

dramaturgie

zeitschrift
der
dramaturgischen
gesellschaft
01/13



**es gilt das
gesprochene
wort**

sprechen auf
der bühne – und
über das theater

**jahreskonferenz
der dramaturgischen
gesellschaft**

an der bayerischen theaterakademie
august everding in münchen
24. bis 27.01.2013



TANZ KONGRESS

6. – 9. JUNI 2013
DÜSSELDORF

ANMELDUNG
AB 26. MÄRZ 2013

WWW.TANZKONGRESS.DE

Eine Veranstaltung der Kulturstiftung des Bundes in Zusammenarbeit mit dem
tanzhaus nrw. Kooperationspartner: Capitol Theater Düsseldorf, Deutsche Oper
am Rhein Düsseldorf Duisburg, Düsseldorfer Schauspielhaus, FFT Düsseldorf.
Mit Unterstützung durch das Kulturamt der Landeshauptstadt Düsseldorf.

KULTURSTIFTUNG
DES
BUNDES

die Floskel »Es gilt das gesprochene Wort!« weist in Vortragsmanuskripten, Gerichts- oder Parlamentsprotokollen darauf hin, dass es sich um die Niederschrift mündlicher Rede handelt und der Redner womöglich Passagen weggelassen, hinzugefügt, verändert oder besonders hervorgehoben hat bzw. dies noch tun wird. Gültigkeit hat also allein der performative Akt des Vortrags, an dem Sprecher und Hörer gemeinsam Anteil haben. In unserer auf Schrift und Bild fixierten Kultur, in der kaum gilt, was nicht schriftlich vereinbart, aufgeschrieben oder auf andere Weise festgehalten worden ist, stellt diese Formulierung vielleicht sogar einen Anachronismus dar, macht sie doch einen Moment stark, dem jederzeit das Risiko zu scheitern innewohnt und der sich der vollständigen Kontrolle entzieht.

Auf der Bühne jedoch gilt das gesprochene Wort. Es gilt heute um so mehr, als der schriftlich fixierte Text zwar seine herausgehobene Rolle im Gefüge der theatralen Mittel verloren hat, die menschliche Stimme, die Sprache, das öffentliche Sprechen aber nach wie vor einen zentralen Platz im Theater einnehmen – nicht nur im Sprechtheater, sondern auch in der Performance, im Musiktheater und immer häufiger auch im Tanz. Das Theater ist »Schauplatz der Sprache« (Theresia Birkenhauer); es ist der Ort, an dem wir Zeugen des flüchtigen Vorgangs des Sprechens werden.

Mit dem Thema »Sprechen auf der Bühne – und über das Theater« setzen wir auf unserer Jahreskonferenz 2013 in München die Beschäftigung mit den konstitutiven Elementen des Theaters fort, die wir mit »Zeit« in Hamburg 2008 und »Raum« in Zürich 2010 begonnen haben, und untersuchen die Bedeutung, Funktion und Wirkung von gesprochener, gesungener oder auch bewusst abwesender Sprache im Theater. Wie wird heute auf der Bühne gesprochen? Auf welche neuartigen Weisen kommen die menschliche Stimme und insbesondere das Sprechen im Musiktheater oder im Tanz zum Einsatz? Wovon muss, und wovon kann nicht (mehr) auf der Bühne gesprochen werden? Vor welche Herausforderungen stellen uns mehrsprachige Produktionen? Wie lassen sich jene eng mit der Stimme verbundenen Informationen, die den Zeichengehalt der Sprache übersteigen, etwa für Gehörlose oder Hörgeschädigte übersetzen?

Zugleich knüpfen wir in München an das Thema unserer Freiburger Konferenz 2011 (»Theater in der interkulturellen Gesellschaft«) an, denn die Frage, wie auf der Bühne gesprochen wird, ist keine rein ästhetische. Die Art und Weise, wie gesprochen wird, aber auch die Stimme selbst

verweisen immer sowohl auf ein Individuum als auch auf einen sozialen, kulturellen Körper. Wir fragen also auch danach, welche Rollen Dialekte, Soziolekte oder Akzente im zeitgenössischen Theater spielen und wer eine Stimme auf der Bühne erhält, wie dort gesprochen wird und wer sich wiederum davon angesprochen beziehungsweise repräsentiert fühlt. Inwieweit entsprechen die auf unseren Bühnen gesprochenen Sprachen der Sprachenvielfalt eines Einwanderungslandes?

Schließlich reflektieren wir unser elementarstes Medium: Wie sprechen wir als Dramaturgen über das, was auf der Bühne und in den Proben passiert? Wie finden wir die richtigen Worte, um künstlerische Prozesse zu beschreiben? Wie kommunizieren wir diese intern im künstlerischen Team, mit Kollegen, mit der Theaterleitung? Und wie vermitteln wir die künstlerische Arbeit nach außen – wie sprechen wir das potenzielle und das bereits präsente Publikum an?

Neben Informationen zum Programm der Jahreskonferenz 2013 sowie zu unseren weiteren Aktivitäten haben wir als Einstimmung auf das Konferenzthema in dieser Ausgabe von *dramaturgie* drei bisher unveröffentlichte Texte zum Sprechen im (Sprech-)Theater, im Musiktheater und im Tanz versammelt. Zwei davon sind als Originalbeiträge für dieses Heft entstanden. Beim dritten handelt es sich um ein Vortragsmanuskript der viel zu früh verstorbenen Theaterwissenschaftlerin Theresia Birkenhauer, das wir an dieser Stelle erstmals abdrucken.

Wir hoffen, mit diesen verschiedenen Textbeiträgen im Vorfeld unserer Konferenz für ersten Gesprächsstoff zu sorgen. Vor allem aber freuen wir uns auf das Wiedersehen mit allen langjährigen dg-Mitgliedern sowie auf zahlreiche neue Begegnungen in München und wünschen Ihnen, Euch und uns allen eine produktive, anregende Tagung mit spannenden Vorträgen, Workshops, Vorstellungsbesuchen – und intensiven Gesprächen im und über das Theater.

Ihr dg-Vorstand

Lektionen

- › Die Ausbildungsreihe von Theater der Zeit
- › Basiswissen
- › Unentbehrlich für Studium und Beruf



Lektionen 1
Dramaturgie
Auszüge aus 60 Texten von
Aristoteles bis Rimini Protokoll –
systematisch unterteilt und
kommentiert von Bernd Stegemann

Klappenbroschur mit 350 Seiten
18 Euro



Lektionen 2
Regie
Nicole Gronemeyer u.
Bernd Stegemann (Hg.)
Ist Theaterregie lernbar?
Wie bewerbe ich mich an einer
staatlichen Regieschule und
wie sieht der Unterricht aus?

Klappenbroschur mit 214 Seiten
14 Euro



Lektionen 3 + 4
Schauspielen
Bernd Stegemann (Hg.)
Theorie + Ausbildung (Paket)
Die wichtigsten Grundlagen
für den Schauspieler-Beruf

Zwei Bände in Klappenbroschur
mit 568 Seiten
Vorteilspreis: Nur 29,50 Euro
Auch einzeln erhältlich



Lektionen 5
Theaterpädagogik
Christoph Nix, Dietmar Sachser
u. Marianne Streisand (Hg.)
Ein Handbuch für angehende und
professionelle Theaterpädagogen.

Klappenbroschur mit 316 Seiten
18 Euro

Theater der Zeit

Ab sofort erhältlich in Ihrer Buchhandlung oder portofrei unter www.theaterderzeit.de

1	editorial
7	»poesie im raum« – auf der suche nach der sprache des theaters Theresia Birkenhauer
10	kanon der deutschen aussprache Theodor Siebs
13	über die lesbare bedeutung hinausgehen, ohne bedeutungslos zu werden Gerald Siegmund im Gespräch mit Anna Volkland
21	protokolle des übersinnlichen und numinose koloraturen Patrick Hahn
23	es gilt das gesprochene wort Vorbemerkung zum Konferenzprogramm
28	konferenzprogramm
30	referenten
34	was kann eine gute stehende bürgerbühne eigentlich wirken? Ankündigung Tagung in Dresden
	wie? wofür? wie weiter? Rückblick auf den »Zukunftskongress zu den Perspektiven der Ausbildung in den Darstellenden Künsten«
35	die dg
36	impressum

Unser Dank gilt den Gastgebern und Förderern der Konferenz:



Landeshauptstadt
München
Kulturreferat



BAYERISCHE THEATERAKADEMIE
AUGUST EVERDING
PRINZREGENTENTHEATER

**BAYERISCHE
STAATSOPER**

**RESIDENZ
THEATER**



Neu:

«Theater heute» und «tanz» und «opernwelt» für iPad oder Android-Tablet im App-Store für € 8,99

Drei 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.

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



Theater heute. Für das
Theater von morgen



tanz. Bewegt die Szene



Opernwelt. Die ganze
Welt der Oper

Zu den Apps: www.kultiversum.de/friedrichberlin/Apps.html





Mehr wissen ...

Mehr entdecken ...

Mehr sehen ...

Theatermagazin **die deutsche bühne**

Das Theatermagazin für alle Sparten

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.

»poesie im raum« – auf der suche nach der sprache des theaters

Impulsreferat im Rahmen der Veranstaltung »Stückemarkt-Expertentisch«
zum Thema »Autorenpositionen: Zwischen Werk und Bühne.
Experten zur Wechselwirkung von theatraler und literarischer Praxis«,
Theatertreffen '06 der Berliner Festspiele

von Theresia Birkenhauer

Es folgen Auszüge aus einem bisher unveröffentlichten Vortragsmanuskript von Theresia Birkenhauer (1955–2006). Wir haben bewusst den fragmentarischen Charakter des Manuskripts, das lediglich die Grundlage des mündlichen Vortrags darstellt, beibehalten. Denn auch hier gilt das gesprochene Wort. Diejenigen, die am 11. Mai 2006 nicht dabei waren, müssen mit diesem Text vorliebnehmen...

das Thema dieser Runde, »Wechselwirkungen zwischen literarischer und theatraler Praxis«, verweist auf eine veränderte Diskussion. Stand noch bis in die 80er Jahre das Verhältnis von Text und Inszenierung im Zentrum der Debatten, die Frage, wie groß die Freiheit der Regie gegenüber dem Text sein darf oder umgekehrt, wie ausgeprägt die Demut vor dem Text sein muss, so stehen heute ganz andere Dinge in Frage: nicht mehr das »Wie« der Inszenierung eines Textes, vielmehr das »Ob überhaupt«.

Etwas schematisch lassen sich die unterschiedlichen Diagnosen dieses Zustandes so resümieren:

1. Das Drama als literarische Gattung mit bestimmten Merkmalen ist längst nicht mehr die privilegierte literarische Form, die das Theater interessiert. Es gibt schon eine ganze Weile keine Texte mehr, die aufgrund ihrer formalen Eigenheiten »bühnenuntauglich« wären. Prosatexte, Romane, Epen, Lyrik, Hörspiele: alle Arten von Texten werden auf der Bühne realisiert, ohne im üblichen Sinn dramatisiert zu sein – das Alte Testament ebenso wie der Romanbestseller der letzten Saison oder erfolgreiche Filmdrehbücher.

2. Gleichzeitig haben sich dramatische Formen grundlegend verändert und sind nicht länger durch tradierte Gattungsmerkmale – wie dialogische Strukturen oder einen Konflikt – zu klassifizieren. Theoretisch hat dies zur Konzeptualisierung von Merkmalen des dramatischen und des nicht mehr dramatischen Theatertextes geführt. Behauptet wird eine Zäsur zwischen dem dramatischen Theater – als dem Schauplatz sprechender Figuren in fiktionalen Handlungen – und dem postdramatischen Theater – als dem Ort polyphoner Diskurse und entbundener Signifikanten. (Verbunden wird sie mit einer These über die Funktion der Sprache: Im dramatischen Theater stelle der Text Handlungsentwürfe für ein fiktionales Geschehen dar und sei Rollentext, [also Figurenrede], Theatertexte jenseits des Dramas hingegen zeigten eine selbstreflexive Thematisierung der Sprache). Auf diese Weise entstehen pointierte Gegenüberstellungen: hier ein Theater der Worte, dort ein Theater der Körper, hier

textfixierte Repräsentation, dort performative Präsenz, hier Sinn, dort Sinnlichkeit.

3. Gleichzeitig wird beobachtet, dass sich das Theater zunehmend ganz von Texten verabschiedet. Happening und Performance, in den 60er Jahren durch die bildenden Künste in das Theater importiert, sind nicht länger Randphänomene; sie bestimmen die Programme von Festivals und nehmen im Spielplan der subventionierten Theater einen prominenten Platz ein. Gibt es ein Verschwinden des Textes zunächst im – und dann »aus« dem Theater? (Ist dieses Phänomen Ausdruck einer Skepsis gegenüber den Möglichkeiten der Sprache zugunsten einer größeren Evidenz des körperlichen Ausdrucks? Überdross an einer »bloß intellektuellen Bestandsaufnahme«? Oder betreffen die Zweifel die Grenzen des Symbolisierbaren und des Sagbaren?)

4. Allerdings wird konstatiert, dass diese Entwicklung wieder rückläufig ist: Man spricht – seit der Mitte der 90er Jahre – von einer Rückkehr des »Textes« und einer Wiederentdeckung traditioneller dramatischer Formelemente.

Die Ursachen dieser Entwicklung werden unterschiedlich gesehen. Das Programm der Theatermoderne, die Retheatralisierung der Ausdrucksmittel der Bühne, sei mit den vielfältigen Theaterästhetiken, die das 20. Jahrhundert hervorgebracht hat, in großem Ausmaß realisiert – und damit erschöpft. Mit den neuen technologischen Möglichkeiten, die ein vielfältiges Spiel mit der Virtualität der Körper, der Stimmen und der Räume ermöglichen, sei die vorerst letzte Etappe dieser umfassenden Entfaltung aller Ausdruckspotenziale der Bühne erreicht. Im Gegenzug entstehe ein neues Interesse an Texten, (an Sprache).

Andererseits wird die Wiederentdeckung dramatischer Formen auf die veränderte gesellschaftliche Realität bezogen. Nach den selbstreflexiven ästhetischen Experimenten und Spielen der 80er und 90er Jahre, in denen das Theater sich nur auf sich selbst gespiegelt hat, bestehe heute angesichts der tiefgreifenden Veränderungen der westlichen Gesellschaften wieder ein Bedürfnis nach der Thematisierung von Konflikten – und damit nach dramatischen Formen: mit Handlungen, Krisen und Katharsis, so etwa John von Düffel.

Wie auch immer man diese Tendenzen gewichten möchte, zu beobachten bleibt eine Erosion des vertrauten Terrains. (Deutlich wird dies in begrifflichen Irritationen. Seit den

1 Bruno Tackels, An der Bruchstelle zwischen Text und Performance. Momentaufnahmen im französischen Theater, TdZ 9/05, Insert, S. 3-8, S. 6

2 Manfred Pfister, *Das Drama*, München 1988, 5. erg. Aufl., S. 28.

3 Gerda Poschmann, *Der nicht mehr dramatische Theatertext. Aktuelle Bühnenstücke und ihre dramaturgische Analyse*, München 1997, S. 38.

4 Poschmann, S. 309.

5 Vgl. Katharina Keim, *Theatralität in den späten Dramen Heiner Müllers*, Tübingen 1998, S. 55.

6 Tackels, S. 6

60er Jahren häufen sich die terminologischen Vorschläge, die den Begriff Drama ersetzen sollen. »Literarisches Textsubstrat«², »Theatertexte«³, »Spielvorlage« oder ganz schlicht: »Stück«. Entsprechendes gilt für den Begriff Figur; vorgeschlagen wird, von »Textträgern«⁴, »Diskursinstanzen« oder »Verlautbarungsinstanzen«⁵ zu sprechen).

In Frage steht nicht nur die literarische Eigenständigkeit des Theatertextes angesichts einer zunehmenden Praxis des Schreibens mit und von der Bühne – mit Sarah Kane: »Ist das Theater anspruchsvoller als die Stücke?«⁶ In Frage stehen ebenso der Ort und die Funktion des Textes im Theater. Wie soll man benennen, was nicht mehr eindeutig Rollentext ist: als theatrale Rede, Sprache, Sprechen, Poesie?

Mit der Kunst des Theaters ist eine besondere Form der Realisierung und der Wahrnehmung/Erfahrung von Sprache verbunden, die sie von jeder anderen Kunst – auch von der Literatur – unterscheidet.

(Die immer wieder traktierte Frage wäre also einmal umzukehren. Nicht: Warum brauchen Texte das Theater? Sondern: Warum ist das Theater ein Ort für Texte? Inwiefern ermöglicht die Bühne eine Erfahrung von Sprache/Texten, die nur hier möglich ist?)

Sprache (und als solche treten Texte auf der Bühne in Erscheinung) ist hier Teil einer spezifischen Darstellungsform: sie wird in Szene gesetzt.

Dies impliziert zweierlei: Zum einen wird die Sprache aufgespalten in vielfältige Reden, hineinversetzt in einen Raum, der ganz unterschiedliche Bildlichkeiten erzeugt, ausgesetzt der Bühne, in der die verschiedensten Zeitformen koexistieren können, gebrochen durch die Bewegung der Körper und Gesten der Darsteller, akzentuiert durch die Fragilität menschlicher Stimmen, vergrößert, entstellt durch die Effekte technischer Medien, eingebunden in die Musikalität und den Rhythmus gesprochener Rede.

Das In-Szene-Setzen der Sprache erzeugt Spaltungen, Zwischenräume und Verschiebungen, die die Wahrnehmung von Sätzen und Worten verändern, sie in Bewegung versetzen, so dass sie ihre einsinnigen Bedeutungen verlieren.

Die unterschiedlichen Modi des In-Szene-Setzens / der szenischen Bearbeitungen der Sprache haben sehr heterogene Effekte – Sprache wird in den unterschiedlichsten Aspekten

wahrnehmbar – und ermöglichen sehrunterschiedliche Befragungen von Sprache: Etwa wenn die Differenz zwischen Gesang und Gespräch, Wohlklang und Eintönigkeit, chori-scher Harmonie und einsamer Dissonanz in ihren semantischen Implikationen zum strukturierenden Prinzip von Aufführungen wird.

(Kompensieren die Lieder – etwa in Marthalers Inszenierungen – die Sprachlosigkeit der Figuren, sind sie Kommentar von außen oder Flucht in die Regression?)

Wie verändert sich die Wahrnehmung von Sätzen, die ihre behagliche Einbettung in die Konvention einer gehobenen Schauspieldiktion verlieren durch Formen des Sprechens, die abrupt wechseln zwischen Alltagssprache, Deklamation und Jargon? Welche Potenziale von Sprache werden sichtbar durch den Verzicht auf schauspielerische Verkörperung, den interpretierenden Umgang mit Mimik, Gestik, Intonation?

Was geschieht, wenn Sprachbilder und visuelle Bilder sich nicht mehr ergänzen? Leitet das Sehen die Sprache oder umgekehrt die Sprache das Sehen?

Wer – oder was – spricht in einem Text, der nicht mehr als Rede einer Figur ist? Sprechen Lebende, Tote, Menschen oder Maschinen? Wie verschränken sich im Sprechen subjektive Rede und Sprache?

Mit der Form der Szene ist etwas Weiteres verbunden, sie verbindet zwei heterogene Räume: den der Bühne und den der Zuschauer.

Dies aber konstituiert die besondere Darstellungsstruktur des Theaters: es gibt zwei Perspektiven, die der inner-szenischen Kommunikation zwischen fiktiven Figuren – und die der außerszenischen Relation von Bühne und Publikum.

Diese Darstellungsstruktur setzt jeden auf der Bühne gesprochenen Satz einer doppelten Perspektive aus: Wir nehmen ihn wahr als Sprechen im innerdramatischen Zusammenhang – hier verweist er auf subjektives Befinden, ist Äußerung einer fiktiven Figur – und zugleich beobachten wir dieses Sprechen. Noch einfacher gesagt: Die Bühne ist der Ort, an dem gesprochen wird, der Zuschauerraum hingegen der Ort, von dem aus dieses Sprechen gesehen und gehört wird.

Damit erhält die theatrale Rede einen zweiten Bezugspunkt: Die gesprochenen Sätze werden aus der ausschließlichen Einbindung in den dramatischen Zusammenhang gelöst; sie gewinnen einen Radius über die Figuren hinaus, so

dass die Worte ein Eigenleben entfalten. Die Reden verlieren ihren ersten, allein auf die dramatische Situation bezogenen Sinn und erhalten Bedeutungsräume, die ihnen als einzelnen Repliken nicht zukommen.

In der Beobachtung des Sprechens wird die Sprache selbst wahrnehmbar – in durchaus unterschiedlichen Aspekten: als symbolische Macht, als geronnene Erinnerung, als System von Korrespondenzen, als metaphorisches Kraftfeld, als zweideutiges Mittel der Kommunikation.

Die Geschichte der dramatischen Literatur hat sehr verschiedenen Dramaturgien hervorgebracht, die mit dieser doppelten Perspektivierung arbeiten. Umgekehrt/Ebenso hat das Theater im Verlauf der Geschichte höchst unterschiedliche Verfahren ausgebildet, um jenes Potenzial dramatischer Texte zu realisieren, das eine ausschließlich auf die dargestellte Fiktion bezogene Lektüre übergeht. Es sind die genuinen Ausdrucksmittel der Bühne, die jene sprachliche Dimension erzeugen: das Verschieben des Sinns der Worte durch das Bild, durch Formen der Verräumlichung, durch die Erzeugung unterschiedlicher Zeitlichkeiten, durch vielfältige Modi des Schauspiels.

(Die Wiederentdeckung der Bühne als Ort der Sprache vollzieht sich dort, wo die Darstellungsstruktur der doppelten Bezogenheit dramatischer Rede erneut sichtbar wird – und damit die dem Theater eigene, mit der Form Szene verbundene Möglichkeit einer Sprachpraxis.)

Statt zu einem Aufführungsort literarischer Werke wird die Bühne zu einem Ort, an dem mit jeder Inszenierung potenziell neue Sprachspiele entstehen (und ganz unterschiedliche Sprachwahrnehmungen). Die Zuschauer sind ihren Wirkungen ausgesetzt, ihrem emotionalen, affektiven und symbolischen Potenzial.

Es ist nicht ein bestimmtes Verständnis, noch bestimmte Modi der Sprache, die dem Theater eigen wären: Es ist potentiell der Ort ganz unterschiedlicher Spracherfahrungen, sei es der Erfahrung der Sprache als Maskierung, als Überbietung von Rhetoriken, als Zweideutigkeit der Worte, als Auslöschung des Sinns, als Gewalt der Rede und Entzignung subjektiven Sprechens.

Entsprechend erweitert sich das Spektrum literarischer Imagination im Theater; Sprache taucht in Formen auf, die sich dramatischen Konventionen nicht mehr zuordnen lassen; Texte erscheinen als Gewebe unendlich vieler Rede-

und Sprachformen, so dass das Theater zu einem Raum wird, in dem Sprache als Bewegung jener Sinnverdichtung, Bildproduktion und Vorstellungstätigkeit wahrzunehmen ist, die mit Worten, Sätzen und Reden initiiert wird.

kanon der deutschen aussprache

von Theodor Siebs

Vom 14. bis zum 16. April 1898 berieten Vertreter des deutschen Bühnenvereins und verschiedener Universitäten im Königlichen Schauspielhaus zu Berlin über eine verbindliche Regelung der Aussprache auf deutschen Bühnen. Im Folgenden drucken wir Auszüge aus dem Eröffnungsvortrag von Theodor Siebs (1862–1941), Professor für deutsche Sprache und Literatur an der Universität Breslau. Wenige Wochen später empfahl der Bühnenverein die Ergebnisse der Berliner Konferenz den deutschsprachigen Theatern als verbindlichen Kanon der deutschen Aussprache. Das von Theodor Siebs hauptverantwortlich herausgegebene und nach ihm benannte Aussprachewörterbuch gilt bis heute als Standardwerk – auch wenn der Begriff »Bühnenaussprache« ab 1969 aus dem Titel verschwand.

bevor über besondere Fragen beraten werden kann, gilt es, das Ziel unserer Bestrebungen scharf ins Auge zu fassen und die Grundsätze aufzustellen, die uns auf unseren Wegen leiten sollen. Wenn gerade ich zuerst um Gehör bitte, um Sie über unsere Absichten und den Stand unserer Sache aufzuklären, so geschieht es deshalb, weil ich die Verhandlungen sowohl mit den Herren Vertretern des deutschen Bühnenvereins als auch mit den wissenschaftlichen Teilnehmern geführt und die theoretischen und praktischen Einwendungen gegen unsere Pläne wohl am genauesten verfolgt habe.

Im Dezember 1896 hatte ich zuerst bei einigen hervorragenden Bühnen angefragt, wie sie sich zur Frage einer Regelung stellen würden, und hatte aus dem mir erteilten Bescheid den Eindruck gewonnen, dass man überall die Angleichung der Ausspracheunterschiede als sehr wünschenswert, ja notwendig empfindet. Auf der 44. Versammlung deutscher Schulmänner und Philologen zu Dresden im September vorigen Jahres habe ich der germanistischen Sektion die Sache vorgetragen, und nach längerer Beratung ward der folgende Satz einstimmig angenommen:

»Die im ernsten Drama übliche deutsche Bühnenaussprache pflegt als Norm für die deutsche Aussprache zu gelten. Sie ist aber nicht im deutschen Sprachgebiete durchaus dieselbe und ist, vom wissenschaftlichen Standpunkte betrachtet, nicht in jeder Beziehung zu billigen.

Deshalb ist aus orthoepischen Gründen für Bühnen- und Schulzwecke eine angleichende Regelung der Aussprache wünschenswert; sie ist aber auch darum wichtig, weil dereinst etwaige Verbesserungen der Orthographie auf ihr werden fußen müssen. Vor allem ist nötig,

1. die Unterschiede der Aussprache zwischen den einzelnen Bühnen des ober-, mittel- und niederdeutschen Sprachgebiets auszugleichen, sei es nach Maßgabe der Sprache

der Gebildeten, sei es nach historischen oder ästhetischen Gesichtspunkten;

2. die Unterschiede in der Aussprache des einzelnen Lautes zu beseitigen, die nur nach Maßgabe der Orthographie willkürlich geschaffen sind und von der Wissenschaft verworfen werden.

Die germanistische Sektion der 44. in Dresden tagenden Versammlung deutscher Philologen und Schulmänner würde es mit Freude begrüßen, wenn der deutsche Bühnenverein bereit wäre, sich zu gemeinsamer Arbeit an diesem nationalen Werke mit der germanistischen Wissenschaft zu verbinden.«

Am 17. Oktober erwählte der Direktorialausschuss des deutschen Bühnenvereins auf Antrag des Vorsitzenden, Herrn Grafen von Hochberg, für diese Beratungen die Herren Graf von Hochberg – Berlin, Claar – Frankfurt, Frh. von Ledebur – Schwerin, Baron von Putlitz – Stuttgart, Stägemann – Leipzig, Tempelhey – Koburg; von germanistischer Seite versprochen ihre Mitwirkung die Universitäts-Professoren Dr. Sievers – Leipzig, Dr. Vietor – Marburg, Dr. Seemüller – Innsbruck, Dr. Luick – Graz. Nun sind wir hier zusammengekommen und fragen uns: was soll und kann erreicht werden, und wie kann es erreicht werden?

A) Mir ist zu Ohren gekommen, dass wir neue Ausspracheregeln dekretieren wollten. An eine solche Absicht ist nicht zu denken! Wir brauchen in ganz Deutschland für den Unterricht, und im Auslande brauchen diejenigen, die Deutsch lernen wollen, Bestimmungen über die mustergültige Aussprache: jeder Lehrer wünscht, im einzelnen Falle sichere Auskunft geben zu können. Wonach aber soll die gegeben werden? Man hat wohl an die Schule gedacht, aber mit Unrecht. Die Schule kann freilich darauf halten, dass gewisse Bestimmungen befolgt werden; doch geben wird sie solche Bestimmungen niemals. Wir haben überhaupt keine einheitliche Schule. Wollten aber die verschiedenen Schulverwaltungen in Deutschland und Österreich eine angleichende Regelung anstreben, so würden sie in ihren Entscheidungen sowohl die Wissenschaft berücksichtigen müssen als auch die Kunst. Sie würden sich sonst zu der Anschauung fast aller Gebildeten in Widerspruch setzen, denn es ist eine Tatsache, dass die Bühnenaussprache, die Sprache der kunstmäßigen Deklamation, mehr als jede andere Sprechweise Anspruch darauf machen darf, als Norm angesehen zu werden. Dieser Anspruch hat auch bereits eine historische Berechtigung gewonnen: zu einer Zeit, wo andere Kreise an eine Angleichung der deutschen Mundarten nicht dachten,

ward an den Bühnen eine über den Mundarten stehende künstlerische Aussprache gepflegt. Ich brauche bloß an die »Regeln für Schauspieler« zu erinnern, die Goethe im Jahr 1803 niedergeschrieben hat: »Wenn mitten in einer tragischen Rede sich ein Provinzialismus eindringt, so wird die schönste Dichtung verunstaltet und das Gehör des Zuschauers beleidigt. Daher ist das erste und wichtigste für den sich bildenden Schauspieler, dass er sich von allen Fehlern des Dialekts befreie und eine vollständig reine Aussprache zu erlangen suche. Kein Provinzialismus taugt auf die Bühne. Dort herrsche nur die reine deutsche Mundart, wie sie durch Geschmack, Kunst und Wissenschaft ausgebildet und verfeinert worden!« Und mit der Zeit hat diese mustergültige Sprechweise der Bühne ihren Einfluss mehr und mehr ausgedehnt. – Weshalb nun wird die deutsche Bühnenaussprache nicht einfach für Lehrzwecke, rednerische Leistungen u.s.w. als maßgebend angenommen? Hauptsächlich deswegen nicht, weil an den verschiedenen Bühnen, ja auch an einer und derselben Bühne Unterschiede herrschen. Freilich sind sie nicht allzu gewichtig, ja in Wirklichkeit viel geringer, als die meisten Leute glauben. Und unsere Aufgabe soll es sein, diese kleinen Unterschiede auszugleichen. Gelingt es, so werden dadurch Bühnenleiter und Schauspieler mancher Unbequemlichkeit überhoben; und mit den für die Bühne geschaffenen Bestimmungen hat auch der Lehrer eine Richtschnur gewonnen.

Also ganz unbegründet ist die Befürchtung, dass die Wissenschaft oder, besser gesagt, die Theorie in unserem Falle die künstlerische Überlieferung, die Praxis, vergewaltigen wolle. Gerade das Gegenteil ist richtig: die schon fast vorhandene Einheit, die in der Kunstausprache herrscht, wollen wir zu einer vollkommenen erheben und sie uns dann für praktische Zwecke zu Nutze machen. Und ich glaube, es gibt keine ehrenvollere Aufgabe für die Bühne als die, in dieser Sache zur Lehrmeisterin Deutschlands zu werden.

Andererseits ist auch der – ebenfalls auf einem Missverständnisse beruhende – Einwand widerlegt, dass wir die Schule beiseite schieben wollten, die doch allein auf unser Volk die nötige Einwirkung üben könne. Die Schule ist vor allen anderen Einrichtungen berufen, eine reine deutsche Aussprache in den weitesten Kreisen des Volkes zu pflegen; aber dazu bedarf sie einheitlicher und klarer Bestimmungen und wendet sich, um diese zu gewinnen, an die deutsche Bühne. Eine süddeutsche Zeitung hat sich verwundert darüber geäußert, dass die Germanisten in Dresden beschlossen hätten, die Leute sollten ihre deutsche Aussprache

fortan aus dem Theater mit nach Hause bringen; das sei um so weniger möglich, als nur die Geldaristokratie sich heute den Besuch des Theaters gestatten könne. Nein! Nicht sowohl zur unmittelbaren Belehrung, als vielmehr zur mittelbaren soll uns die Bühnenaussprache dienen, und Lehrer und Redner sollen die Vermittler sein.

B) Die so von uns erhoffte Einwirkung der Bühnenaussprache auf die weiten Kreise unserer Nation hat auch eine politische Bedeutung. Ein jeder gute Deutsche, dem die völlige gegenseitige Durchdringung unserer Stämme am Herzen liegt, wird sich über diesen weiteren Schritt zur vollkommenen Einigung freuen. Wir haben schon festgestellt, dass der Einfluss der kunstmäßigen Aussprache auf die Aussprache der Gebildeten sehr bedeutend ist. So werden diejenigen, die nicht allein die politischen, sondern auch die wirtschaftlichen und die Verkehrsinteressen im Auge haben, für dieses weitere Mittel zu inniger Verschmelzung von Nord und Süd eintreten, denn Nichts scheidet heute Ober-, Mittel- und Niederdeutschland stärker als die Sprache. Aber da ist der Einwand gemacht worden: warum soll man nicht der Eigenart der Dialekte Rechnung tragen und ihrer Entwicklung freien Lauf lassen? Freilich, von sachkundiger Seite könnte eine solche Befürchtung niemals laut werden, denn trotz allen Einflusses von Schule und Bühne und Literatur und Zufuhr aus der Fremde gehen die Mundarten doch die gesonderten Wege ihrer Entwicklung. Sie sind keineswegs so zarte Pflänzchen, dass ihnen leicht der Nährboden verderbt werden kann. Mit gleichem Rechte, mit dem man den Einfluss der Schule oder der Bühne auf die Aussprache befürchtet, müsste man die Leute sorgfältig vor aller Schrift behüten und sie als Analphabeten aufwachsen lassen und müsste man jeden Einfluss der großen Verkehrszentren durch Abschliessung zu nichte machen, denn die dort herrschenden Moden machen sich weithin geltend.

Aber selbst wenn die Mundarten durch die Pflege einer einheitlichen Aussprache in Deutschland wirklich Einbuße erleiden sollten, so könnte uns das doch in der Verfolgung unserer Ziele nicht hindern. Gerade uns, die wir als wissenschaftliche Vertreter hier zusammengekommen sind, liegt ganz besonders die Erforschung der Mundarten und daher auch ihre Erhaltung am Herzen, denn sie sind eine reiche Fundgrube für sprachwissenschaftliche und kulturgeschichtliche Arbeit; aber trotzdem würden wir sie hingeben zu Gunsten einer geeinigten deutschen Aussprache, wie man auch so manches mundartliche Sprachgut preisgegeben

Quelle: **Theodor Siebs:**
Deutsche Bühnenaussprache,
Berlin, Köln und Leipzig
1901

hat für die einige deutsche Schriftsprache – wie man Bäume des Waldes abholzt, durch den die Eisenbahn führen soll; wie wir so oft das uns lieb gewordene Alte einer notwendigen Neuerung opfern müssen.

Nun werden wir ja kleine Verschiedenheiten in der Ansicht darüber gelten lassen, inwieweit eine einheitliche deutsche Aussprache gegen den Einfluss der Mundarten zu wirken habe; keineswegs aber können wir der Ansicht zustimmen, die – Goethes Bestimmungen zum Trotze – der Bühne Zugeständnisse an die gebildete landschaftliche Sprache erlauben und den »Erdgeschmack« der Sprache geschont wissen will. Soll man die Schauspieler von ihrem ersten Auftreten an bis zu ihrem letzten Atemzuge etwa für eine bestimmte Bühne verpflichten, damit sie sich den »Erdgeschmack« der Sprache dieser Landschaft eineignen? Oder sollen nur Einheimische engagiert werden? Andernfalls aber danken wir für den »Erdgeschmack« der Bühnenlokalsprachen, und mit ihm werden zweifellos alle Leiter deutscher Bühnen den Ruin der Bühnenaussprache als gleichbedeutend erachten. In Lokalstücken mag ja die Mundart gesprochen werden, wie es seit Jahrhunderten der Fall gewesen ist; dass aber die Bühne in ihrer Sprache sich die Eigenart der Landschaft wahren und den Schauspielern der Königlichen Bühne in Berlin im »Julius Caesar« leise Zugeständnisse an die landschaftliche Sprache der Mark Brandenburg gestattet werden sollten, glaube ich nie und nimmer. – Übrigens ist auch jener mundartliche »Anklang«, der heute vielfach bei Verfassern und Darstellern beliebt ist, ein augenblicklich stark überschätztes Wirkungsmittel. Seine Entbehrlichkeit erweist sich schon dadurch, dass es auf Stücke, die in deutscher Sprache gedacht sind, beschränkt und mit einigem Erfolg nur für die in der Gegenwart spielenden Dramen verwendbar ist.

Natürlich stehen jedem Unternehmen, das tatkräftig begonnen wird, wohlmeinende Propheten zur Seite, die einen schlechten Ausgang verkünden. Nun, in unserer Sache sind solche Erwägungen überflüssig, denn ein Ausgang in malam partem ist unmöglich: schlimmstenfalls bleibt alles, wie es gewesen ist; andernfalls aber kann unsere Arbeit höchst dankenswert sein. Dass man in weiteren Kreisen eine ausgleichende Regelung unserer Aussprache erstrebt, zeigt sich darin, dass in letzter Zeit auch von Mitgliedern des »Allgemeinen deutschen Sprachvereins« Arbeiten und Vorschläge gemacht worden sind, die ähnliche Ziele erstreben wie wir. Wir haben von seiner Mitwirkung bisher absehen dürfen; wir hoffen aber, dass er uns später helfen wird, die Ergebnisse unserer Arbeiten in Deutschland zu verbreiten.

Und nicht lediglich um eine nationale deutsche Sache handelt es sich; ich weiss, dass man auch im Auslande unsere Arbeiten mit Interesse verfolgt; und das nicht nur, weil sie für Deutsch lernende Fremde bedeutsam sind, sondern weil man unsere Erfahrungen auch für andere Sprachen wird nutzbar machen können.

Es bleibt mir nun noch eine eigenartige Auffassung zu widerlegen, die freilich nur wenige Vertreter haben dürfte: dass nämlich die ganze Frage keine wissenschaftliche, sondern nur praktische Bedeutung habe. Diese Anschauung ist leicht abzuthun. Mit einer Beeinflussung der Sprache handelt es sich stets auch um eine Beeinflussung sprachwissenschaftlichen Materials – schon dieser Gesichtspunkt könnte entscheidend sein; sodann hängt die Aussprache eng mit der Klangwirkung als einem poetischen Wirkungsmittel zusammen; drittens wird im Laufe der Zeiten von der Aussprache stets die Schreibung beeinflusst, und die Aussprache ist Gegenstand wissenschaftlicher Behandlung, insofern überhaupt an der Überlieferung der Litteratur ein wissenschaftliches Interesse besteht. Auch unsere Schreibung, in ihrer ganzen unbestrittenen Unzulänglichkeit, wird einmal geändert werden. Wann das sein wird, ist eine Frage der Zeit; sie aufzunehmen, wird jenem zuversichtlichen Mute vorbehalten sein, der, vertrauend auf seine gute Sache, sich durch ungünstige Erfahrungen früherer Vorkämpfer nicht schrecken lässt. Mögen nun solche Arbeiten noch in weiter Ferne liegen, mögen sie nahe sein – jedenfalls werden sie auf einer geregelten Aussprache fußen müssen. Helfen wir für diese Arbeiten die Grundlage schaffen, so wird man uns dereinst Dank dafür wissen.

über die lesbare bedeutung hinausgehen, ohne bedeutungslos zu werden

Aspekte des Sprechens im und durch Tanz.

Ein Gespräch mit dem Tanz- und Theaterwissenschaftler Gerald Siegmund

von Anna Volkland

herr Siegmund, Ihr Fachgebiet – das Sprechen und Schreiben über Tanz – ist etwas, was viele Schauspieldramaturgen eher unsicher werden lässt. Es erscheint schwierig, über etwas zu sprechen, das nicht unbedingt ein klar gesetztes, durch Sprache artikuliertes Thema zu haben scheint.

Ich glaube, dass eine Herausforderung darin liegt, sich auf den Körper und die Bewegung einzulassen. Man muss sich eine Art Sensorium für die Bewegung und ein Wissen über historische Codes, die Bewegungssprachen, aneignen, um – ganz grob gesagt – zu sehen, was die Tänzer da eigentlich machen, was auf der Bühne passiert, bevor man zu Themen kommt, die im Stück vermeintlich verhandelt werden. Wie artikuliert sich beispielsweise die Bewegung; wo sitzt sie im Körper; wie wird mit der Schwerkraft umgegangen? All das sind Aspekte, die für einen »Schauspielblick« erstmal gar nicht so wichtig sind, weil der Körper im klassischen dramatischen Theater in der Regel – wenn man's böse sagen will – nur Träger für eine Information ist, eine Rollenfigur, die sich sprechend verhält und handelt.

Auch im Tanz gibt es natürlich Konzepte der Verkörperung einer Figur, etwa im klassischen Handlungsballett. Das ist eine ziemlich populäre Annahme: Tanz sei ein Ausdruck von etwas, das mit Worten nicht einfach zu benennen ist oder das durch den Körper eben anders als mit Worten ausgedrückt werden kann. Der Grad an intendierter Lesbarkeit dieser »Sprache« variiert natürlich schon, je nachdem, ob es sich um Martha Grahams Ausdruckstanz, Pina Bauschs Tanztheater oder Arbeiten William Forsythes handelt.

Man kann natürlich auf einer ersten Ebene eine »Tanzsprache« an einem bestimmten Bewegungskode festmachen, an einem bestimmten System zur Erzeugung und Gestaltung von Bewegung. Sprache auf Bewegungsebene wäre also ein System von bestimmten Elementen und Figuren, die man kombinieren kann, wie eine Art Grammatik. Was es aber schwieriger macht, das als Sprache zu bezeichnen, ist der Umstand, dass das, was wir landläufig unter Verbalsprache verstehen, immer eine bestimmte Bedeutung notiert. Die wäre bei diesen Codes – wie bei jeder Sprache – tatsächlich zu erlernen, also zum Beispiel: Was heißt es, wenn eine Kontraktion erfolgt? Dennoch bleibt das Problem, dass es bei diesen Codes, anders als bei der Sprache, letztlich keine feste Bedeutungszuschreibung, kein festes Denotat gibt. »Tanzsprache« ist immer ein bisschen offener gestaltet – und deshalb auch schwieriger lesbar; sie öffnet sich hin auf das, was Sie mit »etwas« ausdrücken.

Gleichzeitig gibt es die Rede vom Tanz als einer Art universeller Sprache, die weltweit verstehbar wäre. Hier wird unterstellt, dass sich über die Bewegung etwas allen Menschen mitteilen könnte, unabhängig von einem bestimmten Wissen oder einem erlernten Code.

Ich glaube, dass das ein Mythos ist. Wenn man nicht weiß, wie Ballett funktioniert, wenn man nicht weiß, wie moderne Choreografinnen wie Mary Wigman oder Martha Graham gearbeitet haben, kommt man da auch nicht viel weiter. Dieser (westliche) Mythos ist mit dem 18. und 19. Jahrhundert aufgekommen, als man anfang, das Seelenleben zu erforschen und mit ihm immer einen körperlichen Ausdruck verband: Ein Mensch, der auf eine bestimmte Art und Weise geht, sitzt, den Kopf hält, drückt damit Trauer, Freude oder irgendeinen seelischen Zustand aus. François Delsarte¹ beispielsweise wurde mit seinem System von Körperhaltungen auf der Bühne besonders in Amerika wichtig für den modernen Tanz. Die andere Quelle dieses Denkens ist der Universalismus, den im frühen 20. Jahrhundert viele moderne Choreografinnen gepflegt haben; sie nahmen an, dass es beispielsweise ein universales Verhältnis gäbe, sich im Raum zu bewegen, oder Universalien, die sich mit Atmung, mit körperlichen Reaktionen verbinden, die von jedem ähnlich oder gleich zu verstehen wären, unabhängig von Kultur und sonstigen Sozialisierungen.

Welcher andere Ansatz jenseits des Mythos vom Tanz als eines eindeutig lesbaren Ausdrucks wäre aus heutiger Sicht interessanter?

Wenn ich in Frage stelle, dass es einen universalen Ausdruck gibt, dann heißt das nicht, dass der Tanz nichts kommuniziert, dass man nicht verstehen könnte, was da passiert. Aber interessant finde ich Folgendes: Ich meine, dass heute viele Choreografen, wie Forsythe beispielsweise, damit arbeiten, dass es eine bestimmte Art von Reibung gibt: zwischen einem abstrakten System, einer Tanzsprache wie dem Ballett, und dem tanzenden Körper, der sich zu diesen kulturell codierten und lesbaren Formen – und quasi Vorgaben – in ein Verhältnis setzt. Hierdurch kann eine Art von Wirkung entstehen, also: Körper reibt sich an Struktur.



Gerald Siegmund

studierte Theaterwissenschaft, Anglistik und Romanistik und ist Professor für Angewandte Theaterwissenschaft an der Justus-Liebig-Universität Gießen. Zu seinen Buchpublikationen gehören William Forsythe – Denken in Bewegung, Berlin 2004, sowie Abwesenheit. Eine performative Ästhetik des Tanzes. William Forsythe, Jérôme Bel, Xavier Le Roy, Meg Stuart, Bielefeld 2006; zuletzt zusammen mit Petra Bolte-Picker (Hrsg.): Theater: Subjekt. Beiträge zur analytischen Theatralität, Frankfurt/M. u.a. 2011.

¹ Delsarte (1811–1871) war ein französischer Sprechlehrer, Bewegungspädagoge und Begründer des Delsarte-Systems. Hierbei geht es um die Förderung »natürlichen« Verhaltens nicht nur auf der Bühne, sondern auch »für sich« und in Gesellschaft. – Als Gegenströmung zu den technisch perfektionierten, aber mitunter sehr konservativen Schulen der Bühnendarstellung wurde der Delsartismus zu einem Anreger der künstlerischen Avantgarden um 1900.



Anna Volkland studierte Dramaturgie und Tanzwissenschaft. Mitbegründerin des Werkstattmacher e.V. zur Förderung junger theatraler Experimente, Mitarbeit u. a. in der fabrik Potsdam – Internationales Zentrum für Tanz und Bewegungskunst, der Ballettdramaturgie der Oper Leipzig, am Bauhaus Dessau (Bühne); 2010/11 Schauspiel dramaturgin am Theater Osnabrück. Herausgeberin des Recherchebandes »Die neue Freiheit. Perspektiven des bulgarischen Theaters«, seit 2011 freischaffende Lektorin und Autorin für Theater der Zeit, tanz, tanzraumberlin, ÖMZ Dialog (PL).

»Choreografie« bedeutet Bewegungs-Schrift oder Bewegungsvorschrift. Wenn man davon ausgeht, dass viele Choreografen heute ihren Tänzern tatsächlich nur mehr eine Struktur vorgeben und darin die Freiheit, sich zu bewegen und mit dieser »Sprache« zu spielen, könnte man dann auch sagen, dass die Choreografie dem Tänzer ein wirkliches »Sprechen« ermöglicht? Eines, das immer auch mit Freiheit und Verantwortung zu tun hat?

Ich würde Ihnen da zustimmen. Man kann natürlich choreografische Sprache auch als eine Art von Schrift, als eine Notation verstehen. Und die ist notwendigerweise verschieden von dem, was der Körper macht, weil sie ja aus abstrakten Zeichen besteht, die eine andere Materialität, eine andere Logik haben als jene des Körpers, der sich damit auseinander- und in Verbindung setzen muss. Ich glaube, dass genau in dieser Konfrontation, also in diesem »Sprechen im Akt des Tanzens oder sich Bewegens«, in diesem »die Schrift Sprechen«, im besten Sinne eine Freiheit entsteht, die eben nicht ein bloßes Nachbuchstabieren dieser Schrift ist. Diese Freiheit gibt es nicht nur beim Improvisieren, sondern immer. Aber, und das ist das Entscheidende, man kann das vertuschen oder man kann es zum Thema machen, wie zum Beispiel Forsythe in vielen seiner Arbeiten.

Der Aspekt der Offenlegung ist ein sehr wichtiger und ein gutes Vergleichsmoment für das Sprechtheater: Ist es wirklich ein anderes (»tatsächliches«) Sprechen im Tanz, als man es vom Schauspiel gewohnt ist?

Ich glaube, dass man auch hier eine gewisse Art von Fremdheit feststellen kann. Nehmen wir das Beispiel von Heiner Müllers Bildbeschreibung in der Inszenierung oder Choreografie von Laurent Chétouane. Hier wird die Sprache durch den amerikanischen Tänzer Frank Willens nicht in dem Sinne verkörpert, wie das ein Schauspieler oft tut, der versucht, die Sprache zu unterfüttern, sei es mit einer Motivation, sei es mit einem Appell ans Publikum – sie also mit irgendeiner Art von Haltung zu versehen. Im Tanz kommt es ganz oft darauf an, dass die Sprache sich mit dem Körper konfrontiert, dass die Sprache nicht in den Körper geht, sondern dem Körper gegenüber auch immer eine gewisse Fremdheit und damit immer auch einen gewissen Spielraum erhält. Hier geht es gerade darum, dass die Sprache

sich nicht auf eine naturalisierende oder veristische Art mit dem Körper verbindet, um den Eindruck einer Figur oder eines Charakters zu erwecken, den man in einer Art von Analogieschluss meint wiedererkennen zu können, sei es aus dem Alltag oder eben als Resultat eines Codes, der ein bestimmtes Körperbild produziert. Ich glaube, dieses Sprechen gibt dem Körper noch einmal ein Eigengewicht gegenüber der Sprache. Wenn's gelingt! Dann gerät der Körper in einen anderen Zustand, der ihn selbst zum Thema macht und ihn nicht subsumiert unter ein Sprechen, in dem er nur Träger ist für die Figur, die dann handelt.

In den meisten Tanz- oder Tanztheaterstücken, in denen gesprochen wird, stammt der Text auch gar nicht von einem Dramatiker. Man kann beispielsweise an Gintersdorfer / Klaffen denken, in deren Stücken die Tänzer / Performer als sie selbst sprechen...

Das wäre noch einmal ein anderer Umgang mit Sprache. Dieses Sprechen, das man schon bei Pina Bausch beobachten konnte, aber auch heute etwa bei Jerome Bel oder Gintersdorfer / Klaffen, hat zuerst etwas Emanzipatorisches. Bei Bausch und Bel – deren Arbeiten ich am besten kenne – stellt es natürlich für einen Tänzer einen Akt der Selbstermächtigung dar, sich hinzustellen auf der Bühne und zu sprechen. Das hat mit unserer Kultur zu tun, damit, dass dem Sprechen nach wie vor eine größere Bedeutung beigegeben wird, eine größere Vernunftleistung, Emanzipationsleistung, Kommunikationsleistung usw. Es bedeutet für einen Tänzer einen großen Schritt, auf der Bühne den Mund aufzumachen und zu sagen: Hier bin ich. Unsere Kultur fördert diese Art von Subjektwerdung durch Sprache einfach sehr. Die Arbeiten von Jerome Bel tragen die Namen der Tänzer ja im Titel – Veronique Doisneau, Cédric Andrieux, Lutz Förster und so weiter. Hier sind es der Tänzer / die Tänzerin, die über sich sprechen und in den Stücken über ihre eigene Position in diesem Machtgefüge Tanz nachdenken – um Subjekt zu werden, sich ihrer selbst zu ermächtigen. Der Tanz wird hier zum gesellschaftlichen Diskurs, der eben auch sprachlich geführt wird. Und wie bei Pina Bausch scheint auch hier das Sprechen etwas Persönliches zu sein – jemand erzählt mir seine Geschichte. Doch in beiden Fällen werden Rollenmasken erstellt, die das rein Biografische in etwas Allgemeines überführen. Ich habe nicht viele Stücke von Gintersdorfer / Klaffen gesehen, aber ich glaube, dass das hier ähnlich ist: Die afrikanischen Tänzer sprechen zum Beispiel über die eigene Tradition, die eigene

Vorstellung von Tanz und konfrontieren sie mit anderen, westlichen Traditionen.

Hier sind wir nah am Sprechtheater und für dieses selbstreflexive Sprechen, dem Tänzer(biografien) als Material dienen, gäbe es eine Reihe weiterer diskussionswürdiger Beispiele wie etwa Christoph Winkler oder Constanza Macras. Ich möchte aber noch einmal auf Ihre Einschätzung des besonderen Potenzials von Tanz und Sprache zurückkommen...

Am interessantesten erscheint mir tatsächlich der schon angesprochene Konfrontationsaspekt: Der Körper konfrontiert sich im Sprechen mit etwas, das nie ganz Körper werden kann, obwohl auch das Sprechen natürlich ein physischer Vorgang ist. Das Spannende daran ist, dass sich auf der Bühne irgendetwas artikuliert, das mir fremd ist, das ich nicht einordnen kann, das vielleicht ereignishaft entsteht, um es mal etwas pathetisch auszudrücken. Meiner Ansicht nach kann das immer dann passieren, wenn man den Körper in irgendeine Art Struktur bindet, die man als sprachliche Struktur bezeichnen könnte. Ein immer sehr schlagendes Beispiel: Viele Forsythe-Stücke entwickeln eine hochkomplexe choreografische Partitur, die durch mehrere Arbeitsgänge mit den TänzerInnen entsteht. Da werden unglaublich komplexe Informationssysteme erstellt, die kein Mensch tanzen kann, man kann an ihnen eigentlich nur scheitern. (Die Tänzer finden natürlich dennoch immer wieder überraschende Lösungen!)

Wenn ich an so eine Überforderung durch eine Struktur denke, fällt mir als Analogie zum Sprechtheater Pollesch ein: Hier wird unglaublich viel unglaublich schnell gesprochen und natürlich kommen die Schauspieler sehr gut mit, aber es gibt diese Momente, in denen der Eindruck entsteht: jetzt überholt sich jemand selbst...

Das ist ganz richtig und ein gutes Beispiel. In meinem Denken wären viele von Polleschs Arbeiten auch sehr choreografische Arbeiten, selbst wenn sie im engeren Sinn natürlich keine Tanzstücke sind. In dieser Konfrontation des Körpers mit einem Text, der nicht zu verkörpern ist, weil er zu abstrakt ist, mit einem Text, den man eigentlich nicht sprechen kann auf dem Theater, findet eine Konfrontation statt, in der dann etwas passiert – sei es ein Scheitern, weil man nicht mitkommt, oder ein Überholen, wie Sie das ausgedrückt haben –, auf jeden Fall eine Konfrontation mit etwas, das man sich nicht einverleiben kann. Durch dieses Inszenierungsverfahren, das Reibung erzeugt, kann etwas entstehen, das im

besten Sinne nicht auf einen Begriff zu reduzieren ist. Ohne den Körper jetzt mystifizieren zu wollen.

Sie sprachen vorhin davon, dass Körper ja immer auch etwas mitteilen. Vielleicht sprechen wir noch kurz über Meg Stuart?

Sehr gern. Hier erzählt sich tatsächlich ganz viel über eine gesellschaftliche Befindlichkeit durch bestimmte »Verhaltensauffälligkeiten«, die einfach endlos lang wiederholt werden. Umgekehrt bedeutet das aber auch, dass man bei Meg Stuart Bewegungen lesen oder verstehen kann, weil sie in einem bestimmten gesellschaftlichen Kontext rezipiert werden, der in den Stücken aufgerufen wird und der bestimmte Deutungen ermöglicht. Das Geniale an ihren Arbeiten ist, dass sie aber nie bei dieser Lesbarkeit stehen bleiben. Dass jemand vielleicht autistisch ist oder der Körper auf sich selbst zurückgeworfen, habe ich relativ schnell begriffen, aber wenn es dann eine halbe Stunde lang ums Zittern geht, löst das auch in mir als Zuschauer einen anderen Zustand aus – der das Wissen letztlich übersteigt. Hier produziert der Körper etwas, das über lesbare Bedeutung hinausgeht – ohne dass Bedeutung verschwindet!

Alexis traf ihre Stimme

Ursula Heyer und Joan Collins begegneten sich in Mainz

„Es war, als hätte ich eine gute Freundin getroffen“, sagt die Schauspielerin Ursula Heyer. Seit Beginn der US-Serie „Der Denver-Clan“ leiht Ursula ihre Stimme der Darstellerin des Biestes Alexis, der schönen Joan Collins. Und nun begegneten sich die beiden

Damen erstmals. „Joan war zauberhaft und sah phantastisch aus“, schwärmt Frau Heyer.

Die Berliner, Ehefrau des Synchron-Papstes Rainer Brandt und Mutter zweier Kinder, war Gast bei einer Werbeveranstaltung in der Rheingoldhalle in Mainz, wo Thomas Gottschalk den 2000 geladenen Gästen ein buntes Programm präsentierte. „Es war zwar die Rede davon, daß Joan Collins kommen sollte“, erzählt Ursula Heyer, „doch so richtig hat niemand daran geglaubt“.

Und dann kam der Superstar doch. „Wir wurden beide

auf der Bühne einander gegenübergestellt. Dabei wurde erzählt, welche Funktion ich in der Denver-Serie habe. Und Joan fiel mir begeistert um den Hals und schenkte mir spontan einen großen Blumenstrauß.“

Ursula Heyer, die in Berlin ein großer Theaterstar ist und mit ihrer Stimme viel zu dem Denver-Erfolg beiträgt, und die von ihrem Visagisten René Koch sehr oft auch optisch auf den Hollywoodstar zurechtgemacht wird, synchronisiert derzeit in München erneut Joan Collins: für den Film „Die Zuhälterin“.

E. H.



Kerstin Honeit war 2010 Meisterschülerin des Fachbereichs »Freie Kunst« an der Kunsthochschule Weißensee und 2011 Stipendiatin des Post-Graduierten-Programms Goldrausch Künstlerinnenprojekt art IT. In zahlreichen Installationen und Videoarbeiten hat sie sich mit der »medial entkörpernten Stimme« auseinandergesetzt. Die Künstlerin und Kostümbildnerin (u.a. Kostümbild Unendlicher Spaß, HAU Berlin, 2012) realisiert nächstes Jahr ihre neue Videoarbeit Talking Business. Setfotos: Dorothea Tuch www.kerstinhoneit.com

Nichtdeutschsprachige Filme werden für den deutschen Markt fast ausnahmslos synchronisiert. Auch Kritiker und Cineasten konnten mit ihren stichhaltigen Argumenten nichts daran ändern. Denn selbst wenn im englischen Original diverse Dialekte die Figuren und ihre Soziotope kennzeichnen, werden in der deutschen Fassung alle sprachlichen Eigenheiten ausradiert. Ob Ganoven oder Intellektuelle, alle sprechen lupenreines Hochdeutsch. Den deutschen Film Das Boot ins Englische zu synchronisieren scheiterte am Veto der amerikanischen Verleiher. Sie bestanden auf der deutschen Sprache, die sich in diesem Film in zig verschiedenen Dialekten und Akzenten ausdifferenzierte. Viele englischsprachige Zuhörer schätzen offenbar die sprachliche Vielheit und sehen darin das Spektrum ethnischer Besonderheiten als einen Spiegel der Realität. Allein in Deutschland wird auf Bühnen und auf den Leinwänden mehrheitlich Einheitsdeutsch gesprochen. Wie ist das möglich?

Die deutsche Tradition der Synchronisation begann gleich zu Beginn des Tonfilms. Adolf Hitler soll persönlich darauf bestanden haben, dass alle ausländischen Filme für das deutsche Kino synchronisiert werden. Auch im faschistischen Italien und Spanien bestand man auf der sprachlichen Eingemeindung. Noch heute ist der Anteil synchronisierter Filme in Ländern mit faschistischer Vergangenheit deutlich höher als in den übrigen Ländern. Welcher Sprache das gesprochene Wort angehört ist demnach auch eine Frage der Gewohnheit.

Diese Gewohnheiten reflektieren die Arbeiten der Künstlerin und Filmemacherin Kerstin Honeit wenn sie die deutschen Synchronsprecherinnen der Serie Denver Clan in Bezug zu ihren visuellen Originalen in Szene setzt.

Kerstin Honeit forscht seit Jahren zu der medial entkörpernten Stimme im Zusammenhang mit Filmsynchronisation als eine Form des *voice drag*: Eine Aufführungsform, in der Körper und Stimme aus ihren Kontexten gelöst und vermischt werden, um als Hybrid neue Zuschreibungen zu erfahren.

Ihre entstehende Videoarbeit Talking Business inszeniert 30 Jahre nach der Fernseherstrahlung der US-Serie Denver Clan ein Wiedersehen oder besser gesagt, ein »Wiederhören« der Hauptfiguren und Erzrivalinnen Krystle Carrington und Alexis Carrington Colby. Die Sprecherinnen Ursula Heyer (Alexis) und Gisela Fritsch (Krystle) treten vor die Kamera und damit aus dem Schatten der Filmfiguren, die sie so gleichsam »herausfordern«:

Angelehnt an die in der Serie erzählte Rivalität zwischen den Figuren Krystle und Alexis untersucht die Arbeit die unterschiedlichen Repräsentationsebenen von Sprecherin und Filmfigur/Schauspielerin und inszeniert ein »Duell« zwischen der prominenten Kunstfigur »made in Hollywood« und einer »unsichtbaren« vom Körper getrennten Identität hinter der Stimme.









protokolle des übersinnlichen und numinose koloraturen

Dimensionen des Stimmausdrucks im Musiktheater

von Patrick Hahn

»**V**erflucht soll sein, wer weiter plaudert.« In seiner gargantuarischen, jüngst in München uraufgeführten *Babylon*-Oper auf ein Libretto von Peter Sloterdijk scheidet der Komponist Jörg Widmann den Propheten Ezechiel vom Pöbel, indem er ihm die Emphase des Gesangs verwehrt. Der Prophet spricht. Die Massen hingegen grölen im grell-bajuwarischen Tanz um die goldene Kokosnuss. Widmanns Prophet ist nur einer von zahlreichen Sprechkünstlern, die sich seit einigen Jahren vermehrt auf der Musiktheaterbühne tummeln. Nicht immer erinnert die Gestaltung der Sprechstimme so deutlich wie hier an Arnold Schönbergs *Moses und Aron*. Während in Schönbergs Opernfragment der wundertätige Aron Schmelz und Schneid seines Tenors einsetzen darf, befolgt Moses sein »Bilderverbot« performativ, indem er sich das verführerische Klangbild des Gesangs versagt. Am Ende zerbröseln ihm selbst das gesprochene Wort wie modrige Pilze im Maul.

Schauspieler auf der Opernbühne deshalb als eine Art musikalisches Lord-Chandos-Syndrom zu werten, wäre jedoch verfehlt. Durch die Verdoppelung der Hauptfigur wie in Volker David Kirchners *Die fünf Minuten des Isaak Babel* in einen Bariton und einen Schauspieler entsteht die Möglichkeit, simultan in multiperspektivischen »Erlebnisformen« zu erzählen. Dass Komponisten heute das gesamte Spektrum stimmlicher Artikulationsmöglichkeiten in ihre Arbeit integrieren, hat darum vielleicht weniger mit »Sprachskepsis und Sprachverlust« zu tun – wie der Librettoforscher Albert Gier vermutete – als mit der Entdeckung des Ausdrucksraumes zwischen Sprechen und Gesang als potenziellem Ort musikdramatischen Geschehens.

Insbesondere der Schweizer Komponist Beat Furrer hat in seinen Musiktheaterstücken diese Grenzgebiete immer wieder neu ausgelotet. So vollzieht sich die gesamte Bewegung von Annäherung und Entfernung zwischen ER und SIE in *Begehren* in einer Entwicklung vom Sprechen zum Singen und umgekehrt. Allein in einer Szene finden die beiden Protagonisten im Ausdruck zueinander, in der allereinfachsten, künstlerisch kaum mehr formbaren existenziellen Äußerungsform: im Atem. Nicht nur die Stimmen sprechen in der Musik von Beat Furrer: Auch im Instrumentalklang ist er seit langem auf der Suche nach neuen Beziehungen zur Sprache. Besonders deutlich wird dies in *FAMA*, wo eine Bassflöte den Bewusstseinsstrom von Arthur Schnitzlers Fräulein Else nachzeichnet wie ein Enzephalogramm. Furrers jüngstes Bühnenstück *Wüstenbuch* geht wiederum neue Wege. Teilweise beruht die Musik auf elektronischen Analysen

von Sprachaufnahmen, die von den Instrumenten gleichsam »ausformuliert« werden. Unter dem »Elektronenmikroskop« offenbart die Sprache nicht nur Rhythmus und Tonhöhe, sondern zugleich ihr harmonisches Spektrum, das für den Komponisten dadurch zum Material werden kann. Ein derart offenes Angebot an das Theater, wie Furrer es in *Wüstenbuch* formuliert hat, ist im gegenwärtigen Musiktheater noch selten: Er stellte Passagen des Librettos von Händl Klaus der »szenischen Komposition« des Regisseurs Christoph Marthaler anheim. Arbeiten am Textsteinbruch, wie sie im Sprechtheater allgegenwärtig sind, bleiben im Musiktheater, wo die Autoren gerne geschliffenen Schmuck abliefern, weiterhin rar.

Genau genommen begegnet einem das gesprochene Wort im traditionellen Musiktheater meist als Problem. Dass die Operette im Gegenwartstheater ein Zombie-Dasein als Schlagersampler und Zoten-zuchtanstalt führt, hat nicht zuletzt damit zu tun, dass ein verändernder Zugriff auf die Dialoge kaum einmal gewagt wird. Wo doch – wie beispielsweise von Leander Haussmann in seiner Salzburger Inszenierung der *Fledermaus* –, führt er zum Skandal. Aber auch eine Fortführung der Aufführungskonvention ist problematisch aufgrund der »unzeitgemäßen« Sprechkultur von Sängern. Die »Körnigkeit«, die einer Sprechstimme den Reiz verleiht, wird ein Sänger zur Schonung seines Arbeitswerkzeugs zu meiden suchen. Setzt er seine Gesangstechnik ein, um dem gesprochenen Wort über die Rampe – und über den Graben – zu helfen, verleiht er noch einer beiläufigen Äußerung das ganze Gewicht des Ariosen. Freilich, er muss es tun – findet Musiktheater doch nach wie vor meist in großen Häusern statt, deren Akustik für das (dezibelstarke) Singen und nicht für das Sprechen ausgelegt ist.

Eine aus dem Musical vertraute Lösung, ungeschulten Sprechstimmen aufzuhelfen, besteht in der tontechnischen Verstärkung der gesprochenen Sprache. Solche »Stütze« wirft jedoch aus künstlerischer Sicht meist mehr Probleme auf als sie löst. Zwar ermöglicht sie den Darstellern, einen »ungekünstelteren« Tonfall anzuschlagen, doch einen einheitlichen akustischen Raum zwischen verstärkten und unverstärkten Klängen herzustellen, misslingt häufig. Während die Gesangsstimme gleichsam unmittelbar an das Ohr des Zuhörers rührt, hört man in den Dialogen nur noch elektroakustische Signale: Der Lautsprecher



Patrick Hahn ist seit 2011 Dramaturg an der Oper Stuttgart. Von 2004 bis 2011 freier Autor und Mitarbeiter des WDR. Zusammenarbeit als Dramaturg u.a. mit den Komponisten Mark Andre, Georges Aperghis, Manos Tsangaris. Librettist der 2012 uraufgeführten Musiktheater »Die Versuchung des Heiligen Antonius« und »Limbus-Limbo«. Reinhard Schulz-Preis für zeitgenössische Musikpublizistik 2012. Lehraufträge an der Stuttgarter Hochschule für Musik und Darstellende Kunst und an der Hochschule Luzern.

frisst den Körper des Darstellers, entfremdet die Stimme von ihrem Träger.

Freilich bietet das Mittel der elektroakustischen Verarbeitung des Gesprochenen auch neue künstlerische Möglichkeiten. Randbereiche wie geflüsterte, gewisperte und ansonsten kaum hörbare Lautäußerungen können vergrößert und verräumlicht werden – der Sprachklang kann sich von seiner Quelle lösen und einen eigenen, akusmatischen Hörraum kreieren, der multidirektional gerichtet ist. Wenn der Komponist Mark Andre auf elektronisch verstärkte, geflüsterte Sprache zurückgreift, sucht er zunächst nach einer Form von Desemphasierung der menschlichen Stimme. Gleichzeitig kommt es zu neuen Aufladungsprozessen: Das geflüsterte Wort ist geradezu zwangsläufig intim, es will einem nahekommen, direkt ans Ohr, während die erhobene Stimme immer von der Distanz kündigt, die sie zu überwinden gedenkt – und damit oft erst herstellt.

Eine weitere Möglichkeit, die mit der Elektroakustik ins Spiel kommt, ist der Originalton. Die aufgenommene Sprache, die in das fiktive Bühnengeschehen ein Moment des Dokumentarischen einzubringen vermag, stellt vielleicht den größten denkbaren Kontrast zur »Authentizität der Singstimme« dar: Das Protokoll und die Koloratur sind das Spannungsfeld, in dem sich das gegenwärtige Musiktheater bewegt. In seiner musikalischen Transkription von Sprachmelodien und »Lebensäußerungen« hat freilich bereits Leoš Janáček zu Beginn des 20. Jahrhunderts den O-Ton als Mittel zur Modernisierung erkannt – selbst die letzten Seufzer am Sterbebett seiner früh verstorbenen Tochter hat er in seiner Oper *Osud* musikalisch sublimiert.

Anders als der intonationsunsichere Schauspieler, der in der *Dreigroschenoper* paradoxerweise exakt den gesuchten Ton trifft, verfehlt der als Sprecher dilettierende Sänger meist die gewünschte Wirkung. Alle Ungeheuerlichkeit der Wolfsschluchtszene in Webers *Freischütz* ist dahin, wenn Kaspar und Samiel sich mit rollenden Rs gegenseitig überbieten. Die transgressive Zwiesprache mit der Hölle, vom Komponisten übersetzt in eine Sprechszene, wird unfreiwillig komisch. Der *Freischütz* stellt eine opernhistorische Ausnahme dar, tritt der Sprecher im deutschen Singspiel doch paradigmatisch als ordnende, vernünftige Kraft ins Spiel, wie Bassa Selim in Mozarts *Entführung aus dem Serail*. Doch bis zu dessen finaler Rede kommt es heute insbesondere an großen Häusern immer seltener – denn im gesprochenen Dialog mehr noch als im Gesang zeigen sich die Tücken eines globalisierten Betriebs: Wo die Sprachmelodie

nicht vom Komponisten vorgeformt ist, offenbart sich jede anderssprachige Einfärbung des Akteurs umso deutlicher.

Werden Zwischenformen von gesprochener Sprache und Gesang für die nachschaffenden Künstler dadurch zum Problem, suchen bedeutende Komponisten heute gerade darin nach Auswegen aus einem Unbehagen an der Kunstform Oper, das zunächst Busoni formulierte: »An welchen Momenten ist die Musik auf der Bühne unerlässlich? [...] Bei Tänzen, bei Märschen, bei Liedern und beim Eintreten des Übernatürlichen in die Handlung.« Analog stellt sich für den Komponisten Georg Friedrich Haas nicht die Frage, warum im Theater gesprochen wird: »Die Frage müsste lauten: Wie rechtfertigen Sie es, dass die Menschen auf der Bühne singen statt sprechen?« In seiner Oper *Bluthaus* agieren Sänger und Schauspieler gleichberechtigt miteinander. »Während die gesprochenen Stimmen die reale Welt der Menschen um die Hauptfigur Nadja repräsentieren, gehören die gesungenen Partien zu jenen Menschen, die Teil der inneren Welt Nadjas sind oder werden«, erläutert der Komponist. Aufs engste verzahnen sich Gesangs- und Schauspielstimmen in *Bluthaus* – allein die unterschiedliche Begabung zur rhythmischen Präzision von Sängern und Schauspielern bedroht das reiche Kontinuum von Sprache und Gesang, das der Komponist hier schafft.

War der gesprochene Dialog in der traditionellen Oper und Operette entweder ein Mittel, die Handlung zwischen den zeitdehnenden Gesangsnummern voranzutreiben oder eine herausgehobene Situation zu kreieren, ist das gesprochene Wort im zeitgenössischen Musiktheater längst wieder von grundsätzlicher Bedeutung. »Es ist Aufgabe der Oper der Gegenwart, die Verbindung von Musik, Wort und Szene neu zu begründen, neu zu gestalten, neu zu definieren«, so Haas. Denn nach wie vor gilt: Worüber man nicht sprechen kann, davon muss man singen.

es gilt das gesprochene wort

Vorbemerkung zum Konferenzprogramm

das Sprechen auf der Bühne – und über das Theater – eröffnet ein komplexes Untersuchungsfeld, das wir im Verlauf unserer Konferenz aus unterschiedlichen Perspektiven betrachtet werden. Linguisten, Rhetoriker und Soziologen, Theater-, Tanz- und Sprachwissenschaftler, Sprechkünstler und Stimmtrainer, Textproduzenten und -performer und natürlich alle Kolleginnen und Kollegen aus den Dramaturgien, der Theaterpädagogik und der Kommunikation sind herzlich zum Austausch nach München eingeladen. Dabei ist uns der Erfahrungsaustausch über die traditionellen Spargrenzen hinweg ein besonderes Anliegen – ebenso wie das Gespräch und die Zusammenarbeit mit Künstlern und Kollegen aus allen Organisationsformen des Theaters, heißen sie nun »Stadttheater« oder »Freie Szene«.

Erstmals wollen wir auf einer dg-Konferenz einen Workshop zu professionellen Feedback-Formaten und -Techniken innerhalb künstlerischer Produktionsprozesse anbieten. Solche Workshops lassen sich jedoch nur in kleinen Gruppen sinnvoll durchführen. Die Teilnehmerzahl ist daher begrenzt, frühzeitige Anmeldung wird empfohlen und ein gemeinsamer Vorstellungsbuch am Vorabend ist verpflichtend. Dasselbe gilt auch für die »Sprecherziehung für Dramaturgen«.

Auch in diesem Jahr werden wir im Rahmen des Empfangs des Verbandes Deutscher Theater- und Medienverlage am Samstagabend den frisch gekürten Gewinner bzw. die Gewinnerin des Kleist-Förderpreises für junge Dramatik vorstellen. Darüber hinaus wollen wir an eine gute Tradition anknüpfen und das ausgezeichnete Stück am Sonntagvormittag erstmals seit 2009 wieder in einer szenischen Lesung präsentieren. Und als gemeinsame Veranstaltung mit dem Verlegerverband wird es im Rahmen der Konferenz eine Autoren-gesprächsrunde geben.

Damit auch in diesem Jahr wieder möglichst viele angehende Dramaturginnen und Dramaturgen die weite (und nicht eben preiswerte) Reise nach München antreten und an der Konferenz teilnehmen können, setzen die dg:möglichmacher ihr Stipendienprogramm fort. Hierfür sind sie auf Ihre und Eure Spenden angewiesen. Das Spenden lohnt sich, denn jede Spende, die die dg:möglichmacher einwerben, verdoppeln wir.

Bereits an dieser Stelle möchten wir uns bei den Partnern und Förderern der Jahreskonferenz 2013 bedanken. Besonders

Konferenzort:

Bayerische Theaterakademie August Everding
Prinzregentenplatz 12
81675 München

Achtung! Die Auftakt-Veranstaltung am 24.1.
findet im Werkraum der Münchner Kammerspiele,
Hildegardstraße 1, 80539 München statt.

Anmeldung zur Konferenz unter

konferenz@dramaturgische-gesellschaft.de

Teilnahmebeitrag: 65 €/25€ ermäßigt.

Für Mitglieder der dg, sowie für Studierende
der Bayerischen Theaterakademie und der
Theaterwissenschaft an der Ludwig-Maximilians-
Universität ist die Teilnahme kostenlos.

Änderungen vorbehalten. Aktuelle Infor-

mationen zur Konferenz finden Sie unter
www.dramaturgische-gesellschaft.de.

Ihre Theaterkarten reservieren Sie direkt
bei den Theatern. Fragen Sie nach dem
Kontingent für die Dramaturgische
Gesellschaft.

Kartentelefon:

Bayerische Theaterakademie: 089 2185 2899
Bayerische Staatsoper: 089 2185 1920
Münchner Kammerspiele: 089 2339 6600
Münchner Volkstheater: 089 5234 655
Münchner Stadtmuseum: 089 2332 4482
Residenztheater, Cuvilliéstheater, Marstall:
089 2185 1940

herzlicher Dank gilt Klaus Zehelein und der von ihm geleiteten Bayerischen Theaterakademie. Als sich herausstellte, dass der ursprünglich für die Konferenz geplante Veranstaltungsort nicht zur Verfügung stehen würde, hat Klaus Zehelein uns nicht nur schnell und unkompliziert die Räume der Theaterakademie angeboten, sondern uns auch bei der Akquise der benötigten Drittmittel mit Rat und Tat zur Seite gestanden. Dank gilt auch Inge Schielein, Katharina Keim, Ute Gröbel und Jochen Krug sowie allen anderen Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern der Theaterakademie, die uns bei der Vorbereitung der Konferenz eine große Hilfe waren.

Bedanken möchten wir uns ferner bei den Verbänden und Institutionen, die unsere Konferenz finanziell unterstützen: dem Landesverband Bayern des Deutschen Bühnenvereins sowie dem Bühnenverein selbst und beim Kulturreferat der Stadt München. Dort trafen wir auf die offenen Ohren von Heike Lies, Daniela Rippl und Christoph Schwarz, die nicht nur die finanzielle Förderung möglich gemacht, sondern uns auch zahlreiche Tipps und wichtige Anregungen mit auf den Weg gegeben haben.

Zu Dank verpflichtet sind wir schließlich den Theaterinstitutionen der Stadt München und ihren Mitarbeitern, die früh ihre Bereitschaft zur Zusammenarbeit signalisiert haben: Julia Lochte und den Münchner Kammerspielen, Sebastian Huber, Stefan Bläske und dem Residenztheater, Olaf Schmitt und der Bayerischen Staatsoper, dem Münchner Volkstheater sowie Professor Christopher Balme und der Theaterwissenschaft der Ludwig-Maximilians-Universität.

Der dg-Vorstand

konferenzprogramm

Donnerstag 24. Januar 2013

im Werkraum der Münchner Kammerspiele

17.00 Akkreditierung

18.00 – 19.30

Begrüßung

Johan Simons, Intendant Münchner Kammerspiele
dg-Vorstand

Eröffnungsvortrag + Gespräch

Andres Veiel Sprachen fürs Unsagbare.
Von Schweineliebhabern, Bankern – und einem Theater für das Nichtgesagte

Freitag 25. Januar 2013

in der Bayerischen Theaterakademie

9.00 Akkreditierung

10.00 – 10.30

Begrüßung

Klaus Zehelein, Präsident der Bayerischen Theaterakademie August Everding sowie des Deutschen Bühnenvereins
Hans-Georg Küppers, Kulturreferent der Stadt München
Christian Holtzhauer, Vorsitzender der Dramaturgischen Gesellschaft
Kurzpräsentation des Tagungsprogramms
durch den dg-Vorstand

10.30 – 11.15

Keynote I

Sonja Kotz Stimme und Körper als Träger emotionalen Ausdrucks

11.15 – 12.00

Keynote II

Olaf Kramer Reden für sich selbst und andere.
Wie Rhetorik Realitäten schafft

12.00 – 12.15 Kaffeepause

12.15 – 13.00

Tonbeispiele

Uwe Hollmach Der Zeitgeist und die Aussprache im Theater. Aus den Schallarchiven der Phonetischen Sammlung, Halle

13.00 – 14.00 Mittagspause

14.00 – 16.00

Parallele Veranstaltungen:

1. Tischgespräche mit

Sonja Kotz Stimme und Körper als Träger emotionalen Ausdrucks
Uwe Hollmach/Deborah Ziegler Sprecherzerische Begleitung von Inszenierungen - Schnittstellen zwischen Dramaturg und Sprechcoach

Monika Gintersdorfer Aktive Sprache auf der Bühne – Formulieren und Denken im Moment
Gerda Poschmann Text und Tanz: Spielformen, Chancen und Grenzen ihres Zusammenspiels auf der Bühne
Joachim Gerstmeyer Powers of Speech – Ein Projekt der Siemens Stiftung
Eva Meyer-Keller Das Unsagbare: Death is certain
Julia Naunin Zuschauer des Akustischen: Über den Zusammenhang von Hören und Sehen (beim Sprechen)
Katharina Keim und Studierende des Masterstudiengangs Dramaturgie an der Bayerischen Theaterakademie Rhythmisierung und Musikalisierung von Sprache am Beispiel aktueller Münchner Produktionen

2. Gespräch

mit Isabel Mundry und Patrick Hahn
Ausgesungen? Das gesprochene Wort im Musiktheater

3. Workshop

John von Düffel Über jeden Menschen gibt es einen Satz, der ihn zerstört
Dialog, Dynamik, Destruktion – Übungen für eine Theatersprache

4. Sprecherziehung für Dramaturgen

16.00 – 16.30 Kaffeepause

16.00 – 16.30

Einführung in Feedbackformate für Dramaturgen

Georg Weinand/Maika Knoblich
Entwickelt am DASARTS Amsterdam.
Filmpräsentation und Fragerunde

Abendprogramm

17.00 | Bayerische Staatsoper, Nationaltheater

Richard Wagner Die Walküre
Musikalische Leitung: Kent Nagano
Inszenierung: Andreas Kriegenburg

19.30 – 22.15 | Residenztheater

William Shakespeare Der Widerspenstigen Zähmung, Regie: Tina Lanik

20.00 | Münchner Volkstheater, Kleine Bühne

Neil LaBute Das Maß der Dinge
Regie: Florian Halmbold

20.00 – 21.15 | Marstall, Residenztheater

Arthur Schnitzler Reigen
Regie: Patrick Steinwider

21.00 | Münchner Kammerspiele, Schauspielhaus

Lot Vekemans Judas
Regie: Johan Simons

17.00 | Bayerische Staatsoper, Nationaltheater

Richard Wagner Siegfried
Musikalische Leitung: Kent Nagano
Inszenierung: Andreas Kriegenburg

19.30 | Saal des Münchner Stadtmuseums

Marijs Boulogne Excavations

19.30 | Münchner Kammerspiele

Schauspielhaus,
Sarah Kane Gesäubert/Gier/4.48 Psychose
Regie: Johan Simons

19.30 | Residenztheater

Nikolai Gogol Der Revisor
Regie: Herbert Fritsch

19.30 | Cuvilliéstheater, Residenztheater

Lola Montez PREMIERE
Regie: Tom Kühnel und Jürgen Kuttner

20.00 | Münchner Volkstheater, Kleine Bühne

Neil LaBute Das Maß der Dinge
Regie: Florian Halmbold

Samstag 26. Januar 2013

in der Bayerischen Theaterakademie

9.00 Akkreditierung

10.00 – 10.30

Impuls

Doris Kolesch *Im Rausch der Sprache*

10.30 – 11.30

Gespräch

Sprechenden – Welchen Raum nimmt die Sprache im Tanz, im Sprechtheater, im Figuren- und Musiktheater ein?

Mit: Ingo Gerlach, Pirkko Husemann, Julia Lochte, Stephanie Rinke
Moderation: Christopher Balme

11.00 – 12.00 Kaffeepause

12.00 – 13.00

Pecha Kucha

Mitglieder stellen ihre Projekte mit einer besonderen Behandlung von Sprache – oder auch Publikumsansprache vor

13.00 – 14.00 Mittagspause

14.00 – 16.00

Parallele Veranstaltungen

1. Gespräch

Auftrag: Stück – Autoren sprechen über das Schreiben (In Zusammenarbeit mit dem Verband Deutscher Theater- und Medienverlage) Mit: Nino Haratischwili, Dirk Laucke, Thilo Reffert, Anke See
Moderation: Peter Michalzik

2. Praktische Übung Künstler-Feedback

Georg Weinand / Maika Knoblich (1. Gruppe) anlässlich der Produktion

»Excavations« von Marijs Boulogne

Vorstellungsbesuch am 25.1. erforderlich

3. Workshop zu Einführungsveranstaltungen

mit Matthias Günther am Beispiel von »Die Straße. Die Stadt. Der Überfall« von Elfriede Jelinek, Münchner Kammerspiele

4. Projektpräsentationen

Olaf Schmitt / Laura Tatulescu
Sprechen können im Gesang - Miroslav Srnkas
Oper »Make No Noise«
Jürgen Kuttner *Lola Montez und Demokratie – Wenn die Sprache versagt, setzt die Musik ein*
Sabrina Zwach *Text und Sprache in »Murmelmurmeln«* (Volksbühne Rosa Luxemburg Platz, Regie Herbert Fritsch)
Susanne Tod *Gebärdensprachen im Kontext von Theater und Übersetzung*

16.00 – 16.15 Kaffeepause

16.15 – 18.00 Mitgliederversammlung

ab 22.00

Empfang des Verbandes Deutscher Theater- und Medienverlage Präsentation des Gewinners des Kleist-Förderpreises für junge Dramatiker 2013
Ort: Bar »Zur schönen Aussicht« im Residenztheater

Sonntag 27. Januar 2013

in der Bayerischen Theaterakademie

10.00 – 12.00

Praktische Übung Künstler-Feedback

Georg Weinand / Maika Knoblich (2. Gruppe) anlässlich der Produktion »Malinche«

Vorstellungsbesuch am 26.1. erforderlich

Parallel

10.30 – 11.30

Szenische Lesung

des Gewinnerstücks des Kleist-Förderpreises 2013 mit Studierenden der Theaterakademie August Everding, Regie: Sapir von Kleist (Studierende Regie)

11.30 – 12.00 Kaffeepause

12.00 – 12.30

Impuls

Armin Nassehi *Wer spricht für wen?*

12.30 – 13.30

Gespräch

Wen spricht an, wie auf der Bühne gesprochen wird?

Mit: Stefanie Carp, Kristof van Boven, Juliane Köhler, Armin Nassehi, Christian Stückl
Moderation: Barbara Burkhardt

Mittagspause

14.30 – 15.30

Chorisches Sprechen mit Laurent Chétouane

18.00 und 20.00 | Saal des Münchner Stadtmuseums

Eva Meyer Keller *Death is certain*

19.00 | Münchner Kammerspiele

Schauspielhaus Elfriede Jelinek
Die Strasse. Die Stadt. Der Überfall.
Regie: Johan Simons

19.30 | Münchner Kammerspiele Spielhalle

nach Geschichten von Isaac B. Singer
Späte Nachbarn, Zwei Séancen von Alvis Hermanis, Regie: Alvis Hermanis

19.30 | Residenztheater

David Mamet *Die Anarchistin*
Regie: Martin Kusej

19.30 | Cuvilliéstheater, Residenztheater

Lola Montez
Regie: Tom Kühnel und Jürgen Kuttner

19.30 | Bayerische Staatsoper

Broken Fall / The Moor's Pavane / Choreartium
Choreographien: Russell Maliphant / José Limón / Léonide Massine, Musik: Henry Purcell, arrangiert von Simon Sadoff / Johannes Brahms, *Symphony Nr. 4 e Moll op. 98* / Barry Adamson

20.00 | Münchner Volkstheater, Große Bühne

Johann Wolfgang von Goethe *Die Leiden des jungen Werther* PREMIERE
Regie: Jan Gehler

20.00 – 21.15 | Marstall, Residenztheater

Arthur Schnitzler *Reigen*
Regie: Patrick Steinwider

20.00 | Bayerische Theaterakademie Studio

Malinche Text und Konzept: Benno Heisel, Daphne Ebner, Simone Niehoff
Regie: Daphne Ebner

15.00 | Münchner Kammerspiele

Frank Wedekind *Franziska*
Regie: Andreas Kriegenburg

15.00 – 17.00 | Residenztheater

Erich Kästner *Pünktchen und Anton*
Regie: Thomas Birkmeir

16.00 | Bayerische Staatsoper

Richard Wagner *Götterdämmerung*
Kent Nagano, Andreas Kriegenburg

16.30 | Bayerische Theaterakademie Studio

Malinche Regie: Daphne Ebner

19.00 – 21.00 | Marstall, Residenztheater

Call Me God Regie: Marius von Mayenburg

20.00 | Münchner Kammerspiele, Werkraum

Georg Büchner / Alban Berg
Woyzeck / Wozzeck
Regie: Barbara Wysocka

20.00 | Münchner Volkstheater, Große Bühne

Johann Wolfgang von Goethe *Die Leiden des jungen Werther* Regie: Jan Gehler



Christopher Balme ist seit 2006 Professor für Theaterwissenschaft an der Universität München. Herausgeber der Zeitschrift *Forum Modernes Theater*, Präsident der International Federation for Theatre Research und Projektleiter der Weiterbildung Theater- und Musikmanagement. Publikationen u.a.: *Theater im postkolonialen Zeitalter* (1995); *Decolonizing the Stage: Theatrical Syncretism and Post-Colonial Drama* (1999); Einführung in die Theaterwissenschaft (1999). *Pacific Performances: Theatricality and Cross-Cultural Encounter in the South Seas* (2007); *Cambridge Introduction to Theatre Studies* (2008).



Marijs Boulogne ist Dramatikerin, Theaterregisseurin, Musikerin und Schauspielerin und seit 2011 Gastprofessorin für Set Design am RITS Brüssel. Mitbegründerin der Buelens Paulina Cie, deren Projekt *Endless Medication* beim Kunsten-Festival des Arts 2003 gezeigt und für das Theaterfestival in Antwerpen im selben Jahr ausgewählt wurde. Ihre Arbeiten kreisen um Geheimnisse weiblicher Sexualität, Selbstaufopferung, Begehren, Lust und Ekstase zwischen Freundschaft und Verrat, Unschuld und Obszönität.



Barbara Burckhardt, Theaterkritikerin und Moderatorin, studierte Theaterwissenschaft, Germanistik und Politikwissenschaft an der Ludwig-Maximilians-Universität München. Langjährige Korrespondentin der *Frankfurter Rundschau* und Mitarbeiterin des Bayerischen Rundfunks, seit 1997 Redakteurin der Zeitschrift *Theater heute*. Jurorin bei *Impulse*, Theater-treffen (2005–2007) und zurzeit bei den *Mülheimer Stücken*.



Stefanie Carp promovierte in Berlin in Literaturwissenschaft. Sie war Dramaturgin am Düsseldorfer Schauspielhaus, am Theater Basel, am Schauspielhaus Hamburg, Chefdramaturgin und Co-Direktorin des Züricher Schauspielhauses während der künstlerischen Direktion von Christoph Marthaler. 2004–2005 und seit 2007 erneut Schauspielregisseurin der Wiener Festwochen. 2005–2007 Chefdramaturgin an der Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz in Berlin; 2006–07 gleichzeitig Gastprofessorin am Literaturinstitut Leipzig.



Laurent Chétouane, Regisseur und Choreograf, studierte Theaterwissenschaft an der Sorbonne und Theaterregie in Frankfurt/M. Seit 2000 zahlreiche Inszenierungen an großen Bühnen, u.a. in Hamburg, München, Weimar, Köln, Athen, Oslo, Zürich. Seit 2006 choreografiert er Tanz-Projekte mit internationalen Gastspielen in Frankreich, Holland, Belgien, Österreich, Türkei, Norwegen und Russland. Er ist Künstlerischer Leiter des Master-Studiengangs Dramaturgie an der Goethe-Universität Frankfurt am Main, Gastprofessor in Gießen und Berlin, Gastdozent in Oslo, Hamburg, Leipzig, Bochum.



Ingo Gerlach studierte Musikwissenschaft, Literaturwissenschaft und Geschichte in Bonn und Berlin. Als Stipendiat des DAAD und des italienischen Außenministeriums verbrachte er ein Jahr in Bologna. Gründungsmitglied und Alumnus der »Akademie Musiktheater heute« der Deutschen Bank Stiftung. 2002–2004 freier Mitarbeiter der Dramaturgie bei der RuhrTriennale, 2005–2012 Dramaturg an der Komischen Oper Berlin, Gastdramaturg u. a. bei *Tosca* (Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz), *La Fabbrica – Aus der Arbeitswelt* (HAU) und *Lulu* am Opernhaus Halle. Seit der Spielzeit 2012/2013 leitender Dramaturg Musiktheater am Theater Bremen.



Joachim Gerstmeier, Dramaturg und Kurator, seit 2009 Projektleiter Kultur bei der Siemens Stiftung, studierte Germanistik, Theaterwissenschaft und Philosophie. Programmgestaltung bzw. Organisationsleitung zahlreicher Festivals; freier Dramaturg u.a. bei Tom Plischke/B.D.C. und Wanda Golonka. Er initiierte zahlreiche thematische Projekte und Reihen, u.a. »Moscow research« (Moskau 2001), »Wanted« (Bologna 2007), »Jetlag« (Essen 2009). Für die Siemens Stiftung baute er die Akademieprojekte »Panorama Sur« und »Movimiento Sur« auf und entwickelte Themenprojekte wie »Powers of Speech« und »Changing Places«.



Monika Gintersdorfer studierte Germanistik und Theater-, Film- und Fernsehwissenschaften in Köln und Regie in Hamburg. 2000–2004 Inszenierungen am Hamburger Schauspielhaus, den Münchner Kammerspielen und den Salzburger Festspielen. Seit 2005 Zusammenarbeit mit dem Künstler Knut Klaßen und einem deutsch-afrikanischen Darstellerteam an zahlreichen Theatern, u.a. in Hamburg, Düsseldorf, Aachen, Köln, Mülheim, Bochum, Bremen und Berlin.



Matthias Günther studierte Kulturwissenschaft und ästhetische Praxis und arbeitete als Schauspieler und Regisseur in freien Theaterprojekten. Fachbereichsleiter Theater in der Bundesakademie für kulturelle Bildung in Wolfenbüttel, Gastdramaturg am Schauspielhaus Wien, den Salzburger Festspielen und dem Schauspielhaus Zürich, ab 1998 Schauspielregisseur und Regisseur am Theater Basel. Seit 2006 Dramaturg an den Münchner Kammerspielen. Mitglied der Auswahljury für das Festival *Impulse* 2007 und 2009.



Patrick Hahn ist seit 2011 Dramaturg an der Oper Stuttgart. Von 2004 bis 2011 freier Autor und Mitarbeiter des WDR. Zusammenarbeit als Dramaturg u.a. mit den Komponisten Mark Andre, Georges Aperghis, Manos Tsangaris. Librettist der 2012 uraufgeführten Musiktheater »Die Versuchung des Heiligen Antonius« und »Limbus-Limbo«. Reinhard Schulz-Preis für zeitgenössische Musikpublizistik 2012. Lehraufträge an der Stuttgarter Hochschule für Musik und Darstellende Kunst und an der Hochschule Luzern.



Nino Haratischwili, geboren in Tiflis, gründete 1998 eine deutsch-georgische Theatergruppe, das spätere Fliegertheater, für das sie vier Stücke auf Deutsch schrieb, inszenierte und spielte, und das mit einer Produktion an einem Bremer Gymnasium gastierte. Nach dem Studium der Filmregie in Tiflis studierte sie 2003–2007 Theaterregie in Hamburg und machte ihren Abschluss mit der Inszenierung des eigenen Stückes *Mein Herz und Dein Herz. Medea*. Für ihre Romane und Stücke erhielt sie zahlreiche Preise.



Uwe Hollmach studierte Sprechwissenschaft und Physik an der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg,

wo er sich zu der Frage habilitierte: »Verbindet uns Deutsche zumindest in Deutschland eine gemeinsame innere Vorstellung von einer Aussprache, die wir in allen Landschaften und sozialen Ständen anerkennen?« Wissenschaftliche Arbeiten in den Themenbereichen Ausspracheforschung, Dialekte, interdisziplinäre Ansätze zur Neurowissenschaft. Seit 1996 Stimm- und Sprechbildner an der Bayerischen Theaterakademie August Everding, seit 2011 Professor an der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg.



Pirkko Husemann ist freie Tanzdramaturgin und Theaterwissenschaftlerin.

2008–2012 Tanzkuratorin am HAU Berlin, wo sie Festivals (mit-)konzipierte und Künstler wie Jeremy Wade, Angela Schubot/Jared Gradinger, Antonia Baehr, Jana Unmüßig und Kat Valastur dramaturgisch begleitete. Promotion in Theater-, Film- und Medienwissenschaft mit einer Dissertation über die choreographischen Arbeitsweisen von Xavier Le Roy und Thomas Lehmen.



Katharina Keim ist Dozentin für Theaterwissenschaft und Dramaturgie an der Universität München und der

Bayerischen Theaterakademie. Nach der Promotion war sie DAAD-Gastdozentin an den Universitäten Temesvar/Rumänien und Edmonton/Kanada, 2011 habilitierte sie zu Übersetzungen von Theatertexten in der Frühaufklärung.



Maika Knoblich war Regieassistentin am Maxim Gorki Theater, bevor sie 2006–2009 am Institut für Angewandte

Theaterwissenschaft in Gießen studierte. Nach ihrem B.A.-Abschluss absolviert sie nun das Master of Theatre Programm von DasArts Amsterdam. In ihrer künstlerischen Kollaboration mit Hendrik Quast beschäftigt sie sich mit Strategien des Ländlichen und der Grenze zwischen Handwerk und Kunst.



Juliane Köhler erhielt nach ihrer Schauspielausbildung in New York ihr erstes Engagement am Staatstheater

Hannover. 1993 wechselte sie ans Bayerische Staatsschauspiel. Nach einem Engagement an den Münchner Kammerspielen ist sie seit 2001 Ensemblemitglied am Residenztheater. Als Filmschauspielerin wurde sie durch ihre Rollen in »Aimée und Jaguar«, »Pünktchen und Anton« und »Nirgendwo in Afrika« bekannt. Sie wurde u.a. mit dem Bundesfilmpreis, dem Bayerischen Filmpreis und dem Silbernen Bären ausgezeichnet.



Doris Kolesch ist Professorin für Theaterwissenschaft an der Freien Universität Berlin und forscht u.a. zur Ästhetik

sowie zur Kultur- und Mediengeschichte der Stimme. Ihre Arbeiten wurden mit zahlreichen Preisen ausgezeichnet. Publikationen zur Stimme: *Kunst-Stimmen* (hrsg. v. Doris Kolesch und Jenny Schrödl), Berlin 2004, 2. Aufl. 2007; *Stimme. Annäherung an ein Phänomen* (hrsg. v. Doris Kolesch und Sybille Krämer), Frankfurt/M. 2006; *Stimm-Welten. Philosophische, medientheoretische und ästhetische Perspektiven* (hrsg. v. Doris Kolesch, Jenny Schrödl, Vito Pinto), Bielefeld 2009.

Sonja Kotz ist Linguistin und Psychologin



und erforscht innerhalb der Kognitions- und Neurowissenschaften verbale und nicht-verbale

Ausdrucksformen der menschlichen Kommunikation mit Hilfe von Verhaltensmethoden und bildgebenden Verfahren. Sie leitet die Forschungsgruppe »Subkortikale Beiträge zur Verständigung« innerhalb der Abteilung Neuropsychologie am Max Planck Institut für Kognitions- und Neurowissenschaften und hält eine Honorarprofessur an der Universität Leipzig, Fakultät für Biowissenschaften, Pharmazie und Psychologie.



Olaf Kramer ist Akademischer Rat am Seminar für Allgemeine Rhetorik der Universität Tübingen. Zu seinen

zentralen Interessengebieten zählen die literarische Rhetorik, die Rolle der Rede in der Politik sowie virtuelle Rhetorik. Trainer und Berater für Politik und Wirtschaft und Leiter der Forschungsstelle »Jugend präsentiert«. Neueste Veröffentlichungen: *Goethe und die Rhetorik* (Berlin 2010), mit Joachim Nape (Hrsg.): *Rhetorik und Sprachkunst bei Thomas Bernhard* (Würzburg 2011), *Rhetorik. Bildung – Ausbildung – Weiterbildung* (Berlin 2012).



Jürgen Kuttner ist Radiomoderator, Kulturwissenschaftler, Theaterregisseur und freier Kunstschaffender

und Mitbegründer der Ostausgabe der *tageszeitung*. Neben seinen legendären Sprechfunkabenden auf Radio Fritz erlangte er mit Videoschnipselvorträgen wie »Von Mainz bis an die Memel« und »Kuttner erklärt die Welt« Kultstatus und überregionale Bekanntheit. Darüber hinaus gestaltet er literarische Abende und wirkt an verschiedenen Theaterprojekten als Autor, Darsteller und/oder in der Regiearbeit mit.



Dirk Laucke studierte Psychologie und Szenisches Schreiben in Leipzig und Berlin. Entwickelte mit Magdalena Grzecz

und Reyna Bruns im Auftrag des GRIPS-Theaters das Stück *!Hier gelieben!*. Sein Spielfilm *Zeit der Fische* wurde 2007 produziert, sechzehn seiner Stücke wurden bisher aufgeführt, drei Theatertexte sind inzwischen auch fürs Hörspiel bearbeitet und produziert worden. Er erhielt mehrere Auszeichnungen, darunter den Kleist Förderpreis für *alter ford escort dunkelblau* und den Dramatikerpreis des Kulturkreises im BDI.



Julia Lochte studierte Kulturwissenschaft und ästhetische Praxis in Hildesheim.

Gründungsmitglied des Theater Aspek, Dozentin am Institut für Medien- und Theaterwissenschaften der Universität Hildesheim, Dramaturgieassistentin, später Dramaturgin am Deutschen Schauspielhaus in Hamburg. 1998 Herausgeberin (mit Wilfried Schulz) von *Christoph Schlingensief: Notruf für Deutschland*. Zunächst Schauspiel-dramaturgin, ab 2003/04 Chefdramaturgin am Theater Basel, seit 2006/07 Chefdramaturgin der Münchner Kammerspiele.



Eva Meyer-Keller arbeitet an der Schnittstelle von Darstellender und Bildender Kunst und tritt im Kontext von Festivals, Kunstgalerien und Theatern weltweit auf. Sie unterrichtet an der UdK Berlin, der Circus och Dans Högskolan Stockholm und der Zürcher Hochschule der Künste. Beteiligt an Projekten von Baktruppen, Jérôme Bel und Les Ballets C. de la B. und am Pilotprojekt OPEN ART bei W.I.S.P. Eigene Choreografien, Installationen, Performances und Videoarbeiten u.a. am HAU Berlin, KunstenFestivaldesArts Brüssel, Tanzquartier Wien, MDT Stockholm.



Peter Michalzik studierte Germanistik, Philosophie, Geschichte und Theaterwissenschaft in München und unterrichtete an mehreren Hochschulen. Seit 2000 arbeitet er im Feuilleton der Frankfurter Rundschau, zuvor freier Journalist für Süddeutsche Zeitung, Der Spiegel, Focus, Börsenblatt des Deutschen Buchhandels und diverse Rundfunkanstalten. Er schrieb mehrere Bücher, zuletzt eine Biografie über Heinrich von Kleist. Juror u.a. beim Berliner Theatertreffen und den Mülheimer Theatertagen.



Isabel Mundry studierte Komposition und Elektronische Musik, Musikwissenschaft, Kunstgeschichte und Philosophie in Berlin und Frankfurt. Mehrjährige Aufenthalte in Paris und Wien, 1996–2003 Professorin für Komposition und Tonsatz an der HfMDK Frankfurt a.M., seit 2004 Professorin für Komposition in Zürich. 2007/08 erster »Capell-Compositeur« der Staatskapelle Dresden. Zahlreiche Auszeichnungen, u.a. Boris-Blacher-Preis, Kranichsteiner Musikpreis, Förderpreis der Ernst-von-Siemens-Stiftung, Heidelberger Künstlerinnenpreis.



Armin Nassehi, Professor für Soziologie an der LMU München, studierte Soziologie, Philosophie, Erziehungswissenschaften und Psychologie. Vorstandsmitglied des Humanwissenschaftlichen Zentrums der LMU und des Münchner Kompetenzzentrums Ethik, Sprecher der interdisziplinären Forschungsinitiative »Pragmatik des Sterbens«, seit 2012 im Vorstand des Forschungsinstituts für Philosophie Hannover. Zahlreiche Publikationen; Mitherausgeber der Zeitschrift Soziale Welt und seit 2012 Herausgeber des Kursbuches.



Julia Naunin studierte Theaterwissenschaft/Kulturelle Kommunikation, Anglistik und Portugiesisch an der Humboldt Universität zu Berlin. Mitarbeiterin der »Theater der Welt«-Festivals 1996, 1999, 2002, Dramaturgin für das Jugend- und Musikprogramm am HAU/Hebbel am Ufer, Produktionsleitung und Dramaturgie in Tanz- und Theaterarbeiten von Sebastian Nübling, Jörg Buttgerit u.a. Derzeit künstlerisch-wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Performative Künste und Bildung der Hochschule für Bildende Künste Braunschweig.



Gerda Poschmann-Reichenau studierte Theaterwissenschaft, Französische Literatur und Kunstgeschichte in München und Paris und promovierte mit einer Arbeit über zeitgenössische deutschsprachige Theatertexte. Sie wirkte bis 1999 als Schauspiel dramaturgin in Salzburg und ist seit 2000 freiberuflich tätig. Als Dramaturgin berät sie seither vor allem die edita braun dance company (Salzburg). Außerdem arbeitet sie als Übersetzerin und Lektorin und bearbeitet Hörspiele, Romane und Drehbücher für die Bühne.



Thilo Reffert studierte zunächst mehrere Semester Medizin, dann Theaterwissenschaften und Neuere deutsche Literatur. Gründer einer Theatergruppe, Dramaturg und Theaterpädagoge. Ausgezeichnet u.a. mit dem Hörspielpreis der Kriegsblinden, dem ARD-Kinderhörspielpreis, dem Autorenpreis des Heidelberger Stückemarktes und dem Berliner Kindertheaterpreis. Er schrieb zwei Kinderbücher und verfasste Auftragswerke für viele deutsche Bühnen, zuletzt »Bilge Nathan« für das Theater Koblenz.



Stephanie Rinke absolvierte ein Figurentheaterstudium in Stuttgart. Danach gründete sie das Figurentheater PARADOX, welches, mehrfach ausgezeichnet, auf zahlreichen Festivals im In- und Ausland gastiert. Neben zahlreichen Gastengagements an verschiedenen Theatern war sie auch als Puppenspielerin für den Kika tätig. Sie inszenierte u.a. am Puppentheater Magdeburg, am Theater Junge Generation Dresden, am Anhaltischen Theater Dessau und an verschiedenen freien Theatern. Seit April 2011 leitet sie den Studiengang Figurentheater an der Staatlichen Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Stuttgart.



Olaf A. Schmitt ist seit 2008 Dramaturg an der Bayerischen Staatsoper, wo er u. a. mit Martin Kušej, Barrie Kosky und Andreas Kriegenburg zusammenarbeitete. Er unterrichtet an der Bayerischen Theaterakademie. Während des Studiums der Theater-, Film- und Medienwissenschaft und der Musikwissenschaft sammelte er Erfahrungen an der Staatsoper Stuttgart und bei den Salzburger Festspielen. Mitarbeit am »Heiner Müller Handbuch« und Mitherausgeber von »AufBrüche. Theaterarbeit zwischen Text und Situation«.



Anke-Elisabeth See studierte nach Volontariat und Regieassistenzen im DEFA-Studio für Spielfilme Theaterwissenschaften in Leipzig. 1989 bis 1999 Dramaturgin am Berliner Maxim Gorki Theater und am Hans Otto Theater Potsdam, zwischenzeitlich freie Mitarbeit am Grips Theater. Seit 1999 Dramaturgin beim Gustav Kiepenheuer Bühnenvertrieb, einem Theater- und Medienverlag in Berlin. Arbeitsschwerpunkte sind hier Autorenbetreuung und Lektorat, Kinder- und Jugendtheater und Hörspiel.



Christian Stückl wurde 1987 Spielleiter der Passionsspiele in Oberammergau, die er 2010 bereits zum dritten Mal inszenierte. Für die Uraufführung von Werner Schwabs »Volksvernichtung oder meine Leber ist sinnlos« wurde er Nachwuchsregisseur des Jahres. Stückl blieb bis 1996 an den Münchner Kammerspielen. Seit 2002 ist er Intendant des Münchner Volkstheaters. Er arbeitete u. a. an der Bayrischen Staatsoper, der Staatsoper Hamburg, dem Schauspielhaus Zürich und den Salzburger Festspielen.



Laura Tatulescu begann als Violinistin, absolvierte ihre Gesangsausbildung an der Nationalen Musikuniversität in Bukarest und debütierte 2004 als Marguérite (Faust) an der Nationaloper Bukarest. Anschließend Solistin an der Wiener Staatsoper, u.a. in Fidelio, La bohème, Die Zauberflöte, Werther. 2008/09 sang sie an der Los Angeles Opera und beim Spoleto Festival. Seit der Spielzeit 2009/10 ist sie Ensemblemitglied der Bayerischen Staatsoper, wo sie aktuell u.a. Gretel, Musetta, Echo und Karolka singt.



Susanne Tod studierte Gebärdensprachen, Neuere Deutsche Literatur und Deutsche Sprache. Seit 2009 Theaterpädagogin und Dramaturgin mit Schwerpunkt in der Theaterarbeit mit Gehörlosen. 2010–2012 Leitung der TUSCH-Kooperation zwischen der Elbschule und dem Deutschen Schauspielhaus Hamburg. 2012 Dramaturgin und Kommunikationsassistentin des gehörlosen Schauspielers am Ernst Deutsch Theater Hamburg. Veröffentlichungen zum Themenbereich Gebärdensprachen und Theater; Arbeitsassistentin beim Deutschen Gehörlosen-Bund e.V.



Kristof Van Boven studierte Schauspiel in Arnheim, war freier Schauspieler bei verschiedenen Theaterproduktionen und konzipierte gemeinsam mit L. Olthoff eigene Stücke. Ab 2004 Ensemblemitglied am NT Gent. Erarbeitete einige Produktionen mit dem Autor und Regisseur Peter Verhelst und spielte u.a. in Ivo van Hoves *Opening night* und in Meg Stuarts *It's not funny*. Seit der Spielzeit 2010/11 Ensemblemitglied der Münchner Kammerspiele. 2011 Preis der Förderer der Münchner Kammerspiele, 2012 Großer Kunstpreis Berlin.



Andres Veiel arbeitet an Film- und Theaterprojekten, die meist in den Grenzbereichen zwischen Realität und Fiktion angesiedelt sind. Für seine Filme *Winternachtstraum*, *Balagan*, *Die Überlebenden*, *Black Box BRD*, *Die Spielwütigen*, *Der Kick*, *Wer wenn nicht wir* erhielt er mehr als vierzig Auszeichnungen. Das Stück »Der Kick« (zusammen mit Gesine Schmidt) wurde in acht Sprachen übersetzt und an mehr als fünfzig Bühnen gespielt. Im Januar 2013 wird sein Stück »Das Himbeerreich« in Stuttgart unter seiner Regie uraufgeführt.



John von Düffel promovierte 1989 über Erkenntnistheorie in Freiburg im Breisgau. Seit 1991 Autor und Dramaturg an verschiedenen Theatern in Stendal, Oldenburg, Basel, Bonn und Hamburg. Seit 2009 Dramaturg am Deutschen Theater Berlin und Professor für Szenisches Schreiben an Universität der Künste. Neben zahlreichen Theaterstücken schrieb er die Bestseller »Vom Wasser« (1998) und »Houwelandt« (2004). Zuletzt erschienen sein Roman »Goethe ruft an« (2011) und das Theater-Werkstattbuch »Wie Dramen entstehen« (2012).



Sapir von Kleist wuchs in Israel auf und lebt seit 2008 in München. Seit 2010 studiert sie Schauspiel- und Musiktheaterregie an der Hochschule für Musik und Theater. Sie ist Stipendiatin der Heinrich-Böll-Stiftung und engagiert sich in der Jüdisch-Palästinensischen Dialoggruppe in München. Sie inszenierte verschiedene Stücke und Projekte sowohl in der freien Theaterszene als auch im Rahmen ihres Studiums in Israel und in Deutschland.



Georg Weinand, Künstlerischer Leiter und Geschäftsführer der Dampfzentrale Bern, studierte Philosophie und Theaterwissenschaften und war Projektleiter und Kurator im Performance-Bereich, Dramaturg für Ultima Vez / Wim Vandekeybus, Mitbegründer von Les Ballets du Grand Maghreb sowie künstlerischer Leiter eines Produktionshauses in Genk. 2006–2012 Dramaturg bei DasArts Amsterdam, wo er u.a. das Curriculum für den DasArts Master mitentwickelte. Er ist regelmäßig als freier Journalist, künstlerischer Berater und Dramaturg tätig.



Deborah Ziegler schloss ihr Studium der Sprechwissenschaft und Literaturwissenschaft mit einer Arbeit über »Sprechcoaching als begleitendes Element der Regie im Dienste einer Inszenierung« ab. Seit 2009 ist sie freiberuflich als Sprechcoach und Dozentin im Bereich Management, Gesundheitswesen und Kultur sowie als Souffleuse am Staatsschauspiel Dresden tätig. Zusammenarbeit u.a. mit Enrico Lübke, Jonas Zipf, Luk Perceval und Sebastian Baumgarten. Seit 2012 Lehrauftrag im Fach Sprecherziehung Regie an der HfMDK Frankfurt am Main.



Sabrina Zwach studierte Kulturwissenschaften und ästhetische Praxis in Hildesheim. Projektkoordinatorin bei »Weimar '99 – Kulturstadt Europas«, Leiterin der europäischen Kulturwerkstatt »REITHAUS im Ilmpark«, Kuratorin des 5. Festivals »Politik im Freien Theater«, Produzentin, Dramaturgin und Kuratorin für »hamlet_X // phase 2«, Dramaturgin von Kurt Krömer beim Zürcher Theaterspektakel. Seit 2011 freie Dramaturgin und Autorin an verschiedenen deutschen Theatern, Teil des künstlerischen Teams um Herbert Fritsch.

STÜCK AUF!

Autorentage am Schauspiel Essen
5.– 6. April 2013

Die Autorentage „Stück auf!“ am Schauspiel Essen gehen 2013 in die zweite Runde.

In diesem Jahr werden Dramatikerinnen bzw. Dramatiker eingeladen, deren Stücke unter dem aktuellen Spielzeitthema **„Schöne neue Welt“** eingereicht und von der Essener Dramaturgie ausgewählt wurden. **Am 6. April präsentieren Schauspieler des Essener Ensembles in szenischen Lesungen Ausschnitte aus diesen Stücken.** Mit Publikumsgesprächen, Autorenporträts, Parties sowie der Uraufführung des letztjährigen Siegerstückes **„verpiss dich gewiss“** von Hartmut Musewald am 5. April in der Casa steht das Schauspiel Essen somit zwei Tage ganz im Zeichen neuer Dramatik.

Eine Fachjury vergibt erneut den Autorenpreis der Stadt Essen, gefördert von der Sparkasse Essen in Höhe von € 5.000, verbunden mit der Uraufführung des prämierten Stücks am Schauspiel Essen in der Spielzeit 2013/14.

Auch die Zuschauer vergeben einen Preis an ihr Lieblingsstück: Der Publikumspreis wird gestiftet vom Freundeskreis Theater und Philharmonie Essen e. V.

Mehr Infos unter
www.schauspiel-essen.de/stueck-auf/
Tickets unter 02 01 81 22-200



SCHAUSPIEL ESSEN

Neu im Verlag der Autoren

Catherine Aigner
Polle und Paul 1D-1H

Sarah Berthiaume
Yukonstyle 2D-2H

Rik van den Bos
Leerlauf 2H

Jan Braren
Homevideo Besetzung ad libitum

Daniel Cremer
Kommt eine Frau nach Hause 4D/H

Wilfried Happel
Die Stimme des Blutes
Trashcomedy mit Musik 2D-2H

Nino Haratischwili
Elektra 4D-2H

Tom Lanoye
Die Russen! 7D-11H

Dea Loher
Am Schwarzen See 2D-2H

Kevin Rittberger
Kimberlit. Ein Bestiarium mind. 1D-3H

Marianna Salzmann / Deniz Utlu
Fahrräder könnten eine Rolle spielen mind. 2D-3H

Ulf Schmidt
Schuld und Schein. Ein Geldstück
Besetzung ad libitum

Taunusstraße 19, D-60329 Frankfurt am Main
Telefon 069/23857420. Fax 069-24277644
theater@verlagderautoren.de. www.verlagderautoren.de

VERLAG DER AUTOREN
Der Verlag der Autoren gehört den Autoren des Verlages

2013 Dozent_innen bei uns:

**turbo pascal
fräulein wunder ag
rimini protokoll
machina eX**

ba•wolfenbüttel

Bundesakademie
für Kulturelle Bildung
Wolfenbüttel

www.bundesakademie.de
post@bundesakademie.de
05331.808-415

oder bei Facebook und Twitter

Rebecca Gilman

THE GLORY OF LIVING



Premiere: 31. Januar 2013

www.theaterhaus-jena.de

HSV Hartmann & Stauffacher

WORT.
BÜHNE.
HSV



Laden Sie sich unsere
NEUHEITEN BÜHNE 2013
herunter.





INTERNATIONALE STÜCKE

HABE DIE EHRE

von Ibrahim Amir
(Österreich) - 2 D, 7 H
Beim Ehrenmord hört der Spaß auf - oder nicht? Die krude Geschichte um die missglückte Wiederherstellung der Familienehre.
UA: 28.1.13 Wiener Wortstätten

ÉVARISTES KAMPF

GENE DIE ZEIT
von Geneviève Billette
(Kanada) - 2 D, 5 H
Der junge Évariste Galois schreibt in politischer Haft sein Manifest für Aufklärung und Freiheit.
Frei zur DEA

GELANDET

von Miranda Huba
(Kanada) - 4 D, 1 H
(Mehrfachbesetzung)
Drei Frauen vollziehen in einer psychedelischen Science-Fiction-Alpträumreise ihre Lebensgeschichte nach.
Frei zur DEA

KÖNIGIN IOKASTE

von Nancy Huston
(Kanada) - 4 D, 4 H
Der Mythos von Ödipus ist bekannt. Nancy Huston schreibt den Mythos weiter, radikal, feministisch, atemberaubend modern.
Frei zur DEA

CHINESISCHES

BUFFET – All you can eat
von Nathalie Boisvert
(Kanada) - 2 D, 2 H, 1 Kind
Die Familie beim Warten auf das Ende der Welt. Ein starkes Bild für die Situation der Menschheit angesichts globaler Konflikte und drohender Klimakatastrophe.
Frei zur DEA

KRIEGSKANTATE

von Larry Tremblay
(Kanada) - 2 D, Chor
Was macht aus Menschen Feinde? Ausgezeichnet mit dem Prix Michel Tremblay 2012.
Frei zur DEA



PER H. LAUKE VERLAG

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

DREI MASKEN VERLAG MÜNCHEN 2013

Sigrid Behrens EN SUITE (ALLEIN MIT AUDREY HEPBURN) (1 D)

Georgia Doll DAS BLAUE GOLD (1 D, 2 H)

Euripides / Petras ION (1 D, 4 H)

Natalie Fillion DURCH DEN WIND (4 D, 5 H)

Karl Henghuber KALTENHEIM ODER DAS FUNDAMENT DER GESELLSCHAFT (2 D, 2 H)

Gerd Heinzen SALE (4 D, 4 H)

Martin Krumbholz HOTGEL BOGOTÁ (3 D, 4 H)

Susanna Mewe HANDGRIFFE DER EVAKUIERUNG
(mind. 3 D)

Matthew Trevannion UNS GING'S NOCH NIE SO GUT
(2 D, 4 H)

Anne Jelena Schulte KEINE REVOLUTION (4 D, 5 H)

Mozartstr. 18, 80336 München
Tel. 089/ 544 56 909 – Fax 089 / 53 81 99 52
bestellen@dreimaskenverlag.de
www.dreimaskenverlag.de



SZENENWECHSEL

Internationale Kooperationsprojekte in den Darstellenden Künsten mit Partnern aus den Ländern Osteuropas und Nordafrikas gesucht!

Förderanträge können bis zum 15. Februar 2013 gestellt werden.

Mehr Informationen unter
www.szenenwechsel.org

Robert Bosch Stiftung

in Kooperation mit dem Internationalen Theaterinstitut

Neuerscheinungen 2012/2013

Yasmina Reza
IHRE VERSION DES SPIELS
UA 2.10.2012 Deutsches Theater Berlin

M. Delaporte und A. de la Patellière
DER VORNAME
DE 05.11.2012 Deutsches Schauspielhaus Hamburg

Peter Buchholz
KONKURSMASSE
UA 27.04.2013 Schloßparktheater Berlin

Eric-Emmanuel Schmitt
EINSTEINS VERRAT
UA 07.09.2013 Schloßparktheater Berlin

Antoine Rault
AUF EIN NEUES
UA. 01.03.2013 Theatergastspiele Kempf

Florian Zeller
VATER

Peter Buchholz
DER STUMME GAST

Klugstraße 47 a, 80638 München
Telefon 089/15 30 11/12 Fax 089/157 81 04
e.mail: theater-verlag-desch@t-online.de
website: www.theater-verlag-desch.de



LETZTE WORTE EINES SCHWEIZERS
MIT **KREUZ**

von Lukas H **O**lliger

2 D, 2-3 H
UA/ SE: 15.05.03, Luzerner Theater, CH-Luzern
DE - frei -

AUS DEM MUND MEINER MUTTER RKLANG DAS

WORT FORTSCHRITT ENTSETZLICH FALSCH
von Matěj Visnec

2 D, 3 H
UA: 11/2004, National Theatre of Craiova, Rumänien
Amerikanische EA: 01.12.11, Trap Door Theatre, US-Chicago
DSE - frei -

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

www.theaterstueckverlag.de info@theaterstueckverlag.de

NEUE STÜCKE

SCHAUSPIEL

Ekat Cordes
Gertrud goes Korea
2D, 3H / frei zur UA

Carin Mannheimer
In letzter Minute
5D, 2H / frei zur DSE

Conor McPherson
Der Schleier
5D, 3H / frei zur DSE

Roman Sikora
Das Bekenntnis eines Masochisten
mind. 1D, 2H

Rémi De Vos
Abendland
1D, 1H / frei zur DSE

Paul Weitz
Einsam bin ich nicht
mind. 3D, 3H / frei zur DSE

Jörg Isermeyer
Die große Suche
2 Darsteller / frei zur UA

Katrin Lange
Lohengrin: Unterwegs mit Schwan!
1D, 4H

Thomas Lindahl / Irena Kraus
Meine Mama ist ein Drache
Eine Oper für Kinder ab 5 Jahren
3D, 2H / frei zur DSE

Stephan Kanyar / Thomas Gsell / Maren Scheel
Die Erschaffung der Welt - Das Musical
nach einer wahren Begebenheit
mind. 3D, 4H

Thomas Zaufke / Katrin Lange / Edith Jeske
Drei Haselnüsse für Aschenbrödel
mind. 4D, 4H

KINDER- UND
JUGENDTHEATER

MUSIKTHEATER

FELIX BLOCH ERBEN
VERLAG FÜR BÜHNE FILM UND FUNK

Hardenbergstraße 6 | 10623 Berlin | Tel: 030/313 90 28 | Fax: 030/312 93 34
info@felix-bloch-erben.de | www.felix-bloch-erben.de

was kann eine gute stehende bürgerbühne eigentlich wirken?

Tagung in Dresden

18.–19. Januar 2013
Die Tagung mit Beispielen aus der Praxis wird veranstaltet von der Bürgerbühne des Staatsschauspiels Dresden in Kooperation mit dem Deutschen Bühnenverein und der Dramaturgischen Gesellschaft

Tagungsort
Kleines Haus des Staatsschauspiels Dresden,
Glacisstraße 28, 01099 Dresden
Tagungsgebühr 60 Euro,
ermäßigt 40 Euro,
(inkl. Verpflegung)

Bitte melden Sie sich bis zum 2. Januar 2013 an. Das Anmeldeformular finden Sie auf www.staatsschauspiel-dresden.de/buergerbuehne/neues_von_der_buergerbuehne

Was mit der Performancegruppe Rimini-Protokoll, dem Regisseur Volker Lösch, der theaterpädagogischen Arbeit mit Jugendlichen u.v.m. ins Rollen kam und durch den Heimspielfonds der Bundeskulturstiftung weiter an Fahrt gewann, ist nun an vielen deutschen Bühnen nicht mehr wegzudenken: Bürger auf der Bühne.

Das Staatsschauspiel Dresden hat die Arbeit mit Laiendarstellern nicht erfunden, aber einen wichtigen und konsequenten Schritt für die Zukunft getan: Mit der Bürgerbühne bekommen die Bürger eine eigene Sparte und damit einen festen und ausdrücklich erwünschten Platz im Theater. Damit verbunden ist eine eigenständige künstlerische Leitung, ein eigenes Budget, eine Einbettung der Inszenierungen in den regulären Spielplan, Probebühnen und alles, was benötigt wird, um professionelles Theater mit nicht-professionellen Darstellern zu machen: eine enge Zusammenarbeit mit der Dramaturgie des Hauses, gute Technik, eine hervorragende Öffentlichkeitsarbeit, angemessene Honorare für die eingeladenen Künstler und vieles mehr.

Einige Theater wie Freiburg hatten bereits ähnliche Modelle, andere Städte wie Mannheim, Aarhus, Aalborg, Chişinău (Moldawien) sind mitgezogen und haben ebenfalls Bürgerbühnen eröffnet. Varianten, die auf die jeweilige Stadt zugeschnitten werden, entstehen derzeit an vielen Orten. Es ist an der Zeit, miteinander ins Gespräch und in einen künstlerischen Austausch zu kommen.

Die Bürgerbühne des Staatsschauspiels Dresden stellt sich in Gesprächen, Vorträgen und Inszenierungen vor. Welche neuen Herausforderungen sehen Regisseure, Theaterpädagogen und Dramaturgen? Was bedeutet das Format für die anderen Abteilungen eines Theaters – wie z. B. Öffentlichkeitsarbeit, Technik oder Künstlerisches Betriebsbüro? Die Tagung möchte die Bürgerbühne des Staatsschauspiels Dresden aus den unterschiedlichen Perspektiven kritisch befragen. Wo gibt es Defizite, was müssen Inszenierungen leisten, um inhaltlich und ästhetisch eine ernstzunehmende Erweiterung des Spielplans zu sein? Wie entstehen Texte – und was kann eine gute stehende Bürgerbühne eigentlich wirken? Inwieweit muss eine Bürgerbühne spezifisch für eine Stadt gedacht werden, und welche Erfahrungen haben andere Theater bereits mit Bürgern auf der Bühne gemacht? Und nicht zuletzt: Was sagen eigentlich die Bürger dazu?

wie? wofür? wie weiter?

Rückblick auf den »Zukunftskongress zu den Perspektiven der Ausbildung in den Darstellenden Künsten«, veranstaltet von der Akademie für Darstellende Kunst Baden-Württemberg und der Dramaturgischen Gesellschaft

Anfang Oktober 2012 fand eine erste von der dg und der ADK Ludwigsburg veranstaltete Konferenz zur Zukunft der Theaterausbildung statt. An der Konferenz nahmen etwa 150 Lehrende, Studierende und Vertreter der Theaterpraxis, überwiegend aus dem deutschsprachigen Raum, aber auch aus Großbritannien, den Niederlanden und Norwegen teil.

Grußworte und programmatische Impulse lieferten u.a. Baden-Württembergs Staatssekretär für Kunst Jürgen Walter, der Dramaturg Hermann Beil, der Intendant des Staatsschauspiels Stuttgart Hasko Weber und Wolfgang Engler, Rektor der Hochschule für Schauspielkunst »Ernst Busch«.

In den zum Teil kontrovers geführten Gesprächsrunden zeigte sich, dass die deutschsprachigen Theaterhochschulen heute eine Vielzahl von Aufgaben zu bewältigen haben, um ihre Absolventen auf die Theaterlandschaft von morgen vorzubereiten. Junge Theatermacher stehen vor der Herausforderung, einerseits das traditionelle Handwerk beherrschen zu müssen, sich andererseits aber auch in eine Vielzahl bereits existierender sowie noch gar nicht bekannter Darstellungsweisen und Produktionszusammenhänge einarbeiten zu können. Dies setzt die Fähigkeit zu künstlerischer Autonomie voraus, die bereits während der Ausbildung entwickelt werden muss.

Mehrfach wurden im Verlauf der Konferenz klare Bekenntnisse zum Ensembletheater formuliert, wobei diese Ensembles deutlich voneinander unterscheidbare Profile ausbilden sollten. Außerdem wurde eine Verbesserung der Kommunikation zwischen den verschiedenen im Bereich der Ausbildung aktiven Institutionen gefordert: den Ausbildungseinrichtungen selbst, der Ständigen Konferenz der Staatsschauspielschulen und dem Deutschen Bühnenverein sowie den Hochschulen und den Theatern. Diskutiert wurde auch über die Schärfung der Ausbildungsprofile der einzelnen Hochschulen sowie über den Ausbau von Weiterbildungsmöglichkeiten für Theatermacher.

Die in Buchform geplante Dokumentation wird voraussichtlich im Frühjahr 2013 im Verlag Theater der Zeit erscheinen.

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 Jahren 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 Entschleunigungs- 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. 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.

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, oder wenden Sie sich direkt an unsere Geschäftsstelle: Mariannenplatz 2, 10997 Berlin, Tel. 0049 (0)30 77908934. Email: post@dramaturgische-gesellschaft.de. Ihre Ansprechpartnerinnen sind Suzanne Jaeschke und Cordula Welsch.

Weitere Informationen finden Sie unter:
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 Dramaturgin und Produktionsleiterin in der nationalen und internationalen freien Theaterszene. Sie arbeitete u.a. am Ballhaus Ost, Les Kurbas Theater L'viv/Ukraine, napoli teatro festival italia, auf Kampnagel und bei Theater der Welt 2008. Lehraufträge an der UdK Berlin und an der Leuphana Universität.



Uwe Gössel – Theaterwissenschaftler, Dramaturg und Autor. Leiter des Internationalen Forums, Theater-treffen/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. 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 sowie Mitglied des Kuratoriums des Fonds Darstellende Künste.



Birgit Lengers – stellv. Vorsitzende der dg, leitet seit 2009 das Junge DT am Deutschen Theater Berlin. Zuvor 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 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 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 Festivals »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, ist Musikerin, Kulturwissenschaftlerin und Geigenpädagogin.

Lebt seit 2007 in Berlin, unterhält diverse Tango- und Unterhaltungsmusik-Projekte und konzertiert weltweit.

Ehrenmitglieder der dg sind Manfred Beilharz, Arnold Petersen, Henning Rischbieter und Peter Spuhler

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

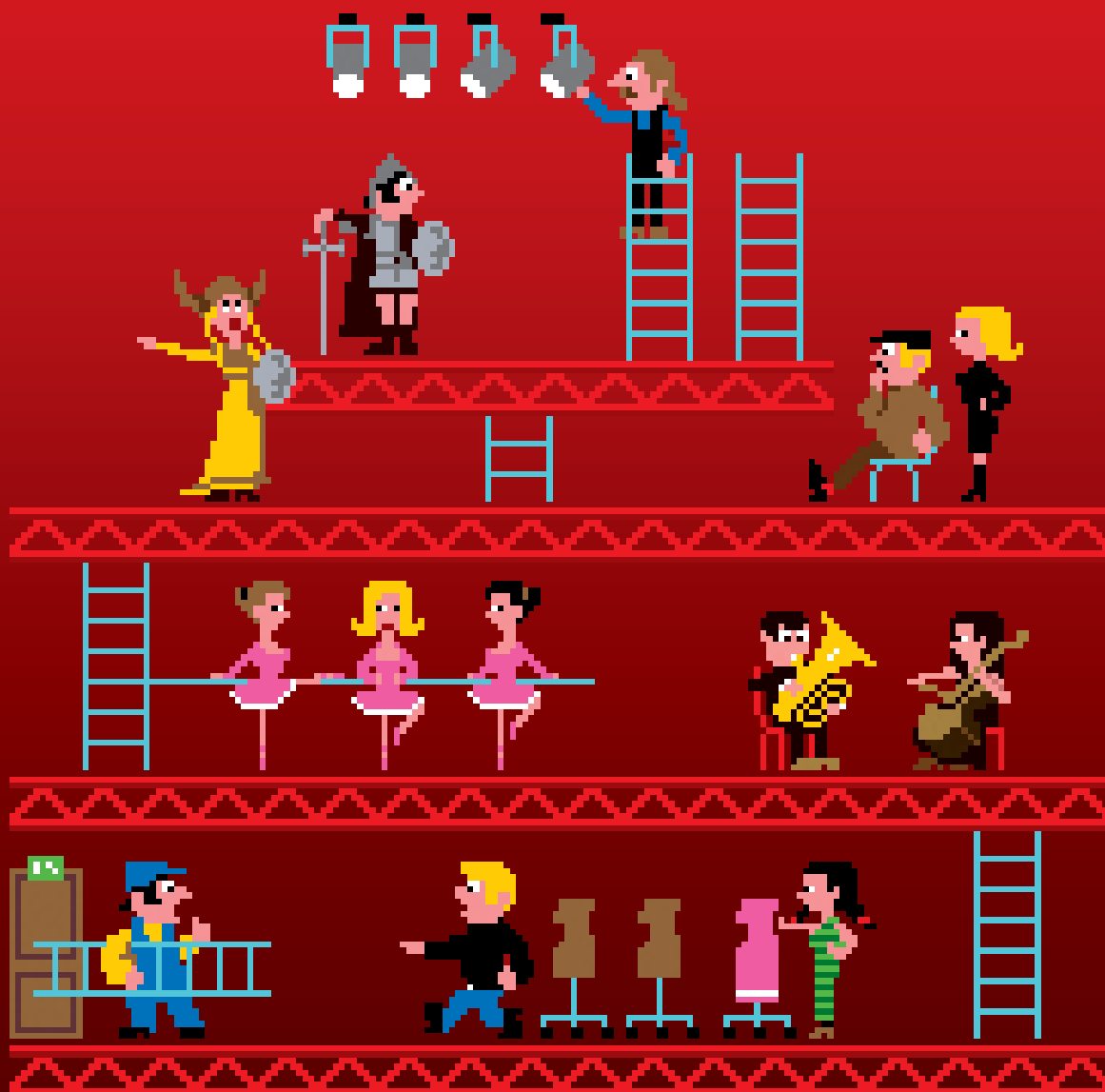
Bildredaktion anschlaege.de und Uwe Gössel

Druckerei Oktoberdruck

Gestaltung anschlaege.de



BÜHNENJOBS.DE



Die Online-Jobbörse für alle
Berufe im Theater und Orchester



Deutscher Bühnenverein
Bundesverband der Theater und Orchester