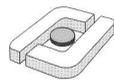


LINGENER BEITRÄGE ZUR THEATERPÄDAGOGIK BAND XI

Dieser Sammelband ist von europäischen Expertinnen und Experten aus den Feldern Theater, Theaterarbeit, Dramaturgie, Theaterpädagogik, Sozialwissenschaft, Sozialpädagogik, Sozialer Arbeit, Psychologie, Literaturwissenschaft, Philosophie, Design-Theorie und Architektur verfasst worden. Dementsprechend werden Erfahrungen, Denkweisen und Konzepte aufgezeigt, die das Soziale, den Raum und die Inszenierung zusammen ‚ins Spiel‘ bringen.

In der Polyphonie der Beiträge, deren Inhalte zwischen den drei Begrifflichkeiten Sozial, Raum, Inszenierung und deren Bedeutungen oszillieren, wird ein Panorama interdisziplinären Wissens entworfen.

Autorinnen und Autoren sind: Silvia Capodivacca, Jens Claussen, Romi Domkowsky, Nils Erhard, Stefan Gad, Nöck Gail, Nadine Giese, Harald Hahn, Liliana Heimberg, Dorothea Hilliger, Johannes Hock, Thea Kneisel, Gerd Koch, Norma Köhler, Dea Komagie, Michael Kreutzer, Paolo Mazzini, Silvia Mazzini, Kai Müller, Martina Pfeil, Hans Martin Ritter, Maren Schmidt, Hanne Seitz, Matthias Spaniel, Verena Streitenberg, Florian Vaßen, Rita Colantonio Venturelli, Barbara Weigel, Karl-Heinz Wenzel, Stephan Weßeling, Olek Witt, Michael Wrentschur, Rainer E. Zimmermann.



Hochschule Osnabrück
University of Applied Sciences

SozialRaumInszenierung

NADINE GIESE, GERD KOCH, SILVIA MAZZINI (HG.)



SozialRaumInszenierung

NADINE GIESE, GERD KOCH, SILVIA MAZZINI (HG.)



Die **Lingener Beiträge zur Theaterpädagogik** (LBT) veröffentlichen und diskutieren neueste Forschungsergebnisse der Theaterpädagogik als angewandte Wissenschaft und als pädagogisch-künstlerische Praxis. Ausgehend von der Aktualität einer Problemstellung oder eines Forschungsinteresses thematisieren sie die Vielfalt von Ansätzen, Methoden, Techniken und Verfahrensweisen der Theaterpädagogik in Geschichte und Gegenwart, ihre theoretischen und historischen Hintergründe, ihre Vernetzungen, nationalen und internationalen Verbreitungen und ihre Grenzüberschreitungen zu anderen Disziplinen. Die LBT werden herausgegeben von Bernd Ruping, Marianne Streisand und Gerd Koch und mit Unterstützung des Lingener Instituts für Theaterpädagogik der Hochschule Osnabrück gedruckt.

Bestellungen über
den Buchhandel
oder direkt beim Verlag

© 2012 by Schibri-Verlag
Dorfstraße 60, 17337 Uckerland/OT Milow
E-Mail: info@schibri.de
http://www.schibri.de

Umschlag: unter Verwendung eines Fotos von Nadine Giese

Das Werk und seine Teile sind urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung in anderen als den gesetzlich zugelassenen Fällen bedarf der vorherigen schriftlichen Einwilligung des Verlages.

Alle Rechte vorbehalten
Printed in Germany

ISBN 978-3-86863-108-1

INHALTSVERZEICHNIS

| | |
|--|----|
| <i>Nadine Giese, Gerd Koch, Silvia Mazzini</i> Vorwort | 9 |
| <i>Nadine Giese, Gerd Koch, Silvia Mazzini</i> Einleitung | 11 |
| <i>Dea Komagie</i> Die Beiträge – in Kurzvorstellung – von C bis Z | 17 |
| <i>Michael Wrentschur</i> Sozialraum: Eine Skizze zu Begriffen, Darstellungsweisen und Dramatisierungen | 23 |
| <i>Maren Schmidt, Martina Pfeil, Norma Köhler</i> Sozialraumtheater – Grenzgänge zwischen Wirklichkeiten | 35 |
| <i>Romi Domkowsky, Nöck Gail</i> „Sei bunt – sei öntörköltöröll – sei Wedding“ oder „Der Wedding kommt anders“ | 45 |
| <i>Karl-Heinz Wenzel</i> Bremens erstes Schulübergreifendes Theater (B.E.S.T.) im Spannungsfeld zwischen Raum und Publikum | 59 |
| <i>Dorothea Hilliger</i> Shared Time and space – Teil sein und Teil haben in Schule und Theater | 71 |
| <i>Jens Clausen, Harald Hahn</i> Vom „Kieztheater“ zum „Legislativen Theater“ | 77 |
| <i>Paolo Mazzini</i> Ein nicht-szenisches Theater: Strategien gegen das Risiko der Unsichtbarkeit | 87 |
| <i>Olek Witt</i> Theater der Migranten, Berlin | 91 |
| <i>Michael Kreutzer</i> Wo, zum Teufel, ist hier eigentlich das Lokale? | 95 |

| | |
|--|-----|
| <i>Silvia Mazzini</i> As <i>IF</i> would be a (real) community. Ein glokales Theaterexperiment | 105 |
| <i>Stefan Gad</i> Heterogenität als gesellschaftlicher Normalfall und Ausgangspunkt inklusiver Theaterarbeit am Beispiel des Inszenierungsprojektes ‚Durch dich im wir‘ des Agora-Theaters Gießen | 117 |
| <i>Silvia Capodivacca</i> Theater, das Spiel des Denkens | 137 |
| <i>Hanne Seitz</i> Künstler beim Wellenreiten oder wie der Künstlerische Eigensinn in den Wogen des Konsens unterzugehen droht | 143 |
| <i>Hans Martin Ritter</i> Gestus und Habitus – Nähe und Ferne zweier Begriffswelten | 155 |
| <i>Nils Erhard</i> Affektive Geografien und emotionale Gemeinschaften – Zu Druckverhältnissen in sozialen Räumen | 169 |
| <i>Nadine Giese</i> Vom Gehen, Umherschweifen und aus dem Tritt kommen | 177 |
| <i>Gerd Koch</i> Stadt-Bewusstsein/Urban Consciousness/Kentililik Bilinci | 187 |
| <i>Thea Kneisel, Matthias Spaniel</i> TRAM. Eine Stadt steigt ein | 193 |
| <i>Johannes Hock, Kai Müller</i> COMMUNAUTEN Braunschweig | 201 |
| <i>Verena Streitenberg</i> Inszenierung des Publikums im Opernhaus als sozialen Raum | 207 |
| <i>Stephan Weßeling</i> Mein Traum: Ein „Bewegliches Theater“ in Berlin-Moabit – Wie könnte das aussehen? | 211 |
| <i>Gerd Koch</i> Bertolt Brecht, urbanes Bewusstsein und produktives Theater für sozialen Wandel | 219 |

| | |
|---|-----|
| <i>Barbara Weigel</i> Über eine Stadt von Webern | 225 |
| <i>Florian Vaßen</i> „Ich bin ein Landvermesser“ Heiner Müllers Katastrophische Landschaftsbilder im Zusammenspiel von Spatial Turn und Kartographie | 239 |
| <i>Rita Colantonio Venturelli</i> Landschaft als soziales Gesamtkunstwerk | 255 |
| <i>Liliana Heimberg</i> Konzepte und Strategien im Freilichttheater | 263 |
| <i>Rainer E. Zimmermann</i> H NEA ΠΟΛΥ | 269 |
| Autorinnen und Autoren | 287 |

THEATER, DAS SPIEL DES DENKENS

Über das Wesen der Philosophie verbreitet sich auch heutzutage eine Unmenge von Definitionsversuchen. Seit ihren Ursprüngen wurde eine Art Vagheit für sie oft als charakteristisch gesehen, so dass man sie noch heute manchmal tautologisch so bezeichnet: Philosophie sei das, was Philosophieprofessoren lehren ... Besser aber ist, zur Etymologie des Wortes zurückzukehren: Philo-Sophia ist die Liebe zur Weisheit. Um welche Weisheit handelt es sich aber hier? Ist dann wirklich die Philosophie zu einem Streben ohne Mündung verurteilt, indem sie in einer Weisheit verliebt bleibt, die sich aber nicht begibt?

In *Origen y epílogo de la filosofía* hat Ortega y Gasset klar behauptet, dass der Begriff der Philosophie „praktisch, d. h., unsinniger, feiger, umsichtiger [...], schielend und lappig“¹ ist. Diese scheinbar mitleidlose Beschimpfung zeigt aber unter der Oberfläche eine konstruktive Haltung des Denkers, der von einem konkreten und definitiv festgestellten Wissen ablenkt, um etwas anders zu suchen. Mit solchen Prämissen könnte man den Hindernissen der konventionellen und ‚konsumierten‘ Definitionen der Philosophie entgehen: mit einem *coup de théâtre* wird es uns endlich möglich, neue und unterschiedliche Fragen zu stellen, die uns zu einer alternativen Definition bringen können. Was macht der Philosoph, wenn er philosophiert? Welche ist die Tätigkeit, die Praxis, die die Philosophie kennzeichnet?

Eine tiefe Intimität zwischen theoretischem Denken und Theater wird im vorliegenden Artikel aufgezeigt: d. h. eine Affinität zwischen den kulturellen und sozialen Dynamiken, die von diesen zwei Bereichen ‚ins Spiel‘ gesetzt werden. Deshalb werden wir zuerst einige Prämissen neu formulieren, um dann zu versuchen, die Frage zum Tun des Philosophen zu beantworten; so dass ein mögliches und produktives *Zusammenspiel* zwischen Theater und Philosophie im zweiten Teil bewiesen werden kann.

Was ‚tut‘ der Philosoph? Philosophie als Spiel

Um zu verstehen, was ein Philosoph tut, wenn er denkt, halten wir zwei Betrachtungen von Martin Heidegger und Michel Foucault vor Augen, die wir hier gleich nacheinander wiedergeben:

1 Cfr. Ortega y Gasset, *Origen y epílogo de la filosofía*, in *Obras completas*, IX, Alianza editorial Revista de Occidente, Madrid 1983, S. 388, m.Ü.

- I. „Das Denken wird nicht erst dadurch zur Aktion, daß von ihm eine Wirkung ausgeht oder daß es angewendet wird. *Das Denken handelt, indem es denkt.* Dieses Handeln ist vermutlich das einfachste und zugleich das höchste [...]“²
- II. „Si j'ai tenu à toute cette ‚pratique‘, ce n'est pas pour ‚appliquer‘ des idées; mais pour les éprouver et les modifier.“³

Die Botschaft dieser Heidegger'schen Position zeigt, dass die Regeln der Prozessualität des Denkens sich auf kein anderes System als das des Denkens selbst beziehen. Es wird hier also klar gemacht, dass das Denken seine Vervollständigung in sich selbst findet. Die Bedeutungsfülle und die bildende Kraft des Denkens sind also nicht durch die *Folgen* erkennbar, die eine solche Tätigkeit außerhalb seines Bereichs erzeugt. Denn das Denken *tut*, indem es denkt: es delegiert niemandem und nichts seine Wichtigkeit, wenn es auf etwas anderes angewendet wird, als was es ist. Ich würde sogar sagen, dass man der Theorie eine charakteristische Praxis zuschreiben kann, wenn wir die Idee einer unlösbaren Dichotomie zwischen Theorie und Praxis verlassen. In diesem Sinne bekommt die Theorie, als aktive Tätigkeit gemeint, einen eigenständigen Status, und wird nicht als *Präludium* oder als bloßer Anhang der Praxis gesehen.

In einer anderen Art und Weise, und in einem anderen Kontext, drückt auch Michel Foucault dasselbe Bedürfnis aus, die Operativität der Ideen nachzuprüfen, die ihre Eigenart also bewahren, obwohl die sich auf eine Reihe unterschiedlicher kultureller Phänomene (Geschichte, Mächte, Institutionen usw.) richten. Die Theorie wurde der Praxis assoziiert weder deshalb, weil sie *jenseits* ihrer Ausdrucksbereiche gedrängt werden konnte, noch damit sie bei Bedarf eingesetzt werden kann, immer wenn ein beliebiges Teil der Realität geflickt oder zurechtgemacht werden soll. Vielmehr werden die Begriffe der Theorie durch die Gesamtheit der Praktiken nicht verdreht, verfälscht oder benutzt, sondern eben auf die Probe gestellt: man soll die Ideen testen, ja, man soll sie reagieren und wirksam werden lassen. Man soll sie also in ihrer eigenen Mechanik verifizieren, wenn man verstehen will, ob sie gut, interessant und wichtig, oder ob sie nicht genug bedeutsam sind. Was von diesen Betrachtungen auftaucht, sind einige Charakteristika und Unterscheidungen, die für unsere Untersuchung nicht zu übersehen sind: Das Denken ist ein *Prozess*, keine *Prozedur*; d. h. das Denken ist eine *Tätigkeit*, die sich als *geregelt* und *verkettet* präsentiert. Allerdings ist es *weder einem Gesetz untergeordnet*, noch sind seine Gliederungen und Entwicklungen nach einem beliebigen *Automatismus* vorher bestimmt. Das Denken *funktioniert*, ist *aber für nichts anderes funktionell*, außer für sich selbst; es *wirkt* – *aber es ist für nichts anderes wirksam*, als für das Denken an sich. Sein Tun ist also *vollziehend*, *ohne dass es etwas Bestimmtes vollzieht*.

2 M. Heidegger, Brief über den „Humanismus“, in: Vittorio Klostermann (Hrsg.), GA, Bd. 9, Frankfurt am Main 1976, S. 313, mein Kursiv.

3 „Wenn ich auf all diese ‚Praxis‘ Wert gelegt habe, dann nicht, um Ideen ‚anzuwenden‘, sondern um diese zu prüfen und sie zu modifizieren.“ In: M. Foucault, Dits et écrits, Paris 2001, S. 1404 (m.Ü.)

Das konzeptuelle Denken zeigt nach diesen Betrachtungen eine verwirrende Assoziation mit einer anderen menschlichen Tätigkeit, die normalerweise aus dem Universum der Theorie und der Reflexion verbannt wird: nämlich dem *Spiel*. Das Spiel kann nämlich, so Roger Caillois, als eine Beschäftigung verstanden werden, die gleichzeitig frei, getrennt, unsicher, unproduktiv, geregelt und fiktiv ist.⁴ Der niederländische Historiker Johan Huizinga beschreibt diese Aktivität als „eine freiwillige Handlung oder Beschäftigung, die innerhalb gewisser festgesetzter Grenzen von Zeit und Raum nach freiwillig angenommenen, aber unbedingt bindenden Regeln verrichtet wird, ihr Ziel in sich selber hat und begleitet wird von einem Gefühl der Spannung und Freude und einem Bewußtsein des ‚Anderseins‘ als das gewöhnliche Leben. [...] Diese Kategorie Spiel schien als eins der allerfundamentalsten geistigen Elemente des Lebens angesehen werden zu können.“⁵

Die Analogien zwischen diesen Definitionen des Spieles und den anderen, die wir vorher von der Philosophie geschildert haben, sind hier nicht schwierig zu finden. Allerdings taucht ein Verdacht – der von sorgloser Nutzlosigkeit – hier auf; ein Verdacht und eine Anklage, die man berücksichtigen soll. Denn sowohl für das Spiel, als auch für die Philosophie, gilt ein Korpus von endogenen aber verbindlichen Regeln: die Norm wird nämlich von innen erzeugt und ist nur von ihr selbst abhängig. Sowohl die Philosophie, als auch das Spiel, sind also gleichzeitig freie und bedingte Tätigkeiten. Ergibt sich demzufolge hier wirklich keine Gefahr einer Abwendung zur Konkretheit der ‚wahren‘ Welt? Denn das Spiel und das abstrakte Denken sind wohl emanzipierte und autonome Tätigkeiten, sie interagieren nicht mit der Realität, sondern bauen sich in ihr eine „Oase“ angekommenen Glückes in der Wüstenei unseres sonstigen Glücksstrebens und tantalischen Suchens. Das Spiel *entführt* uns. Spielend sind wir für eine Weile entlassen aus dem Lebensgetriebe – wie versetzt auf einen anderen Stern, wo das Leben leichter, schwebender, glückender scheint.⁶ Wir treten ein ins Netz des sogenannten ‚Als Ob‘: es wird also gezeigt, wie dieses ‚Als Ob‘ sich als Paradigma des Spieles und des Denkens ergeben wird.

Theaterspiel als Raum des Symbolischen

Das Spiel und das abstrakte Denken erlauben dem Menschen eine Ablenkung, indem sie ihn aber nicht ins Reich des Traumes oder des Unbewussten, sondern zu einer aufmerksamen und präsenten Beziehung zur Welt begleiten. Dieser Zustand scheint paradox zu sein: der Mensch entfremdet sich, aber er verliert nicht seine Intelligenz, vielmehr übt er sie in höchstem Grad, indem er ihre Potentiale weit

4 Cfr. R. Caillois, Les jeux et les hommes. La masque et le vertige, Paris 1967, S. 42 ff.

5 J. Huizinga, Homo ludens, Amsterdam 1939, Ernesto Grassi (Hrsg.), Homo ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel, Hamburg 1956, S. 34.

6 E. Fink, Oase des Glückes. Gedanken zu einer Ontologie des Spiels, Freiburg–München 1957, S. 23.

ausdrückt. Das Spiel und die Philosophie sind also Schaffensakte, denn sie eröffnen neue Ausdrucksmöglichkeiten, die normalerweise versperrt oder ausgelassen werden: durch das Spiel kann man jedermann werden, und durch die Philosophie problematisiert man die ganze Struktur vom Bekannten und Bewussten, mit der man sonst normalerweise eine bloße Beziehung passiver Gefügigkeit haben würde. Um die Antinomie wieder zusammenzufügen, können wir uns auf etwas beziehen, was dem Spiel und der Philosophie gemeinsam ist: auf die Theaterinszenierung.

Ich fasse zusammen: wie in einem Rollenspiel setzt das Theater den Bruch zwischen Kreativität des Denkens und der Welt der Realität wieder zusammen. Das Spiel, das Denken oder das Theater als erfolgreiche Verbindung der beiden, zeichnet folglich keine Entfremdung oder vergnügte Ablenkung des Menschen vom ‚wahren Leben‘, sondern erhebt ihn auf eine Intelligenzbeziehung mit der Welt. All das wird von der *Ordnung des Symbolischen* ermöglicht, das vom Denken in Gang gesetzt, von den Dynamiken des Spieles ermutigt und von dem Theaterinszenierung völlig ausgedrückt wird. Das Symbol befreit die Formen von eindeutigen Bedeutungen und verwandelt die Oberfläche der Dinge in eine *geschichtete Gesamtheit* von Elementen, die nie vollkommen assimilierbar sind (es bleibt eine sog. ästhetische und produktive Differenz).

Ein Beispiel: Wenn wir Hamlet auf der Bühne sehen, beobachten wir etwas, was weder real noch imaginär, sondern *symbolisch* ist: es ist keine reine Phantasie, denn wir sehen einen Schauspieler leibhaftig, aber es ist keine bloße Realität, denn dieses Individuum verkörpert etwas, das jenseits seiner eigenen Individualität steht. Der Schauspieler ist sozusagen ein Vehikel des Objektes ‚Hamlet‘, d. h. ein Instrument des Symbolischen. Und als Symbol ist Hamlet mehr als ein Mensch, und weniger als eine Person: *mehr* als ein Individuum, denn in ihm sind mehrere Leute kondensiert (Schauspieler, Autor, Regisseur, historische Figur, psychoanalytische Persönlichkeit usw.); aber *weniger* als eine Person, denn uns wird es niemals passieren, ein Gespräch ‚mit ihm‘ zu führen.

Die Geschichte des Prinzen von Dänemark ist mehr als bekannt und erzählt u. a. von einem Dialog zwischen Hamlet und dem Gespenst seines Vaters: der seit kürzerem Verstorbene erzählt seinem Sohn, dass Claudius (Hamlets Onkel und der Liebhaber seiner Mutter) ihn ermordet hatte. Deshalb rekrutiert Hamlet einige Schauspieler, um den Verrat seines Onkels zu inszenieren, mit der Hoffnung, dass Claudius sich in dieser Inszenierung erkennt und demzufolge sein Komplott enthüllt und bestätigt. Wir können uns hier fragen: ist der Protagonist mehr oder weniger ‚real‘ als das Gespenst des Königs? Sind die Schauspieler, die Hamlet in der Geschichte für seine Zwecke benutzt, mehr oder weniger ‚real‘ als die Künstler, die ihrerseits auf der Bühne sind und ‚die Rolle von denen spielen sollen, die auch wiederum eine Rolle spielen müssen‘? Durch das Symbolische zeigt das Theater die inhaltslose Vergeblichkeit dieser Probleme: denn es hat keinen Sinn, die Wirklichkeit eines Phänomens oder eines Seienden vor dem Spiel der befreiten Formen der *symbolischen Darstellung* zu hinterfragen. Im Vergleich zu dem Paradox, auf das wir am Anfang gestoßen sind, hat sich die Situation sich jetzt umgekippt: das Spiel und das Denken

müssen keine Legitimierung mehr finden, denn die Welt an sich soll eher ihre Begrenztheit vor der ständigen Kreativität des Symbolischen rechtfertigen. Wenn das Reale lediglich real ist, ist das Symbol *mehr-als-real*: eine Realität in höchster Potenz, aus welcher kontinuierlich neue Formen und neue Inhalte entspringen.

Wir können also hier sagen, dass das Theater eine besondere Sorte Spiel ist, wo die Symbole einen plastischen und konkreten Ausdruck bekommen. Auf der Bühne kann man gleichzeitig sowohl den Schauspieler, als auch das Charakter sehen; dazu erkennt man den Stil des Autors, des Regisseurs, usw. Es handelt sich um eine *erweiterte* Realität, wo jede einzelne Manifestation nicht allein *und* nicht als Ganze betrachtet werden kann, wenn man nicht reduktiv sein will.

Theater als Beziehung zur Welt

Am Anfang haben wir eine präzisere Definition der Philosophie gesucht, die sowohl eine Ungenauigkeit des Sinnes, als auch eine bloße nominelle Analyse des Wortes ableiten sollte. Indem wir die Struktur ihrer Operativität erforscht haben, konnten wir eine unverhoffte Analogie zwischen ihrem prozesshaften Modus und dem des Spieles feststellen. Der Annahme, das freie Spiel und die Welt seien getrennt, haben wir durch das Theater beantwortet, denn das Theater verbindet die Instanzen des Spieles und des Denkens durch die Ordnung des Symbolischen. Wir müssen hier aber den Mut haben, einen weiteren Schritt zu machen und uns fragen: kann das Symbolische das Reale erklären? D. h.: die Tatsache, dass der Charakter ‚Hamlet‘ etwas mehr als der Schauspieler ist, welcher ihn verkörpert, erhöht unsere Kenntnis über die Natur des Schauspielers im Besonderen und des Menschen im Allgemeinen, oder schafft eine neue Welt, in der das Reale an sich keine Daseinsberechtigung mehr hat. Kurz und gut: kann die Ordnung des Symbolischen eine Hilfe leisten, um die Dichotomie von ‚Realem-Imaginärem‘ zu entwirren, oder setzt sie eher ein neues und ganz unterschiedliches Modell ein?

Wir verstehen das Symbolische als Infrastruktur der Welt. Das symbolische Denken zerbricht den Vorhang der Analogie und bricht in das Reale ein, so dass das Reale von Innen bedingt wird: es gibt also keine Nebeneinanderstellung zwischen Denken und Realem, kein Homologieren, sondern eine ‚Mit-Wesentlichkeit‘. Das Symbolische entfaltet das Reale, indem es alle Formate zeigt, die dem Realen zugehören. Die Wahrheit des Symbolischen ist eine *verwandelnde Wahrheit*: sie lässt die Komplexität ans Licht kommen und sie operativ werden.

Das Theater als Inszenierung des Symbolischen richtet seinerseits eine besondere Art von Darstellung des Denkens ein, es deutet den Reichtum der Phänomene an. Das Theater zeigt also, dass die Phänomene einer einzigen und alleinigen Definition irreduzibel sind; es sucht das Vielgestaltige, das sich in allen unterschiedlichen Akten und Vorhaltungen entwickelt. Der Vorteil des Theaters dem eigentlichen Spiel der Philosophie gegenüber besteht darin, eine unmittelbare Figuration des Reich-

tums zu sein, der vom Symbol übermittelt/vermittelt wird: Hamlet ist und bleibt die heterogene Gesamtheit seiner unterschiedlichen Individualitäten. Wer Hamlet anschaut, schaut die Welt mit den Augen von jemanden, der dessen Preziosität verstanden hat und darauf nicht verzichten will.

Das Theater denkt *und* ist ein Symbol der Welt; durch das Theater erreicht uns das Reale mit seiner ganzen intelligiblen Schönheit.

AUTORINNEN UND AUTOREN

Silvia Capodivacca, Padova, Dr. phil., Theoretische Philosophie des 19.–20. Jahrhunderts (Nietzsche, Freud, Foucault), Raumtheorien: trottola@infinito.it

Jens Clausen, Magister in Theaterwissenschaft, seit 1992 freier Theaterpädagoge, Regisseur, Improvisationstrainer und Interaktionstrainer, langjährige Erfahrungen in generationsübergreifenden Theaterprojekten: www.jens-clausen.de

Romi Domkowsky, Dr. phil., Professorin für Ästhetische Bildung an der Evangelischen Hochschule Berlin, Sozial- und Theaterpädagogin (Diplom, ASH Berlin, Master of Arts, UdK Berlin); Mitarbeit bei „Zirkus Internationale“ seit 1999; arbeitet in Praxis, Lehre und Forschung.

Nils Erhard, M. A., studierte Educational Studies am Goldsmith College, University of London. Derzeit arbeitet er in Berlin in der kulturellen und politischen Jugend- und Erwachsenenbildung. derneln@gmx.de

Stefan Gad, M.A., Gießen: Schauspieler, Theaterpädagoge, Erziehungswissenschaftler und Dozent: gad.sudario@t-online.de

Nöck Gail, Sozial- und Theaterpädagogin, Studium an der ASH Berlin, an der UBC Vancouver, an der Freien Theaterschule Köln und bei Matthew Burton. 1996 Gründung und Leitung des Kinder- und Jugendkulturprojektes „Zirkus Internationale“ (Berlin–Wedding), bis heute dort tätig. Lehraufträge an der ASH seit 1997.

Nadine Giese, Berlin, Dipl. Sozial-/Dipl. Theaterpädagogin, Lehrkraft für besondere Aufgaben im Bereich „Performative Kunst“ Hochschule Osnabrück/Institut für Theaterpädagogik Lingen. Lehr-/Forschungsschwerpunkte: Performative Theaterformen/Ortsspezifisches Theater, Ensemblebildung/Chorisches Theater: n.giese@hs-osnabrueck.de

Harald Hahn, freiberuflicher Theatermacher mit Schwerpunkt „Theater der Unterdrückten“, Sänger im Gesangsduo „Herzkasper“. Hrsg. der „Berliner Schriften zum Theater der Unterdrückten“ (ibidem Verlag): www.harald-hahn.de

Liliana Heimberg, Leiterin des Masterstudiengangs Theaterpädagogik (Zürcher Hochschule der Künste). 1989 Gründung des Vaudeville Theater Zürich. Regisseurin bei ortsbezogenen Gross-Ensembles mit nichtprofessionellen Darstellenden. Forschung zum Freilichttheater (vom Schweizerischen Nationalfonds gefördert).