

dramaturgie



zeitschrift
der
dramaturgischen
gesellschaft
02/13

es gilt das gesprochene wort

sprechen auf der bühne –
und über das theater

**dokumentation der
jahreskonferenz
der dramaturgischen
gesellschaft**

münchen 2013



PC OFFICE

Offene Fragen

- Wie

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



Was ist wichtiger?

Das gesprochene Wort
oder der niedergeschriebene Text?

Wer sind wir, wenn wir sprechen? Was bedeutet Sprechen in unserem Alltag als DramaturgInnen – sowohl das Sprechen auf der Bühne, das wir erleben, als auch das eigene, wenn wir das Gesehene beschreiben? Wer spricht, nimmt Kontakt zu anderen auf. Über Sprache machen wir uns verständlich, versuchen wir Klarheit herzustellen. Wer zu jemandem spricht, wird sichtbar und erzielt Wirkung. Wer erzählt, erschafft eine Welt. Und das Theater? Ist und bleibt ein Ort, der etwas verhandeln will und unterschiedliche Menschen, unterschiedliche Communities ins Gespräch bringen soll. Doch wie gelingt das?

Theodor Siebs (1862–1941) forderte seinerzeit einen für alle verbindlichen »Kanon der deutschen Aussprache«, um dadurch die Einheit der Nation zum Ausdruck zu bringen. Es ist kein Zufall, dass sich zahlreiche Referenten der Jahreskonferenz kritisch auf ihn bezogen: In unserer heterogenen Gesellschaft kommt der eigenen Sprache als Mittel der Identitätsstiftung eine Hauptrolle zu. Wer auf einer Bühne steht und mit Akzent spricht, erzählt etwas von dieser Heterogenität, die Diversität unserer Gesellschaft bildet sich durch sein Sprechen ab. Doch *worüber* wird derzeit eigentlich auf unseren Bühnen gesprochen? Hat die Inszenierung unseres Selbst durch die Sprache nicht schon längst den Theaterraum verlassen und findet überall statt?

Armin Nassehi setzte eine fulminante Pointe, indem er forderte: In einer Gesellschaft, die in unzähligen Inszenierungen vorführt, wie ihre Mitglieder miteinander kommunizieren, sollte das Theater – als traditioneller Ort des Kenntlichmachens von Inszenierungsvorgängen – den Blick wieder darauf richten, was eigentlich kommuniziert wird oder werden müsste. Andres Veiel beschrieb in seinem Eröffnungsvortrag die Aufgabe der Theater als Auftrag, jene Sachverhalte zur Sprache zu bringen, die in medialen Öffentlichkeiten unausgesprochen bleiben, etwa die individuelle Verantwortung der an der derzeitigen Banken- und Finanzkrise beteiligten Manager oder auch der Politik.

Zwischen den Beiträgen von Andres Veiel und Armin Nassehi lagen drei Konferenztage, die mit so vielen Angeboten wie noch nie gefüllt waren. Über 250 Dramaturgen, Schauspieler, Regisseure, Autoren, Wissenschaftler und Studierende diskutierten in Vorträgen, Podiumsdiskussionen, Workshops und Tischgesprächen über die vielfältigen Möglichkeiten und Bedeutungen gesprochener Sprache im Theater: Wie wird heute auf den Bühnen dieses Landes gesprochen? Wie wird gesprochene Sprache in Musiktheater, Performancekunst und Tanz eingesetzt? Wie und für wen

sprechen die Darsteller auf der Bühne stellvertretend und wer fühlt sich davon angesprochen? Wie greift das Theater die Vielsprachigkeit unserer städtischen Gesellschaften auf? Wie gelingt schließlich der Dialog mit dem Publikum?

Zum ersten Mal fanden Praxisseminare wie »Sprech-erziehung für Dramaturgen« und »Künstler-Feedback« statt, die konkrete Impulse für den Arbeitsalltag lieferten. Die große Nachfrage in München gibt die Richtung für die Zukunft vor. Auf den kommenden Jahreskonferenzen werden wir weiter mit innovativen Techniken aus dem In- und Ausland experimentieren.

Viele der auf der Konferenz gesprochenen Worte ließen sich nur mit großem Verlust in geschriebenen Text umwandeln, weshalb wir an dieser Stelle auf sie verzichten müssen. Sie waren für die Konferenz darum nicht weniger wichtig. Die in diesem Heft versammelten Beiträge markieren also nur einige der unterschiedlichen Positionen zum Thema Sprache und Sprechen auf der Bühne und über das Theater. Sie zeugen von einer Konferenz, die durch produktive Überforderung in Inhalten und Formaten einen intensiven Austausch ermöglichte.

Die Jahreskonferenz 2013 wäre ohne Unterstützung durch Partner und Förderer nicht möglich gewesen. Wir bedanken uns herzlich bei Klaus Zehelein und der von ihm geleiteten Bayerischen Theaterakademie. Die Tagung lebte wesentlich vom großen Engagement der beteiligten MitarbeiterInnen und Studierenden. Auch die Kooperation mit den Münchner Kammerspielen, dem Residenztheater, der Bayerischen Staatsoper, dem Münchner Volkstheater sowie der Theaterwissenschaft der Ludwig-Maximilians-Universität hat maßgeblich zum Gelingen der Konferenz beigetragen. Unser besonderer Dank gilt noch einmal dem Landesverband Bayern des Deutschen Bühnenvereins, dem Kulturreferat der Landeshauptstadt München und dem Deutschen Bühnenverein selbst.

Wir wünschen Ihnen eine anregende Lektüre und freuen uns schon jetzt, Sie auf unserer nächsten Jahreskonferenz im Januar 2014 in Mannheim wiederzusehen!

Der Vorstand

DER THE ATER VER LAG

DER
THEATER
VERLAG

Friedrich Berlin GmbH

*Wir erkennen Kunst.
Theater heute. Opernwelt. tanz.*



inhaltsverzeichnis

3	editorial	46	auftrag: stück - autoren sprechen über das schreiben Anke See
7	grußwort Dr. Hans-Georg Küppers	54	hier gilt das geschriebene wort mit Maria Milisavljevic und Natalie Driemeyer
9	wer spricht für wen? Armin Nassehi	56	zwischen rede und realität AG dg:möglichmacher
15	wen spricht an, wie auf der bühne gesprochen wird? mit Kristof van Boven, Stefanie Carp, Juliane Köhler, Armin Nassehi, Christian Stückl; Moderation: Barbara Burckhardt	58	rückblick und vorschau: bürgerbühnensymposium tanzkongress
19	tabu des relativismus Olaf Kramer	59	die arbeitsgruppen der dg: forum diskurs dramaturgie dramaturgie ohne drama ag landesbühnen
23	es gilt das gesprochene wort – sprachen für das unsagbare Andres Veiel	60	die dg
27	keinen weg hinaus - keine katharsis Publikumsgespräch mit Andres Veiel	61	der vorstand impressum
29	talking business Bilderstrecke von Kerstin Honeit		
39	wort und totschat Cornelia Fiedler		
43	philosophie formatieren: die kunst des feedbacks Barbara van Lindt		

Unser Dank gilt den Gastgeberinnen und Förderern der Konferenz:



Theatermagazin

die deutsche bühne

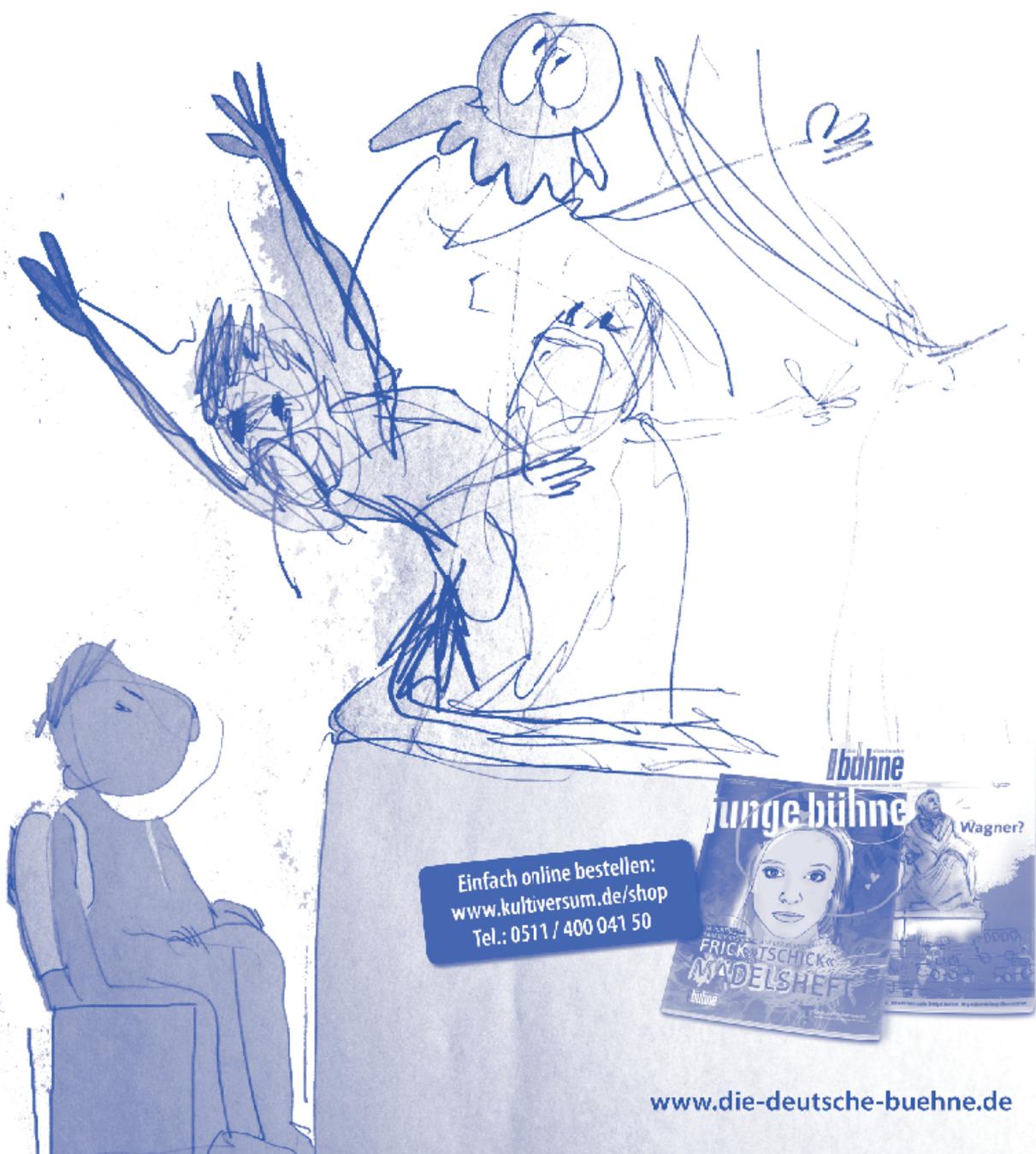
schauspiel musiktheater tanz

Verschenken Sie 12x das volle Bühnenleben!

Die Deutsche Bühne – Geschenkabo

Für nur 74 Euro bei Lieferadresse in Deutschland – im Ausland 88 Euro. Das Abonnement umfasst zwölf Ausgaben. Das Abonnement endet automatisch und muss nicht gekündigt werden.

Zeichnung: Patrick Bannwart



Einfach online bestellen:
www.kultiversum.de/shop
Tel.: 0511 / 400 041 50

www.die-deutsche-buehne.de



grußwort zur eröffnung der jahreskonferenz der dramaturgischen gesellschaft 2013

Dr. Hans-Georg Küppers
Kulturreferent der Landeshauptstadt München

»»f ürchte Dich nicht«, lautete vor ein paar Jahren das Spielzeitmotto der Kammerspiele. Im Zeitalter des Posthumanismus hatte diese biblische Aufforderung etwas Beruhigendes. Vielleicht sollte sie auch die Erinnerung an Lessing wecken, der sich in der Hamburgischen Dramaturgie einmal mehr gegen die Furcht als wesentliche Wirkung des Dramatischen und für die mitfühlende Angst aussprach: »Das, was auf der Bühne geschieht, kann mir auch selbst widerfahren.«

Lessings Neuinterpretation der aristotelischen Dramentheorie bewirkte nicht nur einen fruchtbaren Wandel bei der Konzeption von Bühnenstücken, die bei der Lektüre immer noch erfreulich aktuell erscheint, sie setzte auch ein Berufsbild in Gang, dessen umfangreiches Aufgabenfeld hier auf der Jahreskonferenz der Dramaturgischen Gesellschaft zur Sprache kommt und an zentralen Fragestellungen reflektiert wird:

- Wie sprechen Dramaturgen über das, was auf der Bühne und in den Proben passiert?
- Wie finden sie die richtigen Worte, um künstlerische Prozesse zu beschreiben?
- Wie kommunizieren sie diese intern im künstlerischen Team, mit Kollegen, mit der Theaterleitung?
- Und wie vermitteln sie die künstlerische Arbeit nach außen – wie sprechen sie das potenzielle und das bereits präsenste Publikum an?

Die ersten drei Aufgaben überlasse ich gerne den Fachleuten, aber zu Frage vier möchte ich als Münchner Kulturreferent und Vorsitzender des Kulturausschusses des Deutschen Städtetages ein paar Worte anmerken, denn hier scheint die Schnittmenge zwischen kulturpolitischer Arbeit und dramaturgischer Arbeit auf, und deswegen fand ich es auch wichtig, dass das Kulturreferat zu den Unterstützern des Kongresses gehört.

Und diese Frage betrifft nicht nur die Dramaturgie, denn Vermittlung ist mittlerweile eine unserer wichtigsten Kernaufgaben. Wenn diese Frage nicht zufriedenstellend gelöst ist – und zwar in erster Linie für das Publikum, das innerhalb kürzester Zeit mit Zuspruch oder aber auch Desinteresse reagiert –, dann werden die ersten drei Fragen zunehmend obsolet.

Theater können es sich weniger denn je leisten, nicht verstanden zu werden. Nicht allein, weil die Kulturpolitik (natürlich nicht in München) zunehmend dazu neigt, Akzeptanz allein nach Kriterien der Auslastungszahlen zu bewerten. Theater können es sich nicht leisten, nicht

verstanden zu werden, weil sie als Zentren kollektiver künstlerischer Prozesse – zu denen ich einerseits die Arbeit hinter der Bühne, aber vor allem auch die Aufführungen und die Interaktion mit dem Publikum rechne – sowohl einen kulturellen als auch einen gesellschaftlichen Auftrag haben. Sie stellen Fragen, sie suchen nach Antworten, sie konstruieren Möglichkeitswelten. Und weil in der Regel mehr als eine Person auf der Bühne steht, wird *sui generis* auch soziales Handeln erzeugt – hinter der Bühne mehr oder weniger erfolgreich real und auf der Bühne darüber hinaus fiktiv und mitunter visionär. Genau diese Möglichkeiten der Sozialisation verständlich zu machen, also zu vermitteln, gehört ja zu den zentralen Aufgaben des Theaters.

Allerdings scheint die Zeit vorbei zu sein, in der sich all dies zumal in einer Aufführung von selbst erklärte und Dramaturgie als institutionelle Instanz darauf verzichten konnte, Unverständliches, mitunter schwer Erklärbares zu erklären und es statt dessen auf den Bereich des nachgerade Numinosen zu verweisen. Denn solche mitunter pseudoklerikalen oder ersatzreligiösen Ausflüchte wirken heute nicht mehr. In Zeiten, in denen selbst die Kirchen ihre Klientel nicht mehr nur über den Gottesdienst ansprechen, müssen sich auch Theater als Begegnungsstätten die Frage nach der gelingenden Kommunikation stellen lassen. Und die erfolgt ja doch in erheblichem Maße über die Sprache – ob verbal oder nonverbal, ob im Sprech-, Musik- oder Tanztheater.

Eine neue multidisziplinäre und komplexe Praxis zu bezeichnen, bedeutet für die Vermittlungsarbeit des Dramaturgen und ebenso der Kulturpolitik, sich mit der Sozialisierung unterschiedlicher Kulturen zu befassen, mit Kulturen, in denen es, um noch einmal auf Lessing zurückzukommen, die Katharsispoetik der Aufklärung nicht gegeben hat. Diese Vermittlungsarbeit wird immer essenzieller für den Umgang mit der ethnischen und kulturellen Vielfalt einer Stadtgesellschaft. Nimmt man die Vermittlung zwischen unterschiedlichen Kulturen näher in den Blick, könnte damit ein Ort gemeint sein, an dem die wechselseitige Erhellung unterschiedlicher Kulturen bzw. das Verständnis zwischen unterschiedlichen Kulturen stattfinden könnte. In den Mittelpunkt rückt dabei die Frage nach dem Maß an Fremdheit, das dem Einzelnen zuzumuten ist und dessen er bedarf, um sich selber zu verstehen und zu entwickeln und um jene Haltung anderen gegenüber zu entfalten, die wir seit der europäischen Aufklärung mit dem Ausdruck Toleranz benennen.

1 Viktoria Schmidt-Linsenhoff: »Weiße Blicke. Bild und Textlektüren zu Geschlechtermythen des Kolonialismus«, in: Weiße Blicke. Geschlechtermythen des Kolonialismus, hg. von Viktoria Schmidt-Linsenhoff, Karl Hölz, Herbert Uerlings, Marburg 2004, S.12 f.

»Heute ist nicht das Verschwinden, sondern das Aushalten von Differenz und Heterogenität die zentrale Herausforderung. Sie betrifft unmittelbar politisches Handeln und soziale Realitäten(...). Es erscheint heute angebracht, auf Differenzen zu achten. Es gilt, die Unterschiede zwischen Bildern und Texten, Disziplinen und Methoden, Medien und Genres, Blicken und Körpern, Geschlechtern und Kulturen sowohl zu verteidigen, als auch neu ins Verhältnis zueinander zu setzen – jenseits von Hierarchien und Dichotomien.«¹

Es ist uns wichtig, durch entsprechende Maßnahmen der Förderung dieser Entwicklung Rechnung zu tragen, denn sie alle betreffen den Bereich der Kulturellen Bildung, der Vermittlung, wie ich sie verstehe. Als uns alle betreffende Querschnittsaufgabe. Uns alle heißt: als Rezipienten aller Bildungs-, aber auch aller Altersschichten, lebensbegleitendes Lernen erfolgt nie zu früh und nie zu spät. Uns alle heißt aber auch: als Produzenten, denn kulturelle Bildung bzw. Vermittlung ist kein lästiges Nebenprodukt künstlerischer Arbeit, kann und muss bereits in der Erarbeitung, in der Ausführung, also auch im Sprechakt mitgedacht und mitgemacht werden.

Und warum das Ganze? Kulturelle Bildung oder Vermittlung kann zurückführen zu einem neu gelebten Humanismus, der mir in unseren Zeiten dringend erforderlich scheint.

In diesem Sinne hoffe ich und wünsche Ihnen, dass Sie die richtigen Worte finden.

wer spricht für wen?

Vortrag auf der Jahreskonferenz

Armin Nassehi

Sprechen wir zu Beginn über Erwartungshaltungen. Wenn Sie zum Beispiel mit einer Eigendiagnose zum Arzt gehen und der Arzt doch etwas anderes behauptet, dann stellen sich womöglich Probleme ein, wie wir sie zwischen Kunden und Anbietern kennen. Nehmen wir die Politik: In der Demokratie sind es die Laien, die darüber entscheiden, was die professionellen Politiker zu tun haben. Selbst im Recht ist etabliert, dass nicht unbedingt studierte Richter über Recht und Unrecht entscheiden müssen, sondern Schöffen, die juristische Laien sein sollen.

Warum erzähle ich Ihnen das am Anfang? Deshalb, weil das Verhältnis von Laie und Experte oder Laie und Könnern oder Laie und Nicht-Laie ein merkwürdiges ist. Ist dies doch ein Verhältnis, bei dem man zuerst einmal davon ausgehen sollte, dass der Experte letztlich den Laien anleitet. Aber wenn wir genau hinschauen, ist es umgekehrt: Was auf der Bühne passiert, hängt vor allem vom Publikum ab; es hängt in banaler Weise vom Publikum ab. Ich bin zwar jetzt, hier auf Ihrer Konferenz, ein Laie. Aber nicht in Bezug auf das Halten von Vorträgen: Ich würde diesen Vortrag gar nicht halten, wenn Sie hier nicht säßen. Das wäre durchaus pathologisches Verhalten. Wir sind gar nicht in der Lage, auf Bühnen zu sprechen, wenn kein anderer zuhört. Das würde nicht funktionieren. Spannend ist aber eben, dass es nicht nur um die Frage geht, ob überhaupt jemand da ist, sondern wer da ist und welche Erwartungen die haben, die da sind.

Sie merken schon, dass ich – und damit kompensiere ich natürlich meine Laienhaftigkeit im Hinblick auf Ihr Thema – den Begriff der Bühne viel weiter fasse, als Sie das in den letzten Tagen gemacht haben und als Sie das in Ihren eigenen Professionen tun. Ich glaube, dass es reizvoll sein könnte, vielleicht einmal generell über das »Bühnenhafte« zu sprechen, um dann noch einmal genauer zu qualifizieren, wie es denn aus meiner Perspektive um die Bühnen bestellt ist, mit denen Sie es zu tun haben.

Unter »Bühne« im weitesten Sinne würde ich stellvertretendes Sprechen verstehen, unter »stellvertretendem Sprechen« die Idee, dass es exponierte Positionen gibt, die, abhängig von einem Publikum, Kommunikation inszenieren, will sagen: sie inszenieren Dialoge, Diskurse, Künstlerisches, und gehen davon aus, dass ein Publikum damit etwas anfangen kann.

Denken Sie kurz an die Demokratie: Unsere Demokratietheorien gehen davon aus, dass wir so etwas wie eine Öffentlichkeit teilen, in der jeder Mann und jede Frau in

der Lage sein sollte, sich in Diskurse einzuklinken, damit man so etwas wie den Volkswillen auf den Begriff bringen kann. Dieses Modell stammt aus der griechischen Demokratie, die das in der Tat noch konnte, da die Grundgesamtheit des demokratischen Volkes letztlich nur aus einem relativ kleinen Teil der Gesellschaft bestand – männlichen Eliten, die nicht arbeiten mussten und somit viel Zeit hatten, eine Bühne zu inszenieren, deren einziges Publikum sie selbst waren. Die Idee dahinter lautet: Die ganze Gesellschaft ist eine Bühne, auf der die Menschen diskursiv miteinander aushandeln, was sie eigentlich wollen. Ich würde sagen, sobald Gesellschaften sich als eine solche »Arena« begreifen und beschreiben, können wir von moderner Gesellschaft sprechen.

Dieses Arena-Modell macht die Teilhabe und Teilnahme aller Betroffenen zu einem normativen Unterfangen. Allerdings ist es empirisch unrealistisch. Schauen Sie sich einmal an, wie auf demokratischen Bühnen kommuniziert wird. Auf demokratischen Bühnen – und ich rede nicht vom Parlament – sprechen stellvertretende Sprecher, die die Bühne benutzen, um auszuprobieren, was sagbar ist. Aus der Perspektive des Nutzers oder des Beobachters ist nun interessant, dass wir beobachten können, dass das, was wir von der Gesellschaft wissen, keineswegs als Meinung oder Haltung erscheint, sondern dass die vorgeführte Kommunikation, in die wir uns als Nutzer einklinken und dann der einen oder der anderen Seite verpflichtet fühlen, als Vorlage für das dient, was wir denken.

Diese Perspektive stellt die Autonomie des Zuschauers in Frage. Aber was wäre die Autonomie des Zuschauers? Sie bestünde darin, dass der Zuschauer eine Summe von Einzelmeinungen wäre, die sich auf den Bühnen verdichten zu dem, was kommunizierbar ist. Es ist aber letztlich umgekehrt. Wir haben es mit einem paradoxen Kreislauf zu tun. Es wird auf den Bühnen das gesagt, was man selbst gesagt hätte, würde man auf der Bühne sprechen. Dabei kennen wir selbst die Argumente wiederum vor allem aus der vorgeführten Kommunikation.

Auf Diskursbühnen findet sozusagen eine Art Laboratorium der Gesellschaft statt, in der stellvertretend für ein Publikum – das sich dabei als der Legitimator des Bühnengeschehens versteht – nicht nur Argumente ausgetauscht werden, sondern ein Raum hergestellt wird, in dem Argumente erst Argumente sein können. Ein Argument ist ja



Armin Nassehi ist Professor für Soziologie an der Ludwig-Maximilians-Universität München

keineswegs nur eine Begründung von etwas. Es wird erst dann zum Argument, wenn ich ein Gegenargument inszenieren kann. Das heißt: Auf der Bühne findet nichts statt, was außerhalb der Bühne auch hätte stattfinden können. Das Argument auf der Bühne funktioniert nur, wenn jemand dabei ist, der auch spricht. Das entspricht übrigens einer alten Technik der Philosophie: In den platonischen Dialogen konnte das Argument nur dadurch funktionieren, dass jemand zumindest zustimmend gesagt hat: »Oh ja, wie könnte es anders sein!«

Ich würde sagen, dass Bühnen den semantischen Haushalt einer Gesellschaft in Form inszenierter Praxis erzeugen. Es geht hier nicht um Verkündigung oder Verkündung, sondern um Vorführung dessen, was die Kybernetiker »requisite variety« nennen. Auf Bühnen finden Überraschungen statt, wenn das, was auf der Bühne üblicherweise stattfindet, nicht vollständig festgelegt ist, aber auch nicht dem Zufall überlassen bleibt. Die Bühne einer kirchlichen Liturgie ist eine Technik, die Überraschungen möglichst unmöglich machen möchte. Bei der Liturgie gehen wir davon aus, dass alle Beteiligten, auch das Publikum, genau wissen, was wann zu geschehen hat. In einer modernen Arena-Gesellschaft soll auf der Bühne dagegen etwas Überraschendes stattfinden: Die unterschiedlichen Sprecher müssen sich so aufeinander beziehen, dass die Vorführung einen informationellen Mehrwert erzeugt. Dieser informationelle Mehrwert besteht letztlich darin, dass wir Aufmerksamkeit auf Bühnen nur dann erzeugen können, wenn wir von dem, was dort geschieht, einerseits überrascht und andererseits in unseren Erwartungen bestätigt werden.

Ich gebe Ihnen jetzt einmal ein Beispiel, das mit Ihrer künstlerischen Praxis gar nichts zu tun hat: Warum gelingt es, den politischen Diskurs aus dem Parlament in die Talk-Shows zu verlegen? »Gelingen« ist vielleicht ein falscher Ausdruck, aber er stimmt insofern, als wir dort eine interessante Mischung vorfinden: Einerseits ist die vorgeführte Kommunikation erwartbar. Wir erleben Figuren, die immer wieder eingeladen werden, und können an ihren Gesichtern womöglich schon erkennen, was diese Gesichter gleich verlassen wird. Auf der anderen Seite funktionieren die einzelnen Gesichter nur, weil sie Antipoden anderer Gesichter sind. Diese Inszenierung produziert sozusagen ein vorgeführtes Spiel, als hätte es eine Regie gegeben, die in der Lage ist zu sagen, dass das Argument nur funktioniert, wenn es in einem bestimmten Raum in zeitlichen Sequenzen so angeordnet wird, dass am Ende etwas dabei herauskommt, zum Beispiel ein Argument.

Ich könnte jetzt noch viele Beispiele hierfür bringen. Diese finden sich ja nicht nur auf politischen Bühnen. Kritik, Kultur, religiöse oder ethische Debatten laufen nach ähnlichen Mustern ab. Nicht die Gesellschaft diskutiert, sondern die Bühne. Die Gesellschaft geht davon aus, dass sie genau so diskutieren würde, wie die Bühne es vormacht. Die Bühne ist letztlich so etwas wie eine repräsentative Kommunikation, analog zur repräsentativen Demokratie.

Das Problem ist nur, dass unsere übliche Idee von Gesellschaft als einer Einheit von Sprechern, die miteinander in Diskurs treten, eine Schimäre ist. Diese Gesellschaft zerfällt in so unterschiedliche Milieus, Praxisfelder, Interessen und Lebensformen, dass die Idee einer Arena letztlich nicht aufrechterhalten werden kann.

Was hat das alles mit Ihrer Praxis zu tun? Man könnte jetzt auf die Idee kommen, dass das, was auf Diskursbühnen stattfindet, vor allem durch den Was-Aspekt, und das, was auf Theaterbühnen stattfindet, durch den Wie-Aspekt gekennzeichnet ist. Natürlich ist das keine eindeutige Unterscheidung. In beiden Zusammenhängen spielt ja jeweils auch das »Wie« bzw. das »Was« eine Rolle. Aber womöglich ließe sich trotzdem sagen, dass es auf Diskursbühnen auf das Argument ankommt, während auf Theaterbühnen die Inszenierung im Vordergrund steht. Nur stimmt das nicht. Wir wissen genau, dass es auch auf Diskursbühnen vor allem inszenatorische Formen sind, die das »Was« des Argumentierens bestimmen. Es gibt sehr schöne Bilder in den Medien, an denen man dies lernen kann: Wenn Sie im Fernsehen Umfragen auf der Straße sehen, in denen Leute sich zu aktuellen Themen äußern, dann hören Sie dort Zitate dessen, was vorher auf Bühnen zu hören war. Betrachten Sie Jugendliche, die Sportveranstaltungen oder sportliche Wettkämpfe kommentieren: Sie sprechen genau wie die Trainer auf den Bühnen der Sport-Talk-Shows. Im Prinzip kennen sie die Gesellschaft vor allem aus der inszenatorischen Form der Bühnen, auf denen die Gesellschaft für die Gesellschaft repräsentiert wird.

Das hat es auch schon früher gegeben. Denken Sie etwa an die Theatralik an absolutistischen Höfen, deren Form unter anderem von Theaterbühnen stammte. Das Theater dieser Zeit inszenierte die Auflösung der Differenz zwischen Schein und Sein, zwischen Sagen und Meinen. Die höfische Gesellschaft hat von der Bühne gelernt. Sie hat sich von einer gewalttätigen Gesellschaft zu einer feinfühligeren entwickelt, in der man den anderen nicht mehr mit dem Schwert über den Tisch zieht, sondern mit Freundlichkeit.

Die Performanz des Argumentierens und der diskursiven Praxis erkennen wir also am stellvertretenden Sprechen. Warum machen wir zum Beispiel wissenschaftliche Tagungen? Dort hören sich junge Leute Professoren an, für die es um nichts mehr geht, die aber so tun, als würde es um etwas gehen, und Argumente austauschen. Indem sie diese Performanz erleben, können die jungen Leute lernen, wie Argumente funktionieren. Und obwohl jeder, der Professor werden möchte, sich am Anfang sagt: »Diese Form von Performanz möchte ich nicht reproduzieren.« Aber die Bühne zwingt ihn dazu, professoral zu reden.

Ich möchte also behaupten – und zwar aus der Perspektive eines Laien – dass das, womit Sie sich hier beschäftigen, sehr viel mit dem zu tun hat, was Bühnen in der Gesellschaft ausmacht, nämlich: Inszenatorisches vorführen. Es gibt nur eine ganz entscheidende Differenz – und das wäre das Hauptargument, das ich Ihnen anbieten möchte: Diskursive Bühnen verdoppeln die Welt genauso, wie es künstlerische Bühnen tun.

Was meine ich mit Verdopplung? In der modernen, differenzierten Gesellschaft gibt es keine Chance, an das Eigentliche der Gesellschaft heranzukommen, es sei denn über die Medien, die wir verwenden, um diese Gesellschaft auf den Begriff zu bringen. Zurzeit haben wir zum Beispiel eine ausgeprägte Tendenz, die Gesellschaft eher anhand politischer oder ökonomischer Begriffe zu verdoppeln: Wir erleben eine starke Ökonomisierung fast aller gesellschaftlichen Diskurse. Diese Ökonomisierung – sprich: die Beobachtung von etwas im Hinblick auf den effizienten Einsatz knapper Mittel – ist letztlich ein schöner Hinweis darauf, dass Dinge, die man auch politisch beschreiben könnte, jetzt ökonomisch beschrieben werden.

Grundsätzlich kann alles, was in der Gesellschaft passiert, politisch, ökonomisch, wissenschaftlich, juristisch, religiös beschrieben werden. Die Gesellschaft zerfällt geradezu in diese unterschiedlichen Perspektiven. So gibt es etwa unterschiedliche Erfolgsbedingungen für ökonomische oder politische Kommunikationsformen: In ökonomischer Kommunikation geht es vor allem um die Frage nach einem messbaren Output; in politischer Kommunikation geht es vor allem um die Frage, ob sich die Sätze, die man spricht, in kollektiv bindende Entscheidungen formen lassen. Das ist ein riesengroßer Unterschied.

Übrigens bildet auch das Theater eine solche Perspektive. Indem Bühnen zeigen, dass man über die Dinge

unterschiedlich reden kann, verweisen sie darauf, dass das, was die Gesellschaft repräsentiert, nicht identisch mit dem Repräsentierten ist, sondern eine Verdopplung der Welt in unterschiedlichen Verdopplungsroutinen.

Das Interessante an den Sprechern auf Diskursbühnen besteht nun darin, dass sie diese Verdopplung unsichtbar machen wollen. Wer also zum Beispiel ökonomisch redet, redet gern über die harte Realität des Geldes, was natürlich lächerlich ist: Es gibt keine weichere gesellschaftliche Realität als das Geld, das nämlich nur dadurch funktioniert, dass wir von den Bedingungen seines Wertes absehen, damit es einen Wert haben kann. Das kennen wir alle: Wenn diese Routine verloren geht, dann ist das Geld nichts mehr wert. Aber trotzdem gelingt es, die Welt so zu verdoppeln, als sei Geld eine harte Realität. Hart ist sie allerdings nur für diejenigen, die es nicht haben.

Diese (und andere) Verdopplungen können darauf zurückgeführt werden, dass wir die Welt nur mit einem ganz bestimmten Blick, mit einer ganz bestimmten Unterscheidung betrachten. Wenn sich der Blickwinkel aber ändert, lässt sich feststellen, dass unterschiedliche Rollen gespielt werden – die allerdings als Rollen unsichtbar bleiben und somit verschleiern, dass das, was auf der Bühne geschieht, nur eine Verdopplung der Welt ist.

Die Kunst – jetzt wiederum aus gesellschaftstheoretischer Perspektive betrachtet – verdoppelt die Welt auch. Denken Sie an die alte »imitatio«- oder »mimesis«-Tradition; oder an die Idee der modernen Kunst, dass das Verdoppeln der Welt ohne Original stattfinden kann, diese Verdopplung aber immer so inszeniert wird, dass die Dinge, die auf der Bühne dargestellt werden, etwas anderes und mehr bedeuten sollen, als man dort eigentlich sieht. Die Kunst verfährt genauso wie der Rest der Gesellschaft: Sie verdoppelt die Welt. Aber sie macht die Verdopplung nicht unsichtbar. Sie verdunkelt zum Beispiel den Zuschauerraum und inszeniert damit, dass das, was auf der Bühne passiert, die ganze Welt ist – aber eben nur im Hinblick auf die Verdopplung, die dort stattfindet. Das Spannende an der künstlerischen Form im Vergleich zu anderen Formen der Bühne besteht nun darin, dass auf den künstlerischen Bühnen der Gesellschaft vorgeführt wird, wie kontingent ihre Formen sind. Das ist sehr abstrakt, aber ich glaube, dass wir, wenn wir heute in einer modernen Art und Weise über die Differenz von künstlerischer und nicht-künstlerischer Inszenierung reden wollen, das auf allen Bühnen immer schon

stattfindende Inszenatorische erst verstehen, wenn wir über die Funktion des Inszenatorischen auf künstlerischen Bühnen genauer Bescheid wissen.

Sie haben vielleicht erwartet, dass ich Ihnen sage, welche Bedeutung die Kunst für die Gesellschaft überhaupt noch haben kann. Es ist ganz umgekehrt: Die Frage ist, welche Bedeutung kann die Gesellschaft für eine Kunst haben, die selbst permanent inszeniert, was sie tut, und der es immer weniger gelingt, das Performative und das Inhaltliche systematisch voneinander zu trennen. Was auf künstlerischen Bühnen stattfindet, spielt mit einer Form, die unmittelbar mit der Funktion von Kunst in der modernen Gesellschaft zu tun hat, nämlich auf die Form selbst hinzuweisen.

Mein Argument ist damit zu Ende. Aber ich möchte noch eine Bemerkung machen: Dies alles hilft Ihnen nicht weiter. Aber es könnte in eine Richtung weisen, darüber nachzudenken, warum es eigentlich so etwas wie ein Publikum mit einem gemeinsamen Erfahrungshorizont nicht (mehr) gibt.

In der heutigen Gesellschaft haben wir es mit einer Reihe von Medien zu tun, bei denen wir nicht mehr davon ausgehen können, dass sie das übliche Publikum ansprechen – das gilt für den Rundfunk, für das Fernsehen, für das Buch, für die bürgerliche Form der ästhetischen Kritik und auch für die Theater- und die Opernbühne. Für diese Medien gab es einmal eine gesellschaftliche Trägergruppe: ein Bürgertum, das die Spannung aushielt, ein authentisches Leben führen zu müssen und gleichzeitig zu wissen, dass der harte Alltag eine nicht-authentische Verdopplung der Welt ist. Dieses Bürgertum musste die Erkenntnis ertragen, dass das Inszenatorische selbst eine Fertigkeit ist, mit der man umgehen muss. Es hat gelernt, dass die Realitäten in der Gesellschaft an unterschiedlichen Orten Unterschiedliches bedeuten können.

Der Vorteil der Bühnen bestand darin, dass dem Publikum eine Menge zuzumuten war. Und das ist wieder eine paradoxe Figur: Die Bühnen haben nämlich dem Publikum nur das zugemutet, was zumutbar war. Denken Sie zum Beispiel daran, dass die Differenz von Sagen und Meinen womöglich eine der kritischsten Unterscheidungen ist, die wir überhaupt kennen. Man könnte auch sagen: Bildung besteht darin, an sich selbst zu erleben, dass zwischen Sagen und Meinen oder zwischen Sein und Schein eine Differenz entstehen kann. Wenn das sozusagen einer Gesellschaft vorgeführt wird, die vor allem nach Eindeutigkeiten sucht – in

der bürgerlichen Gesellschaft vor allem nach ökonomischen und politischen –, dann war das Publikum natürlich sehr dankbar, mit dem Theater einen Ort zu haben, in dem man Dinge miteinander versöhnen kann, die letztlich nicht versöhnbar waren.

Heute leben wir dagegen in einer Gesellschaft, in der sich die Leute keineswegs nur deshalb so schwer an Formen künstlerischer Innovationen binden können, weil sie womöglich aus einer bürgerlichen Perspektive ungebildet wären – das wäre naiv –, sondern wir erleben, dass die Gesellschaft an sich selbst erkennt, wo und wie sie sich unterschiedlich inszeniert. Vor diesem Hintergrund sind traditionelle Formen der Inszenierung auf künstlerischen Bühnen eindeutiger zu erkennen als auf den Diskursbühnen der Gesellschaft. Wenn dem so ist, dann stellt sich auf den künstlerischen Bühnen die Frage, welche Formen man finden muss, um die Gesellschaft darauf hinzuweisen, dass das Inszenatorische unvermeidlich ist, und dass es hinter dem Inszenatorischen womöglich einen sachlichen Gehalt gibt, bei dem es um etwas geht.

Diese Gesellschaft ist eine ironische geworden. Ironie als Erkenntnismittel bedeutet, dass die Dinge auch immer nichts bedeuten können. Vielleicht haben in einer bürgerlichen Gesellschaft die künstlerischen Bühnen versucht, genau das aufzuzeigen. Heute dagegen findet letztlich das, was früher auf künstlerischen Bühnen stattfand, innerhalb der Gesellschaft statt. Also müssten die künstlerischen Bühnen das Gegenteil darstellen, nämlich dass es bei aller Kontingenz und Unterscheidung immer noch um etwas geht.

wen spricht an, wie auf der bühne gesprochen wird?

Podiumsdiskussion mit Kristof van Boven, Stefanie Carp, Juliane Köhler, Armin Nassehi, Christian Stückl; Moderation: Barbara Burckhardt

b BARBARA BURCKHARDT: Die Gesellschaft, so Armin Nassehi, ist stark ausdifferenziert, disparat. Sie inszeniere sich ununterbrochen selbst auf unterschiedlichsten Bühnen, in Diskursen, in den Medien. Für welches Publikum kann das Theater noch sprechen? Wie kann es sein Publikum überhaupt noch definieren? Was wissen Sie über Ihr Publikum, Frau Carp?

STEFANIE CARP: In der Tat ist es so, dass auch die Theatergesellschaft sich ausdifferenziert in verschiedene Theaterformen, die häufig ein soziales Pendant haben. Ich glaube, dass es die Aufgabe ist, möglichst unterschiedliche Communities eines Stadtraums miteinander in ein Gespräch, in eine Auseinandersetzung zu bringen durch das, was auf der Bühne geschieht. Und für das, was auf der Bühne geschieht oder im Bühnenraum oder in partizipatorischen Projekten, ist die Irritation eine ganz unverzichtbare Kategorie. Es ist eine unverzichtbare Kategorie der Kunst überhaupt, dass man neu und anders spricht, dass man sich, indem man sich zunächst einmal unverständlich macht, wieder auf andere Weise verständlich macht. Das hat nicht nur mit Inhalten, sondern sehr stark mit Formen zu tun. Die große Chance und zugleich eine fast nicht zu bewältigende Aufgabe des Theaters heute besteht darin, sehr viele und sehr unterschiedliche »Publika« an diesem Theater zu beteiligen, und zwar deutlich mehr zu beteiligen, als dass sie nur mehr etwas anschauen.

BARBARA BURCKHARDT: »Publika« – ich habe gestern im Duden nachgeschaut: Es gibt keinen Plural für »Publikum«. Wir müssen dringend darüber nachdenken, wie man diesen Plural erfinden könnte. Vielleicht gelingt uns das heute. Wie kann man also die verschiedenen Zuschauergruppen tatsächlich in dieser multiperspektivischen Gesellschaft an einem Ort, an einem Abend, in einem Format vereinigen? Haben Sie, Christian Stückl, eine Vorstellung von einem Publikum, das in ein Volkstheater geht? Unterscheiden Sie auch zwischen jungen Zuschauern, alten Zuschauern, Zuschauern, bei denen Sie einen Migrationshintergrund vermuten? Oder glauben Sie, dass die Leute sich »Dantons Tod« angucken und in diesem Moment zu einer Gemeinschaft mit der gleichen Perspektive vereinen?

CHRISTIAN STÜCKL: Es ist ziemlich schwierig. Die Ludwig-Maximilians-Universität München hat 1998, als es um die Zukunft des Münchner Volkstheaters ging, eine Umfrage gemacht: Was ist das Publikum des Münchner Volkstheaters? Was dabei herauskam, war, dass man dieses Theater eigentlich nicht mehr führen kann, weil das Publikum, das

da erwartet wurde, ausgestorben ist. 94 Prozent der Besucher vermuten hinter dem Begriff »Volkstheater« Mundarttheater. In München spricht aber fast niemand mehr Mundart. Die Studie sollte auch zu dem Punkt kommen, dass man das Volkstheater schließen muss. Wie geht man also heran an die Sache? Selbst, wenn wir Sachen machen, wo Geschichten über Menschen mit Migrationshintergrund erzählt werden, kriegen wir nicht unbedingt die mit Migrationshintergrund ins Theater. Es ist also ganz schwierig zu sagen: Das ist unser Publikum. Man muss schauen, wie man es aus ganz unterschiedlichen Ecken in das Theater lockt. Ich habe ganz klar auf junge Schauspieler und auch auf junge Regisseure gesetzt. Das ist unabhängig von den Geschichten. Wenn da oben sieben junge Menschen stehen, ziehen diese sieben jungen Menschen junge Leute an.

BARBARA BURCKHARDT: Das ist das Prinzip des stellvertretenden Sprechens, von dem Herr Nassehi sprach, oder?

CHRISTIAN STÜCKL: Ich bin ja bei mir im Haus immer der älteste Regisseur und wenn ich versuche, jugendlich zu sein, dann erwische ich da unten gar keinen. Das geht einfach nicht.

BARBARA BURCKHARDT: Damit sind wir beim Thema der Authentizität, das sicherlich neue Sprechweisen beeinflusst. Wir haben eine Vorstellung vom authentischen Sprechen entwickelt, das so tut, als wäre es die Verdopplung der Welt. In Wirklichkeit ist es natürlich inszeniert. Frau Köhler, sie haben in den achtziger Jahren Ihre Schauspielausbildung nicht zuletzt in New York bekommen. Haben Sie das Gefühl, dass dieser Versuch der Authentizität eine neue Herausforderung ist?

JULIANE KÖHLER: Ich kann das gar nicht so sagen, weil das sehr vom Regisseur abhängt – in meiner Erfahrung jedenfalls. Ich habe so eine Entwicklung nicht erlebt. Es gab schon, als ich angefangen habe, Regisseure, die sagten: »Das interessiert mich alles gar nicht: Dieses »gute« Sprechen. Mach die Leute neugierig damit, indem sie einmal etwas nicht verstehen.« Oder besser noch: »Sie sollen alles nicht verstehen.« Das Publikum, das ich seit 1993 am Resi habe – und das ist ja nun eine lange Zeit – ist auch relativ alt. Das Tolle daran ist, dass die mich schon so lange kennen und dass ich die erkenne. Ich spiele etwas, ich gucke ins Publikum und ich kenne die alle. Nicht persönlich.



Barbara Burckhardt, Theaterkritikerin und Moderatorin, seit 1997 Redakteurin der Zeitschrift Theater heute.



Juliane Köhler ist seit 2001 Ensemblemitglied am Residenztheater.



Stefanie Carp ist Schauspieldirektorin der Wiener Festwochen



Christian Stückl ist seit 2002 Intendant des Münchner Volkstheaters

Aber ich spüre, dass die mich kennen und dass die deshalb ins Theater gehen. Das ist einfach etwas total Schönes. Ich bin da lange und die sind da schon lange und das ist etwas ganz Besonderes.

Ich selbst habe in New York studiert; da hatte ich keinen Sprechunterricht, sondern Phonetikunterricht, und zwar auf Englisch. Es wurde wirklich zwei Jahre lang intensiv unterrichtet, was genau der Mund macht, die Zunge und so. Da hatte ich einen ganz strengen Lehrer. Da ging es darum, dass man so deutlich sprechen kann, dass alle es verstehen. Ich mache das wahnsinnig gern.

BARBARA BURCKHARDT: Kristof van Boven, Sie sind etwas, was es im deutschen Theater noch gar nicht so arg lange gibt, nämlich kein deutscher Muttersprachler. Das heißt, die Verfremdung ist Ihnen naturgegeben. Sie haben mir vorhin erzählt, dass Sie das variieren und nutzen können. Können Sie sich als Schauspieler wiedererkennen in dieser Definition von »stellvertretendem Sprechen«? Was glauben Sie, welches Publikum Sie binden und

erreichen können durch dieses ganz spezielle Alleinstellungsmerkmal?

KRISTOF VAN BOVEN: Erst einmal muss ich sagen, ich bin ein bisschen nervös, weil ich es nicht gewohnt bin, eigene Texte zu sprechen. Ich werde also Fehler machen. Der Text ist für mich eine rein körperliche Sache. Ich habe den Vorteil, dass das nicht meine Muttersprache ist. Das ist wirklich auch ein Vorteil. Der Mensch hat, so wie er ein »drittes Auge« hat, auch ein »drittes Ohr«. Wenn man im Theater nicht mit Adern im Nacken Text spricht, dann haben Schauspieler oft diesen alltäglichen Naturalismus-Slang. Das geht natürlich total nicht. Ich habe dieses »dritte Ohr« im Deutschen nicht und deshalb fällt es mir leichter, die deutschen Texte wirklich als abstrakte Musik zu betrachten und ich werde nie gebremst von einem »Oh, so sagt man das nicht«. Der Exotismus schafft mir eine musikalische Freiheit. Ich weiß aber auch, dass man, wenn ein Publikum zwei Stunden nur damit verbringt, zu denken: »Mann, spricht der komisch« oder »was ist das für ein Akzent?«, auch nicht viel vermittelt.

BARBARA BURCKHARDT: Gestern beim Podiumsgespräch, das Christopher Balme hier moderiert hat, bekam man den Eindruck, dass es eine starke Entwicklung weg von Sprache als semantischem Bedeutungsträger hin zu Rhythmus, Sound, Ton, Material gibt. Auf der anderen

Seite haben Sie, Frau Carp, für Ihr Programm in Wien 2013 einen sehr starken politischen Anspruch formuliert, wo die Sprache doch wahrscheinlich in der Regel immer noch als ein Bedeutungsträger fungieren muss?

STEFANIE CARP: Das finde ich mehr oder weniger selbstverständlich. Theater ist nun einmal, nicht immer und nicht ausschließlich, aber doch sehr stark, aus Text und aus Sprache heraus entstanden. Ich würde aber auch immer auf der Andersartigkeit, der Irritation, die es beim Publikum herstellen muss, beharren. Und ich würde gern noch ergänzen: Es hat sich unser Bild von dem, wie ein Schauspieler spricht, tatsächlich sehr geändert – und sehr positiv geändert. Ein Publikum akzeptiert heute die Persönlichkeit, die auf der Bühne steht, mit ihrer besonderen Form zu sprechen.

BARBARA BURCKHARDT: Das sogenannte authentische Sprechen – sind das Spielweisen, mit denen man zum Beispiel ein jüngeres Publikum erreicht? Und möchte ein älteres Publikum immer noch die alte Sprach- und Sprechkultur?

STEFANIE CARP: Ein Teil der kulturpolitischen Schwierigkeiten, die wir in Zürich hatten, bestand darin, dass es im sogenannten »Pfauen« ein sehr altes Publikum gab. Die haben sich beschwert, dass Herr Bierbichler mit bayrischem Akzent sprach. Ich glaube, Sepp Bierbichler ist ein wirklicher Vorreiter und Erneuerer, jemand, der sehr früh gesagt hat: »Ich spreche, wie der Sepp spricht.« Das ist ein Beispiel, dass sich in der Rezeption wirklich etwas verändert hat. Da würde ich zwischen jungen und alten Leuten gar nicht differenzieren wollen.

BARBARA BURCKHARDT: Herr Stückl, Sie haben eben schon gesagt, dass die Mundart kein Kriterium mehr für das Betreiben des Volkstheaters war. Sie haben es an Ihrem Haus eigentlich eher eliminiert, oder?

CHRISTIAN STÜCKL: Als ich mich an den Münchner Kammerspielen als Assistent beworben habe, hat der damalige künstlerische Leiter gesagt: »Herr Stückl, denken Sie denn, Sie können sich unseren Schauspielern in hochdeutscher Sprache verständlich machen?« Da war ich ganz perplex, dass mir diese Frage in München gestellt wurde, und sagte: »I moan scho.« Ich glaube, es wäre ein Fehler, einem Schauspieler das ganz Spezielle, das er mitbringt, auszuweisen. Sprachliche Färbungen darf man ruhig merken.

BARBARA BURCKHARDT: Um das stellvertretende Sprechen tatsächlich völlig sinnfällig zu machen, wurde im letzten Jahrzehnt der Laie auf der Bühne immer präsenter.

Das ging mit Rimini Protokoll los. Volker Lösch hat es sehr weit getrieben, interessanterweise auch im chorischen Sprechen. Plötzlich wird in dieser fragmentierten Gesellschaft, die Armin Nassehi beschrieben hat, wieder mit einer Wir-Behauptung von Laien im Chor gesprochen. Da spielt nicht mehr jemand eine Figur, sondern angeblich steht da jemand, der er selbst ist. Und der ist dann auch noch in einem chorischen »Wir« aufgehoben.

ARMIN NASSEHI: Dass jemand sich selbst spielt, ist ja eine paradoxe Figur und deshalb kann das nur in einer künstlerischen Praxis funktionieren. Was ich an fast allen Redebeiträgen hier interessant finde, ist ein Bezugsproblem. Es geht um Übersetzung – und zwar nicht in unterschiedliche Sprachen, sondern in die unterschiedlichen Soziolekte dieser Gesellschaft. Wenn wir diese Gesellschaft als eine Einheit beschreiben wollen, so fällt auf, dass viele Gruppen für die unterschiedlichen funktionalen Spieler nicht erreichbar sind – und das ist doch genau Ihr Bezugsproblem. Wie machen Sie sich eigentlich erreichbar? Wie machen Sie das Erreichbarkeitsproblem zum Thema? Das ist der Unterschied des künstlerischen stellvertretenden Sprechens zu dem anderen. Ich denke an meine eigene Praxis als Soziologe, der es viel interessanter findet, außerhalb der *academia* zu reden. Wir reden da alle gleich und es ist total langweilig, weil wir ja schon wissen, was die anderen sagen. Das Interessante ist, dass sich der Sprecher vor dem Publikum bewähren muss. Wir tun immer so, als seien wir die Autoren des Sprechens. »Auctoritas« hieß in der römischen Politik einmal das, was wir heute Anschlussfähigkeit nennen würden. Die Leute, die damals »auctoritas« hatten, waren im Prinzip die angepassten, weil sie in der Lage sein mussten, den Raum einzuschätzen, in dem sie agierten. Wir reden inzwischen in einer Welt, in der das Gegenüber durch die Kommunikation überhaupt erst konstituiert wird. Ich fand interessant, dass Juliane Köhler gesagt hat: »Ich kenne die Leute«, auch wenn es nicht die Exemplare selber sind, sondern die Gattung. Wer kann das in dieser Gesellschaft überhaupt sagen? Wer macht sich überhaupt Gedanken, dass die Erreichbarkeit etwas mit Gemeinsamkeit zu tun haben muss?

BARBARA BURCKHARDT: **Wir haben hier ein relativ homogenes Fachpublikum, das hier auch die Möglichkeit erhalten soll, seine eigenen Bemerkungen, Einwürfe, Fragen zu bringen.**

ZUHÖRER: **Mit dieser Kategorie der Irritation von Frau Carp kann ich sehr viel anfangen. Aber vor dem Hintergrund dessen, was Herr Nassehi zuvor gesagt hat: Ist die**

Irritation in der Kunst nicht die erwartungsgemäße Überraschung?

ARMIN NASSEHI: Man darf Erwartung nicht mit Bestätigung verwechseln. Das ist natürlich die inszenatorische Frage. Das kenne ich auch als Wissenschaftler. Wenn Sie einen Auftrag bekommen, zu einem Thema zu reden, und die Erwartungen voll erfüllen oder gar nicht erfüllen: Beides ist falsch. Interessant ist es, eine Irritation vorzunehmen, einen Unterschied zu machen. Nur sind unsere Sprechweisen bisweilen so institutionalisiert, dass das eben gerade nicht gelingt. Das kann tatsächlich nur die künstlerische Kommunikation.

ZUHÖRER: Ich bereite gerade ein Programm vor, bei dem es um das Inszenieren von Öffentlichkeiten geht. Und wenn ich mit Menschen von Theater im öffentlichen Raum spreche, dann wird immer erwartet, dass man dabei das Theater verlässt. Man denkt an die Straße. Dabei ist doch das Theater auch ein öffentlicher Raum. Ist das auch Ihre Beobachtung, dass man, wenn man vom Theater im öffentlichen Raum spricht, die Bühne gar nicht mehr mitdenkt?

KRISTOF VAN BOVEN: Ich denke die schon mit. Wenn jemand geht, dann habe ich es gesehen. Es ist kein Fernseher. Ich spüre es auch ganz oft, dass man sich eher wie in einer Kirche verhält und den Kampf mit den eigenen sozialen Regeln führt. Darf ich jetzt gehen oder stört es?

BARBARA BURCKHARDT: **Bedauern Sie den auratischen Raum, den Theater als Kunstraum immer noch bedeutet, wenn die Kommunikation so abspaltet?**

KRISTOF VAN BOVEN: Nein, wenn man als Musiker auf einer Bühne ist und es kommt keiner, dann ist das kacke. Scheiße, keiner gekommen! Aber die können sich umdrehen und miteinander ein bisschen Musik machen. Schauspieler stehen dann ziemlich blöd da. Öffentlichkeit ist, sobald einer oder zwei da sind. Bei Premieren spüre ich auch, dass viele dahin kommen, um selbst Theater zu spielen und um die anderen anzugucken. Ich gehe jetzt. Haben es alle gesehen?

ARMIN NASSEHI: Dazu gehört natürlich auch der alte Topos, dass vor allem die »hohe Kunst« ein Distinktionsmittel ist, womit man sich auch darstellt. Die Dementierung der Bühne ist ja eigentlich ihre größte Bestätigung. Das ist ja das Spannende. Wenn man die Bühne woandershin verlegt, man nach draußen geht, ist die Bühne nicht da, aber gleichzeitig da. In der bürgerlichen Gesellschaft waren Öffentlichkeiten immer überdacht. Das waren genau



Kristof van Boven ist seit der Spielzeit 2010/11 Ensemblemitglied der Münchner Kammerspiele.

die Orte, an denen das stellvertretende Sprechen inszeniert wurde. Ich würde sagen, in dieser Gesellschaft gibt es gar keine Öffentlichkeit.

ZUHÖRERIN: Ich habe eine Frage an Juliane Köhler. Sie haben beschrieben, dass Sie es genießen, Ihr Publikum zu kennen. Wie ist es, wenn Sie auf Gastspiel sind und das Publikum nicht kennen? Merken Sie eine Veränderung in Ihrem Sprechen?

JULIANE KÖHLER: Das Tolle an diesem »Silbersee« ist, dass die Kommunikation funktioniert. Wenn ich auf Gastspiel bin und diese Art der Kommunikation nicht da ist, dann kann ich versuchen, das herzustellen. Das habe ich auch schon erlebt: Da war ich in Rosenheim – lange her. Die Leute haben überhaupt nicht zugehört. Ich habe, glaube ich, auch wahnsinnig schnell gesprochen. Es war furchtbar unruhig und ich total verzweifelt. Meine Regieassistentin hat mir zugeflüstert: »Stell dir vor, die sind leicht behindert.« Dann habe ich ganz ruhig gesprochen, sehr, sehr langsam, und habe jeden einzelnen angesprochen. Man konnte eine Stecknadel fallen hören. Das war eine Erfahrung, die ich nie vergessen werde. Man kann als Schauspieler wirklich diesen Kontakt aufbauen und ich muss sagen, dass ich das schon über das Sprechen mache. Mir fällt es schwer, wenn die Leute rausgehen, weil sie irritiert sind.

STEFANIE CARP: Diese Situation ist nicht immer etwas Negatives. Das heißt ja nur, dass ich mit etwas beschäftigt bin, womit ich nicht so leicht zurechtkomme.

JULIANE KÖHLER: Ja, das stimmt. Aber wenn ich auf der Bühne stehe und die Leute gehen raus, dann ist das eine Katastrophe für mich. Echt. Oder wenn ich merke, die sind nicht einverstanden oder können nicht folgen, ärgern sich oder werden wütend. Und deswegen versuche ich immer, das Publikum zu erreichen. Manchmal stelle ich mich auch nur hin und bin eine Weile still. Ich suche immer Kommunikation und Verständnis. Ich möchte dieses Gummiband immer spüren zwischen mir und dem Publikum.

ZUHÖRERIN: Ich habe eine Frage an Herrn Stückl, und zwar zu Ihren Erfahrungen bei den Passionsspielen: Das ist ja sicherlich eine ganz besondere Situation. Man hat dort Laienspieler, keine Sprechkünstler. Wie ist da das Band zwischen denen, die zugucken, und den Spielern, die so sprechen wie das Publikum, das aus diesem Ort kommt?

CHRISTIAN STÜCKL: Ich glaube, da ist das Band wirklich die Geschichte. Da kommt niemand wegen den Schauspielern oder wegen der Art des Sprechens. Die Verabredung ist die Geschichte. Thomas Cook hat 1890 Oberammergau

entdeckt, hat die erste Marketing-Aktion gemacht und den englischen Königshof nach Oberammergau eingeladen. Seither ist unser Publikum zu sechzig Prozent englischsprachig. Die verstehen also kein Wort. Die lesen alle im Textbuch mit. Bei 5.000 Zuschauern muss man wirklich schauen, dass man den Seitenumbruch an bestimmten Stellen macht, denn wenn sie alle an der innigsten Stelle umblättern, dann macht das bei 5.000 Leuten »HRRSCHSCHSCH...«.

STEFANIE CARP: Wir sprechen ja die ganze Zeit von sehr traditionellen Bühnenräumen, in denen – ob überdacht oder nicht – auf jeden Fall eine klare Grenze zwischen Zuschauer und Bühne besteht. Es gibt ja nun inzwischen viele neue Theaterformen, die diese Grenze nicht mehr machen, zum Beispiel im partizipatorischen Theater. Meine Frage an die Schauspieler wäre: Wie empfindet ihr das eigentlich? Das ist doch noch einmal eine ganz andere Anforderung der Kommunikation.

KRISTOF VAN BOVEN: Diesen Rahmen irgendwo anders hinzusetzen ist manchmal überartifizuell und manchmal funktioniert es wunderbar, weil man von vielen Theatergesetzen und Höflichkeitsregeln befreit ist. Das ist eher ein Happening. Früher im Shakespeare-Theater konnte man auch raus und rein und konnte zurückschreien wie im Kasperletheater.

JULIANE KÖHLER: Ich finde, es ist ein unheimliches Privileg, dass wir in einem Theaterraum spielen dürfen. Wir haben den Schutz dieses Kastens.

STEFANIE CARP: Erst einmal sind Partizipationsprojekte natürlich eine Beteiligung des Zuschauers am künstlerischen oder an einem kommunikativen Prozess.

ZUHÖRERIN: Die Utopie wäre doch, dass die Kunst nicht nur die Realität bearbeitet, sondern die Realität auch die Kunst.

tabu des relativismus

Überredung und Selbstüberredung bei Goethe, Bernhard – und Barack Obama

Olaf Kramer

auf den ersten Blick reden wir, um andere zu überzeugen. Das gilt für den Politiker, der versucht neue Wähler zu gewinnen, für die Verkäuferin, die die Vorzüge des teuren Anzugs preist oder den Mann, der seine Frau zum Umzug in eine andere Stadt bewegen will. Auf den zweiten Blick ändern sich die Verhältnisse: Spricht der Politiker nicht auch, um sich wieder und wieder der Stärke seiner eigenen politischen Person zu versichern? Lobt die Verkäuferin den teuren Anzug nicht auch, um vor sich selbst zu rechtfertigen, dass sie einen hohen Preis fordert? Will der Mann nicht auch sich selbst davon überzeugen, dass der Umzug lohnt, die neue Stadt wirklich mehr bietet als die alte?

Erst jenseits der rhetorischen Figurenlehre und der vielen praktischen Ratgeber und Kurse, die heute oft die Wahrnehmung von Rhetorik prägen und denen man entnehmen kann, wo man seine Hände während des Vortrags lassen soll, beginnt Rhetorik spannend zu werden. Rede dient nicht nur der Darstellung von Realität, sondern ist vielmehr eine Möglichkeit zur Realitätsstiftung, eine «große Bewirkerin», wie der antike Rhetoriker Gorgias das nannte. Dabei ist gerade in einer pluralistischen Gesellschaft die Notwendigkeit, so etwas wie eine gemeinsame Realität zu definieren, die Basis für gemeinsames Handeln sein kann, drängender denn je, Realitätsstiftung durch Rhetorik nötig und unumgänglich. In einer kulturell disparaten Gesellschaft muss Rede Realität stiften und kann sie nicht als gegeben voraussetzen. In Zeiten, in denen nicht eine Religion oder eine kulturelle Strömung die Wirklichkeit kontrolliert, wird es zur Herausforderung, mit Hilfe rhetorischer Kommunikation eine Basis für gemeinsames Handeln zu definieren.

Ein Autor, dem man das vielleicht gar nicht zutraut, hat dieses Problem sehr klar gesehen und in einem Theaterstück in einer Art Experimentieranordnung untersucht, nämlich Goethe in *Iphigenie auf Tauris*. Das Drama ist kein Hohelied auf die Humanität und Ausdruck edler Einfalt und stiller Größe, kein Stück eingestaubte Klassik. In Goethes *Iphigenie* geht es vielmehr darum, wie Menschen mit Freiheit und Autonomie zurechtkommen. Alles dreht sich um die Frage, wie der Mensch – aus sicheren gesellschaftlichen und religiösen Bezugssystemen gelöst – sein Leben aus eigener Kraft meistern kann und welche Rolle dabei der Macht der Worte, anders gesagt, der Rhetorik zukommt. Iphigenie scheitert und verzweifelt an ihrer Situation, fühlt sich allein und isoliert, gewinnt aber gerade dadurch Unabhängigkeit von der sie umgebenden Gesellschaft, die sie als fremd

wahrnimmt. Am Anfang steht für sie die Sehnsucht nach dem »Land der Griechen«, aber der Weg dorthin bleibt ihr versperrt, zunächst aus praktischen Gründen, sie ist die Geisel des Königs, dann aus intellektuellen: Nachdem sie einmal erfahren hat, dass die Kultur Griechenlands eben nicht das einzig maßgebliche Regelsystem ist, führt auch gedanklich kein Weg zurück nach Griechenland, es bleibt nur noch die Sehnsucht nach dessen verlorener Einheit.

Wenn Iphigenie ein Urbild humaner Menschlichkeit ist, dann ist dabei weniger an die Kraft und Stärke des Menschseins zu denken als an Schwäche und Mangel, mithin an die von Hans Blumenberg genannten Entstehungsbedingungen rhetorischen Handelns. Das »blutend Herz« Iphigenies leidet an Heimatlosigkeit, an der Entfremdung, die sie hier wie da, im Vaterland wie im Exil, erdulden muss. Da Iphigenie zwei Kulturkreise kennt, relativiert sich für sie die Normativität von Kultur, sie erkennt, dass gesellschaftliche Grundüberzeugungen zwischen den Völkern variieren. So ringt sie zwischen erahnter Autonomie und noch nicht vollends überwundener Heteronomie um ein überzeugendes Selbstkonzept und rebelliert gegen die göttlich vorgegebene Rolle als Priesterin. Iphigenie existiert nicht mehr in einem geschlossenen Wertesystem, in dem ein Mythos oder eine Ideologie das Wissen reguliert und die eine Wirklichkeit selbstverständlich hingenommen wird. Sie muss sich ihre Wirklichkeit kommunikativ selbst erarbeiten.

Selbstüberredung wird zu einem bewussten und notwendigen Prozess, um sich mit der unsicheren Situation zu arrangieren. Eingebettet in die griechische Gesellschaft, in klar definierte kulturelle Strukturen wäre Iphigenie nicht zu einer autonomen Existenz geworden und hätte sich nicht zu dem Exempel modernen Denkens machen lassen, als das Goethe sie präsentiert.

Der Vergleich zweier Kulturen, den Iphigenie täglich anstellen kann, führt sie in einen Relativismus und befreit sie auf diese Weise von Autoritäten. Aus dem kulturellen Relativismus ergibt sich ein religiöser: »Es spricht kein Gott; es spricht dein eignes Herz«, hält Thoas Iphigenie vor, als sie sich weigert, seinen Heiratsantrag anzunehmen. Iphigenie antwortet: Die Götter »reden nur durch unser Herz zu uns« und macht sich somit zur Fürsprecherin einer subjektiven Religionsauffassung. Bei Goethe haben auch die Worte der Götter ihre Eindeutigkeit verloren, daher versucht



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

Iphigenie sie durch Argumente zu einem ethisch akzeptablen Handeln zu bewegen (»Rettet mich, / Und rettet euer Bild in meiner Seele!«). Iphigenie, so Wolf Dietrich Rasch, dem wir den neuen Blick auf das Stück verdanken, »bittet nicht demütig um gnädige Erfüllung ihres Wunsches, sondern sie argumentiert.« Dabei ist sie durchaus skeptisch, ob die Götter ihre Erwartungen erfüllen können. Die berühmten Zeilen des Parzenliedes, das sie erinnernd zitiert, »Es fürchte die Götter / Das Menschengeschlecht!«, lassen eher an einer ethischen Qualifikation der Götter zweifeln, vielleicht sogar an ihrer Existenz. Die Aussagen der Götter sind jedenfalls nicht eindeutig, daher kann Iphigenie diese in ihrem Sinne interpretieren. Sie löst religiöse Fragen, indem sie argumentiert, dabei spricht sie vor allem zu sich selbst.

Iphigenie auf Tauris lässt sich als Traktat über Rhetorik und insbesondere über den Relativismus lesen. Immer wieder setzen sich die um Autonomie, Freiheit, Genesung ringenden Protagonisten mit der Wirkung von Rede auseinander, nicht nur religiöse Erfahrungen, auch inneres Erleben und psychologische Erfahrungen hängen an diskursiven Strukturen, sind das Ergebnis rhetorischer Akte. Von Beginn an geht es in diesem Drama um Worte, um die Frage, was ein »gutes« oder »eines Mannes Wort« zählt, welche Konsequenzen dem »falsche[n] Wort« folgen. »Mit sanfter Überredung« triumphiert Iphigenie, laut Arkas, über den blutigen Opferbrauch der Taurer.

Iphigenie ringt um so etwas wie Einheit, um nachvollziehbare und gut begründete Erklärungen, das ist das Erbe der Aufklärung in diesem Stück. Indem sie sich selbst überredet, soll auch der Zuschauer überzeugt werden. Bei allem Relativismus wird er nicht allein gelassen, die Rede der sich selbst überredenden Figuren hat das Potenzial, überzeugende Lösungen zu entwerfen. Das ist im Theater des 20. Jahrhunderts anders. Vernunft als eine Bezugsgröße erscheint inzwischen selbst problematisch. Die rhetorischen Prozesse zur Konstruktion einer Realität laufen ins Leere – immer neue Widersprüche statt erfolgreicher Persuasion. Bei Thomas Bernhard ist dieses Verfahren mustergültig zu erkennen. Er nutzt vertraute rhetorische Techniken zur Realitätskonstruktion, stellt Behauptung neben Behauptung, versucht diese durch Wiederholungen und Steigerungen dem Adressaten einzutrichtern, um kurz danach das genaue Gegenteil in die Welt zu setzen. Bernhard lässt alle Widersprüche nebeneinander stehen. Seine Protagonisten setzen einen Versuch der Realitätsstiftung neben

den anderen, ohne dass noch so etwas wie Einheitlichkeit erkennbar wäre. Man kann fast beliebig Beispiele in seinen Dramen finden. *Der Weltverbesserer* passt vielleicht am ehesten als Gegenstück zur *Iphigenie*, weil er den Traum der Aufklärung von einer besseren Welt ins Spiel bringt. Das Drama, 1981 in Bochum unter Claus Peyman uraufgeführt, handelt von einem Gelehrten, dem eine Ehrendoktorwürde für einen Traktat überreicht werden soll, in dem es um die Verbesserung der Lage der Welt geht. Der Traktat ist in alle Sprachen übersetzt, aber doch unverstanden geblieben und über seinen Inhalt erfährt der Zuschauer so gut wie nichts. Sofern er aufmerksam zuschaut, werden ihm dafür die Widersprüche nicht entgehen, in die sich der Weltverbesserer immer wieder verstrickt. Ihm ist etwa die Schweiz mal der Ort, durch den sein Traktat erst möglich wurde und aussichtsvolles Ziel einer Reise, dann ein Grauen in jeder Hinsicht: »In der Schweiz habe ich mir das letztmal / den Magen verdorben. Ich will nicht mehr in die Schweiz / ich habe nichts zu suchen in der Schweiz / ich bin von der Schweiz immer enttäuscht gewesen.« Im Modus der Übertreibung etabliert der Weltverbesserer eine Sicht der Realität, um gerade in dem Moment, in dem sich seine Umwelt oder der Zuschauer sie als Möglichkeit in Betracht ziehen, das genaue Gegenteil zu behaupten: »Wohin ich schaue / sehe ich nichts als Schädlinge / Ich hasse die Natur / ich habe die Natur immer gehasst / Mir ist das Künstliche näher / Das soll nicht heißen / dass ich ein Anhänger der Kunst bin / auch die Kunst ist mir verhasst.«

Was im literarischen Spiel auf dem Theater noch akzeptabel ist, löst im wirklichen Leben Skandale aus, wie der Redner Bernhard oft erfahren hat. Seine Reden setzen auf die vertrauten Formen von Übersteigerung, Wiederholung, fortwährender Variation eines Themas und radikalen Antithesen, um auf diese Weise die Zuhörer zu verstören. Die Zeit der Märchen von Städten und Staaten sei vorbei, verkündete er etwa bei der Verleihung des Bremer Literaturpreises, Europa sei tot. Deutlicher kann man Relativismus kaum zum Ausdruck bringen. Für die Zuhörer anschlussfähig sind solche Überlegungen aber kaum, wie der Aufruhr zeigt, der regelmäßig während und nach Bernhards Dankreden bei der Verleihung diverser Preise entstand. In der Rede zur Verleihung des Georg-Büchner-Preises spricht Bernhard sogar über das Problem des radikalen Relativismus: »Die Erscheinungen sind uns tödliche und die Wörter, mit welchen wir aus Verlassenheit im Gehirn hantieren, mit Tausenden und Hunderttausenden von ausgeleiteten,

uns durch infame Wahrheit als infame Lüge, umgekehrt durch infame Lüge als infame Wahrheit erkennbare.« Provokant formuliert er, dass Wörter »aus nichts sind« und »zu nichts sind«. Für die Zuhörer bleibt bei solcher Belieblichkeit nur Irritation.

»Wann immer ich eine Rede halten sollte, fiel mir keine Rede ein«, sagt Bernhard in *Meine Preise* und beschreibt, wie er Gedankenketten aneinanderreihet, die für sich vielleicht noch sinnvoll sind, im Ganzen aber Widersprüche und Ungereimtheiten in die Welt setzen. Das ist schon in der Welt der Kunst kaum noch akzeptabel, sobald sie das entpragmatisierte Reich der Ästhetik verlässt und in pragmatische Kontexte gerät, wie bei einer öffentlichen Preisverleihung. Stärker noch ist aber das Tabu des Relativismus in der Politik. Die politische Rede ist im 21. Jahrhundert auch nicht mehr in einer rein rationalen Iphigenie-Phase. Ihre Akteure haben bestenfalls verstanden, dass die Einheit der Gesellschaft nur unter Mühen und mit rhetorischem Aufwand herzustellen ist, erzeugen diese Einheit aber nicht nur durch Vernunft, sondern mit emotionalen Inszenierungen.

Wie in Wahlkampfzeiten eine Rede inszeniert wird, damit sie hohe mediale Aufmerksamkeit erfährt und den Adressaten ein überzeugendes politisches Programm vermittelt, soll ein Beispiel erläutern: Barack Obamas Rede in Berlin am 24. Juli 2008. Diese Rede ist eigentlich eine Merkwürdigkeit: Ein Kandidat um die Kandidatur um das Amt des US-Präsidenten – als Kandidat auserkoren war Obama ja zu dieser Zeit noch gar nicht – tritt in Deutschland mit einer Wahlkampfreden an und mehr als 200.000 Deutsche erscheinen. Innerhalb der Wahlkampfstrategie Obamas bleiben diese freilich Staffage, denn die Rede ist auf die massenmediale Wirkung kalkuliert, ein Beispiel für symbolische Politik par excellence. Die Rede soll nicht die deutschen Zuhörer an der Siegestsäule überzeugen, sondern Einfluss auf den amerikanischen Wahlkampf nehmen.

Dass Obama trotzdem jubelnd empfangen wurde, sagt viel darüber aus, was der politischen Rede in Deutschland fehlt. Seit dem Nationalsozialismus herrscht nämlich in Deutschland aus guten Gründen große Skepsis allen pathetischen Reden gegenüber. Die bundesdeutsche Rede ist sachlich argumentativ, nicht oder nur selten und sehr dosiert emotional mitreißend. So ist jedoch eine Lücke entstanden: Es mangelt an pathetischer Rede und charismatischen

Rednern, die ihr Charisma nicht als Instrument der Propaganda einsetzen, sondern in den Dienst demokratischer Politik stellen.

Der Charismatiker Obama bedient das Bedürfnis nach Pathos, hat keine Angst vor großen Worten, auch nicht vor Utopien, die seit dem Zusammenbruch des Kommunismus in der Politik nur noch selten formuliert werden. Diese Mischung aus persönlichem Charisma, pathetischer Rede und demokratischer Utopie musste gerade die Deutschen faszinieren. Hinzu kommt das rhetorische Geschick Obamas, Ort und Zeitpunkt der Rede vorbildlich in Szene zu setzen, genau wie es Festredner tun sollten. Obama macht Berlin zu dem Ort, an dem sich die Werte der westlichen Gesellschaft bewährten, an dem die Weltgeschichte schon immer kulminierte; und dies – das wird natürlich nicht explizit gesagt, ist aber eine implizite Botschaft der Rede – ist nun wiederum der Fall, da sich Barack Obama, Sohn eines afroamerikanischen Einwanderers, anschickt, erster farbiger Präsident der USA zu werden. Statt Relativismus wird eine einheitliche Perspektive angeboten. Obama inszeniert also mit großem Geschick den Moment seiner Rede und versucht den *kairos*, den glücklichen Zeitpunkt, den eine Rede treffen muss, zu schaffen und für sich zu nutzen.

Wenn über Inszenierungsstrategien einer Rede nachgedacht wird, sollte also nicht nur der Text berücksichtigt werden, in dem durchaus weiterhin die bekannten rhetorischen Verfahren eingesetzt werden, sondern auch der Ort der Rede inszeniert, Anschaulichkeit und emotionale Bewegung der Zuschauer angestrebt werden. Es ist nämlich eine hoch symbolische Handlung, wenn ein amerikanischer Präsidentschaftskandidat nach Berlin reist, von Tausenden jubelnd empfangen wird, sich selbst damit in eine Linie mit Kennedy und Reagan stellt und wie ein Messias an einem historischen Ort auftritt. Das Ziel der Wahlkampfberater ist jedenfalls klar: Der Einfluss Obamas, seine internationale Wirkung und sein hohes Ansehen in der Welt sollen in eindringliche Bilder umgesetzt werden, nicht in komplexe Argumente. Die bekannten rhetorischen Verfahren dienen nicht dazu, einem rationalen Argument zur Geltung zu verhelfen und über die Zukunft nachzudenken, sondern vor allem der massenmedial wirksamen Inszenierung des Kandidaten.

Ein Beispiel für symbolische Politik ist die Rede auch dadurch, dass Obama mit seinem Auftritt das Verfahren der Personalisierung einsetzt. Die Person Obama wird durch die Kopplung mit den Bildern, die die Berlin-Reise erzeugt,

mit einem bestimmten Image versehen. Internationalität und außenpolitische Erfahrung müssen nicht in komplexer Weise argumentativ dargestellt werden; hier leistet die Rede erstaunlich wenig, allein die Bilder wirken.

Die Personalisierung im Falle Obamas geht dabei über politische Kompetenz und Sachkunde hinaus, als Politiker soll Obama auch dadurch ausgewiesen werden, dass ihm persönliche Qualitäten zugeschrieben werden. So gibt ihm die Geschichte vom Vater, der aus prekären Verhältnissen in Afrika kommend in den Vereinigten Staaten sein Glück sucht, ein besonderes Charisma, das ausgeprägtes Erfolgstreben und Willensstärke illustriert, die schon den Vater auszeichneten – zugleich ist diese Geschichte ein Beispiel für den wahr werdenden amerikanischen Traum. Es ließe sich freilich auch eine ganz andere Geschichte erzählen: Der Vater war immerhin ranghoher Regierungsbeamter in Kenia, sein Weg von Kenia in die USA erwuchs aus der Bewerbung um ein Stipendium; aber die Geschichte von hier aus zu beginnen, wäre viel weniger eingängig als die Vorstellung vom Vater, der Brief um Brief schreibt, bis sein Ruf endlich erhört wird.

Obamas Variante der Geschichte jedenfalls ist viel dramatischer und das Drama als Form symbolischer Politik spielt bei der Darstellung der Lebensgeschichte eine große Rolle. Obama und seine Familie mussten Krisen bestehen und haben sie bestanden. So ergibt sich in der Berliner Rede ein Spannungsbogen, der am Ende tatsächlich seinen Höhepunkt in der Wahl zum Präsidenten finden sollte. Obama hat im Wahlkampf solche dramatischen Episoden immer wieder eingesetzt, Geschichten erzählt statt sachbezogen zu argumentieren. Er hat verstanden, wie wichtig es ist, den Massenmedien kürzere, abgeschlossene, gut kommunizierbare Handlungsstränge wie die Reise nach Berlin zur Verfügung zu stellen. Persuasive Kraft gewannen die einzelnen Episoden, indem sie in ein übergreifendes Handlungsschema eingewoben wurden. Dabei wurde nichts dem Zufall überlassen: Obama hat nicht einfach seine Biografie instrumentalisiert, sondern zwar auf bestimmten historischen Ereignissen und Fakten beruhende biografische Episoden im Sinne einer komplexen Wirkungsstrategie für den Wahlkampf inszeniert.

Der Kampf um die mediale Aufmerksamkeit war auf jeden Fall erfolgreich: Phoenix, n-tv, n24 haben die Berliner Rede komplett übertragen, die großen amerikanischen Sender NBC, ABC und CBS waren mit Reportern vor Ort. Im Internet wurde sie von Obamas Wahlkampfteam als Live-Stream

verbreitet und war auch bei populären online-Magazinen wie der Huffington Post zu sehen. Insofern demonstriert die Berliner Obama-Rede, dass politische Reden in der Medien-demokratie dann Aufmerksamkeit erzielen und Gehör finden, wenn im Sinne symbolischer Politik in Szene gesetzt und konsequent auf die Personalisierung und Dramatisierung des Ereignisses geachtet wird.

Wie sehr die Rede auf die Außenwirkung hin konstruiert war, wie wenig es um die anwesenden Zuhörer ging, belegt ein kleines Detail: Obama blickt in Berlin abwechselnd nach links und rechts zu den Zuhörern. Dabei geht es freilich nicht um den Kontakt zu den Adressaten, die Redesituation ist nur scheinbar direkt situativ, spontane Reaktionen auf die Zuhörer gibt es kaum. Im Blickfeld links und rechts stehen die Teleprompter, von denen Obama, wie bei den meisten Anlässen, seine Rede Wort für Wort abliest. Politische Rede in Wahlkampfzeiten, die unter ständiger Beobachtung der Massenmedien steht, kann es sich nicht mehr leisten, spontanen Ideen zu folgen; alles ist genau geplant und kalkuliert, um die größtmögliche Wirkung bei den eigentlichen Adressaten, den TV-Zuschauern und Internet-Nutzern in den USA, zu erzielen. Auch Obama spricht für sich selbst und andere, das heißt um seine Position zu festigen und um andere zu überzeugen. Dabei hat er verstanden, wie wenig er als gegeben voraussetzen darf, wie sehr eine gemeinsame Basis zwischen Politiker und Wähler, zwischen Staat und Bürger das Ergebnis rhetorischer Überredungs- und Überzeugungsleistung ist, zu der rationale Argumente, aber auch die mediengerechte emotionale Bewegung der Menschen gehören.

es gilt das gesprochene wort – sprachen für das unsagbare

Vortrag auf der Jahreskonferenz

Andres Veiel

gilt das gesprochene Wort? Und wenn es gilt, was bringt es an den Tag? Vor allem dann, wenn es gefundenes Sprachmaterial ist, das wir von draußen ins Theater holen, destillieren, einkürzen und montieren, schockgefrieren oder durch den Durchlauferhitzer des Einfühlens jagen?

In den letzten zehn Jahren habe ich mich viel mit ökonomisch-politischer Macht und ihrer Darstellbarkeit beschäftigt – zuletzt mit der Arbeit *Das Himbeerreich*¹. In Frankfurt, London und den übrigen Städten, wo ich dazu Gespräche mit Bankern geführt habe, zeigte sich: die Akteure des Marktes agieren in abstrakten Räumen, Subjekte lösen sich darin auf, Biografien verdampfen in einem System, das offenkundig von Geistern vorangetrieben wird. Über Jahre mussten wir uns ihre Lehrsätze von der Freiheit des Marktes anhören. Sie haben uns an Glaubensformeln erinnert. Nachdem diese Religion in der Krise pleite gegangen ist, verstummen ihre Akteure – nach außen.

In all dem Gesagten und Nichtgesagten lauert eine Krise, die niemand genau verorten kann, sie ist weit weg und schon wieder da, sie ist nicht hier und irgendwie doch ganz Gegenwart und noch mehr bedrohliche Zukunft.

Ein Ansatz, dieser amorphen Krisenbeschreibung Herr zu werden, war der Versuch, die Denk- und Sprachräume ihrer Akteure auszuloten. Nicht, weil ich in ihnen den Schlüssel zur finalen Erklärung der Finanzkrise zu entdecken glaubte, sondern aus dem Interesse, die Sprache ihrer Repräsentanten und ihr zugrunde liegendes Denken zu erfassen. Erzählt die Binnensicht der Akteure etwas anderes als das, was wir vermeintlich immer schon gewusst haben?

Bei der Auseinandersetzung mit den Vertretern des Finanzkapitals fällt auf, dass sie – bis auf die wenigen amtierenden CEOs – nicht öffentlich sprechen. Das hat zwei Gründe: Zum einen sind sie zu tief in ihr eigenes Tun und Handeln verstrickt, viele ihrer Akteure haben die Mechanismen des Marktes nicht wirklich verstanden. Sie kennen vielleicht noch ihre Produkte, aber schon was im Handelsraum nebenan passiert, begreifen sie nicht, erst recht nicht die größeren Zusammenhänge. Sie ziehen sich zurück in eine mit Fachtermini gespickte sprachliche Wagenburg – mit einer spezifisch kodierten und institutionalisierten Sprache unterstreichen sie ihren Anspruch auf Exklusion. Nach Jahren des sicher nicht zu Unrecht erfolgten Banker-Bashings stehen die Gesprächspartner allesamt unter Rechtfertigungsdruck – und damit mit dem Rücken zur Wand. Aber selbst wenn sie sprechen wollten – sie dürfen es nicht. In allen Banken wird öffentliches Sprechen

kanalisiert und kontrolliert. Ein Unternehmen bezahlt die Fortschreibung seiner Existenz durch den Aufbau einer gelenkten Kommunikation. In den PR-Abteilungen arbeiten Hunderte von Mitarbeitern, die nichts anderes tun als Informationen zu sammeln, manche als Nachrichten zu lancieren, bei anderen eine Veröffentlichung zu verhindern. Es spricht nur, wer dazu befugt ist, und das sind die CEOs, in seltenen Fällen auch der Pressesprecher. Werden externe Interviews zugelassen, muss der Fragenkatalog vorher mit der PR-Abteilung abgesprochen werden, wird im Interview davon abgewichen, wird das Gespräch abgebrochen und das Interview nicht freigegeben. Die Akteure der Krise stehen massiv unter dem Druck, über interne Abläufe und Deals nicht öffentlich zu sprechen. Die hohen Gehälter sind nichts anderes als Schweigegeld. Die Bank beruft sich auf die in den Verträgen verankerte Schweigeklausel. Wenn Mitarbeiter dagegen verstoßen, laufen sie Gefahr, ihren Arbeitsplatz, ihre Pension, ihre Alterszulagen, ihre Boni zu verlieren. Werden durch die Aussagen staatsanwaltliche Ermittlungen ausgelöst, müssen die Mitarbeiter mit Schadensersatzansprüchen rechnen. Die Bank beruft sich dabei auf einen konstruierten oder faktisch eingetretenen Imageverlust und einen damit verbundenen Vermögensschaden – wenn etwa ein konkreter Deal nicht zum Abschluss kommt. Während auf der mittleren und unteren Ebene immer wieder Aussteiger sehr konkret über die Auswüchse des Investmentbankings sprechen – etwa Greg Smith von Goldman Sachs – findet sich in den oberen Etagen der Entscheidungsträger auch nach dem Ausscheiden bzw. der Pensionierung niemand, der sich öffentlich gegen seinen (ehemaligen) Arbeitgeber positioniert.

Diese Regelwerke zu unterlaufen ist mir vor zehn Jahren noch gelungen. Für den Film *Black Box BRD* konnte ich – ohne Absprache mit der Presseabteilung – Banker über mehrere Stunden interviewen. Die Passagen mussten zwar von den Gesprächspartnern autorisiert werden, in der kontextuellen Verwendung aber war ich frei. So eine Arbeitsweise wäre heute undenkbar. Es gibt im dokumentarischen Arbeiten ein neues Phänomen, man könnte es ein Abbild-Verbot nennen. Vertreter der Banken- und Wirtschaftsmacht – auch ehemalige Vorstandsmitglieder – lassen sich nicht mehr filmen. Sie möchten für das Gesagte nicht mit ihrem Gesicht einsehen. Umso überraschender war es, dass über zwanzig



Andres Veiel arbeitet an Film- und Theaterprojekten, die meist in den Grenzbereichen zwischen Realität und Fiktion angesiedelt sind.

¹*Das Himbeerreich*. Von Andres Veiel. Stuttgarter Staatsschauspiel, Kooperation Deutsches Theater, Berlin, 2013

ehemalige und noch amtierende Vorstandsmitglieder verschiedener deutscher und anderer Banken bereit waren, mit mir ohne Kamera, aber mit Aufnahmegerät zu sprechen. Ich musste allerdings mehrere Bedingungen erfüllen. Anonymisierung: Ich garantierte allen Gesprächspartnern, dass ihre Aussagen so verändert werden, dass sie auch intern nicht mehr auf die sprechende Person rückführbar sind. Kontrolle: Das gesprochene Wort galt nur bedingt: Die meisten Gesprächspartner wollten die Protokolle sowie die verwendeten Passagen autorisieren. Von einer Zensur kann dennoch in keinem der Fälle gesprochen werden. Eher von einem Versuch, ein Maximum an – auch heiklen – Informationen freizugeben, bei einem Minimum an persönlicher Identifizierbarkeit.

Was hat die Akteure der Krise überhaupt veranlasst, mit mir zu sprechen? Die ehemaligen Akteure leiden unter ihrem Machtverlust. Sie werden nicht mehr gefragt, umso größer ist der Wunsch, in einem geschützten Rahmen »gehört zu werden«. Indem sie das »Spiel« jetzt von der Seitenlinie beobachten, entsteht bei einigen eine kritische Distanz zu ihrem eigenen Handeln und dem ihrer Bank. Sie sehen sehr nüchtern auf die Folgeschäden der Krise: den Imageverlust der Branche, hohe Vermögensschäden für die Aktionäre, aber auch gesamtgesellschaftlich durch staatliche Rettungsmaßnahmen. Einige teilen die Auffassung, dass eine kleine Gruppe der Investmentbanker den Kapitalismus längst besiegt habe. Sie sehen ihr Interview als eine ungehaltene »Gegenrede«: Wenn sie früher während ihrer aktiven Zeit schon nicht geredet haben, dann wollen sie es jetzt tun. Ein weiterer Grund, sich auf das Gespräch einzulassen, ist das Medium des Theaters. Der geschlossene Raum eines Theaters gilt im Vergleich zur Medienkonkurrenz (TV, Kino, Internet) als elitär und minoritär – und damit als ungefährlich. Ein Theaterstück wird am Ende vielleicht von 10.000 bis 20.000 Menschen gesehen werden, es unterfliegt trotz intensiver Vorberichterstattung den gesamtgesellschaftlichen Wahrnehmungsradar. Die Interviewten gehen davon aus, dass das Gesprochene im Theater in einen Kunstraum übertragen wird und deshalb folgenlos bleibt.

Das gesprochene Wort ohne Bildverstärkung gilt als »entmachtet«, auch das ist ein Grund, warum so viele Banker sich letztendlich zum Sprechen haben überreden lassen. Akteure der Macht sind gewohnt, in erprobten Schablonen und Statements zu sprechen. Sie haben gelernt, auf kritische Fragen nicht zu antworten, sondern das vorzubringen, was sie zum Thema sagen wollen. Jahrelang wurden

sie von ihren Presseabteilungen in solchen Abwehrtechniken gebriefft. Erste Voraussetzung, den Statementcharakter des Gesprochenen zu durchbrechen, mehr als nur reflexhafte Rechtfertigungen und Schuldabwehr zu hören, waren Gespräche mit einer Dauer von mehreren Stunden. Immer wieder habe ich die Erfahrung gemacht, dass dann Kontrollmechanismen außer Kraft gesetzt und persönliche Zornkonten angezapft werden, erlebte Demütigungen kommen zutage, Widersprüche werden offen verhandelt. Im Idealfall kann man den Gesprächspartnern beim Verfassen eines Gedankens zusehen. Nachdenken schließt das Schweigen ein. Ich halte mich deshalb mit Nachfragen zurück, der Gesprächspartner muss sich selbst die nächste Frage stellen. Und nicht selten ist die Antwort auf eine eigene Frage ergiebiger als das, was das vorgestanzte Schema von Frage und Antwort zulässt.

Das Material

Die 25 Gespräche ergaben mehr als 1.500 Seiten transkribiertes Protokoll. Daraus sind etwa 40 Seiten Stücktext entstanden. Worüber wurde auffallend gesprochen? Worüber wurde auffallend geschwiegen? Zwei Grundhaltungen lassen sich ausmachen: Zum einen ein umfassender Versuch, sich zu rechtfertigen, Schuld bei anderen zu suchen, das eigene Handeln kleinzureden. Viele der Interviewten flüchten sich in philosophische oder biochemische Metaphern, die wortreich die eigenen Handlungsmöglichkeiten vernebeln. Sie stellen ihr Tun als alternativlos dar und stilisieren es damit zu einem naturgegebenen Phänomen.

Die Schuldabwehr ist in vielen Äußerungen allerdings nicht nur plakativ, sondern durchaus substanziell. Dabei wird ausführlich die Rolle des Staates beleuchtet. In der Tat hatte die rot-grüne Regierung viele Regelwerke, die den Kapitalmarkt einschränkten, 2002/2003 aufgehoben und damit einen entfesselten Finanzmarktkapitalismus mit den Brandbeschleunigern der Deregulierung erst angeheizt. Noch 2007, Tage vor dem Ausbruch der Krise, wurden kleinere Institute von der Bankenaufsicht und dem Finanzministerium aufgefordert, in Deals einzusteigen, die sich im Nachhinein als hoch riskant herausgestellt und den Steuerzahler Milliarden gekostet haben und noch viele Milliarden kosten werden. Warum wird da niemand angeklagt? Wer deckt da wen? Wer hat den Brandbeschleuniger geliefert und bewirbt sich heute um den Chefposten bei der Feuerwehr? Immer wieder wurde betont, dass das Investmentbanking ohne Partner nicht agieren kann: Staatsfonds,

regionale Sparkassen, kommunale Kämmerer, Lebensversicherungsgesellschaften kooperieren mit den Investmentbanken, getrieben von einem gesamtgesellschaftlichen Auftrag, mehr Rendite zu erzielen – angefeuert von einem als alternativlos dargestellten Wachstumsdenken, das nicht hinterfragt wird. Einer der Interviewten bestach mit klaren, profund vorgebrachten Analysen des Investmentbankings. Sein Zornkonto auf die, die seinen warnenden Rat missachtet und ihn rausgeworfen haben, ist gut gefüllt. Manche seiner Befunde gehen in ihrer kritischen Schärfe weiter als die Pamphlete der Occupy-Bewegung.

Er zeigte sich bestens informiert über diverse hanebüchene Deals – und deren Langzeitfolgen. Für einige der inzwischen verstaatlichten Bad Banks müssen noch bis zu hundert Milliarden an Steuergeldern nachgeschossen werden. Auffällig ist, wie wenig diese Folgen in der Öffentlichkeit diskutiert werden. Im letzten Jahr waren für eine der Bad Banks 9,8 Milliarden Nachzahlung aus dem Bankrettungsfonds notwendig. Diese Maßnahme wurde von den staatlichen Stellen in die Ferienzeit gelegt, im Juli 2012 wurde sie als zehnzeilige Meldung in den hinteren Seiten der Wirtschaftsteile abgehandelt. Zu Recht gibt es öffentliche Wellen der Erregung, wenn ein Flughafen um 250 Millionen teurer wird. Über 10 Milliarden Nachschlag und weitere 40 Milliarden, die bis 2020 noch an staatlichen Geldern aus dem Bankrettungsfonds allein an diese Bad Bank zu entrichten sind, regt sich niemand auf. Hier hat der Wahnsinn Methode. Was kann ein Einzelner in einem anonymen, international vernetzten Finanzsystem überhaupt ausrichten, in dem das handelnde Subjekt von algorithmischen Computerprogrammen abgelöst wurde, die im Millisekundentakt Finanzoperationen ausführen, die zu ungeheuren Gewinnen und Verlusten führen und unsere Existenz real bedrohen? Ist der Einzelne ein idealistisches Konstrukt, wird er in den Zentrifugalkräften der totalen Institution bei auch nur geringstem Anschein einer Dissidenz, eines nicht im Gleichschritt Mitmarschierens, aussortiert, an den Rand gedrängt, mundtot gemacht, durch eigenes Verstricktsein im Graubereich des Systems erpressbar? Kann der Einzelne in einem per se falschen System das Richtige tun?

Verantwortung

Überraschenderweise wurde die (Mit-)Verantwortung für die Entwicklung der vergangenen Jahrzehnte von den Interviewten nicht negiert. Die großen Deals, die zur Vernichtung von Milliarden Steuergeldern geführt haben, sind

nicht im luftleeren Raum verhandelt worden. Zehn Vorstandsmitglieder sitzen am Tag X in einer Runde, die Zahlen werden geprüft, die Risiken, für die am Ende eines Tages bei systemrelevanten Banken der Steuerzahler haftet, sind bekannt, die Argumente, den Deal NICHT zu machen, sind nicht nur vernünftig, sondern bestechend – und trotzdem wird die Hand gehoben und der Deal damit auf den Weg gebracht. Es hätte also in der einen oder anderen Situation durchaus die Möglichkeit gegeben, anders zu entscheiden. Warum wird da niemand wütend? Die Banker selbst wundern sich darüber, dass es in Deutschland kein wirklich ernst zu nehmendes Protestpotenzial gibt. Weil die Krise hier noch nicht angekommen ist? Weil wir – anders als die Griechen oder Spanier – (noch) nicht betroffen sind? Die Zahlenkaskaden bleiben abstrakt, weil unser Gehirn nicht auf Millionen oder Milliarden geeicht ist, sondern nur auf eins, zehn, hundert, vielleicht noch tausend. Die Dimension der Krise übersteigt unser Vorstellungsvermögen. Und die Auswirkungen dieser schwindelerregenden Abstraktion sind noch nicht fühlbar geworden. Und das ist, was man meistens vom Theater erwartet: dass etwas fühlbar wird.

Dramaturgie der Gespräche

Aus den 25 Gesprächen habe ich sechs Rollen verdichtet, fünf Banker und einen Fahrer. Durch die Schauspieler wird das Bankensprechen als solches befragt. Wer redet mit welchem Interesse, was ist das Nichtgesagte, das unter dem Gesagten liegt? Durch die Transplantation des Materials in einen Kunstraum wird es für den Zuschauer in einem eigenen Verhältnis von Nähe und Distanz verhandelbar. Die Gesprächspassagen werden manchmal dialogisch, manchmal monologisch aufbereitet. Man kann den Akteuren der Krise neunzig Minuten lang beim Denken zusehen. Für mich liefert das Material die Anregung, sich mit dem Vokabular der Krise auseinanderzusetzen, es sich anzueignen, Leerstellen des Nichtwissens nicht hinzunehmen, eigene Diagnosen zu stellen, die im Stück vorgefundenen Textkörper in einen eigenen (Lebens)-Zusammenhang zu bringen, sie zu rekontextualisieren. Um vielleicht am Ende tatsächlich – nein, nicht wütend, zornig zu werden. Zorn, im Gegensatz zur Wut, setzt Reflexion voraus. Das Theater ist dafür der richtige Ort. Nicht nur, weil die Protagonisten sich der Kamera verweigert haben. Die von den Interviewten unterstellte »Folgenlosigkeit« ist zugleich die originäre Chance der Bühne: Wo sonst können diese abstrakten Welten der Deals und ihrer Akteure überhaupt noch verhandelt

werden? Die Bühne ist in diesem Sinne für mich ein Refugium, das etwas möglich macht, wo andere Medien an ihre Grenzen kommen: Das Kino braucht den Zugriff der emotionalen Identifikation, das Fernsehen muss sich angesichts des Quotendrucks meist mit einfachen, unterkomplexen Narrationen zufriedengeben.

In Zeiten, in denen das gesprochene Wort kaum noch als etwas Eigenes wahrgenommen wird, kann Theater eine Zumutung sein, wenn es den Mut hat, sich auf das gesprochene Wort zu fokussieren. Im medialen Strom wird die Sprache zum Beiwerk degradiert, das Wort illustriert nur das zu Sehende. Im allgemeinen Informationsfluss bleiben nur die Bilder im Gedächtnis, nicht die Worte. Das visuelle Gedächtnis wächst umgekehrt proportional zu der Fähigkeit, hinzuhören und zuzuhören. Wir leben im Terror der informativen Totalverfügbarkeit: Alles ist abbildbar, alles ist sagbar und überall abrufbar. Dieser Terror wird noch überlagert von dem der permanenten Transparenz. Intime Räume des Privaten werden omnipräsent öffentlich ausgestellt und ausgeleuchtet. Offenbarung, Enthüllung, Geständnis sind die Spektakel einer medialen Netzhaut, die die gesamte Gesellschaft überspannt. Über alles kann gesprochen werden, jeder findet zu jeder Leidenschaft, zu jeder Obsession, seiner fellowgroup mit abgegrenzten Sprach-Codierungen. Wenn alles zugleich gesagt und gezeigt werden kann und überall vorhanden ist: Wie kann das Gesagte überhaupt noch unterscheidbar gemacht werden? Wie können aus der Flut der Bilder, Worte und Zeichen Kontexte hergestellt werden? Wie können historische, politische, biografische, systemische Zusammenhänge neu justiert und gedeutet werden? Die Herausforderung ist, die polymorphe Gleichzeitigkeit dieser Ströme von Befindlichkeiten und Verlautbarungen, die von Regionalisten und peergroups bestimmten Sprachcodierungen wieder in einen Kontext zu bringen, sie zu rekontextualisieren, sie zuhörenswert zu machen. Hier findet das Theater eine Leerstelle, die kein anderes Medium ausfüllen kann. Gerade weil das gesprochene Wort – auch im Hörfunk! – längst entmachteter ist, sollten wir es wieder auf den Thron der Aufmerksamkeit zurückholen. Indem die Texte nicht mit Bildern illustriert werden, indem das Wort solitärer Mittelpunkt des Abends ist, fordert es etwas vom Zuschauer, das selten geworden ist: Bedingungslose Konzentration, einen Akt der Wachheit.

Der Kick. Von Gesine Schmidt und Andres Veiel. Theater Basel und Maxim Gorki Theater, 2005

Nach einer Vorführung von *Der Kick*² in Eisenhüttenstadt kamen bei der anschließenden Diskussion die Zuschauer

miteinander ins Gespräch. Schüler, Lehrer, Eltern, ein Polizist, eine Gärtnerin. Sie alle stellten fest, dass sie ähnliche Probleme mit No-Go-Areas hatten, mit Pöbeleien von Rechtsextremisten. Das Stück war Anlass, diese Gemeinsamkeiten zu formulieren und sich nicht mit dem Gegebenen abzufinden. Nach wenigen Minuten war ich als Gesprächspartner überflüssig. Das Stück und sein Autor konnten zurücktreten, für eine soziale Plastik der Eigenverantwortung.

Im besten Sinne ist das Theater also dann am erfolgreichsten, wenn es sich überflüssig macht. Es gilt dann nur noch das gesprochene Wort – der anderen.

keinen weg hinaus – keine katharsis

Ausschnitte aus dem Publikumsgespräch anschließend an den Vortrag von Andres Veiel moderiert von Uwe Gössel

UWE GÖSSEL: Sind die Banker, die du interviewt hast, auch zur Vorstellung ins Theater gekommen?

ANDRES VEIEL: Niemand von ihnen kam zur Premiere. Die kommen jetzt so nach und nach, anonym, um das zu überprüfen. Es ist eher ein Konferieren mit Anwälten. Was könnte durch eine bestimmte Berichterstattung noch hochkommen? Insofern ist das ein sehr heikles Unterfangen. [Lange Pause]

Jetzt weiß ich, dass du meine Methode anwendest, dass ich mir die nächste Frage selbst stelle. [Freude im Publikum]

Das kann ich auch gerne tun. Die Frage für mich: Also ich habe mich ja selbst bei dem Wunsch ertappt, dass wir durch einen Helden erlöst werden. Das ist natürlich absurd bei Menschen, die uns so in den Abgrund gerammt haben. Dazu die nächste Frage: Was ist die Alternative? Kann es im Falschen etwas Richtiges geben? Welchen Raum hat das Individuum? Ist es nicht eine naive Vorstellung, zu glauben, dass ein einzelner Held kommt, im historischen Sinne, und mit seiner Hand das Rad anhält?

UWE GÖSSEL: Die Interviews ergaben 1.500 Seiten. Nach welchen Kriterien hast du das Material für die Bühne verdichtet, um auch an das Unsagbare heranzukommen?

ANDRES VEIEL: Wichtig war die konkrete Arbeit mit dem Körper der Schauspieler. Mein Kriterium dabei war: Hör ich ihnen zu, interessiert mich das, was da verhandelt wird? Wann rutscht es wieder weg? Und: Wie verändert sich der körperliche Bezug von Menschen, die diese Texte aufnehmen? Die Schauspieler sollten zunächst einfach nur diesen Text in sich aufnehmen, sodass sie dann in eine Körperlichkeit gekommen sind, die realen Figuren wiederum sehr ähnlich wurden. Das heißt, man geht möglichst weit weg von dem Begriff des Authentischen. Ich will vermeiden etwas abzubilden. Und da sind wir wieder bei der Kraft des Wortes, allein das Wort in seiner grammatikalischen Struktur. Wo setzt man ein Komma? Wo setzt man einen Punkt? Das schafft eine bestimmte Körperlichkeit. Allerdings könnte man jetzt sagen: Komm, dann mach Hörspiel. Nein! Es braucht den Körper. Dieses Experiment, den Rest wegzulassen. Einfach nur zu gucken, wie verändert sich ein Körper mit einem bestimmten Text, das geht so nur im Theater.

ZUHÖRER: Gerade bei diesem Projekt ist auch das nicht gesprochene Wort wahnsinnig interessant. Was musste leider wegfallen?

ANDRES VEIEL: Der unmittelbar investigative Teil musste wegfallen. Ich wollte und konnte dem investigativen

Journalismus keine Konkurrenz machen. Das heißt, es fehlt der konkrete Blick in einen, zwei, drei konkrete Abgründe, wo ich eigentlich Ross und Reiter benennen könnte. Wo es möglicherweise dann zu Recht staatsanwaltschaftliche Ermittlungen geben müsste, weil einfach geltendes Recht gebrochen wurde und deshalb viele Milliarden durch den Kamin gejagt wurden. Das ist für mich ein noch nicht gelöster Zwiespalt, weil es eigentlich eine Herausforderung ist, da zu schweigen. Aber dadurch, dass ich den Informanten Anonymität zugesichert habe, fühle ich mich da im Wort.

Ich finde es aber wichtig, dass das Theater immer wieder sagt: Gut, wir haben hier einen Kunstraum. Wir schaffen eine Abstraktion, eine Übersetzung, aber wir machen die Fenster auf und probieren die Leute zu holen, wo es relevant ist. Wir kriegen sie natürlich nicht, weil das Theater nicht wichtig genug erscheint. Wir haben zum Beispiel Peer Steinbrück oder Jörg Asmussen eingeladen. Die haben alle zugesagt. Und dann realisieren sie, was verhandelt wird, und dass das möglicherweise gefährlich ist. Aber es ist nur Theater! Unsere Grenze ist leider, dass dieses Medium so marginal wahrgenommen wird.

ZUHÖRERIN: Wie stellst du dir den Blick der Zuschauer vor? Ist es eher so ein Zoo-Blick, dass man mal sehen will, wie ticken die eigentlich. Oder geht es dir darum, dass man quasi den Menschen hinter dem Banker zu sehen bekommt oder zeigen kann?

ANDRES VEIEL: Mir ist wichtig, dass wir nicht resignieren vor einem abstrakten System. Deshalb oszilliert das Stück zwischen den systemischen Notwendigkeiten und den Menschen in ihrer ganzen Erbärmlichkeit, mit ihren Fluchtmechanismen. Für mich ist es eine ganz tiefe Ratlosigkeit, diese Menschen so zu erleben. Da komme ich wieder auf den Erlösungsgedanken. Dass sie eben nicht diese Figuren sind, die eine Konsequenz ziehen. Das ist ja das Unbefriedigende. Dass sie gefangen bleiben innerhalb eines bestimmten Denkens oder wenn, dann nur in die Philosophie flüchten. Wenn die es nicht leisten, was ist eigentlich meine Konsequenz? Dann müssen wir es selbst in die Hand nehmen. Warum vertrauen wir diesem Mittelmaß? Das ist doch eigentlich das Erschreckende. Das sind Leute mit einer solchen Macht. Und wir können sie angucken. Aber letztendlich lassen wir ihnen diese Macht. Es mischt sich ja niemand wirklich ein. Und das ist mein eigenes Entsetzen, weshalb ich genau diesen Weg in der Dramaturgie des Stückes gegangen bin. Es gibt da auch für mich nichts Beruhigendes. Im Gegenteil: Es ist ein Blick in einen Ort,

wo es auch mit diesen Mitleidskreaturen keine Erlösung gibt. Keinen Weg heraus. Keine Katharsis. Deswegen sage ich, es fällt auf uns zurück.

ZUHÖRER: Welche Vorstellung hatten Sie von der Form des Textes zu Beginn des Projektes? Welche Folgen hatten die konkreten Erfahrungen während der Arbeit?

ANDRES VEIEL: Für mich war klar, es wird eine prozesshafte Arbeit. Als ich im März 2012 in Frankfurt anfang, gab es dort bereits Occupy-Demonstrationen und ich habe aus der Bank gehört, wie viel Angst das System hat. Es wurden dann Arbeitsplätze ausgelagert in bunkerähnliche Unterbringungen außerhalb der Stadt. Das heißt, das System ging davon aus, dass die Türme gestürmt werden könnten. Sie haben zu Recht einen Zorn unterstellt, den es aber nicht gegeben hat. Das war für mich ein ganz wichtiger Gedanke. Ich habe dann die Handlungsanleitung der Bank aus dem Intranet bekommen, das war eigentlich wie Kabarett. Dass die Bank etwas sieht, was real durchaus berechtigt ist, aber die Menschen, die da demonstrieren, sind kilometerweit weg. Ein ganzer Apparat wurde hochgefahren: Freizeitkleidung tragen, keine Aktentasche nehmen, auf jeden Fall nicht mehr mit dem Auto vorfahren, wieder U- und S-Bahn fahren, also sich tarnen. Ein Vorstandsmitglied hat gesagt: »Wir sollen uns dem Pöbel anpassen.« Das ist auch eine Demütigung. Wenn Sie jetzt nach der Struktur fragen: Da ist beides drin. Dass die Bank etwas sieht, was eigentlich passieren müsste aber real nicht passiert, und trotzdem darauf reagiert. Für mich wurde deutlich, dass ich mit so einem Szenario enden will: dass wir diese Menschen genau in dieser Situation zeigen. Wenn sie Freizeitkleidung anlegen müssen. Und sich dem Pöbel annähern. Und plötzlich nur noch in der Mitarbeitergarage vorfahren dürfen und nicht mehr in der Vorstandsgarage. Sich unter die anderen mischen müssen. Es gab dadurch sehr früh eine Struktur, wo ich wusste, da will ich am Ende hin, und dazwischen war alles offen.

ZUHÖRERIN: Ich fand das sehr faszinierend, diese Banker zu erleben als Leute, die selber innerhalb eines Systems wie Rädchen eigentlich auch nur funktionieren können und mit einem »Nein« vermutlich ihre eigene Existenz vernichten würden. Trotzdem hätte ich es interessant gefunden, wenn du ihnen am Ende die Systemfrage gestellt hättest. Wie können sich Banker, die raus sind dem Geschäft, eigentlich ein Finanzsystem vorstellen, in dem sie wieder arbeiten wollen würden? Hast du die Frage gestellt, ist die in das Stück eingeflossen, oder ist das die nächste Folge?

ANDRES VEIEL: Natürlich habe ich mit ihnen darüber gesprochen. Das ist für mich genau das Erschreckende, dass es da a) keine wirkliche Vorstellung gibt und b) auch nicht in diese Richtung gehandelt wird. Warum nicht? Weil es bedeuten würde, sich außerhalb der Banking-Community offen zu positionieren. Sie müssten ja Nicht-Regierungsorganisationen, andere Formen des Geld-/Kreditwesens, nämlich Mikrokredite, finden, dass man das Geld dahin gibt, wo es noch sinnstiftend ist, wo es tatsächlich etwas bewirkt und nicht da, wo es die größte Rendite bringt. Das ist sozusagen für mich auch noch einmal das Erschreckende gewesen, dass das nicht einmal angedacht wird, weil es eine Art von Exkommunikation bedeuten würde. Ihr Wissen hilft ihnen, in diesem Haifischbecken zu überleben, aber nicht, um im Falschen etwas Richtiges auf die Beine zu stellen: Dass sie ihr Wissen zur Verfügung stellen. Es passiert aber nicht. Insofern gibt es keine weitere Folge. Aber vielleicht passieren Dinge, die ich mir im Moment noch nicht vorstellen kann. Insofern ist das Ganze eine Operation am offenen Herzen. Mit dem Herz kann noch sehr viel passieren.



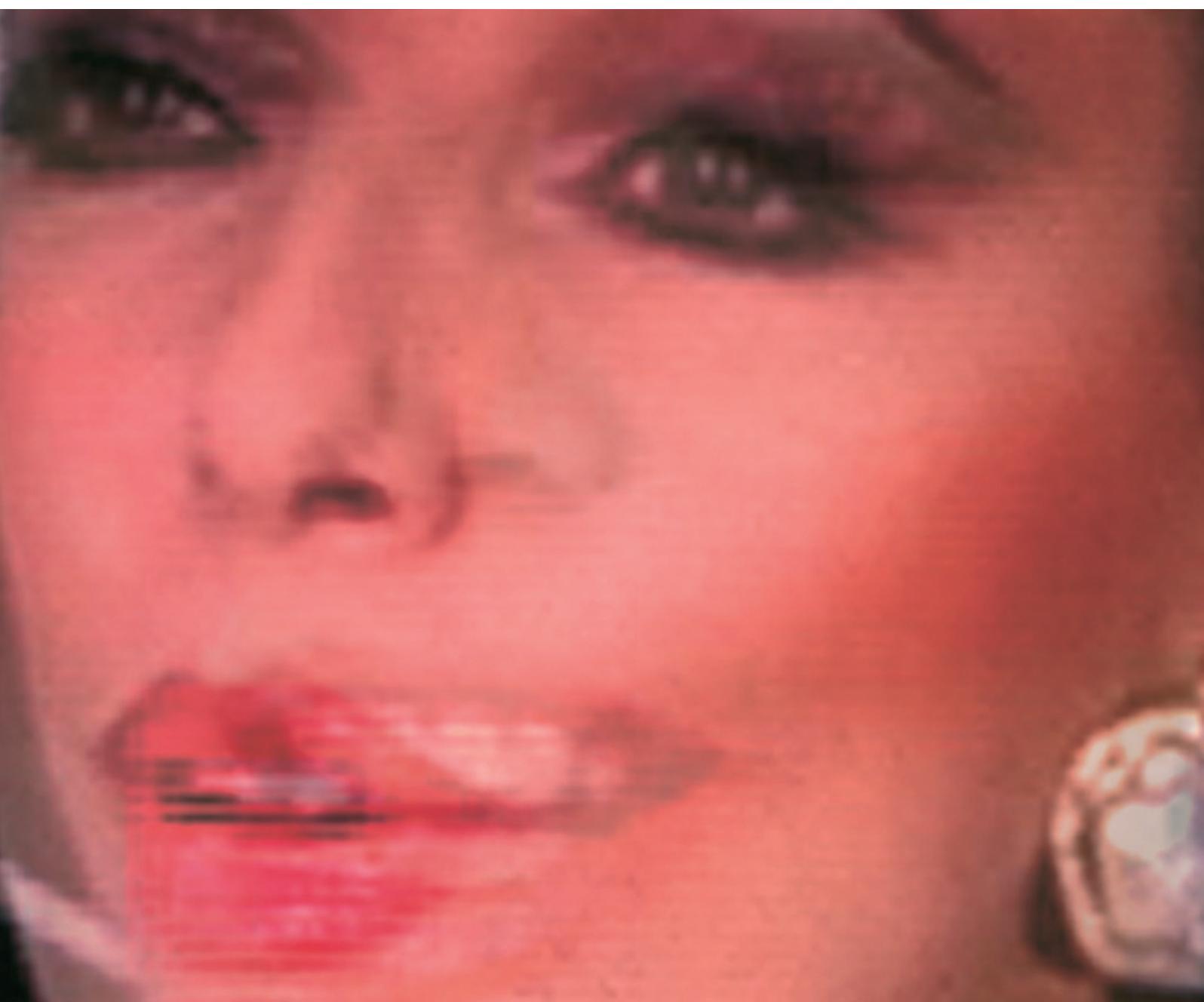
Krystle / Gisela

Ich war nie Mrs. Carrington und wollte
es auch nie sein! Was auch immer Ihre
Motive seien mögen ...



(Alexis / Ursula blickt immer noch sehr erzürnt zurück zu Krystle / Gisela und beginnt mit süffisantem Lächeln zu lipsyncen zu der Original-Stimme von Joan Collins)

Motives? That's an ugly implication ...



*(Ursula fällt aus der Rolle und
mit Berliner Akzent:)*

Neulich war ich im KaDeWe,
bei der Fleischtheke,
da hat mir der Verkäufer einen
Sonderpreis gemacht!
Weil er meine Stimme erkannt hat!





nicht deutschsprachige 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 die sprachliche 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 entkörperlichen 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 Fernseherausstrahlung 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.

Kerstin Honeit, war 2010 als Meisterschülerin des Fachbereiches »Freie Kunst« an der Kunsthochschule Weissenhof. 2011 Stipendiatin des Postgraduierten-programms Goldrausch Künstlerinnenprojekt art IT. In zahlreichen Installationen und Videoarbeiten hat sie sich mit der »medial entkörperlichen Stimme« auseinandergesetzt. Die Künstlerin und Kostümbildnerin (u.a. Kostümbild Unendlicher Spaß, Hebbel am Ufer Theater, 2012) realisiert 2013 ihre neue Videoarbeit *Talking Business*.

wort und totschatlag

Impressionen von der Jahreskonferenz

Cornelia Fiedler

»e s kann Liebe sein... und es kann Krieg bedeuten«, halt es prophetisch durch die theaterdunkle Spielhalle der Münchner Kammerspiele. Die Rede ist vom Wort, vom gesprochenen Wort – jenem Wort eben, das bekanntlich gilt. Mit auffallend knappen, umso präziser gesetzten Worten eröffnet Kammerspiele-Intendant Johan Simons, ganz Bühnen-Arbeiter in Jeans und grauem T-Shirt, nicht nur die Jahrestagung der Dramaturgischen Gesellschaft, sondern auch einen ganzen Kosmos an Themen: von Sprachen und Sprechen bis zu Wort und Totschatlag.

Realitäten aussprechen

Wie Sprache Fakten schafft, wie es passieren kann, dass durch streng reguliertes und kontrolliertes Sprechen vor aller Augen eine widersinnige Logik konstruiert und gesellschaftlich anerkannt wird, das macht der Eröffnungsvortrag des Film- und Theaterregisseurs Andres Veiel erschreckend deutlich. Veiel ist in eine »sprachliche Wagenburg« unserer Zeit vorgedrungen, das System der Finanzwirtschaft. Das dort vorgefundene Sprachmaterial hat er in seinem Stück *Das Himbeerreich* auf die Bühne gebracht. Gut zwei Wochen nach der viel beachteten Uraufführung im Januar 2013 blickt Veiel mit gemischten Gefühlen auf die Zeit zurück, in der er ehemalige und amtierende Bankvorstände interviewte und anschließend jedes Wort genehmigen lassen musste. Rechtsbrüche, konkrete Fehler benennen, das kann und will sein Stück nicht. Es kann Fragen stellen, zum Beispiel diese: »Warum vertrauen wir diesem Mittelmaß?« Gemeint sind Leute, von denen mittlerweile auch aus der Presse bekannt ist, dass sie ihre eigenen Finanzprodukte gerade einmal zur Hälfte verstehen. Veiel sieht sich, sieht das Theater als einen »Anstifter«, der Prozesse anstößt, in diesem Fall durch den 90-minütigen Dauerbeschuss mit dem »Vokabular der Krise« Zorn auslöst – »nicht Wut, sondern Zorn, denn der setzt Reflexion voraus.«

Wie es komme, dass ausgerechnet Veiel gegenüber so viele Banker ihr hochdotiertes Schweigen gebrochen haben, will ein Teilnehmer wissen. Die Antwort stimmt nachdenklich, zumal vor mehreren hundert Theaterleuten: Die Interviewten sehen das Theater schlicht als minoritäre Veranstaltung an, nicht als Öffentlichkeit im eigentlichen Sinn. Wenn es nicht gerade das Fernsehen ist, wenn »das gesprochene Wort ohne Bildverstärkung auftritt«, gilt es offenbar als entmachtet, so Veiel.

Man kann das auch positiver formulieren – die Macht der Sprache macht's möglich: Bereits am nächsten Morgen wird Veiels *Himbeerreich* für den dg-Vorsitzenden Christian

Holtzhauer in seiner zweiten Eröffnungsrede zum Beweis dafür, dass das Theater der »vielleicht letzte Ort ist, an dem Dinge benannt werden, die in der medialen Gesellschaft keinen Platz haben«. Gerade darum soll es laut Holtzhauer gehen, wenn sich die Dramaturgische Gesellschaft in einer Zeit, in der das Theater zum »Spielball der Politik« geworden ist und als »nicht systemrelevant« bezeichnet wird, drei Tage lang dem Sprechen widmet: sich einerseits als Ort zu beweisen, an dem Dinge ausgesprochen werden, und andererseits zu kämpfen, denn der kulturpolitische Aufschrei ist schließlich auch eine nicht zu unterschätzende Form des Sprechens.

Rhythmus, Rhetorik und rollendes R

Drei Keynotes eröffnen im Akademietheater der Bayerischen Theaterakademie verschiedene Perspektiven auf Sprache und Sprechen: Die Neuropsychologin Dr. Sonja Kotz widmet sich in ihrem Vortrag der neurologischen Seite des Verstehens und Verarbeitens von Sprache. Was genau das angeregte Aufleuchten bestimmter Hirnareale bei emotionalem und erst recht bei rhythmischem Sprechen für die Theaterpraxis bedeuten könnte, bleibt, den fragenden Gesichtern nach zu urteilen, für manche etwas abstrakt, kann aber im nachmittäglichen Tischgespräch noch vertieft werden.

Aus Sicht der Rhetorik packt Olaf Kramer das Thema an. Sein Vortrag vertieft Andres Veiels Frage, wie durchdachtes, geplantes, optimal inszeniertes Sprechen selbst Realitäten schaffen kann. Von Iphigenie über Thomas Bernhard zu Obama und zurück – schon Kramers Performance bietet ein Musterbeispiel dafür, dass und wie Rhetorik funktioniert. Sein Vortrag springt mit spielerischer Leichtigkeit von Tauris nach Berlin und als ZuhörerIn ertappt man sich mehrfach dabei, tatsächlich zu glauben, man habe gerade rein zufällig die gleiche Assoziation gehabt wie der Redner – bis irgendwann klar ist, dass dieser es einfach gut versteht, Brücken von einem Thema zum nächsten zu bauen. Kramer versammelt, weitgehend im Sinnes des Poststrukturalismus, Beispiele dafür, wie das Sprechen über Sachverhalte eine bestimmte Wirklichkeit erst herstellt: Warum reden wir etwa seit Jahren von einer Finanz- und nicht etwa einer Staatsschuldenkrise? Der Begriff ist durch ständige Wiederholung zur »Realität« geworden. Warum schlugen Obama in seinem ersten Präsidentschafts-Wahlkampf schier unendliche Sympathiewellen entgegen? Unter anderem deshalb, weil er und seine Berater es verstanden, den Werdegang des Präsidentschaftskandidaten analog zum amerikanischen Traum zu erzählen. Die Voraussetzung für eine derart wirkmächtige Rhetorik

ist die genaue Kenntnis der Adressaten, also der in und mit der Rede Angesprochenen, ihrer Wünsche und Ängste. Fazit: Sprache dient nicht allein der Verständigung, sie verfestigt unser Bild von der Welt. »Rhetorik schafft Institutionen, wo Evidenzen fehlen«, heißt das in den anthropologischen Studien Hans Blumenbergs, die Kramer zitiert.

Von einem folgenreichen Streit um die Definitionsmacht kündigt auch der dritte Vortrag: Uwe Hollmach berichtet vom Weg hin zu einer einheitlichen Bühnenaussprache. Was Theodor Siebs und Kollegen Ende des 19. Jahrhunderts in ihrem Aussprachewörterbuch erstmals festhielten, war durch und durch künstlich: ein Versuch, reinstes Schriftdeutsch zu sprechen – kein Buchstabe durfte unausgesprochen bleiben. Zwar klingen Hollmachs Hörbeispiele aus verschiedenen Jahrzehnten, das krankhaft rollende »R« eines Josef Kainz etwa oder Ernst Ritter von Possart mit seinem quälenden Singang heute entwaffnend komisch. Trotzdem sind sie die Basis dessen, was wir unter reinem Hochdeutsch verstehen. Historisch hat offenbar das Theater unsere (sprachliche) Realität ganz entscheidend geprägt. Die Mitschnitte aus verschiedenen Epochen können übrigens auf der Webseite der dg nachgehört werden.

Lob der Zerstörungssätze

Nach einem vollgepackten Vormittag ist gerade mal ein Aspekt des quasi allumfassenden Tagungsthemas »Sprechen« umrissen. Dafür bietet der Nachmittag eine Vielzahl gleichzeitig stattfindender Sessions. Die Teilnehmenden können ihre sprachliche Präzision sogleich mal am feinen Unterschied zwischen »Workshop«, »Übung«, »Tischgespräch« und »Raumgespräch« schulen. Die Aufgabe für die Mittagspause lautet also – neben der leicht hektischen Restaurantsuche, die letztlich im gemütlichen und günstigen Tagungscafé in der Akademie mit lautstarkem Wiedersehen diverser Kolleginnen endet –, noch eben das vierzehnteitige Programm zu verstehen.

Ein Workshop heißt »Über jeden Menschen gibt es einen Satz, der ihn zerstört: Dialog, Dynamik, Destruktion – Übungen für eine Theatersprache«. Das klingt vielversprechend abgründig. John von Düffel leitet das Zerstörungsprojekt an. Gefahr, so die These des Schriftstellers und Dramaturgen, schafft die größtmögliche Gegenwärtigkeit – auf und abseits der Bühne. Die zentrale Frage der Dramatik lautet also: »Was steht auf dem Spiel?« Und schon sind wir bei eben jenem zentralen Satz, der einen Menschen zerstören kann, und der in so gut wie jedem Theaterstück als beständige

Gefahr hinter den Dialogen lauert. Diesen Zerstörungssatz zu finden und einen Dialog daraufhin zuzuspitzen, das ist nun die Aufgabe der Teilnehmer – eine kurze, intensive Textarbeit an König Ödipus.

Während unten die Köpfe rauchen, wirken die Tischgespräche im ersten Stock auf den ersten Blick recht gemütlich: Vier große Tische sind im Raum verteilt, jeweils 15–20 Leute sitzen dort um je eine Kugellampe, die warmes Licht verbreitet. Am Tisch von Olaf Kramer wird diskutiert, was die Erkenntnisse der Rhetorik für die Theaterpraxis bedeuten. Am Nachbartisch erläutert die Regisseurin und Performerin Monika Gintersdorfer an verschiedenen Beispielen, etwa ihrem Projekt *Der internationale Strafgerichtshof*, wie aus dem Formulieren und Denken im Moment eine neue »aktive Sprache auf der Bühne« entstehen kann. Immer wieder dringen Satzketten, Gelächter und Hörbeispiele von den anderen Tischen herüber.

Affirmation und Thekengespräch

Bevor alle wieder zum Abendprogramm in diverse Münchner Theater ausschwärmen, gibt es Einblicke in eine eigens für künstlerische Schaffensprozesse erarbeitete Feedback-Technik des Masterstudiengangs DasArts in Amsterdam. Sie soll produktive Rückmeldungen zu Theater- und Performanceprojekten und möglichst hierarchiefreien Austausch ermöglichen, Spaß am gemeinsamen Nachdenken entwickeln und ist, das ist zentral, vor allem als Service für das jeweilige Produktionsteam gedacht. Ob und wie das genau funktioniert, das kann praktisch am Beispiel des Projekts *Malinche* von Studierenden der Theaterakademie ausprobiert werden.

»Ein Herrenabend« lautet der Untertitel zu *Malinche*, und das beschreibt bereits das Grundprinzip des Stücks: In Revueform präsentieren drei männliche Performer die Geschichte einer Mexikanerin, die von der Sklavin zur Geliebten und Dolmetscherin des spanischen Eroberers Cortés wurde. Immer neue Quellen und Meinungen werden auf Spanisch und Deutsch erzählt, projiziert, übersetzt, durchgespielt – nur eine Person bleibt ohne Stimme, *Malinche* selbst. Sie ist zur Projektionsfläche geworden. Ein Teil von ihr lebt im Marienkult weiter, ein anderer als Schimpfwort, gleichbedeutend mit Hure und Verräterin.

Die 90-minütige Feedback-Session zu *Malinche*, angeleitet von der DasArts-Absolventin Maika Knoblich, beginnt damit, dass die Performer ihre eigenen Fragen an das Publikum formulieren, diese sollten bei den folgenden Schritten immer

im Hinterkopf bleiben. Dann geht's los mit einem Thekengespräch mit dem Sitznachbarn (*One on One*). Hier darf einige Minuten lang ganz unreflektiert rausgelassen werden, was einem nach dem Vorstellungsbesuch auf der Seele brennt: Was genervt hat, was toll war, was unverständlich und was irritierend. Wenn genug Dampf abgelassen ist, folgt das *Affirmative Feedback*. Jeder, der möchte, sagt, was für ihn oder sie persönlich funktioniert hat – aber nicht als Urteil und nicht als Ratschlag. »Die Zweisprachigkeit hat funktioniert«, heißt es, »der Kameraeinsatz hat funktioniert, um die Gemachtheit von Geschichte zu verdeutlichen.« Die Moderatorin fragt gelegentlich nach, konkretisiert, schreibt die Ergebnisse auf ein Flipchart. Wer zustimmt, kann jederzeit einfach »plus eins« sagen. Das nächste Format heißt *Perspectives*: Formuliert wird, welche Bedürfnisse aus einem bestimmten Blickwinkel noch erfüllt werden müssten, zum Beispiel: »Als Zeitgenosse bräuchte ich einen stärkeren aktuellen Bezug«, »als Malinche mehr Raum«, »als Mann die Möglichkeit für ein anderes Männerbild«. Auffällig ist, dass immer wieder Denkpausen entstehen und dass sehr durchdacht formuliert wird. Als Nächstes sind *Open Questions* dran, also alles außer Ja/Nein-Fragen. »Wie kann man den Auslöser für die Beschäftigung mit dem Thema sichtbar machen?«, wird hier etwa gefragt, aber auch: »Was ist weiblich?« Dann folgt die *Gossip Round*: Die Teilnehmenden sind dazu aufgerufen, sich so zu unterhalten, zu tratschen, zu loben, zu lästern, als seien sie allein, dabei bleibt das Team anwesend im Raum. Am Ende dieser Feedback-Session haben die Performer noch die Möglichkeit zur Reaktion.

Irritation und Auftragsstück

Sprache im Tanz, im Sprechtheater, im Figuren- und Musiktheater – der Samstag beginnt mit einem Podium der Sparten, moderiert von Christopher Balme, dem Leiter des Studiengangs Theaterwissenschaft an der Ludwig-Maximilians-Universität. Olaf A. Schmitt (Oper), Pirkko Husemann (Tanz), Julia Lochte (Sprechtheater), Stephanie Rinke (Figurentheater) tauschen sich über die Internationalisierung von Bühnengeschehen und Publikum, das Ineinandergreifen der Formen, den Wandel in der Bedeutung der Sprache und die Erfahrungen mit Übertiteln und Mikroports aus. In der Oper ist es zwar seit Langem akzeptierter Standard, mit internationalen Stars zu arbeiten. Allerdings endet die Toleranz so mancher Opernliebhaber dann, wenn ein Nicht-Muttersprachler Wagner-Arien singt, berichtet Schmitt. Auch Julia Lochte von den Münchner Kammerspielen erzählt von zweiseitigen

Erfahrungen. Auf der Bühne mit Akzent zu sprechen, kann für eine ganz neue Aufmerksamkeit sorgen, die das Publikum durchaus zu schätzen wisse. Wie eng die Grenzen der akzeptierten Normabweichung gesteckt sind, beweist andererseits eine erschreckende Flut von Zuschriften mit »fast schon faschistoiden Zügen«, die die offenbar als provokant empfundenen Auftritte des aus Belgien stammenden Ensemblemitglieds Benny Claessens auslösen. Doch zumindest auf dem Podium herrscht Einigkeit darüber, dass die Internationalisierung in allen Sparten weitergehen soll und wird. Es ist wohl schlicht an der Zeit, sich der gesellschaftlichen Realität in einem Einwanderungsland anzunähern – sowohl auf der Bühne als auch im Zuschauerraum.

Das Nachmittagsprogramm macht die Entscheidung wieder schwer: verschiedene Künstlergespräche, eine Feedback-Session mit den Amsterdamern, ein Workshop mit Matthias Günther zu Einführungsveranstaltungen. Die Wahl fällt schließlich auf das »Forum Autoren – Verlage – Theater«. Auf der Bühne im Akademietheater versammeln sich die Autoren Dirk Laucke und Thilo Reffert, die Autorin Nino Haratischwili und Anke See, die beim Kiepenheuer-Verlag für die Dramatik zuständig ist. Die Theater sitzen im Publikum. Das Gespräch auf der Bühne gewinnt daher schnell einen irritierend familiären Charakter. Beim Thema Auftragswerke sind sich alle einig: Oft entstehen sie unter zu hohem Druck und sind notorisch unterbezahlt; manche Auftragsstücke werden zwar richtig gut, die besten Dramen entstehen aber oft ohne direkten Auftrag; der vom Theater geforderte Regionalbezug kann gewaltig nerven, denn man ist nun mal in den wenigsten Städten zu Hause und findet als Außenstehende selten innerhalb weniger Wochen einen überraschend innovativen Zugang zu Erlangen, Oberhausen oder Hildesheim. Erste Beiträge aus dem Publikum machen deutlich, dass die Problemlage im Theater eine sehr ähnliche ist. Das zeitintensive Arbeiten einerseits der Regie an Inszenierungen, andererseits der Dramatik an den Stücken selbst, muss meist aus Budgetzwängen auf ein Mindestmaß reduziert werden. Moderator Peter Michalzik diagnostiziert dieses gemeinsame Problem und stellt die gute alte Frage »Was tun?«. Da werden die Verantwortlichkeiten höflich zwischen Theatern, Verlagen und AutorInnen hin- und hergereicht, Befindlichkeiten formuliert, und die Diskussion zerfleddert in mit Verve vorgetragenen Einzelfällen.

Der Samstagabend bietet volles Programm. Nach Tagung, dg-Mitgliederversammlung und Vorstellungsbesuchen lädt der Verband Deutscher Bühnen- und Medienverlage ein,

die schöne Aussicht aus der gleichnamigen Bar im Residenztheater zu genießen. In diesem festlichen Rahmen wird die Gewinnerin des Kleist-Förderpreises für junge Dramatiker 2013, Maria Milisavljevic, vorgestellt. Ihr Theaterstück *Brandung* wird im Juni in der Regie von Christopher Rüping als Koproduktion mit dem Deutschen Theater Berlin in Recklinghausen uraufgeführt. Im weiteren Verlauf des Abends erfreuen sich vor allem die Formate *One on One*, *GossipRound* und *Open Questions* großer Beliebtheit, einige Beobachter wollen auch *Affirmative Feedback* vernommen haben.

So viele Bühnen...

Der Sonntag beginnt wahlweise mit der szenischen Lesung aus *Brandung*, eingerichtet von Studierenden der Theaterakademie, einer praktischen Feedback-Übung und/oder Kopfschmerzen. Zum Impuls-Vortrag des Soziologen Prof. Armin Nassehi finden sich dann wieder alle im Akademietheater ein. »Wer spricht für wen?«, lautet seine Fragestellung. Nassehi betrachtet die »diskursiven Bühnen« unserer Gesellschaft. Auf der politischen Bühne wird ausprobiert, was sagbar ist und was nicht, man erlernt die passende Performanz, das Mit-Spielen in einem spezifischen Umfeld. Solche diskursiven Bühnen, auf denen die Gesellschaft sich ihrer selbst vergewissert, verdoppeln nun ebenso die Welt, wie das auch die künstlerischen Bühnen tun. Wo dann noch der Unterschied bleibt? Die Kunst mache diese Verdoppelung sichtbar, meint Nassehi, auf den diskursiven Bühnen versuche man eher das Gegenteil.

Für die Frage »Wen spricht an, wie auf der Bühne gesprochen wird?« bekommt Nassehi Unterstützung aus der Theaterszene: von den Schauspielern Kristof van Boven von den Kammerspielen und Juliane Köhler vom Residenztheater, von der Dramaturgin Stefanie Carp, derzeit bei den Wiener Festwochen, und dem Volkstheater-Intendanten Christian Stückl. Im Zentrum steht das Publikum; anwesend auf dem Podium ist es nicht. Moderiert von der *Theater heute*-Journalistin Barbara Burckhardt entwickelt sich ein unterhaltsames Anekdoten-Podium, vielleicht das angemessene Format für einen Sonntagnachmittag nach drei Tagen Konferenz.

Den Schlusspunkt der Konferenz setzt Regisseur Laurent Chétouane mit einem Bericht aus der Theaterpraxis. Am Beispiel seiner *Iphigénie* an den Münchner Kammerspielen mit Fabian Hinrichs in der Titelrolle erläutert er, warum der Text in der Kunst immer etwas Fremdes bleibt und dass gerade darin die Qualität von Dichtung bestehe.

Bis zu diesem Punkt hatte sich hartnäckig das Gerücht gehalten, Chétouane habe eine praktische Übung mit chorischem Sprechen vorbereitet. Dann ist die Tagung plötzlich zu Ende, ganz ohne Chor.

philosophie formatieren: die kunst des feedbacks

Barbara van Lindt

der Begriff »Feedback« (Rückkopplung), der ursprünglich aus der Elektronik der 1920er Jahre stammt, wird seit etwa 1955 im allgemeineren, übertragenen Sinn für »Informationen über die Ergebnisse eines Prozesses« gebraucht. Natürlich ist das Phänomen viel älter, bekannt als »Reflexion« Dieser Begriff stammt aus dem späten 14. Jahrhundert und bezog sich zunächst auf (buchstäblich reflektierende) Oberflächen. Als »Äußerung nach der Rückkehr der Gedanken über ein Thema« wird er seit den 1650er Jahren verstanden. »Reflexion« hat eine weniger funktionale, mechanische Bedeutung als »Feedback« und tendiert mehr zur Philosophie.

Der zeitgenössische niederländische Philosoph Henk Procee verweist auf Kant, um die verschiedenen Aspekte und Voraussetzungen der Reflexion zu erklären. Aufschlussreich sind ihm Kants Konzepte von Urteilskraft und Verstand.

»Verstand ist notwendig für Wissen. Kant meint damit die mentale Kapazität zu formulieren und logische Verknüpfungen, Konzepte, Theorien und Gesetze (in Kants Terminologie: »Regeln«) aufzustellen. (...) Während der Verstand mit formaler Bildung zusammenhängt, in der der begriffliche und theoretische Inhalt einer Disziplin dominiert, ist die Urteilskraft an Individuen gebunden, die bei ihren Versuchen, die Welt, ihre Profession und sich selbst zu entdecken, alle möglichen Zusammenhänge herstellen.

(...) Urteilskraft ist eine spezielle Fähigkeit oder Geisteskraft, nicht gesteuert von (logischen) Regeln; vielmehr ist sie das (persönliche) Vermögen zu entscheiden, welche Konzepte und Theorien für »konkrete« Situationen angemessen oder nicht angemessen sind. Mit anderen Worten, Urteilskraft führt keine homogenen (logischen) Operationen aus, sondern verknüpft heterogene (logische, theoretische, persönliche, empirische und praktische) Elemente. (...) Urteilskraft ist, zuerst und zuvörderst, eine Forschungstätigkeit und sollte daher mit der Begrifflichkeit von Entdeckungen beschrieben werden.«¹

Betrachten deutsche Dramaturgen die Lektüre von Kant als Teil ihrer *Verstandesentwicklung*? Am DasArts beschäftigen wir uns mit Fragen von Reflexion und Feedback aus der konkreten Situation heraus, von der Seite der Urteilskraft. In der distanzierten Rückschau auf unsere Suche, in retrospektiver Verortung des mittlerweile sehr geläufigen Begriffs »Feedback« in einer philosophischen Tradition, kommen wir zu seiner grundlegenden Bedeutung: Nachdenken über das Nachdenken!

Zunächst sollten wir zwischen verschiedenen Dingen differenzieren, die oft verwechselt werden: Kritizismus, Kritik und Kritikalität. Diese Unterscheidung wurde eingeführt von Irit Rogoff, Professorin für Visuelle Kulturen am Department of Visual Cultures des Goldsmith College in London, die damit für eine Kultur des Feedbacks plädiert, die gewissermaßen auf der Urteilskraft im Kantschen Sinne aufbaut und praktiziert. »Mir scheint, dass wir uns innerhalb eines relativ kurzen Zeitraums vom Kritizismus zur Kritik und zu dem, was ich gegenwärtig Kritikalität nenne, bewegen konnten. Das heißt, wir sind vom Kritizismus, der eine Form des Fehlerfindens und Urteilefällens nach einem Wertekonsens darstellt, über die Kritik, die die zugrunde liegenden Annahmen untersucht, welche etwas als überzeugend logisch erscheinen lassen mögen, zur Kritikalität, die auf dem unsicheren Grund konkreter Verankerungen operiert, gekommen. (...)

Kritikalität ist also die Erkenntnis, dass wir, bestens ausgerüstet mit theoretischem Wissen und der höchstentwickelten Analyseformen mächtig, nichtsdestotrotz auch unter genau den Bedingungen, die wir zu analysieren und zu definieren versuchen, leben. Somit ist Kritikalität ein Zustand der Dualität, in dem man zugleich mächtig und ohnmächtig, wissend und unwissend ist und damit Hannah Arendts Vorstellung von den »fellow sufferers« eine etwas andere Bedeutung zuschreibt. (...) Sie könnten nun fragen, was denn eigentlich der Punkt ist? Ich würde sagen, der Punkt jeder Form kritischer theoretischer Aktivität war niemals die Lösung, sondern vielmehr eine erhöhte Aufmerksamkeit, und Kern der Kritikalität ist nicht, eine Antwort zu finden, sondern vielmehr einen anderen Modus der Identifikation zu erreichen. Philosophisch gesprochen, handelt es sich um eine empfehlenswerte Form von Ontologie, ein »die Dinge ausleben«, das im Gegensatz zum »sie aussprechen« einen enormen transformativen Einfluss hat. Im Prozess dieser Aktivität, in der tatsächlichen Identifikation, kann eine Verschiebung stattfinden, die wir eher durch die Modalitäten der Beschäftigung damit als durch ein Urteil darüber erreichen. Dies versuche ich mit »verkörperter Kritikalität« anzudeuten.«²

Rogoffs Kritikalität als inhärente, verkörperte Praxis der Dualität von Wissen und Nicht-Wissen scheint, ebenso wie



Barbara van Lindt,
managing director DasArts
Amsterdam

1 Henk Procee, »Reflection and Education: a Kantian Epistemology«, in: *Educational Theory* 07/2006; 56(3):237–253, S. 246. Übersetzt von Susanne Dowe

2 Irit Rogoff, »Smuggling« – an embodied Criticality, <http://transform.eicpc.net> 08/2006, S.2. Übersetzt von Susanne Dowe

Kants Definition der Urteilskraft, aufzuzeigen, was Dramaturgen oder Kollegen tun, wenn sie Feedback geben. Als Ausbilder, Dramaturgen und andere beteiligte Feedbacker sind wir mehr an der transformativen Kraft unserer Rückkopplung interessiert als an der Objektivität unserer Äußerungen.

Was suchen Theatermacher, wenn sie Feedback wünschen? Subjektivität sicherlich, immer. Gegeben aus der Bereitschaft, sich auf die Arbeit einzustellen, unter teilweise gleichen Rahmenbedingungen und mit Aufmerksamkeit für die Subjektivität des Einzelnen. Zweitens brauchen die Macher Informationen von ihren Feedback gebenden Mitarbeitern und Zuschauern: Wie wirkt das Werk? Was sagt es aus? Welche Fragen wirft es auf? Welche Assoziationen ruft es hervor?

Insbesondere wenn ein Arbeitsprozess in der Gruppe diskutiert wird, kommt die Frage nach Form und Format auf. Wie macht man die Konversation produktiv für die Theatermacher und für alle an der Diskussion Beteiligten? Wie strukturiert man sie, so dass sie nicht überwältigend, sondern handhabbar wird? Wie kann man Subjektivität explizit machen?

DasArts ist ein Ort, wo künstlerische Methoden und Entwicklungen sowohl theoretisch als auch praktisch geprüft, vorgeführt, herausgefordert werden. In unserem Performing Arts Masterprogramm ist Feedback zu erhalten einer der wichtigsten Wege der Überprüfung, wie eine Arbeit aufgenommen wird. Es ist ein wesentliches Lernwerkzeug, vor allem, wenn die Arbeit noch nicht beendet ist.

Am DasArts haben wir eine Reihe von Feedback-Formaten entwickelt, gemeinsam mit Karim Benammar, Philosoph und Spezialist für Reflexionsprozesse. Die erste und härteste Nuss ist die Künstlichkeit der Formate und die augenscheinliche Rigidität ihrer Anwendung. »Dies hat nichts mit Kunst und ihren Freiräumen zu tun!«, hört man oft. Feedback geben darf jedoch nicht mit Kunst machen verwechselt werden: es geht um einen Denkprozess; dabei können bestimmte Rahmenbedingungen, zeitliche Beschränkungen und andere Aspekte der Selbstdisziplinierung eher hilfreich sein, um das Denken und Sprechen zu schärfen und zu präzisieren. Daher ist die Künstlichkeit der Formate kein Nebenprodukt, sondern ein konstituierendes Element.

Diese Formate sind nichts Neues, sie sind eine Mischung von Formaten, die im Coaching, in der Erziehung, der Therapie gebräuchlich sind und sowohl in gesellschaftlichen

als auch pädagogischen Kontexten angewendet werden. Wir haben sie nicht erfunden, wir haben mit ihnen gearbeitet, sie ausprobiert, Reihenfolge, Zeiten, Gebrauch bestimmter Formate für spezifische Phasen des schöpferischen Prozesses geändert und, noch wichtiger, wir haben begonnen, mit ihnen zu spielen.

Im Verlauf der Session achtet der Moderator darauf, dass die Spielregeln eingehalten werden und die Zeit effektiv genutzt wird. Die Feedback-Session richtet sich nach den Bedürfnissen des Theatermachers. Mit der einführenden *Presenters Question* übernimmt er die Führung und präsentiert seine laufende Arbeit; er stellt das Werk, dessen Kontext und aktuellen Status vor und lenkt die Aufmerksamkeit der Zuhörer auf zweifelhafte Punkte, fragt nach Feedback zu spezifischen Aspekten der Arbeit, die seiner Ansicht nach Entwicklung brauchen.

Nach der *Presenters Question* finden sich die Feedbacker paarweise für einen *One on One*-Austausch zusammen: Dies ist der Moment, freimütig alle durch die Präsentation geweckten Gefühle und Gedanken zu ventilieren, aber auch Vorbereitung auf die spätere kollektive Feedback-Session.

Diese beginnt mit *Affirmative Feedback*. Wir sammeln einfache Dinge, die funktionierten und versuchen, so genau wie möglich zu sein. Es geht nicht um das, was man mag, sondern um Anerkennung, wie die Performance funktioniert.

Die *Perspectives* sind das perfekte Format für fundamentale Fragen und harsche Ansichten, zugleich sind die Feedbacker aufgerufen zu untersuchen, woher ihre Meinungen kommen. Dieses Format besteht aus einer ziemlich künstlichen rhetorischen Formel: »Als... brauche ich...«, zum Beispiel: »Als Dramaturg brauche ich eine strengere Relation zwischen der Zeit in der Narration und der Zeit in der Performance.«

Eine *Open Question* – eine Frage, die nicht mit Ja oder Nein beantwortet werden kann – lädt den Theatermacher ein, Einwände zu (über)denken, oder eröffnet neue Territorien.

Die *Point Reflection* ist eine Sammlung von Assoziationen der Feedbacker, die vom Moderator an der Tafel gesammelt werden, wo die Arbeit in Relation zu diesen oft unerwarteten Ideen, Vorstellungen oder Assoziationen gesetzt wird. Der Theatermacher soll ein oder zwei auswählen und versuchen, einen Bezug zu seinem/ihrer Projekt auf dem Prüfstand herzustellen.

Die *Gossip Round* ist eine Gruppendiskussion über die Präsentation, in der jeder in der dritten Person über den

Theatermacher spricht, wie beim Tratsch. Der Unterschied liegt darin, dass dieser anwesend ist (und stumm bleibt).

In der *Open Discussion* setzt der Theatermacher Themen auf die Agenda: stellt klar, bittet um Klarstellung, macht Ausführungen zu einzelnen aufgekommenen Themen.

Tips & Tricks sind Tipps (Bücher, Filme...) und Tricks (Vorschläge auf der technischen Ebene: Licht, Ton, Bewegung, Darstellung...).

Wir schließen die Feedback-Session mit einem Schlusswort des Theatermachers. Dann schreibt jeder einen Letter, in dem Ungesagtes oder (zu) Persönliches kommuniziert werden kann.

Soweit ein kurzer Überblick der gegenwärtigen Feedback-Praxis, aus dem Blickwinkel eines langen und nie endenden philosophischen Interesses am Denken und Reflektieren.

Dank an Siegmund Zacharias, Karim Benammar, Georg Weinand und Juul Beeren für ihre Anregungen und die kontinuierliche Weiterentwicklung der Feedback-Methode.

Die DVD *A Film about Feedback* ist gegen eine Spende an den Förderverein zur Unterstützung von DasArts-Studenten unter dasarts@ahk.nl erhältlich.

auftrag: stück – autoren sprechen über das schreiben

Rückschau auf die Podiumsdiskussion während der Jahreskonferenz

Anke-Elisabeth See (Gustav Kiepenheuer Bühnenvertrieb)

»e in Wort aufs Papier und wir haben das Drama.« So beschreibt die Dramatikerin Sarah Kane in *4.48 Psychose* einen sie zerreißenden Widerspruch. Zum Glück ist er für das Gros der Autoren ein lebbar-kreativer Antrieb und längst nicht für jeden von derart dramatischer Konsequenz. Für mich persönlich war das einer der eindringlichsten Sätze, die während der dg-Jahrestagung gesagt wurden. Er wurde gesprochen von dem Schauspieler Thomas Schmauser auf der Bühne der Münchner Kammerspiele in einer bemerkenswerten Inszenierung von Johan Simons. In einem dreiteiligen Theaterabend behandelt er das letzte Stück der Kane wie eine Partitur. Durch körperliche Präsenz, Rhythmus und Klang schafft die Sprache gleichzeitig mehrere Sinnenebenen und stellt damit eine sehr subjektive Herausforderung an den Schauspieler wie an den Rezipienten dar. Zugleich kommt der verzweifelt hohe Anspruch der Autorin – vor allem gegen sich selbst – zum Ausdruck.

Mit der Podiumsdiskussion wollten wir, Autoren und Verleger, in Auseinandersetzung mit dem Tagungsthema »Es gilt das gesprochene Wort« den Fokus auf das Schreiben lenken. Nicht, weil uns das Performative fremd ist – wie sollte es, gebührt doch Theá, der Schau, auf dem Theater per se der erste Rang. Vielmehr betrachten wir Dramatik in diesem Sinne: Der Dramatiker bringt in seinem Text Fragen, Konflikte, Probleme von Menschen zur Sprache. Er untersucht die Art und Weise ihrer Kommunikation, verbaler wie nonverbaler, in konkreten Lebenssituationen. Im besten Falle schafft seine Sprache eine Verdichtung und literarischen Eigenwert. Sie materialisiert sich also als geschriebener Text, bevor sie auf der Bühne ausgesprochen und im Zusammenspiel mit anderen Theaterelementen zum Live-Ereignis wird. Der Theaterautor arbeitet im Bewusstsein dieses Vorgangs.

Um unser Anliegen konkret zu diskutieren, haben wir es an ein aktuelles, praxisnahes Thema gekoppelt: Das Auftragsstück. Im Ankündigungstext zur Diskussion hieß es:

»Das Auftragsstück ist inflationär, und wir alle spielen mit: Theater fühlen sich als Arbeit- und Ideengeber, Autoren als persönlich gefragt (und berechenbar bezahlt), Verlage als Vermittler und Agenten. Wir bedienen damit einen ohnehin übersättigten Markt neuer Dramatik – auf dem sich Talententdeckungen, Eintagsfliegen, Gebrauchsstücke unüberschaubar und meist folgenlos nebeneinander tummeln.

Steckt hinter dem florierenden Auftragswesen das wachsende Bedürfnis nach originären, auf die lokale Situation

speziell zugeschnittenen Geschichten/Projekten, abgefasst in der besonderen Sprache des auserwählten Autors? Und/oder bedienen wir hier einen Uraufführungshype, der vorwiegend nach überregionaler Beachtung schielt? Schaut man sich Arbeitsergebnisse solcher Auftragsproduktionen an, tun sich kritische Fragen auf: nach der Qualität der Texte und Inszenierungen, nach den konkreten Bedingungen und Impulsen, unter denen sie entstehen und nicht zuletzt nach der Wirtschaftlichkeit: Auftragswerke kosten Theater meist zusätzlich Geld und Zeit. Die Autorenhonore sind selten angemessen hoch. Auftragsstücke kommen kaum auf große Bühnen und werden selten nachgespielt. Trotzdem, der Stückauftrag hat Konjunktur.«

Die Podiumsdiskussion eröffnete ein konstruktives Gespräch, das es weiterzuführen lohnt – auch, weil beim Auftragswerk durchaus unterschiedliche Interessen aufeinander stoßen. Die dabei deutlich gewordenen praktischen Aspekte der Autorenarbeit möchte ich hier zusammenfassen:

Die Autoren, auf dem Podium vertreten durch Nino Haratischwili, Dirk Laucke und Thilo Reffert, verfolgen in der Arbeit eigene Anliegen und Themen – und schreiben in der ihnen eigenen Sprache. Gegenüber Auftragsanfragen, bei denen sie sich entsprechend künstlerisch angesprochen und in ihrer konkreten Arbeits- und Lebenssituation anerkannt fühlen, reagieren Autoren in der Regel sehr aufgeschlossen. Besonders auch bei einer längerfristig geplanten Zusammenarbeit mit einem Theater, innerhalb derer sich Arbeitspartnerschaften entwickeln können und oft sogar mehrere Auftragswerke entstehen. Umgekehrt kann es große Irritationen auslösen, wenn der Auftraggeber die bereits vorliegenden Werke und künstlerischen Entwicklungen des Autors scheinbar gar nicht zur Kenntnis genommen hat oder wenn die allumfassende Verfügbarkeit des Autors zur Voraussetzung gemacht wird.

Autoren benötigen zum Schreiben ausreichend Freiraum und Autonomie gegenüber Erwartungshaltungen. Enge zeitliche und vor allem inhaltliche Vorgaben werden oft als kontraproduktiv empfunden – zum Beispiel die von Theatern bei Stückentwicklungen gewünschte »Stadtbezogenheit« (also der konkrete Bezug zu kommunalen Gegebenheiten, mit denen der Autor und die nichtsesshaften Theaterleute oft selbst nur bedingt vertraut sind) oder »Migrations-« und andere Hintergründe, die beim Autor »abgerufen« werden sollen. An dieser Stelle fiel auch der Begriff

»Authentizitätswahn«: Mit der »Lust am Konkreten«, dem Anliegen, bestimmte Zu- und Missstände möglichst authentisch auf der Bühne zu spiegeln, zielen Theater mancherorts sehr vordergründig auf Publikumsnähe und Identifikationsangebot. So erfolgreich das als Theaterereignis partiell sein kann – der Autor, dessen Text auch nach der Aufführung fortbesteht, arbeitet naturgemäß mit einem nachhaltigeren, universellen Anspruch. Er möchte dabei vom Theater künstlerisch nicht funktionalisiert werden und beansprucht außer Zeit für Recherche usw. vor allem Abstand zur Verarbeitung des Materials. In diesem Zusammenhang beschreiben Autoren die Wichtigkeit eines professionellen Lektorats.

Viele Autoren möchten ihren Schreib- auch deshalb vom Inszenierungsprozess abgekoppelt wissen und wünschen sich einen ausreichenden zeitlichen Vorlauf (konkret erwiesen sich ein bis zwei Spielzeiten Planungsvorlauf für ein Auftragswerk als angemessen). Über das Prozedere der Zusammenarbeit, dramaturgische Verantwortlichkeiten und das Interesse und die Möglichkeit des Autors, am Probenprozess direkt teilzuhaben, sollte im Vorfeld unbedingt gesprochen werden. Hierbei erweist es sich in der Regel als sinnvoll, den Verlag des Autors frühzeitig einzubeziehen.

Eine große Rolle spielen für die zumeist freischaffenden Autoren wirtschaftliche Überlegungen und Zwänge. Da der Theaterbetrieb insgesamt sich weiter wegbewegt vom (Nachspiel-)Interesse an vorliegender Dramatik hin zur permanenten Uraufführung, entwickelt sich der Schreibauftrag zunehmend und für immer mehr Autoren von der Möglichkeit zur schlichten Notwendigkeit. Darauf gründet sich ein ungutes Abhängigkeitsverhältnis. Zugleich wurde konstatiert, dass textbasiertes Theater weiterhin die meisten Spielpläne (zumindest der Stadt- und Staatstheater) dominiert, auch wenn die Vielzahl und der Aufwand performativer Theaterprojekte oft ein anderes Bild suggeriert. Die Auseinandersetzung mit Theatertexten, die verantwortungsbewusste Arbeit mit ihnen, sollte eine zentrale Aufgabe bleiben.

Für alle drei am Stückauftrag und an der Diskussion beteiligten Parteien – Autoren, Theater, Verlage – kann man zusammenfassend festhalten: Zum wichtigsten Kriterium der Auftragsarbeit wurde übereinstimmend der Qualitätsanspruch erklärt. Dabei streben wir alle nach öffentlicher Wahrnehmung und Erfolg – beim Publikum und in Fachkreisen, was längst nicht immer deckungsgleich ist. Gemeinsam ist uns allen in diesem Zusammenhang die

Sehnsucht nach Konzentration und Entschleunigung in der Arbeit. Anders gesagt: Die größten Qualitätsverluste scheinen auf das Konto von Zeitdruck und zu hohem Produktionszwang zu gehen. Auch wenn jeder der Beteiligten dieses offensichtliche Manko aus anderem Blickwinkel betrachtet – es geht hier um Verantwortung für eine Zusammenarbeit, von der sich keiner frei machen kann. Der moderierende Theaterkritiker Peter Michalzik plädierte am Ende einer offen und sachlich geführten Diskussion, an der das Auditorium sich rege beteiligte, denn auch für einen entsprechenden Bewusstseinswandel in unserer Arbeit.

Schauspielschul- treffen der privaten Schauspielschulen 10.-12. Mai 2013



Programm

10. Mai	19.00	Begrüßung
	20.00	Filmschauspielschule Berlin: Szenische Arbeiten Anschließend Empfang
	<hr/>	
11. Mai	14.00	Schule für Schauspiel Hamburg: Szenische Arbeiten
	16.30	Podiums- und Publikums Diskussion Thema „Perspektive Schauspiel“
	20.00	Arturo Schauspielschule Köln: „Outlaws! Schieß oder stirb“ Musikalische Collage von Markus Haase
<hr/>		
12. Mai	14.00	Arturo Schauspielschule Köln: Szenische Arbeiten
	16.30	Szenische Filmarbeiten
	20.00	Freie Schauspielschule Hamburg: Stück „Der Reigen“ von Arthur Schnitzler Anschließend Publikumspreisverleihung

Veranstaltungsort

16 Vaganten-Bühne Berlin
Kantstraße 12a
10623 Berlin
030-312 45 29
info@vaganten.de

VdpS

16 Verband deutschsprachiger
privater Schauspielschulen
Helmholtzstr. 2-9, Aufgang D
10587 Berlin
030-3276 56 91
office@vdps.info



PANIK PATHOS PORNO

8. FESTIVAL

PREMIÈRES 6. – 9.6.13

JUNGE EUROPÄISCHE REGISSEURE

JEUNES METTEURS EN SCÈNE EUROPÉENS

FESTIVALPREMIERES.EU



Strescomov



BAJISCHES STAATS THEATER KARLSRUHE

www.bst-theater.de



BAJISCHES
STAATS
THEATER
KARLSRUHE

Beckett?

> **Berko: DIE NACHTSCHATTENFRAU!** 2D, 2H

Horváth?

> **Hurford: MANCHE MÖGEN'S HEISSER!** 1D, 3H

Molière?

> **Mora: MEINE SEELE ANDERSWO!** 3D, 2H

Shakespeare?

> **Soler: GEGEN DEN FORTSCHRITT!** 1D, 3H

GEGEN DIE LIEBE! 2D, 2H

GEGEN DIE DEMOKRATIE! 1D, 2H

einzelnspielbare Trilogie

Mal was Neues wagen ...!

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

www.theaterstueckverlag.de info@theaterstueckverlag.de

THEATER FREIBURG

PANIK UND RELIGION

*Themenwoche mit Premierern, Diskussionen,
Installationen und Festen*

14.-20.5.2013

DREI DEUTSCHE ERSTAUFFÜHRUNGEN:

ICH GLAUB SCHON

Ein Dokumentarstück über Glaubensbekenntnisse

Künstlerische Leitung: Paul Brodowsky, Ruth Feindel, Christine Umpfenbach

Premiere: Di. 14.5.13, 20 Uhr, Gutleutmattenareal

DANIEL STEIN – EIN PHANTOMBILD

Schauspiel nach dem Roman von Ljudmila Ulitzkaja

Premiere: Mi. 15.5.13, 20 Uhr, Kleines Haus

GOTTES KLEINER KRIEGER

Schauspiel nach dem Roman von Kiran Nagarkar

Premiere: Sa. 18.5.13, 19.30 Uhr, Großes Haus

www.theater.freiburg.de

NEUE STÜCKE

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 Gsella / 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

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

SCHAUSPIEL

KINDER- UND
JUGENDTHEATER

MUSIKTHEATER

MASTER

Der im Rahmen der Hessischen Theaterakademie angebotene wissenschaftlich-künstlerische und theaterpraktische Studiengang

DRAMA TURGIE

vergift zum Wintersemester 2013/14 neue Studienplätze. Näheres zu Bewerbungsvoraussetzungen, Profil, Kooperationspartnern und Dozenten unter:

www.dramaturgie.uni-frankfurt.de
Bewerbungsschluss: 1. Juni 2013



F HANNOVER
FESTIVAL
THEATER-
FORMEN
19.-30.6.2013

www.theaterformen.de

Kooperationspartner:

NDR

Hallo

Schädelspalter

Amir Reza Koohestani **Iwanow** Mats Staub **21 - Erinnerungen ans Erwachsenwerden** Agentur Kriwomasow **Congo Connection** Rimini Protokoll **Remote Hannover** Faustín Linyekula **Drums and Digging** Boyzie Cekwana **In case of fire, run for the elevator** Judith Nab **Die große Reise** Alain Platel **Nine Finger** Dieudonné Niangouna **La Fin de la légende** Mariano Pensotti **Cineastas** Brokentalkers **Have I No Mouth** Aurélien Bory **Sans objet** Blitz Theatre Group **Late Night** Far A Day Cage **Urwald** Studio 4 Istanbul **Olmamış mı?** Omar Abusaada **Intimacy** She She Pop **Testament** Konstantin Bogomolow **Lear. Eine Komödie**

THEATER.DISKURS.PARTY | 6.-9. JUNI 2013



MELT AM DRAHT ^(DSE)

von Rainer Werner Fassbinder | **Regie:** Claudia Bauer

EINIGE NACHRICHTEN AN DAS ALL

von Wolfram Lotz | **Regie:** Kay Voges

DAS FEST ^(DGGMA 20_13)

nach Thomas Vinterberg und Mogens Rukov | **Regie:** Kay Voges

METALLOID - EXTRA HART ARBEITENDES MATERIAL ^(UA)

Regie: Axel Holst

DER LIVE-CODE: KRIEG UND FRIEDEN IM GLOBALEN DORF ^(UA)

Regie: Daniel Hengst

DIE AGONIE UND DIE EKSTASE DES STEVE JOBS ^(DSE)

von Mike Daisey | **Regie:** Jennifer Whigham

FESTIVAL

// **CYBERLEIBER 2013** //

LETZTE DRAMEN ZWISCHEN MENSCH UND MASCHINE

DAS PHANTASTISCHE LEBEN DER MARGOT MARIA RAKETE ^(UA)

von und mit dem Dortmunder Sprechchor
Regie: Thorsten Bihguc, Christoph Jöde, Alexander Kerlin

SIMULATION ENDE ^(UA)

Regie: Sarah Jasinszczak

SPECIAL GUESTS Chapstreif Dortmund, sputnic, Theaterpartisanen, Masterstudiengang Szenische Forschung (Ruhr-Universität Bochum) u.v.m.

Schauspiel
Dortmund

WWW.THEATERDISKURS.DE | WWW.FACEBOOK.COM/SCHAUSPIELDORTMUND | WWW.YOUTUBE.COM/SCHAUSPIELDORTMUND

Auftrag: Stück*

Oliver Bukowski

Wenn ihr euch tötet ist es ein Versehen
Ruhrfestspiele Recklinghausen - Schauspielhaus Hamburg

Rebekka Kricheldorf

Testosteron – Eine schwarze Parabel
Staatstheater Kassel

Dirk Laucke

Jimi Bowatski hat kein Schamgefühl
Schauspielhaus Bochum

Jan Neumann

Im Augenblick das Chaos
Staatstheater Stuttgart

Anne Rabe

Fliegen lernen
Junges Staatstheater Braunschweig

Kristo Šagor

My Father
Theater Heidelberg – Teatron Beit Lessin, Tel Aviv

Tine Rahel Völcker

Kein Science-Fiction
Düsseldorfer Schauspielhaus

*Eine Auswahl – zum Nachspielen empfohlen!

Gustav Kiepenheuer Bühnenvertriebs GmbH

Schweinfurthstraße 60 * D 14195 Berlin
Tel: 030/89 71 84-0 * Fax: 030/823 39 11
www.kiepenheuer-medien.de * info@kiepenheuer-medien.de

LESEZEIT IST LEBENSZEIT

★ Die besseren Ideen ★

DAS BOOT

von Lothar-Günther Buchheim / 1 D, 10 H

»Als Wahnsinn imponierend«
In der Unterdrückung der Angst, im Ausbleiben von Panik hat das Theaterstück seine größte Wirkung.
DSE 2013/14 Altes Schauspielhaus, Stuttgart. Tourné 2015/16, a.gon, München

DAS MATERIAL KIND

von Larry Tremblay / 1 D, 2 H
Der Text über das Wunschkind als ultimatives Objekt des Konsums.
Frei zur DSE

DIE VERMUTUNG

von Jesse Eisenberg / 1 D, 3 H
Dieser Text ist eine absurd-böse Satire auf neurotische Gutmenschen, deren angebliche Menschenliebe nichts ist als die höchste Form der Selbstsucht.
Frei zur DSE

NULL PICNIC

von Greg Freeman / 1 D, 3 H
Kafkaesk, schwindelelegend, bitterböse und hoch politisch mit tiefen Einblicken in die alltäglichen Praktiken in Justiz und Politik.
Frei zur DSE

GELANDET

von Miranda Huba / 4 D, 1 H
Drei Frauen vollziehen in einer psychedelischen Science-Fiction-Alpträumen ihre Lebensgeschichte nach.
DSE 16. Februar 2013
Theater Tiefrot, Köln

DER KOLUMNIST

vom Pulitzerpreisträger David Auburn / 2 D, 5 H
Fesselnd wie ein Thriller, bewegend wie ein Familiendrama, aufwühlend wie eine antike Tragödie.
Frei zur DSE

L

PER H. LAUKE VERLAG

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



GEWALT! IN DER MITTE DER GESELLSCHAFT Ein Symposium über Ort und Herkunft heutiger Gewalt

24. BIS 26. MAI 2013

SIGNA, Kopenhagen

ANDREAS ZICK, Institut für interdisziplinäre Konflikt- und
Gewaltforschung der Universität Bielefeld

ARMIN NASSEHI, Institut für Soziologie der Ludwig-Maximilians-Universität München

THOMAS NOETZEL, Institut für Politikwissenschaft der
Philipps-Universität Marburg

JAN SÜSELBECK, Institut für Neuere deutsche Literatur der
Philipps-Universität Marburg

JÖRG PROBST, Institut für Politikwissenschaft / Portal Ideen
geschichte der Philipps-Universität Marburg

JOY KRISTIN KALU, Institut für Theaterwissenschaft der
Freien Universität Berlin

SKART, Gießen

STEFAN SINGER, Leiter des Zentralen Polizeipsychologischen
Dienstes der Hessischen Polizei, Wiesbaden

ANDREA RÖPKE, freie Journalistin und Autorin, Berlin

Vorträge, Workshops, Tischgespräche, Podiumsdiskussionen, Vorstellungen

alle Infos unter WWW.THEATER-MARBURG.DE/GEWALT
Anmeldungen für Workshops bis 17.05.2013

gefördert durch die Hessische Theaterakademie

HESSISCHES LANDES
THEATER MARBURG

Turbo Pascal

13. - 15. September 2013

Fräulein Wunder AG

25. - 27. Oktober 2013

Machina eX

22. - 24. November 2013

ba · Wolfenbüttel

Bundesakademie für Kulturelle Bildung
Wolfenbüttel
www.bundesakademie.de
post@bundesakademie.de
05331.808-415
oder bei Facebook und Twitter

„MEIN VOLK!“ ODER VOM STERBEN ALS SPEKTAKEL (AT)

von Axel Krauß und Peter Sindlinger

Ein dokumentarischer Theaterabend über den schwäbischen Lehrer, Stückeschreiber und Massenmörder Ernst August Wagner und den Amoklauf von Mühlhausen am 04. September 1913

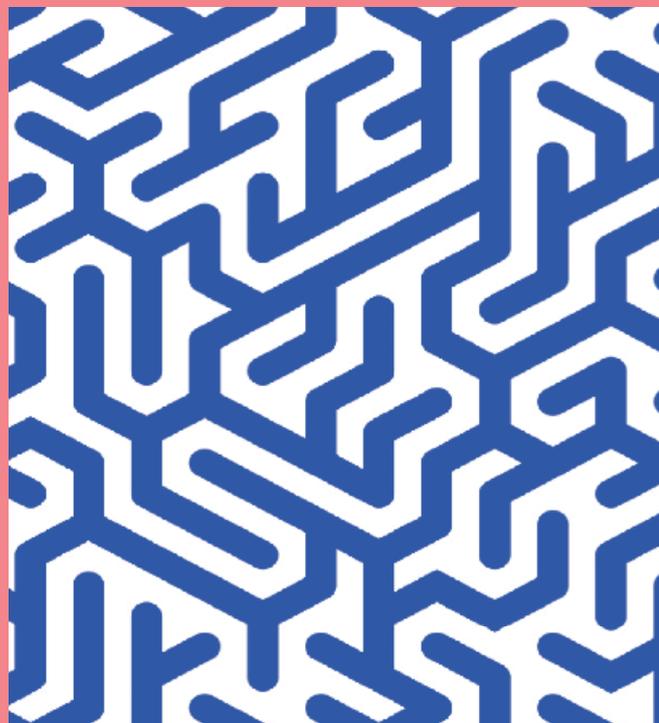
Inszenierung: Axel Krauß
Bühne & Kostüme: Odilia Baldszun
Dramaturgie: Michael Hanisch/Peter Sindlinger

Kooperationen mit Universität Tübingen,
Universitätsklinikum Tübingen

Uraufführung: 28.09.2013



www.zimmertheater-tuebingen.de



Rechercheprojekt von Mass & Fieber Ost

BLACK FACE: DIE VILLA

Premiere: 30. Mai 2013, Villa Rosenthal, Jena

Produktion von Theaterhaus Jena mit Mass & Fieber Ost.

Gefördert im
Fonds Doppelpass der



www.theaterhaus-jena.de



DREI MASKEN VERLAG MÜNCHEN

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

Carsten Brandau **STÜCK VOM HIMMEL** (1 D | 2 H)

Georgia Doll **DAS BLAUE GOLD** (1 D | 2 H)

Nathalie Fillion **DURCH DEN WIND** (4 D | 5 H)

Jan Geiger **KOW LOON** (1 D | 4 H)

Livia Huber **MUTTER HAUSFRAU VATER ARZT**
(2 D | 2 H)

Georg Heinzen **SALE** (4 D | 4 H)

Martin Krumbholz **VILLA CLEMENTI** (3 D | 5 H)

Susanna Mewe **HANDGRIFFE DER EVAKUIERUNG**
(mind. 3 D)

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

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

hier gilt das geschriebene wort

Ein schriftliches Gespräch mit Maria Milisavljevic, Gewinnerin des Kleist-Förderpreises für junge Dramatiker 2013 für das Stück ›Brandung‹

Natalie Driemeyer

»ü

ber die lange Strecke von ›Gestern, vorgestern, seit 3‹ bis schließlich ›40 Tagen‹ wird die Geschichte eines Verschwindens, die Suche nach Karla, die genau-traurige Rekonstruktion dessen, was war und sich als immer wieder anders herausstellt, erzählt. In einer ungeheuer kunstvollen, aber nie überartificialen filmischen Konstruktion dreier Sprecher und vieler Figuren und Figurenperspektiven, emotional geführt durch die Geschichte der Ich-Stimme, entwickelt das Stück die Kraft eines im Kleinen großen Panoramas von Gegenwart, der Frage nach dem Lieben und Sterben.« (Gesine Danckwart in ihrer Laudatio am 22. Januar 2013)

Maria, du hast BRANDUNG – im Gegensatz zu deinen vorigen Texten – zunächst niemandem zu lesen gegeben. Was hat dich dazu bewogen, diesen Theatertext gleich der Jury des Kleist-Förderpreises zu schicken?

Im Sommer drückte mir eine Freundin die Anzeige des Kleist-Förderpreises in die Hand. Ich hatte BRANDUNG grade noch einmal überarbeitet und mochte den Text sehr. Er war für mich so präsent, dass ich ihn auch ohne Feedback einsenden wollte.

Wie erarbeitest du deine Texte?

Am Anfang darf eine Idee ihre Wege gehen. Dann lasse ich den Text ruhen. Wenn ich wieder darauf zurückkomme, betrachte ich den Text neu, denke technischer.

Häufig habe ich mit Schauspielern meine Texte gelesen und sie in Workshops verfeinert. Wir haben das Endprodukt auf die Bühne gebracht und die Kritik des Publikums erbeten. Dieser Prozess war für mich sehr hilfreich. Man versteht dann, wie weit man mit seinem Text gehen kann, was zu viel ist

und was fehlt. Außerdem tragen die Schauspieler vollkommen neue Perspektiven an den Text heran und leihen ihm ihre Stimmen. Momentan habe ich das Glück, am Tarragon Theatre in Toronto meine Texte mit tollen Schauspielern und einem herausragend guten künstlerischen Team zu erarbeiten.

Hast du ein Thema, das dich besonders beschäftigt?

Es ist weniger ein Thema als die Tatsache, dass es, egal welches Thema man angeht, immer mehr als eine Sichtweise gibt. Gut ist nie nur gut, kalt kann auch warm sein. In meinen Texten finden sich daher oft Wendungen: Der Verlauf

richtet sich plötzlich neu aus, eine Information ändert die gesamte Konstellation.

Welche Anziehungen haben dabei die Pole Heimat und Fremde?

Beide sind sehr zentral in BRANDUNG. Unsere Heimat ist wichtig, weil sie als Ursprungsort jeden von uns definiert. Die Fremde ist der unbekannte Raum, in den wir aufbrechen, um Neues und uns selbst zu entdecken. Für die Charaktere in BRANDUNG sind diese Konzepte jedoch aufgebrochen. Die Heimat ist verloren oder verlassen. Die Fremde ist zur neuen Heimat geworden und muss am Ende der Geschichte neu definiert werden.

Wie kann dies geschehen?

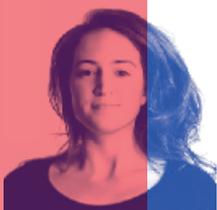
In BRANDUNG heißt es, dass die alte Welt auf Meeressand gebaut war, auf Lügen und Unehrlichkeit. Diese gipfelten in der Dreiecksbeziehung zwischen Ich-Erzählerin, Vlado und der vermissten Karla. Alle drei betrogen einander und sich selbst. Aber Heimat muss der Ort sein, an dem man sicher ist, frei von Betrug. Nur die Ehrlichkeit hat Bestand.

Im Prolog steht: »Um meine Geschichte zu erzählen, muss ich weit vorn anfangen. Ich müsste, wäre es mir möglich, noch viel weiter zurückgehen, bis in die allerersten Jahre meiner Kindheit und noch über sie hinaus in die Ferne meiner Herkunft.« Welche Bedeutung hat die Familiengeschichte, die jede Figur in sich trägt?

Das Zitat ist der Anfang von Hermann Hesses *Demian*, die Worte Emil Sinclairs. Aber eben so verhält es sich mit der Geschichte, die die Ich-Erzählerin in BRANDUNG erzählt.

Familie sind die Menschen, die uns am besten kennen, denen wir gleichzeitig aber auch niemals entkommen werden, eine andauernde Konstante. Sie ist Heimat. Und eben deswegen habe ich dieses Konzept in BRANDUNG aufgebrochen. Es ist die Abwesenheit von Familie und die Zerrissenheit ihrer klassischen Konzeption, welche die drei Hauptcharaktere umso näher zueinander treibt. Die Ich-Erzählerin und ihre Schwester haben eigentlich nur noch Erinnerungen an ihre Familie. Vlados Vater, mit dem er gemeinsam während des Kriegs aus Kroatien floh, hat in Deutschland wieder geheiratet und Kinder mit seiner deutschen Frau. Vlado jedoch fährt lieber zu seinen Großeltern ans Meer statt zum Vater und dessen Familie.

Der Text wird nicht nur durch die Aufzählung der Tage seit Karlas Verschwinden strukturiert, sondern auch durch die mehrfach wiederkehrende Erinnerung an das Schlachten von Kaninchen. In welchem Kontext steht dieses Töten?



Neben ihrer Tätigkeit als Dramatikerin arbeitet Maria Milisavljevic in den Bereichen Regie und Dramaturgie. Nach langjähriger Tätigkeit im freien Theater inszenierte sie 2011 zuletzt Dürrenmatts *Der Besuch der alten Dame* am Landestheater Niederbayern. Seit Mitte 2011 lebt die gebürtige Westfälin in Toronto, Kanada, wo sie als Regieassistentin und Produktionsdramaturgin an Kanadas bekanntestem Autorentheater, dem Tarragon Theatre, beschäftigt ist. Momentan beendet die 30-Jährige darüber hinaus ihre Promotion über Englands bekanntestes Autorentheater, das Royal Court Theatre in London.

Es ist die Brutalität des Alltags, eine bewusste Tat zum Zweck der Selbsterhaltung – immerhin wird das Kaninchen ja gegessen –, das Leben in seiner ursprünglichen Form. Darüber hinaus sagt das Schlachten eines einst geliebten (Kuschel-)Tiers: Das Leben fordert seinen Preis, den Verlust.

Wie gehen die Figuren mit dem Verlust um?

Sie haben gelernt, dass Verlust unvermeidbar ist. Jeder geliebte Mensch wird eines Tages fort sein. Einige früher, andere später, die meisten zu früh. Der Weg dahin, bis zum Moment des Verlustes, kann jedoch gerade sein, ehrlich und aufrichtig statt erlogen und voll Betrug. Wenn der geliebte Mensch dann geht, muss kein Schuldgefühl die Trauer überschatten.

Welche Bedeutung hat Sprache für die Figuren in BRANDUNG?

Sie wählen Sprache bewusst. Man wählt Englisch, um smarter und cooler zu sein, Kroatisch daheim am Meer und Deutsch, um das Zerrüttete, den Verlust und das Jetzt begreiflich zu machen. So wird die deutsche Sprache zur Handhabe der Realität, das Kroatische der Ursprung und das Englische die Flucht. Sprache wird zum Sinnbild für die Zerrissenheit der einzelnen Figuren.

Du lebst seit Jahren in Kanada, schreibst deine Texte aber weiterhin auf Deutsch. Was bedeutet deine Heimat-Sprache für dich?

Die deutsche Sprache ist mir Heimat, weil sie die Sprache ist, die mir innewohnt. Ich kann kein Gefühl ausreichend in einer anderen Sprache beschreiben. Ich liebe die Vielfältigkeit des Deutschen, die Tiefe der Sprache und die Konkretheit, mit der sie verwendet wird.

Kannst du Beispiele aus BRANDUNG nennen?

Schon der Titel BRANDUNG an sich ist ein gutes Beispiel. Es gibt etwa im Englischen kein gutes Wort, das »Brandung« erfasst. Ich könnte »sea foam« schreiben oder »tide line« oder »waves«. Brandung ist jedoch nicht nur die Stelle, an der das Wasser das Land trifft, es ist das Aufeinandertreffen von Elementen, das in seiner Heftigkeit über Leben und Tod entscheiden kann, es ist ein ewiges Rauschen, eine Urgewalt. Das Wort Brandung enthält aber auch den Brand. Das Feuer. Das Brandmal. Die Ich-Erzählerin beschreibt so ihre Liebe zu Vlado, »ein ewiges Rauschen. BRANDUNG – Brennen – gebrandmarkt. Das kann man nicht wegkratzen, nur meistens verstecken. Weil's vernarbt, richtig einwächst...«

Was interessiert dich an den Momenten, die Irritation erschaffen?

Irritation ist die Kraft, die uns vorantreibt. Nur wenn etwas im Ganzen nicht passt und wir ihm trotzdem einen Sinn abringen wollen, investieren wir. In der andauernden Suche nach Harmonie und Ruhe ist es also die Irritation, die uns nicht ruhen lässt.

Die Ich-Erzählerin formuliert ihre eigene Sinnuche: »Etwas stimmt nicht mit dieser Geschichte. [...] etwas stimmt nicht, keine Stimme, kommt nicht zur Sprache, läuft an ihr vorbei, rennt.« Es ist dieses Bewusstsein, welches die Charaktere durch das Stück treibt und den Leser mitzieht.

Als Rezipient sucht man gespannt nach Informationen, um den Grund des Verschwindens zu erfahren. Alle Figurentexte werden von ICH, ER und SIE »gesprochen« und geben damit zum einen die subjektive Interpretation der Wirklichkeit und zum anderen die reflektierte wieder. Welche weiteren Besonderheiten bietet diese Konstellation?

Die gesamte Handlung von BRANDUNG dreht sich um die Suche nach Karla. Dass die Geschichte ihres Verschwindens größtenteils aus der sehr subjektiven Perspektive von ICH geschildert wird, öffnet ganz zentrale Ebenen dieser Suche – die Angst, die Unruhe und die eigene persönliche Geschichte der Figuren, welche eigentlich innerlich stattfinden. Diese Ebenen beeinflussen die Szenen, können jedoch nicht klar in den Dialog einfließen. Das Mittel der Ich-Perspektive erlaubt die Einbindung dieses ganz persönlichen Emotionsspektrums. Darüber hinaus führt die Erzählerin parallele Spielwelten ein, wie etwa ihre Kindheit oder das Schlachten von Kaninchen. Die Einbindung dieser anderen Welten scheint anfangs sehr assoziativ. Im Laufe des Stückes merkt der Zuschauer jedoch, dass ICH nicht mit offenen Karten spielt und die parallelen Spielwelten viel über ihren eigentlichen Charakter verraten. Sie verschweigt lange, dass sie mit Karlas Freund Vlado ein Liebesverhältnis hat. Also ist ICH nicht verlässlich, sowohl als Figur als auch als Erzählerin. ICH fordert im Laufe des Stückes große Empathie vonseiten des Publikums, es wird erst durch das Aufdecken der Dreiecksbeziehung klar, wie gravierend die Tatsache ist, dass man alle Figuren in BRANDUNG nur durch die Augen von ICH sieht.

Was wünschst du dir für deine Arbeit im deutschsprachigen Theatersystem?

Ich habe mit BRANDUNG die Erfahrung gemacht, dass mein Text offen und positiv aufgenommen wurde. Diese Offenheit für Neues wünsche ich mir und jedem Autor.

Uraufgeführt wird BRANDUNG in der Inszenierung des Deutschen Theaters Berlin (Regie: Christopher Rüping) am 5. Juni 2013 zu den Ruhrfestspielen Recklinghausen. In Frankfurt (Oder) eröffnet das Stück am 17. Oktober die Kleist-Festtage. Der Text kann über die Geschäftsstelle der dg bestellt werden.

zwischen rede und realität

Zehn StipendiatInnen und ein Kettenbrief

250 Dramaturgen sitzen filterkaffeegestählt in Vorträgen über Hirnforschung, nationalidentitätsbildende ch-Laute und Feedbackformate. Könnte der Anfang eines späten Stadttheaterkantinenwitzes sein, war aber sehr spannend: Viel gehört, geredet, beim Reden zugehört. Ungesagt blieb für mich vor allem der Nebensatz nach der Antwort auf die Frage: »Und, an welchem Haus bist du so?« Dann sagt man: »also ich bin frei«, will das präzisieren – und dann ist er wieder weg, der Fragesteller, der eilt zum Filterkaffee, als hätte man gesagt: »Ich mache gerne Makramee und bin aus Versehen hier.«

Lieber Paul, du Quotenaußenseiter der Stipendiaten (männlich, ostdeutsch, freie Szene), wie ging es dir damit?

Annika Stadler, Berlin

Es ging mir ähnlich und ganz anders. Allerdings hieß die Frage meist nicht »Wo?«, sondern »Was machst du?«, das erweitert die Kommunikationschancen. Dann schnell einen Informationsoverflow ablassen: »Frei – Off – eigene Company – Dresden – die letzte Arbeit an einem institutionellen Haus«. Und die Reaktionen: Von interessiert bis entspannt gleichgültig war alles dabei, doch spätestens bei der Kombination von »Osten der Republik« und »freier Theaterarbeit« wurden die Blicke mitleidig und die gesprochenen Worte zu Inhalten und Künstlerischem zu etwas Ökonomischem.

Was gestaltet den Mehrwert des gesprochenen Wortes aus dem Theater?

Paul Voigt, Leipzig

Im Gegensatz zu anderen Orten macht das Theater aus, dass es im Moment der Aufführung mit allen anderen Bedeutungsebenen verschmilzt und dann alles mit Bedeutung versehen wird. Jedes Detail wird wichtig – eben auch der ch-Laut. Keine Neuigkeit, aber es war toll, sich zu erinnern, worauf man achten kann und sollte und dass wir uns – beim Ausschöpfen aller Gestaltungsebenen – ruhig auch beim Sprechen etwas trauen dürfen. In diesem Sinn war das Aha-Erlebnis der Tagung für mich, wie viel künstlerisches Potenzial im Sprech-Coaching steckt. Danke für die Praxis. Vor allem für die Feedbackformate.

Ich frage mich, wie das Sprechen hinter und neben der Bühne das Sprechen darauf beeinflusst.

Lydia Holter, Hildesheim

Ohne das Sprechen außerhalb der Bühne würde wohl auch auf der Bühne kein einziges Wort gesprochen werden. Ohne die Diskurse, die unser Leben angehen, würde Sprechen auf der Bühne zu einer apathisch artifiziiellen Hülse werden – was zwar auch ganz gut sein kann, aber dann wäre das Nicht-Sprechen und Nicht-Denken neben und hinter der Bühne Grundlage dessen, was wir auf der Bühne erleben, womit wieder nur die Verknüpfung von Bühne und dem Drumherum bewiesen wäre. Aus Armin Nassehis anregendem Vortrag fällt mir dazu ein, dass auf der Bühne Stellvertreter sprechen, die ausprobieren, was sagbar ist, die Kommunikation vorführen...

Warum sind bloß so viele Frauen auf der Tagung rumgelaufen?

Malin Nagel, Berlin

Das ist eine Frage, die ich mir stelle, seit ich das erste Mal einen Schultheaterclub betreten habe. Darum kann auch jeder, der zumindest Laiendarsteller in einer Jugendclubproduktion von *Romeo und Julia* war, von sich sagen: »I kissed a girl.« Und nachdem auch die Uni uns, was den Überschuss an Östrogen im Interessenfeld Theater angeht, keines Besseren belehrt hat, war ich eigentlich nicht sehr überrascht, dass sich der Schwerpunkt anlässlich der Jahreskonferenz der dg nicht verlagert hat. Dabei gibt es ja durchaus männliche Stimmen, die einiges zu sagen haben. Beispielsweise durfte ich *Iphigenie auf Tauris* als Modell rhetorischer Realitätenserschaffung kennenlernen und habe mich dabei zum ersten Mal nicht gefragt, was mir dieser alte – wirklich alte – Stoff noch bringen soll. Was mache ich mit Sprache, wie wirkt Sprache, wo wird Sprache eingesetzt, darüber habe ich viel erfahren und auch über das laut für sich sprechende Zeichen, wenn gefühlt tausend Kirschen kommentarlos abstrusen Todesarten zugeführt werden. Sehr oft habe ich gehört: »Ich habe gar keine Zeit mehr, Texte zu lesen.« Und die Autoren beklagen, dass sie keine Zeit mehr haben, so zu schreiben, wie sie könnten. Es scheint auf ein allgemeines Problem hinauszulaufen, dass zu viel gemacht wird und vieles nur, um dem Publikum zu gefallen, aber gerade davon ist man wohl auch abhängig... Offenbar die falsche Plattform für so eine Diskussion, weil beide Seiten es gern anders hätten und keiner etwas ändern kann.

Wo kann dann aber so eine Diskussion angestoßen werden oder wie sollte über so ein Thema gesprochen werden?

Katharina Sturm, Köln

Wenn keiner mehr Zeit hat für irgendwas, dann ist das wohl ein Zeichen dafür, dass sich etwas ändern muss. Wie soll dafür aber eine Plattform geschaffen werden, wenn man ein Dramaturg unter vielen ist? Sollte man sich anlässlich einer Jahreskonferenz nicht trauen, über den eigenen Tellerrand zu schauen? Input für die eigene Arbeit einerseits, Änderungen provozieren andererseits. Angesichts des gesprochenen Wortes lenke ich meine Aufmerksamkeit unweigerlich auf das Ungesagte, das Unhinterfragte. Haben Dramaturgen denn nichts Besseres zu tun, als über das Sprechen zu sprechen?

Wieso fachinterner Diskurs, wenn es viel Wichtigeres gibt? So ignoriert man doch die eigentlichen Baustellen, oder etwa nicht, Lisa?

Amelie Vogel, Hildesheim

Der Rhetorikforscher Olaf Kramer hat dazu ein überzeugendes Argument geliefert: Mit Hilfe von Rede wird Realität geschaffen. Durch Rede wird etwas erst zu einer vorstellbaren Möglichkeit, die Rede gibt abstrakten Begriffen wie Freiheit oder Menschenrecht erst Bedeutung(en). Das Theater ist dann das Experimentierfeld dieser rhetorischen Strategien, hier kann Sprache gestaltet werden. Wie kann es also Wichtigeres geben als das gesprochene Wort zu verhandeln, wenn das heißt, die Realität zu verhandeln! Doch bleibt die Frage nach der Reichweite dieser Diskussionen. Das Theater bot Andres Veiel das Forum, um gesprochene Worte aus dem *Himbeerreich* hörbar zu machen.

Aber welche Ohren erreichen diese Worte?

Lisa Maria Bauer, Berlin

Seit November 2011 gibt es außerdem das Veranstaltungsformat DENKRAUM, in dem über die Tagung hinaus Raum zum Austausch junger DramaturgInnen geschaffen wird. Bisherige Denkräume fanden beim Spielart Festival in München, bei der Theaterbiennale in Wiesbaden und bei der Autorenlounge des Kaltstart Hamburg statt. Die nächsten DENKRÄUME sind im Juni 2013 im Rahmen der Autorenlounge beim Kaltstart Hamburg und bei den Theaterformen in Hannover, Leipzig und Berlin geplant. Mehr Informationen und aktuelle Termine unter www.dramaturgische-gesellschaft.de und unter www.facebook.com/Moeglichmacher.

Nun ja, sicher zuerst die konkret Anwesenden. So haben mich Andres Veiels Worte auch nur indirekt erreicht, da ich die Einstiegsveranstaltung leider verpasst habe. Aus Erzählungen konnte ich aber entnehmen, dass seine Worte auf der Tagung das geschafft haben, woran die Inszenierung wohl gescheitert ist – nämlich, die Psychologie und die Persönlichkeit eines Bankers zu zeigen und nicht wieder das ohnehin kaum noch begreifbare Wirtschaftssystem. Erzählungen im Theater können also auch misslingen, doch gerade darin findet sich oft neues Potenzial. Das Scheitern an sich erfahren nur die konkret Anwesenden, aber das neue Potenzial kann sich im Prozess des Berichtens und Weitererzählens entfalten. Sicher gibt es Grenzen, aber vielleicht kann man sich damit schon zufriedengeben und vielleicht ist, realistisch betrachtet, die ganz große Veränderung oftmals weder erwartet noch intendiert.

Wie siehst du das, Anna-Sophia, bergen das Theater und seine Sprache noch revolutionäres Potenzial?

Maïke Gomm, Leipzig

Ja! Vielleicht birgt das Theater mit seiner ihm eigenen Ästhetik als einziges Medium heutzutage noch revolutionäres Potenzial. Denn erstens ist hier Sprache ja noch Form, noch Kunst, so dass mit dem Wort auf spielerische Weise umgegangen werden kann und die Art zu sprechen noch eine Bedeutung hat. Und zweitens formen Worte Gedanken. Und diese sind bekanntlich frei. Wieso also nicht Grenzen sprengen? Wie in Olaf Kramers spannendem Vortrag gehört, Rede schafft Realitäten. Das Sprechen in der Probe, hinter der Bühne, auf der Bühne hat also auch etwas mit Verantwortung zu tun. Vielleicht ist das Revolutionäre aber auch viel banaler: Einzigartig am Theater ist doch, dass wir »nur« mit der Sprache des Stücktextes beginnen – und daraus auf der Bühne ein komplexes Gesamtkunstwerk entsteht. Und das immer wieder und in immer neuer Bedeutungszuschreibung.

Anna-Sophia Güther, Heidelberg

Bereits zum dritten Mal konnte 2013 die Arbeitsgruppe dg:möglichmacher durch Reises stipendien jungen DramaturgInnen die Teilnahme an der Tagung ermöglichen. Nach zehn StipendiatInnen 2011 und 2012 konnten dieses Jahr neun BerufsanfängerInnen und Studierende unterstützt werden. Der Reisekostenzuschuss, den die StipendiatInnen erhalten, finanziert sich aus Spenden, die von der dg verdoppelt werden. Um auch im nächsten Jahr wieder StipendiatInnen auf der Tagung dabei zu haben, freuen wir uns daher über Spenden an: Dramaturgische Gesellschaft / Konto 482 44 54 00 / BLZ 100 708 48 / Berliner Bank / Verwendungszweck: Möglichmacher. Selbstverständlich stellt die dg hierfür eine Spendenquittung aus. Die Möglichmacher sind Christine Böhm (Bundesverband Freier Theater e.V.), Lene Grösch (Staatstheater Oldenburg), Christa Hohmann (Staatstheater Kassel) und Christoph Macha (Staatstheater Braunschweig)

was kann eine gute stehende bürgerbühne eigentlich wirken?

Miriam Tscholl

Am 18. und 19. Januar 2013 veranstaltete die Bürgerbühne des Staatsschauspiels Dresden in Kooperation mit der Dramaturgischen Gesellschaft und mit Unterstützung des Deutschen Bühnenvereins Landesverband Sachsen eine Tagung.

In den letzten Jahren sind an vielen europäischen Theatern Bürgerbühnen oder ähnliche Modelle entstanden, so dass die Einladung zum Erfahrungsaustausch in Dresden auf große Resonanz stieß. Mitarbeiter des Staatsschauspiels Dresden, Referenten und 70 Teilnehmer aus dem ganzen Bundesgebiet kamen zusammen und verglichen und befragten Strukturen, Arbeitsweisen und Ästhetiken der Arbeit mit nichtprofessionellen Darstellern. Die Bürgerbühne des Staatsschauspiels Dresden stellte sich in Gesprächen, Vorträgen und Inszenierungen unter dem Slogan »Plötzlich sind Laien im Haus!« vor. Mitarbeiter aus den Bereichen Regie, Dramaturgie, Schauspiel, Theaterpädagogik, Öffentlichkeitsarbeit, Technik und Geschäftsführung machten ihren Arbeitsalltag transparent und luden zu Diskussionen ein. Wie ist die Anbindung der Bürgerbühne zum regulären Spielbetrieb, zur Dramaturgie und

zum Profi-Ensemble? Ergeben sich neue Arbeitsfelder für Theaterpädagogen oder ist eher das Gegenteil der Fall?

Textentwicklung, Umgang mit klassischen Stoffen und die Aneignung fremder Interviewtexte wurden anhand der Inszenierungen *Die Jungfrau von Orleans*, *Die Zärtlichkeit der Russen* und *Ich armer Tor* debattiert. Dabei zeichnete sich Kritik an klassischen Textgrundlagen, die in der Inszenierung wenig Anbindung an die Lebensrealität der Darsteller fanden, als Konsens ab.

Inwieweit eine Bürgerbühne spezifisch für eine Stadt gedacht werden muss, welche Erfahrungen andere Theater mit Bürgern auf der Bühne gemacht haben und wie groß die Vielfalt der Formate und Inhalte ist, wurde in zwölf Kurzvorträgen aus verschiedenen deutschen Städten und auf dem abschließenden Podium mit Viola Hasselberg (Theater Freiburg), Jens Christian Lauenstein Led (Aalborg Theater), Burkhard C. Kosminski (Nationaltheater Mannheim) und Wilfried Schulz (Staatsschauspiel Dresden), moderiert von Birgit Lengers (Stellvertretende Vorsitzende der dg), sichtbar. Als Ausblick wurden weitere Treffen und ein Bürgerbühnenfestival verabredet.

bewegungen übersetzen – performing translations

Tanzkongress 2013

Vom 6. bis 9. Juni 2013 findet in Düsseldorf der dritte Tanzkongress der Kulturstiftung des Bundes statt. Unter dem Motto »Bewegungen übersetzen – Performing Translations« werden künstlerische Positionen und Initiativen sowie wissenschaftliche Forschungsansätze vorgestellt, die sich mit Verfahren der Übersetzung innerhalb und zwischen unterschiedlichen Kulturen auseinandersetzen, wobei vor allem die Rolle von Körpern und Bewegungen im Vordergrund steht. Das Kongressprogramm (in deutscher und englischer Sprache) setzt sich aus Vorträgen, Performances und Installationen sowie Dialogen, Salons, Labs, Workshops und Lecture Demonstrations zusammen. Im Bereich der Tanzdramaturgie finden gleich mehrere Veranstaltungen statt: Guy Cools gibt einen Workshop, in dem er sein Konzept von Tanzdramaturgie als »kreativer und somatischer Praxis« vermittelt. Die Choreografen William Forsythe, Sidi Larbi Cherkaoui und Reggie Wilson diskutieren

gemeinsam mit ihren Dramaturgen über deren Rolle im künstlerischen Prozess. Und ein in Kooperation mit der Dramaturgischen Gesellschaft organisiertes Lab mit dem Titel »Show doctor oder Komplize von Anfang an?« befasst sich mit der Produktionsdramaturgie im Tanz. Es bietet Gelegenheit zum Erfahrungsaustausch über folgende Fragen: Wann ist Tanzdramaturgie fruchtbar, wann misslingt sie? Wie lässt sich die Arbeit mit einem Dramaturgen gestalten? Wann und wie kann man ihn als Komplizen und Vermittler einbinden? Die Teilnehmer erarbeiten Kriterien, die umreißen, was zeitgenössische Tanzdramaturgie im Produktionsprozess leisten soll und kann.

Moderation: Anne Kersting (Dramaturgin) und Amelie Mallmann (Dramaturgin, dg-Vorstandsmitglied)
Informationen und Anmeldung unter:
www.tanzkongress.de

Wenn keiner mehr Zeit hat für irgendwas, dann ist das wohl ein Zeichen dafür, dass sich etwas ändern muss. Wie soll dafür aber eine Plattform geschaffen werden, wenn man ein Dramaturg unter vielen ist? Sollte man sich anlässlich einer Jahreskonferenz nicht trauen, über den eigenen Tellerrand zu schauen? Input für die eigene Arbeit einerseits, Änderungen provozieren andererseits. Angesichts des gesprochenen Wortes lenke ich meine Aufmerksamkeit unweigerlich auf das Ungesagte, das Unhinterfragte. Haben Dramaturgen denn nichts Besseres zu tun, als über das Sprechen zu sprechen?

Wieso fachinterner Diskurs, wenn es viel Wichtigeres gibt? So ignoriert man doch die eigentlichen Baustellen, oder etwa nicht, Lisa?

Amelie Vogel, Hildesheim

Der Rhetorikforscher Olaf Kramer hat dazu ein überzeugendes Argument geliefert: Mit Hilfe von Rede wird Realität geschaffen. Durch Rede wird etwas erst zu einer vorstellbaren Möglichkeit, die Rede gibt abstrakten Begriffen wie Freiheit oder Menschenrecht erst Bedeutung(en). Das Theater ist dann das Experimentierfeld dieser rhetorischen Strategien, hier kann Sprache gestaltet werden. Wie kann es also Wichtigeres geben als das gesprochene Wort zu verhandeln, wenn das heißt, die Realität zu verhandeln! Doch bleibt die Frage nach der Reichweite dieser Diskussionen. Das Theater bot Andres Veiel das Forum, um gesprochene Worte aus dem *Himbeerreich* hörbar zu machen.

Aber welche Ohren erreichen diese Worte?

Lisa Maria Bauer, Berlin

Seit November 2011 gibt es außerdem das Veranstaltungsformat DENKRAUM, in dem über die Tagung hinaus Raum zum Austausch junger DramaturgInnen geschaffen wird. Bisherige Denkräume fanden beim Spielart Festival in München, bei der Theaterbiennale in Wiesbaden und bei der Autorenlounge des Kaltstart Hamburg statt. Die nächsten DENKRÄUME sind im Juni 2013 im Rahmen der Autorenlounge beim Kaltstart Hamburg und bei den Theaterformen in Hannover, Leipzig und Berlin geplant. Mehr Informationen und aktuelle Termine unter www.dramaturgische-gesellschaft.de und unter www.facebook.com/Moeglichmacher.

Nun ja, sicher zuerst die konkret Anwesenden. So haben mich Andres Veiels Worte auch nur indirekt erreicht, da ich die Einstiegsveranstaltung leider verpasst habe. Aus Erzählungen konnte ich aber entnehmen, dass seine Worte auf der Tagung das geschafft haben, woran die Inszenierung wohl gescheitert ist – nämlich, die Psychologie und die Persönlichkeit eines Bankers zu zeigen und nicht wieder das ohnehin kaum noch begreifbare Wirtschaftssystem. Erzählungen im Theater können also auch misslingen, doch gerade darin findet sich oft neues Potenzial. Das Scheitern an sich erfahren nur die konkret Anwesenden, aber das neue Potenzial kann sich im Prozess des Berichtens und Weitererzählens entfalten. Sicher gibt es Grenzen, aber vielleicht kann man sich damit schon zufriedengeben und vielleicht ist, realistisch betrachtet, die ganz große Veränderung oftmals weder erwartet noch intendiert.

Wie siehst du das, Anna-Sophia, bergen das Theater und seine Sprache noch revolutionäres Potenzial?

Maïke Gomm, Leipzig

Ja! Vielleicht birgt das Theater mit seiner ihm eigenen Ästhetik als einziges Medium heutzutage noch revolutionäres Potenzial. Denn erstens ist hier Sprache ja noch Form, noch Kunst, so dass mit dem Wort auf spielerische Weise umgegangen werden kann und die Art zu sprechen noch eine Bedeutung hat. Und zweitens formen Worte Gedanken. Und diese sind bekanntlich frei. Wieso also nicht Grenzen sprengen? Wie in Olaf Kramers spannendem Vortrag gehört, Rede schafft Realitäten. Das Sprechen in der Probe, hinter der Bühne, auf der Bühne hat also auch etwas mit Verantwortung zu tun. Vielleicht ist das Revolutionäre aber auch viel banaler: Einzigartig am Theater ist doch, dass wir »nur« mit der Sprache des Stücktextes beginnen – und daraus auf der Bühne ein komplexes Gesamtkunstwerk entsteht. Und das immer wieder und in immer neuer Bedeutungszuschreibung.

Anna-Sophia Güther, Heidelberg

Bereits zum dritten Mal konnte 2013 die Arbeitsgruppe dg:möglichmacher durch Reises stipendien jungen DramaturgInnen die Teilnahme an der Tagung ermöglichen. Nach zehn StipendiatInnen 2011 und 2012 konnten dieses Jahr neun BerufsanfängerInnen und Studierende unterstützt werden. Der Reisekostenzuschuss, den die StipendiatInnen erhalten, finanziert sich aus Spenden, die von der dg verdoppelt werden. Um auch im nächsten Jahr wieder StipendiatInnen auf der Tagung dabei zu haben, freuen wir uns daher über Spenden an: Dramaturgische Gesellschaft / Konto 482 44 54 00 / BLZ 100 708 48 / Berliner Bank / Verwendungszweck: Möglichmacher. Selbstverständlich stellt die dg hierfür eine Spendenquittung aus. Die Möglichmacher sind Christine Böhm (Bundesverband Freier Theater e.V.), Lene Grösch (Staatstheater Oldenburg), Christa Hohmann (Staatstheater Kassel) und Christoph Macha (Staatstheater Braunschweig)

was kann eine gute stehende bürgerbühne eigentlich wirken?

Miriam Tscholl

Am 18. und 19. Januar 2013 veranstaltete die Bürgerbühne des Staatsschauspiels Dresden in Kooperation mit der Dramaturgischen Gesellschaft und mit Unterstützung des Deutschen Bühnenvereins Landesverband Sachsen eine Tagung.

In den letzten Jahren sind an vielen europäischen Theatern Bürgerbühnen oder ähnliche Modelle entstanden, so dass die Einladung zum Erfahrungsaustausch in Dresden auf große Resonanz stieß. Mitarbeiter des Staatsschauspiels Dresden, Referenten und 70 Teilnehmer aus dem ganzen Bundesgebiet kamen zusammen und verglichen und befragten Strukturen, Arbeitsweisen und Ästhetiken der Arbeit mit nichtprofessionellen Darstellern. Die Bürgerbühne des Staatsschauspiels Dresden stellte sich in Gesprächen, Vorträgen und Inszenierungen unter dem Slogan »Plötzlich sind Laien im Haus!« vor. Mitarbeiter aus den Bereichen Regie, Dramaturgie, Schauspiel, Theaterpädagogik, Öffentlichkeitsarbeit, Technik und Geschäftsführung machten ihren Arbeitsalltag transparent und luden zu Diskussionen ein. Wie ist die Anbindung der Bürgerbühne zum regulären Spielbetrieb, zur Dramaturgie und

zum Profi-Ensemble? Ergeben sich neue Arbeitsfelder für Theaterpädagogen oder ist eher das Gegenteil der Fall?

Textentwicklung, Umgang mit klassischen Stoffen und die Aneignung fremder Interviewtexte wurden anhand der Inszenierungen *Die Jungfrau von Orleans*, *Die Zärtlichkeit der Russen* und *Ich armer Tor* debattiert. Dabei zeichnete sich Kritik an klassischen Textgrundlagen, die in der Inszenierung wenig Anbindung an die Lebensrealität der Darsteller fanden, als Konsens ab.

Inwieweit eine Bürgerbühne spezifisch für eine Stadt gedacht werden muss, welche Erfahrungen andere Theater mit Bürgern auf der Bühne gemacht haben und wie groß die Vielfalt der Formate und Inhalte ist, wurde in zwölf Kurzvorträgen aus verschiedenen deutschen Städten und auf dem abschließenden Podium mit Viola Hasselberg (Theater Freiburg), Jens Christian Lauenstein Led (Aalborg Theater), Burkhard C. Kosminski (Nationaltheater Mannheim) und Wilfried Schulz (Staatsschauspiel Dresden), moderiert von Birgit Lengers (Stellvertretende Vorsitzende der dg), sichtbar. Als Ausblick wurden weitere Treffen und ein Bürgerbühnenfestival verabredet.

bewegungen übersetzen – performing translations

Tanzkongress 2013

Vom 6. bis 9. Juni 2013 findet in Düsseldorf der dritte Tanzkongress der Kulturstiftung des Bundes statt. Unter dem Motto »Bewegungen übersetzen – Performing Translations« werden künstlerische Positionen und Initiativen sowie wissenschaftliche Forschungsansätze vorgestellt, die sich mit Verfahren der Übersetzung innerhalb und zwischen unterschiedlichen Kulturen auseinandersetzen, wobei vor allem die Rolle von Körpern und Bewegungen im Vordergrund steht. Das Kongressprogramm (in deutscher und englischer Sprache) setzt sich aus Vorträgen, Performances und Installationen sowie Dialogen, Salons, Labs, Workshops und Lecture Demonstrations zusammen. Im Bereich der Tanzdramaturgie finden gleich mehrere Veranstaltungen statt: Guy Cools gibt einen Workshop, in dem er sein Konzept von Tanzdramaturgie als »kreativer und somatischer Praxis« vermittelt. Die Choreografen William Forsythe, Sidi Larbi Cherkaoui und Reggie Wilson diskutieren

gemeinsam mit ihren Dramaturgen über deren Rolle im künstlerischen Prozess. Und ein in Kooperation mit der Dramaturgischen Gesellschaft organisiertes Lab mit dem Titel »Show doctor oder Komplize von Anfang an?« befasst sich mit der Produktionsdramaturgie im Tanz. Es bietet Gelegenheit zum Erfahrungsaustausch über folgende Fragen: Wann ist Tanzdramaturgie fruchtbar, wann misslingt sie? Wie lässt sich die Arbeit mit einem Dramaturgen gestalten? Wann und wie kann man ihn als Komplizen und Vermittler einbinden? Die Teilnehmer erarbeiten Kriterien, die umreißen, was zeitgenössische Tanzdramaturgie im Produktionsprozess leisten soll und kann.

Moderation: Anne Kersting (Dramaturgin) und Amelie Mallmann (Dramaturgin, dg-Vorstandsmitglied)
Informationen und Anmeldung unter:
www.tanzkongress.de

die arbeitsgruppen der dg

forum diskurs dramaturgie

In Kooperation mit dem Stadttheater Bremerhaven bringt das Forum Diskurs Dramaturgie im Sommer 2013 eine Publikation zu Identität, Migration und Globalisierung im Blick der Darstellenden Künste heraus. Grundlage ist der wissenschaftliche Diskurs, der während des interkulturellen Thea-terfestivals ODYSSEE : HEIMAT in Bremerhaven stattfand.

Die Fortsetzung des Festivals, ODYSSEE : KLIMA, wird im Juni in Kooperation mit dem Alfred-Wegener-Institut für Polar- und Meeresforschung, dem Potsdam-Institut für Klimafolgenforschung, dem ITI u.a. veranstaltet. Das Forum DD kuratiert hierbei erneut den wissenschaftlichen Diskurs.

Anfang 2014 findet eine Veranstaltung des Forums an der Zürcher Hochschule der Künste statt. Das Programm wird frühzeitig auf den Websites von dg und Hochschule bekannt gegeben.

Das Forum Diskurs Dramaturgie als offene Arbeitsgruppe der dg wurde 2008 von Natalie Driemeyer und Jan Deck gegründet. Es dient der Diskussion unterschiedlicher Ansätze zeitgenössischen dramaturgischen Denkens: interdisziplinär, genre- und spartenübergreifend, basierend auf der Verknüpfung von Diskursen aus Gesellschaft und Wissenschaft mit Theorien und Praktiken der Darstellenden Künste.

Kontakt: forumdiskurs@dramaturgische-gesellschaft.de

dramaturgie ohne drama

Die Arbeitsgruppe Dramaturgie ohne Drama hat auf der Berner Tagung »Dramaturgien. Texte – Spiele – Wirkungen« ihre Arbeitsthese erstmals in einem breiteren Kontext vorgestellt und diskutiert. Der Vortrag »Drei Vorbemerkungen zu einer Dramaturgie ohne Drama« stellte dramaturgische Prozesse im Performance-Theater vor und befragte diese zugleich als Form methodischen und theoretischen Nachdenkens in der Theaterwissenschaft. In diesem Zusammenhang kam es zu einer Vernetzung mit der AG Dramaturgie der Gesellschaft für Theaterwissenschaft,

die Sascha Förster und Ann-Christine Simke zu ihrer Konferenz »Rhythm is it?!« (in Zusammenarbeit mit dem Holland Festival und dem Institut für Theaterwissenschaft der Universität Amsterdam) als Dozenten einer Masterclass über Gisèle Vienne eingeladen hatte. Für Ende 2013 ist eine Kooperation mit der Workshop-Reihe »Stage« am Kölner Institut für Medienkultur und Theater zu Dramaturgien im Performance-Theater und in Computerspielen geplant.

Kontakt: ohnedrama@dramaturgische-gesellschaft.de

neu gegründete ag landes- bühnen lädt zum mitmischen ein

Am Rande der dg-Konferenz im Januar 2013 tauchte im Gespräch unter Kollegen der Wunsch auf, die Dramaturgen der Landesbühnen untereinander zu vernetzen. Eine Reihe von Fragen brachte uns zu der Feststellung, dass die dramaturgische Arbeit an einer Landesbühne ganz eigenen Bedingungen unterworfen ist. So alt diese Erkenntnis sein mag, so groß ist das Bedürfnis, Erfahrungen auszutauschen und Ideen zu entwickeln, unter welchen Voraussetzungen künstlerisch hochwertige Arbeit möglich ist und welche Vor- und Nachteile das Modell »Landesbühne« bietet.

Gründungsmitglieder der AG Landesbühnen sind: Hanna Ruckert (Dinkelsbühl), Annelie Mattheis & Alexander Leiffheidt (Marburg), Katrin Enders (Esslingen), Olivier Garofalo (Bruchsal), Maria Viktoria Linke (Tübingen), Peter Hilton Fliegel (Wilhelmshaven).

Die neugegründete AG Landesbühnen trifft sich zum ersten Mal **am 24. Mai 2013 um 15 Uhr im Hessischen Landestheater Marburg.**

Für mehr Informationen:

landesbuehnen@dramaturgische-gesellschaft.de

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.

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: München 2013 – *Es gilt das gesprochene Wort. Sprechen auf der Bühne – und über das Theater*; 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«, »dg:möglichmacher« und »Landes Bühnen« 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 jährlich den Kleist-Förderpreis für junge Dramatiker.

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

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

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

Werden Sie Mitglied der dg!

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

Weitere Informationen unter www.dramaturgische-gesellschaft.de

**Der im Januar 2013 gewählte
Vorstand der Dramaturgischen
Gesellschaft:**



Natalie Driemeyer

leitet das Schauspiel am Stadttheater Bremerhaven und mit Jan Deck das Forum Diskurs Dramaturgie. Sie ist Künstlerische Leiterin der Festivals *Odyssee :Klima* und *Odyssee :Heimat*. Zuvor Dramaturgin und Produktionsleiterin in der nationalen und internationalen freien Theaterszene. Sie arbeitete u.a. am Les Kurbas Theater L'viv/ Ukraine, napoli teatro festival italia, auf Kampnagel Hamburg 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, Theatertreffen/Berliner Festspiele, 2002–2004 Dramaturg am Maxim Gorki Theater Berlin, 1999–2002 Schauspiel dramaturg am Volkstheater Rostock.



Christian Holtzhauer

Vorsitzender der dg, seit 2005 Schauspiel dramaturg und Projektleiter am Staatstheater Stuttgart mit Schwerpunkt auf internationalen Projekten. Von 2001–2004 gemeinsam mit Amelie Deuffhard verantwortlich für das künstlerische Programm der Sophiensaele Berlin. Jurymitglied für den Kleist-Förderpreis für junge Dramatiker, die freie Projektförderung des Landes Baden-Württemberg und Mitglied des Kuratoriums des Fonds Darstellende Künste e.V. Ab 2014 ist Christian Holtzhauer künstlerischer Leiter des Kunstfests Weimar.



Birgit Lengers

Stellvertretende Vorsitzende der dg, seit 2009/2010 Leitung des Jungen DT am Deutschen Theater in Berlin. Zuvor tätig als Theaterwissenschaftlerin (Universität Hildesheim, UdK Berlin), Dramaturgin (German Theater Abroad, Theater Ty) und Moderatorin (u.a. Theatertreffen/Berliner Festspiele). Publikationen u. a. in *Text + Kritik*, *Theater der Zeit* und *Die Deutsche Bühne*.



Amelie Mallmann

freiberufliche Dramaturgin, Theaterpädagogin, Dozentin und Moderatorin. 2005–2011 Theaterpädagogin und Dramaturgin am Theater an der Parkaue, Berlin. 2002–2005 Dramaturgin am u\hof, Theater für junges Publikum am Landestheater Linz.



Jörg Vorhaben

Leitender Schauspiel dramaturg am Oldenburgischen Staatstheater und verantwortlich für das Festival *Go-West:Theater aus Flandern und den Niederlanden*. 2002 bis 2006 Dramaturg am Schauspiel Köln, 2000 bis 2002 Dramaturg am Nationaltheater Mannheim.



Jonas Zipf

Seit der Spielzeit 2011/12 Mitglied der Künstlerischen Leitung am Theaterhaus Jena. Er promoviert an der HfBK Hamburg zu urbanistischer Kunst. Zuvor arbeitete er als freier Dramaturg, Autor und Regisseur. Mit der freien Gruppe O-Team inszenierte er verschiedene ortsbezogene Theaterprojekte, zuletzt *Flüchtlinge* am Thalia Theater Hamburg.

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.

Wir bedanken uns bei unserem ausgeschiedenen Vorstandskollegen Jan Linders für die leidenschaftliche Zusammenarbeit.

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), Amelie Mallmann,
Jörg Vorhaben, Jonas Zipf

Geschäftsstelle Suzanne Jaeschke, Cordula Welsch

Redaktion Suzanne Jaeschke, Vorstand

Lektorat und Übersetzungen zWeitblick, Susanne Dowe

Bildredaktion anschlaege.de, Uwe Gössel

Druckerei Oktoberdruck

Fotos Konferenz Jana Erb (U1 u. S. 1, 3, 62-64),
Wolfgang Katzmeier (U2)

Gestaltung anschlaege.de









junge bühne

IM PORTRÄT:
SARAH VIKTORIA

AUF DER BÜHNE:

FRICK »TSCHICK«

MÄDELSHEFT

»Junge Bühne«, das
kostenlose Jahreshft für
Theater-Begeisterte ab 14

www.facebook.com/jungebue
www.twitter.com/junge_buehne

 Deutscher Bühnenverein
Bundesverband der Theater und Orchester

www.die-junge-buehne.de

 die deutsche
bühne