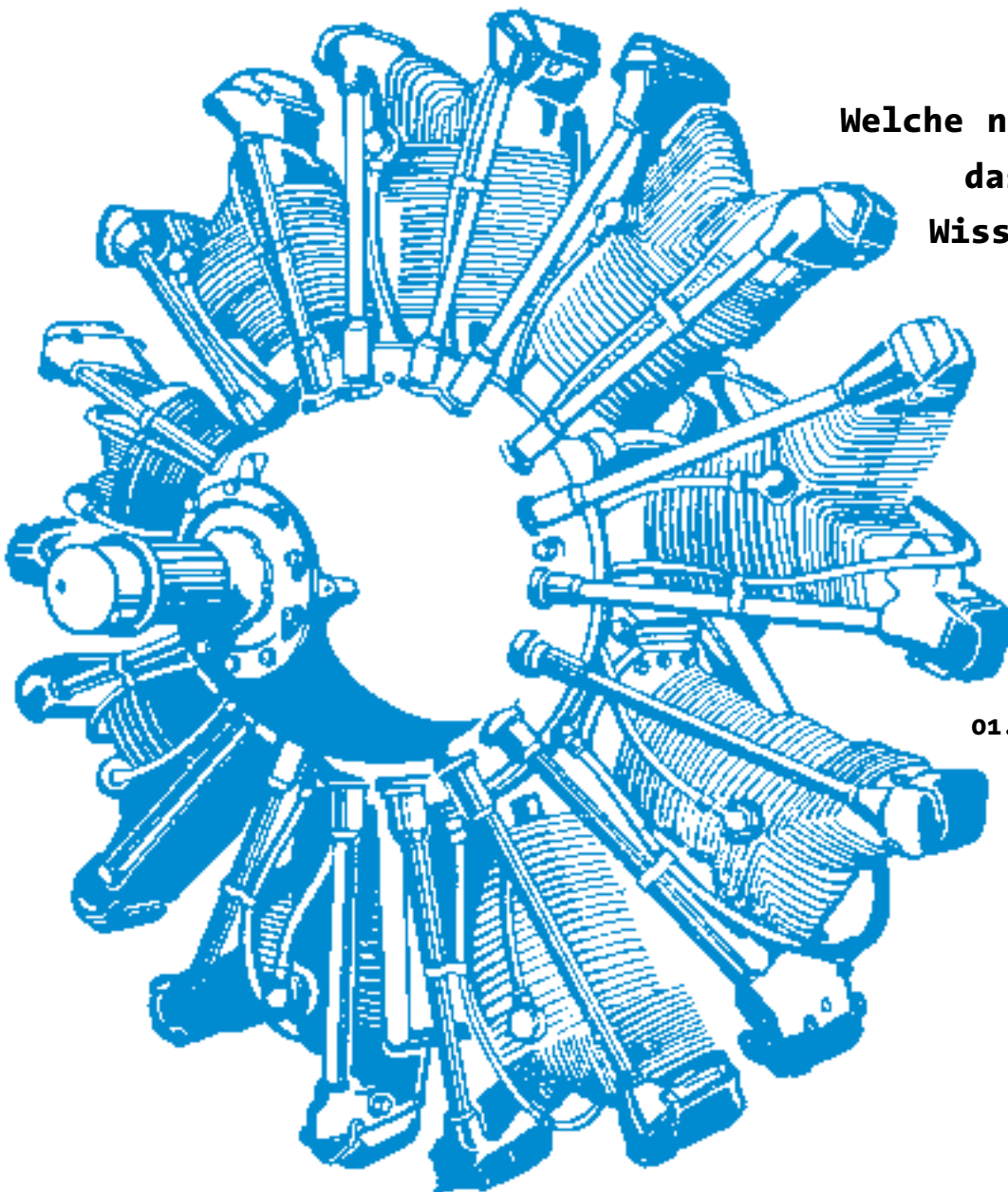


# dramaturgie

Zeitschrift der Dramaturgischen Gesellschaft

**Resumée des Symposions**

**Dem „Wahren, Guten, Schönen“ –  
Bildung auf der Bühne?**



**Welche neue Rolle spielt  
das Theater in der  
Wissengesellschaft?**

Öffentliches  
Symposion der  
Dramaturgischen  
Gesellschaft

**01. bis 04. Februar 2007  
in Heidelberg**

**dg**  
1/2007

# Liebe Mitglieder, liebe Interessierte,

die Dramaturgische Gesellschaft ist zur Zeit äußerst vital. Dank der besonderen Initiative unserer Geschäftsführerin Heidrun Schlegel verzeichnen wir den höchsten Mitgliederstand seit langem. Das ist wichtig – es könnten allerdings noch wesentlich mehr Mitglieder werden. [Hier sind wir auf Ihre Hilfe angewiesen!]

Die Zahl der Mitglieder ist auch Ausweis der Bedeutung, die einer Institution zugeschrieben wird. Weitere Interessierte wurden auf der letzten Jahrestagung und durch sie davon überzeugt, dass unsere Arbeit unterstützenswürdig ist. Ganz offensichtlich hatten wir ein Thema gewählt, das für viele relevant ist. Wir konnten guten Gewissens die Rolle einnehmen, die wir uns selbst von unserer Arbeit innerhalb der Dramaturgischen Gesellschaft wünschen: Themen, die für die Zukunft des Theaters wichtig sind, zu erkennen und öffentlich zu untersuchen bzw. zur Diskussion zu stellen.

Bemerkenswert ist dabei die Tatsache, dass sich Dramaturgen, Regisseure und Journalisten aller Altersgruppen für unsere Arbeit interessierten. Augenscheinlich trug auch gerade die Form der Jahrestagung zu einem sympathischen Bild der DG bei.



Jetzt blickt ein neu gewählter Vorstand mit vielen Ideen in die Zukunft. Wir haben uns bereits in der vergangenen Sitzung als Team erprobt und setzen ausdrücklich auf Gemeinschaftlichkeit und intensiven Austausch. Besonders glücklich sind wir über Amelie Mallmann, die neu gewählt wurde und als Dramaturgin des Berliner Theaters an der Parkaue auch den Bereich des Kinder- und Jugendtheaters im Vorstand vertritt. Eine Vielzahl von Aktivitäten haben wir uns für die kommenden Monate vorgenommen:

- „Vor der Jahrestagung ist nach der Jahrestagung“. Noch in Heidelberg starteten wir mit der Vorbereitung der nächsten Jahrestagung. Sie wird Dank des Interesses von Intendant Ulrich Khuon aller Wahrscheinlichkeit nach Ende Januar/Anfang Februar in Hamburg stattfinden. Das nächste Heft wird Ihnen die Informationen hierzu liefern.
- Mit dem Deutschen Bühnenverein, vertreten durch den Vorsitzenden der Intendantengruppe, Holk Freytag, den Vorsitzenden des künstlerischen Ausschusses, Ulrich Khuon, und den Geschäftsführer, Rolf Bolwin, wird es in Kürze ein gemeinsames Treffen geben, um Möglichkeiten der Zusammenarbeit auszuloten.

- Grundsätzlich wollen wir uns mit den Dramaturgie-Studiengängen der Hochschulen und Universitäten in Hamburg, Frankfurt, Leipzig, München, Wien und Zürich vernetzen und künftig eng zusammenarbeiten. Erste Initiativen sind hier auf den Weg gebracht.
- Die als Ergebnis der Jahrestagung entstandene Heidelberger Resolution zu „Theater und Bildung“ werden wir in anderen Organisationen zur Diskussion stellen und um Unterstützung werben. Sie kennen die Resolution noch nicht? Sie finden Sie auf Seite 4.
- Auf dem Heidelberger Stückemarkt beteiligen wir uns am 5.5., dem ersten Autorentag, um 16.00 Uhr an einer Diskussion über „Uraufführungen im Spiegel der Kritik“. Vorstandsmitglied Hans-Peter Frings vom schauspielFrankfurt wird mit dem Journalisten und Mülheim-Juror Jürgen Berger und Marc Schäfers vom Hartmann & Stauffacher Verlag über die Bedeutung der Kritik und die gegenseitigen Ansprüche von Kritikern und Theatern bei Uraufführungen diskutieren. Es moderiert Jörg Tröger vom SWR, das Gespräch wird vom SWR gesendet.
- Beim diesjährigen Theatertreffen wird die Dramaturgische Gesellschaft durch seinen Vorstand auf der Theatermachermesse präsent sein. Fragen, Anregungen und Kontakt in exklusiven Vieraugengesprächen. tt Talentetreffen. Impulse – Messe – Diskussionen. Am 19. Mai von 12 bis 16 Uhr (Akkreditierung ab 11 Uhr) im Haus der Berliner Festspiele. Weitere Infos unter [www.talentetreffen.de](http://www.talentetreffen.de).
- Nach der erfolgreichen Zusammenarbeit bei der Jubiläumsfeier für Václav Havel hat das Tschechische Zentrum das Vorstandsmitglied Birgit Lengers angefragt, eine szenische Lesung zum Abschluss der "Tschechischen Bibliothek" einzurichten. Dabei handelt es sich um einer Reihe tschechischer Literatur in deutscher Sprache unter der Schirmherrschaft der Präsidenten der Tschechischen Republik und der Bundesrepublik Deutschland. Die Festveranstaltung wird voraussichtlich im Schloss Bellevue stattfinden (Termin wird noch bekannt gegeben).
- In Osnabrück wird im Herbst erstmals ein Zweitaufführungsfestival stattfinden. Hier nimmt die Heidelberger Diskussion ihre Fortsetzung. Wie wichtig ist das Nachspielen? Wie bekommt eine Zweitinszenierung Presse? Ist ein solches Festival dringend notwendig? Oder gar nicht sinnvoll?
- Nicht zuletzt möchten wir Sie auf die Tagung „Europäische Dramaturgie im 21. Jahrhundert“ hinweisen, die Ende September von der Hessischen Theaterakademie in Zusammenarbeit mit dem Master-Studiengang Dramaturgie der Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt am Main veranstaltet wird. [www.dramaturgy21.de](http://www.dramaturgy21.de)
- Zu guter Letzt: Wir werden umziehen. Zum neuen frischen Wind die neue Adresse. Das German Theatre Abroad ist so freundlich, die Dramaturgische Gesellschaft in seinen Räumen zu beherber-

gen. Voraussichtlich ab Juli finden Sie uns hier: Schröderstraße 1, 10115 Berlin. Unserem neuen Ehrenmitglied Henning Rischbieter danken wir herzlich für die Jahre der Gastfreundschaft in der Tempelherrenstraße 4!

Weitere neue Mitglieder werden wir gewinnen und die bisherigen halten, wenn wir überzeugende Arbeit machen. Helfen Sie uns dabei! Beteiligen Sie sich bitte an den Diskussionen innerhalb der Dramaturgischen Gesellschaft, machen Sie publik, dass wir offen auch für Regisseure, Journalisten, Verleger sind, und erzählen Sie Kollegen davon, wenn unsere Arbeit Ihr Interesse findet. Unterstützung ist jederzeit willkommen! Mit unserem regelmäßigen Newsletter informieren wir Sie regelmäßig und umfassend über die Initiativen der DG und die Arbeit des Vorstandes. Bitte teilen Sie uns unter [post@dramaturgische-gesellschaft.de](mailto:post@dramaturgische-gesellschaft.de) Ihre E-Mail-Adresse mit, wenn Sie dies noch nicht getan haben. Und wenn Sie sich individuell an uns wenden wollen: Unsere E-Mail-Adressen finden Sie auf

der vorletzten Seite dieses Heftes. Darüber hinaus lesen Sie alle wichtigen Informationen (und das Beitrittsformular) auf unserer Internetseite unter [www.dramaturgische-gesellschaft.de](http://www.dramaturgische-gesellschaft.de). Auch der Live-Blog über die letzte Jahrestagung ist ein Zeichen unseres Anliegens, möglichst eng mit Ihnen zu kommunizieren. Er will alle diejenigen, die nicht auf der Jahrestagung dabei sein konnten, ein journalistisches Bild der Veranstaltungen geben.

Wir freuen uns auf die gemeinsame Arbeit mit Ihnen und für Sie, Hans-Peter Frings, Uwe Gössel, Christian Holtzauer, Birgit Lengers, Jan Linders, Amelie Mallmann, Peter Spuhler

P.S.: Jedes neue DG-Mitglied erhält die Fachzeitschrift „Die Deutsche Bühne“ für sechs Monate kostenlos und unverbindlich. Die Belieferung endet automatisch, eine Kündigung ist nicht erforderlich. Dieses Angebot gilt für neue Mitglieder, die die Zeitschrift noch nicht regulär abonniert haben. kostenlos! Wir danken der Deutschen Bühne für die Zusammenarbeit!



## Editorial

„Bildung hat nichts mit Theater zu tun!“ hätte es wohl noch vor wenigen Jahren aus einigen Theaterkreisen geheißen. In Ablehnung eines bürgerlichen Bildungsbegriffs unterlagen dabei beide, Theater wie Bildung, einem Missverständnis: Bildung im ursprünglichen Sinne meint keineswegs die bloße Anhäufung oder den festen Besitz von Wissen. Ebenso wenig kann das Theater die (ästhetische) Bildung seiner jungen wie älteren Besucher verleugnen – auch und gerade dann nicht, wenn es keinen Wissenskanon und keine didaktischen Einsichten (mehr) vermitteln will. Folgt man den Aussagen des Kultur- und Bildungstheoretikers Max Fuchs, so ist das Theater eine anthropologische Grundgegebenheit. Es bildet den Menschen, in einem ganz ursprünglichen Sinne. Diese Erkenntnisse fließen inzwischen in den öffentlichen Diskurs ein. Mit dem Eintritt in die „Wissensgesellschaft“ vollzieht sich also ein Paradigmenwechsel im Verhältnis von Theater und Bildung, der sowohl den Bildungsbegriff rehabilitiert als auch das Theater in seiner elementaren Funktion für die kulturelle Bildung und damit für ein sozial intaktes Gemeinwesen, also als eine unentbehrliche Sozialisationsinstanz begreift. Diesem Paradigmenwechsel in seinen Konsequenzen für die Tätigkeit von Dramaturgen und Theaterpädagogen nachzugehen und im Hinblick auf die ästhetischen und strukturellen Voraussetzungen der Theater zu befragen, war Anliegen unserer Jahrestagung 2007 in Heidelberg.

In teilweise kontrovers geführten Podiumsdiskussionen, Präsentationen unterschiedlicher theaterpädagogischer Angebotsformen und Projekte, in Vorträgen und Workshops unter intensiver Einbeziehung der Teilnehmer wurde beleuchtet, welche Bildung Theater in der heutigen Wissensgesellschaft vermitteln kann, aber auch, welche Bildung es (noch) bei seinem Publikum voraussetzen darf. Dies wiederum führte zu der Frage, welche Konsequenzen die Theater für den künstlerischen Prozess als auch für die Vermittlungsarbeit von Kunst ziehen müssen oder bereits gezogen haben. Heftig wurde um die – strukturellen und finanziellen –

Voraussetzungen der Theater für die zusätzlich zur Kunst zu erbringende Vermittlungs- bzw. theaterpädagogische Arbeit gestritten. Ebenso kontrovers diskutiert wurde die Frage, ob das Theater sich dabei auf Vorleistungen der Politik verlassen darf oder ob sich die Kunst nur selbst ermächtigen kann, wenn es um die Schaffung neuer Formen der Vermittlung und die intensivere Zusammenarbeit mit den Schulen und den anderen Bildungseinrichtungen geht. Nachzulesen sind Auszüge aus den Diskussionen sowie Berichte und Resümees zu einzelnen Workshops und Präsentationen auf den folgenden Seiten.

Eine Bilanz der Tagung, die in Form einer Resolution bereits unmittelbar nach Abschluss der Jahrestagung als Pressemitteilung veröffentlicht wurde, finden Sie auf Seite XY. Diese Resolution bringt den Willen der Dramaturgischen Gesellschaft zum Ausdruck, über die Jahrestagung hinaus dem Thema Bildung weiterhin große Aufmerksamkeit zu widmen und gemeinsam mit dem Bühnenverein und allen bildungspolitisch relevanten Trägern nach Lösungen zu suchen, wie die Vermittlungsarbeit an Schulen und darüber hinaus effektiver und wirkungsvoller gestaltet werden kann.

Auf der Mitgliederversammlung wurde ein neuer Vorstand gewählt, der sich Ihnen mit diesem Heft vorstellt. An dieser Stelle sei ausdrücklich dem langjährigen Vorstandsvorsitzenden Manfred Beilharz gedankt, der sich aus persönlichen und beruflichen Gründen vom Vorsitz verabschiedete, der DG jedoch weiterhin mit Rat und Tat zur Verfügung stehen wird.

Bleibt die überaus positive Resonanz der Tagung bei Publikum und Presse zu erwähnen, die nicht zuletzt das Resultat der hervorragenden Öffentlichkeitsarbeit des Heidelberger Theaters war. Wie sich überhaupt alle Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter des Theaters als überaus engagierte und charmante Gastgeber erwiesen, denen abschließend unser besonderer Dank gebührt.

Der Vorstand

# Inhalt

## Resumée des Symposions: Dem „Wahren, Guten, Schönen“ – Bildung auf der Bühne?

Welche neue Rolle spielt das Theater in der Wissensgesellschaft?

Seite	Vorwort
[01]	Editorial
[03]	Programmübersicht
[04]	Resolution zur ästhetischen Bildung
	<b>Theater und ästhetische Bildung:</b>
[05]	Vortrag von Ulrike Hentschel
[10]	Statement von Heiner Goebbels
	<b>Theater schafft Wissen I:</b>
[12]	Statement und Manifest von Gesa Ziemer
[15]	Vortrag von Marijke Hoogenboom
	<b>Theater schafft Wissen II:</b>
[18]	Wirkliche Fiktionen / Fiktive Wirklichkeiten – Performance als kollektiver Forschungsprozess Präsentation von Sibylle Peters
[21]	Die Arbeit von Matthias von Hartz
	<b>Kulturauftrag versus Bildungsauftrag</b>
[23]	Thesen und Diskussion von Hans-Joachim Otto und Ulrich Khuon
	<b>Kunst der Vermittlung:</b>
[31]	Das Programmheft – Pflicht oder Kür? von Birgit Lengers
	<b>Der Kongress tanzt</b>
[34]	Präsentation von Hanna Hegenscheidt
[36]	Bericht von Olaf Schmitt
	<b>Kunst der Vermittlung – Chancen und Risiken</b>
[37]	Diskussion in der Fassung von Theater heute
[41]	Pressespiegel
[43]	Protokoll der Mitgliederversammlung
[44]	Gründe für eine Mitgliedschaft in der Dramaturgischen Gesellschaft Notiz zum Kleist-Förderpreis Impressum
[45]	Die Dramaturgische Gesellschaft

# Programm: Dem „Wahren, Guten, Schönen“ – Bildung auf der Bühne?

Welche neue Rolle spielt das Theater in der Wissensgesellschaft?

Öffentliches Symposium der Dramaturgischen Gesellschaft im Theater und Philharmonischen Orchester der Stadt Heidelberg

## Freitag 02.02.07

10:00 | Städt. Bühne | **Eröffnung/Begrüßung** Peter Spuhler [Intendant des Theaters und Philharmonischen Orchesters der Stadt Heidelberg] Manfred Beilharz [Vorsitzender der Dramaturgischen Gesellschaft, Intendant des Hessischen Staatstheaters Wiesbaden]

10:30 – 12:00 | Städt. Bühne | **Theater & Bildung – Welche Rolle spielt das Theater im Bildungsdiskurs?**  
Vortrag von Ulrike Hentschel [Professorin für Theaterpädagogik an der Universität der Künste Berlin] Diskussion mit Heiner Goebbels [Komponist, Regisseur, Professor und geschäftsführender Direktor am Institut für Angewandte Theaterwissenschaft der Universität Gießen]

12:00 – 12:30 | Städt. Bühne | **Kurzpräsentation Tagungsprogramm** durch den Vorstand der dg

14:00 – 15:30 | Probebühne | **Theater schafft Wissen I Theater als Medium der Forschung** Diskussion zu Arbeiten von Gesa Ziemer [u.a. Dozentin für Ästhetik & Kulturtheorie, Hochschule für Gestaltung & Kunst Zürich] und Marijke Hoogenboom [Professorin an der Amsterdamer Kunsthochschule und freie Dramaturgin] Moderation: Uwe Gössel

16:00 – 17:30 | Probebühne | **Kunst der Vermittlung I Aktualität und Verfahren einer „Dramaturgie des Publikums“** Workshop mit Geesche Wartemann [Juniorprofessorin für Theorie und Praxis des Kinder- und Jugendtheaters am Institut für Medien und Theater der Universität Hildesheim] Moderation: Birgit Lengers

ab 22:00 | ORBIT stüble | **BAR + Präsentation ORBIT**  
Das Projekt von raumlabor\_berlin und Theater Freiburg

14:00 – 15:30 | Kinoprobenraum | **Weiterbildung I „Theatermarketing ist Quatsch!“** Workshop mit Armin Klein [Professor und Leiter des Instituts für Kulturmanagement an der Pädagogischen Hochschule Ludwigsburg] Moderation: Ann-Marie Arioli

16:00 – 16:45 | friedrich5 | **Oper & junges Publikum I Die Junge Oper Mannheim** Präsentation mit Susanne Mautz [Musiktheaterpädagogin der Jungen Oper am Nationaltheater Mannheim] der Cembalistin Marie-Theres Justus Roth & der Mezzosopranistin Anne-May Krüger.  
16:45 – 17:30 | friedrich5 | **Kunst der Vermittlung II Das Projekt enter am Nationaltheater Mannheim** Präsentation mit Markus Müller [Intendant des Oldenburgischen Staatstheaters und Initiator des Projektes] und Gülay Polat [Koordinatorin Schule und Theater am Nationaltheater Mannheim] Moderation: Hans-Peter Frings

## Samstag 03.02.07

10:00 – 10:30 | Städt. Bühne | **Kurzpräsentation des Tagesprogramms** durch den Vorstand der dg

10:30 – 12:00 | Städt. Bühne | **Kulturauftrag versus Bildungsauftrag – Synergien und Synthesen**  
Rede von Hans-Joachim Otto [MdB, FDP, Vorsitzender des Kulturausschusses des Bundestages, Mitglied der Enquete-Kommission „Kultur in Deutschland“] Stellungnahme/Impuls von Ulrich Khuon [Intendant des Thalia Theaters Hamburg]

13:00 – 14:30 | Malersaal | **Theater schafft Wissen II Wirkliche Fiktionen / fiktive Wirklichkeiten – Performance als kollektiver Forschungsprozess**  
Präsentation mit Sibylle Peters [Kulturwissenschaftlerin und Performerin] **Testschule** Präsentation mit Amelie Deuffhard [designierte Intendantin, Kampagnenfabrik Hamburg] und Matthias von Hartz [Regisseur, Kurator, Autor] Moderation: Uwe Gössel / Jan Linders

15:00 – 17:00 | Malersaal | **Oper & junges Publikum II Die Junge Oper an der Staatsoper Stuttgart**  
Workshop über die Tischoper „Westzeitstory“ mit Barbara Tacchini [Dramaturgin und Leiterin der Jungen Oper der Staatsoper Stuttgart und dem ausführenden Ensemble] Moderation: Christian Holtzhauer

17:00 – 19:00 | Malersaal | **Mitgliederversammlung** der Dramaturgischen Gesellschaft mit **Vorstandswahlen**

ca. 22:30 | Palais Prinz Carl | **Empfang** des Verbands Deutscher Bühnen- und Medienverlage

13:00 – 14:30 | Kinoprobenraum | **Weiterbildung II Theater braucht Regeln – Regelsammlung Verlage**  
Workshop mit Marion Victor [Verlag der Autoren], Hans-Jürgen Drescher [Suhrkamp], Jan Ehrhardt [Verband Deutscher Bühnen- und Medienverlage], Arno Hahn [Schott Musik International], Michael Schröder [Deutscher Bühnenverein] Moderation: Manfred Beilharz

15:00 – 17:00 | friedrich5 | **Kunst der Vermittlung III Das Programmheft – Pflicht oder Kür?** Präsentation & Workshop mit Birgit Lengers und Studierenden der Dramaturgie-Studiengänge der Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt und der Bayerischen Theaterakademie August Everding in München Moderation: Birgit Lengers

## Sonntag 04.02.07

10:30 – 12:00 | zwinger1 | **alter ford escort dunkelblau** von Dirk Laucke **Szenische Lesung** des Kleistförderpreisträger-Stückes 2006 mit Schauspielern des Theaters Heidelberg, Einrichtung: Axel Preuß [Schauspieldirektor des Theaters Heidelberg] **anschl. Diskussion** mit Petra Thöring [freie Dramaturgin, Mitglied der Kleist-Förderpreis-Jury], Florian Vogel [Dramaturg am Schauspielhaus Hamburg und Mitglied der Kleist-Förderpreis-Jury] und dem Autor Dirk Laucke Moderation: Axel Preuß

12:30 | zwinger1 | **Die Kunst der Vermittlung | Chancen und Risiken für das Theater Statement** von Adrienne Goehler [Publizistin und Autorin („Verflüssigungen“), ehemalige Kuratorin des Hauptstadtkulturfonds] **Impulsreferat** von Claudia Marion Stemberger [ehem. Performance Scout des Tanzquartier Wien] **Antwort** von Klaus Zehelein [Bayerische Theaterakademie / Bühnenverein] Moderation: Birgit Lengers / Uwe Gössel

14:30 | zwinger1 | **Abschlussdiskussion anschließend | Der Kongress tanzt** Lecture Performance mit Hanna Hegen-scheidt [TanzZeit Berlin] Moderation: Jan Linders

# Resolution der Dramaturgischen Gesellschaft zur ästhetischen Bildung

zum Abschluss des öffentlichen Symposiums „Dem Wahren, Guten, Schönen – Bildung auf der Bühne? Welche neue Rolle spielt das Theater in der Wissensgesellschaft?“ 2007 in Heidelberg

Bildung ist Voraussetzung für gesellschaftliche Teilhabe. Es ist festzustellen, dass Elternhäuser und Schulen derzeit der Notwendigkeit, ästhetische Bildung zu vermitteln, nicht mehr alleine nachkommen können. Das führt für die Theater und Orchester zu einer Erweiterung ihrer Aufgaben. Theater sehen, erfahren und selber spielen hilft, die Welt als inszeniert zu verstehen und als komplexes Zeichensystem zu deuten. Theater ist Schule der Wahrnehmung und vermittelt ein Handwerkszeug zur Weltaneignung und Weltgestaltung. Wir erkennen daher die Kunstvermittlung als Schlüsselaufgabe an – und legen Wert auf die Feststellung, dass sie bereits seit Jahren von den Theatern wahrgenommen wird. Sie betrifft über Kinder und Jugendliche hinaus alle Bevölkerungsschichten und Altersgruppen. Es geht nicht nur um „ein Publikum von morgen“, sondern vor allem um das Publikum von heute – und darüber hinaus um aktive Teilhabe an Kunst. Voraussetzung ist eine klare Aufwertung der Theater- und Musikpädagogik: Sie bedarf der Wertschätzung in den Theatern und Orchestern und durch die Politik und die Öffentlichkeit. Wir betrachten Theaterpädagogik als Vermittlungskunst. Ihre Anerkennung als Kernaufgabe muss einhergehen mit der Schaffung von Stellen, finanzieller Ausstattung, räumlichen Gegebenheiten, tarifrechtlichen Voraussetzungen und Organisationsstrukturen. Die Theaterpädagogik darf nicht als Bestandteil der Öffentlichkeitsarbeit missverstanden werden. Für diese Vermittlungskunst ist eine gezielte Ausbildung erforderlich. Gleichzeitig darf die Vermittlungsarbeit nicht allein an die Theaterpädagogik delegiert werden. Vermittlung ist die gemeinschaftliche Aufgabe der gesamten Institution Theater, Ausgangspunkt bleibt die Unmittelbarkeit der Kunst.

Gleichzeitig müssen auch bei den Schulen und anderen Bildungsträgern entsprechende Voraussetzungen und Strukturen geschaffen werden. Es ist unerlässlich, dort auf kompetente Partner zu treffen, gemeinsam zu handeln. Wir wollen die schulischen Abläufe nicht ergänzen - etwa als Lückenbüßer in der Ganztagschule -, sondern bereichern und verändern. Die Schule selbst muss ästhetische Bildung als Unterrichtsprinzip verstehen und fördern. Es geht dabei nicht nur um Lehrpläne und Lehrinhalte, sondern um die Anerkennung und Aufwertung des „Darstellenden Spiels“ hin zu einem Fach „Darstellende Künste“. Darüber hinaus müssen ganz grundsätzlich die Unterrichtsformen überdacht werden: Wir meinen, dass neue Zeit- und Raumstrukturen und neue Formate für das Lernen geschaffen werden können. Modellprojekte stiften Hoffnung, ersetzen aber nicht Nachhaltigkeit und grundsätzliche Reformen.

Für die erfolgreiche Zusammenarbeit zwischen Schule und Theater ist eine Vernetzung auf allen Ebenen notwendig. Kultus- und Kunstministerien der Länder bzw. entsprechende Instanzen in den Städten und auf Bundesebene müssen in dieser zentralen Bildungsaufgabe untereinander und mit den Theatern und Orchestern wesentlich enger zusammenarbeiten. Wir empfehlen die Einrichtung eines ständigen gemeinsamen Gesprächsforums und die ressortübergreifende Bereitstellung von finanziellen Mitteln. Das „Jahr der Geisteswissenschaften“ ist dafür ein guter Startpunkt.



# „...mit Schiller zu mehr social skills...“? Zur Rolle des Theaters im aktuellen Bildungsdiskurs

von Ulrike Hentschel

„Theater und Bildung“ als Tagungsthema und in einem Atemzug genannt, wird bei manchem Theatermacher nicht zu Unrecht auf Skepsis und Zurückhaltung stoßen. Schulgeruch, die moralische Anstalt, Assoziationen zu einem Theater des didaktischen Zeigefingers oder einem Theater, das sich vor den pädagogischen Karren der Werte- und Inhaltsvermittlung spannen lässt und dabei künstlerische Überlegungen hinten an stellt, liegen nahe. Die Skepsis ist nicht unbegründet: Tatsächlich wurde und wird der Legitimationsdiskurs für Theater im Bildungszusammenhang immer wieder von Argumentationsfiguren bestimmt, die eine solche Vorstellung stützen. Und auch im aktuellen Diskurs um Bildungsprozesse, die durch das Theatersehen und -spielen angeregt werden können, ist dieser Ton nicht zu überhören.



Prof. Dr. Ulrike Hentschel lehrt Theaterpädagogik an der Universität der Künste Berlin und ist Mitherausgeberin der „Zeitschrift für Theaterpädagogik. Korrespondenzen“.

„Bildung boomt“, stellt etwa Eva Behrendt im „Theater heute“ Jahrbuch 2006 fest und diagnostiziert einen „neuen Bildungsschwerpunkt in den Künsten“. Sie berichtet von theaterpädagogischen Projekten, die „immer häufiger prominent auf Stadttheaterspielplänen stehen“ (ebd., S. 18) – Homestories in Essen-Katernberg, Bunnyhill in München, die „Räuber“-Produktion mit Schülern des Berufsvorbereitungsjahrs am Stadttheater Hildesheim – und spricht von einem „schleichenden Paradigmenwechsel“, der „die Hochkultur und ihre Institutionen betrifft“. Diese gehe gegenwärtig immer häufiger „Allianzen mit der sozialen Wirklichkeit“ ein. Ein ‚educational program‘ gehört inzwischen zum guten Ton in den Kunstinstitutionen, liefert – ganz nebenbei – zusätzliche Argumente bei der Beantragung von Fördermitteln und sichert im Zuge der allgemeinen Bildungsrhetorik mediale Aufmerksamkeit. Die passende Argumentation im Stile der Antragslyrik wird, wenn auch nicht ganz ironiefrei, gleich mitgeliefert. „...mit Schiller zu mehr social skills und besseren Chancen auf dem Arbeitsmarkt“ (ebd., S. 20).

Ganz ohne Ironie, dagegen mit einem besorgt-skeptischen Blick auf die Geister der Instrumentalisierung, die in diesem Zusammenhang gerufen werden könnten, lesen sich manche Beiträge zum Schwerpunktthema „Kulturelle Bildung“ im Dezember Heft von „Theater der Zeit“. Da fürchtet Kirsten Hess, Dramaturgin am Jungen Schauspielhaus Düsseldorf, um die künstlerischen Aufgaben des Theaters: „Kaum ist nachgewiesen, wie wirkungsvoll Theater zur Entwicklung der soft skills beiträgt, schon werden Kinder- und Jugendtheatermacher gedrängt, noch mehr Projekte und Workshops in Schulen zu geben.“ Man möchte sie beruhigen, denn nachgewiesen ist ja noch gar nichts. Komplexe Handlungsweisen, wie die social skills sind nämlich situationsabhängig und lassen sich nicht monokausal auf bestimmte Ursachen, wie Theaterspielen zurückführen. Aber das darf man auch besser nicht so laut sagen, weil das Versprechen, Theater könne soft skill-bildend wirken, schließlich als wesentliche Legitimation der Theaterarbeit mit und für Kinder und Jugendliche dient.

Hier wird ein Dilemma deutlich, in dem die Diskussion um Bildungsprozesse, die durch Theaterspielen (und -sehen) evoziert werden können, steckt. Um am Wettkampf um die Qualifizierung eines konkurrenzfähigen gesellschaftlichen Nachwuchses teilnehmen zu können und von den damit verbundenen Fördermitteln zu profitieren, ist es angesichts der knappen Ressourcen opportun geworden, den jeweiligen Bildungsgegenstand als entscheidenden Faktor bei der Erreichung wünschenswerter Kompetenzen zu begründen. Der dabei entstehende Legitimationsdiskurs beruht weniger auf wissenschaftlichen Erkenntnissen der Wirkungsforschung als auf tradierten und neuen Heilsversprechen, die in der Theaterpädagogik weit verbreitet sind.

Theaterspielen wird hier im Sinne einer formalen Bildung begründet, als idealer Übungsstoff für die anzustrebenden Zielsetzungen. Es muss anschlussfähig gemacht werden,

um diese Zielsetzungen zu erreichen und läuft damit Gefahr, im pädagogischen Zusammenhang instrumentalisiert zu werden, indem es auf das rein Methodische reduziert wird. Innerhalb einer Kreativitätsökonomie sind diese Methoden dann in Workshops für Zielgruppen in bares Geld zu verwandeln. Kritische Fragen nach der damit verbundenen ‚Körperpolitik‘ (Foucault), also nach neuen Verfahren der Disziplinierung des Körpers im Hinblick auf neue Leitbilder wie Flexibilität, Teamfähigkeit und Selbstmanagement unterbleiben.<sup>4</sup>

Hinzu kommt, dass im Sinne einer formalen Legitimation der Gegenstand gegenüber den Zielen zwar nicht vollständig beliebig, aber doch zweitrangig ist. Er kann jederzeit ausgetauscht werden, wenn sich ein anderer „Übungsstoff“ in Bezug auf die fraglichen Zielsetzungen und anzustrebenden Kompetenzen als „effizienter“ erweist.

„Belehrungswut“ nennt der Erziehungswissenschaftler Horst Rumpf in Anlehnung an Friedrich Nietzsche diese Lehrstrategie. „Die Inhalte, die für die Belehrung zugerichtet werden, verlieren rasch an Widerständigkeit (...). Sie verflüchtigen sich leicht zu homogenem gemachtem Lehrstoff oder zu Rohmaterial einer äußerlich angeturnten Animierdidaktik.“ (Rumpf 2004, S. 226).

Im Unterschied zu diesen formalen Begründungen des Theaters für Bildungsprozesse, die dem Legitimationsdiskurs zuzurechnen sind, werde ich im Folgenden ein Konzept ästhetischer Bildung vorstellen, das einem bildungstheoretischen Begründungszusammenhang verpflichtet ist. Ausgehend von den Besonderheiten des Theaterspielens frage ich nach den damit verknüpften Erfahrungen und Bildungsmöglichkeiten für die Zuschauenden und für die nicht-professionellen Akteure. Das soll in drei Schritten geschehen:

Zunächst werde ich [1.] die Fragestellungen dieses Ansatzes kurz vorstellen und versuchen – in pragmatischer Absicht – die dabei leitenden Begriffe, die auch in der aktuellen Bildungsrhetorik eine Rolle spielen, genauer in den Blick zu bekommen. Ich meine damit nicht, sie zu definieren. Angesichts so ubiquitärer Begriffe wie Bildung, Kultur u.ä. ist das innerhalb dieses Rahmens nicht möglich. Anschließend wird [2.] die Frage nach den Besonderheiten des Theaterspielens gestellt: Wodurch zeichnet sich die produktive theatrale Gestaltung aus?

Ausgehend davon frage ich dann [3.] in bildungstheoretischer Absicht, welche Erfahrungen in der produktiven und rezeptiven Auseinandersetzung mit Theater möglich sind und welche Bildungsprozesse durch diese Erfahrungen evoziert werden können.

## 1. Wie funktioniert Theaterspielen?

Im Interesse einer ästhetischen Bildung wird gegenüber den einleitend genannten Begründungsfiguren für das Theaterspielen die Argumentationsrichtung geändert. Ein solches Konzept fragt nicht danach, was mit dem Mittel des Theaterspielens gelernt werden kann, weder im Hinblick auf die zu vermittelnden Inhalte, noch auf die anzustrebenden Kompetenzen, wie es – im Sinne einer formalen Bildung – naheliegen könnte. Es interessiert vielmehr wie Theaterspielen funktioniert und dann erst – unter bildungstheoretischer Fragestellung – welche Bildungsmöglichkeiten dem Theaterspielen immanent sind. Als ‚bildungstheoretisch‘ bezeichne ich hier – im

Anschluss an Klaus Mollenhauer – Fragestellungen, „..., die die Auseinandersetzung der Person mit der kulturellen Überlieferung zum Gegenstand haben und das, was in dieser Auseinandersetzung mit der Person geschieht.“ (Mollenhauer 1986, S. 39). Damit ist bereits deutlich, dass es sich im Unterschied zur Erziehung durch oder zum Theater, das immer einen Erziehenden und einen Erzieher voraussetzt, bei Bildung um einen selbstreflexiven Prozess handelt, wie es auch in der Verwendung des Verbs „sich bilden“ zum Ausdruck kommt.

In meiner Untersuchung zum „Theaterspielen als ästhetische Bildung“ schlage ich einen solchen Perspektivwechsel vor: Statt am Subjekt anzusetzen und an den möglichen Qualifikationen, die es erwerben soll, setze ich am Gegenstand, dem Theaterspielen, als Ausgangspunkt meiner Überlegungen an, um vor dem Hintergrund der besonderen Kennzeichen dieser Kunst danach zu fragen, welche spezifischen Möglichkeiten zur ästhetischen Bildung die produktive Auseinandersetzung mit dieser Kunst bietet. Dabei wird unterstellt, dass dem Theaterspielen bestimmte Bildungsprozesse immanent sind, sie können jedoch nicht vorab normativ als „Lernziele“ bestimmt werden.

Diese Argumentation hebt sich bewusst auch von allen Versuchen der Ausweitung des Begriffs der ästhetischen Bildung auf allgemeine Wahrnehmungs- und Sinneserziehung ab, wie sie, mit Bezug auf den Ursprung des Wortes Aisthesis (Wahrnehmung) in der didaktischen Diskussion, insbesondere des Fachs Bildende Kunst, seit den 70er Jahren des vergangenen Jahrhunderts geläufig waren und im Anschluss an ein sich postmodern verstehendes ‚Ästhetisches Denken‘ (Welsch 1990) noch einmal aufgelebt sind. Es bietet sich an, diese auf sinnliche Wahrnehmung gerichtete Bildung als „ästhetische Bildung“ zu bezeichnen.

Auch der gängige Begriff der kulturellen Bildung ist weiter gefasst als der der ästhetischen Bildung. Das Konzept kultureller Bildung als Allgemeinbildung ist im bildungspolitischen Diskurs unverzichtbar, es ist interdisziplinär und es ist vor allem im Kinder- und Jugendhilfegesetz (KJHG) verankert, es gibt also eine rechtliche Grundlage für die Bewilligung von Ressourcen. Bildungstheoretisch ist allerdings eine Differenzierung möglich und nötig. Zur Kultur, oder besser zu den Kulturen, gehören – trivial das zu sagen – neben der Kunst zahlreiche andere symbolische Praxen, wie Wissenschaft, Religion, diverse Praktiken der Alltagskultur, z.B. des Essens, der Körperkultur („Kulturbeutel“), der Gesprächskultur. Bildungsprozesse, die sich auf Kunstpraxis beziehen, auf Theater, Musik, Tanz, bildende Kunst, sind also immer nur ein spezieller Teil kultureller Bildung. Für die Bildungsdiskussion spielt diese Differenzierung eine wichtige Rolle, da künstlerische Praxis die Symbolisierungsprozesse der sie umgebenden Kulturen aufgreift, auf sie verweist, mit ihren Zeichen spielt. Erst daraus ergibt sich die spezifische Bedeutung künstlerischer Praxis im Bildungsprozess.

Im Unterschied zu den genannten umfassenderen Begriffen (kulturelle, ästhetische Bildung) wird in der ästhetischen Bildung die Kunstpraxis als der besondere Gegenstand der Bildungsprozesse angesehen und auch hier noch einmal nach den besonderen Bedingungen gefragt, die der produktive Umgang mit der Kunst des Theaters im Unterschied zu anderen Künsten setzt. Diese Fokus-



sierung der Fragestellung wird auch in aktuellen kunstphilosophischen Überlegungen vorgeschlagen. Hier stellt sich die Frage, ob eine Rede von der Kunsterfahrung im Allgemeinen überhaupt Auskunft über ästhetische Erfahrung gibt und nicht im Gegenteil für jede Kunst – medienspezifisch, d.h. abhängig von den jeweiligen künstlerischen Verfahren – von unterschiedlichen Erfahrungsmodi ausgegangen werden muss. (Küpper/Menke 2003, S. 13f).

Der hier vorgestellte Ansatz ästhetischer Erfahrung und im Anschluss daran ästhetischer Bildung innerhalb der Theaterpädagogik versucht also, beide für den Bildungsprozess konstitutiven Seiten zu berücksichtigen, sowohl die spezifischen Erfahrungen der Akteure im produktiven Umgang mit theatraler Gestaltung, als auch die besondere Materialität und Produktionsweise der Kunst des Theaters.<sup>2</sup>

## 2. Was ist die spezifische Kunst des Theaters?

Damit komme ich zum zweiten Teil meiner Überlegungen. Wodurch zeichnet sich die Kunst des Theaters aus, welche spezifischen Erfahrungen lassen sich in der Wahrnehmung und Gestaltung von Theater machen?

Auf der Ebene schauspielerischen Gestaltens ist die Grundstruktur der theatralen Kommunikationssituation gekennzeichnet durch die Tatsache, dass Subjekt, Objekt und Material der Gestaltung nicht voneinander zu trennen sind. Bekanntermaßen bleibt beim Theaterspielen das gestaltete Objekt an den Körper des produzierenden Subjekts gebunden. Die Spielenden agieren dabei immer gleichzeitig auf zwei Ebenen: auf einer referentiellen (darstellenden, verweisenden) und einer performativen Ebene (auf den konkreten Handlungsvollzug der Akteure bezogen). In den klassischen Schauspieltheorien des vergangenen Jahrhunderts wurde diese Erfahrung als Doppelexistenz von Spieler und Figur charakterisiert. Auch wenn diese Unterscheidung für viele zeitgenössischen Theaterproduktionen nicht mehr zutrifft, so lässt sich das grundsätzliche Vorhandensein zweier Ebenen, der Ebene der Darstellung und des Dargestellten, im theatralen Prozess nicht hintergehen. Der amerikanische Theateranthropologe Richard Schechner spricht in diesem Fall von einer doppelten Negation, die die Eigenheit des Spielens kennzeichnet. Im Moment der Aufführung ist der Akteur nicht er selbst und nicht nicht er selbst (vgl. Schechner 1990, S. 10).

Dieser Vorstellung vom Doppelcharakter theatraler Kommunikation liegt ein Verständnis von ‚Spiel‘ zugrunde, das sich nicht aus dem ontologischen Gegensatz zur Realität, als ‚als-ob‘ oder quasi-Realität definiert. Nach Bateson (1981, S. 241f) lässt sich Spiel als eine metakommunikative Vereinbarung bezeichnen, die die Spielhandlungen in einen eigens ausgewiesenen Rahmen stellt und sie dadurch als zugehörig zu einer eigengesetzlichen Welt bestimmt. Im Spiel wird eine eigenständige Welt konstituiert und neben der Alltagsrealität behauptet. Die am Spiel Beteiligten sind in der Lage bzw. erwerben hier die Fähigkeit, sich gleichzeitig auf beide Wirklichkeiten („Karte und Territorium“, „Spieler und Figur“) zu beziehen. Ihre Wahrnehmung oszilliert gewissermaßen zwischen diesen beiden Wirklichkeitsebenen.<sup>3</sup> In diesem Sinne lässt sich auch die Rezeptionssituation im Theater als Spiel begreifen. Aus der Thea-

tergeschichte sind zahlreiche Beispiele des Zusammenbrechens der theatralen Konvention bekannt, die durch das Missverstehen dieses Doppelcharakters zustande kommen.<sup>4</sup>

Wesentlich dabei ist, dass das gleichzeitige Vorhandensein beider Wirklichkeitsebenen für die Akteure/Zuschauer immer bewusst bleibt, mit anderen Worten, dass es nicht nur um die Wahrnehmung der doppelten Existenz, sondern auch und vor allem um die Wahrnehmung der Differenz zwischen den beiden Wirklichkeitsebenen geht.

Damit komme ich zum dritten Teil meiner Ausführungen, nämlich der Frage danach, welche Erfahrungen dem Theaterspielen immanent sind und inwieweit sie ästhetische Bildung anstoßen können.

## 3. Theaterspielen und Differenzenerfahrung

Der Erfahrungsmodus, der mit dem Theaterspielen einhergeht, lässt sich unter dem Stichwort „Differenzenerfahrung“ zusammenfassen. In dieser Form der Differenzenerfahrung, im Wahrnehmen der Differenz zwischen Spieler und Figur, Darstellung und Dargestelltem, liegt nach meinem Verständnis eine wesentliche Eigenheit ästhetischer Erfahrung, die Akteure bei der Produktion und Zuschauende bei der Rezeption theatraler Gestaltung machen können. Diese Erfahrung ist das zentrale Bildungserlebnis des Theaterspielens und -schauens. Die Einsicht in den Doppelcharakter theatraler Kommunikation ermöglicht es nämlich, Darstellung als Darstellung zu erfahren und bei der Suche nach geeigneten Gestaltungsmitteln diejenigen zu wählen, die mit einer bestimmten künstlerischen Intention einhergehen. Damit ist die Erfahrung verknüpft, für die eigene Intentionen Zeichen finden zu müssen, die nicht identisch sind mit dem Bezeichneten und sich mit den je spezifischen Gestaltungsverfahren des Theaters auseinanderzusetzen. Mit der grundlegenden Einsicht in die Konstruktion (medialer) Wirklichkeiten, in die Notwendigkeit, Gestaltungsmöglichkeiten für die eigene Absicht zu finden, wird auch die ästhetische Kompetenz der Akteure im Umgang mit unterschiedlichen Darstellungsformen, -absichten und -medien erweitert. Indem die szenische Aktion den Prozess der Konstitution von szenischer Wirklichkeit durch theatrale Zeichen erlebbar macht, verweist sie auf die Unmöglichkeit der unmittelbaren Abbildung von Realität.

Ich möchte noch einen Schritt weitergehen und unterstellen, dass mit der Fähigkeit zur Differenzwahrnehmung, zur Wahrnehmung des Abstands zwischen den unterschiedlichen Ebenen des Spiels, die Fähigkeit zur ästhetischen Wahrnehmung und zur Kunstwahrnehmung als ihrem Spezialfall überhaupt einhergeht. Sie kann außerdem – und das ist eine Besonderheit theaterpädagogischer Arbeit – im Prozess der produktiven theatralen Gestaltung am eigenen Körper erlebt werden. In diesem Zwischenraum nämlich, zwischen Nicht-Ich und nicht Nicht-Ich, zwischen Spieler und Figur, zeigt der Künstler wie er darstellt, was er darstellt (vgl. Seel 2003, 271f).<sup>5</sup>

Es liegt auf der Hand, dass sich die beschriebenen Erfahrungen gerade und insbesondere in der Auseinandersetzung mit zeitgenössischen performancenahen Verfahren theatraler Gestaltung vermitteln lassen. Zeitgenössisches Performancetheater zeichnet sich nämlich dadurch aus, dass es mit dem Raum zwischen dem

Darstellenden und dem Dargestellten spielt, ihn vergrößert, beweglich hält, ihn gegenüber der sozialen Realität fast unsichtbar werden lässt oder aber sichtbar ausstellt. Damit veröffentlicht es den Prozess des Herstellens – das Wie – und radikalisiert gleichzeitig die Differenzierung für die Produzenten (und Rezipienten). Mit diesen Verfahren betont das zeitgenössische Theater die Qualität des Materials, z.B. des im theatralen Prozess immer vorhandenen Körpers des Darstellers, in der Fiktion und thematisiert gleichzeitig das grundlegende Produktionsprinzip theatraler Gestaltung: das Doppel von Dargestelltem und Darstellungsvorgang.

Ausgehend von dem für das Theaterspielen und -sehen grundlegenden Modus der Differenzierung lassen sich nun Wirkungsannahmen über die damit verbundenen Bildungsprozesse formulieren.

Auf der individuellen Ebene lässt sich vermuten, dass die mit dem Theaterspielen einhergehende Differenzierung eine Reflexivität auslöst, die nicht nachträglich oder zusätzlich angelegt werden muss, die also nicht getrennt von der szenischen, körperlichen Aktion stattfindet. Sie ergibt sich aus der Notwendigkeit zum bewussten Umgehen mit dem eigenen Körper zwischen den verschiedenen Ebenen der Darstellung und ist die Folge einer notwendigen exzentrischen Betrachtung des eigenen Selbst im Prozess des Theaterspielens. Im Sinne der philosophischen Anthropologie Plessners lässt sich hier von einer Verschränkung von Körper-Haben und Körper-Sein sprechen, wie sie beim Theaterspielen beispielhaft beobachtet und erfahren werden kann. Diese Praxis der Selbstdistanzierung (Alkemeyer: Selbstbefremdung) fordert zur Selbstreflexion heraus. Damit kann Theaterspielen eine Metaerfahrung ermöglichen, die als Grundlage aller Bildungsprozesse angesehen wird, nämlich die Erfahrung wie erfahre ich körperliche Gestaltung, wie erfahre ich Zeit, Rhythmus, wie erfahre ich den Raum usw.

Über diese individuelle Ebene hinaus bietet die Praxis des theatralen Gestaltens – durch die Erfahrung der körperlichen Produktion von theatralen Wirklichkeiten – möglicherweise auch Einsichten in die Verfasstheit sozialer Wirklichkeit.

Das Hervorbringen theatraler Wirklichkeiten mit dem eigenen Körper macht die grundsätzliche Konstruierbarkeit von körperlichen Haltungen und Handlungen sinnlich erfahrbar. Damit können als natürlich und selbstverständlich erscheinende verleblichte gesellschaftliche Verhältnisse (im Sinne Bourdieus lässt sich auch von Habitus sprechen) als historisch gewachsen und veränderbar erfahren werden. Im Anschluss an Bourdieu lässt sich das Alltagshandeln, das Handeln im sozialen Feld, mit dem Erlernen einer Muttersprache vergleichen, die Struktur der Sprache wird dem Sprechenden nicht bewusst. Das spielerische Handeln dagegen vergleicht Bourdieu mit dem Erlernen einer Fremdsprache, ein Prozess bei dem die Sprache als Sprache, als ein willkürliches Zeichensystem wahrgenommen wird: „Beim Spiel zeigt sich das Feld (...) eindeutig, wie es ist, nämlich als willkürliche und künstliche soziale Konstruktion“ (Bourdieu 1993, S. 123). Damit ergibt sich im spielerischen Gestalten die Chance, Einsichten in die Wirklichkeits- und subjektkonstituierende Funktion von gesellschaftlicher Aufführungspraxis zu gewinnen.

Ein darauf beruhendes Verständnis von Bildungsprozessen, die durch Theaterspielen oder -sehen angeregt werden können, geht davon aus, dass es sich bei jeder Art von Aufführung – wie Schechner mit Bezug auf die Theorie der Performanz herausstellt – um rekodiertes Verhalten handelt: „Aufführung bedeutet: nie zum ersten Mal. Es heißt: vom zweiten bis zum x-ten Mal, heißt Verdopplung von Verhalten“ (Schechner, S. 160). Das gilt gleichermaßen für Rituale, Alltagshandlungen, Theateraufführungen und künstlerische Performances. Aufführungen beziehen sich immer auf ihnen zugrunde liegende Muster. Sie sind keine einmaligen, individuellen Setzungen, sondern Wiederholungen, Zitate, Verschiebungen, aber auch Verfestigungen bestehender kultureller Muster, bestehender gesellschaftlicher Inszenierungen. Sie sind also Produzenten und Produkte gesellschaftlicher Praxis.

Auf der anderen Seite beinhaltet der Prozess theatraler Produktion: – die Suche nach geeigneten Gestaltungsmöglichkeiten (einen Prozess des Findens, Erfindens und Verwerfens) im Umgang mit diesen Mustern, – den spielerischen Umgang mit Mustern von Haltungen und Handlungen auch von solchen, die medial vermittelt sind und – das Experimentieren mit Wiederholungen, Verschiebungen und anderen Verfremdungsmöglichkeiten, also das Unterbrechen von Routinen.

Auf diese Weise kann, in der ‚Laborsituation‘ des Theaters, die grundsätzliche Konstruierbarkeit von körperlichen Haltungen und Handlungen sichtbar werden und damit gleichzeitig auf die Möglichkeiten der Konstruktion und Umkonstruktion von Wirklichkeit durch körperliche Aufführungspraxis verwiesen werden. Genau jene Praktiken also, die zur Einübung gesellschaftlich wünschenswerter Verhaltensweisen dienen (im Sinne Foucaults: Subjektivierungspraktiken), könnten also durch ihre Wiederaufführung im theatralen Rahmen zu Medien ihrer Überschreitung werden. Neben Selbstdistanzierung könnte Theaterspielen damit auch Prozesse der Weltentfremdung („Weltbefremden“) und in der Folge Weltaneignung einleiten, könnte zum Forschungs- und Erkenntnisinstrument für gesellschaftliche Inszenierungs- und Aufführungspraxis werden.

Der argumentative Schritt von den hier vermuteten, mit dem Theaterspielen und -sehen einhergehenden, Bildungsprozessen zu den eingangs erwähnten social skills und den gern zitierten Schlüsselkompetenzen ist nun nicht mehr weit. Theater könnte damit abermals – nun bildungstheoretisch begründet – zum Apotropäum, zum Zaubermittel in einer von Unheil bedrohten Bildungslandschaft, werden. Diese Argumentationsfigur soll hier allerdings nicht aufgerufen werden. Die angeführten ästhetischen Erfahrungen bleiben subjektiv und die bildenden Wirkungen beschreiben Möglichkeiten, die die produktive und rezeptive Auseinandersetzung mit der Kunst des Theaters beinhaltet. Es kann also allenfalls darum gehen, Bedingungen zu schaffen, unter denen ästhetisch bildende Prozesse möglich werden. Ihr tatsächliches Zustandekommen entzieht sich jeder gezielten pädagogischen Einflussnahme, so wie auch die Mehrzahl derjenigen Faktoren, die für das mögliche Scheitern dieser Bildungsprozesse verantwortlich sind.

Ästhetische Bildung bleibt, um mit Klaus Mollenhauer zu sprechen: „Sperrgut in einem Projekt von Pädagogik, das seine Fluchtpunkte

te in klaren Verstandesbegriffen und zuverlässigen ethischen Handlungsorientierungen sucht“ (Mollenhauer 1990, S. 484).

Die jeweils spezifischen Erfahrungen, die den wahrnehmenden und gestaltenden Umgang mit Kunst auszeichnen und ihm immanent sind, lassen sich jedenfalls nicht vorab als Momente einer gesellschaftlichen und individuell wünschenswerten Qualifikation klassifizieren. Möglicherweise gewinnt die ästhetische Erfahrung erst Konturen, wenn sie nicht bereits so moduliert und modularisiert worden ist, dass sie einen Beitrag zu allgemeinen Erziehungs- und Bildungszielen leisten kann. In diesem Sinne plädiert der Kunstphilosoph Martin Seel dafür, ästhetische Bildung aus ihrer Distanz gegenüber „allen Formen allgemeiner Kompetenz und Orientierung“ zu bestimmen. „Was immer man also unter Allgemeinbildung verstehen will, das Ästhetische ist nicht ausreichend als ihr Bestandteil zu fassen; es muss zugleich als ihr hartnäckiger Widerpart begriffen werden. Ästhetische Bildung ist Bildung eines Abstands zur allgemeinen Bildung“ (Seel 1993, S. 49).

### Anmerkungen:

<sup>1</sup> Vgl.: Roswitha Lehmann-Rommel: Partizipation, Selbstreflexion und Rückmeldung. Gouvernementale Regierungspraktiken im Feld Schulentwicklung, in: Norbert Ricken/ Markus Rieger-Ladich (Hg.): Michel Foucault: Pädagogische Lektüren, Wiesbaden 2004, S. 261 – 283.

<sup>2</sup> Dabei denke ich auch an die Begründung einer Didaktik des Schulfachs Theater/Darstellendes Spiel. Wenn sich im Fächerkanon der Schule nicht der spezifische Bildungsgehalt eines Faches begründen lässt, der von keinem anderen Fach wahrgenommen werden kann, dann ist nicht einzusehen, warum es in den Kanon aufgenommen werden sollte.

<sup>3</sup> Bateson erläutert diese meta-kommunikative Annahme am Beispiel des spielerischen Kampfes junger Tiere: „Das spielerische Zwicken bezeichnet den Biß, aber es bezeichnet nicht, was durch den Biß bezeichnet würde“ (Bateson, 1981, S. 241).

<sup>4</sup> Erika Fischer-Lichte vergleicht die Erfahrung des Zuschauers mit „perzeptiver Multistabilität“ von Wahrnehmung, wie sie angesichts so genannter Kippbilder (optischer Täuschungen) eintritt. „Die Wahrnehmung des Zuschauers springt um zwischen der Fokussierung auf den phänomenalen Leib des Darstellers und derjenigen auf die Figur“ (S. 130). „Es ist unsere Wahrnehmung, die uns nicht nur in verschiedene, sondern auch zwischen verschiedene Zustände versetzt, so dass wir uns immer wieder auf der Schwelle befinden – einer Schwelle, die uns den Zugang sowohl zum einen wie zum anderen ermöglicht.“ (Fischer-Lichte 2006, S. 139).

<sup>5</sup> „Das künstlerische Bild zeigt, wie es zeigt, was es zeigt. In allem, was ein Kunst-Bild zeigt, macht es den Prozeß der Differenzierung zwischen Bild-Objekt und Bild-Darbietung spürbar (oder thematisiert ihn oder macht ihn sogar zum primären Subjekt“ (Seel 2003, S. 271.) Nach Seel besteht die in Frage stehende Differenzierungsfähigkeit in der Fähigkeit zu erkennen, „daß die eine Erscheinung (etwa die eines Regenschirms) im Medium der anderen Erscheinung (der Bildoberfläche) zur Erscheinung gebracht wird“ (Seel, ebd., 286).

### Literatur

- Bateson, Gogory:** Ökologie des Geistes, Frankfurt/Main 1981.
- Behrendt, Eva:** Bildung ist es!, in: Theaterheute, Jahrbuch 2006, S. 18 – 14.
- Bourdieu, Pierre:** Sozialer Sinn, Frankfurt/Main 1993.
- Fischer-Lichte, Erika (Hg.):** Perzeptive Multistabilität und ästhetische Wahrnehmung, in: Wege der Wahrnehmung. Authentizität, Reflexivität und Aufmerksamkeit im zeitgenössischen Theater, Weinheim 2006, S. 129 – 139.
- Hentschel, Ulrike:** Theaterspielen als ästhetische Bildung, 2. Auflage, Weinheim 2000.
- Hess, Kirsten:** Werte, die nicht an der Börse gehandelt werden, in: Theater der Zeit. 12/2006, S. 19.
- Küpper, Joachim/Menke, Christoph (Hg.):** Dimensionen ästhetischer Erfahrung, Frankfurt/Main 2003.
- Mollenhauer, Klaus:** Umwege. Über Bildung, Kunst und Interaktion, Weinheim, München 1986.
- Mollenhauer, Klaus:** Ästhetische Bildung zwischen Kritik und Selbstgewissheit, in: ZfPäd 36, Heft 4/1990, S. 465 – 494.
- Rumpf, Horst:** Diesseits der Belehrungswut. Pädagogische Aufmerksamkeiten, Weinheim, München 2004.
- Schechner, Richard:** Theateranthropologie, Reinbek b. Hamburg 1990.
- Seel, Martin:** Ästhetik des Erscheinens, Frankfurt/Main 2003.
- Seel, Martin:** Intensivierung und Distanzierung, in: Kunst und Unterricht, Heft 176/1993, S. 48 – 49.

**FREIES THEATER IN DEUTSCHLAND**  
Förderstrukturen und Perspektiven

Herausgegeben für den  
Fonds Darstellende Künste  
von Sabine Juchacz  
in Kooperation mit der  
Kulturpolitischen Gesellschaft e.V.  
Dokumentation 05

Peter Daveloske Künze e.V.  
Kulturpolitische Gesellschaft e.V.  
Rudolf-Wilting  
089 478 5498/1707-0  
089 478 542284-22-0  
K 01 Seiten • 19,00 Euro  
Erstausgabetermin Februar 2007

Als dieses Buch liegt vor 1980 gegründete Fonds Darstellende Künste eine wichtige Unterstützung für den komplexen Gesamtmarkt und vorwiegend behinderungslosigen des professionellen Theaters in Deutschland an.

Grundzüge sind als Ergebnis des 10. Januar 2006 und Fonds-wirtschafts-beauftragten Spielplans der Bundesweiten Studienanalyse und -bewertung der Förderstruktur von dem Freien Theater aus der Sicht der Kulturpolitik untersucht werden kann. Um vollständig soll die neuen gesellschaftlichen und kulturpolitischen Herausforderungen eingegangen werden. Dazu gehören auch die Entwicklung des Freien Theaters in der notwendigen Strukturform und die aktuelle Theatermarkt.

Der Fonds Darstellende Künste wird von der Kulturlieferung des Bundes gefordert.

**KG**  
Wolfgang  
Kulturpolitische Gesellschaft e.V. • Weberstr. 50a • 50116 Bonn  
T 0228 807 87 2 • F 0228 807 87 22 • post@kpg.de • www.kpg.de  
© alle Rechte vorbehalten

# Statement zu „Theater und Ästhetische Bildung“

von Heiner Goebbels



Prof. Heiner Goebbels ist Komponist, Regisseur sowie Professor und geschäftsführender Direktor am Institut für Angewandte Theaterwissenschaften an der Universität Gießen. Seit Sommer 2006 ist er Präsident der Hessischen Theaterakademie.

In Ihrem Vortrag sprachen Sie eingangs von der Befürchtung, dass mit den Bildungsinteressen, die an das Theater herangebracht werden, die künstlerische Aufgabe des Theaters auf der Strecke bleiben könnte und bedroht wäre. Bei allem Verständnis für den Reflex, das Theater hier in Schutz zu nehmen, frage ich aber, ob das Theater diese künstlerische Aufgabe nicht selbst schon zu oft verspielt hat – vor allem in dem Versuch, soziale Wirklichkeit direkt auf die Bühne zu bringen. Ich denke nicht nur an bestimmte Übersetzungsversuche, um Klassiker möglichst nah an den sogenannten Alltag heranzubringen und Nähe vorzuspiegeln, anstatt den Zuschauer diese Nähe und den Bezug selbst entdecken zu lassen. Sondern ich meine auch die immer direkter werdenden Versuche, Aussagen über die Wirklichkeit zu machen, anstatt die Potenz des Theaters, seine eigene künstlerische Wirklichkeit weiter zu entwickeln.

Kunst habe ich in den Räumen der Theater – und da habe ich mich oft aufgehalten – viel zu oft als Schimpfwort gehört, selten als Anspruch und kaum je als Einlösung erlebt. Die Möglichkeit einer ästhetischen Erfahrung ist im Theater tatsächlich nicht immer zu machen.

Die einzige Möglichkeit, Theater für die Macher wie für die Zuschauer – ich möchte aus beider Perspektive sprechen – als ästhetische Erfahrung und damit in Ihrem Sinne auch als ästhetische Bildung zu verstehen, besteht darin, dass man über den Kunstbegriff des Theaters radikal nachdenkt, ihn neu definiert, sich für ihn stark macht und auch die Impulse der anderen Künste ernst nimmt. Das heißt, auch mal Stücke in den Spielplan zu nehmen, die nicht mit vier D, drei H in den Verlagsankündigungen stehen. Sondern Texte auf die Bühne zu bringen, die von einer Gruppe zeitgenössischer Menschen mit künstlerischer Intelligenz – das müssen nicht nur Schauspieler sein – nicht interpretiert werden, sondern aufgeschlossen werden, um mit dem Zuschauer geteilt zu werden. Es müssen nicht einmal Texte sein. In Ergänzung dessen, was Ulrike Hentschel über die Rolle der Schauspieler gesagt hat, kann man weitergehen und fragen, ob der an den Auftritt von Schauspielern gebundene präsenzästhetische Aufführungsbegriff überhaupt noch greift. Jüngst hat mich das einer meiner Doktoranden auf der Probebühne unseres Instituts aus einem gut inszenierten Pappkarton heraus als Stimme befragt; es war eine kluge und durchaus unterhaltsame Performance über die Inszenierung unserer Wahrnehmung. Das Theater kann den Bildungsinteressen in seiner Potentialität, in seiner künstlerischen Eigenwirklichkeit sehr viel entgegenhalten.

Auch wenn meine Stücke Namen haben, die auszusprechen manchmal eine kleine Kunst bedeutet, ist mein Verhältnis zum Thema ihrer Tagung durchaus paradox. Ich arbeite zwar selbst mit Texten von Kierkegaard, Wittgenstein und Canetti, bin aber als alter Antiautoritärer gegen die ‚moralische Anstalt‘. Und ich glaube auch, dass es witzigerweise eine unheilige Allianz gibt zwischen dem Begriff von Theater als moralische Bildungsanstalt und einem Regiebegriff, der das Publikum generell eher unterfordert. In der Arroganz des bürgerlichen Bildungsbegriffs ist die Bevormundung und Unterschätzung des Publikums bereits enthalten. Und selbst in der blödesten und billigsten Provokation eines schlechten Regieeinfalls lauert immer noch das Derivat dieses bürgerlichen Anspruchs – nämlich eine völlig unangebrachte Besserwisseri, die durch nichts gerechtfertigt ist als durch das große Ego des Regisseurs.

Das geht einher mit einer großen Theoriefeindlichkeit, sowohl in den Theatern als auch in den Ausbildungsinstitutionen. Und auch wenn es nun Mode wird zu sagen ‚wir brauchen den klugen Schauspieler‘, heißt das noch lange nicht, dass wir ihn mit Hausarbeiten, Referaten, Seminaren und abstrakter Lektüre malträtiert dürfen. Leider. Anders geht es aber nicht, wenn Theorie nicht nur – oft unhinterfragter – Dekor für den Umgang mit Klassikern sein soll, oder Theorie lediglich als Stoff für Performances herhält, ohne dass sie eine Reflexion der eigenen Arbeitsweise, des eigenen Kunstbegriffs bedeutet, geschweige denn zu einem strukturierenden Vorschlag für ein eigenes künstlerisches Projekt werden kann.

Theater muss kein Bildungsinstitut sein, nicht im Sinne von Einschüchterung und Weisheit, sondern kann als gemeinsame Einladung begriffen werden, auf künstlerische Weise Fragen zu stellen, nicht Antworten zugeben. Und das berühmte vielstündige „Quizoola!“ der Gruppe Forced Entertainment, ist dafür nur ein Beispiel unter vielen.

Diesem Verständnis von Theater entspricht eher ein Bildungsbegriff, der Bildung nicht als Hierarchie sieht, sondern als Austausch begreift. Es ist durchaus nicht so, dass der Lehrende immer mehr weiß. Er weiß einfach etwas anderes. Bildung wäre also nicht zu verstehen als Gefälle, sondern als Austausch im Sinne einer intellektuellen Emanzipation. Und Jacques Rancière hat in seinem Buch über den Schulmeister Joseph Jacotot die große Lektion darin gesehen, Bildung wie Freiheit zu begreifen: Sie wird nicht geliehen, sie wird genommen und den Monopolisten der Intelligenz, die auf dem Erklärthron sitzen, entrisen.

Theater muss voraussetzungslos sein. Auch wenn ich ein Verehrer von klugen Texten in Programmheften bin, die mich oft zu eigenen Arbeiten angeregt haben, muss die Erfahrung eines Theaterabends ohne sie und unmittelbar möglich sein. Während man manchmal durchaus den Eindruck hat, es würde eher stellvertretend für den dümmsten Zuschauer als kleinster gemeinsamer Nenner inszeniert, mache ich zunehmend die Erfahrung, dass ein Publikum so intelligent ist wie die Summe der Betrachter. Intelligenz ist ansteckend, ansteckender als billig produziertes Lachen, weil das eher ausschließt.

Die Zuschauer – und es macht durchaus glücklich, wenn man das erleben kann – die Zuschauer sehen, verstehen, erleben weit mehr als die kleine Crew, die sich das ausgedacht hat, sich je hätte vorstellen können. Wir Theatermacher haben den Zuschauern überhaupt nichts voraus oder anders formuliert: wir sind alle Fachleute. Auch der Begriff der Experten, wie die Amateurdarsteller der Gruppe Rimini Protokoll respektvoll genannt werden, macht das deutlich.

Jede Entwicklung des Menschen, die biographische, ästhetische, geistige, entsteht im Zusammenprall mit dem Unbekannten. Verstehen Sie das durchaus auch als ein Plädoyer für das Fremde, Ungeklärte, für die Erfahrung, die Rätsel bleibt oder die Differenz erfahrung, wie es Frau Hentschel zuvor beschrieben hat. Es gibt eine Schilderung von Gertrude Stein über ihr Theatererlebnis in der Jugend, da beschreibt sie einerseits den Unterschied zwischen Sehen und Hören im Theater – das spricht die zweite, akustische Bühne an, die Theater immer auch bedeuten kann. Sie beschreibt aber auch, dass ihre eigene Wahrnehmung und Empfindung immer hinter dem Geschehen auf der Bühne hinterher hinkt oder ihm vor-

aus ist und dass sie das beunruhigt – sie beschreibt die Irritation, die sie empfindet, wenn sie nicht hinterher kommt, sich mit den Figuren auf der Bühne und ihren Namen vertraut zu machen.

Sie beschreibt aber auch eine beglückende Erfahrung:

„I must have been about 16 years old and Sarah Bernhardt came to San Francisco and stayed two month. I knew a little French of course but really, it did not matter, it was all so foreign and her voice being so varied and it all being so French, I could rest in it untroubled. And I did.... The manners and customs of the French theatre created a thing by itself and it existed in and for itself. It was for me a very simple, direct and moving pleasure!“

Vielleicht ist das auch ein Grund, warum meine Stücke immer auf Französisch sind...

Einen emanzipierten Bildungsbegriff, wie ich ihn von Rancière zitiert habe, kann man als Impuls gegen die Unterforderung des Publikums verstehen. Er ist aber auch eine Herausforderung für die eigenen Produktionsweisen.

Wenn wir diesen vielstimmigen Austausch von Sichtweisen und nicht nur die Reduktion auf die eine Sichtweise des Regisseurs akzeptieren, ist es nur folgerichtig, dass wir auch von einer Polyphonie der Produktionsweisen sprechen, von Bildern und Meinungen und dabei neue, kollektive Arbeitsweisen entwickeln. Alternativen zur zentrierten Form der Darstellenden Künste entstehen selten an den Institutionen, die in ihrer Schwerkraft und hierarchischen Ausrichtung darauf nicht eingestellt sind, sondern in völlig neuen Konstellationen. Und ich glaube, dass es kein Zufall ist, dass sich an unserem Institut für Angewandte Theaterwissenschaft in Gießen immer wieder Regieteams und Performancegruppen zusammenfinden, denen es eben nicht darum geht, nach dem einen Bild zu suchen, die eine Lesart zu forcieren, sondern die die Blicke öffnen wollen und deswegen programmatisch zu zweit oder zu dritt arbeiten wie Rimini Protokoll, Hoffmann und Lindholm, Auftrag: Lorey, Eiermann und Hänsel oder das Duo big NOTWENDIGKEIT, um nur einige der Initiativen zu nennen.

Für uns Lehrende in den Theaterberufen heißt das, in der Ausbildung den Laborcharakter von Theater zu unterstützen. Unsere Aufgabe ist es nicht, nur die Einübung in das Bekannte zu lehren und die Klischees zu verlängern, denen wir medial ausgesetzt sind, sondern Ungesehenes, Ungehörtes auf die Bühne zu bringen, immer wieder bei Null anzufangen und durchaus auch als Lehrende manchmal nicht zu wissen wie es geht.



# Mit (anstatt über) Theater forschen

Verletzbarkeit als Denk- und Bühnenfigur  
von Gesa Ziemer



Dr. Gesa Ziemer ist stellvertretende Institutsleiterin und Dozentin für Ästhetik und Kulturtheorie an der Hochschule für Gestaltung und Kunst Zürich. Für den Steirischen Herbst Graz ist sie als Theoriekuratorin und -beratin tätig.

Dass Theater, Tanz, Performance und viele andere Kunstdisziplinen eigenständige Forschungslaboratorien sind, wird kaum jemand bestreiten. Sie produzieren Wissen auf eine ganz spezifische Weise, die weniger hermeneutisch im Sinne des Verstehens und Erklärens vorgeht, sondern stattdessen die Brüchigkeit und Verletzbarkeit gesicherter Standpunkte betont. Anstatt Fakten, Statistiken und Diagramme hervorzubringen, erzeugt künstlerisches Forschen Ambivalenzen und Vieldeutigkeiten.

Künstlerisches Forschen heißt in erster Linie Fragen stellen und nicht Fragen beantworten. Viele KünstlerInnen insistieren auf das Aufwerfen von Fragen und sind nicht daran interessiert, ein vorhandenes Problem zu lösen. Dieses Interesse am Stellen guter Fragen rückt die Kunst in die Nähe der Forschung und vice versa. Beide Felder zeigen auf ihre Art und Weise die Komplexität von Realität, anstatt diese auf ein Maß zu reduzieren, das jedes Problem lösbar erscheinen lässt.

Die Nähe zwischen Kunst und Forschung, vor allem in Bezug auf ihre jeweiligen Verfahren, ist in großen Teilen der Forschungswelt alles andere als anerkannt. Forscher wollen in der Regel klar definierte Zwischen- und Endresultate, sie arbeiten heute mehr denn je mit der Wirtschaft zusammen, für die ihre Resultate brauchbar sein müssen. In vielen Bereichen ist die ‚Zusammenarbeit‘ bereits so weit fortgeschritten, dass die Kunden die Forschungsfragen gänzlich bestimmen und nicht mehr die Forschenden selbst, denn aus Forschungsergebnissen sollen Produkte entstehen, die sich verkaufen lassen. Ein gängiger Euphemismus dafür lautet angewandte Forschung, die sich oft als Dienstleistung erweist. Die Art von Forschung, für die ich hier plädiere und für welche die Kunst und im Speziellen das Theater eine wichtige Rolle spielt, lässt sich in so einer ökonomisch zweckorientierten Logik schwer fassen. Sie braucht ein anderes Forschungsverständnis, für das ich hier einen Denkraum eröffnen möchte.

Aus der Perspektive der Theorie (genauer der philosophischen Ästhetik) mache ich den Vorschlag, dass wir ein Mit-(anstatt Über)-Theater-Forschen brauchen. Der Unterschied zwischen ‚mit‘ und ‚über‘ ist der Gegenstand folgender Überlegungen. Einem kurzen Einblick in den philosophischen Argumentationszusammenhang folgt der Erfahrungsbericht aus einem konkreten Projekt, das mithilfe des Begriffes der Verletzbarkeit die antihermeneutische Dimension künstlerischer und wissenschaftlicher Forschung darstellt. Die Frage nach dem ‚Mit‘ ist nicht nur eine theoretische, sondern auch eine praktische, die aufgrund bestimmter institutioneller Rahmenbedingungen hergestellt wird.

## Die These: Mit anstatt über

Forschung versteht sich meistens als systematisierender Vorgang, der aus der Distanz heraus etwas erklären möchte. Diese Haltung führt dazu, dass Wissenschaftler gerne über Kunst sprechen, indem sie diese objektivieren und deren Prinzipien ordnen. Wenn Wissenschaft auf Kunst trifft, dann nimmt erstere gerne einen erhöhten Außenstandpunkt ein, der einen kühlen Blick auf das Sinnliche verspricht. Dass auch Forschen eine sinnliche Dimension enthält, wird dabei häufig vergessen. In so einem Verhältnis wird nicht mit, sondern über Kunst geforscht und die Kunst kann sich bestenfalls als anderes Medium neben den Gepflogenheiten der Wissenschaft behaupten.

Demgegenüber hat sich – vor allem an Kunsthochschulen – ein anderes Forschungsverständnis gebildet, das nicht über, sondern mit Kunst reflektiert. Die Pointe im ‚Mit‘ liegt darin, dass diese Forschung dazu aufruft, selbst nicht nur vor-, sondern ebenso vielfältig darstellerisch tätig zu sein, was sich auch darin zeigt, dass in dieser Form der Forschung nicht nur sprachlich reflektiert wird. Neben dem Einsatz der Begriffe wird ein mit Bildern, mit Körpern, mit Tönen, mit verschiedenen Sprachen (wie Alltagssprache oder Poesie etc.) Reflektieren etabliert, das eine vorschnelle sprachliche Sinnproduktion durch Brüche, Widersprüche und Zäsuren behindert. Forschung stellt hier also nicht Eindeutigkeit, sondern bewusst Mehrdeutigkeit her und liegt der Kunst damit sehr nahe. Dieser Forschung kommt zugute, dass sie entgegen der theoretisch Distanz nehmenden und systematisierenden ‚Schau auf etwas‘ (theoria) die Möglichkeit der Reflexion bietet. Dieser Reflexion wohnt im Gegensatz zur theoria das Moment der Rückbezüglichkeit und damit auch der Selbstreflexion inne. Reflexion dient nicht primär zur Erkenntnisgewinnung oder Produktion von Wissen, sondern bedenkt vor allem die Bedingungen von Erkenntnis und Erkenntnisproduktion. Die größtmögliche Nähe zur Kunst gestattet dieser Forschung, nicht nur distanziert über andere Materialien zu schreiben, sondern die eigenen materiellen Möglichkeiten zu erweitern. Damit lädt diese Forschung dazu ein, nicht nur über Inhalte, sondern auch über Modi der Reflexion nachzudenken. Ein wichtiger Schritt in Richtung ‚Mit‘ zeigt sich darin, dass das Material nicht nur sprachlich eloquent abgewickelt, sondern vielschichtig gestaltet wird, weshalb sich der Inhalt dieser Reflexionen eben immer auch auf darstellerischer Ebene zeigt. Form und Inhalt des Denkens gehen eine Verbindung ein, in welcher Forschung und Kunst ineinander übergehen.

Der Unterscheidung zwischen Wissensgenese und reflexiver Forschung liegt die Einsicht zugrunde, dass es nicht-begriffliche Reflektionsformen gibt, die einen großen Teil unseres Weltbezuges ausmachen und die einen autonomen, nicht einholbaren – sprich: erklärbaren Status innehaben. Die Verteidigung des Sinnlichen gegenüber dem rational Begrifflichen kommt auch zum Zuge, wenn man den Körper ins Spiel bringt. Hier liegt der Einsatz des Theaters: Gerade in Bezug auf den Körper zeigt sich, wie unmöglich eine absolute sprachliche Vergegenständlichung und Objektivierung

ist. Körper entziehen sich der Sprache, so wie sich auch die Sprache in ihrer eigenständigen Dynamik dem Körper entzieht. Um diesem Dilemma zu begegnen und sich der Vielfältigkeit körperlicher Erfahrungen zu nähern, scheint es also unumgänglich, nicht nur sprachlich abstrahierend zu reflektieren, sondern den Körper ebenso über den Corpus einer ästhetischen Reflexion zu thematisieren. Dies mit dem Ansinnen, Kunstpraxis und Forschung in ein Wechselspiel miteinander zu bringen, in einer Überkreuzung von Körperbild und -begriff, von verschiedenen Medien, von mehreren akademischen und künstlerischen Disziplinen. Die Betonung liegt dabei auf der Überkreuzung sprachlicher und visueller Reflexionsformen, worin die Autonomie der jeweiligen Formate behauptet und damit streng genommen das herkömmliche Verhältnis gegenseitiger Illustration ausgeschlossen wird. Die Bewegung des Denkens vollzieht sich parallel zur Kunst, und Begriffe entstehen mit dem, was die Kunst hervorbringt. In diesem Sinne bilden Kunst und Forschung einen Echoraum oder ein Nachbarschaftsverhältnis, in dem beide aufeinander treffen, ihre Interessen verknüpfen, etwas Neues kreieren und sich auch wieder trennen.

### **Das Projekt: Verletzbare Orte**

Solche Nachbarschaftsverhältnisse sind nicht nur aus der theoretischen Perspektive interessant, sie entstehen in konkreten institutionellen Rahmenbedingungen. An der Hochschule für Gestaltung und Kunst in Zürich wurde im Jahre 2001 das Institut für Theorie (ith) gegründet, an dem künstlerische Forschung in inzwischen 20 Forschungsprojekten realisiert wurde.<sup>1</sup> Eine bestimmte Finanzierungsstruktur fordert und erlaubt es, zusammen mit Theatern und anderen kulturellen Institutionen wie Museen, Kinos etc. Forschungsfragen zu entwerfen und Projekte zu realisieren. Kern dieser Projekte ist es erstens, dass eine künstlerisch ästhetische Frage und Strategie auf andere Bereiche der Gesellschaft übertragen und damit eine Öffnung der Forschung nach außen angestrebt wird. Zweitens werden die Forschenden motiviert, ihre Produkte in anderen Formaten als dem akademischen Text zu veröffentlichen. Für ein Museum ist beispielsweise das Format einer Forschungsausstellung sinnvoll, für ein Kino ein Forschungsfilm. Die Wissenschaftler erweitern somit in Teams ihre Reflexionsmodi, die nicht nur

sprachliche sind. Für das ith ist beispielsweise eine Performance, eine Webpage oder ein Video-Essay bereits die Theorie. Wir nennen sie mit einem leichten Augenzwinkern ‚Doing Theory‘.<sup>2</sup>

Das Forschungsprojekt Verletzbare Orte, das ich zwischen 2003 und 2005 am ith durchgeführt habe, gibt auch auf institutioneller Ebene einen konkreten Einblick in das Mit-Theater-Forschen. Wie kann nun so ein Forschungssetting hergestellt werden? Meine Beobachtung im Bereich der Kunst war folgende: Im Bereich des Theaters und der Performance hat sich die ästhetische Figur des verletzbaren Körpers herausgebildet. Verletzbarkeit hat aber nicht nur eine ästhetische, sondern auch eine ethische Dimension – so mein philosophisches Interesse. Das Ziel meiner Reflexion war es, Verletzbarkeit darstellerisch zu reflektieren, sie anzuerkennen und als Moment gesellschaftlicher Organisation zu stärken.<sup>3</sup> Die Verletzbarkeit des Körpers – und damit ist hier sowohl der menschliche Körper als auch der Begriffskörper jeder sprachlichen Reflexion gemeint – zeigt uns, wie gefährdet die eigene vermeintlich gesicherte Position ist und welchen Wert es haben kann, diese entgegen allumgreifender Sicherheitsdispositive stark zu machen. Die Bühne ist der Ort der Verletzbarkeit par excellence, man setzt sich aus, zeigt und versteckt in kondensierter Zeit und verdichtetem Raum. Auch das Verhältnis zwischen PerformerIn und Publikum ist in wirkungsvollen Momenten ein verletzbares: Dieses geschieht im Moment, in dem die Zuschauenden in sich hinein schauen und nicht mehr primär auf die Bühne.

Diese Schnittstelle von Ästhetik und Ethik, die hier nur angedeutet wird, markierte nicht nur den Transfer von künstlerischen Verfahren und Inhalten der Kunst in andere Bereiche der Gesellschaft, sie bestimmte ebenso die Projekttopographie der Forschung. In meinem Fall war es naheliegend, Menschen mit einer Behinderung einzubeziehen, da diese im Alltag mit der Wahrnehmung und Darstellung des verletzbaren Körpers massiv konfrontiert sind. Ihre Körper werden auch heute noch exotisierend, mit wunderndem

Blick, oder in freakiger Andersartigkeit dargestellt, was den Lebensrealitäten von Menschen und Künstlern mit Behinderungen in keiner Weise entspricht. Das Zentrum für Selbstbestimmtes Leben, das ‚andere‘ Bilder von Behinderung vor allem in den Massenmedien fordert, wurde so zu meinem Projektpartner. Ebenso die Pro Infirmis, das Tanzhaus Wasserwerk und das Theaterhaus Gessnerallee. Die beteiligten KünstlerInnen waren Raimund Hoghe, Ju Gosling, Simon Versnel, Rika Esser und Milli Bitterli. Alle performten auf ihre Art und Weise die Verletzbarkeit des Körpers. Forschungsergebnisse waren ein Film, ein Text und ein viertägiges Workshop-, Performance- und Symposiumsprogramm. Im Film wurden Ausschnitte ihrer Stücke und Interviewpassagen montiert, so dass sich die Verletzbarkeit in ihrer ästhetischen und ethischen Dimension verdichtete. Das Medium Film erlaubte es, mit der Bewegung von Performance zu spielen. Filmästhetisch legten wir uns Prinzipien des Essays und weniger des Dokumentarfilms zugrunde.

Bühnen sind vielschichtige Forschungssettings, die für das Bedürfnis neuer Modi der Wissensproduktion viele Möglichkeiten bieten. Wenn die Wissenschaft bereit ist, Nähe anstatt Distanz zur Kunst herzustellen und damit auch ihre eigenen Bedingungen von Erkenntnisproduktion bedenkt, können viel versprechende Partnerschaften entstehen. Theater ist genau dann für die Forschung relevant, wenn sie die Wissenschaft verletzbar macht und beide das unsichere Territorium des Nicht-Wissens betreten.

#### Anmerkungen:

<sup>1</sup> Auf [www.ith-z.ch](http://www.ith-z.ch) können die laufenden Projekte eingesehen werden, im Archiv ebenso Verletzbare Orte

<sup>2</sup> Siehe dazu: Doing Theory. 31. Das Magazin des ith. No. 8/9. 2006.

<sup>3</sup> Aus dem Projekt ist eine Dissertation entstanden, die unter: <http://opus.kobv.de/ubp/volltexte/2006/737/index.html> eingesehen werden kann.





# Künstlerische Forschung als erweiterte choreographische Praxis Ein Beispiel<sup>1</sup>

von Marijke Hoogenboom



Prof. Dr. Marijke Hoogenboom leitet die interdisziplinäre Arbeitsgruppe Art Practice and Development an der Amsterdamer Kunsthochschule. Außerdem ist sie für den niederländischen Kulturrat als Beraterin für auswärtige Kulturpolitik tätig.

Seit etwa fünf Jahren gibt es in den Niederlanden eine interessante bildungspolitische Entwicklung, die sich hoffentlich nicht nur positiv auf Akademien und Kunsthochschulen auswirken wird, sondern insbesondere auch auf die Kunst und Kunstschaffenden selbst.

Neben dem herkömmlichen Lehrbetrieb werden eine Reihe von so genannten „Research Groups“ (oder im Niederländischen: „Lectorate“) gefördert, die den ausdrücklichen Auftrag haben, die bestehende Ausbildungspraxis an Kunsthochschulen durch aktuelle künstlerische Forschungsprojekte zu erweitern und zu erneuern. Bei den so entstandenen Initiativen – und insbesondere bei der Arbeit meiner eigenen Gruppe „Art Practice and Development“ – handelt es sich demnach keineswegs um die Imitation tradierter Wissenschaftsmodelle, sondern es werden eine Vielzahl von Künstlern eingeladen, ihre praktischen Vorschläge an der Amsterdamer Kunsthochschule weiter zu entwickeln und ihre partikularen Methoden zu erproben.<sup>2</sup>

Allerdings wurden diese neuen Möglichkeiten für künstlerische Forschungsprojekte keineswegs von den Kunstschaffenden selber initiiert, oder gar eingefordert. Bei den „Lectoraten“ handelt sich ausschliesslich um eine staatliche Intervention, die in den Niederlanden vor etwa fünf Jahren eingesetzt hat.

Der Hintergrund ist eine bedenkliche Entwicklung an Kunst- und Fachhochschulen, die sich mehr und mehr über den aktuellen Arbeitsmarkt definieren und sich mit ihrem anwendungsorientierten Lehrangebot all zu sehr dem konkreten „Job-Training“ verpflichtet fühlen. Das heisst beispielsweise im Bereich des Theaters, dass sich Studiengänge wie Regie, Schauspiel, Tanz, aber auch die Dramaturgie auf tradierte Berufsbilder festlegen und kaum noch zu zeitgenössischen Entwicklungen beitragen oder gar innovative Kunstformen provozieren. Grundlage ist das, was bereits seinen Nutzen erwiesen hat und daher zum allgemein akzeptierten Wissenskanon gehört, um einen bestimmten Beruf oder eine bestimmte Disziplin in bekannten Zusammenhängen ausüben zu können. Im schlimmsten Falle ist dann bei der Beurteilung studentischer Kompetenz ausschliesslich von Berufspraxis und nicht mehr von Kunstpraxis die Rede; ein kleiner Unterschied, der mir im Hinblick auf eine Umdeutung künstlerischer Hochschulbildung durchaus wesentlich erscheint.<sup>3</sup>

Für das Ministerium für Erziehung und Wissenschaft stellte sich diese Entwicklung vor allem problematisch dar, weil sich damit im binären holländischen Bildungswesen (also die strikte Trennung von Universität und Kunst- und Fachhochschule) der Abstand zum akademischen Diskurs erschreckend vergrößert hat. Kunst- und Fachhochschulen werden möglicherweise nicht dem vom Bologna-Abkommen auferlegten, qualitativen Vergleich innerhalb Europas standhalten, der öffentliche Lehrauftrag wird schlichtweg auf herrschende professionelle Betriebssysteme begrenzt und trägt nur unwesentlich zu gesellschaftlichen Erneuerungen bei. Man signalisierte eine regelrechte Erstarrung der Ausbildungspraxis, eine unzureichende Anbindung an die aktuelle Kunstwelt, die weitgehende Isolation von internationalen Entwicklungen, aber auch die Entfremdung von einer sich dramatisch verändernden sozialen, ökonomischen und kulturellen Wirklichkeit. Entsprechend wurde das Ziel der späteren Forschungsoffensive sehr entschieden formu-

liert und als „Innovationsmaschine“ im dynamischen Miteinander von Unterricht, Forschung und Praxis angesiedelt.<sup>4</sup>

Selbstverständlich geht mit dieser neuen hochschulpolitischen Entwicklung eine lebendige Debatte um den Begriff der angewandten oder künstlerischen Forschung einher. Problematisiert wird vor dem Hintergrund bestehender und allgemein akzeptierter Forschungsansätze einerseits die Art der Forschung (und ihr Verhältnis zur Kunst). Und andererseits die Wissensinhalte (und ihre Andersartigkeit).

Wann also, wird gefragt, gilt Kunstpraxis als Forschung? Und was ist dann das Objekt dieser Forschung, das Resultat, oder der Prozess? Hat nicht alle Kunst – oder haben nicht alle kreativen Prozesse Forschungsqualität? Welche Kriterien müssen hier gelten, muss dieser Prozess beispielsweise (wie in der Wissenschaft) systematisch, kontextuell eingebettet, methodologisch nachvollziehbar und überprüfbar sein? Und durch Veröffentlichung (mit den Mitteln der Sprache) allgemein zugänglich? Oder tritt an die Stelle der Objektivierung gerade eine gewisse Subjektivierung, die durch die Erfahrung des handelnden Künstlers bedingt ist?

Die Argumentation wiederholt sich bei der Wissensfrage. Wieder wird zwischen theoretischem und praktischem Wissen unterschieden, wobei das praktische Wissen Synonyme kennt wie „embodied“, „tacit“ oder „implicit knowledge“. Ein Wissen also, das eine fundamental andere Art von Verstehen voraussetzt. Aber heisst das auch, dass sich diese Form der Erkenntnis nicht mit anderen Disziplinen vergleichen, beziehungsweise durch andere Ansätze ergänzen lässt? Sollte sich künstlerische Forschung überhaupt auf eine Argumentation der Ausschließlichkeit (von Differenzen) einlassen?<sup>5</sup>

Die Arbeitsgruppe „Art Practice and Development“ beschäftigt sich ausdrücklich mit praktizierenden Künstlern und Fragen, Methoden und Themen, die Kunstschaffende selber an uns herantragen und mit der Möglichkeit der Forschung verbinden möchten. Wir gehen davon aus, dass Künstler schon lange eine eigene, äquivalente Form der Wissensproduktion betreiben, sich Forschungspraktiken angeeignet haben und man sie nicht unbedingt den Bedingungen des akademischen Wissenschaftsapparates aussetzen sollte. Künstlerische Forschung hat ihre eigene Geschichte, Gegenwart und Zukunft; entsprechend kam der Kulturkritiker Sarat Maharaj in einem ausführlichen Text über „Artistic Research“ zu der Schlussfolgerung: „Most of us must feel we have been doing it for years, without quite calling it like that...“<sup>6</sup>

Das Tanztheater Ensemble Emio Greco|PC ist ein interessantes Beispiel, da es seine Arbeit in den vergangenen Jahren bewusst auf Initiativen ausgeweitet hat, die über die Produktion von neuen oder die Wiederaufnahme von alten Stücken hinausgehen.

Zum einen hat sich die Kompanie mit ihren sogenannten „Dance & Discourse Salons“ schon seit geraumer Zeit und in der ganzen Welt (parallel zu internationalen Gastspielen) sehr intensiv für die öffentliche Auseinandersetzung mit zeitgenössischem Tanz engagiert. Zum andern besteht EG|PC seit nunmehr zehn Jahren; nachdem die langjährige Protagonistin Bertha Bermudez die Bühne (nicht das Ensemble!) verlassen hat, wird auch der Choreograph und Tänzer Emio Greco nicht mehr in allen Stücken mittanzten und

die Gruppe muss sich darüber klar werden, ob und wie sich ihre Arbeit an eine jüngere Generation vermitteln lässt und wie sie ihr Repertoire erhalten kann. Eine Problematik, die sie mit vielen zeitgenössischen Choreographen und Tänzern teilt.<sup>7</sup>

Als Artists-in-Residence an der Amsterdamer Kunsthochschule hatten EG|PC 2004–05 schließlich erstmals die Gelegenheit, das Thema „Transfer“ in einem pädagogischen Umfeld zu untersuchen und sowohl ihre eigene Trainingsmethode und Teile wichtiger Choreographien zu unterrichten, als auch (in drei aufeinanderfolgenden Salons) den Komplex mit Theoretikern, Dramaturgen, Kritikern und Studenten aus dem In- und Ausland zu diskutieren. Nicht nur das heutige Forschungsprojekt „New ways of Notating, Documenting and Re-creating Dance“ ist eine direkte Folge dieser gemeinsamen Unternehmung, sondern auch die seit 2006 tourende „Accademia Mobile“, das äußerst bewegliche „Schulungszentrum“ der Kompanie.

Für EG|PC ist dabei die Frage der Vermittlung und die Notwendigkeit, die eigene Praxis zu objektivieren untrennbar mit dem Dilemma des Tanzes als ephemere Kunst verbunden. Bereits im allerersten Salon formulierte der Tanztheoretiker André Lepecki: „Where does dance come to rest after it has been done? Where does dance move to and how is it revived in the memory during writing?“<sup>8</sup>

Wenn sich die Erinnerung und Spurensuche des erlebten Tanzes allerdings nicht auf das geschriebene Wort beschränken soll, sind andere Medien gefragt. Der Gegenstand einer solchen Erörterung wird nicht nur in der Aufführung angesiedelt, sondern insbesondere im künstlerischen Prozess, der sich noch entschiedener unserer Wahrnehmung entzieht als das letztendliche Produkt: „Once the performance is over, all that is at stake in the process of making, all investment in the process as well as the post-production life of the work, tends to fall into oblivion... The knowledge acquired, the tools developed in the working process and in collaboration, artists carry on with themselves. Rare are the opportunities where the knowledge of the artists themselves, rational and methodological as well as subjective and experiential, can be shared with a wider public.“<sup>9</sup>

„New ways of Notating, Documenting and Re-creating Dance“ ist der Versuch, ein spezifisches Notationssystem zu erstellen, das aus der choreographischen Arbeit von EG|PC hervorgeht und sich sowohl zum Zweck der Archivierung, als auch zum Verstehen und Erlernen ihres spezifischen Vokabulars und ihrer Arbeitsweise eignet. In der ersten Phase entstand noch während der Residency ein Dokumentarfilm über den systematisch entwickelten „Double Skin/Double Mind“ Workshop, der bereits wesentliche Elemente der späteren Idee für eine komplexe digitale Ressource in Form einer interaktiven Installation enthält.<sup>10</sup>

Das inzwischen interdisziplinäre Team des Projektes geht davon aus, dass sich die Komplexität des Tanzes nicht mit Hilfe einer einzigen Technologie repräsentieren lässt. Vielmehr sind sich alle Beteiligten bewusst, dass die einzelnen, von ihnen angewandten Aufzeichnungssysteme den Tanz grundsätzlich nur unvollständig wiedergeben. Im Moment greift das Projekt daher gleich auf mehrere Verfahren und Medien zurück: Bertha Bermudez und Emio Greco, die den Tanz der Gruppe verinnerlicht haben. Scott deLahunta, der

als Autor und Tanztheoretiker gleich vier aktuelle Versuche von Choreographen miteinander vergleicht, um eine choreographische Ressource herzustellen.<sup>11</sup> Frederic Bevilacqua, der am Pariser IRCAM Institut das „Gesture Analysis Program“ entwickelt. Marion Bastien und Elian Mirzabekiantz, die die bekannten Tanznotations-Systeme Laban und Benesh einbringen. Und schliesslich Chris Ziegler, der bereits vor zehn Jahren an Forsythes legendarischer CD-Rom „Improvisation Technologies“ beteiligt war und jetzt die Aufgabe hat, die unterschiedlichen Ansätze zusammenzubringen.

In den gemeinsamen Arbeitssitzungen ergänzen sich die verschiedenen Informationsquellen nicht nur, sondern werden auch mit ihren jeweiligen Grenzen und ihrem Entwicklungsbedarf konfrontiert. Trotz dieses Reichtums an forschendem Fachwissen, bleibt ein gesunder Zweifel, in wieweit sich die körperliche Wahrnehmung der Tänzer, das geistige Notieren, die Intention, überhaupt übertragen lässt? William Forsythe hat die Möglichkeiten der Repräsentation immerhin eingeschränkt: „We are not trying to recreate the experience of the piece, or the genesis of the piece, it's not etymological, it's not archaeological, it's not historical, it's not any of that. It's simply about saying, watch space become occupied with complexity.“<sup>12</sup>

Gerade im Tanz könnte man einen Widerspruch vermuten, wenn künstlerische Prozesse und die Unmittelbarkeit der Darbietung durch Dokumentationsmechanismen veräußerlicht werden. Hier aber macht die Theoretikerin Susan Melrose einen interessanten Vorschlag für ein performatives Archiv.

Das Archiv, von dem Melrose spricht, ist nicht das Archiv das etwas bewahrt, was ansonsten verloren wäre. Nicht ein Archiv das nach der Kunst kommt, wenn das Werk bereits abgeschlossen ist. Melrose behauptet, dass jedes Werk, weil es Komposition oder Choreographie, oder Inszenierung ist, bereits auch sein eigenes Archiv enthält. „Because it is a spatio-temporal-organization, blocked in some sense, to permit repetition and transmission.“<sup>13</sup> „The time of the archive“ ist in allen Phasen künstlerischer Arbeit anwesend und in Melroses Interpretation auch das Medium, um den Kreislauf zu schließen und wieder neue Arbeiten, neue Schaffensprozesse in Gang zu setzen.

Nach dem Dokumentarfilm wird im Oktober 2007 die zweite Phase von „New ways of Notating, Documenting and Re-creating Dance“ abgeschlossen werden und der Prototyp der interaktiven Installation von Chris Ziegler erstmals veröffentlicht. In der dritten Phase wird sich das Projekt u.a. der schwierigen Frage stellen, wie ein Aufzeichnungssystem nicht nur zur Analyse und Dokumentation künstlerischer Arbeit beitragen, sondern gleichzeitig als eine Art „real-time feedback“ (Scott deLahunta) direkt in den Schaffensprozess einfließen kann.

Dieser große Schritt wird nicht nur eine Herausforderung für das Ensemble sein, sondern vor allem auch für die Organisationsform unseres Projektes; künstlerische Forschung ist offensichtlich keine monologische Angelegenheit. Wenn wir das Potential solcher Unternehmungen ernst nehmen wollen, müssen wir darauf vorbereitet sein, die interdisziplinäre und trans-institutionelle Zusammenarbeit zwischen Lehre, Wissenschaft und Kunstpraxis weiterhin auszubauen.

An der Amsterdamer Kunsthochschule haben wir das – zumindest im Rahmen der aktuellen Möglichkeiten – eingesehen.

#### Anmerkungen:

<sup>1</sup> Eine längere Version dieses Beitrags erscheint in der Publikation „Wissen in Bewegung“, transcript-verlag, Bielefeld 2007.

<sup>2</sup> Die Arbeitsgruppe Art Practice and Development wurde Ende 2003 ins Leben gerufen und operiert seitdem fakultätsübergreifend und mit fließenden Grenzen zwischen Hochschule und professionellem Umfeld. Zur Organisationsform gehört neben individuellen Forschungsvorhaben auch ein Artist-in-Residence-Programm und eine Vielzahl von Kooperationen mit Spielstätten, Festivals und Fachbereichen: [www.lectoraten.ahk.nl](http://www.lectoraten.ahk.nl)

<sup>3</sup> Eine immer noch sehr aktuelle Auseinandersetzung mit neuen Ansätzen künstlerischer Hochschulbildung hat Ute Meta Bauer zusammengestellt: Ute Meta Bauer (Hrsg.), *Current Approaches on Higher Artistic Education*, Wien 2001.

<sup>4</sup> Für eine Gesamtübersicht angewandter Forschungsprojekte an Fach- und Kunsthochschulen in den Niederlanden siehe [www.lectoren.nl](http://www.lectoren.nl)

<sup>5</sup> Mein Kollege Henk Borgdorff, der die Arbeitsgruppe Art Theory and Research an der Amsterdamer Kunsthochschule leitet, hat die internationale Debatte um künstlerische Forschung und den meta-theoretischen Diskurs sehr vollständig dargestellt. [www.ahk.nl/lectoraten/onderzoek/debate.pdf](http://www.ahk.nl/lectoraten/onderzoek/debate.pdf)

<sup>6</sup> Sarat Maharaj, *Unfinishable Sketch of 'An Unknown Object in 4D': scenes of artistic research*. In: Annette W. Balkema, Henk Slager (Hrsg.), *Artistic Research*, Amsterdam/New York 2004, Seite 39.

<sup>7</sup> Hinter dem Kürzel PC verbirgt sich der Regisseur/Choreograph Pieter C. Scholten, gleichfalls Gründer und seit Beginn zusammen mit Greco künstlerischer Leiter des Ensembles. [www.emiogreco.nl](http://www.emiogreco.nl)

<sup>8</sup> Ingrid van Schijndel, *Dance and Discourse, Reflections from the Practice: the Salon series of Emio Greco | PC*. In: *Company in School, Between experiment and heritage*, Amsterdam 2007, S. 8.

<sup>9</sup> Igor Dobricic und Bojana Cvejic, *Before and After the Show: unfolding the working process*, eine Veranstaltung des Kulturprogramms *Almost Real* im Alkantara Festival, Lissabon, Juni 2006. [www.almost-real.org](http://www.almost-real.org)

<sup>10</sup> *DoubleSkin/Double Mind*, ein Dokumentarfilm von Maite Bermudez, Premiere während des Cinedans Festivals in Amsterdam, Juli 2006.

<sup>11</sup> Neben EG|PC arbeitet deLahunta an vergleichbaren Projekten mit Wayne McGregor, Siobhan Davies und William Forsythe, siehe: Scott deLahunta und Norah Zuniga Shaw, *Constructing Memories: Creation of the choreographic resource*. In: Ric Allsopp and Scott deLahunta (Hrsg.), *Performance Research: Digital Resources*, Vol. 11, No 4. 2007.

<sup>12</sup> Scott deLahunta und Norah Zuniga Shaw, *Constructing Memories: Creation of the choreographic resource*. In: Ric Allsopp and Scott deLahunta (Hrsg.), *Performance Research: Digital Resources*, Vol. 11, No 4. 2007.

<sup>13</sup> Susan Melrose, *Transkription eines Vortrags während der Konferenz Performance as Knowledge*, ResCen, Middlesex University, Mai 2006. [www.mdx.ac.uk/rescen/archive/PaK\\_may06/PaK06\\_transcripts4\\_1.html](http://www.mdx.ac.uk/rescen/archive/PaK_may06/PaK06_transcripts4_1.html)

# Wirkliche Fiktionen / fiktive Wirklichkeiten – Performance als kollektiver Forschungsprozess

Präsentation von Sibylle Peters

## I. wirklich oder fiktiv

Zwei Leute kommen in eine Schulklasse und stellen sich als Zeitforscher vor. Sie sagen: „Es gibt nicht nur eine Art von Zeit, sondern ganz viele verschiedene. Schulzeit ist eine davon, mit der beschäftigen wir uns heute. Ihr seid die Experten. Wir müssen Euch Fragen stellen und gemeinsam mit Euch Versuche durchführen.“

An dieser Situation, mit der das Performance Projekt „Schuluhr und Zeitmaschine“ (FUNDUS THEATER Hamburg, eingeladen zum Kinder- und Jugendtheatertreffen 2005) beginnt, wird bereits klar, was ein wesentliches Kennzeichen des szenischen Forschungsprozesses ist, um den es mir hier geht. Er beginnt immer mit einer Aktion, die auf der Grenze zwischen „möglich“ und „unmöglich“ steht und die Frage „wirklich oder fiktiv?“ aufruft. Diese Frage wird einerseits als Lockmittel benutzt, um die beteiligte Öffentlichkeit in den Forschungsprozess hinein zu ziehen. Sie wird andererseits aber eindeutig beantwortet, denn zwischen „wirklich oder fiktiv“ entscheiden wir Menschen uns immer für „wirklich“. Unser Forschungsprozess setzt also bei einer Erweiterung der Wirklichkeit ein, und diese erweiterte Wirklichkeit ist das Forschungsfeld, das Labor, in dem Forschung gemeinsam mit einer spezifischen Öffentlichkeit stattfindet.

Das Agieren in diesem Forschungsfeld steht in einem seltsamen Verhältnis zur szenischen Darstellung, denn es wird ja gerade nichts dargestellt. Es handelt sich eben nicht um zwei Darsteller, die Zeitforscher spielen, sondern tatsächlich um Forscher, die ernsthaft die Frage untersuchen, wie Schulzeit gemacht wird. Damit wird die klassische Struktur theatraler Darstellung umgekehrt: Statt eine Fiktion, wie im traditionellen Bühnengeschehen, möglichst authentisch, echt und wirklich zu verkörpern, mag eine solche Forschungsaktion fiktiv wirken, soll vielleicht sogar fiktiv erscheinen, besteht dann aber einen „Realitätstest“.

Wir arbeiten nicht mit dem Mittel des unsichtbaren Theaters das eine für das Publikum unsichtbare Bühne in die Wirklichkeit hinein schiebt. Es gibt hier tatsächlich keine Rampe. Wir versuchen vielmehr, eine erweiterte Wirklichkeit zu erzeugen und in dieser mit dem „Publikum“ gemeinsam zu forschen.

[www.t-rich.org/schuluhr.html](http://www.t-rich.org/schuluhr.html)

Ein weiteres Beispiel dafür ist die Aktion "Die Wunder von Bochum", die die GEHEIMAGENTUR im Rahmen der Ruhr-Triennale 2005 durchführte: Von einer "Wunder-Annahmestelle" in der Bochumer Innenstadt aus suchte die Geheimagentur 21 Tage lang nach Wundern. [www.geheimagentur.net/projekte/wun1.html](http://www.geheimagentur.net/projekte/wun1.html)

Dr. Sybille Peters ist Kulturwissenschaftlerin, Performerin, Projektemacherin zwischen Kunst und Wissenschaft, Zeitforscherin und zweite Vorsitzende des Clubs der Autonomen Astronauten.

## II. Warum ist das Theater?

Nun kann man sich natürlich fragen: Wenn in diesem Forschungsprozess weder für die Akteure noch für die Zuschauer eine Bühne existiert, inwiefern ist es dann eigentlich noch ein szenischer Forschungsprozess? Wird Theater hier negiert? Ich möchte nun argumentieren, dass hier dennoch ein genuin szenischer Forschungsprozess vorliegt und deutlich machen, inwiefern Theater das heute leisten und unterstützen kann.

Ein erstes Argument ist, dass es natürlich auch hier einen Probenprozess geben muss, der ein ganz wesentlicher Bestandteil des Forschungsprozesses ist. Dieser Probenprozess besteht darin, sich die erweiterte Wirklichkeit einer Wundersuche in Bochum oder einer Zeitforschung in der Schule zu erarbeiten. Denn, was macht man denn, wenn man untersucht, wie Schulzeit in der Schule gemacht wird? Was für Methoden nutzt man, welche Versuche führt man durch? Wie findet man Wunder in Bochum? Sich eine solche erweiterte Wirklichkeit zu erarbeiten, ist ein Probenprozess, der sich immer an der Versuchung der szenischen Darstellung abarbeitet, denn manchmal ist es einfacher, sich einfallen zu lassen, wie ich einen Zeitforscher oder einen Wundersucher spielen könnte, als sich tatsächlich klar zu machen, was ich als Zeitforscher bzw. Wundersucher tun kann und muss. Und obwohl dabei keine Bühne im Spiel ist, ist dies durchaus ein typisches szenisches Geschehen, denn Probenprozesse arbeiten sich ja oft an dem Versuch ab, gerade nicht in einen Illusionismus, in ein theatrales Klischee zu fallen, und werden daraus produktiv. Etwas Vergleichbares findet hier auch statt, wenn auch in etwas gedrehter Weise.

Ein weiteres wichtigeres Argument dafür, dass es sich hier um einen szenischen Forschungsprozess handelt, hat mit der bereits erwähnten Grenze zwischen dem Möglichen und dem Unmöglichen zu tun. Denn warum können solche Aktionsformen eigentlich die Frage „wirklich oder fiktiv“ aufwerfen? Weil sie in den gesellschaftlichen Systemen, die hier berührt sind, wie etwa Bildungssystem, politisches System, Wissenschaftssystem oder Journalismus eben nicht möglich wären. So ist beispielsweise die Wundersuche von der Geheimagentur durchaus als ein wissenschaftliches Unternehmen betrachtet worden, tatsächlich waren einige der Beteiligten promovierte Wissenschaftler. Dennoch kann man eine solche Wundersuche nicht als wissenschaftliches Forschungsprojekt vertreten und damit ernst genommen werden. Das ist derzeit nicht möglich. Zugleich war die Wundersuche ein Projekt, das sich nah an journalistischen Vorgehensweisen bewegte, aber auch im üblichen Journalismus ist es nicht möglich, so etwas durchzuführen. Wie, so lautet die entscheidende Frage, können diese Projekte also trotzdem wirklich werden? Die Antwort ist: Sie leihen sich eine temporäre Wirklichkeit vom Theater.

Das Theater macht diese Wirklichkeitserweiterung möglich; und zwar zum einen ganz praktisch indem es Ressourcen zur Verfügung stellt, denn mit den Simulationsmaschinen des Theaters kann man paradoxer Weise sehr gut Wirklichkeit machen. Man kann zum Beispiel eine Wunderannahmestelle mit den Mitteln eines Stadttheaters wundervoll ausstatten. Zum anderen liefert das Theater die Legitimität und die Seriosität, also die Möglichkeit, sich selber und andere zu motivieren und Arbeitskraft zu rekrutieren. Das funktioniert im Ansatz eben darüber, das man sagt, es handele sich um ein Theaterprojekt, wenn auch ein ganz besonderes Theaterprojekt, in dem es darum geht, eine Wirklichkeit zu erzeugen. Projekte dieser Art schulden ihre temporäre Wirklichkeit also dem Theater, und gerade das scheint mir heute eine wichtige Chance von Theater zu sein. Denn, einmal wirklich geworden, treten solche Projekte dann mit den sozialen Systemen, die darin berührt sind, in Interaktion, und verwandeln dabei die Regeln dieser Systeme

in Spiel- und Forschungsmaterial. Was in diesem Forschungsprozess geschieht, möchte ich etwas genauer ausführen.

### III. Der Forschungsprozess

Es gibt zunächst immer eine zentrale Forschungsfrage: Wie wird Schulzeit gemacht? Was ist heute ein Wunder? Diese Frage öffnet das Forschungsfeld. In diesem Feld können dann jedoch ganz unterschiedliche individuelle Forschungen stattfinden, die man in ihrer Richtung nicht genau vorhersagen kann. So gab es zum Beispiel bei den "Wundern von Bochum" einen unglaublichen Presse-Run. Dabei wurde immer wieder die Frage gestellt: Wie wird denn festgestellt, ob etwas ein echtes Wunder ist, ob es wirklich passiert ist, ob es wirklich wundersam ist, oder nicht? Und erst in der dauernden Konfrontation mit dieser Frage wurde der Geheimagentur klar, dass das gar nicht ihre Stossrichtung, ihr Forschungsinteresse war. Und so begann die Geheimagentur sich im Zuge der Wundersuche mit dem Begriff der Evidenz auseinanderzusetzen. Was macht die Evidenz eines Wunders aus? Inwiefern hat das (politische) Wunder eine andere Evidenz als das journalistische Faktum? Ein Ergebnis dieses Forschungsprozesses war, dass eine Theorie des Unwahrscheinlichkeitsdrives geschrieben wurde. Diese Theorie kann ich hier nicht ausführen, aber kurz gesagt: Die Evidenz eines Wunders besteht darin, dass es in seiner Vermittlung ein Unwahrscheinlichkeitsfeld erzeugt.

Um noch einmal deutlich zu machen, was diese Forschungsvielfalt ausmacht, die innerhalb eines solchen Forschungsfelds entstehen kann, möchte ich ein drittes Projekt einführen. Es handelt sich um den „Club der autonomen Astronauten“. Viele Leute wollen ja Astronauten werden, aber nur ganz wenigen gelingt es. Deshalb haben wir den „Club der Autonomen Astronauten“ gegründet, um nach neuen Wegen des Astronautwerdens zu suchen. Daraus ergeben sich verschiedene Fragestellungen. Eine der wichtigsten ist vielleicht die: Ist Raumfahrt auf der Erde möglich? Können wir die Raumfahrt, auf der wir mit dem Raumschiff Erde sind, erfahrbar werden lassen? Wie können wir sie als Raumfahrt für uns gestalten und unsere Wünsche als Erdastronauten ausagieren? Für die Beschäftigung mit diesen Fragen wurde eine Forschungsstation gebaut, eine Raumstation, die auf Schulhöfen aufgebaut werden kann und die die Möglichkeit der Raumfahrt auf der Erde untersucht. Ein erstes wichtiges Untersuchungsergebnis war, dass Raumfahrt auf der Erde solange nicht erfahrbar ist, solange man nicht spürt, dass man fliegt. Denn das ist vielleicht das Wichtigste am Astronautsein: das Fliegen und Schweben. Wir haben aus diesem Forschungsergebnis eine experimentelle Anordnung entwickelt, in der es darum geht, mit der Schwerkraft zu experimentieren, mit dem Ziel zu fliegen, ohne den Boden zu verlassen (im Probenprozess kurz „Fliegen im Liegen“ genannt). Es geht also darum, das Fliegen mit der Erde zu erleben. In der (hier abgebildeten) Dokumentation sehen wir verschiedene Trainingsübungen aus diesem Wahrnehmungsexperiment.

Die zentrale Forschungsfrage ist also: Wie können viele Leute Astronaut werden? Daraus ergibt sich dann die Frage: Ist Raum-

fahrt auf der Erde möglich? Und daraus wiederum entsteht die Frage: Ist es möglich ist zu fliegen, ohne den Boden zu verlassen. Und so entsteht bis in feinste Verästelungen hinein eine ganze Kaskade weiterer kleiner Forschungseinheiten, die sich aus der größeren Fragestellung und dem Ziel, das Astronautendasein zu demokratisieren, ergeben haben. [www.fundus-theater.de/astro-nauten.htm](http://www.fundus-theater.de/astro-nauten.htm)

#### IV. Die Bühne als wandelbares Forum

Damit komme ich zu meinem letzten Punkt, nämlich der Frage, welche Rolle in diesen Prozessen eigentlich das Theater als konkrete Institution spielt. Kommt die Bühne als Ort noch vor? Ja, in allen drei Projekten spielt die Bühne eine wesentliche Rolle. Welche? Zunächst ist es nahe liegend, dass das Theater als Präsentationsort dient, so dass auf der Bühne die Ergebnisse eines solchen Forschungsprozesses gezeigt werden können. Die „Autonomen Astronauten“ kommen also immer dann, wenn ein Forschungszyklus endet, im Theater zusammen, um sich dort die Forschungsergebnisse der Raumstation zu vergegenwärtigen.

Nun hat dieser nahe liegende Gedanke allerdings seine Tücken. Denn in dem Moment, indem man die Forschungsergebnisse im Theater präsentiert, wird die mit viel Arbeitsaufwand erzeugte, immer fragile erweiterte Wirklichkeit mit den Konventionen der „Institution Theater“ konfrontiert und dabei durchaus gefährdet. So kann man sich zum Beispiel vorstellen, dass, wenn man die Ergebnisse einer Wundersuche auf die Bühne bringt, die Gefahr besteht, eine Art Freakshow zu inszenieren. Dies gilt auch für die anderen Projekte: Da hat man viel Aufwand betrieben, um deutlich zu machen, dass es uns ernst mit der Zeitforschung und der Raumfahrt auf der Erde, und dann kommen die Kinder ins Theater, kennen die theatralen Konventionen und denken, es war eben doch

alles gespielt. In dem Moment, in dem man auf die Bühne geht, kann ein Prozess leicht umkippen. Der ganze Forschungsprozess läuft dabei Gefahr, plötzlich doch als ein Proben- und Rechercheprozess im klassischen Sinne zu erscheinen, der seinen Sinn und sein Endprodukt in einer Aufführung auf der Bühne findet. Darin wird er zwar nicht ganz entwertet, aber verwandelt sich doch schnell in etwas ganz anderes als er vorher war. Wie geht man damit um?

Statt das Theater den Forschungsprozess sich anverwandeln zu lassen, so dass es scheint, als habe dieser immer schon wesentlich der Bühne gedient, gilt es zu fragen, wie sich das Theater verwandeln muss, um der spezifischen Logik des jeweiligen Forschungsprozesses zu dienen. Das es überhaupt möglich ist, diese Frage zu stellen, ist wiederum eine ganz große Stärke des Theaters, das ja so überaus wandelbar ist. Darin liegt eine gewaltige Chance. Denn das Theater ist tatsächlich das wandelbarste aller unserer öffentlichen Foren. Und deshalb ist es das Forum, in dem man neue Arten von Öffentlichkeiten und Entscheidungsprozessen ausprobieren kann. Es gilt also zu fragen, in was für eine Art von Forum sich das Theater am Ende des jeweiligen Forschungsprozesses verwandeln muss. Und dabei kommen ganz unterschiedliche Sachen heraus: Bei der Schulzeit-Forschung verwandelt sich das Theater zum Beispiel in eine Zeitmaschine, in der wir versuchen, gemeinsam eine andere Art von Zeit zu machen. Beim „Club der Autonomen Astronauten“ ist die Versammlung der Astronauten im Theater natürlich eine Clubversammlung, auf der die Mitglieder aufgrund ihrer Forschungsergebnisse bestimmte Entscheidungen für die Zukunft zu treffen haben.

Im Falle der Wundersuche verwandelt sich das Theater in ein Experiment zur Erzeugung eines großen Unwahrscheinlichkeitsfeldes: Denn was passiert, wenn man 50 Wunder und alle Beteiligten auf einem Fleck zusammenzieht und einander diese Wunder alle noch einmal mitteilt?



# Kongress – Labor – Picknick

## Neue Formen der Vermittlung zwischen Kunst und Politik

von Matthias von Hartz

**Gemeinsamer Ausgangspunkt der Projekte der letzten Jahre ist das drängende Gefühl, neue Formate finden zu müssen, um wichtigen Themen gerecht zu werden. Es geht dabei weniger um den Willen zur ästhetischen Innovation als um das Bedürfnis, Inhalte so zu vermitteln, dass es ihnen entspricht. Es erscheint mir für politische Inhalte schwierig, mit den üblichen Formen aus Kunst und Wissenschaft mehr als ein Spezialisten-Publikum zu erreichen. Darüber hinaus geht es bei allen Projekten natürlich auch um die Hoffnung, mit solchen entgrenzten Formaten im Theater und im Museum einen lebendigen öffentlichen Ort zu schaffen, an dem eine politische und ästhetische Auseinandersetzung stattfindet**

### **„Theaterabende“ – Theatrale Vermittlung**

[u.a. „veto!“ Luzerner Theater 2002, „alles muss man selber machen“ Sophiensaele 2003]

„veto!“ in Luzern war als Informationsveranstaltung zum nahenden politischen Gipfel für Luzerner Bürger getarnt. Im ersten Teil erklärten zwei Schauspielerinnen auch tatsächlich den politischen Hintergrund, im zweiten Teil konnten die Zuschauer im Theater jedoch schon in einer Art Erlebnispark Protest üben und der dritte Teil war in jeder Vorstellung eine reale aber auch etwas dadaistische Demonstration der Zuschauer durch Luzern.

Für „alles muss man selber machen“ haben wir uns weitgehend auf den Akt der theatralen Wissensvermittlung beschränkt. Die Zuschauer saßen in einem Parlament aus Bananenkisten und eine Schauspielerin, ein Tänzer und eine Popsängerin haben ihnen in Songs, Zaubertricks, Reiseberichten, Videos, Szenen, Tänzern und Interaktionen politische Hintergründe der Globalisierung vermittelt.

### **Themenwochenenden – Labor zwischen Kunst, Aktivismus und Wissenschaft**

[u.a. „go create resistance“ Schauspielhaus Hamburg 2002-2005, Themenabende museumkunstpalaest Düsseldorf 2004, re-location Schauspielhaus Zürich 2006]

„go create resistance“ entstand am Deutschen Schauspielhaus nach den Erfahrungen des Projekts „veto!“ als wirklich formales und inhaltliches Labor. Tom Stromberg erklärte sich bereit, während eines Jahres unserem Bedürfnis nach neuen Formaten für neue Themen einerseits und den künstlerischen Protestformen in der globalisierungskritischen Bewegung andererseits einen Raum zu geben. Da es in Hamburg dann möglich wurde, das Format über mehrere Jahre weiter zu entwickeln, ist hier sicherlich die größte formale Vielfalt entstanden. Gleichzeitig konnten wir dort mit dem größten inhaltlichen Ernst arbeiten und nach einer Entscheidung für ein Thema in Ruhe Künstler und Wissenschaftler suchen und für

das Thema zusammenbringen. Innerhalb des Mantelthemas Globalisierung sind acht große thematische Veranstaltungen zu verschiedenen Themen entstanden. Nach einem einführenden – mal mehr mal weniger – inszenierten Vortrag folgten in der Regel ausschließlich künstlerische Formate zum Thema, meist auch im öffentlichen Raum, manche mit verschiedenen Formen der Interaktion mit dem Publikum. Zwischendurch sind auch kleine Abende mit kurzer Vorbereitungszeit entstanden, wie „Ich kenne Horst Köhler“ anlässlich der Nominierung des in Deutschland unbekannt, aber jedem argentinischen Kind bekannten IWF-Chefs zum Bundespräsidenten. Einige Künstler haben ihre bereits existierenden Projekte vorgestellt, viele haben Projekte oder Arbeitsweisen für das Thema adaptiert. Für einige Gruppen haben wir neue Konstellationen gesucht und mit ihnen kontinuierlich über mehrere Veranstaltungen hinweg zusammengearbeitet.

### **„Künstlerische Kongresse“ – Gestaltete Kommunikationsräume**

[„Schöner wär's wenn's schöner wär – Der Kongress“ 2005 schauspielFrankfurt, „I will survive“ schauspielFrankfurt 2006]

Das Format im schauspielFrankfurt unterscheidet sich von den anderen Orten dadurch, dass die Herstellung von Kommunikation, bzw. zumindest der Voraussetzungen dafür, eine große Rolle spielte. Neben dem durcheinander von Vorträgen, Installationen, Theater usw. gab es bereits beim ersten Projekt („Schöner wär's wenn's schöner wär“) eine große Anzahl von Stammtischen. Die künstlerischen und wissenschaftlichen Experten des Wochenendes waren außerhalb ihrer Performance an ihrem Tisch zu finden und dort beliebte Gesprächspartner zu ihrem Projekt und darüber hinaus. Bei den weiteren Veranstaltungen haben wir diese Gesprächssituation zu Abendessen ausgebaut. Eine Künstlergruppe hat eine Essenssituation geschaffen und gekocht, Experten hielten Tischreden und an den Tischen entstanden mit Hilfe dieser Inputs auch manchmal wirklich Gespräche zu den jeweiligen Themen. So pädagogisch wie einfach. Und es macht Spaß.

# feel@home. Ein Picknick Tischgespräche, Kunst und Theorien des Zuhause seins

Ein Kongress von Matthias von Hartz

1. und 2. Juni 2007, Willy-Brandt-Platz und Foyers des Schauspiel Frankfurt

**Kurator:** Matthias von Hartz; **Mitarbeit:** Martin Baasch; **Ausstattung:** Martina Stoian; **Dramaturgie:** Sibylle Baschung

Auf dem Willy-Brandt-Platz, zu Füßen des Eurozeichens, zwischen Bahnhofsviertel, den Städtischen Bühnen und Straßenbahn, laden wir Sie zum Essen ein und widmen uns mit unseren Gästen der Frage nach Verortung und Bezogenheit, nach Verbundenheit und Verbindlichkeit.

## Fühlen Sie sich wie zuhause!

Zuhause? Eine ist schon fast ausgezogen: Die Idee der sozialen Marktwirtschaft verabschiedet sich jedes Jahr mehr aus Mitteleuropa – mal unter lautem Geschrei, mal etwas heimlicher. Ein zentrales Konstitutions-Prinzip dieser unterschiedlichen und doch ähnlichen Gesellschaften schwimmt zunehmend unter dem Primat der liberalen Ökonomie. Gesetze des globalen Marktes überlagern immer wieder neu lokale Gebräuche und nationale Regeln des Zusammenlebens. Erhöhte gesellschaftliche Mobilität, Individualisierung und Sozialabbau verändern unsere gesellschaftlichen Bezugssysteme. Täglich sucht die Politik darauf neue kollektive Lösungen und der Einzelne individuelle.

Deterritorialisierung und Re-Lokalisierung von Lebenskonzepten sind seit Jahren als persönliche Reaktionen auf eine mobilere

Gesellschaft zu beobachten. Veränderungen im sozialen Gefüge verstärken in den letzten Jahren zusätzlich den Druck, sich neue Sicherheiten zu erkaufen und Bezugssysteme zu suchen.

Was hält diese Gesellschaft zusammen, wenn es das Gefühl von Geborgenheit in weitgehender sozialer Sicherheit zusehends weniger gibt?

Frankfurt ist in mehrerlei Hinsicht ein Extremfall dieser Entwicklungen. Als „global city“, d.h. als Zentrum für internationale Dienstleister im Banken- und Versicherungssektor, herrscht in Frankfurt eine hohe Bevölkerungsfluktuation. Statistisch gesehen tauscht sich etwa alle 15 Jahre die Stadtbevölkerung komplett aus. Der Anteil von Zuwanderern mit migrantischem Hintergrund liegt ca. bei einem Drittel.



Matthias von Hartz, Regisseur, Kurator und Autor, leitete Inszenierungen an verschiedenen deutschen Theatern und kuratiert politisch-künstlerische Themenabende und Kongresse. Darüberhinaus ist er künstlerischer Leiter des Theatertreffens „Impulse“ und Leiter des Internationalen Sommertheaterfestivals in Hamburg.



# „Kulturauftrag versus Bildungsauftrag – Synergien und Synthesen“

Thesen und Diskussion von Hans-Joachim Otto und Ulrich Khuon



**Hans-Joachim Otto:** „Kulturauftrag versus Bildungsauftrag – Synergien und Synthesen“ ist das mir aufgegebene Thema. Ich könnte es kurz machen und sagen: Selbstverständlich hängen Kulturauftrag und Bildungsauftrag engstens miteinander zusammen, sie bedingen einander, verstärken sich gegenseitig – von einem Gegensatz kann keine Rede sein! Ein paar Worte möchte ich zur Bedeutung der Bildung als Voraussetzung und Bestandteil der Kultur sagen.

In der Einladung zu dieser Tagung hat mir Jan Linders geschrieben, dass „die Institution Theater seiner Verantwortung als öffentliches, subventioniertes Forum in der Mitte der Gesellschaft gerecht werden und neue Chancen ästhetischer Bildung nutzen“ muss. Daran möchte ich gerne anknüpfen und versuchen, die Sicht der Politik auf diese Aufgabenbeschreibung darzustellen. Theater sind privilegierte Kultureinrichtungen! Im Jahr 2003 (das sind die letzten gesicherten Zahlen aus dem aktuellen Kulturfinanzbericht 2006) entfielen auf den Kulturbereich Theater und Musik siebenunddreißig Prozent der gesamten Kultur Ausgaben von Bund, Ländern und Gemeinden, die insgesamt immerhin ca. acht Milliarden Euro betragen. Bei den Gemeinden ist – wegen des klassischen Stadttheaters – der Anteil der Theaterausgaben gemessen am Gesamtkulturetat mit sechsundvierzig Prozent besonders hoch. Warum bekommen die Theater diese umfangreiche öffentliche Förderung (die im Einzelfall natürlich immer zu niedrig ist ...)? Diese Frage kann ich Ihnen nur zum Teil beantworten, oder, besser gesagt, begründen. Sie können dies vielleicht viel besser. Ich wäre froh, wenn Sie mir in der folgenden Diskussion Antworten auf diese Frage geben könnten.

Hans-Joachim Otto, FDP, ist Mitglied des Bundestages, Vorsitzender des Kulturausschusses des Bundestages und Mitglied der Enquete-Kommission „Kultur in Deutschland“.

## Legitimationsstrategien für Kultur

„Legitimationsstrategien für öffentliche Förderungen“ ist eine Frage, die mich sehr umtreibt. Dabei ist es mir und Ihnen natürlich eine Selbstverständlichkeit, dass Theater öffentlich gefördert werden. Aber wie kann man dies unanfechtbar begründen? Und vor allem: Wo verläuft die Trennlinie zwischen dem nahezu vollständig privat finanzierten Musical-Theater und dem zu neunzig Prozent mit öffentlichen Mitteln finanzierten Stadttheater? Warum bekommen die einen recht viel Geld und die anderen so gut wie nichts vom Staat? Eine Rechtfertigung ist sicherlich der Kultur- und ebenso der Bildungsauftrag. Da verhält es sich ein bisschen wie mit dem öffentlich-rechtlichen Rundfunk, dessen Gebührenfinanzierung durch die Wahrnehmung des Kultur- und Bildungsauftrages gerechtfertigt wird. Aber ich bitte Sie, sich nicht die eher durchwachsene Qualität des öffentlich-rechtlichen Fernsehens zum Vorbild zu machen. Das würde das Theater in eine Existenzkrise führen. Was ich Ihnen hingegen wünschen würde, wäre die Finanzausstattung des öffentlich-rechtlichen Rundfunks: Ich finde es immer wieder frappierend, dass ARD und ZDF mit über acht Milliarden Euro mehr Geld zur Verfügung haben, als alle Gemeinden, Länder und der Bund insgesamt für Kultur ausgeben.

Wir sind uns bewusst, dass Kultur, Wissenschaft und Bildung das Eigenkapital Deutschlands gegenüber der globalen Konkurrenz sind. Bei der Vernachlässigung auch nur einer dieser „Standortfaktoren“ – so schrieb im vergangenen Jahr Ulrich Großmann, der Generaldirektor des Germanischen Nationalmuseums – würde Deutschland zu einem „geistigen Billiglohnland“ werden. Da sich diese Erkenntnis langsam, aber sicher auch über den Kulturbereich hinaus verbreitet, bin ich ganz optimistisch, was die Zukunft der Theater angeht.

Ein weiterer Rechtfertigungsgrund der Theater für die öffentliche Förderung ist das Experimentieren, das Innovative, das Ausprobieren. Letztlich bekommen Sie das Geld unter anderem deshalb, damit Sie sich Fehlschläge leisten können. Es ist – und diese Erkenntnis ist auch bei Kultur- und Haushaltspolitikern durchaus verbreitet – ein Wesenselement des öffentlich geförderten Theaters, dass es Aufführungen gibt, die in die Hose gehen, Aufführungen, die provozieren, Aufführungen, die schlichtweg langweilig und belanglos sind. Sie bekommen öffentliche Fördermittel nicht deshalb, damit sie ständig den Kanon in der immer selben Weise herauf und herunter spielen. Ich kann Sie nur ermuntern zu experimentieren. Ohne dies hätten wir einen Stillstand, den die Kulturpolitik als letztes will – und dessen Förderung ich letztlich auch nicht rechtfertigen könnte. Aber nehmen Sie die Menschen mit. Nehmen Sie sich die Zeit, den Besucher einzubinden, heranzuführen. Suchen Sie den Kontakt zu den jungen Leuten, insbesondere denen, die nicht in das Theater hineingeboren werden.

Ich bin gespannt auf Ihre Stellungnahme, Herr Khuon, und freue mich auf die Diskussion.



### Ulrich Khuon antwortet Hans-Joachim Otto

**Ulrich Khuon:** Lieber Herr Otto, es überrascht mich nicht, dass das komplizierte Verhältnis zwischen Politik und Kunst oder Theater, bei dem Sie als Kulturpolitiker eine Art Mittlerrolle inne haben, von einem gewissen Misstrauen geprägt ist. Sie haben mit vielen Politikern zu tun, die der Förderung von Kunst skeptisch gegenüber stehen, gleichzeitig aber in drei Sätzen hören wollen, warum eine Förderung denn vielleicht doch sinnvoll sein könnte. Wenn Sie diese Gründe nicht selbst finden, möchten Sie von uns Argumente geliefert bekommen, die so schlagend sind, dass sie gewissermaßen zwischen Hauptspeise und Nachtschiff an den Mann gebracht werden können. Das ist ein Widerspruch in sich; am leichtesten zu vermitteln sind dann natürlich quantitative Argumente. Die Politik spricht am liebsten über Zahlen und die haben immer zwei Seiten. Wenn man „acht Milliarden“ hört, dann denkt man, dass das wahnsinnig viel ist. Wenn man hört, dass das „0,8 % der öffentlichen Zuwendungen insgesamt“ sind, dann ist es wieder wenig. Die Theater bekommen ungefähr 0,3 % des gesamten öffentlichen Haushaltes. Das ist, insgesamt betrachtet, nicht zu viel, eher wenig. Sie haben über Besucherzahlen gesprochen: es ist interessant, dass in den letzten fünfunddreißig Jahren die Besucherzahlen in den Theatern in Deutschland mit kleinen Abweichungen nach oben oder unten relativ konstant geblieben sind. Insofern sind solche Zahlen immer unterschiedlich zu deuten.

Ulrich Khuon ist Intendant des Thalia-Theaters Hamburg, Vorsitzender des Ausschusses für künstlerische Fragen im Deutschen Bühnenverein, sitzt im Beirat „Theater/Tanz“ des Goethe Instituts und ist Mitglied des Vorstands der Intendantengruppe im Deutschen Bühnenverein.

### Schärfung der Wahrnehmung

Ich habe auf der letzten Jahreshauptversammlung des Deutschen Bühnenvereins die Erfahrung gemacht, was die Konsequenz dieses skeptischen Verhältnisses zwischen Politik und Kunst/Theater ist. Wir haben versucht, abschließend eine gemeinsame Resolution zu verfassen; die Kulturpolitiker, also z.B. Bürgermeister, die den permanenten Kontakt mit der Basis und den Bürgern haben, sagten: „Wir müssen da hinein schreiben, dass ihr mehr für Jugendliche machen sollt, ihr müsst mehr Pädagogisches machen“. Natürlich sagt man dann als Theaterleiter, der die theaterpädagogische Arbeit nicht nur am eigenen sondern an allen Theatern schon lange verfolgt, dass wir seit den 1970er Jahren, also seit etwa fünfunddreißig Jahren genau das tun. Fast jedes Theater hat eine Sparte Kinder- und Jugendtheater, wir gehen in Schulen, führen in Klassenzimmern Stücke auf. Also alles das, was Sie jetzt wie eine neue Entdeckung beschrieben haben, ist eigentlich Alltag. Und natürlich wird ein Theatermensch, der ja in einem Medium arbeitet, in dem es um Wahrnehmung geht, etwas unleidig, wenn die eigene Arbeit völlig ungenau wahrgenommen wird. Das von Ihnen beschriebene Thema „Bildung ist wichtig“ ist eines dieser wandernden Erregungszentren in Deutschland. Seit wann ist sie denn wichtig? Sie ist extrem wichtig seit PISA, jeder redet davon, und wir sind dankbar darüber. Denn es ist uns offensichtlich bisher nicht gelungen, kräftig genug zu kommunizieren, was auf diesem Gebiet

in den Theatern alltäglich schon passiert. Das hat mit einer gegenseitigen Wahrnehmungsschwelle zu tun. Es gilt also, die gegenseitige Wahrnehmung zu schärfen.

### **Warum ästhetische Bildung?**

Allem voran möchte ich die Frage stellen, warum denn lebenslängliche ästhetische Bildung überhaupt sinnvoll ist: das hat wiederum mit der Wahrnehmung des Menschen zu tun. Ich neige zu einem philosophischen Blick auf den Menschen als Mängelwesen. Dass also der Mensch im Grunde mit Defiziten befrachtet ist, dass er eigentlich nicht stark, nicht triumphierend geboren wird, dass er gleichzeitig aber eine Art Kompensationskompetenz mit auf den Weg bekommen hat. Das heißt, gerade seine Schwächen, seine Gebrochenheit, seine Labilität produzieren auf der anderen Seite wieder seine Fähigkeit, diese zu überwinden und über sie hinauszugehen. Und diese Kompensationskompetenz schafft Wahrnehmungsfähigkeit und Gestaltungsfähigkeit, versetzt den Menschen in die Lage, über seine Schwächen zu triumphieren. Diese Fähigkeit hat nicht nur mit Wissen, sondern mit einer kreativen Dimension zu tun, sie wird im Grunde genommen aus der Defensive heraus produziert und zeigt den Reichtum des Menschen. Der ganze gewaltige ästhetische Bereich ist eigentlich eine Demonstration dessen, dass der Mensch weiter, reicher und tiefer ist, als man es vielleicht zunächst unterstellt oder als er von Anbeginn erscheint. Und die Ästhetik leistet dann so etwas wie eine Fähigkeit zur Selbstwahrnehmung, hat also auch einen inhaltlichen Bezug zur Fremdwahrnehmung, das heißt zu einer Form des Verstehens, die mit einer sozialen Kompetenz zu tun hat. Wer sich selbst anders wahrnimmt, reicher wahrnimmt, ist auch fähig, andere Menschen komplexer wahrzunehmen. Das hat PISA an einzelnen Beispielen von Schulen deutlich gemacht, die besonders gut funktionieren, weil die ästhetische Bildung Schülerinnen und Schüler in der Wahrnehmung der Anderen sozial kompetenter gemacht hat.

### **Theater als Rätselkammer**

Nicht alles verstehen oder alles schnell verstehen ist richtiges Verstehen. Das ist eine der wichtigsten zu vermittelnden Beobachtungen, die mit Ästhetik zu tun haben. Unter diesem Druck steht ja auch die Politik, die ihre Inhalte schnell und deutlich auf den Punkt zu bringen und zu vermitteln hat. Kunst und Kultur und in unserem Fall Theater arbeiten anders herum. Emily Dickinson hat gesagt: „Das Rätsel, das wir lösen können, verachten wir schnell.“ Das heißt, im Grunde sind wir eine Art Rätselkammer. Von Walter Benjamin stammt der Satz, dass es schon die halbe Kunst sei, die Geschichten von Erklärungen frei zu halten. Das heißt eben nicht, dass man – wie zum Beispiel bei Max Frisch in „Biedermann und die Brandstifter“ - nach fünf Minuten die Botschaft verstanden haben muss, die einem dann noch zwei Stunden lang in den Kopf gehämmert wird, sondern dass wir mit Hilfe der Ästhetik, mit Hilfe der Form produktive Rätsel herstellen, dass wir eine Wirklichkeit in einer anderen Weise ästhetisch umformuliert so präsentieren, dass der Zuschauer Lust hat, sie zu dechiffrieren oder Lust hat, mit dem Rätsel zu leben. Es gibt viele Lebensrätsel, die wir eben nicht

lösen. Wichtig ist eher, dass wir Lust haben, mit ihnen zu leben. Man kann nicht überall an Enden kommen im Sinne der Erklärung. Also Lust auch auf Komplexität! Gleichzeitig, darf und muss man als ein in diesen künstlerischen Bereichen arbeitender Mensch darauf achten, dass die Ästhetik und die künstlerische Arbeit nicht abhebt, nicht abgrenzt, nicht abschottet, nicht überheblich wird, nicht unkommunikativ wird. Es gibt natürlich eine mögliche Arroganz derer, die über besondere künstlerische Fähigkeiten verfügen gegenüber denen, die ihr begegnen. Und deshalb sind die Formen der Vermittlung, über die wir hier sprechen, extrem wichtig.

### **Theater kann die Spannung zwischen Selbstzweckhaftigkeit und Bildung aushalten**

Ich glaube, dass die Angst der Theater, nützlich sein zu müssen, von der Gesellschaft in die Pflicht genommen zu werden, um mithilfe der Kunst die Kinder sozial fähiger werden zu lassen, eher theoretischer Natur ist. Die Kunst hat die Sehnsucht nach Autarkie, nach Autonomie, nach einer gewissen Selbstzweckhaftigkeit. Im Kampf zwischen diesen beiden Polen ist genau die Qualität unserer Arbeit angesiedelt, so dass wir die Spannung aushalten können müssen. Das heißt, man kann sie nicht in die eine oder andere Richtung auflösen.

Kunst braucht Distanz zur Welt. Gustav Seibt hat das schön formuliert, etwa so: „Kunst verliert sich nur, wenn sie sich in der Welt auflöst, also gewissermaßen in Ideologie oder Religionsersatz, wenn sie benutzt wird durch die Wirklichkeit oder wenn sie sich im Sinne von kunstgewerblichen Gegenständen oder reiner Unterhaltung – das wäre dann das Beispiel Musical – völlig von sich selbst weg bewegt. Auf der anderen Seite steht aber die Gefahr, dass sie in einer gewissen Selbstverliebtheit oder Redundanz oder Selbstzitierungs-wut die Beziehung zur Wirklichkeit völlig verliert.“

### **Theater in der öffentlichen Wahrnehmung**

Es herrscht eine riesige Diskrepanz zwischen dem, was die Theater schon seit einiger Zeit im Bereich der ästhetischen Bildung tun, und dem, was öffentlich wahrgenommen wird. Wie man das strategisch verändern oder durch eine klügere Positionierung verbessern kann, ist sicher ein wichtiges Thema. Und ich denke es ist unsere Aufgabe, diese Balance immer wieder neu zu bestimmen, wohl wissend, dass es keine statische Balance geben kann. Wir sollten diese Aporie als eine produktive empfinden und sie immer wieder neu zwischen Elfenbeinturm und Ideologisierung ausbalancieren. In der Frage „Kulturauftrag oder Bildungsauftrag“ bestehe ich darauf, dass das Theater nicht in eine bestimmte Richtung getrieben werden darf.

### **Diskussion**

**Peter Spuhler:** Vielen Dank für die Impulse. Es ist natürlich keine ganz einfache Aufgabe, die Diskussion zu moderieren, weil Sie, Herr Otto, nicht der „böse Politiker sind, der ganz deutlich sagt: Wenn Ihr keine Bildungsaufgaben übernehmt, dann bekommt ihr kein Geld.“ Und Ulrich Khuon ist auch nicht der

Theaterintendant, der sagt: „Nein, ich mache nur Kunst, und diese ganze Bildungsgeschichte interessiert mich gar nicht.“ Ist es nicht für die Theater sogar vorteilhafter, auf die Bildung zu setzen, als immer wieder die Standortfaktordiskussion zu führen? Was ist denn Ihr Tipp in Bezug auf die Diskussion mit Politikern?

**Otto:** Es gibt eine Mehrheit der Politiker, die fragen: „Warum jammert das Theater, das ist doch eigentlich immer noch sehr üppig ausgestattet? Wir haben in Deutschland in der Tat mehr Theater in Relation zur Bevölkerung als in jedem anderen Land der Erde, vielleicht mit Ausnahme von Österreich.“ Und die sagen: „Das Theater muss mehr leisten als nur die nette Abendunterhaltung für einige elitegebildete Menschen.“ Mein Tipp ist, den Kulturauftrag und den Bildungsauftrag zu erfüllen, auch wenn es unangenehm ist und auch wenn Herr Khuon mir mit Recht sagt, dass ein Theatermacher nicht in erster Linie dazu da ist, irgendwelche Zwecke jenseits des Theaters zu verwirklichen. Wenn Sie das aber nicht tun, werden Sie in die Defensive geraten.

#### **Ästhetische Erziehung als Instrument im wirtschaftlichen Überlebenskampf der Globalisierung**

Ästhetische Bildung, kulturelle Bildung ist ein Bildungsziel, das wesentlich mehr bringt, als nur die Nutzung von Kultur zu erlauben. Aber wir müssen hier gemeinsam arbeiten. Und ich appelliere an die Bereitschaft der Theatermacher, uns unser Handwerk als wohlwollende, der Kultur geneigte Politiker zu erleichtern. Und dazu gehört, dass man diese Nützlichkeitsstrategien in einem gewissen Umfang mitmacht, und nicht nur das ästhetische Konzept und den Elfenbeinturm. Sie haben ein Gegensatzpaar zwischen Elfenbeinturm und Ideologie dargestellt, und die Balance zwischen Elfenbeinturm und Ideologie propagiert. Ich plädiere nicht für die Ideologie. Ich plädiere für einen gewissen gesellschaftlichen Nutzen. Das heißt, man muss vermitteln, dass das Theater etwas ist, was die Gesellschaft insgesamt voranbringt und nicht nur das Theater und nicht nur die Ästhetik und nicht nur das Kulturleben. Das Theater trägt dazu bei, dass die Gesellschaft in ihrer Breite erfolgreicher ist, kreativer ist. Ein sehr profanes Beispiel – ich begeben mich auf schwieriges Terrain, aber ich muss das so klar machen, damit Sie die Nöte eines Kulturpolitikern erkennen: Wir befinden uns in einem Abwehrkampf gegenüber denjenigen, die ständig Kürzungen vorschlagen. Eine Gesellschaft wie die deutsche, oder, noch brutaler gesagt, eine Wirtschaft wie die deutsche, ist auf Kreativität angewiesen. Wir haben keine Bodenschätze, wir sind global in einem sehr schwierigen wirtschaftlichen Wettbewerb, also setzen wir auf Kreativität. Die Krea-

tivität kann ich nur durch kulturelle Vielfalt erzeugen, durch eine Erziehung zur Fantasie, zum Schöpferischen. Und deswegen ist – auch wenn das hier im Saal vielleicht nicht besonders gern gehört wird – die ästhetische Erziehung, die kulturelle Erziehung auch ein Instrument, um im wirtschaftlichen Überlebenskampf der Globalisierung besser bestehen zu können. Das ist eine Argumentation, mit der wir als Kulturpolitiker gegenüber den Finanzpolitikern agieren. Es gibt Schulen, an denen achtzig Prozent des Unterrichts, der kulturelle Bildung vermittelt, also Musikerziehung oder Kunsterziehung, ausfallen. Wenn Vergleichbares passieren würde bei Mathematik oder Deutsch, gäbe es einen Aufschrei. Aber dass diese Stunden ausfallen, das wird von den Eltern und den Schülern offensichtlich nicht als so dramatisch angesehen. In der Bewegung hin zur flächendeckenden Ganztagschule liegt eine Chance und die Möglichkeit, der kulturellen Bildung mehr Raum zu geben. Aber natürlich möchte ich auch, dass das Theater in erster Linie von seinem Kulturauftrag lebt. Aber bitte unterstützen Sie uns auch bei diesen Nützlichkeitsabwägungen, die weit hinausreichen über den kulturellen Bereich. Das brauchen wir, um Ihnen eine finanziell gesicherte Zukunft herstellen zu können.

**Spuhler:** Sie haben uns sehr klar aufgezeigt, wo wir Ihnen helfen können beim Kampf ums Geld für die Kultur. Das ist sehr schön, da werden wir auch fleißig drüber nachdenken. Aber die Frage war eigentlich: Wo können Sie uns helfen bei der Verteidigung von Kultur gegen Legitimationsansprüche? Wo liegen die Gefahren in der Diskussion mit Ihren Kollegen? Wo sind die Risiken? Was sind die Strategien, um sich gegen Missbrauch zu wehren?

**Otto:** Ich habe die Hoffnung, dass eine sichere finanzielle Basis und eine Berechenbarkeit über die Jahre hinweg Spielraum und Freiheit gibt, Theater so machen zu können, dass Ihnen keiner herein redet. Wir in der Enquete-Kommission sprechen uns für die Berechenbarkeit aus, also für einen langfristig gesicherten finanziellen Rahmen, damit Sie auf Jahre hinaus planen können und unabhängig werden von jährlichen Haushaltsentscheidungen. Wenn Sie für einen Zeitraum von fünf Jahren einen finanziellen Rahmen bekommen, dann haben Sie die Freiheit, die Sie brauchen, um darin auf höchstem Niveau arbeiten zu können. Sie haben die Freiheit, provozieren zu können oder auch mal etwas daneben zu hauen. Von Jahr zu Jahr um den Etat kämpfen zu müssen, macht unfrei und birgt Erpressungspotential, das vermieden werden muss.

**Teilnehmerin aus dem Publikum:** Ich bin Theaterpädagogin und ich höre jetzt immer „Theaterpädagogik“ und „Schulen“ und „PISA“ und damit

sehe ich einen Riesenauftrag auf uns zukommen. Über hundert Schulen in unserer Stadt wenden sich an das Theater, um das Schulsystem zu restrukturieren oder Neues auszuprobieren. Das ist eine spannende Aufgabe. Aber müssen wir nicht mit der Wissenschaft zusammen an ihr arbeiten und mit den Schulämtern, um überhaupt leisten zu können, was von uns erwartet wird? Die Theaterpädagogik wird plötzlich geadelt, was natürlich toll ist. Aber ist das nicht ein bisschen viel verlangt? Wie sehen Sie das, Herr Khuon?

**Khuon:** Also, erstens wird ja in der Politik größer gesprochen als gedacht wird. Zweitens wird – was ich vorhin schon gesagt habe – völlig übersehen, was schon geleistet wird. Beim Konzept der Ganztagschulen, die uns jetzt überschwemmen sollen und bei denen keiner weiß, wo die Lehrer für den Vollzeitunterricht herkommen sollen, gibt es natürlich den Ansatz zu behaupten, das könnten die Theater gut leisten. Darauf sagen die Theater dann reflexhaft: Damit sind wir aber völlig überfordert usw. In Hamburg gibt es dann achtundneunzig Ganztagschulen, was sollen wir da machen? Um überhaupt in ein erstes Gespräch zu kommen, musste ich über die Kulturbedörde die Schulbehörde zwingen, sich mit uns zu unterhalten. Das heißt, von sich aus wäre überhaupt nichts passiert. In den Gesprächen konnten wir dann fragen, wie sich die Behörde das überhaupt vorstellt. Jetzt gibt es drei Pilotprojektschulen und das TUSCH-Projekt, Theater und Schule, das es ja mittlerweile in fast jeder Stadt gibt. Es sind erste Versuche, aus denen man lernt, und wenn sie gut funktionieren, kann man für das Theater mehr Stellen für Theaterpädagogen beantragen. So entsteht Druck auf die Politik. Mit solchen Schritt-für-Schritt-Vorgängen kommt man langsam weiter. Meiner Meinung nach hat es grundsätzlich keinen Sinn, von der Politik irgendwas zu erwarten, was dann auf uns zukommt. Jeder Schritt muss selbst geleistet werden.

### **Gesellschaftlicher Nutzen von Kultur**

Die Politik denkt zu kurz, was den gesellschaftlichen Nutzen betrifft. Wir erleben eine Welt und eine Gesellschaft, in der wir uns tagtäglich über emotionale Verwahrlosung aufregen, über Sinnentleerung und die Folgen, die daraus entstehen. Ästhetik ist kein abgekapselter Sonderbereich, wo man sagt, wir kümmern uns jetzt auch darum, dass einer mal geigen lernt oder so, sondern Ästhetik hat mit dem Menschenbild zu tun. Menschen, die miteinander spielen, schlagen sich nicht die Köpfe ein – ganz platt gesagt. Aber in dieser Tendenz der metaphysischen Obdachlosigkeit, die ja nun radikal bei uns angekommen ist, leistet fast niemand außer der Kunst Sinnangebote oder Sinnbe-

fragungsangebote. Natürlich leistet die Kirche das, aber in verschwindendem Maße und mit eindeutigen Antworten. Die Kunst stellt Fragen und beschäftigt uns mit nicht Eindeutigem. Insofern ist die Kunst und sind die Theater ein Angebots- und ein Diskursforum, in denen das Menschenbild selbst und die Kommunikations- und Gemeinschaftsfähigkeit des Menschen Thema sind. Und das ist keine Sonderabteilung, sondern es geht dabei um den Kern. Die Politik darf uns nicht als Spinner auf irgendeiner Bühne verstehen oder als falsch verstandenes Experimentierfeld. Experimentieren heißt, dass man auf einem Weg ist, es heißt ja nicht, dass man dreimal im Jahr das Theater an die Wand fährt, sondern dass man immer wieder neu nach Formen für diese zu erfassende Wirklichkeit sucht. Und da glaube ich, gibt es über das Verständnis der Rolle von Kunst noch viel zu vermitteln. Wir müssen die Politik mit unheimlich vielen Lösungsansätzen beschäftigen. Möglicherweise müssen wir auch Dinge, die wir schon lange tun, neu etikettieren. Das ist dann zwar teilweise dubios, aber, finde ich, kein Problem. Denn das macht die ganze Welt, dass Sie dauernd Dinge, die Sie schon einmal gemacht hat, neu etikettiert, neu formuliert. Dann müssen wir sie aber auch neu erfinden und neue Ansätze suchen, und nicht einfach weiter machen, was wir schon immer gemacht haben. Denn es gibt im Theater kein „Schon-Immer-Machen“. Theatermachen ist ein unglaublicher Prozess, und dieser Reichtum des Prozesses muss von uns stärker kommuniziert und strategisch aggressiv nach vorne gebracht werden. Eben dazu gibt es Medien. Medien haben eine hohe Aufmerksamkeit für Kultur, sind also mobilisierbar.

**Spuhler:** Herr Otto, ich finde es furchtbar langweilig, dass im Gespräch mit Politikern immer über Geld geredet wird. Bleiben wir doch bei den Utopien, beim Inhalt und bei den Visionen.

**Otto:** Utopien sind notwendig, aber auch Utopien führen zu nichts, auch das schönste Theater führt zu nichts, wenn Sie nicht mit den Utopien aus den Häusern herauskommen und im Kampf um die Köpfe, im Kampf um das Meinungsklima, im Kampf um die Prioritäten obsiegen. Auf diesem Feld ist die Kultur in den letzten Jahrzehnten etwas in den Hintergrund geraten, das muss man selbstkritisch und nüchtern feststellen. Und damit das völlig klar ist, da sitzen wir in einem Boot. Ich kann diese Haltung nicht akzeptieren: Ihr Politiker, macht mal. Die Politik ist ein Teil der Gesellschaft.

**Spuhler:** Ist das nicht ein Problem, das ihr ganz schnell für uns lösen könnt? Wie sieht es denn aus mit der bundesstaatlichen Aufgabe „Kultur“ im Grundgesetz? Da gibt es noch keine Ergebnisse.



### Staatsziel „Kultur“

**Otto:** Zum Staatsziel „Kultur“ kann ich einen kurzen Zwischenbericht geben. Am vergangenen Montag hat im Deutschen Bundestag eine Anhörung stattgefunden – bezeichnenderweise nicht vor dem Kulturausschuss, sondern vor dem Rechtsausschuss. Im Kulturausschuss gibt es eine gesicherte Mehrheit, hundert Prozent für das Staatsziel Kultur, aber im Rechtsausschuss sieht die Sache völlig anders aus. Dort wird argumentiert, es soll keine Inflation von Staatszielen geben. Es wird Zurückhaltung propagiert. Das sind die Skeptiker, mit denen wir kämpfen müssen. Aber es hilft nichts, wenn wir wechselseitig sagen, dass die Welt schlecht ist, sondern wir müssen die Kraft haben, Sie zu verändern. Deswegen werbe ich auch dafür. Mich haben viele Leute gefragt, warum ausgerechnet die FDP den Antrag auf ein Staatsziel „Kultur“ gestellt hat. Warum das nicht eine der anderen Parteien war, wo doch die Liberalen sonst immer die Zivilgesellschaft so hochhalten. Das ist ganz einfach. Sie werden die Zivilgesellschaft in diesem Lande nicht aktivieren können, wenn der Staat sich zurückzieht. Wenn der Staat nicht seinen Grundversorgungsauftrag wahrnimmt, kann ich nicht erwarten, dass die Zivilgesellschaft da draufsetzt. Die Zivilgesellschaft hat dann den Eindruck, der Staat nähme die Kultur nicht ernst. Deswegen ist unverzichtbar, dass wir das Staatsziel „Kultur“ so schnell wie möglich im Grundgesetz verankern. Genauso wie wir die natürlichen Lebensgrundlagen als Staatsziel formuliert haben, müssen wir auch die geistigen Grundlagen der Gesellschaft in einem Staatsziel festlegen.

**Amelie Deufelhard** (sophiensaale): Wir haben jetzt gehört, was wir als Kulturschaffende alles machen sollen. Das ist ein ziemlich großer Katalog, und eigentlich sprechen wir heute über kulturelle Bildung und die Möglichkeiten, wie es Interaktion auch zwischen Thea-

tern und Kunsthäusern und Schulen geben kann. Da möchte ich an den Beitrag von Herrn Khuon anschließen. In Berlin ist die Lage noch ein bisschen fataler als in Hamburg. Es gibt zahlreiche Initiativen von Seiten der Künstler, wir sind aber in den letzten zwei Jahren trotzdem nicht in der Lage gewesen, Kultur- und Schulbehörde an einen Tisch zu setzen. Die Staatssekretärin für Kultur sagt, es geht nicht; die Schulbehörde sagt, mit denen reden wir nicht. Da stellt sich doch die Frage, wie wir Theaterleute die gesamte Verantwortung für die Ausbildung des Nachwuchses zu Kreativität – damit er in der globalisierten Welt bestehen kann, wie Sie das vorhin so schön gesagt haben – alleine und ohne Unterstützung übernehmen sollen, ohne dass wir bei der Schulbehörde überhaupt vorsehen können? Da müssen wir natürlich über Rahmenbedingungen reden. Wie können wir die Strategien, die wir kennen und entwickeln und die andere sind als die Strategien von Lehrern oder von Pädagogen, sinnvoll anwenden, und wie können wir gemeinsam ressortübergreifend neue Strategien entwickeln?

**Otto:** Natürlich sollen Sie das nicht alleine leisten. Mein Plädoyer ist eine sehr viel engere Vernetzung zwischen der Kulturszene und den Teilen der Politik, die dazu bereit und daran interessiert sind, die Kultur zu stärken. Da muss jeder aus seinem bisherigen Elfenbeinturm, den es ja auch in der Politik gibt, herauskommen.

**Khuon:** Wenn eine Schulbehörde nicht zu Gesprächen bereit ist, dann muss man gemeinsam mit Schülern eine Art Happening machen und dann schreibt die Zeitung darüber und zwei Tage später habt ihr sie am Tisch. Das ist leider so. Wenn es grundsätzlich keine Bereitschaft der Behörden gibt, dann ist auch der einzelne Politiker wahrscheinlich ziemlich hilflos, etwas zu bewegen. Dann muss man eben die Öffentlichkeit mobilisieren. Das können wir ja ziemlich gut mithilfe von theatralischen Aktionen. Das Projekt „Rhythm is it!“ wird ja glorifiziert wahrgenommen und in einer Weise paradigmatisch verherrlicht, dass man sagen kann: Mensch, geht doch. Das Positive daran ist, dass es geht. Aber das Negative daran ist, dass man sich überlegen muss, warum eine Aktion plötzlich so symbolisch wird. Das meine ich: Unsere Öffentlichkeit agiert permanent symbolisch. Sie sucht sich für ihre Erregungen und ihre Begeisterungen symbolische Orte. An denen lädt sie das dann ab und sagt: „Mach doch auch mal so was wie „Rhythm is it!““. Und wenn man antwortet, da hat man schon hundertfünfzig vergleichbare Sachen gemacht, kriegt man zu hören: „Mag sein, aber das habe ich nicht mitgekriegt.“

## Allianzen für die Kultur

**Adrienne Goehler:** Ich möchte nicht versäumen zu sagen, dass „Rhythm is it!“ sich der Zustimmung und Unterstützung der Deutschen Bank erfreut hat mit drei Millionen. Das ist kein Pappenstil und schafft natürlich eine hohe Aufmerksamkeit. – Herr Otto, ich bin der Meinung, dass die Politik ihre Hausaufgaben nicht gemacht hat, und sehe nicht, dass wir mit den Kulturpolitikern zusammen in einem Boot sitzen und gemeinsam rudern. Das Boot, in dem wir sitzen, ist so klein, und der große Tanker geht in eine ganz andere Richtung. Deshalb frage ich Sie, wie oft, in welcher Formation und mit welchem Ziel arbeiten Sie denn mit der Bundesbildungsministerin zusammen? Wo sind die gemeinsamen übergreifenden Ansätze? Wo ist das gemeinsame Problembewusstsein? Und warum ist es denn so absolut unmöglich, dass gemeinsam getagt wird zum Beispiel über das Staatsziel „Kultur“? Es ist ja klar, dass der Rechtsausschuss eine andere Auffassung hat. Sie bitten uns, helft mir, damit ich eine größere Lobby habe. Aber wo helfen Sie sich selbst, in dem Sie zum Beispiel mit den Leuten, die die Bildung in diesem Land und auch das Geld für die Bildung in diesem Land zu verantworten haben, sehr viel stärkere Allianzen eingehen?

**Otto:** Die effektivste Allianz, die wir eingegangen sind, ist die Bildung der Enquete-Kommission, in der nicht nur Politiker, sondern auch Sachverständige aus dem Bundesbildungsministerium, Theaterleute und andere an einem Tisch sitzen, um eine Bestandsaufnahme zu erarbeiten und dann auch Vorschläge zu entwickeln. Frau Goehler, Sie waren Kultursenatorin, Sie wissen, wie schwierig das Feld ist und Sie wissen, dass Sie da auch manchmal alleine mit Ihrer Meinung waren im Senat von Berlin. Und Sie haben doch bestimmt vermisst, dass einige Leute Ihnen beigegeben und gesagt haben, jetzt helfen wir ihr doch, damit sie für ihren Bereich mehr Geld bekommt. Das ist Lobbyarbeit. Die funktioniert in der Kulturszene schlechter als in anderen Bereichen, und deswegen ist in den letzten fünf Jahren ein Rückgang festzustellen. Die Kulturfinanzierung und der Stellenwert von Kulturpolitik in der öffentlichen Wahrnehmung haben gelitten. Das möchte ich gerne wieder umkehren. Zum Thema Zusammenarbeit: In der Enquete-Kommission haben wir mehrere Anhörungen über kulturelle Bildung durchgeführt, und dabei waren auch die Vertreter des Bildungsausschusses und Vertreter aus dem Ministerium anwesend. Aber das Bildungsministerium ist ja entgegen seinem vollmundigen Wortlaut nicht für die Bildung in Deutschland insgesamt zuständig, sondern nur für Teilbereiche. Die Bildung ressortiert in Deutschland bei den Ländern, und deswegen ist es für uns wahnsinnig schwierig, in unserem

föderalen Staatskonzept die großen Linien zu legen.

**Goehler:** Ich möchte anregen, dass Sie sich tatsächlich in einer Art ständigen Konferenz eher mit der Kultusministerkonferenz beschäftigen, das ist doch das zuständige Gremium. Was jetzt gefordert wird von den Museums-, Theater-, Kunst- und Musikpädagogen, ist eine Aktivität, die genau dazwischen liegt. Das ist nun mal so, dass die künstlerische Produktivität mehr und mehr zwischen den Zuständigkeiten, Gewissheiten und Ressorts liegt. Also kann es nur die Aufgabe dieses Kulturausschusses sein, eine ständige Konferenz, unter Einbeziehung der Künstler und Pädagogen einzurichten und einen fortgesetzten Dialog zu führen. Denn diese ansteigende und abschwelende Erregungskurve, von der Ulrich Khuon gesprochen hat, ist natürlich etwas, das uns in der kulturellen Praxis überhaupt nicht weiterhilft.

**Manfred Beilharz:** Mein Aufruf an die Bildungspolitik: Lasst die Theater in ihrem Bemühen, die ästhetische Bildung der jungen Menschen voranzutreiben, nicht ins Leere laufen, da sie bereit sind, außer ihrem kulturellen Hauptauftrag die Lücken, die in der Ausbildung bestehen, durch ihre Angebote zu ergänzen.

**Spuhler:** Ich möchte zwei Aspekte zusammenfassen. Es haben viele gelacht, als Ulrich Khuon gesagt hat, alle gucken nur auf „Rhythm is it!“. Wir sind sicher zu Recht der Meinung, dass da ein Projekt ungerechterweise ganz besonders herausgestellt worden ist. Aber sagst du, Uli, nicht auch damit uns allen, dass wir ein Marketingproblem haben in Hinsicht auf unsere theaterpädagogischen Maßnahmen? Wenn es tatsächlich stimmt, dass wir an den meisten Theatern seit dreißig Jahren wichtige theaterpädagogische Arbeit leisten und es keiner wahrnimmt, liegt dann nicht auch ein Fehler bei uns? Ein Beispiel: Achim



Thorwald, der Generalintendant des Badischen Staatstheaters Karlsruhe, hat hier für die Region angeregt, ein theaterpädagogisches Kompendium herauszugeben. Wir haben uns zuerst gefragt, was das soll. Warum eine Publikation über Dinge, die wir sowieso schon machen, und die unseren Lehrern, die wissen, was wir machen, vielleicht gar nicht weiterhilft? Ich habe inzwischen begriffen, dass das ein wichtiges Instrument gegenüber der Politik ist. Denn es ist hier ein ziemlich dickes Buch allein für die Theater im badischen Raum herausgekommen. Noch ein zweiter wichtiger Impuls, der auch gerade in Baden-Württemberg etwas bewegt: Günther Oettinger hat sich in seinem Wahlkampf die Zeit genommen, eine Kulturkonferenz ins Leben zu rufen, bei der zwischen dreihundert und dreihundertfünfzig Kulturschaffende aus Baden-Württemberg für einen Tag in Karlsruhe zusammengekommen sind und ihm wichtige Informationen gegeben haben, was momentan im Land Baden-Württemberg die brennenden Themen sind. Eines der Ergebnisse war, dass dringend eine Schaltstelle zwischen Kultus- und Kulturministerium benötigt wird. Und als Folge sind die beiden Ministerien dabei, eine solche Schaltstelle einzurichten, um herauszufinden, wie viel Vernetzung es zwischen den Ministerien gibt, wie viel unnötige Arbeit vielleicht nebeneinander her gemacht wird, wie viele Parallelfinanzierungen stattfinden, wie viele Synergieverzicht oder –verluste es gibt. Das Land Baden-Württemberg ist da also weiter als Hamburg und Berlin. Was dabei herauskommt, wissen wir noch nicht. Aber ich möchte daraus eine Handlungsempfehlung ableiten an die Vertreter anderer Bundesländer, das bei sich auch zu initiieren.

### **Gemeinsame Handlungsziele für die Zukunft**

Abschließend möchte ich die Frage stellen, ob es Forderungen oder Handlungsziele gibt, auf die Sie sich einigen können, und die Sie, Ulrich Khuon und Hans-Joachim Otto, sich jetzt zusammen vornehmen und gemeinsam in utopistischer und Lobbyarbeit vorantreiben. In der Resolution des Bühnenvereins zum Thema ästhetische Bildung stehen ja ein paar ganz zentrale Dinge: Ästhetische Bildung in den Schulen als zentrale Aufgabe der kommenden Jahre, Anerkennung und Gleichwertigkeit für das Fach Darstellendes Spiel, Veränderung der Lehrpläne. Und vor allen Dingen werden die Rechtsträger der Theater und Orchester und die Schulressorts aufgefordert, die für diese Arbeit notwendigen finanziellen und organisatorischen Voraussetzungen zu schaffen. Ist das etwas, worauf wir uns einigen können? Und wie könnte eine weitere Zusammenarbeit aussehen?

**Otto:** Darauf können wir uns einigen. Das ist ja ein Ergebnis der heutigen Diskussion, dass wir die Ver-

zahnung zwischen Kultur und Bildung vorantreiben und damit möglicherweise schon die Wahrnehmbarkeit verbessern. Dass die Wahrnehmbarkeit größer werden muss, ist völlig klar. Aber mit den Erregungswellen muss man umgehen, das ist ein allgemeines Phänomen unserer Politik. Ich habe noch eine sehr konkrete Bitte. Sie sollten Berührungängste gegenüber der Politik dringend aufgeben. Das ist kein Kurs, der erfolgversprechend ist. Sie können nur gemeinsam mit den Teilen der Politik, die aufgeschlossen sind für Kultur, erfolgreich sein. Der Rückzug in den Elfenbeinturm ist weder für die Politik richtig noch für die Kultur. Und deswegen müssen wir – die heutige Veranstaltung ist ein sehr guter Auftakt dafür – in stärkere Interaktion kommen, wir müssen mehr miteinander reden. Der Dialog, den wir heute hier geführt haben, muss eine Dauerveranstaltung, muss nachhaltig werden und nicht nur bei Jahrestagungen auf dem Podium. Ich möchte Sie wirklich einladen: Nerven Sie die Politiker, machen Sie Resolutionen, gehen Sie zu ihnen und ziehen sich nicht zurück. Wir brauchen eine Lobby für Kultur in diesem Land. Dazu muss man sich bekennen. Und ich appelliere an Sie, dass Sie diese Lobbyfunktion gemeinsam mit anderen wahrnehmen und nicht nur Kultur, sondern in gewissem Umfang auch Kulturpolitik machen. Wir alle müssen dafür sorgen, dass der verhängnisvolle Trend, Kultur in Deutschland an den Rand zu drängen, umgekehrt wird. Und da sind wir tatsächlich in einem Boot und müssen jetzt endlich mal anfangen, auch kraftvoll in dieselbe Richtung zu rudern.

**Khuon:** Ich glaube, dass wir den Kern der Kunst besser und wirksamer schützen können und uns stärker dafür machen können, wenn wir auf der anderen Seite extrem viel an Kommunikation, Vermittlung und eben auch an ästhetischer Bildung leisten. Das ist kein entweder/oder. Und deswegen plädiere ich dafür, dass die Dramaturgische Gesellschaft eine Resolution formuliert, in der deutlich wird, was bisher geleistet wurde, was geleistet wird, was uns wichtig ist und was wir brauchen, um das ausbauen und noch besser machen zu können.

**Spuhler:** Es war sehr wichtig, dass die Theaterpädagogik heute im Mittelpunkt dieser Diskussion stand. Ich wünsche mir, die Anregung von Adrienne Goehler aufgreifend eine Initiative in Richtung der ständigen Konferenz der Kultusminister, um einen fortgesetzten Dialog zwischen Kulturschaffenden und Bildungs- und Kulturpolitikern zur Stärkung der kulturvermittelnden Aufgaben einzurichten.



# Das Programmheft heute – Pflicht oder Kür?

## Präsentation und Workshop mit Birgit Lengers

Was ein Programmheft ursprünglich wollte, vor mehr als 111 Jahren, als es aufhörte Programmzettel zu sein, kann man nachschlagen. Als publizistisches Begleitmedium von Inszenierungen wollte es „ein ungebildetes Publikum mit der dramatischen Literatur vertraut“ machen (Theaterlexikon, hg. von C. Bernd Sucher). Und begibt sich der versierte Dramaturg zum Bücherregal, beanspruchen vermutlich materialreiche Programmbücher der 60er/ 70er Jahre dort ihren Raum, „Foren, auf denen Theaterarbeit dargestellt und diskutiert wird mit Publikum und Kritik“ (Theaterlexikon, hg. Von M. Brauneck). Aufgehoben hat man sie als Souvenir, als Dokument oder als kleine Handbibliothek, da sie zumeist den Stücktext beinhalteten. Vielleicht auch, weil man dann oder wann den einen oder anderen Text sicher noch lesen wird...

Doch wie sieht es heute aus mit diesem traditionellen dramaturgischen Medium? Und wie sieht es überhaupt aus? Welchen Rezipienten hat es im Blick? Welche Ansprüche hat und setzt es?



Diesen Fragen bin ich gemeinsam mit Studenten der Hessischen Theaterakademie (Frankfurt) und der Bayerischen Theaterakademie August Everding (München) nachgegangen. Den Untersuchungsgegenstand forderte ich zu Spielzeitbeginn von allen Dramaturgien dieses Landes an, die ich um Zusendung ihres „Lieblingsprogrammheftes“ bat.

Dass die „Lieblinge“ zuweilen heute eher zum dramaturgischen Pflichtprogramm gehören, ließ sich dem Lamento mancher Begleitbriefe entnehmen: Die gute alte Zeit ist vorbei. Was nun, in einer „Zeit der Sparmaßnahmen, in der so sorgfältig gemachte und recherchierte Bücher wie die berühmten Burgtheater-Programme einfach nicht mehr hergestellt werden können? Es fehlt an Assistenten, die die Bibliotheken nach entlegenerem Material durchkämmen, es fehlt an Geld für Originalbeiträge, Gestaltung und Druck. Und infolge all dessen „fehlt es dem zuständigen Dramaturgen erheblich an Zeit, die man für ein richtig gutes Programmbuch braucht“, schreibt stellvertretend Heike Frank vom Schauspiel Köln. Man erfindet Zeit und Kosten sparende Surrogate, Abendzettel oder Wandzeitungen mit den zentralen Informationen über Autor, Stück und Inszenierungsansatz, Zeitschriften oder kopierte Textsammlungen ohne jeglichen optischen Gestaltungsanspruch, die der Zuschauer für 1 Euro aus einem Zeitungskasten nehmen kann, wie in den Nebenspielstätten der Münchener Kammerspiele. Oder man lässt es ganz. Es gibt Wichtigeres, so die neue Dramaturgie des Berliner Gorki Theaters: „In der Anfangsphase werden die Finanzen größtenteils in die Produktionen gesteckt und auf absehbare Zeit keine ausführlichen Programmhefte gedruckt.“ Von gescheiterten Abschaffungsversuchen in Tübingen berichtet Inge Zeppenfeld, die keine „Assoziationshefte“ oder „ästhetischen Selbstläufer“ mehr wollte. Doch der Tübinger verlangte sein Programmheft zurück und zwar die schönen Kleinen mit gebundenem Rücken, die man prima ins Regal stellen kann, gefüllt am liebsten mit Artikeln wie: „Was die Inszenierung bedeutet“.

Der Dramaturg will aber nicht erklären, interpretieren und ‚heruntervermitteln‘. „Erklärungen, Zusammenhänge, Inhaltsangaben werden im Programmheft gnadenlos verweigert. Das Bühnenwerk will durch sich selbst erkannt werden, obwohl das aus diversen Gründen immer schwieriger wird“, polemisiert Christine Richard in der Baseler Zeitung unter dem Titel „Gescheit – gescheiter – gescheitert? Wie uns Programmhefte im Sprechtheater den Kopf verdrehen.“



### Es sollte jedoch nicht

- Werbemittel oder Luxusartikel sein
- Vorworte, Grußworte, Widmungen oder Statistiken enthalten.

Kritisiert wurde, dass in vielen Heften Texte fehlen, die sich konkret auf die Inszenierung, auf die Lesart und den Zugriff beziehen. Abgesehen vom Bildmaterial (Probenfotos) erhalte man kaum eine Idee von der Ästhetik der jeweiligen Inszenierung, Informationen über Autor und Stück seien oft sehr allgemein und beliebig gehalten. Als Fazit wurde der Wunsch nach Programmheften formuliert, die sichtbar inszenierungsbegleitend konzipiert sind.

### Allgemein lassen sich folgende Ansprüche und Qualitätskriterien für das gelungene Programmheft formulieren:

#### Optik, Aufbau, Struktur

**Schichten:** Das Programmheft muss kompakte, relevante Informationen auf den ersten Blick enthalten, die in 5 – 10 Min. rezipierbar und als solche optisch unmittelbar zu identifizieren sind. Diese Informationen (Basics, Hintergrund & Hintergedanken) dienen der unmittelbaren Vorbereitung und Einstimmung auf die Inszenierung. Zudem kann das Programmheft vertiefende Inhalte zur Nachbereitung enthalten.

**Sinnpfade:** Die Informationen sind nach Relevanz aufgearbeitet und kenntlich gemacht, prägnant, lesbar und verständlich (zielgruppenadäquat). Das Programmheft bietet durch das Layout Orientierungshilfen, hebt je nach Relevanz hervor, stellt Zusammenhänge her. Es geht darum, die Aufmerksamkeit des Lesers zu wecken, zu nähren, zu führen.

**Adäquat, Kohärent:** Die Inhalte und die Ästhetik sollten zum einen in Bezug auf die künstlerische Arbeit, die künstlerische Position der Macher, der Institution (CI des Hauses) angemessen und stimmig sein. Zum anderen sollte das Gesamtlayout kohärent und das Verhältnis von Bild – Text, Form – Inhalt adäquat sein.

#### Relevanz, Bezug

Die zentrale Bezugsgröße der Inhalte und der Form ist die einmalige Inszenierung! Inhalte sind dann relevant, wenn sie einen unmittelbaren Bezug zur Inszenierung besitzen oder dieser redaktionell hergestellt wird. Je konkreter, desto besser. Eine Spiegelung, Materialisierung der Inszenierungsästhetik im Printmedium Programmheft ist wünschenswert.

#### Originalität, Exklusivität

Das Programmheft sollte möglichst Originalbeiträge enthalten. Informationen aus Reclams Schauspielführer und die ersten Google-Hits sind weniger erwünscht (und notwendig).

#### Zielgruppe

Die Zielgruppe eines Programmheft sind alle Zuschauer einer bestimmten Theatervorstellung; es ist nicht Medium der Selbstverständigung oder in erster Linie für Theaterprofis, Dramaturgiekollegen oder Pressevertreter gemacht.

### Haltung, Autorenschaft

Das Programmheft lässt eine Position, Meinung, Haltung erkennen. Es ist eigenwillig, verbindlich, ein Bekenntnis mit Haftung.

### Wirkung

Das Programmheft ist Informant, Vermittler und Anreger. Die vorbereitenden Inhalte sollen den Leser zu Thesen, Erkenntnis leitenden Fragestellungen, Mutmaßungen anregen. Sie evozieren eine bestimmte Erwartungshaltung und lenken den Blick auf die Theaterarbeit. Dies sollte das Programmheft produktiv berücksichtigen und gestalten.

Ergänzend zu diesem Katalog der Qualitätskriterien wurde aus dem Teilnehmerkreis gefordert, die Idee, warum man ein Stück überhaupt auswählt und ansetzt (oder der Leitgedanke der Spielzeit) im Programmheft zu formulieren. Wichtig erschien auch, das Programmheft im Kontext der anderen Medien („Waschzettel“, Internet, Spielzeitheft) zu sehen.



Zum Abschluss stellten die Dramaturgie-StudentInnen besonders gelungene Hefte vor, etwa zu „Nellie Goodbye“ des Berliner Grips Theaters, das die Zielgruppe durch Sprache und Gestaltung gezielt anspricht. Oder die nutzerfreundliche Publikation des Düsseldorfer Schauspielhauses zu „Junk Space“, in der per Layout Vor- und Nachbereitung der Inszenierung in zwei Heften getrennt dargebracht wird. Gelungen fand die „Jury“ auch die Möglichkeit, die das Thalia Theater Hamburg gefunden hat, eine Inhaltsangabe zu integrieren und abzusetzen: klar separiert, als Klappentext. Im Zentrum dieser Hefte stehen viel sagende Interviews, exklusive Texte der Dramatiker und andere für die Inszenierung relevante Originalbeiträge.

Eines wurde – trotz allem Anlass zur Kritik – deutlich: Das Programmheft ist und bleibt für den Dramaturgen die einmalige Chance zur publizistischen Kür im Dienste der Kunstvermittlung. Diese Autorenschaft wird vorerst nicht aufgegeben. Das Programmheft bleibt!

# Der Kongress tanzt

## TanzZeit – Zeit für Tanz in Schulen

Projekt-Präsentation von Hanna Hegenscheidt



### Pilotprojekt

Seit Livia Patrizi das Pilotprojekt im April 2005 initiiert hat, ist das Interesse an „TanzZeit – Zeit für Tanz in Schulen“ ungebrochen. Zum ersten Informations-Symposium zu TanzZeit, bei dem auch Royston Maldoom seinen Ansatz referiert hat, kamen bereits 200 Lehrer, danach standen 80 Schulen auf der Warteliste des Projekts. Großes Interesse haben auch die unterrichtenden Berliner Künstler an dem Projekt, es sind vor allem Tänzer und Choreographen, vereinzelt auch Tanzpädagogen. Bislang gibt es keine gesicherte Finanzierung, wir suchen nach einem Finanzierungsmodell, um die Arbeit langfristig fortzusetzen.

### Konditionen und Kosten

Im Unterricht dabei sind immer zwei Künstler und ein Lehrer, manchmal zusätzlich noch ein Integrationslehrer. Jede Schule bezahlt momentan 75 Euro für 90 Minuten Unterricht. Die Künstler bekommen 35 Euro pro Person und Stunde; nicht bezahlt werden Vorbereitungstreffen und Anfahrt. Ein Schulhalbjahr lang jede Woche neunzig Minuten Tanzunterricht zu haben (ca. zwanzig Unterrichtseinheiten), kostet die Klasse 1500 Euro. Das sind umgerechnet 10 Euro pro Monat und Kind. Sofern sie können, bringen die Eltern das Geld selbst auf. Zunehmend werden außerdem weitere Wege der Finanzierung über das Bezirksamt, Quartiersmanagement, über Stiftungen und Fördervereine mobilisiert.

Die Pilot-Förderung für das Jahr 2006 durch die Berliner Senatsverwaltung für Bildung, Jugend und Sport betrug 48.000 Euro. Damit wurden 1000 Kinder in 37 Klassen von 41 Künstlern unterrichtet.

Für die Tänzer und Choreographen ist das eine spannende, aber unterbezahlte Arbeit. Spaß und Interesse an der Arbeit mit Kindern und Jugendlichen sind Bedingung. Die Künstler arbeiten in wechselnden Teams, auch die Geschlechterkonstellationen werden verändert, oder die Teams nach eigenem Wunsch oder dem Wunsch der Klassen pro Halbjahr neu zusammengestellt. Es entwickeln sich dadurch auch neue Arbeitsverhältnisse zwischen Künstlern, die sich vorher nicht kannten.

Hanna Hegenscheidt ist im Leitungsteam von „TanzZeit – Zeit für Tanz in Schulen“, sie unterrichtet Klein-Technik und zeitgenössischen Tanz u.a. bei Sasha Waltz & Guests und begleitete verschiedene pädagogische Projekte. Ihre eigene choreographische Arbeit wurde in New York und Europa präsentiert. [www.tanzzeit-schule.de](http://www.tanzzeit-schule.de)



Die Klassenlehrer, die in den Tanz-Stunden anwesend sein müssen, gehen mit sehr unterschiedlichen Einstellungen an das Projekt heran: einige machen aktiv mit, andere nutzen die Zeit, um als bloße Aufsicht Hefte zu korrigieren.

### **Ziel: umfassende künstlerisch-ästhetische Bildung**

Im Unterschied zu anderen Initiativen und Anliegen steht bei TanzZeit das Künstlerische explizit im Vordergrund. In der Arbeit mit den Kindern müssen die Künstler deshalb eine eigene Sprache finden und einen eigenen Arbeitsprozess in Gang bringen.

Der Tanzunterricht findet während des regulären Unterrichts und für alle Kinder statt, wenn die Klasse sich dafür entschieden hat. Um Freiräume für den Tanzunterricht zu schaffen, muss der Lehrplan umgeschichtet werden, meistens wird auf eine Stunde Sport, Musik oder Deutsch verzichtet. Das ist natürlich kein dauerhaft anzustrebender Zustand und lässt sich hauptsächlich in Grundschulen realisieren. Wichtig ist es uns, die Arbeit an weiterführenden Schulen fortzusetzen. Unser Anliegen ist die Schaffung eines neuen künstlerischen Faches im allgemeinen Curriculum, ein Kontingent verschiedener musischer Ausdrucksformen, die eine umfassende künstlerisch-ästhetische Bildung vermitteln, darunter auch Tanz.

### **Inhalte und Kriterien**

Die Bildung einer gemeinsamen Grundlage bzw. eines Konsenses über pädagogische und künstlerische Ansätze ist noch in der Entwicklung, es gibt bei uns eine Curriculum-Gruppe, die regelmäßig arbeitet. Innerhalb der gerade neu gegründeten Bundesinitiative „Tanz in Schulen“ gibt es ebenfalls Arbeitsgruppen, die sich mit Qualitätssicherung und Weiterbildung beschäftigen. Wir entwickeln Kriterien und stellen einen Bedürfniskatalog zusammen, in dem dann verankert ist, welche Anliegen und Interessen sowohl Schüler als auch Künstler haben. Außerdem werden Thesen entwickelt z.B. zum Thema, was es bedeutet, einen künstlerischen Prozess auf Kinder zu übertragen, es werden Fortbildungen geplant und der Austausch der Künstler untereinander angeregt.

### **Weiterbildung für die Künstler**

Neben einer regelmäßigen Supervision haben wir einen Bereich der Dozentenweiterbildung in Zusammenarbeit mit dem neu gegründeten hochschulübergreifenden Zentrum für Zeitgenössischen Tanz und dem Bachelor-Studiengang „Zeitgenössischer Tanz, Kontext und Choreografie“ im Rahmen von Tanzplan

Deutschland in das Projekt integriert. Bisher wurden vier Fortbildungen für Künstler realisiert. Themen waren u.a. Integration, Neurobiologie und Kindesentwicklung. Für die Fortbildungen konnten Dozenten aus verschiedenen Ländern gewonnen werden, die in der Forschung und Umsetzung derartiger Projekte erheblich weiter sind als Deutschland. Einer der Dozenten war Norman Douglas aus Schottland, der u.a. über das aus Chicago stammende Projekt „arts in the curriculum“ gesprochen hat.

### **Evaluation**

TanzZeit ist mit mehreren Berliner Universitäten über Evaluationskonzepte im Gespräch. Eine der leitenden Fragestellungen dazu lautet: Welche Voraussetzungen sind nötig, um künstlerische Prozesse in Schulen anzuregen? Eine Evaluation des Projektes ist u.a. mit dem Seminar für Theater- und Tanzwissenschaft der FU (Prof.Dr. Gabriele Brandstetter) geplant.

### **KinderTanzCompany**

Im Berliner „Radialsystem V“, der Spielstätte der Sasha Waltz Company, wurde eine Kinder-Tanzcompany gegründet. Unterrichtet werden die Kinder momentan noch ehrenamtlich im Wechsel von Hanna Hegenscheidt, Livia Patrizi und Sasha Waltz. Durch die Company soll zwischen den Kindern und den Bereichen Tanz und Theater ein enger Kontakt geknüpft werden. Das Projekt wird unterstützt von der Stiftung Radialsystem, der Unterricht ist für die Kinder umsonst. Angestrebt für die Zukunft sind neben der Erarbeitung eigener Stücke gemeinsame Proben- und Aufführungsbesuche professioneller Kompanien, um den Horizont der Kinder zu öffnen und ihnen die Chance zu geben, zu sehen, was alles Tanz ist und sein kann.

### **Vernetzung und Ausblick**

TanzZeit vernetzt sich derzeit mit anderen Organisationen, die eine ähnliche Arbeit in Berlin schon länger machen, um gemeinsam für eine Fortführung des Ansatzes zu kämpfen. Der Film „Tanzzeit“ von Daniela Schmidt-Langels und Eva Schmitz-Gümbel, der Ende 2006 auf 3sat und im Theaterkanal lief, dokumentiert den Erfolg unseres Pilotprojekts. Es gibt aber noch sehr viel zu tun, besonders die umfassende Kontaktarbeit mit den Schulen und den Künstlern könnte intensiviert werden. Voraussetzung dafür ist die Verbesserung der finanziellen Ausstattung des Projekts und eine langfristige Planungssicherheit.



# Körper statt Worte „Der Kongress tanzt“

von Olaf A. Schmitt

Am Ende einer Tagung voller visueller und auditiver Eindrücke, Diskussionen und Aufführungen gab es für eine knappe Stunde nur uns selbst und unseren Körper. Etwas überrascht reagierten einige Tagungsteilnehmer auf die Aufforderung, die Schuhe auszuziehen und einen großen Kreis zu bilden.

Nach einigen Lockerungsübungen verbanden wir unter Anleitung der Tänzerin und Choreographin Hanna Hegenscheidt eine bestimmte Bewegung mit einer Zahl. Auf Zuruf aus dem Kreis warfen wir uns auf den Boden oder sprangen in die Luft. Mit großer Freude und Humor befanden wir uns plötzlich in einem der zahlreichen Workshops, in denen Berliner Choreographen des „TanzZeit“-Teams unter der Leitung von Livia Patrizi Berliner Schülern ihren eigenen Körper und dessen künstlerische Ausdrucksmöglichkeiten näher bringen. Hanna Hegenscheidt stellte uns die Ideen, aber auch die Schwierigkeiten des Projekts in ihrem einleitenden Vortrag vor und zeigte Filmausschnitte mit Kommentaren der Kinder, Lehrer und Tänzer.



Olaf A. Schmitt ist Musikdramaturg am Theater und Philharmonischen Orchester der Stadt Heidelberg und betreut zur Zeit u. a. „Das neue Wunderhorn“, ein Projekt des Fonds Heimspiel der Bundeskulturstiftung mit dem Orchester sowie Laien-Sängern, -Musikern und -Tänzern aus der Stadt.

Doch im Mittelpunkt des Nachmittags standen wir selbst! Unser Mini-Workshop mündete sogar in eine Aufführung. Jeweils zwei Personen erarbeiteten eine winzige Tanz-Performance, sei es eine erzählte Geschichte, ein Kampf, ein Flirt oder die Wiederholung einer bestimmten Bewegung. Wir spielten sie uns gegenseitig vor – entgegen unseren klassischen Dramaturgenaufgaben verknielten wir uns die analytischen Betrachtungen. Vielmehr schienen wir es zu genießen, die gegenseitige Aufmerksamkeit auf unsere Körper zu legen statt auf die Worte des anderen. Die Wahrnehmung des Kollegen als sich bewegender Körper veränderte die Sichtweise auf den Menschen selbst.

Deutlich wurden uns in der kurzen Zeit die einfachen Dinge, die der Tanz auslöst und die wir doch so gerne vergessen: Unsere Wahrnehmung funktioniert mit unserem ganzen Körper statt nur mit zwei Sinnen. Die gemeinsame Bewegung erzeugt ein angenehmes Vertrauen zueinander. Die Konzentration auf den Körper – den eigenen und den fremden – trägt uns leise aus der lärmenden, schnellen Welt. Und nicht zuletzt tat es nach dem Tagungswochenende richtig gut, sich zu bewegen. Mehr davon!

# Kunst oder Bildung?

## Autonomie oder Arbeit an der Wissensgesellschaft

Die folgende Podiumsdiskussion wurde als Erstabdruck in dieser Fassung unter dem Titel: „Die Kunst der Vermittlung. Chancen und Risiken für das Theater“ in „Theater Heute“ 03/07, Seite 5 – 10 veröffentlicht.



Adrienne Goehler (links), ehemals Hochschulpräsidentin, Berliner Kultursenatorin, Kuratorin des Hauptstadtkulturfonds und Autorin der Streitschrift «Verflüssigungen» (Campus-Verlag), diskutiert mit Klaus Zehelein (ganz rechts), Präsident der Bayerischen Theaterakademie August Everding in München und Präsident des Deutschen Bühnenvereins, moderiert von Uwe Gössel und Birgit Lengers.

### 1. EINFÜHRUNG UND WARM-UP

**Dramaturgische Gesellschaft:** Wir begrüßen Sie zu unserer Podiumsrunde. Der Veranstaltung haben wir den Titel gegeben «Die Kunst der Vermittlung – Chancen und Risiken für das Theater». Ist das allein eine Aufgabe der professionellen Kunstvermittler, der Theaterpädagogen? Oder hat es auch Folgen für die Künstler selbst? Denn auf den ersten Blick scheint die Vermittlungsarbeit von Kunst für alle Seiten Vorteile zu bieten. Vermittlung stärkt die Schlüsselqualifikationen, die Softskills junger Menschen, stiftet Dialoge über die Künste, über die Inhalte und über die Gegenstände, über tiefe Erfahrungen und tiefe Einsichten, beschert außerdem den Theatern neue und neugierige Zuschauer, generiert Arbeitsplätze für Künstler und Kunstpädagogen, schafft eine gesellschaftliche Legitimation für Kulturbetriebe, stellt neue Kontakte und Kooperationen zwischen Schulen und Theatern, Schülern und Künstlern her, verbessert das gesamtgesellschaftliche Klima. Es gibt natürlich auch Risiken. Vermittlungsaufgaben ziehen Gelder von der Kunstproduktion ab. Die Kunst gerät in Gefahr, funktionalisiert zu werden und verliert Autonomie und Zweckfreiheit im Schillerschen Sinne. Künstler konkurrieren in den Schulen mit Lehrern, Kunstvermittlung ersetzt den Fachunterricht, Vermittlung wird zum Marketinginstrument. Kunst wird heruntervermittelt, simplifiziert, für eindeutig erklärt, und den berühmten Modellprojekten, zum Beispiel «Rhythm is it», fehlt die Nachhaltigkeit. Da wird etwas angestoßen, aber man weiß nicht, wie es weitergeführt wird. Wir wollen noch mal den Fokus auf folgende Fragen richten: Welchen neuen Herausforderungen muss sich das Theater stellen? Das heißt, welche Vermittlungsaufgaben kann

oder soll es überhaupt leisten? Und wer sind die Entscheidungsträger? Ist das die Finanzpolitik, die da gefragt ist, die Bildungspolitik, die Kulturpolitik, die Schulen, die Theater, die Künstler, die Ausbildungsstätten oder die Kanzlerin? Wir hören jetzt ein Statement von Adrienne Goehler, dann steigen wir in die Diskussion ein.

### 2. AUFSCHLAG GOEHLER

**Adrienne Goehler:** Wir leben in einer Zeit des umfassenden gesellschaftlichen Übergangs, in einer Zeit des «nicht mehr und noch nicht». Die Hoffnung auf «mehr, besser, schneller» ist nicht mehr. Eine Rückkehr zu Zeiten der Vollbeschäftigung wird es in Deutschland, wie in allen Hochpreisländern, nicht mehr geben, was an ihre Stelle treten soll, damit «der Mensch ein Mensch ist, bitte sehr», ist noch nicht Gegenstand öffentlichen Nachdenkens. Hier leben wir in einem Zwischenraum: Wir werden nicht mehr genügend vom Vater, vom Staat versorgt, und können noch nicht andere – eigene – Wege beschreiten, weil noch die Voraussetzungen für soziale Konstruktionen fehlen, die Hybride zwischen Fürsorge und Selbstorganisation erzeugen könnten. Mit dem Zerbröseln des Sozialstaats gehen, schon jetzt empfindlich spürbar, auch die Subventionen im Kultur- und Wissenschaftsbereich zurück, so sie nicht im Genuss sind, einem Exzellenzcluster anzugehören. Innerhalb der Künste und Wissenschaften haben wir es mit Gleichzeitigkeiten zu tun: Einem boomenden Kunstmarkt, wachsender Liebe zu Leuchtturmprojekten und Exzellenzcentern bei Politik und Feuilleton stehen immer mehr immer prekärer lebende KünstlerInnen und WissenschaftlerInnen gegenüber, genauso wie darrende Institutionen.



Die KünstlerInnen, PublizistInnen und die JungwissenschaftlerInnen bilden die Avantgarde der prekären Lebensverhältnisse, wir werden darin zum Rollenmodell für künftige Arbeitsverhältnisse. Es wird deshalb zu einer Überlebensfrage für die Künste und Wissenschaften werden, den immer kleiner werdenden Zoo, in den wir durch alle Parteien gleichermaßen gesperrt werden, zu verlassen und unsere gesellschaftliche und ökonomische Relevanz im Hinblick auf neue Lebens- und Arbeitstätigkeiten jenseits der Lohnernwerbstätigkeit zu finden, zu erfinden. Dass die Künste ihre Autonomie lange Zeit wie eine Monstranz vor sich hergetragen haben, hat sie ins Abseits des gesellschaftlichen Geschehens gedrängt. Aus dieser Randlage bewegen sich KünstlerInnen jetzt entschiedener hin auf Durchdringung der Formen und Zugänge. Wir brauchen die Erweiterung des künstlerischen Resonanzraums auch deshalb, weil wir immer mehr KünstlerInnen aller Sparten immer schlechter bezahlen können. Weil wir immer mehr ausbilden, die keine angestammten Plätze mehr vorfinden. Wir müssen uns neue Tätigkeitsfelder erschließen. Die sich durch Kunst verändernden Schulen sind dafür ein wichtiges Beispiel. Das deutsche Schulsystem ist durch die Künste nicht reformierbar, aber die Künste sind aufgerufen, zu seiner radikalen Veränderung beizutragen. Es geht nicht mehr mit Salbe! PISA hat dem Letzten offenbart, dass die deutsche Schule eine strukturell sinn- und körperverachtende ist, die mehr mit Bismarck als mit Humboldt zu tun hat. Sie denkt hierarchisch und nicht in Zusammenhängen und Gleichgewichten, sie kilt Zeit- und Rhythmusempfinden der Kids, sie trennt sie. Sie fordert den flexiblen Menschen, aber sie gibt ihnen dafür kein Rüstzeug an die Hand. Der Zeitmaßstab kommt nicht aus den Gegenständen von Forschung und Lehre, er wird in 45- Minuten-Wurstscheiben portioniert. Die 45 Minuten bilden den Maßstab der Wissensdosis. So verschwinden die Möglichkeiten, Spannungsbögen wahrzunehmen, gar sie zu erzeugen. Wie soll denn so schlecht ausgerüstet ein Leben zu bewältigen sein? Theater geht nur, wenn die, die zusammen auf, vor und hinter der Bühne stehen, miteinander kommunizieren. Das muss Schule auch können können. Wir können Schulen nicht den SchulexpertInnen überlassen. Sie, pardon, versauen das Schöpferische bei den Kids. Wir brauchen den Einzug anderer Biografien und Lebensmodelle in die Schule, wir brauchen dort den Tanz, wir brauchen Stadtraumerfahrung. Das Erkunden des Körpers und seiner Möglichkeiten im Raum sind nicht an Sprache gebunden. Wir brauchen

andere Modelle, die ein Rein- und Rausgehen aus Schule ermöglichen. An andere Orte von Praxis, und von dort in Schule hinein. Zur eigenen Wahrnehmungserweiterung, zum eigenen Schutz. Enja Riegel, die ehemalige Direktorin der Helene-Lange-Schule, ist ein Vorbild, weil sie den Wurstscheibenunterricht aufgekündigt hat und gerade darüber in den PISA-Himmel gehoben wurde. Wir brauchen dringend neue Allianzen. Viele Kinder, Eltern, Lehrende, auch Schulleiter (meist Leiterinnen), Forschende wollen etwas grundsätzlich anderes; die Zunahme der Anmeldungen an Privatschulen sprechen eine deutliche Sprache. Denen sollten Sie, die DramaturgInnen, Verbündete sein. Sie haben das Rüstzeug, einem latent Möglichen eine Ausdrucksform zu geben. Machen Sie Modellprojekte, und lassen Sie diese durch Forschung begleiten. Und beeinflussen sie dadurch auch das Zusammenspiel von Theorie und Praxis. Die unterschiedlichen AkteurlInnen, die es für die kollektive Anstrengung zum radikalen Umbau von Schule braucht – weil alles gleichzeitig verändert werden muss –, sind leicht zu benennen: Zusätzlich zu den «Dritten», also Kunst-, Sport- und Wissenschaftsprofis und anderen Berufstätigen von außerhalb der Schule, KindererzieherInnen und TheoretikerInnen, sind Menschen aus den Jugend-, Sozial-, Kultur- und Gesundheitsämtern unerlässlich. All deren Wissen, Fragen und finanzielle Möglichkeiten, die in zig Haushaltstitel aufgespalten sind, müssen füreinander durchlässig werden, um das System zu transformieren. Es braucht Verflüssigung.

### 3. DISKUSSION MIT BALLWECHSELN

**dg:** Vielen Dank für den engagierten Beitrag. Ich gebe das Wort an Herrn Zehelein.

**Klaus Zehelein:** Ich möchte einige Anmerkungen zu Adrienne Goehlers Statement machen. Zum Beispiel wurde die Abseitslage der Künste als ein Vorastragen der Monstranz «Autonomie» kritisiert. Ich glaube, das Problem ist ambivalent anzugehen. Ich erinnere daran, dass die Künste in den 60er und 70er Jahren ganz und gar nicht im «Abseits» standen: Vielen schien dies z.B. zu viel Politik auf dem Theater. Die Vergangenheit ist weder dadurch gekennzeichnet, dass dieses «Abseits» der Künste ein Tatbestand war, noch, dass die Abseitslage der Künste etwas Furchtbares ist. Es empfiehlt sich doch sehr, diesen vermeintlichen Tatbestand angesichts der grundsätzlichen Ökonomisierung des gesamten Denkens zu diskutieren. Diese Ökonomisierung des gesamtgesellschaftlichen Verhaltens und auch des wissenschaftlichen Denkens drängt uns in eine Ecke, wo wir Antworten geben sollen, die wir vielleicht gar nicht geben wollen, weil wir damit etwas aufgeben, was künstlerischen Prozessen immanent ist: Unabhängigkeit oder – wenn Sie so wollen – Autonomie gegenüber der Vorherrschaft einer Rationalität, die sich im Wesentlichen als Ökonomie des Kosten-Nutzen-Denkens begreift. Es wird uns doch gesagt, welche Aufgaben wir zu erfüllen haben, zum Beispiel in der Ganztagschule. Jetzt sollen die Künstler an die Schulfront. Das ist verhältnismäßig einfach, kann aber auch einfach scheitern. Wenn es zum Beispiel in der Politik nicht gelingt, ein grundsätzliches Zusammengehen von Kunst- und Kultusministerium zu dieser Frage herzustellen, können wir



lange darüber diskutieren, wie ästhetische Erziehung auszusehen habe. Die Arbeit, die gemacht werden muss, ist erstmal eine politische Arbeit. Es ist nicht die ästhetische Arbeit, sondern eine politische Arbeit, die deutlich skizziert, auf welchem Feld ästhetische Bildung überhaupt bewegungsfähig sein kann. Zum Beispiel ist in Baden-Württemberg die Dreiviertel- Schulstunde längst kein Problem mehr; und ein Drittel des Unterrichts können die Lehrer frei definieren. Nur, wer hilft Lehrern, fachübergreifend und interdisziplinär zu agieren, d.h. diese Arbeit neu zu bestimmen? Wir bewegen uns in einem Raum, in dem viele der Initiativen, die Schule und Künstler zusammenbringen, lobenswert sind – in erster Linie aber deswegen, weil sie billig sind. Konzepte zur Ganztagschule verheißen da Schlimmes. Solange der Begriff von Arbeit für diese sich verändernde Gesellschaft ausschließlich diskutiert wird unter dem vordergründigen Kosten-Nutzen-Diktat, solange werden die Künstler in einen ihnen fremden Raum eingebunden sein.

**Adrienne Goehler:** Herr Zehelein, ich habe das in meinem Beitrag in den Mittelpunkt gestellt und lege in meinem Buch «Verflüssigungen» nahe, dass das Grundeinkommen die Grundvoraussetzung ist für eine Kulturgesellschaft, die mehr meint als eine Wissensgesellschaft. Der Begriff der Wissensgesellschaft muss wieder fallen gelassen werden, er ist geprägt aus der Ökonomisierung des Denkens. Wenn wir über Wissensgesellschaft sprechen, meinen wir den immer neu flexiblen Menschen, der sich die letzten Kognitionen ins Hirn meibelt. Da gibt es keinen Körper, da gibt es keine Psyche, da gibt es keinen Zusammenhang im Menschen. Und den müsst ihr doch ein bisschen stärker machen.

**dg:** Die Kernfrage ist doch die nach der Rolle, die wir – Dramaturgen, Theaterleute, Künstler – nun spielen sollen. Herr Zehelein, Sie haben Frau Goehler mit der «Autonomie-Monstranz» zitiert, die die Kunst vor sich herträgt, und sagen, dass die Abseitslage ein Potenzial der Kunst sei, dass sie zudem bestimmte Aufgaben nicht lösen kann, denn da sei die Politik gefragt. Und wenn ich Frau Goehler richtig verstehe, drängt sie auf ein In-die-Pflicht-Nehmen der Künstler und der Wissenschaft, die die Politiker nicht alleine lassen dürfen und sollen und gestalterisch mit ihrem kreativen Potenzial mitarbeiten müssen.

**Adrienne Goehler:** Ich bin jetzt nicht von der Heilsarmee und sage, lasst doch diese armen Politiker nicht allein. Ich unterscheide mich durchaus von Ihnen, Herr Zehelein. Dieses «erst müssen wir für die politischen Bedingungen sorgen, damit», diese Art des Denkens ist obsolet. Da drüben ist einfach kein Partner. Wenn Sie eine Regierung vor sich sitzen haben, verteidigt da jede Person ihr Ressort mit der Maschinenpistole und sagt sofort: Das ist deine Zuständigkeit. Es gibt kein gemeinsames Denken. Es gibt kein Regierungsprogramm. Es gibt keine Verantwortung. Politik übernimmt keine Verantwortung, sondern Politik hat Zuständigkeiten. Und in diese Zuständigkeit passt in der Regel das, was uns beschäftigt, nicht hinein. Und jetzt zu sagen, da müsste erstmal ein politischer Kampf geführt werden und das hätte nichts mit Ästhetik zu tun, das glaube ich eben nicht.

**Klaus Zehelein:** Von Kampf habe ich nicht gesprochen.

**Adrienne Goehler:** Sie haben gesagt, das sei zunächst ein politischer Kampf. Und ich erlaube mir zu sagen, wie wäre es denn, wenn wir über die Ästhetik auch die Politik verändern können, weil wir ein gnadenloses Wahrnehmungsdefizit in dieser Politik haben und natürlich auch in den ökonomischen Gewordenheiten. Ich gebe Ihnen vollkommen Recht, die Chance des Theaters besteht gerade darin, dass es gegenläufig ist, das heißt doch aber nicht, dass man an dieser Monstranz festhält! Das ist doch grauenvoll, was die Häuser zum Teil bieten! Davon abgesehen, die unterscheiden sich überhaupt nicht von einer Behörde.

**Klaus Zehelein:** Ich will hier nicht die Zustände in der deutschen Theaterlandschaft diskutieren, will aber das aufgreifen, was Sie eingangs äußerten: Sie haben gesagt, die Schule sei nicht durch Schulexperten zu verändern, und Sie haben die Künste in die Pflicht genommen, um die Schulen neu zu gestalten. Das ist der Punkt, der uns so große Schwierigkeiten macht: Die Künste werden die Schule nicht neu definieren können, dazu fehlt ihnen das Vermögen, die Kompetenz, die pädagogische Fantasie.

**Adrienne Goehler:** Die brauchen keine Pädagogik, die sind durchpädagogisiert bis obenhin. Die brauchen eure Leidenschaft, die brauchen andere Menschen!

**Klaus Zehelein:** Wir kennen doch jene Schulen, die den Aufbruch begonnen haben. Sie haben die Helene-Lange-Schule in Wiesbaden erwähnt, erwähnenswert wäre neben anderen Modellen die Bodensee-Schule in Friedrichshafen; es ist doch eine gesellschaftliche Wirklichkeit, dass die Leute einfach nur hinsehen müssten, um darauf zu reagieren. Ich denke, das ist eine Frage der Sensibilisierung, und dafür sind wir vielleicht sogar zuständig.

**dg:** Das Theater kann also eine Wahrnehmung schärfen, es kann eine Öffentlichkeit herstellen und den Fokus lenken. Und wenn ich die gestrigen Beiträge des FPD-Abgeordneten Hans Joachim Otto und Ulrich Khuon zusammenfasse, dann ist das Ergebnis eine schlechte Nachricht: Das Theater und die Kulturbetriebe bekommen nach und nach immer mehr Aufgaben zugewiesen, nämlich nicht nur den Spielplan zu füllen, sondern auch noch die Vermittlungsaufgaben zu leisten. Und neu, durch Herrn Otto formuliert, auch die Legitimation für diese Vermittlung in die Gesellschaft zu



leisten plus die Argumente für die Politik, warum das relevant ist. Die einzig gute Nachricht ist, dass man den Künstlern und Theatern wunderbarerweise zutraut, das alles zu leisten. Herr Zehelein, Sie bereiten in der Münchner Theaterakademie jetzt die Studierenden auf ihre berufliche Zukunft an den Bühnen vor. Wie führen Sie dort die Diskussion, wenn Sie sagen, wir müssen erst eine politische Arbeit leisten und dann zur ästhetischen Arbeit übergehen?

**Klaus Zehelein:** Ich habe gesagt, wir können die Politik nicht aus der Politik entlassen. Das ist lang genug geschehen. Natürlich arbeiten wir in einem gesellschaftspolitischen Raum, aber es wäre angesichts dessen, dass die Politik sich selbst entpolitisiert hat und die Ökonomie das Feld beherrscht, vermessen zu glauben, wir würden über die ästhetische Arbeit etwas Grundsätzliches verändern. Die Vermittlung ästhetischer Bildung zielt doch auf die direkte Auseinandersetzung mit Kunst in der Befähigung, sein Leben auch anders wahrzunehmen als nur in Abhängigkeiten. Hegel sagt, die Arbeit der Vermittlung sei das Unmittelbare. Das heißt doch, Vermittlungsarbeit zielt auf die Totale in einem utopischen Raum. Unsere Arbeit an der Vermittlung ästhetischer Erfahrungen sollte von der Vorsicht geleitet sein, unmittelbare Wirkung anzustreben. Künstlerische Arbeit setzt den Menschen vielleicht in ein anderes Verhältnis zu seinem Körper, seinen Sinnen und ermöglicht damit – als Prozess der Sensibilisierung – eine verändernde Wahrnehmung seines, unseres Lebenszusammenhangs.

**Manfred Beilharz:** Ich habe festgestellt, dass in den zwei verschiedenen Positionen diejenige von Frau Goehler die optimistische ist: Traut euch, und es wird Wirkung haben. Und die von Herrn Zehelein ist die pragmatische: Lasst uns nicht unsere Möglichkeit überschätzen. Natürlich ist unsere Position als Theater und als Dramaturgische Gesellschaft, die gerade das Interesse auf die Frage lenkt, was können wir denn aus eigenem Engagement leisten, nicht als Legitimation zu sehen, um den Ausbildungsdefiziten in der ästhetischen Bildung und Sensibilisierung unter die Arme zu greifen. Es ist sicher richtig, dass wir nicht alles schaffen können, wenn da nicht die entscheidenden Hilfen von anderer Seite kommen. Die wir aber einfordern müssen, sonst wird uns das nicht gelingen. Es gibt ja Beispiele, wie es funktionieren könnte. Die Helene-Lange-Schule ist keine Schule, die sich zum Ziel gesetzt hat, Künstler heranzubilden, die sich aber den angeblichen Luxus leistet, dass jede neunte Klasse drei Monate lang nur Theater spielt. Die Bestätigung durch PISA stellt dar, dass sie im schulischen Vergleich nicht schlechter abschneiden. Was wir auf jeden Fall leisten können, ist, darauf hinzuweisen und zu fordern, dass das nicht kleine erratische Einzelbeispiele sind, dass man das als Modellbeispiel weiter überdenkt und fordert, dass das ein allgemeines Denken wird.

**dg:** Wie kommt es dazu? Warum gibt es diese Helene-Lange-Schule? Ist das die Initiative einer einzelnen Person?

**Manfred Beilharz:** Ganz einfach: Es ist zunächst die Initiative einer Schulleiterin gewesen, ihre Schule umzustrukturieren. Die Schule ist UNESCO-Schule geworden.

**dg:** Und wie lässt sich das verallgemeinern?

**Adrienne Goehler:** Möglicherweise ist Verallgemeinern genau falsch. Politik sucht immer Großflächen und Ewigkeitslösungen. Sie scheitern alle, beziehungsweise enden im kleinsten gemeinsamen Nenner. Aber euer Vermögen ist doch, auf ganz andere Modelle zu setzen und die als Modelle nach vorne zu bringen. Und da liegen die Allianzen eigentlich auf der Straße herum. Sie müssen nur gebündelt werden. Es ist nun mal so, dass wir keine Gesellschaft mehr haben wie noch in den 70er Jahren, wo es tatsächlich eine Bürgerbeteiligung gab. Das muss erst wieder neu entwickelt werden.

**dg:** Eine Qualität von Theater ist es, Öffentlichkeit herstellen zu können. Bislang werden nur die Projekte öffentlich wahrgenommen, über die die vierte Macht im Staat, die Medien, berichten. Diese Projekte finden gewissermaßen medial überhöht statt, und Ulrich Khuon hat darauf hingewiesen, dass es seit 30 Jahren derartige Projekte gibt, über die aber öffentlich nicht so dezidiert gesprochen wurde. Und dann glaubt die Politik, dass es das auch nicht gibt. Die Bevölkerung kennt den nicht zu kleinen Teppich von Projekten aber sehr wohl. Also lautet die Frage: Wie stellt man außerhalb von Theatern diese Öffentlichkeit her? Denn nur, was öffentlich ist, das wird wahrnehmbar.

**Klaus Zehelein:** Natürlich müssen wir nach neuen Darstellungsformen für unsere Arbeit mit Kindern und Jugendlichen suchen (wie diese Tagung der Dramaturgischen Gesellschaft), aber den vielleicht wirkungsvollsten Weg sollten wir meiden, nämlich leichtfertig denen zuzusprechen, die meinen, dass unsere Arbeit grundlegende Defizite der Gesellschaft auszugleichen vermag. Ich warne davor, einfach zu akzeptieren, was uns überantwortet wird. Ich warne davor, zu glauben, die Schule verändern zu können über das, was ästhetische Bildung heißt. Wir werden die Schule nicht über die Ästhetik verändern. Wir werden die Schule vielleicht über einen gesamtgesellschaftlichen Diskurs zum Nachdenken bringen, zu dem auch die Theater aufgerufen sind.

**Adrienne Goehler:** Absolute Gegenrede: Nur über die Ästhetik! Wir haben längst den Punkt überschritten, wo wir nur über die 2 bis 4 Prozent Kulturaffinen sprechen. Sondern wir reden darüber, dass der Rohstoff des 21. Jahrhunderts die Kreativität ist, weshalb wir uns mit der Kreativität möglicherweise eher nach unseren Kriterien als nach den Verwertbarkeitsvorstellungen der Politik und der Ökonomie auseinandersetzen sollten. Die Kids wollen sich mit etwas, das sich bewegt, auseinandersetzen, das einen Atem kennt, das nicht einen Schuljahresanfang und ein Schuljahresende hat, das Zyklen hat, im Grunde genommen ein dramaturgisches, ein dramatisches Schema, das Auf-und-Ab kennt; dieses Bedürfnis ist so fundamental, und das ist euer Metier. Natürlich müsst ihr Schule verändern. Da gebe ich Herrn Zehelein recht, es kann nicht sein, dass wir jetzt auf diese Kognitionsschraube was Schönes draufschmieren, sondern wir müssen radikal anders denken in Schulen. Und dazu seid ihr tatsächlich aufgefordert.

Das Gespräch führten Birgit Lengers und Uwe Gössel

# Pressespiegel

**„Menschen, die miteinander spielen, schlagen sich weniger die Köpfe ein“**

**Bei der Heidelberger Dramaturgentagung spricht Thalia-Chef Ulrich Khuon über den Kulturauftrag – Peter Spuhler ist neuer Chef der Dramaturgischen Gesellschaft**

von Elisabeth Maier  
(Rhein Neckar Zeitung, 05. Februar 2007)

Mehr als 100 Theatermacher aus ganz Deutschland und viele Zuschauer diskutierten beim Symposium in der Städtischen Bühne Heidelberg über Theater und Bildung. Der Heidelberger Intendant Peter Spuhler wurde als neuer Vorsitzender der Dramaturgischen Gesellschaft gewählt. Er löst den Wiesbadener Intendanten Manfred Beilharz ab. Einer der prominentesten Teilnehmer war Ulrich Khuon, Intendant des Hamburger Thalia Theaters.

**Bei der Tagung kristallisierte sich ein Widerspruch zwischen Bildung und Kunst heraus. Wie sehen Sie das?** Ich glaube, dass es ein möglicher Widerspruch ist. Man könnte sagen, dass Kunst einen eigenen, zweckfreien Raum braucht. Und man könnte sagen, dass einer der Zwecke der Kunst die ästhetische Bildung ist. Kunst kann auch etwas vermitteln, was der Mensch lernen soll. Für mich ist das ein produktiver Widerspruch. Die Nützlichkeit des Theaters und seine Eigenwertigkeit sind immer in eine Balance zu bringen. Ich betrachte es als eine Selbstverständlichkeit, dass man Wege findet, das Rätselhafte der Kunst den Menschen zu vermitteln.

**Es gibt im Theater schon lange Projekte mit Laien. Die Politik fordert jetzt vermehrte Anstrengungen, um die Kunst zu legitimieren. Ärgert Sie das?** Man ist erstaunt, dass das, was in den letzten 30 Jahren permanent gewachsen ist – also die Kinder- und Jugendtheater, die Theaterpädagogik und die Arbeit mit Laien – in bestimmten politischen Kreisen offenbar gar nicht angekommen ist. Von den Besuchern wird es deutlich wahrgenommen. Ich vermute, dass Teile der Politik auf die Pisa-Studie reagieren. Ihr eigenes Defizit schieben sie zu uns herüber. Allerdings bin ich auch der Ansicht, dass wir als Theater noch mehr machen können. Das geht aber nur, wenn wir von der Politik finanzielle Unterstützung bekommen. Ein wichtiger Aspekt dieser Tagung war die Begegnung zwischen Fiktion und Wirklichkeit und wie man dabei Jugendliche oder erwachsene Laien in die Theaterarbeit einbindet.

**Stört Sie die Legitimationsdebatte?** Ich kenne es ja nicht anders. Ich habe immer versucht, das Theater durch

seine Arbeit zu legitimieren. Aber ich habe andererseits als dramaturgisch denkender Mensch jede Gelegenheit genutzt, deutlich zu machen, warum das Theater eine wertvolle gesellschaftliche Kraft ist. All die Sinnfragen, die uns umtreiben, werden auf den Punkt gebracht. Es ist in Ordnung, dass man dieses kostbare Alleinstellungsmerkmal, das wir in Deutschland haben, argumentativ untermauert.

**Wie trägt das Theater zur ästhetischen Bildung bei?** Der Mensch ist nicht nur ein „Informationsathlet“, wie es der Philosoph Sloterdijk ausgedrückt hat. Er ist eine Art Mängelwesen. Er ist schwach, anfällig und labil. Die Kunst zeigt den Reichtum, mit denen er über eigene Grenzen hinausgeht. Ästhetische Bildung ist eine Grenzerweiterung, die jeder für sich erleben kann – nicht nur Künstler. Wer solche Wege gemeinsam geht, erobert sich eine andere soziale Dimension. Menschen, die miteinander spielen, schlagen sich weniger die Köpfe ein.

**Soll Theater Schulfach sein?** Unbedingt. Das ist in einigen anderen Bundesländern schon der Fall.

## Das Theater als pädagogische Anstalt

von Werner Schulze-Reimpell  
(Rheinischer Merkur, 08. Februar 2007)

Die Politik macht Druck. Pisa sei's geklagt. (Oder gedankt?) Die Theater sollen leisten, was die Gesellschaft und die Schulen versäumen: Vielfach fallen bei den Fächern, die der ästhetischen Erziehung dienen, achtzig Prozent der Stunden aus. Bildung sei das Panier der Theater! Denn das sind Orte, wo nach Sinn gefragt wird, bestens geeignet im Kampf gegen die „metaphysische Obdachlosigkeit“ vieler Menschen, aber auch gegen die emotionale Verwahrlosung junger Menschen, deren primäre Sozialisierung heute eine mediale ist. Wofür werden die Theater denn sonst von der Gesellschaft finanziert? (Allerdings sind die gesamten Kulturausgaben des Bundes, der Länder und der Gemeinden geringer als der Etat von ARD und ZDF). Kultur- und Bildungsauftrag bedingen einander. Sonst, so die Politik, sei es schwer, die Förderung zu legitimieren. Die Theaterleute reiben sich erstaunt die Augen. Haben die Politiker gar nicht registriert, dass sie seit dreißig Jahren mit Theaterpädagogen eine intensive Jugendarbeit leisten, in die Schulen gehen und viele Projekte mit Jugendlichen realisieren? Gar nicht zu reden von den autonomen Kinder- und Jugendtheatern in vielen Städten. Offenbar gibt es ein Aufmerksamkeitsdefizit zwischen dem, was die Theater seit langem bieten, und dem, was die Öffentlichkeit wahrnimmt.

Also lud die Dramaturgische Gesellschaft zu einem Symposium nach Heidelberg zum Thema „Bildung auf der Bühne? – Welche neue Rolle spielt das Theater in der Wis-sensgesellschaft?“. Aber das Anliegen war sympathischerweise nicht, aufzuzählen und zu erläutern, was man alles schon tut und längst getan hat, sondern zu differenzieren, gelegentlich auch zurechtzurücken und nicht zuletzt ganz neue Ideen und Vorhaben vorzustellen. Und immer wieder auf die Diskrepanz zwischen der Forderung nach gesellschaftlicher Nützlichkeit der Kunstinstitutionen und deren ureigenen Interessen zu verweisen. Zwischen Elfenbeinturm und Ideologisierung durch andere gelte es, die Balance zu halten. Es gäbe einen Kern der Kunst, der nicht auf pure Nützlichkeit erpicht ist und es auch nicht sein soll. Um das zu vermitteln, bedarf es eines ständigen Austauschs zwischen Kultur und Politik, Kultur und Bildungsinstitutionen, damit Deutschland nicht zu einem „geistigen Billiglohnland“ wird. Hans-Joachim Otto, der Vorsitzende des Kulturausschusses im deutschen Bundestag, erklärte sich bereit, darauf hinzuwirken. Auch ihm, dem einzigen Adressaten auf der anderen Seite bei der Tagung, ist bewusst, dass die Kunst auch ästhetische Erfahrungen vermittelt, die sich nicht pädagogisieren lassen. Das aber ist Finanzpolitikern schwer zu vermitteln.

## Prozess in kleinen Schritten

### **Das Interview: Manfred Beilharz zum Verhältnis von Theater, Bildung und Dramaturgie**

von Eckehard Britsch (Mannheimer Morgen, 03. Februar 2007)

Wie positionieren sich Theater heute in Zeiten gesellschaftlichen Wandels? Fragen, denen die Dramaturgische Gesellschaft bei ihrer Jahrestagung im Theater Heidelberg in einem bis morgen, Sonntag, laufenden Symposium nachgeht: „Welche neue Rolle spielt das Theater in der Wissensgesellschaft?“ Zur Eröffnung sprachen wir mit ihrem Vorsitzenden Manfred Beilharz.

**Würde sich die Welt ohne eine Dramaturgische Gesellschaft ein wenig anders drehen?** Wahrscheinlich nicht. Aber die Dramaturgische Gesellschaft ist eine Vereinigung von Leuten, die nicht nur den Beruf Dramaturgie haben, sondern sich als Intendanten, Kritiker und so weiter in fundierter Art und Weise mit den Fragen des Theaters auseinandersetzen. Wir sind mehr als betrachtende Vereinigung tätig, als dass wir in erster Linie den Aktionen oder gar der Bewegung der Welt einen anderen Drall geben wollen.

**Welche gesellschaftlichen Herausforderungen sind denn momentan besonders brisant für die Theatermacher?** Die Rolle des Theaters hat sich in der letzten Zeit doch deutlich verändert. Wir Theatermacher empfinden uns nicht nur als ästhetische Vermittler und Umsetzer von Schauspiel und Opernwerken, sondern die Theater gehen

immer mehr dazu über, zum Beispiel Jugendclubs und Gruppen, die sich zum Teil an den Rändern der Gesellschaft befinden, in die Theaterarbeit zu integrieren und in einen Bereich vorzustoßen, wo normalerweise die Bildungsinstitutionen zuständig waren.

**Hat denn der „klassische Bildungsbürger“ ausgedient?** Nein, überhaupt nicht. Wir sind froh, dass es ihn noch gibt. Gerade in Orten wie Heidelberg, oder Wiesbaden, oder Mannheim sind die Leute als Theater tragende Schicht diejenigen, die etwas mehr vom Leben wollen als nur den jeweils nächsten schnellen Konsum.

**Haben Sie den Eindruck, dass Impulse, die von der Dramaturgischen Gesellschaft ausgingen und ausgehen, das Theaterverständnis wesentlich beeinflussen?** Das ist ein Prozess. Ich glaube, dass das, was in der Dramaturgischen Gesellschaft über viele Jahre hinweg jeweils thematisch erörtert, reflektiert, belegt und in Frage gestellt worden ist, sehr wohl in die Arbeit der Theater einfließt. Dass eben nicht nur der Betrieb dominiert, sondern dass die Linie, das Inhaltliche und die Diskussion über ästhetische Formen in die Theaterarbeit eingehen und deshalb auch in der Gesellschaft ein Bewusstsein verändert haben. Natürlich ist das ein Prozess in kleinen Schritten. Für uns ist momentan eine wichtige Frage, ob es richtig ist, dass die Theater zum Teil als Bildungsdienstleister tätig werden. Ich glaube, ja; das heißt ja nicht dass die Autonomie der Kunst deswegen aufgegeben wird. Aber wir ziehen uns nicht in einen Elfenbeinturm zurück, sondern wir greifen in die Gesellschaft ein und lösen neue Sensibilisierungen aus.

**Theater im Würgegriff der Kämmerer. Sehen Sie Zeichen eines Umdenkens weg vom Kaputtsparen?** Ich glaube, ja. Das wird nicht an allen Orten gleich sein, und es gibt auch nicht an allen Orten die gleich guten ökonomischen Voraussetzungen, aber der Weg, Kulturinstitutionen als Sparkasse für politische Fehlentwicklungen zu benutzen, ist nicht mehr so leicht zu beschreiten.

**Weitere Veröffentlichungen zur Tagung in den Fachzeitschriften:** Deutsche Bühne, mykenae Theater-Korrespondenz, Theater der Zeit, Theater heute und in BAZ zum Sonntag, Bild, DPA, Ebersbacher Zeitung, Esslinger Zeitung, Esslinger Zeitung Online, Heilbronner Stimme, Klassikmusik.info Ludwigsburger Kreiszeitung, Mannheimer Morgen, Rheinischer Merkur, Rhein-Neckar Zeitung, Rheinpfalz – Leo Freizeitmagazin, ruprecht, Scala, Spielzeit, Stadtblatt Heidelberg, Stuttgarter Zeitung, Theaterkanal, Wochenkurier.

Besonders hinweisen wollen wir auf den Überblicksartikel in der Ausgabe 15 der „mykenae Theater-Korrespondenz“ vom 13.02.2007. Eine umfassendere Auswahl an Presseberichten finden Sie auf unserer Internetseite. Unser Dank gilt allen Journalisten, die unsere Tagung begleitet haben.

# Ergebnisprotokoll der Mitgliederversammlung

am 3.2.07 von 17:00 – 19.25 Uhr im Malersaal des Theaters und Philharmonischen Orchesters Heidelberg

**Anwesend:** 42 Mitglieder, der Vorstand: Ann-Marie Arioli, Manfred Beilharz, Hans-Peter Frings, Uwe Gössel, Christian Holtzhauer, Birgit Lengers, Jan Linders, Peter Spuhler, die Geschäftsführerin Heidrun Schlegel, die Protokollführerin Sandra Lindner  
Begrüßung durch die stellvertretende Vorsitzende Birgit Lengers  
Vorstellung der Tagesordnung durch den Vorstand

## 1. Bericht des Vorstands über die Aktivitäten im Jahr 2006

Jan Linders berichtet über seine Jurorentätigkeit beim Heidelberger Stückemarkt und über die in diesem Rahmen stattgefundenene Diskussion über Stückentwicklungen und Auftragswerke mit dem Titel „Theater ohne Autor“.

Uwe Gössel berichtet über die Beteiligung beim „tt talente“-Tag im Rahmen des Theatertreffens in Berlin, bei dem die dg mit einem Stand bei der Theatermacher-Messe vertreten war. Der Stand wurde von den Vorstandsmitgliedern Christian Holtzhauer und Jan Linders betreut.

Peter Spuhler berichtet über die Diskussion „Die Liebe zum Autor – Zweckbündnis, Symbiose oder Hype? Perspektiven der Zusammenarbeit zwischen Theatern und Autoren“, die im Juni im Rahmen der Theaterbiennale des Staatstheaters Wiesbaden NEUE STÜCKE AUS EUROPA stattfand.

Birgit Lengers berichtet über die Beteiligung an der Festtagung anlässlich des 70. Geburtstages von Václav Havel im Haus der Berliner Festspiele in Berlin „Václav Havel in Theater (und Politik)“. Die szenische Lesung von Theater texts Havels, eingerichtet von den Vorstandsmitgliedern Birgit Lengers und Jan Linders war ein voller Erfolg, eventuell schließt sich in diesem Jahr eine Aufführung in Prag an in Zusammenarbeit mit dem Goethe-Institut.

Außerdem war Uwe Gössel als dg-Vertreter in Osnabrück auf einer Konferenz zum Thema Bildung und Theater und zusammen mit Peter Spuhler in Amsterdam auf einer Tagung für Theatermacher aus Europa. Fazit des Vorstands: Im Jahr 2006 gab es so viele Aktivitäten wie noch nie zuvor.

## 2. Bericht der Geschäftsführerin

Derzeitiger Finanzstand: 7.796,63 Euro am 31.12.06. Die laufenden Kosten belaufen sich auf ca. 1.340 Euro pro Monat. Einnahmen durch Mitgliedsbeiträge 2006: 15.260 Euro. Einnahmen durch Zuschüsse: 2006: 17.800 Euro für die Jahrestagung „Radikal Sozial“ 2007: 35.000 für die Jahrestagung „Dem Wahren, Guten, Schönen – Bildung auf der Bühne?“

Die Einwerbung der Projektmittel für die Jahrestagung 2007 ist v.a. Peter Spuhler zu verdanken, dem an dieser Stelle herzlich gedankt wurde. Neue Impulse für die Heidelberger Tagung: live Weblog und Orbit/Heimspiel-Fonds

Aktuell hat die dg 349 Mitglieder. Eintritte 2006: 43, Austritte 2006: 20. 45 Mitglieder kamen vor und während der Tagung dazu.

Es gibt eine Klausel in der Satzung, die besagt, dass die dg nur durch die öffentliche Hand gefördert werden darf. Die Geschäftsführerin schlägt vor, die Satzung zu ändern, um der dg neue Möglichkeiten für das Fundraising zu eröffnen. Die Mitgliederversammlung stimmt diesem Vorschlag zu.

## 3. Bericht zum Kleist-Förderpreis für junge Dramatiker

von Petra Thöring, Winfried Tobias und Florian Vogel

68 Stücke wurden eingereicht, die Qualität der Stücke ist in den letzten Jahren gestiegen. Jury-Zusammensetzung: Igor Bauersima, Jürgen Popig, Petra Thöring, Winfried Tobias, Florian Vogel und Manfred Weber. Der Preisträger 2006 ist Dirk Laucke für sein Stück „alter ford escort dunkelblau“. Kurzbericht über die Kontroverse um Reto Finger und die Uraufführungsrechte.

Das Uraufführungstheater für 2007 wurde gesucht: Da sich nur kleine Theater beworben haben, gilt für die Zukunft: Die Zeitschiene des gesamten Ablaufs des Verfahrens der Preisverleihung sollte um ein halbes Jahr vorgezogen werden. Der Preis sollte im Sommer ausgeschrieben werden (Einsendeschluss wäre dann Ende September des Vorjahres statt Anfang März) und bis Jahresende vergeben werden.

Der Preisträger sollte schon vorher bekannt sein, um mehr Öffentlichkeit und Aufmerksamkeit für die Preisverleihung in Frankfurt/Oder zu bekommen. Die Stadt hält am „Oscar-Effekt“ fest. Eine Pressekonferenz sollte vorher stattfinden.

Zur Akquise der UA-Theater für den Preis soll die dg in Zukunft ein Rundschreiben mit Presse und Werbung an alle deutschen Theater versenden.

Die Mitgliederversammlung bestätigt die Juroren Petra Thöring und Florian Vogel und beauftragt Petra Thöring, Winfried Tobias und Florian Vogel mit dem Verhandlungsmandat für eine neue Zeitschiene gegenüber dem Oberbürgermeister von Frankfurt/Oder und dem Kleist-Forum Frankfurt/Oder.

Vorschläge für Jurymitglieder für die Jury 2007: Schimmelpfennig, Mayenburg, (Grass wurde nach Einspruch wieder verworfen). Theatervorschläge für die UA: Tübingen, Nürnberg, theater rampe Stuttgart, Wiesbaden

Die Mitgliederversammlung stimmt über das UA-Theater ab. Das Theater Tübingen erhält den Zuschlag.

## 4. Bericht der Kassenprüfer

wurde verlesen.

## 5. Entlastung des Vorstands und der Geschäftsführerin

Einstimmig entlastet durch Mitgliederversammlung.

## 6. Wahl der Kassenprüfer

Berit Schuck und Peter Ritz werden einstimmig wiedergewählt.

## 7. Wahl des Vorsitzenden

(allgemeine Vorstellungsrunde vor den Wahlen) Erklärung Manfred Beilharz: er steht für den Vorsitz aufgrund anderer Verpflichtungen nicht mehr zur Verfügung. Wahl des Vorstandsvorsitzenden in geheimer Wahl: Peter Spuhler ist einziger Kandidat und wird gewählt mit: 36 Ja-Stimmen | 4 Nein-Stimmen | 2 Enthaltungen

## 8. Wahl der Vorstandsmitglieder

Ann-Marie Arioli scheidet auf eigenen Wunsch aus dem Vorstand aus. Neue Kandidatinnen: Amelie Mallmann, Karoline Exner, Carola Hannusch

### Neuer Vorstand:

Hans-Peter Frings: 28 Stimmen, Uwe Gösse: 38 Stimmen, Christian Holtzhauer: 32 Stimmen, Birgit Lengers: 33 Stimmen, Jan Linders: 30 Stimmen, Amelie Mallmann: 30 Stimmen, Peter Spuhler: 36 Stimmen.

## 9. Sonstiges

Der Tagesordnungspunkt entfällt wegen Zeitmangel.

# Gründe für eine Mitgliedschaft in der Dramaturgischen Gesellschaft

1. Durch Ihre Mitgliedschaft ermöglicht, veranstaltet die Dramaturgische Gesellschaft einmal jährlich eine thematische Fachtagung. Ziel dieser öffentlichen Tagung ist es, am Puls der Zeit drängende künstlerische und gesellschaftspolitische Fragen und Positionen aufzugreifen, sie im Hinblick auf theoretische und praktische Fragen der Dramaturgie zu diskutieren und zu formulieren. Für Mitglieder ist die Tagungsteilnahme kostenlos.

2. Mitglieder der Dramaturgischen Gesellschaft werden durch regelmäßige Newsletter über berufsrelevante Veranstaltungen und Fortbildungsmöglichkeiten informiert und sind unmittelbar in das Gesprächs- und Diskussionsnetzwerk von Dramaturginnen und Dramaturgen verschiedener Arbeitsfelder einbezogen.

3. Darüber hinaus wird es uns durch Ihre Mitgliedschaft möglich, zusätzlich zu den Jahrestagungen, als Kooperationspartner bei verschiedenen berufsrelevanten Veranstaltungen aufzutreten. Die Dra-

maturgische Gesellschaft ist in diesem Sinne offen für Initiativen jedes ihrer Mitglieder.

4. Der Bezug der Zeitschrift „dramaturgie“ ist automatisch in der Mitgliedschaft enthalten. Die Zeitschrift erscheint zweimal jährlich als Programmheft und Dokumentationsheft zu den Jahrestagungen.

### Sie möchten Mitglied in der dg werden?

Bitte nutzen Sie dazu das Online-Formular auf unserer Internetseite: [www.dramaturgische-gesellschaft.de](http://www.dramaturgische-gesellschaft.de)

### Mitgliedsbeiträge [Jahresbeitrag]

[laut Beschluss der Mitgliederversammlung vom 21.01.06]

**Standard:** 62,- € / 143,- SFr **Ermäßigt:** 22,- € / 50,- SFr

**Förderbeitrag:** 210,- € / 494,- SFr [Ermäßigungsberechtigung: Studium, Berufseinstieg, Arbeitslosigkeit, ALG II – Bezug]

# Der Kleist-Förderpreis für junge Dramatiker 2007

Am 9. Oktober 2007 wird zum 12. Mal der von der Dramaturgischen Gesellschaft, der Stadt Frankfurt (Oder) und dem Kleist Forum Frankfurt (Oder) ausgelobte Kleist-Förderpreis für junge Dramatiker verliehen. Dotiert mit 7650 Euro und verbunden mit einer Uraufführungsgarantie für das ausgezeichnete Stück (die

für den Preis 2007 das Landestheater Tübingen übernommen hat), ist er mittlerweile die wichtigste Auszeichnung für junge, deutschsprachige Dramatik. Jury-Mitglied und Laudator für den Preis ist in diesem Jahr der Dramatiker Roland Schimmelpfennig.

# Impressum

## Dramaturgische Gesellschaft [dg]

Geschäftsstelle:

Tempelherrenstraße 4 | 10961 Berlin

Tel: 030 / 693 24 82 | Fax: 030 / 693 26 54

e-mail: [post@dramaturgische-gesellschaft.de](mailto:post@dramaturgische-gesellschaft.de)

[www.dramaturgische-gesellschaft.de](http://www.dramaturgische-gesellschaft.de)

## Vorstand:

Peter Spuhler (Vorsitzender)

Birgit Lengers (stellvertretende Vorsitzende)

Hans-Peter Frings | Uwe Gössel | Christian

Holtzhauer | Jan Linders | Amelie Mallmann

## Geschäftsführung:

Heidrun Schlegel

## Redaktion:

Heidrun Schlegel / Vorstand

## Gestaltung:

Ute Freitag – Büro für kleinteilige Lösungen

## Fotografien:

Günther Bartsch / Jörn Borch

**ISSN Nr. 1432-3966**

# Die Dramaturgische Gesellschaft

## Der im Februar 2007 gewählte Vorstand:



Hans-Peter Frings, geboren 1962, Dramaturg am Schauspiel Frankfurt. 2000 – 2005 Schauspiel dramaturg (seit 2003/2004 Chef dramaturg) am Nationaltheater Mannheim. 1990 – 2000 Dramaturg (seit 1995 Chef dramaturg) an den Freien Kammerspielen Magdeburg.



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



Christian Holtzhauer, geboren 1974, Schauspiel dramaturg am Staatstheater Stuttgart, von 2001 bis 2004 Dramaturgie/ Künstlerisches Programm Sophiensaele Berlin.



Birgit Lengers, geboren 1970, ist Theaterwissenschaftlerin (Universität Hildesheim, UdK Berlin), Dramaturgin (German Theater Abroad, Berlin/New York) und Korrespondentin für Kulturmanagement Network; Publikationen u.a. in „Text + Kritik“ und in „Theater der Zeit“.



Jan Linders, geboren 1963, lebt in Berlin, seit 1995 freier Dramaturg, Autor & Publizist. Arbeitsschwerpunkt experimentelle Stückentwicklungen, zuletzt am HAU und den Sophiensaelen, z.Zt. künstlerische Leitung des Heimspiel-Fonds-Projekts "Das neue Wunderhorn" in Heidelberg & Lehrauftrag an der HGK Zürich (Performance).



Amelie Mallmann, geboren 1975, Theaterpädagogin und Dramaturgin am THEATER AN DER PARKAUE, Kinder- und Jugendtheater des Landes Berlin, 2002 bis 2005 Dramaturgin am u\hof:, Theater für junges Publikum am Landestheater Linz.



Peter Spuhler, geboren 1965, Intendant des Theaters und Philharmonischen Orchesters der Stadt Heidelberg, 2002 – 2005 Intendant des Landestheaters Württemberg-Hohenzollern Tübingen Reutlingen (LTT), 1998 – 2002 Leitender & geschäftsführender Dramaturg & Schauspiel direktor am Volkstheater Rostock.

## Die Geschäfte führt seit Februar 2005:



Heidrun Schlegel, geboren 1974, ist Theaterwissenschaftlerin und Geschäftsführerin der Dramaturgischen Gesellschaft und arbeitet als freie Theatermusikerin u.a. mit der Gruppe com.on.site, Berlin.

## Die Dramaturgische Gesellschaft (dg)

vereinigt Theatermacher aus Deutschland, Österreich und der Schweiz. Zu ihren Mitgliedern zählen außer Dramaturgen auch Regisseure, Intendanten, Verleger und Journalisten. Das zentrale Interesse der Dramaturgischen Gesellschaft gilt der Auseinandersetzung mit Themen und Stoffen, die im engeren oder weiteren Sinn dramaturgische Fragestellungen aufwerfen. Ziel ihrer Arbeit ist es, aktuelle künstlerische und gesellschaftspolitische Fragen und Positionen aufzugreifen, zu diskutieren und zu formulieren. Die Dramaturgische Gesellschaft versteht sich als ein offenes Gesprächs- und Diskussionsnetzwerk und Forum des Erfahrungsaustauschs zwischen Theatermachern. Neue Mitglieder und Impulse sind herzlich willkommen.

## Veranstaltungen und Aktivitäten der letzten Jahre:

### 2006

**Szenische Lesung** aus Dramen Václav Havel bei der Festtagung „Václav Havel in Theater (und Politik)“, Oktober 2006 im Haus der Berliner Festspiele;

„Die Liebe zum Autor – Zweckbündnis, Symbiose oder Hype?“ Podiumsdiskussion im Rahmen der THEATERBIENNALE - NEUE STÜCKE AUS EUROPA des Staatstheaters Wiesbaden im Juni 2006; **Teilnahme am tt talentetreffen** im Rahmen des Internationalen Forums beim Theatertreffen im Mai 2006 in Berlin;

„Theater ohne Autor“ Streitgespräch über Stückentwicklungen und Auftragswerke beim Heidelberger Stückemarkt im Mai 2006;

**Symposium „Radikal Sozial – Wahrnehmung und Beschreibung von Realität im Theater“** im Januar 2006 im Haus der Berliner Festspiele;

**seit 1995** Verleihung des Kleist-Förderpreises für junge Dramatiker zusammen mit der Stadt Frankfurt/Oder und dem Kleist Forum Frankfurt;

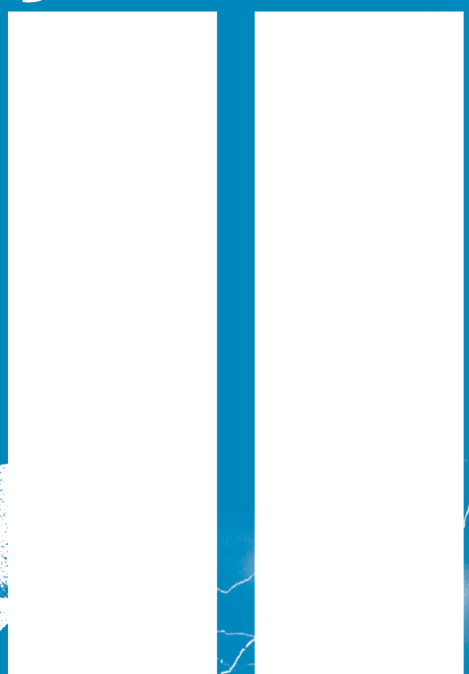
**2005** Symposium „Theater – Produzieren für die Zukunft, in der Zukunft“ in Frankfurt/Main; **2004** „Schnittstelle Theater“ Symposium über Theater und Medien, an der Volksbühne Berlin; Workshop mit Autoren auf der „THEATERBIENNALE – NEUE STÜCKE AUS EUROPA“ in Wiesbaden; **2002** „www.hotel-reiss.de“ Autorenprojekt des Forums Junge Dramaturgie mit dem Staatstheater Kassel zu den Hessischen Theater tagen; **2001** Symposium über neue polnische, tschechische und deutsche Dramatik in Jelena Góra, Polen.

# 4.-13.5. HEIDELBERGER STÜCKEMARKT

Uraufführungsfestival  
Forum junger Autoren  
Forum junge Regie

Gastland  
**RUMÄNIEN**

mit den Autoren Crudu, Faßnacht,  
Lindemann, Mursa, Nelega, Pein,  
Rist, V. Schmidt, Ştefan & Visniec



[www.heidelberger-stueckemarkt.de](http://www.heidelberger-stueckemarkt.de)

HeidelbergTicket 06221.5820000

