

Münchener Universitätschriften  
Theaterwissenschaft

Dorothea Streng  
**Resilient und Flexibel**  
Kontemporäres mobiles Theater



Theaterwissenschaft · Band 36

herausgegeben von

Prof. Dr. Michael Gissenwehler und

Prof. Dr. Jürgen Schläder

Theaterwissenschaft München



Umschlagabbildung: Inszenierung "Der fliegende Holländer"  
nach Friedrich Huch

Foto: © Peter Litvai, 2013, Kulturmobil Niederbayern

Bibliografische Information  
der Deutschen Nationalbibliothek  
Die Deutsche Nationalbibliothek  
verzeichnet diese Publikation in der  
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte  
bibliografische Daten sind im Internet über  
<http://dnb.ddb.de> abrufbar.

Zugleich: Dissertation, München, Ludwig-Maximilians-Universität, 2022

Das Werk ist urheberrechtlich geschützt.

Sämtliche, auch auszugsweise  
Verwertungen bleiben vorbehalten.

Copyright © utzverlag GmbH 2022

ISBN 978-3-8316-4982-2

Printed in EU

utzverlag GmbH, München

Tel.: 089/277791-00 · [www.utzverlag.de](http://www.utzverlag.de)

## **Danksagung**

Diese Arbeit wäre nicht möglich ohne den Austausch mit den vielen Theaterschaffenden, die mir für Interviews zur Verfügung standen. Jeder und jede einzelne hat mir ganz unterschiedliche Fassetten des mobilen Theaters gezeigt, von der Produktion über die künstlerischen Tätigkeiten bis zu Netzwerken. Daher möchte ich mich ganz herzlich bedanken bei: Ulrike Brambeer, Georg Clementi, Felix S. Felix, Dr. Bettina Götze, Sabine Haas, Dr. Dieter Hadamczik, Andreas Hueck, Thomas Kazianka, Johanna Kiesel, Anja Klawun, Christian Kreppel, Thomas Luft, Konstantin Moreth, Gerhard Schuller, Barbara Schulte-Rief, Dr. Maximilian Seefelder, Dorothee Starke, Bernward Tuchmann, Louis Villinger, Claudia Weinhart, Marcus Widmann und Iris von Zastrow.

Ebenso möchte ich Prof. Dr. Michael Gissenwehler für die langjährige, intensive Begleitung und den wertvollen Austausch zu dieser Doktorarbeit danken.

Auch meinen beiden Korrekturleserinnen Carina Kainz und meiner Mutter Dr. Olivia Meyer-Streng möchte ich für ihre Geduld und ihr Feedback ganz herzlich danken. Danke, dass ihr mich immer unterstützt habt.

## Resilient und Flexibel. Kontemporäres mobiles Theater

<b>Prolog</b>	9
<b>1. Einleitung</b>	10
1.1 Gesellschaftliche Relevanz	10
1.2 Methodik	16
1.2.1 Diskursanalyse nach Foucault	16
1.2.2 Qualitative Interviews	20
1.2.3 Inszenierungsanalyse	21
1.3 Terminologie	23
1.4 Kultur als demokratische Teilhabe	32
<b>2. Zwischen Schlossgarten und Feuerwehrhalle</b>	48
<b>Regionale Formen des mobilen Theaters</b>	
2.1 <i>Niederschwellig, Publikumsaffin und Kostenlos</i>	50
Drei Theaterprojekte und ihre Ausrichtung	
2.1.1 Salzburger Straßentheater	50
2.1.2 Das Kulturmobil des Bezirks Niederbayern	59
2.1.3 Das Chawwerusch Theater	83
2.1.4 Gemeinsame Elemente	90
2.2 <i>Immer Flexibel</i>	93
Inszenierungen des regionalen mobilen Theaters	
2.2.1 „Der Vorname“ – Salzburger Straßentheater	93
2.2.2 Drei Regisseure inszenieren Kulturmobil	99
2.2.3 „Grimm und Gretel“ – Das Chawwerusch Theater	116
2.3 Das regionale mobile Theater im Machtdiskurs	121
<b>3. Von Sylt bis Kärnten in drei Monaten</b>	127
<b>Überregionales mobiles Theater – Das Tourneetheater</b>	
3.1 Die Gastspielbranche als vernetztes System	129
3.2 <i>Die Gastspielbranche als kultureller Hort</i>	148
Drei Beispiele	
3.3 <i>Zwischen Risiko und künstlerischem Schaffen</i>	163
Die Tourneetheater	
3.4 Auf der Bühne	183

3.5 Inszenierungen	193
3.5.1 „Die Deutschstunde“	193
3.5.2 „Die Blechtrommel“	196
3.5.3 „Die Päpstin“	199
3.5.4 Schlussfolgerungen und Einbeziehung anderer Inszenierungen	203
3.6 Autonomie und Machtverhältnisse im überregionalen mobilen Theater	205
<b>4. Mit einem Schlag auf Null</b>	209
<b>Die Auswirkungen der Covid-19-Pandemie auf das mobile Theater</b>	
4.1 <i>Das Theater der Pandemie als Komödie</i>	210
Theaterinszenierungen und Aufführungen mit besonderen Merkmalen	
4.2 <i>Das Theater der Pandemie als Milieustudie des Naturalismus</i>	221
Die Künstler:innen in prekären Umständen	
4.3 <i>Das Theater der Pandemie als Theater des Absurden</i>	236
Veranstalter im Spießrutenlauf der Regeln	
4.4 <i>Das Theater der Pandemie als griechische Tragödie</i>	259
Katharsis	
<b>5. Eine Utopie für das mobile Theater?</b>	261
5.1 Der Spielort und die Rezeption des Theaters	261
5.2 Gefangen in den Abhängigkeitsverhältnissen	272
5.3 <i>Das utopische Momentum</i>	278
Das Überdauernde des mobilen Theaters	
<b>6. Bibliographie</b>	284
I. Primärliteratur	284
II. Sekundärliteratur	284
III. Internetquellen	287
IV. Abbildungsverzeichnis	291
V. Interviews	291
V.a. Live-Interviews	291
V.b. E-Mail-Interviews	292
V.c. Telefon-Interviews	292

## Prolog

*9 Uhr morgens: vor einem Hotel versammelt sich eine Menschenmenge mit großen Koffern vor zwei Kleinbussen. Es sind einige Schauspielerinnen und Schauspieler, die Tourneeleitung und ein Technikteam. Gestern war Premiere in einer Stadthalle, hier konnten sie nach sechs Wochen Proben in einem angemieteten Raum endlich ein paar Tage auf einer großen Bühne die Endproben durchführen. Die Akustik war am Abend zwar nicht ideal, aber dafür war das Publikum konzentriert, hat viel gelacht und tosenden Applaus geschenkt. Nun geht es 200 Kilometer nach Norden, dort werden sie heute Abend wieder auf der Bühne stehen.*

*Um 15 Uhr kommen sie am neuen Hotel an, und eine essentielle Frage stellt sich dem Ensemble: welches Restaurant hat um diese Uhrzeit noch offen? Außerhalb der Zentren ist dies keine Selbstverständlichkeit. Zum Glück führt ein erfahrener Tourneeschauspieler ein Notizbuch mit allen Einkehrmöglichkeiten. Auch hier war er schon einmal, und zwei Straßen weiter können sich alle etwas stärken. Die Techniker starten schon einmal zur Bühne, die Schauspieler:innen ruhen sich vor dem Abend noch etwas aus.*

*Um 18 Uhr treffen alle auf der Bühne ein. Diesmal ist der Gastspielort eine Turnhalle, überall hängen Basketballkörbe. Hinter der Bühne wird es eng. Die Schauspieler:innen begehen die Bühne – werden alle Auf- und Abtritte hier möglich sein? Die Sichtlinien sind nicht alle perfekt, aber es wird wohl alles funktionieren.*

*Um 22.30 Uhr klatschen die Zuschauer:innen. Das Publikum war hier etwas zurückhaltender als am Vorabend und hat sich durch andere Stückpassagen stark angesprochen gefühlt. Nach einem Feierabendbier verziehen sich die Schauspieler:innen und ihr Team auf ihre Zimmer. Morgen ist vorstellungsfrei, am Tag drauf wird in einem richtigen Theatergebäude gespielt, hier hat die Stadt vor Jahren ihr eigenes Ensemble aufgegeben.*

So oder so ähnlich kann ein relativ durchschnittlicher Tag auf Tournee aussehen. Genauso divers wie die immer wieder neuen Spielsituationen auf der Bühne stellen sich auch die unterschiedliche Mentalitäten und Vorlieben des Publikums vor der Bühne jeden Abend als neue Herausforderung für die Künstler:innen und ihr Team dar. Neben der eigentlichen Inszenierung besteht wie in dem oberen Beispiel ein System von Faktoren, die im Zusammenspiel die einzelne Aufführung bestimmen. Solche Formen des mobilen Theaters tauchen sowohl bei Tourneetheater in Gastspielstätten als auch im Sommer unter freiem Himmel auf. Hier werden Marktplätze, Schlosshöfe und Sportplätze bespielt.

## 1. Einleitung

### 1.1 Gesellschaftliche Relevanz

Dem „mobilen Theater“, das auch unter den Begriffen Tourneetheater, Wandertheater oder ähnlichem zu finden ist, wird vergleichsweise wenig Beachtung aus wissenschaftlicher, aber auch politischer und fachinterner Sicht geschenkt. Die Aufmerksamkeit erhalten auf der einen Seite Stadt- und Staatstheater, auf der anderen Seite auch Projekte der freien Szene. Von den Stadt- und Staatstheatern wird gefordert, ihre gesellschaftliche Funktion im Sinne des Kulturauftrages für die Stadt wahrzunehmen, ein künstlerisches Korrektiv darzustellen und nach neuen künstlerischen Ausdrucksformen zu forschen. Das ist auch der Grund und die Rechtfertigung für deren finanzielle Förderung durch öffentliche Mittel. Der freien Szene wird Innovationspotential und Radikalität im künstlerischen Ausdruck zugeschrieben.

Über das mobile Theater herrscht die Meinung vor, dass es in allen drei hier genannten Punkten – gesellschaftliche Funktion, künstlerisches Korrektiv sowie künstlerische Innovationskraft – defizitär ist. Diese Kritikpunkte sind, zumindest auf den ersten Blick, nicht ganz von der Hand zu weisen.

Eine gesellschaftliche Funktion in der unmittelbaren Örtlichkeit kann zumindest der Bereich privatwirtschaftlich organisierter Tourneetheater, die überregional auftreten, nicht direkt ausführen. Diese Aufgabe übernimmt ein Partner des Tourneetheaters, nämlich der jeweilige Gastspielbetreiber, z.B. ein Kulturreferent der Stadt. Dieser wiederum stellt für sein Publikum ein kulturelles Programm zusammen, das die Interessen der ansässigen Bewohner vor Ort und in der Umgebung ansprechen soll.

Diese Einschränkung gilt nicht im gleichen Ausmaß für das im regionalen Raum agierende mobile Theater. Schon von der Konzeption her geht es sehr genau auf sein Publikum ein und übernimmt dadurch für kurze Zeit eine gesellschaftliche Funktion in der Region. Hier besteht die Möglichkeit, Lokalkolorit, Mentalität sowie lokalpolitische oder -historische Ereignisse mit einzubeziehen.

Ein künstlerisches Korrektiv bedeutet immer, der Gesellschaft, der Politik oder dem Individuum durch künstlerische Mittel einen Spiegel vorzuhalten. Um dies zu bewerkstelligen, muss die Kunst „autonom“<sup>1</sup> sein. In der subventionierten Kunst sind die finanziellen Mittel gesichert, wobei gleichzeitig sichergestellt wird, dass keine Einmischung von Seiten der Geldgeber erfolgt. Dies wird zwar dadurch

---

<sup>1</sup>Ich beziehe mich hier auf Adornos „Ästhetischer Theorie“. Genauer gehe ich hierauf in 1.4 Kultur als demokratische Teilhabe ein.

eingeschränkt, dass die Förderung immer wieder auf den Prüfstand gestellt wird, gleichzeitig ist die subventionierte Kunst jedoch „autonom“ als es durch privatwirtschaftliche Finanzierung möglich ist. Das Tourneetheater, das überregional Bühnen bespielt, hingegen ist stark in das System des Marktes eingebunden und ist gezwungen, Abnehmer zu finden. Bei den regionalen Formen des mobilen Theaters ist durch öffentliche Förderungen eine gewisse Autonomie herstellbar.

Zu der Suche nach neuen künstlerischen Ausdrucksformen und Innovationskraft: das mobile Theater muss ein Publikum erreichen, welches deutlich weniger Erfahrungen mit verschiedenen Theaterästhetiken besitzt als das Publikum eines etablierten Stadt- oder Staatstheaters. Während das erfahrene Publikum neue Seheindrücke einordnen und mit schon gesehenen Inszenierungen abgleichen kann, muss das Publikum des mobilen Theaters oftmals erst einmal an das Medium herangeführt werden. Daher orientieren sich die Inszenierungen häufig an bekannten etablierten Ästhetiken und Formen, um das Publikum in seinem Erfahrungsbereich abzuholen.

Nachdem nun einige Kritikpunkte an dem mobilen Theater kurzgefasst vorangestellt wurden, bleibt die Frage zu beantworten: Welches ist die gesellschaftliche Relevanz des mobilen Theaters, die eine Dissertation zu diesem Thema rechtfertigt? Schon 1932 forderte Albert Brodbeck in seiner Veröffentlichung zu „Wanderbühnen in Preußen“ schlussfolgernd die flächendeckende Bespielung der Peripherie durch Wandertheatergruppen:

Übersieht man so im Ganzen die Zukunft der Wanderbühnenarbeit, so wird [...] klar, daß es eine kurzsichtige und verfehltete Politik ist, die seit Jahr und Tag darauf abzielt, das Wanderbühnenwesen schlechthin und allgemein zu beschränken. [...] da „auf dem flachen Lande“ auf die Dauer nur auf diesen Wegen mit einem beschränkten Maße an Mitteln Theater gespielt werden kann, und zwar, [...], mit desto größerer Aussicht auf ein kulturell wirksames Theater.<sup>2</sup>

In einem dezentralen Gesellschaftssystem, wie im deutschsprachigen Raum vorhanden, soll es allen Einwohnern möglich sein, an Kultur teilzuhaben. Diese Partizipation kann aktiv, z.B. in Form ehrenamtlicher Arbeit stattfinden, oder passiv u.a. durch einen Besuch im Theater. Das „mobile Theater“ kommt direkt zu den Menschen an Orte, die kein eigenes Ensemble haben, und schließt somit die leeren Flecken in der Theaterlandschaft. In dem Punkt „1.5 Demokratische Teilhabe“ gehe ich hierauf dezidiert ein.

Nehmen wir das fiktive Beispiel des Prologs. Das mobile Theater bespielt Ortschaften, Gemeinden und Kleinstädte, die – grob gesagt – außerhalb der Zentren liegen

---

<sup>2</sup>Brodbeck, Albert: Wanderbühnen in Preußen. Berlin: 1932. S.61.



und kein eigenes Theaterensemble besitzen. Dies reicht von größeren Städten mit eigener Infrastruktur und Industrie, wie zum Beispiel Wolfsburg, über kleinere Städte mit Stadthallen wie Traunreut bis in die ländliche Peripherie, in der z.B. das Kulturmobil des Bezirks Niederbayern in Gemeinden mit Marktplätzen und Feuerwehrhallen gastiert.

Einige meiner Interviewpartner:innen, die ich während meiner Recherche befragt habe, sprachen sich vehement dagegen aus, die Gesellschaft außerhalb der Zentren als kulturlos zu bezeichnen. Die Provinz beherberge ein vielschichtiges kulturelles System aus Vereinskultur, Wirtshauskultur, Laienspielgruppen oder einem Musikstammtisch, um einige Beispiele zu nennen. Jede Ortschaft wird durch die Bürger:innen, die sich dort engagieren, individuell geprägt. Was den Kommunen jedoch fehle, sei ein professionelles Theater. Das mobile Theater bietet die Möglichkeit, in einen Ort von außen professionelle Künstler:innen zu bringen und den Bürger:innen neue Eindrücke zu vermitteln. Die intern gestaltete Kultur kann so durch externen Input bereichert werden. Insofern nimmt das mobile Theater durchaus eine gesellschaftliche Funktion ein, auch wenn sie nicht konkret auf die Stadt spezifisch zugeschnitten ist, wie im Fall eines Stadttheaters.

Der erste Teil der Dissertation 2. „Zwischen Schlossgarten und Feuerwehrhalle – regionales mobiles Theater“ untersucht drei unterschiedlich geförderte regionale Theatergruppen – das Kulturmobil des Landesbezirks Niederbayern, das Salzburger Straßentheater und das Chawwerusch Theater, welches von 1980 bis 1990 durch den Odenwald zog. Insbesondere das Kulturmobil und das Chawwerusch Theater nehmen ganz gezielt Bezug auf die Region, in der sie auftreten.

Der zweite Teil der Dissertation „3. Von Sylt bis Kärnten in drei Monaten – überregionales mobiles Theater“ analysiert das System des Tourneetheaters sowohl unter gesellschaftlichen als auch unter ästhetischen Aspekten anhand von einigen beispielhaften Inszenierungen. Die Produzenten des überregionalen mobilen Theaters, sprich, der privaten Tourneetheater, müssen inhaltlich eine möglichst große Schnittmenge von Interessensgebieten und gesellschaftlichen und politischen Ereignissen in ihre Spielplangestaltung einbeziehen. Die Stücke sollen eine breite Masse erreichen und müssen zudem bis zu drei Jahre im Voraus geplant werden, wodurch kaum auf brandaktuelle politische oder gesellschaftliche Lagen eingegangen werden kann. Dennoch liegt es im Ermessen des einzelnen Produzenten, inwieweit er seine Arbeit als künstlerisches Korrektiv sieht oder auch in ästhetischer Hinsicht mit theatralen Formen spielen möchte und damit möglicherweise auch finanzielle Risiken eingeht.

Seit Jahrhunderten sind Formen des mobilen Theaters historisch belegt. In der Durchführung von Theaterprojekten heute wie früher stehen die Künstler:innen ganz anderen Herausforderungen gegenüber als an Stadttheatern oder auch privaten festen Häusern. Insbesondere in Bezug auf das Verhältnis von Raum und Bühne sowie Aktualität und Improvisation des Spielens sind viele ästhetische Aspekte betrachtenswert und besitzen Innovationspotenzial. Die Formen des mobilen Theaters bieten so einen Gegenpol zu denen der stehenden Bühnen und sie besitzen somit im Gesamtdiskurs der Theaterästhetik ein Alleinstellungsmerkmal. Dies birgt ein Innovationspotential, das zum einen nicht vollständig ausgeschöpft ist und zum anderen dort auch kaum Beachtung findet, wo es von einzelnen Künstler:innen schon umgesetzt wird. Innovation beinhaltet auch immer das potentielle Risiko und die notwendige Öffentlichkeitswirksamkeit, um als solche wahrgenommen zu werden. Wird ein innovativer Impuls nicht von Seiten z.B. der Medien, Feuilletons oder Wissenschaft aufgegriffen, zerfällt er. Nur wenn er von Dritten verfolgt und weiterentwickelt wird, kann er tatsächlich zu einer Innovation führen. Diese Öffentlichkeitswirksamkeit ist für das mobile Theater noch nicht vorhanden.

Die regionalen und überregionalen Formen des mobilen Theaters sind in vielen Strukturelementen (Künstler:innen, Organisation, Konzeption) sehr unterschiedlich und führen zu unterschiedlichen Ausdrucksformen. Gemeinsam betrachtet spiegeln sich die beiden Formen des mobilen Theaters in mancher Hinsicht, in mancher ergänzen sie sich, und manche Aspekte sind in einer der beiden Formen extrem ausgeprägt. Zusammen bilden sie ein System von Faktoren mit einer großen gemeinsamen Schnittmenge.

Methodisch geht die Dissertation nach der Diskursanalyse von Michel Foucault vor, wie in 1.2 „Methodik“ erläutert. Davon ausgehend ist zunächst das terminologische Problem zu lösen, denn um die mobilen Theaterformen sammeln sich eine Vielzahl historisierender Begriffe, die insbesondere unter dem Aspekt der Diskursanalyse nicht zielführend sind. Zusätzlich stützt sich die Dissertation in der Analyse auf verschiedene philosophische Theorien, anhand derer die einzelnen Forschungsgegenstände in einen größeren Kontext gebracht werden können. In 1.4 „Kultur als demokratische Teilhabe“ nähert sie sich der gesellschaftlichen und künstlerischen Relevanz mit Hilfe des von Adorno formulierten Theorie der Autonomie in der Kunst und des gemeinsam mit Maximilian Horkheimer geprägten Begriffs der Kulturindustrie. In der Abgrenzung zu anderen Theaterformen spielt der Ort, der Topos, in dem die Aufführungen jeden Abend stattfinden, eine zentrale Rolle. Dieser ist nämlich bei mobilen Theaterformen nie rein als Theaterraum definiert, sondern nimmt meist auch außerhalb des Theaterabends eine bestimmte Funktion in der Gesellschaft ein.

Um das künstlerische und gesellschaftliche Potential des mobilen Theaters darzustellen, untersucht diese Dissertation einige Theaterunternehmen sowohl in ihrer Organisationsstruktur als auch in ihren künstlerischen Mitteln exemplarisch. Der erste Teil der Dissertation beschäftigt sich mit regionalen Theaterformen, die unterschiedliche Orte bespielen. Die drei Unternehmen – Kulturmobil, Salzburger Straßentheater und Chawwerusch Theater –, die im Fokus der Betrachtung stehen, sind sehr unterschiedlich in ihrer Organisationsstruktur und ihren Spielplänen, dennoch vereinen sie ein paar gemeinsame Eigenschaften. Alle drei treten oder traten im Sommer auf freien Flächen auf – z.B. Marktplätzen oder Parkanlagen. Alle sind in irgendeiner Form finanziell gefördert, in zwei Fällen ist der Eintritt für Besucher:innen völlig frei, in einem Fall wird um eine Spende gebeten. Und sie produzieren ihre Stücke spezifisch für die Aufführungssituation und ihr regionales ihnen bekanntes Publikum. Auch hier werde ich auf einzelne Inszenierungen eingehen, im Falle des Chawwerusch Theaters ist dies leider nur eingeschränkt möglich, da die Truppe inzwischen ein festes Haus hat und sich die Produktionsweise infolgedessen über die letzten Jahre stark geändert hat.

Im zweiten Teil der Dissertation werden überregionale mobile Theaterformen analysiert. Diese verkaufen ihre Vorstellungen vor allem über den Gastspielmarkt. Gemeinden und Städte ohne eigenes Ensemble buchen Vorstellungen bei Tourneetheaterunternehmen und Landestheatern. Landestheater bespielen neben ihrer festen Bühne meist einige Städte in ihrer Region und übernehmen so ca. ein Drittel der Vorstellungen auf dem Gastspielmarkt.

Bei der Recherche konzentriere ich mich auf drei Tourneetheaterunternehmen, die den Markt in den letzten Jahren geprägt haben. Zum einen die Konzertdirektion Landgraf, die gemeinsam mit ihrem Tochterunternehmen Thespiskarren einen Großteil der gespielten Produktionen stellt. Gefolgt von dem Münchner Tourneetheater a.gon, welches sich in den letzten 15 Jahren immer weiter auf dem Gastspielmarkt etabliert hat. Und das vergleichsweise kleine Unternehmen theaterlust, das mit ein bis zwei Neuproduktionen im Jahr ein fester Bestandteil auf dem Gastspielmarkt werden konnte. Produktionsabläufe und Finanzierung sind wichtige Elemente in den Strukturen des Diskurses des überregionalen Theaters. Sie stehen in unmittelbarem Zusammenhang mit den künstlerischen Aussagen, die in den Inszenierungen bei jeder Vorstellung deutlich werden. Von jedem der drei Tourneeunternehmen werde ich eine Inszenierung beispielhaft auf Aspekte der Ästhetik und Dramaturgie analysieren.

Als ich die Dissertation anfang, konnte ich noch nicht ahnen, dass nach abgeschlossener Recherchephase ein Ereignis das gesamte System des Forschungsinhaltes erschüttern und nachhaltig verändern würde. Seit der Covid-19-Pandemie ab März

2020 konnte insbesondere der Bereich des Gastspieltheaters nicht bzw. nur mit höchsten Einschränkungen stattfinden. Daher widmet sich ein letzter Hauptteil 4. „Mit einem Schlag auf Null – die Auswirkungen der Covid-19-Pandemie auf das mobile Theater“ der Situation des mobilen Theaters in der Pandemie. Da alle Aussagen, die eine Forschungsgrundlage hier bieten können, nur Momentaufnahmen sind, habe ich mich entschieden, die Dramaturgie der Ereignisse zu beschreiben hinsichtlich der Bühnensituation, den Arbeitsverhältnissen der Künstler:innen, der wirtschaftlichen Lage der Tourneeunternehmen sowie der Situation der Gastspielbühnen.

# Theaterwissenschaft

herausgegeben von Michael Gissenwehner und Jürgen Schläder

- Band 36: Dorothea Streng-Hussock: **Resilient und Flexibel** · Kontemporäres mobiles Theater  
2022 · 294 Seiten · ISBN 978-3-8316-4982-2
- Band 35: Yangyang Yu: **Chinesischer Karneval** · Mit Bachtin das zeitgenössische Schauspiel lesen  
2022 · 272 Seiten · ISBN 978-3-8316-4971-6
- Band 34: Yinan Li, Jo Riley, Kai Tuchmann (Übersetzer): **当代剧场访谈录. Juchang Performance in Contemporary Chinese Society (1980–2020)** · Ten Interviews by Li Yinan  
2020 · 340 Seiten · ISBN 978-3-8316-4841-2
- Band 33: Anna Stecher, Xu Jian (Hrsg.): **Die Konjunktur der Komödie im China der Gegenwart** · Stücke und Zugänge  
2022 · 456 Seiten · ISBN 978-3-8316-4951-8
- Band 32: Marie-Christine Bischur: **Das thailändische Khon** · Ein Theater zwischen Tradition und Moderne  
2020 · 316 Seiten · ISBN 978-3-8316-4845-0
- Band 31: Saskia Haisch: **Auf den Spuren der Wirklichkeit** · Die filmästhetische Wirklichkeitsdarstellung im Werk von Krzysztof Kieślowski  
2020 · 342 Seiten · ISBN 978-3-8316-4838-2
- Band 30: Magdalena Fürnkranz: **Elizabeth I in Film und Fernsehen** · De-/Konstruktion von weiblicher Herrschaft  
2019 · 358 Seiten · ISBN 978-3-8316-4749-1
- Band 29: Michael Gissenwehner, Anna Stecher (Hrsg.): **Chinas Schauspiel. Nah am Nerv.** · Sechs Stückübersetzungen  
2018 · 446 Seiten · ISBN 978-3-8316-4709-5
- Band 28: Husain Zangana: **Theater als therapeutische Erinnerungsarbeit** · Das Amanat-Projekt in Sati / Kurdistan  
2020 · 312 Seiten · ISBN 978-3-8316-4699-9
- Band 27: Tiffany Kudrass: **When a Dream turns into a Nightmare** · Die Dekonstruktion des amerikanischen Traumes  
2016 · 372 Seiten · ISBN 978-3-8316-4550-3
- Band 26: Konstanze Heinger: **»Ein Traum von großer Magie«** · Die Zusammenarbeit von Hugo von Hofmannsthal und Max Reinhardt  
2015 · 370 Seiten · ISBN 978-3-8316-4426-1
- Band 25: Andreas Enghart (Hrsg.): **Grotowski, Kantor und die Erfindung des Regietheaters**  
2013 · 230 Seiten · ISBN 978-3-8316-4268-7
- Band 24: Melina Pfeffer: **Anthropomorphisierung im Animationsfilm**  
2012 · 352 Seiten · ISBN 978-3-8316-4165-9
- Band 23: Melike Nihan Alpargin: **Istanbuls theatralische Wendezeit** · Die Rezeption des westlichen Theaters im 19. und frühen 20. Jahrhundert des Osmanischen Reiches  
2013 · 312 Seiten · ISBN 978-3-8316-4130-7
- Band 22: Ricarda Gnauk: **Der Wahnsinn hat Methode** · Die Dramaturgie der Genre-Parodien von Mel Brooks  
2012 · 308 Seiten · ISBN 978-3-8316-4099-7
- Band 21: Anna Stecher: **Im Dialog mit dem chinesischen Schauspieljahrhundert** · Studien zum Theater von Lin Zhaohua  
2014 · 306 Seiten · ISBN 978-3-8316-4095-9

- Band 20: Danijela Kapusta: **Personentransformation** · Zur Konstruktion und Dekonstruktion der Person im deutschen Theater der Jahrtausendwende  
2011 · 208 Seiten · ISBN 978-3-8316-4094-2
- Band 19: Ann-Christin Focke: **Unterwerfung und Widerstreit** · Strukturen einer neuen politischen Theaterästhetik  
2011 · 266 Seiten · ISBN 978-3-8316-4074-4
- Band 18: Sonja Heinrichs: **Erschreckende Augenblicke** · Die Dramaturgie des Psychothrillers  
2011 · 440 Seiten · ISBN 978-3-8316-4048-5
- Band 17: Barbara Kaesbohrer: **Die sprechenden Räume** · Ästhetisches Begreifen von Bühnenbildern der Postmoderne. Eine kunstpädagogische Betrachtung  
2010 · 242 Seiten · ISBN 978-3-8316-0956-7
- Band 16: Ilse Wolfram: **200 Jahre Volksheld Andreas Hofer auf der Bühne und im Film**  
2010 · 430 Seiten · ISBN 978-3-8316-0932-1
- Band 15: Judith Eiseremann: **Josef Kainz – Zwischen Tradition und Moderne** · Der Weg eines epochalen Schauspielers  
2010 · 428 Seiten · ISBN 978-3-8316-0913-0
- Band 14: Frank Halbach: **Ahasvers Erlösung** · Der Mythos vom Ewigen Juden im Opernlibretto des 19. Jahrhunderts  
2009 · 344 Seiten · ISBN 978-3-8316-0834-8
- Band 13: Alexandra Coffey: **Höllischer Ehrgeiz und himmlische Macht** · Herrschafts- und Magiediskurse im Theater der englischen Renaissance  
2009 · 498 Seiten · ISBN 978-3-8316-0793-8
- Band 12: Michael Gissenwehner: **Chinas Propagandatheater 1942–1989**  
2008 · 270 Seiten · ISBN 978-3-8316-0791-4
- Band 11: Michael Gissenwehner, Gerd Kaminski (Hrsg.): **In der Hand des Höllenfürsten sind wir alle Puppen** · Grenzen und Möglichkeiten des chinesischen Figurentheaters der Gegenwart  
2008 · 200 Seiten · ISBN 978-3-8316-0773-0
- Band 10: Yvonne Poppek: **Was ist ein Dorn?** · Die Shakespeare-Inszenierungen des Theaterregisseurs Dieter Dorn · frühere Ausgabe: ISBN 978-3-8316-0679-5 · 2., unveränderte Neuauflage  
2015 · 508 Seiten · ISBN 978-3-8316-8084-9
- Band 8: Florian Odenwald: **Der nazistische Kampf gegen das ›Undeutsche‹ in Theater und Film 1920–1945**  
2006 · 412 Seiten · ISBN 978-3-8316-0632-0
- Band 6: Helmut von Ahnen: **Das Komische auf der Bühne** · Versuch einer Systematik  
2006 · 320 Seiten · ISBN 978-3-8316-0569-9
- Band 5: Doris Sennfelder: **»Moitié italien, moitié français«** · Untersuchungen zu Gioachino Rossinis Opern »Mosè in Egitto«, »Maometto II«, »Moise et Pharaon ou Le passage de la Mer Rouge« und »Le siège de Corinthe«  
2005 · 324 Seiten · ISBN 978-3-8316-0502-6

Erhältlich im Buchhandel oder direkt beim Verlag:  
utzverlag GmbH, München  
089-277791-00 · info@utzverlag.de

Gesamtverzeichnis mit mehr als 3000 lieferbaren Titeln: [www.utzverlag.de](http://www.utzverlag.de)