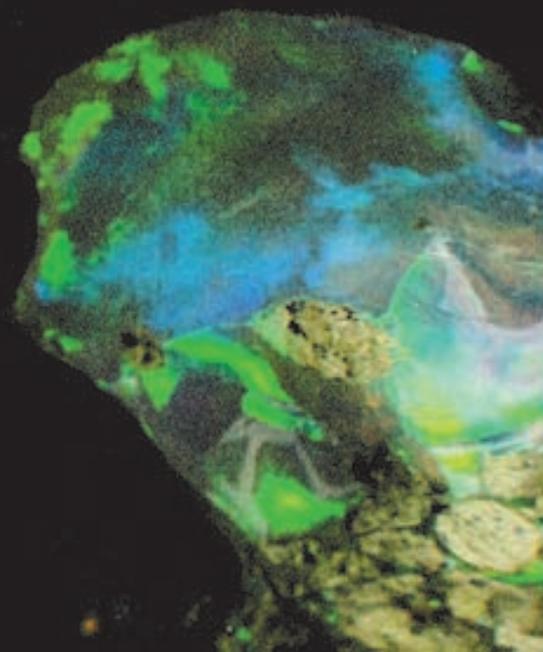


# dramaturgie

zeitschrift  
der  
dramaturgischen  
gesellschaft  
02/12

**hirn  
geld  
klima  
theater  
und  
forschung  
dokumentation der  
jahreskonferenz  
der  
dramaturgischen  
gesellschaft,  
oldenburg**





# Theater der Zeit



## Genauigkeit und Substanz –

wir stellen monatlich die neuesten Entwicklungen des deutschsprachigen und internationalen Theaters vor.\*

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

NEU: Sämtliche Ausgaben seit 1946 durchsuchen, portofrei bestellen oder als PDF herunterladen.

**Einzelheftpreis 7 € (und nicht 12 €)**

**\*erhältlich am Kiosk,  
im Buchhandel  
oder als Abonnement  
für jährlich nur 70 €  
(ermäßigt 56 €)**

## editorial formen der welterkundung

Die Beschäftigung mit den Wissenschaften ist angesagt im Theater. Der Begriff »künstlerische Forschung« ist es auch. Nicht immer vermögen Inszenierungen und Projekte, die sich auf wissenschaftliche Forschung berufen, ihrem Gegenstand etwas hinzuzufügen – und nicht überall, wo »künstlerische Forschung« drauf steht, geht es auch tatsächlich um das Gewinnen neuen Wissens. Doch scheinen die Wissenschaften allein unseren Wissenshunger nicht länger und schon gar nicht ausschließlich befriedigen zu können. Wir wollen wissen, was um uns herum passiert – und welche Auswirkungen das auf unser Leben haben könnte. Hier kommt die Kunst, hier kommt das Theater ins Spiel.

Was haben Wissenschaften und Künste einander zu sagen? Was können sie voneinander lernen? Im Eröffnungsvortrag unserer Jahreskonferenz verwies der Wissenschaftshistoriker Hans-Jörg Rheinberger auf die zentrale Bedeutung des Experiments sowohl in den Wissenschaften als auch in der Kunst. Indem er Künste und Wissenschaften als »nach vorn offene Formen der Welterkundung« beschrieb, zeigte er zugleich eine strukturelle Gemeinsamkeit beider Bereiche: »dass man zwar weiß (und wissen muss), woher man kommt und wo man steht, nicht aber wissen oder gar wissentlich herbeiführen kann, was als nächstes kommen wird.« Das Wissen um die eigene Herkunft und die Reflexion der eigenen Methoden ist für die Künste ebenso unerlässlich wie für die Wissenschaften. Zugleich müssen beide für sich den Freiraum in Anspruch nehmen dürfen, auf ihrer Suche nach Neuem – neuen Erkenntnissen, neuen Formen, neuen Formaten – auch tatsächlich Neuland zu betreten und damit an sie gerichtete Erwartungen gelegentlich zu unterlaufen.

Von zwar verschiedenen – nämlich sinnlichen und rationalen – in jedem Fall aber gleichberechtigten und voneinander nicht zu trennenden Formen der Welterschließung sprach auch der Kulturphilosoph Jens Badura. Er betonte die Notwendigkeit, in und zwischen den Institutionen von Wissenschaft und Kunst »Möglichkeitsräume« zu eröffnen, in denen neues Wissen und neue künstlerische Formen entwickelt und erprobt werden können.

Einige solcher neuen künstlerischen Formen und Formate haben wir auf unserer Konferenz vorgestellt und wollen sie nun gemeinsam mit den Vorträgen mit der vorliegenden Ausgabe unserer Zeitschrift dokumentieren. Die Dokumentation erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit. Sie versucht vielmehr, das Feld abzustecken, auf dem sich unsere Diskussionen um das Verhältnis von Kunst und Wissenschaft bewegten, und auf das Potenzial, das in der Begegnung von Wissenschaft und Kunst für die Theaterpraxis steckt, hinzuweisen.

Worin könnte dieses Potenzial bestehen? Das Theater erlaubt uns, unsere Welt als Spiel zu begreifen, Konstruktionen von Realität aufzuzeigen, Inszenierungsprozesse und soziale Rollen sichtbar zu machen und für verschiedene Themen und Phänomene jeweils neue Rahmungen zu schaffen. In fiktionalen Geschichten und künstlerischen Visionen können Theatermacher mögliche gesellschaftliche, technische und wissenschaftliche Entwicklungen vorwegnehmen und deren Auswirkungen auf unser Leben durchspielen. Angesichts dieser Möglichkeiten hat das Theater allen Grund für ein ausgeprägtes Selbstbewusstsein – gerade auch angesichts der aktuellen Rechtfertigungsdebatten, denen sich Kulturinstitutionen ausgesetzt sehen.

Für die produktiven Diskussionen und die anregenden Gespräche möchten wir uns bei allen ReferentInnen, aber auch bei Ihnen, den KonferenzteilnehmerInnen, herzlich bedanken. Großer Dank gebührt noch einmal dem Oldenburgischen Staatstheater und seinem PAZZ - Festival – insbesondere Markus Müller, Thomas Kraus und all jenen MitarbeiterInnen, die zum Gelingen der Konferenz beigetragen haben – sowie der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg, die uns Zutritt zu ihren Laboren und Einblick in die Arbeit einzelner Forschungsbereiche gewährt hat. Bei Karen Witthuhn und Yvonne Griesel von der Übersetzerplattform GETTING ACROZZ bedanken wir uns für die Idee zur Kooperation und die gemeinsamen Veranstaltungen und beim Verband Deutscher Bühnen- und Medienverlage für den traditionellen Empfang. Ein ganz herzliches Dankeschön geht schließlich an die Kulturstiftung des Bundes, die das PAZZ-Festival und damit auch unsere Konferenz gefördert hat, an den Deutschen Bühnenverein für die wiederholte und unkomplizierte Unterstützung sowie an den Landesverband Nord des Deutschen Bühnenvereins.

Von DramaturgInnen am Theater wird erwartet, dass sie Orientierung zu geben vermögen. Orientierung kann jedoch nur geben, wer sich selbst auskennt, und das wiederum setzt voraus, dass man weiß, wo man selbst steht. Zur Bestimmung des eigenen Standorts, zur Positionsbestimmung des Theaters in unserer Gesellschaft versuchen wir mit unseren Konferenzen und verschiedenen Veranstaltungen übers Jahr einen Beitrag zu leisten. Schon jetzt laden wir Sie daher ein zur nächsten Jahreskonferenz, die vom 24.–27. Januar 2013 in Zusammenarbeit mit der Bayerischen Theaterakademie und den großen Theaterinstitutionen in München stattfinden wird.

## Neu:

### «Theater heute» und «tanz»

für iPad oder Android-Tablet im App-Store für € 8,99

Zwei der wichtigsten Theater-Zeitschriften jetzt auch als App ... und damit immer bei Ihnen! Sie können noch kurz vor einer Vorstellung die fundierte Rezension unserer Autoren lesen, durch direkte Verlinkungen zu den Theatern jederzeit Ihren Besuch planen, Ihr Leseerlebnis durch Filme und Fotogalerien erweitern ...

... und das Heft jederzeit und an jedem Ort der Welt lesen: in Asien oder Amerika genauso wie in Augsburg und Weimar.



Jetzt neu:  
Apps von  
«Theater heute»  
und «tanz»

Mehr wissen ... Mehr entdecken ... Mehr sehen ...



tanz. Bewegt die Szene



Theater heute. Für das Theater von morgen

Zu den Apps: [www.kultiversum.de/friedrichberlin/Apps.html](http://www.kultiversum.de/friedrichberlin/Apps.html)



<b>3</b>	<b>editorial</b>	<b>47</b>	<b>furry species</b> Corinna Korth
<b>7</b>	<b>grußwort</b> Rolf Bolwin	<b>48</b>	<b>mars landing</b> Andrea Božić, Julia Willms
<b>9</b>	<b>experiment, forschung, kunst</b> Hans-Jörg Rheinberger	<b>49</b>	<b>die politische wirkung der geste</b> Torsten Michaelsen
<b>13</b>	<b>forschen mit kunst</b> Jens Badura	<b>50</b>	<b>performing medicine</b> Suzy Wilson
<b>17</b>	<b>welterschließung</b> Georg Weinand	<b>51</b>	<b>motion bank – ein digitales tanzarchiv</b> Célestine Hennermann
<b>18</b>	<b>notizen aus oldenburg</b> Julian Klein	<b>52</b>	<b>zuckerwelten</b> Nina Gühlstorff
<b>19</b>	<b>falsifikation</b> Tobias Rausch	<b>53</b>	<b>das kulinarische dreieck</b> Sebastian Schellhaas
<b>21</b>	<b>vortragskunst</b> Sibylle Peters	<b>55</b>	<b>pazz performing arts festival 2012</b> Thomas Kraus
<b>23</b>	<b>schönheit &amp; trost des nicht-wissens</b> Jan van den Berg	<b>57</b>	<b>getting acrozz</b> Yvonne Griesel, Karen Witthuhn
<b>25</b>	<b>künstlerische forschung in der winterakademie</b> Karola Marsch	<b>64</b>	<b>kopfwrestling der begriffe</b> Marianna Salzmann
<b>28</b>	<b>would joseph beuys have used powerpoint?</b> Daniel Ladnar	<b>66</b>	<b>auf der suche</b> AG dg: möglichmacher
<b>29</b>	<b>pimp your brain</b> Carolin Hochleichter, Andreas Liebmann	<b>68</b>	<b>AG dramaturgie ohne drama</b>
<b>43</b>	<b>bilder aus dem inneren der maschine</b>	<b>70</b>	<b>wie? wofür? wie weiter?</b> Zukunftskonferenz in Ludwigsburg
<b>45</b>	<b>wissenschaft und kunst am hanse-wissenschaftskolleg</b> Reto Weiler	<b>71</b>	<b>die dg</b>
		<b>72</b>	<b>impresum</b>

Unser Dank gilt den Gastgeber und Förderern der Konferenz:





Jetzt  
**2x** kostenlos  
lesen  
[www.ddb-magazin.de](http://www.ddb-magazin.de)

Mehr wissen ...

Mehr entdecken ...

Mehr sehen ...

Theatermagazin  
**die deutsche  
bühne**

Das Theatermagazin für alle Sparten

[www.die-deutsche-buehne.de](http://www.die-deutsche-buehne.de)



Das Heft beleuchtet Opern-, Tanz- und Schauspielproduktionen in allen deutschsprachigen Theatern – auch jenseits der großen Bühnen. **Die Deutsche Bühne** zeigt, was gespielt wird und wie es zustande kommt. Jedes Heft hat außerdem einen aktuellen thematischen Schwerpunkt. Dazu eine Premierenvorschau, ausführliche Personalien aus der Theaterwelt, Reportagen, Essays, Kurzkritiken und Rezensionen zu neuen Büchern, CDs und DVDs.

# liebe kolleginnen und kollegen der dramaturgischen gesellschaft,

Grüßwort zur Jahreskonferenz  
von Rolf Bolwin

**d**a haben Sie sich ja etwas vorgenommen mit dem Programm Ihrer diesjährigen Tagung. Intellektueller geht es kaum.

Nicht, dass ich das zu kritisieren hätte, nein, sicher nicht. Auch ich weiß etwas von der Erotik des Denkens und die kann nie schaden, erst recht dem Theater nicht. Aber einen gewissen Stress, mit einer kurzen Eröffnungsansprache den Anforderungen dieser Tagung gerecht zu werden, will ich nicht leugnen. Schließlich liegt das Betreiben der täglichen Geschäfte des Bühnenvereins weniger im Wissenschaftlichen, sondern mehr in einer politisch-juristischen Basisarbeit. Aber Sie haben mich ja mit diesen Eröffnungsworten an den Anfang Ihrer Tagung gesetzt und ein Flugzeug startet bekanntlich ebenfalls am Boden. So ist also anzunehmen, dass Sie sich im Laufe dieser Tagung in die schwindelnden Höhen von Forschung und Wissenschaft, des künstlerischen Schaffens begeben, was ohne einen guten Start eben nicht möglich wäre. Und so will ich mich bemühen, zu diesem einen kleinen, allerdings der Realität des Alltags geschuldeten Beitrag zu leisten.

Selbst wenn ich nun Gefahr laufe, dass ich in diese Dramaturgentagung irgendwie als Theaterpapst eingehe, will ich dennoch nicht verschweigen: Ich bin in brennender Sorge. Nicht weil vier ältere Herren, die sich auf dem Markt der Kulturpolitik für wichtiger halten als sie sind, ein von ihrem eigenen Kulturinfarkt geprägtes Buch vorgelegt haben, dem sie auch gleich diesen dem Ursprung entsprechenden Titel gaben. Das kann man mit großer Gelassenheit nehmen. Denn noch nie hat es in der Öffentlichkeit eine derart eindrucksvolle Sammlung von Stellungnahmen gegeben, mit denen die städtische und staatliche Kulturfinanzierung verteidigt wurde. Mancher Saulus, der selbst gerne über die angeblich verkrusteten Strukturen spricht, wurde da zum Paulus und belobigte als solcher die Stadt- und Staatstheater. Zu Recht schreibt Thomas Kraus, der Festivalleiter von PAZZ, in der dieser Konferenz gewidmeten ersten Ausgabe 2012 der Zeitschrift der Dramaturgischen Gesellschaft: »Die Stadt- und Staatstheater sind nicht mehr, was sie einmal waren. Aus einer nationalen Institution des ausgehenden 18. Jahrhunderts sind heute sich zunehmend international vernetzende flexible Theater geworden.« Wohl wahr. Und sicher auch gut so, wenngleich es nicht ohne Folgen, auch für die Arbeit der Theater, blieb.

6.500 Arbeitsplätze haben wir in den letzten 20 Jahren verloren. Die Anzahl der unständig Beschäftigten, also solcher Kolleginnen und Kollegen, die nur mit sehr kurzfristigen Verträgen beschäftigt werden, ist pro Spielzeit von

8.000 auf über 20.000 gestiegen. Zugleich werden heute doppelt so viele Spielstätten betrieben wie noch vor etwa 15 Jahren. Produziert wird mindestens genauso viel wie früher, gespielt auch.

Viele Mitarbeiter der Theater verzichten auf Teile ihrer tariflichen Vergütung, um ihre Arbeitsplätze zu erhalten. Die Tarifverträge wurden weiter flexibilisiert, um alle Beschäftigten noch flexibler einsetzen zu können. Und je näher man dem Produzieren der Kunst ist, umso mehr wirkt sich dies aus. Die Kunst, die eigentlich die Rechtfertigung für die weit liberaleren Arbeitsbedingungen ist, wird so zum Rationalisierungspotenzial. 350 Millionen Euro jährlich sparen die Theater und Orchester heute durch all diese Veränderungen, eine gewaltige Summe.

So fragt sich der besonnene Mensch: Wie lange und wie überhaupt soll das noch weitergehen? Wie weit wollen wir es noch treiben mit dem Ausquetschen der Betriebe? Bis zur bitteren Neige? Oder haben wir die Reise in ein anderes Theatersystem schon lange angetreten, verschweigen es nur noch vornehm, um keine unnötigen weiteren Begehrlichkeiten zu wecken. Neulich habe ich an einer Klausurtagung des Aufsichtsrats des Theaters Plauen-Zwickau teilgenommen. Dort war es wieder die Politik, die unmissverständlich erkennen ließ, dass weiter gespart werden muss in einem Betrieb, der mit einem Zuschuss von ca. 8 Millionen Euro 350 Veranstaltungen in 6 Sparten spielt. Als ich nur einmal kurz erwähnte, man könne Theater auch spielen wie in Großbritannien mit einem eher projektorientierten Spielplan, das sei gegebenenfalls erheblich billiger, war ein deutliches Aufmerken der anwesenden Politiker zu spüren. Und dieser leichte Hoffnungsschimmer, der durch die Augen der Kämmerin flackerte, endete auch nicht, als ich klarmachte, dass man dann allerdings wohl kaum über 100 Vorstellungen pro Spielzeit komme und die Künstler ihr Geld vorwiegend mit Taxifahren verdienen müssten.

Da nun beginnt die eingangs benannte Sorge. Obwohl es an unser aller Bemühungen, die schweren Zeiten zu überstehen, nicht mangelt, hat die Politik mancherorts kaum etwas anderes im Sinn, als weiter an der Kunst zu sparen. Und nicht nur die Politik. Sportverbände, wie etwa in Bonn, machen offen Front gegen die Kulturausgaben der Stadt. Öffentlich-rechtliche Fernsehanstalten sind nur noch bereit, die Künste in ihrem Programm vorkommen zu lassen, wenn das so gut wie nichts kostet. Und Zeitungen dampfen ihre Feuilletons ein, um auf den restlichen Kulturseiten vor allem über Politik



Rolf Bolwin ist der geschäftsführende Vorstand des Deutschen Bühnenvereins.

# experiment, forschung, kunst

von Hans-Jörg Rheinberger

oder Vermischtes zu berichten. Da fragt man sich, was tun?

Und so bekommt das Thema Ihrer Tagung eine ganz neue Wendung: Wo das kulturpolitische Klima für die Theater stürmisch ist und das Geld fehlt, ist das Hirn gefragt. Das ist nicht irgend so ein Wortspiel. Ich glaube tatsächlich, dass wir uns aus der augenblicklichen Lage nur befreien können, wenn es uns gelingt, mit viel Fantasie und Kreativität das Klima für Kunst und Kultur zu ändern. Und da sind Sie gefragt, die Dramaturgen.

Sie sehen, ich gebe jetzt die Last der Erwartungshaltung an Sie zurück. Denn ich bin der festen Überzeugung, dass uns der Klimawandel nur gelingt, wenn wir in diesen beliebigen Zeiten dem Publikum mit einer Haltung entgegentreten. Und wer könnte besser dazu beitragen, dass ein Theater eine Haltung hat, als eine intelligente Dramaturgie. Sie sind es, die die künstlerische Ausrichtung eines Theaters wesentlich mitbestimmen. Das ist einer der Gründe, warum der Deutsche Bühnenverein heute viel mehr als in früheren Zeiten die Arbeit der Dramaturgischen Gesellschaft schätzt und deshalb gerne unterstützt.

Ich hoffe, mit meiner nun abschließenden Bemerkung werde ich nicht missverstanden. Ich muss zu ihrer Einleitung ein wenig abschweifen. Vor gut einem Jahr war ich Jurymitglied des Fernsehfilmfestivals, das die Akademie der Darstellenden Künste aus Bensheim in Baden-Baden veranstaltet. In fünf Tagen schaut man da 20 Fernsehfilme, bessere und schlechtere. Aber eines hatten sie fast alle gemeinsam: Sie klärten auf, berichteten, machten auf schöne und schwierige Zeitläufte aufmerksam durch das anrührende Erzählen einer Geschichte. Die Themen reichten von der Liebe über Hartz IV, einen Kindesmord bis zu Scientology. Und immer wieder wurde man aufs Neue in die Freuden und Leiden der Protagonisten mithineingezogen im besten Sinne. Am Ende habe ich mich gefragt, warum wir uns zuweilen mit unseren sehr viel besseren Möglichkeiten des Theaters da so schwer tun, warum wir oft in das Extreme ausweichen und das Naheliegende liegen lassen. Ja, ich habe mich auch gefragt, ob wir nicht auch an der eigenen zu hohen Kunst-erwartung zuweilen scheitern. Und doch: Kunst ist schön, macht aber viel Arbeit, sagte Karl Valentin. Wer das nicht glaubt, mag sich Ihr Programm für diese Tagung ansehen. Ich jedenfalls kenne keine Veranstaltung dieser Art, in der es nur einen einzigen Empfang gibt und der ist am dritten Tag um 22.30 Uhr. Man sieht daran, wann Ihre Arbeit für das Theater üblicherweise endet. Und das veranlasst mich,

Ihnen einmal kollektiv für alles, was Sie, liebe Kolleginnen und Kollegen, für unser aller Theater leisten, meinen Dank und meine besondere Anerkennung auszusprechen. Ohne Theater geht es nicht, heißt es in der *Möwe*, ohne Dramaturgen auch nicht. Und in diesem Sinne wünsche ich Ihnen und uns für Ihre Arbeit weiterhin viel Erfolg. Wir brauchen ihn, das meine ich wirklich ernst.

Ich danke für Ihre Aufmerksamkeit.

die möglichen – auch die unmöglichen – Beziehungen zwischen den Künsten und den Wissenschaften sind in der letzten Zeit auf vielfältige Weise neu thematisiert, ja mitunter geradezu beschworen worden. Veranstaltungen, auf denen Künstler, Natur- und Kulturwissenschaftler zusammen auftreten und oft wortmächtig aneinander vorbei reden, sind dabei von Seiten der Wissenschaften vor allem im Namen eines sich erneuernden Verständnisses von Wissenschaft und Öffentlichkeit gepflegt worden. Die Wissenschaften suchen die Nähe zur Kunst, die sie einmal hatten und die ihnen historisch verloren ging, um ihr eigenes Tun als kultur- und dialogfähig darzustellen. Aber die Künste suchen umgekehrt auch die Nähe zu den Wissenschaften, entweder um sich deren Materialien anzueignen, oder weil sie sich als Forschende begreifen und hoffen, am Glanz der Forschung teilzuhaben. Aus kulturwissenschaftlicher Sicht schließlich fragt man nach der Vielgestaltigkeit und den Bedingungen der Produktion von Bildern in Wissenschaft und Kunst als dem Medium, in dem sich solche Begegnungen vollziehen und rechtfertigen lassen.

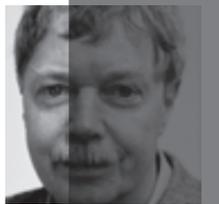
An dieser Stelle will ich aber gerade nicht ansetzen. Ich möchte vielmehr darüber reden, wie die Wissenschaft das Unbekannte erforscht und plausibel machen, dass Wissenschaftler und Künstler dabei eigentlich gar nicht so weit auseinander liegen. »Jeder Künstler arbeitet im Dunkeln und wird nur von den Tunnels und Schächten früherer Werke geleitet, während er einer Ader folgt in der Hoffnung, auf eine Goldgrube zu stoßen. Gleichzeitig aber muss er fürchten, dass die Ader schon morgen ausgeschöpft sein kann.« Diese Sätze stammen aus dem Buch des amerikanischen Kunsthistorikers George Kubler *Die Form der Zeit*. Es hat den sprechenden Untertitel: *Anmerkungen zu einer Geschichte der Dinge*. Kubler arbeitete vor allem zur Kolonialkunst des 16.–18. Jahrhunderts in den spanisch und portugiesisch besetzten Gebieten Amerikas. Am kolonialen Barock entwickelte er seine Gedanken zur Entstehung neuer, vor allem architektonischer Formelemente, die er zu Überlegungen über eine Geschichte materieller Kulturen überhaupt erweiterte – einer Geschichte von Dingen also, von der Kubler meinte, sie beträfe die Kunstgeschichte und die Wissenschaftsgeschichte gleichermaßen. »Obwohl Kunst- und Wissenschaftsgeschichte ihren [gemeinsamen] Ursprung in der Aufklärung des achtzehnten Jahrhunderts haben«, lesen wir in diesem Buch, »ist es doch eine überkommene Gewohnheit, Kunst und Wissenschaft voneinander zu trennen.

Diese Trennung geht zurück auf die alte Unterscheidung zwischen freien und angewandten Künsten und hatte äußerst bedauerliche Folgen. Eine sehr wesentliche ist, dass wir sehr lange gezögert haben, die Prozesse, die Kunst und Wissenschaft gemeinsam sind, unter derselben historischen Perspektivierung in den Blick zu nehmen.« Nicht dass Kubler die Differenzen zwischen Wissenschaftsdingen und Kunstdingen für »reduzierbar« hielt, insbesondere nicht in der Gestalt ihrer jeweiligen Produkte; sehr wohl aber hielt er sie für vergleichbar im Prozesscharakter ihres Zustandekommens.

Was der Kunsthistoriker über den Künstler sagt, sollte *cum grano salis* auch für den Wissenschaftler gelten, der auf der Suche nach dem Neuen ist. Auch der Wissenschaftler also, der forscht, »arbeitet im Dunkeln und wird nur von den Tunnels und Schächten früherer Werke geleitet, während er einer Ader folgt in der Hoffnung, auf eine Goldgrube zu stoßen«. Der Wissenschaftshistoriker Thomas Kuhn hat das einmal wie folgt ausgedrückt: Der Forschungsprozess ist »von hinten getrieben« – und nicht über Vorwegnahmen, über ein Telos, über ein Ziel definierbar, das man von vornherein kennt und auf das man geradewegs zustreben kann. Die Wissenschaften, anders gesagt, bewegen sich nicht auf etwas hin, sondern von etwas weg.

Was mich nun besonders interessiert, ist die Frage: Wie kommt es zum Neuen in der Wissenschaft? Es ist ein Gemeinplatz, dass die Entstehung des Neuen in den modernen Wissenschaften etwas mit dem Experiment zu tun hat. Aber wie kann man zu fassen bekommen, was da im Kern des Geschehens vor sich geht, eben dort im Dunkeln, wenn man vor den Tunnels und den Schächten früherer Werke steht? Denn als Wissenschaftler fängt man ja nie ganz von vorne an, sondern steht am Ende eines Weges, den andere gegangen sind, von dem aber unklar ist, in welche Richtung er seine Fortsetzung finden wird. Es liegt immer schon vieles, vielleicht sogar das meiste, hinter uns. Und das bestimmt den Punkt, an dem man steht, und es bestimmt, was man von diesem Punkt aus sehen kann.

Das hat mich dazu gebracht, mir experimentelle Umgebungen im historischen Kontext näher anzusehen. Insbesondere mit der Geschichte der Molekularbiologie habe ich mich dabei näher befasst. Dabei wurde mir klar, dass die Entstehung eines ganz neuen Forschungsbereiches wie der Molekularbiologie auf eine Vielzahl von kleineren



Hans-Jörg Rheinberger ist seit 1997 Direktor am Max-Planck-Institut für Wissenschaftsgeschichte in Berlin.

Arbeitszusammenhängen oder Systemen zurückgeht, auf die sich auch die Akteure oft als ihre Experimentalsysteme oder Modellsysteme oder eben einfach Systeme beziehen. Es gibt einen Satz von François Jacob, Molekularbiologe am Institut Pasteur in Paris, den ich oft zitiert habe und gerne immer wieder zitiere: »Um ein Problem zu analysieren, ist der Biologe gezwungen, seine Aufmerksamkeit auf einen Ausschnitt der Realität zu richten, auf ein Stück Wirklichkeit, das er willkürlich aussondert, um gewisse Parameter dieser Wirklichkeit zu definieren. In der Biologie beginnt mithin jede Untersuchung mit der Wahl eines ›Systems‹. Von dieser Wahl hängt der Spielraum ab, in dem sich der Experimentierende bewegen kann, der Charakter der Fragen, die er stellen kann, und sehr oft sogar auch die Art der Antworten, die er geben kann.«

In diesem Zitat liegt die Betonung auf der Notwendigkeit, sich auf einen Ausschnitt des untersuchten Geschehens zu konzentrieren. Eine solche Beschränkung ist auch, wenn ich es richtig sehe, der große, durch nichts zu ersetzende Motor der modernen Forschung seit der frühen Neuzeit gewesen. Kein Geringerer als der vielleicht bedeutendste Wissenschaftsphilosoph des 20. Jahrhunderts, Gaston Bachelard, hat immer wieder betont, dass die Feingliederung der Wissenschaften, ihre »Kantonisierung«, und zwar unterhalb der Ebene der uns vertrauten akademischen Disziplinen, im Labor, nicht als verhängnisvolle Spezialisierung falsch verstanden werden darf, sondern eine Voraussetzung darstellt für die Beweglichkeit der modernen Forschung. Experimentalsysteme verengen den Blick, sie erweitern ihn aber im gleichen Atemzug.

Diese Erweiterung kann auf zwei Weisen betrachtet werden. Experimentalsysteme sind die Orte, an denen sich in den empirischen Wissenschaften das Neue ereignet. Das meine ich ganz örtlich: Das Neue ereignet sich weniger in den Köpfen der Wissenschaftler – wo es allerdings letztlich ankommen muss – als vielmehr im Experimentalsystem selbst, gewissermaßen in der Eiswanne. Experimentalsysteme sind äußerst trickreiche Anlagen: Man muss sie als Orte der Emergenz ansehen, als Strukturen, die von der Wissenschaftsentwicklung hervorgebracht wurden, um anders nicht Ausdenkbares einzufangen. Sie sind eine Art Spinnennetz. Es muss sich in ihnen etwas verfangen können, von dem man aber nicht genau weiß, was es ist, und auch nicht genau, wann es kommt. Experimentalsysteme sind Vorkehrungen zur Erzeugung von unvorwegnehmbaren Ereignissen.

Nun stehen solche Systeme allerdings nicht völlig isoliert voneinander in der Landschaft. Sie sind vielmehr zu ganzen Flickenteppichen zusammengewoben. Über die Flickenteppich-Verknüpfungen können sich Neuerungen in einem Flecken dann rasch ausbreiten und an anderen Stellen zusätzliche Wirkungen zeitigen. Fehlschläge oder Nichtereignisse bleiben aber gleichzeitig begrenzt und müssen Nachbarflecken nicht negativ beeinflussen.

Man kann das Forschen also als eine Suchbewegung charakterisieren, die sich auf der Grenze zwischen dem Wissen und dem Nichtwissen bewegt. Das Grundproblem besteht darin, dass man nicht genau weiß, was man nicht weiß. Damit ist das Wesen der Forschung kurz, aber bündig ausgesprochen. Es geht letztlich um das Gewinnen von neuen Erkenntnissen, und was wirklich neu ist, ist definitionsgemäß nicht vorhersehbar, es kann also auch nur in begrenztem Umfang bewusst herbeigeführt werden. Was wirklich neu ist, muss sich einstellen. Das einzige, was man tun kann, ist, Bedingungen dafür zu schaffen, dass es sich einstellen kann. Mit dem Experiment schafft sich der Forscher eine empirische Struktur, eine Umgebung, die es erlaubt, in diesem Zustand des Nichtwissens um das Nichtwissen handlungsfähig zu werden.

In einer Experimentalanordnung verkörpert sich allerdings jeweils eine ganze Menge von Wissen, das zu einem gewissen Zeitpunkt als gesichert gilt und als unproblematisch angenommen wird. Es nimmt in der Regel die Gestalt von Instrumenten, Vorrichtungen und Apparaten an. Diese werden oft allein deshalb in Bewegung gesetzt, um ihre eigene Funktionsfähigkeit zu überprüfen – das Kalibrieren und Testen von Apparaturen beansprucht wahrscheinlich sogar den größten Teil der Arbeitszeit eines wissenschaftlichen Experimentators. Die eingesetzten Maschinen sollen möglichst geräuschlos ihre Arbeit tun. Das eigentliche Ziel des Experimentierens besteht aber darin, die untersuchten Phänomene irgendwie zum Sprechen zu bringen. Das explorierende Experiment muss so angelegt sein, dass sich darin Neues ereignen kann. Claude Bernard hat einmal gesagt: »Man hat behauptet, ich würde finden, was ich gar nicht suchte, während Helmholtz« – Bernards deutscher Kollege – »nur findet, was er sucht; das stimmt, aber die Ausschließlichkeit in jeder Richtung ist ungut.« Damit traf der große französische Physiologe genau den entscheidenden Punkt. Das Forschungsexperiment ist darauf angelegt, etwas zum Vorschein kommen zu lassen, von dem man noch

keine genaue Vorstellung hat; aber ohne wenigstens eine vage Vorstellung von etwas zu haben, kann man andererseits auch nicht von etwas Neuem überrascht werden. Der experimentelle Geist muss somit komplementär zur Experimentalstruktur verfasst sein. Forscher und Gegenstand treten dabei in eine enge Beziehung zueinander; je besser man »seine Sache« kennt, desto subtiler macht sie sich gegen einen bemerkbar. Das Experiment ist, wenn man so will, eine Suchmaschine, aber von merkwürdiger Struktur: Sie erzeugt Dinge, von denen man immer nur nachträglich sagen kann, dass man sie hätte gesucht haben müssen: »Die Erkenntnis ist immer etwas a posteriori.« [...] Experimentalsysteme könnte man also als Strukturen betrachten, die es erlauben, Zufälle produktiv zu verarbeiten, ja vielleicht überhaupt erst eine Form von Zufällen zu generieren, die sich produktiv verarbeiten lassen. Alle Wissenschaft im Entstehen – also an der Grenze zum Nichtwissen –, alles Forschen ist auf sie angewiesen. Wo man nicht mehr weiß, sagt Bernard, »da muss man finden«. Und an anderer Stelle hält er fest: »Man wird wohl sagen können, dass noch keiner je eine Entdeckung gemacht hat, indem er sie direkt suchte.« Das Experiment ist die Form, in der die neuzeitliche Wissenschaft dieses indirekte, forschende Finden unter – selbst sich noch einmal historisch verändernde – Regeln gebracht hat. Das Glück, das man hier haben muss, stößt einerseits dem Forscher nicht einfach zu. Er kann es aber andererseits auch nicht erzwingen. Es bleibt also letztlich ein Unwägbares übrig. Das hängt auf unentrinnbare Weise mit der Vielfältigkeit der Elemente zusammen, die in eine Experimentalkonstellation eingehen. Sie sind sowohl materieller als auch sozialer, kultureller und – natürlich – epistemischer Natur. Es lässt sich kein Idealtyp und keine Idealmischung angeben. Einzelne Disziplinen befinden sich historisch immer in verschiedenen Stufen der Ausformung, einzelne Forschungsstrategien erweisen sich als dementsprechend mehr oder weniger erfolgreich. Und jedes Experimentalsystem ist letztlich konkret, gebastelt und in einem elementaren Sinne seiner Zeit verhaftet.

Lassen Sie mich an dieser Stelle auf die Künste zurückkommen und noch ein Wort zum Verhältnis von Kunst und Wissenschaft sagen. Wenn es um die Diskussion dieses Verhältnisses geht, so besteht aus meiner Sicht die entscheidende Aufgabe darin, einen gemeinsamen Grund für unhintergebar historische innovative Praxen zu finden. So wie ich es sehe, muss das ein Grund sein, von dem her sich das Verhältnis

von Wissenschaft und Kunst auf eine Weise formulieren lässt, bei der die Einlassung auf das *Unvorwegnehmbare* im Vordergrund steht, ohne dabei – und das ist mir wichtig zu betonen – das Recht auf Differenz, vielleicht sogar auf nicht reduzierbare Differenz zu verweigern.

Eine solche Analyse wird aber nicht von den Produkten der jeweiligen Tätigkeit her geleistet werden können, wenn es oder vielleicht gerade weil es die Produkte sind, die beide Seiten so verschieden aussehen lassen. So wie die Wissenschaften als kulturhistorische Gebilde letztlich nicht aus der Struktur ihrer fertigen Theorien verstanden werden können, werden auch die Künste zuletzt nicht über die Struktur ihrer Produkte zu verstehen sein. Um noch einmal einen Satz von Kubler aufzugreifen: »Wir [haben] sehr lange gezögert [...], die Prozesse, die Kunst und Wissenschaft gemeinsam sind, unter derselben historischen Perspektivierung in den Blick zu nehmen.« Hier wie dort geht es dabei vorgängig und vorrangig um die Praktiken des Machens, um das Verständnis eines Produktionsprozesses mit ungewissem Ausgang, an dessen Ende Dinge stehen, die seinen Anfang nicht bestimmt und nicht bedingt haben. Das, so meine ich, unterscheidet Forschung und Kunst von der Struktur technischer Herstellungsprozesse und der Produktion von Gütern. Es geht in beiden, in den Künsten wie in der wissenschaftlichen Forschung, um Formen der nach vorne offenen Welterkundung, nicht nur um das Einkreisen von etwas, das sich – vielleicht hartnäckig – dem Zugriff entzieht; es geht vielmehr um eine Erkundung, bei der dieses »etwas« ja allererst Gestalt annimmt, und bei der auch die Bewegung des Einkreisens selbst immer problematisch bleiben und ständig befragt werden muss. Denn es ist ja nicht von vornherein ausgemacht, an welcher Stelle der Kreis enger gezogen werden soll. Man kann in diesem Zusammenhang in einem geradezu konstitutiven Sinne vom Unschärfeprinzip epistemischer Dinge reden und sollte vielleicht auch vom Unschärfeprinzip ästhetischer Dinge sprechen. Damit aber rücken auch die Konfigurationen von Materialien, Instrumenten, Arrangements und kognitiv-praktischen Listen – sowohl im Sinne von Agenden als auch im Sinne von Tricks –, die in den Prozess eingehen und die untrennbar zusammen sein epistemisches Design in immer neuen Formen bestimmen, in den Vordergrund des Interesses. Es sind diese Konfigurationen, diese Anordnungen, in denen sich das Neue ereignet, die es sich näher anzusehen lohnt. Der wissenschaftshistorische/kunsthistorische Zugang zu deren Erschließung ist dabei einer unter anderen, aber vielleicht ein privilegierter.

# forschen mit kunst

von Jens Badura

Was sich mir also als bleibende Aufgabe zu stellen scheint, ist die Notwendigkeit, die jeweiligen Konfigurationen – und eben auch die Mühen der Ebene, nicht nur die Höhen – wissenschaftlicher und künstlerischer *Hervorbringung* in der ihnen eigenen Geschichtlichkeit auszuloten und sie unter Dauerreflexion zu stellen. Das könnte einen kulturellen Boden schaffen, auf dem Begegnungen der heute verstärkt versuchten Art zwischen Wissenschaft und Kunst der Versuchung widerstehen könnten, sich einfach hinüber- oder herüberziehen zu lassen in die jeweils schöne andere Welt, anstatt sich gegenseitig genauer auf die Finger zu sehen.

Mit diesen Bemerkungen wollte ich Ihre Aufmerksamkeit auf jenen Raum lenken, in dem Wissen *erzeugt* wird, gleich ob epistemisch oder ästhetisch konnotiert, im Gegensatz zu seiner sozialen Verhandlung, seiner öffentlichen Verlautbarung und seiner lokalen und globalen Verteilung. Hier kann man, so meine ich, nach strukturellen Korrespondenzen zwischen den Wissenschaften und den Künsten suchen. Ich gehöre dabei allerdings nicht zu jenen, die unterschiedliche kulturelle Tätigkeiten einfach über ein und denselben Leisten schlagen, aber ich bin überzeugt davon, dass ein aufmerksamer Blick auf die Formen, in denen produktiv mit den jeweiligen Materialien umgegangen wird, dass also ein Studium der materiellen Verwicklungen und Einlassungen von Wissenschaftlern und Künstlern zu grundlegenden Ähnlichkeiten in Bezug auf die Schaffung künstlerischer Effekte und die Schaffung von Wissenswirkungen führen kann. Beide, Wissenschaftler wie Künstler, sind hinter dem Unvorwegnehmbaren her, und beide wissen, dass sie es nicht einfach aus ihrem Kopf zaubern können. Dennoch brauchen die beiden keineswegs ineins zu fallen. Die Tatsache, dass die Wissenschaften und die Künste sich historisch gesehen zumindest meta-stabile, separierte Bereiche geschaffen haben, muss ja wenigstens zur Kenntnis genommen werden, auch wenn diese Trennung nicht immer und überall bestand, und wenn es vielleicht auch nicht immer so bleiben wird. Es könnte aber sehr wohl sein, dass diese Trennung ein Sekundäreffekt, sozusagen ein Kollateralschaden der jeweiligen Stabilisierung auf der Ebene der sozialen Verhandlung, der Kommunikation und der Distribution ist, und weniger den Bedingungen der *Schaffung* epistemischer und künstlerischer Werte geschuldet ist. Was wir tun können, ist einen diskursiven Raum abzustecken, in dem es möglich ist, dass Wissenschaftler und Künstler sich

gegenseitig auf ihre Hände schauen können, weniger auf das, was sie sagen, als vielmehr auf das, was sie tun, wenn sie ihr Handwerk praktizieren.

**George Kubler**, *Die Form der Zeit. Anmerkungen zur Geschichte der Dinge.* Suhrkamp, Frankfurt am Main 1982  
**Thomas S. Kuhn**, *The Trouble with the Historical Philosophy of Science.* An Occasional Publication of the Department of the History of Science. Harvard University, Cambridge MA 1992  
**François Jacob**, *Die innere Statue.* Ammann, Zürich 1988  
**Hans-Jörg Rheinberger**, *»Nichtverstehen und Forschen«.* In: *Kultur Nicht Verstehen*, hrsg. von Juerg Albrecht, Jörg Huber, Kornelia Imesch, Karl Jost, Philipp Stoellger. Edition Voldemeer, Zürich 2005  
**Claude Bernard**, *Cahier de notes 1850-1860 Présenté et commenté par Mirko Drazen Grmek.* Gallimard, Paris 1965  
**Claude Bernard**, *Philosophie. Manuscrit inédit. Texte publié et présenté par Jacques Chevalier.* Editions Hatier-Boivin, Paris 1954

## forschung

Forschung ist eine *explorative* Praxis, die darauf zielt, neue Erkenntnisse zu schaffen. So umfasst der Bedeutungshorizont des Begriffs »Forschung« etymologisch gesehen ein ganzes Spektrum an welterschließenden Praktiken: »Erkenntnis suchen, erkunden, ergründen, prüfen, untersuchen, ausfindig machen«, so die Definition, die sich im einschlägigen Wörterbuch findet. Dieses Spektrum ist ersichtlich nicht an die Wissenschaften gebunden, sondern kennzeichnet auch einen relevanten Teil dessen, was künstlerische Aktivitäten ausmacht. Denn auch außerhalb der Wissenschaften wird erkundet, werden Erkenntnisse über Erfahrungsmöglichkeiten gesucht, gewonnen und untersucht, werden systematisch Verfahren der Erkenntnisgewinnung und -strukturierung entwickelt und ausprobiert, werden Artikulationsoptionen für diese Erkenntnisse und die sie hervorbringenden Prozesse ausfindig gemacht und in Wirkung gebracht.

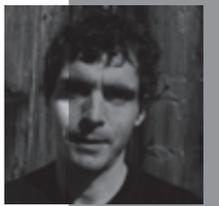
Bedenkt man zudem, um im etymologischen Kontext zu bleiben, dass Kunst ja begrifflich auf »Können, Wissen, Kenntnis« zurückgeht, lässt sich festhalten, dass die Begriffskombination »künstlerische Forschung« in der Sache nichts brennend Spektakuläres bezeichnet. Es geht um eine Praxis der Suche nach und Erkundung und Entwicklung von Wissen und Können, inklusive der dazu jeweils nötigen Verfahren und spezifischen Ausdrucksformen im Medium der Künste. Und es geht darum, den Prozess, durch den diese Praxis hindurchgeht, zum Gegenstand von Austausch unter entsprechend Forschenden zu machen – also mit anderen Forschenden in Verbindung zu treten und zu sein.

Forschungsprozesse sind, egal ob in den Wissenschaften oder den Künsten, geprägt von den sinnlichen und rationalen Erkenntnisordnungen der jeweiligen Gegenwart, in denen sie entstehen und wirken. Ihre Themenstellungen, Methoden und »Aufschreibesysteme« (Friedrich Kittler) sind also immer auch Ausdruck spezifischer Erkenntnisinteressen einer Zeit – und wenn heute darüber gesprochen wird, dass Künste forschen und dieses Forschen mittlerweile auch durch Forschungsförderung und institutionelle Rahmungen anerkannt ist, darf dies durchaus als bemerkenswert bezeichnet werden – denn es markiert eine Neubestimmung der Funktionszuschreibung an die Künste. Ich werde darauf zurückkommen.

Forschung ist Neugier auf die Welt – und diese Neugier haben (ob nun wissenschaftlich, künstlerisch oder anderweitig) Forschende gemeinsam. Es kann durchaus ertragreich sein, wenn z.B. Künstler und Wissenschaftler zusammen-

kommen, verschiedene Erkenntnis- und Gestaltungsmodi gezielt miteinander verbinden und sich auf eine wechselseitige Transformation des Evidenzbestands der jeweiligen Perspektiven bewusst einlassen: dann nämlich können neue Konstellationen der Wissensproduktion entstehen, die ohne diesen Prozess der wechselseitigen Transformation nicht entstanden wären. Es geht um Konstellationen, die durch die scheinbar klaren Grenzen zwischen »der« Wissenschaft und »der« Kunst hindurch forschend Erkenntnisse generieren und damit zugleich die bestehenden Grenzziehungen zwischen den vorgeblich homogenen Disziplinen verschieben.

Freilich ist die begrifflich scharf scheinende Grenzziehung zwischen den genannten Feldern in der Sache selbst schon problematisch. Denn sie unterstellt eine Klarheit bestimmter Charakteristika, die so nie Bestand hatte: so etwa die Auffassung, dass sich Wissenschaften als ein durch klar bestimmte Rationalitätsideale und Methodenvorgaben eingegrenztes Feld bestimmen lassen oder aber Künste eine »autonome« Zone seien, in der das »Andere« des Wirklichen in anschauliche Formen gebracht wird. Nicht erst heute und durch die Rede von »künstlerischer Forschung« sind die Grenzen zwischen den kunstnahen gestalterischen Disziplinen und den in den Wissenschaften in Anschlag gebrachten Verfahrensweisen durchlässig und wandelbar. Imagination, Intuition und Kreativität sind in den Wissenschaften genauso am Werke wie Recherche, Analyse und Experiment in den Künsten. Wenn hier eine Differenz zählt, dann nicht so sehr die zwischen den de facto verwendeten Praxen. Vielmehr kommt jene Differenz zwischen unterschiedlichen Gewichtungen bei der Orientierung an Erkenntnistypen zur Geltung, die jeweils programmatisch ins Zentrum gerückt werden bzw. deren jeweilige paradigmatische Betonung die Rede von den Wissenschaften und den Künsten und kunstnahen Disziplinen erst ermöglicht: die Unterscheidung zwischen rationaler und sinnlicher Erkenntnis nämlich, eine Unterscheidung, die auf Alexander Gottlieb Baumgarten, den Begründer der philosophischen Ästhetik zurückgeht. Während sinnliche Erkenntnis die Fülle der Welt in ihren Einzelheiten als gesamtheitlichen Erfahrungszusammenhang adressiert und damit, wie Baumgarten es nennt, »unklar« bleibt (also nicht begrifflich klar fassbar wird), ist die rationale Erkenntnis an ebendieser klaren begrifflichen Fasslichkeit orientiert und bedarf dazu der Abstraktion, mittels derer die gesamtheitliche Erfahrung in einzelne



Jens Badura ist Philosoph, Dozent und Forscher. Er arbeitet u.a. am Institute for the Performing Arts and Film (IPF) an der Zürcher Hochschule der Künste.

Aspekte zergliedert und in durch logische Operationen aufeinander beziehbare Klassen systematisiert wird. Somit ist rationale Erkenntnis zwar »klar«, aber eben von der Eigenheit des Erkannten bzw. der »Fülle« der Konstellation immer durch den Akt der Abstraktion getrennt.

Eine zentrale Behauptung, die in der Rede von der künstlerischen Forschung zum Ausdruck kommt, lautet nun: Die Erkenntnismodi – sinnlich oder rational – sind nicht in eine hierarchische Ordnung zu bringen, sondern als komplementär zueinander zu denken. Eine angemessene Welterschließung muss somit »unklare« und »klare« Dimensionen und an diese anknüpfende Artikulationsmodi umfassen und die Erfahrungen der Welterschließung als ein Wechselspiel zwischen unbegrifflichen (wie künstlerisch-kreativen) und begrifflichen (wie wissenschaftlich-theoretischen) Artikulationsformen als eine produktive Dynamik annehmen. Und: wenn die These lautet, »Künste können Erkenntnisse produzieren«, dann ist damit in der Regel gemeint, dass sie Erkenntnisse produzieren (oder an einer solchen Produktion wesentlich mitwirken) können, die nicht durch andere Erkenntnisprozesse wie z.B. die Wissenschaften (allein) produziert werden können. Gleichwohl gilt jedoch, dass diese Erkenntnisse nur im Zusammenspiel mit anderen Erkenntnisprozessen zur Ausbildung eines angemessen komplexen und polydimensionalen Weltverhältnisses beitragen können.

Das eben formulierte Komplementaritätspostulat ist in der Sache nichts Neues – schon Baumgarten wies darauf hin, dass nur ein entsprechend gleichrangiges Wechselspiel der Erkenntniskräfte das menschliche Erkenntnispotential ausschöpfen könne. Die Herausforderung wäre vor diesem Hintergrund allerdings heute, in einer stark auf rationale Erkenntnis und kalkulatorische Vernunft fokussierten Gegenwart, der sinnlichen (und hinsichtlich ihrer Begriffsschärfe stets unklaren) Erkenntnis zu einer wiedererstarkten Rolle zu verhelfen: derjenigen einer Sensibilisierung nämlich. Einer Sensibilisierung mittels Aufmerksamkeit gegenüber der Gegenwart und den wahrnehmungsleitenden (bzw. welterzeugenden) Infrastrukturen nämlich, deren Wirkungskräfte in den Bahnungen der Normalität unbeachtet bleiben. Eine Aufmerksamkeit also, die unsere Kompetenz im kritischen wie schöpferischen Umgang mit jener Kontingenz befördert, die das moderne Weltverhältnis prägt.

Dazu allerdings noch eine wichtige Nachbemerkung: Oben wurde schon von den dynamischen Grenzen zwischen Wissenschaften, Künsten und gestalterischen Praxen gesprochen – und diese Dynamik und auch Durchlässigkeit

findet sich nun auch in der Verteilung von Sinnlichkeit und Rationalität, die nicht in eins fällt mit der Differenz von Wissenschaften und Künsten: Wissenschaften ohne einen Anteil an Sinnlichkeit bleiben blind, uninspiriert von der Welt, Künste ohne einen Anteil an Rationalität bleiben stumm, weil sie nicht an die kommunikative Konfiguration und den Aufmerksamkeitshorizont einer Gegenwart anschlussfähig sind.

#### Kunsthfunktionen

Die Rede von künstlerischer Forschung bezeichnet also etwas, das es in der Sache in den Künsten und den gestalterischen Disziplinen immer gab und gibt – nämlich einen forschenden Aspekt – doch ist die damit verbundene Debatte heute nicht umsonst von so großer Popularität. Ein Grund dafür – der allerdings nicht überbewertet werden darf – sind die tiefgreifenden Hochschul- und Bildungsreformen, die auch den Kunsthochschulen einen Forschungsauftrag zuschreiben, dazu soll hier nicht en détail Stellung genommen werden. Abgesehen davon ist eine viel grundlegendere Dynamik im Spiel: Die Rolle der Künste im Kontext der Gesellschaft verändert sich – wir haben es zu tun mit dem nach langem Abschied nun definitiv erfolgenden Auslaufen des nostalgisch gefärbten Kunst-Modells spätromantischer Provenienz, das der Kunst eine Art kategorischer Sonderstellung und Autonomie gegenüber Märkten und Nutzbarkeiten verordnet hatte und bis heute noch nachwirkt. Es soll hier nicht in Frage gestellt werden, dass Künste ganz wesentlich einer Freiheit bedürfen, die nicht übermäßig durch instrumentelle Nutzenerwägungen geprägt sein sollte. Zugleich aber ist es sowohl naiv als auch kontraproduktiv, die Verbindungen von Künsten, Wissenschaften, (Kreativ-)Wirtschaft und Politik zu leugnen, die heute (und zumindest bezüglich des Verhältnisses von Künsten und Wissenschaften wohl immer schon) durchaus auch im positiven Sinne zu einer innovativen Erkenntnisproduktion führt. Die Diskussionen zur künstlerischen Forschung sind als Ausdruck einer Normalisierung dieser Situation zu deuten und markieren daher auch das veränderte Selbstverständnis einer wachsenden Gruppe von »Kreativakteuren«, die an Schnittstellen zwischen Künsten, Wissenschaften und Kultur- und Kreativmarkt operieren. Das heißt nicht, dass alle Künstler in eine solche Richtung gehen müssten oder sollten, wohl aber, dass die, die sich darauf einlassen, nicht als »Verräter« zu brandmarken sind. Natürlich gibt es Bedarf an Skepsis gegenüber möglichen Vereinnahmungstendenzen der Künste durch

institutionelle oder ökonomische Begehrlichkeiten. Diese gilt es ernst zu nehmen und gerade im Bereich der Kulturpolitik immer neu zu verhandeln, zugleich aber auch der veränderten Rolle und dem Selbstverständnis von Künstlern und kunstnahen Gestaltern Rechnung zu tragen. Wenn es also heute vermehrt zu kooperativen Formaten kommt, in denen Künste, Wissenschaften und Kreativwirtschaft – inklusive der immer schon an Schnittstellen operierenden Felder wie Architektur oder Design – in unterschiedlichsten Konstellationen zusammenwirken, dann ist dies mithin auch dieser Normalisierung eines entromantiserten Kunstverständnisses geschuldet, das neue Möglichkeitsräume öffnet. Und dies heißt auch, dass eine Kritik, die Architektur und Design pauschal aus dem Feld künstlerischer Forschung ausschließt, fehl geht, weil sie einen Kunstbegriff unterstellt, dessen Exklusivität längst abgelaufen ist.

#### Künstlerische Forschung

Zusammenfassend kann nun eine Typologie künstlerischer Forschung skizziert werden. Künstlerische Forschung wurde als jene Forschungspraxis beschrieben, die künstlerische Zugangs-, Vorgehens- und Artikulationsweisen verwendet, um Erkenntnisse zu generieren. Eine Forschungspraxis allerdings, die gezielt Anschlussfähigkeit und wechselseitige Stimulation herzustellen bemüht ist zu anderen Weisen der Erkenntnisproduktion und gesellschaftlichen Debatten, in denen diese Erkenntnisse von Relevanz sein können – den Wissenschaften, der Technologieentwicklung, der Politik und ggf. auch der Wirtschaft. Und hier liegt auch ein wesentliches Spezifikum künstlerischer Forschung gegenüber künstlerischer Arbeit schlechthin: Künstlerisches Forschen strebt gezielt nach Herstellung von Anschlüssen und prozessreflexiver Kommunikation zu/mit anderen Formen der Erkenntnisproduktion. Damit ist also nicht gemeint, dass künstlerische Forschung die »bessere« Kunst sei, sondern es wird nur behauptet, dass künstlerische Forschung in ihrem Fokus auf Erkenntnisstiftung der künstlerischen Arbeit eine spezifische, über diese Arbeit hinausweisende Richtung gibt, sich im Feld der Erkenntnisproduktion exponiert. Übertragen auf einen mehr konkret projektbezogenen Zugang lässt sich diese Systematik in folgenden idealtypisch gegliederten Projektformaten abbilden:

Ein erster Projekttypus umfasst solche Forschungen, die im Modus ästhetischer Welterschließung Dimensionen der Wirklichkeit erfahrbar machen, die den Wissenschaften verschlossen bleiben bzw. in deren »Aufschreibesystemen«

keine Artikulationsformen finden, weil sie nicht in dem vom wissenschaftlichen Vorgehen aus dessen spezifischem Erkenntnisanspruch heraus mit Recht geforderten Wiederholungs- oder Objektivierungsanspruch gefasst werden können.

Sodann gibt es Projekte, die durch künstlerisch operierende Material- und Methodenerkundung, Formexperimente etc. eine Entwicklung der Künste stimulieren wollen durch Beiträge zur Entstehung neuer künstlerischer Praxen, die auch Beiträge für die wissenschaftliche und technologische Material- und Methodenforschung liefern oder auch in andere, beispielsweise kreativwirtschaftliche Kontexte hinein wirken können.

Ein dritter Projekttypus zielt auf eine spezifisch reflexive Erschließung der Künste – und zwar nicht aus der »Außenperspektive« der Kunstwissenschaften, sondern aus der Innenperspektive künstlerischer Arbeit. Paradigmatisch sind hier die unterschiedlichen Arts-based-PhD-Formate zu nennen, die durch die systematische reflexive Erschließung künstlerischer Praxen die Stimulation eben dieser Praxen ermöglichen wollen.

Forschung in und mit den Künsten, so soll diese Typisierung verdeutlichen, kann mithin durch originäre und originelle, im Verhältnis zu theoretisch-objektivierbaren Forschungspraktiken komplementäre Beiträge zur Welterschließung und -gestaltung leisten – und zwar insbesondere dann, wenn sie sich mit diesen in einen Austausch begibt. Zwar steht im Zentrum wie gesagt immer eine künstlerische Praxis beziehungsweise eine daran angelehnte gestalterische Aktivität mit ihrer spezifischen Form des Weltzugangs, doch geht die skizzierte künstlerische Forschung im engeren Sinne darüber insofern hinaus, als sie auf eine Artikulation zielt, die sie für Wissenschaft, Technikentwicklung, gesellschaftliche Diskurse im weiteren Sinne wie auch direkt ökonomische Innovationen anschlussfähig macht.

Das heißt somit nicht, dass diese Forschung als Konkurrenzveranstaltung zur wissenschaftlichen oder technischen Forschung anzusehen wäre und erst recht nicht, dass die Kunst in den Dienst der Märkte gestellt werden sollte. Vielmehr geht es darum, Raum für Vollzugs- und Ausdrucksmodi alternativer Erkenntnisbildung und Gestaltungsmöglichkeiten zu schaffen, die, will man den Begriff der anwendungsorientierten Grundlagenforschung konkret auf die künstlerische Forschung beziehen, sowohl die Grenzen zwischen Künsten und anderen Wissens- und Handlungsfeldern durchlässig und diese Durchlässigkeit frucht- und nutzbar

# welterschließung

Ein Rückblick auf die Konferenz  
von Georg Weinand

machen können. Aber nur dann, wenn zugleich die involvierten künstlerischen Praxen als künstlerische Praxen eine möglichst weitreichende Autonomie erhalten, können sich die Künste und künstlerische Forschung auf Augenhöhe mit anderen Wissensformen begeben, Formen der Zusammenarbeit suchen und neue Öffentlichkeiten für die Auseinandersetzung mit Forschung verschiedener Art schaffen. Und zwar nur dadurch, dass dieses Zusammenspiel nicht als ein bloßes Nebeneinander, sondern als ein gezielt provoziertes, kreatives Miteinander der Perspektiven erfolgt, im Rahmen dessen auch zugelassen wird, dass sich jede Weise der Welterschließung und -gestaltung als sie selbst durch die anderen Weisen entwickeln kann.

**W**elterschließung« – als zentrales Stichwort des einleitenden Vortrags wurde der Begriff für mich zum Leitmotiv der Tagung. »Welterschließung« ist existenziell, unbefristet, ambitioniert und hat etwas zutiefst Grundsätzliches, umfasst unendlich viele Möglichkeiten und schließt, allem voran, die Eigenständigkeit und den Wert noch so unterschiedlicher Versuche, Sinnstiftendes zu schaffen, mit ein. Vom Theater bis hin zu Erkenntnisformaten der Wissenschaft schätzt diese Welterschließung den spezifischen Ansatz jeder Disziplin. Denn insgesamt lässt sich der Wert unserer Erkenntnisse an zweierlei messen: an der Qualität des Versuchs – und an der Vielfalt der Ansprüche. Gleichschaltung und Eingleisigkeit sind enge Sackgassen, auch in der Forschung. Der zivilisatorische Wert liegt in der Breite des Unterfangens. Die Welterschließung muss umfassend sein, sonst ist sie bereits vor Beginn gescheitert.

Für das Konferenzprogramm war der Forschungsbegriff zunächst recht eng gefasst. Es sollte geklärt werden, welchen Wert wissenschaftliche Forschung für Theaterschaffende haben kann. Die Pforten der Wissenschaft wurden für Experten anderer Erkenntnisdisziplinen geöffnet. Wie operiert die Wissenschaft? Was ist davon für die Bühne nutzbar? Womit hat sie sich ihren Status erarbeitet? Strategien, Resultate, Verfahren, kollektive Initiativen, alles das ist auch für die Bühne von Interesse. Gleichzeitig müssen wir uns vor Augen halten, dass die »Objektivität« der Wissenschaften erstens nicht mehr als gegeben vorausgesetzt wird (auch von Wissenschaftlern nicht mehr); zweitens weiß das Theater seit Anbeginn, dass (subjektive) Erkenntnis durch Kommunikation beziehungsweise Teilung entsteht und schöpft daraus seine Legitimation. Eine Orientierung hin zu den Wissenschaften kann und darf also nicht darin bestehen, unter dem Deckmantel der Objektivität den eigenen Stellenwert zu festigen. Wer im Windschatten harter Fakten seine eigene Legitimität zu stärken sucht, hat seine Seele verkauft und die Welterschließung verraten.

Was für zentrale Erkenntnisse hat uns auf dem PAZZ - Festival zum Beispiel die Produktion *All the sex you ever had* beschert: geheimes, intimes, historisches Wissen einer ganzen Generation mit spezifischen Verhaltensmustern. Oder auch die Produktion *Avanti infantilitanti* dank der mehrfachen Umkehrung »erwachsenen« und »kindhaften« Erscheinens. Beide Arbeiten haben ihre eigenen Methoden, ihre eigene Dramaturgie der Erkenntnis umgesetzt und mit uns geteilt. Altbekannte Welten haben sich da neu erschlossen. So funktioniert das.

In diesem Kontext stießen auch die »Feedback-Methoden«, die bei DasArts entwickelt wurden, auf breites Interesse. Sie geben der Schaffung und Mitteilung subjektiver Wahrnehmung großen Raum. Mit dem kollektiven Erkenntnis- und Lernprozess im Zentrum übersteigen sie die einfache, urteilende Kritik und bieten sich deshalb zur Auswertung spezifischer Kreativeprozesse zwischen Machern, Zuschauern und Kollegen wie als Inventarisierungsinstrument innerhalb größerer Kulturinstitutionen, die dank subjektiver Lesarten überhaupt funktionieren, an.

Dank vielfältiger Initiativen vor allem der Freien Szene wurde deutlich, wie reich und breit gefächert die ureigenen Komponenten des Theaters zur Welterschließung eingesetzt werden können. Besonders Methodenverfremdung und indirekte Suche scheinen beliebt – sind nicht die meisten wissenschaftlichen Erkenntnisse/Entdeckungen zufällig oder während der Suche nach etwas ganz anderem »passiert«? Die Dramaturgie des Entdeckens hat nur sehr begrenzt etwas mit den wahren Absichten und harten Methoden der Wissenschaften zu tun. Erkenntnis entstand über Umwege oder durch Zugabe von Zufall, Größenwahn oder Politik.

Falsche Bescheidenheit und modebedingte Popularität sind dem Theater keine guten Ratgeber. Die Akademisierung der Künste hat langfristig keinen Bestand. Selbstbewusstsein dank Kreativität, Perspektivenwechsel und Variabilität sind Leitlinien, die weitaus vielversprechender für das sind, worauf es am Ende tatsächlich ankommt. In dieser »Schattenstrategie« hat das Theater Meisterschaft erlangt: verfremden, ironisieren, zuspitzen, zerstückeln, parodieren – alte Mittel der Bühne und eben der Erkenntnis. Wissen entsteht dazwischen, an der Grenze von sinnlicher und rationaler Erkenntnis, dort, wo wir am meisten Mensch sind. Nicht nur Kinder lernen am meisten durch Spielen.

»Since it is theatre – the power of theatre; the power of transformation«, damit hat Kate Macintosh in ihrer Arbeitsdarstellung offen argumentiert. Ein außerordentlich anspornendes Motto, um in die Zukunft der eigenen Kunst zu investieren.



Georg Weinand ist Mitglied der Künstlerischen Leitung von DasArts Amsterdam. Ab Oktober 2012 Leiter Dampfzentrale Bern.

# notizen aus oldenburg

von Julian Klein



Julian Klein ist Regisseur, Dozent, Musiker und Komponist und leitet das Institut für künstlerische Forschung Berlin. [www.artistic-research.de](http://www.artistic-research.de)

## Prolog

Der Titelzusatz »Theater und Forschung« legt eine Gegenüberstellung nahe, doch der Gegensatz ist ein scheinbarer. Denn einerseits: Etliche Forschung, auch wissenschaftliche, verwendet seit jeher Theatermittel wie Rahmung, Spiel, Narration, Fiktionalität, Performativität und Imagination, und dies durchaus als zentrale Methode – beispielsweise in der Psychologie und den Neurowissenschaften, Ökonomie, Soziologie, Archäologie, Ethnologie, Medizin und vielen anderen Disziplinen. Und andererseits: Jede Kunst, die nicht Bewährtes reproduzieren, sondern vorwiegend Neues entwickeln möchte, benötigt zu diesem Zweck (irgend) eine Form von Forschung. Außerdem ist etwa die Bezeichnung von Theaterproben als experimentelles Labor oft nicht nur metaphorisch zutreffend, sondern erfüllt die Kriterien einer systematischen Suche nach Erkenntnis oder der Entwicklung neuer Methoden.

## Erster Akt

Hans-Jörg Rheinberger zitiert Thomas Kuhn: »The process [of research] is driven from behind«, was bedeute: Forschung bewegt sich nicht auf etwas hin, sondern von etwas weg. Dies kann für das Selbstverständnis eines Theaters, das sich als Forschung begreift, ein wesentlicher Punkt sein (nicht die Premiere als Ziel ist die vorwiegende Motivation, sondern das Erkenntnisinteresse zu Beginn einer künstlerischen Unternehmung). Rheinbergers Konsequenz lautet daher: »Kunst und Wissenschaft sind beide Formen der nach vorne offenen Welterkennung, sie sind hinter dem Unvorwegnehmbaren her.« Außerdem: Schon Lichtenberg fiel auf, dass die meisten Erfindungen durch Zufall gemacht werden, und so verortet Sibylle Peters die Erfindung der Lecture Performance auch zu Ernst Chladni in das Jahr 1780.

## Zweiter Akt

»Ist der Platon auf dem Aristoteles oder der Aristoteles auf dem Platon?« So befragt Jens Badura die antiken Wurzeln der Debatte über das künstlerische Wissen und verweist auf Alexander Baumgarten, der schon Mitte des 18. Jahrhunderts wieder Grund hatte, auf die Komplementarität rationaler und sinnlicher Welterschließung hinzuweisen. Nicht nur er mahnt uns, nicht etwa die Künste zu verwissenschaftlichen, sondern vielmehr den Begriff von Forschung aus seinen Rationalitätsfallen zu emanzipieren. Nur so kann auch die Wissenschaft das Theater wieder als Ort und Mittel von Forschung ernst nehmen.

## Dritter Akt

Das Theater, seinerseits, nimmt die Wissenschaft offenbar bisweilen aber auch nicht besonders ernst. Die Wissenschaft und die Wissenschaftler kommen im Theater gern als Karikatur vor: Versponnene Experimentatoren starren hornbebrillt auf ihre überkomplexe Apparatur und erwarten das Heureka, weltferne Theoretiker veraspergern sich in verschiedenfarbige Socken und in Probleme, die außer ihnen niemand versteht, geschweige denn hat, skrupellose Laboranten verweigern sich ehrgerig dem ethischen Diskurs, und unterm wuchernden Barte des Philosophen schimmert sein Lehnstuhl im Elfenbeinturm hervor.

Soweit vermag die theatrale Satire vielleicht tatsächlich noch eine (vielleicht auch öfter als vermutet) zutreffende Karikatur der wissenschaftlichen Wirklichkeit zu zeichnen. Dies ist jedoch weder selbst Forschung, noch begründet es einen interdisziplinären Dialog, und allzu oft entbehrt es der nötigen Selbstironie, die Humor dieser Art meist erst zum Blühen bringt. Es ist meistens noch nicht einmal Theater. Es sind Klischees aus dem Fundus, mit Readymades aus gegenseitigen Unverständnissen. Wenn derartige Exemplare zum Vorbild für Forschung im Theater werden, wundert es nicht, dass die Vorbehalte den Gedanken überwiegen, dass die Bühne oder die Kunst allgemein überhaupt zum Mittel von Erkenntnis werden könne.

## Finale

Wenn Forschung Mittel des Theaters einsetzt, muss das nicht dazu führen, dass sie ihren Erkenntniswillen verliert. Wenn das Theater nach Erkenntnis strebt und daher forscht, muss das nicht dazu führen, dass es seine künstlerische Kraft verliert. Erkenntnisdurst und künstlerischer Anspruch sind keine Widersprüche – im Gegenteil, oftmals gehen sie miteinander einher. Was also braucht ein Theater, das sich selbst als Forschung begreift? – Vor allem das Selbstbewusstsein, nicht anderen Konzepten hinterherlaufen zu müssen. Theater ist ein legitimes und taugliches Mittel zu Wissen und Erkenntnissen, die anders nicht zu gewinnen sind. Theater ist Reflexion über die Kraft der Rahmung, und Theater ist ein elaboriertes Instrument zur experimentellen Untersuchung unserer Konstruktion der Wirklichkeit.

# falsifikation

Forschung und Theater als scheiternde Experimente  
von Tobias Rausch

Experimente können schiefgehen. Experimente müssen schiefgehen können, damit sie Ergebnisse hervorbringen. Der ein wenig unmodern gewordene Wissenschaftstheoretiker Sir Karl Popper hat darauf bestanden, dass Erkenntnisgewinn überhaupt nur über Falsifikation zu erzielen sei. Dass sich Wahrheit nie beweisen lässt, sondern nur die Falschheit einer Aussage. Bei Popper klingt das alles recht abgeklärt: Versuche nicht zu beweisen, dass alle Schwäne weiß sind, sondern suche nach dem einen schwarzen Schwan! Wer schon einmal Bekanntschaft mit »Schwarzen Schwänen« (Nassim Nicholas Taleb) gemacht hat, dem schwant, dass diese immer genau an jener Stelle ihren Kopf aus dem Wasser strecken, an der man sie nicht erwartet und dass sie deswegen das Boot gerne zum Kentern bringen. Herrje, auch Sir Popper bleibt nicht trocken. Das Risiko des Scheiterns ist der mühselige Doppelgänger des Aha-Effekts. Ein Hoch also auf diejenigen, die falsche Wege gegangen sind und widerlegt werden konnten.

Zu Leitsternen werden ja immer nur die gleichen zehn bis zwanzig Namen, die *happy few*: Galilei, Newton, Darwin, Planck, Einstein ... (»We few, we happy few, we band of brothers.«) Doch all die verglühten und ungesehen erloschenen Enthusiasten, die ein Leben lang versuchten, die Substanz des Äthers zu beweisen oder die Möglichkeit des perpetuum mobile oder die Herstellung von Gold aus Quecksilber, sind aus unserem Bild von Forschung verschwunden. Sie sind die wahren Helden.

Aber wann genau ist ein Experiment eigentlich schiefgegangen? Wo beginnt das Scheitern, und was können seine Kriterien sein? Die Gemeinheit der Falsifikation liegt darin, dass sie sich nicht nur auf das gewünschte Ergebnis beziehen kann, sondern auch auf die Methodik, den Versuchsaufbau oder sogar auf die gesamte Fragestellung, von der wir ausgegangen sind. Fehlerberechnungen und Fehlerbäume als Boolesches Modell sind nicht die notwendige Begrenzung der Mangelhaftigkeit eines forschenden Verfahrens, sondern struktureller Kern, denn die Ergebnisse zeigen nicht einfach das, was sie zeigen sollen. Sie sind keine Phänomene. Erst durch das Herausrechnen von Fehlern und die deduktive Analyse der Fehlerstellen funktioniert eine Forschungsapparatur.

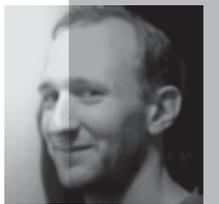
Theater als Forschung steht genau vor diesem Risiko. Und das ist ein erhebliches Risiko angesichts der institutionellen Zwänge (Premierentermine, Zuschauerzahlen, Presseecho). Wenn das Label »Forschung« nicht nur eine Schnell-Lackierung sein soll, mit der die faktische Überflüssigkeit von Theater

ein windschnittiges Äußeres bekommt, und wenn Theater nicht nur der Zweitverwerter von wissenschaftlichem Output sein soll (die Chaosphysik! – Sie war doch vor einiger Zeit ein feuilletonistisch gern gesehener Gast in der Kulturverwüstung; wohin ist sie entschwinden!?) – wenn also, dann bedeutet dies, dass Theater selbst forschend werden muss und sich auf ungeprüftes Terrain begibt.

Vierzehn Dramaturgen machen im Rahmen der Konferenz ein Entscheidungsexperiment. Es gilt, vor dem Computerbildschirm sitzend, in zwei Versuchsgruppen Beträge in eine gemeinsame Kasse einzuzahlen, um anschließend maximalen Gewinn zu erzielen. Das Experiment hat zehn Runden. In einem ersten Durchlauf kann man sehen, welche Beträge die anderen Gruppenmitglieder setzen. Im zweiten Durchlauf gibt es die Möglichkeit, geizige Mitglieder der Gruppe zu bestrafen. Auf einer Leinwand ist das Gesicht des Versuchsleiters zu sehen, der live die Untersuchungsergebnisse auswertet. Das Gesicht von Big Brother grinst. Was hat das zu bedeuten? Die Versuchsergebnisse sind – sagen wir – unkonventionell.

Üblicherweise wäre zu erwarten, dass die eingesetzten Beträge in der ersten Runde immer geringer werden, da es sich am meisten lohnt, wenig selbst zu investieren, aber viel zurückzubekommen. In der zweiten Runde sollten besonders egoistische Mitglieder der Gruppe bestraft werden, so dass sich allmählich ein sozial akzeptiertes Niveau von Investitionen einstellt, auch wenn der Bestrafende dadurch weniger einnimmt. Das Experiment zeigt also normalerweise, was wir Humanisten schon immer gehofft hatten: Der Mensch ist kein *homo oeconomicus*, dessen Tun und Lassen ausschließlich an der maximalen Beute orientiert ist. Es gibt tatsächlich gewisse Haltungen von Gerechtigkeitssinn und Sozialität, die das Verhalten mitbestimmen. Potzblitz. Grandioserweise sollen diese nun durch das Experiment quantifizierbar werden.

Man könnte sich wundern, welch reduzierter Begriff von Entscheidung in diesem Experiment vorausgesetzt wird, nämlich die schlichte Wahlmöglichkeit zwischen Beträgen. Aber tatsächlich enthält das Experiment noch eine weitere Entscheidungsmöglichkeit, für die der Big Brother keine passende Deutung zur Hand hat. Denn die Beträge, die in der ersten Runde des Experiments durch die Dramaturgen gesetzt werden, fluktuieren wie der volatile Aktienkurs eines dubiosen afrikanischen Minenkonzerns in einem Erdbebengebiet.



Tobias Rausch ist freier Regisseur, Autor und Gründungsmitglied des Theaterkollektivs *lunatiks* produktion. [www.lunatiks.de](http://www.lunatiks.de)

Die Investitionen der Dramaturgen bleiben auch nach mehreren Runden viel höher als gedacht – und auch die Bestrafung fällt nicht so aus wie üblich. (Zeigt diese Ergebnisse niemals euren Stadtkämmerern!)

Die Analyse von Big Brother: Teams aus Dramaturgen haben ein besonders hohes Maß an Vertrauen und gegenseitiger Verantwortlichkeit. O ja! Das ist aber ein sympathischer Big Brother. Aber hat er Recht?

Im Nachgespräch zeigt sich die wahre Qualität des Dramaturgen: eine einfache Frage zu stellen, auf die es keine einfache Antwort gibt. Eine Dramaturgin fragt, ob das Experiment auch dann noch funktioniert, wenn es von den Teilnehmern nicht als Versuchssituation ernst genommen wird, in der die definierten Ziele (»maximaler Gewinn«) verfolgt werden, sondern wenn es als Spiel interpretiert wird, dessen Grenzen und Effekte lustvoll ausprobiert werden.

Qualitativer Sprung, der Kopf des Schwans taucht auf, das Experiment scheitert! Der soziologische Versuch wird zur Spielwiese, die Daten zum ästhetischen Ausdruck einer kollektiven Inszenierung. Die Entscheidungen, die vierzehn Dramaturgen getroffen haben, waren anderer Natur, als es das Raster des Entscheidungsexperiments vorgesehen hatte. Und plötzlich wird sichtbar, was die Soziologie vorausgesetzt hat – die ungefragte Akzeptanz der Ziele. Eigentlich sollte den Dramaturgen gezeigt werden, wie Wissenschaft geht. Stattdessen haben die Dramaturgen aus dem Experiment eine Performance gemacht. Ein Fehler! Eine Erkenntnis! Eine Transposition!

Experimente müssen schiefgehen können, damit sie Ergebnisse hervorbringen können. Theater als Forschung kann zu diesem Scheitern beitragen.

herzlich willkommen im Vortragslabor. Beginnen wir mit einem wichtigen Unterschied zwischen einem Vortrag und einer Bühnenperformance: Auf der Bühne steht alles in Frage. Man muss also ziemlich genau überlegen, was man darauf sichtbar werden lässt, man hat dafür Sorge zu tragen, dass das, was auf der Theaterbühne erscheint, mit dem, was auf der Theaterbühne gesagt wird, in Verbindung steht. Das kann kompliziert werden. Wie schön und erholsam ist es dagegen im Auditorium. Ein Pult, ein Wasserglas, fertig. Schon hat man eine Situation, in der alles, was gesagt wird, sich wie von selbst in Wissen verwandelt, in eine Sache von öffentlicher Bedeutung.

Was auf der Szene des Vortrags zu sehen und zu hören ist, wird nicht von der Vortragenden allein entschieden. Es wird von Diskurs- und Darstellungsübereinkünften, technischen Bedingungen, Ordnungen wissenschaftlicher Evidenz bestimmt. Dies entlastet die Vortragende von bestimmten Entscheidungen, mit denen Theatermacher sich herumschlagen.

Die Vortragende fragt sich nicht, ob es wirkungsvoller wäre, wenn sie ihren Vortrag mal in der Projektion halten würde statt daneben. Dass das Rednerpult in den meisten Auditorien nicht mittig, sondern seitlich angeordnet ist, liegt nicht daran, dass im klassischen Vortrag nur Inhalte zählen, sondern vielmehr daran, dass es nicht Aufgabe der Vortragenden ist, das Publikum um sich herum zu versammeln, sondern die gemeinsame Aufmerksamkeit auf eine Angelegenheit zu richten, die dadurch, dass sie *vorgetragen* wird, zu einer öffentlichen Angelegenheit, einer *res publica* wird. Was wissen wir über diese öffentliche Angelegenheit? Welche Bedeutung hat sie für uns? Wie positionieren wir uns zu ihr? Das leere Zentrum des Auditoriums ist der Ort, an dem ein Vortrag die öffentliche Angelegenheit, um die es ihm geht, erscheinen lässt.

Schauen wir uns all die Vorträge auf einmal an, wie in einer Überblendung und im Schnelldurchlauf: Unzählige Zahlen werden an Tafeln geschrieben, unzählige Lichtbilder projiziert, unzählige Lehrassistenten führen unzählige Experimente vor, unzählige davon misslingen, unzählige Karten und Modelle werden an Kartenständer gehängt. Unzählige Overheadprojektoren lassen sich nicht mehr scharf stellen. Unzählige Male bleibt die Mitte eine leere Projektionsfläche für die intellektuellen Anschauungen, die der Vortragende im Zuge der allmählichen Verfertigung der Gedanken beim Reden hervorzurufen versuchte. Unzählige von uns denken währenddessen an etwas völlig anderes.

Neuere Untersuchungen bestätigen, was wir immer schon ahnten: Wenn Sie diesen Raum verlassen, werden Sie im statistischen Mittel über ganze 20 Prozent des faktisch in diesem Vortrag enthaltenen Wissens verfügen. Vorträge sind zur Wissensvermittlung ungeeignet. Etwas als öffentliche Angelegenheit auftreten zu lassen, als etwas, zu dem wir uns ins Verhältnis setzen können, ist etwas völlig anderes als Wissensvermittlung.

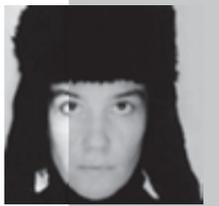
Wichtig ist nicht, dass wir das, was gesagt und gezeigt wird, im Kopf behalten. Wichtig ist vielmehr, dass man zwischen Sagen und Zeigen etwas von selbst zeigt. Diesen Moment nennt man Evidenz.

Worum es geht, tritt aus dem Verborgenen ans Licht und wird erst damit zu unserer, zur öffentlichen Sache und damit im eigentlichen Sinne zu Wissen.

Zweihundert Jahre lang war der öffentliche Vortrag das Zentrum dessen, was Universität genannt wurde, das wesentliche Forum, in dem verhandelt wurde, wie Wissen als Wissen zu Erscheinung kommt und also überhaupt erst zu Wissen wird. Dies stand zur Verhandlung am Rande dessen, was gesagt wurde: Wie gelingt Ansprache? Wer versammelt sich als was? Was ist ein Lehrkörper? Welche Zusammenhänge zwischen Sagen und Zeigen leuchten ein? Wie entsteht Relevanz? Wo verwandelt sich Ablenkung in Erkenntnis und umgekehrt?

Das war niemals nur Sache der Wissenschaft, sondern immer auch Sache der Öffentlichkeit, also genau das Paradox und die Schönheit der Universität, die wir heute verschwinden sehen. Die Universität Humboldts war rund um ein Forum angeordnet, in dem Wissenschaft sich als Öffentlichkeit zu beweisen hatte und Wissen erst als öffentliche Angelegenheit zu Wissen wurde. Dass Wissenschaft im Theater heute eine neue Rolle spielt, hängt auch mit dem Verschwinden dieser Art von Universität zusammen, die augenblicklich in einen Haufen Exzellenzcluster, Lernumgebungen und Präsentationskompetenz-Seminare zu desintegrieren scheint.

Wenn also Wissenschaft zu einer Sache des Theaters wird, so geht es nicht darum, ein in der Wissenschaft produziertes Wissen so zu verkörpern, darzustellen und zu vermitteln, dass Nicht-Wissenschaftler eine Chance haben, es zu verstehen. Es geht um mehr: darum, das öffentliche Forum neu zu erfinden, in dem verhandelt werden kann, was als Wissen gilt und wie es zu Wissen wird.



Sibylle Peters ist Performerin, Regisseurin, Wissenschaftlerin und Dozentin, u.a. an den Universitäten in Hamburg, München, Wales, Basel und Berlin (FU).

# schönheit & trost des nicht-wissens

Auszug aus dem Vortrag  
von Jan van den Berg

**d**ie Realität ist zu interessant, um sie den Realisten zu überlassen

1998 bereitete ich eine Anatomie-Vorstellung vor. Ich organisierte damals regelmäßig »Salons«, in denen ich mit Gästen über Themen diskutierte, die mich interessierten und von denen ich dachte, dass sie für künftige Stücke oder Vorstellungen interessant sein könnten. Während eines dieser höchst inspirierenden öffentlichen Gespräche entstand die Idee, ein Stück über die Geschichte der Anatomie zu entwickeln. Während der Arbeit daran stieß ich auf einen Zeitungsartikel über J. Craig Venter und seine »DNA shotgun sequencing method«. Seinen Kritikern zufolge war dieser Mann dabei, unsere gesamte DNA – oder schlimmer: das Buch des Lebens – an die NASDAQ zu verkaufen, weil er mit dem Geld privater Investoren arbeitete. Er wurde sogar ein neuer Frankenstein genannt, der an unseren genetischen Codes herumfusche. Ich wollte diesen Mann treffen, da er anscheinend ein bedeutendes neues Kapitel der Anatomiegeschichte und der gesamten Menschheitsgeschichte schrieb. Das war genau das Thema meines Stücks. Mein damaliger Kollege Rien Stegman und ich reisten in die USA, um Dr. JC (!) Venter zu treffen.

Ich merkte, dass dies die spannendste Art des Theatermachens war: Um die Welt reisen, um hinter die Kulissen der gegenwärtigen Realität zu schauen. Es wurde dokumentarisches oder investigatives Theater genannt. Dies war unser Weg, wie wir Theater machen wollten: uns in die Realität einmischen, genauer: in wissenschaftliche und technologische Fragen, die eine neue Ära eröffnen würden. Dass ein neues Jahrhundert bevorstand (es war 1998), stachelte unsere Neugier und Aufregung zweifellos an.

Statt traditionelle Theaterstücke zu schreiben, arbeiteten wir an der Erforschung von Ideen, entwickelten Konzepte von Imagination und künstlerischer Kommunikation zu aktuellen wissenschaftlichen und technologischen Themen und schufen eine Form, die »link theater« genannt wurde, wegen der Art und Weise, wie wir Geschichtenerzählen, Vorlesen, öffentliche Expertenrunden, Kurzfilmfragmente und Forschungsergebnisse miteinander verknüpften.

Zur Jahrhundertwende resultierte diese Methode in einem meiner bis dahin interessantesten Projekte: WISELWAARDE (Wechselkurs). Zwanzig interaktive Nächte in einem alten Schulgebäude: Zehn Vorstellungen in den letzten Tagen des alten und zehn in den ersten des neuen Jahrhunderts. Jeden Abend begrüßten wir einen besonderen Gast, mit dem wir gemeinsam auf die alte Ära zurück- und vorwärts in die neue schauten. Wir nannten es ein lebendes Archiv der Erinnerungsbewahrer und Zukunftsforscher.

Dabei ist das Theater der Wissenschaft gegenüber in einem Punkt im Vorteil: In der wissenschaftlichen Praxis erscheinen Forschung und Präsentation immer noch als zwei verschiedene Register – erst die Forschung, dann die Präsentation. Auf der Bühne steht dagegen außer Zweifel, dass die Präsentation eine entscheidende Phase der Forschung selbst ist. Stellt man also die Präsentationsformen der Wissenschaft auf die Bühne, dann wird sichtbar, wie die Präsentation und die Entstehung von Wissen miteinander verbunden sind.

Sibylle Peters, Der Vortrag  
als Performance. Bielefeld  
(transcript) 2011

Es verband Humor, Drama, Geschichte, Bildung, Wissenschaft und Technologie. Die Wissenschaftler waren bei Weitem die interessantesten Gäste wegen ihrer zum Teil revolutionären Einblicke, ihrer Offenheit gegenüber dem theatralen/experimentellen Setup, ihrer Erfahrung mit dem Informationstransfer, ihrer inspirierenden Neugier und ihrem überwältigenden Enthusiasmus.

Von da an wandte ich mich der Grundlagenforschung zu, weil mir immer klarer wurde, wie wenig ich von einigen der wichtigsten revolutionären Entwicklungen des letzten Jahrhunderts wusste und verstand. Ich wollte an der Front von Neugier und Exploration sein.

Für mich ist die Teilchenphysik eines der größten Abenteuer der Menschheit: Apparate am Rande des Machbaren, mit denen wir Eigenschaften unseres Universums erforschen, die niemand jemals zuvor gesehen hat, geben uns das Gefühl, eine Entdeckungsreise zu unternehmen in unbekannte Welten jenseits der Grenzen von Wahrnehmung und Imagination, in Gebiete, wo unsere Intuition nicht länger zu den Naturgesetzen passt. Ein Teilchenphysiker vom CERN sagte einmal zu mir: »Es ist mehr als ein Job, es ist eine Leidenschaft. Forschung ist Leidenschaft und daher näher an der Kunst als ein reeller, gewöhnlicher Job zum Geldverdienen.«

Unter dem Motto »Die Realität ist zu interessant, um sie den Realisten zu überlassen« (Tim Echells) begann ich mit Auführungen über die unsichtbare Wissenschaft: gegenwärtige Entwicklungen in der Wissenschaft, die mit bloßem Auge nicht mehr zu sehen sind, aber großen Einfluss auf unser Kommen und Gehen, unsere nahe Zukunft haben. Nehmen wir zum Beispiel Elementarteilchen, die Bausteine der Materie. Wir bestehen vollständig aus ihnen, aber wir können sie nicht sehen. Mehr noch: sie verhalten sich völlig anders, als wir es uns je vorstellen können. Die Bausteine unserer Körper folgen einer anderen Logik als wir selbst.

Ich begann Vortragsveranstaltungen über meine eigenen Entdeckungsreisen in die Welt der Teilchenphysik zu kreieren, in denen ich Geschichten mit Filmberichten und live-on-stage-Interviews verknüpfte: Forschung und Darstellung als Weg zur Erkenntnis unsichtbarer Dimensionen durch die entfesselte imaginative Macht der performativen Kunst.

Eine meiner Hauptinspirationsquellen ist der gute alte Herodot von Halikarnassos (5. Jh. v. Chr.), Begründer der Geschichtsschreibung und »Vater der Lügen«, wegen seiner



Jan van den Berg entwickelt Theaterproduktionen zwischen Bühnenkunst und Wissenschaft. [www.theateradoc.nl](http://www.theateradoc.nl)

# künstlerische forschung in der winterakademie

Ein Projekt am THEATER AN DER PARKAUE, Junges Staatstheater Berlin  
von Karola Marsch

Art, Fakten und Fiktion zu verbinden; einer der allerersten, der seine Forschungsergebnisse aufschrieb, nachdem er sie im Vortrag seiner Forschungsberichte, seiner »Historien«, vor Publikum erprobt hatte.

Herodot gilt als Genie, weil er in seinen Geschichten Elemente kombiniert, die nicht zusammengehören: Dort kollidieren und vermischen sich Reiseberichte, Legenden, Erzählungen, Reden, Theaterfragmente, Poesie, Augenzeugenberichte, Erinnerungen, Charakterskizzen. Er ist ein Meister der Vermischung, der Verschmelzung. Sein reicher, gigantischer Gobelin von Geschichten erschafft ein Bild des Hier und Jetzt, in dem er lebte, basierend auf der simplen, radikalen »Weisheit aus Erfahrung«. Es gibt bei ihm stets mehr als eine Wahrheit zur selben Zeit und am selben Ort.

## Etwas, das dazwischen liegt

»Ein Mann, der die Wahrheit will, wird Gelehrter; ein Mann, der seine Subjektivität spielen lassen will, wird vielleicht Schriftsteller [Performer – jvdb]; was aber soll ein Mann tun, der etwas will, das dazwischen liegt?« (Robert Musil)

In einer grundlegenden Studie mit dem Titel *Perform or else* (2001) problematisiert der amerikanische Philosoph Jon McKenzie die Vorstellung von Performance an sich, indem er feststellt, dass Performance dem 20. und 21. Jahrhundert das ist, was Disziplin dem 18. und 19. Jahrhundert war: die onto-historische Formation von Macht und Wissen. Performance ist zur zentralen Norm geworden. Nicht nur im kulturellen Sinne, sondern im Leben von Arbeitern und Angestellten ebenso wie für Computer und Raketensysteme.

McKenzie untersucht die Tatsache, dass man in der Organisation performen muss oder gefeuert, versetzt und/oder institutionell marginalisiert wird. In der Kultur muss man performen oder wird sozial normalisiert. In der Technologie muss man performen oder wird obsolet.

Aber Performativität geht über Wissen hinaus; sie bestimmt den gesamten Bereich sozialer Bindungen. Da Performativität der Modus ist, mit dem in heutigen Gesellschaften Wissen und soziale Bindungen legitimiert werden, müssen wir untersuchen, wie sie die Paradigmen von Performance Management, Performance Studies und Techno-Performance bedingt – und von diesen bedingt wird. Das heißt, man muss einsatzfähig (also vergleichbar) sein oder verschwinden.

Der Zwang zur Darstellung ist charakteristisch für das, was McKenzie das »performance stratum« nennt. Mit diesem Begriff beschreibt er eine generelle Transformation, die sich

in verschiedenen Bereichen der Wissensproduktion ebenso niederschlägt wie im Verständnis vom Wissen selbst: was es ist, woher es kommt, und wodurch es legitimiert wird. Mit Bezug auf Lyotards berühmtes Werk *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge* verweist McKenzie auf den Austausch von Wissenschaft, Technologie und Kapital: Wissenschaft verlangt Beweise, Beweise erfordern Technologie und Technologie braucht Kapital – so wird das »Kriterium der Performance ausdrücklich von den Behörden aufgestellt, um ihre Weigerung, bestimmte Forschungszentren zu unterstützen, zu rechtfertigen«. Hier beobachtet McKenzie unheimliche Verbindungen zwischen neoliberaler Politik, post-fordistischem Management und der Produktion von Wissen. Unheimliche Verbindungen, die allzu vertraut erscheinen, auch im niederländischen Kontext, und McKenzies scharfe Beobachtungen lassen einen staunen, in welchem Ausmaß jüngste Fälle von akademischem Betrug als Symptome des Zwangs »to perform, or else« angesehen werden können.

Die sogenannte performative Wende in Geistes- und Naturwissenschaften lenkt die Aufmerksamkeit auf die enge Verschlingung von materiellen und diskursiven Gewohnheiten, die Teil der Darstellung von Wissen sind, und auf das von ihnen hervorgebrachte Wissen. Realität, einschließlich unseres wissenschaftlichen Verständnisses davon, ist nicht unabhängig von ihrer Erforschung. Das heißt nicht, Realität sei Ansichtssache, sondern sie ist die materiell-semiotische Konsequenz unserer Auseinandersetzung mit der Struktur der Welt.

»We are never sure of what we do. That's why it's called research. Because we don't know the answer. And in fact it will be much more interesting if we don't find it. Because we're almost convinced that if it exists we must find it. So if we happen not to find it, than we're really wrong and that is a wonderful situation for a scientist. That is what produces the new revolutions.« (Alvaro de Rujula, CERN)

Die Winterakademie ist ein Kunstprojekt, in dem in den Berliner Winterferien einhundert Kinder und Jugendliche aus Berlin auf Künstler der diversen Sparten treffen. Seit Februar 2006 ist sie eine feste Größe im Programm des Theaters und zentraler Ausdruck der Auffassung von Theaterpädagogik, der sich an die künstlerische Praxis des Hauses knüpft. So wie sich das Theater den vielgestaltigen Formen des 21. Jahrhunderts verpflichtet fühlt, sehen wir den Gegenstand unserer theaterpädagogischen Arbeit in der Vermittlung dieses erweiterten Theaterbegriffes.

In der Winterakademie gestalten Kinder und Jugendliche ihren Blick auf die Wirklichkeit mit den zeitgenössischen Theaterformen des 21. Jahrhunderts. Sie übersetzen Wirklichkeit in künstlerische Formate mittels Bewegung, Sound, Film, Sprache, Bild, Spiel etc. Zur Seite stehen ihnen Künstler aus den Sparten Theater, Musik, Bewegung & Tanz, Performancekunst, Film, Architektur, Design, Fotografie. Die Winterakademie vereint Kinder und Jugendliche aus allen sozialen, gesellschaftlichen und religiösen Wirklichkeiten und allen Bezirken Berlins. Jede Winterakademie ist getragen von einem Thema, das am Titel ablesbar wird. 2006 hieß sie SAGEN WIR WIR SIND DIE ZUKUNFT, 2011 SAGEN WIR BERLIN LIEGT AM MEER, 2012 SAGEN WIR WIR HABEN GELD. 2013 wird sie den Titel SAGEN WIR WIR SIND DAS NETZ tragen.

## Das künstlerische Labor

Kern der Arbeitsweise in der Winterakademie ist das künstlerische Labor. Im künstlerischen Labor arbeiten Künstler, Dramaturgen/Theaterpädagogen und Kinder und Jugendliche gemeinsam an einer Versuchsanordnung, die von den Teilnehmern mit ihrem eigenen Wissen, der eigenen Neugier und den eigenen Interessen gefüllt werden kann. Vorrangige Herangehensweise ist daher die Entwicklung einer Forschungsfrage, deren Antworten vorab niemand kennt. Die Teilnehmer wissen allerdings vorher, ob sie einen Film drehen, mit Bewegung arbeiten, ein Hörspiel erstellen, eine Installation entwickeln, eine Collage anfertigen, Texte schreiben, eine Soundscape erarbeiten oder mehrere Techniken kombinieren werden. Diese künstlerischen Techniken bilden den Rahmen eines einzelnen Labors.

Das künstlerische Labor ist durch die Arbeit im Prozess bestimmt. Der gesetzte Rahmen bestimmt zwar die künstlerischen Techniken, die im Labor verwendet werden, und stellt eine Forschungsfrage an den Anfang, all das sagt aber nichts darüber aus, welches konkrete Material, welche

Fragen, welche Erkundungen, Beobachtungen, Fakten durch die Teilnehmer während des Forschungsprozesses generiert werden. Das künstlerische Labor braucht die Lücke im Konzept, das Nichtwissen, die unbesetzte Leerstelle, die erst im Prozess der Akademie allmählich Gestalt annimmt. Wie der Prozess bis in die Präsentation selbst determinierende Größe bleiben kann, ist die eigentliche Kunstfertigkeit. Sie gelingt dort, wo laborhafte Formen von Präsentation gefunden werden; wo eine Hinarbeit auf eine Präsentation nicht bedeutet, die Teilnehmer wegen der Präsentation nun doch noch inszenieren zu müssen; wo bereits in der Arbeitsphase Module verwendet werden, die, ähnlich einem Experiment, einer Versuchsanordnung, den unbekanntem Zuschauer/Besucher brauchen, durch den eine erneute Erweiterung des Kontextes stattfinden kann.

## Der neue Ansatz für die Winterakademien 2011 und 2012

Nachdem die ersten Jahre um Themen wie Normalität, Identität, Transformationsprozesse und Spielrealitäten kreisten und damit kunsttheoretische Diskurse mit soziologischer Färbung aufgriffen, setzte die Winterakademie 2011 zum Klimawandel und 2012 zum Geld den Fokus neu. Gesellschaftspolitisch relevante Themen fanden ins Programm. Themen, von denen alle ein bisschen etwas wissen, in denen sich aber keiner so recht auskennt. Auf einmal erwies sich der Gedanke der Akademie als völlig neu. Schnell zeigte sich, dass Wissensgenerierung ganz anders stattfinden musste in der Vorbereitung der Künstler auf ihre Laborkonzepte. Experten aus den Wissenschaften waren unabdingbar, die in die harten und weichen Fakten zum Klimawandel jenseits des Medien-Mainstreams einführten. Spezialisten vom Potsdam-Institut für Klimafolgenforschung, den Universitäten Essen und Bielefeld breiteten ihr Wissen vor uns aus, von der Entwicklung der Erderwärmung bis zu den globalen Auswirkungen auf dem Gebiet von Ressourcen- und Verteilungskämpfen, die aus dem Klimawandel resultieren. Ein Zukunftsforscher stellte uns Geschichte und Praxis des Zukunftsszenarios vor. Für die Geld-Akademie holten wir uns ökonomischen Beistand von Ralph und Stefan Heidenreich, Werner Rügemeier, Referenten zum Bürgerhaushalt und zum bedingungslosen Grundeinkommen, hatten Thomas Kuczynski mit im Boot, einen Revisor einer ausländischen Bank. Zu den von den einzelnen Laboren eingeladenen und



Karola Marsch ist leitende Dramaturgin am THEATER AN DER PARKAUE, Junges Staatstheater Berlin  
[www.parkae.de](http://www.parkae.de)

2006 Winterakademie 1  
SAGEN WIR WIR SIND DIE ZUKUNFT

2007 Winterakademie 2  
SAGEN WIR NORMAL IST ANDERS

2008 Winterakademie 3  
SAGEN WIR WIR SETZEN ÜBER

2009 Winterakademie 4  
SAGEN WIR ICH

2010 Winterakademie 5  
SAGEN WIR WIR SPIELEN BERLIN

2011 Winterakademie 6  
SAGEN WIR BERLIN LIEGT AM MEER

2012 Winterakademie 7  
SAGEN WIR WIR HABEN GELD

2013 Winterakademie 8  
SAGEN WIR WIR SIND DAS NETZ

besuchten Spezialisten gehörten Mitarbeiter von attac, der Weltbank und anderen Banken, Goldgräber, Investmentbanker, Manager, Goldverkäufer, Wertermittler, Immobilienhändler und Landwirte. Von ihnen holten sich die Kinder und Jugendlichen das Wissen, das sie benötigten, um in eine künstlerische Auseinandersetzung gelangen zu können.

Durch das Ineinandergreifen von Wissenschaft und Kunst erlebte das Konzept der Akademie eine neue Dringlichkeit einerseits, eine neue Konkretheit andererseits. Sie führten zu einer konkreten Beschäftigung mit den eigenen Systemzusammenhängen. Das, was sich im Titel der ersten Akademie als Anmaßung lesen ließ – SAGEN WIR WIR SIND DIE ZUKUNFT – realisierte sich nun in einer anderen Dimension. Denn die Zukunft heutiger Kinder und Jugendlicher wird geprägt sein vom Klimawandel und turbulenten, wie auch immer aussehenden Finanzmärkten. Zukunftsforschung als Realitätsforschung.

Doch auch in der Akademiearbeit selbst realisierte sich der Anspruch. Im Format der Lunch Lectures, Inputvorträge nach dem Mittagessen in der für die Winterakademie eingerichteten Lounge, sprachen Experten zu den Laborteilnehmern über die unterschiedlichen Aspekte des Klimawandels und historische und aktuelle Erscheinungsformen von Geld. Die Instrumente der Forschungsarbeit in den Laboren – die Recherche in den diversen Medien und vor Ort in der Stadt, das Sammeln von Fakten, Informationen, Material, Bild, Sound, der Einsatz von Kamera, Handy, das Interview, die Befragung, die Erkundung, die Analyse etc. – dienten der Aneignung von Wissen, aus dem heraus erst eine Sortierung,

Ordnung, Reflexion stattfinden konnte, die wiederum die Auswahl für die künstlerische Präsentation ermöglichte. Der Trick für die Entwicklung der Laborideen bestand in der Klimawandel-Akademie darin, Szenarien für das Jahr 2071 entwerfen. Daher leitete sich auch der Titel ab: SAGEN WIR BERLIN LIEGT AM MEER. Bereits dieser Titel geht von einer Konstruktion aus, die auf eine Zukunft, wenigstens aber eine konjunktivische Annahme verweist. Der Blick im Jahr 2011 auf das Berlin in 60 Jahren erlaubte eine künstlerische Zukunftsforschung, die sich auf ermitteltes Wissen stützte, dieses aber ebenso spielerisch umdefinieren oder ignorieren konnte.

Während zum Beispiel Niels Bovri mit 10–12-jährigen wassertaugliche Wohninseln aus unseren Zivilisationsüberbleibseln baute, die sowohl ein Heim wären als auch Transportmittel durch die Wasserstadt, schlossen Sibylle Peters, Eva Plischke und die zehn 8–10-jährigen Teilnehmer mit zehn Erwachsenen einen Pakt: Wir Kinder sagen euch Erwachsenen, was ihr noch in diesem Jahr an einem bestimmten Tag tun müsst, um uns einen überlebensfähigen Planeten zu erhalten; ihr Erwachsenen sagt uns, was wir an einem bestimmten Tag im Jahr 2071 tun werden. Florian Feigl untersuchte in seinem Labor die effizientesten Möglichkeiten der Ausnutzung von Raum, den es für die unterschiedlichen Bedürfnisse zwischen Privatheit, Öffentlichkeit und Menschenmenge nur noch in eingeschränktester Form geben wird. LIGNA installierte eine Basisstation aus der unter Klimakatastrophen leidenden Zukunft, die die Fehler des Jahres 2011 zu ergründen und zu reparieren sucht. Jörg Buttgerit suchte nach Gestalt und Verhaltensweise des Klimamonsters. Sami Bill demonstrierte eine Überlebensrevue am Abgrund. Sascha Bunge ließ Jugendliche Kriege um kaltes, klares Wasser führen. Tim Brauns verlängerte mit seinen Teilnehmern deren Körper und Gliedmaßen, um die Überlebenschancen durch einen möglichst großen Ausschluss von Boden-, Erd- und Wasserkontakt zu erhöhen. Sylvi Kretzschmar ließ das Wetter in einer technisch ebenso einfachen wie raffinierten Soundscape mit 8–10-jährigen wahre Kapriolen schlagen. Thomas Hauck schläferete seine jugendlichen Teilnehmer ein, um sich im Schlaf von den persönlichsten und größten Begierden zu verabschieden.

Ein weiteres Beispiel ist das Labor »Geldbäckerei – Brotdruckerei« (Leitung: Nicolas Galeazzi und Joël Verwimp) der Winterakademie SAGEN WIR WIR HABEN GELD 2012, an dem sich das prozesshafte Arbeiten im künstlerischen Labor zeigt: Die beiden Künstler haben sich vorgenommen, das ökonomische System des Jahres 2012 in Westeuropa anhand der Produktion von Brot und Geld zu untersuchen. Beides, Brot und Geld, begreifen Nicolas Galeazzi und Joël Verwimp als Waren, die hergestellt werden können. Das Kind trifft auf der Hinterbühne des Theaters auf verschiedene Gerätschaften: mehrere Küchentrakte in komprimierter Form, als Backstation mit Herd und Backofen ebenso wie als Spülkonsole mit Frischwasserzulauf, ein herkömmlicher Drucker zur Papiergeldherstellung, Internetzugang, eine rollbare Tafel, diverse Podestrieren, Stifte, Papier, Kochutensilien, Kreide, Lebensmittel, Getränke, ein Kühlschrank. Daraus stellen sie jeden Tag von neuem eine installative

Versuchsordnung zusammen. Bald sind die Rollen verteilt: Sie sind eine Gemeinschaft an einem Ort. Es gibt einen Bürgermeister, eine Nationalbank mit Chef, zwei Bäcker, einen Ladenbesitzer, der Lebensmittel vertreibt, einen Gelddrucker, einen Verleiher, irgendjemand muss den Abwasch besorgen. Sie erfinden ihre eigene Währung. Und beginnen, ihre Welt zu bespielen. Drückt die Nationalbank kein Geld, liegen die Geschäfte brach. Verleiht die Bank Geld zu einem sehr hohen Zins, schlägt der Ladenbesitzer sein eingesetztes Geld auf den Preis seiner Waren drauf. Sind die Lebensmittelpreise hoch, kauft der Bäcker vorsichtig ein und der Brotpreis geht nach oben. Kann sich der Drucker jetzt noch sein Brot leisten? Wer muss anschreiben lassen? Ist das Brot im Ofen noch nicht fertig gebacken, stoppt der Kreislauf: Wird kein Brot verkauft, zirkuliert kein Geld. Am dritten Tag kommt Langeweile ins Spiel – alle haben sich im System eingerichtet, jeder ist irgendwie zufrieden. Oder scheint das nur so? Zumindest hat der Ladenbesitzer seinen Beruf verinnerlicht: Er sitzt die ganze Zeit auf seinem Fleck und rührt sich nicht von der Stelle. Jetzt heißt es für die Laborleiter: Die Versuchsordnung durcheinander rütteln, das selbst erfundene System ins Wanken bringen. Wie im windigen Getriebe der Aktienmärkte beherrscht auf einmal angespannte Nervosität die Gemüter, denn die Laborleiter erweisen sich als Saboteure ihres eigenen Spiels. Sie sprengen die Regeln, indem sie als selbsternannte Polizisten, Landwirte oder Nationalbanker Strafen verhängen, Zinsen wahlweise nach oben oder unten rasen lassen, Preise anziehen und Handel verunmöglichen. Wie weiter? Die Kinder reagieren, halten ihr System beisammen, kämpfen um ihr Geschäft ebenso wie um die Gemeinschaft. Die Präsentation dieses Labors ist eine »durational performance« über drei Stunden, immer wieder mit Publikum, das in der Versuchsordnung am Spiel teilnimmt. Das ist nun wiederum etwas Neuartiges für die beteiligten Kinder. Bisher hatten sie für sich, unter sich, mit sich gespielt. Auf einmal sind vierzig Leute und mehr anwesend und dann für Minuten wieder gar niemand, und sie müssen ihr Spiel neu austarieren. Am Anfang des Präsentationsnachmittags steht auf der Tafel die Handlungsanweisung: »Heutiger Versuch: Alles ist Gemeingut / Das Geld kommt von der Nationalbank. / Julian macht den Laden und hat 40 Freuro Schulden bei allen zu einem Zins von 10%.«

Um ihr System von Brot und Geld spielen zu können, mussten sich die Kinder zwangsläufig mit ökonomischen Begrifflichkeiten und Realitäten beschäftigen. Wie überall kann sich erst freispielen und selbst gestalten, wer über

die Grundregeln verfügt. Das ist, was das Labor nebenbei leistete, es blieb aber nicht dabei stehen. Es ging nicht um die Wissensvermittlung an sich, sondern um das Durchdringen der Prozesse, um zu einer eigenen Gestaltung zu kommen. Das künstlerische Labor bleibt weder bei der Selbsterfahrung im Spiel, indem zum Beispiel die Rolle des Bürgermeisters oder Nationalbankers ausgelotet wird, noch bei der Vermittlung von Fakten oder eines Plots stehen. Es ist darauf angelegt, diese Erfahrungen in einen größeren Kontext zu überführen, der eine eigene Konstruktion von Wirklichkeit durch die Teilnehmer ermöglicht, sie ein eigenes, ihr eigenes System erfinden und ausprobieren lässt. Ein Spiel, das herkömmliche Regeln außer Kraft setzt und überschreitet und neue Denkmodelle einfordert. Die Freiheit konsequenzfreien Handelns.

# would joseph beuys have used powerpoint?

Projektbeschreibung  
von Daniel Ladnar



Daniel Ladnar ist  
Performance-Macher und  
Theoretiker.

Wie beginnt man eine Präsentation? »Pose a question to the audience«, stelle dem Publikum eine Frage – das ist eine der vielen Instruktionen, die ich im Rahmen der Recherche zu meiner Lecture Performance *Would Joseph Beuys have used PowerPoint?* in einem der unzähligen How-To-Guides darüber, wie man richtig präsentiert, und insbesondere darüber, wie man gute PowerPoint-Präsentationen erstellt, gefunden habe. Am Anfang einer Präsentation ist es nämlich wichtig, so die Ratgeber, einen Eindruck zu machen. Augenkontakt herstellen, das Publikum anlächeln, und gleich mit einem »hook« anfangen: Requisiten einführen, ein Video oder ein lustiges Bild zeigen, oder eben eine Frage stellen. Der Titel der Performance ist also zugleich diese Frage, und nachdem ich Augenkontakt hergestellt, das Publikum angelächelt, aus einem Glas Wasser getrunken, ein Video und ein lustiges Bild gezeigt habe (jeweils reagierend auf eine PowerPoint-Folie mit der jeweiligen Instruktion), zeige ich ein weiteres Video, das mich dabei zeigt, wie ich die Frage, die zugleich Titel der Performance ist, mit Kreide an eine Tafel schreibe. Während dieses Video läuft, stelle ich allerdings auch klar, dass ich keine eindeutige Antwort auf diese Frage geben werde, sondern dass sie bloß zwei Koordinaten markiert (Beuys und PowerPoint), anhand derer ich untersuchen will, was sich verändert hat seit den 60ern und 70ern: Damals entstand die Performancekunst und Künstler wie Beuys propagierten die Demokratisierung der Gesellschaft durch Kunst (»Jeder Mensch ist ein Künstler«), während heute ein ähnlicher Demokratieanspruch für ein Computerprogramm formuliert wird, das zunächst als Business-Tool entwickelt worden ist (»Jeder Mensch ist ein Professor«, könnte man Beuys' Ausspruch für PowerPoint variieren). Um diese Veränderungen geht es dann auch im Verlauf der Lecture Performance, und um die Unterschiede zwischen Tafelbild und PowerPoint-Folie, um die Frage, ob Simplifizierung für Wissensvermittlung nötig ist, darum, wie aus der Forderung nach Kreativität und Autonomie eine Verpflichtung geworden ist, um die Universität, und um Wissen als Ressource, um How-To-Wissen und um das Wissen ums Präsentieren. Und dazu gehört natürlich auch die Frage, wie man eine Präsentation beendet. Ein Vorschlag aus den Ratgebern und How-To-Guides: »Leave the audience with a question«, verabschiede dich mit einer Frage. Während also kurz vor Ende der Lecture Performance eine Folie erscheint, auf der diese Instruktion steht, weise ich nochmals darauf hin, dass ich meine

Ausgangsfrage nicht beantwortet habe, dass aber die relevantere Frage vielleicht doch lauten müsse: »How to use PowerPoint?« Es ist zu diesem Zeitpunkt hoffentlich klar, dass ich mir eine andere Antwort auf diese Frage erhoffe, als ich sie in den Ratgebern und How-To-Guides gefunden habe, und dass diese Frage ernst zu nehmen weiter führt als die gängige kulturpessimistische Kritik an PowerPoint. Eine Antwort bleibe ich auch auf diese Frage schuldig. Aber diesmal hoffe ich (ohne das zu sagen), dass sich in der Performance selbst erste Ansätze zu einer Antwort gezeigt haben (ohne dass ich dazu etwas hätte sagen müssen). Hier, in diesem Text, bleibt mir jedoch nichts anderes übrig, als auszubuchstabieren, wovon ich hoffe, dass die Performance selbst es gezeigt hat. Und daher belasse ich es hier bei einem kurzen Hinweis auf eine mögliche Strategie im Umgang mit PowerPoint: Eine Eigenschaft von PowerPoint ist ja bekanntlich die Redundanz, also dass oft die Folien etwas zeigen, das die Vortragenden dann auch noch einmal anders oder genauso sagen, wobei die Folien das Stichwort liefern und die Vortragenden sozusagen fernsteuern. Das wiederum macht aus jeder PowerPoint-Präsentation, um sich des Vokabulars der Performancekunst zu bedienen, ein »Instruction Piece«.

# pimp your brain

Projektbeschreibung  
von Carolin Hochleichter und Andreas Liebmann

**P**imp Your Brain war ein über mehrere Spielzeiten angelegtes Projekt des Theaters Freiburg in Zusammenarbeit mit der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg zum Thema Optimierung des menschlichen Gehirns. Die langfristige Anlage war eine Herausforderung für den Produktionsbetrieb des Stadttheaters, ermöglichte aber erst eine dauerhafte und intensive Beschäftigung mit dem Thema, die sowohl für die interne Diskussion (innerhalb der Leitung, des Ensembles, der Mitarbeiter) als auch für die externe Auseinandersetzung mit den unterschiedlichen Publikumsgruppen bereichernd war.

Die intensive Beteiligung von jungen Menschen im Alter von 16 bis 19 Jahren war in Bezug auf die zentrale Projektfrage relevant, da diese von den Erkenntnissen der aktuellen Forschung in naher Zukunft maßgeblich betroffen sein werden. Die enge Anbindung an das Institut für Ethik und Geschichte der Medizin der Universität Freiburg konnte das Vorhaben wissenschaftlich fundiert gelingen lassen.

Jede der insgesamt fünf Projektgruppen wurde von einem Team aus der künstlerischen und wissenschaftlichen Praxis geleitet. Der Regisseur Andreas Liebmann war beispielsweise künstlerischer Leiter der Gruppe, die sich mit »Deep Brain Stimulation« befasste (dies ist eine Technik, bei der Elektroden ins Hirn eingesetzt werden – zum Beispiel zur Linderung der Symptome der Parkinsonkrankheit). Weitere Beteiligte der fünf Leitungsteams waren jeweils ein Mitarbeiter des Instituts für Ethik und Geschichte der Medizin, ein Mitglied der Dramaturgie und ein Berater, alles Spezialisten aus der naturwissenschaftlich-medizinischen Praxis. Diese Zusammenführung von Wissenschaft und Theater ermöglichte eine Auseinandersetzung, bei der sich beide Bereiche auf Augenhöhe begegnen konnten. Die spezifische Qualität des Theaters, Geschichten zu erzählen und dabei Paradoxien und Widersprüche als wertvoll und sogar notwendig zu beschreiben, konnte sich hier sehr fruchtbar an die um Objektivierung bemühte Sachkenntnis der Wissenschaft anschließen. Wichtig war, dass es keine Hierarchie der Methoden gab: Ängste und Hoffnungen der beteiligten Schüler wurden mit demselben Stellenwert ins Spiel gebracht wie Fakten aus der Praxis der Wissenschaft. So konnte jede Gruppe Schritt für Schritt ihre eigene Haltung zum Thema formen und ein dieser Auseinandersetzung angemessenes Präsentationsformat entwickeln.

So entstanden neben Theateraufführungen auch Installationen, Interaktionen, Performances sowie eine Art politischer Demonstration – jeweils abhängig von dem Arbeitsprozess der einzelnen Gruppen und der künstlerisch-

wissenschaftlichen Ausrichtung ihrer Leitungsteams. Die Präsentationen der Einzelgruppen waren in ein Kongresswochenende eingebettet, zu dem auch wissenschaftliche Vorträge, Gesprächsrunden und ein »Schwarzmarkt für nützliches Wissen und Nichtwissen stattfanden«.

Hervorzuheben ist der Vortrag von Helmut Dubiel, einem an Parkinson erkrankten Soziologen, der die Notwendigkeit einer narrativen Bioethik beschrieb, also die Dringlichkeit, nicht bloß Krankheiten zu erforschen und zu beschreiben, sondern sich mit den einzigartigen Geschichten der Patienten auseinander zu setzen. Hier schloss sich ein Kreis zu dem, was ein zentrales Anliegen des Theaters war.

In der zweiten Phase des Projekts kam die Inszenierung *Me, Cyborg* von Hans-Werner Kroesinger zur Aufführung, bei der neben einer Gruppe von siebzehn Jugendlichen, die nach der ersten Projektphase an einer Weiterarbeit interessiert waren, auch drei SchauspielerInnen des Ensembles involviert waren. Der Vorlauf der SchülerInnen betrug an diesem Punkt bereits ein Schuljahr und so hatten sie den beteiligten SchauspielerInnen ein großes Maß an Fachkenntnis und Auseinandersetzung voraus. Das stärkte die Laien auf eine angenehme Weise im Verhältnis zu den Schauspielprofi für den Probenprozess.

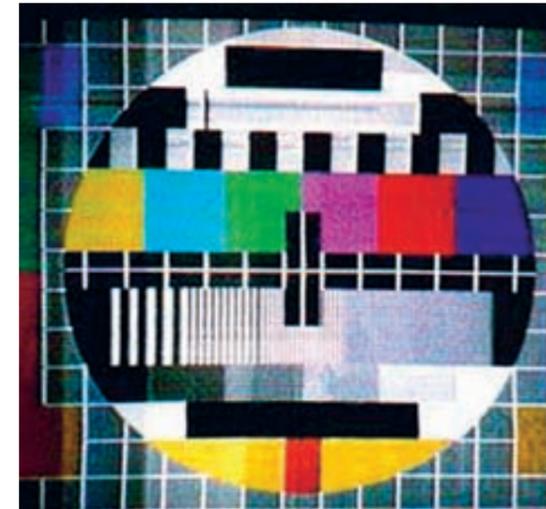
Aus der Zusammenarbeit an *Pimp Your Brain* entstand außerdem das Projekt *Mein prähistorisches Hirn* über den an Parkinson erkrankten Hirnforscher Benedikt Volk-Orlowski, den Andreas Liebmann im Rahmen des ersten Projekts kennenlernte und dann ein knappes Jahr lang begleitete. Anlässlich gemeinsamer Gespräche verfasste Andreas Liebmann einen Text, der zur Grundlage für eine Inszenierung mit SchauspielerInnen des Ensembles in der folgenden Spielzeit wurde.

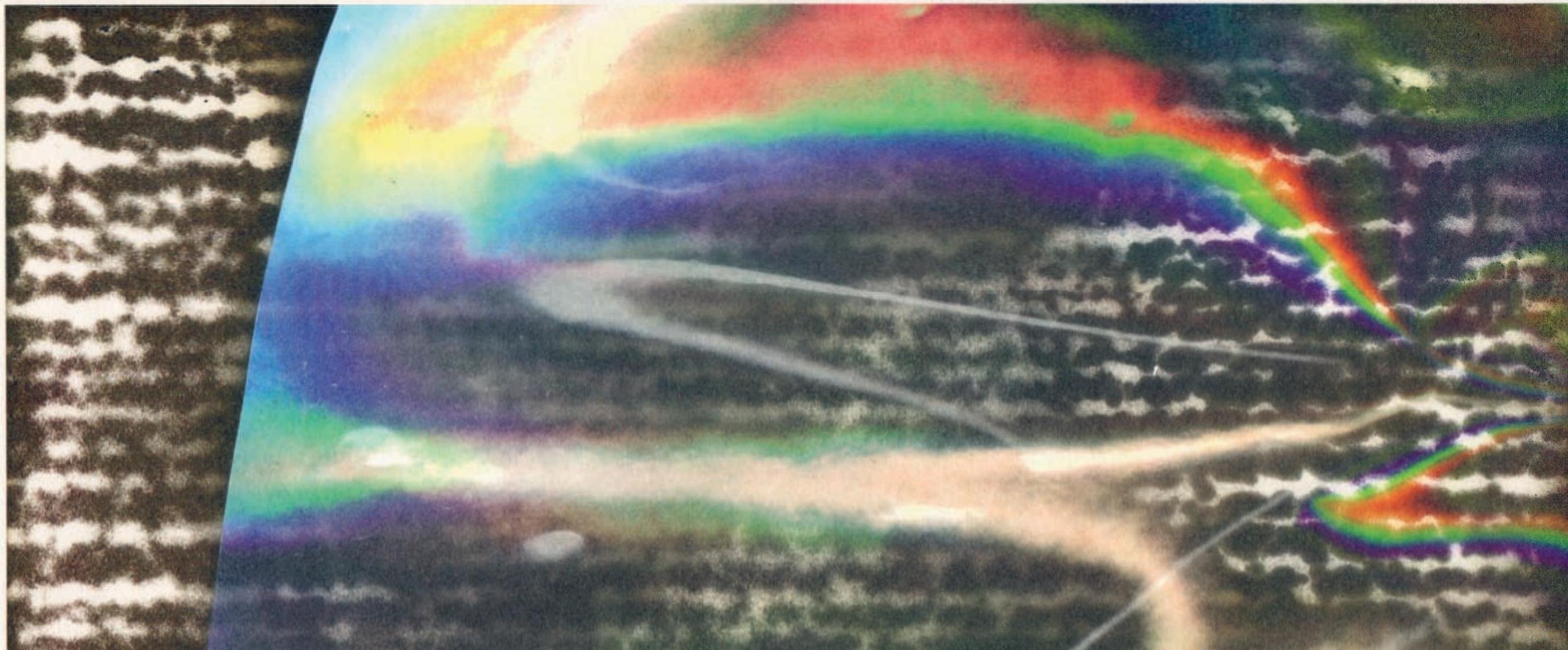


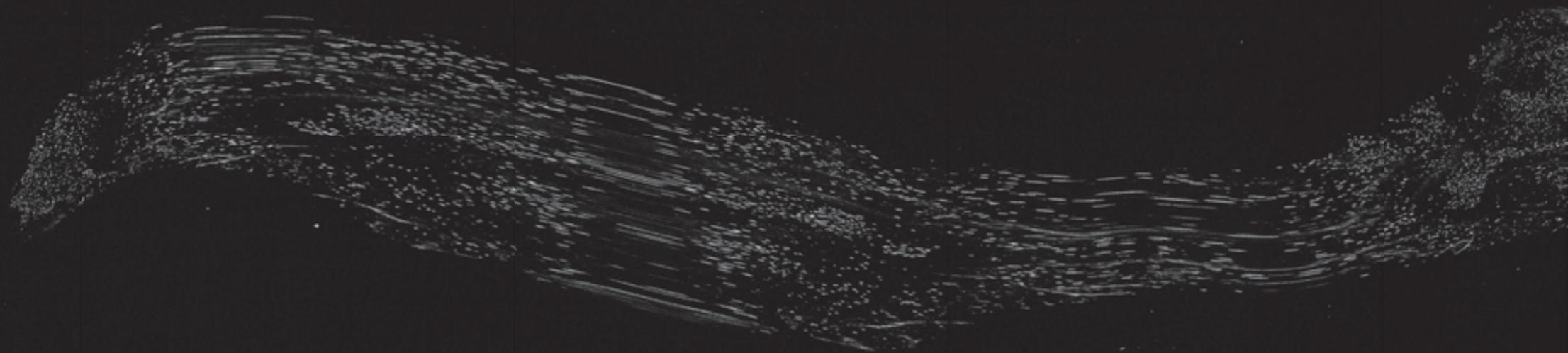
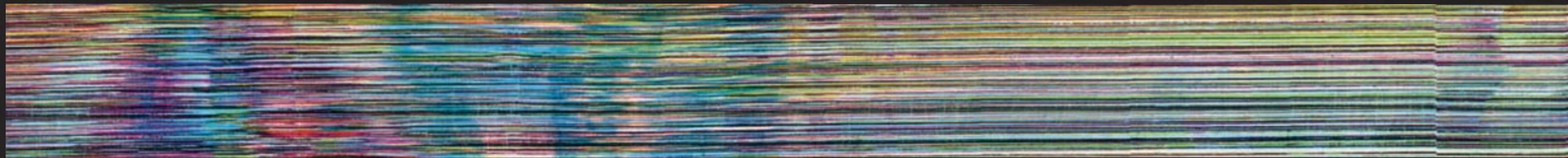
Carolin Hochleichter ist  
freischaffende Dramaturgin  
und Theater-Kuratorin,  
Andreas Liebmann ist  
freischaffender Regisseur,  
Performer und Autor.

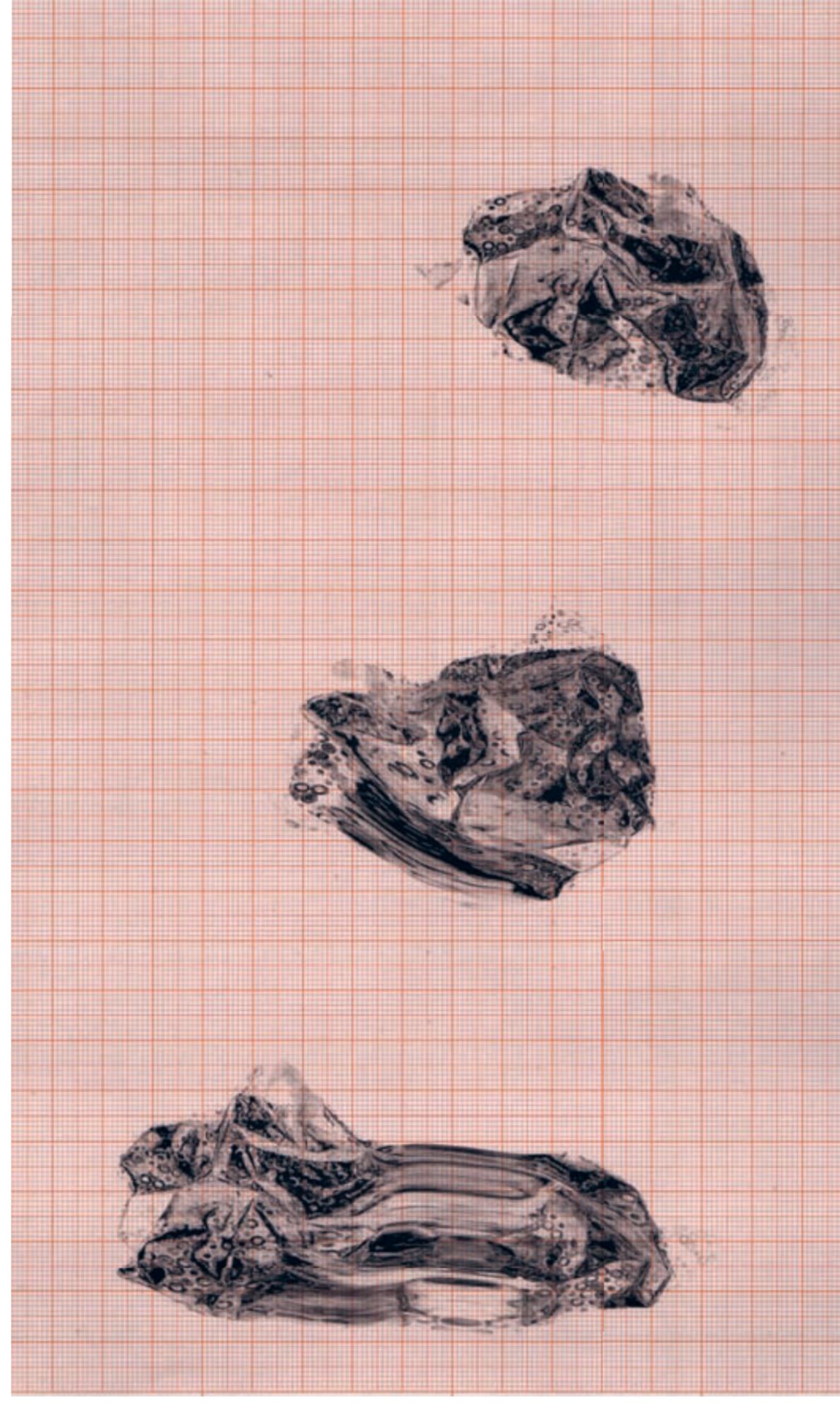
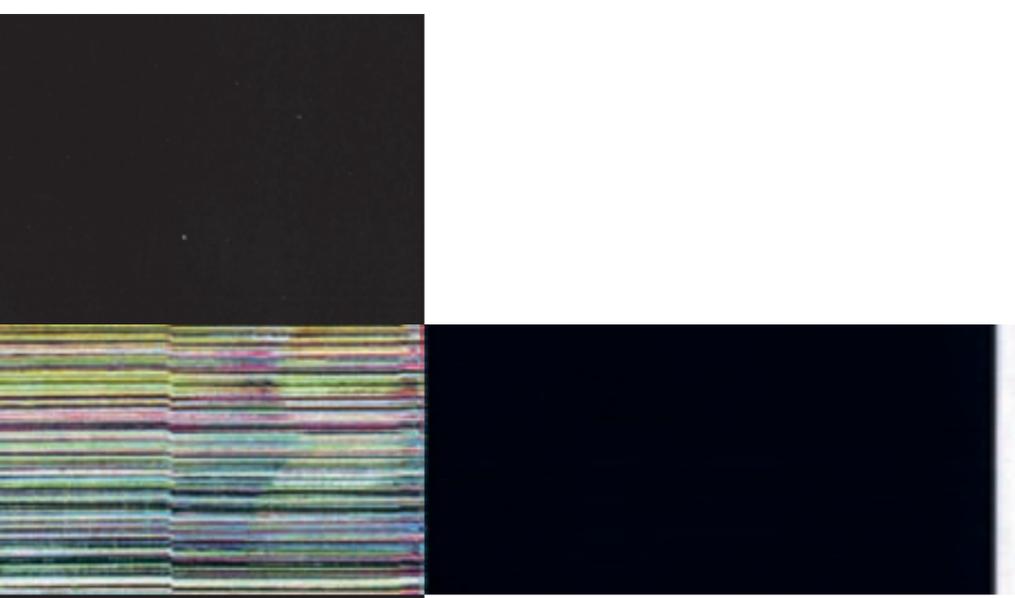


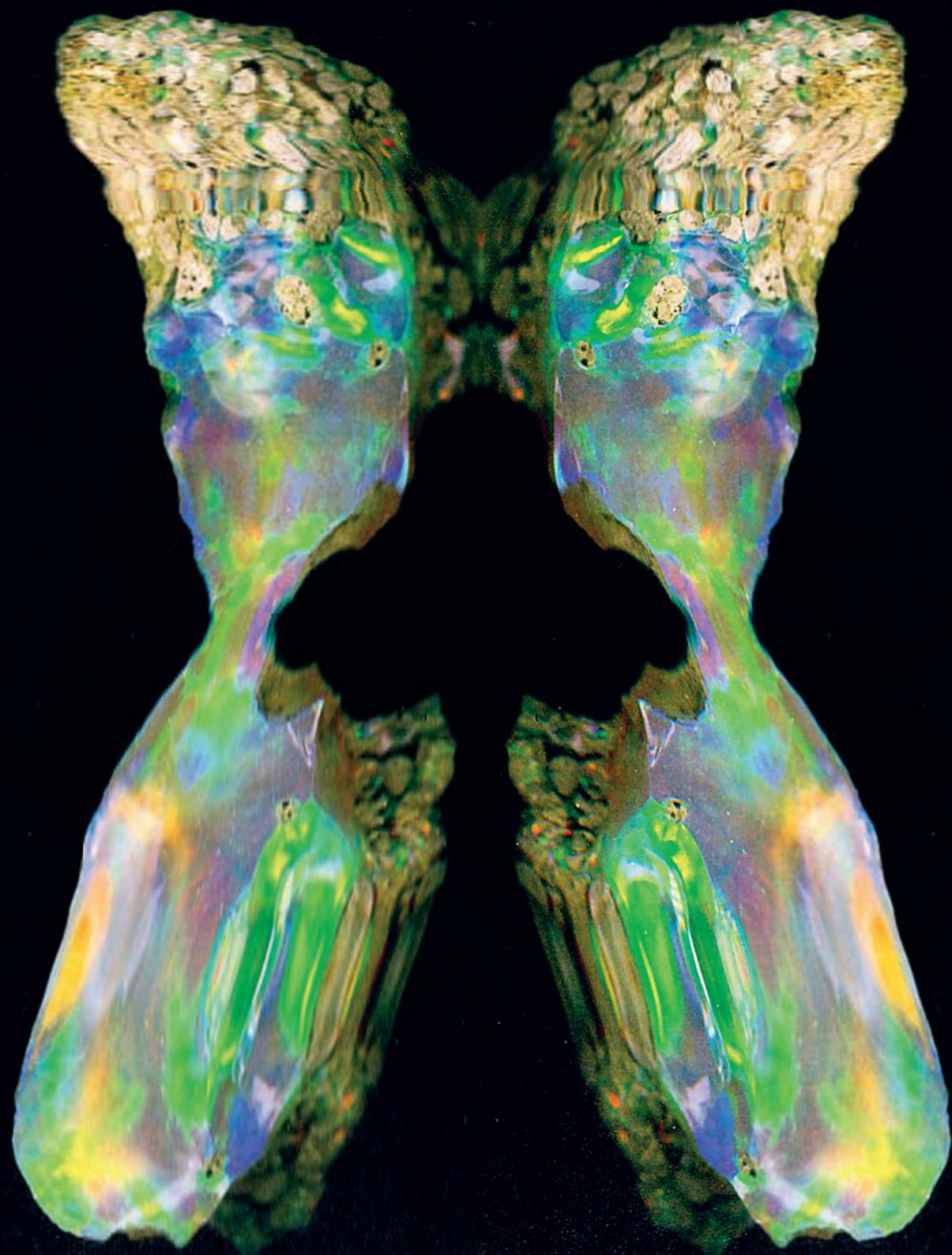
Müller, Oliver / Maio,  
Giovanni / Boldt, Joachim /  
Mackert, Josef (Hrsg.),  
Das Gehirn als Projekt:  
Wissenschaftler,  
Künstler und Schüler  
erkunden unsere  
neurotechnische Zukunft,  
Rombach Verlag 2011

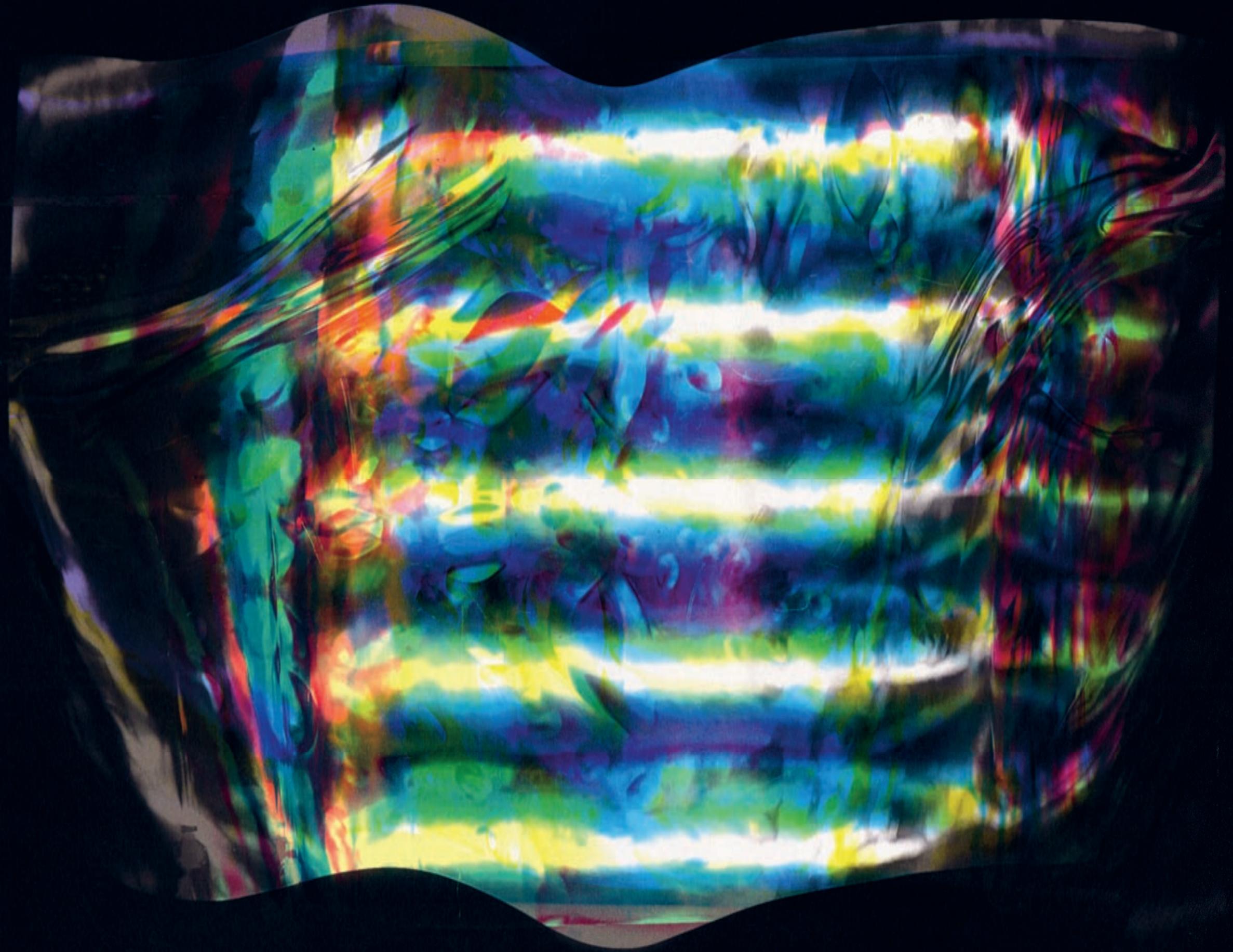












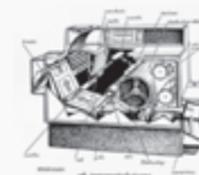
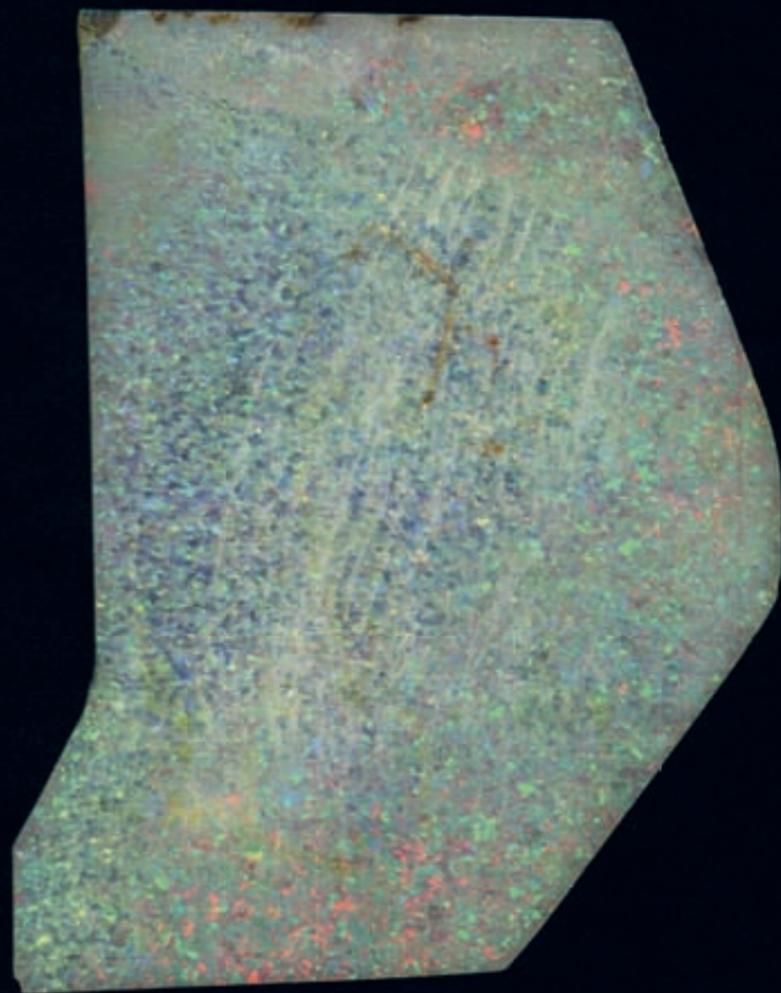
# bilder aus dem inneren der maschine

Von Bildern der Wissenschaft geht oft eine eigentümliche Faszination aus. Sie übersetzen einen Gegenstand in abstrakte Zeichen, die für Laien nur schwer lesbar sind. Und doch oder gerade deshalb haben die Satellitenbilder der Nasa, die millionenfachen Vergrößerungen eines Mikroskops oder die Mindmaps tomografischer Geräte einen großen ästhetischen Reiz.

Die vorangehende Bildreihe ist nicht das Resultat wissenschaftlich generierter Bilder, sondern das einer Vielzahl von Handbewegungen, die Charlotte Bonjour über die Glasscheibe eines Farbfotokopierers machte. Dafür fertigte die Künstlerin u.a. aus Hologrammpapier Faksimile von Edelsteinen an und setzte sie dem Kopierprozess aus. Eine Zumutung für Fotokopierer: Eine Vorlage dieser Art reproduzieren zu wollen ist zum Scheitern verurteilt. Beim Versuch, einen dreidimensionalen Gegenstand in die zweite Dimension zu übersetzen, die Bewegung des Gegenstandes zu registrieren und die Beschaffenheit des Hologrammpapiers wiederzugeben, stößt die Maschine an ihre Grenzen. Sie spielt verrückt.

Indem Bonjour die Technik überfordert, hintergeht sie den eigentlichen Zweck der Geräte, Vorlagen in Kopien zu übertragen. Was der Kopierer festzuhalten in der Lage ist, spuckt er sogleich aus. Die Bilder, die so entstehen, legen die Funktionsweise des Geräts offen. Sie sind Bilder aus dem Inneren der Maschine.

Für diese Ausgabe der Dramaturgie zum Thema »Hirn Geld Klima« stellte Charlotte Bonjour eine Auswahl von Motiven zusammen.



**Charlotte Bonjour**, 1982 in Montreux geboren, absolvierte 2012 ihr Meisterschüler-Studium der Freien Kunst an der Kunsthochschule Berlin-Weißensee. 2010 gründete sie gemeinsam mit Romain Löser die Ausstellungsplattform heterotope. Ein Jahr später entstand die Musikformation *the image of power* und 2012 kam das Musikprojekt *Esel durch Wiederholung* hinzu. Charlotte Bonjour lebt und arbeitet in Berlin und Cuzorn (F). [charlottebonjour.net](http://charlottebonjour.net) [www.theimageofpower.com](http://www.theimageofpower.com) [www.eseldurchwiederholung.de](http://www.eseldurchwiederholung.de)

# wissenschaft und kunst am hanse-wissenschaftskolleg

von Reto Weiler

**K**unst und Wissenschaft definieren anthropologisch den modernen Menschen und sind beide Ausdruck der kognitiven Revolution, die den Weg für dessen evolutive Entwicklung ebnete. Beide ermöglichen die Eroberung unbekannter Welten und Räume und im besten Fall tun sie das gemeinsam – die Kunst, indem sie diese metaphorisch ausleuchtet und die Wissenschaft, indem sie ihnen eine begriffliche Dimension verleiht.

Das geniale Zusammenwirken von Kunst und Wissenschaft in dem oben beschriebenen Sinne erkennen wir oft erst in der historischen Retrospektive. Wir verbinden es in solchen Fällen aber häufig mit einer kulturellen Blütezeit der betreffenden menschlichen Gemeinschaft. Daraus speist sich zum Teil das große Interesse an einem vertieften Verständnis der Interaktionen zwischen Kunst und Wissenschaft. Ein solches Verständnis könnte möglicherweise mit dazu beitragen, die kulturelle Entwicklung menschlicher Gesellschaften besser zu verstehen und nachhaltig zu beeinflussen.

Das Interesse an dem Zusammenwirken von Kunst und Wissenschaft ist gerade in den letzten Jahren besonders groß geworden, möglicherweise als Konsequenz einer längeren Phase der Auseinanderentwicklung. In dieser Phase, geprägt von einer zunehmenden Dominanz der Wissenschaft in allen Lebensbereichen, ist der Dialog zwischen den beiden weitgehend verstummt. Die von reduktionistischen Ansätzen getragene, geradezu stürmische und erfolgreiche Entwicklung in vielen Teilgebieten der Wissenschaft stößt jedoch zunehmend an Grenzen, zu deren Überwindung ein systemischer Ansatz beitragen kann. Ein solcher Ansatz setzt eine Perspektivänderung und möglicherweise eine Änderung der Vorgehensweise voraus. Dies ahnend, gibt es bei Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftlern eine hohe Bereitschaft, sich der künstlerischen Vorgehensweise zu öffnen und dafür ein Verständnis zu entwickeln. Diese Bereitschaft stößt ihrerseits auf großes Interesse in künstlerischen Kreisen, die, fasziniert von den neuen wissenschaftlich-technischen Einblicken in den Menschen, den sich daraus abzuleitenden Prozessen eine genuine Neugierde, aber auch kritische Vorbehalte entgegenbringen.

Aus dieser gewachsenen Bereitschaft des aufeinander Zugehens erklärt sich unter anderem die Häufung von Symposien mit dem Thema Kunst und Wissenschaft in den letzten Jahren. Allerdings muss man ernüchternd feststellen, dass diese Form der Zusammenführung beider Bereiche und der mit diesen verbundenen kognitiven Leistungen des

modernen Menschen kaum dazu beigetragen hat, die intendierte Absicht, nämlich das gegenseitige Verstehen der dahinter liegenden Denkprozesse, zu erreichen. Es zeigt sich, dass kurzzeitige Dialoge nicht ausreichen, die dafür notwendige Öffnung des Denkens auf beiden Seiten zu ermöglichen. Das Hanse-Wissenschaftskolleg (HWK) als Institute for Advanced Study möchte deshalb einen neuen Weg gehen und dabei seine Stärken einsetzen.

Das HWK, eine privatrechtliche Stiftung der Länder Niedersachsen und Bremen und der Stadt Delmenhorst, ist ein unabhängiges, international und interdisziplinär arbeitendes Wissenschaftskolleg. In intellektuell vielfältiger Weise begegnen sich im HWK renommierte Vertreter der verschiedenen Wissenschaftskulturen als Fellows über einen längeren Zeitraum in einer Atmosphäre von Offenheit und gegenseitiger Anerkennung.

Das HWK verbindet in seinen Schwerpunkten Meeres- und Klimaforschung, Neuro- und Kognitionswissenschaften, Sozialwissenschaften und Energieforschung theoretische Arbeit mit experimenteller Forschung. Einige seiner Fellows nutzen den Aufenthalt zu einer fundierten theoretischen Auseinandersetzung mit einem von ihnen gewählten Thema oder werden Mitglied einer Fellowgruppe zu einem bestimmten Thema. Andere führen experimentelle Projekte in Kooperation mit Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftlern der umliegenden Universitäten durch. Alle Fellows tauschen sich in wöchentlichen Veranstaltungen über ihre Projekte aus.

Dieser Ort des Verstehens generiert ein interkulturelles Klima von Akzeptanz, Neugierde und Offenheit, welches eine entscheidende Voraussetzung für einen verständnisorientierten Dialog bildet. Das Zusammenleben der Fellows über einen längeren Zeitraum im gleichen Gebäude in relativer Abgeschlossenheit schafft dafür ideale Bedingungen. Die damit immer wieder erreichte Überwindung der disziplinären Grenzziehungen hat das HWK ermutigt, das Institut für einen intensiven und gerichteten Dialog zwischen Wissenschaft und Kunst zu öffnen. Als artists in residence wurden Künstlerinnen und Künstler eingeladen, die ein besonderes Interesse an den Schwerpunktthemen des HWK gezeigt und mit entsprechenden Wissenschaftlerinnen oder Wissenschaftlern ein gemeinsames Projekt ausgearbeitet haben. Diese An- respektive Einbindung in die wissenschaftlichen Themenfelder des HWK hat sich als



Reto Weiler ist Vizepräsident der Carl-von-Ossietzky-Universität Oldenburg und Rektor des Hanse-Wissenschaftskollegs, das den Dialog zwischen Wissenschaft und Kunst fördert. [www.h-w-k.de](http://www.h-w-k.de)

# furry species

Projektbeschreibung  
von Corinna Korth

hervorragende Plattform für den Dialog erwiesen, in den durch die regelmäßigen Veranstaltungen am HWK auch die anderen Fellows mit eingebunden wurden. Verstärkt wird dieser Dialog durch jeweils gemeinsam organisierte Symposien im Verbund mit einer Vernissage.

Das Kunstprojekt »art in progress« stellt somit einen Beitrag zum fachübergreifenden Denken der Gegenwart dar. Damit öffnet sich das Haus programmatisch internationalen wie nationalen, arrivierten wie auch vielversprechenden jungen Künstlern und Künstlerinnen, in deren Arbeiten sich Vorstellungswelten und Denkräume von Kunst und Wissenschaft verbinden.

Im Besonderen geht es hier um die Begegnung von Kunst und Wissenschaft, durch die Begegnung von Wissenschaftlern und Künstlern. Diese Begegnung über einen längeren Zeitraum erlaubt nicht nur Diskurs, sondern direkte kontinuierliche Zusammenarbeit. Die Gratwanderung zwischen Kunst und Wissenschaft, der fremde Blick auf die jeweils andere Wissens- und Erkenntnisform, das unmittelbare Aufeinandertreffen verschiedener Denkstrukturen sollen neue Arten der Reflexion auf wissenschaftlicher und künstlerischer Seite anregen. Schon der Prozess der Annäherung kann zeigen, dass es wissenschaftlicher wie künstlerischer Forschung gerade auch um eines geht: das Erkennen, Begreifen und Darstellen der jeweiligen Wirklichkeit. Die Kommunikation erweitert das jeweilige Verständnis für den anderen Standpunkt und kann neue Ebenen der Kreativität auf beiden Seiten erschließen. So bietet das Hanse-Wissenschaftskolleg in Zukunft verstärkt Gelegenheit, die Unterschiede, Gemeinsamkeiten und Schnittstellen wissenschaftlicher und künstlerischer Arbeit wie auch Möglichkeiten des Voneinander-Lernens zu erleben und gleichzeitig zu evaluieren.

Aufgrund seiner Zielsetzung ist das Projekt art in progress eng in den Schwerpunkt Neuro- und Kognitionswissenschaften und dessen übergeordnetes Thema »Gehirnwelten« eingebunden. Dabei geht es um die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit der neuronalen Konzeptbildung als Grundlage jeglicher Gehirntätigkeit. Diese Konzeptbildung findet sich bereits in sehr einfachen Nervensystemen und hat im menschlichen Gehirn einen vorläufigen Höhepunkt erreicht. Der Begriff »kulturelle Intelligenz« wird für diese menschlichen Leistungen häufig verwendet und bildet einen zentralen Ankerpunkt für die am HWK bearbeiteten Fragestellungen. Den wissenschaftlichen Zugang zu den Erklärungen von Entstehung, Funktion und Erhalt kultureller Intelligenz bilden alle gängigen

neurowissenschaftlichen Methoden von der molekularen Neurobiologie bis zur neuropsychologischen Bildgebung. In den letzten Jahren ist zudem deutlich geworden, dass die Neurobiologie ein weites Feld von Zeugnissen noch gar nicht oder erst in geringem Maße erschlossen hat. Deren Erschließung ist nicht auf die Entwicklung neuer Techniken angewiesen, denn sie sind oft schon seit Jahrtausenden vorhanden und stammen aus der Kunst. Eine ernste wissenschaftliche Auseinandersetzung mit diesen Zeugnissen und ihren Entstehungsprozessen, die Teil des vorgeschlagenen Projektes ist, kann deshalb zu neuen Erkenntnissen über die Organisation der Gehirne beitragen.

Diese intensive Begegnung von Künstler und Wissenschaftler als Person am Hanse-Wissenschaftskolleg über einen längeren Zeitraum unter gemeinsamen Lebensbedingungen schafft die Voraussetzung, die Schnittmengen künstlerischer und wissenschaftlicher Vorgehensweisen in der Gegenwart zu finden und zu definieren.

Das Institut für Hybridforschung erforscht das Gebiet der Mischwesen und Mutationen. Es wurde von Corinna Korth gegründet und arbeitet im Sinne der Mischwesen-Community, um in der Öffentlichkeit eine höhere Akzeptanz für Andersartigkeit zu erreichen. Mischwesen gibt es in den unterschiedlichsten Formen und Hybriditätsgraden.

Wieviel Tier steckt in uns und noch viel wichtiger – welches Tier? Hybriden sind seit jeher präsent in unserer menschlichen Gesellschaft, denn schon immer strebt der Mensch danach, sich mit dem Tier zu verbinden. Bisher geschah dies ausschließlich in Kunst und Literatur, denken wir an den Minotaurus, die Metamorphosen von Ovid, Zentauren, Pan usw.

Das Institut erforscht seit Jahren alle Möglichkeiten der Tierwerdung. Hierzu kooperiert Corinna Korth mit einer variablen Gruppe von Forschern der unterschiedlichsten Fachgebiete, zum Beispiel mit Spezialisten aus der Medizin, der Philosophie, der Biologie, um nur einige Bereiche zu nennen.

Die Zusammenarbeit mit den unterschiedlichsten Fachbereichen hilft, möglichst viele Bereiche des Tierischen am Tier und am Menschen herauszuarbeiten und abzugleichen. Das Institut für Hybridforschung vertritt die These, dass ein Fortbestand der menschlichen Spezies nur gegeben ist, wenn der Mensch sich mit dem Tier verbindet. Nur mit der Kombination von tierischen und menschlichen Genanlagen ist es möglich, eine neue überlebensfähige Spezies zu schaffen, da der Mensch, wie wir alle wissen, ein Auslaufmodell ist.

Dem Institut für Hybridforschung geht es um Wesensverwandlung, Mensch-Tier-Hybriden und multiple Persönlichkeiten als Lösung für menschliche Unzulänglichkeiten. Am Menschen erkennt man tierische Verhaltensrudimente wie Revierverhalten, Rangordnungskämpfe und Rudelbildung. Diese werden jedoch tendenziell verleugnet, weil der Mensch sich als Krone der Schöpfung sehen möchte.

Der Mensch schwächt sich allerdings selbst durch die steigende Abhängigkeit von technischen Geräten. Die deutlich wahrnehmbare Tendenz geht in die Richtung eines Cyborgs, eines Hybriden aus Mensch und Maschine.

Die einzig sinnvolle Weiterentwicklung ist aber eine Kombination von Mensch und Tier. Der Mensch bzw. das menschliche Tier kann in unseren Seminaren lernen, sich wieder auf die Suche nach den eigenen tierischen Instinkten zu machen statt diese zu verleugnen. Als Tiermensch belebt man diese Instinkte wieder und kann sich dann erneut als eines unter

vielen in den natürlichen Kreislauf einfügen. Das Leben eines Hybridwesens ist eine Auseinandersetzung mit Zivilisation und Wildnis und der Sehnsucht nach Wildheit. Den Menschen aus seiner Selbstdomestikation zu befreien ist eines unserer Ziele. Wildheit statt Domestikation und Hybrid statt Hybris sind die wichtigsten Ansätze für unsere Forschung.

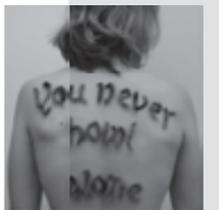
Seminare, für die man sich demnächst in unserem Institut anmelden kann, sind z.B. 1) Territorialverhalten am Arbeitsplatz 2) Jagd im urbanen Raum 3) Kulturfolger.

Im jetzigen Zeitalter bieten sich sowohl genetische als auch chirurgische Lösungen an, um seinem wahren Ich wieder nahe zu kommen oder gar die höchste Stufe der Tierwerdung zu erreichen. Jeder, der schon einmal wie ein Luchs hören oder Augen wie ein Adler besitzen wollte, der tierische Impulse verspürt, sobald es um die Verteidigung eines Territoriums geht oder der einen potenziellen Partner gut riechen kann, ist eingeladen, sich über einen neuen animalischen Lebensweg zu informieren.

Für unsere transformationswilligen Klienten haben wir auch einen erfahrenen Schönheitschirurgen in unserem Team, der aufklärt und berät und die optische Tierwerdung plant und nach den Kundenwünschen umsetzt.

Es leben bereits mehr Mischwesen in den Städten, als man annehmen mag, und die Möglichkeiten für den Gestaltwandel sind bereits ausreichend erprobt – eine Optimierung, die der Menschheit gestattet, sensibler und intensiver wahrzunehmen, und die das Grenzgängertum unterstützt.

Werden Sie Tier – JETZT!



Corinna Korth ist freischaffende Künstlerin und Performerin. Das von ihr gegründete Institut für Hybridforschung beschäftigt sich mit dem Übergangsbereich von Wildnis und Zivilisation.

# mars landing

Projektbeschreibung  
von Andrea Božić und Julia Willms

**m**ars Landing war eine Live-Fernsehübertragung von der ersten Marslandung aller Zeiten – eine durch und durch niederländische Mission. Sie wurde ausgestrahlt am 11. September 2010 aus dem Frascati Theater Amsterdam und konnte mittels Live-Stream weltweit mitverfolgt werden. Aufgrund des grossen Interesses tourte das Event durch alle größeren Städte der Niederlande.



Andrea Božić (oben) ist Choreografin und kreiert Performances und Installationen in Zusammenarbeit mit der Video-Künstlerin Julia Willms und dem Komponisten Robert Pravda.  
[www.andreabozic.com](http://www.andreabozic.com)  
[www.marslanding.nl](http://www.marslanding.nl)



2009 beauftragte mich das Rathenau Institut, eine Performance zu kreieren, die sich mit dem Verhältnis zwischen Virtuellem und Realem auseinandersetzt. Das Rathenau Institut ist ein unabhängiges staatliches Organ, welches den Einfluss von Wissenschaft und Technologie auf das alltägliche Leben untersucht und in Folge den Staat in Bezug auf gesetzliche Regulierungen in diesem Feld berät. Wie sieht die Gesetzgebung aus, wenn ich in der Rolle meines Kind-Avatars in einem Online-Spiel Sex habe mit einem erwachsenen Avatar? Wo beginnt Kindesmissbrauch? Wo muss die Grenze gezogen werden?

Im gleichen Jahr sah ich anlässlich des 40. Jubiläums die Wiederholung der dreistündigen deutschen Fernsehausstrahlung der Mondlandung von 1969 – ein wahrhaft distales Ereignis mit einer totalen Antiklimax: der Moment der Landung verschwimmt in verzerrten schwarz-weiss-Bildern. Selbst heutzutage glaubt jeder 4. Mensch, dass dieses Ereignis nie stattgefunden hat.

Welche realen Auswirkungen haben künstlich produzierte Erfahrungen auf uns? Ich entschied mich, einen Generator in Gang zu setzen: Kräfte/Realitäten werden in Bewegung gesetzt, die in ihrer Interaktion eine neue Ebene/Erfahrung erzeugen. Diese Arbeitsweise beeinflusst nicht nur die Dramaturgie, sondern auch die Art und Weise der Produktion des Stücks.

Schon von der allerersten Ankündigung an wurde nie von einem Theaterstück gesprochen, sondern von einer Fernseh-Live-Show. Alle Institutionen (das Rathenau Institut, die Theater, Mars Society, die landesweiten Zeitungen etc.) beteiligten sich am Spiel. Das Frascati schickte dem Publikum VIP-Einladungen, die Zeitungen brachten spezielle Artikel über den Mars, eine Mars-Modelinie von Ganz-toll wurde entworfen, eine spezielle Mars-Zeitung erschien; in einer Reihe von Film-Interviews wurden Niederländer gefragt, was sie von der holländischen Mars-Mission hielten, und alles wurde auf einer eigens entwickelten Website ([www.marslanding.nl](http://www.marslanding.nl)) dokumentiert, auf der man auch

gleichzeitig schon Wochen vor der Landung mit den Astronauten chatten konnte.

Von Beginn der Vorstellung an war das Publikum Mitspieler: zugleich Zuschauer einer imaginären Fernseh-sendung wie auch Publikum einer Theateraufführung. Eine Moderatorin begrüßte die Besucher in einem Fernsehstudio und begleitete sie während der finalen zwei Stunden der Reise des Raumschiffs Ulysses zum Mars. Eine Studio-Astronautin filmte – langsam herabsteigend von ganz oben unter der Decke des Theaters – ein Mars-Modell auf der Bühne. Die Darsteller auf der Bühne – die Showmasterin, ein Reporter vom ESA-Kontrollzentrum in Noordwijk, ein Experte, der im Studio interviewt wurde – wurden vor unterschiedlichen Hintergründen gefilmt. So entstand die Illusion, obwohl physisch nebeneinander auf der Bühne stehend, sie seien in verschiedenen, weit voneinander entfernten Räumen. Das Publikum konnte sowohl die Herstellung des »Als-ob« auf der Bühne wie auch das dadurch produzierte »reale« Fernseh-bild verfolgen. Sobald eine Konvention des Sehens etabliert war und das Publikum die Spielregeln erkannte, wurden die Elemente der Konstellation so verschoben, dass es das gesamte Gefüge beeinflusste: der Blickwinkel und das Geschehen mussten neu interpretiert werden. So wechselten die Darsteller ihre Rollen – der TV-Show-Apparat fiel langsam auseinander – die projizierten Räume überkreuzten sich – selbst die Zeit sprang und kam zum Stillstand.

Welche Bilder waren letztendlich real?

Was ursprünglich von einem Wissenschafts-Institut initiiert wurde, generierte ein Performance-Event – jetzt jedoch mit rückwirkenden Konsequenzen. Für 2023 planen die Niederländer eine Reality-TV-Show, ein weltweites Live-Event: »Die ersten Siedler auf Mars«. Die durch diese Show erwirtschafteten Gelder werden das Mega-Vorhaben sieben Jahre früher ermöglichen, als es durch die NASA avisiert ist.

# die politische wirkung der geste

Projektbeschreibung  
von Torsten Michaelsen

**Z**wei Fragestellungen sind es, die die Arbeit von LIGNA seit Jahren motivieren: Einerseits setzen sich viele Stücke mit überwachten Räumen auseinander. Sie untersuchen, welche Handlungsmöglichkeiten sich in diesen Räumen eröffnen: Wie lassen sich Situationen, die häufig auf unsichtbarer Machtausübung beruhen, kollektiv verändern, so dass die Machtverhältnisse zumindest sichtbar, wenn nicht gar veränderbar werden? Daran schließt die zweite, grundsätzlichere Frage an: Welche Handlungsmöglichkeiten hat ein Kollektiv im Zustand der Zerstreuung?

Ihren Ausgang nahm die Arbeit von LIGNA von der Auseinandersetzung mit einem Medium, das am Ende des 20. Jahrhunderts bereits am Ende seiner Möglichkeiten angekommen zu sein schien: dem Radio. Die Stücke von LIGNA in privaten, aber immer noch öffentlich zugänglichen Räumen sind im Grunde nichts weiter als öffentliches Radiohören. Sie laden ihr Publikum ein, mit Empfängern ausgestattet durch den Raum zu schlendern und zu untersuchen, was vor Ort erlaubt, verboten, normal oder ungewöhnlich ist. Dieses Untersuchungsprogramm ist gestisch: Das Radio fordert die HörerInnen, die zu den Ausführenden der Performance werden, auf, Gesten oder Bewegungsabfolgen auszuführen.

Die ersten Arbeiten dieser Reihe, der wir die Bezeichnung »Radioballett« verliehen, fanden an Hauptbahnhofen statt. Hier geben die Hausordnungen strenge Verhaltensregeln vor, deren Einhaltung durch Videokameras überwacht und durch Wachpersonal durchgesetzt wird. Die RadiohörerInnen übertraten das Reglement überall gleichzeitig, etwa, indem sie aufgefordert wurden, die nach vorne ausgestreckte Hand so um 90 Grad zu drehen, dass aus der Geste des Händegebens die des Bettelns, aus einer erlaubten eine verbotene Geste wird. Wäre sie von einer Person allein ausgeführt worden, hätte das zum sofortigen Einschreiten der Sicherheitskräfte geführt. Die Choreografie bestand hauptsächlich aus Handlungen, deren Ausführung eine Überschreitung der Hausordnung bedeutete, wie etwa das einfache Hinsetzen auf den Boden. Und handelt es sich nicht ohnehin um eine ausdrücklich untersagte »störende Personenansammlung«, wenn sich 250 Leute gleichzeitig, über alle Bahnsteige verteilt, niederknien und ihren Schuh zuschnüren?

Für einen anderen Raumtypus, die Shopping Mall, wurde die Form des gestischen Radiohörens weiterentwickelt. In den Malls stellt weniger das repressive Eingreifen des Überwachungsapparates konformes Verhalten her als vielmehr die gegenseitige Kontrolle der BesucherInnen

untereinander. Die Radiostücke, die wir für Shopping Malls konzipierten, legen es folglich nicht so sehr auf die Herausforderung des Sicherheitsapparats an. Vielmehr stellen sie die Frage, welche Auswirkungen leicht abweichendes Verhalten der RadiohörerInnen – etwa die Beschleunigung des Schritts, das Bilden temporärer, sich gleich wieder auflösender Versammlungen, synchrones Stehenbleiben und Weitergehen – auf das Verhalten der anderen BesucherInnen haben. Wenn die Normalität immer eine kollektive Produktion ist – lässt sich dann auch die Abweichung kollektiv produzieren?

Gemein ist allen Stücken die gleiche Versuchsanordnung: Die Handlungsmöglichkeiten der RadiohörerInnen, die Fähigkeit, in den Raum einzugreifen und seine Reglementierung zu unterwandern, resultieren aus ihrer medialisierten Situation: Sie sind Rezipienten, sie hören über Kopfhörer Radio. Ihre Situation unterscheidet sich somit nicht wesentlich von Menschen, die zu Hause oder im Auto die Dauerbeschallung mit akustischen Waren konsumieren. Das »Radioballett« präsentiert kein Programm, um die Vereinzelung in der Masse, die Urfahrung der Moderne, in einer Performance zu überwinden. Vielmehr wird die Zerstreuung zur Möglichkeitsbedingung gemeinsamen Handelns genau in dem Moment, in dem sie in der Aktion ausgestellt wird. Wenn sie über den Raum verteilt sichtbar werden, gehen die gemeinsam Getrennten eine temporäre Assoziation ein, in der sie sich als zerstreute Produzenten gegenseitig einen Spielraum eröffnen. Die Theatralisierung der Situation macht es also möglich, die Politik des Raumes in Frage zu stellen. Gleichzeitig erforschen die TeilnehmerInnen der Stücke die politische Wirkung der Geste als solcher – führen sie in ihrem Spiel doch Gesten aus, die nichts bedeuten, die nicht danach streben, im Ausdruck ihren Sinn und Zweck zu finden.

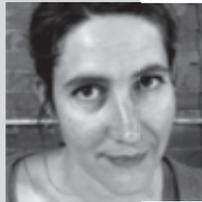


Torsten Michaelsen ist Mitglied des Performancekollektivs LIGNA.  
[www.ligna.blogspot.de](http://www.ligna.blogspot.de)

# performing medicine

Projektbeschreibung  
Clod Ensemble | Suzy Willson

**C**lod Ensemble macht seit 1995 Performances, Workshops und Events mit jeweils eigener Ästhetik, geprägt von einem engen Verhältnis zwischen Bewegung und Musik. Wir treten in traditionellen Theatern, Galerien und öffentlichen Räumen auf, aber auch an Orten, wo Kunst normalerweise nur selten stattfindet, wie Seniorenfreizeitstätten, medizinischen Bildungsstätten oder Gefängnissen.



Suzy Willson ist die künstlerische Leiterin der Theater-Compagnie clod ensemble in London. Sie initiierte das preisgekrönte Projekt Performing Medicine. [www.clodensemble.com](http://www.clodensemble.com)

Unser Projekt *Performing Medicine* läuft seit 2000 und wurde gegründet, um Ärzte und Medizinstudenten mit Mitteln der Kunst weiterzubilden. Inzwischen bieten wir an drei Londoner Medical Schools Kurse im Rahmen des Lehrplans an, die von Künstlern aus den Bereichen Theater, Fotografie, Tanz und Visual Art gegeben werden.

Die Sprache wissenschaftlicher Objektivität kann Ärzte in unguter Weise von der Realität täglicher menschlicher Erfahrung des eigenen Körpers isolieren. Medizin ist keine reine Wissenschaft, sondern eine Heilmethode, die Wissenschaft als eines ihrer primären Werkzeuge benutzt. *Performing Medicine* hilft Medizinern, ihre interpretatorischen Fähigkeiten zu entwickeln und die höchst subjektiven Elemente ihres Berufs zu akzeptieren, besonders im Umgang mit Patienten, die womöglich ganz anders sind als sie selbst. Ein soziales/poetisches Verständnis des Körpers kann neben einem wissenschaftlichen Modell existieren, ohne dass beide sich gegenseitig kompromittieren. Methoden der Performance und des Theaters helfen, die »Bühnenpräsenz« von Ärzten – ihr Auftreten Patienten wie Kollegen gegenüber – zu verbessern. Ein Bewusstsein für Klang der Stimme, Körpersprache und Raumausnutzung kann einen enormen Unterschied in der Kommunikation von Ärzten und selbst in ihrer Diagnosestellung ausmachen. Performentechiken bieten Ärzten physische Strategien, mit unvermeidlichem »Lampenfieber«, hohem Termindruck und starken Gefühlen umzugehen, die ihnen bei ihrer Arbeit begegnen.

Drei unserer jüngsten Arbeiten beschäftigten sich mit der Idee des distanzierten, analytischen medizinischen Blicks und dem wissenschaftlichen Anspruch auf »Objektivität«. *Under Glass* (2009) ist eine Serie von acht Performances, die in einer Sammlung von Gläsern und Behältern stattfinden. Das Stück, Galerie und medizinisches Labor zugleich, hebt Charaktere als Exponate aus ihrem Alltagsleben heraus und umrahmt ihre Momente von Einsamkeit. Obwohl die Akteure Probanden einer wissenschaftlichen Studie darstellen,

scheint ein distanzierter Blick auf sie unmöglich. Wenn das Publikum in die Behälter starrt, kann es nicht anders als sich mit diesen fragilen Menschenwesen zu identifizieren oder mitzufühlen. *Under Glass* zeigt, dass »das Auseinandernehmen von Dingen ihnen nicht notwendiger Weise das Leben entzieht« (Daniel Glaser, Institute of Cognitive Neuroscience, University College, London).

*Must: The Inside Story* (2007) ist eine Zusammenarbeit mit der legendären New Yorker Performerin Peggy Shaw, ein poetischer Monolog, der das Publikum mit auf eine Reise durch die Landschaft ihres Körpers nimmt, begleitet von einer dreiköpfigen Band. Die Performance kontrapunktiert zunächst eine »medizinische« Sicht auf Peggys Körper mit ihrer eigenen Körpererfahrung. Am Ende des Stücks vereinigen sich anatomisches Vokabular und poetische Ausdrucksweise in einer Beschreibung des Weinens; die Welten verschmelzen, wenn Peggy in projizierte mikroskopische Darstellungen von Netzhaut, Blinddarm, Muskelgewebe und anderen feinen Details des menschlichen Körpers hineingeht. Im Zentrum von *Must* steht ein tiefes Gefühl der Mehrdeutigkeit unserer Wahrnehmungen von uns selbst. Das Thema Verlust durchzieht das Stück – eine Bewusstheit von der Kürze des Lebens, der schockierenden Geschwindigkeit des Werdens und Vergehens und der gewaltigen Sprünge, die wir nicht gemacht haben.

Die Idee des Beobachters und des Beobachteten wurde ins Extrem geführt mit unserem jüngsten Stück *An Anatomie in Four Quarters* (2011), das das Sadler's Wells Theater in vier Sektionen (Galerie, Rang, Parkett und Bühne) »sezierte« und das Publikum einlud, die Aufführung aus radikal verschiedenen Blickwinkeln zu erleben. Anatomie wird oft als die Wissenschaft des Sehens bezeichnet – das anatomische Theater ist eine Art »Sehmaschine«, genauso wie das Tanztheater. Während der Arbeit an dem Stück beschäftigte uns der unstillbare Wunsch der Menschheit, den Dingen näher zu kommen, der Einfluss des Seh-Akts auf das Gesehene und die Gefahr, in einer Sichtweise zu »stranden«, wie schön, faszinierend oder beruhigend diese auch sein mag.

# motion bank – ein digitales tanzarchiv

Ein Projekt der Forsythe Company  
von Célestine Hennermann

**W**ie kann die Komplexität von Tanz gelesen werden? Welche Mittel der Bewahrung und Dokumentation bieten die Möglichkeit einer Rekonstruktion von Bewegung im Tanz? Wie kann das Ephemere des Tanzes festgehalten werden? Und wie können uns heutige Technologien mit ihren sich wandelnden Impulsen zu neuen Formen von Notationen verhelfen?

Diese Fragen beschäftigen den Choreografen William Forsythe nicht erst seit Gründung von Motion Bank. Anfang der 1990er Jahre, als das digitale Video aufkam, wandte er sich an das Zentrum für Kunst und Medientechnologie (ZKM) in Karlsruhe. Dort entstand die CD-ROM *Improvisation Technologies*. Es galt, Forsythes Improvisationsmethode zu visualisieren, jedoch entpuppte sich dieses »Werkzeug für den analytischen Blick auf Tanz« (»A Tool for the Analytical Dance Eye«) schnell als virtueller Proberaum. Eine »Schule des Sehens« von Tanzbewegungen wurde ins Leben gerufen. Was zunächst als internes Trainingsinstrument für die Tänzer des Ballett Frankfurt gedacht war, wird heute noch weltweit als Trainingsmethode für Tanzkompanien eingesetzt.

Als logische Konsequenz folgte 2010 die Gründung von Motion Bank, einem auf vier Jahre angelegten Projekt der Forsythe Company, in dem die choreografische Praxis sowie die Archivierung von Bewegung in einem breiten Kontext erforscht werden. Der Schwerpunkt liegt dabei auf der Erstellung digitaler Online-Partituren.

Das Pilotprojekt *Synchronous Objects for One Flat Thing, reproduced*, das in Zusammenarbeit zwischen William Forsythe und der Ohio State University entstand, zeigt, wie vielschichtig Online-Partituren in ihren Darstellungsformen und Nutzungsoberflächen sind. Im Internet der Öffentlichkeit zugänglich, visualisiert das Projekt die choreografischen Strukturen der Forsythe-Arbeit *One Flat Thing, reproduced* (2000). Das Ergebnis ist so vielseitig wie die Choreografie selbst: von Bildanalyse und Animationstechnik zu Diagrammen und geometrischen Objekten – der Versuch, das Bewegungsmuster und die Synchronität der Choreografie einzufangen und sichtbar zu machen, diese flüchtige Raum-Schrift zu buchstabieren, um choreografische Strukturen zu entdecken, ihre Muster offen zu legen und sich vorzustellen, wie die Choreografie sonst noch hätte aussehen können.

Ziel von Motion Bank ist es, das digitale Archiv der Online-Partituren von Choreografien auszubauen und öffentlich zugänglich zu machen. In Zusammenarbeit mit ausgewählten

Gastchoreografen und mehreren Ausbildungsinstituten werden neue Ideen und Technologien für Notationssysteme entwickelt. Im Zuge der Erstellung der Partituren werden die Choreografen auf neue Weise erkundet, wie die besonderen Qualitäten computergestützter Aufnahme- und Gestaltungstechniken nutzbar zu machen sind, wenn es um die Herausforderung geht, Tanz zu dokumentieren, zu notieren und zu präsentieren und um die künstlerische Praxis zu bereichern.

Den Anfang machte die New Yorker Choreografin Deborah Hay. Für Motion Bank wurde das Stück *No Time to Fly* (2010) analysiert. Ausgangspunkt der Arbeit war eine bereits existierende Partitur, ein von Hay selbst verfasstes kleines Buch mit Texten, Zeichnungen und einigen choreografischen Anweisungen. Mehrmals wurden drei Tänzerinnen dabei gefilmt, wie sie das Solo allein performten. Im Anschluss wurden die unterschiedlichen Versionen des gleichen Stücks analysiert, um der Struktur der Choreografie auf die Spur zu kommen. Gesucht wurde nach einer »Metapartitur«, die den Zusammenhang zwischen realem Tanz in Echtzeit, Videoaufzeichnung und den choreografischen Notizen erklärt. Momentan laufen die Aufzeichnungen für Jonathan Burrows und Matteo Fargio.

Motion Bank will nicht nur eine Online-Bibliothek erstellen, sondern leistet gleichzeitig Ausbildungs- und Forschungsarbeit. An der Entwicklung der Online-Partituren sind folgende Institutionen beteiligt: The Advanced Computing Center for the Arts and Design an der Ohio State University, das Fraunhofer-Institut für Graphische Datenverarbeitung IGD, die Hochschule Darmstadt (h\_da) und die Hochschule für Gestaltung Offenbach (hfg), die Palucca Hochschule für Tanz Dresden und die Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt (HfMDK). Sich gegenseitig befruchtend profitieren alle Institutionen von einem engen künstlerischen Austausch untereinander und mit den Künstlern.



Célestine Hennermann ist Mitarbeiterin bei Motion Bank – ein Projekt der Forsythe Company und kuratiert die Motion Bank Workshop-Reihe. [www.motionbank.org](http://www.motionbank.org) [www.theforsythecompany.de](http://www.theforsythecompany.de) [www.synchronousobjects.osu.edu](http://www.synchronousobjects.osu.edu)

# zuckerwelten

Theatrale Simulationen wissenschaftlicher Theorie  
Eine Kooperation von Theater Basel und Universität Basel  
von Nina Gühlstorff

**Z**u »550 Jahre Universität Basel« schlug die Universität dem Theater Basel eine Kooperation vor: Wissenschaftstheater bzw. Science Theater, wie es im amerikanischen Raum populär ist. Bei dieser Form szenisch-unterhaltsam-didaktischer Vermittlung wissenschaftlicher Inhalte verschmelzen Theater und Wissenschaft und werden zur Show. Was bei dieser Fusion allerdings für beide Seiten in den Hintergrund gerät, ist: das Komplexe.



Nina Gühlstorff ist freie Regisseurin. Zusammen mit Martina Grohmann konzipierte sie die Reihe Zuckerwelten am Theater Basel.  
[www.theater-basel.ch](http://www.theater-basel.ch)

## Theatrale These

Martina Grohmann und mich interessierte gerade die Frage der Komplexität an der Kooperation zwischen Universität und Theater. Sind doch beide Institutionen, die jeweils in den ihnen eigenen Expertensprachen darum ringen, Komplexität darzustellen und zu erzeugen, Bilder für die als komplex begriffene Welt in ihrem durchkomponierten oder formelhaften Säurebad des Labors oder der Bühne zu entwickeln.

Beide Bildapparate synchronisierten wir in Zuckerwelten. Indem das Theater seinen komplexen Zeichenapparat auf den komplexen wissenschaftlichen Inhalt anwendet, seine Bilder aufgreifend und konterkarierend, richteten wir eine theatrale Anordnung ein, die Entstehung von Komplexität erfahrbar machen sollte. Es ging uns um ein theatrales Screening von Wissenschaft.

So wurde diese Kooperation ein Tauschgeschäft auf Augenhöhe: Wir nahmen die Wissenschaftler und unser Publikum mit in eine halbtheatrale, diskursive, interaktive Form, und wir nahmen die Inhalte der Universität ernst und verknüpften sie mit ästhetischen Fragestellungen.

## Die theatrale Versuchsanordnung

Zunächst führten wir Recherche-Interviews mit Forschern. Es ging dabei um ihren Forschungsinhalt, das persönliche und biografische Umfeld und um die Frage, welche Sprache, welche Notationsform, welche Abbildungs- oder Verweissysteme der jeweiligen Disziplin zur Verfügung stehen, ihre komplexen Inhalte les- bzw. darstellbar zu machen.

Die Transkripte dieser Gespräche wurden dann zum szenischen Material. Unsere Schauspieler lasen sie wie sonst ihr Stück und wir diskutierten sie in einer klassischen Tischprobensituation. Die Schauspieler eigneten sich das Material an, probierten es in ihren Rollen als Wissenschaftler-Klons und entwickelten daraus eine Performance.

Drittens fanden wir einen ästhetischen Rahmen, in dem wir Universität im Theater repräsentierten. Über eine Spielzeit hinweg richteten wir im Foyer des Theaters einen künstlerisch überformten wissenschaftlichen Handapparat ein, in dem wir jede Folge unserer achteiligen Serie mit Requisiten, assoziativem Material und einem Zettelkasten dokumentierten. Unsere Ausstatterinnen entwarfen im Theatersaal ein Labor mit schwebenden Lauschnuscheln, in dem eine klassische Vortrags- und Gesprächssituation untersucht werden konnte. Vier Bildschirme waren Teil der Einrichtung, auf denen wir Messungen, Daten und Kommentare präsentieren konnten.

## Das szenische Experiment

In den acht Veranstaltungsexperimenten folgten wir dieser Versuchsanordnung mit Probanden bzw. Forschern verschiedener Disziplinen. Zu Gast waren jeweils ein oder zwei Gäste aus einem Forschungsprojekt: Zwei Quantenphysiker, ein Informatiker, ein Literaturwissenschaftler, ein Biologe und ein Tiermediziner des Tropeninstituts, eine Chemikerin, zwei Soziologen, zwei Biochemiker sowie der Rektor der Universität, Professor für Ägyptologie. In der Auswahl unserer Probanden verfolgten wir das Schneeballsystem, eine Mischung aus unserer Neugier und Empfehlungen der Universität.

Die Veranstaltung gliederte sich in drei Akte oder Phasen: In einem szenischen Trigger im Foyer erzählten unsere beiden Schauspieler die zentrale These der jeweiligen Forschung über ein prägnantes Bild als szenisch-ironischen Wissenschafts-Crashkurs für den Zuschauer. Den zweiten Akt im Theater-Labor eröffneten die eingeladenen Wissenschaftler mit einer Zusammenfassung ihrer Forschung. Danach moderierten die Schauspieler eine freie Talkshow mit unseren Gästen oder Probanden jeweils inklusive einer szenischen Intervention. Als Regie blendeten wir uns live in das Gespräch ein mit Kommentaren oder Zitaten auf den Bildschirmen. Im dritten Teil der Veranstaltung erfolgte die Auswertung mit Zuschauern, Theatermachern und Wissenschaftlern an der Bar im Foyer.

# das kulinarische dreieck

Sebastian Schellhaas

**W**ir sind Omnivoren, Allesfresser. Streng genommen sind wir jedoch mehr als wählerisch, denn selbst das, was wir essen, essen wir nicht mit jedem, an jedem Ort, zu jeder Zeit und unter allen Umständen. Vielmehr scheint es, als ob gerade in der Freiheit unseres alimentären Wesens der Grund dafür liegt, dass Kochen und Essen stets bedeutungsgeladene Handlungen sind. Etwas zu essen oder zu kochen, ist nicht nur die Wahl eines Nahrungsmittels oder einer Speise, seine Kombination mit anderen Speisen oder deren Reihenfolge. Es ist ebenso die Wahl einer Situation, eines Zeitpunktes und eines Raumes, einer Gemeinschaft oder deren Gegenteil. Im Kochen und Essen weisen wir den Dingen wie uns selbst einen Ort in der Welt zu, bestimmen ihre und unsere Eigenschaften. Wie bei jeder Art kulturellen Handelns sind es die kulinarischen Handlungen auf dem Feld oder im Supermarkt, am eigenen Herd oder beim Businesslunch; ist es letztlich jeder Bissen, mit dem wir unsere eigene Identität im wahrsten Sinne des Wortes aushandeln.

## Kulinarische Inszenierungen

Der österreichische Experimentalfilmemacher, Künstler und Theoretiker des Essens Peter Kubelka bringt den Zusammenhang von Esshandeln und Identität auf den Punkt, wenn er während einer seiner legendären Koch-Vorlesungen einen hölzernen Schaumlöffel in die Hand nimmt, ihn in die Luft hält und dem Publikum mit den Worten präsentiert:

»Das ist das erste philosophische Werkzeug. Es trennt das Gute von dem Schlechten. Die schlechten Dinge fallen durch, die guten Dinge bleiben darin.«

Was Kubelka damit zum Ausdruck bringt, ist die Tatsache, dass Speisen mehr sind als Proteine, Fette, Vitamine, Mineralien und Kohlenhydrate, d.h. mehr als der Treibstoff der Maschine Mensch, Kochen mehr als chemische Aufbereitung und der Esstisch keine Tankstelle. Sieht man auf die Teller, in die Kalebassen, die Hände oder was auch immer jemand als physische Fassung seiner Mahlzeit hier und anderswo gebraucht, sieht man vielmehr Unterscheidungen von Essbarem und Nichtessbarem, von moralisch Gutem und Schlechtem, ästhetisch Schönem und Hässlichem, Eigenem und Fremdem – Unterscheidungen, die Ausdruck und Baustein persönlicher wie kultureller Identität sind.

Dementsprechend konstatiert Claude Lévi-Strauss, ein Stammvater der Kulinarischen Ethnologie und der Erfinder des Kulinarischen Dreiecks, dass es ebenso wie es keine Gesellschaft ohne Sprache gibt, auch keine Gesellschaft ohne

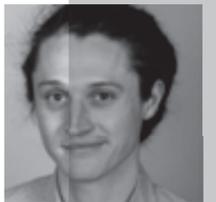
die eine oder andere Art der Nahrungszubereitung durch Kochen gibt.

## Das Omnivoren-Dilemma

In ähnlicher Weise identifiziert der Verhaltenspsychologe Paul Rozin das Kulturphänomen der Küche als die Lösung eines fundamentalen Dilemmas menschlicher Omnivoren. Es resultiert aus dem ambivalenten Verhältnis einerseits der Freiheit, sich von einer Vielzahl von Nahrungsmitteln ernähren und so an veränderte Umstände anpassen zu können. Und andererseits von der Abhängigkeit von einer wenigstens minimalen Auswahl an Nahrungsmitteln. Denn während spezialisierte Esser, wie z.B. Koalabären, alle für sie notwendigen Nährstoffe aus einer einzigen Nahrungsquelle beziehen können, sind Omnivoren von verschiedenen Quellen für Proteine, Fette, Kohlenhydrate, Vitamine und Mineralien abhängig. Die Folgen sind zwei einander widersprechende Verhaltensdispositionen: Neophilie und Neophobie. Also einerseits die Tendenz zu Abwechslung, Neuheiten und Veränderung und andererseits alimentärer Konservatismus und Misstrauen gegenüber allem Neuen. Das Dilemma besteht folglich in einer Doppelbindung zwischen der Monotonie der Sicherheit und der Gefahr der Abwechslung.

Bekanntermaßen gibt es einige regulierende Mechanismen, die bei der Auswahl unserer Nahrungsmittel eine Rolle spielen – etwa die Verknüpfung bestimmter visueller, taktiler, olfaktorischer oder auch auditiver Reize mit positiven oder negativen, nahrhaften oder giftigen Eigenschaften; die Affinität zu süßen und die Ablehnung bitterer Stoffe etc. Im Falle des Menschen bezieht sich die Unsicherheit jedoch nicht ausschließlich auf den Erhalt seiner biologischen Identität. Zwar trifft Ludwig Feuerbachs bekannter Satz »Der Mensch ist, was er isst« hier auch im wortwörtlichen, d.h. ernährungsbiologischen Sinn zu. Vor allem aber trifft er in Bezug auf die mit bestimmten Nahrungsmitteln assoziierten Vorstellungen zu. So oder so geht es um die Annahme, dass die Eigenschaften eines Nahrungsmittels in guter wie schlechter Hinsicht zu Eigenschaften des Essers werden.

Die Küche einer Gesellschaft, verstanden als Komplex von Kategorien und Vorstellungen, von Regeln und Normen kulinarischen Verhaltens, bildet hierfür den Bezugsrahmen. Demnach ist das Wesen einer Küche im Bereich der Imagination, in Klassifikationsmustern und ordnenden Strukturen zu suchen. Die Funktion der Küche einer Gesellschaft besteht dann weniger darin, etwa harte Dinge weich oder



Sebastian Schellhaas ist Gastro-Ethnologe.

# pazz performing arts festival 2012

## Eine persönliche Bilanz

In einer einzigartigen Konstellation kamen vom 20.–29. April Künstler, Zuschauer, Festivalleiter, Journalisten, Dramaturgen und Übersetzer beim PAZZ Performing Arts Festival 2012 am Oldenburgischen Staatstheater zusammen. Eigen- und Koproduktionen, internationale Gastspiele, ein vielseitiges Rahmenprogramm, das vierstufige Übersetzerprogramm GETTING ACROZZ und vor allem die enge Verzahnung des Programms der Jahrestagung der Dramaturgischen Gesellschaft mit den Festivalinhalten boten alles, was ein Arbeitsfestival beinhalten kann.

Ein Marktplatz der Darstellenden Künste sollte PAZZ von Beginn an sein. Beim diesjährigen Festival fand dieser Anspruch seinen physischen Ausdruck in der ContainerCity – geplant und gebaut von der Bühnenbildnerin und Architektin Frieda Schneider. Für die zahlreichen Teilnehmer und Besucher des Festivals wie für die beteiligten Künstler und Akteure bildete dieser »Stadtteil auf Zeit« aus künstlerisch besetzten Frachtcontainern ein Ensemble, ein Kunstobjekt, war zugleich Theaterraum, sozialer Kristallisationspunkt und optische Landmarke für das Festival.

Entscheidend für den Erfolg des Festivals war das Oldenburger Publikum, das sich mit PAZZ identifizierte und neugierig und aufgeschlossen in die unterschiedlichsten Formate und Performances ging. Es entledigte sich einer passiven Zuschauerhaltung und begab sich gemeinsam mit den Theatergruppen auf Entdeckungsreise in die vielfältigsten Beteiligungsformen der Aufführungen. Über 9.000 Besucher fanden den Weg zu 27 internationalen Produktionen und Performances, zu Konzerten und Kinoprogramm, zu Containergesprächen und Arbeitstreffen. Mehr als ausverkaufte Vorstellungen mit belegten Treppen- und Galerieplätzen, eine lebendige ContainerCity voller Menschen, die sich über die Performances austauschten, ein inhaltlicher Abgleich und Austausch zwischen Festivalleitern, Künstlern, Dramaturgen, Journalisten und Besuchern, all dies ließ eine besondere Festivalatmosphäre entstehen.

Zentral für die inhaltliche Nutzung der Container war zudem die Ausschreibung TRANZZFER, die es Theatergruppen ermöglichen sollte, sich für das Festival mit Projekten zu bewerben und nicht nur bei anderen Festivals auf »Entdeckung« zu hoffen. In TRANZZFER wurden drei künstlerische Projekte gesucht, die einen Container bespielen und beleben, die Situation zwischen Theaterraum und öffentlichem Marktplatz reflektieren und ihre eigenen Wege zum Publikum finden sollten. Drei Beiträge aus Italien, der Schweiz und Irland wurden aus etwa siebzig Bewerbungen

ausgewählt. Am radikalsten war sicherlich der Ansatz der irischen Künstlerin Priscilla Robinson: In ihrem Projekt *Help Me! (make it happen)* sollten die Oldenburger ihr helfen, »ihren« Container wohnlich einzurichten, ein Zuhause auf Zeit zu erschaffen. Sie fragte dabei nicht nur nach Einrichtungsgegenständen, sondern vielmehr nach Kontakten, Erlebnissen, Bildern, Musik und gemeinsam verbrachter Zeit. Ein paar Quadratmeter Zuhause, Rückzugsort und menschliche Nähe inmitten des Festivals.

Neben diesen kommunikativen Verbindungen im Festival selbst ist es PAZZ seit seiner Gründung 2007 ein Anliegen, neue Arbeits- und Kooperationszusammenhänge zwischen freier Szene und subventionierten Theaterstrukturen auszuloten. Fast ein Drittel der gezeigten Produktionen waren Eigen- oder Koproduktionen des PAZZ-Festivals oder des Oldenburgischen Staatstheaters mit internationalen Companies. So unterschiedlich wie die Arbeitsweisen und Strukturen der Theatergruppen müssen auch die Kooperationen sein. Jede Gruppe braucht eine andere Unterstützung – der einen mangelt es an professionellen Produktionsbedingungen, eine andere benötigt dramaturgische Betreuung. Die Produktionsstruktur eines Staatstheaters kann diese Flexibilität bieten, wenn die Leitung bereit ist, die Ressourcen zur Verfügung zu stellen. In Oldenburg ist diese Bereitschaft in großem Maße vorhanden.

Ein zweites Prinzip der Zusammenarbeit erweist sich ebenso als nicht leicht umzusetzende Aufgabe. Man braucht Geduld und Zeit für Projektentwicklungen, die sich nur selten in das enge zeitliche Konzept einer sechswöchigen Probenzeit zwängen lassen. Als emblematisch für diesen Prozess mag die Zusammenarbeit mit der kanadischen Gruppe *Mammalian Diving Reflex* um ihren künstlerischen Leiter Darren O'Donnell stehen. Die »Mammalians« gehören zu einem Kreis von Theatergruppen (*Analogue*, *Theatre Replacement*, *Third Angel*, Berlin, *Rimini Protokoll*, *Metro Boulot Dodo*), mit denen sich seit dem ersten Festival 2008 über die Jahre eine enge künstlerische Freundschaft entwickelt hat. Seit 2001 arbeitet Darren O'Donnell in seinen Theaterprojekten eigentlich überwiegend mit jugendlichen Akteuren. Nach mehreren Projektideen fasste man 2009 den Entschluss, sich mit *The best sex I ever had* einer völlig anderen gesellschaftlichen Gruppe zuzuwenden – Menschen über 65 – mit dem Ziel einer performativen Annäherung an das oft vernachlässigte Thema der Sexualität im Alter.

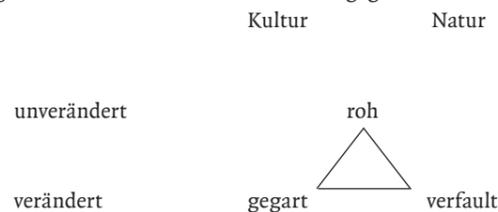


Thomas Kraus ist der Festivalleiter von PAZZ, dem internationalen Performance-Festival des Oldenburgischen Staatstheaters. [www.pazzfestival.de](http://www.pazzfestival.de)

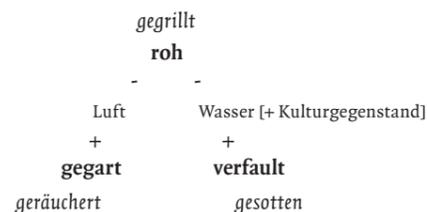
flüssige Dinge fest zu machen, als vielmehr darin, eine Lösung des menschlichen Omnivoren-Dilemmas bereitzustellen. Wie ein Steckkasten, der vorgibt, was, wo, wann, für wen und in welchem Ausmaß passt oder nicht passt, richtig oder falsch ist. Das Kulinarische Dreieck ist Lévi-Strauss' Versuch, die strukturalen Kategorien dieses kulinarischen Steckkastens sowie die zugrundeliegenden Prinzipien offenzulegen.

### Das Kulinarische Dreieck

In Anlehnung an ein linguistisches Strukturmodell entwickelt Lévi-Strauss das Kulinarische Dreieck, bei dem die Achsen in den Oppositionen von verändert/unverändert und Natur/Kultur bestehen. Daraus ergibt sich ein Ordnungsschema, nach dem uns Nahrungsmittel in grundsätzlich drei möglichen, signifikant verschiedenen Zuständen begegnen können:



Das Gegarte und das Verfaulte sind demzufolge Verwandlungen des Rohen, wobei das Gegarte den Bereich der Kultur und das Verfaulte den der Natur markiert. Das Rohe lässt sich hingegen keinem der beiden Pole zuordnen, gehört also weder eindeutig zur Natur noch zur Kultur. Lévi-Strauss belässt es nicht dabei, sondern erinnert daran, dass in jeder Gesellschaft etwas nicht nur gar, sondern mit der einen oder anderen Zubereitungsart gegart sein muss. Er fügt deshalb dem Hauptdreieck ein zweites hinzu, das die wichtigsten Zubereitungsarten umfassen soll:



Indem Lévi-Strauss das Gegrillte dem Rohen, das Geräucherte dem Gegarten und das Gesottene dem Verfaulten zuordnet, verschieben sich zuvor scheinbar klare Gegensatzachsen. So zählt nach dem zweiten Dreieck das Gegrillte zur

Natur, während das Gesottene hinsichtlich des Mittels (mit oder ohne Kulturgegenstand) und das Geräucherte hinsichtlich des Ergebnisses (längere Haltbarkeit als das Gesottene) jeweils der Kultur zugeordnet werden. Dieser Erweiterung des Dreiecks folgen weitere, wie die Unterscheidung anhand der Vermittlung durch Wasser oder Luft. Durch die Berücksichtigung anderer Zubereitungsarten verändert das Dreieck sogar seine Form. So macht das Einfügen des Anbratens und Frittierens aus ihm ein Tetraeder. Was ist außerdem mit Farben, Konsistenzen, Temperaturen und Würzungen?

Wie unschwer zu erahnen ist, wird das Modell umso komplizierter, je mehr man versucht, von dem Abstraktionsniveau des Hauptdreiecks zu einem Modell zu gelangen, das der Komplexität der empirischen Realität gerecht wird. So veranschaulicht Lévi-Strauss exemplarisch anhand der Analyse südamerikanischer Mythen die Homologie der Unterscheidung des Gegarten und des Gesottenen mit den Gegensatzpaaren fremd/eigen, Busch/Dorfleben, Jagd/Ackerbau, Wildnis/Zivilisation, Gesellschaft/Familie sowie mit Festtag/Alltag, Verschwendung/Sparsamkeit, aristokratisch/plebejisch, Tod/Leben etc. Weniger abstrakt formuliert: Auch wenn die Küche einer Gesellschaft von der einer anderen noch so verschieden ist, in beiden wird es Kategorisierungen der Lebensmittel in Klasse A, Klasse B, Klasse C usw. geben; Klassen, die darüber hinaus mit bestimmten Zubereitungsarten, Situationen, Orten, Personen, sozialen Hierarchien, Vorstellungen verknüpft sind. Lévi-Strauss kommt deshalb zu dem Schluss: »So darf man hoffen, in jedem besonderen Fall zu entdecken, dass die Küche einer Gesellschaft eine Sprache ist, in der sie unbewusst ihre Struktur zum Ausdruck bringt.«

Edmund Leach, Claude Lévi-Strauss zur Einführung, Hamburg: Junus, 1991.

Harald Lemke, Ludwig Feuerbachs Stammtischthese oder Zum Ursprung des Satzes: »Der Mensch ist, was er isst«. In: Aufklärung und Kritik, 1/2004, S. 117–141.

Claude Lévi-Strauss, The Culinary Triangle. In: Carole Counihan und Penny Van Esterik (Hrsg.): Food and Culture. A Reader, New York: Taylor and Francis, 2008, S. 36–43.

Claude Lévi-Strauss, Mythologica III. Der Ursprung der Tischsitten, Frankfurt: Suhrkamp, 1973.

Paul Rozin, The selection of foods by rats, humans and other animals. In: Advances in the study of behaviour, hrsg. von J. S. Rosenblatt, R. A. Hinde, E. Shaw und C. Beer. London: Academic Press, Vol. 6, 1976.

# getting acrozz

»Aus dem kreativen Gestaltungswillen und aus dem Labyrinth, das Texte und Akteure zu durchlaufen haben, entstehen auf der Weltbühne die Repertoires der Kulturen. Den Texten wird dabei ein neues Kostüm geschneidert und eine andere Gesichtsmaske aufgesetzt. Alle Akteure jedoch, die an den Produktionen beteiligt sind, werden den Konzepten der Regisseure unterworfen.« Erich Prunč

Die Mammalians arbeiten in diesem Projekt intensiv mit Seniorinnen und Senioren zusammen, die über ihre Sexualität, ihre Erfahrung und sich selbst erzählen, und schaffen so einen Raum zwischen Theater und sozialer Wirklichkeit, in dem sich die Zuschauer und die Performer austauschen können. Nach Workshops und einer ersten Präsentation in Toronto begannen im Vorfeld von PAZZ 2010 die Proben am Oldenburgischen Staatstheater mit einer Besetzung aus kanadischen und oldenburgischen Mitwirkenden. Bei PAZZ wurde der Probenstand gezeigt, der Versuch einer Uraufführung wurde erst gar nicht unternommen. 2011 gab es eine weitere Probenphase in Oldenburg mit dem Ziel, die Produktion aufführungsreif zu machen. Es zeigte sich aber, dass die lange Probenzeit nicht zu dem von beiden Seiten erhofften Ergebnis führte. Deshalb entschied man sich für eine weitere Probenphase. Das Ganze bedeutete eine Kraftprobe in künstlerischer, organisatorischer und finanzieller Hinsicht. *All the Sex I've Ever Had* feierte bei PAZZ 2012 seine Uraufführung. Der Titel änderte sich, die theatrale Form wurde überdacht, bearbeitet und geschärft. Mit der Premiere 2012 wurden nicht nur die eigenen Erwartungen erfüllt, sondern die Produktion erhielt auch großen Zuspruch in der internationalen Festivallandschaft. Nach ersten Gastspielen beim Festival Auawirleben in Bern und in Singapur ist für 2013 eine Tour durch Kanada und Großbritannien geplant. Aber auch auf der Ebene der Zusammenarbeit konnte man ein ganz neues Niveau erreichen. Mit Konstantin Bock und Jana Eiting gehören Mitarbeiter von PAZZ inzwischen zum Produktionsteam der Gruppe und setzen Projekte weltweit in Szene.

Nach jedem Festival stellt sich für die Macher die Frage: Was war das Prägende der diesjährigen Ausgabe, wohin hat sich das Festival entwickelt? Bei PAZZ 2012 war es die Auflösung der Barrieren zwischen Darsteller und Zuschauer, zwischen aktiver und passiver Teilnahme an einer Performance, zwischen Kunstprodukt und Betrachter. Ob bei den vier »Autoteatro«-Produktionen von Ant Hamptons Künstlerkollektiv (Gert-Jan Stam, Silvia Mercuriali, Tim Etchells, Britt Hatzius) oder bei der intimsten Performance *Footwashing for the sole* von Adrian Howells – der Großteil der Produktionen beinhaltete unterschiedliche Formen der Zuschauerbeteiligung und das Publikum stellte sich dieser Herausforderung mit wachsender Begeisterung. Was wünscht man sich als Theatermacher mehr, als wenn sich, wie bei dem Stück *White Rabbit, Red Rabbit* des iranischen Autors Nassim Soulaïmanpour, werktags um 23.00 Uhr einhundert Zuschauer sammeln, um karawanengleich an

einen unbekannt Ort in Oldenburg zu ziehen und einen unbekannt Text eines ihnen unbekannt Autors mit zugebenermaßen bekannten Darstellern (Edgar Selge, Gregor Weber, Anna Thalbach, John von Düffel und Chris Kondek) gemeinsam zu lesen, zu durchleben und aufzuführen.

Durch die große Beteiligung des Publikums sind aber auch die Erlebnisse und gern gesuchten Highlights des Festivals extrem persönlich und es scheint, dass jeder seinen eigenen Favoriten hatte. Dies spiegelt sich im Presseecho und in den Zuschauermeinungen wieder. So soll am Ende dieser Bilanz der Kommentar eines Jurymitglieds der »Children Choice Awards« stehen. Die Kinder-Jury, zusammengesetzt aus Oldenburger Schülern mit migrantischem Hintergrund und geringer Theatererfahrung, begleitete uns beim Festival, sah die Vorstellungen, hatte Workshops und vergab Preise, deren Kategorien sie selbst festlegten, von *Bester Tänzer* und *Bester Musiker* bis zu *Stück mit dem meisten Text* und *Coolste Stimme*. Keiner hätte jedoch erwartet, dass der erste Preis *Best of the Best* nicht an eine »kindgerechte«, sondern eine höchsthetische und vermeintlich schwer zugängliche Produktion wie *Ringside* des britischen Künstlers Mem Morrison gehen würde. Die letzte Stimme gehört also dem Publikum von morgen: »Ich bin Nergis, 13 Jahre alt. Ich habe das Stück *Ringside* gesehen. Das Stück war sehr schön, der Schauspieler Mem hat seine Rolle sehr gut und schön gespielt. Ich habe Gänsehaut bekommen, als ich das Stück gesehen habe.«

auch wir wollten einmal mit aller Sorgfalt neue Kostüme schneidern, und so entstand das Übersetzerprogramm *Getting Acrozz*, das im Rahmen des, mit dem und für das PAZZ Festival vom 20.–29. April in Oldenburg stattfand. Ziel war, den Kulturtransfer im Welttheater, die Übersetzung und Übertragung fremdsprachiger Inszenierungen ins Licht der (Theater-) Öffentlichkeit zu rücken. Aus unterschiedlichen Blickwinkeln wurde der Sprachtransfer auf der Bühne von internationalen Fachleuten beleuchtet, vorgeführt, diskutiert und umgesetzt.

Bei internationalen Festivals wird (fast) immer übertitelt, gedolmetscht oder werden Synopsen verfasst, um die fremdsprachigen Inszenierungen einem anderssprachigen Publikum verständlicher zu machen, aber der finanzielle und zeitliche Rahmen dafür ist leider häufig sehr knapp bemessen. Einer der Gründe dafür ist auch die mangelnde Aufmerksamkeit dem Thema gegenüber, und zwar auf Seiten der Festival- wie auch der Theatermacher. Mit *Getting Acrozz* sollte erprobt werden, was möglich ist, wenn genug Zeit und Aufmerksamkeit vorhanden sind, um sich intensiv mit den Herausforderungen des Sprachtransfers zu beschäftigen.

Wir nahmen dies in mehrfacher Weise in Angriff: Zunächst durch einen praktischen Workshop-Teil, in dem mit ausgesuchten Nachwuchsübersetzern unter der Mentorenschaft vier erfahrener Kollegen die bei PAZZ gezeigten Produktionen übertragen werden sollten. Es galt, sich mit den Inszenierungen vertraut zu machen, mit den Theatermachern Kontakt aufzunehmen, Gespräche zu führen, zu überlegen, welche Übertragungsform für welche Produktion die geeignetste und praktikabelste sein könnte, zu übersetzen, zu lekturieren, anzupassen und endlich die Übertragungsart zu »erstellen«. Dies waren teils Übertitelungen, teils gedruckte Übersetzungen oder Verdolmetschungen. Wichtig war, dass die Übersetzer und Dolmetscher Teil des Theaterprozesses wurden. Die Bandbreite reichte von der Entscheidung, eine Inszenierung ohne Übertragung zu zeigen, wie im Fall von Ilay den Boers Stück *This Is My Father*, über ein siebzig Seiten starkes Buch in drei Sprachen für die finnische Inszenierung *Ten Journeys To A Place Where Nothing Happens* oder ein mobiles Dolmetscherteam auf Abruf für den *Caravan of Love* von Fräulein Wunder auf Fahrrädern, als »Caravan of Translation« beschilbert, ungewöhnlichen Übertitelungs-ideen wie bei *Money - It Came From Outer Space* (Chris Kondek und Christiane Kühl), die sich optisch ins Bühnenbild

einfügten, bis hin zu einem Hochzeitsalbum, das im Anschluss an *Ringside* von Mem Morrison dem Publikum als Geschenk überreicht wurde, um die poetischen, eventuell schwer verständlichen Stellen noch einmal nachlesen zu können.

Ein weiterer Teil von *Getting Acrozz* war das während des Festivals stattfindende viertägige Symposium, zu dem internationale Fachleute, Dramaturgen, Theater- und Festivalmacher zusammenkamen. Ein vielfältiges Programm näherte sich theoretisch der Thematik der Sprachübertragung, internationale Referenten gaben Einblicke in ihre Arbeit im Bereich Übertitelung, Simultandolmetschen, Einsprechen, Programmheft- und Festivalgestaltung, Gebärdensprachdolmetschen, Audiodeskription für blindes Publikum, Übertitelung für Schwerhörige und Urheberrechte. Das Thema »Accessibility im Theater« wurde zum ersten Mal überhaupt in Deutschland behandelt und die bis dato ungeklärte Frage der Urheberrechte bei Übertitelungen ebenso sachlich wie emotional diskutiert.

Weiter fand parallel eine Fortbildung für literarische Übersetzer statt, veranstaltet vom Deutschen Übersetzerfonds. Und als zusammenfassender Abschluss von *Getting Acrozz* wird im nächsten Frühjahr eine Veröffentlichung im Alexander Verlag erscheinen, herausgegeben von Dr. Yvonne Griesel mit Beiträgen internationaler Fachleute – eine Übersicht über den gegenwärtigen Stand der Diskussion und eine Referenz für Theaterpraktiker und -theoretiker.

Ist es uns gelungen? Die Antwort überlassen wir den Teilnehmern, den Künstlern und dem Publikum. Wir haben beim PAZZ Festival übersetzt, nach bestem Wissen und Gewissen, in Loyalität den Autoren und Regisseuren gegenüber, haben unsere Sprach- und Kulturkenntnisse zur Verfügung und in den Dienst der Inszenierung gestellt. Viele Formen der Übertragung wurden ausprobiert, um das Publikum auf unterschiedlichen Wegen zu erreichen, denn oberste Prämisse für den Sprachtransfer auf der Bühne ist, dem Kunstwerk zu dienen, es nicht zu beeinträchtigen, sich einzufügen. Und da kann unter Umständen auch eine sogenannte Null-Translation dienlich sein.

Es müssen also alle Mittel erlaubt sein, damit alle Wege offen stehen, zumal die Übersetzung immer häufiger von



Yvonne Griesel (oben) und Karen Witthuhn leiteten das Projekt *Getting Acrozz*, das sich im Rahmen des PAZZ-Festivals mit der Übertragbarkeit von Theaterproduktionen befasste.



Bühnenrand »herunterrutscht«, ins Geschehen hinein. Die Gebärdendolmetscher im Hans Otto Theater Potsdam stehen nicht mehr am Rand, sondern folgen als Schatten auf der Bühne dem Schauspiel, ein Textbuch mit Übersetzung ist plötzlich optisch und ästhetisch Teil der Inszenierung.

Es geht darum, dass jede Inszenierung den Weg zu ihrem speziellen Publikum findet, seien es gehörlose, blinde oder anderssprachige Zuschauer, und diese Wege sind vielfältig.

Zahlreiche technische Neuerungen helfen uns bei unserer Arbeit, die sollten wir weiter verbessern, ausprobieren und einsetzen, zum Beispiel bessere Kopfhörer nutzen, die man weniger laut im Publikum hört, oder die Übertitelungssoftware ausbauen, um besser auf Improvisationen reagieren zu können. Aber vor allem muss der eigentliche Kulturtransfer geleistet werden: Kulturen und Theatertraditionen sind so unterschiedlich in Sprichwörtern, Gesten, Kostümen, Habitus, Geschichte...

Beim PAZZ Festival und mit *Getting Acrozz* bekamen wir eine wertvolle Möglichkeit verschiedene Wege auszuprobieren, manche waren krumm, manche leicht, manche toll, alle waren spannend. Und dafür möchten wir an dieser Stelle Thomas Kraus noch einmal herzlich danken, der den Mut hatte, uns Raum zu lassen, ohne zu wissen, was wir mit seinem Festival anstellen würden. Gemeinsam haben wir festgestellt, dass alle, auch ungewöhnliche Wege beschritten werden können, wenn diese Wege transparent gemacht werden und sichtbar ist, warum und in welchem Maße Übersetzung erfolgt. Denn das schafft beim Publikum erstens das Vertrauen, dass jemand sich die Mühe gemacht hat, Verständlichkeit zu erzeugen, und dabei weiß, was er oder sie tut. Zweitens Gelassenheit, so dass beispielsweise auch eine im Anschluss gereichte Übersetzung akzeptabel ist, weil die Worte nicht flüchtig sind.

Möglich ist Übertragung also immer, sei es mit einem Programmheft, einer Einführung, einer sanft eingeflüsterten Verdolmetschung, mal einem Verzicht auf Worte oder einer gut rhythmisierten Übertitelung. Man muss sie nur in das Kunstwerk einfügen und transparent machen, was man getan hat.

Aber alle diese Mittel sind starke Mittel, und unsachgemäß angewendet können sie eine Inszenierung auch (zer-)stören oder zumindest stark beeinflussen. Die Möglichkeiten des Sprachtransfers sind vielfältig, die Grenzen eher durch unprofessionelle Anwendung gesteckt als durch Mangel an Ideen. Die Herausforderungen sind da, denn sind die

Gäste (die Theatergruppen) erst einmal im Theater, gebietet es die Gastfreundschaft, sich um einen möglichst guten Empfang zu kümmern und zu gewährleisten, dass sie verstanden werden.

*Getting Acrozz* zeichnete sich dadurch aus, dass wir machen, zeigen durften, was möglich ist, diskutieren und gemeinsam mit dem Publikum erleben konnten, was daraus geworden ist. Es war ein wichtiger Schritt für den Sprachtransfer auf der Bühne, aber sicher nicht der letzte! Kulturtransfer im Welttheater kann nur gemeinsam geleistet werden. Wir freuen uns, den Dialog, den wir bei *Getting Acrozz* begonnen haben, in Zukunft mit den Theatern weiterzuführen.



www.theater.freiburg.de



FELIX BLOCH ERBEN

## Neue Stücke

*Kinder- und Jugendtheater*

**Anja Hilling**  
was innen geht

2-8 Darsteller / frei zur UA

**Katrin Lange**  
Freund Till, genannt Eulenspiegel

5 Darsteller (mind. 1D, 3H)

**Isa Schöier**  
Lippenstift für Untote

3D, 2H / frei zur DSE

*Schauspiel*

**Xavier Durringer**  
Acting

4H / frei zur DSE

**Jordi Galceran**  
Burundanga

2D, 3H / frei zur DSE

**David Ives**  
Venus im Pelz

1D, 1H

*Musiktheater*

**Stephan Kanyar / Michael Seyfried**  
Frankenstein

2D, 5H, Chor

**Marc Schubring / Wolfgang Adenberg**  
Zum Sterben schön

4D, 7H

**Marc Seitz / Kevin Schroeder / Mark Twain**  
Die Tagebücher von Adam und Eva

1D, 1H

FELIX BLOCH ERBEN  
VERLAG FÜR BÜHNE FILM UND FUNK

Hardenbergstraße 6 10623 Berlin

Telefon 030-313 90 28 Telefax 030-312 93 34

info@felix-bloch-erben.de www.felix-bloch-erben.de

Glückliche Tage  
Hedda Gabler  
Leonce und Lena  
Schöne Dinge sind auf unserer Seite  
Der Hessische Landbote  
Alpenvorland  
Schwimmen lernen  
Hanglage Meerblick

PREMIEREN SCHAUSPIEL

Petroleum

Wie es euch gefällt  
B for Baby

Alles Gold was glänzt

König Ubu

Die drei Musketiere

## WIR ERÖFFNEN EIN THEATER!

NACH DREI JAHREN UMBAU  
BEKOMMT HEIDELBERG  
EIN NEUES ALTES STADTTHEATER

SCHÖNE DINGE SIND  
AUF UNSERER SEITE

DEUTSCHSPRACHIGE ERSTAUFFÜHRUNG

GLÜCKLICHE TAGE

ALLES GOLD WAS GLÄNZT

URAUFFÜHRUNG

WIE ES EUCH GEFÄLLT

DER HESSISCHE LANDBOTE

LEONCE UND LENA

HANGLAGE MEERBLICK

SCHWIMMEN LERNEN

URAUFFÜHRUNG

HEDDA GABLER

B FOR BABY

DEUTSCHSPRACHIGE ERSTAUFFÜHRUNG

ALPENVORLAND

DEUTSCHE ERSTAUFFÜHRUNG

KÖNIG UBU

PETROLEUM

DEUTSCHSPRACHIGE ERSTAUFFÜHRUNG

DIE DREI MUSKETIERE

SCHLOSSFESTSPIELE

VON:  
BERKUN OYA, SAMUEL BECKETT, MARIO SALAZAR,  
WILLIAM SHAKESPEARE, GEORG BÜCHNER, DAVID  
MAMET, MARIANNA SALZMANN, HENRIK IBSEN,  
CARMEL WINTERS, THOMAS ARZT, ALFRED JARRY,  
UPTON BEALL SINCLAIR, ALEXANDRE DUMAS

REGIE:  
DOMINIQUE SCHNIZER, MARIE BUES, MILAN  
PESCHEL, ELIAS PERRIG, NINA MATTENKLOTZ,  
PHILIP TIEDEMANN, INGO BERK, PAUL-GEORG  
DITTRICH, CORNELIA CROMBOLZ, STEFAN RECK,  
JENS POTH, VIKTOR BODÓ, JAN-CHRISTOPH  
GÖCKEL, HOLGER SCHULTZE

Intendant Holger Schultze  
© 06221 | 5820 000  
tickets@theater.heidelberg.de  
www.theaterheidelberg.de

theaterundorchesterheidelberg



JUSSENHOVEN & FISCHER

2012

Caryl Churchill  
LOVE AND INFORMATION

Dagrun Hintze  
ICH SCHREIBT ANIMA

Dieter Kühn  
VILMA SUCHT SICH SELBST

David Mamet / Richard Bean  
HAUS DER SPIELE

April de Angelis JUMPY

Penelope Skinner FREIHÄNDIG

Kerstin Hensel UFER. LOS!

Charles Lewinsky DIE BESETZUNG

Nina Raine SIPPSCHAFT

Drususgasse 7-11 · 50667 Köln  
Tel. 0221-60 60 560 · Fax 32 56 45  
theaterverlag@jussenhoven-fischer.de  
www.jussenhoven-fischer.de

## HIRN. GELD. KLIMA. FORSCHUNG. FREIHEIT. THEATER!

**Gelandet**  
von Miranda Huba (4 D, 1 H)  
Eine Alpträumreise durch die globalisierte Welt der Weiblichkeit: missbraucht, entwürdigt, ausgenutzt, verdinglicht.  
Lesung Wuppertal 2012. UA frei!

**Essaim – Empörung und Hoffnung**  
von Antonio Negri (1 H, Chor)  
Was tun gegen Unrecht und Ausbeutung, ohne Gewalt zu üben? Lehrstück fürs 21. Jahrhundert über die Macht des Schwarms.  
UA Lausanne 2004, DEA Bielefeld 2009.

**Évaristes Kampf gegen die Zeit**  
von Geneviève Billette (2 D, 5 H)  
Ein junger Mathematiker kämpft im Paris der Julimonarchie für Aufklärung und Freiheit nicht nur in der Forschung.  
UA Montreal 2011. DEA frei!



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

**Wo ist der Westen?**  
von Jelena Mijovic (1 D, 2 H)  
Zwei Philosophen der persischen und spanisch-arabischen Welt auf einer Zeitreise durch Berlin, Sarajevo und die USA.  
UA Wien 2010. DEA frei!

**Die Füße der Engel**  
von Evelyne de la Chenelière (5 D, 4 H)  
Existenzangst, Melancholie, Depression: Eine Arbeit über die Renaissancekunst bringt eine junge Frau zu sich selbst.  
UA Montreal 2009, Hörspiel 2012. DEA frei!

**Freiheit für Anfänger**  
von Astrid Kohlmeier (1 D, 1 H)  
Idealistische Ratia trifft skeptischen Wilde: ein Spiel mit Friedrich Schillers »Briefen zur Ästhetischen Erziehung des Menschen«.  
UA Memmingen 2011.

## QUEICH-STÜCKE

Elena Penga  
**Narkissos** (1 H, Statisten)

Hrafnhildur Hagalín Guðmundsdóttir  
**Ich bin der Meister** (1 D, 2 H)

Auður Jónsdóttir / Ólafur Egill Egilsson  
**Die Leute von unten** (5/6 D, 4 H)

Benedikt Erlingsson  
**Mr. Skallagrímsson** (1 H)

Ólafur Haukur Símonarson  
**Das Grüne Land** (1 D, 3 H)

Björk Jakobsdóttir  
**Cellophan** (1 D)

Alle Stücke frei zur deutschsprachigen Erstaufführung.

Wartenberger Straße 56 · 13053 Berlin  
Tel. 030 88496522 · Fax 03212 7292854  
info@queich-verlag.de · www.queich-verlag.de



Wo Cassandra lacht,  
Rick das Beste aus seinem Leben  
macht.

Wo Marie einen Zustand der  
Schwereelosigkeit erlebt,  
und ein Pferd am Fenster steht.

... wo die guten Stücke sind.

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

# Primeurs

FESTIVAL FRANKOPHONER GEGENWARTSDRAMATIK  
FESTIVAL D'ÉCRITURE DRAMATIQUE CONTEMPORAINE

22.-24.11.2012, SAARBRÜCKEN  
ALTE FEUERWACHE | SPARTE4

www.saarlaendisches-staatstheater.de

LE CARREAU

SR2  
KULTURRADIO

INSTITUT  
FRANÇAIS  
SAARBRÜCKEN



Elena Penga

**Narkissos** (1 H, Statisten)

Hrafnhildur Hagalín Guðmundsdóttir  
**Ich bin der Meister** (1 D, 2 H)

Auður Jónsdóttir / Ólafur Egill Egilsson  
**Die Leute von unten** (5/6 D, 4 H)

Benedikt Erlingsson  
**Mr. Skallagrímsson** (1 H)

Ólafur Haukur Símonarson  
**Das Grüne Land** (1 D, 3 H)

Björk Jakobsdóttir  
**Cellophan** (1 D)

Alle Stücke frei zur deutschsprachigen Erstaufführung.

Wartenberger Straße 56 · 13053 Berlin  
Tel. 030 88496522 · Fax 03212 7292854  
info@queich-verlag.de · www.queich-verlag.de

## Premieren des Schauspiels

Spielzeit 2012/2013 | Intendant: Dr. Manfred Beilharz

**Frühlings Erwachen**  
Eine Kindertragödie von Frank Wedekind  
Inszenierung Tilman Gersch  
Premiere 22. September 2012 Großes Haus

**Alle sechzehn Jahre  
im Sommer**  
Trilogie des veränderten Lebens  
von John von Düffel  
Inszenierung Tobias Materna  
Premiere 21. September 2012 Kleines Haus

**Miß Sara Sampson**  
Ein bürgerliches Trauerspiel  
in fünf Aufzügen von Gotthold Ephraim Lessing  
Inszenierung Ricarda Beilharz  
Premiere 5. Oktober 2012 Kleines Haus

**Drei Schwestern**  
Schauspiel von Anton Tschechow  
Inszenierung Markus Dietz  
Premiere 8. Dezember 2012 Kleines Haus

**Die Wildente**  
Schauspiel von Henrik Ibsen  
Inszenierung Manfred Beilharz  
Premiere 2. Februar 2013 Kleines Haus

**Viel Lärm um nichts**  
Komödie von William Shakespeare  
Inszenierung Caroline Stolz  
Premiere 2. März 2013 Kleines Haus

**Die Physiker**  
Komödie in zwei Akten  
von Friedrich Dürrenmatt  
Premiere 9. Juni 2013 Kleines Haus

**FaustIn and Out/  
Der Tragödie zweiter Teil**  
Von Elfriede Jelinek und  
Johann Wolfgang von Goethe  
Inszenierung Tilman Gersch  
Premiere 26. April 2013 Kleines Haus

**Stephen King's MISERY**  
Kriminalstück in zwei Akten  
von Simon Moore nach dem  
gleichnamigen Roman von  
Stephen King  
Inszenierung Caroline Stolz  
Premiere 20. September 2012 Wartburg

**Tschick**  
Nach dem Roman von  
Wolfgang Herrndorf  
Bühnenfassung von Robert Koall  
Inszenierung Dirk Schirdewahn  
Premiere 10. November 2012 Wartburg

**Unter der roten Laterne**  
Schaurig schöne Liebeslieder  
Inszenierung Ansgar Weigner  
Premiere 5. Januar 2013 Wartburg

**Vater Mutter Geisterbahn**  
Von Martin Heckmanns  
Inszenierung André Rößler  
Premiere 28. März 2013 Wartburg

Uraufführung  
**Foreign Angst**  
Von Konradin Kunze  
Inszenierung Tilman Gersch  
Premiere 1. Dezember 2012 Studio

In Kooperation mit der  
Hessischen Theaterakademie  
**Kassandra**  
Nach der Erzählung von Christa Wolf  
Inszenierung Ksenia Ravvina  
Premiere 11. Januar 2013 Studio



Abobüro 0611. 132 340 Karten 0611. 132 325

www.staatstheater-wiesbaden.de

# kopfwrestling der begriffe

Wer hat wann wem wie gesagt, dass ich Jüdin bin.  
von Marianna Salzmann

Ich erzähle euch von meiner Konstruktion.

Als meine Eltern den Zeigefinger bedeutungsvoll auf ihre Lippen legten und dem kleinen Mädchen zuflüsterten: »Erzähl in der Schule nicht, dass du Jüdin bist,« fand ich das Spiel toll. Das war ein Versteckspiel. Und als kleines Mädchen habe ich noch gern Gesellschaftsspielchen mitgespielt. Das war in Russland.

In Russland ist § 5 im Pass der Paragraph, der deine Nationalität angibt. Da steht bei mir »Jüdin«. Es gibt auch einen Paragraph für Religion, da steht »Atheistin«. Bei der Übersetzung ins Deutsche wurde der Part mit der Nationalität ausgelassen, da steht nur »Staatsangehörigkeit: russisch«. Mit dem Betreten des deutschen Bodens schwer in die Pubertät kommend, musste ich alles, was meine Eltern mir beigebracht haben, natürlich ins Gegenteil umkehren, also fing ich an, allen, bei jeder passenden und unpassenden Gelegenheit, zu erzählen, dass ich Jüdin bin. Ich schrie es förmlich heraus. Nicht für die anderen, damit sie sich schuldig genug oder überhaupt irgendwas fühlen. Für mich. Damit ich das klar kriege, was ich die ersten zehn Jahre meines Lebens verstecken musste.

Deutschland antwortete mir, dass sei meine Religion, was schreie ich überhaupt rum. Das ergab keinen Sinn. In die Synagoge ist von meiner Familie keiner gegangen. Die üblichen von Deutschen erwarteten Bräuche wie Schabbes feiern oder christliches Kinderblut trinken kamen bei uns nicht vor. Kein religiöser Mief umgab etwas, was ich bis dahin mit Judentum verbunden hatte. Das ging im atheistischen Russland gar nicht. Wenn überhaupt, dann war das etwas Politisches. »Die Judensäue haben das russische Volk zu Alkoholikern gemacht und dann Revolutionen angezettelt.« Das kannte ich. Wir waren kommunistische Ratten. Die Religion war nicht das Problem.

Leute, die mit Prozessen wie Umsiedlung und dem damit zusammenhängenden Papierkram Erfahrung haben, sind in der Verwendung der Begriffe sorgfältiger, sie wissen um die Konsequenzen von Halbwissen. (Sie wissen was passiert, wenn »Moslem« ein Synonym wird für Türke und Araber und Migrant). Aber auch unter diesen Leuten herrscht ein Machtkampf um die Begriffe. Juden sind: Leidensgemeinschaft, Schicksalsgemeinschaft, ethnische Minderheit, religiöse Zugehörigkeit, Tradition (neuerdings versucht man uns vor den Kar-

ren christlich-jüdischer Tradition zu spannen), Nationalität, Fluch, das auserwählte Volk, der Grund, warum die Welt untergehen wird (im europäischen Vergleich glaubt daran vor allem Deutschland), Volk.

Heute ist alles Deutsche per se judenfreundlich und setzt sich aktiv für den Artenschutz dieser bedrohten Spezies ein. Jedenfalls wird das behauptet. Willkommen ist auch dieser Greenpeace-Aktivismus, weil er es so einfach macht, gegen die antisemitischen Semiten, also Araber (oder waren das Türken oder einfach Migranten?) zu argumentieren.

Trotzdem wollen weiße Westeuropäer oft von mir wissen, warum ich immer so laut behaupte, Jüdin zu sein, wenn ich nicht an Gott glaube. Ich sage dann: weil ich auf beschnittene Jungs stehe und das ist der einfachste Weg an sie ranzukommen. Aber hier der wirkliche Grund:



Marianna Salzmann wird am 18. Oktober 2012 für ihr Stück Muttermale Fenster blau im Kleist-Forum Frankfurt (Oder) mit dem Kleist-Förderpreis für junge Dramatiker 2012 ausgezeichnet. Im Anschluss wird die Uraufführungsinzenierung des Stücks in einer Produktion des Staatstheaters Karlsruhe und der Ruhrfestspiele gezeigt. Muttersprache Mameloschn wird im Herbst 2012 in der Box des Deutschen Theaters Berlin uraufgeführt; Schwimmen lernen am Theater Heidelberg. Der vorliegende Text erschien ungekürzt in Freitext 18.

Ich bin geboren und aufgewachsen in einem Land, wo ich, meine Eltern, meine Großeltern und ja, all die davor auch, diskriminiert wurden aufgrund von § 5. Im Russischen sagt man, wenn man meint, eine/r ist Jude/in »sie/er leidet an § 5«. Meine Eltern haben dieses Land verlassen, weil ihre Nationalität eben nicht russisch war. Und darum werde ich es den Deutschen nicht leicht machen und mich in die Russin-Kategorie stecken lassen, weil ich keine traditionelle jüdische Kopfbedeckung trage und sie sich noch nie Gedanken gemacht haben über ihre veraltete Sprache, die jetzt auch meine ist, weshalb ich großes Interesse habe, an ihr zu arbeiten.

Ich weiß, dass bei dem Kampf der Begriffe, bei unserem Kopfwrestling um Definitionshegemonie eine ständige Wandlung stattfindet. Das heißt: die Begriffe, wie sie gestern noch standen, können heute umgeschrieben werden. Also sollten wir uns ransetzen. Das ist unsere Zeit. Das ist unsere Chance.

Nun ist die Minderheit der Juden in Deutschland immer noch privilegiert. Der Artenschutz funktioniert hierzulande meistens hervorragend, wir sind für Tier- und Judenschutz. So war das jedenfalls, als ich hier aufwuchs. Mich fanden die Lehrer automatisch sympathisch und hyperintelligent, während alle meine Freunde nie über eine Drei kamen, ganz egal, wie gut ihr Deutsch war und wie viel weniger Aggressionspotenzial sie an den Tag legten als ihre jüdische Mitschülerin.

Jetzt findet eine Veränderung statt. Das Deutschland, in dem ich heute lebe, ist nicht das, in dem ich aufgewachsen bin. Eine Generation ist herangewachsen, eine dritte. Eine wurde ausgelöscht, die zweite kam zögerlich wieder. Wir wachsen hier auf, wir sind präsent, wir haben den deutschen Pass und eine Post-Holocaust-Mentalität. Wir sind keine Opfer-Stellvertreter. Wir sind ein gleichberechtigter Teil.

Das Spiel geht von vorne los. Der neue virtuose Schachzug Weiß-Europas heißt: jüdisch-christliche Kultur. Wir waren schon immer eins. Und jetzt kommen die anderen »Anderen« und wollen etwas. Dass bei diesen Zynismen plötzlich alle Meinungsmacher mitanstimmen, wundert nicht, so wird das kollektive Bewusstsein gefälscht, also gemacht. Heute ist also salonfähig: »Der Islam ist gegen unsere Werte. Alles, was er ist, sind nicht wir!« Ein Mittel, um sich selber ins bessere Licht zu rücken und Gesetzes-Änderungen abzuschlagen mit dem Argument, unseren muslimischen Mitbürgern sei es dann unmöglich, sich zu integrieren, wenn wir mehr für Gleichberechtigung und sexuelle Toleranz tun. Und die Juden sollen bei diesem Zirkus mit in die Manege. Dieses Mal auf der anderen Seite. Das ist ganz neu.

Dann gibt es noch was Altes, das gute alte Spiel: der Antisemitismus. Der ist keineswegs durch den anderen Schachzug von der Spielfläche verschwunden, der ist aber ein anderer heute. Während unsere Muttergeneration noch glaubt, Juden seien etwas Heiliges, was man beschützen muss, nutzt unsere Generation und die darunter »Jude« bereits wieder als ein Schimpfwort. Ich habe das beobachtet auf Schulhöfen und in Cliques auf der Strasse. Und ich rede hier nicht von den »ja eh antisemitischen, brutalen muslimischen Jungengangs«, ich rede von Weiß-Deutschen. Mein Bruder hat mich darauf gebracht: Er hat letztes Jahr Abitur gemacht auf einem sehr weißen Mittel- bis Oberschicht-Gymnasium in Hannover Mitte. Er erklärte mir, dass das ein normales Schimpfwort ist und dass man »Ich vergas dich, du Jude« einfach mal sagt, wenn man entrüstet ist, da sei doch nichts dabei. Alle diese (vorwiegend) Jungs hatten doch Geschichtsunterricht und wüssten, was Deutschland getan hätte und darum würden sie es auch nicht so meinen.

Es ist nicht der alte Antisemitismus, der nach Deutschland zurückkehrt. Und er wird auch nicht importiert durch die einwandernden Muslime (schon peinlich, das dazu zu schreiben, aber wir leben in einer peinlichen Welt, in der peinliche Mutmaßungen Alltag sind). Das hier ist ein neuer, ein nie da gewesener Antisemitismus. Vor allem müssen wir aufpassen, wogegen das, was wir glauben zu sein oder das,

was man uns gesagt hat, was wir sind, ausgespielt wird. Weil das der einzige Zweck von diesen Zuschreibungen ist. So wie die Dreckswelle, die gerade über uns kommt, die jüdische und türkische Communities enger zusammen bringt, so erschafft sie auch die Täter-Community seit Jahren neu. Die Schuldkultur ist, wie die Erinnerungskultur, eine riesige Industrie, die außer den offensichtlichen wirtschaftlichen Vorzügen ein Identitätsbewusstsein schafft. Man kann sich auch über schlechtes Gewissen zu einer Nation zusammenfinden. Schuldgefühl ist ein starkes Mittel zur Abgrenzung von den Anderen, den Opfern. Und eine optimale Grundlage für Moralismus, der erlaubt und befiehlt, in andere Länder einzumarschieren, um »den zweiten Holocaust zu verhindern« (Joschka Fischer über die militärische Intervention in Jugoslawien).

Ich bin auf einer Recherche-Reise über das, was ich bin, und auf der werde ich mich mein Leben lang befinden. Jeder, der sich festlegt auf eine bestehende Mehr- oder Minderheitenschublade, muss falsch liegen, weil die Begriffe, die man uns in den Schulen eingetrichtert hat, aus alten Welten kommen. Diese Welten sind am Aussterben und wir lassen uns von Dinosauriern unterrichten in Geschichte und Ethik, in Philosophie und Politik, anstatt zu erkennen, dass es jetzt an der Zeit ist, die überholten Begriffe und Denkmuster umzustürzen und neu zu schreiben.

Ein anderes russisches Sprichwort, das mir einfällt, ist: »Wenn du eine Prügelei nicht verhindern kannst – dann führ sie an.« Wir sollten die Party der neuen deutschen Selbstfindung nicht verhindern – wir sollten da rein und sie anführen.

# auf der suche

Bericht von der AG  
dg:möglichmacher

**a**m Anfang steht die Frage. Die Suche nach Erkenntnis, nach Wissen, nach Lösungen. Denn ohne Fragen keine Forschung, kein Fortkommen: sei dies Wissenschaft, Theater, Leben. Einige Wochen nach der diesjährigen Tagung sind es somit auch die Fragen, die im Gedächtnis bleiben. Fragen, die sich die zehn Möglichmacher-Stipendiaten gegenseitig gestellt haben, spielerisch forschend mittels digitaler »Stiller Post«. Jeder stellt dem Nächsten eine Frage – und am Ende schließt sich der Kreis: ein Gedankensammelsurium zu Theater und Forschung.

Künstlerische Forschung bedeutet auch eine alternative Form von Wissensproduktion. Wie würdest du den Weg und die Form deines Wissens beschreiben, das du bei einem künstlerischen Projekt erlangst?

**Sarah Reimann, Berlin**

Das Theater ist ein Ort, wo Menschen zum Spielen zusammenkommen. Mag man auch noch so viel recherchieren (was ich nicht mit forschen gleichsetzen würde) und das Recherchierte auf kreative Weise neu zusammenstellen und verwenden, die interessantesten Ergebnisse entstehen, so meine Erfahrung, immer in diesem Spiel auf menschlicher und zwischenmenschlicher Ebene. Ideen dieser Art wären zum Beispiel: Wir entwerfen zusammen ein leichteres Deutsch; heute Abend finden wir eine Lösung gegen den Geburtenrückgang; wir suchen nach dem Bösen in uns.

Die Herausforderung ist nur: Wie kann man der jeweiligen Erkenntnis den Ernst zurückgeben, den man zu ihrer Generierung im Spiel ablegte?

**Konrad Bach, Berlin**

Kann eine Erkenntnis ironisch, parodistisch sein? Kann sie etwas anderes als unser voller Ernst sein? Ich würde gerne das Spiel für die theatralen Recherchen zur Weltaneignung nicht als Umweg, sondern als Trampelpfad durch unentdecktes Gebiet und als Form der Erkenntnis ernstnehmen. Und dann kann man szenisch, künstlerisch, spielerisch den Ernst der Lage – oder des Themas – deutlich machen.

Geht das? Werden Regieanweisungen zu Spielregeln, der Regisseur zum Schiri und entsteht Ergebnisoffenheit anstelle von Verabredungen? Ist Theater mit offenem Ausgang noch Kunst oder schon Sportereignis?

**Karolin Trachte, Berlin**

Beim Sportereignis ist der Ausgang vorprogrammiert, das Prinzip Gewinn oder Verlust wird hier zum determinierenden

Faktor. Theater sollte immer offenes Ereignis bleiben. Obgleich es einen Spielraum und dessen Vorgänge absteckt, ist es der Zuschauer, der hier die Bilanz aus der eigenen Erfahrung oder Erkenntnis entnimmt. Forschung findet also im Rezipienten selbst statt, dem ermöglicht werden kann, in die Verhältnisse seines kulturellen, politischen oder ganz persönlichen Wirkungsbereiches vorzudringen und eine Energie zu produzieren, die wieder in die Gesellschaft eingebracht werden kann.

Inwieweit muss Theater die Kluft zwischen Praxis und Forschung überwinden und zu einer Erfahrung von Wissen beitragen?

**Susanne Schuster, Leipzig**

Indem Theater ergebnisoffenes Wissen anbietet, gibt es seine Forschung gewissermaßen an den Rezipienten weiter, macht ihm ein Angebot zum Anknüpfen. Ist es dabei nicht die besondere Chance des Theaters, im Erkenntnis-Spiel das künstlerische Forschen selbst, den Forschungsweg, also die Wissensproduktion sichtbar zu machen? So gesehen überwindet Theater die Kluft zwischen Praxis und Forschung spielerisch dadurch, dass es beide vereint und aus ihrem wechselseitigen Verhältnis – die Praxis ist nicht allein dargestelltes Forschungsergebnis – schöpft.

Welche Forschungsinstrumente speziell des Theaters könnten bei der Wissensproduktion hilfreich sein?

**Lea Gerschwitz, Frankfurt**

Theater kann sich freimachen von bestimmten Regeln des Wissenschaftsbetriebs, wobei dieser andere Weg der Erkenntnisproduktion häufig Skepsis unterworfen ist und ich auch Schwierigkeiten habe, dies nicht nur als Erweiterung künstlerischer Horizonte zu sehen, sondern als Möglichkeit, einen emanzipierten Forschungsbegriff zu denken, der dann auch für die Wissenschaften gelten kann. Das stärkste Instrument des Theaters ist das der Verkörperung, der Schaffung eines Ereignisses, das jetzt und hier stattfindet.

Ist dieser Moment der »Liveness« also genau die ausschlaggebende Qualität? Birgt dies womöglich die Gefahr, dass Theater, etwas polemisch formuliert, eine hübsche Form von Wissenschaftspädagogik wird?

**Sina Wachenfeld, Bochum**

Theater setzt sich immer dem Unbekannten aus: Trotz Inszenierung ist es immer spontan. Es begibt sich auf die

Reise ins Ungewisse, präsentiert keine fertigen Ergebnisse. Inszenierungen und Performances sind immer anders, sie werden bestimmt aus dem Zusammenspiel mit ihren Rahmenbedingungen und entwickeln sich stetig weiter. Das ist im Theater nicht nur Begleitumstand, das muss Theater wollen. Bei offenem Ausgang. Und dabei setzt es sich auch mit dem Gegenüber auseinander. Dort wiederum ist Theater auslösendes Moment für Prozesse im Alltag.

Aber auf welche Weise kann Theater die angestoßenen Diskurse wiederum erfassen und in den eigenen Horizont einbinden?

**Dirk Baumann, Weimar**

Das Theater steht idealerweise in einer ständigen Wechselbeziehung zu seiner Umwelt. Es stößt Diskurse nicht aus dem Nichts an, sondern greift sie auf, belebt sie neu, gibt ihnen eine andere Richtung und eröffnet neue Denkräume. Letzteres ist durchaus auch wörtlich zu verstehen, wenn, bei Podiumsdiskussionen, Matineen, Ringvorlesungen etc., immer häufiger die Räumlichkeiten des Theaters auch außerhalb des regulären Vorstellungsbetriebs zum Ort des Gedankenaustauschs und des gemeinsamen Weiterdenkens werden.

Kann dieser schnelle Wechsel des Sendens und Empfangens von Impulsen auch innerhalb der »normalen«, meist von langer Hand geplanten Spielpläne geschehen?

**Katharina Breuser, Erlangen**

Das ist selbst in konventionellen Publikumsgesprächen möglich, wenn sie zur Diskussion werden und auch die Theaterschaffenden Fragen an die Zuschauer haben. Gerade die Langfristigkeit der Spielzeitplanung bietet die Chance, etwa durch Veranstaltungsreihen einen kontinuierlichen Gedankenaustausch zu etablieren.

Aber inwieweit kann dieses gemeinsame Weiter-Denken in den Produktionen selbst als »work in progress« stattfinden? Wie ist Zuschauerpartizipation auch über den Rahmen einer einzelnen Aufführung hinaus umsetzbar? Wie kann Theater zur kollektiven Zukunftsforschung zwischen Prognose, Szenario und Utopie werden?

**Simone Niehoff, München**

Künstlerische Forschung fordert einen starken Drang des Forschenden, etwas Neues erkunden zu wollen, indem er explorative Welterforschung betreibt und seine Erkenntnisse anschließend durch die Kunst artikuliert. Diesen

Antrieb muss der Zuschauer nicht unbedingt teilen, weshalb eine Partizipation an der Wissensgenerierung nicht zwingend ist. Man kann den Zuschauer teilhaben lassen, indem man den Forschungsprozess offenlegt und somit neue Perspektiven eröffnet und zum eigenen Weiterdenken anregt. Die Forschung selbst als »work in progress«.

Sollte die Institution Theater nicht in der Verantwortung stehen, Künstlern Plattformen zu bieten, ihnen Suchraum zu schaffen? Welche Suchräume gibt es außerhalb der Mauern von Forschungsinstituten?

**Magdalena Drozd, Zürich**

Suchen, fragen, suchen, fragen und immer wieder weiter suchen und fragen. Es gibt genügend Orte, an denen etwas gesucht werden kann, aber was wird eigentlich gesucht? Das Suchen wird zur alles bestimmenden Handlung: »Ein Konzept habe sie nicht, aber sie interessieren sich für alles, wirklich alles« (Till Briegleb über Carolyn Christov-Bakargiev). Die Suche wird Inhalt, Form und Ziel zugleich, ohne dass eine Richtung erkannt werden kann. Befinde ich mich in einer Verlegenheitssuche?

Also: die »Verwandlung aller Vorgänge in unsere bekannte Welt, kurz: in uns – das ist bisher »Erkenntnis« (Nietzsche). Finde und erkenne ich etwas, das ich nicht erwartet habe?

**Sarah Reimann, Berlin**

Nachdem 2011 zum ersten Mal Tagungsstipendien an Nachwuchsdraturgen vergeben wurden, konnte die Arbeitsgruppe dg:möglichmacher auch in diesem Jahr wieder zehn Berufsanfängern und Studenten die Tagungsteilnahme ermöglichen. Neben der Organisation der Reisestipendien für die Jahrestagung der Dramaturgischen Gesellschaft gibt es seit November 2011 außerdem das Veranstaltungsformat DENKRAUM. Über das Jahr hinweg soll hier Raum zum Austausch junger Dramaturgen geschaffen werden, wo Fragen der Praxis besprochen und diskutiert werden können. Die Möglichmacher sind Christine Böhm (Bundesverband Freier Theater e.V.), Lene Grösch (Oldenburgisches Staatstheater), Christa Hohmann (Staatstheater Kassel) und Christoph Macha (Staatstheater Braunschweig).

[www.dramaturgische-gesellschaft.de](http://www.dramaturgische-gesellschaft.de)  
[www.facebook.com/Moeglichmacher](https://www.facebook.com/Moeglichmacher)

# dramaturgie ohne drama

Die Arbeitsgruppe »Dramaturgie ohne Drama«  
auf dem PAZZ 2012

»I am sure it probably exists within devised work, but I am not quite sure how that works.« Ju Row Farr, Blast Theory

**d**as Drama im Theater findet immer öfter nicht mehr statt – im positiven Sinne. Performance-Kollektive wie *She She Pop* oder *Gob Squad* werden zum Theatertreffen geladen, die Kulturstiftung des Bundes ermöglicht Projekte wie *Doppelpass* (Kooperationen zwischen freien Gruppen und festen Häusern) und Festival-Formate wie das PAZZ – *Performing Arts Festival* zeigen sich erfolgreich. Gemeinsam ist diesen Beispielen die Konzentration auf nicht-textbasierte, dramen-unabhängige theatrale Formen.

Doch nach dem Drama löst sich die Dramaturgie nicht auf. Theater muss sich weiter in einem zeitlich-linearen Nacheinander verschiedener Situationen ordnen, es hat auch ohne *dramatis personae* das Problem sich zu einander verhaltener Individuen auf der Bühne, und selbst die Frage nach dem zentralen Konflikt ist wichtiger denn je, wenn ein halbseitiges Konzept über die finanziellen Rahmenbedingungen einer Produktion entscheiden kann. Mit der Abwendung vom Drama ist die Dramaturgie nicht verschwunden, sie hat sich transformiert.

Es scheint an der Zeit, sich mit dem Dramaturgiebegriff im Bereich von sogenannten Theaterperformances auseinanderzusetzen und ihn für diesen Bereich neu zu bestimmen. »Theaterperformance« meint in diesem Zusammenhang jede spielerische Form von Theater, die ohne Dramentext auskommt und auf anderes Ausgangsmaterial (Orte, Räume, Themen, Biografien etc.) zurückgreift. Sehr hilfreich, wesentlich prägnanter und doch offen genug, ist in diesem Zusammenhang ein Begriff aus der anglo-amerikanischen Theaterpraxis. Dort wird diese Theaterform als *devised theatre* bezeichnet. »Devising is a process for creating performance from scratch, by the group, without a pre-existing script.« Ohne sich in die vage Bestimmung von Ästhetiken zu verstricken, zielt dieser Begriff ganz klar auf den Schaffensprozess im Theater ab, zugleich impliziert er ein bestimmtes Arbeitsethos und verortet die Theatermacher oftmals außerhalb eines institutionellen, hierarchisch klar bestimmbar Rahmens: »Devising is variously: a social expression of non-hierarchical possibilities; a model of cooperative and non-hierarchical collaboration; an ensemble; a collective; a practical expression of political and ideological commitment; a means of taking control of work and operating autonomously.«

Hierbei erscheinen vor allem die Produktionsbedingungen im nicht institutionalisierten Theater signifikant. Wenn von einer veränderten Rolle des Dramaturgen und der Dramaturgie zu sprechen ist, dann ist damit nicht nur die inhalt-

liche Arbeit an einer Theaterproduktion gemeint, sondern vor allem die Rolle innerhalb des Produktionsprozesses, die oftmals nicht mehr als selbstverständlich – vielleicht sogar als obsolet – angesehen wird oder gänzlich unbeachtet bleibt.

Da die Jahreskonferenz der Dramaturgischen Gesellschaft dieses Jahr auf Einladung und im Rahmen des PAZZ-Festivals stattfand, ergab sich für unsere Arbeitsgruppe *Dramaturgie ohne Drama* die ideale Situation, zahlreiche Performance-Gruppen aus unterschiedlichen nationalen Kontexten und mit sehr prägnanten Ästhetiken an einem Ort versammelt zu sehen. Die dezidierte Ausrichtung des PAZZ als Arbeitsfestival, auf dem ein Dialog zwischen den Künstlern ermöglicht werden sollte, stellte sich bei unserer Recherche als besonders hilfreich heraus. Unser Erkenntnisinteresse war vor allem, von den Theatermachern selbst Auskunft über ihr Verständnis von Dramaturgie im Allgemeinen und ihren Umgang mit der Position einer Dramaturgin im Probenprozess im Besonderen zu erhalten. In zehn Interviews mit unterschiedlichsten Theatermachern gewannen wir einen ersten Einblick in die verschiedenen Möglichkeiten, über Dramaturgie nachzudenken.

Tendenziell war zu beobachten, dass deutsche Performerinnen sich über die mögliche Rolle eines Dramaturgen innerhalb einer Produktion sehr im Klaren sind, diese Position jedoch aktiv nicht besetzen, um nicht in Analogie zur institutionalisierten Theaterpraxis zu proben, sondern neue, kollektive Wege zu beschreiten. Malte Pfeiffer und Verena Lobert vom deutschen Kollektiv *Fräulein Wunder AG*, die auf dem PAZZ mit ihrer Stadtraumperformance *Caravan of Love* vertreten waren, berichten von einer dezidiert kollektiven Praxis in der Erarbeitung von neuen Projekten: »Wir machen eben alles als Kollektiv, vom Konzept über die Performance, über die Regie bis hin zur Dramaturgie.« Statt eine externe Dramaturgin hinzuzuziehen, arbeiten sie häufig mit einem Rotationsprinzip innerhalb der sechsköpfigen Gruppe, so dass Performer, die nicht aktuell in die Proben eines Projektes involviert sind, ab und an die Rolle des *outside eye* spielen. Im Gegensatz dazu zeigen sich einige britische Künstler, die aus ihrem theatralem Umfeld heraus mit der Rolle des Dramaturgen nicht vertraut sind, interessiert an dieser Position und verstehen darunter vor allem eine Expertise im Umgang mit Texten, nicht so sehr mit bereits vorhandenen Dramen, sondern in der Entwicklung von Texten innerhalb des Probenprozesses. Performer Adrian Howells, der auf dem PAZZ mehrmals täglich seine

one-to-one-Performance *Footwashing for the Sole* präsentierte, berichtet von einer kürzlichen Erfahrung dramaturgischer Mitarbeit in diesem Sinne. In seinem neuen Projekt mit dem *National Theatre of Scotland* arbeitet er mit dem Autor und Performer Rob Drummond zusammen, der für ihn die Funktion eines Dramaturgen übernimmt. Zwar spricht Howells auch von einem »intellectual skill-set« und dem »attuned eye and ear« des klassischen Produktionsdramaturgen, doch sieht er den Vorteil dramaturgischer Mitarbeit vor allem bei der Entwicklung von Texten im Probenprozess.

Anderen britischen Gruppen wie *Metro Boulot Dodo* oder *Blast Theory* ist das Konzept einer Produktionsdramaturgie vollkommen fremd. Zum einen verorten sie die Funktion eines Dramaturgen stark im deutschen Theaterkontext (»a role which exists within German theatrical practice«), zum anderen ist interessant, wie beide Gruppen unabhängig voneinander ihr Bedürfnis nach Autonomie im Probenprozess bekunden (»We're trying to do everything ourselves«), die Figur des Dramaturgen somit als eine Art Kontrollinstanz von außen betrachten und weniger als gleichberechtigten Partner. Zur Skepsis gegenüber der Figur des Dramaturgen kommt die oftmals schwierige – wenn nicht prekäre – Lage freier Gruppen, die die Mitarbeit einer Dramaturgin, wenn überhaupt, nur bedingt zulassen. Esther Simpson von *Metro Boulot Dodo* bemerkt dazu lakonisch aber treffend: »It's another person on the payroll.«

Auch Chris Kondak, der seine künstlerischen Projekte als »fake documentaries about real things« bezeichnet und auf dem PAZZ seine Produktion *Money – It Came from Outer Space* präsentierte, sieht die Beteiligung von Dramaturgen im Entwicklungsprozess einer Inszenierung durchaus kritisch. Aus seiner Erfahrung heraus formuliert er polemisch: »The problem with dramaturgs is that they all have pretty much the exact same education [...] They know the trendy topics, whether it's identity or immigration [...] They know that stuff but they all know that stuff. I used to think that better than having a dramaturg would be to have a 15-year-old kid who has seen every episode of Star Trek.«

Festzuhalten ist also, dass die schwierigen strukturellen Bedingungen für eine Dramaturgie-Position nicht allein auf die finanzielle Lage der einzelnen Gruppen zurückzuführen ist. Vielmehr formuliert sich ein stärkerer Anspruch an die Rolle des Dramaturgen, wie in der herausfordernden Antwort Ju Row Farris, einer der LeiterInnen der britischen Gruppe *Blast Theory*, auf die Frage, ob sie sich vorstellen könnte, von dramaturgischer Mitarbeit zu profitieren: »We

would need a good reason that somebody is contributing something to the work that we currently aren't able to provide ourselves. [...] I would need to know a lot more... what the offer is.«

Solche kritischen Äußerungen bedeuten jedoch nicht, dass dramaturgische Mitarbeit in diesen Produktionsprozessen als unerwünscht oder gar obsolet zu betrachten ist. Sie sind vielmehr Hinweis darauf, dass das Nachdenken über den Platz der Dramaturgie innerhalb der verstärkt internationalisierten Produktionsprozesse der freien Szene keineswegs abgeschlossen ist. In der Offenheit und Nicht-Institutionalisierung dieser Prozesse liegt die große Chance, die Position der Dramaturgie herauszufordern, zu transformieren und im besten Falle zu stärken.

Zur Arbeitsgruppe *Dramaturgie ohne Drama* gehören Sascha Förster, Kaja Jakstat und Ann-Christine Simke. Die Interviews wurden im Rahmen der DG-Jahreskonferenz in Form einer Audio-Installation neben dem Konferenz-Saal zugänglich gemacht und können nun auch auf unserem Tumblr-Blog online angehört werden (<http://www.tumblr.com/verify/4pw7n9t>).

Deirdre Heddon,  
Jane Milling:  
*Devising Performance.*  
*A Critical History.*  
London: Palgrave 2006,  
S. 3. Ebenda, S. 4 f.

# wie? wofür? wie weiter?

**Konferenz zur Ausbildung in den Darstellenden Künsten  
4.–6. Oktober in Ludwigsburg**

Eine Zukunftskonferenz zu den Perspektiven der Ausbildung in den Darstellenden Künsten, veranstaltet von der Akademie für Darstellende Kunst Baden-Württemberg in Ludwigsburg und der Dramaturgischen Gesellschaft. In Zusammenarbeit mit dem Landesverband Baden-Württemberg des Deutschen Bühnenvereins, der Deutschen Akademie der Darstellenden Künste Bensheim und der European Theatre Convention (ETC). Gefördert durch das Ministerium für Wissenschaft, Forschung und Kunst Baden-Württemberg.

Unsere Theaterlandschaft ist in den vergangenen Jahren vielfältiger, offener, internationaler geworden. Insbesondere vom freien Theater ausgehend, haben sich neue Darstellungsformen etabliert, die heute ebenso unverzichtbar zu unserer Vorstellung davon, was Theater ist, gehören, wie die Auseinandersetzung mit den Klassikern der Theaterliteratur und der Ensemblebetrieb. Allerdings hat sich auch die Art und Weise, wie wir Theater produzieren und wie die künstlerische Arbeit organisiert und sozial abgesichert wird, spürbar verändert. So sind etwa die Stadttheater nach wie vor der wichtigste Arbeitgeber für junge Musiker, Sänger und Schauspieler. Gleichzeitig geht jedoch die Zahl derjenigen Absolventen der staatlichen und privaten Musikhochschulen und Schauspielschulen, die ein Engagement finden und im Engagement zu bleiben vermögen, seit Jahren zurück. Die Zahl der Ausbildungsgänge – auch für Regisseure, Bühnenbildner oder Dramaturgen – nimmt dagegen zu.

Bildungseinrichtungen, die für künstlerische Berufe am Theater ausbilden, müssen auf diese Veränderungen reagieren. Sie stehen zugleich vor der Herausforderung zu antizipieren, wohin sich die Theaterlandschaft und die Beschäftigungsmöglichkeiten in den Darstellenden Künsten noch entwickeln werden, um ihre Absolventen fit für das Theater von morgen zu machen. Denn wer über künstlerische Ausbildung spricht, spricht auch immer über das Theater der Zukunft – aber auch über (zum Teil neue) Aufgabenfelder in Rundfunk, Film, Fernsehen und den neuen Medien.

Unter der Fragestellung »Wie? Wofür? Wie weiter?« wollen wir vom 04.–06. Oktober 2012 in Ludwigsburg gemeinsam mit Kolleginnen und Kollegen deutschsprachiger Kunst- und Theaterhochschulen, Theaterpraktikern, Experten aus anderen Disziplinen sowie Vertretern von Kunsthochschulen aus dem europäischen Ausland diskutieren, vor welchen Herausforderungen die künstlerische Ausbildung heute steht: Für welches Theater bildet man eigentlich aus – für welche Kunst also, aber auch für welchen Markt? Wohin wird sich die Theaterlandschaft entwickeln, und welche Rolle wird das Ensembletheater künftig in ihr spielen? Wie bildet man am besten aus? Wählt man den Weg der Spezialisierung auf ganz bestimmte Darstellungsweisen, oder setzt man besser auf die Vermittlung möglichst vieler Fertigkeiten? Welche Voraussetzungen, Fähigkeiten und Kenntnisse benötigen junge Künstler für das Theater von morgen und seine verschiedenartigen Produktionsformen sowie die daraus resultierenden Beschäftigungsverhältnisse? Wie begleitet man junge Künstler bei ihren ersten beruflichen Schritten?

Mit welchen Fort- und Weiterbildungsmaßnahmen kann man sie in ihrer künstlerischen Entwicklung unterstützen? Welche Auswirkungen haben die europäischen Harmonisierungsprozesse im Bereich der Hochschulbildung für die künstlerische Ausbildung?

Die Beantwortung dieser Fragen obliegt nicht den Ausbildungsinstitutionen allein, schließlich erfolgt die künstlerische Ausbildung nicht nur im Rahmen der Hochschulen, sondern in entscheidendem Maße auch in der Theaterpraxis selbst. Visionen zur Zukunft der Ausbildung für das Theater können daher also nur von allen in diesem Feld aktiven Institutionen gemeinsam entwickelt werden: den Hochschulen und Akademien, den Theatern, den theatertragenden Kommunen und Verbänden und den die Entwicklung des Theaters begleitenden Wissenschaften. Doch wie könnte bzw. sollte eine sinnvolle Zusammenarbeit der verschiedenen Akteure (Künstler, Kunstausbilder, Kunstverwerter, Kunstwissenschaftler...) im Bereich der Ausbildung für das Theater aussehen?

Mit der Zukunftskonferenz in Ludwigsburg widmet sich die Dramaturgische Gesellschaft erstmals explizit dem Thema Ausbildung. Die Konferenz richtet sich an die mit der Ausbildung befassten MitarbeiterInnen deutschsprachiger Theaterhochschulen, an die Studierenden selbst sowie an all jene Kolleginnen und Kollegen in den Theaterbetrieben, denen die Ausbildung des künstlerischen Nachwuchses besonders am Herzen liegt. Darüber hinaus werden wir im Rahmen der Konferenz mit der European Theatre Convention (ETC) kooperieren, die in diesem Jahr ebenfalls eine Serie von Veranstaltungen und Workshops zur Situation der künstlerischen Ausbildung in Europa durchführt.

Anmeldung zur Teilnahme unter [konferenz@adk-bw.de](mailto:konferenz@adk-bw.de)  
Weitere Informationen erhalten Sie über das Konferenzbüro:  
Frau Annemarie Graser  
Tel. 07141 / 3099 6-23, [konferenz@adk-bw.de](mailto:konferenz@adk-bw.de)

# die dg

Die Dramaturgische Gesellschaft (dg), 1956 in Berlin gegründet, vereint Theatermacher aus dem gesamten deutschsprachigen Raum. Sie versteht sich als offene Plattform für den Austausch über die künstlerische Arbeit, die Weiterentwicklung von Ästhetiken, Produktionsweisen und nicht zuletzt über die gesellschaftliche Funktion des Theaters. Zu den Mitgliedern der dg zählen Theatermacher aus allen Genres und allen Organisationsformen des Theaters, egal ob Stadttheater oder freie Szene, sowie Verleger, Journalisten und Studierende. Die Mitgliederzahl ist in den letzten Jahren kontinuierlich gestiegen und hat mit 600 aktiven Mitgliedern im Jahr 2012 einen neuen Höchststand erreicht.

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

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

Innerhalb der dg widmen sich die Arbeitsgruppen »Forum Diskurs Dramaturgie«, »Dramaturgie ohne Drama« sowie die »dg:möglichmacher« verschiedenen künstlerischen, gesellschaftlichen und berufspraktischen Themen. Informationen zu deren Arbeit finden Sie auf der Website der dg [www.dramaturgische-gesellschaft.de](http://www.dramaturgische-gesellschaft.de). Außerdem verleiht die dg gemeinsam mit der Stadt Frankfurt/Oder, dem dort ansässigen Kleist-Forum und den Ruhrfestspielen Recklinghausen den Kleist-Förderpreis für junge Dramatiker.

Mit ihren Konferenzen und Aktivitäten rund ums Jahr leistet die dg einen wichtigen Beitrag zur gesellschaftlichen Positionsbestimmung des Theaters. Indem zu den Konferenzen stets auch zahlreiche »theaterfremde« Referenten eingeladen

werden, befördert die dg den Wissenstransfer zwischen den verschiedenen Disziplinen und setzt so neue Impulse für die künstlerische Arbeit.

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

## Werden Sie Mitglied der dg!

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

Weitere Informationen finden Sie unter:  
[www.dramaturgische-gesellschaft.de](http://www.dramaturgische-gesellschaft.de)

## Der im Januar 2011 gewählte Vorstand:



Natalie Driemeyer – leitet seit 2010 gemeinsam mit Sibille Hüholt das Schauspiel am Stadttheater Bremerhaven und seit 2008 zusammen mit Jan Deck das Forum Diskurs Dramaturgie. Zuvor war sie als Dramaturgin und Produktionsleiterin in der nationalen und internationalen freien Theaterszene tätig. Sie arbeitete u.a. am Ballhaus Ost, Les Kurbas Theater L'viv/ Ukraine, napoli teatro festival italia, auf Kampnagel und Theater der Welt 2008. Lehraufträge an der UdK Berlin und an der Leuphana Universität.



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



Christian Holtzhauer – Vorsitzender der dg, seit 2005 Schauspiel dramaturg und Projektleiter am Staatstheater Stuttgart mit Schwerpunkt auf internationalen Projekten. Von 2001–2004 gemeinsam mit Amelie Deuffhard verantwortlich für das künstlerische Programm der sophiensaele Berlin. Jurymitglied für den Kleist-Förderpreis für junge Dramatiker und für die freie Projektförderung des Landes Baden-Württemberg.



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



Jan Linders – seit 2011 Schauspiel direktor am Badischen Staatstheater Karlsruhe. 2009–2011 Schauspiel direktor am Theater Heidelberg. Bis 2009 tätig als freier Dramaturg, Regisseur und Autor in Berlin. Stück- und Projektentwicklungen u.a. am HAU, sophiensaele, Maxim Gorki Theater, schauspiel frankfurt.



Amelie Mallmann – 2002–2005 Dramaturgin am u\hof, Theater für junges Publikum am Landestheater Linz. 2005–2011 Theaterpädagogin und Dramaturgin am THEATER AN DER PARKAUE Berlin. Seit August 2011 freischaffende Dramaturgin und Theaterpädagogin mit Lehrtätigkeit an der Hochschule für Bildende Künste Braunschweig und der Friedrich-Schiller-Universität Jena.



Jörg Vorhaben – 1999/2000 war er Dramaturgieassistent am Schauspiel Hannover, 2000–2002 Dramaturg am Nationaltheater Mannheim und 2002–2006 Dramaturg am Schauspiel Köln. Er ist seit 2006 leitender Schauspiel dramaturg am Oldenburgischen Staatstheater und Leiter des Festival Go-West-Theater aus Flandern und den Niederlanden.

## Geschäftsstelle:



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



Cordula Welsch – Assistentin der Geschäftsführung, geboren 1972, ist Musikerin, Kulturwissenschaftlerin und Geigenpädagogin. Lebt seit 2007 in Berlin, unterhält diverse Tango- und Unterhaltungsmusik-Projekte und konzertiert weltweit.

## Impressum

ISSN-Nr. 1432 - 3966

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

**Vorstand** Natalie Driemeyer, Uwe Gössel,  
Christian Holtzhauer (Vorsitzender),  
Birgit Lengers (stellv. Vorsitzende), Jan Linders,  
Amelie Mallmann, Jörg Vorhaben

**Geschäftsstelle** Suzanne Jaeschke, Cordula Welsch

**Redaktion** Suzanne Jaeschke, Vorstand

**Lektorat und Übersetzungen** zWeitblick, Susanne Dowe

**Bildredaktion** Mathias Königshulte  
in Zusammenarbeit mit anschlaege.de und Uwe Gössel

**Druckerei** Oktoberdruck

**Gestaltung** anschlaege.de

**Foto S.1** Jill Enders

**Foto S.63** Andreas J. Etter

SPIELZEIT 2012/2013

# SCHÖNE NEUE WELT

Tickets T 02 01 81 22-200  
www.schauspiel-essen.de

Stripp / Seidel / Lösch **ROTE ERDE** (UA) | Zeller **KASPAR HÄUSER MEER** | Erlbruch / Dirisamer **ENTE, TOD UND TULPE** | Kuijer / Besson / Steudtner **WIR ALLE FÜR IMMER ZUSAMMEN** | Roth / Tachelet **HIOB** | Barrie / Kallmeyer **PETER PAN** | Teller / Erdmann **NICHTS. WAS IM LEBEN WICHTIG IST** | Kanyar / Gsella / Scheel **DIE ERSCHAFFUNG DER WELT – DAS MUSICAL** (UA) | Blech **WUNSCHKINDER** (UA) | Haidle **SKIN DEEP SONG** (UA) | Goethe **FAUST I + II** | Musewald **VERPISS DICH GEWISS** (UA) | Krampe **PORNOLADEN – AUS DEM UNTERLEIB DER STADT** (UA) | Shakespeare **WIE ES EUCH GEFÄLLT** | **STÜCK AUF!** Autorentage vom 5. bis 7. April 2013

SCHAUSPIEL ESSEN



# BÜHNENJOBS.DE



Beleuchter

Marketingleiter

Maskenbildner

Orchestermusiker

Rüstmeister

**Schauspieler**

Schreiner

Sänger

Souffleur

Tänzer

und viele mehr

»REQUIEM«, CHOREOGRAFIE: MARINE LINNING, DANCE COMPANY MARINE LINNING, FOTO: UWE LEWANDOWSKI

Die Online-Jobbörse für alle  
Berufe im Theater und Orchester



**Deutscher Bühnenverein**  
Bundesverband der Theater und Orchester