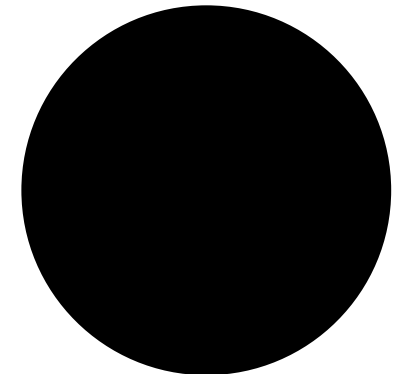
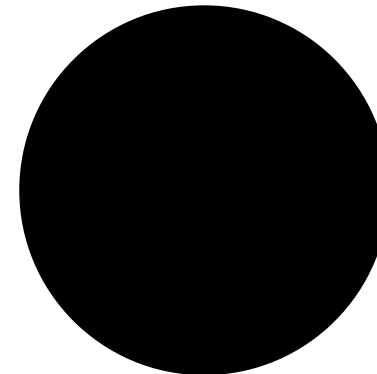
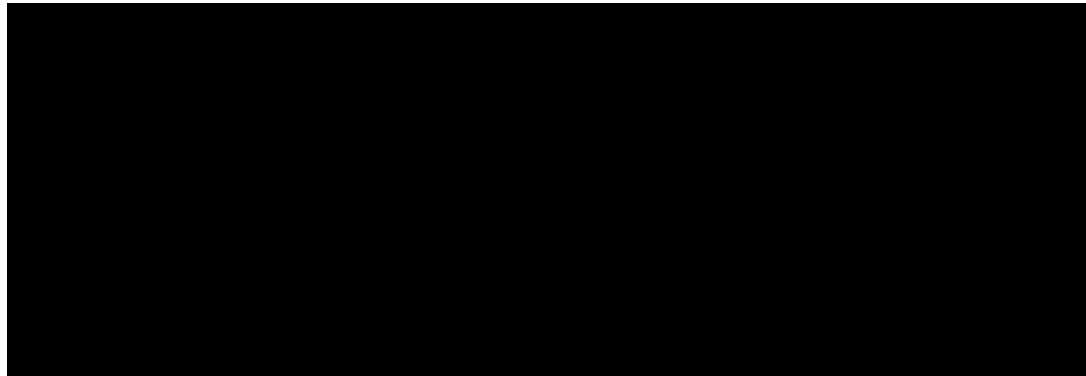
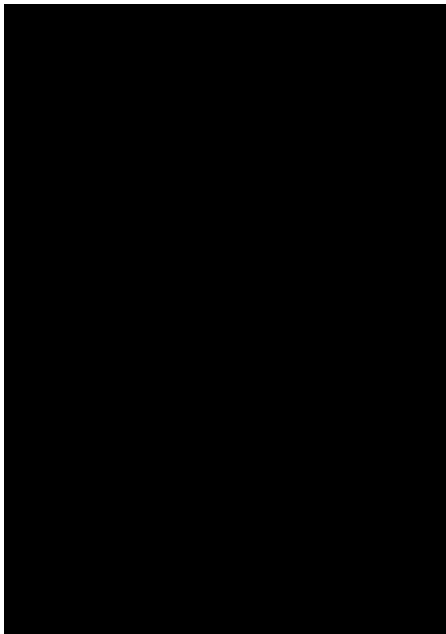


**Kongress der Gesellschaft
für Theaterwissenschaft
2014**

**Episteme
des Theaters**

**25. – 28. September 2014
Ruhr-Universität Bochum
Institut für Theaterwissenschaft**



Inhalt

Episteme des Theaters	3
The Epistemes of Theatre	9
Programm	16
Keynotes	31
Nachtstudio	37
Workshop	39
Einzelvorträge	41
Themenforen	121
In-between	157
Impressum	161

Episteme des Theaters

Einladung zum 12. Kongress der
Gesellschaft für Theaterwissenschaft

Dieser Kongress möchte dazu beitragen, die Themenfelder der Theaterwissenschaft neu zu verhandeln und in dieser Hinsicht innovativ zu werden. Dabei stehen drei Kategorien der Theaterwissenschaft im Zentrum: Theorie, Geschichte und Analyse.

I. Theorie

(Theater, Kontexte, Deskription)

Während der Historiker von den Anfängen aus auf die Gegenwart zugehe, so dass heutige Fragen bis zu einem gewissen Grad als immer schon in der Vergangenheit angekündigte erscheinen, so gehe Epistemologie vom Aktuellen aus auf seine Anfänge zurück (Georges Canguilhem). Die epistemologische Betrachtung von Geschichte ist nicht teleologisch und bricht gleichzeitig mit der Vorstellung vom Aktuellen als vermeintlich evidenten Sachverhalten oder einem unmittelbar

Gegebenen. Das Aktuelle ist in Kontexten situiert, die sich nicht als solche erkennen lassen, sondern vielmehr als Fragen aufgeben.

Die Kontextabhängigkeit des Theaters von seinen sozialen, politischen und kulturellen Umgebungen betrifft zunächst seine Institutionen, des Weiteren sein Publikum. Bislang ist diese Kontextabhängigkeit vor allem in Bezug auf die institutionellen Rahmungen aufgefallen und Gegenstand zahlloser kulturpolitischer Foren gewesen: Fragen der öffentlichen Subventionen, ihrer Kürzungen und des schwindenden gesellschaftlichen Konsenses in überschuldeten Kommunen; Fragen der dezentrierten, zersplitterten und auf komplizierte Weise regional und international vernetzten Förderungsstrukturen, wie sie vor allem die Theaterarbeit von unabhängigen Gruppen und Künstlern betreffen; zudem Fragen der internationalen Festivals zwischen Marktkonformismus und Experiment. Dieser Komplex ließe sich unter dem Aspekt des Regierens beschreiben insofern die materialen Bedingungen der Theaterarbeit geeignet sind, diese zu beeinflussen und zu modifizieren. Zu fragen ist daher nach dem Verhältnis von Theater und Politik.

In anderer Weise steht auch der Begriff des Publikums direkt im Zusammenhang mit dem der Umwelt, die hier jedoch weniger im Sinn der empirischen Alltagskultur und ihren inszenatorischen Anteilen befragt werden soll, sondern im Sinn des Diktums Foucaults, dass unsere Epoche „eher die Epoche des Raums“ sei. In komplexen Lagerungsbeziehungen werden nebeneinander, von architektonischen bis zu mikroelektronischen Vermittlungen, Sinnesvermögen angesprochen, Körper adressiert, Reaktionen hervorgerufen. Lebensformen und elementare Wahrnehmungs- und Verhaltensweisen entstehen nicht

„vermittelt“ über den Gebrauch der Medien (im Sinn von Apparaturen), sondern die Umwelt ist ein solcher Raum, ein solches Milieu der Koppelung von Medien, Sinnesvermögen und Körpern. In ihrer umweltbildenden Tätigkeit öffnet sich das Leben der Einzelnen für deren Kontrolle und Regierbarkeit. Die epochalen sozialen, medialen und technischen Konturen unserer Gesellschaften sind auf diese Weise dabei, die spektakuläre Anordnung und den Zuschauer, so wie er vom Theater des 18. Jahrhunderts erfunden wurde, zu transformieren.

Das wachsende Kontext- oder Umweltbewusstsein von Künstlern, Theatern und Gruppen drückt sich in zahllosen Konzepten der Partizipation aus, die im Einzelnen zu unterscheiden sind als Formate der Interaktion, der Einladung, der Gastfreundschaft, des kollektiven Auftritts, der kollektiven Aktion. Sie können sich auf die Urbanität städtischer Räume beziehen, die sich der einfachen Herstellbarkeit entzieht oder auf die Öffentlichkeit einer „sphere between the state and the private in neoliberal capitalism“, die, nach Auffassung von Bojana Cvejic und Ana Vujanovic, fraglich wird (*Public Sphere by Performance*, 2012). Der öffentliche Raum wird als vielfältig hergestellter und herstellbarer begriffen. Er wird nicht einfach vorausgesetzt, sondern in seinen spezifischen, lokalen und regionalen Voraussetzungen und seinen sozialen und historischen Signaturen zunächst als Koexistentialgefüge untersucht. Gegen die Tendenzen seiner Immaterialisierung (d. h. Verwahrlosung) und seiner Kommerzialisierung wird in künstlerischen Aktionen die Öffentlichkeit des Raums vorübergehend hergestellt und erfahrbar gemacht.

Das Entdecken von Koexistentialgefügen gelingt im Zeichen der „technologischen Bedingung“ (Erich Hörl Hg., *Die*

technologische Bedingung, 2011) unserer Sinnkulturen. Die konstatierte „antihermeneutische Tendenz von Netzwerken“ — Daten werden nicht mehr im überlieferten kulturtechnischen Sinn von Subjekten gelesen, sondern kybernetisch gescannt, gefiltert, arrangiert (Hörl 2011, 13) — bringt die sinngeschichtliche Transformation auf den Punkt. Sie geht, und dies ist noch nicht einmal paradox zu nennen, mit einer „Wiederentdeckung, Neuoffenlegung menschlicher Wirklichkeit“ (Gilbert Simondon) unter der Voraussetzung technologisch bedingter Koexistenzgefuge einher. Diese Veränderungen können unter verschiedenen Aspekten fokussiert werden.

Modalitäten und Praktiken der Subjektivierung verändern sich in ihrer Abhängigkeit von technisch gestützten Vergesellschaftungsprozessen und erweisen sich als durch und durch ökonomisiert, wie es zum Beispiel der Begriff des „unternehmerischen Selbst“ (Ulrich Bröckling) signalisiert. Vor diesem Hintergrund ist nach der Möglichkeit von Selbstverhältnissen zu fragen, die in den etablierten unterwerfenden Subjektivierungsregimes nicht aufgehen bzw. sich von jenen, die eher als „Techniken der Macht“ qualifiziert werden müssten, als genuine „Techniken des Selbst“ (Michel Foucault) unterscheiden. Im Anschluss an Foucaults Analytik der „Sorge um sich“ interessieren Praktiken der Subjektivierung vor allem als Praktiken der Sozialisierung, durch die Beziehungen zwischen Selbst, Umwelt und Welt eingerichtet werden. Deren offenkundige Prozessualität verlangt nach einem Begriff des Körpers, der die Rede vom Körper als Ort der Aus- und Aufführung diskursiver Ordnungen abstreift und einen lebendigen Körper in den Blick nimmt, der notwendig im Spannungsverhältnis zu den diskursiven

Praktiken steht, die ihn instituieren, formen und materialisieren und in diesen Prozessen das Unverfügbare bilden.

Medial vernetzte und sensorische Umgebungen modellieren Empfindungen und Wahrnehmungen vor oder unterhalb der Ebene selbstbewusster Subjektivität. Im Zuge dieser Umwandlungen erhält die Frage nach den Affekten bzw. die Frage nach dem Zusammenhang von Affektivität und sozialen Medien besondere Aufmerksamkeit. Hier greifen zentrale ästhetische Politiken bzw. die Psychopolitiken zeitgenössischer High-Tech-Industrien ein, wie Bernard Stiegler sie untersucht (*Hypermateriellität und Psychomacht*, 2010), wobei Stiegler insbesondere deren Rolle für die psychischen und kollektiven Individuationsprozesse brandmarkt (*Die Logik der Sorge*, 2008). Jenseits eines ästhetisch-industriellen Alarmismus interessiert jedoch auch hier die Beschreibung durch eine Theorie des notwendig vor-bewussten, lebendigen Körpers im Plural (vgl. Jean-Luc Nancy, *Corpus*, 2003).

In Anknüpfung an die skizzierten Zusammenhänge ergeben sich eine Reihe von weiterreichenden Fragen: Zunächst die Frage nach dem Ort, an dem sich die ästhetische Frage gegenwärtig stellt bzw. an dem sie zu situieren ist. In Anbetracht des unhintergehbaren Zusammenhangs von individuellen und kollektiven Individuationsprozessen entsteht die Frage nach den Beziehungen, nicht als etwas Gegebenem, sondern als Bedingung des Daseins, als Bezugnahme. Sie stellt sich in Sonderheit vor dem Hintergrund einer nachlassenden Verbindlichkeit vertikal (väterlich, ödipal) strukturierter Genealogien, in deren Folge sich die Generationen horizontal nebeneinander zu stellen beginnen oder auch ineinander schieben. Der in diesem Zusammenhang spürbaren kulturellen Unruhe entspricht eine Unruhe der

Formen: Analog zu Vielheiten ohne gemeinsamen Nenner oder Rahmen (vgl. Nancy, *Von der Struktion*, in Hörl 2011) ist gegenwärtig ein Aufkommen choreographischer, musikalischer und im weitesten Sinne chorischer Theaterformen verstärkt zu beobachten. Hinzu kommen Formen zwischen Bildender Kunst, Theater, Choreographie und Performance, für die sich der Name der „Live Art“ eingebürgert hat: Sie tragen Elemente des Theaters und der Performance in Räume, die bisher vornehmlich der Bildenden Kunst vorbehalten waren. Transformationen dieser Art geben die Begriffe der Szene, des Auftritts, der Situation, des Ortes oder der Bühne neuerlich zu denken auf, des weiteren Begriffe wie Komposition, Konstellation oder Konfiguration, welche uns unvermutet mit den Anfängen des Theaters in der griechischen Polis in ein, ebenfalls neuerlich zu durchdenkendes Verhältnis setzen.

2. Geschichte (Topologie, Gedächtnis, Zeit des Theaters)

Neuere Auseinandersetzungen um die Topologie (exemplarisch Gilles Deleuze, Jacques Lacan, Michel Serres und deren Fortschreibungen) fokussieren auf Nachbarschaften, Relationen und netzwerkartige Verknüpfungen. Diese wiederum werden von einem Denken nicht-metrischer Abstände als „bewegliche Geflechte“ (Michel de Certeau) beschrieben, als Vorgänge der Verräumlichung und der Einräumung. Als solche liegen sie nicht ‚in einer Zeit‘, sondern schließen in Form untereinander unendlich differierender Positionen ebenso mannigfaltige, unendlich differierende Vorgängigkeiten und Nachträglichkeiten mit ein. Umgebungen,

Nachbarschaften und Relationen lassen sich daher nicht nur als Verräumlichung, sondern ebenso als Verzeitigungsprozesse beschreiben, in denen sich ereignet, ‚was zwischen Raum und Zeit schon immer im Spiel war‘ (Martin Heidegger).

Bezogen auf den Erkenntnis- und Bezugsrahmen von Theater sowie auf den inneren Zusammenhang von Theater und gesellschaftlichen Transformationsprozessen, hat ein Denken in den topologischen Registern der Relationalität auch Auswirkungen auf das Verständnis der Historizität von Theater und auf die Voraussetzungen, die zur Konstruktion seiner Geschichte eingegangen werden. Üblicherweise werden diese Voraussetzungen in einem Akt der Synchronisierung gewonnen. Theatergeschichte wird mit den großen Etappen einer allgemeinen Kulturgeschichte synchronisiert (Antike, Mittelalter, Neuzeit etc.) oder mit den Epochen, wie sie die Kunstgeschichte in Folge der Entdeckung ihrer eigenen geschichtsbildenden Kraft seit Alberti konstruiert (Renaissance, Barock, Romantik etc.) oder, unter dem Einfluss nationalgeschichtlicher Konstruktionen im 20. Jahrhundert, sogar entlang der Abschnitte politischer Geschichte (Jahrhundertwende, Erster Weltkrieg, Weimarer Republik etc.). Epochen und Abschnitte werden anhand von kulturellen, sozio-historischen oder politikgeschichtlichen Markierungen unterschieden und unter dem historisch eng gefassten Gesichtspunkt des Vorher und Nachher in eine Ordnung des Ablaufs gebracht.

Die epistemologische Betrachtung von Geschichte und topologisches Denken erweitern das Schema des historischen Verlaufs. Was Deleuze und Félix Guattari in ihrem letzten gemeinsamen Buch (*Was ist Philosophie?*, 1992, 68) zur „Zeit der Philosophie“ formulierten,

lässt sich, nicht ohne inneren Grund, analog für die „Zeit des Theaters“ festhalten: Die Zeit des Theaters ist „eine grandiose Zeit von Koexistenz“. Sie schließt das Vorher und Nachher nicht aus, aber sie ordnet es nicht zwingend und nicht ausschließlich nacheinander an. Vielmehr kennt sie unterschiedlich und wechselhaft dauernde Zeiten, die übereinandergeschichtet koexistieren. Die Zeit des Theaters ist ein „unendliches Werden“ des Theaters, das sich mit dessen Geschichte überschneidet, nicht aber mit ihr verschmilzt. Das Leben des Theaters — und das was ihm am äußerlichsten ist (der Betrieb, die Theatermaschine) — „gehört Gesetzen gewöhnlicher Abfolge“. Seine „Eigennamen aber koexistieren“. Sei es als Eigennamen von Künstlern oder von Theatertexten innerhalb und außerhalb des Kanons, die uns noch einmal und je anders die Komponenten einer Form durchlaufen lassen. Sei es als die Kardinalpunkte einer Schicht, einer Bühnenform, eines Bilddenkens, eines Denkens des Außen oder des Mythos, die uns immer noch erreichen.

Vor diesem Hintergrund lässt sich von Theater als Gedächtnis sprechen. Das Gedächtnis wäre hier mithin eines, das nicht in der Form eines Kommentars zur flüchtigen Erscheinung von Theater hinzuträte, um eine ephemere Form zu überliefern und für die Nachwelt zu retten. Vielmehr stellt sich *Theater als Gedächtnis* (Gerald Sigmund, 1996) selbst als eine solche Form dar, in der die Koexistenz von Ebenen einer mnemotechnischen Anlage gleicht, die jedoch als solche weder einfach zugänglich ist, noch von selbst spricht oder Sinn besäße. Es bedarf des Hinzutretens einer je eigens geweckten, individuellen Erinnerung, die durch Zwänge und Widerstände hindurch Bahnungen (d. i. Erinnerung) durch diesen Speicher herstellt, beschreibt und

äußert. Was erinnert wird, ist mithin schon-da, bedarf jedoch der Aktualisierung, der Öffnung.

Auch in dieser Hinsicht verlassen wir die Koexistenz von Ebenen (historisch) und die Koexistenzgefüge (aktuell) nicht, was die Frage des „Mit“ in jeder Hinsicht als besonders dringlich erscheinen lässt.

3. Analyse (Kritik, Kunst, Forschung)

Unter den Begriffen der künstlerischen oder szenischen Forschung werden derzeit die möglichen Beziehungen zwischen den Künsten und den Wissenschaften auf vielfältige Weise neu thematisiert. Entsprechendes gilt natürlich auch für die neu entstandenen Dramaturgie-Studiengänge. In den Blick gerät der gemeinsame Ursprung von Kunst- und Wissenschaftsgeschichte in der Aufklärung des 18. Jahrhunderts als Folge der alten Unterscheidung von freien und angewandten Künsten. Obwohl die Differenzen von Wissenschafts- und Kunstdingen nicht reduzierbar sind, gibt es doch Ähnlichkeiten und Vergleichbares, vor allem im Prozesscharakter ihres Erneuerns, ihres Experimentierens, ihrer Art und Weise des Erfindens. Georg Kubler spricht von „gemeinsamen Innovationsmomenten“, von „gemeinsamen Veränderungen und Veralterungen“. (Kubler, *Die Form der Zeit*, 1982, 43). Der Wissenschaftshistoriker Hans-Jörg Rheinberger charakterisiert in seinem Vortrag *Experiment, Forschung, Kunst* (auf der Jahrestagung der Dramaturgischen Gesellschaft 2012 in Oldenburg) das Experiment als eine „Umgebung im historischen Kontext“, denn der Forschende fängt sozusagen niemals von vorne an, sondern am Ende von Wegen, die andere gegangen sind. Der Forschungsprozess ist nicht über ein Telos zu definieren. In der

experimentellen Umgebung, so Rheinberger, ereignet sich das Neue weniger in den Köpfen der Beteiligten, als in der Anordnung selbst. Experimentalsysteme seien „Orte“ oder „eine Art Spinnennetze“, in denen sich etwas verfangen kann, das man noch nicht kennt und von dem man nicht genau weiß, was es ist. Das Experiment ist somit in erster Hinsicht Konstellation oder Konfiguration von vielen und vielfältigen Elementen sozialer, kultureller und wissensbedingter Art. Diese Merkmale teilt das Experiment in vollem Umfang mit der Probe.

Dieses forschende Finden ist sowohl den Künsten, als auch der wissenschaftlichen Forschung eigen (und unterscheidet sie von der Herstellung). Es ereignet sich im bedingten Ausschnitt einer experimentellen Umgebung, welche die Unschärfe epistemischer Dinge ermöglicht und zu seinem Prinzip macht. Wissenschaftliche und künstlerische Arbeit gleichen sich, noch einmal mit Rheinberger, in der Art und Weise ihrer Hervorbringung von Nicht-Vorwegnehmbarem. Dennoch lassen sich Wissenschaftler und Künstler nicht ‚einfach‘ kombinieren. Derzeit geht es eher darum, konkrete Bedingungen und Möglichkeiten zu entwerfen, unter denen Künstler und Wissenschaftler sich begegnen oder zusammenarbeiten können, ohne sich das Feld des jeweils anderen zum Objekt zu machen.

In der Über- bzw. Unterschreitung des wechselseitigen Objektbezugs erscheint ein wesentlicher Zug künstlerischer oder szenischer Forschung. Ihre Recherchepraktiken zielen weniger auf ein hybrides Produkt, das im schlimmsten Falle künstlerisch unentschieden ist und wissenschaftlich nicht bewertet werden kann (wie Kritiker von *artistic research* argwöhnen), als dass sie den Begriff der Analyse erweitern. Neben die Analyse, die sich an ein lesendes und

projizierendes Bewusstsein richtet, tritt eine gleichzeitig nachvollziehende und eingreifende Analyse im künstlerischen, szenischen Experimentieren bzw. Proben. Diese zweite Art der Analyse geht über die lesbaren oder wahrnehmbaren Objektbeziehungen hinaus und gerät, stärker als jene, in Kontakt mit dem Unlesbaren, Unbuchstabierbaren, Unwahrnehmbaren, das sich in der Sinnlichkeit ihrer Bezugnahme abspielt. Im Modus der experimentell nachvollziehenden, abweichenden und eingreifenden Kritik wird darüber hinaus die Andersartigkeit von Kunst deutlich, was wiederum die kritische Deskription entlastet, in welcher Hinsicht und zu welchem Belang auch immer. Denn wenn das analytische bzw. kritische Wissen nicht mehr das Wissen eines Objekts ist, so ist es doch deswegen nicht sofort subjektiv. Es ist jetzt freigesetzt und muss neuerlich entscheiden, was es zu seinem Gegenstand macht, mit welchen Methoden es arbeiten und an wen es sich richten will.

The Epistemes of Theatre

Invitation to the 12th Congress of the Society for Theatre Studies

The purpose of this Congress is to cover the thematic fields of theater studies in a new manner, and in this sense to promote innovation. Therefore, we will try to focus on the three relevant categories of this field: theory, history and analysis.

1. Theoretical Aspects (Theater, Context and Descriptions)

Traditional historians go from the beginnings towards the present, so that current theoretical questions seem to be always preannounced in the past. On the contrary, historical epistemology starts at the present and goes back to its roots (Georges Canguilhem). The epistemological contemplation of history is not teleological and at the same time breaks with the idea of the present as an implied proven fact or something which is directly present. Current events are situated in contexts which are not perceived in this sense but instead are seen as unclear questions.

The dependency upon context of the theater, as related to its social, political and cultural surroundings,

relates primarily to its facilities and secondly to its public. Up until now, this contextual dependency has been viewed in reference to the institutional framework and this has been the object of numerous cultural/political forums. The focus has been upon public subvention, the related cutbacks and the decreasing public support in communities which are over their necks in debt. Another focus is the sponsoring structures which are decentralized, fragmented, and networked in a complicated regional and international manner related to the work of independent groups/artists. Last but not least, the survival of international festivals is based on the fine line between successful marketing and innovative experimentation. This combination of factors could be described as being under bureaucratic mechanisms of control as far as material conditions can influence and modify theater work. Therefore, we have to take into consideration the relationship between theater and politics.

In another way, the concept of the public is directly related to the idea of the surrounding environment which should be examined less in the sense of

the brutally empirical daily culture and its staging/performing aspects than in the sense of Foucault's statement that our era might be considered as the "epoch of space". In complex positional relationships, reactions will be evoked, sensual potentialities will be appealed to, and corporal preconditions will be addressed in close proximity (from an architectural perspective) to modern technical means. Life forms and rudimentary forms of perception and behavioral patterns do not come into existence merely by the use of means (in the sense of a mechanistic view of the world). On the contrary, the social environment is also a milieu where media, sensual effects and corporal conditions are combined with each other. The life of the individual can be influenced by different processes of supervision and governmentality (administrative governance in Foucault's sense) in its practice of constructing its surroundings. The epochal social, medial, and technical contours of our societies are in the process of transforming the physical arrangement of the spectators — which was formed in a material sense by the European theater in the eighteenth century.

The consciousness of artists and theaters, which is increasingly related to context or the environment, expresses itself in limitless concepts of participation which can be differentiated as forms of interaction, invitation, "hospitality", the collective entry (appearance) or collective actions. This can refer to the urbanity of public spaces which divest themselves of planned producibility or relate to the public view of a "sphere between the state and the private in neoliberal capitalism" (*Public Sphere by Performance*, 2013). However, in their book, Bojana Cvejic and Ana Vujanovic consider this thesis to be somewhat questionable. Public space is considered

to be produced and producible in a multifaceted manner. This accessible social space is not taken for granted, but is first investigated as a structure of coexistence concerning its idiosyncratic, local and regional preconditions as well as its social and historical traces. In order to fight against the trend towards social dematerialization (that is the neglect) and commercialization of public space, artistic actions are carried out to temporarily reestablish the freedom of this social space in order to bring this aspect to the attention of the public.

The discovery of the idea of structures of coexistence succeeds in clarifying our "cultures of meaning" under the banner of "the technological condition" (Erich Hörl ed., *Die technologische Bedingung*, 2011). It is commonly recognized that with the "anti-hermeneutic tendencies of networks", individuals usually no longer read to gain information in the traditional cultural sense. This data is first scanned, filtered and arranged in a cybernetic manner (Hörl, 13). This description puts into a nutshell the idea of the historical transformation of the acquisition of meaning. This precondition of technologically conditioned structures of coexistence goes hand in hand (and this cannot even be called paradoxical) with a "rediscovery, a renewed disclosure of human reality" (Gilbert Simondon).

The practices of the subjectivization change their level of dependency upon the processes of technically supported socialization and prove to have been thoroughly taken over by economic values as (for example) is indicated by the concept of the "entrepreneurial self". This term was first given its theoretical dimension by the sociologist Ulrich Bröckling. With this situation as the ideological background, one is obliged to raise the question as to the possibility of honest and healthy relationships towards oneself — which do not merge

into the oppressively established regime of subjectivization. Accordingly, these relationships ideally should differ from those which could be qualified more as “Techniques of Power” than as genuine “Self Techniques” (Foucault). In connection to Foucault’s archeology of the “Care for Oneself”, the practices of subjectivization are interesting primarily as practices of socialization whereby the relationships between oneself, the environment and the world are (re) constructed. This clear process requires a conception of the corpus which abandons the limited idea of the body as the location where discursive organization is realized and performed. Furthermore, the concept of a living body must be taken into consideration. De facto, the living body always develops in a state of tension with its discursive practices which name the person, form the habitus and thus evoke social adaptation. This living body always constitutes that which is “impracticable” in these processes.

Medially networked and sensory environments mould sensations and perceptions before or under the level of self-conscious subjectivity. In the course of these transformations, the question concerning the emotions, respectively the problem about the relationship between affectivity and social media receives special attention. Bernhard Stiegler has researched (*Hypermaterialität und Psychomacht*, 2010) as to how central aesthetic strategies (or in other words, the psychological manipulation by contemporary high tech industries) come into play. Here, Stiegler has particularly denounced their role in the processes of psychological and collective individuation (*Die Logik der Sorge*, 2008). Going beyond what is perhaps a form of alarmism related to industrial aesthetics, the theoretical description of a

necessarily preconscious living body in a multifaceted sense (please compare Jean-Luc Nancy, *Corpus*, 2003) is also of interest.

A number of wider issues can be built upon the relationships previously mentioned. First, the problem of the aesthetic dimension also raises the question of its location. Given the ineluctable relationship between individual and collective individuation processes, the question arises as to the relevance of this affinity, not as a given factor but as a condition of existence, as a reference to reality (*condicio sine qua non*). This question can be posed in all its particularity against the backdrop of a decreasing involvement with vertically (paternal/oedipal) conceptualized structured genealogies, in consequence of which the generations are beginning to approach each other horizontally or even starting to merge into each other. In this context, this perceptible cultural unrest corresponds to an agitation of the forms which is analogous to pluralities without a common denominator or framework (see Nancy, *Von der Struktio*n, in Hörl 2011). At present, one can increasingly observe (in this sense) the emergence of choreographic, musical, and choral (in the broadest sense of the term) forms of theater. Additionally, there are also artistic forms which are situated within the grey area between the visual arts, theater, choreography and actual performance, which is normally given the denominator of “Live Art”. They carry elements of theater and performance into areas that were previously reserved primarily as the “fiefs” of the visual arts. Transformations of this manner may cause us to rethink the relevance of the concepts relating to the scene, the theatrical entry, the situation, the location, or even of the stage, itself. Further terms such as composition, the interactive combination of factors,

persons and conditions, and the related configurations may unexpectedly bring us into a reflective relationship with the beginnings of theater in the Greek polis.

2. History (Topology, Memory, Temporality of Theater)

Recent discussions about topology (for example: Deleuze, de Certeau, Serres and extrapolational analyses based upon the writings of these authors) focus on neighborhoods, correlations and the nexus. In turn, these are delineated by a concept of intervals (which is composed in a non-metric manner) as a “moving mesh” (Michel de Certeau); as processes of social spatialization and construction of space. As such, they are not limited to a specific point of time, but incorporate within themselves infinitely differing positions — and by the same token: unendingly diverse, shifting *precedences* and *afterwardsness* (Waldenfels). Therefore, it is possible to characterize environments, neighborhoods and relationships not only as forms of spatialization, but also as processes of temporalization in which “what was always at play between space and time” (Heidegger) continues to take place.

Relating to theatrical knowledge and frames of reference as well as to the internal relationships between this institution and social processes of transformation, the *stage* as a topological manner of relationships also has effects upon the comprehension of the historicity of theatrical works and upon the pre-conditions which were necessary in order to construct its history. Typically, these conditions are obtained by an act of classification. In this sense, the history of theater has been described in three manners. The first is in the context of the great epochs of a general history of culture (Classical Antiquity, the Middle

Ages, modern times, etc.). The second is related to those aesthetically delineated eras of the Fine Arts (the Renaissance, the Baroque, Romanticism, etc.) which started with Alberti in the 15th century. Here, Alberti discovered the artists’ potential to personally affect history in a broader sense. Finally, under the influence of the development of the German national state (*inter alia*) during the 20th century, the history of the theater has even been constructed in order to correspond to political periods: the turn of the century, World War I, the Weimar Republic, etc. As seen above, epochs and periods of history are distinguished from each other by the usage of cultural and socio-historical designations or those relating to the history of politics and by putting them into a historically reductive straitjacket which concentrates merely upon the chronological order of events.

The epistemological contemplation of history and the theoretical framework of topology give more breadth to what might otherwise just be a simple schema of a historical course of events. Deleuze and Guattari have pointed out (*Was ist Philosophie*, 1992), that “the time of history” is also a period of coexistence. In a consistently discrete sense, this can be adopted in an analogous manner for the idea of the “time of theater”: the living proof of a “brilliant period of simultaneity”. This concept certainly doesn’t exclude temporal differentiation between what has occurred previously and afterwards, but equally doesn’t force this to appear in a strong chronological manner. Rather, the temporal aspect of theater is a conglomeration of varied and changeable periods of times which coexist at the same time in *layers upon one another*. The “time of the theater” is an “infinite evolutionary development” of the theatrical arts. This may overlap with the history of the theater, but does not

necessarily combine with it. The life of the theater — and the parts which are the most extrinsic to it (the business, the staff, the stage equipment and cultural circumstances) — obey the “normal rules of causal relations”. However, its “proper names exist at the same time”. These may be the proper names of artists or of authors for the theater, within or beyond the common theatrical repertoire, which enable the components of a form to be repeatedly renewed. Or perhaps these are the main points of different cultural strata, of a stage form, of a way of visual thought. These can come into the field from the outside or from legends. In other words, theater is permanently in the making, not just a matter of history. It consists in the coexistence of levels, not of a succession of systems.

With this as a background, we can refer to theater as memory. This remembrance should not try to rescue the always fleeting drama in the form of commentaries in order to preserve an ephemeral form for posterity. Rather, *Theater als Gedächtnis* (Gerald Siegmund) presents itself as a form of coexistence of different levels which is like a mnemonic arrangement or a symbolic construction. Therefore, in this context, we don't abandon the theme of coexistence, neither concerning the different levels in a historical sense, nor relating to the structures of coexistence which are part of the present. Here, the question of being always “with” (“*com / con*” in the sense of *composite, connected*, etc.) seems to be the most extensive and pressing question of all.

3. Analysis (Criticism, Fine Arts, Research Work)

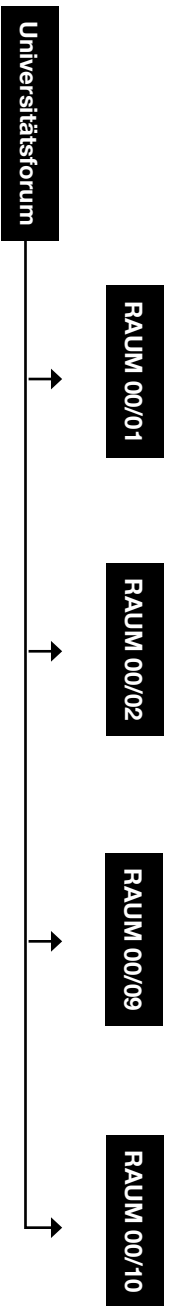
Currently, based upon the concepts of artistic or scenic research, the potential relationships between fine arts and the scholarly world are discussed in a lively and varied way. Naturally, the same is true for the newly created degree programs for dramaturgy at German universities and their corresponding theatrical academies in several different federal states. The focus has turned towards the common historical origin of the fine arts and sciences in the Age of Enlightenment. (This distinction is a consequence of the older differentiation between liberal and applied fine arts). Although the differences between the fields of science and the fine arts are not reducible as such, there are still great resemblances and correlations in their processes of intellectual renewal, in their forms of experimentation and in their manner of inventing. Georg Kubler stresses the “common moments of innovation” and the “common changes and moments of obsolescence” (Kubler, *Die Form der Zeit*, 1982, p. 43). The historian of science, Hans-Jörg Rheinberger, describes (in his lecture — *Experiment, Forschung, Kunst* — at the Annual Congress of the Society for Dramaturgy in Oldenburg, 2012), the idea of an experiment as a “setting in a historical context”. In other words, a researcher can never start from scratch, but must always begin again on paths where other investigators have stopped. The process of research can't be defined in terms of an ultimate aim (*télos*). Rheinberger explains that in the experimental environment, new ideas occur less in the mind of the researcher than in the experimental configuration as such. Experimental systems can be

considered as “locations” or a “sort of spider's web” in which an indefinable *something* gets caught. Therefore, an experiment is primarily a constellation or configuration of many variable elements in a social, cultural and scientific sense. In this function, a theatrical rehearsal and a scientific experiment completely share these distinguishing attributes.

This quest for discovery is an attribute (*poiesis*) which exists not only in the fine arts but also in scientific research (and thus distinguishes these fields from mere production). It takes place in a contingent sector of an experimental setting which fundamentally permits theoretical ambiguity in epistemic affairs. Again, according to Rheinberger, scientific work and the fine arts are equal to each another, “in a manner which gives rise to something which can't be anticipated”. Nevertheless, researchers and artists can't be simply thrown into the same pot. Rather, we should attempt (at this moment) to establish concrete prerequisites and possibilities which might allow artists and researchers to meet or to work together without regarding the field of their dialogue partner as being merely an object. In other words, we should look for productive reciprocity which in turn could lead to synergy.

An essential aspect of artistic or scenic research relates to the ongoing attempts to either not reach or to go quite beyond the reciprocal references to one's object of study. Their practices of research are less aimed at obtaining a hybrid product than to enlarge the conceptual scope of the related analysis. This form of analysis (which is addressed towards a reading and interpretive consciousness) is complemented by an intervening scrutiny which is engaged in an attempted reenactment and thus quite improves the quality of artistic or scenic experiments and

dramatic try-outs. This second manner of analysis transcends our decipherable and perceptible relationships towards an object or between objects. Thus, this form of reasoning gets more strongly in touch with the undecipherable, that which cannot be spelled out in words and the almost imperceptible which is linked to us from an intuitive and sensual point of reference. The sheer *otherness* of the fine arts becomes clear through the methodology of experimental criticism which stresses reconstruction, non-conformism, and active involvement. In turn, this problem of descriptive criticism (as opposed to the experimental form) is in any case alleviated because it does not make holistic claims. Even although analytical and critical knowledge is no longer considered to be identical to the exact knowledge of an object, the knee-jerk reaction of classifying it immediately as subjective is not appropriate either. This form of knowledge is now less restricted in its outlook, and one has to decide once again about its focus, means and audience.



DO – 25.9.

ca. 9.00 – 14.00

**Treffen der Arbeitsgruppen
der Gesellschaft für Theaterwissenschaft**

Universitätsforum

12.00 – 14.00

**Präsentation/Workshop:
Die Bereitstellung von Forschungsliteratur und
Infrastruktur für die Theaterwissenschaft**

Raum 00/02

16

Ann Barbara Kersting-Meuleman (Frankfurt am Main)
Franziska Voß (Frankfurt am Main)

16.00

Eröffnung

Rotunde

David Netting (Dekan der Fakultät für Philologie, Ruhr-Universität Bochum)
Gerald Siegmund (Präsident der Gesellschaft für Theaterwissenschaft)
Ulrike Haß (Institut für Theaterwissenschaft, Ruhr-Universität Bochum)

17.00

Keynote-Vortrag

Selten so gedacht Wissenschaft vom Theater als Denkzeitraum

Hans-Thies Lehmann

18.00

Keynote-Vortrag

Episteme zwischen Wissenschaft und Kunst

Hans-Jörg Rheinberger

19.00

**Keynote-Vortrag: Doktorand*innen-Gruppe der GTW
Über Setzungen. Sieben Positionen zu Epistemen**

Vivien Aehlig
Jeanne Bindernagel
Lucas Herrmann
Klaus Illmayer
Nora Probst
Daniel Rademacher
Mayte Zimmermann
Chair: Birgit Peter

15

8.00

Ka

f

fe

e

8.30 — 10.30

Themenforum I

Themenforum II

Themenforum III

Themenforum IV

**Praktiken der
Wiederholung.**

**Episteme der
Historiografie**

Andrea Hensel (Leipzig):
Geschichte als Theater:
Ästhetischer Historismus
zwischen Architektur und
Bühne

Micha Braun (Leipzig):
Praktiken der Wiederholung in
den zeitgenössischen
visuellen und performativen
Künsten Ostmitteleuropas

Tamar Poltak (Leipzig):
Praktiken des Reenactments

Veronika Daran (Leipzig):
„Spiel es noch einmal“ —
Vom Umgang mit lebens-
geschichtlichem Material
auf der Bühne

Chair: Günther Heeg (Leipzig)

**Bewegung —
Medien — Archiv**

Barbara Bischer (Leipzig):
Aufzeichnen, Transformieren.
Medien der Geschichtsschrei-
bung ephemerer Kunstformen

Franz Anton Cramer (Berlin):
Zum Zeitregime des
Moments: Performance als
Bewegung in der Geschichte

Annette Jael Lehmann (Berlin):
Black Mountain College.
Lehren und Lernen als
Auführungskünste

Isa Wortekamp (Berlin):
Zur Fotografie als Dokument
der Tanz- und Theaterge-
schichtsschreibung

Susanne Foellmer (Berlin):
ÜberReste. Strategien des
Bleibens in den darstellenden
Künsten

Chair: Hans-Friedrich
Bormann (Erlangen-Nürnberg)

**Digitales
Publizieren**

Ingo Jonas (Leipzig)
Andreas Backoefler
(München)

Sarah Heppekausen
(Bochum)

Nina Hümpel (München)

Nils Täubert (Berlin)

Steffen Meier (Dortmund)

Chair: Guido Hib3 (Bochum)

**Disziplinierung
der Disziplin —
Konstitutionsprozesse
von Theater-
und Tanzwissenschaft**

Beate Hochholdinger-Reiterer
(Bern): Gründungsgesten
der Schweizer Theaterwissenschaft

Constanze Schellow (Bern):
Nicht nichts? Tanzwissenschaft
als Diskurs-Choreographie

Maria-Elisabeth Heinzer (Bern):
Theater im Vakuum: Szenische
Vorgänge im frühen Mittelalter

Mathias P. Bremgartner (Bern):
Adaption. Theatrale Praxis
und Analyseinstrument

Andreas Kotte (Bern): Zwischen
Patchwork und Eigensinn —
die Theaterwissenschaft

Chair: Christina Thurner (Bern)

10.30 — 11.00

Ka

ffe

pau

se

11.00 — 13.00

Panel 1

Panel 2

Panel 3

Panel 4

Un/doing Gender

Ellen Koban (Mainz):
„Un/doing Gender“ als
Analysekategorie und
Theorem

Miriam Dreysse (Berlin):
Geschlecht als Wissens-
kategorie

Melanie Hinz (Hildesheim):
Die Metapher der Prostitution
als Theatertheorem

Chair: Jenny Schrödl (Berlin)

**Ludisches Wissen —
Erspielte Welt**

Michael Bachmann (Mainz):
Theater, Recht und
epistemologischer Zweifel

Michael A. Conrad (Berlin):
Epistemologische
Erschließung ludischen
Wissens im Mittelalter

Corinna Kirschstein (Köln):
Schauspiele und Sauspiele.
Theaterdiskurse der
Reformationszeit

Chair: Peter Marx (Köln)

**Performative Spaces
of Knowledge**

Mariana Simoni
(Rio de Janeiro):
Oscillant Observations
on Performative Spaces
of Knowledge

Katja Schneider (München):
Inszenierung von Wissen
und Partizipation
im zeitgenössischen Tanz

Fritwin Wagner-Lippok
(Bayreuth):
Affektive Schleifen, Koexistenz
und Theatralität

Lea-Sophie Schiel
(Erlangen-Nürnberg):
Wissen generierende
Schauanordnungen

Chair: Sandra Umathum (Berlin)

**Die andere Ordnung
der Dinge. Vom
Dispositiv der
darstellenden Kunst**

Lorenz Aggermann (Gießen):
Die Stimme als
Fehler und Fiktion

Georg Döcker (Gießen):
Le Roy's *Self Unfinished* und
das Dispositiv der Perspektive

Eva Holling (Gießen):
Real Fiction — zu (Un-)
Möglichkeiten des
Fehlertums im Kunstkontext

Gerald Siegmund (Gießen):
Der Zuschauer als Figur der
Krise: Zum Dispositiv des
Theaters der 1960er Jahre

Chair: André Eiermann (Köln)

13.00 — 14.00

Mi

tta

gspa

use

Claudia Althaus:
Antragssituation der
Theaterwissenschaft
bei der DFG

14.00 — 16.00**Panel 5****To do as if**

André Eiermann (Köln):
Illusion, Episteme, Dispositiv.

Hans -Joachim Schott
(Bamberg): Die verachtete
Illusion, Wissen und Schein
bei Brecht

Constanze Schuler (Mainz):
Zur Vernachlässigung des
Künstlerischen im theaterwissen-
schaftlichen Diskurs

Martina Groß (Hildesheim):
Imaginationen vom Zuschauer

Chair: Annemarie Matzke
(Hildesheim)

Panel 6**Theaterhistorio-
graphie 1900**

Laurette Burgholzer (Wien):
Maske bedeutet Person,
Diskursive Reinigungsarbeit
um 1900

Eva Krivanec (Berlin):
Glanz der Oberfläche. Zur
Archäologie des
Unterhaltungstheaters

Ulf Otto (Hildesheim):
Die elektrische Bedingtheit
des Theaters

Gesa zur Nieden (Mainz):
Raumkonstellationen im
Musiktheater um 1900

Chair: Kati Rötger
(Amsterdam)

Panel 7**Anthropologisches
Wissen**

Steranie Husel (Mainz):
„Sinn machen“

Gabriele C. Pfeiffer (Wien):
Da/Sein und Theater/
Wissenschaft

Lisa Wolfson (Köln):
Theater als ‚Körper-Werkstatt‘

Chair: Michael Bachmann
(Mainz)

Panel 8**Begriffe auf dem
Prüfstand I**

Julia Stenzel (Mainz):
Medium, metaxy, mimnesthai.
Eine Medialogie der Mimnesis

Martta Tatar (Bochum):
Was ist Theater im
dramatischen Theater?

Sebastian Kirsch (Wien):
Jenseits der Auführung,
jenseits der Polis

20

Mathias Dreyer
(Frankfurt am Main):
Live Art. Zur ästhetischen
Kategorie des Lebendigen

Chair: Nikolaus Müller-Schöll
(Frankfurt am Main)

16.00 — 16.15**Ka****ffe****epau****se****16.15 — 17.45****Panel 9****Zukunft als Ideologie**

Jules Buchholz (Gießen):
Was ist aus der Zukunft
geworden? Wissen und
Wahrheit im Szenario

Panel 10**Urbane
Bewegungskulturen**

Svetlana Lukantschewa
(Berlin): Öffentliche und
private Räume in orts-
spezifischen Performances

Stephanie Schroeder (Berlin):
Paris du XIX siècle — Episteme
urbaner Bewegungskulturen

Christoph Lutz-Scheurle
(Dortmund): Von der Ko-
Präsenz zur Synchronität?
Partizipation und Medialität
im Theater

Chair: Barbara Büscher
(Leipzig)

Panel 11**Frühe Bändigungen
des Theaters**

Anke Charton (Leipzig):
Cortes, Corpus, Corrales.
Theatrale Praxis im Madrid
de los Austrias

David Jan Krych (Wien):
Im Hinterhof der moralischen
Anstalten. Inszenierte
Terkämpfe

Romain Jobez (Poitiers):
Wie performativ ist Theater?
Bürger und Schauspieler in
der Zeit der Aufklärung

Chair: Katharina Keim
(München)

Panel 12**Begriffe auf
dem Prüfstand II**

Alexander Jakob
(Amsterdam):
Theorie und Theoros.
Episteme des Sichtbaren

Rasmus Nordholt (Bochum):
Das Swingen des Simns.
Musikalische Sinnproduktion

Jurga Imbrasaitė (Bochum):
Die Separation der
Tanzwissenschaft
vom Diskurs des Tanzes

Chair: Viktoria Tkaczyk
(Amsterdam/Berlin)

19

18.00**Surrogate Cities Ruhr**

Abfahrt der Shuttlebusse zur Ruhrtriennale

Choreografie für das Ruhrgebiet

von Mathilde Momnier
mit Musik von Heiner Goebbels

Kraftzentrale, Duisburg

8.00

8.30 — 10.30

Ka

f

f

ee

Themenforum V

Themenforum VI

Themenforum VII

Themenforum VIII

Interferenzen von Theorie und Praxis in Forschung und Lehre

Annemarie Matzke (Hildesheim): Theater in der Lehre — Historische und gegenwärtige Konzepte des Lehrens im Wechselverhältnis von Theorie und Praxis des Theaters

Sven Lindholm (Bochum): Überlegungen zu einer Praxis des szenischen Forschens

André Stoldt (Erlangen-Nürnberg): Begreifen, was uns ergreift. Zur Hermeneutik Szenischer Forschung

Robin Junicke (Bochum): Ludische Strategien zwischen Theorie und Praxis

Isa Wortelkamp (Berlin): Schreiben Zeigen — zur Praxis der Aufführungsanalyse

Lügen — Versuch einer Mentilogie des Theaters

Julius Heinicke (Berlin): Fünfkernde Typen und Figuren der Lüge in Europas und Afrikas Theater

Joy Kristin Kalu (Berlin): Phänomenale Lügen in der Aufführungsanalyse

Katja Rothe (Berlin): Lüge als Wissenskategorie

Jenny Schrödl (Berlin): Geschlecht und Lüge

Sandra Umathum (Berlin): Szenen der Verteidigung — oder von der Kunst, die Wahrheit nicht zu sagen

Andreas Wolfsteiner (Berlin): Little White Lies. Die Lüge als szenarologische Wissenschaft

Radikale Historisierung?

Merle Nümann (Leipzig): Leipziger Theaterreform: Teleologische Geschichtsschreibung und die Konsequenzen

Ingo Rekatzky (Leipzig): Protestantismus und Theater: Voraussetzungen für die Epistemologie des bürgerlichen Theaters

Mechthild Gallwas (Leipzig): Die „verbesserte Schaubühne“: Gottsched und Riccoboni

Maria Koch (Leipzig): Wiederkehr und Erfindungen: Meyerhold, Herbert Fritsch

Ronia Flick (Leipzig): Strukturfigur als Vermittlerin von Komplementarität

Episteme der Dramaturgie

Jeroen Coppens (Gent): Visuelle Dramaturgie: (Theater) Bilder, die denken

Katharina Pewny (Gent): Dramaturgie als Suche

Beate Schappach (Bern): Die Kunst des Fragens

Ann-Christine Stirnke (Glasgow): Dramaturgie als Kunst des Fragens

Nico Theisen (Gent): Sprachdramaturgie am Beispiel des Diskurstheaters René Polleschs

Melanie Reichert (Kiel): Dramaturgien des Unbegrifflichen

Chair: Evelyn Deutsch-Schreiner (Graz)

David Roesner (München): Notes from a Small Island: Practice as Research im britischen Unialltag

Chair: Barbara Gronau (Berlin)

Chair: Adam Czihak (Berlin)

Theresa Eisele (Leipzig): Pedro/Juan: Iberische Kristallisationen einer europäischen Strukturfigur

Chair: Gerda Baumbach (Leipzig)

10.30 — 11.00

11.00 — 13.00

Ka

fee

p

ause

Panel 13

Räume/Bilder

Ralph Fischer (Gießen): Situative Räume. Vom Bühnenraum zur Szenographie

Birgit Wiens (München): Szenographie als Gegenstand der Theaterwissenschaft

Evelyn Annuß (Berlin/Bochum): „Grundrisstabusung“ Raumdiskurs und frühe Theaterwissenschaft

Chair: Veronika Darian (Leipzig)

Panel 14

Institutioneller Wandel

Miriam Drewes (München): „Kulturinfarkt“? Förderstrukturen und Kunstproduktion

Andreas Enghart (München): Ist das Theater eine Institution?

Bianca Michaels (München): Boom der 5. Sparte als Symptom des institutionellen Wandels

Chair: Beate Hochholtinger-Reiterer (Bern)

Panel 15

Aspekte des Politischen

Daniela Piligrab (Wien): Stalin als Regisseur. Kunst, Politik und Gesellschaft

Mathias Warstat (Berlin): Affekt oder Metapher: Thematisierung politischer Bewegungen

Charlotte Bischoff (Bochum): Der jüdische Kulturbund. Eigeninitiative und Fremdinszenierung

Christina Schmidt (Berlin): Reenactment: Dokumentation oder theatralische Revision?
Chair: Friedemann Kreuder (Mainz)

Panel 16

Begriffe auf dem Prüfstand III

Jörn Eitzold (Frankfurt am Main): Theater und epistemologische Krise

Viktoria Tazczyk (Amsterdam/Berlin): Max Herrmann und der Topos des Nachlebens um 1900

Nikolaus Müller-Schöll (Frankfurt am Main): Das Problem und Potential des Singulären

Svenja Mentler (Bochum): Episteme des Theaters aus STUDENTISCHER Sicht
Chair: Gerald Siegrund (Gießen)

RAUM 00/01

RAUM 00/02

RAUM 00/09

RAUM 00/10

13.00 — 14.00

Mi

tta

gsppa

use

14.00 — 16.00

Panel 17

Panel 18

Panel 19

Panel 20

Idiome der Differenz

Text-Räume

Fallstudien

Epistemologische

Krisen

Friedemann Kreuder (Mainz):
Theaterwissenschaft als
Differenzforschung

Julia Diestelhorst (Mainz):
Performativer Blick und
Textanalyse

Annette Bühler-Dietrich
(Stuttgart):
Theater als Form der Suche:

Kati Rötiger (Amsterdam):
Theater/Wissenschaft unter
den Bedingungen der
Kapitalisierung

Hanna Voss (Mainz):
Ethnischen Ent/Differenzie-
rung im zeitgenössischen
deutschen Sprechtheater

Kerstin Mertenskötter
(Münster): *Die Räuber*
zwischen Theater und
Literatur

Steran Tigges (Bochum):
Zeitgenössisches Regietheater:
Eine ästhetische Fallstudie

Maximilian Linsenmeier
(Düsseldorf):
Performance und politische
Ökologie

Hannah Neumann (Köln):
Der ‚Arabische Frühling‘ in
der westeuropäischen
Rezeption

Tim Christmann/Judith
Schäfer (Bochum):
Fragment und epistemische
Umbrüche 1800/1900

Bernhard Siebert
(Frankfurt am Main):
„Komm mit mir!“
Philipppe Quesnes Theater

Katharina Keim (München):
Das philosophische Theater
Alain Badious

Caroline Herfert (Wien):
Inszenierte Orientbilder:
Theater als „Ort des Wissens“
in Wien um 1900

Chair: Evelyn Annuß (Berlin/
Bochum)

Niklas Füller (Bochum):
Finnisches Gegenwarts-
theater ‚nach Brecht‘

Benjamin Wihstutz (Berlin):
Das Urteilen des Zuschauers

Chair: Matthias Warstat
(Berlin)

Chair: Birgit Wiens (München)

Chair: Andreas Kotte (Bern)

16.00 — 16.30

Kaffee

pause

RAUM 00/01

RAUM 00/10

16.30 — 18.30

Themenforum IX

Festivals als andere Räume

Felizitas Kleine (Dortmund)

Johanna-Yasirra Klus (Dortmund)

**Versammlung
der Gesellschaft für
Theaterwissenschaft**

20.00

**Boris Charmatz:
manger**

Musée de la danse — Choreografie für 14 Tänzer

**Ruhrtriennale
Jahrhunderthalle Bochum**

21.30

Nachtstudio Leipzig

8.00

Ka

f

f

ee

8.30 — 10.30Themenforum XThemenforum XIThemenforum XIIThemenforum XIIIProfessionalitäts-
diskurse

Wolf-Dieter Ernst (Bayreuth):
Ausbildung-Selbstbildung-
Mündigkeit — Paradoxien der
Schauspielausbildung

Anja Klöck (Leipzig):
Dispositive professionellen
Schauspiels

Nora Niethammer (Bayreuth):
Professionalisierung,
Ökonomie und die Politik der
Institutionen

Yvonne Schmidt (Zürich):
Ordnungen des Probenpro-
zesses — Die Mündigkeit des
(behinderten) Schauspielers

Petra Bolte-Picker (Gießen):
Ökonomien des Als-Ob und
des Wirklichen in inklusiven
Theaterkonzeptionen

Chair:
Yvonne Schmidt (Zürich)

Theorie und Praxis
des Theaters

Era Bornmann (Marburg)
Johanna Lenke (Dresden)

Michael Lohmann

Franziska Voß
(Frankfurt am Main)

Torben Ibs (Leipzig)

meLé yamomo (München/
Amsterdam)

Chair: Katharina Pevny
(Gent)

Bühen des
Nicht-Menschlichen

Stefan Apostolou-Hölscher
(Frankfurt am Main): Ein Ende
der Ästhetik? Spekulativer
Realismus und die Korrelation
von Subjekt und Objekt

Mariama Diagne (Berlin):
Technical alive — Unheimliche
Symbiosen von Mensch und
Maschine im Bühnentanz

Gerko Egert (Berlin):
Bewegungsstürme. Für eine
Meteorologie des Tanzes

Maximilian Haas (Köln):
Tiere auf der Bühne: Für eine
ästhetische Ökologie der
Performance

Simon Hagemann
(Paris): Robotertheater.
Herausforderungen durch
Post/Transhumanismus

Archiv/Praxis:
Verkörpertes Wissen
in Bewegung

Janine Schulte-Fellmann
(Leipzig): Memorabilien des
Körpers? Praktiken des
Erinnerns und der Archivierung
von Körper/Wissen

Marcus Quent (Leipzig):
Recherche in Bewegung.
Britta Wirthmüllers
Dekonstruktion revolutionärer-
Gesten (Lean Weidt)

Michael Wehren (Leipzig):
Körperpolitik und
Bewegungswissen:
Otto Zimmermanns
Sprechbewegungsschö-
re

Theresa Jacobs (Leipzig):
Volkstanz als Körperwissen —
zwischen ideologischer
Vernachlässigung und
künstlerischer Aneignung

Daniela Hahn (Harvard):
Vivarien. Zu einer
Anthropologie der Natur
in der zeitgenössischen
Performance-Kunst

Chair: Ulrike Haß (Bochum)

Juliane Raschel (Leipzig):
Tanzausbildung in der DDR.
Erfahrungen von
und mit Zeitzeugen

Sabine Huschka (Leipzig):
Verkörpertes Wissen re/
aktivieren, zeigen und
vermitteln: „undo, redo and
repeat“ (Christina Ciupke /
Anna Tili)

10.30 — 11.00

Kaff

ee

paus

e

11.00 — 13.00In-Between.
Interdisciplinary
and Theatre StudiesDenkfiguren im Tanz

Eike Wittrock (Berlin):
Ornament-Archive/Materiale
Historiographie des Balletts

Mona De Weert (Bern):
Der Schwarm als
epistemologische Denkfigur

Leonie Otto (Frankfurt am
Main): Tanz als Denkweise in
Laurent Chérouane's
Hommage an das Zaudern

Chair: Monika Woltas
(Bochum)

Panel 21Mediale Reflexionen

Vereina Weis (Düsseldorf):
Online/offline: Körper und
virtueller Raum

Pia Strickler (Zürich):
Filmris. Die Kamera im
Schauspielunterricht

Denis Leifeld
(Erlangen-Nürnberg):
Beschreiben als Inszenieren.
Über die Funktion des
inszenierten Schreibens für
die Aufführungsanalyse

Chair: Anja Klöck (Leipzig)

11.15 – 12.15

Panel 1

In-between Theatre Studies and History

Seta Guetsosyan (Bochum) Catherine Girardin (Paris)
Eva Wabel (Wien) Sara Tiefenbacher (Wien)

12.15 – 13.15

Panel 2

**In-between Theatre Studies
and Literary Studies**

Hanna Höfer-Lück (Bochum) Joshua Alvizu (Yale)
Mike Hiegemann (Nashville) Lydia White (Hamburg/Frankfurt am Main)

13.15 – 13.30

Kleine Pause

13.30 – 14.30

Keynote

In-Between

Volker Kaiser (Virginia)

14.30 – 15.15

Mittagspause

15.15 – 16.15

Panel 3

In-between Theatre Studies and Philosophy

Meike Himmenberg (Bochum) Leon Gabriel (Frankfurt am Main)
Dan Poston (New York) Noémie Lorentz (Paris)
James Millard Garrison IV (Wien)

16.15 – 17.15

Panel 4

**In-between Theatre Studies
and Media Studies**

Mortiz Hannemann (Bochum) Seán McKeithan (Berkeley)
Areum Jeong (Los Angeles) Kornélia Deres (Budapest)

17.30

Abschluss

RAUM 01/01

RAUM 01/02

Dialoge

Master Szenische Forschung
(Bochum)

Dialoge

Master Szenische Forschung
(Bochum)

FR – 26.9.

10.30 – 19.00

SA – 27.9.

10.30 – 19.30

SO – 28.9.

10.30 – 13.00

Keynotes

Hans-Thies Lehmann

Hans-Thies Lehmann war nach seinem Studium der Germanistik und Philosophie Wissenschaftlicher Assistent am Seminar für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft in Berlin. Von 1982 bis 1987 war er als Hochschulassistent am Aufbau des praxisbezogenen Studienganges Angewandte Theaterwissenschaft an der Justus-Liebig Universität Gießen beteiligt. Nach seiner Habilitation 1988 lehrte er bis zu seiner Emeritierung 2010 als Universitätsprofessor für Theaterwissenschaft an der Goethe-Universität in Frankfurt am Main, wo er maßgeblich am Aufbau des Hauptfach-Studienganges Theater-, Film und Medienwissenschaft beteiligt war und 2002 den Aufbaustudiengang „Dramaturgie“ gründete.

Hans-Thies Lehmann hatte u. a. Gastprofessuren in Paris, Krakau und Virginia inne und war Stipendiat der Japan Society for the Promotion of Science. Zu seinen wissenschaftlichen und dramaturgischen Aktivitäten gehören u.a. die Mitarbeit an einem österreichisch-japanischen Theaterprojekt in Tokyo, Dramaturgien für die Regisseure Jossi Wieler, Peter Palitzsch, Christof Nel, Theodoros Terzopoulos und eigene szenische Projekte, die Mitgliedschaft im Editorial Board der Zeitschrift Performance Research, die Gründung und Ko-Direktion der „Frankfurter Internationalen Sommerakademie“, die Tätigkeit als Sprecher des von der DFG geförderten Graduiertenkollegs „Zeiterfahrung und ästhetische Wahrnehmung“ in Frankfurt am Main sowie die Mitgliedschaft in verschiedenen Theater-Jurys. Er war zeitweilig Vorstand der Gesellschaft für Theaterwissenschaft und ist Mitglied der Deutschen Akademie der Darstellenden Künste.

Hans-Jörg Rheinberger

Hans-Jörg Rheinberger studierte Philosophie und Biologie an der Eberhard-Karls-Universität Tübingen und der Freien Universität Berlin. 1982 wurde er an der Freien Universität Berlin zum Dr. rer. nat. promoviert, wo er sich 1987 auch in Molekularbiologie habilitierte.

Als wissenschaftlicher Mitarbeiter arbeitete er von 1982 bis 1990 am Max-Planck-Institut für Molekulare Genetik in Berlin-Dahlem. Er nahm ab 1987 verschiedene Gastprofessuren an den Universitäten Innsbruck und Salzburg wahr. 1989/1990 verbrachte er ein Sabbatical im Program for History of Science an der Stanford University. Von 1990 bis 1996 war er u. a. Dozent für Geschichte der Biologie an der Universität Lübeck, Außerordentlicher Professor für Molekularbiologie und Wissenschaftsgeschichte an der Universität Salzburg und Fellow am Wissenschaftskolleg zu Berlin.

Seit 1996 ist Hans-Jörg Rheinberger wissenschaftliches Mitglied der Max-Planck-Gesellschaft, von 1997 bis 2014 war er Direktor am Max-Planck-Institut für Wissenschaftsgeschichte Berlin.

Daneben lehrte er als Honorarprofessor am Institut für Philosophie und Geschichte der Wissenschaften und der Technik an der Technischen Universität Berlin. Im Jahr 2000 lehrte er als Gastwissenschaftler am Collegium Helveticum der Eidgenössischen Technischen Hochschule Zürich. Er ist Mitglied der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften, der Deutschen Akademie der Naturforscher Leopoldina und im P.E.N.-Club Liechtenstein.

Vivian Aehlig, Jeanne Bindernagel, Lucas Herrmann, Klaus Illmayer, Nora Probst, Daniel Rademacher, Mayte Zimmermann

Die Frage nach den epistemologischen Voraussetzungen theaterwissenschaftlicher Forschungen fordert dazu heraus, Gewissheiten über den eigenen Gegenstandsbereich, Terminologie oder Eigenheiten des Materials in Bewegung geraten zu lassen. Nicht alleine Forschungsergebnisse gilt es vorzustellen, sondern auch deren problematische Relationalität auszusprechen. An den Grenzen, den Überschneidungen und Widersprüchen von sieben Forschungsprojekten folgen wir in unserer Präsentation nicht nur unterschiedlichen Ansätzen theaterwissenschaftlichen Arbeitens, sondern versuchen auch den Lücken und Brüchen nachzuspüren, welche die epistemologische Befragung von Theater und Theaterwissenschaft eröffnet. Aus sieben Perspektiven werden selbstreflexiv Zugriffe und Wissenschaftspraktiken unserer Disziplin beleuchtet. Ziel ist es, grundlegende Fragen unserer Wissenschaftspraxis aufzuwerfen: jene nach dem Verhältnis des Faches zum Gegenstand, nach den Möglichkeiten kritischer Reflexion in den Wissenschaften, nach der Beschaffenheit medialer Vermittlung oder nach der Flüchtigkeit von Theater. Über Setzungen zu sprechen, bedeutet in dieser Keynote, Ähnlichkeiten, Nachbarschaften, Verunsicherungen und Erprobungen nachzugehen.

Vivian Aehlig studierte Theater- und Medienwissenschaft und Amerikanistik an der Universität Erlangen-Nürnberg und der University of Maryland at College Park (Fulbright-Stipendium). Seit 2012 ist sie Mitarbeiterin am Institut für Theaterwissenschaft der Freien Universität Berlin. Sie promoviert zum Thema „Die Theatralität der Performance: Verhandlungen von ‚Theater‘ in Performancediskursen in den USA“.

Jeanne Bindernagel studierte Theater-, Sprach- und Erziehungswissenschaft in Leipzig und Paris. Sie ist Lehrkraft am Institut für Theaterwissenschaft der Universität Leipzig und wird dort im Herbst 2014 ihre Promotion „Von der Bühne zum Text: Theatrale Konstellationen zwischen Sigmund Freud und Gilles Deleuze im Schreiben von Hysterie und Körper“ verteidigen. Sie arbeitet zur Ästhetikgeschichte der Psychoanalyse und hat zu filmischen und theatralen Praktiken in der deutschen und französischen Nachkriegsgesellschaft publiziert.

Lucas Herrmann, Studium der Theater- und Medienwissenschaft in Erlangen, seit 2012 Promotion zum Thema „Die Dokumentation von Theaterproben – Zur Methodik und Arbeitspraxis“ bei Prof. Dr. Annemarie Matzke in Hildesheim, seit 2013 Promotionsstipendiat der Studienstiftung des deutschen Volkes, seit 2010 Dokumentarist für den Arbeitsbereich Theaterdokumentation der Akademie der Künste Berlin

Klaus Illmayer, Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft in Wien, Magisterarbeit: „Reetablierung des Faches Theaterwissenschaft im postnazistischen Österreich“ (2009, <http://othes.univie.ac.at/5367/>), Dissertationsthema: „TheaterMedienWissenschaft. Mediendiskurse in der Theaterwissenschaft“, weitere Informationen: <http://passagen.univie.ac.at/team/klaus-illmayer>

Nora Probst, M.A. ist wissenschaftliche Mitarbeiterin in der Theaterwissenschaftlichen Sammlung am Kölner Institut für Medienkultur und Theater. Derzeit promoviert sie über ‚Gründungsmythen‘ der deutschsprachigen Theaterwissenschaft (Arbeitstitel: „Objekte, die die Welt bedeuten. KulturGeschichte(n) und Assemblagen der frühen Theaterwissenschaft in Köln“) unter Berücksichtigung von Quellen aus dem Nachlass des Kölner Theaterforschers Carl Niessen. Ihre Forschungsinteressen umfassen Themen der Theater- und Mediengeschichte des frühen 20. Jahrhunderts, Wissenschaftsgeschichte der Literatur- und Theaterwissenschaft sowie Digitalisierungsstrategien in Sammlungen und Archiven.

Daniel Rademacher arbeitet als wissenschaftlicher Mitarbeiter mit dem Schwerpunkt Theorie und Praxis des Theaters am Institut für Medien- und Kulturwissenschaft in Düsseldorf. Seine Dissertation „Zur Intersubjektivität des Schauspielers“ ist in der künstlerischen und pädagogischen Theaterpraxis entstanden. Sie zielt auf die Analyse und Theoretisierung darstellerischer Handlungspraktiken ab, die bis dato durch die Formel acting is reacting vertreten werden.

Mayte Zimmermann studierte Angewandte Theaterwissenschaft in Giessen. Sie war Wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Universität Hamburg (Professur für Theaterforschung) und arbeitet gegenwärtig am Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaften in Frankfurt/Main. Arbeitstitel der Dissertation (bei Prof. Dr. Nikolaus Müller-Schöll): „Nach der Vorstellung – Szenen eines Theaters der Spur“, in welchem sie sich mit künstlerischen Strategien einer Darstellbarkeit des Anderen auseinandersetzt.

Chair: Birgit Peter

Der Kampf geht in die nächste Runde, noch rollt der Stein. Seit das Institut für Theaterwissenschaft der Universität Leipzig im zwanzigsten Jahr seines Bestehens durch das Universitätsrektorat mit der Drohung massiver Stellenstreichungen konfrontiert wurde, wird es nicht müde, seinen Protest lautstark fortzuführen und hartnäckig/offen Widerstand zu leisten. Mit vielfältigen Protestaktionen, international besetzten Solidaritätsveranstaltungen, streitbaren Politikerrunden, studentischen Performances und einer großen Ringvorlesung hat das Institut im Sommersemester auf die Situation reagiert und konnte dabei auf eine breite Unterstützung in der Stadt, im Land und darüber hinaus bauen. Hier hat die Vernetzung des Instituts mit städtischen Kultureinrichtungen und Theatern, theaterwissenschaftlichen Instituten im deutschsprachigen Raum und in aller Welt und mit vielen internationalen Partnern, KünstlerInnen wie WissenschaftlerInnen, reichhaltig Früchte getragen. Doch das Schicksal des Leipziger Instituts ist kein Einzelfall. Darum gilt es, noch stärker als bisher gemeinsam Strategien der Ab- und Gegenwehr gegenüber neoliberalen Logiken, universitären Ökonomisierungsbestrebungen und dem offenbar einzig gültigen Maß quantitativer Evaluationskategorien zu entwickeln. Der Kampf ist längst noch nicht zu Ende, doch Sisyphos rollt den Stein nicht allein.

Gerda Baumbach

Günther Heeg

Veronika Darian

Tamar Pollak

Patrick Primavesi

Paul Schwabe

Svenja Schäfer

2012 beschloss die DFG eine radikale Neuausrichtung der Informationsinfrastruktur zur Abdeckung des wissenschaftlichen Spitzenbedarfs. Nach sechs Jahrzehnten wurde die Sondersammelgebiets-Förderung und mit ihr die auf Vollständigkeit abzielende Reservoirfunktion aufgegeben. An ihre Stelle soll eine strikt bedarfsorientierte Erwerbung treten, was — ebenfalls anders als zuvor — einen engen Austausch mit den Wissenschaften, denen zugearbeitet werden soll, zwingend voraussetzt. Aus den Sondersammelgebieten sollen in den kommenden Jahren Fachinformationsdienste der Wissenschaft entstehen. Mit dieser nicht unerheblichen Herausforderung bietet sich den SSG's auch eine Chance zur Profilierung, sofern sie es vermögen, auf die Besonderheiten der jeweils betreuten Wissenschaften einzugehen.

Teil 1

Am 30.05.2014 übersandte die UB Frankfurt den Antrag „Fachinformationsdienst (kurz FID) Darstellende Kunst“ der DFG. Um das Jahresende 2014 wird der UB Frankfurt a.M. eine schriftliche Stellungnahme der DFG vorliegen, die über eine Bewilligung oder Ablehnung des FID-Antrags informiert.

Grundlage für die Ausrichtung und Inhalte des Antrags waren neben Einzelinterviews mit Fachvertretern das Fokusgruppeninterview am 12.03.2014 in Frankfurt a. M., das von der Projektgruppe des „FID Darstellende Kunst“ organisiert wurde. In zwei Blöcken à 1,5 Stunden wurden Fachvertreter der Theater- und Tanzwissenschaft nach ihrem Nutzungsverhalten und -bedürfnissen bei der Literatur- und Materialrecherche befragt. Die hier zusammengetragenen Anregungen und konkreten Handlungsaufträge an einen künftigen FID wurden im Antrag aufgegriffen.

Im Workshop soll nun der Antrag mit den einzelnen Modulen vorgestellt und mit den Fachvertretern diskutiert werden. Im Fokus liegen dabei die Modifizierungen der Handlungsaufträge; so mussten einzelne Anregungen in der finalen Fassung gekürzt werden. Zur Sicherstellung der Kontinuität der Ergebnisse ist es wünschenswert, dass die geladenen Vertreter des Fokusgruppeninterviews auch am Workshop teilnehmen. Dies soll aber keinesfalls weitere Fachwissenschaftler an der Teilnahme des Workshops hindern, im Gegenteil, wir freuen uns über eine vielfältige und rege Teilnahme an unserem Workshop!

Teil 2

Im zweiten Teil des Workshops sollen zwei Themen aufgegriffen werden, die bei Bewilligung des FID-Antrags zuvorderst eine Rolle spielen. So soll und muss der Arbeitstitel „FID Darstellende Kunst“ überarbeitet werden. Bereits im Fokusgruppeninterview wiesen die Fachwissenschaftler auf die inhaltliche Verkürzung mit der Benennung „Darstellende Kunst“ hin. Es bietet sich also an, im Workshop die Bezeichnung des künftigen FIDs zu diskutieren. Die FID-Projektgruppe bittet um Vorschläge aus den Reihen der Fachcommunity für eine prägnante Benennung des Projekts.

Als zweites Thema soll die Erwerbung und Bereitstellung von Inszenierungsmaterialien besprochen werden. Hier betritt die UB Frankfurt a.M. Neuland, da diese eigentlich „klassische“ Archivbestände darstellen, die so in den Bibliothekssammlungen kaum eine Rolle spielen. Teilweise finden sich diese Materialien und Dokumente in Vor- und Nachlässen der UB-Sammlungen, z.B. Regiebücher, Bühnenmanuskripte mit Anmerkungen, Aufzeichnungen etc. Aufgrund dieser Tatsache heraus wird die FID-Projektgruppe bei Bewilligung des FID-Antrags, zeitnah mit der Erarbeitung eines „Geschäftsgangs Inszenierungsmaterialien“ beginnen. Wünschenswert für die Erarbeitung sind dabei Vorgaben aus der Fachcommunity, mit welchen (freien) Gruppen, Künstlern, Projekten und Festivals Kontakt aufgenommen werden soll, um die Erwerbung von Inszenierungsmaterialien und -dokumenten zu verhandeln. Als Pilotstudie angelegt, gibt es keinen Anspruch auf Vollständigkeit. Als sachliche Begründung sehen wir die Vorgaben aus der Fachcommunity, die später zu einem festen Geschäftsgang entwickelt werden sollen.

Dr. Ann Barbara Kersting-Meuleman ist Leiterin der Abteilung Musik, Theater, Film der Universitätsbibliothek Frankfurt a. M. und Fachreferentin für Musik, Romanistik, Film- und Theaterwissenschaft. 2007-2014 war sie fachliche Beraterin und Mitarbeiterin des DFG-Projektes „Aufbau einer Virtuellen Fachbibliothek Medien Bühne Film“ für den Bereich Film / Theater (1.-3. Förderphase) Publikationen über die Musikgeschichte des 18. und 19. Jahrhunderts sowie die Musik- und Theater-sammlungen der Universitätsbibliothek Frankfurt a.M.

Franziska Voß studierte Theaterwissenschaft, Kunstgeschichte und Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft an der Universität Leipzig. Seit 2007 arbeitet sie an dem Aufbau und der Konzeption der Virtuellen Fachbibliothek medien buehne film mit. Als wissenschaftliche Mitarbeiterin des Sondersammelgebietes Theater & Filmkunst der Universitätsbibliothek Frankfurt a. M. betreut sie die inhaltliche Ausrichtung der Teilportale für die Fächer Theater- und Filmwissenschaft.

Einzelvorträge

Der dramaturgische Höhepunkt von Mozarts *Idomeneo* ist jener Moment, in dem der König von Kreta von seinem Versprechen, den eigenen Sohn zu opfern, entbunden wird. Unklar bleibt indes wer oder was die entscheidenden Worte spricht. Die Partitur vermerkt einzig und alleine eine Stimme – *LaVoce* – und setzt damit ein unterdeterminiertes Element ins Zentrum der Handlung. Von diesem aus lassen sich Fragen an das Dispositiv Theater stellen, die sich ebenso auf die Entstehungszeit der Oper wie auf das Heute richten: Welche Instanz äußert sich hier? Wie lässt sich dieser *deus ex machina* in die Ordnung der Aufführung eingliedern? Welche Realitäten bringt er ins Spiel?

Dieser Beitrag gehört zum Panel *Die andere Ordnung der Dinge*, in dem die Forschenden in ihrem methodischen Verständnis vom Theater als Dispositiv ausgehen. Dieses von Foucault abgeleitete Modell gewinnt in der Anwendung auf das Theater besondere Stringenz und zeigt die Verschränkungen und Differenzen von darstellender Kunst und Wissensgenese auf. Das Dispositiv ermöglicht dem Fach eine Epistemologie, die weniger positivistischen Konzepten verpflichtet ist, ohne den zentralen Gegenstand – die Aufführung – aufzugeben. Im Gegenteil: die Aufführung wird zu dem Moment, an welchem das abstrakte epistemologische Modell Dispositiv und jene Dispositive, die in Aufführungen eingehen, sinnlich erfahrbar werden. Theater erweist sich als Dispositiv, da es auf heterogenen Materialitäten und Potentialitäten basiert, die *qua* Aufführung in eine Ordnung überführt werden.

Dr. phil. Lorenz Aggermann, wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Angewandte Theaterwissenschaft, Gießen; Studium der Theater-, Film und Medienwissenschaft, Germanistik und Europäische Ethnologie in Wien und Berlin; Assistent in der Theaterwissenschaft, Universität Bern; ebendort Promotion; Mitglied des ProDoc *Intermediale Ästhetik*, Universität Basel; Organisation des *Forschungslabor Theater und Subjekttheorie*.

Die frühe Theaterwissenschaft betont, auch in ihrer Positionierung gegenüber der Literaturwissenschaft, die Frage nach den räumlichen Bedingungen der Aufführung. Dies klingt nicht nur bei dem neuerlich wieder aufgegriffenen Max Herrmann an. Eine Art ‚spatial turn‘ kennzeichnet auch jenen Teil der Fachgeschichte, dessen Schnittstellen zur gegenwärtigen Forschung möglicherweise allzu schnell ausgeblendet werden. Nach 1933 wird die Raumfrage im Rekurs auf szenografische Einsichten, die mit Experimenten der Theateravantgarde verknüpft sind, fortgeschrieben und in den Dienst nationalsozialistischer Propaganda gestellt. Grundriss und kollektive Bewegung, Architektur und die im Auftritt hervorgebrachten räumlichen Verhältnisse zwischen Darstellenden und Publikum, sind die zentralen Bezugspunkte eines Diskurses, der auch der Neuverortung im akademischen Feld

geschuldet ist. Nicht von Drama und Guckkastenbühne, sondern von der Anlage des gesamten Theaterraums und der Überschreitung der Rampe im rhythmisierten Auftritt ausgehend, versucht man das Fach in Stellung zu bringen und sich der Propagandapolitik anzudienen. Am Beispiel einer Architektentagung, die Carl Niessen im Sommer 1933 am Kölner Institut für Theaterwissenschaft organisiert, geht mein Beitrag den theaterhistorischen Verweisen der damaligen Raumdiskussion (Antike- und Avantgarderezeption), ihren fachgeschichtlichen Implikationen sowie den möglichen Korrespondenzen und Differenzen zur heutigen theaterwissenschaftlichen Forschung nach: Wie verhalten sich die Episteme des Theaters zur feldspezifischen Begründung der Theaterwissenschaft?

Dr. Evelyn Annuß schließt derzeit ihr DFG-Forschungsprojekt (Theaterwissenschaft, Ruhr-Universität Bochum) über nationalsozialistische Masseninszenierungen ab. Eine kurze Auskopplung ist soeben in Forum Modernes Theater („Das Theater der Hunderttausend historisieren“) erschienen. Forschungsschwerpunkte: Geschichte kollektiver Auftrittformen, Theater- und Performancepraxen der Gegenwart, Theorien des Zitierens, visuelle Politiken, postkoloniale Kritik.

Hinsichtlich ihrer Episteme und epistemologischen Praktiken stehen Theater und Recht in einer historisch komplexen Beziehung: Zum einen ist die Rechtsgeschichte wesentlich durch das Oszillieren zwischen theatraler Zurschaustellung (als *sichtbarer* Rechtsvollzug) und *anti-theatraler* Warnung vor dem ‚Exzess‘ des Spektakulären (als Schauprozess) gekennzeichnet (J.S. Peters); zum anderen beanspruchen so unterschiedliche Theaterformen wie Schillers ‚moralische Anstalt‘ mit der ‚Gerichtsbarkeit der Bühne‘ und Weiss‘ Modell des dokumentarischen Theaters als ‚Tribunal‘ die epistemologische Macht, Wissensformationen auf sinnliche Weise einsichtig zu machen (Schiller) bzw. einer ‚unerzählbar‘ gewordenen Welt die Ordnung zurück zu geben, die eine kritische Reflexion von Machtdiskursen erlaubt (Weiss).

Im Zentrum des Vortrags steht die Performance *Please, Continue (Hamlet)* von Yan Duyvendak & Roger Bernat (2011), in der echte Richter, Anwälte und Gerichtsexperten verhandeln, ob die Tötung von Polonius durch Hamlet als Mord zu bewerten ist. Da die ‚Besetzung‘ und das — die Geschworenen stellende — Publikum bei jeder Performance wechseln, kommt bei gleicher Rechtslage ein immer neuer Urteilspruch zustande. Der epistemologische Zweifel Hamlets, den dieser u.a. mit Hilfe von Theater beseitigen will, wird hier — so meine These — durch einen latenten Entzug der metaphorischen Distanz zwischen Theater und Gericht, auf der die o.g. Formen beruhen, radikal neu inszeniert als Zweifel an der Rechtmäßigkeit epistemischer Konfigurationen und Machtdiskurse.

Michael Bachmann ist Juniorprofessor für Theaterwissenschaft und vergleichende Medienwissenschaft am Institut für Film-, Theater- und empirische Kulturwissenschaft der Johannes Gutenberg-Universität Mainz. Seine Doktorarbeit *Der abwesende Zeuge: Autorisierungsstrategien in Darstellungen der Shoah* ist 2010 bei Francke erschienen.

Auf die ersten Vertreibungs- und Ausschlussverfahren der Nationalsozialisten im Jahr 1933 reagierte die jüdische Bevölkerung mit einer Reihe von Selbsthilfemaßnahmen. In Berlin wurden auf Initiative von Werner Levie und Dr. Kurt Singer Pläne zur Gründung eines jüdischen Theaters ausgearbeitet. Vorrangiges Ziel war es, den arbeitslosen Künstlern eine neue Arbeit zu geben und dem jüdischen Publikum ein eigenes Theater. Im Juli 1933 erfolgte die behördliche Genehmigung zur Gründung eines solchen Theaters, dessen Ehrenpräsidium u.a. Leo Baeck, Martin Buber und Max Liebermann angehörten. Von Anfang an unterlag der Kulturbund strengen Auflagen: Zuschauer und Mitarbeiter mussten Juden sein, Kritiken durften nur in jüdischen Zeitungen erscheinen und der Spielplan musste genehmigt wer-

den. Was anfangs als Möglichkeit gedacht war, sich kulturell im nationalsozialistischen Deutschland zu betätigen, war schnell der Willkür der Machthaber unterworfen — ein explizit jüdischer Spielplan wurde gefordert, der Spielbetrieb konnte jederzeit eingestellt oder befohlen werden. Propagandistisch nutzten die Nationalsozialisten die Duldung des Kulturbundes für ihre Innen- und Außenpresse. Es wurde suggeriert, dass man kulturelle Betätigung von Juden durchaus dulden würde, solange eine strikte Trennung in eine „jüdische“ und eine „arische“ Kultur gewährleistet wäre. Anhand des vorliegenden Materials soll aufgezeigt werden, wie ein jüdisches Theater der völligen Willkür der Nationalsozialisten ausgeliefert war und zu politischen Zwecken genutzt wurde.

Charlotte Bischoff, Studium der Theaterwissenschaft, Germanistik und Geschichte in Bochum und an der Freien Universität Berlin. Magister 2006. Sie arbeitete an den Theatern Oberhausen, Bonn, Dortmund sowie den Sophiensaelen, im Carrousel Theater und am Jüdischen Museum in Berlin. Sie ist Doktorandin der Theaterwissenschaft in Bochum zum Thema „Die Theaterarbeit des Jüdischen Kulturbundes in Berlin von 1933 bis 1941“.

Jules Buchholtz

Was ist aus der Zukunft geworden?
Wissen und Wahrheit im Szenario

Anstelle epistemischer Aussagen über die Zukunft, kann es Gegenstand und Aufgabe einer kritischen Theaterwissenschaft sein, *gegenwärtige* Inszenierungen zukünftiger Ereignisse, Szenarien also, zu analysieren und zu erfragen, welche Zukünfte hier hervorgebracht werden *sollen* – und zu wessen Nutzen. Denn Szenarien bringen nicht nur fingierte, d.h. entworfenen und auf eine Zukunft projizierte Realitäten zur Darstellung, sondern tun dies auch mit einem konsekutiven Wirklichkeitsanspruch. Es liegt im Kalkül des Szenarios, eine mögliche Zukunft zu veranschaulichen, um sie entweder zu verhindern oder herbeizuführen bzw. aus dem Entwurf (im Fall von *worst-case*-Szenarien) ein Handlungsmotiv zu generieren. Hinsichtlich einer im doppelten Wortsinne zu verstehenden Dramatisierung von Wissen bedient sich das Szenario häufig

wirkungsbezogener Inszenierungsstrategien. Diese sollen mit aufführungsanalytischen Methoden konkret und kritisch untersucht werden.

Anhand des Films *An Inconvenient Truth* (2006), in dem Al Gore eine Bedrohung durch die globale Erwärmung skizziert, soll exemplarisch erörtert werden, wie Wissen aus einem wissenschaftlichen Binnendiskurs szenarienhaft in Populärdiskurse überführt wird. Inwiefern stellt Szenariotechnik eine wirksame Kulturpraxis zur Gestaltung von Gegenwart dar? Anders als deskriptive Praktiken ist sie nicht der möglichst präzisen, disziplingetreuen und nachweisbaren Darlegung wissenschaftlicher Gehalte verpflichtet, sondern bildet eine ihrem Kalkül entsprechend zielführende, kohäsive und spektakuläre Darstellungsform mit Anspruch auf Plausibilität.

Jules Buchholtz, Mitglied im Graduate Centre for the Study of Culture (GCSC) in Gießen, Lehraufträge ebendort und an der Hochschule für Bildende Künste Braunschweig; Studium der Philosophie, Angewandten Theaterwissenschaft und Fine Art and Performance am Dartington College of Arts (Großbritannien), in Heidelberg und Gießen; künstlerische Arbeiten u.a. zu: Risikoregime, spekulative Szenariotechnik und Medizinrecht.

Annette Bühler-Dietrich

Theater als Form der Suche: Peter Brook

In seinen Aussagen zum Theater betont Brook Suche und Erfahrung als Quellen seiner Arbeit. Die von 1970 bis 1974 dauernde Beschäftigung mit den Konstitutionsbedingungen von Theater im Rahmen des International Centre for Theatre Research legen den Grundstein für seine folgenden Inszenierungen im Théâtre de Bouffes du Nord in personeller wie ästhetischer Hinsicht. Wie seine Probenpraxis aussieht, lässt sich nun anhand von Simon Brooks Dokumentarfilm *The Tightrope / Sur un fil* nachvollziehen. Brooks Ästhetik des leeren Raumes und des leeren, von präetablierten Auffassungen freien Blicks und Spiels, bleibt jedoch innerhalb der Grenzen des klassischen Theaterraums seit seiner Rückkehr ins Bouffes du Nord. Zwei gegenläufige Tendenzen stoßen so aufeinander: zum

einen die bedingungslose Suche und die Arbeit mit wenigen Requisiten und dem Schauspieler im Zentrum der Aufführung; zum anderen die Vereinnahmung und Bedingung dieses Theaters durch den internationalen Festivalbetrieb. Die Reduktion der Mittel, der Fokus auf das Detail und die akribische Durchleuchtung des Textes treffen so auf den kulinarischen Zuschauer. Auch die internationale Zusammensetzung der auf Französisch und Englisch spielenden Truppe bleibt angesichts ihrer Reputation unmarkiert. Brooks Arbeit wirft folglich die Frage nach dem Verhältnis zwischen der ‚leeren‘ theatralen Suche und deren Rezeption im diskursgefüllten öffentlichen Raum auf, die der Vortrag zu beantworten sucht.

Annette Bühler-Dietrich, Privatdozentin für Neuere Deutsche Literatur und Theaterwissenschaft, Universität Stuttgart. Veröffentlichungen: *Drama, Theater und Psychiatrie*, Tübingen 2012; *Auf dem Weg zum Theater*, Würzburg 2003. Aktuelles Forschungsprojekt zum frankophonen Theater, u.a. „Burkina Faso: Theatre's Impact on Creating the Future“. *Performative Inter-Actions in African Theatre 2*, eds. K. Igweonu, O. Okagbue, Cambridge 2013.

Die ‚hochkulturellen‘ Avantgarden des europäischen Modernismus — so die konventionelle historiografische Interpretation — revolutionierten um 1900 die Künste, indem sie eine Renaissance der Maske forcierten. Die Suche nach dem absolut Neuen wandte sich dabei zeitlich und räumlich fernen Gefilden zu: Exotismus und Primitivismus prägen die graduell theaterfeindlichen Suchbewegungen von Artaud, Copeau, Craig und Schlemmer. Die Wiederentdeckung der Maske — als Figurationsprinzip, Metapher und Material — bleibt im Theaterbereich auf eine Nische beschränkt, während im selben Zeitraum eine neue Technik, ein ‚Konsummedium‘, die Maskenkonjunk-

tur befeuert: Die Stummfilmgroteske vervielfältigt Masken, welche spielerisch die großen Erzählungen der Menschheit verhandeln.

Das Verhältnis Maske/Person epistemisch als Struktureinheit (Baumbach) neu zu begreifen, impliziert die Notwendigkeit, die vielschichtigen Interrelationen von Theater, Film, Varieté, Comic sichtbar zu machen. Zugleich eröffnet diese Verschiebung die Perspektive auf ‚amoderne‘, amöboide Modelle von Identität sowie eine relative, vom Vernetzungsgrad abhängige Existenz (Latour) und nichtlineare Zeitmodelle für die Theaterhistoriografie.

Laurette Burgholzer hat 2011 ihr Diplomstudium mit einer Arbeit zu René Pollesch abgeschlossen. Sie ist Doktorandin und Assistentin am Wiener Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft. Ihr Dissertationsprojekt lautet: „Masken der A/Moderne. Zur Maskenkonjunktur im Modernitätsgefüge“.

Prozesse von Inklusion und Exklusion theatraler Praktiken bestimmen im Spanien des 16. und 17. Jahrhunderts nicht nur die Debatte um die Legitimation von Theater als Profession, sondern prägen auch das Theaterverständnis nachfolgender Epochen. Dies betrifft auch das — spezifisch iberische — Verhältnis von Literaturtheater zu anderen theatralen Ausdrucksformen (u.a. höfisches Zeremoniell, christlich-religiöse Feste, regional basiertes Brauchtum) und bestimmt die Ausrichtung der spanischen Theatergeschichtsschreibung bis in die Gegenwart. Dies gilt auch für die — nicht durchgesetzte — Institutionalisierung einer genuin spanischen Theaterwissenschaft.

Die Kanonisierung von Theaterrepertoire und -begriff findet dabei im 16. und 17. Jahrhundert nicht nur als Debatte, sondern als Topographie eines Kulturprogrammes auch in der Habsburgischen Architektur Madrids statt, wo das sogenannte Madrid de los Austrias zum Beispiel mit der Plaza Mayor einerseits und einer Institution wie dem Kloster de las Descalzas Reales andererseits eine Konfiguration von theatralen Praktiken im öffentlichen Raum durchzusetzen versucht und Gegensätze wie Innen und Außen, Zivilisation und Natur sowie Sesshaftigkeit und Vagantentum thematisiert. Anhand dieser Ausgangssituation lässt sich institutionalisiertes Theater auch als Konsequenz von Historie(n) fassen, denen an ausgewählten Beispielen nachgegangen werden soll.

Anke Charton, Studium der Theaterwissenschaft und der Germanistik in Leipzig, Bologna und Berkeley. Promotion im interdisziplinären Feld von Theaterwissenschaft, Musikwissenschaft und Geschlechterforschung. Derzeit Arbeit am Habilitationsprojekt zu Formierungsprozessen von Theater. Forschungsschwerpunkte: Musiktheater, ältere Theatergeschichte, Gesangsgeschichte, iberisches Theater.

Tim Christmann und Judith Schäfer

Fragment und epistemische Umbrüche
1800/1900

‚Fragment‘ geht auf das lateinische Verb *frangere* zurück und fasst Semantiken und Dynamiken des Zer-Brechens. In der Epistemologie Michel Foucaults hat das Fragmentarische eine zweifache Bedeutung. Die verschiedenen Episteme sind erstens durch vielfältige Brüche geschieden. Das Fragmentarische ist zweitens Teil bzw. strukturelles Element der modernen Wissensordnung: Denken und Wissen ziehen sich aus dem Raum der Repräsentation zurück. Dieser Bruch mit der klassischen Ordnung betrifft nach Foucault in besonderer Weise das „Sein der Sprache“, das „in Stücke zerrissen“ wird: der Sprache fällt damit eine ungekannte Eigenlogik zu, insofern sie die Dinge nicht mehr repräsentiert, „imitiert oder redupliziert“. Sie ist nicht bloß transparentes Ausdrucksmedium, sondern teilt sich zugleich in ihrer opaken Medialität mit.

Inwiefern aber in- und de-formiert das Fragmentarische nicht nur Diskurse oder literarische Texte, sondern auch die Darstellung in der modernen Episteme des Theaters? Inwiefern führt sich die „rätselhafte Dichte der Sprache“ (Foucault) im Theater auf?

Mit Jean-Luc Nancy fragen wir nach den zwei Seiten des Fragments, welches sich im Werk erschöpft und/oder als „Sich-Ereignen der Darstellung“ präsentiert. Die moderne Episteme des Theaters soll anhand zweier historisch auseinander liegender Positionen — um 1800 mit J. M. R. Lenz und um 1900 mit Hugo von Hofmannsthal — vor dem Hintergrund des hier Dargestellten untersucht werden.

Tim Christmann, M.A., Studium der Theaterwissenschaft, Komparatistik und Gender Studies an der Ruhr-Universität Bochum sowie den Universitäten Paris Nanterre und Paris Diderot. Promotion zu chronotopischen Gefügen in der modernen Episteme des Theaters (1800/1900).

Dr. des. Judith Schäfer, Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Theaterwissenschaft der RUB; Promotion 2013 mit einer Arbeit zu Dramaturgien des Fragmentarischen bei J. M. R. Lenz; derzeit Vorbereitung einer Edition bisher unveröffentlichter Lenz-Schriften.

Michael A. Conrad

Zur epistemologischen Erschließung ludischen
Wissens im Mittelalter

Das erprobende ‚Durch-Spielen‘ von Möglichkeitsräumen gilt heute als ein zentrales Instrument für die Entscheidungsfindung und Risikoabschätzung bei komplexen Phänomenen. Eine grundlegende Rolle kommt dabei der sogenannten ‚Spieltheorie‘ zu, die u. a. auf die mathematische Analyse von Gesellschaftsspielen durch John von Neumann zurückgeht. Aus wissenschaftshistorischer Perspektive ist die epistemologische Sonderstellung von Spielen hingegen keineswegs selbstverständlich. In mittelalterlichen Wissenssystematiken wurden Spiele kaum einer intensiven Analyse für würdig befunden, sondern galten im Gegenteil oft als problematischer und gefahrenkonnotierter Gegenstandsbereich.

Im Unterschied dazu möchte der Vortrag die Aufmerksamkeit auf Belege lenken, die dennoch auf eine Anerkennung der epistemologischen und anth-

ropologischen Bedeutung von Spielen auch im westeuropäischen Mittelalter schließen lassen. Im Vordergrund stehen vor allem das *Buch der Spiele* des Königs Alfons X. von Kastilien-León aus dem späten 13. Jahrhundert sowie der *Dialog über das Globusspiel* des Nikolaus von Kues aus dem 15. Jahrhundert. Beiden ähnlich ist nicht nur, dass sie Brettspiele zu Paradigmen für kosmologische und existenzielle Grundbedingungen der *conditio humana* erheben, sondern auch, dass sie deren wissensgenerierenden Eigenschaften betonen. Der körperlichen Erlebnisdimension spielerischen Probedhandelns sowie der damit einhergehenden Erschließung von Kontingenz und deren Bewältigung wird so ein fester Platz in der mittelalterlichen Wissensordnung zugewiesen, was bereits auf ihre spätere Relevanz für die Moderne hinweist.

Michael A. Conrad studierte Theaterwissenschaft und Philosophie an der JGU Mainz und der FU Berlin. Seit August 2012 ist er wissenschaftlicher Mitarbeiter des Forschungsprojekts „Spielteufel, Narrenschiff, Totentanz. Figurationen von Risiko in Mittelalter und Früher Neuzeit“ unter der Leitung von Prof. Dr. Helmar Schramm am Sonderforschungsbe- reich „Episteme in Bewegung“.

Für die Theaterwissenschaft ist es selbstverständlich: Die Wirkung der Aufführung entfaltet sich in der Interaktion zwischen Zuschauern und Darstellern. Sinn und Bedeutung können über verschiedenartige Zeichensysteme transportiert werden, der sprachliche Code ist dabei einer unter vielen; auch andere visuell oder akustisch geprägte Ausdrucksebenen tragen zum Bedeutungshorizont der Aufführung bei. Wolfgang Iser entwarf für den literarischen Text eine Wirkungstheorie, die von der Interaktion zwischen Leser und Text ausgeht. Erst im Akt des Lesens, erst in der Reaktion des Lesers auf den Text, entstehe die Bedeutung. Der Sinn sei nicht erklärbar, sondern als Wirkung erfahrbar. Diese werde gerade über

Unbestimmtheiten und Leerstellen erzeugt, die den Leser zur Reflektion anregen und seine Imagination fördern.

In meinem Vortrag möchte ich anhand von Theatertexten des Autors Lothar Trolle zeigen, wie sich Iser's Theorie auf postdramatische Texte anwenden lässt und dabei Sinnpotentiale abseits gängiger Interpretationsmuster eröffnen kann. Im Zentrum meiner Analyse stehen die von Trolle entworfenen Geschichtsräume. Im Close-Reading sollen diese auf Verunsicherung ausgegerichteten, irrationalen Räume in ihrer Wirkung beschrieben und mögliche Lektüren aufgezeigt werden.

Julia Diestelhorst studierte Theaterwissenschaft und Germanistik in Mainz und Wien. Seit 2012 arbeitet sie an ihrer Dissertation zu dem Thema „Alfred Matusche und Lothar Trolle – Grenzgänger des (DDR-) Theaters“, die von Prof. Dr. Kreuder betreut wird. In den Stück- und Inszenierungsanalysen fokussiert sie den performativen Raum.

Le Roys Performance aus dem Jahr 1998 ist eine der meistanalytierten Aufführungen der letzten zwanzig Jahre und Ausgangspunkt vieler Theorien zu Ästhetik und Politik im zeitgenössischen Tanz. Es lohnt jedoch ein erneuter Blick auf diese Arbeit und die Methodik ihrer Analysen. Untersuchungen, die in Le Roys Arbeit ein „Werden des Körpers“ sehen (etwa Lepecki, *Exhausting Dance*, 2006), lassen unberücksichtigt, dass die Transformation von einem inhumanen Körperbild zum anderen (Spinne, Krake, etc.) nur in der Fluchtlinie des Dispositivs der Zentralperspektive sichtbar wird. Betrachtet man *Self Unfinished* allerdings von der Seite, offenbart sich der blinde Fleck der Perspektive, des Körperbildes und mancher Analyse.

Dieser Beitrag gehört zum Panel *Die andere Ordnung der Dinge*, in dem die Forschenden in ihrem methodischen Verständnis vom Theater als Dispositiv ausgehen. Dieses von Foucault abgeleitete Modell gewinnt in der Anwendung auf das Theater besondere Stringenz und zeigt die Verschränkungen und Differenzen von darstellender Kunst und Wissensgenese auf. Das Dispositiv ermöglicht dem Fach eine Epistemologie, die weniger positivistischen Konzepten verpflichtet ist, ohne den zentralen Gegenstand — die Aufführung — aufzugeben. Im Gegenteil: die Aufführung wird zu dem Moment, an welchem das abstrakte epistemologische Modell Dispositiv und jene Dispositive, die in Aufführungen eingehen, sinnlich erfahrbar werden. Theater erweist sich als Dispositiv, da es auf heterogenen Materialitäten und Potentialitäten basiert, die *qua* Aufführung in eine Ordnung überführt werden.

Georg Döcker, B.A., Studium der Angewandten Theaterwissenschaft, Gießen. Derzeit Abschluss des M.A. mit einer Thesis zu Antonin Artauds letzten Schriften; B.A.-Thesis über Eszter Salomons Tanzperformance *Dance for Nothing*; studentische Hilfskraft und Tutor; Mitarbeit beim internationalen Symposium *Dance, Politics and Co-Immunity* (2010); künstlerischer Mitarbeiter und Produktionsassistent von Laurent Chétouane (2011) und Martin Nachbar (2010).

Miriam Drewes

„Kulturinfarkt“? Förderstrukturen und Kunstproduktion

Aufgrund ihrer Fokussierung auf rein ästhetische Phänomene oder kunstphilosophische Fragestellungen bildeten in der Theaterwissenschaft der letzten Jahre die Erörterungen institutioneller und ökonomischer Fragen weitgehend eine Randerscheinung. Dabei liegt auf der Hand, dass, wie zuletzt in dem Buch *Kulturinfarkt* ausgeführt wurde, bestimmte institutionelle und ökonomische Strukturen bestimmte Ästhetiken überhaupt erst produzieren und präferieren. Der Vortrag möchte über eine rein ästhetische und werkzentrierte Perspektive

hinaus, in einem Vergleich unterschiedlicher institutioneller (staatlicher) Förderstrukturen von Theater und Film darlegen, welchen unterschiedlichen und möglicherweise in sich widersprüchlichen Wertmaßstäben die Produktion und Förderung von Theater und Film unterliegt. Vor dem Hintergrund der ‚Episteme des Theaters‘ versteht sich der Vortrag als Beitrag zur Diskursivierung institutioneller und produktionsrelevanter Strukturen von Kunst.

Dr. phil. Miriam Drewes, seit 2008 Dozentin am Institut für Theaterwissenschaft der LMU München. 2008 Promotion an der LMU München mit einer Arbeit über *Theater als Ort der Utopie. Zur Ästhetik von Ereignis und Präsenz*, Bielefeld 2010. Außerdem berufliche Tätigkeit als Filmdramaturgin, 2011–2012 Leitung des First Movie Program des Bayerischen Filmzentrums für den Bereich Spiel- und Dokumentarfilm; 2008–2014 wissenschaftliche Koordinatorin des Promotionsprogramms ProArt; Lehrtätigkeiten an der Universität Bayreuth sowie der Hochschule für Fernsehen und Film München.

Matthias Dreyer

Live ArtZur ästhetischen Kategorie des Lebendigen

Zur Zeit der Aufklärung entstehen auf doppelte Weise wirkungsreiche Konzepte des Lebendigen: In den Naturwissenschaften wird Leben als ein Organismus gedacht, der sich selbst formiert und selbst erhält; zur gleichen Zeit wird in der entstehenden modernen Ästhetik die Vorstellung leitend, dass künstlerische Darstellung mit der Hervorbringung von etwas Lebendigem in Verbindung stünde. Diese weitreichende Verknüpfung gilt es im Hinblick auf den Theaterdiskurs kritisch zu untersuchen, trat hier doch der Konnex zwischen der Kunst und dem Lebendigen auch in den letzten Jahrzehnten etwa durch den Fokus auf einschlägige, als *Live Art* bezeichnete Kunstformen in den Vordergrund. Der Vortrag verfolgt

diesen modernen Bezug auf das Lebendige genealogisch zurück, etwa durch eine Analyse des sich im 18. Jahrhundert herausbildenden Diskurses vom ästhetischen Eigenleben des Theaters, wie er bei Diderot entsteht. Sind diese Lebendigkeits-Vorstellungen noch mit den idealistischen Topoi der Natürlichkeit und Anmut assoziiert, so löst sich das Konzept im Folgenden davon ab. Dies soll zum einen im Hinblick auf den Begriff der Kraft, der in der letzten Zeit von Christoph Menke im Rückgriff auf Herder verfolgt wurde, zum anderen durch Bezug auf die von Michel Foucault erfasste Problematik der modernen Biopolitik erschlossen werden.

Dr. Matthias Dreyer, wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft der Goethe-Universität Frankfurt. 2005–2008 wissenschaftlicher Mitarbeiter am Berliner SFB 644 „Transformationen der Antike“, 2009–2011 am Institut für Theaterwissenschaft der FU Berlin. Dort Promotion, veröffentlicht unter *Theater der Zäsur. Antike Tragödie im Theater seit den 1960er Jahren*, München 2014.

Wenn wir nach der Konstitution der Gegenstände sowie der spezifischen Erkenntnisinteressen der Theaterwissenschaft fragen, kommen wir nicht umhin, auch Überlegungen zu der Bedeutung von Geschlecht als Wissenskategorie anzustellen. Lässt sich einerseits für die deutschsprachige Theaterwissenschaft ein Mangel an gendertheoretischen Studien konstatieren, so spielt doch andererseits die Identitätstheorie von Judith Butler eine wesentliche Rolle für die Performativitätsforschung. Dennoch bleibt Geschlecht als eine Kategorie, die die Bedingungen der Möglichkeit von Wissen mitbestimmt, in der theaterwissenschaftlichen Forschung hierzu bislang weitgehend unreflektiert.

In der abendländischen Wissenschaftsgeschichte ist Geschlecht eines der verschwiegenen epistemologischen Fundamente des Wissens; Wissensordnungen sind geschlechtlich codiert, diese wirkmächtigen Codierungen werden aber meist verschleiert. Diese Bedeutung von Geschlecht soll für die Theaterwissenschaft beleuchtet und hinterfragt werden. Hierbei geht es nicht nur um die Analyse der kulturellen Konstruktion von Geschlecht in theaterwissenschaftlichen Diskursen, sondern auch um die Frage, auf welchen impliziten Wissensordnungen diese Diskurse aufbauen. Dies ist gerade für eine Theaterwissenschaft, die sich interdisziplinär neu bestimmt, von Interesse, da die Interrelationen von Geschlechter- und Wissensordnung auch interdisziplinäre Verflechtungen und Übersetzungsprozesse prägen.

Miriam Dreyses studierte am Institut für Angewandte Theaterwissenschaft in Gießen; 1997-2007 war sie dort wissenschaftliche Mitarbeiterin; 2009-2012 Professorin für Theaterwissenschaft an der UdK Berlin; zurzeit Gastprofessorin an der UdK. Promotion über die Theaterarbeit Einar Schleeß; Habilitation über die Inszenierung von Mutterschaft und Familie im Theater der Gegenwart. Schwerpunkte in Lehre und Forschung sind zeitgenössisches Theater und Performance sowie Gender Studies.

Anti-Illusion. Objekte. Prozesse. — unter diesem Titel und in Bezug auf das erste Jahresprogramm der aktuellen Ruhrtriennale präsentierte das Campusmuseum der Ruhr-Universität Bochum von Juli bis November 2012 Arbeiten der 1960er und 1970er Jahre, die, so der Text zur Ausstellung, vom Interesse an ihren „realen, physischen Bedingungen“ sowie von der Forderung nach einem Betrachter geprägt sind, „der sich aktiv wahrnehmend und auch körperlich präsent [...] am Werk beteiligt.“ Gezeigt wurden also Arbeiten, die auch und gerade für die Art und Weise, wie sich exponierte Diskurse der zeitgenössischen Theaterwissenschaft darum bemühen, die Gegenstände und Arbeitsbereiche ihrer Disziplin zu definieren, wichtige Referenzpunkte darstellen — wobei das Stichwort

„Anti-Illusion“ im Zeichen einer Historiographie steht, die die jüngere Geschichte des Theaters als schrittweise Besinnung auf dessen vermeintliche Spezifika schreibt. Mit Blick auf das Kongressthema lässt sich hier von einer anti-illusionistischen Episteme der Theaterwissenschaft sprechen. Diese erfährt gegenwärtig allerdings eine Herausforderung durch künstlerische Arbeiten, die sich der Illusion wieder zuwenden; auch davon zeugt die Ruhrtriennale. Im Sinne des Anliegens des Kongresses, die Gegenstände und Arbeitsbereiche der Theaterwissenschaft neu zu verhandeln, beschäftigt sich der Vortrag mit solchen Arbeiten und fragt, inwiefern sie — als Formen einer ‚Arbeit am Dispositiv‘ — diese Verhandlung anregen bzw. zu ihr beitragen.

André Eiermann hat am Institut für Angewandte Theaterwissenschaft der Justus-Liebig-Universität Gießen studiert und promoviert. Seine Dissertation *Postspektakuläres Theater* erschien 2009. Er vertrat u.a. von 2010 bis 2011 die Professur für Theaterwissenschaft an der Goethe-Universität Frankfurt am Main. Künstlerisch ist er seit 2001 tätig, aktuell als Dramaturg und Performer der Gruppe *fieldworks*.

Theater kann als eine hoch institutionalisierte Form der Kunstproduktion bezeichnet werden. In der deutschsprachigen Theaterlandschaft organisiert es sich als Staats-, Stadt-, Landes- oder Privattheater, als freie Gruppe oder Live Art, Tourneetheater oder auf Festivals. Obwohl Institutionsformen sowie Organisationen des Theaters einen nicht zu unterschätzenden Einfluss auf AkteurInnen, Produktionen, ästhetische Ergebnisse, Rezeption und RezipientInnen haben, sind diese bis heute in der Theaterwissenschaft wenig oder gar nicht in den Blick genommen worden. Dabei lassen sich Konzepte des (Neo-)Institutionalismus aus der Soziologie oder den Wirtschaftswissenschaften durchaus auf

das Theater übertragen, um den Zusammenhang zwischen ästhetischen Formen und institutionalisierten Produktionsstrukturen zu untersuchen. Kombiniert mit Pierre Bourdieus Feld- und Lebensstilanalyse und dem Modell einer ‚lebendigen‘ Institution, das Thesen von Castoriadis, Bergson, Certeau, Deleuze und Latour aufnimmt, könnten die Institutionen des Theaters auch als temporale und damit flexible, fluide sowie kreative Form verstanden werden. Im Vortrag soll es darum gehen, Grenzen und Möglichkeiten einer Institutionentheorie des Theaters zu skizzieren sowie zu reflektieren und Wege in die mögliche Zukunft einer Institutionentheorie (in) der Theaterwissenschaft aufzuzeigen.

PD Dr. Andreas Enghart lehrt als Privatdozent Theaterwissenschaft und Mediendramaturgie an der Ludwig-Maximilians-Universität München und an der Bayerischen Theaterakademie sowie Theatergeschichte und -ästhetik an der Fachakademie für Darstellende Kunst Athanor. Er ist Autor mehrerer Bücher, unter anderem von *Theater der Gegenwart*, kürzlich erschienen in der Reihe Wissen des C.H.Beck Verlags.

In den *Anmerkungen zur Antigone*, die er seiner Übersetzung beifügt, erklärt Friedrich Hölderlin: „Die Art des Hergangs in der Antigone ist die bei einem Aufruhr, wo es, so fern es vaterländische Sache ist, darauf ankommt, daß jedes, als von unendlicher Umkehr ergriffen, und erschüttert, in unendlicher Form sich fühlt, in der es erschüttert ist. Denn vaterländische Umkehr ist Umkehr aller Vorstellungsarten und Formen.“ Das Geschehen, das die Tragödie – rückblickend – darstellt, findet nicht in einer gegebenen Welt statt. Vielmehr steht die Konstitution von Welt überhaupt in Frage. Eben jene Konstitution wird ‚umgekehrt‘. Für Hölderlin entsteht in dieser „Umkehr“ letztlich die attische Republik.

Theater erscheint somit, erweitert man Hölderlins Aussage, als Darstellung einer *epistemologischen Krise*. Es ist eine Form, in der die grundstürzende Umkehr aller Bezüge zur Welt eine Darstellung finden kann. Blütezeiten des europäischen Theaters sind, so lässt sich konstatieren, stets Krisenzeiten, und das Theater versammelt im Moment des Umsturzes das Alte und das Neue in einem gemeinsamen Zeitraum.

Der Vortrag möchte in aller notwendigen Verknappung das Theater als Form der epistemologischen Krise konturieren, um abschließend zu fragen: Bringt das Theater heute ebenfalls eine „Umkehr“ der epistemologischen Bedingungen zur Darstellung, die innerhalb der herrschenden Episteme noch nicht benannt werden kann?

Dr. Jörn Etzold wird 2015 mit einem Feodor-Lynen-Fellowship für erfahrene Wissenschaftler an der Northwestern University Evanston forschen und lehren. 2011-2013 DFG-Forschungsstelle am Institut für Theaterwissenschaft der Ruhr-Universität Bochum. 2007- 2011 wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Angewandte Theaterwissenschaft der Justus-Liebig-Universität Gießen, zuvor Stipendiat und Postdoc der Graduiertenkollegs „Zeiterfahrung und ästhetische Wahrnehmung“ in Frankfurt am Main und „Mediale Historiographien“ in Weimar, Erfurt und Jena.

Der Vortrag intendiert eine begriffliche Aufarbeitung des Szenografie-Begriffes. Mit der begrifflichen Revision der Szenografie, die in Referenz zu aktuellen Forschungen zur Raumtheorie erfolgt, soll ein Beitrag zur Ausformung eines differenzierten terminologischen Instrumentariums zur Analyse aktueller performativer Raumpraktiken geleistet werden. Szenografie kann zunächst als eine Schrift gefasst werden, die sich raumzeitlich entfaltet und untrennbar mit der Dimension der Leiblichkeit, der Handlungen und Interaktionen verbunden ist. Der Begriff der Szenografie bezieht sich auf ein situatives Raumkonzept, einen Raum, der performativ erzeugt wird und permanent im Wandel begriffen ist. Die Nutzung von mobilen Soundmedien, wie sie etwa in den Radiohörstücken von Ligna oder den Videowalks von Rimini Protokoll ge-

schieht, fordern die tradierten Konventionen zwischen Werk und Betrachter, Alltag und Kunst, Raum und Handlung heraus. Die spatiale Logik dieser Arbeiten entspricht dem Prinzip des Heterotopos, das der französische Kulturphilosoph Michel Foucault mit seinem Essay „Andere Räume“ (1967) in die kulturwissenschaftliche Diskussion eingebracht hat. An heterotopischen Orten überlagern sich mehrere räumliche und zeitliche Ebenen zu einem multizentrischen Gefüge. Mein Vortrag ist gemäß dem klassischen Dreischritt der Theaterwissenschaft aufgebaut: Zunächst wird eine gestraffte historische Aufarbeitung des Begriffes der Szenografie vorgenommen, dann erfolgt eine theoretische Kontextualisierung und anschließend die Analyse eines konkreten Beispiels: *Situation Rooms* von Rimini Protokoll.

Dr. Ralph Fischer ist Studienleiter für Kulturwissenschaft an der Evangelischen Akademie in Frankfurt am Main und arbeitet an dem Habilitationsprojekt „Szenographien der Heimsuchung Akustische Inszenierungen des Gespenstischen am Schnittpunkt zwischen Theater und Medienkunst“ unter der Betreuung von Prof. Dr. Gerald Siegmund. Seine Dissertation *Walking Artists. Über die Entdeckung des Gehens in den performativen Künsten* ist 2010 bei Transcript erschienen.

Mit seiner Kritik, dass im politischen Drama die „(De)formation des Politischen“ betrieben werde, spricht Hans-Thies Lehmann in seiner Monographie *Das politische Schreiben* der politischen Dramatik jede weitere Existenzberechtigung ab. Nach Lehmann muss der Blick allein auf postdramatische Theaterformen gerichtet werden, da nur „im Wie der Darstellung des Stücks das Politische, die politische Wirkung, die politische Substanz zu suchen“ sei. Lehmanns Postulat, mit dem er sich auf die „Verhältnisse in Westeuropa“ bezieht, deckt sich jedoch nicht mit der Realität des westeuropäischen Theaters. So hat z. B. in Finnland das politische Drama im letzten Jahrzehnt eine beachtliche Renaissance erfahren und wie Hanna Helavuori es formuliert, zu einer

„Repolitisierung der finnischen Gesellschaft“ beigetragen. Diese fand ihren Ausdruck auch in einer Wiederbelebung der politischen Dramatik. Beispiele hierfür sind die Arbeiten von Esa Leskinen und Mika Myllyaho, die während ihrer gemeinsamen Intendanz am Ryhmäteatteri in Helsinki entstanden.

Am Beispiel von Esa Leskinens *Päällystakki* (Der Mantel, UA 2009) werde ich Bezüge zu aktuellen gesellschaftlichen Entwicklungen in Finnland sowie zu Brechts ‚dialektischem Theater‘ aufzeigen. Dabei werde ich der Frage nachgehen, inwiefern in dieser neuen Dramatik ‚politische Substanz‘ vorhanden ist, und ob infolgedessen Lehmanns Postulat rückblickend mit Einschränkungen betrachtet werden muss.

Niklas Füllner studierte Theaterwissenschaft und Anglistik in Bochum, Bayreuth und Helsinki. 2010 bis 2013 Stipendium der Fakultät für Philologie der Ruhr-Universität Bochum für die Arbeit an seiner Dissertation „Theater ist eine Volkssauna. Politische Gegenwartsdramatik aus Finnland in der Tradition von Bertolt Brecht“, Promotion im Juli 2014. Lehraufträge am Institut für Theaterwissenschaft und an der Studiobühne der Ruhr-Universität Bochum.

Martina Groß

Imaginationen vom Zuschauer

Die Emergenz des Zuschauers — sowohl in seiner epistemologischen Funktion als auch in seiner praktischen Darstellung und Wahrnehmung — zeigt sich in der frühen Neuzeit zunächst als ein Phänomen, das maßgeblich (national-)politisch motiviert erscheint. Die Trennung in hohe Formen von Repräsentation und niedere Formen von Volksbelustigung, in partielle Bühnen sowie in Darsteller und Zuschauer seit der Mitte des 16. Jahrhunderts steht am Beginn einer gezielten Reflexion über den Zuschauer, die in der Folge mit seiner ‚Disziplinierung‘ einhergehen sollte. Dabei zeigt sich die Position und die Funktion des Zuschauers als untrennbar mit jenem Vorgang verbunden, den Christian Biet als „naissance du théâtre dramatique“ definiert hat. Als „terrain disputé“ bleibt die Figur des Zuschauers im 17. und 18. Jahrhundert

virulent. Dies verdeutlichen die *Pratique du théâtre* von D’Aubignac, die architektonischen Theaterentwürfe von Joseph Furttentbach, Andreas Gryphius’ erstes (deutschsprachiges) Drama *Leo Armenius* und Gottfried Wilhelm Leibniz’ *Drôle de pensée*. Lässt sich innerhalb des Diskurses über den Zuschauer gegen Ende des 18. Jahrhunderts eine Setzung beobachten, muss sich diese im 20. Jahrhundert erneut in Frage stellen lassen. Der Kurzvortrag möchte ausgehend von aktuellen Fragen nach der Position und der Funktion des Zuschauers den Fokus auf die Emergenz des Zuschauers in der frühen Neuzeit richten, wobei die Reflexion über den Zuschauer unter Berücksichtigung institutioneller Kontexte betrachtet werden soll.

Martina Groß, Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Medien, Theater und Populäre Kultur der Universität Hildesheim. 2008–2013 Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft der Goethe Universität Frankfurt, wo sie mit einer Arbeit zum Théâtre de la Foire Lesages promoviert wurde. Publikationen zu Drama und Theater um 1700, zur Figur des Zuschauers, zu Theorie und Praxis gegenwärtiger Theaterformen.

Caroline Herfert

Inszenierte Orientbilder:Theater als „Ort des Wissens“ in Wien um 1900

Die Hofmannsthal’sche Metapher der „porta Orientis“ Wien — als öffnendes Tor zum Orient und Bollwerk dagegen — lenkt den Blick auf die vielfältigen parallelen und multipel verknüpften Diskurse, in denen sich die Orientmode des 19. Jahrhunderts manifestierte: Wissenschaft, Malerei, Architektur, (Reise-)Literatur, Theater und Unterhaltung, etc. Neben Institutionen wie Museen und Universitäten oder Großevents wie der Weltausstellung 1873, deren Vermittlung und Präsentation von Wissen mit realen oder medialen Raumerfahrungen verbunden sind, lassen sich auch Theaterspielstätten als „Orte des Wissens“ (Werner Telesko) fassen, die Kenntnisse über und Bewusstsein für den sogenannten Orient vermitteln.

Die Inszenierung von Orientmotiven in der Aufführungspraxis Wiens im ausgehenden 19. Jahrhundert erscheint als zutiefst ‚populäres‘ Phänomen, das angenommene Grenzen von Hoch- vs. Populärkultur verschwimmen lässt und den Blick schärft für die umfassende Orientbegeisterung und wechselseitige Beeinflussung unterschiedlicher Diskurse. In der bemerkenswerten Bandbreite und Varietät an Genres und Orientbildern, die über Jahrzehnte hinweg in Hof- bis Pratertheatern aufgeführt wurden, schließen die Abgrenzung des Anderen in Bollwerk-narrativen und die Exotisierung eines sinnlichen Orients einander nicht aus, sondern existieren nebeneinander, mitunter parallel in verschiedenen Spielstätten oder gleichzeitig in derselben Aufführung.

Caroline Herfert, Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft sowie Arabistik an der Universität Wien. Derzeit Arbeit am Dissertationsprojekt „Wien ist die alte porta Orientis für Europa.“ Orient und Okzident — eine Relektüre theaterhistorischer Zeugnisse“. 2011–14 DOC-Stipendiatin der Österreichischen Akademie der Wissenschaften und Projektmitarbeiterin am Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft.

Melanie Hinz

Die Metapher der Prostitution als Theatertheorem

Schauspielerinnen gelten als „Theaternutten“, Zuschauer als Voyeure, Direkto- ren als „Zuhälter im Hausvaterrock“ und Theater als „Fleischmarkt“. Die Motive des Prostitutionsdiskurses um 1900 verweisen in der Verzahnung von ästhe- tischen, sozialen, ökonomischen und genderspezifischen Fragen auf das, was ein aufklärerisches Kunsttheater und dessen Geschichtsschreibung gefährdet. Die Metapher der Prostitution bietet Aufschluss über die historisch bedingten „Sperrbezirke“ des Theaters: die ökonomische Verfasstheit der Aufführungssitu- ation, die Sinnlichkeit des Schauspieler- körpers, die Schaulust des Publikums und die Auflösung der Differenz von

Sehen und Berühren. Am Beispiel des Prostitutionsdiskurses in Texten von Zuschauern um 1900 und in Performan- ces der Gegenwart wird eine genderkriti- sche, transdisziplinäre Theater- wissenschaft im Spannungsfeld von Historiographie und Gegenwartsanalyse entworfen, die sich dem Herrschaftsges- tus einer Geschichtsschreibung des Fortschritts verweigert. Stattdessen wird der Blick auf kulturelle (Gender-)Dyname- ken im Verhältnis von AkteurInnen und ZuschauerInnen gelenkt und so ein Bogen zur gegenwärtigen Performativi- tätsforschung gespannt.

Dr. Melanie Hinz, wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Medien, Theater und Populäre Kultur an der Universität Hildesheim mit dem Schwerpunkt „Theater und Geschlechterforschung in Theorie und Praxis“; Publikation der Dissertation *Das Theater der Prostitution. Über die Ökonomie des Begehrens im Theater um 1900 und der Gegenwart*, Bielefeld 2014; seit dem Wintersemes- ter 2013/14 vertritt sie an der FH Dortmund die Professur „Ästhetische Bildung in den szenischen Künsten“; sie ist Gründungsmitglied des Performance-Kollektivs *Frl. Wunder AG* und arbeitet als Performerin und Regisseurin.

Eva Holling

Real Fiction — zu (Un-)Möglichkeitendes Fehlertums im Kunstkontext

‚Real Fiction‘ ist, wenn sogar die Fehler fiktiv sind, ließe sich mit der Produktion von Cuqui Jerez aus dem Jahr 2005 behaupten. Sie können dann nicht mehr als Bruch, als ‚Einbruch des Realen‘ gelten, mit dem das Theater gern seine Lebendigkeit argumentiert. Wenn Fehler also zur Ordnung werden, wird Ordnung dann zum Fehler? Wer definiert überhaupt Fehler als solche — insbesondere im Kunstkontext? Gibt es innerhalb eines Dispositivs der zeitge- nössischen Kunst überhaupt Ordnun- gen, die durch Fehler herausgefordert werden können? Oder verweisen die Fehler der Kunst auf Ordnungen außer- halb ihres eigenen Dispositivs? Muss also Kunst immer schon selbst der Fehler sein?

Dieser Beitrag gehört zum Panel *Die andere Ordnung der Dinge*, in dem die Forschenden in ihrem methodischen Verständnis vom Theater als Dispositiv ausgehen. Dieses von Foucault abge- leitete Modell gewinnt in der Anwen- dung auf das Theater besondere Stringenz und zeigt die Verschränkun- gen und Differenzen von darstellender Kunst und Wissensgenese auf. Das Dispositiv ermöglicht dem Fach eine Epistemologie, die weniger positivisti- schen Konzepten verpflichtet ist, ohne den zentralen Gegenstand — die Auf- führung — aufzugeben. Im Gegenteil: die Aufführung wird zu dem Moment, an welchem das abstrakte epistemolo- gische Modell Dispositiv und jene Dispositive, die in Aufführungen einge- hen, sinnlich erfahrbar werden. Theater erweist sich als Dispositiv, da es auf heterogenen Materialitäten und Poten- tialitäten basiert, die *qua* Aufführung in eine Ordnung überführt werden.

Eva Holling, wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Angewandte Theaterwissenschaft, Gießen; Studium der Theater-, Film und Medienwissenschaft, Französisch und Kunstge- schichte in Frankfurt und Paris; Mitherausgeberin der Zeitschrift *Nebulosa. Figuren des Sozialen* (Neofelis-Verlag Berlin); künstlerische Aktivitäten als Gründungsmitglied der Gruppe *manche(r)art* und als Teil der Gruppen *Mühlenkampf* und *Raumfaltung*.

Stefanie Husel

„Sinn machen“

Mein Beitrag möchte die Frage aufwerfen, ob bislang in der Forschung unbeachtete, latente Relationen zwischen der Produktions- und der Rezeptionspraxis im zeitgenössischen Theater existieren. Zu diesem Zweck sollen in teilnehmender Beobachtung gewonnene Erfahrungen aus der Proben- ebenso wie aus der Aufführungspraxis untersucht und aufeinander bezogen werden. Die Fragen lauten: (1) Bieten sich bestimmte Zuschauerhaltungen an, weil sie zuvor in Proben etabliert wurden? (2) Sind Rezeptionspraktiken ihrerseits performativ (z. B. indem Zuschauer auf sich aufmerksam machen)? (3) Haben Rezeptionserfahrungen Teil an (späteren) Produktionsprozessen?

Die Beispiele, die ich besprechen möchte, wurden im Rahmen meiner 2014 verteidigten Dissertation „Grenzwerte – Im Spiel Forced Entertainments“ während Proben und Aufführungen der Inszenierungen *Bloody Mess* und *The Thrill of it All* erhoben. Audioaufnahmen aus dem Zuschauerraum zeigen das Publikum als antwortenden ‚Mitspieler‘ im Aufführungsgeschehen. Tagebuchaufzeichnungen und Skizzen aus dem Forschungsfeld erzählen von einer Probenpraxis, die das Dispositiv des Theaters sukzessive erforscht und offenlegt. Wechselseitig aufeinander bezogen, erscheinen Proben- wie Aufführungspraxis schließlich als untrennbar ineinander verwobene Prozesse sozialen ‚Sinn-Machens‘.

Stefanie Husel arbeitet an der Universität Mainz für das vom DAAD geförderte Promotionsprogramm „IPP Performance and Media Studies“ und organisiert die in diesem Rahmen veranstaltete internationale Summer School *Concepts of Holiness*. Sie ist zudem als wissenschaftliche Koordinatorin für das Forschungszentrum „Sozial- und Kulturwissenschaft“ der Universität Mainz (SoCuM) tätig. 2014 schloss sie ihre Dissertation zum Thema „Grenzwerte – Im Spiel Forced Entertainments“ ab.

Jurgita Imbrasaite

Die Separation der Tanzwissenschaft vom Diskurs des Tanzes

Mit der Jahrtausendwende setzt sich eine große Veränderung im Diskurs des Tanzes durch. Doch sie kommt nicht durch die vielfach beschriebenen *innovativen* Tendenzen des *zeitgenössischen Tanzes* zum Tragen, sondern durch das Auftauchen seiner Diskursträger selbst und die neuen strukturellen Bedingungen ihres Sprechens. Es handelt sich um eine Abspaltung der Tanzwissenschaft aus dem Diskurs des Tanzes.

Die Geburt der autonomen Bühnenkunst Tanz ist einer akademischen Struktur, dem „Diskurs der Universität“ (Lacan), unmittelbar verpflichtet. Was sich als die moderne *episteme* im Tanz definieren lässt, zeichnet sich durch die Jahrhunderte hinweg – seit der Gründung der Academie Royale de Danse (1661) über die Arbeiten von Pierre Beauchamp, Jean George Noverre, Doris Humphrey, Rudolf von Laban u.a. –

durch eine Verschmelzung von Wissenschaft und Tanzpraxis aus. Diese Verschmelzung ist nicht als Fusion von zwei Ebenen, so wie wir sie heute behandeln, zu verstehen, sondern als eine strukturelle Einheit mit dem „Wissen als Agenten auf dem Platz der Macht“.

Insofern erscheint die jüngste ‚Gründung‘ der Tanzwissenschaft als eine *hysterische* Separation der Wissenschaft vom Tanz, deren Konsequenzen heute bereits spürbar werden. Dem Bestreben, Theorie und Praxis der Theaterkünste anzunähern, möchte ich hier die These entgegenstellen, dass sie erst vor Kurzem überhaupt voneinander getrennt wurden. Die Komplexität des Verhältnisses zwischen dieser Wissenschaft und ihrem Gegenstand ist aus dieser epistemologischen Perspektive zu beleuchten.

Jurgita Imbrasaite (LT/DE), Doktorandin der Theaterwissenschaft Bochum, und Lehrbeauftragte am Institut für Theaterwissenschaft, Stipendiatin der Fakultät für Philologie, Mitglied der Research School der RUB; 2003 Umzug nach Deutschland, Studium der Theater- und Medienwissenschaft in Bochum sowie der Tanz- und Performance Studies in Belgien (M.A. 2009); 2011 Gründung/Durchführung der ersten Internationalen Sommerschule für Psychoanalyse „Lacanian Summer“; Arbeiten als freie Dramaturgin, Übersetzerin, Organisatorin wissenschaftlicher Veranstaltungen.

Der aufmerksame Blick der Theaterzuschauer lässt sich nicht auf eine bestimmte Form der Bilderfahrung beschränken. In der Philosophie und der ästhetischen Theorie hat er ebenso seine Spuren hinterlassen wie in der spannungsreichen Geschichte des Bildes. Welche Einsichten bietet eine Theorie der Zuschauer (*Theoroî*) in der heutigen Bildkultur? Was trägt das Theater als theoretisches und histori-

sches Phänomen zu einer Kritik unterschiedlicher Bilderformen bei? Diesen Fragen wird anhand von phänomenologischen und hermeneutischen Positionen nachgegangen. Als grundlegendes Phänomen wird dabei das Bild des Wiedergängers (*Steinerner Gast*) im Theater untersucht.

Alexander Jakob studierte Theaterwissenschaft, Filmwissenschaft und Kunstgeschichte in Mainz. Er lehrt in Amsterdam (UVA) zu Theater, Ästhetik und Musiktheater und veröffentlicht zu Fragen des Bildes in Geschichte und Gegenwart.

Um die Jahrtausendwende erfolgte in der deutschen Theaterwissenschaft ein Paradigmenwechsel unter dem Zeichen der Performativität. So ließe sich das Fach als aufführungsanalytisch erweiterte Kulturwissenschaft mit der Zielsetzung auffassen, „den Aufführungscharakter von Kultur zu bezeichnen“ (Erika Fischer-Lichte, *Performativität: Eine Einführung*, Bielefeld 2012). In diesem Sinne werden mit dem Performativitätsbegriff, „bestimmte symbolische Handlungen [bezeichnet], die nicht etwas Vorgegebenes ausdrücken oder repräsentieren, sondern diejenige Wirklichkeit, auf die sie verweisen, erst hervorbringen“ (ebd.). Allerdings birgt ein solcher theoretischer Ansatz verschiedene Probleme in sich: Zum einem geht er von einer Wirklichkeitshervorbringung aus, die selbstreferenziell ist; zum anderen lässt er im Hinblick auf die

Aufführung die Frage nach der Verortung und mithin der Identität des Betrachters sowie des Performers aus. Diese Frage ist besonders brisant in einer Zeit wie der Aufklärung, wo dem Theater eine kulturfortschrittliche Rolle zugeschrieben wird. Gegen diese affirmative Geschichtsschreibung spricht zunächst die Tatsache, dass die Schauspieler im 18. Jahrhundert zur Projektionsfläche einer bürgerlichen Identität gemacht werden, die in der Wirklichkeit unauffindbar bleibt, während die Theaterleute noch weitgehend von der Gesellschaft ausgeschlossen werden. Mein Vortrag will über dieses Paradoxon nachdenken, um die Aporien der Performativitätstheorie herauszuarbeiten.

Dr. Romain Jobez lehrt seit 2004 an der Universität Poitiers; 2001–2004 Stipendiat am Graduiertenkolleg „Zeiterfahrung und ästhetische Wahrnehmung“ der Universität Frankfurt; 2009–2011 Fellow der Humboldt-Stiftung am Institut für Theaterwissenschaft der Ruhr-Universität Bochum. Veröffentlichungen über die deutsche und französische Theatergeschichte (16.–18. Jh.), u.a.: *Le théâtre français du XVIIe siècle* (Mithg.), Paris 2009; *Le théâtre baroque allemand et français. Le droit dans la littérature*, Paris 2010.

Der französische Philosoph Alain Badiou unternimmt in seinen Schriften eine stilistische und diskursive Neube-stimmung des Verhältnisses von Philosophie und Theater. Den drei traditionellen Schemata (klassisch-aristotelisch-karthartisch, romantisch-hermeneutisch und didaktisch-anti-aristotelisch) stellt er das Konzept der „Inästhetik“ entgegen: Kunst wird als eine Praxis angesehen, die nicht mit etabliertem Wissen gleichzusetzen ist; umgekehrt wird Philosophie einer Beschränkung auf das „ästhetische Urteil“ entzogen.

Dabei beruft sich Badiou auf das Modell des Rhapsodischen. Bereits in seiner Abhandlung „Rhapsodie pour le théâtre“ von 1990 changiert er zwischen Parodien scholastischer Definitionen und philosophischen platonischen Dialogen. Der rhapsodische Charakter vorklassischer griechi-

scher und nicht-westlicher Kulturen dient hier als Modell einer Revision der Beziehung zwischen öffentlichen theatralen Präsentationsformen und distanzierterem philosophischem Schreiben. Im Rückgriff auf die Philosophie Platons und die Stilmittel der alten Komödie versucht er das Theater als politische Plattform neu zu definieren.

Dargestellt wird dies anhand von Badiou's „Ahmed“-Trilogie, insb. der Farce „Ahmed philosophe“. Der Protagonist, ein Provinzphilosoph mit Migrationshintergrund, sinniert hier im heimatlichen Krähwinkel unter Rückgriff auf verschiedene Komödientraditionen über Xenophobie, Demagogie und political correctness. Dabei stellt er die Frage nach den möglichen Bedingungen, unter denen eine Allianz von Theater und Philosophie in der zeitgenössischen Polit-Arena kritisch intervenieren könnte.

Katharina Keim studierte Theaterwissenschaft, französische Philologie und Germanistik in München, Mainz und Paris; Promotion zur *Theatralität in den späten Dramen Heiner Müllers* (Tübingen 1998), Habilitationsschrift *Von der Bühne ins Buch. Medienhistoriographie des Theaters zwischen Spätbarock und Frühaufklärung* (2011). Lehrtätigkeit an den Universitäten Edmonton/Kanada, Timisoara/Rumänien und an der Ludwig-Maximilians-Universität München.

Dass Theaterwissenschaft sich bis heute über die Bindung an den Aufführungsbe-griff definiert, erscheint auch darum problematisch, weil der Begriff selbst historisiert werden muss: Die Konjunktur des Gegenstands ‚Aufführung‘ zur Zeit der Fachgründung verdankt sich einer spezifischen Situation der Disziplinarge-sellschaften, die im frühen 20. Jahrhun-dert ihren — vielleicht finalen — ‚Exzess‘ (Deleuze) erlebten. In der heutigen Krise aller Disziplinarformationen erscheint darum nicht nur der Untersuchungsge-genstand ‚Aufführung‘ zweifelhafter denn je, sondern auch alle Auffassungen von Kollektiven als Versammlungen, die mit ihm kolportiert werden.

Die damit einhergehenden Fragen sind gerade nicht nur mit Blick auf das Gegenwartstheater zu diskutieren, sondern führen bis zum äußersten Rand des europäischen Gedächtnisses: Im Zentrum findet sich das Problem der Chorfigur. Ich möchte daher eine neue Lektüre der *Bakchen* des Euripides und damit einer anderen (Be)Gründung des Zusammenhangs von Theater und Ge-sellschaft versuchen, unter der Prämiss-e, dass Dionysos den disziplinarischen Momenten (nicht nur) des Aufführungs-modells schon immer mit notorischer Gleichgültigkeit gegenüberstand.

Sebastian Kirsch, 2000–2005 Studium Theaterwis-senschaft, Germanistik, Geschichte in Bochum, seit 2007 Redaktionsmitglied und Autor von *Theater der Zeit*, 2008–2011 Lehrkraft für besondere Aufgaben in Bochum, 2011 Dissertation *Das Reale der Perspektive* bei Ulrike Haß (Bochum), 2013/2014 Universitätsassistentz (Postdoc) am Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft Wien.

Die Deutschen hätten, so behauptete Goethe, „ohne es zu wollen, nach den Anforderungen der Geistlichkeit, ihre Bühne gebildet“. Und in der Tat, noch bevor im deutschsprachigen Raum an berufsmäßig betriebenes Theater überhaupt zu denken war, kulminierten zu Beginn des 16. Jahrhunderts Differenzierungs- und Abgrenzungsbemühungen theatraler Praktiken gerade in reformatorisch motivierten Schriften: „[U]nter dem Nahmen COMOEDien sein zweyerley Spiele verstecket. Eine Art ist bloß zu schändlicher Wollust eingerichtet/und wird des verdammten Gewinns wegen getrieben [...]. Die andere Gattung bleibt in ihren Gräntzen/darein sie von solchen Erfindern/die Gottes Ehre und der Menschen Erbauung zum Zwecke gehabt/ist geschrencket worden [...]. Also kommen diese zwey Arten der COMOEDien einander bloß in dem Nahmen gleich; in der Sache selber aber sind sie weit von einander unterschieden.

„Die Auseinandersetzung mit der vorgefundenen Praxis populärer Spiele und Bräuche reichte von nachsichtiger Skepsis über deren Umformung bis hin zum Eifern gegen das „rochlose Fastnacht leben“ und führte zu einer Neuimplementierung akademisch-theoretisch legitimierter Theaterformen. Der damit einhergehenden je unterschiedlichen Diskursivierung von Theater und ihrem Einfluss auf programmatische Entwürfe und historiographische Deutungsmuster soll am Beispiel der ‚Theatertheorie‘ Luthers nachgegangen werden.

Corinna Kirschstein, seit April 2013 wissenschaftliche Mitarbeiterin (Lecturer) am Institut für Medienkultur und Theater an der Universität zu Köln. Studium der Theaterwissenschaft und Germanistik an der Universität Leipzig, 2008 Promotion. 2007–2010 wissenschaftliche Mitarbeiterin des DFG-Projekts „Herbert Ihering“, danach Lehraufträge in Leipzig und Wien. Derzeit Habilitationsprojekt zu „Formationsprozessen von Theater in der Frühen Neuzeit“.

Der hier vorgestellte, aufführungsanalytische Ansatz verbindet das Gegenwartstheater mit einem kultursoziologischen und differenztheoretischen Erkenntnisinteresse. In Anlehnung an das sozialwissenschaftliche Konzept des „Un/doing Gender“ (Hirschauer) wird die kulturelle Ordnungskategorie ‚Geschlecht‘ innerhalb der theatralen Kommunikationssituation untersucht, mit Blick auf ihre Kontextualität und Kontingenz. Ausgehend von geschlechtsambivalenten oder -indifferenten Darstellungen im Gegenwartstheater konzentriert sich der Vor-

trag auf Wahrnehmungsprozesse, die mit dem Begriff des „Gender Blending“ umschrieben werden können. Lassen sich diese kognitionswissenschaftlich im Sinn des „Conceptual Blending“ (Fauconnier/Turner) theoretisieren oder gar objektivieren? Auf welche Normalitätserwartungen seitens der Zuschauer bauen diese auf? Diese Fragen versucht der Vortrag ausgehend von einem Darstellungsbeispiel der Schauspielerin Jana Schulz zu erörtern.

Ellen Koban studierte Theaterwissenschaft, Sportwissenschaft und Pädagogik in Mainz und Santiago de Chile. Seit 2010 ist sie wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Film-, Theater- und empirische Kulturwissenschaft der Johannes Gutenberg-Universität Mainz und seit 2013 für das dort ansässige theaterwissenschaftliche Teilprojekt der DFG-Forscherguppe 1939 „Un/doing Differences“ tätig.

Kultur wird, mit dem Soziologen Andreas Reckwitz, hier nicht totalisierend mit Gesellschaft identifiziert, sondern als Kulturelles in mannigfaltige Wissensordnungen aufgelöst verstanden, welche in routinierte wie deviante Praktiken implementiert und an individuelle Körper gebunden sind. Aus der Perspektive eines solchen Kulturbegriffs sind sämtliche sinnhaften Unterscheidungen, die Menschen untereinander in Form von Selbst- und Fremdkategorisierungen treffen (Alter, Geschlecht, Leistung, Klasse, Nationalität, Ethnizität etc.), nicht nur als imaginierte oder körperlich evidente historische ‚Spuren‘ und ‚Einschreibungen‘ einer vermeintlich produktiv-abgeschlossen ‚Identität‘ zu begreifen, sondern müssen in erster Linie als performativ hervorgebracht und damit als prinzipiell kontingent gedacht werden.

Schauspieler_innen im dramatischen Theater sind als Spezialisten einer bestimmten Art von kultureller Kommunikation zugleich als Experten für diese Kontingenz jeglicher sinnhaften Unterscheidung zu verstehen. Sie werden dafür geschult, sich im dramatischen Theater der Körperlichkeit einer vorentworfenen Figur anzuverwandeln, diese vorzuführen, zu zeigen etc. Dabei überschreiten sie spielerisch permanent Kategorisierungen von *Ego* und *Alter*. Anhand signifikanter Beispiele aus Theatergeschichte und Gegenwart werden Schauspieler_innen als Spezialisten aufgewiesen, deren *Tun* erkenntnisträchtig wirkt, indem humane Entdifferenzierungsprozesse durch Dezentrierung der eigenen Subjektivität transparent gemacht werden.

Univ.-Prof. Dr. Friedemann Kreuder, Leiter der Theaterwissenschaft am Institut für Film-, Theater- und empirische Kulturwissenschaft der Johannes Gutenberg-Universität Mainz; Sprecher des Internationalen Promotionsprogramms „Performance and Media Studies“, Mainz; Leiter des theaterwissenschaftlichen Teilprojekts der DFG-Forscherguppe 1939 „Un/doing Differences“; Publikationen zu Richard Wagner, zum Geistlichen Spiel, zum Theater des 18. Jahrhunderts und zum Gegenwartstheater.

Vor einhundert Jahren erschien das einflussreiche Pamphlet des Rechtsanwalts Ludwig Seelig *Geschäftstheater oder Kulturtheater?*, in dem das „Geschäftstheater“, jenes um 1900 explosionsartig aufgeblühte kommerzielle Unterhaltungstheater, aus der „Theaterkultur“ (Seelig) ausgeschlossen, als Gefahr eingestuft und dem öffentlich zu fördernden Theater diametral gegenübergestellt wird. Dieser Ausschluss setzte sich in der deutschsprachigen Theaterhistoriographie fort. Kunstanspruch und Kanonisierung gingen Hand in Hand, um Theaterereignisse mit Neuheitswert und ästhetische Sprengkraft vom Theateralltag zu trennen und letzteren der nostalgischen Anekdote zu überlassen.

Eine Geschichtsschreibung, die sich explizit diesem ‚verworfenen‘ Theater widmet, hat es mit Oberflächenphänomenen zu tun. Kritiker verwendeten stets die Metaphorik ‚tief‘ vs. ‚seicht‘,

um die Trennung von Kunst und Kommerz zu stabilisieren. Auch Hans Otto Hügel stellte den Kontakt zwischen Artefakt und Rezipienten im Prozess der Unterhaltung eher als eine äußerliche, instabile und zweideutige Angelegenheit, denn als eine tiefgehende dar. Das Unterhaltungstheater, dessen Hang zur Selbstreflexion genauer zu betrachten ist, spielte selbstbewusst mit dem Glanz der Oberfläche und dessen Spiegelungen.

„Es gibt keinen Text unterhalb“, so Foucault in *Archäologie des Wissens*. Er plädiert für eine radikal deskriptive und topologische Analyse diskursiver, d.h. performativer Praktiken. Diesen Zugang möchte ich gerne in Bezug auf ein Material diskutieren, dessen flüchtige Leichtigkeit deren interpretativer Durchdringung ein Schnippchen schlägt.

Dr. phil. Eva Krivanec, Studium der Theaterwissenschaft, Germanistik, Philosophie und Politikwissenschaft in Wien. 2006 Marie Curie Early Stage Researcher am Instituto das Ciências Sociais (ICS), Lisboa; 2006-2011 wissenschaftliche Mitarbeiterin der Theater-, Film- und Medienwissenschaft, Wien; Promotion 2009; *Kriegsbühnen. Zum Theater im Ersten Weltkrieg. Berlin, Lissabon, Paris, Wien*, Bielefeld 2012. Seit 2013 Humboldt Post-Doc Fellow am Institut für Deutsche Literatur, HU Berlin.

Abseits von Ereignissen, die von einer fortschrittsorientierten Geschichtsschreibung bis heute als Wegmarken des ausgehenden 18. Jahrhunderts tradiert werden (Aufklärungsdiskurs, Erklärung der Menschenrechte, Französische Revolution, Gründung von Nationaltheatern als moralische Anstalt), fanden inszenierte Tierkämpfe im gesamten europäischen Kulturraum statt und erfreuten sich reger Beliebtheit, während sie vom Theaterdiskurs fast gänzlich ausgeschlossen wurden.

1. Nomen est Omen: Gleichgültig welcher Theaterbegriff herangezogen wird, in der Pluralität an Zugängen ist ein kleinster gemeinsamer Nenner vorhanden: es handelt sich stets um anthropozentrische Definitionen. Wie verhält es sich nun, wenn diese Bedingung einer

Definition mit einem Phänomen nicht korrespondiert?

2. Realwert und Schauwert: Insofern sich *Episteme des Theaters* an der Perspektive des Lebens bzw. Lebendigen (Canguilhem) orientieren, gilt es das Verhältnis von Realwerten und Schauwerten näher zu betrachten, das im Rahmen inszenierter Tierkämpfe evident wird.

3. Theater als Lachreservat: Dass die Rezeption von Tierkämpfen im 18. Jahrhundert sich nicht allzu seriös vollzog — angeblich wurde oft gelacht —, gibt Anlass, über das Verhältnis von Gewalt und Unterhaltung in Bezug auf gesellschaftliche Funktionalisierung nachzudenken.

David Jan Krych, MMag. phil., Studium der Philosophie (2007-2011; Diplomarbeit „Theorien und Formen von Schaulust“) sowie Theater-, Film- und Medienwissenschaft (2006-2014; Diplomarbeit „Hanswurst. Provenienzen und Perspektiven“) an der Universität Wien; seit 2013 prae-doc im uni:docs-Förderprogramm der Universität Wien mit dem Dissertationsvorhaben „Die Wiener Hetzamphitheater. Theatralität und Animalität im 18. Jahrhundert“.

Erinnerndes Beschreiben ist für Aufführungsanalysen von grundlegender Notwendigkeit. In der Beschreibung und als Beschreibung vermag man dem vergangenen Moment erneut gewahr zu werden. Diese Vergegenwärtigung kann jedoch nicht als ein unmittelbares Wiedererleben verstanden werden. Vielmehr wird das Vergangene im Prozess des Beschreibens transformiert, neu- und umgestaltet. Als ein Neues und Anderes wird es in der Beschreibung zur Erscheinung gebracht. Der Prozess des Beschreibens rückt so in die Nähe zum schöpferischen Akt des Inszenierens: ein vergangenes Geschehen wird in der Beschreibung re-inszeniert. Ziel des Vortrages ist, die Praxis und Funktion des erinnernden Beschreibens in der Aufführungsanalyse zu untersuchen. Beschreiben, so wird

vermutet, ist auf ein Inszenieren angewiesen — auf Prozesse des Formens, Gestaltens und Zur-Erscheinung-Bringens. Mein Beitrag wird insofern die epistemologische Frage diskutieren, inwiefern ein inszenierendes und inszeniertes Schreiben gleichfalls als Grundlage und Bestandteil einer wissenschaftlichen Analyse dienen kann.

Ausgehend von diesen Überlegungen wird in Anlehnung an die Begriffe der *Ekphrasis* (Boehm) und des *Performative Writing* (Pollock/Phelan) eine Schreibweise entwickelt, die den Prozess des Inszenierens offen ausstellt und Bemühungen anstellt, dem als Erinnerung zugänglichem Vergangenen möglichst nahe zu kommen.

Denis Leifeld, seit 2008 wissenschaftlicher Mitarbeiter am Lehrstuhl für Theaterwissenschaft an der Friedrich-Alexander Universität Erlangen-Nürnberg; 2013 Promotion zum Dr. phil. mit der Arbeit „Das Unbegreifbare beschreiben. Zur Analyse von Performern im Theater, in Kunst und Kultur“ (Betreuer: Prof. Dr. Matthias Warstat); von 2005-2011 Stipendiat der Studienstiftung des deutschen Volkes.

So fundiert sich (natur-)wissenschaftliche Erkenntnisse zum Klimawandel mittlerweile darstellen, so wenig präsent scheint die ökologische Krise in unseren kulturellen Imaginationen und Repräsentationen zu sein. Der Soziologe Bruno Latour spricht in seinem Aufsatz *Waiting for Gaia* (2011) von einem „total disconnect“ zwischen dem, in seinen Konsequenzen und Ausmaßen unfassbaren Phänomen des Klimawandels einerseits und den Denk-, Handlungs- und Wahrnehmungsweisen andererseits, die erforderlich wären, um auf diese Krise angemessen reagieren zu können. Die Komposition einer gemeinsamen Welt durch wissenschaftliche, politische und künstlerische Praktiken unter Einbezug von menschlichen wie nichtmenschlichen Akteuren sei die Aufgabe, so Latour, vor die wir gestellt sind.

Anhand der Performance-Installation *Welcome to the jungle* (2012) des amerikanischen Choreographen Andros Zins-Browne möchte ich der Frage nachgehen, wie performative Künste an dieser von Latour entworfenen politischen Ökologie partizipieren. Konzipiert als „sensorial ecosystem“ stellt *Welcome to the jungle* einen labyrinthischen Schauplatz dar, der es erlaubt, mannigfache Übersetzungen von Räumen, Handlungen, Skalierungen und Prozessen in den Blick zu nehmen. Welche Relationen zwischen der situierten, verkörperten Erfahrung des Performance-Raumes und dem globalen Prozess des Klimawandels stellen sich in und über die Performance-Installation her und welche verschiedenen Modi des Wissens werden dabei in Beziehung gebracht?

Maximilian Linsenmeier, M.A., studierte Medien- und Kulturwissenschaften an der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf. Masterarbeit zum Thema „Poetik des Affekts im zeitgenössischen Tanz“. Nach mehrjähriger Mitarbeit in einer Tanztheaterkompanie seit 2011 wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Medien und Kulturwissenschaft der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf.

Inwieweit beeinflussen räumliche Konventionen unsere Wahrnehmung? Was machen wir in vertrauter Umgebung und wie verändert sich unser Gebaren in neuen unbekanntem Räumlichkeiten? Welche Auswirkungen hat die zunehmende Medialisierung unserer Kultur auf unsere alltäglichen Verhaltensmuster? Sind sich Menschen im digitalen Zeitalter der Bedeutung ihrer Privatsphäre noch bewusst? Seit vierzehn Jahren spüren der norwegische Choreograf Heine Avdal und die japanische Tänzerin Jukiko Shinozaki in ihren für die nicht-theatralen Räume — Hotelzimmer und Büros — konzipierten

Produktionen diesen Fragen nach. Anhand einer der *Feeld Works* Performances soll im Vortrag das für die Inszenierungen beider Künstler konstitutive Spiel „mit den Eigenarten der Aufführungsräume“, dem eine epistemologische Qualität eigen ist, einer Analyse unterzogen werden. Im Fokus des Interesses stehen dabei Strategien des Umgangs mit den Theaterkonventionen, die Avdal und Shinozaki entwickeln, um den Beteiligten an der Performance die „Übergänge von einem ‚Daseinszustand‘ in den anderen“ zu ermöglichen und neue Realitäten zu erschaffen.

Swetlana Lukanitschewa, PD Dr. habil., ist Privatdozentin am Institut für Theaterwissenschaft der FU Berlin. Sie studierte Theaterwissenschaft an der Theaterakademie (GITIS) Moskau, 2001 Promotion am Institut für Theaterwissenschaft der LMU München, 2012 Habilitation am Institut für Theaterwissenschaft der FU Berlin mit der Arbeit *Das Theatralitätskonzept von Nikolai Evreinov. Die Entdeckung der Kultur als Performance*. Ihre Arbeitsschwerpunkte sind Geschichte des europäischen Theaters des 18./19./20. Jahrhunderts, Theorie und Praxis des europäischen Gegenwartstheaters, Theatralität, Interkulturalität, Theateravantgarde.

Christoph Lutz-Scheurle

Von der Ko-Präsenz zur Synchronität?
Partizipation und Medialität im Theater

Neuere Theaterproduktionen zeichnen sich häufig durch Interaktion mit dem Zuschauer und/oder durch dessen Partizipation aus. Sie bedienen sich dabei oftmals mehr oder weniger komplexer medialer Apparaturen, die zwischen Akteure und Publikum geschaltet sind und solchermaßen Interaktion und/oder Partizipation steuern. Akteure und Publikum müssen sich dabei nicht zwangsläufig zur gleichen Zeit am gleichen Ort aufhalten. Mit diesem Aufbau rühren die Inszenierungen an das Paradigma der Ko-Präsenz, welches in der Regel als konstitutiv für das Theater angesehen wird.

In meinem Vortrag möchte ich am Beispiel einiger konkreter Inszenierungen der Frage nachgehen, ob die Phänomene und Vorgänge, die in diesen Theaterereignissen offenbar werden, nicht besser mit dem Begriff der Synchronität zu charakterisieren wären. Synchronität schließt Ko-Präsenz nicht aus, kann aber auf diese verzichten. Anders als Ko-Präsenz rechnet Synchronisierung mit unterschiedlichen Impulsen an unterschiedlichen Orten, die allerdings zu einer bestimmten Zeit nicht nur zusammenfallen — dann würde es sich einfach um Koinzidenz handeln — sondern sich auch direkt aufeinander beziehen. In dieser Perspektive wäre Synchronität maßgeblich bestimmend für die Form des theatralen Ereignisses, das sich (immer noch!) in der konkreten Aufführung manifestiert.

Dr. phil. Christoph Lutz-Scheurle ist Professor für Kulturwissenschaften mit dem Schwerpunkt Kunst und Teilhabe an der FH Dortmund. 1996 bis 2001: Studium der Kulturwissenschaften mit dem Schwerpunkt Literatur/Theater/Medien in Hildesheim sowie Creative and Performing Arts an der York St. Johns University; Arbeit als freier Schauspieler und Dramaturg; Promotionsstipendiat am Institut für Medien und Theater in Hildesheim, ebendort von 2009 bis 2012 wissenschaftlicher Mitarbeiter.

Peter Marx

Chair

Prof. Dr. Peter Marx studierte Theaterwissenschaft, Deutsche Philologie und Publizistik an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz. 2000 promovierte er zum Dr. phil. mit der Arbeit „Theater und kulturelle Erinnerung. Kultursemiotische Untersuchungen zu George Tabori, Tadeusz Kantor und Rina Yerushalmi.“ Zum Juniorprofessor für „Theaterwissenschaft mit kulturwissenschaftlicher Ausrichtung“ wurde er 2003 ernannt. Er hatte Gastprofessuren an der Universität Wien, der Universität Hildesheim und an der Freien Universität Berlin inne. 2009 wurde er zum Außerordentlichen Professor für Theaterwissenschaft an der Universität Bern ernannt. 2011 erhielt er den Ruf auf die Professur für Medien- und Theaterwissenschaft an der Universität zu Köln.

Die Frage, wie sich unkörperliche Netz-Kommunikation und körperliche Begegnung zueinander verhalten, wird gegenwärtig auf interessante Weise vor allem in Theaterarbeiten von Falk Richter und René Pollesch aufgegriffen. In Falk Richters *Rausch* (Schauspielhaus Düsseldorf, 2012) prägt die Netz-Kommunikation in hohem Maß auch die direkte Kommunikation: Anstelle unmittelbarer Annäherung werden „email-adressen, webpages“ getauscht, auf denen man miteinander Kontakt aufnimmt: „NUR NAH SOLL ES SEIN“. Direkte Begegnungen werden eher technisch simuliert, als erfahren. Den Liebesdialog prägen Mechanismen des Marktes: Lohnt sich das Unternehmen ‚Beziehung‘? Eine ähnliche Frage verhandelt Pollesch in *Kill your Darlings! Streets of Berladelphia* (Volksbühne

Berlin, 2012), in dem eine 15-köpfige Gruppe akrobatischer Turner als soziales Netzwerk des Kapitalismus auftritt: „Du Netzwerk behauptest, du könntest Beziehungen führen. Aber das kannst du gar nicht. Du bist zu viele.“ Auffällig ist, dass *Rausch* (von Richter gemeinsam mit der Choreographin Anouk van Dijk realisiert) und *Kill your Darlings!* die Dilemmata sozialer Beziehungen in Bewegung und Tanz übersetzen. Anhand aktueller Aufführungen geht mein Kurzvortrag den Fragen nach: Inwiefern eignet sich die Figur des Chors zur Darstellung des Sozialen als einem Netzwerk? Fordert eine unkörperliche Netz-Kommunikation den Einsatz vieler (tanzender) Körpern auf der Bühne? Ist Choreographie besonders geeignet, virtuelle Kommunikation auf der Bühne zu verhandeln?

Dr. des. Verena Meis, seit 2007 Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Germanistik IV/Theorie und Praxis schriftlicher Kommunikation der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf; 2001- 2006 Studium der Germanistik, Kommunikations- und Medienwissenschaft, 2007 Magisterarbeit: „Der Einfluss des jiddischen Theaters auf Kafkas Erzählungen“; 2013 Promotion: „Fäden imKopf — Theatrales Erzählen in Thomas Bernhards Prosa“.

Die Orientierung an einer Objektwelt wird in der Gegenwart immer schwerer. Eine unüberschaubare und nicht zu verortende Fülle von Entitäten überschwemmt und zerreißt gerade diejenigen, die nach Identität suchen. Ein Blick auf die Gegenwart vermittelt den Eindruck von der Unmöglichkeit einer Ordnung, mit der auch Werte und Sinn außerhalb der eigenen Reichweite liegen. Oberflächlichkeit der Welt auf der einen und Komplexität auf der anderen Seite drängen zur Flucht. Notausgänge im Geflecht zu finden, ist in der Undurchdringlichkeit des Dickichts schwierig, wenn nicht sogar aussichtslos. An dieser Stelle — im impulsiven Gefühl der Flucht — braucht es einen Raum, einen Äuerungsbereich, der als Vakuum von

Sinn Ganzheit gedacht werden kann. Konkret gelöst von den deterministischen Strukturen der Gegenwart, von Ökonomie, Kontrollpolitik und Hierarchie. Wenn diese Öffnung im wissenschaftlichen Bereich entstehen oder eingerichtet werden kann, dann in der Theaterwissenschaft. Mit ihrem immer wieder aufs Neue zu verhandelnden Gegenstands- und Arbeitsbereich löst sie sich aus der ‚reinen‘ Wissenschaft. Es braucht dazu praktische und institutionelle Bedingungen. Aber eine starke und autonome Theaterwissenschaft ist in der Lage einen Riss einzutragen — vor allem in die universitären Doktrinen vom Umgang mit Welt.

Svenja Mentler, B.A.; derzeit im Master-Studium der Philosophie und Theaterwissenschaft in Bochum; Arbeit im Fachschaftsrat der Philosophie; verschiedene Versuche (in den Bereichen Regie, Autorin, Improvisations-SpielerIn/LeiterIn) der Thematisierung von Gegenwart; ein kollektives Filmprojekt, das sich mit den Äußerungsformen des Künstlers Fernand Semma auseinandersetzt; ein Theatermanuskript zur Krankheit Demenz.

Kerstin Mertenskötter *Die Räuber* zwischen Theater und Literatur

Schillers *Die Räuber* werden auszugswise analysiert, und zwar nach Vorgaben eines interdisziplinären Ansatzes zwischen Theater- und Literaturwissenschaft. Untersucht werden der Dramentext und eine postdramatische Inszenierung im Hinblick auf die Affekte Scham und Schuld. Der intermediale Analyseansatz denkt dabei den literarischen Text und die postdramatische Inszenierungsästhetik als gleichberechtigte Impulsgeber für eine mögliche

Aufführung. Das theatrale Potenzial des Textes wird in Analogie zur Hervorbringung der szenischen Bedeutung performativ bestimmt. Besonders interessant erscheint dabei die Kombination der Untersuchungsgegenstände: Analysen von Dramen des 18. Jahrhunderts und ihrer postdramatischen Aufführungen stellen im wissenschaftlichen Diskurs noch weitgehend Neuland dar.

Kerstin Mertenskötter, Studium des Master of Arts Kulturpoetik und Master of education Germanistik und Erziehungswissenschaften. Wird voraussichtlich 2014 ihr Studium mit einer interdisziplinär ausgerichteten Masterarbeit zu Aufführungen von Schillers *Die Räuber* abschließen. Titel: „Post-Drama. Die Dimension des Politischen in Schillers „Die Räuber“. Ein intermedialer Ansatz“. Sie ist freiberufliche Theaterpädagogin.

Bianca Michaels Boom der 5. Sparte als Symptom des institutionellen Wandels

Seit Jahren sehen sich die Stadt- und Staatstheater damit konfrontiert, dass die absolute Zahl der Theaterbesuche in den vergangenen 20 Jahren deutlich zurückgegangen ist. Wie den Statistiken des Deutschen Bühnenvereins zu entnehmen ist, gibt es insgesamt betrachtet immer mehr Veranstaltungen an den einzelnen Theatern. Diese sind jedoch nicht in den klassischen Sparten Oper, Tanz und Schauspiel zu finden, sondern im Bereich Kinder- und Jugendtheater sowie vor allem in der sogenannten 5. Sparte. Der Vortrag setzt sich zum Ziel, diesen Bereich — häufig auch mit dem Begriff „theaternahes Rahmenprogramm“ bezeichnet — genauer in den

Blick zu nehmen. Ziel der Betrachtung ist es, zunächst anhand von exemplarischen Untersuchungen diese Schwerpunktverlagerung zu analysieren. Im Anschluss an die Theorien des New Institutionalism möchte ich auf dieser Basis den gegenwärtig sich vollziehenden institutionellen Wandel der Stadt- und Staatstheater skizzieren, um schließlich zu fragen, wie eine theaterwissenschaftliche Beschäftigung mit der veränderten und sich weiterhin verändernden Institution Theater (auch kultur- und wissenschaftspolitisch) aussehen könnte.

Studium der Theaterwissenschaft, Musikwissenschaft und Deutschen Philologie an den Universitäten Erlangen, Mainz, Wien und Stanford (USA); Promotion an der Universität van Amsterdam über „Musik — Fernsehen — Video: Amerikanische Oper im Medienzeitalter“. Seit 2007 Aufbau der wissenschaftlichen Weiterbildung Theater- und Musikmanagement an der LMU. Aktuell tätig als akademische Rätin a. Z. am Lehrstuhl für Theaterwissenschaft mit einem Forschungsprojekt zum Thema Theater als Institution. Weitere Forschungsthemen: Kulturpolitik, Kulturmanagement, Theater und Migration.

Anknüpfend an die Überlegungen von Jules Buchholtz und Philipp Schulte, will dieser Beitrag (ausgehend von Foucaults Analysen zu Ausschluss und Disziplinierung) darlegen, wie Krankheitsszenarien sich als verabsolutierende Diskurse installieren, wie sie mit Hilfe des diagnostischen Sprechakts den Körper des Erkrankten diskursiv überformen und somit des aktiven Gebrauchs eines gesunden Gegenwartsverhaltens enteignen. Im Krankheitsfall wird die Zukunft zugunsten der Prognose suspendiert, das Subjekt Patient wird als Verkörperung der Krankheit installiert. Ein symptomatisch beschriebenes Krankheits-Szenarium überantwortet die singulärlebendige Gegenwart des Erkrankten dem Zugriff eines statistisch-nosologisch definierten Künftigen. Einzig der Einbruch des Transzendenten, das

Wunder, kann den in Gang gesetzten Progress aufhalten.

Der 2010 an Krebs verstorbene Regisseur Christoph Schlingensiefel hat sich in seinen letzten Theaterarbeiten exzessiv mit der eigenen Erkrankung auseinandergesetzt. Exemplarisch ist *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir* (2008) im skizzierten Kontext als Gegenszenario theatraler Emanzipation von Bedeutung. Das Fremde, dem sich die Kirche Schlingensiefs entgegenstellt, ist der medizinische Diskurs, der über die Operationsmodi Diagnose und Prognose ein Szenario des Lebensentzugs installiert. Indem die *Kirche der Angst* die prognostizierte Zukunft hintanstellt, wird es möglich, Gegenwart als Zeremonie des gelebten und gegenwärtigen Lebens zu zelebrieren.

Frank Müller, seit 2012 wissenschaftlicher Mitarbeiter für den Masterstudiengang Choreographie und Performance am Institut für Angewandte Theaterwissenschaft der Justus-Liebig-Universität in Gießen; Studium der Angewandten Theaterwissenschaft ebendort; Studienkoordinator und Lehrbeauftragter im Studiengang *Performance Studies* an der Universität Hamburg.

Wenn, wie es in der Ausschreibung formuliert ist, heute die drei „klassischen Kategorien der Theaterwissenschaft“, Theorie, Geschichte und Analyse, auf dem „Prüfstand“ stehen, so liegt dem eine radikale Krise nicht nur der Disziplin Theaterwissenschaft, sondern auch der überkommenen Gründungsbehauptungen wissenschaftlichen Wissens im Allgemeinen zugrunde. Eine Theaterwissenschaft, die sich dieser Krise nicht verweigern will, muss aber selbst noch den „Prüfstand“ kritisch prüfen. Dies will ich ausgehend von der Hypothese versuchen, dass der Kern der Krise im Problem wie im Potential des Singulären zu suchen ist: Das singuläre Detail ent-

zieht sich der von jeder Theorie vorausgesetzten Verallgemeinerbarkeit, es unterbricht radikal jede Geschichte, es fordert die Revision jeder Methode der Analyse und prüft den Prüfstand, insofern es sich als Singuläres als inkomensurabel zu jedem Maß der Prüfung erweist. Theater kann insofern als paradigmatische Auseinandersetzung mit den Aporien des Singulären begriffen werden, als es nolens volens ein konstitutives Bewusstsein des eigenen Fehls (der kein Mangel ist und überhaupt nichts Negatives) mit sich führt. Das wird an Beispielen aus Theorie (z.B. Barthes, Nancy, Lacoue-Labarthe) und Theater (voraussichtlich Forsythe, Baer, Nikitin) kurz zu erläutern sein.

Nikolaus Müller-Schöll ist Professor für Theaterwissenschaft an der Goethe Universität Frankfurt und Leiter des Masterstudiengangs „Dramaturgie“. Arbeitsgebiete: Fragestellungen an der Schnittstelle von Theater, Theorie und Politik, Gegenwartstheater, Theorien und Formen des Komischen. Veröffentlichungen u.a.: *Das Theater des konstruktiven Defaitismus. Benjamin, Brecht, Heiner Müller*, Frankfurt am Main 2002; *Performing Politics*, Mhg., Berlin 2012.

Hannah Neumann

Der ‚Arabische Frühling‘ in der westeuropäischen Rezeption

Theater wandelt sich in Zeiten gesellschaftlicher Umbrüche in besonderem Maß. Die Aufführungsorte können sich ändern (das Theater verlagert sich unter Umständen vermehrt in private Räume), das Publikum kann ein anderes werden (es sehen vielleicht mehr Passanten und Demonstranten Straßentheater zu), die Theatermacher müssen eventuell unter anderen Bedingungen arbeiten und können möglicherweise nicht mehr offen auftreten, so dass die Inszenierungen nur noch im Internet gezeigt werden können und die Akteure in den Untergrund abtauchen müssen. Dies alles hat nachhaltige Auswirkungen auf die Ästhetik der Inszenierungen. Doch vor allem sind es diese Umstände, unter denen Theaterstücke inszeniert und aufgeführt werden, die sie für den internationalen

Markt so interessant machen. Daher ist es spannend, einen Blick auf die Rezeption solcher Theaterereignisse zu werfen. Anhand ausgewählter Inszenierungen aus den Ländern des ‚Arabischen Frühlings‘ sowie des persischen Kulturraums soll die Rezeption in der deutschen Medienlandschaft in Augenschein genommen werden. Wird Theater hier primär als Kunstgattung gesehen? Werden die Inszenierungen nach ihren ästhetischen Kriterien beurteilt oder stehen kulturpolitische Interessen im Vordergrund? Geht es in der Betrachtung und Beurteilung eher um Kunst oder um Politik? Der Vortrag spürt diesen Fragen nach und stellt Überlegungen an, auf welche Art und Weise der politische Hintergrund unser ästhetisches Empfinden beeinflusst.

Hannah Neumann M.A., Studium der Theater- und Tanzwissenschaft, der Kunstgeschichte und World Art in Bern und Paris; Promovendin und wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Medienkultur und Theater in Köln; ihr Dissertationsprojekt befasst sich mit Theater in Afghanistan.

Gesa zur Nieden

Raumkonstellationen im Musiktheater um 1900

Der Beitrag geht anhand der während der Reurbanisierungen europäischer Hauptstädte wie Paris, Rom und Wien entstandenen Theaterbauten der Frage nach, inwiefern symmetrische Raumkonstellationen zwischen Bühne und Saal Rezeptionsmodelle verschiedener Musiktheatergattungen zwischen dem sogenannten Popular-Theater und der tänzerischen und musikalischen Avantgarde beeinflussten. Ausgehend von Ansätzen der Architektur- und Raumsoziologie in ihren kulturgeschichtlichen Ausprägungen (Institutionengeschichte, Geschichte der Emotionen, Atmosphäre) ist dabei vor allem entscheidend, wie die Akteure des Aufführungseignisses auf symmetrische Raumkonstellationen eingingen, sie veränderten und damit auch neue Theaterarchitekturen hervorbrachten. Am Beispiel musiktheatraler

Produktionen im Pariser Théâtre du Châtelet, im Teatro Costanzi in Rom und im Teatre del Liceu in Barcelona, die allesamt für ein breites sowie zahlreiches Publikum gebaut wurden und unterschiedlichste Gattungen von sogenannten Spektakelstücken über Opernpremierer wie Puccinis *Tosca* bis zu den Ballets Russes beherbergten, wird gezeigt, in welchem Maße der Umgang mit symmetrischen Raumkonstellationen zwischen Bühne und Saal das Publikum zunehmend in die Rolle eines integrativen Akteurs und Mitgestalters versetzte. Neben gezielten Inszenierungen der Zuschauer und Zuhörer kommt vor allem der zeitgenössischen musikalischen Komposition und deren Ausführung ein besonderes Gewicht in der Entwicklung des Publikums der Belle Époque zu.

Gesa zur Nieden, Juniorprofessorin für Musikwissenschaft an der JGU Mainz, studierte Musik- und Theaterwissenschaft in Bochum, Venedig und Paris. 2008 Promotion in Musikwissenschaft an der EHESS Paris und der RUB, 2008-2011 wiss. Mitarbeiterin am DHI Rom. Publikationen und Drittmittel-Projekte zu Räumen für Musik und zur Musikemigration im Europa der frühen Neuzeit.

Rasmus Nordholt

Das Swingen des Sinns:
Musikalische Sinnproduktion

Sinn entfaltet sich in der Musik nicht etwa durch die Verknüpfung referentieller Zeichen oder bedeutender Partikel anhand einer Grammatik. Sinn entfaltet sich in der Musik im relationalen Mit- und Durch-Einander heterogener Körper: als rhythmischer Kohärenzzustand (Dell), der sich aus dem simultanen und sukzessiven Wechselspiel dieser Körper entwickelt, ohne aber an einem prästabilen Sinn ausgerichtet zu sein. Die Musik macht Sinn nicht für, sondern *mit* einem Wahrnehmenden, der sich stets als Komponente musikalischer Komposition zu begreifen hat: *In a landscape* (Cage). Musikalischer Sinn

ist hierbei der begrifflichen Bezeichnung entzogen; der Sinn einer Musik ist nicht die Liebe oder die Traurigkeit. Vielmehr scheint er auf der Ebene transkategorialer Kollektivitäten zu spielen und Weisen wahrnehmbar zu machen, in denen Menschen, Dinge und andere Wesen beispielsweise in liebevoller Weise koexistieren. Auf szenische Arbeiten, in denen wir uns mit (vielleicht als musikalisch zu beschreibenden) relationalen Gefügen transkategorialer, a-signifikanter Komponenten konfrontiert sehen, kann diese von der Musik ausgehende Überlegung ein neues Licht werfen.

Rasmus Nordholt promoviert zum „Musikalischen als Relation“ (Betreuung Prof. Dr. Haß, Prof. Dr. Hörl). Hiermit führt er die Konturierungen des Musikalischen im Anschluss an u. a. Deleuze und Guattari, Nancy, Serres, Sun Ra und Cage weiter fort, die er im MA-Studium der Theaterwissenschaft an der RUB aufgenommen hat. Außerdem ist Nordholt als Musiker und Performer tätig und Teil des *Kainkollektivs*.

Leonie Otto

Tanz als Denkweise in Laurent Chétouanes
Hommage an das Zaudern

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts beschäftigten sich unter anderem Paul Valéry und Rudolf von Laban mit dem ‚Denken in Bewegung‘, Gerald Siegmund beobachtete es nach der Jahrtausendwende in William Forsythes Choreographien mit dem Ballett Frankfurt. Verstärkt untersucht wurden die Zusammenhänge von Tanz und Denken in der meist mit dem umstrittenen Begriff ‚Konzepttanz‘ bezeichneten Phase der selbstreferentiellen Auseinandersetzung mit dem eigenen Dispositiv, mit Körper, Tanz(-geschichte) und Aufführungssituation(en) in den neunziger und nuller Jahren. Dieser Phase, gerne auch (in noch weniger zufriedenstellenden Begrifflichkeiten) als ‚Nicht-Tanz‘ vom ‚Tanz-Tanz‘ abgegrenzt, schließen sich inzwischen vermehrt künstlerische Entwicklungen an, in denen diese Selbstreferentialität auf die (Choreographie von) Bewegung

ausgeweitet wird. Laurent Chétouane wendet sich spätestens seit *horizon(s)* explizit der Frage nach der Zukunft des Bühnentanzes und der Choreographie zu. Anhand seines Stücks *Hommage an das Zaudern* soll nachvollzogen werden, inwiefern Tanz als Denkweise das Denken nicht repräsentiert, sondern selbst zu einer Art und Weise des sich in der Choreographie vollziehenden Denkens wird. Die Tanzbewegung wird weder als Medium des Ausdrucks noch zur Produktion von (bewegten) Bildern benutzt, was vom Publikum fordert, in den eröffneten Denkraum einzutreten und, mit Martin Heideggers Terminologie formuliert, das vor-stellende Wahrnehmen des neuzeitlichen Subjekts hinter sich zu lassen, um sich auf ein Vernehmen des Seienden einzulassen.

Leonie Otto ist wissenschaftliche Mitarbeiterin der Professur für Theaterwissenschaft der Goethe-Universität Frankfurt am Main, wo sie eine Dissertation zum „Tanz als Denkweise“ schreibt und zusammen mit Nikolaus Müller-Schöll den Master-Studiengang „Dramaturgie“ leitet. Als Dramaturgin arbeitet sie derzeit mit Marialena Marouda und am vierten gemeinsamen Projekt mit Laurent Chétouane.

Nicht die Fabriken sondern die Theater sind es, mit denen die umfassende Elektrifizierung des europäischen Kontinents und seiner Kolonien ihren Ausgang nimmt. Neben Glühbirnen und Elektromotoren zieht zwischen 1880 und 1914 ein komplexes Netz aus Kabeln, Reglern, polizeilichen und betrieblichen Vorschriften in die Theater ein, das neue Abläufe, neue zentrale Gewalten und neue Nöte der Gestaltung hervorruft. Aber die neuen ästhetischen Möglichkeiten, die in erster Linie Scheinwerfer heißen, brauchen einige Jahre, bis sie es vom Militär über Vaudeville und Varieté in das sich selbst ernster nehmende Theater geschafft haben. In dieser alles andere als eindeutig oder stringent verlaufenden Entwicklung werden verschiedene technische Neuerungen ausprobiert,

andere wieder verworfen. Schließlich bildet sich ein neues Theater heraus, das immer noch das unsere ist, aber mit dem barocken Kulissensystem nicht mehr viel zu tun hat. Dieses elektrifizierte Theater besteht aus mehr als nur aus Lichtpositionen, Rundhorizonten und plastischen Szenerien. Es hat nicht nur neue Ästhetiken auf den Weg gebracht, es ist auch ein Theater, das anders gedacht wird und sich aus neuen Diskursen speist. Es geht in ihm nicht mehr nur um überspringende Funken, sondern um den Fluss von Strömen, die Entladung von Spannungen und die Übertragung von Energien. Ausgehend von einer Relektüre der Theatermoderne und ihrer Manifeste untersucht der Vortrag die elektrische Bedingtheit der modernen Episteme des Theaters.

Dr. phil. Ulf Otto, Diltthey-Fellow an der Universität Hildesheim. Forschungsschwerpunkte: Theater- und Technikgeschichte im 19. Jahrhundert, mediale Versuchsanordnungen im Theater der Gegenwart, Gesten und Genealogien des Reenactments, Theatralität der digitalen Medien. Gemeinsam mit J. Roselt Herausgeber von: *Theater als Zeitmaschine*, Bielefeld 2012; *Internetauftritte. Eine Theatergeschichte der neuen Medien*, Bielefeld 2013.

Bald schon nach einer ersten existentiellen Absicherung (Essen, Trinken, Kleiden, Schlafen) beschäftigen Menschen seit jeher Fragen nach Sinn und Sein. Ausgehend von der Erkenntnis, dass Theater von und mit Menschen gemacht wird und im Schauspiel typische Bedingungen menschlichen Daseins aufzufinden sind (anthropologisches Experiment, H. Plessner), eröffnet sich die Option, die Befragung des Seins mittels Theater zu ergründen. Ob es nun Ort ist, „wo man dem anderen begegnet und wo man der andere ist“ (A. Mnouchkine), ob es „der Kunst eine Absage erteilt“ (C. Bene) oder sich vom Theater der Vorstellung abwendet und sich nach jenem der Vertikalität streckt („art as vehicle“, J. Grotowski), stets sind es Behagen und Unbehagen der Schauspielenden, die uns etwas über unser Sein und dessen Erkunden offenbaren.

Der Beitrag wird die Frage(n) nach dem Sein mit den Möglichkeiten theaterwissenschaftlicher Perspektive und anthropologischer Dimension ausloten. Indem dabei den Spuren von Theater-schaffenden nachgegangen wird, können beispielsweise eine „Logik des Sinns“ (G. Deleuze) ebenso wie „Szenen des Menschlichen“ (H. Cixous) nachgezeichnet werden. Eine Annäherung an philosophische Fragestellungen über künstlerische Produktion(en) ist dabei existentiell und experimentell nur eine Herausforderung von vielen, derer sich die Theaterwissenschaft als grundlegende Humanwissenschaft annehmen kann.

Mag. Dr. Gabriele C. Pfeiffer, Habilitationsstelle Elise Richter (FWF) am tfm | Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft, Universität Wien; Forschungsprojekt „(Re)Präsentation theatraler Konzepte des Daseins“, <http://theatricalbeing.univie.ac.at>. Forschungsschwerpunkte: Inter- und Transkulturelles Theater, Experimentelles Theater (Österreich, Italien), Schauspieltheorie, Theateranthropologie

Daniela Pillgrab

Stalin als Regisseur. Kunst,
Politik und Gesellschaft

Im Zeitraum, in dem sich Theaterwissenschaft an deutschsprachigen Universitäten als eigenes Fach etabliert, ist der gesellschaftliche Alltag in Europa nach dem Ersten Weltkrieg überall einem extremen Wandel unterworfen, von Chaos und Ungewissheit geprägt. In Russland überträgt sich eine allgemeine Aufbruchsstimmung nach dem Sturz des Zarismus auf die Kunst. Die Avantgarde bricht radikal mit der Tradition und sucht die direkte Auseinandersetzung mit Politik, Wissenschaft, Technik und den Massenmedien. Ihr Ziel ist die Veränderung von Verhältnissen und Darstellungen. Der Atmosphäre eines freien Experimentierfeldes setzt Stalin 1934 mit dem Sozialistischen Realismus eine Doktrin entgegen, die ihr Hauptaugenmerk auf die Vermittlung sozialrevolutionärer Inhalte legt. „Der Zuschauer des Sozialistischen Realismus“, so Boris Groys, „war als Teil des Kunstwerks gedacht — und zugleich sein eigentliches Produkt“. Stalin inszeniert eine Welt, in der Terror und Traum, Freiheit und Unterdrückung gleichzeitig stattfinden und die Grenzen zwischen Sein und Schein verschwimmen.

Für das Theater im 20. Jahrhundert war die russische Avantgarde entscheidend. Was unter der Regie von Stalin sozusagen unmittelbar folgte, hat Relevanz für die heute vermehrt geführten Diskussionen zu Verschränkungen von Kunst und Politik. Denkt man Kunst und Politik als verschiedene Formen der „Präsenz singulärer Körper in spezifischen Räumen und Zeiten“ (Rancière), fragt sich, was die Biopolitik des Sozialistischen Realismus mit den Körpern in der Kunst macht und zu welchem Zweck.

Mag. Dr. Daniela Pillgrab, Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft in Wien und Bologna. Dissertation *Körper inszenieren nach Sozialistischem Realismus und Peking Oper: Mei Lanfang in der Sowjetunion*. 2010/11: Visiting Scholar an der School of Arts and Communication, Beijing Normal University, China. Seit 2012 Forschungsprojekt (FWF) zu *Body Images in Performing Arts in the Age of Globalization*, Universität Wien und University of Hawaii at Manoa.

Kati Röttger

Theater/Wissenschaft unter den Bedingungen
der Kapitalisierung

Der geplante Beitrag verhält sich zur Frage nach dem gegenwärtigen Status der Theaterwissenschaft unter den Bedingungen der neoliberalen Kultur- und Wissenschaftspolitik der letzten zehn bis fünfzehn Jahre. Am Beispiel der Niederlande werden die drastischen Veränderungen in beiden Bereichen dargestellt, um daran anknüpfend über die besonderen Herausforderungen nachzudenken, mit denen die Theaterwissenschaft durch die neoliberale Logik der sogenannten ‚cultural

industry‘ in Kunst und Forschung konfrontiert ist. Der Vortrag soll zum Anlass genommen werden, um fachspezifische Probleme zu diskutieren, die über nationale Grenzen, Diskurse und Theatersysteme hinaus aus dem wachsenden globalen Druck des Kaliküls von künstlerischen und geistigem output erwachsen. Damit soll gleichzeitig für eine kritische Auseinandersetzung mit den damit einhergehenden epistemologischen Verschiebungen plädiert werden.

Kati Röttger ist seit 2007 Lehrstuhlinhaberin am Institut für Theaterwissenschaft der Universität van Amsterdam. Zurzeit ist sie Dekanin des Fachbereichs Kunst, Kultur und Religion. Sie studierte Theaterwissenschaft, Germanistik und Philosophie an der FU Berlin, promovierte dort und war danach an der LMU München und an der JGU Mainz tätig. Ihre Forschungsschwerpunkte sind Theater und Globalisierung, Dramaturgie, Technologien des Spektakels im 19. Jahrhundert, Theater-Bild-Medien und Gender-Performanz.

Lea-Sophie Schiel

Wissen generierende Schauanordnungen

Livesexshows stellen sexuelle Handlungen explizit dar. Sie zeigen also etwas, das auf der Bühne des Kunsttheaters nicht dargestellt wird. Im Kunsttheater bleibt es zumeist bei Andeutungen. Die explizite Darstellung des Sexualaktes wird auf Bühnen abseits des Kunsttheaters verschoben. Ihr Abseits ist ob der Szene, mit anderen Worten *ob-szön*. Was zeigen diese von der Bühne des Kunsttheaters verbannten Darstellungen, dieses *Theatrum Obscaenum*?

In meinem Beitrag möchte ich kommerzielle Livesexshows als Schauanordnung im Spannungsfeld von *scientia sexualis* und *ars erotika* im Sinne Foucaults betrachten und den Versuch unternehmen, diese Darstellungen als Performanz unseres Wissens über Sexualität zu lesen. Performative Aspekte erscheinen hierbei als entschei-

dende Faktoren der Lustproduktion und -rezeption sowie der Darstellung von Geschlechterverhältnissen: Dabei möchte ich untersuchen, welche Rolle institutionelle Kontexte für diese Schauanordnung spielen. Welchen Affekten wird das Subjekt bei diesen Schauakten unterworfen und wie wird in einem halb-öffentlichen Raum mit ihnen umgegangen? Darüber hinaus will ich im Besonderen folgenden Fragen nachgehen, die auf die epistemologische Herausforderung des Obszönen verweisen: Wo findet sich das Obszöne in der Livesexshow? Und was passiert, wenn das Obszöne, das Nichtdarstellbare auf der Bühne der Wissenschaft erscheint?

Lea-Sophie Schiel, M.A., seit 2012 wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Theater- und Medienwissenschaft der Friedrich-Alexander Universität Erlangen-Nürnberg; Studium der Theater- und Medienwissenschaft sowie Philosophie in Erlangen und Bern; ihre Magistraarbeit erhielt den Förderpreis der Gesellschaft für Theatergeschichte; Mitglied der Performance-Kollektive *Dramazone* und *Hysterisches Globusgefühl*.

Christina Schmidt

Reenactment: Dokumentation oder theatralische Revision?

Unter dem Titel „Московские процессы“ (*Moskauer Prozesse*) wurden Anfang März 2013 drei russische Strafprozesse der jüngeren Zeit gegen Künstlerinnen und Kurator/innen im Moskauer Sacharow-Zentrum „wiederaufgenommen“: der Prozess gegen die Organisatoren der Ausstellung „Осторожно, религия!“ (*Achtung, Religion!* 2003) und „Запретное искусство“ (*Verbotene Kunst*, 2008) sowie der Prozess gegen Pussy Riot, die nach ihrem regierungs- und kirchenkritischen „Punk-Gebet“ in der Moskauer Christ-Erlöser-Kathedrale 2012 zu Lagerhaftstrafen verurteilt wurden. An der von Milo Rau geleiteten künstlerischen Neuverhandlung dieser Prozesse nahmen Protagonisten und Zeugen der realen Gerichtsprozesse teil: Katja Samuzewitsch (ehem. Pussy Riot), der Philosoph Michail Ryklin, der prominente Vertreter des russischen Staatsfernsehens Maxim Schewtschenko (als Ankläger), der Erzpriester Wsewolod

Tschaplin (als Hauptzeuge der Anklage), Künstler und Kuratoren (als „Experten“), „einfache Gläubige“, weitere Zeugen. Verhandelt wurde mit professionellen Anwälten nach russischem Recht und entsprechenden juristischen Gepflogenheiten sowie einer Jury aus Schöffen (Moskauer Bürger). Das Gerichtsprojekt verhandelt die Frage nach der Freiheit von Kunst neu, „mit offenem Ausgang“ (Rau).

Handelt es sich hier um ein ‚Reenactment‘, verstanden als Wieder-in-Akt-Setzen eines historischen Ereignisses? Inwiefern kann eine theatralische Anordnung überhaupt ‚wiederholen‘? In welchem Verhältnis steht Theater zur (Zeit-)Geschichte? Was ist das Politische an diesen *Moskauer Prozessen*? Handelt es sich um Kunst? Wie verortet sich das Projekt in der Gesellschaft? Welche Öffentlichkeit, welcher Raum werden hier geschaffen?

Dr. phil. Christina Schmidt, Theaterwissenschaftlerin, Berlin. Promotion an der Ruhr-Universität Bochum zum Theater von Einar Schleef; *Tragödie als Bühnenform. Einar Schleefs Chor-Theater*, Bielefeld: transcript 2010. Weitere Publikationen und Informationen siehe www.christinaschmidt.eu

Katja Schneider

Inszenierung von Wissen und Partizipation im zeitgenössischen Tanz

Der „postdisziplinäre Künstler“ (Ruhsam 2011) Anfang des 21. Jahrhunderts ist von spezifischen Wissenskulturen und Diskursen imprägniert. Produktionen, die sich an der Schnittstelle von Kunstpraxis und Kunsttheorie bewegen, distribuieren ein spezifisches Wissen, das als neues Paradigma im Bereich des zeitgenössischen Tanzes herausgearbeitet wurde (Husemann 2009). Wenn dieses Wissen – in Form von Texten und Referenzen – weniger zum Gegenstand und Stoff als vielmehr zum Konzept und Inszenierungsmittel von Arbeiten wird, dann hat dies nicht nur

Konsequenzen für die künstlerischen Strategien, sondern stellt die Frage nach institutionellen Kontexten, wie der Relation von Bühne und Publikum, neu. Beispiele zeitgenössischer Choreographie zeigen, dass das triadische Verhältnis von Text, Wissen und Partizipation auf spezifische Weise inszeniert wird und der Rezipient über die Dynamisierung paratextueller und stückinterner Wissensinhalte aktiviert wird. Auf welche Weise der Zuschauer „seine eigene Geschichte“ (Ranciè 2009) daraus macht, ist zu diskutieren.

PD Dr. Katja Schneider ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Theaterwissenschaft der Ludwig-Maximilians-Universität München. Schwerpunkte ihrer Forschung und Lehre sind Tanz, Performance, Intermedialität. Sie habilitierte sich 2013 mit einer Schrift zu *Tanz und Text. Figurationen von Sprache und Bewegung*.

Hans-Joachim Schott

Die verachtete Illusion
Wissen und Schein bei Brecht

In der Weimarer Republik entspinnt sich unter Dramatikern und Theaterregisseuren eine Debatte über die epistemologische Funktion der theatralen Illusion. Einerseits laden z.B. Karl Gustav Vollmoeller und Hugo von Hofmannsthal das Bühnenspiel quasi-religiös auf und adeln somit den Schein des ästhetischen Spiels, das in der Lage sein soll, eine ‚höhere‘ Wirklichkeit erfahrbar zu machen. Andererseits lehnt Bertolt Brecht die kommerzielle Funktion des bürgerlichen Theaters ebenso deutlich ab, wie er den illusionären Charakter des theatralen Spiels verachtet. Im epischen Theater verfügten Schauspieler und Zuschauer über ein überlegenes, ‚besseres‘ Wissen: ihnen sei wie Kragler am Ende von *Trommeln in der Nacht* bewusst, dass es sich im Illusionstheater um einen dummen Betrug handele. Die Ambivalenz, die aus dem ‚besseren Wissen‘ gegenüber theatraler Illusion

folgt, fügte dem ästhetischen Genuss des Theaters im Falle Brechts jedoch offenbar keinen allzu großen Schaden zu, sondern stimulierte ihn vielmehr.

In meinem Kurzvortrag möchte ich diese paradoxe epistemologische Beziehung von verachteter, aber doch genossener Illusion vor dem Hintergrund von Robert Pfalters *Die Illusionen der Anderen* (Frankfurt a.M. 2002) erläutern. Nach Pfalter erlaubt der Begriff des Unbewussten die epistemologische Verhältnisbestimmung von Wissen und Illusion: Da das Unbewusste keine Widersprüche kennt, addiert es Affektbeiträge, die auf konfligierende Besetzungen entfallen. Daher neutralisiert Ambivalenz nicht Triebregungen, sondern verstärkt sie. Das epische Theater lässt sich, so meine These, ohne diese Blindheit des Unbewussten gegenüber Widersprüchen nicht angemessen verstehen.

Hans-Joachim Schott, Dr. phil., Studium der Germanistik und Philosophie an der Universität Bamberg; Stipendiat der Studienstiftung des deutschen Volkes; Dissertation: „*Unterm Kleid seid ihr nämlich alle nackt ...*“ Kynismus, Ideologiekritik und Interpretationismus beim jungen Brecht, Würzburg 2012. Derzeit wissenschaftlicher Mitarbeiter im Projekt „Tuniscare“ (gefördert vom Bundesministerium für Bildung und Forschung) zum Berufsbildungsexport in den nordafrikanischen Raum. Seit Januar 2014 Habilitand an der Universität Bamberg zum Thema: „Paranoia und Simulation. Der Roman des Unbewussten in Literatur und Kulturtheorie der Postmoderne“ (AT).

Stephanie Schroedter

Paris, Capitale du XIX siècle —
Episteme urbaner Bewegungskulturen

Auf der Basis zeitgenössischer Stadtführer, sogenannter Stadtbilder (literarischer wie ikonographischer Natur) und Stadtphysiologien — *Guides, Conductions, Indicateurs, Tableaux und Physiologies* — soll Walter Benjamins *Paris, Capitale du XIX siècle* als ein Bewegungsraum nachgezeichnet werden, in dem sich spezifische Inszenierungsstrategien im Urbanen und des Urbanen entwickeln, und der zugleich als performativ zu denken ist: Die Stadt avanciert zu einem öffentlichen Podium für Repräsentation und Performanz, das von einer hiermit korrespondierenden Theatralität und Performativität zutiefst durchdrungen ist, gleichzeitig (und aus heutiger Perspektive paradoxerweise) in einer überaus lebendigen Wechselbeziehung zum Musik- und Tanztheater seiner Zeit steht. In diesem Kontext zeigen sich äußerst heteroge-

ne Strategien der Aneignung von Wissen über Strukturen der Stadt und deren Bewohner durch Bewegung — imaginäre Bewegungen beziehungsweise verbalschriftliche wie bildliche Bewegungssuggestionen eingeschlossen. Als besonders frappierend erweist sich dabei die geradezu karikatureske Züge annehmende Trennung von einem zeitlich und räumlich (scheinbar) messbaren, gleichzeitig symbolisch und politisch aufgeladenen (vermeintlich objektiven) Machtraum auf der einen Seite sowie andererseits einem anthropologisch und kulturell, somit auch mythisch geprägten (subjektiven) Erlebnisraum. Dies verweist auf weitgreifende Episteme künstlerischer und kultureller Wissensproduktion als einem Wissen von Bewegung und in Bewegung.

Dr. Stephanie Schroedter arbeitet an der Schnittstelle von Tanz-, Musik- und Theaterwissenschaft: Sie veröffentlichte u.a. zum Tanz im Musiktheater und zur Musik im Tanztheater sowie zu Verfahren der Musikalisierung von Bewegung in Choreographien, Performances und Filmen/Videos. Nach intensiver Forschungstätigkeit (gefördert von der DFG, dem DAAD und SNF), sowie diversen Vertretungsprofessuren (u.a. an der FU Berlin) arbeitet sie derzeit am Abschluss ihrer Habilitationsschrift zu Bewegungs- und Klangräumen im Paris des 19. Jahrhunderts als einer Großstadt der Moderne.

Constanze Schuler

Zur Vernachlässigung des Künstlichen im
theaterwissenschaftlichen Diskurs

Künstliche Aromen, künstliches Lachen oder ein ‚künstlich-manierterter‘ Darstellungsstil von Schauspielern und Schauspielerinnen — die Kategorie des Künstlichen genießt im alltäglichen Sprachgebrauch wie auch im (theater-)wissenschaftlichen Diskurs nicht gerade hohes Ansehen. Im Begriff des Künstlichen scheint sich das negativ konnotierte Begriffsfeld des Unechten und Unnatürlichen, des Affektierten und Theatralischen verdichtet und konserviert zu haben. So stehen einer Flut von (theaterwissenschaftlichen) Publikationen zu Aspekten des Natürlichen und/oder Authentischen nur wenige gegenüber, die sich dem Konzept des Künstlichen in Theorie und Praxis widmen. Dies ist umso erstaunlicher, als zwischen dem Theatralen und dem Künstlichen eine

enge Verbindung zu bestehen scheint, die sich nicht nur im Prinzip des ‚So-tun-als-ob‘ äußert, sondern auch in einer theaterpraktischen Hinwendung zum Artifizialen in Geschichte und Gegenwart. Der Beitrag will verschiedenen Fragen nachspüren: Inwiefern korreliert die Vernachlässigung der Kategorie des Künstlichen in der theaterwissenschaftlichen Forschung und Lehre mit anderen (z. B. philosophischen und gesellschaftswissenschaftlichen) Diskursen? Lassen sich Theatralität und Künstlichkeit als zwei grundsätzlich aufeinander bezogene Größen verstehen und welche Auswirkungen hätte eine Perspektivverschiebung hin zum Künstlichen für eine als Kulturwissenschaft verstandene Theaterwissenschaft?

Studium der Theaterwissenschaft, Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft und Kunstgeschichte an den Universitäten Mainz und Wien. Mehrjährige Tätigkeit als Dramaturgin. Promotion im Rahmen des DFG-Graduiertenkollegs „Raum und Ritual“ an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz (*Der Altar als Bühne. Die Salzburger Kollegienkirche als Aufführungsort der Festspiele*, Tübingen 2007). Von 2005-2007 Koordinatorin des Internationalen Promotionsprogramms „Performance and Media Studies“, seit 2007 Akademische Rätin am Institut für Film-, Theater- und empirische Kulturwissenschaft (Abteilung Theaterwissenschaft) in Mainz.

Im Rückgriff auf die von Jules Buchholtz eingeführten Beispiele für derzeit wirkmächtige Szenarien will dieser Beitrag weitere Überlegungen zu der Frage präsentieren, wie mit theaterwissenschaftlicher Begrifflichkeit und Methodik szenarische Inszenierungen analysiert werden können. Zentral wird dabei ein Begriff des Melodramatischen im Anschluss an Robert B. Heilman, wie ihn auch schon Oliver Marchart in seinen Untersuchungen zur Ästhetisierung des Politischen heranzieht. Heilman unterscheidet zwischen Tragödie und Melodram, indem er dem Melodramatischen einen monopathischen Charakter zuspricht: Der grundlegende innere Kon-

flikt, der im tragischen Subjekt zu finden ist, wird im Melodrama ersetzt durch eine grundlegende Tendenz zur Monopathie, also zu einem „Gefühl, das einem den Sinn von Ganzheit gibt“ (Robert B. Heilmann, *Tragedy and Melodrama*, Washington University Press 1968, S. 85). Gerade diese melodramatische Tendenz aber, nur *ein einziges Sentiment* im dadurch unkritisch werdenden Zuschauer zu erzeugen, ist auch vielen Szenarien zu eigen, und die Analyse dieses Phänomens kann Aufschluss darüber geben, auf welche Weise etwas in einem zu untersuchenden Szenario dargestellt werden soll, und wer davon profitiert.

Dr. phil. Philipp Schulte, seit 2009 wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Angewandte Theaterwissenschaft in Gießen, seit 2012 Leiter des Internationalen Festivalcampus der Ruhrtriennale; Promotion: *Identität als Experiment* (Peter Lang, 2011); Studium der Angewandten Theaterwissenschaft an der Universität i Bergen (Norwegen) und in Gießen; seit 2007 Arbeit als Referent für die Hessische Theaterakademie sowie als freier Dramaturg.

Im Theater des französischen Theater-machers Philippe Quesne wird unablässig gedeutet und verwiesen, betrachtet und geprüft. Das Publikum darf dabei sein, wenn sich Performerinnen und Performer bedächtig durch detailreiche und sich effektiv verändernde Bühnenbilder bewegen. In dieser Kombination von Zeigen und Sich-Entwickeln-Lassen besteht die Handlung der Stücke, die auf einen besonderen, auffallend ruhigen Performance-Gestus setzen.

Zeigen, Deuten und Ausstellen verorten das Theater Quesnes zwischen bildender Kunst und Schauspiel. Sie gliedern die geschlossene Aufführung in Szenen, die durch Hinweise auf unterschiedlichen medialen Ebenen zeitlich und örtlich gerahmt werden. Dem Publikum eröffnet sich das Theater als ein Ort zum Schauen, der mit bestimmten Rezeptionsanweisungen verknüpft ist und sich in seiner Selbstreflexion selbst als Maschine zu betrachten gibt.

Bernhard Siebert M.A., Promovend an der Goethe-Universität Frankfurt am Main; Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien, anschließend Arbeit als Leiter der Presse- und Öffentlichkeitsarbeit an den Sophiensaealen Berlin sowie als Direktions- und Pressereferent am Theater Neumarkt Zürich.

Die andere Ordnung der Dinge
Vom Dispositiv der darstellenden Kunst

Gerald Siegmund

Der Zuschauer als Figur der Krise:
Zum Dispositiv des Theaters der 1960er Jahre

Die Uraufführung von Peter Handkes Stück *Publikumsbeschimpfung* durch Claus Peymann am Frankfurter Theater am Turm 1966 ist auch deshalb im Theater-Gedächtnis geblieben, weil es während der vom Fernsehen aufgezeichneten Vorstellung zu zahlreichen Zwischenrufen aus dem Parkett und der Erstürmung der Bühne durch Zuschauer kam. Diese „Störungen“ sollen als Ausgangspunkt dienen, um über Verschiebungen im Dispositiv des Theaters der Bundesrepublik nach 1945 nachzudenken. Verweisen solche ‚Zwischenfälle‘ doch auf Auseinandersetzungen um ein Theater des Bildes, ein Theater des Hörens und ein Theater der Aktion, die 1966 in ein konkurrierendes, noch unentschiedenes Verhältnis aufweisen. Diese Uraufführung markiert den Moment des Sich-ins-Bild-Setzens einer Gesellschaft, die sich selbst zum Theater wird.

Dieser Beitrag gehört zum Panel *Die andere Ordnung der Dinge*, in dem die Forschenden in ihrem methodischen Verständnis vom Theater als Dispositiv ausgehen. Dieses von Foucault abgeleitete Modell gewinnt in der Anwendung auf das Theater besondere Stringenz und zeigt die Verschränkungen und Differenzen von darstellender Kunst und Wissensgenese auf. Das Dispositiv ermöglicht dem Fach eine Epistemologie, die weniger positivistischen Konzepten verpflichtet ist, ohne den zentralen Gegenstand — die Aufführung — aufzugeben. Im Gegenteil: die Aufführung wird zu dem Moment, an welchem das abstrakte epistemologische Modell Dispositiv und jene Dispositive, die in Aufführungen eingehen, sinnlich erfahrbar werden. Theater erweist sich als Dispositiv, da es auf heterogenen Materialitäten und Potentialitäten basiert, die *qua* Aufführung in eine Ordnung überführt werden.

Gerald Siegmund, Inhaber der Professur für Angewandte Theaterwissenschaft an der Universität Gießen; Studien der Theaterwissenschaft, Anglistik und Romanistik in Frankfurt/Main; ebendort Promotion; 1998–2005 wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Angewandte Theaterwissenschaft Gießen, ebendort Habilitation; 2005–2008 Assistenzprofessor am Institut für Theaterwissenschaft, Bern; 2009–2012 Professor für Choreographie und Performance am Institut für Angewandte Theaterwissenschaft, Gießen.

Performative Spaces of Knowledge

Mariana Simoni

Oscillant Observations
on Performative Spaces of Knowledge

This paper proposes a theoretical and transdisciplinary perspective focussing on the contributions of some recent theories of literature to the epistemological field of Theatre Studies. Taking for granted the methodological transition from questions about entities and substances towards action-orientation or actor-based processes (Schmidt 2011), the paper will explore the concept of performativity in the context of dynamic social new redefinitions of notions of text, literature, and interpretation. In this sense, the lecture will emphasize the social role of theatre, concerned not only about ways of interaction of different subjects but also in the construction of subjectivities that are not in any way fixed or crystallized. The theoretical frame will articulate the concept of

performativity (Derrida, Butler, Fischer-Lichte) as an important tool to the space of knowledge of Theatre Studies with communication models built upon constructivist and systemic presuppositions such as the notion of second order observation (Luhmann). The work of the German contemporary performatic artist Sasha Waltz will be approached as a dispositive that enables to visualize the emergence of contingent and provisory subjectivation processes, departing from the transmediality by which literature, theatre and dance are performed within the communicative interaction between spectator and performers in the very moment that the performances happen and then, later on, when future visitors will assist the video installation in a museum.

Dr. Mariana Simoni is Professor of Postgraduation Program “Literature, Culture and Contemporaneity” of Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Brazil. She develops the Post-Doctoral Research Project “Theoretical Imagination in Contemporary Theatre and Literary Studies”. Her Ph.D. Thesis relates constructivist and systemic approaches to the theatre of René Pollesch. Several publications on contemporary theatre and performativity issues.

Der Begriff Medium geht auf einen folgenreichen Übersetzungsfehler Thomas von Aquins zurück, der in einer Passage von Aristoteles' *Über die Seele* aus einem Abstand (*metaxy*) eine Art ‚Trägersubstanz‘ macht. Wenngleich die Mediologie diesen Status des Mediums hinterfragt, bleibt den meisten Zugängen zu ‚Medium‘ gemein, dass sie nicht über eine Leere, sondern über ein Etwas sprechen, wenn dieses auch nicht immer substanzial gedacht ist. Eine Lektüre von *Über die Seele* als Ästhetik (Mahr) weiterführend, schlage ich vor, in der *Poetik* den Kern für eine Mediologie zu finden: Aristoteles definiert Poiesis als Mimesis von etwas in etwas anderem auf eine andere, spezifische Weise. Nimmt man eine Rahmung des Begriffsfeldes ‚Medium‘ als dazwischen Seien-

des an, so kann man gerade mimetische Prozesse im Sinne von Aristoteles als Medienprozesse verstehen. Mimesis ist dann nicht mit Nachahmung, sondern im Sinne von Medienwechsel zu übersetzen, Theater wird zum Paradigma des Medialen. Die analytische Produktivität dieser theoretischen Überlegungen wird an einem theaterwissenschaftlichen Kernproblem erprobt: Der Videoaufzeichnung und ihrer Relation zum Erleben einer Aufführung in leiblicher Kopräsenz. Die Debatte um den Umgang mit diesem Problem soll anhand von zwei typischen Aufzeichnungspraxen neu entsponnen werden: der Probenaufzeichnung mit statischer Kamera und der Fernsehaufzeichnung, deren Kamera filmische Mittel nutzt.

Promotion im Fach Theaterwissenschaft 2007; 2009-2012 Bayernexcellent-Projekt „Reformulierung der Antike“; Assoziation an die DFG-Forscherguppe „Anfänge (in) der Moderne“ (LMU München); seit 2011 im Jungen Kolleg der BAfW; seit 2012 Juniorprofessorin für Theaterwissenschaft an der JGU Mainz. Forschungsschwerpunkte: Antike-Rezeption im Vormärz; Theater und Medientheorie, Cognitive Science, Praxen der Historiographie, mittelalterliche Theatralität.

„Jetzt machen wir mal aus“, sagt der Schauspiel-Dozent und drückt den Off-Schalter unserer Kamera. Nach einer schwierigen Unterrichtssequenz will er mit der Studentin unbeobachtet sprechen. Filmriss also: Bei unserer Analysearbeit mehrere Monate nach der Feldforschung können wir uns für diesen Teil des Schauspielunterrichts lediglich auf Notizen stützen, die dokumentarische Kameraaufzeichnung der integralen Unterrichtslektion fehlt. Basierend auf empirischer Forschungserfahrung an professionellen Schauspielschulen frage ich in meinem Kurzvortrag nach dem Zugang zum Forschungsgegenstand Theater im Stadium seiner Erlernung. Geht es um die Analyse des professionellen Erlernens von Theater im Rahmen von Schauspielunterricht, bewege ich mich

als Wissenschaftlerin an einer multiplen Schnittstelle: zwischen der unmittelbaren sinnlichen Wahrnehmbarkeit von Theater und seiner Vergänglichkeit, zwischen Theater (geprobte Szene) und Nicht-Theater (Unterrichtsgespräch, Privatgespräch etc.), zwischen Theater und Theaterkritik, zwischen Theater lehren und Theater lernen. Wie wirkt sich die Präsenz von Kamera und Wissenschaftlerin auf den Theaterprozess aus? Welche Erkenntnisinteressen sind verbunden mit der Forschung im Unterrichtsraum — einem Raum, welcher bislang von der Theaterwissenschaft kaum fokussiert worden ist? Meine Ausführungen basieren auf einer 12-monatigen Dokumentations- und Beobachtungszeit an vier verschiedenen Schauspielschulen in der Schweiz.

Pia Elisabeth Strickler, geb. 1975, Studium der Theaterwissenschaft, Deutschen Literaturwissenschaft und Volkskunde in Bern und Berlin. 2006-2010 Assistentin/Doktorandin am Institut für Theaterwissenschaft der Universität Bern. Promotion 2010. Seit 2011 Leiterin des Forschungsprojekts „Die polykulturelle Schweiz am Beispiel der Schauspielausbildung“ am Institute for the Performing Arts and Film der Zürcher Hochschule der Künste.

Marita Tatari

Was ist Theater im dramatischen Theater?

Nimmt man eine ganz breite, nicht erschöpfende Definition des Theaters als wirkende Konfiguration verschiedener Elemente, dann wird mit den experimentellen Formen des Theaters der letzten Jahrzehnte deutlich, dass es kein Maß, keinen gegebenen Abstand gibt, von dem aus eine Konfiguration auftritt, d.h. wirkend wird: weder Zuschauerraum und Bühne, noch Anfang und Ende, selbst keine gegebenen Abstände zwischen den mitwirkenden Elementen, die die Elemente als solche zu erkennen gäben (bspw. als Figuren).

Ich möchte exemplarisch darlegen, dass der Abstand, der Konfiguration als Theater hervorbringt, nicht nur in den neuen Theaterformen, sondern schon im dramatischen Theater als nicht-gegeben

jeweils vorkommt. Obwohl die Rahmung und die aufeinander wirkenden Elemente (bspw. als Figuren) in einem dramatischen Werk in der Regel schon gegeben sind, vollzieht das Werk durch diese hindurch die Suche eines nicht gegebenen Abstands, aus welchem heraus sich eine andere Art wirkender Konfiguration formt. So ließe sich das Theater nicht als Verlebendigung des dramatischen Werkes verstehen, sondern als dieser andere Abstand und diese andere Konfiguration räumlich, zeitlich und affektiv reflektieren und analysieren. Nicht zuletzt wird dadurch ersichtlich, dass Drama offen für ein gegenwärtiges Sensorium sein kann, ohne dafür gesprengt werden zu müssen.

Dr. Marita Tatari, DFG-Stelle am Institut für Theaterwissenschaft der RUB; Promotion bei Jean-Luc Nancy, DEA bei Ph. Lacoue-Labarthe, Studium der Altphilologie. Arbeitsgebiete: Nicht-teleologische Theatergeschichte, Szenische Konfiguration als Bezugnahme, szenische Handlung. Publikationen: *Heidegger et Rilke*, Paris 2013; *Orte des Unermesslichen. Theater nach der Geschichtsteleologie* (Hg.), Zürich-Berlin 2014.

Stefan Tigges

Zeitgenössisches RegietheaterEine ästhetische Fallstudie

Das Regietheater hat von Beginn an zahlreiche Diskurse und komplexe ästhetische Transformationen ausgelöst, die sowohl die Kunstpraxis als auch das Rezeptionsverhalten betreffen und bis heute — speziell in der deutschsprachigen Theaterlandschaft — nachwirken, theoretisch jedoch unzureichend aufgearbeitet sind. Liest man das Verhältnis von Theater und Literatur als eine kontinuierliche Konfliktgeschichte, die am „Schauplatz der Sprache“ (Theresa Birkenhauer) ausgetragen wird, so spielt das (radikale) Regietheater hier — als auch im Hinblick auf die Entwicklung der Theaterwissenschaft — eine polarisierende Rolle. Problematisch ist, dass das zeitgenössische Regietheater durch die Vielzahl seiner künstlerischen Ausformungen ein (zu) breites Spektrum an stilistischen Aus-

prägungen entwickelt hat, als (Gattungs-) Begriff aufgrund seiner Unschärfezonen schnell an seine Grenzen stößt und, so die These, ästhetisch zunehmend zu ermüden scheint. Entsprechend soll einerseits der Frage nachgegangen werden, wie sich aktuelle Formen des Regietheaters ästhetisch darstellen und inwieweit diese theoretisch präziser konturiert werden können. Andererseits möchte ich im Hinblick auf das (längst) entschärfte Verhältnis von Theater und Literatur und der Vielzahl von Spiel-ästhetiken, die sich von der Ästhetik des Regietheaters absetzen, danach fragen, inwieweit es heute noch produktiv ist, am Dispositiv bzw. an der ästhetischen Kategorie des Regietheaters festzuhalten.

Stefan Tigges (Dr. phil.), freier Theaterwissenschaftler, Habilitationsvorhaben zum Theater von Jürgen Gosch und Johannes Schütz.

In seinem Aufsatz „Das theatralische Raumerlebnis“ von 1930 spricht Max Herrmann die (mit-)schöpferische Rolle des Publikums an, die „zu allertiefst in einem heimlichen Nacherleben, in einer schattenhaften Nachbildung der schauspielerischen Leistung“ bestehe. Durch diese und ähnliche Äußerungen hinterfragte Herrmann die historisch etablierte Grenze zwischen Theaterdarstellern und -zuschauern und begründete mit dem ‚Nacherleben‘ einen der zentralsten

Topoi der Theaterwissenschaft des 20. und 21. Jahrhunderts. Im Sinne einer historischen Epistemologie soll im Vortrag skizziert werden, wie Herrmanns Begriff des ‚Nacherlebens‘ aber vor allem von den Diskursen seiner Zeit geprägt war: von der Theaterkunst ebenso wie von der Wahrnehmungsphysiologie, -psychologie und -philosophie des frühen 20. Jahrhunderts.

Viktoria Tkaczyk ist Assistant Professor of Arts and New Media an der University of Amsterdam und Leiterin der Dilthey-Forscherguppe "The Making of Acoustics in 16th to 19th Century Europe" am Max Planck Institut für Wissenschaftsgeschichte in Berlin.

Bei „Ethnizität“ und „Rasse“ handelt es sich laut dem Soziologen R. Brubaker nicht um „Dinge *in* der Welt“, sondern um „Sichtweisen *auf* die Welt“, denen identische kognitive Prozesse zugrunde liegen. Dass diese Sichtweisen in hohem Maße sozial konsequenzenreich sind, spiegelt sich auch in zeitgenössischen Aufführungen des deutschen Sprechtheaters wieder; denn hier wird die Differenzkategorie *Ethnizität* (als Oberbegriff) mittels performativer Praktiken oftmals (unbewusst) erhärtet oder deren Kontingenz thematisiert und offen ausgestellt. Auch wenn diese Form der sinnhaften Unterscheidung von Menschen seit jeher relevant ist, erscheint sie zu Beginn des 21. Jahrhunderts in Deutschland aufgrund der gewandelten sozialen Umwelt unter anderen Vorzeichen als noch vor wenigen Jahrzehnten.

Dies ist derzeit in Bezug auf das kulturelle Feld „Theater“ deutlich spürbar, und zwar in Form sich überlagernder Debatten und sich wandelnder künstlerischer Praktiken — exemplarisch sei auf das Maxim Gorki-Theater unter der Leitung Langhoff/Hillje und den Regisseur N. Erpulat verwiesen. Daher gilt es, Ethnizität als Sichtweise auf theatrale Phänomene eigens theoretisch zu fassen und diese so intersubjektiv und systematisch beschreibbar zu machen. Dabei interessieren im Bereich des institutionalisierten Theaters auch die Auswirkungen organisatorischer Strukturen auf die Be-/Verhandlung von Ethnizität im Verlauf des Entstehungsprozesses von Aufführungen.

Hanna Voss, M.A., ist wiss. Mitarbeiterin der Abteilung Theaterwissenschaft am Institut für Film-, Theater- und empirische Kulturwissenschaft der JGU Mainz. Derzeit arbeitet sie in dem theaterwissenschaftlichen Teilprojekt „Praktiken der ethnischen Ent/Differenzierung im zeitgenössischen deutschen Sprechtheater“ (Leitung: Prof. Dr. Friedemann Kreuder) der DFG-Forscherguppe 1939 „Undoing Differences“ an der JGU.

Im Distrikt Kajiado, Kenia, wischt Ratio Kuntah ihrer Tochter Joy die Fliegen aus dem Gesicht. Joy atmet flach, immer wieder kippt ihr schwacher Körper zur Seite. Der Mais ist zu teuer geworden, doch die Regale des nahen Supermarkts sind prall gefüllt. Der Weltmarktpreis für Mais wird 13.000 Kilometer weiter in Chicago ausgehandelt; ein umweltbewusster Millionär baut ihn in Mato Grosso, Brasilien, an und verkauft ihn für Biosprit. Daher muss Joy hungern. Um das Zusammenwirken weit auseinanderliegender Prozesse theatral zu verarbeiten, müssen neue ästhetische Theorien gedacht werden. Die Dramaturgie des klassischen Raums greift ins Leere, wo Wirklichkeit aus multiplen, räumlich

distinkten Einflussgrößen besteht. Neue ‚Räume‘, die phänomenologisch als affektive Koexistenzialgefüge anzusprechen wären, lassen sich als globale emotionale Ereignisschleifen ansehen, die im Denkmodell des affektiven Raums ihre Diskursgrundlage finden. Der Vortrag diskutiert Aspekte solcher ästhetischer Ideen unter Rückgriff auf transdisziplinäre Theorien über performative ‚affektive Räume‘ (u.a. Tygstrup; Ernst). Er erläutert an zwei Beispielen (einer Produktion der Volksbühne und einer eigenen Produktion) ästhetischer Rahmung, mit welchen ästhetischen Räumen der neuen Wirklichkeit beizukommen ist.

Frithwin Wagner-Lippok ist Theaterregisseur und promoviert an der Universität Bayreuth über Authentizität und affektive Räume im zeitgenössischen Theater. Zusammenarbeiten mit *She She Pop*, *Rimini Protokoll*, *andcompany&Co.*, *deufert&plischke* u.a. in live-lectures. Veröffentlichungen und Workshops zu performativer Theaterästhetik am Institut del Teatre in Barcelona und der Uni PUC in Rio de Janeiro, Brasilien.

Im Zuge der Theatralitätsdebatte ist die Beschäftigung mit politischen Bewegungen seit den 1980er Jahren zu einem wichtigen Arbeitsfeld der Theaterwissenschaft geworden. Allerdings stellt dieses Feld besondere methodologische Anforderungen, denn die Inszenierungsformen politischer Bewegungen sind vielfältig, multimedial und repetitiv. Belastbare Analysen können sich in der Regel nicht auf einzelne Aufführungen beschränken, sondern müssen ganze Ereignisketten in Betracht ziehen. Schon der Begriff der politischen Bewegung lässt in seiner Vieldimensionalität elementare Spannungen erahnen, u. a. zwischen Mikro-Bewegungen (einzelner Körper) und Makro-Bewegungen (großer Aggregate), Bewegung als materiellem Geschehen und Bewegung als Metapher, ‚inneren‘ Bewegungen (Emotionen) und ‚äußeren‘ Bewegungen (im Raum), kurzfristigen bzw. situativen Bewegungen und Bewegungen von langer Dauer.

Der Kurzvortrag wird diese Spannungen nicht im Einzelnen entfalten können, sondern soll sich auf einen kritischen Vergleich zwischen zwei möglichen theaterwissenschaftlichen Thematisierungen von politischen Bewegungen konzentrieren: Variante eins besteht darin, die Ereignisketten auf die in ihnen exponierten gestischen Konfigurationen zu befragen und diese materiellen Bewegungsmuster dann zu abstrakten Ideen von Bewegung in Beziehung zu setzen. Variante zwei vermeidet eine Übersetzung von Körperbewegungen in Ideen und beleuchtet stattdessen die konkreten Affizierungen und Verknüpfungen, die eine Bewegung von innen heraus in Gang halten.

Matthias Warstat, seit 2012 Professor für Theaterwissenschaft an der Freien Universität Berlin; 2008–2012 Professor für Theater- und Medienwissenschaft an der Universität Erlangen-Nürnberg; Studium der Theaterwissenschaft und Neueren Geschichte in Berlin; Promotion 2002 (*Theatrale Gemeinschaften*); Habilitation 2008 (*Krise und Heilung. Wirkungsästhetiken des Theaters*). Forschungsschwerpunkte: Theater und Gesellschaft, Theatralität des Politischen, Theorien des Ästhetischen, Theatergeschichte der Moderne.

Tanzwissenschaft sieht sich stets mit der Schwierigkeit und der methodischen Herausforderung konfrontiert, Tanzereignisse in eine diskursive Form zu bringen. Es gilt, adäquate und singuläre — oft interdisziplinäre — Methoden für den jeweiligen Untersuchungsgegenstand zu finden. In meinem Beitrag möchte ich danach fragen, inwiefern sich eine jeweilige Methode aus dem konkreten Untersuchungsgegenstand heraus ergeben kann. Exemplarisch beschäftige ich mich mit der ‚improvisierten Choreographie‘ *Accords* von Thomas Hauert und der Kompanie ZOO. Das choreographische Prinzip von *Accords* ist das improvisierte Unisono. Die Tanzenden orientieren sich aneinander, übernehmen Bewegungen voneinander und agieren vergleichbar

einem Vogel- oder Fischeschwarm. Mittels der *Denkfigur des Schwarms* möchte ich diese ‚schwärmenden Konstellationen‘ beschreiben und die Funktions- und Operationsregeln dieses Gebildes analysieren. Des Weiteren sollen mit dieser epistemologischen Figur die kinästhetischen Übertragungsprozesse diskutiert werden, die sich zwischen den Tanzenden ereignen.

Die Schwarmfigur scheint geradezu prädestiniert für die Betrachtung dieser Tanzimprovisation. Beide Phänomene, der Schwarm und die Improvisation, zeichnen sich gleichermaßen aus durch Transitorik, Performativität, Kontingenz und Emergenz.

Mona De Weerd, seit 2012 Assistentin am Institut für Theaterwissenschaft der Universität Bern; Studium der Theater- und Tanzwissenschaft sowie Kunstgeschichte an der FU Berlin und in Bern; sie promoviert bei Prof. Dr. Christina Thurner zur Schwarmdynamik und dem Miteinander in den ‚improvisierten Choreographien‘ von Thomas Hauert und der Kompanie ZOO.

Es ist eine der Setzungen unseres Fachs, dass Max Herrmann Theater als „Raumkunst“ definierte, die zwischen Akteuren und Publikum hervortritt (1931). Fragen nach Licht, Bühnentechnik — ja, der gesamte Komplex der Szenographie — blieben, wie er selbst schrieb, „unerörtert“ und somit die Funktion der Bühne als „Mitspieler“, die Künstler damals zu erkunden begannen (Baugh 2005). Jene Setzung wurde fachgeschichtlich prägend und stellt uns bis heute — im Zuge des sog. zweiten Medienumbruchs (Digital Turn), der erneut Re-Visionen der „Raumkunst“ Theater bedingt — vor Herausforderungen.

Der Beitrag rückt die Szenographie in den Fokus. Szenographie meint dabei nicht allein visuelle Kunst (Bühnenbild) bzw. ‚Ausstattung‘ gegebener Spielorte, sondern all jene Kulturtechniken und Verfahren, die am Hervortreten theatraler

Räume beteiligt sind. Da diese nicht nur ästhetisch, sondern Ausdruck jeweils gültiger Raumkonzepte, d.h. epistemisch sind, schlage ich vor, sie als „Phänomentechniken“ zu begreifen. Der Begriff geht zurück auf Gaston Bachelard, der u.a. die Perspektive damit beschrieb. In der neueren Szenographie können, so die These, aber damit auch Verfahren analysiert werden, die sich der Bildlogik der Perspektive widersetzen. Gezeigt werden kann dies am Einsatz von Typographie/Schrift auf der Bühne (seit Brecht), dem Spiel mit Schriftbildlichkeit (B. Neumann) sowie digitalen Hypertextstrukturen (B. Ehnes). Ziel ist es, die Theatersemiotik, Performativitätsdebatte sowie Phänomenologie des Theaters um die Analyse seiner „Phänomentechniken“ zu erweitern.

PD Dr. Birgit Wiens, Theaterwissenschaftlerin, z.Zt. Privatdozentin am Institut für Theaterwissenschaft der Ludwig-Maximilians-Universität München; Habilitation 2013 an der LMU München/Dept. Kunstwissenschaften. Jüngste Publikation: *Intermediale Szenographie. Raum-Ästhetiken des Theaters am Beginn des 21. Jahrhunderts.* Paderborn: Wilhelm Fink Verlag 2014.

In ihren posthum veröffentlichten Vorlesungen über Kants Ästhetik erklärt Hannah Arendt das ästhetische Urteil zur Grundlage einer politischen Theorie des Urteilens. Zentrale Figur dieser Theorie ist dabei der „Weltzuschauer“, der im Abstand zum politischen Geschehen mit seinem Blick die Menschheitsgeschichte erfasst und im Akt des Urteilens an den Sensus Communis einer universellen Gemeinschaft appelliert. Ausgehend von dieser epistemologischen Figur des urteilenden Zuschauers, möchte ich mich mit dem Verhältnis von Theater und Urteil auseinandersetzen und der Frage nachgehen, unter welchen (historischen und theoretischen) Bedingungen das Theater als ein Ort des

Urteilens betrachtet werden kann. Zwei Probleme werden dabei im Zentrum der Überlegungen stehen:

1. Die historisch prekäre Rolle des ästhetisch urteilenden Subjekts im Theater, dem das kollektive Empfinden und Urteilen des Publikums im Wege steht.
2. Die Problematik eines universellen Gemeinschaftsbegriffs, von dem Arendts Überlegungen zum Sensus Communis ausgehen. Ob und inwiefern es trotz dieser beiden Probleme im Hinblick auf ein politisches Theater sinnvoll erscheint, heute wieder mehr vom Urteilen statt vom Handeln des Zuschauers zu sprechen, wird zu diskutieren sein.

Benjamin Wihstutz (Dr. phil) ist wiss. Mitarbeiter am SFB 626 und lehrt am Institut für Theaterwissenschaft der FU Berlin. Forschungsschwerpunkte: Politik und Ästhetik des Gegenwartstheaters, Raumtheorie, Geschichte des ästhetischen Urteilens. Publikationen: *Der andere Raum: Politiken sozialer Grenzverhandlung im Gegenwartstheater*, Zürich-Berlin 2012; *Theater der Einbildung. Zur Wahrnehmung und Imagination des Zuschauers*, Berlin 2007; *Performance and the Politics of Space: Theatre and Topology*, hg. mit E. Fischer-Lichte, London 2013.

Mit Foucaults *Archäologie des Wissens* hat ein Umdenken bezüglich der Narration von Geschichte und der Materialität von Übertragung geschichtlichen Wissens eingesetzt. Das Archiv ist auf neue Weise in den Blick getreten. Wie lässt sich eine Reflexion über die Historizität von Aufzeichnungsweisen, das ‚dokumentarische Gewebe‘ (Foucault), in die auf Dokumenten beruhende, theater- bzw. tanzwissenschaftliche Historiografie integrieren? Das Ballett des frühen 19. Jahrhunderts stellt eine besondere Herausforderung für die Historiografie von Tanz und Theater dar, da dessen Archiv mit eher randständigen Quellen gefüllt sind: Lithografien, Keepsake-Alben, Souvenirobjekte aus Porzellan, Memorabilia wie Ballettschuhe bekannter Tänzerinnen usw. Notationen oder Aufführungsaufzeichnungen finden sich hingegen äußerst selten.

Anhand von Quellen zu Jules Perrots Divertissement *Le Délire d'un peintre* für Fanny Elssler (London, 1843) möchte ich das Ornamentale des Balletts betrachten. Die Arabeske ist nicht nur die zentrale Pose jener Zeit, sondern auch ein Ornamentmodus, der Bild, Text, Zeichen und tänzerischer Gestalt medial vermittelt. Ornamentale Historiografie fokussiert auf die Untersuchung historischer Aufzeichnungsweisen. Die ornamentalen Quellen sind ideale Archive der Fantastik der Ballette des frühen 19. Jahrhunderts, da sie den halluzinatorischen Effekt, den Werke wie *Le Délire d'un peintre* zum Thema haben, in der Aufzeichnung wiederholen: Sie dienen weniger zur Sicherung der Werke als zu ihrer phantasmatischen Ergänzung. Dieser methodologische Vorschlag ermöglicht, einen neuen Blick auf die frühe Sammlungskultur von Theater- und Tanzarchiven zu werfen. Sie bilden ein Archiv der Archivierung, das für zeitgenössische Historiografie noch zu erschließen ist.

Eike Wittrock, promoviert, Wissenschaftlicher Mitarbeiter im DFG-Forschungsprojekt *Bilder von Bewegung — Tanzfotografie 1900-1920* an der FU Berlin. Seine Dissertation *Arabesken. Das Ornamentale des Balletts im frühen 19. Jahrhundert* entstand im DFG-Graduiertenkolleg „Schriftbildlichkeit“. Zudem Arbeit als Dramaturg und Kurator im Julius-Hans-Spiegel-Zentrum (TANZFONDS ERBE Projekt zu Exotismen in der Tanzmoderne) und künstlerischer Mitarbeiter des Internationalen Sommerfestivals auf Kampnagel.

Monika Woitas studierte Musikwissenschaft, Kommunikationswissenschaften und Philosophie in Salzburg und wurde dort 1988 mit einer Arbeit über Léonide Massine promoviert. Danach war sie an den musik- und theaterwissenschaftlichen Instituten der Universitäten Salzburg, München und Bochum sowie als Gastdozentin in Leipzig und Köln tätig; ihre Habilitation erfolgte an der LMU München 1995 (*Im Zeichen des Tanzes. Zum ästhetischen Diskurs der darstellenden Künste zwischen 1760 und 1830*, Herbolzheim 2004). Seit Oktober 2005 betreut sie den Studienschwerpunkt Musik- und Tanztheater am Institut für Theaterwissenschaft der RUB.

Forschungsschwerpunkte: Darstellungskonzepte und Geschichte des Musik- und Tanztheaters, zum Verhältnis von Musik und Tanz, Ballets Russes, Richard Strauss, Igor Strawinsky.

Als ‚Körper-Werkstätten‘ betreten, bieten theatrale Räume mehrere analytische Perspektiven. In der sprichwörtlichen, die Medialität des Theaters herausfordernden, leiblichen Ko-Präsenz von Schauspielern und Zuschauern werden Körper (auf der Bühne) nicht nur in Echtzeit *aus-*, sondern auch *hergestellt* — geformt, verformt und formalisiert. Schauspieler und Zuschauer tauschen dabei zuweilen die Rollen. Nun sind aber all die zahlreichen Interaktionsmöglichkeiten und -formen keinesfalls bloß den menschlichen Akteuren vorbehalten — in ihrer atmosphärischen Wirkung prägen Licht und Ton, Raum und Requisiten die theatralen Körper-Relationen in kaum zu unterschätzender Weise. Unter den nicht menschlichen Akteuren der Körper-Werkstätten finden sich allerdings Wesen ein, die sich durch eine spezifische Beziehung zum Menschen auszeichnen:

Theaterpuppen aller Art haben die ihnen zugewiesenen Sparten verlassen und agieren zunehmend — als Stellvertreter und Doppelgänger — gemeinsam mit ihren menschlichen Kollegen auf der Bühne. Welche epistemologischen Potentiale liegen nun in der Betrachtung dieses Theaters als Körper-Werkstatt? Indem die Werkstatt-Metapher den Blick auf die Künstlichkeit theatraler Körper lenkt, wird sie der in der Praxis vorgefundenen gemeinsamen Präsenz menschlicher Akteure und Puppen gerecht und avanciert zum Ausgangspunkt für die Suche nach angemessenen theoretischen Rahmungen und geeignetem begrifflichen Besteck auf der Grundlage schauspieltheoretischer Konzepte sowie relevanter sozial-, kultur- und medienwissenschaftlicher Theorien.

Lisa Wolfson ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am Lehrstuhl von Prof. Dr. Lutz Ellrich am Institut für Medienkultur und Theater der Universität zu Köln. Sie promoviert über Puppen und künstliche Menschen in medienwissenschaftlicher und ethnologischer Perspektive. Ihre Lehr- und Forschungsschwerpunkte sind Posthumanismus, Semantiken der Puppe, Körper und Sinne, Schauspieldiskurse der historischen Avantgarde sowie intra- und interkulturelle Kommunikation.

Themenforen

Geschichte boomt. Schlachten-Reenactments, in den USA seit langem beliebt, finden auch in Europa in wachsendem Maße Anklang; materielle Nachstellungen von politischen Ereignissen, Auseinandersetzungen und Verbrechen stoßen ebenso auf ein breites und interessiertes Publikum wie die mediale Aneignung der Vergangenheit in Theatertexten, Biografien, Filmen, Docutainment und Ausstellungen. Populärkulturelle und künstlerische Wiederaufführungen von historischen Ereignissen und paradigmatischen Performances des 20. Jahrhunderts verraten ein starkes Bedürfnis nach (Selbst-)Vergewisserung in Zeiten der Globalisierung. Die theatrale Wiederholung der Geschichte ist zu einem Paradigma der Erinnerungskultur und des Gegenwartstheaters geworden.

Die Formen der Wiederholung von Geschichte gehen dem Theater nicht voraus. Sie sind stets theatral konstituiert. Ihre unreflektierte Gestalt ist der ästhetische Historismus, der vom 19. Jahrhundert bis in die Gegenwart mit Regelmäßigkeit wiederkehrt. Die Auseinandersetzung mit dem Historismus und die theoretische Reflexion des Zusammenhangs von Geschichte, Wiederholung und Theater in sozialen und kulturellen Praktiken ebenso wie in künstlerischen Verfahren gehört zu den Aufgaben einer Theaterwissenschaft, die Geschichte als zentrale wissenschaftliche Episteme begreift.

Zur näheren Bestimmung dieser Episteme befasst sich das Themenforum zunächst mit Konzepten der Wiederholung im Anschluss an Kierkegaard, Marx, Nietzsche und Deleuze. Auf unterschiedliche Weise beschreiben sie die Wiederholung als einen Vorgang der Uneigentlichkeit, Sekundarität und Maskerade, als theatrale Akt. Die theaterwissenschaftliche Analyse erfolgt dabei im Kontext zentraler, aus den Geschichts- und Kulturwissenschaften herkommenden Paradigmen von Geschichtlichkeit, historischer Kontinuität und diskontinuierlicher ‚Geschichtetheit‘. Wichtigstes Instrument ist dabei die Beschäftigung mit den Differenzen, mit dem Abweichenden und Singulären, dem Wieder(ge)holten und Übriggebliebenen, das nicht im Gesamtbild einer Zeit aufgeht und das von den Rändern her jede ‚große Erzählung‘ infrage stellt.

An zeitgenössischen Theater- und Performanceproduktionen, an Stücken sowie populären und künstlerischen Reenactments wollen die Teilnehmenden des Themenforums verschiedene Modi der Wiederaufführung von Geschichte erarbeiten. Sie begreifen Theater als einzigartigen Ort der Aushandlung und Aneignung der Vergangenheit und erkunden „Geschichte in Zukunft“ im Medium des Theaters.

- Das Paradigma des ästhetischen Historismus vom 19. Jahrhundert bis zur Gegenwart: Theatralität der Geschichtskonstruktionen
- Rekonstruktion und Reenactment als historische und gegenwärtige theatrale Praktiken der Aneignung von Geschichte
- Praktiken der Wiederholung als theatrale Formen, die historische Erfahrung ermöglichen
- Echophänomene als Strukturen und Praktiken der ästhetischen, politischen und epistemologischen Diversifizierung von Geschichte

Praktiken der Wiederholung in den zeitgenössischen visuellen und performativen Künsten

Ostmitteleuropas

Dr. Micha Braun ist Postdoktorand am Institut für Theaterwissenschaft der Universität Leipzig. 2006-2010 Stipendiat im DFG-Graduiertenkolleg „Bruchzonen der Globalisierung“; 2011 promoviert zur Praxis von Erzählung und Geschichte bei Peter Greenaway (*In Figuren erzählen*, 2012). Neueste Publikationen: *Reenacting History: Theater & Geschichte* (Mithg. 2014); *Die Praxis der/des Echo* (Mithg. 2013, www.echo2013.de).

Praktiken des Reenactments

Tamar Pollak, M.A. studierte Theaterwissenschaft, Germanistik und Philosophie an den Universitäten Bern und Leipzig. Derzeit ist sie wissenschaftliche Mitarbeiterin im DFG-Forschungsprojekt „Das Theater der Wiederholung“. Ihre Interessen- und Arbeitsschwerpunkte liegen in Erscheinungsformen des Niederschlags von Geschichte in dramatischen und/oder literarischen Auseinandersetzungen mit dem Verhältnis von Vergangenheit und Gegenwart.

Chair

Prof. Dr. Günther Heeg ist Geschäftsführender Direktor des Instituts für Theaterwissenschaft der Universität Leipzig und Vizepräsident der International Brecht Society (IBS). Er ist Leiter des DFG-Forschungsprojekts „Das Theater der Wiederholung. Zum Verhältnis von Theaterhistorismus und künstlerischer Praxis des Reenactments.“ Jüngste Publikationen: *Reenacting History: Theater & Geschichte* (Mithg. 2014) und *Theaterwissenschaft: Aus Tradition Grenzen überschreiten* (Mithg. 2014).

„Spiel es noch einmal“ – Vom Umgang mit lebensgeschichtlichem Material auf der Bühne

Dr. Veronika Darian ist seit 2004 wissenschaftliche Assistentin bzw. Mitarbeiterin am Institut für Theaterwissenschaft der Universität Leipzig. 2010/2011 Vertretung der Juniorprofessur Tanzwissenschaft an der FU Berlin. 2013/2014 wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Medien- und Kulturwissenschaft der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf. Derzeitige Forschungsschwerpunkte: Theater des Alters, Biographie auf der Bühne.

Geschichte als Theater:

Ästhetischer Historismus

zwischen Architektur und Bühne

Andrea Hensel, M.A., ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Theaterwissenschaft der Universität Leipzig. Seit 2013 promoviert sie im Rahmen des DFG-Forschungsprojekts „Das Theater der Wiederholung zum Verhältnis von Historiographie und künstlerischer Geschichtspraxis im 19. Jahrhundert“. Weitere Forschungsschwerpunkte: Freie Theaterformen, die Analyse von neuen Produktionsformen und theaterästhetischer Kreativität in den postsozialistischen Staaten (Ost-) Europas.

Bewegungs- und zeitbasierte Kunst kann außerhalb ihrer primären Erscheinung nur durch mediale Transformationen zugänglich gemacht werden. In verschiedenen Verfahren des Aufzeichnens entstehen aus dem Bewegungsartefakt andere (bewegte) Artefakte, die für die Aufführung einstehen. Aufzeichnungen bilden auch den Anfang der Übertragungskette in digitale Formate. Die Übertragung selbst wiederum kann als mediale Bewegung verstanden werden.

Das Themenforum fragt nach Rolle und Funktion von Bewegung in Prozessen der Archivbildung und Geschichtsschreibung, aber auch nach dem Status von Bewegung bei der je aktuellen Aneignung vergangener Ereignisse („beweglicher Zugang“). Inwiefern sind synchronisierte/simultane Formen von Bewegung notwendig, um das Artefakt reitieren zu können? Welche Verfahren, Gesten und Rhetoriken des Aufzeichnens bestimmen den Einsatz und das Auslesen verschiedener medialer Artefakte? Wie kann ein beweglicher Zugang zu vergangenen Ereignissen als Bewegung im Raum (z.B. einer Ausstellung) inszeniert werden?

Aufzeichnen. Transformieren. Medien
der Geschichtsschreibung ephemerer
Kunstformen Barbara Büscher

Dokumente oder Spuren von Performances bzw. Aufführungen müssen als mediale Transformationen verstanden werden. Die Arbeit am und im Archiv verbindet sich mit medientheoretischen Kontextualisierungen. Medial unterschiedene Praktiken des Aufzeichnens gehen den Möglichkeiten von Geschichtsschreibung und Wissen voraus. Untersucht werden soll nicht allein das Resultat, das Aufgezeichnete, sei es in Schrift, Zeichnung, Diagramm oder audiovisueller Speicherung, analog und digital, sondern der Prozess des Aufzeichnens, z.B. der Aufnahmemodus von Fotografie oder Film, in Fortführung des Idee eines ‚Apparat-Operator-Komplexes‘ (Vilem Flusser).

Zum Zeitregime des Moments:
Performance als Bewegung in der
Geschichte Franz Anton Cramer

Wenn Einzigartigkeit oder Singularität von Performance als ontologische Möglichkeitsbedingungen gesetzt werden, ist die Geschichtlichkeit des Performance-Ereignisses zugleich in Frage gestellt. Das Sukzessive von Zeit muss aber nicht notwendig mit der Simultaneität von Performance opponieren. Die Ausstellung „MOMENTS. Eine Geschichte der Performance in 10 Akten“ (ZKM Karlsruhe, 2012) suchte Wege der historischen und zeitgenössischen Aneignung von Zeit diesseits der Dichotomien.

Über Reste. Strategien des Bleibens
in den darstellenden Künsten

Susanne Foellmer

Der Beitrag skizziert die Herausforderungen des Bleibens in den sonst vom Primat der Präsenz her gedachten Kunstformen Tanz und Performancekunst. Im begrifflich noch recht unsystematischen Feld wiederholender Verfahren ist eine eingehendere Analyse vonnöten, die auf eine Revision und Neuformulierung jener *Praktiken des re-* zielt, welche die Ontologie des Theaters in oftmals medialen Transfers nachhaltig verschieben. Darüber hinaus ist zu bedenken, welche archivarischen Verfahren in Tanz und Performance greifen und in welchen ästhetischen und wissenschaftlichen Dimensionen wiederum die hier bewahrten relikthafte Hinterlassenschaften zu begreifen sind. Dabei wird der Fokus auf das *Bleibende des Transitorischen* gerichtet, das sich in einer doppelten Verfasstheit zeigt: Zum einen als Zeitfigur von Resten, sodann als Wieder-Holung im Sinne ästhetischer Verfahren.

Black Mountain College. Lehren und
Lernen als Aufführungskünste

Annette Jael Lehmann

Die Bedingungen und Möglichkeiten, die prozessbasierte Arbeit am Black Mountain College zu reflektieren und im Rahmen einer Ausstellung sowie eines digitalen Projekts erfahrbar zu machen, sind Thema des Beitrages. Das Bildungs- und Forschungsprojekt *Black Mountain — Lehren und Lernen als Aufführungskünste* widmet sich der von 1933 bis 1956 bestehenden Kunsthochschule Black Mountain College als Kreativitätsmodell heutiger

Schaffens- und Organisationsprozesse. Welche unerprobten Möglichkeiten der Aufarbeitung und Präsentation der komplexen Geschichte dieser Institution sind aus performativer Perspektive möglich? Anlässlich der im Sommer 2015 im Hamburger Bahnhof — Museum für Gegenwart — Berlin stattfindenden Ausstellung *Black Mountain — Explorations of Creativity* entsteht zwischen dem Museum, der Freien Universität Berlin und dem Dahlem Humanities Center eine auf drei Jahre angelegte Zusammenarbeit. Siehe auch: www.black-mountain-research.com

Zur Fotografie als Dokument der
Tanz- und Theatergeschichtsschreibung Isa Wortelkamp

Fotografien sind Quellen unseres Wissens über Bewegung — eines Wissens, das in einer medialen Übertragung des performativen Ereignisses ins Bild begründet ist. In besonderer Weise gilt das für die Fotografie des Tanzes, die durch den in Bewegung begriffenen Körper in ihrer fixierenden und sistierenden Eigenschaft hervortritt. Sichtbar wird dabei die Fotografie als künstlerisches Artefakt, das sich durch die Interferenz von Bild und Bewegung auszeichnet. Ziel des Beitrages ist es, Fotografie als Dokument von Bewegung in ihrer Bedeutung als Bild, das über eigene Darstellungsqualitäten verfügt und sich von einem Verständnis von Fotografie als Abbild abgrenzt in ihren Konsequenzen für eine historiografische Reflexion von Tanz und Theater zu befragen.

Prof. Dr. Barbara Büscher ist Professorin für Medientheorie/-geschichte, Intermedialität an der Hochschule für Musik und Theater Leipzig. Sie ist Initiatorin und Mitherausgeberin des Online-Journals MAP media — archive — performance (www.perfomap.de). Gemeinsam mit Franz Anton Cramer leitet sie seit 2012 das von der DFG geförderte Projekt Verzeichnungen. Medien und konstitutive Ordnungen von Archivprozessen der Aufführungskünste. 2014 erschien *Raumverschiebungen: Black Box — White Cube*, herausgegeben mit Verena Eitel und Beatrix von Pilgrim.

Prof. Dr. Susanne Foellmer ist Juniorprofessorin für Theater- und Tanzwissenschaft an der Freien Universität Berlin. Forschungsschwerpunkte sind Theorie und Ästhetik in zeitgenössischem Tanz und Performance und der historischen Avantgarde sowie Tanz im Kontext von Medien und Gender. Publikationen u.a.: *Am Rand der Körper. Inventuren des Unabgeschlossenen im zeitgenössischen Tanz*, Bielefeld 2009 und *Valeska Gert. Fragmente einer Avantgardistin in Tanz und Schauspiel der 1920er Jahre*, Bielefeld 2006.

Dr. Franz Anton Cramer ist wissenschaftlicher Mitarbeiter im Rahmen der DFG-Forschungsstelle Verzeichnungen, Universität der Künste Berlin/HZT. Von 2007 bis 2010 leitete er dort gemeinsam mit Gisela Müller und Boris Charmatz den Pilotstudiengang Zeitgenössischer Tanz, Kontext, Choreographie (BA) und bis 2011 Projektbeauftragter von Tanzplan Deutschland / KSB für den Bereich Kulturerbe Tanz. Bis 2013 war er zudem Fellow am Collège international de philosophie in Paris.

Prof. Dr. Annette Jael Lehmann was from 1999-2005 researcher at the collaborative research centre SFB 447 Performative Cultures at the Freie Universität Berlin. Since 2007 she is Professor in Visual Culture and Theater Studies at the Freie Universität Berlin. Her interdisciplinary research focus is on: Visual Culture, Performance Studies, Contemporary Arts and Aesthetics, Gender- and Queer-Studies and Digital Humanities. Her publications include: *Exposures. Visual Culture, Discourse and Performance in Nineteenth-Century America*, Tübingen 2009; *Environmental Art. Kunst/ Medien/Umwelt*, Bielefeld 2014.

Prof. Dr. Isa Wortelkamp ist Juniorprofessorin am Institut für Theaterwissenschaft der Freien Universität Berlin. Dort leitet sie das DFG-Forschungsprojekt Bilder von Bewegung — Tanzfotografie 1900-1920. In ihrer Forschungsarbeit untersucht sie die Verhältnisse von Aufführung und Aufzeichnung, Choreographie und Architektur sowie von Bild und Bewegung. Veröffentlichungen u.a.: *Bewegung Lesen. Bewegung Schreiben*, Berlin 2012 (Herausgabe); *Das Buch der Angewandten Theaterwissenschaft*, Berlin 2012 (Herausgabe gemeinsam mit A. Matzke u. Ch. Weiler).

Chair

Dr. Hans-Friedrich Bormann ist Akademischer Rat am Institut für Theater- und Medienwissenschaft der Universität Erlangen-Nürnberg. Studium der Angewandten Theaterwissenschaft an der Universität Gießen. Von 2003 bis 2009 wiss. Assistent am Institut für Theaterwissenschaft der Freien Universität Berlin und Mitarbeiter im SFB 447 Kulturen des Performativen. Publikationen zur Geschichte und Theorie der performativen Künste sowie zu Fragen der theatralen, medialen und musikalischen Praxis.

Das Publikationswesen ist seit den achtziger Jahren mit dem Wechsel von analogen zu digitalen Techniken beschäftigt. In den zurückliegenden Jahren wurden Online-Publikationen zunehmend wichtig – auch für die Theaterwissenschaft: Dissertationen können im Internet veröffentlicht werden, viele Monografien erscheinen sowohl in Papierform als auch digital (als Google-Book oder E-Book), Internet-Fachzeitschriften beginnen, den herkömmlichen Publikationsmodellen den Rang abzulaufen. Schnell und weltweit abrufbar, mit erheblich geringeren Produktionskosten als papiergebundene Veröffentlichungen verbunden, weisen entsprechende Formate enorme Vorteile auf. Dies gilt besonders für fachwissenschaftliche Zusammenhänge, in deren Rahmen geringe Auflagenzahlen (für konventionell produzierte Produkte) enorme Druckkostenzuschüsse erforderlich machen, die Publizierung von wichtigen Forschungsergebnissen vielfach erschwerend.

Im Themenforum *Digitales Publizieren* soll es weniger um wirtschaftliche Aspekte gehen. Fokussiert werden theaterbezogene Veröffentlichungen mit kulturellen, fachlichen oder wissenschaftlichen Zielen. Das Themenforum möchte ein Gespräch zwischen Fachleuten ermöglichen, die auf verschiedenen Ebenen in die neuen Technologien involviert sind, auf der Ebene von Theaterkritik, der Erstellung von E-Books, Forschungsdatenbanken oder auch Textveröffentlichungen in Open Access-Journals. Das Themenforum wird verschiedene konzeptionelle Ideen und Techniken der Umsetzung diskutieren. Unter medientheoretischen Gesichtspunkten soll die Frage erörtert werden, ob und wie die neuen technischen Verfahren sich auch auf inhaltlich auswirken können. Diskutiert werden die Chancen und Grenzen einer medialen Innovation, die sich auf die Bedingungen wissenschaftlichen Arbeitens selbst auswirken dürften.

Die einzelnen Projekte sind stellvertretend aus Praxis und Wissenschaft zusammengestellt: Das Feld der wissenschaftlichen Veröffentlichungen werden Andreas Backoefer vom epodium-Verlag und Ingo Jonas von etum vertreten. Mit Steffen Meier konnte darüber hinaus ein Sprecher des Arbeitskreises elektronisches Publizieren des Börsenvereins des Deutschen Buchhandels gewonnen werden. Sarah Heppekausen von Nachtkritik und Nina Hümpel von tanznetz.de sind eingeladen, um aus dem Arbeitsbereich von Theaterkritiken einen Einblick zu geben. Prof. Guido Hiß wird die Diskussion mit Blick auf die wissenschaftlichen Optionen und medialen Bedingungen der neuen Verfahren zusammenführen.

Dr. Ingo Jonas (etum) wurde zum Bühnenschreiner an der Oper Leipzig ausgebildet, studierte Theaterwissenschaft, Psychologie und Philosophie in Leipzig und promovierte 2011 in Amsterdam. Seit 2004 ist er Redaktionsmitglied von *Theaterforschung.de*, 2008 übernahm er die Herausgeberschaft. Seit 2014 gibt er das eJournal *etum* heraus. Er arbeitet zudem als Regisseur in der Freien Szene.

Dr. Andreas Backoefer (epodium) studierte Germanistik, Geschichte und Theaterwissenschaft in München, Promotion 1994. Danach folgte ein Engagement als Dramaturg am Theater Vorpommern (Greifswald/Stralsund) und verschiedene Tätigkeiten in der Verlagsbranche. 2000 gründete er den *epodium* Verlag mit der Reihe „Intervisionen“. Inzwischen erscheinen bei *epodium* vier wissenschaftliche Reihen (Theater, Tanz, Medien) sowie die Zeitschrift *Tanz & Archiv*.

Sarah Heppekausen (Nachtkritik), studierte Philosophie, Theaterwissenschaft und Germanistik in Bochum und promoviert derzeit über philosophische Theorien der Schauspielkunst; sie arbeitet als Lehrbeauftragte an der Ruhr-Universität Bochum und als freie Autorin und Theaterkritikerin. Sie schreibt vor allem für das Internet-Portal *nachtkritik.de*, für Tageszeitungen und diverse Magazine.

Nina Hümpel (tanznetz.de) studierte Theaterwissenschaft mit Schwerpunkt Tanzgeschichte, Literatur und Philosophie an der LMU. 1996 gründete sie mit einigen Mitstreitern tanznetz.de. Seit 2001 gelang dafür der Aufbau einer Internetplattform mit über 30 Korrespondenten, Fotografen und Moderatoren. tanznetz.de ist die größte vergleichbare Einrichtung für künstlerischen Bühnentanz in Europa. Im März 2014 erhielt Nina Hümpel dafür den Anerkennungspreis des Deutschen Tanzpreises 2014.

Steffen Meier (Börsenverein des Deutschen Buchhandels) absolvierte eine Ausbildung zum Verlagsbuchhändler bei den Ernst Klett Verlagen und studierte Geschichtswissenschaft in Stuttgart. Im Verlag Eugen Ulmer verantwortete er Aufbau und Leitung des Verlagsbereichs Online. Schwerpunkte waren dabei neue digitale Geschäftsfelder, E-Publishing, E-Books, Mobile und Apps sowie Digitales Marketing und Social Media. Seit April 2014 Leitung Produkt-Innovation und -Marketing bei readbox. Daneben ist er Sprecher des AKEP (Arbeitskreis elektronisches Publizieren) des Börsenvereins des Deutschen Buchhandels und Mitglied der Kommission Digitale Medien der Deutschen Fachpresse.

Dr. Niels Taubert (Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften) studierte Soziologie in Hamburg und Bielefeld und promovierte 2005 über *Open Source* Softwareentwicklungsprojekte. Er war an diversen Forschungsprojekten am Institut für Wissenschafts- und Technikforschung (Universität Bielefeld) beteiligt und koordiniert seit 2013 eine interdisziplinäre Arbeitsgruppe zur Zukunft des wissenschaftlichen Kommunikationssystems an der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften.

Chair

Prof. Dr. Guido Hiß (Theaterwissenschaft) absolvierte Studium, Promotion und Habilitation sowie erste Lehrtätigkeit an der FU-Berlin. Seit 1995 ist er Professor für Theaterwissenschaft an der Ruhr-Universität Bochum. Seine wissenschaftlichen Schwerpunkte liegen in den Feldern der Aufführungsanalyse und (Musik-)Theaterästhetik, in der Theatergeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts, im Feld aktueller theater- und kulturpolitischer Entwicklungen und in der Erforschung des Zusammenhangs von Theater und Religion.

Das Forum soll anhand einzelner Fallbeispiele erörtern, wann, warum und auf welche Art und Weise spezifische Episteme im Verlauf der Fachgeschichte installiert oder marginalisiert wurden und werden. Welche Gesten der Abgrenzung bzw. welche Allianzen sind dabei auszumachen? Welche Episteme entstehen neu?

Gründungsgesten der Schweizer
Theaterwissenschaft

Beate Hochholdinger-Reiterer

Als sich 1927 die Gesellschaft für innerschweizerische Theaterkultur konstituierte, galt die Errichtung eines theaterwissenschaftlichen Institutes an einer schweizerischen Universität als eines der erklärten Ziele, welches erst 1992 mit der Gründung des Instituts für Theaterwissenschaft an der Universität Bern erreicht war. Der Beitrag befragt die von Oskar Eberle ab den 1920er Jahren formulierten Gründungsgesten auf ihre internationalen Bezugnahmen wie auch auf deren Funktionalisierung im nationalen Kontext.

Beate Hochholdinger-Reiterer ist Professorin für Theaterwissenschaft an der Universität Bern. Forschungsschwerpunkte: Gegenwartstheater, Theater, Dramatik und Schauspieltheorien des Aufklärungszeitalters, Genderforschung. Aktuelle Buchpublikation: *Kostümierung der Geschlechter. Schauspielkunst als Erfindung der Aufklärung* (Wallstein 2014).

Nicht nichts? Tanzwissenschaft als
Diskurs-Choreographie

Costanze Schellow

In tanzwissenschaftlichen Texten, die sich mit zeitgenössischem europäischen Tanz seit den 1990er Jahren beschäftigen, ist eine auffällige Häufung von Begriffen der Negation, Negativität und Absenz festzustellen. Diese terminologische Verschiebung erklärt sich nicht allein als Konsequenz, die von Entwicklungen im Tanzschaffen initiiert wurde, sondern ist gleichermaßen in Überlegungen über Strategien und Mechanismen einer sich seit den 1990er Jahren akademisch institutionalisierenden deutschsprachigen Tanzforschung einzubeziehen.

Constanze Schellow ist ab Herbst 2014 Gastprofessorin am Hochschulübergreifenden Zentrum Tanz Berlin. Sie studierte Theaterwissenschaft, Philosophie und Germanistik an der Freien Universität Berlin sowie Performing Arts in Antwerpen. Dramaturgische Zusammenarbeit u.a. mit D. Uhlich, S. Aughterlony. 2014 wurde sie an der Universität Bern mit einer Arbeit zu der diskursiven Produktivität von Negativbegriffen für die aktuelle Tanzforschung promoviert.

Theater im Vakuum. Szenische
Vorgänge im frühen Mittelalter

Maria-Elisabeth Heinzer

Obwohl sich die Theaterwissenschaft als eigenständige Disziplin etabliert hat, überlässt sie ganze Bereiche der Theaterhistoriographie der Literaturwissenschaft, die sich historischen Wendepunkten annimmt. Die anhaltende literaturwissenschaftliche Prägung wirkt sich jedoch auf mehreren Ebenen einengend auf die theatergeschichtliche Forschung aus: Der Import von Entwicklungslinien und Narrativen aus der Literaturwissenschaft verstellt zum Teil bis heute den Blick auf die Theatergeschichte. Dies zeigt sich besonders deutlich am Beispiel des so genannten Theatervakuum, einem angeblich theaterlosen Zeitraum zwischen Antike und Mittelalter.

Maria-Elisabeth Heinzer hat an den Universitäten Bern und Leipzig Theaterwissenschaft, Deutsche Linguistik und Deutsche Literaturwissenschaft studiert. Sie ist Doktorandin und Assistentin am Institut für Theaterwissenschaft und Mitglied der Graduiertenschule am IASH der Universität Bern. Sie promoviert zum Thema „Theater im Vakuum. Szenische Vorgänge im frühen Mittelalter“.

Adaption. Theatrale Praxis und
Analyseinstrument

Mathias P. Bremgartner

Obwohl in den letzten 15 Jahren im deutschsprachigen Theater vermehrt Filme, Romane und jüngst auch Comics für die Bühne adaptiert wurden, hat sich die Theaterwissenschaft einer produktiven An- und Verwendung des literaturwissenschaftlichen Konzepts ‚Adaption‘ bisher weitestgehend verweigert. Liegt dies daran, dass (textbasiertem) Theater per se ein adaptierendes Moment innewohnt? Wie kann Adaption für die Theaterwissenschaft konzeptualisiert, theoretisiert und produktiv gemacht werden?

Mathias Bremgartner studierte Theaterwissenschaft, Neueste Geschichte und Filmwissenschaft in Bern, Zürich und Berlin. Seit 2009 ist er wissenschaftlicher Assistent und Doktorand am Institut für Theaterwissenschaft und Mitglied der Graduiertenschule am IASH der Universität Bern. Er promoviert zum Thema „Performing Comics – Dramaturgie, Intermedialität und Ästhetik von Bühnencomics“.

Zwischen Patchwork und Eigensinn – die Theaterwissenschaft

Andreas Kotte

Seit die Theaterwissenschaft zu Recht als junge Wissenschaft tituliert worden ist, sind mehrere Jahrzehnte verstrichen. Sie hat das Erwachsenenalter erreicht, ohne sich immer entsprechend zu verhalten. Das soll positiv verstanden werden im Sinne eines Selbstbewusstseins, das den Leistungen entsprechend stärker hervortreten dürfte. Der Beitrag wird vier bis fünf Thesen versammeln, die zumindest für den Autor heute zur unveräußerlichen Grundsubstanz des Faches gehören.

Andreas Kotte ist seit 1992 Professor für Theaterwissenschaft an der Universität Bern, seit 2005 Co-Leiter des int. Projekts STEP – Project on European Theatre Systems. Forschungen: Theatergeschichte und systematische Theaterwissenschaft. Herausgeber der Reihen Theatrum Helveticum und Materialien des ITW Bern, 27 Bände, sowie Theaterlexikon der Schweiz (2005; 2012 online). In UTB: *Theaterwissenschaft. Eine Einführung* (2005, 2012) und *Theatergeschichte. Eine Einführung* (2013).

Chair

Christina Thurner ist Professorin für Tanzwissenschaft am Institut für Theaterwissenschaft der Universität Bern. Forschungsschwerpunkte: Tanzästhetik vom 18. bis 21. Jahrhundert, Zeitgenössischer Tanz, Tanz-Historiographie und -kritik. Buchpublikationen: *Beredte Körper – bewegte Seelen. Zum Diskurs der doppelten Bewegung in Tanztexten*, Bielefeld 2009; als Hg. mit Julia Wehren: *Original und Revival. Geschichts-Schreibung im Tanz*, Zürich 2010.

Während in den anderen Künsten Fragen etwa nach der „künstlerischen Forschung“ kontrovers diskutiert und im internationalen Kontext neue Ansätze der Wissensgenerierung durch künstlerische Praxis formuliert werden, sind in der Theaterwissenschaft die verschiedenen Ansätze einer Verbindung von Theorie und Praxis bisher kaum systematisch betrachtet worden. Darum ist es Ziel der 2012 gegründeten Arbeitsgruppe „Theorien und Praktiken des Theaters“, einen Diskurs über das Verhältnis von Theatertheorie und Theaterpraxis in Forschung und Lehre zu initiieren und die bereits bestehenden Ansätze ausdifferenzieren. Damit soll u.a. auch die Fragestellung einer „künstlerischen Forschung“, die bisher im deutschsprachigen Kontext fast ausschließlich im Bereich der Bildenden Kunst thematisiert wurde, auch für die Theaterwissenschaft eröffnet und hinsichtlich der Kunstform Theater erweitert werden.

Im Rahmen des Themenforums werden die Interferenzen von Theorie und Praxis in Lehre und Forschung diskutiert sowie Fragen nach dem Verhältnis von Forschungspraxis und künstlerischer Arbeit aufgeworfen: **Wie werden in und durch die Praxis Theorien des Theaters formuliert? Welche Vorstellungen von Wissen werden durch künstlerische Praktiken erzeugt oder revidiert? Wie unterscheiden sich Forschungspraxis, künstlerische Praxis, Theorien der künstlerischen Arbeit, die gegenwärtig in den Einrichtungen der Theaterwissenschaft vertreten sind? Welche ideologischen und ökonomischen Parameter sind im Diskurs über *künstlerische Forschung* (versteckt) wirksam?**

Im Anschluss an das Themenforum wird das Treffen der Arbeitsgruppe stattfinden.

Ludische Strategien
zwischen Theorie und Praxis

Robin Junicke ist Lehrkraft für besondere Aufgaben am Institut für Theaterwissenschaft der Ruhr-Universität Bochum sowie freischaffender Fotograf und Kameramann. Er promoviert in der Theaterwissenschaft zum Thema „Performative und phantastische Aspekte im Rollenspiel“ und setzt sich mit Interferenzen zwischen ludischen und szenischen Strategien auseinander.

Überlegungen zu einer Praxis des
szenischen Forschens

Sven Lindholm ist Juniorprofessur am Institut für Theaterwissenschaft der Ruhr-Universität Bochum und Leiter des Masterstudiengangs Szenische Forschung. Neben der wissenschaftlichen Arbeit ist er als Regisseur und Medienkünstler tätig und realisiert gemeinsam mit Hannah Hofmann interdisziplinäre Projekte an der Schnittstelle zwischen szenischer, bildender und akustischer Kunst.

Theater in der Lehre – Historische
und gegenwärtige Konzepte des
Lehrens im Wechselverhältnis von
Theorie und Praxis des Theaters

Annemarie Matzke ist Professorin für experimentelle Formen des Gegenwartstheaters an der Universität Hildesheim und Mitglied des Performance-Kollektivs She She Pop.

Begreifen, was uns ergreift.
Zur Hermeneutik
von Szenischer Forschung

André Studt, Wissenschaftlicher Mitarbeiter (Dozent für angewandte Theater- und Medienwissenschaft) am Institut für Theater- und Medienwissenschaft der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg. U.a. tätig in der Kulturadministration und Festivalorganisation, Arbeit als Theaterpädagogin, Dramaturg und Regisseur. Laufendes Dissertationsprojekt: „Der Pädagoge als Regisseur“ (Arbeitstitel). Publikationen zum Figuren-/Objekttheater und zu Fragen der (Schul-)Theaterpädagogik bzw. der ästhetischen Bildung.

Chair

Barbara Gronau, Professorin für Theorie und Geschichte des Theaters an der Universität der Künste Berlin. Forschungsschwerpunkte sind u.a. die Schnittstellen von Bildender Kunst und Theater (*Theaterinstallationen*. Performative Räume bei Beuys, Boltanski, Kabakov, München 2010) sowie Fragen der Agency und Performanz (*Performanzen des Nichttuns*, Wien 2008; *Ökonomien der Zurückhaltung*, Bielefeld 2010 zus. mit A. Lagaay) und seit 2014 Überlegungen zu Zeitlichkeit und Stillstand in den darstellenden Künsten.

Notes from a Small Island: Practice as
Research im britischen Unialltag

David Roesner ist Professor für Theaterwissenschaft mit Schwerpunkt Musiktheater an der LMU München. Er forschte und lehrte bisher an den Universitäten Hildesheim, Exeter/UK und Kent/UK und arbeitet außerdem als Theatermusiker und -regisseur. Zuletzt publizierte er unter anderem die Bücher *Composed Theatre* (mit Matthias Rebstock, Intellect 2011) und *Theatre Noise* (mit Lynne Kendrick, CSP 2012) sowie seine Monographie *The Musicality of Theatre* (Ashgate 2014). <https://mhn.academia.edu/DavidRoesner>.

Schreiben Zeigen – zur Praxis der
Aufführungsanalyse

Isa Wortelkamp, Juniorprofessorin für Tanzwissenschaft am Institut für Theaterwissenschaft der Freien Universität Berlin. Dort leitet sie das DFG-Forschungsprojekt Bilder von Bewegung – Tanzfotografie 1900–1920. Von 2003 bis 2008 war sie wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Theaterwissenschaft der Freien Universität Berlin. 1998 gründete sie in Köln das Tanz-Performance Kollektiv *Architektanz*.

In keiner anderen Kunstform ist das Lügen von so konstitutiver Bedeutung wie im Theater. Nicht nur wird hier das Lügen als anthropologische Grundkonstante in szenischen Figurationen thematisiert oder als dramaturgisches Mittel zur Spannungserzeugung eingesetzt. Bereits der Schauspieler ist auf der Bühne stets als jemand anwesend, der sich verstellt und als ein Anderer in Erscheinung tritt, der Emotionen vorspielt, die er weder in diesem Moment besitzt noch jenseits seiner Rolle kennen muss, und der Dinge sagt, die er vielleicht nicht meint. Diese Kunst der intentionalen Täuschung mit dem Ziel der glaubwürdigen Verkörperung einer Figur hat in einer langen Tradition von der klassischen Antike bis zu den Avantgarde des 20. Jahrhunderts Kritiker auf den Plan gerufen, während Andere genau darin eine Qualität, ein Kapital entdeckten. In jüngster Zeit hat sich insbesondere René Pollesch als Freund der Lüge zu Wort gemeldet. Doch nicht nur in seinen Inszenierungen betont er eine essentielle Verbindung von Schauspiel und Lüge, auch in Interviews verteidigt er das Lügen gegenüber dem Anspruch auf Wahrheit als Mittel und Praxis mit einem ganz eigenen Wert. Dieser Kredit des Lügens lässt sich auch in der politischen Sphäre bis zur platonischen Konzeption der „edlen Lüge“ zurückverfolgen, deren Zweck es ist, durch gezielte Desinformation das vernunftgemäß ‚Höherwertige‘ angesichts einer gegenteilig eingestellten gesellschaftlichen Majorität durchzusetzen. In Abwandlung wird diese Form der Fehlinformation später (u.a. bei Machiavelli, Rousseau, Nietzsche) zu einem unverzichtbaren staatsstrategischen und nicht zuletzt juristischen Instrument umformatiert. Die Straflosigkeit der Lüge als Mittel der Diplomatie

wird von Benjamin sogar zur Bedingung für die gewaltlose Beilegung von Konflikten gemacht. Er versteht die rhetorische Technik der Lüge als genuines Kennzeichen der Sprache, die durch das Als-Ob, das Fingieren, das Anders-Sagen, das Übersetzen bestimmt sei und so jedes Regime der Wahrheit, des Transparenten und Authentischen unterminiere. Der Zweifel, den die Lüge in die Ordnungen des Wahren und Aufrechten einschreibt, bezieht sich seit den „Neuen Kriegen“ (Münkler) auch auf mediale Bilder- und Inszenierungspolitik und spielt nicht zuletzt für queere Identitätspolitik eine entscheidende Rolle. Dieser Offenheit bezüglich des strategischen Werts der Kunst des Lügens steht einer strikten Abwehr der Lüge im Feld des Ethischen gegenüber, wobei seit Mitte des 20. Jahrhunderts eine Verschiebung des Lügens als pathologische Handlungsweise ins Therapeutische zu beobachten ist. Aber auch die Kulturkritik des 20. Jahrhunderts machte die Lüge zum Kennzeichen einer Krankheit der kapitalistischen Konsumgesellschaft, deren Zugang zur Realität durch ihre Theatralität verstellt sei (Debord). Die Theatralität des Lügens wird hier zum Argument einer Medien- und Gesellschaftskritik (von Braun). Im 21. Jahrhundert dagegen ist eine Annäherung von Realität und Lüge beobachtbar, die sich über die Aufwertung der Spekulation als künstlerische Wissenspraxis organisiert. Dieses Forum diskutiert aus unterschiedlichen Perspektiven die spezifische Leistungsfähigkeit des Lügens als Wissenspraxis des Theaters. Es stellt Fragen nach einem impliziten (Gegen-) Wissen der Lüge und zielt auf die Konturierung einer *Mentiologie des Theaters*, d. h. einer Lügenwissenschaft der darstellenden Künste.

Flunkernde Typen und Figuren der Lüge in Europas und Afrikas Theater

Dr. Julius Heinicke forscht im ERC-Projekt „The Aesthetics of Applied Theatre“ am Institut für Theaterwissenschaft der FU Berlin über Formen des angewandten Theaters im südlichen Afrika. Er promovierte an der HU Berlin mit einer Dissertation über *Theater in Zimbabwe im politisch-ästhetischen Spannungsfeld* (Trier 2013). Neben Lehraufträgen in Deutschland und dem südlichen Afrika arbeitete er u.a. als Dramaturg, Abendspielleiter und künstlerischer Koordinator.

Phänomenale Lügen in der Aufführungsanalyse

Dr. Joy Kristin Kalu arbeitet als wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Theaterwissenschaft der FU Berlin. Im Rahmen des ERC-Projekts „The Aesthetics of Applied Theatre“ widmet sie sich gegenwärtig unter dem Arbeitstitel „Inszenierungen der Therapie in psychologischer und künstlerischer Praxis“ den Phänomenen des Reenactments und der Übertragung. Sie promovierte mit einer Arbeit zur *Ästhetik der Wiederholung* (Bielefeld 2013). Neben ihrer wissenschaftlichen Tätigkeit ist sie theaterpraktisch und kuratorisch tätig.

Lüge als Wissenskategorie

Prof. Dr. Katja Rothe ist Juniorprofessorin für Theaterwissenschaft mit Schwerpunkt Frauen- und Geschlechterforschung an der Universität der Künste Berlin. Sie promovierte 2010 im Graduiertenkolleg „Codierung von Gewalt im medialen Wandel“ zur Epistemologie des Radios (Berlin). Forschungsschwerpunkte sind transdisziplinäre Wissenschaftsgeschichte (Psychologie, Pädagogik, Managementtheorie), materielle, mediale und visuelle Kultur des Theaters, Gender Studies, Mediengeschichte und -theorie.

Chair

Dr. Adam Czirak ist wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Theaterwissenschaft der Freien Universität Berlin. Er promovierte im Rahmen des SFB „Kulturen des Performativen“ mit einer Arbeit zur Partizipation der „Blicke in Theater und Performance“ (Bielefeld 2012). Sein aktuelles Forschungsinteresse gilt der Geschichte und Ästhetik der Performancekunst in den staatssozialistischen Ländern Europas.

Geschlecht und Lüge

Dr. Jenny Schrödl war wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Theaterwissenschaft der FU Berlin und ist derzeit an der Universität der Künste Berlin tätig. Im SFB 447 „Kulturen des Performativen“ hat sie 2010 mit einer Studie zur Ästhetik der Stimme im postdramatischen Theater (*Vokale Intensitäten*, Bielefeld 2012) promoviert. Zu ihren Forschungsschwerpunkten gehören u. a.: Gegenwartstheater und Performancekunst, Ästhetik der Stimme sowie Gender/Queer-Theorie und Performance.

Szenen der Verteidigung – oder von der Kunst, die Wahrheit nicht zu sagen

Prof. Dr. Sandra Umatham ist Professorin für Theaterwissenschaft und Dramaturgie an der Hochschule für Schauspielkunst Ernst Busch in Berlin. 2010–2012 hatte sie eine Vertretungsprofessur für Dramaturgie an der Hochschule für Musik und Theater in Leipzig. 2008 promovierte sie mit einer Arbeit über *Kunst als Aufführungserfahrung* (Bielefeld 2011). Gemeinsam mit Benjamin Wihstutz plant sie derzeit einen Sammelband zu *Jérôme Bels Disabled Theater*.

Little White Lies. Die Lüge als szenariologische Wissenstechnik

Dr. Andreas Wolfsteiner war wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Theaterwissenschaft der FU Berlin und Postdoktorand am Internationalen Graduiertenkolleg „InterArt“. Derzeit ist er als wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Medien, Theater und Populäre Kultur der Stiftung Universität Hildesheim tätig. Publikationen u. a.: *Der formatierte Körper. Relationen von Wissenschaft, Kunst und Technik als Interface- Problematik und -Phänomen*, Berlin 2011; *Trial and Error. Szenarien medialen Handelns*, hg. mit Markus Rautzenberg, München 2014.

Unter der provokanten Frage „Radikale Historisierung?“ soll diskutiert werden, unter welchen Voraussetzungen Theatergeschichte die erste Option für eine Revision der Theaterwissenschaft, ihrer Urteilsgrundlagen und Geltungsansprüche sein kann. Die aktuell erneut gebotene Reflexion des Theater-Begriffs wird erst dann zu einer kritischen, wenn auch historisch wiederkehrende Merkmale anerkannt werden, die ein allein ästhetisch verstandener Gegenstand „Aufführung“ nicht berührt. Doch es ist nicht nur die Historisierung „des Theaters“, sondern auch die Historisierung „der Geschichte“, die zu einem veränderten Wissen *über* Theater führt. Der Weg dorthin ist ein methodologischer. Um uns hier und heute im Verhältnis zum bisher anerkannten Wissen (auch über Theater) zu positionieren, ist vom Absoluten Abschied zu nehmen, ist das jeweils repräsentative Wissenssystem durch parallel existierende zu komplementieren, ist die konsequente Relativierung auch der eigenen Position zu ertragen. Dem kommt das Behandeln von Kulturen als Kommunikationsgefüge ineinander greifender und aufeinander reagierender epistemischer Strukturen und Traditionsstränge entgegen. Auch ein Normativ wie „das Theater“ wird dann obsolet. Das Anwenden des Theatergefüges als spezifisch epistemologisches Instrument zur Beschreibung von Kulturen legt Aushandlungsprozesse offen, die p.e. eine historisch bedingte Legitimation favorisierter Praktiken *als* Theater zum zeitweiligen Ergebnis haben können. Aus dem Blickwinkel des Gefüges ist „Theater“ eine relative Bezeichnung, befinden sich doch ausgeübte rituelle, spielerische, soziale oder artifizielle Praxen nicht notwendig

in Übereinstimmung mit theoretisch legitimiertem Theater.

Die kritische Betrachtung akteurgebundener Praxen fällt aus der Notwendigkeit des Historisierens nicht heraus. Es führt — aufgrund historisch bedingter Dopplungsvarianten von „Akteur“ und „Mensch“ als der bestimmenden Eigenart schauspielerischer Praktiken — zum anthropologischen Kern des sich selbst historisierenden Lebewesens „Mensch“. Doch wir müssen uns mit der Relativierung unserer selbst, unserer gegenwärtig-historischen Subjektivität nicht bescheiden. Wir können zu Theater-Epistemen vorstoßen, zu Wissen *von* Theater, zu einem Wissen der Erfahrung und Erinnerung, das der „Erzähler-Akteur“ durch die „Identität von Physis und Mythe“ in der jeweiligen Gegenwart gemeinschaftlich verwirklicht. Dies setzt voraus, die Wissenssysteme, in denen wir unser Wissen ordnen, in ihrer historischen Bedingtheit zu erkennen, denn auch die Wissenschaften „der Natur“ sind Teil von Kulturen.

**Leipziger Theaterreform: Teleologische
Geschichtsschreibung und die
Konsequenzen**

Merle Nümann, M. A., Studium der Theaterwissenschaft, Germanistik und Philosophie in Leipzig. Seit 2011 regelmäßige Lehrtätigkeit am Institut für Theaterwissenschaft der Universität Leipzig. Dissertationsprojekt: „Leipziger Theater. Friederike Caroline Neuber (1697-1760) und der Streit um das deutsche Theater“.

**Protestantismus und Theater: Der
hamburgische Theologenstreit als
Voraussetzung für die Epistemologie
bürgerlichen Theaters**

Ingo Rekatzy, M. A., Studium der Theaterwissenschaft und Germanistik in Leipzig und Wien. Seit 2008 regelmäßige Lehrtätigkeit am Institut für Theaterwissenschaft der Universität Leipzig. Dissertationsprojekt: „Hamburgs Oper am Gänsemarkt (1678-1738) — Zum Prozess der Anerkennung von Theater im protestantischen Raum“, gefördert von dem Evangelischen Studienwerk Villigst e.V.

**Die „verbesserte Schaubühne“:
Gottscheds Rückhalt bei dem italieni-
schen Reformen Luigi Riccoboni**

Mechthild Gallwas, M. A., Studium der Theaterwissenschaft und Germanistik in Leipzig und Turin. Dissertationsprojekt: „Der Ältere Riccoboni: Luigi Riccobonis Einfluss auf Theaterreformer und Theatergeschichtsschreibung im 18. Jahrhundert in Deutschland“.

Chair

Gerda Baumbach, Professorin für Theaterwissenschaft an der Universität Leipzig; Arbeitsgebiete Theatergeschichtsforschung und Historische Theateranthropologie (www.theaterstudien.de); zuletzt ersch. *Schauspieler. Historische Anthropologie des Akteurs. Band 1 Schauspielstile* (2012), *Band 2 Historien* in Vorbereitung; Hg. der Reihe *Leipziger Beiträge zur Theatergeschichtsforschung*; Leiterin des internationalen Projekts (in Vorber.) „Historische Anthropologie der Akteure und der Theater“.

**Wiederkehr und Erfindungen: Meyer-
holds uslovnyj teatr — Herbert Fritschs
souveräner Schauspieler**

Maria Koch, M.A., Studium der Theaterwissenschaft und Musikwissenschaft in Leipzig. Mehrfache Forschungsaufenthalte in Moskau und St. Petersburg. Seit 2012 Geschäftsführerin des Lindenfels Westflügel e.V., Zentrum für Figurentheater Leipzig. Dissertationsprojekt: „Meyerholds *Revisor* als politisch-philosophische Schnittstelle zwischen Moderne und Tradition“.

**Strukturfigur als Vermittlerin von
Komplementarität: marginalisierte
Wissensbestände?**

Ronja Flick, M. A., Studium der Theaterwissenschaft, Germanistik, Philosophie und von Deutsch als Fremdsprache in Leipzig und Wien. 2007-2013 wissenschaftliche Mitarbeiterin für germanistische Mediaevistik an der Universität Leipzig und der Universität Greifswald. 2008 und 2010 Lehrtätigkeit am Leipziger Institut für Theaterwissenschaft. Dissertationsprojekt: „Strukturfigur als Grundlage theatraler Traditionen“.

**Pedro/Juan: Iberische Kristallisationen
einer europäischen Strukturfigur**

Theresa Eisele, B.A., Studium der Theaterwissenschaft sowie Kommunikations- und Medienwissenschaft in Leipzig und Madrid. Seit 2011 studienbegleitendes Redaktionsvolontariat gefördert durch das Dr.-Hans-Kapfinger-Stipendium. Seit 2013 Lehrtätigkeit am Leipziger Institut für Theaterwissenschaft zur Musiktheaterpraxis. Derzeit Masterarbeit zur spanischen Theatergeschichte.

Den Ausgangspunkt des Themenforums bildet die Überlegung, dass Dramaturgie im Kern eine Technik der Reflexion und damit des Erkennens ist. Die Beiträge stellen verschiedene Modelle von Dramaturgie als Technik der Erkenntnisgewinnung vor. Denken, Suchen, Fragen, Sehen, Vermitteln und Diskurs sind zentrale Aufgaben der Dramaturgie im Theater und in der wissenschaftlichen Forschung. Die sechs Statements bilden die Basis für die anschließende Diskussion, die die unterschiedlichen Modelle vergleichend betrachtet.

Dramaturgie als Suche Katharina Pewny

Christopher Balme und Katharina Pewny präsentieren das neu erscheinende Buch *Dramaturgies in the New Millennium. Relationality, Performativity, and Potentiality* (Hg. v. K. Pewny, J. Callens, J. Coppens, Schriftenreihe Forum Modernes Theater, erscheint im Oktober 2014), wobei die Frage nach *Dramaturgie als Epistem* im Zentrum der Überlegungen stehen wird. Der darauf folgende Beitrag von Jeroen Coppens, ebenfalls Herausgeber von „Dramaturgies in the New Millennium“, gibt weitere Einblicke in die Publikation.

Dramaturgie als Kunst des Fragens Beate Schappach

Beate Schappach beleuchtet die dramaturgische Arbeit als Form der Erkenntnisgewinnung durch den befragenden Dialog. Als Analyse- und Gestaltungstechnik kann Dramaturgie als Kunst der Befragung bzw. Fragetechnik gedacht werden: als dramaturgische Befragung des Materials, das einer Aufführung zugrunde liegen soll, ebenso wie als stete kritische Befragung des Probenprozesses und der fertigen Inszenierung. So verstanden besteht dramaturgische Expertise darin, für die jeweilige Theaterform, den spezifischen Stoff sowie die künstlerische und gesellschaftliche Stoßrichtung jeder einzelnen Theaterproduktion die relevanten und interessanten Fragen zu formulieren und im Blick zu behalten.

Visuelle Dramaturgie:(Theater)Bilder, die denken Jeroen Coppens

Jeroen Coppens, ebenfalls Herausgeber von *Dramaturgies in the New Millennium*, konstatiert in seinem Beitrag, dass der Akt des Sehens immer schon als wesentlich gedeutet wird, um zur Erkenntnis zu kommen, so wie es die doppelte Bedeutung des Griechischen ἐπιστᾶσθαι (verstehen & einsehen) bereits verrät. In seiner Analyse visueller Dramaturgien im postdramatischen Theater arbeitet er die Verbindung zwischen Visualität und Erkenntnis, zwischen dem Akt des Sehens und der Reflexion heraus. Zugrunde liegt W.J.T. Mitchells Konzept der „Metabilder“; Bilder die „[...] refer to themselves or to other pictures, pictures that are used to show what – a picture is“ (Mitchell, *Picture Theory*, S. 35).

Dramaturgien des Unbegrifflichen Melanie Reichert

Unbegriffliches entzieht sich nach Blumenberg der Repräsentation durch definierbare Begriffe, es wird nur erahnbar durch Unterbrechungen in Sinnzusammenhängen. Die theatrale Situativität als szenische Repräsentation setzt Formen des Umgangs mit Unbegrifflichem frei, das oft im Zentrum der künstlerischen Auseinandersetzung steht, so bei Brecht, Artaud, Brook, aber auch bei Castorf und Pollesch. Dieser Beitrag nimmt die kulturkonstitutive Konfrontation mit Unbegrifflichem zum Ausgangspunkt, um die theatrale Situativität ins Licht einer philosophischen Auseinandersetzung zu rücken.

Dramaturgie als Vermittlung Ann-Christine Simke

Ann-Christine Simke untersucht in ihrem Statement die Möglichkeiten des Theaters, durch Programmhefte, Trailer, Blogs, Flyer, Newsletter mit seinem Publikum in Dialog zu treten – und das ganz abseits der Bühne. Anhand des historischen Beispiels der Dramaturgiepraxis am Deutschen Theater unter der Intendanz Max Reinhardts geht sie der Frage nach, inwieweit sich Dramaturgie als ambivalente Vermittlungspraxis zwischen Bildungsauftrag und Propaganda positioniert.

Dramaturgie der Sprache am Beispieldes Diskurstheaters René Polleschs Nico Theisen

Nico Theisen beschäftigt sich in seinem Statement „Dramaturgie der Sprache im Diskurstheater René Polleschs“ mit einer dort offenbar werdenen sprachpragmatischen Dramaturgie, die sich in der Handhabung des theoretischen Ausgangsmaterials, der Applikation der Theorie auf die Schauspieler/innen-Biographien sowie in den „textlastigen“ Aufführungen abzeichnet.

Chair Evelyn Deutsch-Schreiner

Jeroen Coppens hat einen Abschluss der Universität Antwerpen als Bachelor in Philosophie und als Master in Theater- und Filmwissenschaft. 2009 vervollständigte er an der Freien Universität Berlin sein Studium mit einem Postgraduate Master. Seit 2009 ist er mit der Forschungsgruppe „Studies in Performing Arts & Media“ (S:PAM) der Universität Gent verbunden und schreibt seine Doktorarbeit über Illusionierung im postdramatischen Theater. Er arbeitet auch als freiberuflicher Dramaturg.

Katharina Pewny wurde im Jahr 2009 an der Universität für Musik und darstellende Kunst, Graz habilitiert und auf die Professur für Theatre, Performance and Media Studies in Gent berufen. Sie leitet das Forschungszentrum „S:PAM (Studies in Performing Arts and Media)“ an der Universität Gent, die Arbeitsgruppe Dramaturgie der Gesellschaft für Theaterwissenschaft sowie die interuniversitäre Forschungsgruppe „THALIA. Interplay of Theatre, Literature and Media in Performance“. Forschung zu Ethik und Ästhetik in den performativen Künsten.

Melanie Reichert. Bis 2010 Studium der Philosophie an der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel. Nach dem Studium Tätigkeiten im Regie- und Dramaturgiebereich, u.a. an der Oper Kiel, den Städtischen Bühnen Münster und dem Thalia Theater Hamburg. Seit 2011 Lehrbeauftragte am Philosophischen Seminar Kiel, seit 2012 Promotion bei Ralf Konersmann im Bereich Kulturphilosophie.

Ann-Christine Simke studierte Theaterwissenschaft, AVL und Französische Philologie an der Freien Universität Berlin, der Université Marc Bloch Straßburg sowie der University of Glasgow. Seit Herbst 2012 ist sie Doktorandin und Graduate Teaching Assistant am theaterwissenschaftlichen Institut der University of Glasgow. Der Arbeitstitel ihrer Doktorarbeit lautet „Berlinische Dramaturgie – dramaturgical practices in the German metropolis in the 20th and 21st century.“

Beate Schappach. Studium der Germanistik und Theaterwissenschaft in Berlin, Zürich und Bern. Derzeit am Institut für Theaterwissenschaft der Universität Bern mit dem Habilitationsprojekt „Dramaturgie – Die Kunst des Aufräumens“. Mitglied der Arbeitsgruppe Dramaturgie der Gesellschaft für Theaterwissenschaft. Zudem Präsidentin der Schweizerischen Gesellschaft für Kulturwissenschaften und Tätigkeit als Ausstellungskuratorin.

Nico Theisen. Studium der Germanistik und Japanologie an der Universität Trier. Akademische Zusatzausbildung in „Interdisziplinären Geschlechterstudien“. M.A. (2012) in Neuerer deutscher Literaturwissenschaft. Seit Oktober 2012 Mitarbeiter im interuniversitären (UGent und VUB) FWO-Projekt „TextTheatralität – Ein integrativer Ansatz anhand von Narratologie und Performance Studies“. Promotionsprojekt zu René Pollesch.

Evelyn Deutsch-Schreiner. Nach Theaterpraxis als Dramaturgin (zuletzt Volkstheater, Wien), Habilitation am Institut für Theaterwissenschaft der Universität Wien. 1999 Berufung zur o. Univ. Prof. für Dramaturgie, Theater- und Literaturgeschichte der Universität für Musik und darstellende Kunst, Graz. Leitete von 2004–2012 das Institut Schauspiel. Gründete zusammen mit Peter Bönisch und Katharina Pewny 2008 die Arbeitsgruppe Dramaturgie der GTW und ist internationale Partnerin der Elfriede Jelinek-Forschungsplattform an der Universität Wien.

Was kann ein 30jähriges Festival heute noch bewirken? In einer Gemengelage aus Institutionen, Künstlern, Traditionen, Förderern und Gesellschaft konfiguriert sich das Setting, aus dem ästhetische Praktiken und Dringlichkeiten für die Freien Darstellenden Künste entstehen. Welche Rolle spielt ein Festival jedoch zwischen all den festivalisierten Spielplänen und Mottoreihen der heutigen Zeit? Seit der Gründung der Institution *FAVORITEN / Theaterzwang* im Jahr 1985, die qua Struktur und Gründungsanliegen fundamentale Impulse der Freien Darstellenden Künste beschreibt, hat sich viel verändert.

Diese angewandten Episteme des Theaters möchte ein Podium aus ehemaligen Festivalleitern der *FAVORITEN / Theaterzwang* im Erzählen und Reflektieren über Sichtungserfahrungen, Politstrukturen und Festivalprogramme der vergangenen Jahrzehnte erkunden. Welche Formen findet das Bestehende? Wie lässt sich das Zukünftige mitgestalten und welche Rolle spielt Nachhaltigkeit dabei?

Seit der Gründung der Freien Szene als institutionskritischer Offensive ist viel geschehen. War es einst die Kernaufgabe, gebündelt Sichtbarkeit für ungewohnte ästhetische und politische Phänomene zu erzeugen, suchen wir heute nach Formen der Verstetigung des Ausnahmezustands. Die Produktionszentren sind gewachsen, können mit ihrer Personal- und Finanzstruktur langfristige Allianzen zu Künstlern schaffen, gleichzeitig kontinuierlich Aufmerksamkeit für ihr Programm erzeugen: lokal, regional, teilweise auch national und international. Viele weitere Festivals sind entstanden – die Profile haben sich diversifiziert, gleichzeitig hat eine breite

Öffnung auf internationale Koproduktionskontexte stattgefunden. Fördergeber nehmen kuratorische Aufgaben wahr, Aufträge und Anliegen verschieben sich.

Die Freien Szenen haben sich mit ihren sehr heterogenen Fragen in der kulturellen Landschaft (Europas) eingerichtet. Das Prinzip Festival hat sich als alltägliche Praxis etabliert. Institutionen in permanenter Bewegung verhalten sich seismografisch gegenüber den permanenten Umpflügungen der Freien Szene im gesamt-kulturellen Ensemble. So weit sogar, dass viele feste Häuser heute eine regelrechte Tendenz zur Festivalisierung erleben. Es scheint einfacher, gebündelte Aufmerksamkeit für oftmals den alltäglichen Sehgewohnheiten und spektakularisierten Medienlandschaften störrisch entgegenstehende Ansätze und Experimente der Freien Szene zu schaffen, wenn man Reihen betitelt, Themencluster benennt, Termine bündelt – kurz: sich in die zeitgenössische Eventlandschaft einschreibt. Diese Wandel der Episteme sollen hier im Hinblick auf die kuratorische und künstlerische Praxis gemeinsam reflektiert werden.

Es werden LeiterInnen der Ausgaben von 1985 bis 2014 auf dem Podium vertreten sein. Positionen der KollegInnen, die nicht persönlich anwesend sein können, werden von den Initiatorinnen aus Vorgesprächen referiert. Mit der Programmleitung des Festivals betraut waren bis heute:

Heike Albrecht, Dramaturgin und Kuratorin für Tanz und Performance, Berlin.

Bettina Milz, Referatsleiterin für Theater, Tanz und Musik in der Kulturabteilung der Staatskanzlei des Landes Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf.

Jochen Brockstedt, Projektentwickler und Berater, Dortmund.

Dyane Neiman, Sprecherin, Coach, Trainerin, Berlin.

Sibylle Broll-Pape, Regisseurin und Theaterleiterin, Bochum.

Willi Thomczyk, Schauspieler, Musiker, Theatermacher, Herne/Wanne-Eickel.

Rolf Dennemann, Regisseur, Autor, Schauspieler und künstlerischer Leiter *artscenico*, Dortmund.

Aenne Quiñones, Dramaturgin und Kuratorin für Theater und Performance, Berlin.

Kurt Eichler, Geschäftsführer der Kulturbetriebe Dortmund, Dortmund.

Meinhard Zanger, Intendant, Regisseur, Dozent, Sprecher und Schauspieler, Münster.

Christine Exner, Sozialpädagogin und Bildungsreferentin bei der Landesvereinigung Kulturelle Jugendarbeit NRW, Dortmund.

Frank Heuel, freier Regisseur und künstlerischer Leiter des *fringe ensemble*, Bonn.

Felizitas Kleine, Dramaturgin und Festivalleiterin *FAVORITEN 2014*, Dortmund.

Johanna-Yasirra Kluhs, Kuratorin und Festivalleiterin *FAVORITEN 2014*, Dortmund.

„Hätte die Theaterwelt ein Konzept von Tanz, dieser Abend hätte es über den Haufen geworfen.“

(FAZ-Kritik zu *Disabled Theater* von Jérôme Bel und Theater Hora, August 2012)

Seit einigen Jahren ist eine merkbare Entgrenzung und Neuverhandlung der traditionellen Konzeption von Kunsttheater zu beobachten: vom Authentizitätsdiskurs, über die Debatten um „Experten des Alltags“ und Partizipation (vgl. Jackson 2011) bis hin zur jüngsten Diskussion um Theater mit und von behinderten Darstellern. Immer geht es darum, dass die Grenzen dessen, was wir als Kunsttheater erkennen und anerkennen, produktiv verhandelt werden und uns so die historische Dimension unseres Denkens über Theater vor Augen geführt werden kann. Das Themenforum geht von der These aus, dass Kunsttheater sich seit der Moderne stets im Aushandlungsprozess zwischen einem „professionellen Dispositiv“ und einem „dilettantischen Dispositiv“ konstituiert und beleuchtet das Spannungsfeld zwischen Kunsttheater und seinem „Anderen“ auf gesellschaftlicher, institutioneller und ästhetischer Ebene, sowohl aus historischer Perspektive als auch am Beispiel der aktuellen Theaterpraxis mit/ von Behinderten. Interessante Ansätze für eine Diskussion bieten Uwe Wirth (2010) und Harald Mieg (2005). Wirth stellt für die dynamische Aushandlung von Wissens-Regimen fest, dass sich professionelle und dilettantische Herangehensweisen zu Dispositiven konfigurieren, die gegeneinander spielen und zu neuem Wissen führen. In den Bereich des Theaters übersetzt heißt

das, es geht um die produktiven Überschreitungen der ‚Regeln der Kunst‘, der ‚Regeln des Theaters‘. Mieg's soziologische Diskussion von ‚Professionalisierungsprozessen‘ lässt sich auf die Theatersituation beziehen: Wenn Darsteller ohne anerkannte Berufung auf der Bühne stehen und damit die legitimierenden „Zutrittskriterien“ und „Methodenkompetenzen“ eines Darstellers nicht mehr eindeutig erfüllen, findet ein Angriff auf die „Methodenautonomie“ des Schauspielerberufes statt – aber eben auch eine produktive Problematisierung und Neubestimmung von Darstellungskompetenzen. Insbesondere das Theater mit/von Behinderten erweist sich als ein Gegenstand, der diese Prozesse der Professionalisierung und die Aushandlungen zwischen professionellem und dilettantischem Dispositiv sichtbar macht. Vor allen Dingen dann, wenn es wie dem Theater Hora mit der Produktion *Disabled Theater* (2012, Regie Jérôme Bel) gelingt, in die institutionellen und diskursiven Rahmungen des Kunsttheaters vorzustoßen. Inwiefern dabei Arbeitsweisen, Institutionen und Ästhetiken des Kunsttheaters auf dem Prüfstand stehen, ist zu diskutieren. Gleichzeitig geht es darum, welche neuen Perspektiven sich in Bezug auf das Verhältnis zwischen Kunsttheater und dem „Anderen“ entwickeln lassen, die neue Methoden- und Arbeitsfelder für die Theaterwissenschaft erschließen können.

Das Themenforum setzt sich zusammen aus Nachwuchswissenschaftlerinnen und Wissenschaftler/innen, die im Rahmen der GTW-Arbeitsgruppe Schauspiel in engem Austausch stehen.

Nora Niethammer M.A., Wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Universität Bayreuth. Doktorandin im Promotionsprogramm „Musik und Performance“ mit einem Forschungsprojekt zu kollektiven Probenprozessen in den Nachkriegsavantgarden.

Dr. Petra Bolte-Picker, Wissenschaftliche Mitarbeiterin der Justus-Liebig-Universität Gießen und Diversity-Beauftragte des FB 05. 2011 Promotion am Institut für Angewandte Theaterwissenschaft der Justus-Liebig-Universität Gießen mit der Schrift *Die Stimme des Körpers – Vokalität im Theater der Physiologie des 19. Jahrhunderts*, Frankfurt a. M., 2012.

Prof. Dr. Wolf-Dieter Ernst, Professor für Theaterwissenschaft an der Universität Bayreuth. 2009 Habilitation zur Diskurs- und Institutionengeschichte der Schauspielausbildung 1870–1930. Zuletzt veröffentlicht: *Der affektive Schauspieler*. Berlin, 2012.

Prof. Dr. Anja Klöck, Professorin für Schauspiel an der Hochschule für Musik und Theater Leipzig. Forschungsprojekt zu Kulturellen und politischen Konstruktionen des Schauspielers in schauspielmethodischen Programmen Deutschlands 1945–1989. Zuletzt veröffentlicht: *The Politics of Being on Stage*, hg. von Anja Klöck, Hildesheim, 2012.

Chair

Dr. des. Yvonne Schmidt, Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institute for the Performing Arts and Film (IPF) der Zürcher Hochschule der Künste. 2013 Promotion am Institut für Theaterwissenschaft der Universität Bern mit der Dissertation „Schauspieler. Experten des Alltags, nicht-professionelle Darsteller und Darsteller mit Behinderungen im Spiegel des Schauspielersdiskurses“.

Das Berufsbild des Theaterwissenschaftlers folgt selten klaren Konturen. Klassische Arbeitsfelder wie im Museum, im Theater- oder Wissenschaftsbetrieb schwinden. Verursacht durch Kürzungen im Kulturbetrieb oder Stellenabbau in der Wissenschaft sind Theaterwissenschaftler zunehmend darauf angewiesen, sich anderen Berufsfeldern zu öffnen. Gleichzeitig hat die Wirtschaft das Potenzial erkannt und strebt zunehmend danach, Geisteswissenschaftler zu akquirieren. Diese Arbeitsbedingungen müssen bei einer Neubestimmung des Fachs Theaterwissenschaft berücksichtigt werden. Die klassischen Kategorien Theorie, Geschichte und Analyse müssen auf ihre Praxistauglichkeit überprüft werden und Lehrinhalte sowie im Studium vermittelte Methodik entsprechend infrage zu stellen. Wie und in welcher Form setzen studierte Theaterwissenschaftler, die nicht in einem klassischen fachspezifischen Arbeitsumfeld arbeiten, ihre im Studium erworbenen Fähigkeiten und ihr Wissen ein? Wie haben sich auch die Praxisabläufe in klassischen Theaterwissenschafts-Berufsfeldern verändert? Indem es einen Perspektivwechsel vornimmt, will das Themenforum danach fragen, ob und wie die im Studium der Theaterwissenschaft vermittelten Inhalte und Methoden in der Praxis noch zeitgemäß sind oder ob nicht an dieser Stelle die Neubestimmung des Faches anfangen sollte. Aus der Position der Technē hinterfragt es die Episteme des Theaters. Dazu stellen die Referenten ihren Arbeitsalltag vor, dessen Bezug zum Theater und/oder der Theaterwissenschaft nicht immer offensichtlich, aber in jedem Falle evident ist, und berichten welche Studieninhalte auch heute noch für sie eine Rolle spielen und

welche in der theaterwissenschaftlichen Vermittlung möglicherweise fehlen. An welchen Stellen sollte sich das Fach neu justieren, um einer globalisierten, verflüssigten und zunehmend digitalisierten Arbeitswelt gerecht zu werden? Angesichts der anhaltenden Diskussion um potenzielle Schließungen von theaterwissenschaftlichen Instituten soll damit nicht zuletzt auch die Frage gestellt werden, wie sich die Theaterwissenschaft auch in der Öffentlichkeitswirkung wieder relevant macht.

Eva Bormann ist seit 2010 Dramaturgin am Hessischen Landestheater Marburg und ist neben ihrer Arbeit im Jungen Theater mit Stückentwicklungen und Romanadaptionen betraut. Seit 2000 entstehen eigene Texte, die ausgezeichnet und u.a. in Hamburg und Leipzig aufgeführt wurden. 2012 Stipendiatin des Next Generation Forums beim WESTWIND-Festival, ist sie 2014 Artist-In-Residence der maumau art residency, Istanbul.

Torben Ibs arbeitet als freier Journalist, Kritiker und Theaterwissenschaftler in Leipzig. Seine Dissertation ergründet die Wandlungen des Theaters in Ostdeutschland zwischen 1989 und 1995. Arbeitsschwerpunkt ist das Spannungsfeld zwischen Politik und Theater mit besonderem Fokus auf Geschichtspolitik, Theater im Systemwandel (besonders DDR und Spanien) und Kulturpolitik. Er schreibt u.a für die taz, Theater Heute, Leipziger Volkszeitung, Freie Presse und tanz.

Johanna Lemke absolvierte ein journalistisches Volontariat in Hamburg und studierte Theaterwissenschaft in Leipzig und Thessaloniki. Ab 2003 arbeitete sie freiberuflich als Journalistin für Fernsehen und Print, unter anderem für ZDF, ZDF.Theaterkanal, MDR sowie für Theater der Zeit, Sächsische Zeitung und nachtkritik.de. Sie war Chefredakteurin des Leipziger Stadtmagazins Kreuzer und ist seit 2010 Redakteurin im Feuilleton der Sächsischen Zeitung in Dresden.

Michael Lohmann studierte an der Universität Leipzig Theaterwissenschaft und Musikwissenschaft. Er arbeitet als Musiker, Komponist, Regisseur und Autor. Dabei gestaltete er Schauspielmusiken unter anderem am Theater Freiburg, dem Theater Dortmund, dem Theater Osnabrück oder dem Schauspiel Frankfurt und ist musikalischer Leiter des hessischen Landestheaters Marburg. Darüber hinaus ist er als Musikproduzent, als Komponist im Film- und Medienbereich und als Chorleiter künstlerisch tätig.

Franziska Voß studierte Theaterwissenschaft, Kunstgeschichte und Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft an der Universität Leipzig. Seit 2007 arbeitet sie an dem Aufbau und der Konzeption der Virtuellen Fachbibliothek medien buehne film mit. Als wissenschaftliche Mitarbeiterin des Sondersammelgebietes Theater & Filmkunst der Universitätsbibliothek Frankfurt/Main betreut sie die inhaltliche Ausrichtung der Teilportale für die Fächer Theater- und Filmwissenschaft.

meLê yamomo is a theatre-maker and composer. He is a doctoral candidate at Ludwig-Maximilians-Universität in Munich and worked as a researcher at the DFG Project-Global Theatre Histories. He is also a lecturer at the Theater Studies Institute-University of Amsterdam. He holds a dual MA (Erasmus Mundus Scholar) in International Performance Research and MA Theaterwetenschap at the Universities of Amsterdam (Netherlands) and Warwick (UK).

Chair

Katharina Pewny ist Professorin für Theatre, Performance and Media Studies in Gent.

Nicht-menschliche Akteure als (Ko-)Akteure von Spiel und Bewegung zu begreifen, stellt für das überkommene Verständnis von Theater und Tanz eine Herausforderung dar. Sie problematisieren ein Denken der Intention, Identifikation, Repräsentation, geteilter Erfahrung oder Sinn-Gemeinschaft und entlarven somit das Theater in seiner dominant humanistischen Konstruktion. In den letzten Jahren wurde ein anthropozentrisches Verständnis von Tanz und Theater sowohl in der künstlerischen Praxis als auch in kulturwissenschaftlichen Diskursen zunehmend in Frage gestellt: Tiere, Objekte, Maschinen, Dampf und Licht emanzipieren sich von ihrem Dasein als bloße Requisiten einer auf den menschlichen Körper und seine Bewegungen zentrierten Aufführung: Konfetti in Mette Ingvartsens *The Artificial Nature Project*, Nebel in Eszter Salomons *Tales of the Bodyless*, Schnüre und Kirschen in Arbeiten von Eva Meyer-Keller, Maschinen in Boris Charmatz' *Enfant*, lebende Tiere in Choreographien von Kroot Juurak, Landschaft in den Performances von Annette Arlander sowie Licht in Naoko Tanakas Arbeiten. Sie alle katapultieren den Menschen als Hauptakteur aus dem Fluchtpunkt der Tanz- und Theater-bühne an die theatrale Peripherie und rücken andere Wesensformen und ihre Handlungsmacht ins Zentrum. Solch Eigenleben entwickelten sie bereits in künstlerischen Experimenten der historischen Avantgarden. In den letzten Jahren ist ein theoretisches Vokabular zur systematischen Untersuchung und Beschreibung von nicht-menschlichen Aktanten entstanden, das auch Eingang in die Kultur- und Kunstwissenschaften gefunden hat. Statt den Menschen als Ausgangspunkt der Erkenntnis bzw. als Konstrukteur der Welt zu sehen (wie in

Ansätzen des Konstruktivismus), gehen neuere Ansätze eines sogenannten „Non- bzw. Posthuman Turn“ vielmehr von Netzwerken von Dingen und Menschen (Latour), „Entanglements of Matter and Meaning“ (Barad), kosmologischem Denken (Whitehead/Stengers/Haraway) oder Konzepten der Ökologie (Guattari) aus. Denkfiguren wie die Cyborg (Haraway), das Labor (Latour/Rheinberger) oder die Assemblage (Deleuze/Guattari) werden dabei zunehmend in den Bereich des Theaters und Tanzes übertragen. Doch Nicht-Menschliches tritt nicht nur in Form von Dingen, Tieren und Maschinen auf. In Arbeiten wie Xavier Le Roys *Low Pieces* zeigt sich, dass genuin an den menschlichen Körper geknüpften Fähigkeiten wie Handlung oder Bewegung in bestimmter Hinsicht selbst unmenschlich sind. Wie lässt sich eine Bewegung als „autonom“ (Gil) denken, die zwar den menschlichen Körper durchzieht, aber von diesem nicht primär und allein initiiert wird? Gibt es eine Performancekunst, die weniger von der Handlungsmacht des Menschen als vielmehr von einer „posthuman performativity“ (Barad), also von der Prozessualität der Materie selbst ausgeht? Welche Konsequenzen hat das für den Status des Nicht-Menschlichen bzw. dessen Verhältnis zum Menschen (Schauspieler/in, Performer/in und Tänzer/in) und für unseren Begriff von Performance, Tanz und Theater? Ließe sich davon ausgehend ein Konzept des Bühnen-Handelns mit Blick auf Tiere und Objekte neu konturieren und eine post-anthropozentrische Epistemologie der Theater- und Tanzwissenschaft anders formulieren? Im Themenforum sollen künstlerische Arbeiten und theoretische Konzepte jenseits anthropozentrischer Arbeitsweisen präsentiert werden.

Ein Ende der Ästhetik?Spekulativer Realismusund die Korrelation von Subjektund Objekt

Stefan Apostolou-Hölscher ist wissenschaftlicher Mitarbeiter am Lehrstuhl für Philosophie und Ästhetische Theorie an der AdBK München im Teilprojekt „Mindere Mimesis“ der DFG-Forschergemeinschaft „Medien und Mimesis“. Er studierte Angewandte Theaterwissenschaft in Gießen und baute dort als wissenschaftlicher Mitarbeiter den neuen M.A. Choreographie und Performance mit auf. Seine Dissertation „Vermögende Körper: Zeitgenössischer Tanz zwischen Ästhetik und Biopolitik“ wird 2015 erscheinen.

Technical alive – UnheimlicheSymbiosen von Mensch undMaschine im Bühnentanz

Mariama Diagne erhielt eine tänzerische Ausbildung am Dance Theatre of Harlem in New York; ein Studium der (Musik-)Theater-, Medien- und Tanzwissenschaften absolvierte sie in Bayreuth und Berlin. Sie arbeitet als wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Theaterwissenschaft an der Freien Universität Berlin und untersucht in ihrer Promotion anhand des choreografischen Frühwerks von Pina Bausch die Verfahren und Ästhetiken des deutschen Tanztheaters.

Bewegungstürme. Für eineMeteorologie des Tanzes

Gerko Egert ist Theater- und Tanzwissenschaftler. Er ist wissenschaftlicher Mitarbeiter am internationalen Forschungskolleg „Interweaving Performance Cultures“ der Freien Universität Berlin. 2014 hat er seine Promotion „Berührungen. Haptische und affektive Beziehungen im Zeitgenössischen Tanz“ an der FU Berlin eingereicht. 2012 und 2013 war er Visiting Fellow am SenseLab der Concordia University, Montréal.

Tiere auf der Bühne: Für eineästhetische Ökologie derPerformance

Maximilian Haas ist Theaterwissenschaftler und Dramaturg und lebt in Berlin. Er studierte Angewandte Theaterwissenschaft in Gießen und war zuletzt an der Volksbühne Berlin engagiert. Seit Mai 2011 Promotion zum Thema „Tiere auf der Bühne: eine ästhetische Ökologie der Performance“ (Kunsthochschule für Medien Köln). Stipendiat des DFG-Graduiertenkollegs „Lebensformen und Lebenswissen“ an der Viadrina in Frankfurt/Oder (Kulturwissenschaft).

Robotertheater. Herausforderun-gen durch Post/Transhumanismus

Simon Hagemann ist Doktor der Theaterwissenschaft (Universität Sorbonne Nouvelle Paris 3) und Lehrkraft am Germanistikinstitut an der Université Franche-Comté. Sein Forschungsinteresse gilt Theater und Technologie, Intermedialität, Medienkunst und Mediengeschichte. Er ist Autor von *Penser les médias au théâtre, des avant-gardes historiques aux scènes contemporaines*, Paris, Harmattan, 2013.

Vivarien. Zu einer Anthropologieder Natur in der zeitgenössischenPerformance-Kunst

Daniela Hahn ist derzeit Postdoctoral Fellow am Mahindra Humanities Center der Harvard University. 2011 promovierte sie an der Freien Universität Berlin mit einer Arbeit zu „Epistemologien des Flüchtigen. Bewegungsexperimente in Kunst und Wissenschaft um 1900“. Ihre Forschungsschwerpunkte sind: Interferenzen von Kunst und Wissenschaft; Relationen von Theater/Performance und Ökologie; Bewegungsforschung sowie dokumentarische Praktiken in der Gegenwartskunst.

Chair:

Ulrike Haß ist Professorin für Theaterwissenschaft an der Ruhr-Universität Bochum.

Theater und Tanz wurden in der Forschungsgeschichte der letzten Jahrzehnte verstärkt in den Dienst einer ‚praktischen‘ Epistemologie gestellt: die Praxis wurde selbst als Wissen definiert und in Abgrenzung von logischen, sprach- und schriftbasierten Erkenntnisformen neu bestimmt, als ein performatives, an (Aus-)Übung und Erfahrung gebundenes Potential. Dabei kam dem Körper und der körperlichen Bewegung die Funktion einer wie auch immer flüchtigen Sinnstiftung zu, für ein seinerseits als Prozess verstandenes Wissen. So konnte auch die in geistes- und gesellschaftswissenschaftlichen Diskursen lange verdrängte kulturelle Bedeutung des sich aufführenden Körpers geltend gemacht werden.

Weiterhin stellt sich aber die Frage nach dem Spannungsverhältnis zwischen Körper/Bewegung und Wissen, das durch die künstlerische Praxis von Tanz und Performance immer wieder thematisiert wird: Kein Wissen *über* Bewegung erscheint da, sondern ein Wissen *in* Bewegung, das umgekehrt die Bewegung selbst ins Stocken bringt, innehalten lässt oder unterbricht. Damit geht es, im Unterschied auch zu einer Ontologisierung des Körpers und seiner Zustände, um diskontinuierliche, in keinem System aufgehende Formen von Reflexion und Diskurs.

Was die zunehmende Fixierung auf den Augenblick und das performative Ereignis (ungewollt) zum Vorschein brachten ist gerade die Historizität des Körpers und aller Praktiken körperlicher Bewegung. Zu fragen ist von daher nach einem Wissen der un-möglichen Wiederholung, das stets aus dem Mangel an Ganzheit und Präsenz resultiert, mithin aus der Infragestellung von Totalität und in der Kommunikation mit einem Gegenüber, in einem offenen Prozess. Nicht mehr als Drama, wohl aber als Aufführung einer Infragestellung von Identität werden Theater und Tanz zum Modell von Geschichte, *zwischen* Archiv und Praxis.

Die Beiträge des Themenforums reflektieren an exemplarischen Formen der Tanz- und Bewegungspraxis (aus verschiedenen Phasen des 20. Jahrhunderts und bis zur Gegenwart) Wechselverhältnisse von Körper, Wissen und Bewegung. Dabei werden Methoden des Erinnerens, der Aneignung und der Rekonstruktion eines jeweiligen Körper- und Bewegungswissens vorgestellt und auf ihre eigene Zeitlichkeit und Historizität hin untersucht.

**Verkörpertes Wissen re/aktivieren,
zeigen und vermitteln: „undo, redo
and repeat“ (Christina Ciupke /
Anna Till)**

PD Dr. Sabine Huschka, Studium der Literaturwissenschaft mit Schwerpunkt Theater und Medien. Promotion 1998 zu Merce Cunningham. Habilitation 2011 an der Universität Leipzig zu „Wissenskultur Tanz: Der choreografierte Körper im Theater“. Zuletzt an der Universität der Künste Berlin als Gastprofessorin für Theorie und Geschichte des Theaters tätig, hatte sie verschiedene Vertretungs- und Gastprofessuren für Theater-/Tanzwissenschaft inne. (www.tanz-wissen.de).

**Volkstanz als Körperwissen –
zwischen ideologischer Verein-
nahme und künstlerischer
Aneignung**

Dr. Theresa Jacobs, Studium der Musikwissenschaft, Germanistik und Kommunikations- und Medienwissenschaft in Leipzig und Krakau. Mitarbeit am Sorbischen Institut in Bautzen. 2012 Promotion zum Volkstanz der Sorben. Sie engagiert sich im Tanzarchiv Leipzig und bei der Leipziger Initiative 4fürTANZ. Seit 2012 ist sie wissenschaftliche Mitarbeiterin im Forschungsprojekt „Körperpolitik. Tanzinstitutionen in der DDR“ am Leipziger Institut für Theaterwissenschaft.

**Tanzausbildung in der DDR
Erfahrungen von
und mit Zeitzeugen**

Juliane Raschel, Studium der Geschichte, Kommunikations- und Medienwissenschaft in Leipzig. Sie arbeitete am Tanzarchiv Leipzig (u.a. am Vorlass von Thomas Lehmen) und war bis 2012 Tänzerin beim Leipziger Tanztheater (mit Irina Pauls u.a.). Seit 2012 ist sie wissenschaftliche Mitarbeiterin im Forschungsprojekt „Körperpolitik. Tanzinstitutionen in der DDR“ am Institut für Theaterwissenschaft der Universität Leipzig und im Vorstand des Tanzarchiv Leipzig e.V.

**Recherche in Bewegung
Britta Wirthmüllers
Dekonstruktion revolutionärer
Gesten (Jean Weidt)**

Marcus Quent, Studium der Theaterwissenschaft und Philosophie in Leipzig und Aberystwyth, UK. Seit 2009 Hilfskraft und Tutor am Institut für Theaterwissenschaft, Mitarbeit bei Konferenzen und Festivals. Organisation der Veranstaltungsreihe „Ästhetik/Denken“ (2012) und des Symposiums „Theater/Denken“ (2013) am Centraltheater Leipzig. Aktuelle Veröffentlichung: *Das Versprechen der Kunst. Aktuelle Zugänge zu Adornos ästhetischer Theorie* (Wien 2014).

**Körperpolitik und Bewegungs-
wissen: Otto Zimmermanns
Sprechbewegungschöre**

Michael Wehren, Studium der Theaterwissenschaft und Philosophie, Promotionsprojekt zu Brechts Lehrstücken und dem Fatzler-Fragment in zeitgenössischen Inszenierungen. Er ist Mitglied der Theatergruppe friendly fire und wissenschaftlicher Mitarbeiter im Forschungsprojekt „Körperpolitik. Tanzinstitutionen in der DDR“ am Institut für Theaterwissenschaft der Universität Leipzig. Mitherausgeber der Publikationen zu den ersten beiden Mülheimer Fatzler-Tagen.

**Memorabilien des Körpers?
Praktiken des Erinnerns und
der Archivierung von Körperwissen**

Dr. Janine Schulze-Fellmann, Studium und Promotion am Gießener Institut für Angewandte Theaterwissenschaft. Stipendiatin im Münchener Graduiertenkolleg „Geschlechterdifferenz und Literatur“ und Postdoktorandin im Mainzer Graduiertenkolleg „Theater als Paradigma der Moderne“. Dozentin für Tanzwissenschaft und -geschichte in Berlin, Mainz, Dresden und Bern. Seit 2012 wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Theaterwissenschaft der Universität Leipzig.

Chair

Prof. Dr. Patrick Primavesi lehrt Theaterwissenschaft an der Universität Leipzig und ist Direktor des Tanzarchivs Leipzig. Studium von Theaterwissenschaft und Germanistik in Berlin, Gießen und Frankfurt/M. Promotion 1996 zu Walter Benjamin, Habilitation 2007 zu Theater und Öffentlichkeit um 1800. Aktuelle Forschungs- und Publikationsschwerpunkte: Körperpolitik in der DDR, gegenwärtige Formen von Theater, Tanz und Performance, sowie Interventionen im urbanen Raum.

This international research project for doctoral candidates aims to examine and practice varieties and methods of interdisciplinary work by graduate students of theatre studies and other subjects. The project is divided into two major phases: a workshop taking place from July 19th to 20th, 2014 and a conference that will be held on September 28th, 2014.

The field of theatre studies has long since been aware that the research done within the scope of its subject matter finds correspondence in several other academic disciplines. Due to the multidimensional conception of theatre, whose various aspects have often been explored by other disciplines, theatre studies, from its inception, has had difficulties localising itself within the academic context. Just as at the time of its founding, the theatre studies of today faces the challenge of embracing approaches derived from the fields of history, literary studies, philosophy, media studies and further disciplines when facing contemporary issues. Instead of raising the question of what marks theatre studies as genuinely theatre studies – a question that does not satisfy either the demands of changing theatrical forms, cultural and academic institutions, or contemporary contexts or orders of knowledge – this international research project is to contribute to the opening of an interdisciplinary working environment and to the reflection of this shared space.

A dialogue between doctoral candidates of theatre studies whose research projects refer to other academic disciplines and doctoral candidates of related academic disciplines whose research projects include problems typically examined by theatre studies will be conducive to finding affinities between the disciplines and how this contact, this space in between the disciplines might be conceived and formed.

This project is to be pursued in four sections referring to the following questions:

1. In-between theatre studies and history

- How can “historical events” be presented on stage? What new forms of theatre emerge in the process? Which historical theories are conducive to analysing these theatrical forms?
- In what way is the cultural memory of a society influenced by the institution “theatre” if theatre is itself a part of this very society?

2. In-between theatre studies and literary studies

- The founding of theatre studies is strongly shaped by its setting itself apart from literary studies. But how can theatre studies and literary studies enter into a dialogue today now that the discipline is well-established and the gesture of demarcation thus obsolete?
- How do analyses of dramatic texts differ in theatre studies and literary studies respectively?
- What can both disciplines learn from each other?

3. In-between theatre studies and philosophy

- Where do theatre studies and philosophy overlap in light of the etymological kinship of “theatre” (theatron: watching place) and “theory” (theoria: viewing, beholding)?
- What does it mean to think of the concept of representation not only as a procedure of artistic design but as a paradigm which describes the regime of occidental thinking on the whole?
- Where can the question of aesthetics be located today if it is most notably philosophy that is going in search of an artistic reality?

4. In-between theatre studies and media studies

- What is the status of mediality discourses within theatre studies? How do they relate to media studies?
- What significance does theatre studies have for media studies?
- How does theatre studies position itself towards other media? To what extent are those other media used in theatre contexts? How multimedia-based is theatre?

Josh Alvizu is an inquisitive inhabitant of the earth-star and a PhD candidate in the German Department at Yale University. His dissertation, „Montage Praxis: Meyerhold, Brecht, Eisenstein, Tretyakov, Benjamin“, explores the intermedial practice of montage as a form of militant modernist political aesthetics. He also works on Darwin, ecology, alien capital, and geo-cosmic intrusions into literature, particularly with regard to the German writer Paul Scheerbarth.

Kornélia Deres is a doctoral student within the Comparative Literary Studies Doctoral Programme at Eötvös Loránd University, Budapest since 2011. As a researcher she is interested in the topic of intermediality within contemporary Hungarian theatre. In 2013 she was a research fellow at Theaterwissenschaftliche Sammlung, Köln. Besides her doctoral studies she is a poet and critic.

James Garrison is a University Assistant at the University of Vienna where he teaches courses on Ethics, Aesthetics, Classical Chinese Philosophy and American Transcendentalism while completing a dissertation dealing with Confucian, phenomenological, pragmatist, and post-structuralist approaches to subject life (“The Aesthetic Life of Power”).

Leon Gabriel, M.A., is research assistant at the Institute for Theater, Film & Media Studies at Goethe University Frankfurt (since 2011) where he works on his PhD on Raum als Vorstellung, Zwischen Darstellungspolitik und Psychoanalyse (WT). Further projects: own artistic work with the performance collective Arty Chock (2009 - today); co-organization of the international symposium „Thinking on/of the Stage“ at Künstlerhaus Mousonturm Frankfurt (2013, publication planned for 2015, coeditor together with N. Müller-Schöll and Freddie Rokem).

Catherine Girardin obtained a Master of Arts in International Performance Research (Erasmus Mundus program) from the universities of Amsterdam, Warwick and Tampere. She also is titular of a Master's Degree in Theatre Studies from the Sorbonne Nouvelle-Paris III. The PhD she is currently pursuing at Paris Ouest Nanterre La Défense and Goethe Universität Frankfurt is about the influence of historiography on the writing of XVIIIth century German theatre.

Seta Guetsoyan, M.A., studied Theatre Science and Art History at the University of Bochum. She worked for several years in cultural and theatre institutions and has acted as a researcher, dramaturg and production manager on a number of projects. She is working on a doctorate on the subject “Theatre and Genocide”. Currently she is working as production manager and dramaturg for the project “Die Kinder von Opel” at the Schauspielhaus Bochum.

Moritz Hannemann, M.A., studied Theatre Studies and Comparative Literature, doctoral candidate, teaching and research assistant at the Institute for Theatre Studies, Ruhr-University Bochum. Main research: tragedy and chorus, essays in contemporary theatre, non-linear history of theatre and poetry, notably related to Hölderlin, Brecht, at last Kleist.

Mike Hiegemann is a Ph.D. candidate and instructor at the Department of Germanic & Slavic Languages at Vanderbilt University. Research interests and publications include psychoanalysis and dramaturgy as well as works by Walter Benjamin, Heinrich von Kleist, and Heiner Müller. Beyond his involvement in various theatre projects, he organized conferences on cultural topographies and theatrical transformations. In his dissertation he is examining how the writings of Rolf Dieter Brinkmann and Einar Schlee can be regarded as mutations of the spatial shifts that took place in the 20th century, and how each corresponds to the experience of uncanniness created by means of land surveying.

Meike Hinnenberg is working as research assistant at the Institute for Theatre Studies at Ruhr-Universität Bochum. At present she is working on her dissertation provisionally entitled “Hybride Räume. Topographie und Darstellbarkeit”. Furthermore, she collaborated on different theatre projects, the film project “Hotel Europa” and different magazines like brink and Schauspielplatz Ruhr, which she also edited in company with Prof. Dr. Guido Hiß and Robin Junicke in 2013.

Hanna Höfer-Lück studied Theater Studies, Musicology and Modern German Literature at the Universities of Bayreuth and Bochum. From 2007-2008 she worked and studied at the German program at Johns Hopkins University. She received a doctoral fellowship from 2010-2014 (Ev. Studienwerk Villigst). She also taught at the Universities of Hamburg and Dortmund. She will soon submit her dissertation discussing the dramaturgy of fainting in 20th and 21st centuries' theater and literature at RUB.

Areum Jeong is a doctoral candidate in Theater and Performance Studies at the University of California, Los Angeles (UCLA). Her work takes a transnational approach to twentieth and twenty-first-century Korean and Korean American film, theater, and performance. Areum's dissertation examines representations of national identity in live performance in Korea and the United States from early twentieth century to the present.

Seán McKeithan is a fourth-year PhD candidate in Performance Studies at UC-Berkeley, whose research draws from performance, queer, and material culture studies to explore relationships forged between humans and nonhuman things. His dissertation project explores the gendered, racial, and imperial logics of contemporary “heritage wear” commodities, focusing on the pleasures and problematics of consuming things steeped in historically complicated aesthetics.

Noémie Lorentz is a PhD candidate and Teaching Fellow in the philosophy department of the University Paris-Sorbonne. She studied philosophy, art history, theatre studies and ethnology in Paris, Strasbourg and Dublin (UCD). She is currently writing a dissertation entitled “Au corps des choses – Etude sur la marionnette contemporaine occidentale” (“Of puppets and bodies – A philosophical study of contemporary western puppetry”), under the supervision of Pr. Jacqueline Lichtenstein.

Dan Poston studied English Literature at Harvard University (A.B.), Literature and Performance Studies at NYU (MA), and Writing at Bard College (MFA). He pursues a PhD in Theatre at the CUNY Grad Center. Production credits: *Antigone in Space*, writer (Transport Group, 2009); *Betsy Paradise*, writer (Stanford University, 2012); *Paris & Wizard*, lyricist and performer (MoMA, 2013). Research interests: theatre + state formation; globalization + metaphysics.

Sara Tiefenbacher studied theatre, film and media studies, as well as Slavonic studies at the University of Vienna, the Humboldt University of Berlin and the University of Wrocław. She collaborated on art, exhibition and film projects such as the reinvention of Allan Kaprows *Stockroom* at Sammlung Friedrichshof/ Zurndorf (2012). Currently, she is working on her PhD thesis on „Cultural mobility. Austrian playwrights in Poland. Polish playwrights in Austria – an intercultural theatre discourse“.

Eva Waibel studied theater, film and media studies and history at the University of Vienna and the Free University of Berlin. Since 2001 she conceived and organized theater and art projects in Vienna and Berlin and is working as a dramaturge and project manager in the independent theater scene in Vienna. She is currently working on her PhD thesis on „Austro-Fascism, National Socialism and Holocaust in Post-Nazi Theater. Politics of History and Cultural Practice, 1955-1970“ at the University of Vienna. In 2013 she held a Junior Fellowship at the Vienna Wiesenthal Institute for Holocaust Studies (WVI).

Lydia White graduated from the University of Hamburg with a master's degree in German Literary Studies in 2011. With the support of the Heinrich Böll Stiftung, she is currently writing her doctoral thesis at the Goethe University in Frankfurt about Brecht's *Der Messingkauf* and the relationship between theatre and theory, and has held lectureships at the Goethe University and the University of Hamburg.

Gesellschaft für Theaterwissenschaft

Die Gesellschaft für Theaterwissenschaft e.V. hat sich zum Ziel gesetzt, die Theaterwissenschaft in Forschung und Lehre zu fördern. Sie veranstaltet zu diesem Zweck Kongresse, organisiert Arbeitsgruppen, gibt Publikationen heraus und fördert den wissenschaftlichen Nachwuchs. Auch vertritt die Gesellschaft die Interessen der Theaterwissenschaft in der Öffentlichkeit. Dabei geht die Gesellschaft von einem erweiterten Theaterbegriff aus, der Theater und theatrale Phänomene in all ihren Ausprägungen in Geschichte und Gegenwart umfasst, die nur im Zusammenspiel mit anderen Künsten, Medien und kulturellen Systemen angemessen reflektiert werden können.

Die Gesellschaft für Theaterwissenschaft e.V. wurde 1992 gegründet und zählt heute 17 institutionelle und ca. 200 persönliche Mitglieder. Ebenso wie das Theater selbst hat sich das Fach Theaterwissenschaft in den vergangenen 20 Jahren gewandelt und ausdifferenziert. Neu entstandenen Theaterformen bis hin zur Performance sind heute ebenso Gegenstand von Lehre und Forschung an den einzelnen Instituten wie die klassische Aufführung oder historische Theaterereignisse.

Theater erscheint ebenso als Form des Wissens wie theatrale Vorgänge grundlegend für die Herausbildung von Gesellschaften sind. Durch die digitale Revolution werden zunehmend neue Medien in die Szene des Theaters integriert, und nicht zuletzt werden site specific performances, Installationen, Hörstücke und andere theatrale und performative Formen und Prozesse jenseits der Bühne als Gegenstandsbereiche des Studiums und der Forschung am den einzelnen Instituten begriffen.

Die verschiedenen Ansätze, Themenschwerpunkte und Blicke auf das Theater spiegeln sich in den Aktivitäten der einzelnen theaterwissenschaftlichen Institute in Deutschland, Österreich und der Schweiz.

Sie finden ein Diskussionsforum auf dem Kongress der Gesellschaft für Theaterwissenschaft, der alle zwei Jahre von einem theaterwissenschaftlichen Institut als Gastgeber ausgerichtet wird. Im Zuge der Nachwuchsförderung werden die Kongresse thematisch von einer Doktorandengruppe begleitet, deren Ergebnisse als Keynote dem Plenum vorgestellt werden.

Vorstand

Prof. Dr. Gerald Sigmund (Präsident)
Dr. Birgit Peter (Vizepräsidentin)
Prof. Dr. Matthias Warstat (Vizepräsident)
Dr. Jenny Schrödl (Schatzmeisterin)

Impressum

12. Kongress
der Gesellschaft für
Theaterwissenschaft
Episteme
des Theaters
www.rub.de/
kongress-
gtw2014
Herausgegeben
vom Institut für
Theaterwissen-
schaft
der Ruhr-
Universität
Bochum

Dank an



Redaktion

Milena
Cairo,
Moritz
Hannemann,
Ulrike
Haß,
Guido
Hiß,
Judith
Schäfer,
Monika
Woitas

Redaktions-
schluss

01.09.2014

Organisation und Durchführung

Philipp
Blömeke,
Mattias
Engling,
Seta
Guetsoyan,
Meike
Hinnenberg,
Hanna
Höfer-Lück,
Robin
Junicke,
Sven
Lindholm,
Jasmin
Maghames,
Martina
Maierl-Nebe,
Nina
Möller,
Elisabeth
Müller,
Almut
Pape,
Catherin
Persing,
Birgit
Peter,
Raffaella
Phannavong,
Sina-Marie
Schneller,
Louisa
Schückens,
Jascha
Sommer,
Sarah
Wessels

Ruhr-
Universität
Bochum

Institut für
Theater-
wissenschaft

Universitäts-
straße 150
44801 Bochum

Telefon:
0234/32-28164
Fax:
0234/32-14714

www.
theater.rub.de

Gestaltung

Philipp
Blombach