

dramaturgie

zeitschrift
der
dramaturgischen
gesellschaft
01/17



körper

repräsentation.

interaktion. differenz.

jahreskonferenz

dramaturgische gesellschaft

26. bis 29. januar 2017

am staatstheater hannover

» Der Sprung in die moderne Welt kann nur körperlich sein«, sagt der Philosoph Rachid Boutayeb, »... und Freud hat zweifellos Recht, wenn er davon spricht, dass sich zunächst der Körper befreie, bevor der Geist folge.«

Gehört uns unser Körper noch? Ist es nicht eher so, dass andere ihn überwachen und bewerten; dass andere bestimmen, wie wir aussehen, wie wir uns kleiden, was wir essen, wie und vor allem wieviel wir uns bewegen? Wir werden daraufhin überprüft, ob wir uns fit halten oder uns gehen lassen, ob wir unseren Körper pflegen oder schlecht behandeln und er vielleicht irgendwann der Allgemeinheit zur Last fällt. Der Körper als letzte widerständige Bastion gegen die Zumutungen von außen wird immer mehr zur Utopie.

Wem auch immer er gehört: Der Körper ist in unserem Leben omnipräsent. Nicht nur weil jeder von uns einen hat, sondern weil die visuellen Medien uns fortwährend mit Abbildungen von Körpern konfrontieren – und damit nicht nur unsere Vorstellungen davon prägen, wie ein Körper auszusehen hat, sondern darüber hinaus auch gesellschaftliche Konstellationen manifestieren, wie etwa das Verhältnis zwischen den Geschlechtern, zwischen Angehörigen verschiedener Ethnien, zwischen Gesunden und vermeintlich Kranken und zunehmend sogar zwischen »Leistungswilligen« und »Leistungsverweigerern«.

Wie schlagen sich diese Manifestationen im Theater und den dort agierenden Körpern nieder? Der menschliche Körper ist ein Grundelement, ja sogar eine Voraussetzung des Theaters. Schließlich ist die »leibliche Ko-Präsenz« (Erika Fischer-Lichte), also die gleichzeitige körperliche Anwesenheit sowohl der Darstellenden als auch der Zuschauenden, das Wesensmerkmal des Theaters, das es von allen anderen Kunstformen unterscheidet.

Der Körper, der sich uns im Theater präsentiert, ist aufgeladen mit Bedeutungen, Zuschreibungen, Geschichten, Erfahrungen. Zwar handelt es sich bei den Körpern, die wir auf der Bühne sehen, stets um individuelle Körper, doch stehen diese stellvertretend für kollektive Bilder, die wir vom Körper haben. Wenn wir, die Zuschauer*innen, den Körper einer Darsteller*in, einer Sänger*in oder Tänzer*in, ja selbst den Körper einer Puppe auf der Bühne erblicken, denken wir vom ersten Moment an sämtliche Diskurse, die sich um den Körper ranken, mit: Ist es ein männlicher oder weiblicher, kleiner oder größer, junger oder alter Körper? Ist er im Vollbesitz seiner physischen Möglichkeiten oder krank, müde, erschöpft, beeinträchtigt? Ist er bekleidet oder unbekleidet? Welche Farbe hat seine Haut? Was sagt all das über die Person, die in diesem Körper steckt, und die Figur, die sie womöglich verkörpern will, aus? Und was sagen unsere eigenen Reaktionen, Erwartungen, Vorurteile, Kategorisierungen, mit denen wir dem sich uns präsentierenden Körper begegnen, über uns selbst aus?

Welche Körper sehen wir auf den Bühnen unseres Landes – und welche nicht? Welche sehen wir uns gerne an, und welche bereiten uns vielleicht Unbehagen? Bildet sich unsere Gesellschaft in all ihrer Vielfalt auch auf unseren Bühnen ab? Warum nicht? Wie haben sich Körperbilder in den vergangenen Jahren verändert? Welchen gesellschaftlichen Codes, Normierungen und Zuschreibungen unterliegen unsere Körper? Wie werden die biotechnologischen Optimierungsmöglichkeiten des Körpers unser Leben verändern? Welche Möglichkeiten öffnen sich dem Theater durch die Erzeugung virtueller Körper? Und: Wie lässt sich dramaturgische Arbeit körperlicher denken?

Im *Handbuch Körpersoziologie* (hg. von Robert Gugutzer, Gabriele Klein, Michael Meuser, 2016) heißt es: »Der Körper ist für subjektiv sinnhaftes Handeln bedeutsam, wie er auch eine soziale Tatsache ist, die hilft, Soziales zu erklären. Der menschliche Körper ist Produzent, Instrument und Effekt des Sozialen. Er ist gesellschaftliches und kulturelles Symbol sowie Agent, Medium und Werkzeug sozialen Handelns. Soziale Strukturen schreiben sich in den Körper ein, soziale Ordnung wird im körperlichen Handeln und Interagieren hergestellt. Sozialer Wandel wird durch körperliche Empfindungen motiviert und durch körperliche Aktionen gestaltet.« Die Autor*innen sprechen von einem »body turn«, den die Forschung der Körpersoziologie vorantreibt. Wie zeigt sich dieser body turn im Theater? Wie manifestiert er sich in den unterschiedlichen Sparten?

Mit dem Themen-Schwerpunkt »Körper« setzt die *dg* die Reihe grundlegender Auseinandersetzungen mit den verschiedenen Mitteln des Theaters fort. Nach »Zeit« in Hamburg, »Raum« in Zürich und »Sprache« in München war es nur logisch, sich 2017 in Hannover mit »Körper« zu beschäftigen. Wir danken unseren Gastgeber*innen, der Staatsoper und dem Schauspiel Hannover. Persönlich bedanken möchten wir uns bei Michael Klügl, Judith Gerstenberg und Jürgen Braasch sowie bei allen Mitarbeiter*innen des Niedersächsischen Staatstheaters Hannover, die bei der Vorbereitung und Durchführung der Konferenz mitgewirkt haben bzw. mitwirken. Ohne das finanzielle Engagement des Landes Niedersachsen, der Landeshauptstadt Hannover sowie des Deutschen Bühnenvereins hätten wir die Konferenz nicht realisieren können. Hierfür ebenfalls herzlichen Dank. Wir freuen uns zudem auf das Wiedersehen mit den Mitgliedern des Verbands Deutscher Bühnen- und Medienverlage beim neuen Format der Autor*innenbegegnungen und dem traditionellen Verlegerempfang, sowie auf die Vorstellung der Gewinner*in des Kleist-Förderpreises für junge Dramatiker*innen 2017.

Wir sind gespannt auf die leibhaftige Begegnung mit Ihnen und Euch und auf eine inspirierende Konferenz.

Der dg-Vorstand



Theater der Zeit – Die Zeitschrift für Theater und Politik

Am Kiosk. Im Abo. Als App. Im Web.
www.theaterderzeit.de/probe

inhaltsverzeichnis

- 1 **editorial**
- 5 **theatergeschichte als körpergeschichte**
Barbara Gronau
- 9 **der sprung in die moderne welt
kann nur körperlich sein**
Rachid Boutayeb / Michael Roes
- 16 **parahumane konstellationen
von körper und technik**
Karin Harrasser
- 23 **who the fuck is jérôme bel?**
Michael Elber / Gwendolyne Melchinger
- 28 **konferenzprogramm**
- 30 **referent*innen**
- 33 **autor*innenbegegnungen,
internationale theaterarbeit**
- 37 **die dg**
- 38 **neues aus den arbeitsgruppen**
- 39 **dg vorstand, impressum**

Unser Dank gilt den Gastgebern und Förderern der Konferenz:



WIR FREUEN UNS MIT DEN PREISTRÄGERN DES DEUTSCHEN THEATERPREISES DER FAUST 2016

REGIE SCHAUSPIEL

Frank Castorf, „Die Brüder Karamasow“
Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz Berlin
Koproduktion der Wiener Festwochen & der Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz Berlin

DARSTELLERIN/DARSTELLER SCHAUSPIEL

Edgar Selge, François in „Unterwerfung“
Deutsches Schauspielhaus Hamburg

REGIE MUSIKTHEATER

Peter Konwitschny, „La Juive“
Nationaltheater Mannheim

SÄNGERDARSTELLERIN/ SÄNGERDARSTELLER MUSIKTHEATER

**Nicole Chevalier, Stella/Olympia/Antonia/
Giulietta in „Les Contes d’Hoffmann“**
Komische Oper Berlin

CHOREOGRAFIE

Alexander Ekman, „COW“
Sächsische Staatsoper Dresden

DARSTELLERIN/DARSTELLER TANZ

**Aloalii Naughton Tapu in
„Urban Soul Café“**
Ballhaus Ost Berlin

REGIE KINDER- UND JUGENDTHEATER

**Liesbeth Coltof,
„Der Junge mit dem Koffer“**
Junges Schauspielhaus Düsseldorf

BÜHNE/KOSTÜM

Achim Freyer, „Esame di mezzanotte“
Nationaltheater Mannheim

PREIS FÜR DAS LEBENSWERK

Hans Neuenfels
Mit der Verleihung des FAUST-Preises 2016 würdigt die Jury ein künstlerisches Lebenswerk von außergewöhnlicher Intensität, Vielfalt und öffentlicher Wirkungsmacht. Bis heute treibt Hans Neuenfels als Regisseur von Schauspiel und Oper, als Dichter, Schriftsteller und Filmmacher die zeitgenössische Weiterentwicklung der darstellenden Künste voran. Mit seinem Wirken inspiriert er ganze Generationen von Künstlern.

WIR BEDANKEN UNS BEI ALLEN PARTNERN UND FÖRDERERN



THEATER FREIBURG



DIE deutsche
BÜHNE

Deutschlandradio Kultur

Badische Zeitung

SWR2



theatergeschichte als körper- geschichte

Barbara Gronau

Der menschliche Körper ist seit jeher das wichtigste Ausdrucksmittel der darstellenden Künste. Ob im Tanz, im Schauspiel oder im Gesang: für jede Präsentation auf der Bühne ist der Körper die Basis der Darstellung. Er ist das Instrument eines künstlerischen Ausdrucks und Gegenstand der Zuschauerbeobachtung. Er ist die lebendige, atmende, aktive Quelle von Klang, Bewegung, Rhythmus, Geruch und Sprache. Doch was genau ist ein Vorgang der »Verkörperung«? Wer oder was setzt sich dabei in Szene? Und was soll mit dem Begriff »Körper« eigentlich bezeichnet werden?

»Die Frage, was der Körper ist, was das Lebendige »wirklich« ist«, so der Historiker Philipp Sarasin, »scheint keine lösbare Frage zu sein; entscheidend ist daher, welches Bild – in einem Text, als visuelle Abbildung oder als Inszenierung – wir uns von dem Körper machen, von dem wir sagen, es sei unserer.«¹

Ich möchte im Folgenden zeigen, dass sich am Theater in exemplarischer Weise Wissensformationen des Körpers, das heißt Körperdiskurse und Körperbilder zeigen und kontextualisieren lassen. Denn Theatergeschichte ist nicht nur Dramen-, Architektur-, Schauspiel- oder Kostümgeschichte, sondern in diesen und durch diese hindurch vor allem Körpergeschichte. Im Theater werden wir Zuschauer*innen zu Zeug*innen und Teilnehmer*innen von »Körperinszenierungen«², das heißt von zeichenhaften und materiell-medialen Erscheinungsweisen des Körpers. Unsere Wahrnehmung richtet sich auf Akte der Figuration und der Performanz, also auf ein Form- oder Figurwerden im Akt der Darstellung im Rahmen öffentlicher Aufführungen. Genau diese Figurationsprozesse werden seit dem 18. Jahrhundert mit dem Begriff »verkörpern« bezeichnet: etwas versinnlichen, verwirklichen, Gestalt annehmen oder übertragen.³ Welche ästhetischen und politischen Strategien diesen Prozessen zugrunde liegen, lässt sich nur über exemplarische Analysen historischer Konstellationen entschlüsseln. Denn den allgemeinen Tänzer*innen- oder Schauspieler*innenkörper gibt es eben nicht. Und zwar nicht nur, weil Verkörperung stets ein individueller Akt ist, sondern weil zu jeder Zeit die Frage, was ein Körper ist und welche Funktion er für die künstlerische Darstellung hat, anders beantwortet wird. So ist es ein großer Unterschied, ob der Körper als Material, als Gegenstand, als Instrument oder als Medium der künstlerischen Darstellung begriffen wird. Während die Figur des instrumentellen Gebrauchs (die wir in zahlreichen Schauspieltheorien

und Tanztechniken wiederfinden) das Bild eines technischen Vehikels betont, das es zu trainieren und zu kontrollieren gilt, betont die Vorstellung vom Körper als Medium dessen ästhetisch-transzendente Seite, also die Fähigkeit, etwas anderes zur Erscheinung zu bringen als sich selbst. Wird der Körper dagegen zum Gegenstand der Darstellung (also zu deren Thema oder Sujet), lässt sich in reflexiver Weise auf die Bedingungen der Verkörperung Bezug nehmen. Die Aktionskunst und Body-Art haben dies exemplarisch vorgeführt.

»Theatergeschichte als Körpergeschichte«⁴ zu betrachten – wie Erika Fischer-Lichte angeregt hat – heißt also zu fragen, welche Körperkonzepte und Körperbilder es in der jeweiligen Zeit gibt und wie diese sich in theatralen Prozessen niederschlagen. Wie setzen die theatralen Praktiken den Einzelnen und die Gemeinschaft bzw. das Individuum und die Masse ins Verhältnis? Welche gesellschaftlichen und politischen Normen bzw. Normbrüche lassen sich an den Theaterformen der jeweiligen Zeit ablesen? Und welche Dimensionen von Körperlichkeit lassen sich dabei überhaupt analysieren?

Zunächst ist dies eine biologische Dimension, die im Rahmen naturwissenschaftlicher, philosophischer, religiöser und medizinischer Diskurse festlegt, was innerhalb einer Kultur als Körper gilt und wie er zu behandeln ist. Das Katharsiskonzept der Antike ließe sich hier als ein frühes Beispiel einer humoralpathologischen Körpervorstellung anführen, die zugleich als erste Wirkungstheorie des Theaters gelten kann.⁵

Darüber hinaus gilt es eine sozial-gesellschaftliche Dimension zu entschlüsseln, die den kulturellen Stellenwert des Körperlichen und die damit verbundenen Grenzen, Tabus, Restriktionen oder Utopien festlegt. Hier sei daran erinnert, dass Schauspieler*innen von der Frühen Neuzeit bis weit in das Barockzeitalter zumeist als ständeloses, umherfahrendes Volk – das durch die Zurschaustellung des Körpers Geld verdiente – mit Prostituierten und Henkern gleichgesetzt und deshalb nach ihrem Tod nicht in der »geweihten Erde« christlicher Friedhöfe begraben wurden. Die abendländische Devaluation des Körperlichen bei gleichzeitiger Faszination für dessen Effekte schlägt sich in den Theaterverboten und -restriktionen der Zeit nieder.⁶

Des Weiteren lassen sich Erkenntnisse über die semiotische Dimension von Körperlichkeit gewinnen: Wodurch



Barbara Gronau ist Professorin für Theorie und Geschichte des Theaters an der UdK Berlin und Sprecherin des DFG-Graduiertenkollegs »Das Wissen der Künste«. Zu ihren Forschungsschwerpunkten gehören Schnittstellen von Bildender Kunst und Theater, Theorien der Agency und Performanz sowie Epistemologien des Ästhetischen. Daneben Dramaturgin in verschiedenen Theaterproduktionen und Kuratorin internationaler Theaterfestivals.

wird ein Körper auf der Bühne zu einem Zeichen? Welchen semiotischen Regeln folgt die Darstellung? Wann verschieben sich diese Regeln und wodurch? Hier gibt die Analyse historischer Schauspieltheorien wichtige Einblicke in die historischen Vorstellungen von Präsenz und Repräsentation. So spiegelt sich in der starken Kodifizierung von Körper und Bewegung, die etwa im Schauspiel des 17. Jahrhunderts üblich war, die Verbindung von antiker Rhetoriklehre mit der höfischen Repräsentationspolitik des Barock.

Ebenfalls gilt unser Blick der materiellen Dimension des Körperlichen: Wie werden die visuellen, akustischen, haptischen und olfaktorischen Äußerungen des Körpers in Szene gesetzt? Welchen Stellenwert hat die individuelle Leiblichkeit einer Tänzer*in, Sänger*in oder Darsteller*in? Auch wenn die materielle Dimension stets als Bedingung und Kontrapunkt des Semiotischen gelten kann, ist es doch aufschlussreich, solche historische Verschiebungen zu analysieren, die der Materialität des Körpers einen hohen Stellenwert gegenüber dem Semiotischen einräumen. Das zeitgenössische »postdramatische Theater« hat im Anschluss an die Körperexperimente der Body-Art eine Fülle solch repräsentationskritischer Verfahren entwickelt.⁷

Nicht zuletzt sind es die ökonomischen und energetischen Dimensionen des Körpers, die in theaterhistoriografischen Untersuchungen analysiert werden können. Welche physiologische Vorstellung von Bewegung, Energie und Transformation bestimmt die jeweilige Epoche? Welche

Vorstellung von Präsenz, Intensität, Verschwendung oder Zurückhaltung herrscht für die Bühne? Bezeichnenderweise hat gerade das zeitgenössische Theater eine Vielzahl von Gesten entwickelt, in denen der Körper sich durch exzessive Bewegungen sichtbar energetisch verausgabt: langes, ausdauerndes Stehen ohne sich zu rühren, das Halten des Körpers im Ungleichgewicht, rhythmisches Stampfen und Schreien, aber auch Rennen, Klettern, Rutschen oder Tanzen bis zur völligen Erschöpfung. Hier geht es um das öffentliche Austesten energetischer Transformationsprozesse, die als gesellschaftliche Resonanzen ökonomischer Verhältnisse gewertet werden müssen.⁸

Schließlich gilt es die epistemologische und mnemotechnische Dimension des Körperlichen in den Blick zu nehmen: Welches Wissen und welche kulturellen Erfahrungen werden im Körper einer Darsteller*in gespeichert? Wie werden Darstellungstraditionen diskursiv und habituell weitergegeben? Welche Rolle spielen theatrale Praktiken für

die Vorstellung von Erinnerung und Gedächtnis in der jeweiligen Kultur? (So zielen etwa die ars-memoriae-Tradition der Rhetorik und das Wortgedächtnis im Theater darauf ab, mittels bestimmter Techniken eine Speicherung und Weitergabe von Wissensformen im und durch den Körper zu ermöglichen.)⁹

Vor allem aber ist es unumgänglich, die Gender-Dimension körperlicher Darstellungsprozesse zu reflektieren: Welche Geschlechterbilder dominieren die Bühnen-Darstellung und deren Wahrnehmung? Welche kulturellen Normierungen drücken sich darin aus und wodurch werden diese befördert oder destabilisiert? Hier sei an den Zusammenhang von Natürlichkeitsdispositiv und Weiblichkeit im bürgerlichen Theater der Aufklärung ebenso erinnert wie an die Tradition der Diva als medialer Figur der Normüberschreitung oder an die »Verqueerung« normativer Geschlechterverhältnisse in »Possen des Performativen«.¹⁰

Der Text ist erschienen in: Körper/Denken. Wissen und Geschlecht in Musik, Theater, Film, hg. von Andrea Ellmeier und Claudia Walkensteiner-Preschl, mdw Gender Wissen Band 6, Wien: Böhlau Verlag

¹ Philipp Sarasin: »Der öffentlich sichtbare Körper«, in: Ders., Jakob Tanner (Hg.): Physiologie und industrielle Gesellschaft. Studien zur Verwissenschaftlichung des Körpers im 19. und 20. Jahrhundert, Frankfurt a. M. 1998, S. 419–452, hier S. 420.

² Erika Fischer-Lichte, Anne Fleig (Hg.): Körper-Inszenierungen. Präsenz und kultureller Wandel, Tübingen 2000.

³ Vgl. Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm, Stichwort »verkörpern«, Bd. 25, Sp. 681–683, Stuttgart 2008.

⁴ Vgl. Erika Fischer-Lichte: »Theatergeschichte als Körpergeschichte«, in: Dies.: Theater im Prozess der Zivilisation, Tübingen/Basel 2000, S. 9–24.

⁵ Vgl. Manfred Fuhrmann: Einführung in die antike Dichtungstheorie, Darmstadt 1973; Matthias Luserke (Hg.): Die Aristotelische Katharsis, Hildesheim 1991.

⁶ Vgl. dazu: Wolfgang Hartung: Die Spielleute. Eine Randgruppe der Gesellschaft des Mittelalters, Wiesbaden 1982; Stefanie Diekmann, Gabriele Brandstetter, Christopher Wild (Hg.): Theaterfeindlichkeit, München 2012.

⁷ Vgl. dazu Hans-Thies Lehmann: Postdramatisches Theater, Frankfurt a. M. 1999; Jenny Schrödl: Vokale Intensitäten. Zur Ästhetik der Stimme im postdramatischen Theater, Bielefeld 2012.

⁸ Barbara Gronau: »Immaterialität und Übertragung. Das Energetische und seine Inszenierungen«, in: Dies. (Hg.): Szenarien der Energie. Ästhetik und Wissenschaft des Immateriellen, Bielefeld 2013, S.111–130.

⁹ Vgl. stellvertretend: Frances A. Yates: Gedächtnis und Erinnern, Berlin 2001 (The art of memory, Chicago 1966); Aleida Assmann: Erinnerungsräume. Formen und Wandel des kulturellen Gedächtnisses, München 1999; Viktoria Tkaczyk: »Theater und Wortgedächtnis: eine Spurensuche nach der Gegenwart«, in Erika Fischer-Lichte et al. (Hg.): Die Aufführung: Diskurs – Macht – Analyse, München 2012, S. 275–289.

¹⁰ Vgl. Katharina Pewny: Ihre Welt bedeuten. Feminismus, Theater, Repräsentation, Königstein 2002; Gini Müller: Possen des Performativen. Theater, Aktivismus und queere Politikern, Wien 2008.



A
rheater
der stadt
aalen

SPIELZEIT
2016/2017

DIE PREMIEREN

- 02.10.2016 **DIE GESCHICHTE VON LENA** (10+)
von Michael Ramlöse & Kira Elhaug
- 08.10.2016 **SAMSTAG IN EUROPA** (UA)
GEFÄHRLICHE BEGEGNUNGEN
von Sedef Ecer & Dagrún Hintze
- 14.10.2016 **DIE STERNSTUNDE DES JOSEF BIEDER**
von Eberhard Streul & Erich Syri
- 26.11.2016 **SPRICH ODER STIRB**
SCHEHERAZADE OHNE WORTE
Stückentwicklung
- 27.11.2016 **KÖNIG DER KINDER: MACIUS!** (8+)
von Katrin Lange nach Janusz Korczak
- 11.01.2017 **AGNES**
von Peter Stamm
- 25.02.2017 **NATHAN DER WEISE**
von Gotthold Ephraim Lessing
- 01.07.2017 **MOLTÈRE**
Stückentwicklung
- ab Okt. 2016 **BOULEVARD ULMER STRASSE**
Ganzjähriges Bürgertheater
- ab Feb. 2017 **HAUSBESUCH EUROPA**
von Rimini Protokoll

A
25
JAHRE

Künstlerische Leitung:
Tonio Kleinknecht, Tina Brüggemann, Winfried Tobias

THEATERAALEN.DE

geworden, um am Kreuz zu enden. Der eine, eifersüchtige Gott ist konfessionsübergreifend, sein patriarchalischer Zugriff auf unsere Körper unterscheidet sich in den großen monotheistischen Religionen nicht. Er ist nicht nur derjenige, der uns unserer Körper entfremdet. Er selbst ist der Große, der absolute Fremde, eben weil er selber keinen Körper hat. Der Körper ist das Vertraute, das uns Menschen Gemeinsame. In ihm liegt alle Hoffnung auf Verständigung, auf Begreifen, Annehmen und Hingeben begründet, denn diese eine Körper-Erfahrung teilen wir, allen unterschiedlichen Sprachen und Kulturen zum Trotz, miteinander. Deshalb sind die Götter eifersüchtig. Deshalb setzt jeder Akt der Unterwerfung mit dem Schinden und Schänden des Körpers ein. Weil Gott keinen Körper hat, und damit keinen Sinn, zwingt er auch uns zur Körperverleugnung. Die »Fleischwerdung« Gottes im Christentum und ihr Ende in Folter und Hinrichtung kann drastischer die Totalität des Körperopfers für das Seelenheil nicht beschreiben. Alle Emanzipationsschritte zur Rückgewinnung unserer körperlichen Autonomie und Integrität sind der christlichen Orthodoxie abgetrotzt. Und ihr Widerstand, einiger marginalisierter Dissidenten ungeachtet, ist nach wie vor ungebrochen. Die Beispiele, vor allem unsere Sexualität betreffend, müssen hier nicht einzeln aufgeführt werden, sind sie doch seit zweitausend Jahren im Wesentlichen dieselben geblieben. Eine Aufspaltung unserer Wirklichkeit in Irdisches und Transzendentes zieht unweigerlich eine Aufspaltung unseres Selbst in einen (uns korrumpierenden) Körper und eine (um jeden Preis zu rettende) Seele nach sich. Wenn wir diese Aufspaltung unseres Selbst heilen wollen, müssen wir zunächst die Zersplitterung unserer Wirklichkeit (in Erfahrbares und zu Glaubendes) aufheben. Gott ist es, der sich zwischen uns und unseren Körper, den eigenen und den der anderen, stellt. Der Andere, Fremde ist ja nicht wirklich, das heißt unüberbrückbar fremd. Das Wesentliche zur Verständigung und Nähe teilen wir miteinander. Er wird nur dann vollkommen fremd, wenn Gott, der absolute Fremde, ins Spiel kommt und sich zwischen uns stellt. In gewissem Sinne krankt sogar unser Dialog an dieser sinn-losen Einmischung Gottes. Ich kann deinem Festhalten an einer (polytheistischen) Transzendenz nur zuhören, kann ihr aber nicht folgen. Es entzieht sich meiner Sprache, damit meinem Nachdenken und, ja, meiner Erfahrung. Womöglich begründet das ja das Geheimnis göttlicher Virulenz: seine sprachliche und argumentative Unfassbarkeit. Du darfst mich nicht beim Namen nennen,

darfst mich nicht in Frage stellen, darfst mich nicht *begreifen*! Dabei ist es doch ganz einfach: Es gibt nichts zu benennen, nichts zu befragen, nichts zu begreifen. Es gibt nur ein fundamentales Interesse der Priester und Väter, diesen Phantomschmerz aufrechtzuerhalten. Was sich vom Körper sagen lässt, betrifft im selben Maß die Sprache: ihre Inbesitznahme, Einhegung und Entkörperlichung durch die Götter bzw. ihre irdischen Stellvertreter. Auch die Sprache hat einen Körper, bedarf einer Entsakralisierung, einer Erdung, damit wieder sagbar wird, was sagbar ist, ohne (Selbst-)Zensur. Sprechverbote und Empfindungsverbote gehen Hand in Hand. (...)

RACHID BOUTAYEB: Lieber Freund, du willst eher über den Menschen reden, aber ist eine Rede über den Menschen ohne das Göttliche möglich? Ich zweifle an dieser Möglichkeit. Zumindest in der zirkulären Weltsicht des Monotheismus ist der Mensch nur eine blasse Version des Göttlichen. Nur in seiner Abwesenheit, in der Abwesenheit seiner Signatur, wie Khatibi schreibt, in der Abwesenheit seiner Freiheit und in seiner Anwesenheit im Gläubigen erlangt der Mensch seine Existenz. Nur innerhalb unseres Gedächtnisses, das nicht nur Mündliches und Schriftliches, sondern auch Riten und Gebräuche wie die Beschneidung enthält, die sich in unseren Körper einschreibt.

Wir erleben das Göttliche als Gewalt gegen den eigenen Körper. In dieser Urgewalt, die das ganze Leben zutiefst prägt, findet jede aposteriorische Gewalt ihren Ursprung. Deshalb ist die Politik innerhalb der Weltsicht des Monotheismus nur als Beschneidung zu verstehen. Alles ist Beschneidung. Durch Beschneidung erlangt die Weltsicht des Monotheismus ihre Zirkularität und damit ihre Herrschaft über den Körper und die Seele. Die Beschneidung stellt eine Art Körpergedächtnis dar, und ohne Gedächtnis ist die Religion machtlos. Die Beschneidung verhindert das Vergessen, das einer Sünde gleicht, und der Körper ist nichts anderes als ein Gedächtnis.

Das Leben bleibt im Gedächtnis gefangen. Wir müssen das Vergessen üben! (...)

Eines Tages erzählte mir ein Cousin heimlich, dass man mir den Penis beschneiden werde. Er hatte das Gleiche vor drei Jahren erlebt. Einen Monat lang musste er sich sogar auf allen Vieren bewegen. Ich hatte Angst, das zu erleben, was der Cousin erlebt hatte. Ich musste mich schützen. Allein und machtlos habe ich mich gefühlt, verlassen von der eigenen Familie. Ich hatte aber eine geniale Idee. Unter

dem Bett meiner Eltern habe ich mich versteckt und nach kurzer Zeit tief geschlafen, vielleicht um die Gefahr für eine Weile zu vergessen. Im Schlaf habe ich gesehen, wie ich wie ein verlorener Hund durch die Stadt rannte, verfolgt von einem Hubschrauber, einem großen Hubschrauber, der mir den Himmel verdeckte. Ich werde diesen Traum – im Gegensatz zu vielen anderen Träumen und Albträumen meines Lebens – niemals vergessen, wie ich auch den Schmerz der Beschneidung immer in mir tragen werde.

An jenem Tag, wie ich später erfahren sollte, kehrte der Friseur (im Marokko der siebziger Jahre waren es vor allem traditionelle Friseure, die den Beschneidungsakt ausführten) in seinen Laden zurück, ohne mich beschnitten zu haben.

MICHAEL ROES: Lieber Rachid, womöglich hast du Recht, Beschneidung trägt den doppelten Charakter eines Opfers und einer Initiation. Was wird geopfert? Es lässt sich genau benennen: Geopfert wird ein wesentlicher Teil unserer Lust/ unseres Lustempfindens; geopfert wird ein Teil des Ichs, ein Teil der alten Identität für die vollgültige Mitgliedschaft im eigenen Clan.

Die Beschneidung ist ein tribaler Ritus. In ihm geht es um das Einfrieren adoleszenter Energien, um Disziplinierung, Körperbeherrschung und Unterordnung des eigenen Begehrens unter die Herrschaft der sozialen Gruppe, zunächst einmal verkörpert durch den eigenen Vater.

Abraham war der erste Beschneider, der an sich und alles Männliche in seinem Herrschaftsbereich das Messer setzte. So ist sie von ihrem Gründungsmythos an als stellvertretendes Sohnesopfer gedacht. Der Zwiespalt des Patriarchen besteht darin, dass er einerseits den eigenen Sohn tot wünscht, weil in ihm ein potenzieller Rivale heranwächst, andererseits aber in ihm fortleben und der eigenen Sterblichkeit entkommen will. Auf dem Beschneidungsmesser des Mohel, des jüdischen Schneiders, ist bis heute üblicherweise die Opferung Isaaks dargestellt. Und die Knie des Paten, auf denen der zu beschneidende Knabe festgehalten wird, symbolisieren die Altarsteine, auf denen Abraham seinen Sohn schlachten wollte.

Und von Anfang an wurde mit der Verstümmelung eines wesentlichen Teils unseres Körpers die Beschneidung des Geistes mitgedacht: »Denn nicht der ist Jude, der es nach außen ist, und nicht das ist Beschneidung, die nach außen im Fleische ist, sondern der ist Jude, der es im Innern ist, und Beschneidung ist die des Herzens, dem Geiste

und nicht dem Buchstaben nach!«, schreibt Paulus, der Chefideologe einer neuen jüdischen Sekte, an die römische Gemeinde (Römer 2,28–29).

Zweifellos geht es also auch um eine Verletzung der Seele. Traditionell fand die Beschneidung ja nicht an Neugeborenen statt, sondern war ein vorpubertärer Akt, ein Mannbarkeitsritus. Und bevor wir ihn psychosozial oder gar metaphysisch interpretieren, müssen wir uns zunächst klar machen, was hier eigentlich geschieht: Sie ist ein gezielter verletzender Angriff auf das Organ unserer Lust, damit fortan Lust mit Schmerz verbunden und vom technischen Akt der Zeugung getrennt sei.

Verstehen kann man diesen Angriff auf unsere Lust nur als Resultat der eigenen sadistischen Impulse, vor allem aber als Angst vor dem der Lust inhärenten Veränderungspotenzial: Das freischwebende Begehren könnte Gemeinschaften sprengen und Regime stürzen, würde man ihm nicht von Anfang an schmerzhaft Zügel anlegen. Nur durch das Einfrieren dieses Potenzials können die Machtstrukturen einer Gesellschaft stabil gehalten werden.

Eine Ordnung ohne Beschneidung indes ist nicht nur denkbar, sondern für eine auf beschleunigte Veränderungsprozesse angewiesene Gemeinschaft wie die westlichen Industriegesellschaften sogar erwünscht. So hat der Westen einen wesentlichen Teil traditioneller Initiationsriten abgeschafft oder verwässert, mit der Folge, dass es scheinbar keine eindeutigen Beschränkungen der Lust und keine klaren Übergänge zwischen Altersstufen und sozialen Gruppen mehr gibt. Doch frei von Übergangsriten ist auch der Westen nicht, allenfalls kommen sie in einem subtileren oder bunteren Gewand daher, als schulische Prüfung zum Beispiel, die bei vielen Schülern ja kaum weniger Ängste und Fluchtfantasien auslöst als deine Beschneidungspanik.

Wenn das Ziel der Beschneidung die körperliche und seelische Traumatisierung ist, können wir uns fragen, ob nicht hinter einem Teil manifester Traumata versteckte Beschneidungs- oder Mannbarkeitsriten stecken. Ich denke dabei zum Beispiel an die vielen traumatisierten Kriegsheimkehrer. Womöglich ist die Traumatisierung ja nicht nur ein bedauerlicher »Kollateralschaden«, sondern neben dem strategischen Training immer auch ein wesentlicher Teil soldatischer Erziehung. In gewisser Hinsicht erscheint mir der Soldat als die Reinform des beschnittenen Sohnes. Einerseits soll er alle Erwartungen an männliche Wildheit, Härte, Abenteuerlust und Todesverachtung erfüllen, und zugleich wird er mit aller Macht zugerichtet, dieses

Potenzial zu beherrschen und einer Fremdbestimmung zur Verfügung zu stellen.

Ein »richtiger« Mann ist nach wie vor ein kranker Mann: ein gehorsamer, amoklaufender Krieger, ein über sich hinauswachsender, sich vergewaltigender Athlet, ein furchtloser, selbstmordgefährdeter Held.

RACHID BOUTAYEB: ... und ein Selbstmordattentäter oder ein Märtyrer! Märtyrer ist nur ein anderer Name für den Mörder! Und alle – der Selbstmordattentäter aber vor allen anderen – hassen die Lust; die eigene Lust und die der Anderen. Der Monotheismus als lustfeindliche Religion ist ein Hass auf die Anderen, weil der Monotheist die Wahrheit zu besitzen glaubt, und Wahrheit ist ein Gewaltakt.

Lieber Freund, Deine Worte haben mir geholfen, den Akt der Beschneidung, den ich als Fünf- oder Sechsjähriger erlebt habe, besser zu verstehen, »ein gezielter verletzender Angriff auf das Organ unserer Lust«, weil die Lust, wie du es treffend beschreibst, Veränderungspotenzial beinhaltet. Aber der Monotheismus lehnt jede Form der Erneuerung ab.

Die gewaltige Sozialisation innerhalb des Monotheismus bezweckt am Ende die Schaffung einer gleichförmigen kollektiven Identität der Gesellschaftsmitglieder und die Verfestigung dieser Identität durch Beschneidung und andere gewalttätige Mittel. Die Werte der Differenz werden innerhalb dieser Weltsicht diabolisiert. Wir müssen alle denselben Penis haben! Wir sind auserwählt! Das Gedächtnis besitzt in diesem Zusammenhang das erste und letzte Wort. Im Ausgang dessen kann man auch die Herabstufung des Weiblichen verstehen. Das Gedächtnis ist maskulin, aufdringlich, herrschaftssüchtig, penisförmig! (...)

Auszüge aus dem Buch Der
eifersüchtige Gott: Ein
Gespräch, Alibri 1013.
(Seiten 29–34)



Find out More.

Für folgende Studiengänge nehmen wir im Wintersemester 2017/2018 Bewerber/innen auf:

BACHELOR

Regie Schauspiel | Regie Musiktheater | Gesang

MASTER

Dramaturgie Schauspiel & Musiktheater | Gesang | Liedgestaltung | Oper

BEWERBUNGSSCHLUSS: 1. APRIL 2017

+ 49 40 428 38 -41 40 / -41 44

Gaußstraße 190 / Eingang 2 / 22765 Hamburg

www.hfmt-hamburg.de/theaterakademie

www.facebook.com/TheaterakademieHamburg

**THEATERAKADEMIE
HAMBURG**
Hochschule für Musik und Theater



SZENENWECHSEL

Internationale Kooperationen in den Darstellenden Künsten

**ANTRÄGE BIS
15. FEBRUAR 2017**
www.szenenwechsel.org

Robert Bosch Stiftung 



Bewerben und Studieren

Schauspiel Theater | Film
Bachelor of Arts
Bewerbungsfrist 31.01.2017

Regie
Bachelor of Arts
Bewerbungsfrist 31.01.2017

Dramaturgie
Master of Arts
Bewerbungsfrist 31.03.2017

Weitere Informationen u.a. zu
Bewerbungsverfahren und
Terminen: www.adk-bw.de

Demnächst:

16./17.01.2017 (Grand Théâtre de la Ville de Luxembourg)
28.01.2017 (Theater Trier)
Der Steppenwolf
Romanadaption nach Hermann Hesse
Regie: Anna-Elisabeth Frick

24.02.2017 (Premiere, Schauspiel Stuttgart Nord)
Koproduktion Schauspiel Stuttgart
Der Untergang des Egoisten
Johann Fatzler
von Bertolt Brecht, Bühnenfassung Heiner Müller
Regie: Thomas Schmauser

23./24./25.03.2017 (ADK, Turm)
Bachelorinszenierung
Faustgroß (AT)
Regie: Faraz Baghaei

Änderungen vorbehalten.

 Akademie für Darstellende Kunst Baden-Württemberg

Akademie für Darstellende Kunst Baden-Württemberg GmbH
Akademiehof 1
71638 Ludwigsburg



Save the Date

THEATER DER WELT 2017

25. MAI BIS 11. JUNI 2017 IN HAMBURG

Zum ersten Mal seit 1989 findet das Festival „Theater der Welt“ wieder in Hamburg statt. 18 Tage lang wird Hamburg brummen, wird zum Hafen für die Künstler der Welt. 25-30 internationale Produktionen sind nach Hamburg eingeladen, die das Spektrum weltweiter Theaterentwicklungen in ganzer Breite aufzeigen. Gespielt wird im Thalia Theater, auf Kampnagel und im Hafentheater.

SEIEN SIE ALSO NEugierIG!

Ein Festival des Internationalen Theaterinstituts (ITI) veranstaltet vom Thalia Theater in Kooperation mit Kampnagel. Finanziert durch die Kulturbehörde der Freien und Hansestadt Hamburg und die Beauftragte der Bundesregierung für Kultur und Medien. Mit Unterstützung der ZEIT-Stiftung Ebelin und Gerd Bucerius, Körber Stiftung, Rudolf Augstein Stiftung, Mara und Holger Cassens Stiftung.



DER THEATER VERLAG

Theater heute

OPERN WELT

tanz

BÜHNEN TECHNISCHE RUNDSCHAU

www.kultiversum.de



parahumane konstellationen von körper und technik

Aktive Mimesis und tumultuöse Partnerschaften
Karin Harrasser

Die fortgesetzte Vermischung von Körpern und Maschinen, wie wir sie derzeit beobachten, läuft nicht schicksalhaft auf eine restlose Vertilgung des Biologischen hinaus, wie es die Transhumanisten projektieren; aber Technik ist ebenso wenig neutral. Mit Bruno Latour gesprochen: Wir delegieren fortlaufend kognitive und physiologische Prozesse an ganze Netzwerke von Dingen, wir tun das auch schon sehr lange und leben folglich in einem technowissenschaftlich-

biologischen Milieu, in dem diese Geschichte eingelagert ist. Nichts präjudiziert jedoch, dass die Technisierung des Körpers der Linie der Optimierung, Leistungssteigerung und Updatekultur folgen muss. Aktuelle Erzählungen über die Verbindung von Menschen und Maschinen suggerieren das, wenn sie sich ornamental um eine Aufstiegslinie von Reparatur zu Verbesserung, von Therapie zu enhancement ranken. Sie sind zudem mit ökonomischen Motiven durchsetzt: Sowohl das Ethos der unternehmerischen Selbstverbesserung als auch Utopien der Wahrnehmungssteigerung und der Vernetzung verbinden sich mit selbsterfüllenden Prothezeiungen einer globalen Wachstumsideologie.

Erzählungen von Vermischungen

Wie kann man Mensch-Maschine-Verhältnisse anders angehen? Mir scheint, in Kenny Fries' Buch *The History of My Shoes and the Evolution of Darwin's Theory* wird dies erahnbar. Kenny Fries wurde – ganz ähnlich wie der inzwischen aus anderen Gründen sehr bekannte südafrikanische Läufer Oscar Pistorius – mit erheblich deformierten unteren Extremitäten geboren. Während die Eltern von Oscar Pistorius beschlossen, die Beine ihres Kindes amputieren zu lassen, um ihm ein möglichst »normales« Aufwachsen zu ermöglichen – ein Kind, das von klein auf mit Prothesen zu gehen lernt, bewegt sich »normaler«, unauffälliger als eines im Rollstuhl; während also die Eltern von Pistorius sich für den radikalen Eingriff und für die technische Lösung entschieden, wählten Kenny Fries' Eltern den langen und mühevollen Weg, mit Hilfe orthopädischer Operationen die Beine gehfähig zu machen. Fries verbrachte sehr viel Zeit seiner Kindheit im Krankenhaus, mit dem Resultat, dass er sich selbstständig fortbewegen kann, aber sichtbar »anderskörperlich« blieb. In seinen Erzählungen und Gedichten schreibt er über diese Reise von einem Körper in einen anderen und über viele weitere, die er im Laufe seines

Lebens unternommen hat. Insbesondere berichtet er über Reisen und Wanderausflüge, die er alleine oder mit seinem Freund unternahm. Bemerkenswert an seinen Erzählungen ist, dass er einen Aspekt bei Darwin betont, der gerne heruntergespielt wird, nämlich, dass »Anpassung« immer auf ein Milieu bezogen ist, es also keine allgemeine Anpassung oder Evolution gibt, sondern nur eine spezifische. Anpassung und »Fitness« ist – auch bei Darwin – relational und situationsspezifisch gedacht. Fries nimmt diesen Gedanken auf, wenn er beschreibt, wie er auf einer Bergtour seinem Partner überraschend überlegen war, weil seine orthopädischen Schuhe sich perfekt als Hilfsgeräte auf einem Klettersteig nutzen ließen, während die Leitern über dem steilen Abhang seinen »normalkörperlichen« Freund an die psychische und körperliche Belastungsgrenze brachten. Ähnlich erging es ihm beim Rafting im Grand Canyon: In diesem speziellen »Milieu« hat er einen körperlichen Vorteil, weil er seine Beine gut im Kanu unterbringt und seine steife Hüfte ihm Stabilität gibt. Kenny Fries widmet sich gleichermaßen präzise wie lakonisch all den Vorgängen rund um die Bewegung auf dem Fluss: Dem Ein- und Aussteigen mit Hilfe von improvisierten Rampen, der Logistik zwischen Neoprenanzug, Stock und Schuhen, dem Über-den-Fluss-getragenen-Werden und den neuen Fertigkeiten, die ihm im Umgang mit Gerät, Fluss und Felsen erwachsen. Die Idee der Fitness, der Angepasstheit, ja selbst einer Überlegenheit, kippt durch die Einschränkung auf ein bestimmtes Milieu niemals in die Entwertung von weniger »Fitten« oder in einen Imperativ der Selbstverbesserung: Das »Besser« beschränkt sich selbst, bleibt situativ oder besser: situiert. Es geht stets um eine bestimmte Praxis in einem bestimmten Milieu, die aber Genuss, *jouissance*, bringt und, ja, ein Erleben von Können; von Können allerdings als teilsouveränes Verhältnis zu einer bestimmten technisch-biologischen Umwelt. In Kenny Fries' Erzählungen wird außerdem kenntlich, wie sich Handlungsfähigkeit auf ganz unterschiedliche Akteure verteilt. Manche davon sind menschlich, manche technisch, manche gehören der gewordenen Umwelt an. All diese Agenzien wirken aufeinander ein, modifizieren einander und ergeben komplizierte Choreografien. Ohne Pathos kommt so ein Jenseits des Menschen ins Spiel: in lyrischen Beschreibungen von Landschaften etwa, aber auch in slapstickhaften Schilderungen von Materialwiderstandigkeiten.

Etwa, wenn das Paar orthopädischer Schuhe getauscht werden muss, das Fries vor 17 Jahren angepasst worden ist

und das seither gehegt, gepflegt und laufend modifiziert wurde. Als die Schuhe anfangen zu zerfallen, begegnet der Autor zunächst einer gut geölten sozial- und medizintechnischen Maschine: Er muss eine Verschreibung vorweisen, damit er die neuen Schuhe bekommt, die äußerst kurz ausfällt; sein Orthopäde schreibt: »Kenny Fries cannot ambulate without orthopedic shoes.« Mit Fiberglas werden dann Abdrücke von seinen Füßen und Beinen genommen, nach denen die neuen Schuhe nach modernsten Maßgaben gefertigt werden. Sie sind sehr viel leichter, sehen schick aus, passen aber nicht. Nach viel erfolglosem Ausprobieren und Nachjustieren durch den Orthopädietechniker wird ein zweiter Versuch unternommen: Die alten Schuhe werden in die Fabrik mitgeschickt. Sie werden dort abgegossen und mit dem Fußabdruck abgeglichen. Die neuen Schuhe kommen, passen erneut nicht und werden nach einigen Wochen weiterer, quälender Versuche in der hintersten Ecke des Schrankes abgelegt. Das Problem der neuen Schuhe ist nicht, dass sie nicht »passen«, sie passen exakt, aber sie sind nicht in der Lage, sich, wie ihre Vorgänger, stützend anzuschmiegen. Das neue Material kann nicht, was das alte Leder konnte: aktive Mimesis.

Aktive Mimesis statt Anpassung

Betrachtet man den Komplex der aktiven Mimesis technikhistorisch, kann man ihn in der Prothetik und der Kybernetik situieren. Das Prinzip der aktiven Mimesis findet sich zum Beispiel in Oliver W. Holmes' Text *The Human Wheel, It's Spokes and Felloes* von 1863². Der Bezugspunkt ist hier der Sezessionskrieg und die im Anschluss daran sich als Industriezweig etablierende Prothesenindustrie. Das Emblem seines Textes bildet ein stilisiertes Rad, das sich aus Beinen als Speichen und Füßen als Felgen zusammensetzt. Die biomechanischen Studien seiner Zeit und die Technik der Schnappschussfotografie (»instantaneous photography«) geben ihm dieses Bild ein: Aus der einschlägigen Studie von Wilhelm und Eduard Weber *Die Mechanik der menschlichen Gewerkezeuge* (1836) übernimmt er die Konzeption des menschlichen Gangs als Pendelbewegung. Dazu kommt das der fotografischen Evidenz geschuldete Wissen über die Abrollbewegung von der Ferse zur Zehenspitze. Muybridges und Mareys visuelle Beweisführung vorwegnehmend, erstellt Holmes Zeichnungsserien Gehender, um die verschiedenen Phasen des Gangs darzustellen. Seine Schlussfolgerung: »Walking, then, is a perpetual falling with a perpetual self-recovery«. Und weiter: »Man is a wheel,

with two spokes, his legs, and two fragments of a tire, his feet. He rolls successively on each of these fragments from heel to toe.« Im Text wird dann sukzessive der Unterschied zwischen Organ und Apparat in einem dynamischen Vorgang aufgehoben.

Die Brüder Weber hatten in ihrer Studie über Apparate bereits darüber spekuliert, wie, von den funktionalen Prinzipien menschlichen Gehens aus, Gehmaschinen konstruiert werden könnten. Ziel ihrer Studie war die Formulierung anwendbarer »Vorschriften zum Bau von Maschinen, welche wie der Mensch von zwei Stützen getragen und durch deren abwechselnde Streckung und Schwingung fortbewegt werden«. Die Idee von kolossalen »walking machines« der Zukunft inspirierte Holmes zwar, initiierte jedoch anderes, nämlich die Präsentation von im Hier und Jetzt praktizierter Schuh- und Prothesenherstellung. Holmes' Bewunderung für die »unsichtbaren« Prothesen eines Dr. Palmers hat zwei Fluchtpunkte: die soziale Integration der Prothesenträger und die anatomische Plausibilität der Prothesenkonstruktion. Erstere resultiert in ein Plädoyer für größtmöglichen Naturalismus der Prothese. Während die Konzeption des »human wheel« den menschlichen Gang als funktionale Abfolge begreift und an Prothesen mit nicht-menschlicher Morphologie denken lässt (etwa an Rollstühle), drängt das soziale Argument auf möglichst genaue Nachahmung der natürlichen Morphologie. Mit Blick auf die anatomische Plausibilität von Gehhilfen betritt Holmes jedoch das Terrain einer funktional-rückkoppelnden Idee des Körpers. Er eröffnet Regionen des Nachdenkens, die sich nicht mehr auf einen naturgegebenen menschlichen Körper als Ursprung und Ziel von Technik zurückbeziehen lassen, sondern auf das Gebiet nichtmenschlicher Existenz führen. Die sechs beidbeinig amputierten Veteranen (»nullipeds« in Holmes' Sprache), die er beim Training beobachtet, würden dank der Prothesen zu »bilinepedes«, zu »hybrids between the animal and the vegetable world.« Sprachlich und bildlich lässt Holmes in seiner Diskussion der Prothetik den Menschen *wie er ist* hinter sich. Als Patriot fantasiert er freilich weiter von einer Verbesserung des U. S.-Menschen, einer Menschenart, die mit Hilfe technischer Potenz über die »Anthropotechniken« (Peter Sloterdijk) der Alten Welt triumphieren soll: »We profess to make men and women out of human beings better than any of the joint-stock companies called dynasties have done or do it.«

Erschienen in der
FIF-*Kommunikation*,
herausgegeben von
FIF e. V.
ISSN 0938-3476
www.fif.de



Karin Harrasser ist Professorin für Kulturwissenschaft an der Kunstuniversität Linz. Sie war an diversen kuratorischen Projekten beteiligt, z. B. NGBK Berlin, Kampfnagel Hamburg, TQ Wien. Mit Elisabeth Timm gibt sie die Zeitschrift für Kulturwissenschaften heraus. Letzte Publikationen: *Körper 2.0. Über die technische Erweiterbarkeit des Menschen*, Bielefeld 2013; *Prothesen. Figuren einer lädierten Moderne*, Berlin 2016.

Als ebenso zukunftsweisend wie die Prothesentechnik erscheint Holmes – und damit komme ich zu Kenny Fries zurück – ein bestimmtes Herstellungsverfahren von Schuhen. Holmes' Lobeshymne ist an einen gewissen Dr. Plumer adressiert, der als Befreier der unterdrückten Organe (es geht um deformierte Zehen) gefeiert wird. Dr. Plumer sei der »Garrison of these oppressed members of the body corporeal. He comes to break their chains, to lift their bowed fingers, to strengthen their weakness, to restore them to the dignity of digits.« Im Krieg, den die Füße, mit schlechtem Schuhwerk ausgestattet, gegen die Härte des Asphalts auszufechten hätten, wären die plumerschen Schuhe ein großer Fortschritt. Was Holmes besonders fasziniert, ist, dass die Schuhe von vornherein mit Blick auf die erforderlichen wechselseitigen Anpassungsprozesse zwischen Schuh und Fuß hergestellt werden: Der Schuhfabrikant lässt sich einen gut eingegangenen Schuh des Kunden geben, um den neuen entsprechend den Abnutzungsspuren zu formen. Die zukünftige Passung wird mit Hilfe einer technischen Abnahme der Geschichtlichkeit des Schuhs antizipiert – aktive Mimesis.

Der Passungsvorgang wird durch diese antizipative Zeitstruktur invertiert. Im Probierzimmer des Prothesentechnikers, der »nursery of immature lignipeds« gewinnt Holmes dann ebenfalls den Eindruck, der Anpassungsprozess liefere so ab, »as if the artificial leg were the scholar, rather than the person who wears it.« Im Gesichtskreis der praktischen Arbeit an der Verbesserung von Körpern und im weiten Echoraum des Konzepts der Anpassung von Organismen an ihre Umwelten sind bei Holmes soziale Passung und technische Anpassung außerdem beinahe deckungsgleich. Gesellschaftlicher Erfolg durch Unauffälligkeit verbindet sich mit einer antizipierenden Passung als Herstellungsprinzip von körpermodifizierenden Artefakten. Beides sind Wegmarken in der Etablierung flexibel-normalistischer Systeme der Selbsteinrichtung, die ab dem ausgehenden 19. Jahrhundert formalisiert und implementiert werden.³

Körpermodifizierende Artefakte antizipieren hier also einen zukünftigen Körper und dessen Bedürfnisse. Die Zukunft des Körpers wird im Prozess der Herstellung des Artefakts aus seiner Vergangenheit heraus modelliert, wobei – und das ist ein Problem – von einer Kontinuität zwischen vergangenen und zukünftigen Bedürfnissen und Bewegungsmustern ausgegangen wird. Dieses Prinzip findet sich bis heute in allen »selbst lernenden« technischen Systemen, etwa in »intelligenten«, benutzerorientierten

Computeranwendungen. Und bis heute finden die rekursiven Effekte einer antizipierenden Anpassung, also der Umstand, dass durch den technischen Eingriff der Körper grundlegend verändert ist, zumeist wenig Beachtung. Das Sich-Einstellen-Können auf zukünftige Erfordernisse mag eine menschliche Grundkompetenz sein, es bleibt jedoch zu fragen, was es bedeutet, wenn Körper mittels technisch-funktionaler Modellierungen für die Zukunft eingerichtet werden. Der hohen Plastizität und Adaptabilität des menschlichen Körpers und seines Verhaltens wird eine technische Modellierung ebenso wenig gerecht werden können wie den je individuellen Rhythmen von Wachstum und Verfall und all jenen unvorhersehbaren Wendungen, die ein Leben auszeichnen. Technisch antizipieren kann man nur Körper, deren zukünftiges Verhalten – wenigstens im Groben – bekannt ist, Körper, die sich innerhalb vorhersehbarer und wahrscheinlicher Zonen von Bedürfnissen bewegen.

Partner im Tumult

Mein zweites Beispiel nimmt hingegen die spinozistische Grundannahme – dass wir nie wissen können, was ein Körper vermag – zum Ausgangspunkt. Das Beispiel stammt aus Donna Haraways Buch *When Species Meet*.⁴ Darin denkt Haraway weniger über die technisch-biologischen Hybridwesen nach, die sie berühmt gemacht haben, als über die Beziehung zwischen Menschen und Tieren. Umso erstaunlicher ist, dass sich in der Mitte des Buchs ein kleines Kapitel über ihren Vater findet, der – um beim Thema zu bleiben – Sportreporter war und sich aufgrund einer tuberkulösen Knocheninfektion Zeit seines Lebens auf Krücken und in Rollstühlen fortbewegte. Haraway stellt zwei Momente in den Vordergrund: Erstens das Verhältnis von Erzählung und Welt und die welterschaffende Kraft von Worten und zweitens den Umgang ihres Vaters mit den verschiedenen technischen Hilfsmitteln. In beiden Fällen ginge es darum, so Haraway, »im Spiel zu bleiben.« »Im Spiel bleiben« heißt, Beziehungen weiterzuspinnen, die körperlich-zeichenhafter Natur sind. Auf diese Art und Weise wird auch eine Biografie hergestellt: Durch die Verknüpfung von bios mit graphie, von gelebtem Leben und seiner zeichenförmigen Bearbeitung. Haraway hebt darauf ab, dass die spezielle Biografie ihres Vaters nicht schreibbar ist, ohne seine schreibende Beziehung zum Sport einerseits und zu seinen Krücken und Prothesen andererseits. Diese hätten auch noch in die Bewegungsmuster der nächsten Generation hineingewirkt: Ihre beiden Brüder hätten sich

den prägnanten Gang ihres Vaters angeeignet, obwohl sie vollkommen gesund waren. »Im Spiel bleiben« meint auch die Hingabe des Vaters an seinen Beruf, die wiederum ein ganzes Netzwerk an Technologien auf den Plan rief. Selbst nachdem seine Berufstätigkeit beendet war, verfolgte er seine Passion weiter: mithilfe einer aufwändigen Satellitenanlage, durch das Kommentieren der Spiele am Telefon usw. Die Worte, die Haraway für die Rolle der Technik im Leben ihres Vaters findet, betonen den Ermöglichungscharakter von Technik, ohne der Technik gleich alles zuzutrauen und zuzumuten. Die Subjektivierung des Vaters als professioneller Sportreporter erzählt sich nicht nach dem Muster des »trotzdem«: Obwohl er behindert war, wurde er Sportreporter. Im Gegenteil, sagt sie, er habe stets seine »Autonomie-in-Relation« vorgelebt. Es war eine Autonomie, die sich innerhalb von Verhältnissen und Verbindungen herstellte, eine Autonomie in Transaktion. An anderer Stelle bezeichnet sie die *assemblage* aus Mensch und Apparat, die ihr Vater war, als *mess-mates*. Die Neuprägung ist schwer zu übersetzen, aber man könnte sagen: Partner in Unordnung, Partner in einem Tumult. Obwohl der Technikfeindlichkeit unverdächtig, fällt ein Gerät in Haraways Erzählung aus dem Spiel heraus: Der letzte Rollstuhl ihres Vaters, der technisch bei weitem fortschrittlichste, war kein *mess-mate* mehr. Nicht, weil mit seinen technischen Details etwas nicht in Ordnung gewesen wäre, sondern weil er zu einem Zeitpunkt »ins Spiel« kam, als dieses für ihren Vater »ausgespielt« war. Es ging nun ums Sterben und der Rollstuhl war dabei kein Partner mehr.

Konsequent sucht Haraway hier nach Begriffen, die ihr erlauben, die Opposition von Humanismus und Posthumanismus zu umgehen oder zu unterlaufen. Denn nicht nur, was Technologien können oder wir mit ihnen können, ist von Bedeutung, sondern auch die Art und Weise, wie wir darüber sprechen. Ihre Figuren, egal ob sie »Cyborg« heißen oder »Mein Vater der Sportreporter«, sind so verstanden zuallererst Figuren, die ein Problembewusstsein verkörpern. Ihr Credo ist: Wenn unsere Technokörper eine Erbschaft der modernen Wissenschaften und der kapitalistischen Wertschöpfung sind, gilt es, sich in diese Abstraktion hineinzubegeben und sie von innen zu bearbeiten. Ein Ja zu Technologien muss aber nicht zwingend ein Ja zur Unvermeidbarkeitshypothese oder zu *enhancement* und Selbststeigerung sein. Den Technokörper im Modus des Futur II zu begreifen heißt, ihn als einen zu verstehen, von dem wir immer erst hinterher gewusst haben werden, wozu

er fähig gewesen sein wird. Es gilt, ihn nicht fahrlässig in die Zukunft seiner Perfektionierung zu projizieren und damit die gegenwärtigen, konkreten Körper dem Druck der andauernden Selbstverbesserung auszuliefern.

Mit einem Verständnis des Körpers im Futur II kommen wir in die Nähe dessen, was Thomas Macho »inklusive Humanismus«⁵ nennt. Es wäre ein Weg, der den Humanismus zuallererst als historisch spezifisch bestimmt. Dabei tritt zutage, dass der Humanismus auf einer spezifisch abendländischen Definition des Menschen aufsetzt, die als solche problematisch ist: Der Humanismus der Aufklärung als »regulative Idee« (Immanuel Kant) ging vom Menschen als einem rational entscheidenden, über sich selbst und seinen Körper verfügenden Individuum aus. Mit der Zeit konnten sich Sklaven, Frauen und Anderskörperliche ebenfalls Zugang zu den Rechten für Menschen verschaffen, indem sie ihre Rationalität, Nützlichkeit und Selbstbeherrschung unter Beweis stellten. Mit Macho und Haraway geht es mir darum, die Population der Handelnden und dabei den Humanismus selbst zu erweitern. Das wäre ein Humanismus, der nicht von einer Definition »des Menschen« ausgeht, nicht von »Mensch-sein« als einer unveränderbaren Qualität, sondern vom Humanismus als einem Horizont, in den potenziell vieles und viele eingeschlossen sein können, die gemeinhin nicht als Menschen gelten.

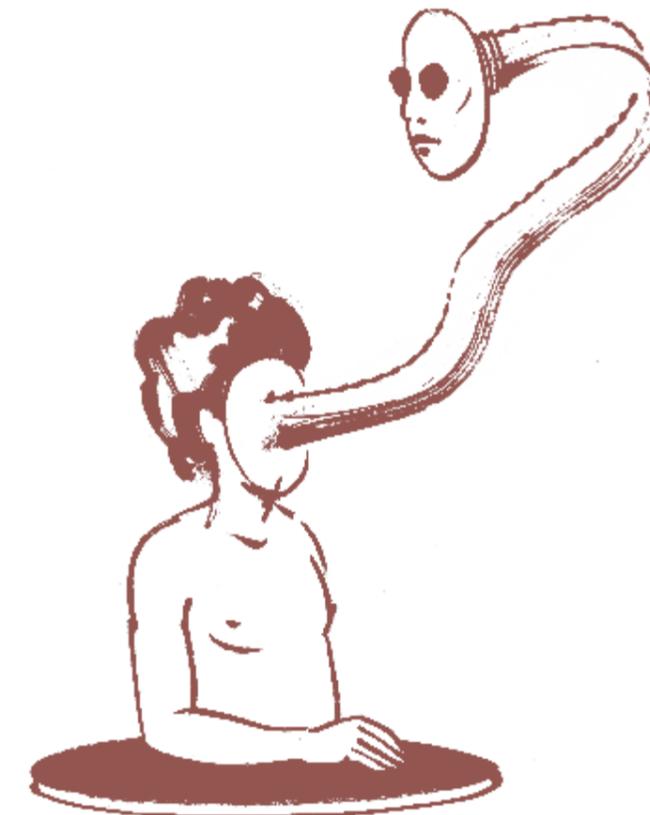
Damit ist eine Arena des Handelns anvisiert, die teilsoveränen Akteuren (die wir letztlich alle sind) Raum gibt. Es ist die Idee einer politischen Arena, in der ungezählten Akteuren Artikulationsfähigkeit zugetraut wird und nicht nur denjenigen, die sich vernünftig äußern und souverän agieren. Ein zentrales Momentum dafür ist, wer überhaupt gehört wird und ob Widerspruch möglich ist. Haraway verwendet dafür das Wort *response-ability*, Respons-Fähigkeit. In jeder Situation muss es das zentrale Anliegen sein, allen die Möglichkeit einer Erwiderung, eines Widerspruchs zu geben. Es müssen Vorkehrungen dafür getroffen werden, dass möglichst alles sich melden kann. Besser als der Begriff *posthuman* scheint mir dafür derjenige der *assemblage* zu passen, der in den Blick nimmt, wie in heterogenen Ensembles und ohne dass dabei vorneweg ein Konsens über Ziele vorliegt, Verfahren, Objekte, Erfahrungen fabriziert werden. Vielleicht wäre, das ist mein letzter Vorschlag, aber eben noch passender: *parahuman*, ein Begriff, der weniger an eine friedliche Koexistenz als ein wildes Neben- und Durcheinander von unterschiedlichen Existenzformen denken lässt.

¹ Kenny Fries: *The History of My Shoes and the Evolution of Darwin's Theory*, Boston: Da Capo Press 2007.

² Oliver Wendell Holmes: »The Human Wheel, Its Spokes and Felloes«, in: *The Atlantic Monthly* 1863:67, S. 567–580. Vgl. dazu etwa Krause: »Normierende Prüfung«, in: Stefan Rieger: *Kybernetische Anthropologie. Eine Geschichte der Virtualität*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2003; Karin Harrasser: »Passung durch Rückkopplung. Konzepte der Selbstregulierung in der Prothetik des Ersten Weltkriegs«, in: Fischer, Stefan, Erik Maehle und Rüdiger Reischuk (Hg.): *Informatik 2009. Im Focus das Leben*, Bonn: GI 2009, S. 788–801.

⁴ Donna Haraway: *When Species Meet*, Minneapolis: University of Minnesota Press 2007.

⁵ Vgl. Thomas Macho: »Tiere, Menschen, Maschinen: Für einen inklusiven Humanismus«, in: Konrad Paul Liessmann (Hg.): *Tiere. Der Mensch und seine Natur* (Philosophicum Lech 16), Wien: Zsolnay 2013, S. 153–173.



who the fuck is jérôme bel?

Michael Elber / Gwendolyne Melchinger



das Zürcher Theater Hora fördert seit Jahren das Theaterschaffen von Menschen mit geistiger Behinderung und stellt in weltweit gefeierten Inszenierungen seine Schauspieler*innen vor. Zurzeit erarbeiten sie gemeinsam mit Schauspieler*innen des Schauspielhauses Zürich unter der Regie von Milo Rau *Die 120 Tage von Sodom*. Für das Programmheft der Produktion, die am 10. Februar 2017 Premiere haben wird, hat sich die Produktionsdramaturgin Gwendolyne Melchinger mit den Beteiligten über die Besonderheiten eines Probenprozesses unterhalten, in dem zwei so unterschiedliche Strukturen aufeinandertreffen. Das Schauspiel Zürich hat uns freundlicher Weise den Vorabdruck erlaubt. Neben Melchinger nahmen an dem Gespräch teil Urs Beeler (Ausbildungsleiter Theater Hora), Klaus Brömmelmeier (Schauspieler am Schauspielhaus Zürich), Michael Elber (künstlerischer Leiter Theater Hora), Petra Fischer (Leiterin Junges Schauspiel), Nele Jahnke (stellvertretende künstlerische Leiterin Theater Hora) und Giancarlo Marinucci (Gesamtleiter Theater Hora).

GWENDOLYNE MELCHINGER: Die Theatergruppe »Hora« ist das einzige professionelle Theaterensemble von geistig behinderten Menschen in der Schweiz. Wie hat sich Hora im Laufe der Jahre in der Stadt Zürich integriert?

MICHAEL ELBER: Theater ist ein ganz kleiner Bereich, der nur wenige Leute interessiert, und Theater mit geistig Behinderten noch viel weniger. Ich weiß gar nicht, ob ich das so beurteilen kann. Bei der Kulturkommission sind die Türen inzwischen auf, vor allem seit dem Jérôme-Bel-Hype. Und in der Öffentlichkeit ist der Name bekannter geworden. Aber der Kern der Leute, die es interessiert, ist nicht wahnsinnig gewachsen. Die Bekanntheit schon.

GWENDOLYNE MELCHINGER: Wie ist das bei eigenen Hora-Produktionen? Habt ihr überhaupt noch eigene Hora-Produktionen?

MICHAEL ELBER: Eigentlich praktisch keine mehr.

NELE JAHNKE: Naja. Da muss man nochmal eine Klammer aufmachen: Es gibt einmal das Projekt »Freie Republik«, in dem die Horas selber Regie führen und in dem es auch um eine ganz andere Form von Untersuchung geht. Das ist ein Projekt, von dem alle sagen: »Oh ja, total spannend, toll, interessant!«, und im Endeffekt kommen doch wieder dieselben Leute. Verändert hat sich das, als wir damit in die Rote Fabrik gewechselt sind. Da kamen zum Beispiel mehr Menschen aus der Theaterszene, die das spannend fanden.

PETRA FISCHER: In meiner Wahrnehmung verändert sich der Kreis jeweils mit den Partnern, mit denen ihr zusammenarbeitet. Und dadurch, dass ihr mit so verschiedenen

Leuten kooperiert, erweitert sich der Kreis schon, aber es ist immer alles konkret projektgebunden.

GWENDOLYNE MELCHINGER: Ihr wart beim Berliner Theatertreffen, habt mehrere Preise bekommen. Was hat sich seither verändert, extern wie intern?

MICHAEL ELBER: Geändert hat sich, dass eben andere Partner interessiert sind, mit uns zu arbeiten. Und klar, eine Jérôme-Bel-Produktion ist eben eine Jérôme-Bel-Produktion, und *Die 120 Tage von Sodom* wird eine Milo-Rau-Produktion sein, die wird auch so angesehen.

NELE JAHNKE: Bei unseren Schauspielern habe ich das Gefühl, dass sie gerne arbeiten, auch mit unterschiedlichen Leuten. Sie spielen einfach gerne. Denn für sie ist das Spielen das Wichtigste, ob hier oder in Brüttsellen.

MICHAEL ELBER: Es ist eine andere Art von Arbeit, aber grundsätzlich ist es fürs Image natürlich gut, mit Theaterschaffenden zu arbeiten, die eben keinen IV-Stempel haben [die Invalidenrente – IV – ermöglicht Menschen mit Behinderung in der Schweiz die Existenzsicherung und finanziert Hilfsmittel, d. R.]. Das ist, als Inklusion, für alle wichtig. Egal, ob die Regisseure bekannt sind oder nicht.

Denn: »Who the fuck is Jérôme Bel?« – Das war ja für Jérôme so wunderbar, dass die Hora-Spieler eben keine Ahnung hatten, wer er ist. Und nicht wie sonst, wo er Schauspieler oder Tänzer hat, die vor Ehrfurcht erstarren, wenn sie mit ihm arbeiten dürfen. Das war denen scheißegal. Der hat mal Leute gehabt, die ihm nichts vorspielen!

GWENDOLYNE MELCHINGER: Auch wir profitieren enorm, wenn eure Darsteller bei uns und mit uns spielen. Das ist unumstritten. Aber wie ist es für sie? Sie müssen sich unserer betrieblichen Struktur und unserem System anpassen.

KLAUS BRÖMMELMEIER: Ich habe ja mit unserem System als Nichtbehinderter auch größte Schwierigkeiten. Ich habe zwei relativ kleine Kinder zu Hause. Das wird mir im Alltag häufig als Behinderung ausgelegt. Dass ich eine Privatsphäre habe, geht gar nicht. Letzte Woche habe ich mit einer neuen Produktion angefangen. Und am Wochenende haben wir uns dauernd über Mail ausgetauscht. Ich brauche viel Disziplin, um diesen Arbeitsstil täglich aufrechterhalten zu können! Ich weiß noch, als Stefan Bachmann sich



Michael Elber Theaterausbildung an der Comart in Zürich, 1981–1987 Straßentheaterproduktionen auf Tourneen in der Schweiz und in Italien, Theaterpädagoge an der Volksschule, 1993 Gründung des Vereins Theater HORA und erste Produktion nach Michael Endes Momo. Seither Regisseur, Produktionsleiter, Bühnenbildner, Musiker oder Dramaturg bei über 60 Produktionen mit dem Theater HORA, dessen künstlerischer Leiter er ist.



Gwendolyne Melchinger Studium der Germanistik und Theaterwissenschaft in Wien, 2001–2005 am Burgtheater, 2005–2008 am Schauspiel Essen, 2009–2010 freie Dramaturgin und Dozentin am Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft der Universität Wien. 2011–2013 Dramaturgin am Theater in der Josefstadt, seit 2013 am Schauspielhaus Zürich.

als Abschiedsgeschenk von Michael Schindhelm in Basel gewünscht hat, den *Seidenen Schuh* von Paul Claudel zu machen – und dafür brauche er fünf Monate Probenzeit. Und das war großartig. Das ging alles! Das wurde sogar noch was ganz Tolles!

GWENDOLYNE MELCHINGER: Es wäre schön, diese Freiheit zu haben, für jede Produktion entscheiden zu können, welche Struktur und welchen zeitlichen Rahmen sie braucht... Ich möchte gerne zu einem anderen Thema übergehen. Neben der Arbeit mit dem Hora-Ensemble bildet ihr auch Schauspieler aus. Urs, du hast eine Schauspielausbildung aufgebaut. Und jetzt gibt es massive Probleme bei der Finanzierung der Ausbildung. Giancarlo hat in seiner Rede bei der Verleihung des Grand Prix Suisse darauf hingewiesen. Worum geht es da?

URS BEELER: Im Moment ist es so, dass das erste Ausbildungsjahr bezahlt ist. Und dann kommt es darauf an, wer die Beratung übernommen hat. Das ist völlig personenzentriert aufgebaut. Wenn du einen IV-Berater hast, der oder die der Sache zugetan ist, dann kannst du darauf hoffen, dass du das zweite Ausbildungsjahr für die betreffende Person bezahlt bekommst. Wenn nicht, dann nicht. Die IV respektive das BSV [Bundesamt für Sozialversicherungen, d. R.] richtet es ganz klar danach aus, ob die Person perspektiv rententagierend Lohn verdienen wird. Und rententagierend heißt, du musst als Arbeitgeber mindestens 1.500 Franken Lohn zahlen, denn dann fahren sie die Vollrente runter. Derzeit muss ich andauernd Rekurse [Widersprüche, d. R.] schreiben, einerseits, weil jemand als nicht ausbildungsfähig gilt oder andererseits, weil das zweite Lehrjahr nicht bezahlt werden soll. Beides wird von der IV bestimmt.

GWENDOLYNE MELCHINGER: Wie kann das denn die IV bestimmen?

GIANCARLO MARINUCCI: Die haben einfach ihre Ärzte. Dann werden sie zum Arzt geschickt, der macht IQ-Tests und solche idiotischen Geschichten und entscheidet: Nein, der oder die ist nicht ausbildungsfähig, weil er oder sie zum Beispiel nicht rechnen, lesen oder schreiben kann.

GWENDOLYNE MELCHINGER: Aber warum ist denn Rechnen, Lesen und Schreiben ein Kriterium?

MICHAEL ELBER: (lacht) Das ist es ja eben!

GIANCARLO MARINUCCI: Sie gehen nach den Kulturtechniken.

KLAUS BRÖMMELMEIER: Das ist das grundsätzlich Kranke im System. Wichtig wäre, statt dass das Schauspielhaus

Zürich einen behinderten Schauspieler ins Ensemble engagiert, dass man in einer relativ kleinen Stadt wie Zürich sich als Kulturorganisationen viel mehr gemeinschaftlich begreift und die Qualitäten dort sucht, wo die Qualitäten sich befinden. Wenn ich die Qualität der Horas nur kriegen kann, indem ich ein zweites Ausbildungsjahr bezahle, als Schauspielhaus Zürich, dann könnte ich sagen: »Wir machen sicher eine Koproduktion pro Jahr, denn wir wollen, dass die Leute da anständig Geld verdienen,« und das auch einer Kulturbehörde oder einer IV-Ärztgemeinschaft sagen: »Wir merken, dass wir nur Qualität finden, wenn wir das so ermöglichen können.« Also dass man quasi diese Kategorien aushebelt.

GWENDOLYNE MELCHINGER: Aber was würde es bedeuten, einen Schauspieler mit geistiger Behinderung an ein Stadttheater zu engagieren? Spontan wäre ich dagegen. Das hat zwei Gründe. So, wie der Betrieb aufgebaut ist, müsste er oder sie sich diesem System unterordnen, weil es kaum Raum für andere Arbeitsformen und Zeitstrukturen gibt. Außerdem habe ich das Gefühl, dass sie in dieser Konstellation immer als »Exoten«, als »behinderte Schauspieler« wahrgenommen und eingesetzt werden würden. Viel interessanter wäre es, wenn das Hora-Ensemble ein eigenes (Stadt-)Theater bekommen würde, mit Kooperationen und Öffnungen nach außen und vielleicht sogar mit einer eigenen Ausbildungsstätte.

NELE JAHNKE: Da haben wir alle verschiedene Haltungen. Für mich spielen verschiedene Faktoren eine Rolle. Zuerst die Frage, was ist ein Schauspieler? Ein Schauspieler ist auf eine Art und Weise ein Repräsentant. In meiner Schauspielschulklasse gab es nur eine Frau unter 1,72 Meter und nur eine Frau, die nicht Kleidergröße 36 bis 38 hatte. Da wird schon mal ganz stark ein Bild geformt, wie eine Schauspielerin sein soll. Das ist genau die gleiche Debatte, die man bei Menschen mit »Migrationshintergrund« hat. Wenn ein Kollege mit türkischem Hintergrund dreimal einen Diener spielt und danach gesagt wird: »Ach, das ist uns gar nicht aufgefallen. Sorry!« Was die Horas betrifft, darf man sie nicht alle in einen Topf werfen. Da hat jeder etwas andere Bedürfnisse und jeder soll die Möglichkeit haben, seinen Weg zu gehen, auch wie jetzt ein Remo Z (ehemaliger Schauspieler Theater Hora), der halt sagt: »Das ist nicht mehr meins, ich werde jetzt gehen und eine andere Stelle annehmen, die nichts mit Theater zu tun hat.«

URS BEELER: Ich glaube, es bräuchte ein Haus, in dem die Regisseure das unbedingt wollen und die Schauspieler

dazu Lust haben – und dann funktioniert es. Und dann wird es auch nicht passieren, dass die Behinderten Behinderte spielen, weil das dann kein Thema mehr ist.

GWENDOLYNE MELCHINGER: Was wünscht ihr euch denn für die Zusammenarbeit mit Milo Rau, dem Schauspielhaus und dem Pasolini-Stoff?

MICHAEL ELBER: Er hat mein Vertrauen, dass er es hier auch irgendwie schafft, dass das letztendlich Sinn macht. Ich bin auch gespannt auf die Zuschauerreaktionen. Da muss ich mich als künstlerischer Leiter auch etwas vorbereiten. Ich meine, am Anfang war es per se so: Ein geistig behinderter Mensch darf nicht auf die Bühne. Fertig. Und dann war er doch oben und irgendwann auch mal halbnackt. Und das wurde ein großes Thema für die Eltern. Was mutet man ihnen da eigentlich zu.

NELE JAHNKE: Ich finde, man sollte grundsätzlich darüber reden beim Schauspiel, was man wem zumutet und warum. Muss ich mich ausziehen oder nicht oder wo sind Grenzen? Was ist denn, wenn du dich zehnmal hintereinander ausziehst und dann sagst du, du möchtest es nicht mehr? Und was ich mir von der Produktion und Zusammenarbeit erhoffe, dass man auch mehr von ihnen einzeln als Schauspieler redet.

GWENDOLYNE MELCHINGER: Und für dich, Giancarlo? Was erhoffst du dir von der Zusammenarbeit?

GIANCARLO MARINUCCI: Einfach, dass das nichts Außergewöhnliches mehr ist. Das Stück soll außergewöhnlich sein, interessant und künstlerisch herausfordernd, aber nicht in dem Sinn, dass wir damit ein Publikum »erziehen« müssen.

MICHAEL ELBER: Und was ich mir noch erhoffe, ist, dass die Lust und die Begeisterung nicht nachlässt, wenn dann Milo, weil er ja doch sehr genau arbeitet, merkt, dass unsere Leute eben nicht so genau »genagelt« werden können. Am Anfang macht es immer allen extrem Spass, aber wenn dann Julia und Nikolai sich Freiräume nehmen, dann kann es auch schwieriger werden.

GWENDOLYNE MELCHINGER: Urs, gibt es für dich etwas an der Produktion oder Zusammenarbeit, das dir wichtig wäre?

URS BEELER: Dass es weitergeht. Dass so ein Projekt keine Eintagsfliege wird, das erhoffe ich mir eigentlich am meisten.

THEATER UND ORCHESTER HEIDELBERG PRÄSENTIERT

adelante!



11.02.

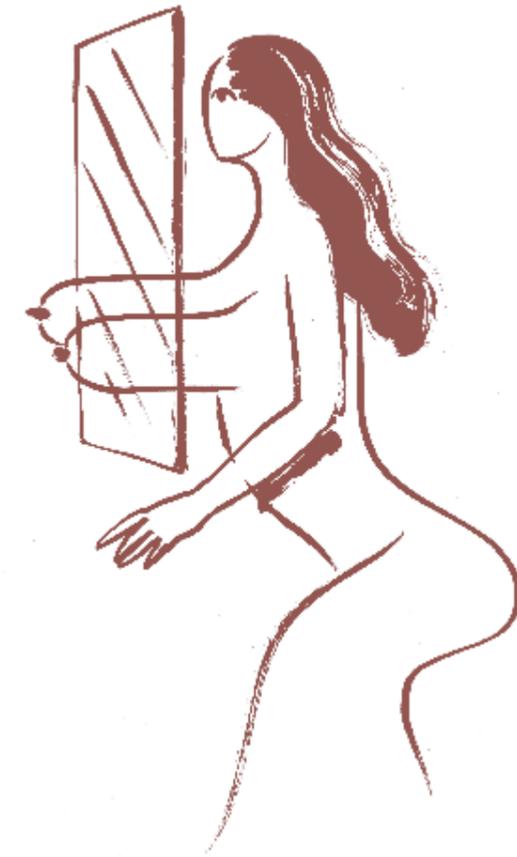
18.02.

IBEROAMERIKANISCHES THEATERFESTIVAL

WWW.ADELANTE-FESTIVAL.DE



theaterundorchesterheidelberg



Schirmherr Dr. Frank-Walter Steinmeier,
Bundesminister des Auswärtigen und MdB

Konferenzprogramm

Donnerstag 26. Januar 2017

ab 18.00 | Ballhof Foyer
Akkreditierung und get together

20.00 | Ballhof 1
Eröffnungsveranstaltung
Bodycheck 1
mit u. a.
Begegnungsformat

Performance
Die Philosophie des Fleisches
von Doris Uhlich und Boris Kopeinig

Klang der Körpermitte – Performance für
eine Person nach Genuss von Weißbier
von und mit Sebastian Hanusa

Radiofeature
Körperinszenierungen – Eine Spurensuche
im aktuellen Hörspiel
Stephanie Metzger

Party

theaterprogramm

19.30–21.25 | Opernhaus
Ballett von Jörg Mannes
Nußknacker und Mausekönig
Musikalische Leitung: Daniel Klein

19.30–21.00 | Schauspielhaus
Komödie von Alexandre de La Patellière
und Matthieu Delaporte
Der Vorname
Regie: Tom Kühnel

20.00–21.00 | Cumberlandsche Galerie
Ein Kneipenabend von und mit Günther
Harder nach Motiven von Houellebecq
Willkommen im ewigen Leben

Freitag 27. Januar 2017

ab 9.00 | Ballhof Foyer
Akkreditierung

10.00 | Ballhof 1
Eröffnung und Begrüßung

10.45 | Ballhof 1
Warm-Up
Mit meinem Körper möchte
ich lieber keinen Kontakt haben
Martin Clausen

11.15 | Ballhof 1
Keynote
Bodies of Resistance – Zur Aktualität der
Körper als Orte des Politischen
Elisabeth Schäfer

12.00 Kaffeepause

12.15 | Ballhof 1
Keynote
Body Turn – Wie der Körper in die
Gesellschaft und die Soziologie kam
Robert Gugutzer

13.00 – 14.30 Mittagspause

Die Orte für die Nachmittagsveranstaltungen werden
zeitnah bekannt gegeben.

14.00–15.30
Körper- und Stimmtraining
für Dramaturg*innen
mit Grazyna Przybylska-Angermann (max. 15
Teilnehmer*innen, Anmeldung erforderlich)

14.30–15.30 und 15.45–16.45
Tischgespräche
(2 Runden mit jeweils 15 Teilnehmer*innen,
Anmeldung erforderlich)

1. Theater der Versehrten
Till Nitschmann

2. Der Body Turn als gesellschaftliche
Herausforderung
Robert Gugutzer

3. Gesundheit in künstlerischen Berufen
Maren Witte

theaterprogramm

19.00 | Cumberlandsche Galerie
Philipp Winkler liest aus seinem
Debütroman
Hool

19.30 | (19:00 Einführung) | Opernhaus
Oper von Hans Werner Henze
Die englische Katze
Musikalische Leitung: Mark Rohde
Inszenierung: Dagmar Schlingmann

4. Physische Dramaturgie
Anke Euler

5. Ceci n'est pas un corps. Körper in der
zeitgenössischen darstellenden Kunst
Chris Standfest

6. Augmented Reality
Julian Kamphausen

7. OUT OF E/ORDER – Körper und Grenzen
Gabrielle Cram

8. Technokörper
Boris Kopeinig

14.30–15.30 und 15.45–16.45
Diskussion
Immersives Musiktheater – Zuschauen oder
Mitmachen?
Manos Tsangaris und Sebastian Hanusa,
Moderation: Christiane Plank-Baldauf

14.30–15.15
Vortrag und Gespräch
Undoing Differences
Hanna Voss

15.45–16.45
Vortrag und Workshop
Kehlköpfe. Stimmbänder. Nasenhöhlen. Der
Stimmapparat in der zeitgenössischen Musik
Gordon Kampe
(max. 30 Teilnehmer*innen, Anmeldung
erforderlich)

15.45–16.45
Workshop
Geteilte Körper
Markus Joss
(max. 15 Teilnehmer*innen, Anmeldung
erforderlich)

17.15 | Ballhof 1
Begegnungsformat
Bodycheck 2

18.45–19.15 | Foyer Schauspiel
Einführung zur Vorstellung
Amerika
Movement Introduction

19.30 | Schauspielhaus
Franz Kafka
Amerika
in einer Bearbeitung von Claudia Bauer
und Jan Friedrich

Samstag 28. Januar 2017

ab 9.00 | Ballhof Foyer
Akkreditierung

10.00 | Ballhof 1
Keynote
Der (nicht-)behinderte Körper – Reflexionen
im Anschluss an die Disability Studies
Anne Waldschmidt

10.45 | Ballhof 1
Gespräch
Sprechen mit Widerstand
Wolfram Lotz

11.45 – 12.15 Kaffeepause

12.15 | Ballhof 2
Aufführung
Wrong
von Helmut Oehring mit El Perro Andaluz und
Christina Schönfeld, anschliessend Gespräch
mit Christina Schönfeld und Lennart Dohms

13.15–15.00 Mittagspause
Mittagsrunden:
AGs und Internationale Zusammenarbeit

Die Orte für die Nachmittagsveranstaltungen werden
zeitnah bekannt gegeben.

15.00–16.30
Podiumsgespräch
Neue Körper, neue Formen – Menschen mit
Behinderungen in Schauspielensembles
mit Marcel Bugiel, Florian Loycke,
Gwendolyne Melchinger, Sahar Rahimi und
Jonas Zipf

15.00–16.00
Live-Improvisation
von Mark Polscher und Mónica García Vicente

15.00–18.00
Workshop
Rewriting Distance: dramaturgy as a somatic
and creative practice
Guy Cools (in englischer Sprache, max. 20
Teilnehmer*innen, Anmeldung erforderlich)

15.00–18.00
Workshop
Kostüm und Körper
Clemens Leander (max. 20 Teilnehmer*innen,
Anmeldung erforderlich)

theaterprogramm

19.30–22.15 | Opernhaus
Oper von Georges Bizet
Carmen*
Musikalische Leitung: Daniel Klein
Inszenierung: Monique Wagemakers

19.30–22.20 | Schauspielhaus
Aufstieg und Fall einer Dynastie
von Stefano Massini
Lehman Brothers
Regie: Florian Fiedler

15.00–18.00
Filmvorführung und Gespräch
Tanz mit der Zeit
Heike Hennig (max. 20 Teilnehmer*innen,
Anmeldung erforderlich)

16.30–18.00
Autor*innenbegegnungen
mit u. a. Oliver Franke, Stefan Hornbach,
Jens Raschke, Ivana Sajko und Beate Seidel
in Kooperation mit dem Verband Deutscher
Bühnen- und Medienverlage e. V. s. (s. Seite 33)

16.30–18.00
Podiumsdiskussion und Performance
Martern aller Arten? Sänger*innen- und
Musiker*innenkörper auf der Opernbühne
mit Nicole Chevalier, Frank Hilbrich, Grazyna
Przybylska-Angermann, Berthold Schneider
Moderation: Ina Karr

17.00–18.00
Performance und Talk
Fun with Cancer Patients
Brian Lobel (in englischer Sprache)

17.00–18.00
Interaktives Essay
Der eine, der andere und der ganz andere
Martin Clausen (max. 20 Teilnehmer*innen,
Anmeldung erforderlich)

18.45–19.15 | Foyer Schauspiel
Einführung zur Vorstellung
Lehman Brothers
Movement Introduction

19.00–20.00 | Ballhof 2
Kleist Förderpreis für junge
Dramatiker*innen 2017
Szenische Lesung Gewinner*innenstück
Einrichtung: Paul Schwesig mit Mitgliedern
des Ensembles des Staatsschauspiels Hannover
(Platzreservierung an der Theaterkasse erforderlich)

20.30 | Ballhof 1
Gastspiel des Staatstheaters Darmstadt
Ein Bericht für eine Akademie
von Franz Kafka
mit Samuel Koch / Robert Lang
anschließend Gespräch
(Platzreservierung an der Theaterkasse erforderlich)

ab 22.30 | Cumberlandsche Galerie
Empfang des Verbandes Deutscher Bühnen-
und Medienverlage

20.00–22.00 | Cumberlandsche Bühne
William Shakespeare
Timon aus Athen
Regie: Tom Kühnel

Sonntag 29. Januar 2017

10.00–12.00 | Ballhof 2
Mitgliederversammlung und Vorstandswahl

12.00–13.00 | Ballhof 1
Keynote
Was wir gewesen sein werden –
ein im Dunkeln tappender Dialog über die
zukünftige Vergangenheit des Körpers
Karin Harrasser/Martin Nachbar

13.00 | Ballhof 1
Demonstration
Prügel für Dramaturg*innen
Klaus Figge

Anmeldung zur Konferenz unter
konferenz@dramaturgische-gesellschaft.de

Teilnahmebeitrag 90 € / 45 € ermäßigt
Für Mitglieder der dg ist die Teilnahme kostenlos

Änderungen vorbehalten. Aktuelle
Informationen zur Konferenz finden Sie unter:
www.dramaturgische-gesellschaft.de

Ihre Theaterkarten reservieren Sie direkt
beim Staatstheater Hannover. Fragen Sie
nach dem Kontingent für die Dramaturgische
Gesellschaft.

Kartentelefon: 0511 – 99 99 1111
www.staatstheater-hannover.de

theaterprogramm

17.00–19.30 | Schauspielhaus
nach dem Film von Luchino Visconti
Rocco und seine Brüder
Regie: Lars-Ole Walburg

20.00–21.35 | Cumberlandsche Bühne
Marius von Mayenburg
Perplex
Regie: Lars-Ole Walburg



Nicole Chevalier
studierte an der Indiana University (USA) Musik und Gesang, außerdem Schauspiel und Literaturgeschichte, und vervollständigte ihre Ausbildung durch Teilnahme an Meisterklassen und einen einjährigen Italienaufenthalt. Festengagements am Theater Freiburg, am Staatstheater Kassel und an der Staatsoper Hannover. Seit der Spielzeit 2012/13 gehört die Sopranistin zum Ensemble der Komischen Oper Berlin.



Martin Clausen
ist freischaffender Darsteller und Regisseur im Bereich theatralischer Reduktion sowie Fachmann der Alexander-Technik, seit einigen Jahren performativ im Bereich Inklusion tätig und mit eigener Gruppe am HAU Berlin beheimatet. Er arbeitete mit einschlägigen Konstellationen der freien Szene und war an über 100 Stückentwicklungen beteiligt, davon einige auch an Stadttheatern.



Guy Cools
war am Forschungsinstitut »Kunst in der Gesellschaft« Tilburg und der Universität Gent tätig, zuvor Tanzkritiker und Kurator. Als Produktionsdramaturg arbeitet er mit Choreografen aus Europa und Kanada. Jüngste Veröffentlichungen: *The Ethics of Art: ecological turns in the performing arts* (mit P. Gielen), 2014; *In-between Dance Cultures: on the migratory artistic identity of Sidi Larbi Cherkaoui and Akram Khan*, 2015; *Imaginative Bodies: Dialogues in Performance Practices*, 2016.



Gabrielle Cram
ist Kulturarbeiterin in Wien. Derzeit arbeitet sie als Dramaturgin am Tanzquartier Wien, zuvor freiberuflich als Übersetzerin und Künstlerin sowie als Kuratorin u. a. für Performance und performative Ausdrücke am donaufestival in Krems. Forschungstätigkeit im Bereich des Unlearning im Zusammenhang de-kolonialer Praxen, Narrative Hacking und Transkulturalität. Studium der Romanistik, Kunstgeschichte, Theater-, Film- und Medienwissenschaften an der Universität Wien, als auch Konzeptkunst und Kulturwissenschaften an der Akademie der Bildenden Künste Wien.



El Perro Andaluz
hat sich in kürzester Zeit zu einem der vielseitigsten Ensembles für zeitgenössische Musik und Performance in Deutschland entwickelt. In Zusammenarbeit mit mittlerweile über 60 Komponist*innen der Gegenwart interpretiert das Ensemble existierende Arbeiten und ist aktiver gestalterischer Partner bei der Entwicklung neuer Werke. Es wurde mit dem Dresdner Kulturförderpreis ausgezeichnet und ist Teil des deutschlandweiten Projekts »Ensemble-Gesellschaft«.



Anke Euler
Diplomierte Dramaturgin, begleitet seit 2010 als Tanzdramaturgin das steptext dance project Bremen, schafft diskursive Reflexionsräume und kuratiert Festivals wie *Africtions – Captured by Dance* mit. Sie forscht und publiziert zu physischer Dramaturgie, u. a. in der Zeitschrift *tanz*.



Klaus Figge
studierte Sport und Geschichte in Köln; 1971–2015 Lehrauftrag für Bühnenkampf an der Folkwang Universität der Künste in Essen. Als Choreograf für Fecht- u. Kampfszenen arbeitete er an den großen deutschsprachigen Theatern, Opernhäusern und Festspielen von Berlin bis Wien und Zürich.



Monica Garcia Vicente
studierte am Real Conservatorio de Danza in Madrid. Sie hat in zahlreichen freien Tanzprojekten mitgewirkt und eigene Produktionen choreografiert. Seit 2006 ist sie in der Compagnie der Staatsoper Hannover engagiert und unterrichtet außerdem Körpertraining für Tänzer.



Robert Gugutzer
Diplom, Promotion und Habilitation in Soziologie. Seit 2009 Professor für Sozialwissenschaften des Sports an der Goethe-Universität Frankfurt am Main. Arbeitsschwerpunkte: Körper- und Sportsoziologie, Film- und Religionssoziologie, Leibphänomenologie.



Sebastian Hanusa
komponiert Kammermusik, Schauspielmusiken, elektronische Musik und Musiktheater. Er hat als Dramaturg an den Theatern Würzburg, Magdeburg und Oldenburg gearbeitet und ist an der Deutschen Oper Berlin engagiert. Er publiziert über zeitgenössische Musik und Musiktheater im Rundfunk und in Printmedien.



Karin Harrasser
ist Professorin für Kulturwissenschaft an der Kunstuniversität Linz. Sie war an diversen kuratorischen Projekten beteiligt, z. B. NGBK Berlin, Kampnagel Hamburg, TQ Wien. Mit Elisabeth Timm gibt sie die Zeitschrift *für Kulturwissenschaften* heraus. Letzte Publikationen: *Körper 2.0. Über die technische Erweiterbarkeit des Menschen*, Bielefeld 2013; *Prothesen. Figuren einer lädierten Moderne*, Berlin 2016.



Heike Hennig
studierte Performing Arts in den USA und gründete ein genreübergreifendes Ensemble in Leipzig. Sie entwickelte zahlreiche Musik- und Theaterstücke. Ihre Inszenierung *Zeit – tanzen seit 1927* wurde für ARTE und ZDF verfilmt, in deutschen Kinos und auf internationalen Festivals gezeigt, *Crystal* wurde mit dem Theaterpreis des Bundes und dem Preis des sächsischen Theatertreffens ausgezeichnet. Sie lehrt an der HdK Zürich, der HGB und der Universität Leipzig und der University of British Columbia.



Frank Hilbrich
ist freiberuflicher Opernregisseur und Professor für szenischen Unterricht an der Universität der Künste Berlin. Regelmäßig ist er Gast an der Staatsoper Hannover, inszenierte u. a. an der Komischen Oper Berlin, der Semperoper Dresden, der Oper Stuttgart und dem Aaltotheater Essen. Stefan Hornbach



Stefan Hornbach
studierte Theaterwissenschaft, Psychologie und Neuere deutsche Literatur in München, anschließend Schauspiel an der Akademie für Darstellende Kunst Baden-Württemberg in Ludwigsburg. Als Autor war er 2013 Finalist beim open mike und 2015 beim Autorenwettbewerb der Theater St. Gallen und Konstanz. Mit seinem Theaterstück *Über meine Leiche* gewann er 2015 den 2. Osnabrücker Dramatikerpreis und wurde 2016 zum Heidelberger Stückemarkt und den Autorentheatertagen am Deutschen Theater Berlin eingeladen.



Markus Joss
studierte Schauspielregie in Berlin. Als freischaffender Regisseur und Autor lernte er früh die vielfältigen Ausdrucksmöglichkeiten der Puppenspielkunst kennen. 2005–2008 leitete er das Puppentheater Dresden als Sparte des Theaters Junge Generation. Seit Herbst 2008 ist er Professor für Puppenspielkunst an der HfS Ernst Busch.



Gordon Kampe
Nach einer Ausbildung zum Elektriker Kompositionsstudium bei H.-J. Hespos, A. Hölszky und N. A. Huber sowie Musikwissenschaften und Geschichte in Bochum. Mehrfach ausgezeichnet, u. a. Komponistenpreis der E.-v.-Siemens-Musikstiftung. Habilitiert sich derzeit an der Folkwang UdK Essen.



Julian Kamphausen
konzipiert und kuratiert u. a. Kongresse: seit 2013 den Branchentreff der freien darstellenden Künste für das Performing Arts Programm und seit 2015 die PERFORMERSON in Kooperation mit der re:publica zur Vernetzung darstellender und digitaler Künste und Technologieentwickler*innen.



Ina Karr
ist seit 2014 Chefdramaturgin Musiktheater am Staatstheater Mainz. Zuvor Engagements als Dramaturgin und Operndirektorin in Mannheim und Oldenburg. Lehraufträge an der CVOU Oldenburg sowie der HfMT Frankfurt. Einer ihrer Schwerpunkte liegt im Bereich zeitgenössisches Musiktheater, insbesondere für junges Publikum.



Samuel Koch
schloss 2014 sein Schauspielstudium an der Hochschule für Musik, Theater und Medien in Hannover ab. Nach seinem Unfall 2010 schrieb er *Zwei Leben*. Er unterstützt die Deutsche Stiftung Querschnittlähmung (DSQ) sowie die internationale Rückenmarksforschung »wings for life«. Seit 2014 Ensemblemitglied am Staatstheater Darmstadt.



Boris Kopeinig
ist Medienkünstler und DJ mit Vorliebe für technoide Rhythmen und synthetische Frequenzmuster. Techno basiert für ihn auf vermutlich uralten Ritualen, bei denen es darum geht, Körper in Schwingung zu versetzen und die Konsistenz des Körpers und der Wahrnehmung zu verändern.



Robert Lang
absolvierte sein Schauspielstudium an der Hochschule für Musik, Theater und Medien in Hannover. Im Anschluss erstes Festengagement an der Landesbühne Niedersachsen Nord. Bereits 2014/15 zusammen mit Samuel Koch in *Ein Bericht für eine Akademie* am Staatstheater Darmstadt, ab der Spielzeit 2016/17 festes Ensemblemitglied.



Clemens Leander
ist freischaffender Kostümbildner. 2013–2015 Kostümdirektor am Theater an der Parkaue, seit 2016 Produktionsleiter für die Schauspielproduktionen in der Kostümbildung der Salzburger Festspiele. Er arbeitet regelmäßig u. a. mit Clara Weyde und Carlos Manuel sowie dem Performancekollektiv »Showcase beat le mot«.



Brian Lobel
erforscht und zeigt, wie Körper von anderen gesehen, kontrolliert, angestachelt und geliebt werden. Er tritt international in verschiedensten Kontexten auf, in medizinischen Fakultäten, Museen, Märkten, Wäldern, und verbindet dabei provokativen Humor mit einfühlsamer Reflexion. Er lehrt an der University of Chichester, ist Mitglied des Wellcome Trust und Co-Direktor von *The Sick of the Fringe*.



Wolfram Lotz
schreibt Lyrik, Theaterstücke, Hörspiele und Drehbücher. Er erhielt mehrere Preise, seine Stücke wurden unter anderem zu den Mülheimer Theaterfesten und zum Berliner Theaterfest eingeladen. In der Kritikerumfrage von *Theater heute* wurde er 2011 zum »Nachwuchsdramatiker des Jahres«, 2015 zum »Dramatiker des Jahres« gewählt. Zuletzt erschienen *Monologe* (2014) und *Drei Stücke* (2016).



Martin Nachbar
ist Choreograf und Performer. Bekannt wurde er u. a. durch seine Arbeit an Dore Hoyers *Affectos Humanos*. Derzeit schreibt er an einer Dissertation über das Gehen. 2016 hat er vier Stücke gemacht, darunter zwei für Kinder und eines zum Thema Cyborgs.



Till Nitschmann
ist seit 2010 wissenschaftlicher Mitarbeiter der Universität Hannover und promovierte 2014 über »Theater der Versehrten. Kunstfiguren zwischen Deformation und Destruktion in Theaterarten des 20. und frühen 21. Jahrhunderts«. Regelmäßige Vorträge und Publikationen u. a. zu Brecht, Kleist, Heiner Müller und Sarah Kane



Christiane Plank-Baldauf
arbeitete als Musikdramaturgin an Theatern (Bern, Innsbruck, Mannheim), seit 2007 als Gastdramaturgin. Sie unterrichtet an der Theaterakademie August Everding und an der LMU München. Forschungsschwerpunkte: zeitgenössische Erzählformen im Musiktheater für ein junges Publikum sowie Formen der Vermittlung; Habilitation 2016.



Mark Polscher

ist Komponist und Performer. Sein Werk umfasst Orchester- und Chorwerke, Musiktheater und Kammermusik sowie rein elektronische Werke und Klanginstallationen. Er hat mehr als 100 Theater- und Ballettmusiken komponiert und ergänzt seine Konzert- und Studioarbeit durch Vorträge und Workshops.



Grazyna Przybylska-Angermann

studierte Chorleitung / Rhythmik und Tanz im Chladek®-System. Verpflichtung u.a. an der UdK Berlin und am Institut für Gesang und Musiktheater der Universität Wien; Zusammenarbeit mit Olivier Tambosi, Beverly Blankenship, Sabine Hartmannshenn, Michael Heicks, Tobias Ribitzki, Sebastian Welker; eigene Methode für szenisch-sängerische Koordination.



Jens Raschke

war u. a. am Schauspielhaus Kiel und am Theater am Neumarkt in Zürich

als Dramaturg tätig. Seit 2003 gehört er zum Leitungsteam des internationalen Monodramafestivals Thespis in Kiel. Seit 2007 arbeitet er als Autor, Dramaturg und Regisseur für das Theater im Werftpark, Kiel und ist als Kulturjournalist tätig. (Stücke u. a.: *Was das Nashorn sah, als es auf die andere Seite des Zauns schaute*, 2015; *Ich bin Kain*, 2016. Preise: 2012 Mülheimer KinderstückePreis; 2014 Niederländisch-Deutscher Kinder- und Jugenddramatikerpreis »Kaas & Kappes«; 2014 Deutscher Kindertheaterpreis.)



Ivana Sajko

Studium an der Akademie für Dramatische Kunst in Zagreb. Gründete 1996 die Theatergruppe »The Project Buffalo« und 2000 die Theaterorganisation »BAD co«. 1998 erhielt ihr erster Theatertext *ORANGE IN DEN WOLKEN* den Kroatischen Staatspreis für Dramentexte. Inzwischen ist Ivana Sajko eine der wichtigsten literarischen Stimmen Südosteuropas und gilt, zumal seit dem Monolog *BOMBENFRAU*, als politische Autorin. Ihr erster Roman *RIO BAR*, für den sie den höchsten kroatischen Literaturpreis erhielt, erschien 2008 in deutscher Übersetzung.



Elisabeth Schäfer

forscht an der Universität für Angewandte Kunst Wien zu Dekonstruktion, Körper-Diskursen, queer-feministischer Philosophie und *Écriture féminine*. Mit Esther Hutfless und Gertrude Postl Herausgeberin von Hélène Cixou, *Le Rire de la Méduse*, Wien 2013. Aktuelles Projekt: »The Threshold of the Utopian. On the Political, Ethical and Aesthetical Power of Autobiografiction – and towards an Artistic Philosophy of Writing«.



Berthold Schneider

Pianist, Dramaturg und Operndirektor. 1999–2005 Künstlerischer Leiter der staatsbankberlin, seit Ende der Neunziger Regisseur viel beachteter Musiktheater-Produktionen, u. a. *Einstein on the Beach*, *Der Ring des Nibelungen – Abenteuer in Stereo*, die Uraufführung von Schuberts *Sakuntala*. Tätig u.a. an Opernhäusern in Dortmund, Saarbrücken, Darmstadt und London, ab 2016/17 Opernintendant der Wuppertaler Bühnen.



Chris Standfest

Dramaturgin, Performerin, Kuratorin. Langjährige künstlerische Zusammenarbeit u. a. mit Claudia Bosse und theatercombinat in Berlin, Wien und international. Seit 2013 Kuratorin und Dramaturgin beim *ImpulsTanz – Vienna International Dance Festival*, nebst Unterrichten, Coachings und Schreiben.



Christina Schönfeld

ist von Geburt an gehörlos und steht seit ihrer Kindheit auf der Bühne. Seit 1995 Regisseurin und Gebärdensprachsolistin, Auszeichnungen u.a. bei Festivals in München, Livorno und Mailand; seit 2002 Leiterin für Kultur und Bildung beim Zentrum für Kultur und visuelle Kommunikation der Gehörlosen Berlin / Brandenburg e. V. 2010 wurde sie mit dem Berliner Kulturpreis ausgezeichnet.



Manos Tsangaris

zählt zu den bedeutendsten Vertretern des neuen Musiktheaters. Seine Werke werden regelmäßig auf renommierten Festivals aufgeführt. 2009 wurde er zum Professor für Komposition an die HfM Dresden berufen und zum Mitglied der AdK Berlin gewählt (seit 2011 Direktor der Sektion Musik). Seit Mai 2016 ist er gemeinsam mit Daniel Ott künstlerischer Leiter der Münchner Biennale für Neues Musiktheater.



Doris Uhlich

studierte Pädagogik für zeitgenössischen Tanz in Wien, spielte im theatercombinat 2002–2009 und entwickelt seit 2006 eigene Projekte. Sie wurde als »bemerkenswerte Nachwuchs-Choreografin« im Jahrbuch *Balletttanz 2008* und als »Tänzerin des Jahres« in *tanz 2011* und *2015* geführt. 2013 erhielt sie den »award outstanding artist« des Bundeskanzleramts in der Kategorie Darstellende Kunst.



Hanna Voss

studierte Theaterwissenschaft, AVL und Wirtschaftswissenschaften an der JGU Mainz und ist dort seit 2012 wissenschaftliche Mitarbeiterin. Derzeit arbeitet und promoviert sie im Projekt der DFG-Forschergruppe »Un/doing Differences« zu Ethnizität in der Institution des deutschen Sprechtheaters.



Anne Waldschmidt

ist Professorin für Soziologie und Politik der Rehabilitation, Disability Studies in Köln und leitet die Internationale Forschungsstelle Disability Studies. Sie verknüpft Disability Studies und Disability History mit Wissens-, Körper- und politischer Soziologie, Intersektionalitäts- und Diskriminierungsforschung, Diskurstheorie und -analyse.



Maren Witte

Tanzwissenschaftlerin und -dramaturgin, spezialisiert auf Methoden und Formate der Vermittlung von Tanz und Performance. 2008/09 erarbeitete sie ihr erstes eigenes Projekt zum Thema »Grace – Über Anmut und Gnade« und gründete die Initiative *TanzScout Berlin*. Sie unterrichtet an verschiedenen deutschen Bildungseinrichtungen und ist Professorin am Institut für Theater/Tanz an der HKS Ottersberg.



Jonas Zipf

Studium der Psychologie in Berlin und Paris sowie Regie (Sprech- und Musiktheater) in München. Dramaturgie und Projektleitungen in der freien Szene, an Stadttheatern und für Festivals. Künstl. Leitung des Theaterhauses Jena 2011–2014, Schauspiel-direktor am Staatstheater Darmstadt (Spielzeit 14/15); seit 2016 Geschäftsleitung von *JenaKultur*.

autor*innenbegegnungen

Was denkt die Autor*in? Die Frage bleibt aufgrund der Abwesenheit der Autor*innen in den Proben oft unbeantwortet. Was denkt die Dramaturg*in? Auch diese Frage bleibt häufig ungehört. Der Wunsch nach einem offenen, unzensierten und ehrlichen Gespräch zwischen Autor*in und Dramaturg*in besteht jedoch auf beiden Seiten. Das neu etablierte Format der »Autor*innenbegegnungen« soll diese Leerstelle füllen. Moderiert von Lektor*innen des Verbandes Deutscher Bühnen- und Medienverlage haben Sie die Gelegenheit, drei Autor*innen im Tischgespräch zu begegnen.

»Der Körper als, der Körper im Schlachtfeld« Ivana Sajko im Gespräch mit Annette Reschke, Verlag der Autoren

»Körper/Beherrschung – Körper/Wissen – Körper/Gedächtnis« Jens Raschke und Beate Seidel im Gespräch mit Brigitte Korn-Wimmer, Theaterstückverlag

»Körper-Textkörper-Antikörper« Stefan Hornbach im Gespräch mit Oliver Franke und Bettina Walther, S. Fischer Verlag

internationale theaterarbeit

Was bedeutet internationale Theaterarbeit in einem Europa, das mit immer mehr nationalen Interessen infrage gestellt wird? Kann und sollte man (noch) von gemeinsamen Werten sprechen, die die künstlerische Arbeit fundieren? Und: Wie bringen die Theater Welt in die Stadt? Eröffnen wir Welten nur auf der Bühne oder auch in der Stadtgesellschaft? In der Gesprächsrunde wollen wir den Blick voraus richten, auf Theaterarbeit in Europa, auf Theater der Welt und die dg-Tagung 2018.

Angefragt sind Dirk Löschner und Sascha Löschner (Theater Vorpommern) sowie Sandra Küpper und Andrés Siebold (Theater der Welt). Moderation: Thomas Engel (Internationales Theaterinstitut)

18. - 27. MAI 2017

ART OF THE CITIES

3. INTERNATIONALES BÜRGERBÜHNENFESTIVAL

THEATER FREIBURG
 buergerbuehnenfestival.de

ba.

Strategien des Politischen in den Darstellenden Künsten

Workshops und Diskussionen
 17. bis 19. März 2017

Mit: Peng! Collective, Interrobang u.a.

Ist es in weltpolitisch so spannungsvollen, brisanten Zeiten wie unseren nicht nur notwendig, sondern nachgerade eine Verpflichtung, dass Theater sein Publikum unterrichtet, belehrt, aufklärt, sich ihm nach allen Regeln der Kunst nützlich macht?

Oder ist das Politische im Theater ein Legitimationsversuch, ein verzweifelter Akt, gesellschaftliche Nützlichkeit und Relevanz zu behaupten?

Leitung: Jan Deck, Birte Werner

ba • Wolfenbüttel
 Bundesakademie für Kulturelle Bildung Wolfenbüttel
 www.bundesakademie.de
 Programmbereich Darstellende Künste
 Folgen Sie uns bei Facebook und auf Twitter

SAVE THE DATE
8. - 18. JUNI 2017
HANNOVER

FESTIVAL
 HANNOVER

THEATER
 BRAUNSCHWEIG

FORMEN

Programm und VVK
 ab 25. April auf
www.theaterformen.de

THEATERSTÜCKVERLAG

Nick Carpenter
 BLUTSBANDE
 2 D, 1 H
 DSE frei

John Retallack
 RISIKO
 2 D, 3 H

Jutta Schubert
 STRANDEN
 3 D, 4 H
 UA frei

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

THEATER- UND ORCHESTERMANAGEMENT

Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt am Main

Masterstudiengang an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt am Main

Die deutsche Theaterlandschaft ist in Bewegung. Wie nie zuvor werden das große hierarchische Gefälle, die Gagen-Ungerechtigkeit und die fehlende Mitbestimmung diskutiert. Die Theaterleitungen sind zugleich mit finanziellen, demografischen und kulturpolitischen Herausforderungen konfrontiert.

Wir versuchen diese Themen und Problemfelder so früh wie möglich aufzuspüren und Handlungsmodelle für die Zukunft zu entwerfen: Der bundesweit einzigartige Masterstudiengang Theater- und Orchestermanagement vermittelt seinen Studierenden tiefgreifende Kenntnisse in der Organisation von Kulturbetrieben und bereitet sie auf Leitungsaufgaben in Theatern, Orchestern, bei Festivals und freien Ensembles vor.

Informationen zur Bewerbung zum Wintersemester 2017/18 auf www.hfmdk-frankfurt.info

VOLKSBUHNE BASEL

Die „Volksbühne Basel“ ist eine freie Theaterproduktionsgemeinschaft. Wir erzählen Geschichten mitten aus dem Leben. Wir begreifen die Vielfalt der kulturellen und sozialen Herkunft als Reichtum, der in der künstlerischen Arbeit sichtbar werden soll.

Produktionen bisher:

Selam Habibi – Die ganz vorzügliche und höchst beklagenswerte Geschichte von Romeo und Julia. (2013)

SÖHNE (2014)

A&X – Eine Liebesgeschichte nach dem Roman von John Berger (2016)

FRAUEN - Premiere am 21. Januar 2017 im ROXY Birsfelden. Weitere Spielzeiten: 25.-28. Januar 2017 jeweils 20h.

www.volksbuehne-basel.ch
info@volksbuehne-basel.ch

Ur- und Erstaufführungen

Ibrahim Amir
HOMOHALAL

Stück
5 D, 7 H (Doppelbesetzung möglich)
UA März 2017, Staatsschauspiel Dresden, Dresden
»Der Dramatiker Ibrahim Amir – eine authentische Stimme«

Jonathan Bernier
VILLA DANSE RALT

Drama
Deutsch von Gerda Poschmann-Reichenau
1 D, 3 H / variable Dek.
Schweizer EA 15. Oktober 2016, Theater Matte, Bern
»Ein packendes Familienintermezzo, das unter die Haut geht«

John von Düffel

EIN LIED VON LIEBE UND TOD – GLOOMY SUNDAY
Schauspiel basierend auf dem Drehbuch des gleichnamigen
Filmes von Ruth Toma und Rolf Schübel, nach der Vorlage des
Romans »Lied vom traurigen Sonntag« von Nick Barkow
Variable Besetzung
UA 21. Januar 2017, Theater Heilbronn, Heilbronn
»Die Utopie vom Glück und die Aufrechterhaltung von Würde
in einer unwürdigen Epoche«

John von Düffel
MARTINUS LUTHER

Anfang und Ende eines Mythos'
1 D, 2 H / variable Dek.
UA 25. September 2016, Theater Münster, Münster
»Ein großer Wurf! Reines Theatergold« (BR)

Joanna Murray-Smith
SWITZERLAND

Thriller • Deutsch von John und Peter von Düffel
1 D, 1 H / 1 Dek.
DSE 18.12.2016 Theater Baden-Baden, Baden-Baden
Schweizer EA 18. Februar 2017, Das Theater an der
Effingerstraße, Bern
»Psychologischer Thriller über die berühmte
Kriminalschriftstellerin Patricia Highsmith«

Nick Rongjun Yu

HINTER DER LÜGE – Behind the Lie
(谎言背后)
Psychothriller • Deutsch von Sabine Heymann
2 H / Verwandlungsdok.
Schweizer EA 15. Februar 2018, Theater Matte, Bern
»Ein »asiatischer« Thriller der Extraklasse«

PER H. LAUKE VERLAG

weitere Informationen unter www.laukeverlag.de

MASTER DRAMA TURGIE

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

vergift zum Wintersemester 2017/18 neue Studienplätze. Nä-
heres zu Bewerbungsvoraussetzungen, Profil, Kooperations-
partnern und Dozenten unter: www.dramaturgie.uni-frankfurt.de
Bewerbungsschluss: 31. Mai 2017

INTERNATIONAL MASTER COMPARATIVE DRAMATURGY AND PERFORMANCE RESEARCH

This new study program is being offered together with five
European Partner Universities and Theatre Academies. Students
absolve an internship at a theatre institution and two semesters
of their studies abroad and are awarded a double degree. Appli-
cations by non-German speakers are particularly welcome. First
admissions: Winter Semester 2017/18. More information:
www.cdpr.uni-frankfurt.de



die dg

Die Dramaturgische Gesellschaft (**dg**), 1956 in Berlin ge-
gründet, vereint Theatermacher*innen aus dem gesamten
deutschsprachigen Raum. Sie versteht sich als offene Platt-
form für den Austausch über die künstlerische Arbeit, die
Weiterentwicklung von Ästhetiken, Produktionsweisen und
nicht zuletzt über die gesellschaftliche Funktion des Thea-
ters. Zu den Mitgliedern der **dg** zählen Theatermacher*innen
aus allen Genres und allen Organisationsformen des Thea-
ters, egal ob Stadttheater oder Freie Szene, sowie Verleger*-
innen, Journalist*innen 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 Referent*innen aus
dem In- und Ausland eingeladen werden, sich in verschie-
denen Formaten mit den Konferenzteilnehmer*innen zu
einem virulenten Thema der zeitgenössischen dramatur-
gischen Berufspraxis auszutauschen. Das Magazin *drama-
turgie* greift die Themen der Jahreskonferenz in Form von
schriftlichen und bildlichen Beiträgen auf.

Die Konferenzthemen der letzten Jahre:

Berlin 2016 – Was tun. Politisches Handeln jetzt

LinZ 2015 – Was alle angeht. Oder: Was ist (heute) populär?

Mannheim 2014 – Leben, Kunst und Produktion – Wie wollen
wir arbeiten?

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 Entschleuni-
gungsoase 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«, »dg:starter«, »Tanz«,
»Musiktheater«, »Puppentheater« und »Landesbühnen« ver-
schiedenen künstlerischen, gesellschaftlichen und berufs-
praktischen Themen. Informationen zur Arbeit der AGs
finden Sie auf der Website der **dg**. Außerdem verleiht die
dg gemeinsam mit der Stadt Frankfurt (Oder), dem dort
ansässigen Kleist-Forum und den Ruhrfestspielen Reckling-
hausen jährlich den Kleist-Förderpreis für junge Dramatik.
Mit ihren Tagungen und Aktivitäten rund ums Jahr leistet
die **dg** einen wichtigen Beitrag zur gesellschaftlichen Posi-
tionsbestimmung des Theaters. Indem zu den Konferen-
zen stets auch zahlreiche »theaterfremde« Referent*innen
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 Aktivitä-
ten, 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 80 Euro, ermäßigt 35 Euro und
240 Euro als Förderbeitrag für Institutionen. Den Antrag auf
Mitgliedschaft finden Sie als Download auf unserer Web-
site www.dramaturgische-gesellschaft.de, oder wenden Sie sich
direkt an unsere Geschäftsstelle: Mariannenplatz 2, 10997
Berlin, Tel. 0049 (0)3077908934. Email: post@dramaturgische-gesellschaft.de. Ihre Ansprechpartnerinnen sind Suzanne
Jaeschke und Julia Borsch.

Weitere Informationen unter
www.dramaturgische-gesellschaft.de

ag landesbühnen

Landesbühnen sind anders. Aber wie? Worin unterscheidet sich die dramaturgische Arbeit an Landesbühnen von der unserer Kolleg*innen an Stadt- und Staatstheatern – wenn überhaupt? Die AG Landesbühnen möchte den Austausch über die dramaturgische Arbeitspraxis an Häusern mit Gastspielbetrieb fördern. Dazu gab es einige Treffen der AG im Rahmen der dg-Jahreskonferenzen der letzten Jahre und ein ausführliches Arbeitstreffen im Juni 2015 am Theater für Niedersachsen in Hildesheim, an dem Kolleg*innen vier weiterer Landesbühnen teilnahmen. Das Treffen galt vor allem dem Kennenlernen und Austausch über die je

unterschiedlichen Arbeitsbedingungen und Gegebenheiten an den verschiedenen Häusern. Außerdem war Thomas Renz vom Institut für Kulturpolitik der Universität Hildesheim für ein Impulsreferat zum Thema »Nicht-Besucherforschung als Grundlage von Audience Development« eingeladen. Im Jahr 2017 soll es ein weiteres Arbeitstreffen der AG geben. Um Ideen zu Ort und thematischem Schwerpunkt zu sammeln, laden wir alle interessierten Kolleg*innen herzlich zu einem Mittagessen im Rahmen der kommenden dg-Jahreskonferenz ein.

ag musiktheater

Die AG Musiktheater ist ein Netzwerk innerhalb der dg, das inzwischen aus ca. 70 Dramaturgen, Regisseuren, Komponisten und Theaterschaffenden besteht, die in erster Linie im Bereich Musiktheater arbeiten. Die AG Musiktheater versteht sich als interdisziplinär ausgerichtete Gruppe: Kolleg*innen aller Sparten sind ausdrücklich eingeladen zu den Sitzungen und sehr willkommen. Treffen der AG finden 2–3 Mal im Jahr statt, meist lädt ein Opernhaus oder

eine Institution (Verlag, Hochschule) ein und veranstaltet ein zweitägiges Treffen zu einem Thema, das musiktheatralen Bezug hat. Es finden Gespräche und Diskussionen statt, externe Gäste werden eingeladen.

Infos und Kontakt:
musiktheater@dramaturgische-gesellschaft.de

dg:starter

Aller Anfang ist schwer – und sich frisch in den Beruf gestartet als Dramaturg*in zu vernetzen eine besondere Herausforderung. Die dg:starter wollen dabei helfen! Wir sind eine Arbeitsgruppe der Dramaturgischen Gesellschaft, die sich speziell für die Interessen und die Einbindung von jungen Dramaturg*innen und Theaterschaffenden in die dg einsetzt. Unser Hauptanliegen ist es jedes Jahr aufs Neue, Stipendien finanzieren zu können, die jungen Dramaturg*innen die kostenlose Teilnahme an der Jahreskonferenz ermöglichen.

Auch über die Vergabe von Konferenz-Stipendien hinaus verstehen wir uns als Plattform für junge Dramaturg*innen und Theaterschaffende. Seit November 2011 gibt es das Veranstaltungsformat DENKRAUM, in dem über die Jahrestagung der dg hinaus Raum zum Austausch junger Theatermacher*innen geschaffen wird. 2016 fanden Denkräume beim Körper Studio Junge Regie in Hamburg und dem Frankfurter Autorenforum für Kinder- und Jugendtheater statt. 2017 ist derzeit in Planung. Die genauen Daten werden rechtzeitig bekannt gegeben.

Auch die nachhaltige Arbeit am digitalen Alumni-Netzwerk der Stipendiat*innen sowie eine umfassendere digitale Vernetzung junger Theaterschaffender ist uns ein Anliegen. Wir freuen uns über euren Besuch auf www.facebook.com/starterdgl!

Der Reisekostenzuschuss, den die Stipendiat*innen erhalten, finanziert sich aus Spenden, die von der dg verdoppelt werden. Um auch im nächsten Jahr wieder Stipendiat*innen auf der Tagung dabei zu haben, freuen wir uns also über Spenden an: Dramaturgische Gesellschaft / IBAN: DE 35 4306 0967 1161 5748 00 / BIC: GENODEM1GLS / GLS-Bank / Verwendungszweck: dg:starter. Selbstverständlich stellt die dg hierfür Spendenquittungen aus.

Weitere Informationen, aktuelle Termine und Denkanstöße außerdem unter www.dramaturgische-gesellschaft.de Die dg: starter sind: Friederike Engel (Staatstheater Nürnberg), Sina Flubacher (Schaubühne Berlin), Christoph Macha (tjg. theater junge generation Dresden) und Kathrin Simshäuser (Staatstheater Braunschweig).

Der im Januar 2015 gewählte Vorstand der Dramaturgischen Gesellschaft:



Kathrin Bieligg
Freie Dramaturgin für Schauspiel und Performance. Engagements in Linz, Wuppertal, Bonn, am Burgtheater Wien und am Theater am Turm Frankfurt. Vor ihrer Theaterzeit Ausstellungskuratorin. Diverse Jurytätigkeiten, derzeit für die Kunstförderstipendien der Stadt Linz und die Dramatikstipendien der Stadt Wien. Redaktion der Zeitschrift der Interessengemeinschaft Freie Theaterarbeit Österreich.



Natalie Driemeyer
Seit 2015 Schauspiel-dramaturgin und Festivalleiterin am Theater Bremen, seit 2013 Jurymitglied im Berliner Senat für die Freien Darstellenden Künste, freie Autorin u. a. für Theater der Zeit, Die Deutsche Bühne und das Goethe-Institut. Leitung des »Forum Diskurs Dramaturgie« mit Jan Deck. Zuvor Schauspiel- und Festivalleitung am Stadttheater Bremerhaven. Sie arbeitete u. a. am Les Kurbas Theater Lviv / Ukraine, beim Climate Art Festival in Indonesien, auf Kampnagel Hamburg, bei »Theater der Welt 2008« und forschte in Indonesien, auf den Philippinen, in Kolumbien und Argentinien zum Thema Klimawandel und Theater.



Uwe Gössel
Stellvertretender Vorsitzender der dg, freischaffender Dramaturg, Theatermacher und Autor. Projekte u. a. am Deutschen Theater/Junges DT, Stadttheater Reykjavik, JTCarthago, Melody teatr Kiev. Leiter Internationales Forum/Theatertreffen der Berliner Festspiele von 2006 bis 2014. Dramaturg am Maxim Gorki Theater Berlin von 2002 bis 2004 und Schauspiel-dramaturg am Volkstheater Rostock von 1999 bis 2002. Jurytätigkeiten u. a. für den Kleist-Förderpreis und für den LAFT Baden-Württemberg. Theaterworkshops u. a. in Japan, Togo, Ukraine und Tunesien, Publikationen u. a. für Die Deutsche Bühne.



Dorothea Hartmann (kooptiert)
Seit 2012 Stellvertretende Chef-dramaturgin der Deutschen Oper Berlin sowie Künstlerische Leiterin der Tischlerei, der experimentellen Spielstätte des Hauses. Zuvor Engagements als Dramaturgin in Mannheim, Linz und Hannover, Dozentin an der Hochschule für Musik Hanns Eisler Berlin sowie Arbeiten als Librettistin.



Christa Hohmann
Freiberufliche Dramaturgin und Lektorin. Arbeitete als Dramaturgin (Staatstheater Darmstadt, Staatstheater Kassel, Kampnagel Hamburg, Gorki Berlin), als Lektorin (Stückemarkt des Berliner Theatertreffens, Felix Bloch Erben Verlag) und als Kuratorin/Jurorin (u. a. Kaltstart-Autoren lounge Hamburg, Kleist-Förderpreis 2015). 2010 initiierte sie die Arbeitsgruppe »dg:möglichmacher« (jetzt »dg:starter«).



Christian Holtzhauer
Vorsitzender der dg, ist Künstlerischer Leiter des Kunstfests Weimar. 2005–2013 Schauspiel-dramaturg und Projektleiter am Staatstheater Stuttgart mit Schwerpunkt auf internationalen Projekten. 2001–2004 gemeinsam mit Amelie Deuffhard verantwortlich für das künstlerische Programm der Sophiensaele Berlin. Jurymitglied für den Kleist-Förderpreis für junge Dramatik und Mitglied des Kuratoriums des Fonds Darstellende Künste e. V.



Amelie Mallmann
Freischaffende Dramaturgin, Tanz- und Theaterpädagogin. Sie leitet die Zuschauerakademie beim Kunstfest Weimar und das TuSch-Projekt am Deutschen Theater, inszeniert Projekte mit unterschiedlichen Zielgruppen, 2016 erstmals an der Bürgerbühne Mannheim. Tätigkeit als Dozentin an der HBK Braunschweig, der Friedrich-Schiller-Universität Jena, dem Sozial-Pädagogischen Institut und der Tanzfabrik Berlin. Von 2005–2011 Dramaturgin/Theaterpädagogin am Theater an der Parkaue, von 2002–2005 Dramaturgin am Landestheater Linz.



Harald Wolff
Freier Dramaturg. Von 2011 bis 2016 Dramaturg für alle Kunstgattungen am Theater Aachen. In der Spielzeit 2010/11 am LTT in Tübingen, 2009/10 Dramaturg für alle Sparten am Staatstheater Braunschweig, 2007–2009 Chef-dramaturg in Neuss. Jurymitglied für den Kleist-Förderpreis für junge Dramatik, Mitinitiator der Aktion »40.000 Theatermitarbeiter*innen treffen ihre Abgeordneten«.

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, Anne Hirth, Public Movement, Rundfunkchor Berlin.



Julia Borsch
Assistentin der Geschäftsführung. Nach dem Studium der Kulturpädagogik in Hildesheim arbeitete sie 1994–1999 beim Internationalen Sommertheater Festival auf Kampnagel und leitete anschließend die Marketingabteilung des Deutschen Schauspielhauses in Hamburg. 2002–2014 lebte und arbeitete sie in Miami und Los Angeles und ist seit 2015 zurück in Deutschland.

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 Christian Holtzhauer (Vorsitzender), Uwe Gössel (stellvertretender Vorsitzender), Kathrin Bieligg, Natalie Driemeyer, Dorothea Hartmann, Christa Hohmann, Amelie Mallmann, Harald Wolff
Geschäftsstelle Suzanne Jaeschke, Julia Borsch
Redaktion Suzanne Jaeschke, Vorstand
Lektorat und Übersetzungen zWeitblick, Susanne Dowe
Bildredaktion anschlaege.de
Druckerei Conrad GmbH
Illustrationen Studio Pong
Gestaltung anschlaege.de



Anne Kathrin Schuhmann und
Till Christ sind Studio Pong.
Während Till Visuelle
Kommunikation an der
Kunsthochschule Berlin-
Weißensee studierte, absolvierte
Anne einen Master im Bereich
Freie Kunst / Fotografie am
Royal College of Art in London.
Seit 2013 arbeiten sie zusammen
und nutzen vor allem die
Medien Zeichnung und
Fotografie. Till und Anne haben
Zeichnungen für diverse
Ausstellungen in Museen
angefertigt, geben Workshops
im Bereich der Kunstvermitt-
lung und erarbeiten
Illustrationen für Zeitungen und
Magazine.

Die Zeichnungen im Magazin
sind ein Originalbeitrag von
Studio Pong. Sie haben sich von
dem Konferenzthema
inspirieren lassen.
www.studiopong.com



Regelmäßiger Unsinn hat normative Kraft.

anschlaege.de
kommunikation · design · forschung



Sie schlafen.
Wir schreiben.

Auf nachtkritik.de finden Sie die Kritiken zu Theaterpremierern schon am Morgen danach. Und wenn Sie nicht schlafen wollen, können Sie selbst einen Kommentar schreiben.

**nacht
kritik.de**