

Protoboll der Dennetuge Tagning Over 1933

FREIHEIT

und V E R A N T W O R T U N G.

Dramaturgentagung

BERLIN 1953

(Eingeladen vom Dramaturgischen Arbeitskreis, Berlin, anläßlich der Berliner Festwochen.)

10. - 15. September 1953.

1953-protokoll der dramaturgischen tagung

ALLGAYER, Wilhelm, 5. Dezember 1904 Frankfurt a. M. – 18. Oktober 1985, Dramaturg u. a. an den Landesbühnen Kiel, an den Hamburger Kammerspielen und am Altonaer Theater, zeitweiliger Hrsg. des Dramenlexikons des Deutschen Theatermuseums München.

ALTEN, Fred, 4. März 1913 Hamburg – 22. Mai 1981 Basel, bürgerlich Edmund Stockmeyer. 1935 – 43 Dramaturg am Bremer Schauspielhaus, danach Staatstheater Danzig. 1945 – 1949 stellvertretender Intendant am Stuttgarter Neuen Theater, 1950/51 Chefdramaturg an den Städtischen Bühnen Heidelberg, 1951–1955 am Theater Baden-Baden. 1955–1968 am Stadttheater Basel, wo er Erstaufführungen von Brecht, Kipphardt, Hochhuth und Peter Weiss betreute.

BADENHAUSEN, Rolf, 26.Februar 1907 Emden – 8. April 1987 München. Ab 1936 Dramaturg und persönlicher Assistent von Gründgens am Preußischen Staatstheater Berlin. 1939 und 1943–1945 Soldat. 1947 bis zu Gründgens' Weggang nach Hamburg Chefdramaturg und Stellvertreter des Intendanten am Düsseldorfer Schauspielhaus Ordinarius der Theaterwissenschaft an der Universität Köln.

BARCAVA, Stefan, 26. August 1911 – 1997, Schriftsteller, Journalist und Werbetexter, zeitweilig auch Leiter der ZDF-Hauptabteilung »Fernsehspiel und Film«. Schülerdramen und Stücke über Krieg und Kriegsgefangenschaft

BARFUSS, Grischa, eigentlich Hermann Barfuß, 1. März 1917 Vilna – 28. November 1995 Düsseldorf. Zunächst Theater- und Musikkritiker, dann zwei Jahre Schauspieldirektor in Düsseldorf, danach Intendant der Wuppertaler Bühnen. Von 1964–1986 Generalintendant der Deutschen Oper am Rhein. Herausgeber der Zeitschrift Theater und Zeit.

BARLOG, Boleslaw, 28. März 1906 Breslau – 17. März 1999 Berlin. Buchhändlerlehre, dann Regieassistent an der Berliner Volksbühne. Nach der Machtergreifung Bademeister am Wannsee und Mitarbeiter bei den Olympischen Spielen. Ab 1936 Regieassistent bei der UFA. 1945 zunächst Aufführungen in alten Kinos, dann Wiedereröffnung des Schlossparktheaters Steglitz mit einem Darlehen des Berliner n diesem Band heben wir Schätze aus dem Archiv der dg und stellen ihnen heutige Texte gegenüber. Als Auftakt das finden Sie Faksimile der wichtigsten (und lustigsten) Zitate der allerersten Dramaturgentagung 1953 und die Biografien der damals Anwesenden (fast ausschließlich Männer!), gefolgt vom Rundschreiben zur Vereinsgründung der Dramaturgischen Gesellschaft 1956 auf Seite 14. Auf Seite 15 finden Sie das aktuelle Inhaltsverzeichnis, gefolgt von Texten aus 60 Jahren dg. Wir wünschen schönes Archiv-Stöbern! - 11 -

Zum Beginn der Tagung.

S. 59 Last uns einfache Worte gebrauchen! Günther Weisenborn Es ist so wunderschön zu sehen, daß einmal nicht eine Organisation ihre Mitglieder versammelt, sondern daß sich Menschen einer Arbeitsides zusammenfinden, nicht um eine Organisation zu begründen. Senator J. Tiburtius S. 24 Es wird Zeit, daß die Grenzen der Verantwortung des Theaters, im Theater und um das Theater einmal neu abgesteckt werden. Für die Situation schein es schon bezeichnend, daß die Einladung zu einer solchen Auseinandersetzung nicht von den Theaterleitern kommt, sondern von den Dramaturgen! Friedrich Brandenburg (brieflich) Es gibt nicht sehr viel Konkretes, gegen das wir sein könnten. Für uns gilt Hans-Peter Doll es zunächst einmal: Dafür zu sein! Das Theater, die Stätte der Dramaturgischen Arbeit. Es beginnt das Zeitalter der Dramaturgie für das Theater! Kurt Hirschfeld Ein Ensemble hat nur dann das Recht, sich ein Ensemble zu nennen, wenn S. 148 es eine Idee repräsentiert. Der Geist ist mit einer gewissen Provokation stets verbunden, und wir wünschen, daß das Theater diese geistige Provokation ausübt. S. 44 Das Theater ist heute die einzige überkonfessionelle und überparteiliche Stätte, von der aus die Wahrheit ausgesprochen werden kann. Christian Mettin Theater ist der einzige Platz, wo man die Situation des heutigen Menschen schildern kann, weil die Bühne alle Zeiten und alle Räume bedeutet, weil es sich auch jenseits der Rampe um lebende Menschen handelt. Theater ist der begrenzte Raum, in dem man das Leben lernen kann, S. 104/5 Carl-Edvard Nattsen Die Aufgabe des Theaters ist es, a 1 l e zu erfassen. S. 40 Christian Mettin Junge Menschen erwarten oft etwas vom Theater, was unmöglich ist. Sie S. 105 Max Frisch verwechseln das Theater mit der Kirche. Und dazu ein Satyrspiel, bitter und ungerecht, wie Satyrspiele nun einmal sind: Ich bin überzeugt, wenn wir einem Kongreß von Zigarrenvertretern beigewohnt hätten, wäre das nach drei Tagen dabei gelandet, daß das Zeitalter der Günther Sawatzki Zigarrenvertreter begonnen habe.

Volksbildungsstadtrats. 1963–1972 übernahm Barlog auch die Intendanz des Schillertheaters. Er inszenierte während dieser Zeit mehr als 100 Stücke und holte Samuel Beckett als Regisseur an sein Haus. »Wenn ich in meinem Theater der schlechteste Regisseur bin, ist es gut geführt.«

BERGER, Ludwig, 6. Januar 1892 Mainz-18. Mai 1969 Schlangenbad, eigentlich Bamberger. Studierte Kunstgeschichte und meldete sich bei Kriegsausbruch freiwillig, wurde wegen Krankheit entlassen. Ab 1916 Theaterinszenierungen, oft zusammen mit seinem Bruder Rudolf Bamberger als Bühnenbildner, ab 1920 Regisseur in Berlin, ab 1926 vor allem fürs Kino, 1928-1931 in den USA. Verblüffte oft mit szenisch innovativen Einfällen wie Einheitsraum oder Podiumsbühne. 1933 emigrierte er nach England, dann in die Niederlande, überlebte mit gefälschten Papieren die deutsche Besatzung. Inszenierte 1944 in seiner Amsterdamer Wohnung Shakespeares Sommernachtstraum. In der Bundesrepublik wurde er zum Pionier des Fernsehspiels. Daneben schrieb er Theaterstücke, Essays und Autobiografisches.

BRANDENBURG, Friedrich. Regisseur. Als Oberspielleiter in Stuttgart 1933 nach der Machtergreifung der Nationalsozialisten entlassen, dann aber in Mannheim Intendant 1933–1944.

CASTAGNE, Helmut, 8. Januar 1910 Rendsburg, von 1933–1945 Feuilletonredakteur in Kiel und Frankfurt a. M., danach Chefdramaturg in Essen. 1950–1956 Leiter der Theaterabteilung des S. Fischer Verlags, danach Feuilletonchefder Frankfurter Neuen Presse. Übersetzer zahlreicher Stücke.

DOLL, Hans-Peter, 21. Februar 1925 Offenbach am Main – 27. Dezember 1999 Stuttgart. Nach einer Banklehre studierte er Literaturgeschichte und wurde 1946 Dramaturg in Frankfurt a. M. 1952 wechselte er als Chefdramaturg nach Braunschweig, dann nach Bochum, Hannover und Bremen. Ab 1963 Intendant in Heidelberg, ab 1968 in Braunschweig und von 1969–1985 Generalintendant der Württembergischen Staatstheater.

DRESE, Claus-Helmut, 25.Dezember 1922 Aachen – 10. Februar 2011 Horgen/CH. Begann seine DÜRRENMATT, Friedrich, 5. Januar 1021 Konolfingen bei Bern/ CH-14. Dezember 1990 Neuenburg/CH, Sohn eines Pfarrers. Studierte Philosophie und lebte als Dramatiker, Frzähler, Essavist, Zeichner und Maler in Neuchâtel. Bekannt wurde er mit seinen Kriminalromanen und Erzählungen, weltberühmt mit seinen Komödien.

EBERT, Carl. 20. Februar 1887 Berlin -14. Mai 1080 Santa Monica, Schauspielstudium bei Max Reinhardt. danach neben dem Theater in zahlreichen Filmen, Protagonist des Expressionismus. Gründer der Frankfurter Schauspielschule. Ab 1027 Generalintendant in Darmstadt, ab 1931 an der Städtischen Oper Charlottenburg, Einsatz für zeitgenössische Autoren. Nach der Machtübernahme Emigration über die Schweiz und England in die Türkei. In England gründete er gemeinsam mit Fritz Busch die Festspiele von Glyndebourne. 1939 übersiedelte er nach Ankara und haute das Staatliche Konservatorium sowie das Staatstheater mit auf. 1948-1954 leitete er das Institut für Oper an der University of California. Von 1954 – 1961 wurde er erneut Intendant der Deutschen Oper Berlin Erwar auch der erste Präsident des Deutschen Zentrums des Internationalen Theaterinstituts.

FEHLING, Jürgen, 1. März 1885 Lübeck-14. Juni 1968 Hamburg, Theaterregisseur und Schauspieler. Nach Theologie- und Jurastudium Schauspielunterricht bei Paul Wegener, 1919 Regiedebüt, 1922 holte ihn Jeßner ans Berliner Staatstheater als Regisseur, wo er bis 1944 eine Ära prägte. 1933/34 inszenierte Fehling fünf Gesinnungsstücke der Nazis, er wurde auf die »Gottbegnadeten-Liste« der wichtigsten Künstler gesetzt. Nach dem 2. Weltkrieg nur noch wenige Inszenierungen. zunehmende Depressionen verhinderten weitere Arbeit.

FRISCH, Max, 15. Mai 1911 Zürich -4. April 1991 ebenda, Schriftsteller und Architekt. Mit seinen Theaterstücken und mit den drei großen Romanen Stiller, Homo faber und Mein Name sei Gantenbein erreichte _ 12 -

Die Freiheit des Theaters.

S. 41

Ich glaube nicht, daß auf die Dauer ein Künstler fruchtbar wirken kann wenn seine Gewissensfreiheit von irgendeiner Seite her angetastet wird.

Die Tendenz zur anonymen Verwaltung von angeblich fixierten Kulturwerten Die Tendenz zur anonymen verwaltung bei Dramaturgie aus ihrem großen die es in Wahrheit nicht geben kann, löst die Dramaturgie aus ihrem großen Egon Vietta geistigen Zusammenhang.

Das Theater als politische Tendenzinstitution erschöpft seine Wirkung sehr bald, während das Theater als künstlerisches Organ auch dem politischen Carl Werckshagen Menschen ein Kraftquell zu sein vermag.

Die Stellen, die heute über das Theater verfügen sollen sich dessen bewußt werden, daß das Theater nicht aus Repräsentation besteht, sondern aus dem lebindigen Treffen zwischen Theater und Publikum. Ottokar Runze

Ein Wort an die Buchverleger und an die Bücherleser!

Kein Verleger wird sich entschließen, ein Drama zu verlegen, daß nicht aufgeführt worden ist. Das beweist den ungeheuren Tiefstand der heutigen deutschen geistigen Bildung, das Dramen nicht mehr gelesen werden. Wir müssen wieder Verleger gewinnen, die den Mut fassen, Dramen, die sie als wertvoll, literarisch bedeutsam anerkennen wieder in den Buchhandel zu Prof. Ernst Horneffer

Von der großen Zäsur:

Wir haben weder im musikalischen noch im dramatischen Schaffen eine Kontinuität der Ausdrucksform. Aber auch von seiten des Publikums ist weder im musikalischen noch im dramatischen Schaffen eine kontinuierliche Entwicklung des Aufnehmens erfolgt. Für die Zeit von 1933 - 1945 ist diese Kontinuität sowohl von der Produktion her, als auch vom Aufnehmenden her unterbrochen worden. Christian Mettin S. 39

Scheinblüte des Theaters?

Die künstliche wirtschaftliche Prosperität hat auch eine Scheinblüte des Theaters zur Folge. Klaus-Helmut Drese S. 88

Zur Aufmunterung:

Am Theater gibt es keine unwürdige Arbeit, sondern nur unnötige Arbeit. Rolf Badenhausen S. 81

Man muß alle diese kleinen, großen, mittelmäßigen großartigen Begabungen und die völlig unbegabten lieben. Tatjana Gsovsky S. 147

Blödsinn ist das ewige Gerede von der Gefährdung und Krise des Schauspiels! Jürgen Fehling S. 74

- 13 -

Zum Beruf des Dramaturgen und zu seiner Stellung im Theater.

Was ist der Dramaturg überhaupt?

Dramaturgie als Beruf ist heute noch kaum existen	it.		
Han	ns J. Rehfisch	S.	25
Ich halte den Dramaturgen für eine Hilfskraft			1
	rgen Fehling	S.	52
Ich bin der Meinung, daß der Dramaturg ein eigene	er Berufstyp ist, ein		
eigener Begabungstyp. Car	rl Werckshagen	S.	91
Ich bin nicht der Meinung, daß Dramaturgie ein Be Job, ein Sport, den man einmal macht, ausgeführt eine Weile mit künstlerischen Dingen beschäftigt aktiv versuchen, sich das anzueignen.	von Leuten, die sich	S.	130
Da Dramaturg kein Lebensberuf, sondern wie die Er Durchgangsstadium ist und seine Interessen auf ar sind, wird er bestrebt sein, die Jahre der Prüfur	ndere Ziele gerichtet		
	aus-Helmut Drese	S.	89

darf sich nicht wundern über die Praxis: Vom Manager der Propaganda bis zum Stellvertreter des Intendanten ist der "Doktor", dieser lateinische Fremdkörper unter Komödianten tagsüber das Mädchen für alles, um nachts Stücke zu lesen, die dann doch nicht aufgeführt werden. Johannes Jacobi in der "Zeit"

Klaus-Helmut Drese

Was soll Dramaturgie und Dramaturg eigentlich sein?

werdender Autor. Regisseur oder Intendant. Wer sich selbst so sieht, der

Das Theater steht und fällt mit seiner Dramaturgie. Die Dramaturgie entscheidet darüber, ob es in den Mittelpunkt oder an den Rand des geistigen Egon Vietta Lebens rückt.

Ich glaube, daß so organisch, wie die Regie einmal in den Vordergrund der Theaterarbeit gerückt ist, heute die Dramaturgie in den Vordergrund rückt. Carl Werckshagen

Der Dramaturg erfüllt eine sehr wertvolle Aufgabe, wenn er als "Kritiker im Haus" dem Wachstumsprozeß einer Inszenierung beiwohnt.

Man ist als Dramaturg die Unruhe in der Uhr im Theater. Ohne die Unruhe Rolf Badenhausen S. 33 läuft es nicht weiter.

Zum Erfolg der Dramaturgie gehört auch der literarische Skandal. Egon Vietta

Der Dramaturg sollte das geistige Ungenügen am Theater seiner Zeit nie verlieren. Er muß beunruhigen und unbequem sein.

Wir sollten die Seismographen sein von dem, was in der Welt ist. S. 32 Rolf Badenhausen

Frisch ein breites Publikum und fand Eingang in den Schulkanon. Im Zentrum seiner Werke steht häufig das Finden und Behaupten einer eigenen Identität, insbesondere in der Begegnung mit den festgefügten Bildern anderer.

FROMM, Friedrich Karl, 10. August 1906 Kattowitz – 14. März 1969 Berlin. Jurist und Dramatiker.

GOERGES, Horst, 3. März 1910 Leipzig - 2. Oktober 1980 Berlin. Operndramaturg, u. a. Hamburger Staatsoper, Deutsche Oper Berlin, Bayerische Staatsoper München.

GREGOR, Joseph, 26. Oktober 1888 Czernowitz - 12. Oktober 1960 Wien. Nach seiner Promotion anfangs Regieassistent unter Max Reinhardt. 1922 Gründer und bis 1053 Leiter der Theatersammlung der Österreichischen Nationalbibliothek (heute Österr, Theatermuseum). Verfasste mehrere Standardwerke, u. a. einen Schauspielführer. Umstritten ist seine Rolle hei der Aufnahme von Besitz politisch Verfolgter in die Theatersammlung, z. B. von Stefan Zweig und Heinrich Schnitzler. Nach Zweigs Emigration verfasste er auch drei Operntexte für Richard Strauss. 1943 widmete Gregor sein Buch Das Theater des Volkes in der Ostmark dem Wiener Gauleiter Baldur von Schirach

GSOVSKY, Tatjana, geb. Issatschenko, 18. März 1901 Moskau – 29. September 1993 Berlin, Choreografin und Ballettmeisterin. Studierte Tanz bei Isadora Duncan, emigrierte 1024 aus der Sowietunion nach Berlin. Baute 1945-1951 das Berliner Staatsballett neu auf, Anschlie-Rend in Buenos Aires, an der Deutschen Oper Berlin und an der Oper in Frankfurt a. M. engagiert. Definierte den klassischen Tanz neu. Zusammenarbeit u.a. mit Luigi Nono Hans Werner Henze

S. 91

S. 27

HARNACK, Falk, 2. März 1913 Stuttgart-3. September 1001 Berlin, hatte schon als Schüler Kontakt zur Widerstandsgruppe Rote Kapelle. Nach der Promotion bei Artur Kutscher 1936 Regisseur am Nationaltheater Weimar u. a., danach Soldat. Wegen seiner Kontakte zur Widerstandsgruppe Die Weiße Rose vor dem Volksgerichtshof, anders als sein Bruder Arvid und seine Cousins Bonhoeffer aber freigesprochen. Floh aus dem Strafbatail-Ion und schloss sich griechischen Partisanen an. Nach Kriegsende

erst Regisseur am Schauspielhaus München, dann stellvertretender Intendant am Deutschen Theater Berlin, später künstlerischer Leiter der DEFA. Verließ 1952 die DDR, nachdem sein erster Film verboten wurde. Seit Ende der 50er Jahre vor allem fürs Fernsehen tätig.

HERING, Gerhard F., 28. Oktober 1008 Rogasen bei Posen – 12. April 1996. Er studierte bei Friedrich Gundolf und Karl Jaspers. Zuerst Theaterkritiker, 1937 wurde er Feuilletonchef der Kölnischen Zeitung, bis er 1941 vom NS-Regime aus dem Amt gezwungen und mit Schreibverbot belegt wurde. Als er dieses zwei Jahre später auch unter Pseudonym nicht mehr unterlaufen konnte, wandte er sich dem Theater zu und inszenierte 1943 in Essen Goethes Die natürliche Tochter. Die Aufführung wurde sofort nach der Premiere verboten. Nach dem Krieg Chefdramaturg bei Hilpert in Konstanz, Später Direktor der Otto-Falckenberg-Schule, Chefdramaturg und Regisseur am Staatstheater Stuttgart, Chef des WDR-Studios Kultur und schließlich von 1961-1971 Intendant in Darmstadt.

HIRSCHFELD, Kurt, 10. März 1902 Lehrte - 8. November 1964 Tegernsee. Nach dem Studium erst Feuilletonist, ab 1931 Dramaturg in Darmstadt. 1933 entlassen, Emigration in die Schweiz. Als Dramaturg am Zürcher Schauspielhaus entscheidende Rolle bei der Bildung eines Ensembles aus Emigranten, 1034 nach Auseinandersetzungen mit seinem Direktor entlassen, ging er als Korrespondent der Neuen Zürcher Zeitung und zeitweiliger Regieassistent von Meyerhold 1935-1938 nach Moskau. Initiierte bei seiner Rückkehr nach Zürich die »Neue Schauspielhaus AG« und war dort erst Dramaturg und Regisseur. ab 1946 Vizedirektor, ab 1961 bis zu seinem Tod Direktor Seine Ensemble- und Spielplanpolitik machte das Zürcher Schauspielhaus zu einem der wichtigsten Uraufführungstheater.

HOHBERG, Hans-Joachim, 28. September 1920 Dresden. Rundfunk-Abteilungsleiter und Dramatiker.

HORNEFFER, Ernst, 7. September 1871 Stettin – 5. September 1954 Iserlohn, freireligiöser Dozent, Mitherausgeber der Schriften Nietzsches. Seit 1920 Professor für Philosophie an der Universität Gießen. Stand politisch zunächst freigeistigen Strömungen nahe. In der Zeit - 14 -

Umfassende wissenschaftliche Kenntnisse sind selbstverständliche Voraussetzung einer dramaturgischen Tätigkeit. Eines aber tut Not: Theaterblut! Florian Kienzl Der Tag

Ein Dramaturg ist das Bewußtsein des Theaters. Dramaturg sein heißt klar Günther Weisenborn

Der Dramaturg ist genau so viel wert, wie er kann. Rolf Badenhausen.

Man kann nicht etwa mit gewerkschaftlichen Mitteln dem Dramaturgen ein Vetorecht erkämpfen, Er wird immer die Bedeutung haben, die er sich selbst verschafft.

Die Mängel in der Stellung des Dramaturgen haben ihren Grund darin, daß der Dramaturg keine klaren Befugnisse und Gerechtsame hat. Ich verlange, daß der Dramaturg ebenbürtig neben dem Theaterdirektor steht.

Prof. Ernst Horneffer

Ununterdrückbare Anmerkung des Dramaturgischen Arbeitskreises Berlin.

Gäbe es nicht die tröstliche Meinung von Carl Werckshagen, wer hätte dann noch den Mut, Dramaturg zu sein?

S. 12

- 15 -

Das Publikum

Die Meinung der Wissenschaft.

Es gibt in der ganzen Theaterwissenschaft ein, höchstens zwei Bücher über Publikum. Ein ganz unerforschtes Gebiet.

Prof. Hans Knudsen

S. 97

Etwas von einander abweichende Meinungen der Fachleute:

Für mich ist jede gekaufte Eintrittskarte ein Stimmzettel für eine Aufführung.

Christian Mettin

S. 59

Die Diktatur des Publikumsgeschmackes ist unerträglich.

Johannes Jacobi

S. 49

Noch eine kleine Meinungsverschiedenheit:

Das Publikum ist entscheidend für das Theater, und das Publikum hat recht!

Das Publikum will schlemmen.....

Das Publikum verlangt die Restauration. Es will wieder sehen, was es immer gesehen hat.

Johannes Jacobi

S. 49

Das Publikum ist niemals für das Theater lebenshindernd, sondern das Theater ist gewöhnlich talentlos, wenn es auf das Publikum schimpft.

Jürgen Fehling

S. 52

Jürgen Fehling

Warnungen:

Wirtschaftlich gesehen ist die zunehmende Theaterfreudigkeit der Bevölkerung eine optische Täuschung. Johannes Jacobi S. 48 An Erziehen glaube ich nicht. Christian Mettin S. 40

Die Aufgabe des Dramaturgen:

Dem Dramaturgen obliegt die Sorge um das Publikum von morgen. Das ist die Jugend und die Arbeiterschaft. Klaus-Helmut Drese der nationalsozialistischen Herrschaft passte er seine Schriften völkischen Ideen an, übte in Vorträgen aber auch Kritik, weshalb ihm 1937 die Lehrbefugnis entzogen wurde.

Jacobi, Johannes, 28. August 1909 Weimar – 10. Oktober 1969 Hamburg, über zwanzig Jahre Theaterkritiker der ZEIT.

KARSCH, Walter, 11. Oktober 1906
Dresden – 16. Oktober 1975 Berlin,
Journalist und Theaterkritiker. Ab
1930 Mitarbeiter der Weltbühne unter Carl von Ossietzky. Absolutes
Schreibverbot unter den Nationalsozialisten, in dieser Zeit Handwerker und Handelsvertreter. Nach
Kriegsende kurzzeitig Mitglied der
KPD. 1945 gründete er den Berliner
Tagesspiegel. Jurymitglied der 1. Berlinale und Vorsitzender des Verbands deutscher Kritiker.

KIENZL, Florian, 6. Juli 1894 Graz – 1. April 1972 Berlin, Theaterkritiker, Biograf (u. a. von Fontane), Schauspieler, Regisseur, Dramaturg.

S. 53

S. 90

KNUDSEN, Hans, 2. Dezember 1886 Posen - 4. Februar 1971 Berlin. Promovierte über Schiller und die Musik, übernahm dann die Redaktion der Zeitschrift Die Scene und arbeitete als Theaterkritiker, 1023 Assistent bei Max Herrmann am neu gegründeten Theaterwissenschaftlichen Institut der Berliner Friedrich-Wilhelms-Universität, Generalsekretär der Gesellschaft für Theatergeschichte. Er gehörte zu den 88 Schriftstellern, die im Oktober 1933 das Gelöbnis treuester Gefolgschaft für Adolf Hitler unterschrieben. 1933/34 verantwortlich für die Theater-Zeitschrift des Kampfbund. Für die Reichstheaterkammer Herausgeber des offiziellen Journals Die Bühne - Zeitschrift für die Gestaltung des deutschen Theaters. 1938 Lehrauftrag am Theaterwissenschaftlichen Institut. Seit 1940 Mitglied der NSDAP. 1944 Außerordentliche Professur mit gleichzeitiger Übernahme der Direktion des Theaterwissenschaftlichen Instituts. 1948 Berufung an die neu gegründete Freie Universität Berlin, auch dort Leitung des Theaterwissenschaftlichen Instituts.

METTIN, Christian, 25. November 1910 Berlin – 28. September 1980 München. Nach dem Studium zuerst Verlagslektor. 1933–1937 und 1939–1943 Dramaturg am Burgtheater Wien, 1945/46 Kaiserslautern, 1947-1950 Chefdramaturg in Wiesbaden, 1951–1959 Intendant in Lübeck, 1959-1968 Intendant in Oberhausen, 1964-1978 auch Intendant der Luisenburg-Festspiele in Wunsiedel

MUND, Wilhelm Michael, 6. Oktober 1910 Köln – 12. Januar 1980. Nach Studium und Schauspielausbildung erst Theaterkritiker, ab 1935 Schauspieler, Regisseur und Dramaturg in Heilbronn, Saarbrücken, Halle, Greifswald Gießen. Leiter einer Soldatenbühne in der französischen Kriegsgefangenschaft, gründete nach dem Krieg das Theater auf Fischkisten in Cuxhaven und das Tourneetheater Remscheid.

NATTSEN, Carl-Edvard, Dramaturg aus Schweden.

RAECK, Kurt, 30. Juli 1903 Berlin -10. Juli 1981 ebenda. Nach dem Studium der Germanistik und Theaterwissenschaft zunächst Schauspieler, später Dramaturg an verschiedenen Berliner Bühnen. Von 1930-1933 war er Co-Direktor des Berliner Theaters und des Lessingtheaters. Von 1933-1936 Co-Leitung des Hebbel-Theaters, damals »Theater in der Saarlandstraße« Von 1026-1044 unter Heinrich George geschäftsführender Direktors des Schillertheaters. 1946-1979 Leitung des Renaissance-Theaters, 1964-1969 zudem Intendant des Thalia Theaters Hamburg.

RAZUM, Hannes, 19. Februar 1907 Berlin – 1994 Hannover. Nach dem Studium erst Journalist, ab 1936 Dramaturg und Spielleiter in Aachen, Gießen, Düsseldorf, Den Haag, Erlangen, Mönchen-Gladbach, Bremen. 1956-1972 Intendant des Schlosstheaters Celle.

REHFISCH, Hans José, 10. April 1891 Berlin - 9. Juni 1960 Schuls/CH. Dramatiker. Ursprünglich Richter und Rechtsanwalt, später Syndikus einer Filmgesellschaft und Mitdirektor des Zentraltheaters in Berlin, 1931-1933 Leitung des Verbands deutscher Bühnenschriftsteller, 1933 Emigration nach Österreich. 1938 über London nach New York, wo er an der New School of Social Research lehrte. 1950 Umzug nach Hamburg.

ROTHE, Hans, 14. August 1894 Meißen - 1963. 1921 - 1925 Dramaturg und Regisseur am Leipziger

- 16 -

Dramaturg und Regisseur:

Ich glaube, daß das dramaturgische Gewissen heute nötig ist, auch den Regisseuren gegenüber. Ich bin vom ersten Tage an, wo ich Regisseur bin, mein eigener Dramaturg Jürgen Fehling gewesen.

Regisseur und Autor:

Eine Kontroverse:

Ich habe alle Autoren von der Probe gejagt! Jürgen Fehling Günther Weisenborn Zum Ensemble gehören auch die Autoren. S. 6 Selbstverständlich gehört der Autor in das Theater! Kurt Hirschfeld S. 2 Und noch eine:

Nichts deprimiert mich mehr, als mit Dichtern zu sprechen; sie reden immer Jürgen Fehling Blödsinn über ihre großartigen Arbeiten. S. 76 Mr. Sherek Man muß mit dem Autor arbeiten! S. 178

Dramaturg und Autor:

Die Aktionsrichtung des Dramaturgen sollte weniger zur Bühne gehen, Günther Weisenborn sondern mehr zum Autor. S. 55 Der Dramaturg muß das für den Autor leisten, was der Regisseur für den Hans J. Rehfisch Schauspieler leistet. S. 25 Ich bin sehr dafür, daß jedes Stück Regeln hat (als K r i t i k e r) Friedrich Dürrenmatt Der Autor muß sich seine Dramaturgie erst schaffen. Wir können ihm helfen, sie zu entwickeln. Kurt Hirschfeld

Neue Autoren suchen!

Wir wollen neue Wege im Theater durch neue Dramatiker finden, und wenn das nicht passiert, ist das Theater tot. Mr. Sherek

Und hier ist wohl ein ? erlaubt.

S. 174

S. 108

Was wir an jungen Autoren im Laufe eines Jahres entdecken, geht über den Jahresbedarf einer Bühne weit hinaus. Günther Sawatzki S. 129

Harte Worte für den jungen Dichter:

Es ist ein Irrtum, daß man vom Dramenschreiben allein leben kann. Rolf Badenhausen S. 33 Die jungen Schauspieler und die jungen Autoren fühlen sich vernachlässigt, und sie möchten gepäppelt werden. Das ist unbillig! Sie sollen sich

durchsetzen!

Hans-Joachim Hohberg Die jungen Autoren sollen sich durchsetzen? Nein! Sie müssen durchgesetzt werden!

Das fruchtbarste Ergebnis dieser ersten Tagung war die bekundete Bereitschaft, Autorenentdeckungen, die man an dem eigenen Theater aus irgendwelchen Gründen nicht durchsetzen kann, einander ohne falschen Uraufführungsehrgeiz zur Durchsetzung zu empfehlen. Jeder gute Autor sollte wicht nur überhaupt sondern auch an der für ihn richtigen Stelle durchge-Hans Joschim Schaefer Hessische Nachrichten Kassel

- 17 -

Der Remscheider Versuch mit dem sogenannten "deutschen Spielplan" brachte einen vollen künstlerischen und wirtschaftlichen Erfolg und zeigt, daß die Meinung, die deutschen Autoren setzten sich nicht durch, zumindest anfechtbar ist. Diejenigen, die wir gespielt haben, haben wir durchgesetzt, so wie jeder Autor sich nicht von selbst durchsetzt, sondern durchgesetzt wird. W.M. Mund (brieflich)

Und damit kommen wir zu dem Kapitel

Dramaturg und Spielplan.

Promotor State Sprenger		
Welche Idiotie, immer Meisterwerke zu erwarten! Max Frisch	s.	66
Man sollte weniger Stücke öfter spielen! Klaus-Helmut Drese	s.	89
Was richtig und gut ist sollte überall gespielt werden. Rolf Badenhausen	s.	32
Es wird nicht mehr geschaut, was ist, sondern gespielt, was wirkt. Egon Vietta	s.	29
Nachspielen muß eine Selbstverständlichkeit für uns sein! Kurt Hirschfeld	s.	67
Es ist besser für die Theater, ein etwas minderwertiges neues Stück aufzuführen, wie den ganzen ollen Sophokles, Shakespeare usw. Wenn man nicht junge Schriftsteller aufführt, damit sie lernen, was sie falsch gemacht haben, bekommt man nie neue Schriftsteller. Mr. Sherek	s.	173
Unser Wunsch an die Dramaturgen ist, daß es zahlreiche Dramaturgen geben möge, die, ohne stur zu sein, aus Überzeugung bei einer Sache bleiben, auch wenn sie diese über zwei oder drei oder vier Jahre nicht durchsetzen können.	s.	66
Ein Stück durchzusetzen ist bisweilen schwieriger, als eines zu finden. Über diesen Punkt nicht zu sprechen, das wäre, als spräche man von der Grippe, wenn man den Krebs meint, denn ich meine den Krebs: Die Spielplandiktatur der Regisseure, die Spielplandiktatur der Schauspieler! Kurt Hirschfeld	s.	85
Dramaturg und Schauspieler.		
Schwere Drohung gegen den Dramaturgen:		
Der Dramaturg gehört gehängt, der einem Schauspieler nicht die Rolle ver schafft, mit der er die Erfüllung seines Lebens findet und mit der er unsterblich wird. Rolf Badenhausen		166
Pür den Dramaturgen gibt es nur ein Verbrechen: Wenn er nicht den Schauspieler die Rollen geben kann, die sie spielen müßten. Rolf Badenhausen	s.	33
Ein gutes Wort für den Schauspieler:		
Schauspieler sind die liebenswürdigsten Geschöpfe Gottes, man darf sie nur nicht kaputt machen. Rolf Badenhausen	s.	165
, und für den Schauspielschüler:		

Der junge Mensch, der zwei Jahre auf einer Schauspielschule sich der Kunst gewidmet hat, der hat für sein Leben, mag er Schuster oder Schneider werden, etwas unbezahlbares erworben, was ihm nicht genommen werden kann, und das ihm Kraft gibt, auch im praktischen Lebenskampf zu bestehen. Carl Werckshagen S. 102

Schauspielhaus, 1926-1930 Deutsches Theater Berlin, 1932 Chefdramaturg der Ufa. Emigration 1934 über Paris nach Madrid, später in die USA. Hörspielautor und Übersetzer einer in den 50ern und 60ern viel gespielten umfangreichen Shakespeare-Ausgabe.

RUNZE, Ottokar, 19. August 1925 Berlin. Besuchte 1947-1948 die Schauspielschule des Deutschen Theaters in Berlin, danach Engagements an zahlreichen Berliner Bühnen, Verlagerte seinen Schwerpunkt aber auf Film- und Fernsehregie und gründete 1963 eine eigene Produktionsgesellschaft. Nebenher Synchronsprecher u.a. für Tony Curtis, Cary Grant, Anthony Perkins, Christopher Plummer, Jean-Louis Trintignant.

SAWATZKI, Günther, 18. Oktober 1910 Danzig. Feuilletonredakteur u.a. Die Welt und Hamburger Abendblatt, später Hörspielredakteur beim NDR. Unter den Nationalsozialisten Schriftleiter Kulturpolitik des Mannheimer Taablatts, »Das Feuilleton kann keine andere Haltung anerziehen, als die dem Gehalt des deutschen Wesens entstammt« (zit. nach Joseph Wulf, Presse und Rundfunk im Dritten Reich).

SCHAEFER, Hans Joachim, 9. Juli 1023 Laasphe, Nach Dissertation über Richard Wagner ans Staatstheater Kassel, dort vom Volontär über verschiedene Funktionen zum Chefdramaturgen 1959-1989.

SCHMIDT, Willi, 19. Januar 1910 Dresden - 20. Februar 1994 Berlin. Neben dem Studium der Theaterwissenschaft, Germanistik, Kunstgeschichte schon Assistenzen bei Bühnenbildner Rochus Gliese und bei Fehling. Danach vor allem Bühnenbildner für Hilpert an der Volksbühne und am Deutschen Theater. 1040 erwirkte Gründgens seine Freistellung vom Wehrdienst fürs Preußische Staatstheater, Nach dem Krieg auch Regisseur, allein in Berlin über 60 Inszenierungen. 1952-1975 Professor für Bühnenbild an der Berliner Hochschule der Künste.

SCHIMMING, Wolfgang, Theaterkritiker und Herausgeber, Dissertation 1930 über Ludwig Börnes Theaterkritiken.

SCHUH, Oskar Fritz, 15. Januar 1904 München - 22. Oktober 1984 bei Salzburg, Schon als Schüler dank erlogener Altersangabe Theaterkorrespondent, mit 19 Jahren Regiedebüt. Engagements als Regisseur und/oder Dramaturg in Oldenburg, Osnabrück, Darmstadt, Gera und Prag, ab 1931 Hamburgische Staatsoper, ab 1940 Wiener Staatsoper, wo er gemeinsam mit Caspar Neher einen neuen unverspielten, psychologiefokussierten Mozart-Stil entwickelte. 1953 Direktion des Theaters am Kurfürstendamm, 1959 Wechsel als Generalintendant nach Köln und 1963-1968 Gründgens-Nachfolger am Schauspielhaus Hamburg. In den 70er Jahren gründete er das Salzburger Straßentheater.

SCHULTZE, Friedrich, 29. August 1900 Aachen-1988 Berlin. Kaufmännische Lehre. Nach 1945 Verlagslektor, Sendeleiter, Dramaturg bei Felsenstein, dann Geschäftsführer des Bühnenverlegerverbandes und des Internationalen Theaterinstituts. 1953–1971 Vorsitzender der Dramaturgischen Gesellschaft.

SELLNER, Gustav Rudolf, 25. Mai 1905 Traunstein - 8. Mai 1990 Königsfeld. Begann als Schauspieler, Dramaturg und Regisseur in Gotha, Coburg und ab 1931 in Oldenburg, ab 1935 auch Leiter der Kultstätte Stedingsehre und stellvertretender Landesleiter der Reichstheaterkammer. Ab 1937 Intendant in Oldenburg, danach in Göttingen und Hannover. In der Entnazifizierung zuerst als »Mitläufer« eingestuft und mit Berufsverbot belegt. Ab 1948 freier Regisseur, 1951-1962 Intendant des Landestheaters Darmstadt, berühmt für seine formalisierten, nicht-psychologischen Klassikerinszenierungen. Wandte sich dann der Opernregie zu, 1962-1972 Intendant und Chefregisseur der Deutschen Oper Ber-

SEMMELROTH, Wilhelm, 4. Mai 1914 Bitburg - 1. Juli 1992 München. Besuchte neben dem Kunstgeschichts- und Theaterwissenschaftsstudium in Köln auch die Schauspielschule, Nach dem Erstengagement 1939 als Soldat eingezogen. 1945/46 arbeitete er für die deutsche Abteilung der BBC London, anschließend kam er als Regisseur zum NWDR Köln. 1949 wurde er Leiter der dortigen Hörspielabteilung. 1960 wechselte er als Fernsehspielleiter zum WDR. Verantwortlich für zahlreiche Kriminalromanverfilmungen, die in den 60er Jahren zu »Straßenfegern« wurden.

_ 18 -

Zur heißumstrittenen Frage der Lehrbarkeit und der Erlernbarkeit.

Die Frage des jungen Autors

Das Hauptproblem: Wie lernen wir Anfänger das Handwerk?
Stefan Barcava
S. 6

Die Antwort des selbstbewußten Autors:

Dramaturgie, soweit sie den Dramatiker angeht, kann nur gelernt werden durch die Erfahrung, die wir selber machen. Friedrich Dürrenmatt

Wenn ich ein Stück geschrieben habe.....also, bei mir ist es immer gut gebaut! x)

S. 162

S. 162

Die Dichter haben in ganz Deutschland überhaupt keine Schule. Die Dichter sollen wild wachsen und dann wundert man sich, daß die Dichter verwildern!

In Deutschland hat das Theater ebensoviel Angst vor der Universität, wie die Universität vor dem Theater. Hannes Razum

Tröstliche Auskunft:

Form ist lehrbar, und man sollte sie lehren! Günther Weisenborn 5. 60

Ich glaube, man kann das Handwerk lernen, wenn man auf geführt wird! 5. 162

Ein Autor, der sechs Wochen einer Probe beiwohnen kann, wird sehr viel mehr lernen, als ihm theoretisch je vermittelt werden kann.

Kurt Hirschfeld 5. 66

Forderung an den Dramaturgen:

Alle Stadien des Stückeschreibens sollten von den Dramaturgen kontrolliert werden. Stefan Barcava S. 63

x) Antwort hierauf von Friedrich Schultze
Und von Heinz Knorr

Seite 79

- 19 -

Zur Situation und Theorie der Dramaturgie.

Zur Situation and incolle del bland vargie.		
Ich glaube nicht, daß man leicht über eine Sache sprechen kann. Kurt Hirschfeld	S.	161
Nichts stimmt zur Zeit in unserer Welt. Warum soll es in dem Theater stimmen? Rolf Badenhausen	s.	166
Ich glaube, daß in allen künstlerischen Dingen Krisis in Permanenz ist. Kurt Hirschfeld	S.	161
Die Dramaturgie ist eine allgemeine Aufgabe der Zeit. Carl Werckshagen	s.	44
Ich glaube, daß der dramaturgische Formenzerfall zusammenhängt mit der geistigen Situation der Zeit, mit der geistigen Entwicklung der Menschen überhaupt.	s.	157
Unser jetziges Theater ist zu neutral. Egon Vietta	S.	30
Im Mittelpunkt sollte das Leid an den Kräften der Zeit stehen. Egon Vietta	s.	30
Der Geist der Zeit erscheint nicht mehr auf der Bühne, sondern wird nur noch zerredet. Egon Vietta	S.	31
Dramaturgie heißt Lehre von der dramatischen Darstellung des Lebendigen. Günther Weisenborn	S.	60
Unter Dramaturgie verstehe ich nicht eine bestimmte Lehre, wie ein Theaterstück zu machen sei und auch nicht die Summe all dieser Lehren, sondern die Fähigkeit des Dramatikers, die theatralischen Realisierbarkeiten eines bestimmten Stoffes zu spüren, und zwar nur für diesen einzelnen Fall. Max Frisch	S.	155
Die Kunst des Zeigens ist wahrhafte große Dramaturgie, denn wer zeigt, zeigt dem Menschen das Gesetz nach dem er im kommenden Jahrhundert antreten wird.	s.	28
Ich glaube, daß die Dramaturgie im Zusammenhang mit der geistigen Seite des menschlichen Lebens, daß sie nicht nur ein rein praktisches Hand- werkszeug ist. Hannes Razum	s.	158
Ich habe Dramaturgie immer empfunden als die nachträgliche Untermauerung meiner sehr unbewußt, aber sehr mächtig sich regenden Triebe zum Spielen und Zaubern. Jürgen Fehling	s.	54
Ich mache gegenüber der Standardisierung der Dramaturgie und des drama- turgischen Unterrichts ein großes Fragezeichen, zumal wir ja nicht im Besitz einer allgemein verbindlichen Dramaturgie sind. Max Frisch	s.6	5/66
Ohne Klärung der geistigen Situation des Theaters in der heutigen Zeit und der theoretischen Seite der Dramaturgie lassen sich auch die Forderungen der praktischen Dramaturgie nicht auf eine neue, ge- festigte Grundlage stellen. Hannes Razum Kirche und Theater		
Wir verfallen den Mitteln. Egon Vietta	S.	29
Auf das Zeigen, was alle vor Augen haben und trotzdem nicht sehen, das ist das Rätsel der Bühne. Egon Vietta	S.	28
Der Zynismus, das unverbindliche Spiel mit den ästhetischen Werten und die Erfolgsgarantie, die an die Stelle des Glaubens an die Sache tritt, wollen der echten Dramaturgie das Rückgrat brechen. Egon Vietta	S.	28
Der Tagungsplan ist viel zu vollgestopft, um uns über theoretische Fragen länger auseinandersetzen zu können. Kurt Hirschfeld	s.	81

SHEREK, Henry, 23. April 1900 London – 23. September 1967 Venedig. Britischer Theateragent, der u. a. Stücke von T. S. Eliot produzierte.

SKOPNIK, Günter, 24. September 1907 Kallies/Pommern – 5. April 1974 Bochum. Während des Germanistik-Studiums Theaterkritiker, ab 1940 Soldat. 1949–1954 Chefdramaturg am Schauspielhaus Bochum, ab 1954 Städtische Bühnen Frankfurt, parallel bei den Ruhr-Festspielen. 1960 Leiter des Berliner Volksbühnen-Theaters, 1962 Intendant des Kasseler Staatstheaters, wo er gemeinsam mit Christoph von Dohnányi die Oper entstaubte. Nach Querelen 1966 Rückkehr als Schauspieldirektor nach Bochum.

SOMMER, Maria, geb. Janicki, 4. Mai 1922 Berlin. Promotion 1945 mit einer Arbeit zur Zensur im Berliner Theaterleben des 19. Jahrhunderts, danach Dramaturgin der Gustav Kiepenheuer Bühnenvertriebs GmbH. Seit 1950 deren alleinige Geschäftsführende Gesellschafterin. Sie band zahlreiche junge oder in Deutschland noch unbekannte Autoren an den Verlag. Lange auch Vorsitzende des Verwaltungsrates der VG Wort und seit 1999 deren Ehrenpräsidentin.

TIBURTIUS, Joachim, 11. August 1889 Liegnitz - 27. Mai 1967 Berlin, Sozialreformer, Hochschullehrer, Kulturpolitiker für die CDU nach 1945. 1918-1925 im Reichsarbeitsministerium, danach Hauptgemeinschaft des deutschen Einzelhandels. Ab 1935 Leiter der Forschungsstelle für den Handel beim Reichskuratorium für Wirtschaftlichkeit, Mitglied der Bekennenden Kirche. 1951-1963 Berliner Senator für Volksbildung, verantwortlich für ein Ressort »von Furtwängler bis Fußball«, sprach ein generelles Arbeitsverbot für West-Berliner Künstler auf Ost-Berliner Bühnen aus, sorgte für die Wiedereröffnung des Berliner Schillertheaters, die Gründung der Akademie der Künste und der Amerika-Gedenkbibliothek und etablierte die Berliner Festwochen.

VIETTA, Egon, 11. November 1903 Bühl/Baden – 29. November 1959 Darmstadt, eigentlich Karl Egon Fritz. Jurist im Staatsdienst, nach 1945 freier Schriftsteller und Kritiker, Neoklassizist. Briefwechsel mit Hermann Broch 1933 – 1951. Zeitweilig Dramaturg am Staatstheater Darmstadt und im Beirat des Intendanten Sellner. Organisierte die Konferenz »Darmstädter Gespräch 1955«, wo er das subventionierte Theater heftig angriff und für einen an der Antike orientierten kultischen Charakter des Theaters als »Ort der Offenbarung« plädierte.

WEIGEL, Hans, 29. Mai 1908 Wien - 12. August 1991 Maria Enzersdorf. Bis 1938 Texter für diverse Wiener Kabarettbühnen, dann Flucht in die Schweiz, dort Arbeit unter verschiedenen Pseudonymen wegen fehlender Arbeitserlaubnis. Nach seiner Rückkehr nach Wien 1945 einer der wichtigsten Theaterkritiker dort, außerdem Autor von Romanen Feuilletons und Drehbüchern, Rundfunkkommentator, Übersetzer und weiterhin auch Kabarettund Chansontexter. Mit Friedrich Torberg zusammen initiierte er den jahrelangen Brecht-Boykott österreichischer Bühnen.

WEISENBORN, Günther, 10. Juli 1902 - 26.März 1969 Berlin. Nach Medizin- und Germanistikstudium zuerst Hilfsdramaturg in Mönchen-Gladbach und Bonn, kurzzeitig Lehrer und Postreiter in Argentinien, als Dramatiker in Berlin Zusammenarbeit mit Brecht und Piscator. 1933 Publikations- und Aufführungsverbot, schrieb daraufhin unter wechselnden Pseudonymen Unterhaltungsliteratur. 1937 Lokalreporter in New York, als Vertreter von MGM Rückkehr nach Berlin. Rundfunkmitarbeiter, Dramaturg am Schiller-Theater und parallel Arbeit für die Widerstandsgruppe Die Rote Kapelle. 1942 von der Gestapo verhaftet, bei Kriegsende von sowjetischen Truppen aus dem Zuchthaus befreit, Kurzzeithürgermeister von Luckau, dann Chefdramaturg des Hebbeltheaters, später der Hamburger Kammerspiele, ab 1953 freier Schriftsteller und Pazi-

WEITZ, Hans-Joachim, 7. November 1904 Berlin - 21. Februar 2001 Darmstadt. Während des Studiums schon Assistent von Hilpert. Ab 1927 Assistent von Paul Kornfeld in Darmstadt, ab 1929 Dramaturg und Betriebsbürgleiter in Düsseldorf, 1025 entlassen und mit Berufsverbot belegt. Intensive Beschäftigung mit Goethe. 1945/46 Schauspieldirektor in Darmstadt, danach Lektor im Insel-Verlag, ab 1951 wieder Dramaturg, erst in Basel, 1953-1961 als Chefdramaturg in Köln und 1961-1965 als künstlerischer Beirat in Darmstadt im sog. Triumvirat mit Gerhard F. Hering und Hans Bauer.

- 20 -

Zuverlässige Abgrenzungen:

Die Bühne muß ihre Position gegenüber Film und Funk kritisch abgrenzen, damit ihre wesenseigenen Kräfte in dieser schweren, aber auch grandiosen AuseinAuseinandersetzung, die wir Gegenwart nennen, deutlich herausgearbeitet werden.

Die Zukunft gehört den neuen wesenseigenen Formen, die nicht beliebig heute auf Hörspiel, morgen auf den Film und übermorgen auf das Theater angewendet werden können.

Rundfunk:

S. 3

S. 120

3. 145

Die Dinge, die der Rundfunk macht, sind nicht immer gut, aber jedenfalls sind sie besser als das, was wir nicht machen. Kurt Hirschfeld

Diejenigen, die Hörspiele machen, heißen Dramaturg, diejenigen, die sie bezahlt bekommen heißen Dichter oder Autoren. Günther Sawatzki

Oper und Ballett:

Musik ist eine Wahrheit, die nicht bewiesen sein will. Musik ist die Bedingung, die unausweichlich über den Regisseuren liegt. Tatjana Gsovsky

Operette:

Die Operette ist keine schlechte Sache, sondern es gibt gute und schlechte Operetten. Das, was Girardi und diese Leute in Wien gemacht haben, gehört zum Größten überhaupt, was die Theaterwelt gehabt hat. Machen Sie doch gute Operette! Jürgen Fehling S.

Film:

Es wird der Tag kommen, wo der Film eine Angelegenheit für Dienstboten ist. Jürgen Fehling

- 20 a -

Zum Abschluß:

Ob die Tagung einen inneren Sinn hat, werden wir erst wissen, wenn sie vorbei ist. Maria Sommer S. 23

Ich glaube, daß wir die Wichtigkeit dieser Tagung noch gar nicht übersehen können. Kurt Hirschfeld S. 126

Der "Fall Fehling" .

Es ist ungewiß, ob Fehling selbst fühlte, daß er auf verlorenem Posten stand. Nicht nur, was die zahlenmäßige Überlegenheit seiner Zuhörer betraf, die seinen brillanten Formulierungen zum Teil begeistert und erheitert Beifall klatschten! S.L. in der Frankfurter Allgemeinen.

Der Tagungsort Berlin.

Für mich als gebürtigen Berliner war es besonders erschütternd zu sehen, wie wenig Gefühl manche der aus dem Westen Gekommenen für die Berliner Situation hatten, die ja nun wirklich eine kritische ist und das ganze Gerede von dem Nichtvorhandensein einer geistigen und künstlerischen Krisis unmittelbar widerlegte. Hannes Razum (brieflich)

Rückblick und Ausblick:

Was bleibt dem einzelnen Dramaturgen als Gewinn dieser Tagung? Vielleicht die Möglichkeit, die gewonnene größere Übersicht über das Gesamtproblem dazu zu benutzen, den eigenen Standpunkt zu festigen oder
einer Korrektur zu unterziehen. Vor allem aber eine Ermunterung, nicht
nachzulassen in den Bemühungen um eine Gestaltung der Spielpläne nach
ausschließlich künstlerischen Gesichtspunkten. Je mehr die verantwortliche Führung durch den Intendanten die "Kunst des Möglichen" wird,
destomehr sollte eine dramaturgische Mitarbeit der "Anspruch des Unmöglichen" sein - wenn es sich darum handelt, die geistigen Ansprüche
des modernen Theaters zu vertreten. Fred Alten (Badisches Tagblatt)

Wichtige Teilgebiete des dramaturgischen Wirkens sind in diesem Jahr noch unbesprochen geblieben. Wolfgang Schimming Tagesspiegel

Ich habe für die nächste Tagung nur eine Bitte: Machen Sie das Programm nicht zu stark! Kurt Hirschfeld S. 126 1965–1969 künstlerischer Beirat am Schauspielhaus Zürich.

WERCKSHAGEN, Carl, 17. April 1903 Berlin – Januar 2001 Bad Pyrmont. Nach dem Studium ab 1926 Dramaturg und Spielleiter in Magdeburg, Oldenburg, Darmstadt, Prag, Hamburg. 1933–1939 Städtische Bühnen Essen, 1939–1945 Staatsoper Hamburg, danach an den Theatern in Kiel, Hannover, Braunschweig, Köln. 1952–1964 Regierungsdirektor im Berliner Senat für Wissenschaft und Kunst. Auch als Schauspiellehrer tätig.

WUTTIG, Heinz Oskar, 19. Juli 1907 in Berlin –12. März 1984 ebenda. Nach Banklehre, kurzem Studium, Journalismus, Regieassistenzen ab 1936 freier Schriftsteller, 1939 als Soldat eingezogen. Ab 1945 Hörspiel- und Drehbuchautor, verantwortlich für viele populäre Serien wie Der Forellenhof, Salto Mortale, Alle meine Tiere und MS Franziska.

1956-zur vereinsgründung

DRAMATURGISCHE GESELLSCHAFT e.V.

BERLIN-WANNSEE, den 9.2.1956 LOHENGEINSTR.18» TELEFON: #63433

RUNDSCHREIBEN Nr. 1

Heute traten in Berlin nachstehend in alphabetischer Reihenfolge verzeichnete Persönlichkeiten zur Gründung unserer Gesellschaft zusammen:

Dr. Friedrich Karl Fromm
Dr. Kurt Raeck
Prof. Oscar Fritz Schuh
Friedrich Schultze
Dr. Günter Skopnik
Dr. Maria Sommer
Prof. Dr. Joachim Tiburtius
Carl Werckshagen

Zum Vorstand unserer Gesellschaft wurden bestellt: Friedrich Schultze, Dr. Maria Sommer und Carl Werckshagen.

In der Anlage überreichen wir die Satzung sowie eine vorgedruckte Karte, mit der Sie die Mitgliedschaft bei unserer Gesellschaft beantragen können.

Unsere Gesellschaft soll die bisher in der losen Form des Dramaturgischen Arbeitskreises in Berlin geleistete Arbeit in einen angemesseneren Rahmen stellen, um größere Wirkungsmöglichkeiten zu haben und eine größere Resonanz für diese Arbeit als bisher zu erzielen. Je größer die Zahl der Mitglieder, um so leichter wird dies zu erreichen sein.

Die diesjährige Mitgliederversammlung wird mit der Vierten Dramaturgentagung 1956 in Berlin zusammenfallen, mit deren Zustandekommen wir für voraussichtlich Ende September (etwa 26.9. bis 1.10.) rechnen. Unsere Mitglieder werden noch rechtzeitig eine Einladung erhalten.

Wir hoffen, recht bald die beiliegende Karte mit Ihrer Unterschrift zurückzuerhalten!

Mit kollegialer Begrüßung! Der Vorstand inhaltsverzeichnis

17 grußwort

Barbara Kisseler

18 editorial

21 »hier an diesem tisch beim kaffeetrinken ist alles entstanden.«

2016 – Maria Sommer im Gespräch mit der da

24 dramaturg, dramaturgie und dramaturgische gesellschaft

1956 – Friedrich Schultze

25 was wir wollen...

1956 – Maria Sommer

27 »mitbestimmung – aber wie?«

2016 – Anna Volkland reagiert auf Texte von 1969, 1970, und 1971

33 mehr mitbestimmung an den theatern

2016 – Lisa Jopt reagiert auf den Text von Anna Volkland

36 frauen im theater

1985 – Dokumentation

was gibt es über die oper schon zu sprechen?«

2016 – Dorothea Hartmann reagiert auf Texte von 1969 und 1973

46 das zerrissene theater – rückblick auf die szene des jahrhunderts

1991 – Günther Rühle

53 theater nach der wiedervereinigung

2016 – Joachim Fiebach reagiert auf den Text von Günther Rühle

57 das ballett, das tanztheater und seine dramaturgien

1990 - Jochen Schmidt

56 kriechen/hangeln/fallen

2016 – Esther Boldt reagiert auf den Text von Jochen Schmidt

69 der fremde oder der volksfeind

2016 – Terao Ehito beschreibt die deutsche Dramaturgie aus der Außenperspektive

72 standardvertrag für dramaturgen

1957

75 wenn's doch nur so wäre ...

2016 – dg:starter Stipendiat*innen über Dramaturgie als Beruf

81 wer sind wir?

2016 - Ergebnisse der Mitgliederumfrage

85 über den versuch, der gegenwart den puls zu fühlen

2016 – Christian Holtzhauer

89 dg konferenzthemen 1956-2016

92 gründungsbeirat, gründungsvorstand und gründungsmitglieder 1956

93 dg vorstände 1956-2016

94 dg mitglieder 2016

quellennachweis | impressum

grußwort

Barbara Kisseler, Präsidentin des Deutschen Bühnenvereins

Begründungen für Taxifahrten:

ortsfremd

Schlechtwetter

Aktentransport

Zeitmangel

Terminschwierigkeiten

Gehbehinderung

Krankheit

Keine Direktverbindung m. öffentl. Verkehrsmitteln

Mitnahme von Kollegen

rama	tul	rgis	che Gesellsch	M	Akademische 8 OHO X 355 Marb Rohnhafstraße 5	urg-Lahn Positadi 2008	Verkehrs-Nr.
0				7	Pohnhotziress erhindernisse soh	Ladenpre	in jeder Höhe
Tog	11	.10.	79Nr./Zeldien R347	-			
TO SHARE	fest	ISBN	1-Nr.	Tahre	dramaturg	ische	-
	1	Fün	fundzwanzig J	BILL			
		1000					
	-	Riio	ekblick, Umsch	au, Vo	1 M	18,5	0
	+	Hr	sg.E.Schulz		V.		ZahlgVe
Dak	lama	tion.: E	iest.	Vers	and-Vermerke	o. durch	nachEmpf. Mts-Kto.
Be Be	stell-V	ermerk ng X	wiederholt vom It. Angebot vom bis spät, zum		Weg Expreß	nel Ibar,Ko	Nachn.
Fo	orts. je	etz1	eltungsvermerke des Ve			Sl.	24/1
invite 1	1	Bearb	Olini As				

echzig Jahre Dramaturgische Gesellschaft, das sind 60 Jahre Debatten, Netzwerk, Impulse, Fortschritt – und immer wieder neue, wegweisende Themensetzungen. Allein der Blick auf die letzten zehn Jahreskonferenzen und ihre Schwerpunkte zeigt, wie sehr die Dramaturgische Gesellschaft mit ihrer Arbeit dazu beiträgt, das Selbstverständnis der Theaterschaffenden gleichzeitig zu festigen und zu hinterfragen, zu aktualisieren und mit der gesellschaftlichen Realität abzugleichen.

Der Deutsche Bühnenverein unterstützt und begleitet diese Arbeit sehr gerne und bereits seit vielen Jahren. Mein Geschäftsführer Rolf Bolwin bezeichnete die Dramaturgische Gesellschaft zu Beginn der Jubiläumskonferenz als »jüngere Schwester« des Bühnenvereins, die dieser »zuweilen auch ein wenig neidisch« beäuge, weil sie sich jenseits des Alltagsgeschäfts den unverzichtbaren, grundsätzlichen Debatten widmen dürfe. Umso schöner und unter Geschwistern nicht selbstverständlich – ist es, dass wir uns auf übergeordneter Ebene den gleichen Anliegen verpflichtet fühlen.

Die Artikel in diesem Band zeugen von der kontinuierlichen Auseinandersetzung der dg mit gesellschafts- und theaterrelevanten Themen. Die dg setzt sich stets mit der aktuellen Wirklichkeit auseinander und ermöglicht dies dadurch auch dem Theater, seinem Publikum, seiner Stadt, seinem Netzwerk. Sie übernimmt gesellschaftliche Verantwortung, mischt sich ein und widerlegt so das Vorurteil vom elitären und wirklichkeitsfremden Elfenbeinturm.

Und auch innerhalb der Theaterstrukturen ist die dg von jeher Vorreiter gewesen, wenn es um Mitbestimmung, Integration unterrepräsentierter Gruppen, Nachwuchsförderung und das Aufbrechen der rigiden Spartentrennung ging. Viele ihrer Impulse wurden vom Bühnenverein dankbar aufgegriffen und in neue Projekte, Strukturen und Institutionen umgesetzt.

Der Rückblick auf 60 Jahre Dramaturgische Gesellschaft, auf wiederkehrende und von der dg neu gesetzte Themen und Diskurse zeigt auch: Das Theater soll sich auf seine Einzigartigkeit verlassen. Im Theater kumulieren Tradition und Moderne, historische Verortung und Neuinterpretation, Repräsentanz auf der Bühne und Interaktion mit dem Publikum zu etwas, das für jede/n real erlebbar wird. So kann das Theater ganz unmittelbar und direkt die Frage stellen, wie wir in unserer Gesellschaft leben wollen. Es kann mit Witz und Sinnlichkeit, aber auch mit Provokation Kritik äußern. Es führt uns die Werte vor Augen, die in

unserer Gesellschaft gelten. Darum brauchen wir gerade das Theater auch angesichts aktueller Entwicklungen und beispielsweise mit Blick auf die große Zahl von Flüchtlingen, die bei uns ankommen, Schutz suchen und unsere Gesellschaft langfristig verändern werden. Wir brauchen das Theater, um Neues zu erfahren, uns mit Themen auseinanderzusetzen und uns schlussendlich zu öffnen.

Dabei kann man nicht von den Autor*innen, Dramaturg*innen und Regisseur*innen erwarten, ständig ad hoc neue Stoffe und Projekte zu entwickeln. Kluges Theater braucht auch die zur Reflexion nötige Distanz. Mit hektischem Aktionismus ist niemandem geholfen. Auch müssen wir uns zum Bestehenden in Bezug setzen und die Balance aus Alt und Neu immer wieder austarieren - das gilt sowohl strukturell als auch inhaltlich. Auch hierfür ist das 60-jährige Jubiläum der dg ein guter Anlass.

Und nicht zuletzt gilt es – und das ist ein wesentliches Ziel der Kulturpolitik, wie auch des Bühnenvereins -, den künstlerischen Raum zu schützen als einen, der nicht dafür gemacht ist, politische Patentlösungen für gesellschaftliche Probleme zu präsentieren. Die Aufgabe der Theater – Ihre Aufgabe – ist es vielmehr, Denkprozesse anzukurbeln, Fragen aufzuwerfen und Sehnsucht zu wecken. So wie es Walter Benjamin feststellte:

»Es ist von jeher eine der wichtigsten Aufgaben der Kunst gewesen, eine Nachfrage zu erzeugen, für deren volle Befriedigung die Stunde noch nicht gekommen ist.«

In diesem Sinne wünsche ich der Dramaturgischen Gesellschaft das Allerbeste zum 60. Jubiläum und für die weitere Zukunft.

Barbara Kisseler arbeitete nach dem Studium der Theaterwissenschaft, Film- und Fernsehwissenschaft, Germanistik und Pädagogik an der Universität zu Köln zunächst beim Deutschlandfunk, dem WDR sowie der Carl-Duisberg-Gesellschaft. 1982 übernahm sie die Leituna des Kulturamtes de Stadt Hilden und 1986 die Leitung des Kulturamtes der Landeshauptstadt Düsseldorf. Von 1993 bis 2003 leitete sie im niedersächsischen Ministerium für Wissenschaft und Kultur die Abteilung Kultur, ehe sie von 2003 bis 2006 Staatssekretärin für Kultur bei der Senatsverwal tung für Wissenschaft, Forschung und Kultur des Landes Berlin wurde. 2006 wurde Kisseler Chefin der Senatskanzlei des Landes Berlin. Seit Februar 2006 war sie Honorarprofessorin am Studiengang Kulturarbeit der Fachhochschule Potsdam

Seit 23. März 2011 war Prof. Barbara Kisseler Kultursenato

rin der Freien Hansestadt

Präsidentin des Deutschen

Bühnenvereins.

Hamburg. Seit Mai 2015 zudem

Barbara Kisseler verstarb am 7. Oktober 2016 nach einer schweren Krankheit. Dieser Text wurde bereits im Frühjahr 2016 verfasst. Der Vorstand, die Geschäftsführung und die Mitglieder der Dramaturgischen Gesellschaft trauern um eine der engagiertesten Kulturpolitiker*innen unseres Landes.

stellte Kurt Hirschfeld, Chefdramaturg und später Direktor des Zürcher Schauspielhauses, begeistert fest: »Es beginnt das Zeitalter der Dramaturgie für das Theater!« Er wagte diese Prognose auf einem informellen Treffen von Dramaturginnen und vor allem Dramaturgen, Autoren, Verlegern, Redakteuren und Intendanten (damals war Dramaturgie selbstverständlich noch Männersache und die Leitung von Kulturinstitutionen sowieso), die sich in West-Berlin versammelt hatten, um sich über ihr weitgefächertes Berufsfeld auszutauschen und um den Kontakt zwischen den Theatern in der mittlerweile durch die Gründung der DDR geografisch isolierten Westhälfte Berlins zur Theaterszene der jungen Bundesrepublik nicht abreißen zu lassen. Auf das erste Treffen folgten ein zweites und ein drittes, und Anfang 1956 wurde aus dem »dramaturgischen Arbeitskreis«, wie er anfänglich hieß, ein eingetragener Verein: die Dramaturgische Gesellschaft (dg).

Von Beginn an wurden die jährlichen Zusammenkünfte protokolliert. Ziemlich wortreiche Veranstaltungen müssen das gewesen sein, bei denen allerdings einige aus heutiger Sicht besonders spannende Themen – etwa die eigene Rolle während der NS-Diktatur – nur am Rande bzw. gar nicht diskutiert wurden. Heftig gerungen wurde dagegen um die Frage, welche Folgen die deutsche Teilung für die Theaterarbeit haben würde und ob Brecht, der damals noch lebte, im Westen aufgeführt werden solle.

Zumeist ging es in den Gesprächen und Diskussionen jedoch um den Berufsalltag in den »Tretmühlen«, wie die Repertoiretheater genannt wurden: Es wurde ausgiebig darüber geklagt, dass die Aufgaben der Dramaturg*innen in den Theatern zu umfangreich seien, ihre Befugnisse dagegen zu gering und dass der Betrieb keine Zeit für die eigentliche, nämlich die inhaltliche Arbeit ließe. Geklagt wurde auch über zu kurze Probenzeiten (die in der Regel tatsächlich deutlich kürzer waren als heute), über die sich ankündigende Auflösung des Ensemblebetriebs (der sich dann doch als erstaunlich überlebensfähig erwies), über die Konkurrenz der noch vergleichsweise neuen audiovisuellen Medien (damals war das Fernsehen gemeint) sowie über die Sehnsucht des Publikums nach reiner »Unterhaltung«.

Angesichts der empfundenen oder tatsächlichen Überlastung erstaunt jedoch die im selben Atemzug erhobene Forderung, die Anzahl der Premieren, die an manchen Häusern schon damals bereits mehr als 25 pro Spielzeit betrug, noch weiter zu erhöhen. Wie sollte sich sonst eine Spielplankonzeption abbilden, wenn nicht genügend neue Produktionen entstanden, die diese inhaltliche Linie kenntlich machen könnten? Und wie sollten sich neue Stücke durchsetzen, wenn die wenigen verfügbaren Premierentermine den bekannten Titeln vorbehalten blieben? Denn Neues aufzuspüren und künstlerische Experimente zu wagen, betrachtete die Gründungsgeneration der dg als eine ihrer Kernaufgaben. Schließlich musste das deutsche Theater wieder Anschluss an die internationale Szene finden und eine unbelastete deutsche Gegenwartsdramatik überhaupt erst entstehen.

Wie sich die Diskussionen doch gleichen ... Offensichtlich gehören die Widersprüche und Spannungsverhältnisse zwischen Kunst und Betrieb, Inhalt und Form, Experiment und Tradition, Unterhaltung und Auseinandersetzung, Überforderung und Anspruch sowie Wunsch und Machbarkeit, die unsere Kolleg*innen bereits vor 60 Jahren beschrieben haben und mit denen wir immer noch ringen, untrennbar zum Theater dazu. Ist die Vehemenz, mit der seit Gründung der dg bis heute um die Bedeutung und die Beschaffenheit des Theaters gestritten wurde und wird, also weniger ein Zeichen der fortwährend beschworenen Krise des Theaters, als vielmehr Ausdruck seiner unglaublichen Vitalität?

Aus Anlass des 60. Jahrestags der offiziellen Gründung der Dramaturgischen Gesellschaft als Verein am 09.02.1956 in Berlin haben wir in unserem Archiv gestöbert (das seiner gründlichen Aufarbeitung immer noch harrt), um einige Debatten aus der Vergangenheit noch einmal aufleben zu lassen und um die Impulse, die vor mehr als 60 Jahren überhaupt erst zur Gründung und schließlich zur Institutionalisierung unseres Verbands geführt haben, zu vergegenwärtigen.

Zum ersten Mal in unserer Geschichte haben wir versucht, die an der Gründung der dg beteiligten Persönlichkeiten zu recherchieren. Das eingangs abgedruckte Inhaltsverzeichnis des Dokumentationsbands des ersten Zusammentreffens gibt zudem einen guten Überblick über die Themen, die damals auf der Tagesordnung standen. Wir haben die legendäre Verlegerin Maria Sommer getroffen, um an ihren Erinnerungen an die Anfangsjahre der dg teilzuhaben.

Mit den ab den späten 1960er Jahren in der Bundesrepublik einsetzenden gesellschaftlichen Umwälzungen tat sich die Gründungsgeneration der dg schwer. Erst auf Druck jüngerer Mitglieder und nach der drohenden Selbstauflösung des Vereins wurde etwa das Thema Mitbestimmung im Theater diskutiert. Anna Volkland hat die Debatten jener Jahre zusammengefasst, während Lisa Jopt, Gründerin des ensemble-netzwerks, die Notwendigkeit von und Vorschläge für mehr Mitbestimmung in den Theatern der Gegenwart aufzeigt.

Traditionell dominier(t)en in der dg die Vertreter*innen des »Sprechtheaters«, was sich auch in den Tagesordnungen der jährlichen Treffen widerspiegelte. Dorothea Hartmann hat sich des mitunter distanzierten Verhältnisses unseres Verbands zum Musiktheater angenommen und ruft Kolleg*innen aller Sparten – insbesondere der Opernhäuser – dazu auf, die dg als Plattform eines interdisziplinären Austauschs künftig stärker zu nutzen. Esther Boldt dagegen fragt in Auseinandersetzung mit einem auf der Jahrestagung 1990 gehaltenen Vortrag des Tanzkritikers Jochen Schmidt danach, was der Tanz heute »erzählen« kann. Dass die dg sich überhaupt mit dem Thema Tanz beschäftigte, ist dem in der ersten Hälfte der 1980er gewachsenen Einfluss weiblicher Mitglieder geschuldet, der schließlich zur Gründung der überaus einflussreichen Arbeitsgruppe »Frauen im Theater« (FiT) führte.

So, wie die dg in den 1950er Jahren die Auswirkungen der deutschen Teilung auf die Theaterarbeit zu reflektieren (und mitunter wohl auch zu überwinden) versuchte, nahmen auch der Mauerfall und kurz darauf die deutsche Wiedervereinigung und deren Auswirkungen auf die Theaterlandschaft großen Raum in den Diskussionen der frühen 1990er Jahre ein. 25 Jahre nach dem Versuch einer Gesamtschau des deutschen Theaters im 20. Jahrhundert durch den Kritiker Günther Rühle beschreibt Joachim Fiebach, wie das Theater auf die Herausforderungen der letzten Jahre reagiert hat. Und da das deutsche Theater mitunter dazu neigt, sich vor allem mit sich selbst zu beschäftigen, blickt der japanische Theaterwissenschaftler Terao Ehito quasi »von außen« auf unseren Theaterbetrieb und unsere Vorstellung von der Freiheit der Kunst.

Die Frage, wo die Aufgaben der Dramaturgie beginnen und wo sie enden, hat die dg seit ihrer Gründung begleitet. Wir haben den Entwurf einer »Muster-Dienstvorschrift für Dramaturgen« aus dem Jahr 1957 hervorgeholt und unsere jüngsten Kolleg*innen gebeten, darauf zu reagieren. Zugleich formulieren sie damit ihre Erwartungen an den Beruf, für den sie sich entschieden haben. Außerdem stellen wir die Ergebnisse einer Umfrage unter unseren

Mitgliedern, die wir in diesem Jahr durchgeführt haben, hier erstmals öffentlich vor.

Eine umfassende Dokumentation der 60jährigen Geschichte unseres Vereins oder eine erschöpfende Darstellung dessen, was Dramaturgie heute ist oder sein kann, vermag das vorliegende Heft nicht zu leisten. Schlaglichtartig versucht es, Rückblicke in die jüngere Vergangenheit mit Ausblicken in die nähere Zukunft oder zumindest die Gegenwart zu verknüpfen. Vielleicht hilft das Wissen, dass manche Probleme nicht in dem Maße unserer Zeit geschuldet sind, wie wir manchmal glauben, die aktuellen Diskussionen um das Theater mit einer gewissen Distanz, ein bisschen Selbstironie und hoffentlich weniger ideologisch, auf keinen Fall aber weniger leidenschaftlich zu führen. Schließlich muss doch jede Generation, jede Gesellschaft stets aufs Neue für sich herausfinden, wozu sie das Theater braucht, wie dieses Theater beschaffen sein soll – und welche Funktion dabei der Dramaturgie als Berufsstand zukommt.

Ein großes Dankeschön gilt den Autor*innen, die am Entstehen der vorliegenden Publikation mitgewirkt haben. Die über viele Jahre hinweg die Geschicke der dg prägenden Mitglieder Maria Sommer, Marion Victor, Manfred Beilharz, Jürgen Hofmann und Klaus Pierwoß haben viel Zeit darauf verwendet, uns von ihrer Geschichte mit der dg zu berichten, wofür wir ihnen ebenfalls herzlich danken. Dank darüber hinaus all jenen, die der dg über Jahre und Jahrzehnte hinweg die Treue gehalten haben und unserem Verein durch Zuspruch wie durch Widerspruch geholfen haben, sich weiterzuentwickeln, sowie all jenen Institutionen und Verbänden, die die Arbeit der dg in der Vergangenheit unterstützt haben und weiterhin unterstützen. Und vor allem bedanken wir uns bei Ihnen und bei Euch – unseren Mitgliedern.

Berlin, Oktober 2016

Kathrin Bieligk, Natalie Driemeyer, Uwe Gössel, Dorothea Hartmann, Christa Hohmann, Christian Holtzhauer, Amelie Mallmann, Harald Wolff sowie Suzanne Jaeschke

20 2 ·

2016: »hier an diesem tisch beim kaffeetrinken ist alles entstanden.«

Ein Gespräch mit Maria Sommer



echzig Jahre Dramaturgische Gesellschaft: Wie wurden wir, was wir sind? Wer oder was gab den Impuls zur Gründung? Wir wollen aus Anlass des Jubiläums in die Zukunft schauen und gleichzeitig Schwung aus der Vergangenheit holen. Dafür treffen wir die Verlegerin und dg-Mitgründerin Maria Sommer in ihrem Haus in Berlin-Dahlem, das zugleich Wohnort, Verlagsbüro und Legende ist. Jeder Besucher und jede Besucherin erfährt hier nicht nur ihre vorbildliche Gastlichkeit, sondern spürt auch den Sog, mit dem Maria Sommer alle in Geschichte und Geschichten hineinzieht.

MARIA SOMMER: Der Tisch stand damals noch in meiner alten Wohnung in der Caspar-Theyß-Straße. Wir Verleger und die Kollegen aus den Theatern haben uns ja regelmäßig getroffen und über Stücke ausgetauscht, wer sie wo wie machen kann, solche Fragen. Diese Gespräche waren uns sehr wichtig und wir wollten den Kreis der Beteiligten erweitern. Diese Idee sind wir ganz pragmatisch angegangen, so wie wir damals den ganzen Alltag pragmatisch angehen mussten. Das war auch gar nicht anders möglich, zu der Zeit war West-Berlin eine Insel, man brauchte einen Interzonenpass, wenn man rauswollte. Und stand dann stundenlang an der Grenze in Marienborn und Helmstedt und wurde kontrolliert, man selber und das Auto. Das waren Dinge, die das tägliche Leben bestimmten. Und sich austauschen, miteinander reden, einfach zum Telefonhörer greifen können, weil man sich persönlich kannte solche Dinge waren essenziell. Außerdem waren die Dramaturgen an den Theatern damals überhaupt nicht gut angesehen. Weder ihre Arbeit noch ihre Leistung wurde anerkannt. Ein Theaterverwaltungsdirektor brachte diese Verhältnisse auf den Punkt, als er einen Dramaturgen ermahnte: »Lesen während der Dienstzeit ist verboten!« Unsere Gesprächsrunden wurden dann größer und größer, und auch die Zeitungs- und Rundfunkjournalisten interessierten sich dafür. Manchmal gab es auch öffentliche Veranstaltungen in der Urania oder an ähnlichen Orten. Im Kern ging es uns aber immer um eine konkrete Auseinandersetzung, wir wollten etwas herausbekommen. Zum Beispiel über das Verhältnis von Kritik und Theater und die Frage, was fundierte Kritik ausmacht. Damals hatte es gerade die sogenannte Watschenaffäre gegeben ...

DG: Ist die Watschenaffäre so etwas wie der spätere Spiralblock von Herrn Stadelmaier?

MARIA SOMMER: Könnte man sagen. Hans Weigel hatte eine heftige Kritik über eine Aufführung in Wien geschrieben. Und als Käthe Dorsch, die Schauspielerin, Weigel in der Öffentlichkeit zufällig traf, hat sie ihm eine runtergehauen. Das ging damals groß durch die Presse in Deutschland und Österreich. Ich habe dann gesagt: Watschen verteilen geht immer, aber wie können wir das Ver-

hältnis zwischen der Kulturkritik und den Theatern tiefer untersuchen? Weigel kam dann auch zu unserer Tagung und war sehr glücklich dort über die gischen Gesellschaft, studierte Art der Auseinandersetzung und kam regelmäßig

Ach, das hat schon wahnsinnigen Spaß gemacht. Es waren natürlich zunächst viele Freunde, aber der Kreis wuchs rasch, die Neugierde war ein- GmbH, seit 1950 alleinige fach groß. Auch die Intendanten kamen dann. Ger- Geschäftsführende Gesellschaftehard Hering zum Beispiel, der Darmstädter, der ja auch ursprünglich Kritiker war, hat in freier Rede einen Vortrag über Hofmannsthal gehalten, wie ich ihn nie vorher gehört habe, und das nachdem er

sich die Nacht davor nach einem Aufführungsbesuch um den Schlaf diskutiert hatte. Oder Joachim Tiburtius, der damalige Berliner Kultursenator, der liebte uns sehr. Ich erinnere mich noch gut, wie ich ihn auf unserer Tagung in München 1958, unserer ersten außerhalb von Berlin, in meinem Wagen zu seinem Eröffnugsvortrag brachte - er hatte seine ganzen Ferien damit verbracht, sich darauf vorzubereiten – und plötzlich meinte er, er hätte so ein Lampenfieber. Darauf ich erstaunt: »Sie, Herr Senator?« – denn er war ein großer Redner. Darauf er: »Ja, vor meinen Studenten und vor Fachleuten.« Stellen Sie sich mal heute einen Politiker vor, der so was sagt.

Er hat dann einen wunderbaren Vortrag gehalten, worauf uns Ernst Häußermann, der Intendant des Burgtheaters, gleich zur nächsten Tagung nach Wien einlud. So kam es zu unserer ersten Auslandstagung. Solche Reaktionen waren wichtig, wir hatten ja kein Geld. Wir konnten die Koryphäen aus der Wissenschaft und der Kritik und die Theaterleute nur locken, indem wir ihr Interesse und ihre Neugier weckten.

DG: Zu den Tagungen in den 50er, 60er Jahren kamen die Teilnehmer aus den unterschiedlichsten Zusammenhängen, verschiedenste Biografien trafen dort aufeinander. Einige hatten fliehen müssen und reisten aus den Orten ihres Exils an, andere hatten kontinuierlich in Deutschland am Theater oder in den Universitäten gearbeitet, von

Theaterwissenschaft, Germanistik und Kunstgeschich te und promovierte 1945. Ab 1946 Dramaturgin der Gustav Kiepenheuer Bühnenvertriebsrin. Sommer war Vorsitzende des Verwaltungsrates der VG Wort und ist seit 1999 deren Ehrenpräsidentin.

Maria Sommer (*1922) ist

extrem angepasst bis mehr oder weniger widerständig, wieder andere waren als Soldaten im Krieg gewesen, zum Teil auf unterschiedlichen Seiten. Sie selber haben in den letzten Kriegstagen ihre Dissertation abgeschlossen. Von heute aus gesehen, muss das nicht für alle Beteiligte eine große Herausforderung gewesen sein? War das Theater der Ort, wo man miteinander ins Gespräch kommen wollte, und musste?

Maria Sommer: Nein, thematisiert wurde da nichts, was die eigenen Lebensläufe anging, überhaupt nicht. Jeder brachte sein persönliches Interessensfeld ein und man sah zu, wie man darüber zusammenkam. Die Differenzen, die sicher im Raum waren, wurden nicht reflektiert. Jeder versuchte auf seine Weise wiederzugeben, was in der Welt passierte. Und man muss bedenken, wir Jungen kannten nichts, für uns gab es so ungeheuer viel Neues zu entdecken! Wir begegneten ja nach dem Krieg der Dramatik aus Amerika oder aus Frankreich zum ersten Mal. Ich weiß noch eine Aufführung von Thornton Wilder am Hebbeltheater Ende der 40er. Als ich die Aufführung sah, tat sich mir eine ganze neue Welt auf! Oder welchen Eindruck Sartre auf uns machte.

Und ganz persönliches mein Glück war auch, ich war in dieser Altherrenriege das junge Mädchen und konnte die Aufmerksamkeit auf das lenken, was es zu entdecken galt. Mein Glück, und meine Schwierigkeit natürlich auch, denn ernst genommen zu werden war ein immerwährender Kampf, vor allem als professionelle Verlegerin. Da dachten erst einige, sie könnten mich über den Tisch ziehen.

DG: In den Protokollbänden der ersten Tagungen werden Frauen meist namentlich gar nicht genannt. Da steht dann oft nur: »Und das junge Mädchen in der ersten Reihe sagte folgendes...«

MARIA SOMMER: (lacht) Ja, die Protokolle, die hat Friedrich Schultze allein verfasst ... In diesen Anfangsjahrzehnten war Friedrich Schultze so eine Art Manager der Dramaturgischen Gesellschaft. Er kam ursprünglich aus der Industrie und konnte sehr gut organisieren, er verantwortete die Zentralstelle der Bühnenautoren und Bühnenverleger, baute das deutsche ITI mit auf. Aus meiner Perspektive war er uralt, mindestens 40 Jahre.

DG: Aus den Protokollen von damals wird auch deutlich: In den 50er Jahren ging es sehr stark um die Auseinandersetzung mit den Stücktexten, wie findet man neue Texte, andere Autoren, kann man Fördermodelle entwickeln. In den 60er Jahren aber ging es vermehrt um die eigentliche Theaterarbeit und die Aufführungspraxis. Also von der Dramatik zum Theater – »Theater« wurde zum neuen Schlüsselbegriff, eine Entwicklung, die uns heute kaum noch bewusst ist. Auch die Titelgebung bei der Gründung des Magazins »Theater heute« hatte da Signalwirkung.

MARIA SOMMER: Ich erinnere einen Dramaturgen, der brachte einen jungen Herrn mit, auf den ich achten sollte, und der hieß Henning Rischbieter. Dessen Idee, neben der Besprechung der Inszenierungen ein Stück abzudrucken, war für die Verlage am Anfang schwierig, wir mussten uns da zusammentun, um die Rechtefrage mit den französischen und angloamerikanischen Verlegern zu klären. »Majestäten« von Jean Anouilh zum Beispiel,das Rischbieter unbedingt für sein erstes Heft haben wollte, da musste ich die Abdruckrechte in Paris bei seinem Agenten unter heftigen Schwierigkeiten durchfechten.

DG: Woher kam das Gefühl der Erstarrung, der Müdigkeit her, das aus den Protokollen der dg-Tagungen Anfang der 70er spricht? Beinahe wäre es damals zu einer Selbstauflösung gekommen. Zeigt sich hier das Muster, dass sich die gesellschaftlichen Veränderungen, hier die der 60er Jahre, erst zeitversetzt in der dg niederschlagen?

MARIA SOMMER: Möglich. Aber davon habe ich nicht mehr viel mitbekommen. Ich hatte mich schon aus dem Vorstand rausgezogen, als die Vortragenden immer mehr Geld bekamen und ich den Eindruck hatte, die kommen nur noch wegen des Honorars. Und da habe ich mir gesagt, ich habe genug anderes zu tun. Es war auf einmal so institutionalisiert. Mir war es aber immer um den Austausch gegangen. So ähnlich ging es mir dann später auch beim ITI. Eigentlich lag mir diese Vereinsmeierei ja eh nie. Und ich dachte auch: Allmählich wirst du älter, jetzt lass mal die anderen ran. Aber dann hab ich doch noch 25 Jahre im Verwaltungsrat der VG Wort vorgesessen, weil es mir so wichtig war, die materiellen Rahmenbedingungen der Autoren zu verbessern.

DG: Sind Sie eigentlich jemals auch selber als Dramaturgin tätig gewesen?

MARIA SOMMER: Nicht im Theater, aber das, was wir in den Verlagen taten, wurde damals auch als Dramaturgie bezeichnet. Wichtig war mir doch vor allem das Gespräch mit den Autoren. Sie ins Erzählen zu bringen darüber, wofür sie sich interessierten. Denn bis heute glaube ich, dass über das Miteinandersprechen, einander etwas Erzählen sich Themen herauskristallisieren, die man nicht im Vorhinein dekretieren kann. Sondern dass man das, was in der

Zeit ist, versucht darzustellen, und dass man versucht, Menschen darzustellen. Darum wollte ich Regisseure, Autoren und Schauspieler zusammen und ins Gespräch bringen. Den ganz jungen Günter Grass mit dem ganz jungen Klaus Kammer zum Beispiel, oder mit dem leider frühverstorbenen Regietalent Walter Henn. Oder Martin Held, später Werner Düggelin. Und viele andere. Wir kamen hier in diesem Haus zusammen und unterhielten uns jenseits jeglicher Programmatik. Damals war es so und heute gilt das für mich noch immer: Alles was zu programmatisch ist, ist mir primär verdächtig.

Mit das schönste Erlebnis war, wie wir 16 Tage lang hier bei mir im Haus mit Günter Grass sein Brecht/Coriolan 17. Juni Stück Die Plebejer proben den Aufstand durchgearbeitet haben, um eine endgültige Form zu finden, Satz für Satz und Szene für Szene. Grass hier in meinem Sessel, da der feinsinnige Schauspieler Rolf Henniger, dort der handfeste Regisseur Hansjörg Utzerath, und ich mit der Schreibmaschine auf den Knien, weil ich nicht wollte, dass der skandalträchtige Text schon aus irgendeinem Büro streut.

Jeder hat nun mal seine speziellen Talente: was der eine gut kann, kann der andere weniger, und umgekehrt. Und das muss man miteinander in Ergänzung bringen. Überhaupt, dass Autoren auch auf Proben durften, das musste ich damals ja erst durchsetzen und habe es in meine Aufführungsverträge hineingeschrieben. Ich habe ja immer gesagt, ich bin eigentlich nur eine Puffmutter und muss sehen, dass ich die richtigen Leute miteinander ins Bett bekomme (lacht).

DG: Nicht die schlechteste Beschreibung von Dramaturgie.

Das Gespräch mit Maria Sommer führten Kathrin Bieligk und Uwe Gössel im Dezember 2015.

Auf den folgenden Seiten werden Ausschnitte aus Texten zitiert, mit denen Maria Sommer und Friedrich Schultze, der erste Vorsitzende der Dramaturgischen Gesellschaft, die Versammlung der Vereinsgründung 1956 in der von Grischa Barfuß herausgegebenen Zeitschrift Theater und Zeit ankündigten und vorbereiteten.

1956: dramaturg, dramaturgie und dramaturgische gesellschaft

Friedrich Schultze

W

as tut ein Dramaturg, was kann er tun und was müsste er tun? Diese drei Fragen beantworten sich an jeder Bühne anders. Die Vielfalt der Antworten auf diese drei Fragen sind zugleich Glanz und Elend des Dramaturgen. Der Dramaturg kann und soll nicht alleine stehen. Seine Wirksamkeit und Tätigkeit verlangt nach einem Partner, der je nach der Richtung seiner Arbeit der Intendant, der Regisseur, der Schauspieler, das Publikum und der Autor ist. Was er seinem Intendanten bedeutet, hängt davon ab welcher Natur sein Intendant ist. Für den Regisseur und Schauspieler sollte er der wichtigste Mittler zum Autor sein, für den Autor umgekehrt der wichtigste Mittler zur Aufführung. Die Beziehung zum Publikum kann entscheidend sein für die Ausstrahlung, die vom Theater ausgeht und die das kulturelle Leben einer ganzen Stadt bestimmend beeinflussen kann.

Noch immer wird die Stellung des Dramaturgen vielfach als eine Durchgangsstation angesehen. Oft ist der Dramaturg ein verhinderter Regisseur. Hier liegt eine Wechselwirkung vor, die zur Folge hat, dass der Dramaturg häufig nicht für voll genommen wird, anderseits aber eben deshalb, weil er nicht für voll genommen wird, in seiner Wirksamkeit für die Bühne, der er angehört, schädlicherweise beschränkt ist.

Die Dramaturgie hat vielfach noch nicht Kenntnis genommen von ihrer Aufgabe, den Schaffensprozess beratend zu begleiten. Die Dramaturgie wurde eine Notwendigkeit in dem Augenblick, in dem das unmittelbar von der Bühne her bestimmte Theater eines Shakespeare oder Molière über das Ideendrama Goethes, Schillers oder auch Hebbels zum Spiegel der Zeit wurde und sich eingebettet fand in den umfassenden kulturellen Strömungen der Gegenwart. Dieser Vorgang, kombiniert mit der fortschreitenden Spezialisierung, die, ausgehend von der Technik, alle Erscheinungsformen des menschlichen Daseins und auch die kulturellen Bereiche erfasst, weist der Dramaturgie eine ganz besondere Aufgabe zu. Ein Kunstwerk zu verwirklichen wird immer weniger Aufgabe eines Einzelnen sein, das Team-Work ist im Anmarsch, man mag es bedauern oder begrüßen.

Unter diesen Gesichtspunkten erscheint es als entscheidende Aufgabe der Dramaturgie, das Herzstück und den Angelpunkt darzustellen für diese vom Team-Work zu verrichtende Arbeit.

Aus dieser so (recht kurz und sicherlich

noch keineswegs zureichend) gekennzeich-

neten Situation des Dramaturgen und der Dramaturgie will die Dramaturgische Gesellschaft gewisse Folgerungen ziehen bzw. durch Gespräch und Kontakt gewisse Triangelpunkte zur Vermessung des Geländes errichten. Die Dramaturgische Gesellschaft ist nicht aus der Theorie oder der reinen Überlegung entstanden. Sie entstand aus dem praktischen Bedürfnis der Dramaturgen, miteinander über diese Probleme, ihre Position und die Position der Dramaturgie überhaupt in ein Gespräch zu kommen, aus dem sie ihre Position und die Wegrichtung ihrer Arbeit erkennen wollten. Wenn diese Bemühungen ein Ergebnis haben sollen, so müsste zuerst die Vereinzelung, um nicht zu sagen Vereinsamung der Dramaturgen bis zu einem gewissen Grade aufgehoben werden. Die in der Eigenart des Berufs begründete Tatsache, dass in jeder Stadt praktisch nur ein Dramaturg tätig ist, brachte eben diese Vereinsamung zustande, die wahrscheinlich den Berufsstand des Dramaturgen überhaupt zur Wirkungslosigkeit verurteilen musste, sofern man nur den Aufgabenbereich der Dramaturgen ein wenig über die Bemühungen des einzelnen Theaters hinaus auszudehnen für notwendig hielt. Aus diesem sich aus der Praxis ergebenden Bedürfnis kam 1953 die 1. Dramaturgentagung zustande. Alljährlich werden die Gespräche fortgesetzt und so wird 1956 die 4. Dramaturgentagung stattfinden. Wir wissen genau, dass diese Tagungen noch nicht ausreichen, die gesteckten Ziele zu erreichen. Hierzu bedürfte es einer systematischen Arbeit, zu der im Gedränge des täglichen Betriebes die Besinnung und die Zeit fehlen. Immerhin bringen die Tagungen ganz außerhalb der in Protokollen festgehaltenen Referate und Diskussionen wenigstens etwas zustande: die fruchtbare Begegnung und Aussprache mit den Kollegen aus anderen Städten und die Verbindungen zu den Kollegen aus den anderen Sparten der darstellenden Künste.

1956: was wir wollen...

Maria Sommer

k

eine Inszenierung, keine schauspielerische Leistung, keine Uraufführung hat in der vergangenen Saison ein so weithallendes Echo gefunden wie die Wiener Watschengeschichte. Das ist nicht nur amüsant - es ist bezeichnend und lehrreich. Wenn es um Sensationen geht oder um Anekdoten, läuft unsere Publicity-Maschinerie auf hohen Touren, man kann sich auf sie verlassen. Nur Unbilliges darf man nicht von ihr fordern - nicht, dass sie hinter der Anekdote das Typische zeigte, hinter der Sensation den Grund erleuchte. Wenn ein Autor und ein Regisseur sich nach einer gemeinsamen Arbeit vor der Öffentlichkeit schmähen, so wird gewiss dafür gesorgt, dass diese Öffentlichkeit von Memmingen bis Flensburg ihren Spaß daran hat, wie das Publikum beim Catcher-Kampf. Aber wer untersucht, was denn die Ursache, die tiefere, wirkliche (nicht nur der Anlass) solcher Eruptionen ist?

...

Denn was während des Dramaturgentages abgehandelt wird, sind Jahr für Jahr vor allem Fragen und Probleme, die aus der täglichen Arbeit im oder für das Theater (und die modernen technisierten Tochterkünste) erwachsen, und wenn auch Vorträge und Diskussionen, wie man nachgerade weiß, keine endgültigen Antworten, keine Lösungen bringen können, so ist doch zu glauben, zu wünschen, dass einiges aus den Gesprächen weiterwirkt, wieder in diese Arbeit hinein.

Und obwohl die Frage: >Was kommt dabei heraus?< falsch gestellt wäre (weil der Nutzen von Gesprächen nicht messbar ist) möchte man hoffen, dass die Teilnehmer >etwas davon haben<.

Die Teilnehmer! Aber längst nicht alle Angehörigen der Dramaturgischen Gesellschaft werden nach Berlin kommen können. Was hat sie nun, so werden Sie fragen, ihren dreihundert Mitgliedern, den Dramaturgen und Autoren, den Theaterdirektoren und Schauspielern, Bühnenbildnern, den Leuten aus den Fernsehstudios und Hörspielabteilungen, den Filmproduzenten, den Feuilletonchefs, den Kritikern, den Verlegern, den Übersetzern-, was hat sie ihnen zu bieten, außer der jährlichen Tagung?

Das wird, so ist einstweilen zu antworten, davon abhängen, was sie, die Mitglieder, ihr, der Gesellschaft, zu bieten haben, was der einzelne für sie zu tun gesonnen ist. Mit andern Worten: Ziele, weitgesteckte, erstrebenswerte Ziele ließen sich in Fülle proklamieren. Aber was soll das - wenn man nüchtern genug ist die Wirklichkeit, die Möglichkeit der Verwirklichung zu sehen.

Denn natürlich: alle unsere Mitglieder stecken bis über die Ohren in der eigenen Arbeit, treten von morgens bis mitternachts ihre Mühle. Wann fänden sie noch Zeit für honorarlose Betrachtungen, Untersuchungen, Polemiken – Zeit, die für jeden von uns so kosthar ist?

Dabei wäre eine solche Form des ständigen Kontaktes untereinander gewiss sinnvoll und wichtig. Denn ein vernünftiger Austausch vernünftiger Gedanken fehlt ja allenthalben. Man trifft sich zwar (und >sich das sind immer die gleichen Leute) im Münchner Opern-Espresso, im Berliner Bristol und im Wiener Savoy, man macht zwischen zwei Mokkas Theaterpolitik, aber sobald man wieder zu Hause ist, hat man keine Zeit - nicht für die näheren und ferneren Freunde, nicht für eine intensivere Beschäftigung mit Fragen des Metiers (oder gar seiner geistigen Grundlagen), soweit sie nicht zufällig durch die gerade aktuelle persönliche Arbeit aufgeworfen werden. O ja, man ist dauernd miteinander in Verbindung, von Wien nach Berlin, von Frankfurt nach Düsseldorf, von München nach Hamburg spielt unablässig das Telefon. Aber >Gespräche< sind das ja nicht, so wenig wie die täglichen Büro-Korrespondenzen als »Briefer zu bezeichnen wären.

...

Aber vielleicht führt unsere neue Gründung noch dazu, dass man sich in der rechten Weise einander nähert, dass man sich wirklich in Gesellschaft fühlt. Das bescheidene Symposion der Berliner Begegnungen ist ein Anfang gewesen, ob mehr daraus wird, ob eine echte Kommunikation der Geister daraus entstehen kann, muss sich zeigen. Das ist nicht zu organisieren (nicht mit, aber erst recht nicht ohne Geld), das liegt im Einzelnen. Vielleicht entstehen aber wirklich in diesem Austausch, in dieser Gemeinschaft nicht gleichgesinnter, aber durch Beruf, Lebensziele und Wünsche verbundener Menschen Ideen oder Unternehmungen, die jedem von ihnen, die aber vor allem dem Theater (oder dem Film, dem Funk, je nachdem) förderlich sind.



2016: »mitbestimmung – aber wie?«

Wie die Dramaturgische Gesellschaft und die Stadttheater »mehr Demokratie wagen« wollten

Ein Archiv-Besuch der Jahre 1969, 1970, 1971 und die Frage, was aus den damaligen Ansprüchen und Visionen eigentlich geworden ist

uf der XVII. Dramaturgentagung in Baden-Baden vom 14. bis zum 19. Oktober 1969 schien auf den ersten Blick alles »wie immer« seit der Institutionalisierung dessen, was als »eine Art dramaturgischer Kaffeeklatsch« (Maria Sommer 1953) begonnen hatte: Vorträge wie »Die Angst im Souffleurkasten«, »Kleines Theater in einer kleinen Stadt« oder ein Round-Table-Gespräch über »Autor und Regisseur« beschäftigten die zu ca. 99,99 % männlichen, weißen Referenten (die Dramaturgin und Deutsch-Polnisch-Übersetzerin Dr. Ilka Boll durfte als einzige Frau zum einzigen Tischgespräch beitragen). Allerdings war im Herbst 1969 durchaus auch eine ernste, wenn nicht sogar dringliche Grundsätzlichkeit der Themen festzustellen, etwa wenn »Die Risse im System – Heutige Strukturen und Verwaltung des Theaters« diskutiert wurden und man gemeinsam zweifelte: »Oper – wie lange noch?«

Später hieß es über 1969/70, dass sich hier »eine schwere Krise« abgezeichnet habe, »als bei Vorstand und Mitgliedern eine große Müdigkeit und ein großes Desinteresse sichtbar wurden« - so Eckhard Schulz rückblickend 1978. Der Mitgründer und langjährige Vorsitzende der dg Friedrich Schultze stellte sich schließlich 1971 in Nürnberg nicht mehr der Wiederwahl, der Verein - so E. Schulz - stand kurz vor der Auflösung. Was war los? Würde der Dramaturgenverein einschlafen, während die revolutionären Bewegungen um 1968 die bundesrepublikanische Nachkriegsgesellschaft nachhaltig aufzurütteln begannen?

1970 bilanzierte der Noch-Vorsitzende Schultze, der im Übrigen schon Jahre zuvor beschlossen hatte, siebzigjährig das Amt niederzulegen:

»Die derzeitigen Spannungen, die sich im Theaterleben zeigen, haben selbstverständlich auch ihre Auswirkungen auf die Dramaturgentagungen gehabt, und es konnte nicht ausbleiben, daß eine jugendlich engagierte Opposition nicht nur Mängel entdeckte, sondern sie dadurch radikal abzuschaffen gedenkt, daß man, statt den Arzt zum Kranken zu rufen, diesen von seinen Krankheiten erlöst, indem man ihn umbringt.«

Tatsächlich starb weder die dg, noch taten dies die schon 1969 von Dr. Karlheinz Braun als dem Untergang geweiht karikierten Theater(apparate). Das heute längst vertraute Gefühl der Krise aber, einer Krise der Gesellschaft, der Politik, der Kunst, des Theaters und seiner Institutionen, wurde zum Motor selbstkritischer Analysen, theoretischer Neukonzeptionen und zugleich zahlreicher praktischer Versuche innerhalb einer durchaus – und sei es nur aus Einsicht in die Unvermeidbarkeit - veränderungswilligen Theaterlandschaft. Wobei es aus heutiger Sicht scheint, als sei den Beteiligten irgendwann auf dem »langen Marsch

durch die Institutionen«, den vielleicht immer nur ein kleinerer Teil tatsächlich gewollt hatte, die Puste ausgegangen, oder es kamen andere Dinge da- Tanzwissenschaft in Berlin, Seit zwischen, Leitbilder veränderten sich... Die prägen- 2009 als Dramaturgin für de Zielformel des Aufbruchs damals jedenfalls lieferte wenige Tage nach der 1969er-Konferenz in Baden-Baden der neue Bundeskanzler Willy Brandt: Man wollte endlich »mehr Demokratie wagen«. am Lehrstuhl für Theorie und »Mitbestimmung« hieß das in den sich mitunter zu Geschichte des Theaters der UdK experimentellen sozialen Plastiken wandelnden Theatern, in denen – verkürzt gesagt – nicht länger ein vermeintlich alleinherrschender Intendant von Stadttheater. sich selbst entfremdete Schauspieler*innen befehligen sollte, »Kollegialsystem« ab 1971 in der von progressivem Veränderungswillen ebenso inspirierten Dramaturgischen Gesellschaft. Wobei sich der neue, bald siebenköpfige dg-Vorstand schon im ersten Rundbrief weniger pathetisch

»Jetzt muss sich entscheiden, ob unsere Vereinigung die notwendigen Veränderungen heil überstehen, ob sie sich verjüngen, ob sie zwischen den Extremen eines milde belächelten schöngeistigen Debattierclubs und einer auf Tarif- und Mitbestimmungsfragen am Theater begrenzten Kampfgruppe ihren eigenen Weg finden wird.«

umstürzlerisch als vernünftig zweifelnd gab:

Das Thema »Mitbestimmung – aber wie?«, war innerhalb der dg durch eine Reihe programmatischer Änderungen vor allem beantwortet worden, die eigene Leitungsstruktur betreffend, den verstärkten Mitgliedereinbezug, die Struktur der nun vor allem auf offene Diskussionen fokussierenden Tagungen sowie die jetzt schmaleren, aber zahlreicheren Veröffentlichungen. Im Jahr 1971 gelangte auch auf die offizielle Tagungsagenda. Schon im darauffolgenden Jahr lässt sich anhand der Themen allerdings beobachten, wie grundsätzliche Relevanz- und Legitimationsdebatten sich zunehmend vor die Diskussion der inneren Strukturen schoben: »Warum machen Sie Theater?«,

Schauspiel und Tanz u. für Fachmagazine als Autorin und Lektorin tätig. Seit 2014 wissenschaftliche Mitarbeiterin Institutionskritik im dt.

»Warum finanzieren Sie Theater?«, »Theater gesundschrumpfen?«, »Sind wir ›leitende Angestellte«?«, »Was wird anders? Veränderungen und Struktur der Theater« lauteten die heute bereits vertraut erscheinenden Titel der Vorträge und Diskussionsrunden vor 44 Jahren in Köln.

Aber zurück zum Jahr 1969, als in Baden-Baden nicht nur die Krisen, sondern auch die Zukunft des Theaters heraufbeschworen wurden. Der ehemalige Suhrkamp- und neue Verlag-der-Autoren-Verlagsleiter Dr. Karlheinz Braun hatte hierzu einen visionären und kontrovers diskutierten Vortrag vorbereitet, der die Ebenen Politik, Produktion und Ästhetik miteinander verknüpfte: »Theater morgen – Die Revolution der Mittel«. Braun begann mit einer interessanten theatralen Setzung: Sie alle befänden sich im Jahr 1980 und blickten auf das bundesrepublikanische Theater der späten 60er- und der – zu diesem Zeitpunkt noch bevorstehenden – 70er-Jahre zurück.

Zuerst schilderte er eine allgemein empfundene Krise des Theaters Ende der sechziger Jahre, die dazu geführt hätte, dass die größte Zahl der Theater geschlossen wurde, aber auch produktive Unzufriedenheit im Inneren sich zu regen begann:

»Das Theater galt als überholt, es schien überflüssiger denn je geworden zu sein: wer noch ins Theater ging, tat es aus Gewohnheit. (...) Die Angestellten des Theaters, Regisseure, Dramaturgen und Schauspieler, begannen ihr Abhängigkeitsverhältnis zu überdenken.«

Viele Theatermacher wechselten, so malte Braun aus, in Folge dieses beinahe totalen Theaterniedergangs das Berufsfeld. Allerdings trennte sich hier offensichtlich die Spreu vom Weizen:

»Einige Theater blieben [von der Schlie-ßung] verschont. Es waren die Theater, in denen sich die Produzenten frühzeitig zu Gruppen und Arbeitskollektiven zusammengeschlossen hatten. Sie waren beim Studium der Klassiker auf Brechts und Benjamins Forderung gestoßen, nämlich, >den Produktionsapparat nicht zu beliefern, ohne ihn zugleich, nach Maßgabe des Möglichen, im Sinne des Sozialismus zu verändern. In der Einleitung des ersten Heftes der VERSUCHE betonte Brecht schon 1930, daß die Publikation der Versuche zu einem Zeitpunkt

erfolge, >wo gewisse Arbeiten nicht mehr so sehr individuelle Ergebnisse seien (Werkcharakter haben), sondern mehr auf die Benutzung (Umgestaltung) bestimmter Institute und Institutionen gerichtet seien. < Diesen entscheidenden Unterschied, der zwischen der bloßen Belieferung eines Produktionsapparates und seiner Veränderung besteht, hatte eine Anzahl von Theaterleuten begriffen. Unter dem Schlagwort >Demokratisierung< hatten sie ihn in die Tat umgesetzt - >nach Maßgabe des Möglichenk, wie Benjamin es riet. (...) Statt einer Delegation der Arbeitsaufgaben von oben nach unten, vom Träger des Theaters über den verantwortlichen Intendanten zum Regisseur bis auf den Bühnenarbeiter, entwickelte sich eine Delegation von unten nach oben, zugleich mit den jeweiligen Verantwortlichkeiten. In den ersten Jahren bewährte sich das sogenannte >Frankfurter Modell<, in dem zuerst 3 Regisseure, dann ein Kollegium von 7 Vertretern des gesamten Künstlerischen Personals die Entscheidungen traf wie auch die Verantwortung für diese Entscheidungen zu tragen hatte. (...) Dieses Modell, das zu Beginn noch einer Pyramide glich, die aber im Laufe der Jahre immer mehr abgeflacht wurde, wurde zum Vorbild für viele Gruppen, die den etablierten Theaterapparat umzugestalten versuchten. Die Entscheidungsbefugnisse und die für diese Entscheidungen zu tragende Verantwortung betraf sowohl den Etat des Theaters wie alle personellen und künstlerischen Fragen. Das klingt heute selbstverständlich: dennoch sei [sic] die hierarchisch-feudale

dennoch sei [sic] die hierarchisch-feudale Struktur des deutschen Stadttheaters vor 15 Jahren noch unantastbar.«

Schließlich »erinnerte« Braun an die natürlich ebenfalls fiktiven Auflösung der Dramaturgischen Gesellschaft Anfang der 70er-Jahre:

»einfach deshalb, weil der Berufszweig
>Dramaturg< sich als einer der ersten am</pre>

Theater in seiner bisherigen Funktion aufgelöst hatte.«

Die Nachfolge-Organisation sei bekanntlich der »Verband der Theaterschaffenden«, denn:

»Neben den Veränderungen im Apparat des bestehenden Theaters hatten sich außerhalb dieser Theater die sogenannten >freien Theaterproduzenten< entwickelt: als eines der ersten Beispiele für all jene Gruppen von Theaterleuten, professionellen und nichtprofessionellen, die zumeist in losen, häufig wechselnden Gruppierungen in allen Großstädten an verschiedenen Schauplätzen und für und mit den verschiedensten Zielgruppen Theater machten (...).«

Parallel zu den skizzierten strukturellen »demokratischen« Veränderungen, d. h. ausgelöst durch diese sowie sie erfordernd, hatte sich, so Braun, auch die Ästhetik des Theaters grundlegend verändert. Dabei hätten sich in den 70er Jahren zwei Hauptströmungen herausgebildet: das sogenannte artifizielle Theater oder auch »Theater-Theater« einerseits (gegen die Behauptung geschlossener Fiktion im Theater und für die Ausstellung der theatralen Mittel mit dem Ziel der emanzipatorischen Wahrnehmungsreflexion; vor allem innerhalb der Institutionen), und das sogenannte kollektivistische Theater andererseits (mit sozialrevolutionärem oder therapeutischem Anspruch; von freien Kollektiven gelebt und gemeinsam mit dem jeweiligen Publikum erprobt). Brauns Beschreibung dieser aus der Perspektive von 1969 neuen bzw. der des fiktiven Jahres 1980 »historischen« Theaterprogrammatiken deckt sich – wenn auch teils pathetisch überhöht – auf verblüffende Weise mit den verschiedenen Ästhetiken des 1999 so benannten »postdramatischen Theaters«, das sich freilich auf eben jene von Braun im Aufsatz auch benannten künstlerischen und theoretischen Quellen v. a. der 60er Jahre bezieht. Während die Formen, zumal die »artifiziellen«, aber blieben, verlor sich der marxistisch geprägte »sozialrevolutionäre« Anspruch, den Braun noch eindringlich beschreibt, weitestgehend zum Zitat. Mit Brecht beispielsweise verbinden sich heute für viele in erster Linie Urheberrechtsfragen.

Die ausgedehnte anschließende Diskussion zum Vortrag kann hier nicht im Einzelnen referiert werden, zu

vielfältig waren die Argumente der debattierfreudigen Theatermänner [sic] für oder gegen dieses oder jenes und erstaunlich häufig beschäftigt mit der Frage, als wie »richtig« die von Braun gebotene Zukunftsvision denn einzuschätzen sei. Als beinahe zufälliges Beispiel soll hier die Position Ivan Nagels wiedergegeben werden, der sich auf Brauns euphorische Skizzierungen des damals noch in der Startphase befindlichen und mit hohen Erwartungen beladenen Mitbestimmungsmodells am Schauspiel Frankfurt bezieht:

»Also ich frage mich, ob Herr Dr. Braun in seiner Schilderung des Jahres 1970 nicht etwa das Stadium zu erwähnen vergaß, wo keine Premiere mehr zustande kam, aber das Publikum dennoch ins Theater strömte, weil man auf die Idee kam, die internen Diskussionen dieses Gremiums als Abendvorstellung zu veranstalten, nachdem sich herausgestellt hatte, daß die viel blutiger und intrigenreicher sind, als es der >Titus Andronicus< in der Fassung von Claus Bremer sein mag.«

Auch im darauffolgenden Jahr (1970 in Salzburg und Bonn) beschäftigte sich die Dramaturgische Gesellschaft mit der Zukunft des Theaters und der Mitbestimmung, Mitverantwortung oder immerhin Mitsprache – etwa des Publikums bei der Spielplangestaltung, oder der Dramaturgen und anderer fachlich kompetenter Menschen bei der Intendantenwahl.

Überraschend ist, wie progressiv und visionär sich schon der zur Begrüßung sprechende Delegierte des Bürgermeisters der Stadt Salzburg und – freilich seiner Rolle gemäß – der Friedensaktivist, Wissenschaftsjournalist und erste Zukunftsforscher Dr. Robert Jungk zeigten. Während der städtische Vertreter konstatierte:

»Auf jeden Fall ist das Publikum von heute das starre Gegenüber von Objekt und Subjekt im Theater leid geworden. Es will nicht länger durch eine Barriere getrennt, von den schöpferischen Vorgängen auf der Bühne ausgeschlossen sein, es möchte an ihnen teilhaben«,

erörterte Jungk in seinem Eröffnungsvortrag »Zukunfts-Spiele, Zukunfts-Simulationen, Zukunfts-Szenarios – Die Rolle des Dramaturgen in der Prognose« und skizzierte

abschließend das »Theater als revolutionäre Anstalt«: Eben dieses

»(...) hieße nicht nur die Mißstände geißeln, die Verwüstungen zeigen, die Verkrüppelungen offenbar machen, es könnte auch heißen: Geburtshelfer einer besseren Welt zu sein, indem eben diese andere neue Welt im Spiel zu erfinden, im Spiel zu erproben, im Spiel mit Licht- und Schattenseiten so deutlich zu machen [sic], daß der Durchbruch dorthin in das neue Land leichter fiele. (...) Auch sehr kühne Hypothesen und Visionen sollten zur Darstellung kommen: Zukunft der Zukunft, Horizonte jenseits des Horizontes.

Wie sähe das Modell eines solchen Theaters aus? (...) Vorstellbar und wünschbar wäre die Beteiligung jener, um deren Zukunft es schließlich geht. Sie, die ewig zum Zuschauen, zum Empfangen und Schweigen Verurteilten, sollten an diesem Theater zu sprechen, zu träumen, zu kritisieren und zu entwerfen lernen. (...) Laßt sie doch einmal zum Beispiel das Spiel >Unsere Stadt< -statt in der zehntausendsten Wilder-Version - selber erfinden und darstellen! Helft ihnen dabei! Belächelt sie nicht!«

Das lesend mag man sich fragen, warum es noch über dreißig Jahre dauerte, bis zu den ersten von Stadttheatern organisierten partizipatorischen Stadtteilprojekten à la Bunnyhill (2004, Björn Bicker, Münchner Kammerspiele)? Gab es vielleicht sogar heute vergessene vergleichbare Projekte? Tatsächlich verliefen die Überlegungen zur Partizipation des Publikums zunächst in eher konservativer Richtung: »Diskussion: Die Einbeziehung des Publikums in den Bereich der Spielplanproblematik«, hieß das dann in Bonn. Sollte man angesichts allgegenwärtiger Demokratisierungsforderungen über die Theaterspielpläne - und gemeint waren hiermit lediglich Dramentextvorschläge - abstimmen lassen oder wenigstens Anregungen und Vorschläge des Publikums einholen? Bloß wie? Und was tun mit all den Wünschen, die man nicht haben wollte? Die lange Diskussion kam im Grunde zu keinem anderen Ergebnis, als dass man glaubte und wiederholt aussprach, dass natürlich

»das normale Publikum« nicht in der Lage sei, ernsthaft etwas zur Spielplangestaltung beizutragen.

2011 hatte Carl Hegemann am Hamburger Thalia Theater das noch einmal versucht, nun immerhin dank des Internets - auf den ersten, nicht wirklich hellsichtigen Blick – besser ausgerüstet, als man es Ende der 1960er Jahre mit im Foyer handverteilten Ankreuz-Zettelchen gewesen war. Auch wenn dieser neueste größere Versuch mit der Schwarmintelligenz des Publikums argumentierte und weniger mit notwendiger demokratischer Beteiligung, erntete er mehr Spott als Anerkennung. »Sie machen Vorschläge! Wir nehmen sie an«, lautete der Brecht umdeutende Aufruf des Theaters, »Kunst und Demokratie passen einfach nicht zusammen«, das Resümee der Wahl. Dazu ist sicher einiges mehr zu sagen, aber Projekte wie die seit 2009 bestehende Bürgerbühne Dresden können vielleicht doch als fruchtbarere Versuche gelten, »die ewig zum Zuschauen, zum Empfangen und Schweigen Verurteilten, [im] Theater (...) sprechen, (...) träumen, (...) kritisieren und (...) entwerfen lernen« zu lassen, wie Jungk es angeregt hatte. Falls dies überhaupt jemals die Absicht von Spielplanbeteiligungs-Diskussionen gewesen ist.

Manch einer mochte die Debatten um Beteiligung schon 1970 leid sein. Die Salzburger Diskussion zur »Intendantenwahl – speziell im Hinblick auf die Bedeutung für Dramaturgen und Dramaturgien« eröffnete Friedrich Schultze gleich mit dem Hinweis, »zum Thema Mitbestimmung (...) im Augenblick nicht sehr viel sagen« zu wollen. Was erst einmal paradox erscheint: immerhin sollte es hier um die Frage gehen, wer welche für die gesamte theatrale Produktion weitreichenden Entscheidungen treffen kann, darf und soll. Schultze aber wollte von Hierarchien und Abhängigkeitsverhältnissen innerhalb der Stadttheater hier nicht sprechen, er sah das Problem eher auf einer zwischenmenschlichen wie fachlichen Ebene:

wich meine nur, daß ein Dramaturg, der nicht mitbestimmen kann, entweder einen falschen Intendanten hat, oder er ist der falsche Dramaturg für den richtigen Intendanten.« Gleichzeitig schien Schultze bewusst zu sein, dass er mit dieser Aussage nicht unbedingt den Zeitgeist traf, jedenfalls schob er sofort nach:

»nur (...) damit Sie die >Fortschrittlichkeit
unserer Dramaturgischen Gesellschaft
richtig erkennen können: bereits auf der
ersten Dramaturgentagung 1953 hat Kurt
Hirschfeld mit empathischem Nachdruck
erklärt, daß wir die Mitverantwortung, die
Mitzeichnungsberechtigung, d. h. die
Entscheidungsgewalt des Dramaturgen in
Spielplanfragen verlangen; und an dieser
Auffassung hat sich auch bei uns wohl
nichts geändert, obgleich wir davon aus
vielen, zum Teil sogar triftigen Gründen
noch immer weit entfernt sind.«

Im Folgenden wurde über diese »triftigen Gründe« des noch nicht selbstverständlichen Dramaturgeneinflusses nicht mehr gesprochen, über Mitbestimmung, Mitsprache etc. sehr wohl: Sollten etwa die Theaterangestellten – allen voran die Schauspieler*innen – ihren Intendanten selbst wählen dürfen, wie es beispielsweise bei den Orchestermitgliedern der Fall war (und ist)?

Henning Rischbieter, Herausgeber von Theater heute, gehörte zu den wenigen, die in der Diskussion die Position des Intendanten selbst alternativ zu denken vorschlugen:

»Außerdem glaube ich, daß (...) man auch die Form ins Auge fassen müßte, daß nicht ein Intendant gewählt wird, sondern ein Direktorium, ein leitendes Gremium, ein Team an der Spitze eines Theaters.«

Hierauf folgten erstaunlicherweise erst einmal keine Reaktionen, bis schließlich der Wiener Journalist Karl Maria Grimme dafür plädierte, sowohl den »führende[n] Intendant[en] mit großer Machtvollkommenheit, wie auch in anderen Theatern das leitende Team« als Möglichkeiten in Betracht zu ziehen. Letzteres könne gut funktionieren, wie einige Wiener Beispiele zeigten: so sei das Burgtheater im 18. Jahrhundert (»vor Joseph Schreyvogel«) von einem »Prominententeam« geführt und in den fünfziger Jahren das kommunistische Scala-Theater von Wolfgang Heinz und einer hauptsächlich aus Schauspieler*innen bestehenden Gruppe in »Teamarbeit« geleitet worden: » – ich muß sagen – gut geleitet«.

Der sich anschließende Redner Hans Eckardt kann als Beispiel dafür dienen, dass für die meisten Anwesenden die Idee einer kollektiven Theaterleitung aber noch kaum konkret vorstellbar war: Ein »Dreierkollegium« an der Theaterspitze wie am Schauspiel Frankfurt könne nur in Einzelfällen – dann aber sehr wohl – richtig sein, denn:

»wir haben ohnehin zu wenig Leute, die in der Lage sind, eine Bühne zu führen. Wenn man jetzt noch überall gleich drei suchen will, dann wird das natürlich eine ganz verzweifelte Situation.«

Offenbar war der Gedanke, dass es für eine Teamleitung ganz andere Persönlichkeiten brauchen könnte als die bisherigen, sicher sehr raren Alles(allein)könner, noch weitestgehend fremd.

Die in zwei Teilen im Jahresband dokumentierte – und die gar nicht so müde, vielmehr engagierte Stimmung jener Jahre erahnen lassende – sehr lange Diskussion besprach noch viele weitere interessante und weitreichende Punkte, mal grundsätzlicher, mal exemplarischer, schien sich angesichts der vielen verschiedenen, sich widersprechenden oder nur leichte Akzente setzenden Rednerstimmen bisweilen auch im Kreis zu drehen. Am Ende entschied man sich bzw. entschied Friedrich Schultze, an Ort und Stelle gemeinsam eine Resolution zu verfassen. Während auch dies von allen diskutiert wurde, plädierte Dr. Herbert Hohenmeyer nachdrücklich dafür, daß »hier etwas Produktives für die deutsche Öffentlichkeit herauskommen könn-

»Ich bin von Anfang an der Auffassung gewesen, man sollte (auch zugunsten der Dramaturgischen Gesellschaft) etwas von sich geben zur Frage der Intendantenwahl. Zugunsten der Gesellschaft deswegen, weil meiner Ansicht nach damit sichtbar wird, daß aus dieser Tagung eine Art von Impuls hinausgetragen ist, d. h. nicht nur die übliche ereignislose Diskussion. (...) Ich bin der Auffassung, daß im gegenwärtigen Stadium der Mitbestimmungsfrage an den deutschen Bühnen gar nicht genügend Impulse und Akzente gesetzt werden können - also bitte auch von der Dramaturgischen Gesellschaft, die ja doch als eine Vereinigung, die Erfahrung und Tradition

2016: mehr mitbestimmung an den theatern

Wie könnte das aussehen? Lisa Jopt

miteinander zu verbinden weiß, ernst genommen wird. (...)«

Protokollen der XVIII.

Dramaturgentagung in Salzburg

(25. - 30. August 1970) und der

Dramaturgischen Tage in Bonn

(24. - 27. September 1970)«,

»Jahresband 1971 mit dem

(19. - 24. Oktober 1971)«,

Dramaturaische Gesellschaft.

Vorausblick. Register«, Schriften

Rückblick - Umschau -

der Dramaturaischen

taauna in Nürnbera

Protokoll der XIX. Dramaturgen-

herausgegeben von der

e. V., Berlin 1971.

Die schließlich verfasste »Erklärung zur Frage der Intendantenwahl« umfasst nicht einmal eine ganze luftig bedruckte Schreibmaschinenseite - vielleicht ein eindrücklicher Kommentar zur der Frage, welche Konsequenzen praktisch realisierte »Mitbestimmung« haben kann.

> Vertieft werden sollte die Thematik - »Mitbestimmung – aber wie?« – dann ein Jahr später, 1971 in Nürnberg, wo auch die Umstrukturierung der dg und die (friedliche) Ablösung Friedrich Schultzes durch ein neues Leitungsteam beschlossen wurden. Allerdings klang bereits Dr. Werner Schulze-Reimpells Einleitung der mehrstündigen Referate und Diskussionen eher wie ein Abgesang:

Dramaturgischen Gesellschaft »Es ist bedenklich still geworden um den Problemkreis, der uns heute hier beschäftigen soll (...) Vor zwei Jahren jagten sich die Modelle. Da zeigte sich allenthalben ein reformeifriger Elan, so daß die Demokratisierung des herausgegeben von der Produktionsprozesses am Theater nur Dramaturgischen Gesellschaft noch eine Frage der Zeit, aber e.V., Berlin 1972. unaufhaltsam schien. Doch daraus folgte außer einigen kläglichen »Fünfundzwanzig Jahre Kompromissen und viel augenwischenden Fensterreden der Verantwortlichen wenig, beinahe nichts. Außer an der Schaubühne [am Halleschen Ufer in Gesellschaft Band 10. West-Berlin], wo man sich gar nicht herausgegeben von Eckhard erst in Theorie verlor, sondern Schulz, Berlin 1978. qleich pragmatisch ans Werk ging, erwies sich die Kluft zwischen

Theorie und Praxis als viel zu groß. Nach den Gründen zu forschen, wird u. a. die Aufgabe des heutigen Tages sein.«

Einen ersten Grund vermutet Schulze-Reimpell, früher selbst Dramaturg, seit 1966 Kulturkorrespondent, gleich selbst:

»(...) wieviel Angst hinter den Kulissen wohnt und die freie Entfaltung der Gesamtpersönlichkeit des Schauspielers behindert. Wo geschah es denn schon einmal, daß ein kleiner Chargenspieler einem

unsinnigerweise regieführenden Intendanten aus künstlerischer Verantwortung zu widersprechen wagte?«

Wichtig sei es vor allem.

»der Sache den Ruch zu nehmen, die Mitbestimmung würde die künstlerische Effektivität eines Theaters mindern.«

Und damit dies auch tatsächlich nicht der Fall sei, vielmehr das Gegenteil, sei es ebenso notwendig, »den Lernprozess im Ensemble in Gang zu setzen, damit die Mitglieder nicht etwa dafür sind, weil sie glauben, nun endlich ihre Lieblingsrollen durchsetzen

Ohne an dieser Stelle die Analyse der damaligen Beiträge fortzusetzen, soll abschließend gegengefragt werden: Hätte man nicht, anstatt über die »Bildungs- oder Bewusstseinsdefizite« der Schauspieler*innen, des Publikums etc. nachzudenken, die dieses »noch« an der Mitbestimmung hinderten, auch überlegen müssen, von einer Veränderung des gesamten theatralen Arbeitsprozesses auszugehen? Somit beispielsweise von einem Theater, in dem die »Lieblingsrollen« einzelner Schauspieler*innen gar keine Rolle mehr spielen würden, weil es nicht mehr in erster Linie darum ginge, schriftlich fixierte Dramenfiguren glaubhaft zu verkörpern? Die Ästhetik eines solchen »nicht-rollenfixierten« Theaters, das sich Anfang der 1970er noch erprobte, ist heute vielerorts Normalität geworden. Bedeutet das auch, dass sich inzwischen alle am Theater Arbeitenden im gleichen Maße verantwortlich fühlen können, wollen und sollen für das, was sie gemeinsam produzieren und dafür, wie sie es tun? Und wer - »die Politik«, »die Gesellschaft«, »das Publikum« etc. – trägt außerdem Verantwortung für Zustand und Entwicklung des (Stadt-)Theaters? Und erscheinen diese Fragen heute überhaupt noch relevant?

arum die Mitbestimmungsmodelle vergangener Zeiten sich nicht weitergetragen haben, ist müßig zu analysieren; ich war nicht dabei und es kursieren verschiedene Wahrheiten darüber, Manche sagen, das Frankfurter Mitbestimmungsmodell sei gescheitert, andere wiederum sagen, es habe funktioniert, es wurde nur nicht weiterentwickelt. Die Zeiten haben sich allerdings sowieso geändert. Die Ensembles sind kleiner geworden, spielen wesentlich mehr, verdienen schlechter, und das bei einer erlaubten Wochenarbeitszeit von 48 Stunden, die ohnehin häufig überschritten wird. Wir Darsteller*innen werden alle sechs Wochen neu besetzt, und nach welchen Regeln das geschieht, wissen wir nicht. Auch, ob uns die künstlerische Handschrift der Regie zusagt, werden wir in der Regel selten gefragt. Die Frage ist also: Wie kann heute künstlerische Mitbestimmung am Theater aussehen? Alltagstauglich. Apparattauglich. Disponierbar. Zielorientiert und zufriedenstellend.

Denn, wenn wir ehrlich sind, haben die meisten entweder viele Bedenken bei diesem Thema oder keine richtige Phantasie dazu. Wie schaffen wir es, dass sehr unterschiedliche Künstler*innen in Kombination mit den Zielvorgaben der Träger zu einem befriedigenden Ergebnis kommen? Wird dann nicht zu viel gelabert? Wird dann nicht das künstlerische Ergebnis verwässert? Wie soll ich es bloß schaffen, alle in Frage kommenden Stücke zu lesen, damit auch ich unmittelbar am Mitbestimmungsprozess und dem Auswahlverfahren für einen möglichen Spielplan beteiligt sein kann? Man weiß ja, dass durch Zweifel alles, aber auch alles kaputt gedacht werden kann, bis man schließlich handlungsunfähig ist.

Die Antwort ist erschreckend einfach: Jeder bleibt auf seinem Posten, macht genau das, was man vorher auch gemacht hat, nur kommuniziert man früher und mehr. Kommunikation kostet Zeit. Dadurch entsteht aber Transparenz. Und durch Transparenz entsteht Wissen. Und Verständnis. Und aus Wissen und Verständnis entsteht: Vertrauen, das Gegenteil von Angst. Denn nur so kommen wir zu einem empathischen und verantwortungsbewussten Handeln in allen Bereichen. Hört sich simpel an, ist es auch und jedes Mal ist es mir fast peinlich, wenn ich Außenstehenden erkläre, warum und wofür wir das ensemble-netzwerk gegründet haben. Denn es geht nicht um irgendein Mitbestimmungsmodell von vorgestern, sondern um eines, das wir bisher noch nicht entwickelt, eingeführt und institutionalisiert haben.

Wir sagen am Theater ja gerne, dass das Stück mit der Premiere noch kein fertiges Produkt sei, sondern sich im steten Prozess befinde und weiterentwickele. Mir scheint, dass diese Haltung eher bedeutet: Ȁrgert euch nicht, dass es bei der Premiere nicht so gut war, ihr hattet ja eh nicht so viel Zeit. Und dafür ist es echt ok geworden. Hey, Theater ist eben ein Prozess.«

Also, ich für meinen Teil kann sagen, dass ich mich des Öfteren geschämt habe, wenn das Publikum Zeuge war, dass wir für das Proben nicht genug Zeit hatten. Das baden dann die Schauspieler*innen aus. Und auch die Regie und die Dramaturgie, und je nachdem auch das Publikum. Ausreichend Zeit bestimmt neben den künstlerischen Ergebnissen und deren Qualität eben auch das Befinden der Mitinitiatorin des ensemble Schauspieler*innen und der Regieteams.

Das bedeutet, dass die Probenphasen bei bestimmten Stücken verlängert werden müssen, damit allen Eventualitäten begegnet werden kann, welche die Faktoren Menschen und Technik so mit sich bringen können. Im November werden die Leute zum Beispiel oft krank oder das Proben mit Drehscheibe ist aufwendiger als ohne, logisch. Außerdem brauchen wir Zeit für Entwicklungs- und Korrekturprozesse, damit Theater wirklich ein Prozess sein und dieser Prozess adäquat betreut werden kann. Und das muss disponiert werden. Warum nicht nach der fünften Vorstellung bei Bedarf eine Korrekturprobe veranschlagen? Das Ensemble weist nach ein paar Vorstellungen die nötige Expertise dafür auf, und häufig sind es nur Kleinigkeiten, die mit der Regie gemeinsam besprochen werden müssen, damit sich die künstlerische Qualität

Und noch ein Termin muss disponiert werden: der Termin, zu dem Teile des Ensembles (ob sie nun besetzt sind oder nicht, spielt bei einem guten Ensemble keine Rolle) sich mit Dramaturgie, Kostümbildner*in und Bühnenbildner*in zusammensetzen und das Stück gemeinsam lesen und besprechen. Warum?

Neulich wurden von unserer Probe ein paar Kolleg-*innen zu einer Anprobe für ein anderes Stück geschickt. Merkwürdig dabei war, dass wir zu diesem Stück noch nicht einmal die Konzeptionsprobe hatten. Da standen meine Kolleg*innen also in der Anprobe für ein Stück, dass sie teilweise noch nicht gelesen hatten, und erfuhren auf diesem Wege, dass das Kostümkonzept irgendwas mit »Ihr seht alle aus wie Spielkarten« zu tun habe. Mit

Lisa Jopt, geboren 1982, studierte Schauspiel an der HM Leipzia. Sie alaubt nicht an Vitae, sondern an Taten und organisierte 2016 gemeinsam mit Johannes Lange die erste bundesweite Ensemble-Versammlung 2016. Sie ist netzwerks und der Konferenz Konkret, der Konferenz zur Rettuna des Stadttheaters.

entsprechender Verwunderung, missmutig und vorbelastet werden sie sich dann zur Konzeptionsprobe begeben. So wurde, aufgrund von sehr frühen Werkstattzeiten, bereits vor Beginn einer potenten Produktion dem Ensemble die Mitgestaltung und somit die Lust genommen.

Hätten wir uns zu einer oder zwei Leseproben getroffen, bevor sich Regie, Dramaturgie und Ausstattung ans Werk machen, hätten wir vielleicht befunden, dass wir auf gar keinen Fall Spielkartenkostüme tragen sollten, sondern Fundusklamotten aus den Achtzigern in Kombination mit Neonfederschmuck und untenrum alle nix. Hätten wir also gelesen und über Geschichte, Figuren, aktuellen Bezug und Fantasien gesprochen, dann hätten sowohl Regie, Dramaturgie als auch Bühne und Kostüm ab diesem Zeitpunkt eine Wissensstand- und Horizonterweiterung, die unmittelbar in Lesart, Strichfassung, Bühne und Kostüme, in überhaupt alle Assoziationen, geflossen wäre. Denn jeder weiß, wie anders es sich anhört, wenn echte Schauspieler*innen Texte lesen. Echte Schauspielerinnen und Schauspieler, die Texte denken und atmen. Ja, das können sie. Und es gab in meinem Leben noch nie eine Konzeptionsprobe, wo Regie und Dramaturgie danach nicht erstaunt waren, wie sich ihre Strichfassung aus den Leibern der Schauspieler*innen anhört. Meist ist das der erste Moment, in dem sie gemerkt haben, wo man noch was streichen kann oder wo wieder Texte rein müssen.

Nun habe ich das Glück, an einem Haus zu arbeiten, wo die Meinung des Ensembles ernst genommen wird. Das bedeutet zum Beispiel, dass ich gerne wieder mit dem Regisseur XY arbeiten möchte, mein Kollege beispielsweise aber nicht. Darauf wird dann reagiert. Genauso ernst werden aber auch die Regisseurinnen und Regisseure genommen, wenn es z. B. um die Stofffindung geht. Auch gibt es zu jeder Produktion eine Nachbesprechung, in der erörtert wird, wie für jede/n Beteiligte/n und auch für die Leitung, die Produktion und die Produktionsverhältnisse wahrgenommen wurden.

Was ist aber, wenn man nicht das Glück hat, mit einer Leitung zusammen zuarbeiten, die uneitel genug ist, die Expertise des Ensembles zu nutzen? Die das impulsive Gemecker von Schlauspieler*innen aushalten kann, auseinander dividiert, sich einen Überblick verschafft und im Sinne der unterschiedlichen Künstler*innen zu handeln beginnt und dementsprechend besetzt und kuratiert. Die Mentalität, dass Schauspieler*innen in ihren Bedürfnissen ernst zu nehmen sind, ist bei den leitenden Positionen (das

sind ja nicht immer Intendanzen, es sind Abteilungsleiter*innen und Direktor*innen) leider noch nicht der Normalfall.

Ich weiß das, denn als Initiatorin des ensemble-netzwerks schütten mir viele verschiedene Kolleg*innen von großen und kleinen Häusern ihr Herz aus. Es sollte daher eine Pflicht für Abteilungsleitende und Intendanzen sein, sich im Sinne der Mitarbeiter*innen fortzubilden. Die Anforderungen an die Theaterleitungen sind hoch: Personalmanagement und -entwicklung bei verschiedenen Vertragsstrukturen, Programmplanung, Vermittlungsarbeit und Berichterstattung an die Trägerschaften. Es gibt derzeit keine Voraussetzungen für das Amt des Intendanten. Bisher fiel die Wahl grundsätzlich und ohne Prüfung von sozialen, emotionalen und instrumentellen Fähigkeiten auf eine/n Regisseur*in oder Dramaturg*in. Fußballspieler können ja auch nicht einfach Trainer werden, sie müssen dafür einen Trainerschein machen. Theater machen und Theater leiten ist aber ein Unterschied.

Damit wir uns im Betrieb zeitgemäß organisieren lernen, um zeitgemäßes Theater zu machen, damit wir uns in der Gesellschaft wieder mehr verankern und somit Politiker*innen nicht auf die Idee kommen, dass man das Theater kaputt sparen kann, haben wir auf der ersten bundesweiten Ensemble-Versammlung 2016 am Theater Bonn ein erstes, grobes Papier zur Theaterreform formuliert. Hier einige Auszüge:

Jedes Ensemble muss jährlich mindestens zwei Ensemblevertreter*innen wählen. Aktiv und passiv wahlberechtigt sind alle vom Geltungsbereich erfassten Berufsgruppen mit festen Verträgen sowie alle Schauspieler*innen mit Gastverträgen. Die Ensemblevertreter*innen haben ein Informationsrecht in allen künstlerischen, sozialen, finanziellen und geschäftspolitischen sowie strukturellen Fragen des Theaterunternehmens, ein Beratungsrecht und Vetorecht in allen künstlerischen und sozialen Fragen, insbesondere in Bezug auf den Spielplan und auf beabsichtigte Neuengagements. Der Spielplan ist vor Verabschiedung mit der Ensemblevertretung abzustimmen. Die Ensemblevertretung muss in die Lage

versetzt werden, anstehende Fragen auf einer Ensembleversammlung zu besprechen, bevor entsprechende Entscheidungen gefällt werden.

Bei der Verhandlung von Haustarifverträgen und den damit verbundenen Bedingungen werden die Ensemblevertreter*innen mit beratender Stimme hinzugezogen. Die Ensemblevertretung hat das Recht, einmal im Vierteljahr eine Versammlung einzuberufen, die für die Teilnehmer*innen als Arbeitszeit gewertet wird. Diese Regelversammlung ist bei der Disposition zu berücksichtigen. Darüber hinaus darf die Ensemblevertretung im Bedarfsfall zusätzliche Versammlungen einberufen, die nicht als Arbeitszeit gewertet werden. Proben- und Vorstellungsbetrieb dürfen durch die außerordentlichen Versammlungen nicht gestört werden.

Eine Nichtverlängerungsmitteilung darf an die Ensemblevertretung während ihrer Amtszeit, sowie zwei Jahre danach, nicht ausgesprochen werden. Für außerordentliche Kündigungen gelten analog die Schutzbestimmungen des Betriebsverfassungsgesetzes für Betriebsräte.

Die Arbeit im Rahmen der Ensemblevertretung wird auf die Wochenarbeitszeit angerechnet. Es wird angestrebt, dass die Ensemblevertretung nach Bedarf bei Leitungssitzungen sowie an Sitzungen des Aufsichtsgremiums als Gäste teilnehmen, damit diese dort ihre Anliegen vortragen und ihre Belange vertreten und diskutieren.

Wer das liest, wird feststellen, dass Mitbestimmung am Theater gar nicht so kompliziert ist, dass sie an einigen Häusern teilweise geschieht, dass sie allerdings streng im Betriebsablauf verankert werden muss, damit weder Probenzeit noch menschliche Ressourcen darunter leiden.

Ich denke, es wird unweigerlich darauf hinauslaufen, dass wir weniger produzieren können, es sei denn, die Ensembles und die Dramaturgie vergrößern sich wieder. Das müssen wir Theatermacher*innen dann mit der Politik und

dem Aufsichtsrat besprechen. Künstlerische Mitbestimmung einzufordern bedeutet eben nicht nur, ob wir Goethe oder Brecht spielen, oder ob wir das Stück vor der Konzeptionsprobe gemeinsam lesen, es bedeutet auch Verantwortung für das Theater allgemein zu übernehmen. Mit der Aktion »40.000 Theatermitarbeiter*innen treffen ihre Abgeordneten« im Herbst 2016 fangen wir genau damit an.

»Strukturen werden von Menschen gemacht, also kann man sie ändern.« Auf dieses Zitat des Vorsitzenden der Dramaturgischen Gesellschaft, Christian Holtzhauer, kann ich nur sagen: Ja genau! Aber ja! Genau so ist es! Also lasst uns den Menschen helfen, die in den verantwortlichen Positionen sitzen, damit wir die Strukturen zu Gunsten der Kunst verändern. Denn Kunst ist unser Auftrag.

1985-frauen im theater



Redaktion:

Ursula Ahrens, Karin Uecker

Karin Frick, Mareike Hogenboom, Susanne Kotthaus,

Hanne Schön

Titelfoto:

Jochen Clauss

Ortrud Beginnen in "Minna II. oder die Magd des

Schicksals*

Herausgeber: Dramaturgische Gesellschaft

Kantstr. 125 1000 Berlin 12

November 1985

Wis 1984 hat die Initiative "Frauen im Theater" auch zur dissjährigen Tagung der Dramaturgischen Gesellschaft eine Dokumentation zusammengestellt, die über einen Teil der inzwischen geleisteten Arbeit berichtet.

Den Stand der Diskussion zum Thema Frauen und Theater beschreibt der Beitrag von Ulrike HaB im Magazin zum Theatertreffen Berlin 1985. In der Tat zeigte sich bei zunehmender Beschäftigung mit dem Thema die Notwendigkeit, Fragen genauer und differenzierter zu stellen. Die Protokolle der Gespräche mit Schauspielerinnen und Kritikerinnen während des Theatertreffens mögen - bei aller Subjektivität - Hinweise auf Probleme in der praktischen Arbeit

Nach der letzten Jahrestagung der dg hat sich auch in Köln eine FiT-Gruppe gebildet, die nun den Programmteil dieser Tagung entwickelt hat. In beiden Arbeitsgruppen wurde - neben Diskussionen über Stücke und Inszenierungen von Frauen- nach Texten gesucht, die theoretische Fundierung bieten könnten. Auf den ersten Blick schien de nicht viel zu existieren. Die Berliner Gruppe fand jedoch im Laufe der Zeit und im Zusammenhang mit dem Aufbau der Sammlung "Frauen im Theater" eine große Anzahl von Artikeln und Aufsätzen, die verstreut in Büchern und Zeitschriften erschienen sind. Wir hielten es für sinnvoll, diese Literatur und eine Reihe von wissenschaftlichen Arbeiten erstmals zusammengefaßt aufzulisten.

Weitere Vorhaben wie ein kommentiertes Stücke-Verzeichnis von Autorinnen und sine Übersicht zur Arbeit deutschsprachiger Regisseurinnnen konnten aus Zeit- oder Geldmangel noch nicht abgeschlossen werden. Der Kreis der wirklich aktiven Mitarbeiterinnen von FiT ist immer noch klein.

Aber die "Magd des Schicksals", wie sie Ortrud Beginnen ironisierend (oder doch ein bißchen ratlos?) auf dem Titel präsentiert, wollen die "Frauen im Theater" nicht sein, sondern tatkräftig für die eigenen Interessen sich einsetzen.

Frauen im Theater

Die Initiative "Frauen im Theater" (FiT) arbeitet jetzt seit über einem Jahr. Erste Erfahrungen liegen vor:

- Anläßlich des Theatertreffens '84 und der Jahrestagung der Dramaturgischen Gesellschaft (deren Mitglied die Inititative FiT ist) wurden jeweils eigene Programme vorgestellt. Theatermacherinnen sprachen miteinander über ihren Stand der Auseinandersetzung mit Stücken und institutionellen Bedingungen ihrer Arbeit.
- Podiumsdiskussionen zum ebenso schlicht wie großmäulig formulierten Thema "Die Frau im Theater" wurden landauf/landab zum beliebten, vereinzelt sogar spektakulären Bestandteil (Moers, "ärz '85) regionaler Theaterfestivals.
- Eine Vielzahl von Artikeln, Radio- und Fernsehsendungen haben im vergangenen Jahr einen Gesprächszusammenhang weit über den Kreis der unmittelbaren Initiatorinnen eröffnet.

Alle diese Treffen und Gespräche sind zumindest in einem Aspekt miteinander vergleichbar: Sie sind vom Interesse getragen, sich nicht mit der aufdringlichen Alternative von Ellbogenhärts oder Resignation zufrieden zu geben. In diesen Auseinandersetzungen meinten die einen: Hierarchische Organisationsform des Theaters und Durchsetzungsverhalten bedingen sich gegenseitig. Bevor die Schultern breit und die Ellbogen hart genug sind, sind auch Mut und Phantasie zu neuen Ideen geschwunden. Die Alternative seien freie Gruppen, eigene Stücke nach eigenem Gutdünken.

Die anderen meinten: eigene Stücke unter den "freien" Arbeitsbedingungen, d.h. unter chronischem Geldmangel, in ungeeigneten Räumen und mit unprofessionellen Mitarbeitern führten zu Ergebnissen, die nicht gut genug sind. Also geht es darum, in den Institutionen mit klugem Mut eigene Gesichtspunkte durchzusetzen.

Die Debatten wurden heftig, meist in striktem Entweder-Oder geführt. In dieser Heftigkeit war die Selbstverteidigung von persönlichen Entscheidungen spürbar. Doch biographische Entscheidungen dieser Art fallen meist nicht in einen Raum von wirklicher Entscheidungsfreiheit. Vielmehr stehen sie unter Handlungszwang oder es dreht sich in Wahrheit um ein Scheitern, des als eigene Entscheidung bemäntelt wird. Dies wird zusätzlich dramatisiert durch eine ökonomische Situation, die viele als bedrohlich empfinden. Solche Hintergründe können zwar ungesagt, aber nicht uneingestanden bleiben, wenn Auseinandersetzungen wirklich zu Entdeckungen führen und aufregen sollen. Darum geht es doch.

"Frauen kommen nur dann zu anderen Ergebnissen, wenn sie nicht als erstes nach neuen, 'verrückten' Formen suchen, sondern sich immunisieren gegenüber männlicher Machtausübung. Sie sollten die neuen Inhalte, die sie formulieren wollen, in einer unhierarchischen Arbeitsweise realisieren." Lore Stefanek, die 1979 in Frankfurt Genets "Zofen" mit einem Frauenensemble inszenierte.

Generäle, Kulturmanager und allgegenwärtige Stelleninhaber verhindern Wagnisse - was Theater für die sich in diesem Metier erst seit vergleichsweise kurzer Zeit selbstformulierenden Frauen allemal ist. Frauen mit kritischer Intelligenz, Phantasie und Sensibilität leiden darunter, immer nur Zuarbeiterinnen zu sein. Sie wissen um ihre Qualitäten und wollen mit dem Assistentinnendasein brechen. Raum, Zeit und Geld sind die Dinge, die erobert werden wollen, um die eigenen Phantasien zu Wirklichkeit werden zu lassen. Daß ihre eigenen Vorstellungen dies wert sind, registrieren viele Theatermacherinnen nach ihren ersten Produktionen fast noch mit Erstaunen.

"Die Schwierigkeit lag mehr bei mir. Daß man es sich nicht zutraut, einen so mächtigen Beruf auszuüben", resimiert Barbara Bilabel ihren langwierigen Weg der Annäherung an den Beruf der Regisseurin.

FiT veranstaltet zum diesjährigen Theatertreffen eine Gesprächsreihe zwischen Regisseurinnen, Kritikerinnen und Schauspielerinnen, in denen es um die sprezifischen Wagnisse und Schwierigkeiten
gehen soll. Zudem werden Produktionen von Frauen vorgestellt.
Die Initiative hat demit begonnen, Fäden zu spinnen. Es ist
spannend zu überlegen, wohin sie laufen könnten.

Ulrike HaB in: Magazin zum Theatertreffen, Berlin'85

2016: »was gibt es über die oper schon zu sprechen?«

Dorothea Hartmann

ANSPETER KRELLMANN (1969): Während der 16. Dramaturgentagung 1968 in Essen war eine Diskussion über Oper und Operette angesetzt worden. Sie zeichnet sich in meiner Erinnerung durch dreierlei aus:

1. Die meisten Diskutanten hatten abgesagt.

2. Der Besuch dieser Diskussion war so schwach wie der kaum einer anderen Veranstaltung.

3. Die daraufhin zwangsläufig vom Publikum bestrittene Diskussion verlagerte sich in einer mir unbegreiflichen Weise ausschließlich auf die Operette. Aber Erörterungen über das Sprechtheater interessieren sowieso allgemein viel mehr, denn hier kommt es zu spektakulären und

WOLFGANG HAMMERSCHMIDT (1973): Die Dramaturgische Gesellschaft hat sich seit jeher schwergetan mit Diskussionen über Oper und Musiktheater, und dies, obwohl mein verehrter Vorgänger, unser Ehrenvorsitzender Friedrich Schultze, ständig Versuche unternommen hat, die Probleme der Operndramaturgie zu diskutieren. Das Publikum war immer dasselbe: Das Publikum wechselte, nur ein kleiner Teil war identisch mit dem der übrigen Tagung. Die Oper wird bei uns schlechthin nicht als Theater ernstgenommen oder nicht als Theater bezeichnet.

essentiell fundamentalen Manifestationen.

angesehen - was gibt es über sie schon zu

Die Oper dagegen wird über die Schulter

sprechen.

DOROTHEA HARTMANN (2016): Auffallend häufig findet sich in den historischen Texten die Frage nach dem Stand der Oper innerhalb der Dramaturgischen Gesellschaft. Der Verein scheint sich schwergetan zu haben mit dem Genre. Das mag daran liegen, dass sich die Mehrzahl der Mitglieder im Bereich Schauspiel bewegt und das Verständnis oder Interesse für die andere Gattung dadurch geringer ist. Und umgekehrt muss die Frage an die Musiktheaterkollegen gestellt werden, warum offensichtlich lange Zeit nur bei einzelnen Kolleg*in ein Bedarf nach einem Diskussions- und Streitraum wie der Dramaturgischen Gesellschaft bestand.

FRANZ BERTRAM (1973): Wenn Sie sich hier in diesem Saal umsehen, wie voll er gestern war und wie wenig Theaterfachleute und Theaterinteressenten aus dieser Tagung hier heute sich mit der Oper befassen, so haben Sie doch auch schon von der praktischen Seite her, dass die Theaterleute eben die Oper im Grunde nicht als Theater im eigentlichen Sinne ansehen und umgekehrt.

In jüngster Zeit jedoch hat sich innerhalb der dg eine aktive Gruppe gebildet: die AG Musiktheater, die beständig wächst und sich zu einer starken kleinen Zelle entwickelt, die musiktheaterspezifische Themen diskutiert, aber mitnichten Sektierertum betreiben möchte, sondern im spartenübergreifenden Denken der dg ihr Potenzial und ihre Zukunft sieht. Hier kann also 40 Jahre später Positives und Kräftiges vermeldet werden. Doch genug der Nabelschau. Die vorliegenden Protokolle und Vorträge von Jahrestagungen der 60er und 70er Jahre streifen Vieles. Gemeinsam ist allen – wenig überraschend – die Frage nach der Zukunft der Oper (den Institutionen und den Werken), nach ihren Entwicklungsmöglichkeiten und Notwendigkeiten. An dieser Stelle soll 40 Jahre später im Dialog mit den historischen Texten der Versuch einer aktuellen, subjektiven Bestandsaufnahme unternommen werden: Wo steht das Musiktheater im Jahr 2016? Wo liegt sein Potenzial?

THOMAS KOEBNER (1973): Erstens muss man sich zugestehen, dass Oper ein Museum ist. (...) Man kann als Verwalter, und das sind in jedem Fall die Regisseure und Dramaturgen, eines Museums nur einen Schritt weiter gehen und sich fragen: Wie kann ich unter Umständen das heutige Publikum für etwas interessieren bzw. einem heutigen Publikum klarmachen, was früher ein Publikum an dieser Oper schätzte.

Die 70er Jahre: Das war die Zeit der allerersten »Regietheaterarbeiten« in der Oper. Auch wenn die Verwendung dieses Begriffs ein großes Unschärfepotenzial hat, kann er als Stichwort für eine bestimmte Richtung von Inszenierungsarbeit hilfreich sein. Nämlich die, dass sich auch in der Oper in den 70er und vor allem 80er Jahren die Instanz »Aufführung« von der Instanz »Text« (was im Kontext des Musiktheaters selbstredend das überlieferte Material von Libretto und Musik bedeutet) emanzipierte und bis heute gängige Praxis von Inszenierungen ist. Die Parameter und Folgen sind bekannt: Die Aufführung selbst wird zum »Text«, was eine Befreiung vom sowieso unerreichbaren, vermeintlichen Autor*innenwillen bedeutet. Der/die Regisseur/in versteht sich nicht mehr nur als »Diener« eines Textes, sondern agiert als künstlerisches Subjekt, als Autor/ in, der/die sich dem Material des Ausgangstextes hermeneutisch annähert, es durchleuchtet und ein »Konzept« dafür findet, das meist sozialkritische oder gesellschaftstheoretische Botschaften transportieren will. Idee ist, das Werk heranzuholen oder es in weite Ferne zu rücken, es in einen anderen Rahmen zu setzen oder in eine andere Farbe zu tauchen. Der überlieferte Text bleibt dabei meist unberührt, lediglich Setting und Erzählweise variieren. Unzählige solcher Regiearbeiten haben in den letzten Jahrzehnten dem Musiktheaterrepertoire völlig neue Dimensionen er-

Doch in jüngster Zeit mehren sich die Rufe, die das Ende eines solchen deutungsbezogenen, konzeptuellen Regietheaters vorhersehen oder dieses schon feststellen. Und: Es wird deutlich, dass es eine dieser Entwicklung und Befreiung der szenischen Interpretation geradezu gegenläufige Tendenz in der musikalischen Arbeit gegeben hat. Innerhalb der musizierenden Fraktion herrscht eine ganz andere Vorstellung von »Werktreue«. Schon die dahinter stehenden Disziplinen gingen getrennte Wege: In der Theaterwissenschaft gilt seit fast 50 Jahren auch eine Aufführung als »Text« und damit als Kunstwerk, das analysiert werden kann. Auch wenn die Musikwissenschaft etwa mit Hermann Danuser ebenfalls die musikalische Interpretation, die Aufführung selbst zum Gegenstand des Interesses werden ließ, so ist die Mehrzahl der Musikwissenschaftler*innen hingegen weiterhin mehr mit den Partituren als den Kunstwerken und einer hermeneutischen Annäherung an diese beschäftigt. Das gilt umso mehr für ausübende Musiker*innen, die – quasi zeitgleich mit der Emanzipation der Szene vom Text – den Blick zurück richteten und sich der historischen Quellenforschung zuwandten: Nach Harnoncourts Pioniertat mit der Gründung von Concentus Musicus Wien 1953 entstanden in den 70 ern Reinhard Goebels Musica Antiqua Köln, Hogwoods Academy of Ancient Music und Kuijkens Ensemble La Petite Bande, alle auf der Suche nach größtmöglicher

Annäherung an den historischen »Originalklang«.

Doch wie sich schnell herausstellte, waren die Erkenntnisse unterschiedlich, man konnte die Quellen so oder anders lesen. Und die Bewegung einer »historischen Aufführungspraxis« wandelte sich zu dem ehrlicheren Begriff einer »historisch informierten Aufführungspraxis«. Diese erschloss die Quellen, sammelte Wissen um Instrumente und Spieltechniken, Tempi und Agogik, Formenlehre und Akustik und setzte die Kenntnisse interpretatorisch um im Musizieren für ein Publikum von heute. Dabei entstanden vollkommen neue Musiziermöglichkeiten in einer befreiend

großen Vielfalt, aber auch Dogmen und wieder verengende

Im Musiktheater verstehen sich nun also viele Instrumentalist*innen und Dirigent*innen als »Diener*innen« des Textes, an dem – bestes Beispiel die Werke Richard Wagners – jede Note heilig ist. Für die meisten Regisseure hingegen ist der Begriff »Werktreue« im Sinne einer strikten Annäherung an den vermeintlichen Komponist*innenwillen heute ein nicht mehr zeitgemäßer, historischer und sogar »fundamentalistischer« (Christoph Palme). Musiker*innen und Regisseur*innen trennt also bisweilen ein nahezu entgegengesetzter Begriff von Werk, Werktreue und Interpretation.

BURKHARD MAUER (1973): In der Oper einen Ton zu ändern, verstößt gegen das Tarifrecht eines 80-Mann-Orchesters. Und das ist eine absurde Situation. (...). Aber man sollte doch sehen, dass man mal die Oper zerlegbar macht und nicht dauernd sagt, es ist ja so schön, dass man noch ein heiles Stückchen hat in dieser Welt. (...) Was damit verbunden ist, ist ein enormer Abbau der Ehrfurcht vor dem, was die Oper mit sich bringt, vor allem ein Abbau der Ehrfurcht vor der Partitur. So etwas ist ja nun wiederholt vorgeschlagen worden, und ich sehe auch beispielsweise durchaus nicht ein, weshalb die Partitur die Heilige Kuh ist, an der man überhaupt nicht rühren

HANSPETER KRELLMANN (1969): Die Gattung Oper, will sie sich wirklich erneuern,

kommt nicht mehr daran vorbei, auch neue Werkformen zu benutzen, um neuzeitlichen Inhalten adäquate Hüllen zu geben. Es gibt manche Ansätze zu neuem Musiktheater, sie vollziehen sich jedoch bisher meist außerhalb des Theaters.

Welche »neuen Werkformen« Hanspeter Krellmann hier konkret meint, führt er nicht weiter aus. Heute jedenfalls existieren unüberschaubar viele neue Werkformen, in erster Linie natürlich im zeitgenössischen Bereich, und zwar, ebenso wie damals Krellmann bemerkte, in der Mehrzahl außerhalb der Opernhäuser oder zumindest nicht auf deren Hauptbühnen. Festivals und Freie Szene experimentieren mit neuen Musiktheaterformen, von Rotterdam über die Ruhrtriennale bis Herrenhausen, von »music theatre now« bis zur neuen Münchener Biennale, von Dresden/Hellerau bis zur Freien Szene Berlins oder Hamburgs Kampnagel. Es herrscht eine große Stil- und Formvielfalt (deren auch nur ansatzweise Beschreibung den Rahmen dieses Textes sprengen würde), die vor allem eines eint: Es gibt keinen Guckkasten. Das hat für das Musiktheater gravierendere Folgen: Die Musiker*innen müssen aus dem Graben heraus. Was mit Wagners Idee eines unsichtbaren Orchesters seinen Höhepunkt hatte – nichts soll in Bayreuth von der Illusion der Szene ablenken - erfährt hier seine Umkehrung: Der/die Musiker/in, sein/ihr Körper, seine Aura, seine physische Kraft und Konzentrationsleistung werden sichtbar und können so – über ihre akustische Präsenz hinaus – auch ein wesentliches Element der szenischen Aufführung werden.

Und hier liegt vielleicht die große Chance für die Oper. Befreit sie Musiker*innen und Partituren aus dem engen Korsett von Graben und bisweilen fetischhafter Annäherung an den vermeintlich historischen Geist eines musikalischen Textes, kann sie die ihr innewohnende, ganz eigene Kraft und Spezifik wieder stärker entfalten: in radikaler Weise mit und durch Musik theatrales Erzählen erlebbar zu machen. Und zwar mit einzelnen solistischen Musiker*innen – wie es etwa immer wieder die kleinen Formate im Musiktheater für Kinder seit Jahren vormachen – aber auch mit der Kraft eines Kollektivs. Das heißt, zu denken ist an Konstellationen, in denen Musiker*innen als Performer*innen verstanden werden, und an einen freieren Umgang mit dem musikalischen Text nicht nur in Uraufführungen und Projekten der Festivals und der freien Szene, sondern

immer wieder auch auf der großen Bühne und: auch im Repertoiretheater! Das Musiktheater kann die von Erika Fischer-Lichte beschriebene »performative Wende« der Kulturwissenschaften in den 1990er Jahren, als sich in den Wissenschaften das Interesse von der Semiotik, der Zeichendeutung, zur sinnlichen Aufführung wandelte, noch für sich entdecken. Unter einem performativen Akt sei hier im ursprünglichen Sinn verstanden, dass der Vorgang selbst zum Thema gemacht wird, in der Oper also etwa das Musizieren als solches ins Zentrum rückt. Das ist natürlich auch im Musiktheater nicht neu, in jüngster Zeit gab es verschiedene Experimente in diese Richtung, wie zum Beispiel ein Forschungsprojekt an der Kunstuniversität Graz (»Oper anders denken«, 2011 – 13), an dessen Ende ein klassisches Repertoirewerk (Così fan tutte) mit performativen Mitteln und Techniken der Überschreibung aufgeführt wurde. Auch Arbeiten des Regisseurs Benedikt von Peter bedienen sich performativer Elemente, am deutlichsten in seiner Bremer Entführung aus dem Serail, einem Projekt im Großen Haus, wo das Orchester auf der Bühne platziert war, die Partitur als Material benutzt wurde und das Singen selbst im Fokus stand: Die Sopranistin etwa kommentierte permanent in einer Art Lecture Performance ihren eigenen Gesang während der Konstanze-Arie. Der singende Mensch selbst bzw. seine »Performance« wurde zum Ereignis gemacht und gleichzeitig mit der Rezeptionshaltung des Publikums gespielt, das die Schwierigkeiten dieser Koloratur-Arie kennt und den Gesang oft nicht nur als ästhetisches, sondern auch als sportives Ereignis rezipiert. Benedikt von Peters Bremer Entführung beschränkte sich jedoch nicht nur auf eine performative Selbstreferenz des Singens und Musizierens, sondern benutzte performative Elemente auch, um den »Geist des Textes« erfahrbar zu machen. Das bedeutet: Natürlich hat der Regisseur hier in einem hermeneutischen Sinne die überlieferte Partitur gelesen, gedeutet und interpretiert. Themen wie »Fremdheit« oder der Culture Clash als dem Text von Mozarts »Entführung« inhärente Parameter zu beschreiben, ist common sense. Benedikt von Peter griff jedoch nicht zu einem semantischen Konzept, indem er Figuren und Handlung in ein bestimmtes Setting platzierte. Vielmehr schickte er die Ausführenden, ja die Musik selbst – wiederum auf einer performativen Ebene – in einen ihnen fremden Kontext und ließ während der Aufführung unterschiedliche Kulturen aufeinandertreffen: Opernsänger der europäischen Tradition spielten mit und gegen Ted Gaier (»Die Goldenen

Zitronen«) sowie ivorischen Performer*innen und Improvisationskünstler*innen von Gintersdorfer/Klaßen. Das Ergebnis war eine ungewöhnliche Aufführung von Mozarts Entführung, die – obwohl sie sich vom Text und von der notierten Musik im Sinne einer »Werktreue« weit entfernte – durch den Einsatz performativer Mittel authentischer war als viele intellektuelle, Zeichen setzende Konzept-Lesarten der vergangenen Jahre: »Oper ist hier als allmähliche Verfertigung einer Diskursperfomance zu erleben: nicht perfekt formatierte Kunst, sondern gelebte Kommunikation.« (Die Deutsche Bühne)

GÖTZ FRIEDRICH (1973): Ich bin der Meinung, es gibt keinen Inhalt im Musiktheater außerhalb der Musik. Es gibt keinen Inhalt, zu dem die Musik hinzutritt, das ist unmöglich. Es gibt auch nicht Theater, zu dem Musik kommt, und es gibt nicht Musik, zu der Theater kommt.

Einen Einbruch des Performativen in die Welt des deutungsgenerierenden Regietheaters könnte für das Musiktheater neue Horizonte eröffnen und nach den intellektuelleren Annäherungen der letzten Jahrzehnte einen Raum für andere Interpretations- und Wahrnehmungshaltungen schaffen. Stichworte wären Mut zu Assoziationsfeldern, Atmosphäre, Entgrenzung oder Exzess. Die Musiker*innen und Sänger*innen würden (wieder) zu Performer*innen, die sich in der Musik, im Musizieren mitteilen.

Das bedeutete auch, vertraute Hörgewohnheiten zu verlassen. Hörgewohnheiten, die vielleicht ebenfalls erstarrt sind in den letzten Jahren, nicht zuletzt auch durch die Erkenntnisse der »historisch informierten Aufführungspraxis« und einer zu eng fixierten Suche nach der Interpretation des vermeintlichen Komponistenwillens. Eine produktive Verunsicherung des Hörens und Sehens wäre also die Folge, wenn etwa das Publikum nicht dem Rahmen des Guckkastens gegenüber säße, sondern sich zwischen die Musizierenden begäbe, wenn also die Ästhetik eines geschlossenen, möglichst runden Gesamtklangs aufgegeben würde zugunsten von Rauem, Unebenem und Disparatem, das jedoch wiederum in ganz anderer Weise eine Fragilität der Ausübenden erfahrbar werden ließe und die Oper damit wieder angreifbarer, brüchiger und in diesem Sinne ehrlicher und menschlicher werden könnte.

KURT HORRES (1973): Es fehlt ein wichtiger Partner hier. Und das sind unsere Partner, das sind die Generalmusikdirektoren oder Dirigenten, die in Augenblicken, wenn wir feine oder unfeine Ideen hatten und verwirklichen oder nicht verwirklichen konnten – die sagten: Kinder, kommt doch mal in das Zimmer soundso. Und die winkten dann, die Dirigenten am Abend. Und die Sänger haben Angst, die sogenannten Sängerdarsteller. Es fehlen hier an diesem Tisch diese Partner.

Hinzuzufügen wäre: Neben Sänger*innen und Dirigent*innen müssen unbedingt auch die Instrumentalist*innen als Partner*innen an die Tische hinzugeholt werden. Es ginge an einem solchen Tisch etwa um die Frage nach einem freieren und spielerischeren, weniger dogmatischen Umgang mit dem Notentext. Es ginge um den Aufbruch der Guckkasten-Situation und es ginge um die Befreiung der Musiker*innen aus dem Zustand der rein akustischen Klangproduktion im Graben. Solche Tische scheinen heute mindestens so dringend nötig wie 1973.

Abschließend: Ein solcher Tisch könnte sich auch auf der dg-Jahrestagung 2017 finden, wo das Thema »Körper« im Zentrum stehen wird. Denn von den großen Kollektiv-Klangkörpern Chor und Orchester über die tönenden Körper der Sänger*innen und die musizierenden Körper der Instrumentalist*innen: Der menschliche Körper ist die Grundlage für die Entstehung von Musik und jeglichem musikalischen Theater. Ihn gilt es – im Sinne einer performativen Wende im Musiktheater – wieder mehr ins Bewusstsein zu holen. Das heißt: Die Diskussion der Dramaturgischen Gesellschaft über das Musiktheater sollte fortgesetzt werden.

1991: das zerrissene theater – rückblick auf die szene des jahrhunderts

Günther Rühle

ie Nachkriegszeit ist - wie der sowjetische Präsident Gorbatschow und der amerikanische Präsident Bush im Oktober 1990 übereinstimmend erklärten - mit den politischen Veränderungen in Europa zu Ende gegangen. Nach 45 Jahren der Spaltung ist Deutschland wieder ein Land und souverän dazu. Damit beginnt für das Theater in Deutschland ein neuer Zeitabschnitt. Was er bringen wird, ist im Augenblick Gegenstand vieler spekulativer Überlegungen.

In den Ländern der ehemaligen Bundesrepulik und West-Berlin gab es 1989 etwa 150 staatlich oder städtisch finanzierte Theater (dazu noch einmal so viel Theater sehr unterschiedlicher Formen). Im Gebiet der ehemaligen DDR waren es 69 öffentliche Bühnen, meist Theater des alten deutschen Typus, also Oper, Schauspiel und Ballett in einem Haus. Im vereinten Deutschland haben wir es insgesamt also mit etwa zweihundert Theatern zu tun, die im Besitz der Länder und Städte sind. Die ehemals westdeutschen Theater wurden 1989 mit 2.1 Milliarden Mark subventioniert; die Theater in der ehemaligen DDR werden 1,3 Milliarden benötigen, wenn sie erhalten werden sollen. Das Problem derzeit ist, dass die meisten Theater in den neuen Ländern renoviert und technisch erneuert werden müssen; die Gehälter und Gagen der Schauspieler, Regisseure und Mitarbeiter sind sehr bald den sehr viel höheren Gagen der westlichen Theater anzupassen, um eine starke Abwanderung nach Westen zu verhindern. Diese Abwanderung hat eingesetzt. Wichtige Kräfte aus dem Theater der ehemaligen DDR haben sich schon nach Wien, Frankfurt und West-Berlin verpflichtet.

Die Theater in der DDR haben bisher in einem geschlossenen wirtschaftlichen System gearbeitet (mit Gagennormen, unkündbaren Verträgen). Sie treten jetzt ein in einen freien Markt mit Leistungs-, das heißt auch: mit Gagen- und Vertragswettbewerb. Das sind ungewohnte Arbeitsbedingungen.

Diese werden kompliziert durch den Wegfall des bisherigen Arbeitszusammenhangs. Die Arbeit in den Theatern war entweder auf die Erfüllung der Erwartungen des Regimes der DDR gerichtet oder auf die Opposition dazu; mehr oder weniger versteckt suchten viele Theaterleute ihre ideelle und künstlerische Motivation in subversiver Gegnerschaft, solange das Regime das ertrug. Der Trend zum Westen, der die deutsche Revolution vom November 1989 stark mitgeprägt hat, zwingt derzeit zur Erneuerung der Spielpläne. Stücke aus der ehemals sozialistischen Welt locken kein Publikum mehr. Immer mehr westliche Stücke, für die zum Teil die Spieltradition fehlt - Beispiel: T. S. Eliots Cocktail-Party, aufgeführt im Maxim-Gorki-Theater, November 1990 - werden eingesetzt, um Publikum wiederzugewinnen, denn die Menschen haben derzeit andere primäre Lebensbedürfnisse. Der enge Verbund zwischen Arbeitsbetrieben und Kulturbetrieben ist aufgehoben; er sicherte die Zuführung von Publikum in die Theater der DDR; neue Publikumsorganisationen müssen aufgebaut werden. Und zuletzt: alle Theater, die bisher direkt vom Zentralstaat finanziert wurden, haben nun neue Rechtsträger, die für die Kosten der Theater aufkommen müssen. Die Rechtsträger sind die neugegründeten Länder oder die Städte. Diese Länder und Städte haben aber noch kaum Steuereinnahmen; so ist für viele Theater ungewiss, wer sie wie lange noch finanziert. Die Bundesregierung hat nur für die großen Bühnen, die nationale Aufgaben erfüllen, für eine bestimmte Zeit eine Sicherung der Finanzierung zugesagt. Sie darf die Theater auch nicht finanzieren, weil Kulturfinanzierung zu den Aufgaben der Länder gehört. So ist vielerlei ungewiss und man muss von Monat zu Monat sehen, ob sich die Theater auf Dauer halten können. Ob das gelingt, hängt auch von den Bürgern in diesen Ländern und Städten ab. Wenn die Landes- oder Stadtregierungen meinen,

Theater müssten der schmalen Budgets und der vielen anderen Aufgaben wegen geschlossen werden, werden die Bürger sagen müssen:
Nein! So war es um 1950 auch in vielen
Städten Westdeutschlands (sogar in Frankfurt am Main). Nur dann erhalten sie sich
Theater als zentralen Kunst-Ort in der
Stadt. Dann ist ihnen Theater wichtiger als anderes.

Die Folgen von damals

Die Lage der Theater in der ehemaligen DDR zeigt derzeit am deutlichsten, dass die neue Epoche, die im deutschen Theater jetzt beginnt, noch ganz erheblich mit den Problemen belastet ist, die durch die politische Spaltung Deutschlands in der Nachkriegszeit entstanden sind. Das deutsche Theater ist im Ablauf dieses Jahrhunderts aufs Höchste strapaziert und belastet worden; wer es betrachtet, muss sich wundern, wie es die verschiedensten Beanspruchungen überstanden hat. Dieses deutsche Theater ist in der Welt bekannt als ein großes, in sich geschlossenes kulturelles System. Es ist als System dieser Art nicht sehr alt. Es hat sich in den ersten dreißig Jahren dieses Jahrhunderts ganz ausgebildet; nach dem 1. Weltkrieg, nach 1918, mussten die neugeschaffenen demokratischen Länder die vielen Residenz-Theater als Staatstheater übernehmen, die Städte mussten nach der Inflation von 1923 die privaten Theater-Aktiengesellschaften in ihre Regie nehmen; und endlich hat der nationalsozialistische Staat Hitlers viele noch gerettete Privattheater (bekanntestes Beispiel: Das Deutsche Theater Max Reinhardts in Berlin) verstaatlicht. Das System ist also ein Gebilde des nun zu Ende gegangenen Jahrhunderts.

Bis zum Jahr 1915 hatte sich dieses bürgerliche Theater zwei Ausdrucksformen im Schauspiel geschaffen. Einen klassischen und einen realistischen Stil. Der klassische war aus den Schauspielen Goethes und Schillers entwickelt worden. Er bestand in pathetischem Sprechen, klarem Vortrag der Texte, schönen Gruppierungen der Figuren, er stellte die Individualität des Dargestellten wie des Darstellers heraus und achtete auf wirksame Auftritte und Abgänge. Mit dem Hervortreten der Naturalisten, also vor allem Ibsens und Gerhart Hauptmanns, auch des frühen Wedekind, hatte sich ein schon vorhandener bürgerlich-realistischer

Stil zum modernen (darlegend-kritischen) Stil verstärkt und dagegengesetzt. Die Schauspieler waren meist in beidem geübt; es gab (noch) keine großen ästhetischen Probleme.

Seit dem Beginn unseres Jahrhunderts

komplizierte sich die Darstellungsweise und das Theater geriet mit den politischen Entwicklungen, die immer gefährlicher und unsicherer wurden, vor ganz neue Probleme. Eine junge Generation protestierte gegen die alte Welt, deren Ausdruck der erste Weltkrieg war. Expressionismus, Surrealismus drängten auf das Theater, beide klagten die Zustände an und verlangten nach menschenwürdigem Leben; sie zerstörten mit der Welt, gegen die sie aufstanden, deren dramatische Formen. Man ergriff mit dem Theater Partei für die kommenden Auseinandersetzungen. Mit der Politisierung der Gesellschaft vollzog sich die Politisierung des Theaters. In den zwanziger Jahren prägte sie das Theater entscheidend. Das Theater entwickelte sich nicht nur zum Kampfplatz verschiedener Anschauungen: Man kämpfte um das Theater auch als Medium der öffentlichen Bewusstseinsbildung. Ende der zwanziger Jahre waren die Fronten deutlich zu sehen. Es gab ein progressives, linkes politisches Theater, dessen Spektrum sehr breit war. Es reichte von der Sozialdemokratie bis zu den Kommunisten. Namen in diesem Zusammenhang: Leopold Jessner, Erwin Piscator, Bertolt Brecht, Friedrich Wolf, Gustav von Wangenheim. Es war auch ästhetisch progressiv, entwickelte neue Spielformen, benutzte neue technische Mittel, auch schon Hallen und die Straßen als Spielorte. Ihm gegenüber bildete sich ein konservativ-nationales Theater, das - mit Hermann Burte, Heinrich Lilienfein, Joachim von der Goltz, Paul Ernst - Mittel des Klassikertheaters weiter pflegte, sie unter nationalistischem und dann nationalsozialistischem Einfluss politisch verschärfte, aber schließlich auch Spielformen aus dem linken progressiven Theater übernahm. Um auch hier Namen zu nennen: Dietrich Eckart. Ernst Bachmeister, Hanns Johst, Erwin Guido Kolbenheyer, Arnolt Bronnen, Eberhard Wolfgang Möller, Hans Rehberg, Friedrich Bethge, Heinrich Zerkaulen, Curt Langen-Zwischen beiden gab es jedoch einen großen,

konservativ-liberalen bürgerlichen Block, der geschmacklich den alten Theaterformen anhing, von der parteilichen Politisierung

des Theaters nichts wissen wollte und die moralischen und künstlerischen Kategorien der Theaterarbeit aus dem alten, erneuerten Humanismus ableitete. Er reichte von Gerhart Hauptmann über Fritz von Unruh und Ödön von Horváth bis zu Carl Zuckmayer. Auf dem Theater waren Max Reinhardt und Heinz Hilpert dafür nach wie vor die stärksten Regisseure.

Das Theater spiegelte also Anfang der dreißiger Jahre den Zerreiß-Prozess wider, in den die erste deutsche Demokratie 1932 geriet. Als Hitler 1933 zum Reichskanzler berufen wurde, ergriff er mit seiner paramilitärischen Organisation, der SA, sehr bald die Macht, das Theater wurde entsprechend der nationalsozialistischen Ordnung umorganisiert. Das heißt: das liberale, vielfältige, antagonistische Theater der ersten deutschen Demokratie wurde 1933 zerschlagen. Das Theater der konservativen oder reaktionären Rechten - das die szenische Kunst der Weimarer Republik nicht mitprägte - wurde nach 1933 das neue Theater des Staates.

Die Spaltungen des Theaters

Was waren die Konsequenzen? Das Theater der politischen Linken hatte keinen Platz mehr in Deutschland. Die es gemacht hatten, verließen das Land und versuchten jenseits der deutschen Grenzen ihre Theaterarbeit weiterzuführen. Vor allem in Zürich, aber auch in Prag, in Paris, in Schweden, in New York und in Moskau. Piscator versuchte sogar in der Stadt der Wolga-Deutschen, in Engels, ein Deutsches Nationaltheater im Exil zu gründen. Die 1933 ins Exil gingen, waren - von Fritz Kortner bis zu Bertolt Brecht - wesentliche Kräfte im Theater der ersten Republik. Es endete mit ihnen. Und das Theater der Bürgerlich-Liberalen? Soweit es von jüdischen Kräften geprägt war, wurde es von diesen getrennt (Beispiel Max Reinhardt, Gustav Hartung). Die anderen blieben im Land und versuchten, seine Positionen und die ihm zugehörige bürgerliche Kultur innerhalb des nationalsozialistischen Theaters zu bewahren (Beispiel: Heinz Hilpert, Gustaf Gründgens, Jürgen Fehling); sie versuchten oft, ihm durch versteckte Opposition eine von der offiziellen politischen Beanspruchung entfernte Funktion zuzuführen. Was dabei an Substanz aus den zwanziger Jahren erhalten wurde, ist in den harten, überklaren

Inszenierungen Fehlings, dem menschenfreundlichen Realismus Hilperts so deutlich wie in dem virtuosen diabolischen Spiel von Gründgens in vielen tragenden Rollen.

Innerhalb des Hitlerschen Reiches gab es noch einen dritten Theaterbezirk. In ihm sammelten sich jüdische Regisseure und Schauspieler; sie spielten Stücke des bürgerlichen, aber auch des (dort nicht verbotenen) spezifisch jüdischen Repertoires für die jüdische Bevölkerung, die die übrigen Theater nicht mehr besuchen durfte. Es war das Theater des Jüdischen Kulturbundes in Berlin. Es existierte von 1933-1942.

So wurde das deutsche Theater der ersten Republik, das einmal das Zentrum des Welttheaters gewesen war, zerrissen. Was folgte? Das Theater des jüdischen Kulturbundes wurde 1942 aufgelöst, seine Mitglieder in Konzentrationslager überführt. Das Theater des Hitlerschen Reiches endete wegen der bedrohlichen Kriegssituation mit dem 1. September 1944. Mit diesem Tag wurden alle Theater geschlossen, die Ensembles meist dem Kriegseinsatz zugeführt. Von den Bemühungen der Exilanten waren die am Zürcher Schauspielhaus am erfolgreichsten. Hier hatten sich wesentliche Schauspieler und Regisseure sammeln, hatten exilierte Autoren wie Brecht, Bruckner, Wolf, Zuckmayer ihre Stücke aufführen können. Es war ein Gegentheater gegen das des Deutschen Reiches geworden. Es überdauerte das Kriegsende im Mai 1945 und wirkte zurück in das geschlagene Deutschland. An diesem Punkt begann das Theater der Nachkriegszeit.

Am Anfang der neuen Zeit

Der Befund: In Deutschland war das Netz des Theaters weitgehend zerstört. 98 von den 170 Staats- und Stadttheatern waren 1945 zerbombt, ausgebrannt oder schwer beschädigt, die Ensembles zerstreut. Inmitten der zerstörten Städte fanden sich jedoch schnell wieder Schauspieler zusammen. Spielen wurde das Zeichen nicht nur fürs Überleben, sondern auch für den neuen Anfang. Es wurde gespielt in Turnhallen, in Schulen, in Scheunen; große Wohnzimmer wurden zu Zimmertheatern hergerichtet. Für eine kleine Weile gab es die Illusion, das deutsche Theater könne sich neu und aus eigener Kraft und neugewonnener Freiheit wieder organisieren. Aber

Deutschland, nun in vier Besatzungszonen geteilt, erhielt vier Militärverwaltungen, die auch das künstlerische Leben kontrollierten. Die russische Verwaltung in Berlin war anscheinend die beste. Sie setzte gleich das Deutsche Theater, das alte Haus Max Reinhardts, wieder in Gang. In das befreite Land kamen die ersten Emigranten zurück. Aus Moskau z.B. Gustav von Wangenheim (er wurde erster Intendant in Berlin), aus Zürich Wolfgang Langhoff (er wurde Intendant in Düsseldorf), aus London Artur Hellmer (er wurde Intendant in Hamburg). Selbst Gründgens, der Intendant des Berliner Staatstheaters zu Hitlers Zeit, durfte in Ost-Berlin spielen. Die wenigen Beispiele sollen sagen: das deutsche Theater schien sich von selber zu regenerieren. Fritz Wisten, der nach Fritz Jessner das Theater des Jüdischen Kulturbundes im 3. Reich geleitete hatte und dann im KZ überlebte, eröffnete am 7. November 1945 das Deutsche Theater mit Lessings Nathan der Weise. Die jetzt Theater machten, wollten nach der Schreckenszeit mit dem Theater wieder Zeichen neuer Menschlichkeit setzen, Zeichen für eine neue Gesellschaft, in der Liebe, Gerechtigkeit und Weisheit die Maximen des Denkens und Handelns würden.

Die Besucher strömten in die neueröffneten Theater, ein Theaterboom war festzustellen. man lernte wieder lachen. Stücke gab es genug. Die Militärverwaltungen wurden zu Vermittlern der Stücke aus ihren Ländern, die zu Hitlers Zeit nicht gespielt werden durften. Fast gibt es einen gemeinsamen Spielplan. Anouilh, Thornton Wilder, Priestley, T. S. Eliot, Tennessee Williams, O'Neill, Julius Hay, Sartre, Katajew usf., auch Brecht zum ersten Mal wieder… Es wurde der Anschluss an das Ausland gesucht, an das, was draußen geschehen war. Dieser Theaterenthusiasmus war Lebensbedürfnis; aber er war auch trügerisch. In diesen Jahren der scheinbaren Freiheit formierten sich für das deutsche Theater die neuen politischen Abhängigkeiten. 1947 begann die Konfrontation Amerikas mit der Sowjetunion und damit der Kalte Krieg: Deutschland wurde geteilt, aus der Teilung entstanden 1949 die Bundesrepublik und die DDR. Das heißt: das Theater wurde nun eingespannt in sich immer weiter voneinander entfernende politische Systeme. Auf die deutsche Gesellschaft bezogen heißt das:

In Westdeutschland vollzog nun das 1933 unterjochte, in Dienst genommene konservativ-liberale Bürgertum seine Staatsgründung. In Ostdeutschland gründete jene kommunistisch sozialistische, antifaschistische Linke ihren Staat, um den sie 1933 gebracht worden war.

Im Kalten Krieg

In der jungen DDR wurde das Theater nun eingebunden in den Aufbau einer sozialistischen Gesellschaft, die Frieden, Gerechtigkeit und Wohlstand für alle bringen sollte: die Ausbeutung des einen durch den anderen abgeschafft, die Grundstimmung optimistisch, die gemeinsame Anstrengung zielgerichtet. Die radikale Veränderung der gesellschaftlichen Strukturen galt als Garantie für den Aufbau der neuen Gesellschaft unter Führung der Partei. Eine verkürzte Form der Stanislawskischen Spielweisen, der sozialistische Realismus, wurde als Stilnorm verkündet, der die neuen Dramatiker (Helmut Baierl, Erwin Strittmatter, Peter Hacks, später auch Heiner Müller) folgen sollten.

Das Theater in der DDR basierte also auf dem politischen Willen der zurückgekehrten Emigranten. Und wer prägte das Theater in Westdeutschland? Ein paar Namen: Gustaf Gründgens, Jürgen Fehling, Heinz Hilpert, Lothar Müthe, Paul Verhoeven; dann Gustav Rudolf Sellner, Heinrich Koch, Karlheinz Stroux, Hans Schalla, Boleslav Barlog, Saladin Schmitt, Oscar Fritz Schuh. Also: Regisseure und Theaterleiter, die nicht in der Emigration waren. Alle hatten sie im Dritten Reich an wichtigen Stellen gearbeitet oder wurden in ihm ausgebildet. Da sie gleich nach Kriegsende wieder zu arbeiten begannen, führten sie ihre Theaterarbeit ohne Bruch weiter - mit dem einzigen Unterschied: dass sie damit nun nicht mehr zur Legitimation eines absoluten Staates beitrugen, sondern sich jetzt, angstfrei, der Ausbildung der Vorstellungen überlassen konnten. Sie blieben alle stark gebunden an die Stücke der Klassiker, sprachen mit noch größerer Achtung von der Kunst, bemühten sich aber nun um die neuen Stücke von draußen. Aber gemeinsam war ihnen doch: ihr Theater blieb unkritisch, mied die Auseinandersetzung mit gesellschaftlichen Sachverhalten, war auf Einfühlung, Zustimmung, Bestätigung (Affirmation), auf den gemeinsamen festlichen Akt angelegt. Es ist

Theater des Nach-Faschismus; Humanismus und Kunstidee sind an die Stelle des nationalen Pathos und der propagierten tragischen Weltanschauung getreten.

Im Theater der DDR gab es einen entsprechenden Vorgang. Auch dort war Affirmation, also Einverständnis, das Prinzip und verständlicher, erzählender Realismus die Stilform des Theaters für alle. Brecht wurde zwar von der Regierung der DDR mit einem eigenen Theater ausgestattet, dem BE - aber man begegnete ihm mit großem Vorbehalt. Sein Theater zeigte Vorgänge und Handlungen, um sie auf ihre Richtigkeit hin zu befragen und zu hinterfragen. Es verweigerte die Illusion, es wirkte intellektuell. Es war nicht geheuer. Man zieh ihn des Formalismus. Brecht nannte sich darum damals: der am meisten nicht aufgeführte Autor. Er war ein vielbewundertes Ärgernis. Sein Theater siegte mit Hilfe seiner neuen Theorie von Theater, die in den sechziger Jahren weit über Deutschland hinaus das neue Denken über Theater und seine gesellschaftliche Funktion bestimmte.

Die großen Remigranten

Brecht war aber nur die eine Kraft der Veränderung, die im farbigen, aber statischen Theater der fünfziger Jahre spürbar wurde. Brecht war ein Emigrant, der aus dem Westen nach Deutschland zurückkehrte. Außer ihm kamen aus Amerika zurück, um nur die beiden wichtigsten zu nennen: Fritz Kortner und Erwin Piscator. Brecht arbeitete in der DDR; Kortner und Piscator blieben in der Bundesrepublik. Alle hatten denselben Eindruck, als sie Aufführungen in Deutschland wiedersahen: Hier hat sich gar nichts verändert. Man mache einfach weiter. Sie waren schockiert zum Beispiel darüber, dass sich das Theater mit der schlimmen Nazi-Vergangenheit nicht auseinandersetzte. Dass es die damit zusammenhängenden moralischen Fragen nicht aufgriff.

Kortner war einer der wichtigsten, politischen Schauspieler des Berliner Theaters in den zwanziger Jahren gewesen. Er kam als Schauspieler zurück, aber er wurde Regisseur, weil er nur so in die bestehenden Verhältnisse eingreifen konnte. Seine ersten Inszenierungen wurden nur unter großen Protesten angenommen. Sie sind bohrend, eindringlich, oft auch voller Verachtung für die angenehmen Erwartungen des Publikums. Er kriecht in die Stücke,

zerdehnt die Texte, bricht ihre Glätte, erklärt die Personen, ihre Schwierigkeiten und Widersprüche; er verlangsamt Spielabläufe, ist sehr ausführlich, will Betrachtung und Analyse, Hintergrund, vor allem: Genauigkeit; keine Schwindeleien, keine action. Was er zeigt, schmerzt. Kortner-Inszenierungen werden zwanzig Jahre lang zum Widerspruch im bestehenden deutschen Theater. Es ist oft, als wolle er den Deutschen, die ihn 1933 vertrieben hatten, heimleuchten, ihnen zeigen, was wirkliches, der Kunst wie der Menschennatur verantwortliches Theater ist. Die damals heranwachsende Generation künftiger Regisseure lernt bei ihm lesen und szenisches Denken. Sein bekanntester Schüler wird Peter Stein.

In diesen Jahren verändert sich die politische Szene in Deutschland abermals. Der Ost-West-Konflikt erreicht den ersten Höhepunkt. 1961 wird die Berliner Mauer gebaut. Von da an haben wir zwei in sich abgeschlossene deutsche Gesellschaften einander feindlicher Prägung. Dieser Vorgang findet viel Kritik; aber die Kritik schlägt auf dem Theater nicht nach außen gegen die Verursacher der Konfrontation, sondern nach innen. In Westdeutschland tritt eine junge Generation von Dramatikern hervor, die sich der unterdrückten deutschen Themen annimmt. Sie fragen - nicht ohne Blick auf die sich als »antifaschistisch« bezeichnende DDR -: Was ist mit der nationalsozialistischen Vergangenheit bei uns? Was mit den Verbrechen, was ist die Schuld der Väter, was hat - zum Beispiel - der Papst gegen Hitler getan? Sie fragen außerdem, da auch die Atom-Diskussion ihren ersten Höhepunkt erreicht: Braucht die Welt zur Ausbalancierung des Gleichgewichts den Atom-Verrat? Was ist die Rolle der Wissenschaft in der drohenden Weltvernichtung? Die Autoren, die solche Fragen aufs Papier bringen, heißen: Martin Walser, Heinar Kipphardt, Rolf Hochhuth und Peter Weiss. Sie alle sammeln sich um Erwin Piscator, der 1962 die Freie Volksbühne in Berlin übernommen hat. Es wird bis zu seinem Tod, 1966, der Mittelpunkt der nun beginnenden neuen Politisierung des westdeutschen Theaters. Die vier Jahre reichen, um ihm neue Energien zu vermitteln. In Hansgünther Heyme findet Piscator seinen bis heute wirksamsten und ruhelosesten Schüler. Hochhuths Stück Der Stellvertreter- von

Piscator uraufgeführt - ist 1963 wie eine

deutsche Explosion. Peter Weiss' dramatischer Bericht über den Auschwitz-Prozess, Die Ermittlung, wird 1965 ein bis heute eindrucksvolles Dokument dieser Selbstprüfung. Aus diesem Fragen, aus dem Miterleben der öffentlichen Wirkungen dieser Aufführungen, aus der Empörung über die zur Kenntnis kommenden Fakten über die Verbrechen des 3. Reiches und unter dem Eindruck des gerade tobenden Krieges in Vietnam drängt nun die damals jüngste Generation auf die Bühne, die das Theater in Deutschland bis heute bestimmt. Peter Stein wird die zentrale Figur im Kommenden: ein hoher Könner, kunsthistorisch geschult, fähig, seine Gedanken in neue, umstürzende Bilder zu verwandeln und das satte bürgerliche Publikum, inmitten der Faszination seines plastischen Theaters, auch zu erschrecken.

Die Achtundsechziger

Mitte der sechziger Jahre ist die deutsche Szene wie verwandelt. Zu den jungen Neuerern, die nun mit Macht dem noch immer starken bürgerlichen Theater der fünfziger Jahre zuleibe rücken, gehört der junge Remigrant aus London, Peter Zadek. Er ist nicht anfällig für Ideologie, er hat keine politischen Zielsetzungen, nur einen unbändigen Affront gegen Langeweile im Theater, gegen das Ausgedachte, Geschönte und Stumpfe. Zadek wird mit der Zeit der Antipode zu Peter Stein, dem es 1971 gelang, mit der »Schaubühne am Halleschen Ufer« in Berlin ein neues zentrales Theater in Deutschland aufzubauen. Junge Schauspieler, Dramaturgen, Bühnen- und Kostümbildner, die heute europäischen Rang haben, wie Bruno Ganz, Edith Clever, Karl Ernst Herrmann oder Moidele Bickel, Regisseure wie Klaus Michael Grüber, später Luc Bondy, kamen hier zusammen. Ein Theater wurde hier entworfen, in dem die Künstler sich selbst verantwortlich sind, in dem gemeinsam geplant, gemeinsam über künstlerische Prozesse gedacht, in dem wissenschaftlich gearbeitet wird.

Zwischen Zadek und Stein sammelte sich eine Fülle von jungen Talenten, die das Theater nun ganz verwandelten. Das neue Theater der Jungen, das sich von 1967 in der Bundesrepublik immer mächtiger entfaltete, war mit hervorgebracht von der politischen Bewegung, die mit der Studentenrevolte 1968 ihren sichtbarsten Ausdruck bekam; es wurde dann gespeist von den Kräften, die sich über fast ein Jahrzehnt hin ihm

zugesellten: Von Autoren wie Peter Handke, Franz Xaver Kroetz, Wolfgang Bauer, Tankred Dorst, Thomas Bernhard, Botho Strauß, von jungen, bald aufsteigenden Regisseuren wie Claus Peymann, Jürgen Flimm, Dieter Dorn, Niels-Peter Rudolph, Christof Nel, und nicht zuletzt Hans Neuenfels.

Alle griffen die verschiedensten Materialien und Traditionen auf. Viele Autoren von damals wurden wiederentdeckt (Horváth, Fleißer, Bruckner). Was alle einte, das war das Suchen nach neuen Formen, nach einer anderen Sprache von Theater, nach einem Theater der Subjektivität, auch der Lebensfreude und der Lust an der Veränderung. Es waren die entfesselten Enkel Brechts: Es war etwas Unbändiges in dem deutschen Theaterwunder, das auf das Publikum oft nicht Rücksicht nehmen wollte, ob es mitgehen, ob es verstehen konnte (Herausforderung und spielerisches Verwirren am Anfang: Handkes Publikumsbeschimpfung).

Der Beginn der Bewegung kam aus dem Affront gegen das Theater des Establishments; der weitere Verlauf wurde zum Versuch, das Theater als eine eigenständige Ausdruckskunst neu zu behaupten, die in ihren eigenwilligen Mitteln den jeweiligen geschichtlichen Augenblick spiegelt; es war der Versuch, das Theater zu befreien von der Kette von Bildung und Literatur.

Kräfte von drüben

Um 1960 war in der DDR die Auseinandersetzung um Brecht beendet. Brecht war akzeptiert, an ihm hatte sich eine große Zahl junger Theaterleute geschult, die heute noch eine Rolle im deutschen Theater spielen. Von Peter Palitzsch, Manfred Wekwerth, Benno Besson bis zu B. K. Tragelehn. Mit dem Bau der Mauer 1961 in Berlin wurde die nun abgesperrte Gesellschaft auch dort auf ihre eigenen Probleme verwiesen. Auch die jüngere Generation dort betrachtete, wie die im Westen, den Zustand ihres Staates und begann vorsichtig mit Kritik. Das war so im Film wie auf der Bühne. Der international noch nicht anerkannte Staat zeigte sich empfindlicher als der westdeutsche. Stücke, die Widersprüche und Schwierigkeiten der sozialistischen Gesellschaft mit sich selbst zum Thema nahmen, zum Beispiel Peter Hacks in Moritz Tassow, Heiner Müller in Die Bauern, Der Lohndrücker oder Der Bau (1963/64), wurden unterdrückt.

Damals begann - wegen der harten politischen Regressionen - die erste Abwanderung von Schauspielern und Regisseuren (Peter Palitzsch kehrte schon 1961 nach dem Bau der Mauer nicht zum Berliner Ensemble zurück). Anfang der siebziger Jahre folgte die langanhaltende, durch Wolf Biermanns Ausweisung 1976 verstärkte zweite Welle (Götz Friedrich, Achim Freyer, Adolf Dresen, Manfred Karge, Matthias Langhoff, B. K. Tragelehn, Einar Schleef, schließlich auch Benno Besson); eine dritte folgte in den achtziger Jahren (Alexander Lang, Jürgen Gosch u.a.). Sie alle wurden schnell im westdeutschen Theater aufgenommen, bereicherten dort die Szene und brachten einen eigenen Stil ein, der in der Auseinandersetzung mit der zensierenden Macht in der DDR gewonnen worden war. Sie inszenierten kantig, hart, eigenwillig, versuchten sich eine Subjektivität zu gewinnen; man spürte, sie inszenierten gegen etwas an; ihre Inszenierungen erschienen manchmal verquält, oft roh, nüchtern, auch voller Ironie, sie verweigerten von vornherein jede Zustimmung und Gemütlichkeit.

Schon Anfang der achtziger Jahre hatte man den Eindruck: ein wesentlicher Teil des auf Erneuerung drängenden Theaters in der DDR finde im Westen statt. Als 1985 in Frankfurt am Main Einar Schleef, der 1975 aus dem Berliner Ensemble (BE) Vertriebene, seine Theaterarbeit wieder aufnahm, traf man auf eine ganz eigene, herausfordernde, von den Rezensenten kaum verstandene Art von visionärem Theater. Schleefs Bühne brachte die Wucht der Kollektive, die Einsamkeiten und Verlorenheiten des Einzelnen, die Schönheit der Räume und ihre theatralischen Spannungen sowie Rhythmus, Musikalität, Energie der vergrößerten Bewegung als Elemente des Theaters wieder zu Erscheinung.

Wie groß der Aderlass im Theater der DDR auch war: es wuchsen dort, in diesem umzingelten Stück Freiraum, immer junge Kräfte nach, es blieb interessant, bis zum letzten Tag. In Karl-Marx-Stadt inszenierte dann ein junges Genie, Frank Castorf, Heiner Müllers uraltes Stück Der Bau, das lange nicht gespielt werden durfte. Die Inszenierung zeigte an ihren langen Spieleinlagen, warum der Bau des Staates nicht gelang. Die privaten Träume der Menschen gingen anderswohin. Christoph Hein schrieb ein Stück von den Rittern der

Tafelrunde des König Artus; es wurde ein Sinnbild für die Staatsführung, die senil, am Ende der Kraft und der Motivation ist. Volker Braun maß aus, was die Enkel der Drei Schwestern von Tschechow heute in der DDR an neuer Gesellschaft leben könnten. Die Bilanz in seinem Stück Die Übergangs-Gesellschaft war deprimierend. Als diese verschlüsselten Inbilder der Gesellschaft auf die Bühnen kamen, begann die Unruhe, sie äußerte sich dann in den Demonstrationen. Die Theaterleute, die diese Stücke aufführten, waren daran führend beteiligt, wie die große Versamm-

Gesellschaft auf die Bühnen kamen, begann die Unruhe, sie äußerte sich dann in den Demonstrationen. Die Theaterleute, die diese Stücke aufführten, waren daran führend beteiligt, wie die große Versammlung am 4. November 1989 auf dem Alexanderplatz aufweist. Das Volk drängte durch die Mauer, die darauffolgenden Ereignisse sind bekannt. Danach stand das Theater in der ehemaligen DDR plötzlich wie verlassen da, die Wirklichkeit, die es mit hervorrief, war über es hinweggegangen.

Übrig bleibt nun jene bürgerliche Schicht als Träger der deutschen Theaterkultur, die in der Weimarer Republik nicht stark genug war, sich gegen die Radikalisierungen links und rechts durchzusetzen. Es war ein teuer bezahltes Versagen. Sie hat in der Bundesrepublik ihren Staat gegründet, und sich ökonomisch so gestärkt, dass sie die Folgen des Zusammenbruchs der DDR in sich auffangen kann. Ein Sieg auch des bürgerlichen Theaters? Eine Vorstellung, die nur dann nicht erschreckt, wenn dieses Theater sich vor dem Rückfall ins Gemütliche bewahren und sich offen halten kann für alle die Spannungen, die nun - noch mehr als bisher - in der Gesellschaft umgehen. Verdrängungen, Ängste, Unsicherheiten hausen unter den Erfolgsbilanzen, die das Gesicht des Staates prägen. Stoff genug für Dramatiker.

2016: theater nach der wiedervereinigung

Joachim Fiebach

nfang 1991 schloss Günther Rühle, vorrangig als produktiver Kritiker und Historiker für das deutsche Theater tätig, seine aufschlussreiche Skizze zum Theater im zweigeteilten Deutschland vorsichtig mit der Erwartung, dass dieses, nachdem es als stabiles kulturelles System bisher alle Spaltungen überlebt hat, im wiedervereinten Land nicht ins Gemütliche verfällt und sich offen hält für alle die Spannungen, die noch mehr als bisher in der Gesellschaft bestehen. Denn unter der Erfolgsbilanz der alten, nun vergrößerten Bundesrepublik würden Verdrängungen, Ängste,

Unsicherheiten hausen. Als kulturhistorisch engagierter kritischer Theaterbegleiter gefragt, wie ich mit Bezug auf Rühles Erwartungen Bewegungen des nun wieder gesamtdeutschen Theaters in den letzten 25 Jahren sehe, möchte ich Folgendes anmerken: Es konnte zunächst gar nicht ins Gemütliche verfallen. Die Einpassung der ostdeutschen Theater, die Eingliederung seiner Macher in eine jetzt von kapitalistisch bestimmten Normen, Gesetzen, Werten dominant geprägte Kunstlandschaft musste anfangs zu Spannungen in der Struktur der jetzt gesamtdeutschen Theaterlandschaft führen. Seine weitere Geschichte wurde davon aber, wie ich es sehe, nicht wesentlich bestimmt. Dagegen hat die allmähliche, dann im neuen Jahrhundert massive Durchsetzung des globalisierten Neoliberalismus gravierende Auswirkungen auf das traditionell recht stabile deutsche kulturelle System Theater. Unter dem Druck seiner medial eingepeitschten Privatisierungs- und Flexibilisierungsstrategie und seiner deutschen rigiden Austeritätspolitik schwächen sich Bereitschaft und faktische Möglichkeiten ab, die traditionell und heute immer noch/wieder künstlerisch (und kulturpolitisch) produktiven kommunalen/staatlichen festen Häuser/stehenden Ensembles kostenreich zu fördern, und es gibt Ansätze, die seit den 1990ern gewachsene künstlerisch insgesamt sehr produktive Freie Szene gegen sie als das zeitgemäße künstlerisch kreative Theater auszuspielen, was, wenn erfolgreich, zur verstärkten finanziellen Austrocknung des ganzen – jetzt formenreicher gewordenen – »stabilen kulturellen Systems« führen könnte.

Das tradierte Netz gesellschaftlich-öffentlich fester Häuser mit eigenen Ensembles (Sammelname Stadttheater) hat sich nach 1990 insgesamt, wenn auch in einzelnen Phasen und Teilen/Regionen unterschiedlich, offen gehalten für die Verhandlung der sehr ungemütlichen »Spannungen, Ängste, Unsicherheiten« der neuen Realitäten. Im Zusammenwirken der Produktionen von Frank Castorf, Christoph Marthaler und Christoph Schlingensief sowie zunächst noch Johann Kresniks Tanzgruppe, die sich gestalterisch sehr verschieden, doch in der radikal-kritischen Haltung gemeinsam mit den zutiefst konfliktreichen, widerspruchsbeladenen historischen Realitäten auseinandersetzten, ist die Berliner Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz für mehr als ein Jahrzehnt, nicht unvergleichbar der Rolle der

Berliner Schaubühne am Halleschen Ufer in den 1970ern/frühen 1980ern, zum wohl bedeutendsten Theater Europas geworden, mit Ausstrahlung, vielleicht besonders durch Castorfs Arbeiten, nach Südamerika. Es waren auch die festen Bühnen, die mit der raschen Aufnahme der neuen englischen Dramatik (Sarah Kane, Mark Ravenhill) in den Neunzigern deutliche Zeichen setzten für die künstlerische Kritik des nun das vereinte Deutschland überwuchernden Konsumkapitalismus. Die junge Truppe um Thomas Ostermeier, die in der Baracke des Deutschen Theaters Berlin 1994/95 mit Inszenierungen sozialkritischer Stücke begann, war

gleichsam der Ausgangspunkt für die Neuformierung der Schaubühne am Lehniner Platz, die nach der Jahrtausendwende mit kritischen kulturell-sozialpolitisch engagierten Arbeiten ebenfalls beachtliche internationale Aufmerksamkeit gefunden hat. Gleichzeitig hatte Sasha Waltz mit ihren ersten neuartigen Choreografien in den Berliner Sophiensaelen nicht nur eine neue Variante des seit Pina Bausch engagierten Tanztheaters kreiert. Der Aufführungsort und die Organisationsform der Truppe wiesen daraufhin, dass die seit Ende der 1980er Jahre im Wesentlichen unabhängig vom Stadttheater wachsende Freie Szene eine wichtige Rolle spielen würde für das Finden/Eröffnen neuer Räume für Theaterkunst. Sie hat insgesamt wesentlich zum Ausloten neuer gestalterisch-kommunikativer Wege beigetragen, insbesondere der praktischen (interaktiven) Beziehungen zwischen Kunstmachern und (ihrem) Publikum. Freie Gruppen zeigen nicht zuletzt, wie in der besonderen Raumzeit Theater kritisch wichtige/(be)drängende soziokulturelle Phänomene verhandelt werden können (Beispiele wären Hans-Werner Kroesingers soziopolitisch-kritische Dokumentar-Inszenierungen, Kollektiv-Produktionen der

Zur gleichen Zeit schien mir ein Theater mächtig geworden zu sein, das sich auf die intensive Beschäftigung

betont linken andcompany & Co, in einigen Fällen auch

»Experten des Alltags« vorführende Aufführungen von

Rimini Protokoll).

Joachim Fiebach ist
Kultur- und Theaterwissenschaftler. Arbeitsgebiete / Bücher:
Die Toten als die Macht der
Lebenden. Zu Theorie und
Geschichte des Theaters in
Afrika, 1986; Von Craig bis
Brecht., 1991 (1975);
Inszenierte Wirklichkeit.
Kapitel einer Kulturgeschichte des Theatralen, 2007; Welt
Theater Geschichte. Eine
Kulturgeschichte des
Theatralen, 2015.)

mit seiner eigenen spezifischen Realität konzentriert, dabei bzw. damit auch der inhaltlich-philosophischen Aufarbeitung der tiefgreifenden gesellschaftlichen Veränderungen gleichsam ausweichend. »Postmodern« (nur) auf das je präsentisch Performative (Performance) von Darstellungen zielend, geht es seinen Machern um die Ausstellung des reichhaltigen, komplizierten spezifischen Gefüges ihrer kreativen Kunst, vorrangig des spielenden Performers als dem Sinnbild des schöpferisch-flexiblen Individuums, und es geht primär um die Beschäftigung mit dem Materiellen/ Physischen des theaterkünstlerischen Gestaltens, mit den Bedingungen und Möglichkeiten seiner präsentisch-interaktiven Beziehung mit dem Publikum. Auf die sinnliche Oberfläche der Tätigkeiten/Vorgänge fokussiert, tendiert das Tun/Machen das zu überlagern/zu verdrängen, was dieses Machen an Bedeutungen generiert (generieren kann), indem auf die soziopolitischen/soziokulturellen Realitäten außerhalb des Theaters verwiesen wird. Massiv (be)gründet und gefördert wurde diese Strömung durch den Teil des öffentlichen kulturtheoretischen, speziell theaterkünstlerischen Diskurses, der in den 1990ern mit gesteigertem Interesse an den gestalterisch-kommunikativen Eigenarten und Möglichkeiten das physische Geschehen/Tun/Machen in künstlerischen Darstellungen als das Performative sehr verkürzt, eindimensional gleichsam als das Eigentliche, das einzig Wesentliche erklärte, abgetrennt von dem, was dargestellt wird, was Darstellungen - letztendlich unvermeidlich - an Bedeutungen produzieren. Dabei scheint eine Rolle gespielt zu haben, dass man sich so der Auseinandersetzung mit der im weiten Sinn politischen Relevanz eben der Bedeutungsproduktionen, der »Inhalte« von Kunst entziehen kann, nach dem historischen Umbruch 1989/90 vielleicht in der Scheu, sich möglicherweise missverständlich mit den enorm kompliziert gewordenen gesellschaftlichen Realitäten einzulassen. Dahin könnte auch die dabei stark betonte Möglichkeit bzw. Forderung, politisch Theater zu machen, tendieren, die, gesetzt gegen eine engverstandene Vorstellung vom politischen Theater, sehr weitmaschig, recht ungenau ist.

Diese Richtung/Strömung und ihre theoretischen Verfechter/Begleiter dürften in den durch die weltweite Finanzkrise 2008 bewirkten Erschütterungen der neoliberalen Realitäten an Wirkmacht eingebüßt haben. Das Theater beteiligt sich vielfach (wieder) an den (kritischen) wissenschaftlichen und künstlerischen Versuchen, die bedrohlichen Phänomene und komplex-komplizierten

Strukturen/Prozesse der heutigen Verhältnisse verstehbarer und durchschaubarer zu machen. Als politisches Theater im weiten Sinn wird versucht, die offensichtlich durch Entscheidungen der politischen Klasse bewirkten oder vertieften bedrohlichen Spannungen und Unsicherheiten als solche darzustellen, um so, vielleicht, kritisches Bewusstsein seiner Zuschauer mitformen und, eventuell, kritisch produktives Handeln in der Öffentlichkeit anstoßen zu können.

Die Schwierigkeiten, unter den historischen Bedingungen wirklich kritisch-produktive politisierte Kunst zu machen, sind enorm. Ich kann das in der kurzen Skizze nicht weiter erörtern, möchte aber ein Problem nennen – das seit geraumer Zeit recht verbreitete Bemühen, Texte/Vorgänge/ Stücke sehr verkürzt, reduktiv, gleichsam eindimensional auf nur einen Aspekt hin zu deuten und in symbolisch aufgestylter und/oder outrierter, »ausgefallener« Spielweise/ Raumordnung/Objektgestaltung als Markenzeichen bedeutender künstlerischer Kreativität zu inszenieren. Solche Praktiken überschreiben leicht, ja verdunkeln simplistisch/ reduktiv die komplizierte, konkrete Beschaffenheit der in den vorgeführten Geschichten/Narrationen/Stücken bedeuteten/»repräsentierten« Realitäten, und leisten (helfen) so wenig, diese verstehbar/durchschaubar zu machen. Zugespitzt sah ich das in zwei Produktionen von Brechts Stück Die Heilige Johanna der Schlachthöfe, das 2009/2010 in der Hochzeit der allgemeinen (moralischen) Aufregung über die gierigen Kapitalisten/den bösen Kapitalismus wieder aktuell geworden war. In der einen pendelte im weit gerahmten Hintergrund groß sichtbar ein riesiges ausgeschlachtetes Rinderstück fast die ganze Zeit hin und her, aufdringlich vor und über den Spielern hängend, die vor allem in den vorderen Bühnenteilen in oft aufgeregtem Sprechen und vielen Gebärden, teilweise für mich nicht verständlich, die Stückvorgänge ausagierten. Das symbolkräftige, wuchtig präsente Rinderstück drängte dahin, dass man das von Brecht gezeigte Geschehen abstrahiert von seinem spezifischen kapitalistischen Charakter als Vorgänge des blutigen Schlachthauses Welt wahrnehmen konnte (sollte), eine Deutung, die, da vom möglichen Hinterfragen der konkreten blutigen Ereignisse/Ergebnisse des globalisierten Kapitalismus heute ablenkend, trivial genug wäre, auch moralisch erregten Stammtischstrategen zu genügen. Die andere Aufführung führte Brechts Text teilweise als anscheinend auch grotesk-böse gemeintes Cartoon vor, das, in der Kostümierung an Klischees

amerikanischer Ausbeuter und in der Besetzung der Figuren auch an die Masse der international Ausgebeuteten erinnernd, hyper-ironisch (kritisch) den Charakter ihrer Beziehungen enthüllen sollte, in dem sehr angestrengtes Spiel (Marke Zertrümmerungskunst) wohl eher Verstehen der wirklichen Verhältnisse behinderte.

Wie weit, wie stark, und ob Theater – künstlerische Tätigkeit überhaupt – in den heutigen neoliberalen Verhältnissen, die von schwer zu durchschauenden global vernetzten sozioökonomischen Mechanismen bestimmt/gesteuert werden, noch kritisch-produktive Wirkkraft in die/für die Gesellschaft hat, ist schwer (oder vielleicht unmöglich) genauer einzuschätzen. Seine relevanten Versuche dazu müssen weitergehen und können, wenn in ihrer Reichweite auch bescheiden, kritische Wahrnehmung und kritisches Denken der ungeheuren Macht der neoliberalen Realitätskonstruktionen audiovisueller Medien gegenüberstellen, die blind, abgestumpft machen gegen die »Verdrängungen, Ängste, Unsicherheiten« (Günther Rühle), mit denen wir wirklich hausen.

2016: kriechen / hangeln / fallen

Die Stolpersteine des zeitgenössischen Tanzes

Esther Boldt

weihundert Ringe hängen von der Decke, weiß an grauen Gurtbändern, in Kniehöhe, über Kopf und dazwischen. Nur mit ihrer Hilfe soll ich den Raum durchqueren, Bodenberührung ist tabu. Es kostet überraschend viel Kraft, sich von Ring zu Ring zu hangeln, den nächsten in Reichweite von Hand und Fuß auszusuchen, das Gewicht auf den neuen Ring zu verlagern, der unversehens auspendelt. Mit einem Ruck werden meine vier Gliedmaßen in unterschiedliche Richtungen gezogen, und plötzlich schwebe ich bäuchlings über dem Boden, nicht mehr Herrin meines Körpers, meiner Bewegungen. Was

doch diejenigen Besucher*innen, die darauf warten, nach mir den Raum durchqueren zu können, unweigerlich zu Zuschau-Esther Boldt arbeitet als enden, zu Zeug*innen meines Scheiterns. Auf halber Strecke gebe ich auf, steige herab aus den Ringen und genieße

mir sonst selbstverständlich und fest verfugt erscheint - die Koor-

dination von Hand- und Fuß-, Arm- und Beinbewegungen, ihre

Beziehung zum Raum - ist plötzlich zu einer höchst komplizierten

Angelegenheit geworden, die ich vor Publikum austrage: Werden

die - kurzzeitig unselbstverständlich gewordene - Stabilität des Bodens unter meinen Füßen.

Was kann Tanz erzählen? Oder, verknappt: Was kann Tanz?, fragt sich Jochen Schmidt in seinem launig-streifenden Text aus dem Jahr 1990. Eine mögliche Antwort aus dem Jahr 2016 sind die »Choreographic Objects« von William Forsythe – auch

wenn ich nicht weiß, ob diese Antwort Jochen Schmidt gefallen hätte. An der ungewöhnlichen Ausstellung The Fact of Matter im Museum für Moderne Kunst (MMK) in Frankfurt am Main lässt sich ablesen, wie sich der Tanz, wie sich das Verständnis von Choreografie in den letzten 26 Jahren verändert hat. Einige dieser Veränderungen zeichnen sich bereits in Schmidts Text ab, der sich sowohl auf das Handlungsballett bezieht als auch auf das Tanztheater Pina Bauschs, dessen Arbeit er zeitlebens schreibend begleitete. Was also kann Tanz erzählen? Nichts, dessen Komplexität sprachlicher, verbaler Übermittlung bedarf, befindet der 1938 geborene, 2010 verstorbene Schmidt, wie beispielsweise ein Roman aus dem 19. Jahrhundert oder der Vietnamkrieg. Sind also der Tanz und mithin der Körper nicht in der Lage, komplexe Zusammenhänge und Themen darzustellen, zu verhandeln? Eine erstaunliche Diagnose, die der Autor allerdings nicht weiter ausführt – und der ich nicht zustimmen kann, erscheinen doch beim Stichwort des Krieges Aufführungen wie Three Athmospheric Studies von William Forsythe und VA Wölfls Ich sah: Das Lamm auf dem Berg Zion, Offb. 14,1 vor meinem inneren Auge, Aufführungen,

die auf komplexe Weise Körper, Bilder, Musik und Sprache verbinden und so virtuos verstörend »der Spur gewaltsamer Eingriffe und Erschütterungen« folgen, wie Katrin Bettina Müller angesichts von Three Athmospheric Studies befand. Aber Schmidt geht noch weiter, zweifelt er doch mit überraschender Pauschalität die Möglichkeit des Tanzes an, gesellschaftliche Veränderungen herbeizuführen – um auch hier eine Antwort schuldig zu bleiben, wie diese Veränderungen verfasst sein sollen und wie vermessen. Ich werde dagegen im Folgenden davon ausgehen, dass Kunst und Politik keine feststehenden und voneinander getrennten Wirklichkeiten, sondern vielmehr zwei Bereiche sind, die mannigfaltige Beziehungen zueinander unterhalten, die immer wieder neu reflektiert und ausgehandelt werden.

Eine kleine Tanzgeschichte

Was also ist geschehen? Zwischen Jochen Schmidts Text und meiner Gegenwart, zwischen seiner Sozialisierung, Seherfahrung und Schreibposition, und meiner klafft eine uneinholbare Lücke, die hier temporär und wiederum unbedingt lückenhaft überbrückt werden soll. Schmidt schrieb 1990, gewissermaßen am Vorabend von etwas, das heute unter dem Begriff »zeitgenössischer Tanz« firmiert. In seinem Text ahnt Schmidt einige der Veränderungen, die eintreten werden, andere liegen ihm vollkommen fern. So könnte eine kleine Geschichte des Tanzes der letzten 26 Jahre beispielsweise davon handeln, dass immer weniger getanzt wurde - im landläufigen Verständnis des Wortes. Eine Entwicklung, die übrigens Jochen Schmidt in seinem 2002 erschienen Buch Tanzgeschichte des 20. Jahrhunderts in einem Band irrtümlicherweise unter dem Titel »Stop Dance« beschrieb – irrtümlich, weil es doch weniger darum ging, mit dem Tanzen aufzuhören, als vielmehr darum, seine Vorzeichen und Bedingungen zu verändern, um mit dem Tanzen gewissermaßen neu anfangen zu können.

Fortsetzung auf Seite 64

1990-schriften der dramaturgischen gesellschaft

Tanztheater und Dramaturgie

Jochen Schmidt: Das Ballett, das Tanztheater und seine Dramaturgien

Als ich, vor knapp drei Wochen, das letztemal in Berlin war, habe ich mir in der Deutschen Oper an der Bismarckstraße Roland Petits Ballett "Notre-Dame de Paris" angesehen. Die Aufführung ist, einschließlich Pause, gerade zwei Stunden lang, also ungefähr so lang wie die Kinofilme zum selben Thema, und in diesen zwei Stunden erzählt das Ballett eine Geschichte, für die Victor Hugo, der diese Geschichte erfand, im 19. Jahrhundert einen voluminösen Roman brauchte. Das erfordert natürlich Verzicht, Konzentration, vielleicht gar Verdichtung; jedenfalls ist von dem, was der Roman schildert, nur noch das Allernotwendigste vorhanden: die Liebesgeschichte im Zentrum. Der arme Mißgestaltete ist in reiner Liebe zur schönen Zigeunerin entbrannt, der böse, dämonische Priester ist geil auf sie, sie ihrerseits liebt einen tumben, braven Soldaten - und weil alle diese Triebe und Sehnsüchte ihr Ziel nicht finden, geht es ungeheuer tödlich aus.

Der Choreograph, der diese Geschichte auf ein Dramolett verdickt, gewinnt der Sache in einer Notiz zum Stück natürlich eine positive Seite ab: in seiner Fassung, so meint er, käme für den Zuschauer "die tragische Permanenz des Hauptwerkes von Victor Hugo" besonders deutlich heraus. Man kann die Sache auch anders sehen; ich zum Beispiel denke, daß Petit die Geschichte von Quasimodo und Esmeralda, Frollo und Phoebus auf "Bildzeitungs"-Niveau abhandelt, weit unter dem der beiden mir bekannten Filme - und zwar nicht aufgrund eines persönlichen Versagens, sondern aufgrund einer falschen Asthetik, die im Ballett sozusagen eine Afterkunst der

31

Autorin, Tanz- und Theaterkriti-

kerin für Zeitungen und Magazi-

ne wie die taz, nachtkritik.de,

Theater heute und tanz. Sie

war zudem in verschiedenen

Jurus tätia, u. a. beim Hörspiel

Tanzplattform Deutschland 2014

und beim Else-Lasker-Schüler-

des Jahres 2009, bei der

epischen oder dramatischen Literatur sieht und glücklich ist, wenn sie ein Stück Weltliteratur, wie stotterig auch immer, nachbuchstabieren kann. "Notre-Dame de Paris" ist 1965, also vor immerhin 23 Jahren, an der Pariser Oper herausgekommen, und natürlich können Sie mich fragen, warum ich Sie mit einem so alten und offensichtlich wenig zeitgemäßen Werk behellige? Die Antwort ist simpel: weil dieses Stück immer noch für eine ganz bestimmte, keineswegs ausgestorbene Art von Ballett steht, die gerade hier in Berlin sehr gepflegt wird; denken Sie nur an Roland Petits "Blauen Engel", an die verschiedenen Literaturverballhornungen von Valery Panow, die alle im Repertoire der Deutschen Oper stehen oder standen.

Aber der Irrtum beschränkt sich keineswegs auf Berlin; er wird hier lediglich besonders auffällig, weil er in so massierter Form auftritt. Anderswo ist das nicht anders. In der ganzen Welt wird die Geschichte von Romeo und Julia nicht nur mit Shakespeares Worten und mehr oder weniger treffenden Übersetzungen nacherzählt, sondern auch durch Tanz und Pantomime – und wenn jemand besonders ambitioniert ist, dann verzichtet er wohl gar auf die Musik von Serge Prokofieff und das mit ihr verknüpfte Libretto von Lawrowsky, Radlow und dem Komponisten, das den Vorzug hat, die Handlung vergleichsweise verständlich herauszuarbeiten, und er schneidert sich selbst ein neues Handlungsgerippe, so geschehen vor exakt drei Wochen in Essen durch Heidrun Schwaarz, eine ehemalige Berliner Ballerina übrigens, bei der ich bis weit über eine halbe Stunde hinaus Mühe hatte, auch nur die Figuren exakt zu identifizieren; wer zum Beispiel Merkutio war, wurde mir erst klar, als er von Tybalt erstochen wurde.

Es ist ja in dieser Art von Literaturballett gar nicht so selten, daß die Beziehungen zwischen den Figuren auf der Bühne nur im Programmheft wirklich einsichtig werden. Bestimmte soziale Konstellationen kann das Ballett einfach nicht darstellen. Daß ein Mann und eine Frau auf der Bühne miteinander verheiratet sind, daß ein Jüngerer das Kind eines Älteren ist und zwei Gleichaltrige Geschwister sind, das macht uns ein besserer und vielleicht sogar ein durchschnittlicher Choreograph gerade noch klar. Aber darüber hinaus? Georg Balanchine, dem wohl niemand den Ehrentitel des bedeutendsten klassischen Choreographen dieses Jahrhunderts streitig macht, hat daraus die Konsequenz gezogen, als er "Balanchines Gesetz" aufstellte: "There are no sisters in law in ballet - Es gibt keine Schwägerinnen im Ballett".

Für Balanchine persönlich bedeutet das praktisch den Verzicht aufs erzählende Ballett überhaupt; er hat nur ganz wenige Choreographien geschaffen, die so etwas wie eine Fabel enthielten. Sein Metier war das - ich sag's mit Vorbehalt, weil es mit Menschen auf der Bühne die totale Abstraktion einfach nicht geben kann -, also: sein, Balanchines Metier war das abstrakte, das "reine" Ballett, das seine Geschichte als eine Geschichte von Körpern erzählt, eine Geschichte von Musik und räumlicher Spannung. Ich denke, daß dieser Art von nicht-erzählendem Ballett in der Historie der Tanzkunst eine weit wichtigere Stellung zukommt als etwa der

abstrakten Malerei in der Geschichte der bildenden Kunst. Aber ich denke nicht, daß sie die einzige Möglichkeit des Balletts und der Tanzkunst ist.

"Balanchines Gesetz" verbietet nicht das tänzerische Erzählen generell. Es gebietet aber den Verzicht auf gewisse Themen, die sich nur durch Bewegung und Reaktion auf Bewegung nicht darstellen lassen: Themen, die in ihrer Komplexität nur durch Wort und Sprache darstellbar sind. Der holländische Choreograph Hans van Manen zum Beispiel hat sich zu Recht immer geweigert, seine Haltung zum amerikanischen Vietnam-Krieg in einem Ballett auszudrücken. Er ist auf dieses Thema immer wieder angesprochen worden, man hat ihn zu einem solchen Stück drängen wollen. Aber er hat darauf auf die einzig richtige Weise reagiert, indem er erklärt hat, wenn er etwas zu Vietnam zu sagen habe, tue er das mit einem Zeitungsinterview; auf der Tanzbühne sei der Vietnamkrieg nicht darstellbar. Natürlich hat das andere Choreographen nicht davon abgehalten, sich zum Vietnamkrieg mit einem Ballett zu äußern; mir ist allerdings kein Ballett zu diesem Thema bekannt, das künstlerisch reüssiert hätte. Am ehrenwertesten ist damals vielleicht Hans Kresnik in Bremen mit einem Stück wie "PigasUS" gescheitert. Aber das ändert nichts daran, daß die Parole, die Kresnik damals ausgab, falsch war: "Ballett kann kämpfen". Das kann es, ganz gewiß, nicht. Es kann nur darstellen - und ob diese Darstellung, wenn sie denn intensiv genug ist, soziale Haltungen verändert, vielleicht Vorurteile abbaut, möchte ich aufgrund meiner Erfahrungen in den letzten Jahrzehnten nur sehr bedingt bejahen; selbst Pina Bauschs gewiß radikales, kämpferisches, emanzipatorisches Oeuvre hat, fürchte ich, die Gesellschaft und ihre Verhaltensweisen kaum berührt, geschweige denn verändert.

Wir sind ein bißchen von unserem Ausgangspunkt abgekommen: der Frage nach dem tänzerischen Erzählen. Gesehen haben wir, so hoffe ich, mittlerweile, daß das Dümmste, was ein Choreograph oder ein Ballettdramaturg sich einfallen lassen können, die Umsetzung eines noch so schönen Romans, eines noch so schönen literarischen Textes in Tanz ist. Da bleibt das Medium Tanz - von seltenen Ausnahmen abgesehen - immer weit hinter seinen eigenen Möglichkeiten wie denen der Vorlage zurück. Die einzige Möglichkeit, aus diesem Dilemma herauszukommen, ist es, daß jemand sozusagen die Essenz, die Idee eines literarischen Werkes in Tanz überträgt, die vorgegebene Handlung aber völlig vergißt und sich seinen eigenen tänzerischen Reim macht. Das ist es, was Hans Kresnik in Heidelberg bei seinen letzten Produktionen gemacht hat: bei "Mars", bei "Mörder Woyzek", bei "Macbeth".

Das waren dann im Grunde aber schon Originalstoffe, und solche Originalstoffe braucht der Tanz, wenn er erzählen möchte. Das heißt keineswegs, daß das alte Stationenballett, in dem sich die Handlung von Tableau zu Tableau, von Szene zu Szene weiterhangelt, nicht mehr möglich wäre. Es gibt durchaus positive Beispiele aus allerjüngster Zeit, Fälle, in denen das klassische Stationenballett funktioniert hat, allerdings anhand eines Originalstoffes. Heinz Spoerlis "La Belle Vie" in Basel war ein solcher Fall: eine im Grunde konventionelle Stationendramaturgie, die doch

durch ihre äußerst subtile Annäherung an den Stoff, dadurch, daß sie das Thema exakt bei den richtigen Stellen packte, alles erreichte, was erreichbar war: die Konexakt bei den richtigen Stellen packte, alles erreichte, was erreichbar war: die Konexakt bei den richtigen Stellen packte, alles erreichte, was erreichbar war: die Konexakt bei den richtigen Stellen packte, alles erreichte, was erreichbar war: die Konexakt bei den richtigen Stellen packte, alles erreichte, was erreichbar war: die Konexakt bei den richtigen Stellen packte, alles erreichte, was erreichbar war: die Konexakt bei den richtigen Stellen packte, alles erreichte, was erreichbar war: die Konexakt bei den richtigen Stellen packte, alles erreichte, was erreichbar war: die Konexakt bei den richtigen Stellen packte, alles erreichte, was erreichbar war: die Konexakt bei den richtigen Stellen packte, alles erreichte, was erreichbar war: die Konexakt bei den richtigen Stellen packte, alles erreichte, was erreichbar war: die Konexakt bei den richtigen Stellen packte, alles erreichte, was erreichbar war: die Konexakt bei den richtigen Stellen packte, alles erreichte, was erreichbar war: die Konexakt bei den richtigen Stellen packte, alles erreichte, was erreichbar war: die Konexakt bei den richtigen Stellen packte, alles erreichte, was erreichbar war: die Konexakt bei den richtigen bei den richtigen

Von Spoerli, dem Choreographen von "La Belle Vie", stammt die Feststellung, daß das klassische Ballett vom Tanztheater in die Defensive gezwungen worden sei, allerdings in eine Defensive mit positivem Effekt: der klassische Choreograph, der allerdings in eine Defensive mit positivem Effekt: der klassische Choreograph, der vor dem Aufkommen des Tanztheaters frei genug gewesen sei, jede Geste oder Pose vor dem Aufkommen des Tanztheaters frei genug gewesen sei, jede Geste oder Pose vor dem Aufkommen des Tanztheaters frei genug gewesen sei, jede Geste oder Pose vor dem Aufkommen des Tanztheaters frei genug gewesen sei, jede Geste oder Pose vor dem Aufkommen des Tanztheaters frei genug gewesen sei, jede Geste oder Pose vor dem Aufkommen des Tanztheaters frei genug gewesen sei, jede Geste oder Pose vor dem Aufkommen des Tanztheaters frei genug gewesen sei, jede Geste oder Pose vor dem Aufkommen des Tanztheaters frei genug gewesen sei, jede Geste oder Pose vor dem Aufkommen des Tanztheaters frei genug gewesen sei, jede Geste oder Pose vor dem Aufkommen des Tanztheaters frei genug gewesen sei, jede Geste oder Pose vor dem Aufkommen des Tanztheaters frei genug gewesen sei, jede Geste oder Pose vor dem Aufkommen des Tanztheaters frei genug gewesen sei, jede Geste oder Pose vor dem Aufkommen des Tanztheaters frei genug gewesen sei, jede Geste oder Pose vor dem Aufkommen des Tanztheaters frei genug gewesen sei, jede Geste oder Pose vor dem Aufkommen des Tanztheaters frei genug gewesen sei, jede Geste oder Pose vor dem Aufkommen des Tanztheaters frei genug gewesen sei, jede Geste oder Pose vor dem Aufkommen des Tanztheaters frei genug gewesen sei, jede Geste oder Pose vor dem Aufkommen des Tanztheaters frei genug gewesen sei, jede Geste oder Pose vor dem Aufkommen des Tanztheaters frei genug gewesen sei, jede Geste oder Pose vor dem Aufkommen des Tanztheaters frei genug gewesen sei, jede Geste oder Pose vor dem Aufkommen gewesen sei, jede Geste oder Pose vor dem Aufkommen gewesen sei, jede Geste oder Pose vor dem Aufkommen

Diese Aussage ist insofern bemerkenswert, als einer der Grundvorwürfe, die dem Tanztheater in jüngster Zeit gemacht worden sind (und ich nehme mich da keineswegs aus), darauf hinausläuft, daß die Dramaturgie des Tanztheaters eine gewisse Beliebigkeit der Einfälle und szenischen Abfolgen wo nicht erzwinge, so doch zumindest ermögliche. Lassen Sie uns überprüfen, ob und, gegebenenfalls, wie zumindest ermögliche. Lassen Sie uns überprüfen, ob und, gegebenenfalls, wie weit das stimmt - und schauen wir uns zunächst einmal an, wie die typische Tanztheaterdramaturgie funktioniert und wie sie sich von der traditionellen Ballettdramaturgie unterscheidet.

Ich unterstelle einmal, daß Pina Bausch diese Dramaturgie als erste entwickelt hat - obwohl es auch andere gibt, die das von sich behaupten. In Dresden, beim Zweiten Ausdruckstanz-Symposium vor einigen Wochen, erzählte eine Dame aus der Tschechoslowakei zum Beispiel, alles das, was Pina und das Wuppertaler Tanztheater machten, habe ihre Mutter schon in den dreißiger Jahren praktiziert; also sei eigentlich sie die Erfinderin des Tanztheaters.

Für unsere Frage ist das allerdings nicht weiter von Belang, weil es hier nicht auf geistige Vater- oder Mutterschaft ankommt, sondern nur auf die tatsächliche Einflußnahme. Die Dramaturgie des deutschen Tanztheaters - und man kann das tatsächlich so generell sagen, weil heute eigentlich alle wichtigeren Choreographinnen und Choreographen auf dieselbe oder jedenfalls sehr ähnliche assoziative Weise arbeiten -, die Dramaturgie des deutschen Tanztheaters hat sich an Pina Bausch und nicht an einer unbekannten Tschechoslowakin aus den dreißiger Jahren ausgerichtet.

Pina Bausch hat diese Dramaturgie nicht mit einem Schlage geschaffen: sie hat sie schrittweise entwickelt. Stationen dieser Entwicklung sind das frühe, noch in Essen am Folkwang entstandene kleine Stück "Nachnull", sind die "Aktionen für Tänzer", die Arno Wüstenhöfer bei Pina in Auftrag gab, ehe er sie nach Wuppertal engagierte, die kleine Revue "Ich bring dich um die Ecke", in der die Tänzer nunmehr schon des Wuppertaler Tanztheaters zum erstenmal sangen, der Brecht-Weill-Abend "Die sieben Todsünden" vom Sommer 1976, als offensichtlich wurde,

daß ein ganz neuer Stücktyp entstanden war. Die Form der Revue wurde für ernste Inhalte und sozialkritische Themen nutzbar gemacht; das Collagieren wurde zum Stilprinzip. Aus traumhaft verschwimmenden Bildern montierte die Bausch neue erzählerische Abläufe, die sie nach dem Prinzip des Gegensatzes strukturierte: eine kühne Folge von Spannung und Entspannung, Laut und Leise, Groß und Klein, Hell und Dunkel, Solo und Ensemble, verwegen ausbalanciert zwischen Kunst und Trivialität, Desillusionierung und neuem Pathos - und die Wiederholung ohne Rücksicht auf die Publikumserwartung zum Stilprinzip erhebend.

So ganz viel, gar Prinzipielles, hat sich mit der Zeit an dieser Form nicht mehr geändert. Irgendwann kam zum Singen noch das Sprechen hinzu, und mit der Zeit änderte sich, eine Konsequenz der neuen Ästhetik, auch die Probenarbeit. Man fing nicht mehr mit Musiken oder Handlungsvorgaben - und nicht einmal mehr mit choreographischen Einfällen an. Stattdessen stellte Pina Bausch Fragen nach bestimmten Erlebnissen ihrer Tänzer, ließ sie in der Erinnerung gewisse Situationen rekonstruieren, auf bestimmte Vorgaben reagieren. Wie war das mit der ersten Liebe, mit dem Verhältnis zu Vater oder Mutter, wie habt ihr Weihnachten gefeiert, was fällt euch ein zu Stichwörtern wie Heiß und Kalt, Schmerz oder Lust, wie würdet ihr, in drei Wörtern, die spezifischen Eigenarten Eurer Länder definieren? Aus den Fragen wurde und wird im Laufe der Probenarbeit vielleicht nicht unbedingt tänzerisches, aber auf jeden Fall Bewegungsmaterial - und irgendwann kommt dann der Punkt, an dem die Choreographin das eine zum anderen in Beziehung setzt, an dem sie sortiert und ausscheidet, an dem sie Spannungsfelder aufbaut und Strukturen entwickelt, die bis zu jenem Augenblick, an dem in der Premiere der Vorhang aufgeht, nicht die endgültigen sein müssen.

Ich erinnere mich an mindestens zwei Fälle, in denen ich als der Besucher der Generalprobe völlig überrascht war, als bei der Premiere der Vorhang aufging: bei "Bandoneon" und bei "Walzer". Bei "Walzer" hatte Pina Bausch vom Vormittag bis zum Abend die Szenenfolge völlig umorganisiert, bei "Bandoneon" hatte sie den Zufall entschlossen beim Schopf gepackt. Als nämlich die Probe allzu lange dauerte, hatte die technische Leitung des Wuppertaler Theaters mit der Demontage des Raumes begonnen, während die Choreographin und ihre Tänzer noch beim Probieren waren - ein Effekt, den die Bausch sofort aufgriff, so daß im fertigen Stück am Ende des ersten Teils bei offenem Vorhang ein Teil der Vorstellung, die Bühne, demontiert wird und der zweite Teil des Stückes auf nunmehr kahler Bühne sich abspielt.

Wichtig freilich sind nicht solche Anekdoten, so gut sie auch die Wuppertaler Arbeitsweise beleuchten, wichtig ist das dramaturgische Prinzip, das in der Folge, mehr oder weniger exakt, so gut wie alle der Tanztheater-Ästhetik verpflichteten Gruppen übernahmen - mit dem Ergebnis, daß sich auch die fertigen Stücke immer mehr zu ähneln begannen, wie die Kritik nicht müde wurde zu behaupten. Ich denke allerdings, daß Reinhild Hoffmann Recht hat, wenn sie bemerkt, daß an

solchen Ähnlichkeiten nicht die künstlerische Abhängigkeit der Tanztheater-Choreographen von Pina Bausch schuld sei und gewiß nicht ihre Neigung zu Imitation oder Bilderklau, sondern eine gewisse künstlerische Notwendigkeit. Der Mensch, oder Bilderklau, sondern eine gewisse künstlerische Notwendigkeit. Der Mensch, oder Bilderklau, sondern eine gewisse künstlerische Notwendigkeit. Der Mensch, hat mir Reinhild Hoffmann für einen Fernsehfilm gesagt, hat nun einmal nur zwei hat mir Reinhild Hoffmann für einen bschränkte Anzahl von Ausdrucksmöglich-Arme, zwei Beine, einen Kopf und eine bschränkte Anzahl von Ausdrucksmöglich-keiten. Wer ein realistisches Tanztheater will, kommt früher oder später zu jenen keiten. Wer ein realistisches Tanztheater maßen als erste, vorgelegt hat.

Was uns an dieser Stelle natürlich interesssiert, sind die Konsequenzen, die die hat. Beim Handlungsballett alten Stils - nicht jedoch beim handlungslosen, beim hat. Beim Handlanger har Dramaturgenkunst vielleicht gefragter als in irgendeiner "abstrakten" Ballett - war Dramaturgenkunst vielleicht gefragter als in irgendeiner anderen Form des Theaters, auch wenn für gewöhnlich die Choreographen ihre eigenen Dramaturgen waren, mit mehr oder weniger Geschick. Wie aber sieht es beim Tanztheater aus? Erlauben Sie mir zuvor noch einen Exkurs: in die Musik. Bei jenem Dresdner Ausdruckstanz-Symposium vor einigen Wochen, das ich schon einmal erwähnt habe, beklagte sich der Komponist Gerald Humel, der in West-Berlin lebt und in den frühen siebziger Jahren Gerhard Bohner die Musik für zwei seiner erfolgreichsten Choreographien geschrieben hat: "Die Folterungen der Beatrice Cenci" und "Lilith", Gerald Humel also beklagte sich, daß die Tanztheater-Ästhetik eine Zusammenarbeit zwischen Komponisten und Choreographen wie seinerzeit zwischen ihm und Bohner nicht mehr zulasse. Für sich privat hat Humel daraus die Konsequenz einer Zusammenarbeit mit der Komischen Oper in Ost-Berlin gezogen, deren tänzerische Produkte sich zwar auch "Tanztheater" nennen doch handelt es sich nach unserem westlichen Verständnis bei ihnen eher um Handlungsballett traditioneller Struktur.

Natürlich hängt Humels Problem direkt mit der Arbeitsweise des Tanztheaters zusammen: wo bis zum Premierentag noch nicht feststeht, in welchem szenischen Zusammenhang die Bilder eines Stückes erscheinen werden, hat der Komponist - der ja die Struktur eines Stückes mit seiner Komposition so gut wie unveränderbar vorgibt - keine Chance mehr. Mit scheint allerdings, daß der Dramaturg in einer ähnlichen Lage ist. Zwar gibt es, mindestens beim Wuppertaler Tanztheater, durchaus einen Dramaturgen. Raimund Hohe hat die meisten der jüngsten Pina-Bausch-Produktionen begleitet, und an der Produktion von "Kontakthof" hat Renate Klett mitgewirkt. Aber ich bezweifle, daß die Arbeit von Hohe die eines Produktionsdramaturgen war, daß er Strukturen vorgegeben oder auch nur entscheidend mitbeeinflußt hat. Das macht letzten Endes Frau Bausch doch alles selbst und allein, künstlerisch gewiß so autonom wie ein regieführender Theaterdompteur alter Schule, und so weit ich informiert bin, ist das bei Kresnik, Hoffmann und Linke, bei Horvath und Schindowski nicht anders; sie sind ihre eigenen Dramaturgen, behalten sich die dramaturgischen Entscheidungen bis ins Kleinste vor: ihr gutes Recht, denke ich.

An dieser Stelle könnte ich schließen: beim Tanztheater sind Dramaturgen zwar nicht überflüssig, aber auch nicht überaus stark gefragt; der Grund dafür liegt in der Struktur der Stücke, vor allem in der Arbeitsweise, wie wir gesehen haben.

Andererseits ist es natürlich so: quantitativ ist das Tanztheater für den Berufsstand des Dramaturgen gar nicht so wichtig. Wer die deutschen Feuilletons regelmäßig liest, kann zwar den Eindruck bekommen, daß das Tanztheater auf dem tänzerischen Sektor unserer städtischen und staatlichen Bühnen absolut dominant sei. Aber tatsächlich dominiert - jedenfalls ist das meine Meinung - das Tanztheater zwar künstlerisch, rein quantitativ ist es immer noch eine Minderheit. Wo gibt es denn, im Rahmen des Stadttheatersystems - im Bereich der freien Gruppen ist das wesentlich anders, denn die sind praktisch alle der Tanztheater-Ästhetik verpflichtet - wo gibt es denn schon Tanztheater an unseren Bühnen: in Wuppertal, natürlich, in Bochum, in Heidelberg, in Bremen, in Freiburg, in Hildesheim - sollte ich Osnabrück auch noch nennen, wo das Etikett "Tanztheater" meines Erachtens reiner Schwindel ist, jedenfalls für einen großen Teil der Tanzproduktionen?

Sechs, acht Tanztheaterensembles gegen dreißig mehr oder weniger klassische: Das ist es schon - und es scheint auch nicht mehr mehr zu werden: einmal, weil es gar nicht so viele Intendanten gibt, die ernsthaft am Tanztheater interessiert sind und nicht nur, weil ihnen das Tanztheater mit seinen im allgemeinen doch kleineren Ensembles billigere Tanzproduktionen ermöglicht als das Ballett; zum anderen, weil so viele vorzügliche Tanztheaterchoreographen auch nicht existieren. Das sieht ja so einfach aus; man kann scheinbar alles Mögliche und irgend etwas auf die Bühne bringen und das Widersinnigste mit- und gegeneinander montieren. Aber in Wahrheit erfordert Tanztheaterchoreographie ein ebenso großes Talent wie die Choreographie fürs klassische Ballett. Man braucht eine außerordentliche, bildkräftige szenische Phantasie, kann sich - anders als beim klassischen Ballett - nicht in virtuose Exkurse rein tänzerischer Natur retten und braucht letztlich doch ein großes formales Gespür. Denn es wäre ein großer Irrtum zu glauben, daß man auf der Tanztheaterbühne alles machen und jeden mit jedem in Beziehung setzen kann. Auch das Prinzip der Collage und der Montage hat seine ästhetischen Gesetze, und so richtig es auch ist, daß man auch als Nicht-Künstler relativ leicht ein leidlich anständiges Bild zusammenschnippeln und -kleben kann, so richtig ist es auch, daß nur die wirklichen Künstler mit dieser Methode große Bilder schaffen. Das gilt für die szenische Collage der Tanztheaterstücke ebenso. Mag sein, daß wir der scheinbaren Leichtigkeit, mit der diese Technik zu handhaben ist, im Augenblick viele mittelmäßige Stücke von Mitläufern verdanken. Aber auf die Dauer werden nur die wirklichen Künstler übrigbleiben - Pina Bausch vor allem, von der der Kollege Schindowski unlängst in einer scherzhaften Gegenfrage auf sein Verhältnis zur Avantgarde gemeint hat: "Pina Bausch, das ist doch heute schon ein Stück Klassik, oder?"

Statt also im landläufigen Sinne zu tanzen, wurde vielmehr abgetastet und hinterfragt, was des Tanzes Mittel und Wege sind, seine Schritte, Sprünge, Tritte, seine Glieder und Gelenke; es wurde gefragt, was der Körper ist, wenn er nicht länger als natürlich gegeben erscheint, sondern vielmehr als sozial und gesellschaftlich konstituiert und mithin veränderbar – umso mehr im Tanz, dessen Trainingsmethoden bestimmte Körperrepräsentationen und -bilder täglich aufs Neue einüben mit dem Ziel, dass die Bewegungen auf der Bühne leichter Hand (und Fuß) so wirken, als entsprängen sie dem Körper selbst. Einen Beginn dieser Entwicklungen skizziert Schmidt, wenn er die Arbeitsweise Pina Bauschs umreißt: In ihrem Tanztheater geht es immer weniger darum, dem Tanz vorgängige Geschichten zu erzählen. Vielmehr entwickelt es Mittel, die auch in den Folgejahren prägend sein werden für den zeitgenössischen Tanz: Die Überprüfung jeder Bewegung »auf ihre innere Wahrheit, ihren Sinn« (Schmidt), eine collageartige Dramaturgie, der keine narrative Struktur zugrunde liegt, sowie eine prozessorientierte und recherchebasierte Probenarbeit, in die sich die Tänzer*innen mit ihren singulären Erfahrungen und Geschichten einschreiben können und sollen.

Bei Jochen Schmidt erscheinen, kurz nach dem Mauerfall, die Grenzen noch intakt, die Begrifflichkeiten klar umrissen: Hier das Handlungsballett, dort das Tanztheater, und irgendwo im Hintergrund, da flüstert Cunningham. Heute ist die umfängliche Erschütterung von Positionen und Begrifflichkeiten in die Arbeitspraxis eingesickert, und zwischen den Künsten eröffnet sich ein weites Feld, in dem die Gattungsbezeichnungen unscharf werden. So lassen sich viele Choreograf*innen von der Bildenden Kunst anstecken, inspirieren, benutzen sie als Werkzeug, um sich mit ihrer eigenen Sprache auseinanderzusetzen und damit: sie auseinanderzusetzen. Eine kleine Geschichte des zeitgenössischen Tanzes könnte von der jungen Amerikanerin Meg Stuart handeln, die 1991 ihr erstes Stück in Europa zeigte, Disfigure Study beim Klapstuk Festival in Leuven. Darin entwickelte sie de-figurierte Körper und Bewegungsstudien, zersetzte den menschlichen Körper in Bewegung, bis die Zusammengehörigkeit seiner Gliedmaßen nicht länger gewährleistet schien, sie sich aus dem Körperganzen lösten und eine durchaus un-heimliche Autonomie gewannen. Stuart setzte sich mit der Repräsentation des Körpers - auch auf der Bühne - auseinander und befragte seinen Ort in der Gesellschaft. Um ihre Idee eines fragmentierten, nicht-integrierten Körpers zu entwickeln, um eine Fragilität

und ein Scheitern zu zeigen, für das sie im Tanz bislang keine Sprache gelernt hatte, ließ sie sich von den perspektivisch gebrochenen Leibern und entgleisten Gesichtern des Malers Francis Bacon inspirieren: »Visual artists gave me the courage to question my modes ef expression and gave me the power to take distance from the languages of Limón, Cunningham and Release.«

Eine kleine Geschichte des zeitgenössischen Tanzes könnte auch von einem französischen Molekularbiologen handeln, der 1998 als seltsamer Kopffüßler über die Bühne wanderte, einen Rock über Oberkörper und Gesicht gestülpt, und Körperbilder wie Bewegungen in ihre Teile zerlegte, um sie stets neu zusammenzufügen: Xavier Le Roy. Jahre später wird er in Le Sacre du Printemps die Bewegungen des Dirigenten Sir Simon Rattle zum Ausgangspunkt einer Choreografie nehmen, die die suggestive Wucht und rhythmische Gewalt von Igor Strawinskys Musik im Wortsinn sichtbar macht, und die so bestehende kulturelle Systeme seziert und neu kontextualisiert. Die Bedingungen des Tanzes werden gerade an seinen Gattungsgrenzen verhandelt: Wie sich Pina Bausch auf das Theater bezog, um ihre künstlerischen Möglichkeiten auszuweiten, ihre Tänzer*innen zu Sprecher*innen und expliziten Träger-*innen einer eigenen Geschichte machte und sie als solche auf die Bühne brachte, treffen heute im zeitgenössischen Tanz disparate Prinzipien und Inszenierungsweisen verschiedener Künste aufeinander. Choreograf*innen entleihen anderen künstlerischen, aber auch wissenschaftlichen Disziplinen Methoden und Strategien der Darstellung und der Analyse. Sie entfremden diese Strategien, indem sie sie in einen anderen Kontext verschieben, und öffnen die künstlerischen Felder aufeinander hin.

Nicht zuletzt könnte diese kleine Geschichte des zeitgenössischen Tanzes davon handeln, wie im Postfordismus künstlerische Strategien und Arbeitsweisen durchaus gesellschaftlich wirksam werden – allerdings unter verkehrten Vorzeichen, schlägt er doch gerade aus den kommunikativen und kognitiven Fähigkeiten des Menschen Kapital, aus seiner Flexibilität und seinem Vermögen, auf Unvorhergesehenes zu reagieren und setzt seinerseits auf Prozesshaftigkeit und Kollaboration. Körper und Güter, Zeichen und Kapital zirkulieren um die Welt, während andere, unerwünschte Körper an politisch wie technologisch abgeschotteten Grenzen festgehalten werden. Gerald Siegmund und Stefan Hölscher weisen darauf hin, dass diese Entwicklungen in einer doppelten Beziehung zum Tanz stehen: Sie

gründen sich auf der Fähigkeit des individuellen Körpers und seines Bewegungsvermögens, und sie sind damit befasst, Körper im Raum zu verteilen, wie es die Choreografie tut: Dance and its artistic communities have indeed become a model for neo-liberal flexibility and self-exploitation. Enger denn je sind Ästhetiken und Produktionsweisen ineinander verstrickt, mehr denn je bedarf es einer Anerkennung, eines Gewahrseins dieser Verstrickung und der fortwährenden Aufmerksamkeit für sie. Was also kann der Tanz, wenn er zum Modell von Flexibilisierung und Ausbeutung geworden ist, wie kann man über ihn schreiben, ohne neoliberale Ansprüche und Bedingungen zu wiederholen, sie also zu erneuern, ihnen eine Gegenwart zu verschaffen? Diese Fragen werde ich hier, wie vieles andere Aufgeworfene auch, nicht umfassend verhandeln können, sondern sie vielmehr anreißen, umreißen, skizzieren, auf dass eine Fortschreibung dieser Geschichte an anderer Stelle geschehe. Eröffnet Jochen Schmidt in seinem Text, durch die weiten Erinnerungs- und Erfahrungsräume seines professionellen Gedächtnisses flanierend, ein Viereck aus Tanz und Politik, Dramaturgie und seiner eigenen kritischen Zuschauerschaft, so sollen diese Verhältnisse auch im Folgenden abgeschritten und vergegenwärtigt werden.

Suchfigur in greifbarer Nähe: Dramaturgie

Wenn sich der Tanz derart über seine Grenzen hinaus bewegt, seine Begriffe aufs Spiel setzt, wenn er, wie Xavier Le Roys Sacre, ein Dirigat in eine Choreografie verwandelt und die Zuschauer*innen in ein Orchester, wenn er, wie Forsythes »Choreographic Objects«, Museumsbesucher*innen choreografiert, was bedeutet das für diejenigen, die ihn begleiten, für Dramaturgie und Kritik? 1990 befindet Jochen Schmidt, dass der Dramaturgin oder dem Dramaturgen aufgrund der veränderten, prozessorientierten Probenarbeit und des montierten Stückaufbaus keine große Rolle im Tanztheater zukomme. Er sei »zwar nicht überflüssig, aber auch nicht überaus stark gefragt«. Dabei geht Schmidt von einer Arbeitspraxis und einem Aufgabenbereich aus, wie sie im Stadttheaterbetrieb entstanden war, einer Arbeit an einem vorgängigen Text oder einer Choreografie sowie der vermittelnden Funktion zwischen Institution, Künstler*in und dem Publikum. Tatsächlich strukturiert sich in diesen Jahren das Feld des Tanzes neu, die neuen Arbeitsweisen bringen auch Mitarbeiter*innen hervor, für die es zunächst keine Berufsbezeichnung gibt. André Lepecki beschreibt, dass für seine Kollaboration mit Meg Stuart

dene Bezeichnungen wie >aesthetic eye<, >distant eye<, >researcher(und)aesthetic advisor(verwendet wurden, um diese neue, reflektierende, recherchierende, zutragende, unterstützende, aber auch kritisch-distanzierte Tätigkeit zu charakterisieren. Erst später taucht der Begriff Dramaturg*in für diesen neuen Arbeitsbereich auf, flankiert von Band 5-6 der Theaterschrift Über Dramaturgie, der 1994 erschien. In den 1990er Jahren war die oder der Tanzdramaturg*in eine Suchfigur, und ihr oder sein Auftauchen wurde begleitet von Fragen, die der zeitgenössische Tanz mithilfe von recherche- und prozessorientierten, offeneren und disziplinübergreifenden Arbeitsweisen an sich selbst stellte. In der systematischen Erschütterung des Bekannten bringt die oder der Dramaturg*in ihre oder seine Perspektive ein, hat eine kritisch-reflektierende Position inne, wird aber auch als jemand beschrieben, deren oder dessen Arbeit eine große Nähe zum künstlerischen Prozess auszeichnet, als jemand, die oder der sein Entstehen beobachtet und begleitet, dabei ihr oder sein spezifisches Wissen einbringt und zugleich versucht, dieses ein Stückweit zurück- oder herauszunehmen, um für die singuläre Erfahrung offen zu bleiben. »Dramaturging is an odd job«, befindet denn auch Lepecki. »It creates such a deep level of proximity with and investment in the work and its author, while at the same time being a task that is supposed to be objective and logical and anonymous (without signature).« Bojana Cevijc versteht sich in ihrer Arbeit als gleichwertige Sparringspartnerin im Denkprozess, als engste Freundin der Choreografin oder des Choreografen, wenn es darum geht, ein Problem zu produzieren, was für sie heißt: einzustehen fürs Experiment und gegen die Bequemlichkeit. Fungiert die Dramaturgin oder der Dramaturg im Stadttheaterbetrieb als Schaltstelle zwischen Innen und Außen, zwischen künstlerischem Prozess, Institution und Zuschauerschaft, so betont Bojana Cevijc vielmehr eine freundschaftliche Nähe. Gerade diese soll, ähnlich wie das Arbeiten über Gattungsgrenzen hinweg, eine besondere Reibung ermöglichen: Gemeinsam gelte es, für das jeweilige Stück einen Zugang oder eine Methode zu entwickeln, »which forces the work on a performance to deviate from the possible«. Dabei sollte das Handeln mit dem Unbekannten nicht zur neoliberalen Forderung des Immer-Neuen verkommen, die die ewige Gegenwart stets nur neu absichert, sondern vielmehr Momente der Verstörung wie der Störung schaffen. Der Dramaturg oder, häufiger, die Dramaturgin wird im

und ihrer Company of Damaged Goods ab 1992 verschie-

zeitgenössischen Tanz zur Komplizin, wenn es darum geht, die Grenzen des Tanzes zu erweitern, den Arbeitsprozess abheben zu lassen vom Möglichen und der Nähe so Unbekanntes zu entlocken. Eine Komplizin, deren Auftauchen Jochen Schmidt noch nicht vorhersah, geht er doch von Künstler*innen aus, die die Entscheidungen im künstlerischen Prozess alleine fällen. Er nimmt an, dass die dramaturgische Mitarbeit von Raimund Hoghe und Renate Kletts keinen Einfluss gehabt hat auf Pina Bausch: »Das macht Frau Bausch doch letzten Endes alles selbst und allein, künstlerisch gewiß so autonom wie ein regieführender Theaterdompteur alter Schule (...).« In den 1990er Jahren wurde Tanzproduktion zu einem kollaborativen Prozess, an dem neben Choreograf*innen bildende Künstler*innen, Dramaturg*innen, Musiker*innen, Bühnenbildner*innen etc. beteiligt waren – und heute noch sind.

Von der Unmöglichkeit des Urteils: Kritik

Die autonomen Alleinherrscher haben nicht nur im Tanz, sondern auch in seiner Kritik ausgedient. Und so charakterisieren Nähe und ein Zurücktreten von dem, was man zu wissen meint, auch andere professionelle Zuschauende: die Kritiker*innen. Wo Künstler*innen das Verständnis der eigenen Arbeit nachdrücklich erodieren, indem sie die Gattungsgrenzen bearbeiten, wo die Begrifflichkeiten der Kunst sowie die Kriterien ihres Gelingens nicht mehr abgesichert sind, ist die patriarchale, souveräne Geste der Kritikerin oder des Kritikers fragwürdig geworden, die oder der gewissermaßen auf den ersten Blick einordnet, urteilt, immer schon weiß. Vielmehr geht es im Schreiben darum, der Bewegung und Öffnung des Tanzes zu folgen, sich ihm beschreibend möglichst genau anzunähern, um das Gesehene weniger zu ersetzen als räsonieren zu lassen im Raum der Schrift. Die Kritik lässt sich anstiften von dem, was sie in der Kunst erfährt: Sie setzt ihre Sicherheiten aufs Spiel, versetzt ihre Begriffe und Positionen – durchaus lustvoll – in Bewegung, sie handelt mit der eigenen Unmöglichkeit, zu einem Urteil zu kommen wie mit der Notwendigkeit, es dennoch zu tun. »Die ästhetische Kritik urteilt so, dass durch das Wie ihres Urteilens das Dass ihres Urteils in Frage gestellt ist«, schreibt der Philosoph Christoph Menke. Deshalb könne die Kritik nicht von ihrem Resultat her bestimmt werden, von dem Urteil - das ohnehin meines Erachtens der uninteressanteste Teil einer Kritik ist, gehen die Hauptschreibarbeit, das Beschreiben und Interpretieren das Gesehenen, ihm doch voraus, ist es doch lediglich der

Schluss des Textes, der sich bis dahin selbst geschrieben hat. So befindet auch Menke, dass die entscheidende Einsicht der Kritik darin besteht, »dass zwischen dem Grund des Urteils und dem Akt des Urteils, und deshalb auch zwischen dem Prozess des Urteilens und dem Akt des Urteils, eine unüberbrückbare Kluft gähnt.« Ästhetische Kritik ist zugleich eine besondere Praxis des Urteilens und eine Kritik am Urteilen. Wo das Subjekt als Grund des Urteilens infrage steht, tritt an die Stelle der souveränen Geste vielmehr der systematische Zweifel der oder des Schreibenden gegenüber dem, was sie oder er zu wissen meint – und der Versuch, sich den künstlerischen Arbeiten immer neu, mit wachem, gewissermaßen entleertem Blick zu nähern. Die Haltung dieses Urteilens ist nicht Gewissheit, sondern Gebrochenheit, der Akt des Urteilens wird lesbar als unauflösbare Spannung zwischen Singulärem und Allgemeinem, zwischen Erfahrung und Begriff, Moment und Konzept. Das Urteilen selbst wird einem Prozess überantwortet, es wird zum unabgeschlossenen Dialog mit dem

Vor der Folie des zeitgenössischen Tanzes macht sich die autoritäre Geste desjenigen fragwürdig, der gewissermaßen im Vorübergehen einordnet und urteilt, eine Geste, wie sie auch Jochen Schmidt in seinem Text vollzieht. Im schreibenden Zwiegespräch mit dem zeitgenössischen Tanz muss sich Kritik vielmehr angreifbar machen, was umso problematischer ist, als ihre Strukturen zur Zeit erodieren: Die fetten Jahre der deutschen Feuilletons, in denen Jochen Schmidt schrieb, sie sind vorbei. Heute rückt das Schreiben über Tanz und Theater auf Spaltenbreite zusammen, wo es Redaktionen (aus Sorge um ihre Leserschaft) nicht ohnehin zu kompliziert geworden ist und zu marginal. Dies ist ein Verlust: für die Künstler*innen, die mit der Kritik eine unabhängige Reflexion ihrer Arbeit und mithin eine Gesprächspartnerin verlieren. Es ist ein Verlust für das Publikum, dessen Möglichkeiten schwinden, sich über zeitgenössische Ästhetiken zu informieren und diese zu kontextualisieren. Hier steht es also aus, neue Strukturen zu erfinden, die den Erfordernissen des zeitgenössischen Tanzes gerecht werden, die seine Diskurse aufgreifen, die bereit sind, neue Formate zu erfinden und sich selbst wie den Lesenden etwas zuzumuten: Komplexität beispielsweise, Fremdheit, Offenheit bis in die Poren und die gepflegte

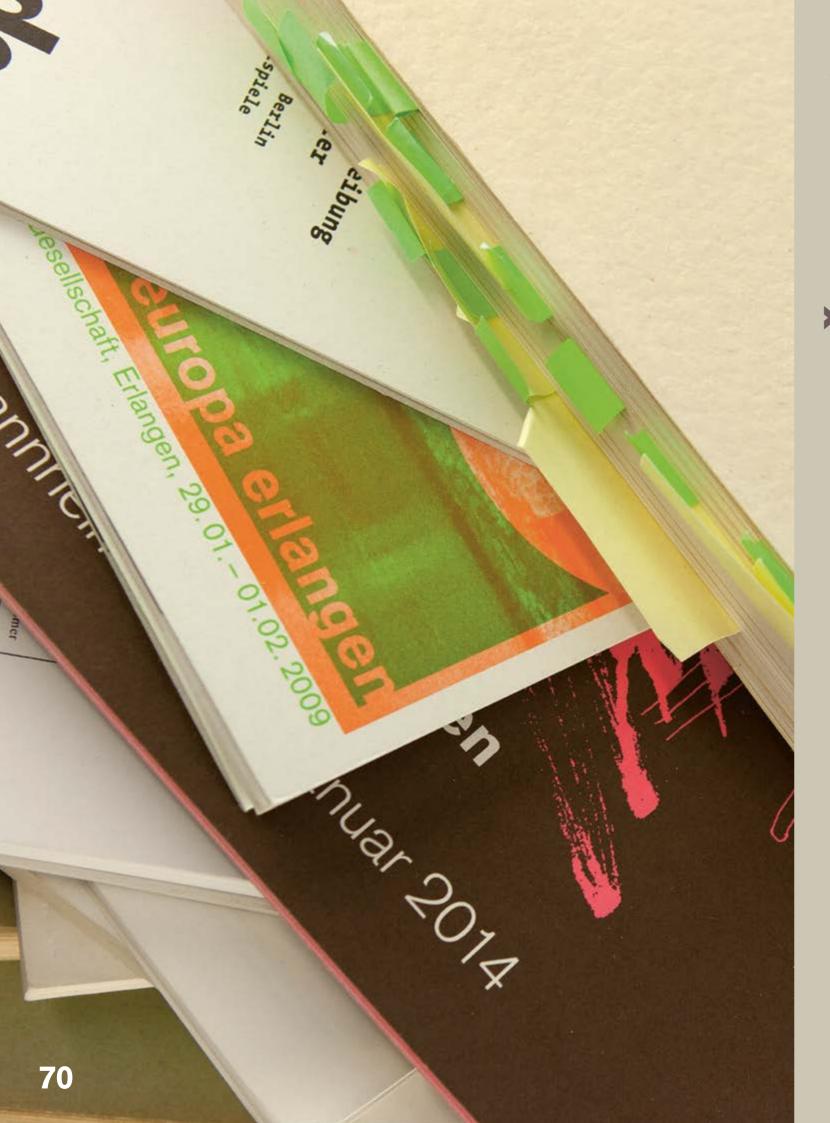
Zwischenspiel als Endspiel: Was kann Tanz?

Dieses Objekt ist keins. Es ist ein Volumen, ein Ausschnitt, eine Leere: »A Volume, within which it is not Possible for Certain Classes of Action to Arise« ist ein weißer raumfüllender Kubus, der über dem Boden lediglich einen Spalt in Höhe von 60 Zentimetern offen lässt. Ein Spalt, in den die Besucher*innen auf Knien hineinkriechen können, sich auf den Boden legen, vielleicht zusammenkauern oder, im Falle eines Kindes, sogar aufrecht sitzen, den Großen endlich überlegen. Der Körper faltet sich zusammen, die Welt schwindet, der Umraum wird uneinsehbar, von den anderen Besucher*innen sind allenfalls Schuhe und Waden zu erkennen. Ab und zu lugt jemand herein, doch letztlich überwiegt die Zurückhaltung.

Wo der Postfordismus die körperliche Fähigkeit des Menschen zur Veränderung in körperlose Flexibilität ummünzt, während andere Bewegungsqualitäten wie Langsamkeit, Zaudern und Zögern negiert werden, macht die Tanzwissenschaftlerin und Dramaturgin Bojana Kunst das subversive Potenzial des Tanzes dort aus, wo er Stolpersteine im omnipräsenten, reibungslosen Fließen schafft. Hier also kann das choreografische Wissen seinen Ort finden: Die Bewegungspotenziale des menschlichen Körpers, die Forsythe in seinen Objekten entbirgt, widersetzen sich der täglich eingeübten und eingeforderten reibungslosen Fortbewegung, sie provozieren Ausfälle, sie verführen zum Kriechen, Hangeln, Huschen, Schleichen, sie fordern das Zögern, das Überprüfen der eigenen Position im Raum, das aufmerksame Verfolgen räumlicher wie körperlicher Verhältnisse. Sie enteignen mir meine Bewegung und entfremden mir meinen Körper, indem sie mich in ihn zurückführen, indem sie mich aufmerksam machen auf die Bedingungen, unter denen Bewegungen hervorgebracht werden - und schaffen dabei eine mögliche Antwort auf die Frage, was Tanz kann.

Es geht also, immer noch und wieder, um die Lücke. Um die Unterbrechung. Um die Behauptung des Spielraums in einer Gegenwart, die dabei ist, ihre Zukunft auszulöschen, indem sie sich selbst für alternativlos erklärt. Im Tanz, in der Kollaboration künstlerischer Arbeitsprozesse wie im Schreiben geht es darum, die Veränderung anzuerkennen, sich ihr zu ergeben: Bewegung ist relational verfasst, und ihr Wesen ist Veränderung: »[M]ovement is a constant qualitative change, a continuous rearrangement and replacement of the body in relation to the other forces and trajectories of life.« In einer behaupteten Zukunft ginge es darum, dass sich auch die Institutionen anstiften

ließen von der Veränderungsfähigkeit, die in der künstlerischen und kritischen Praxis ihre Anfänge genommen haben. Es ginge darum, das Experiment nicht immer nur an die beweglichsten, äußeren Glieder zu delegieren, zu den Künstler*innen und anderen Freelancern, sondern auch die inneren Organe der Institutionen räsonieren zu lassen und sie in die Lage zu versetzen, mit dem Unerwarteten umzugehen. Es ginge darum, sich in Risikomut zu üben, die institutionelle Verfasstheit abzugleichen mit den veränderten gesellschaftlichen Realitäten, um sich in ihnen anders zu justieren.



2016: der fremde oder der volksfeind

Terao Ehito

Der japanische Theatermacher und Theaterwissenschaftler Terao Ehito reist seit 2007 regelmäßig nach Europa und reflektiert die Theaterszene in Deutschland. Aktuell lebt er in Leipzig und promoviert über die Schauspielpraxis des Gegenwartstheaters in Japan und in Deutschland. Eine gute Gelegenheit ihn für diese Publikation nach seinem Blick von außen zu befragen.

Der Fremde« lässt sich laut Georg Simmel vom Wandernden unterscheiden. Während der Wandernde »heute kommt und morgen geht«, ist der Fremde der, der »heute kommt und morgen bleibt«. Wenn ich als ausländischer Schauspieler und Theaterwissenschaftler ins deutsch(sprachig)e Theater gehe, erinnere ich mich immer an seine Worte. Wie auch ich vom deutschen Theater angezogen wurde, Deutsch gelernt habe und momentan an einer deutschen Universität als Doktorand studiere, fühle ich im Theater immer, dass ich der Fremde bin. Wenn ich der Wandernde wäre, könnte ich ohne Bedrücktheit von einer Stadt in eine andere wandern. Aber da ich auch morgen hier bleiben werde, muss ich der Tatsache gegenüberstehen, dass ich dort in einer Phase ausgeschlossen werden kann. Das rührt nicht nur vom sprachlichen Problem her, sondern von dem öffentlichen Charakter der Theaterinstitution. Natürlich ist es unbestreitbar, dass der Fremde ein relativer Begriff ist. Wie jede kulturelle, sprachliche oder historische Gemeinschaft keine feste Einheit ist, gibt es auch nicht den absoluten Fremden. Aber ich habe sehr oft schweigend mit den Schultern gezuckt, obwohl die anderen Zuschauer herzlich lachten. In der Tat gibt es unzählige Konnotationen, Kontexte und Codes, die ich nicht verstehen kann.

Kann das Theater als öffentliche Institution mir, einem Fremden, keine Zugänglichkeit für die Gesellschaft versichern? Ist es für weniger Menschen offen als gedacht? Ja, sicher. Auch in Deutschland unterscheidet sich das nicht von Japan. Ein Ort für alle lässt sich ein Ort für niemanden nennen. Wenn man etwas untersucht und präsentieren möchte, müssen Abgrenzung und Ausschließung vorausgesetzt werden, egal ob im Theater, im Seminar an der Universität oder in der politischen Diskussion. Natürlich ist es zweifellos, dass seit der Aufklärung das Theater in Deutschland im wörtlichen Sinne eine »öffentliche« Institution ist, obwohl manche Theater vor allem nach der Wiedervereinigung aus politischen und finanziellen Gründen geschlossen werden mussten. Dass beispielsweise das Berliner Schillertheater mit seiner langen Tradition trotz des Widerstandes der Theaterleute geschlossen wurde, nahmen japanische wie deutsche Theaterwissenschaftler mit Entsetzen und Enttäuschung auf. Wir fragten uns, ob die deutsche Gesellschaft kein Interesse mehr am Theater hat. Aber prinzipiell ist das deutsche Stadt- und Staatstheater immer noch in einer gesicherten Position, indem es auf aktuelle Ereignisse lebendig reagiert und neue Talente gebiert. (Ich finde es auch ein symbolisches Ereignis, dass

das Institut für Theaterwissenschaft an der Universität Leipzig durch den Widerstand von Studenten und Mitarbeitern die drohende Schließung überwunden hat.) Die sogenannte Flüchtlingskrise, die in allen europäischen Ländern ein erschütterndes Problem ist, ist für das deutsche Theater eine Chance zur Aktivierung. In vielen Theatern sind viele Projekte verwirklicht worden, um über dieses

Thema nachzudenken und zu diskutieren. Darüber hinaus ist es sehr auffällig, dass manche Theater Flüchtlingen Übernachtungen und Hilfsgüter ange- Master in Germanistik und boten haben. Als ich im Deutschen Theater Berlin arabische Informationen für Übernachtungsmöglichkeiten sah, fühlte ich eine Art der Bewunderung. Waren es nicht auch die Schauspieler dieses Theaters, die 1989 die Demonstration auf dem Alexan- Institutionen praktisch in Frage derplatz veranstaltet hatten? Ich bin als Ausländer zu stellen. Seit 2015 promoviert erstaunt, dass Theater in Deutschland nicht ledig- er an der Universität Leipzig. lich Unterhaltung, sondern ein autonomer Freiraum mit großer gesellschaftlicher, politischer und künst-

lerischer Verantwortung ist und dass die Voraussetzungen dafür gegeben sind. Ein weiterer Versuch der Öffnung ist die Zunahme an englischen Untertiteln an Theatern in Berlin. In der Tat lassen sich viel mehr ausländische Zuschauer als vor etwa zehn Jahren blicken. Deutsches Theater scheint sich zu wandeln, auch wenn dadurch eine andere Abgrenzung und Abschließung herbeigeführt werden

Eine wichtige Funktion der Dramaturgie scheint darin zu liegen, gegen die Dilemmas »geschlossene Offenheit« oder »Ausschließung mittels Einschließung« zu protestieren. Der japanische Theaterwissenschaftler Hirata Eiichirô bezeichnet die Arbeit der Dramaturgie als Vermittlungskunst eines »Dazwischen«, beispielsweise zwischen Theater und Gesellschaft, Bühne und Publikum, Regisseur und Schauspieler usw. Indem Dramaturgen jedes »Dazwischen« mit ihren theoretischen Kenntnissen und kritischen Blicken verbinden können, erreicht das Theater die Freiheit, die sich »zwischen« zwei Polen befindet.

Was bedeutet aber Freiheit für Theater? Der Begriff der »Freiheit der Kunst« ist sozial schon so weit angenommen, wie der Wahlspruch von Ludwig Hevesi »der Zeit ihre Kunst, der Kunst ihre Freiheit« an der Secession in Wien seine damalige Provokation inzwischen verloren hat. Ich erinnere mich, dass 2007, als ich erstmals nach Deutschland gekommen bin, bei einer Aufführung von Emil und die Detektive an der Berliner Volksbühne (Regie: Frank Castorf) aus

Terao Ehito machte an der Universität Keio (Tokio) einen Theaterwissenschaft. 2009 begründete er mit der Regisseurin Sakata Nao die Performancegruppe »6.5/w«, um politische und künstlerische

Versehen mit Tränengas geschossen und die Polizei gerufen wurde. Hinterher sagte der Verantwortliche der Polizei, dass (trotz des Vorfalls) die Freiheit der Kunst geschützt werden muss. Das fand ich damals überraschend, wie selbstverständlich Freiheit der Kunst in der deutschen Gesellschaft ist.

»Freiheit« hat in Japan eine andere Bedeutung als in Deutschland, sowohl im positiven Sinne als auch im negativen. In meinem Heimatland gibt es kaum öffentliche Theaterinstitutionen wie in Deutschland. Zwar gibt es tausende Theater, aber sie werden meistens Bürgersaal genannt und sind grundsätzlich für jeden Bewohner nutzbar. Es ist nötig, einen Antrag zu stellen und die entsprechende Gebühr zu bezahlen. Da funktioniert die Idee der Gleichheit. Ein aus Steuern finanzierter Saal muss von allen Bürgern gleichartig verwendet werden können. Dass nur bestimmte Personen das Monopol der Nutzung haben, entspricht nicht der Idee der Gleichheit. Daher finden im japanischen Theater täglich unterschiedliche Veranstaltungen statt, vom Kinderfilm bis zum Klavierkonzert von Ashkenazy. Aber auch politische Veranstaltungen kann man hier besuchen. Das ist eben eine Art der japanischen Freiheit. Das größte Angebot gibt es in Tokio. Hier gibt es Gegenwartstheater oder Oper, klassisches Ballett oder traditionellen japanischen Tanz, Kabuki, Nô, Musical, manchmal Pekingoper oder Kathakali. Das Angebot der Produzenten und die Nachfrage der Konsumenten regeln sich frei über den Markt. Auf diese freiheitliche Weise zeigen tausende Gruppen in Japan »ihr Theater«. Da es weder nationale Theaterhochschulen noch ein Nationaltheater mit Ensemble gibt, muss jede Gruppe und jeder Theatermacher für sich seine Theorie kennen und seine eigene Form finden. Würde in Japan ein Diktator den Stellenwert des Theaters erkennen und daher verbieten lassen wollen, er würde scheitern, denn der Freiraum des Theaters (vor allem des Gegenwartstheaters) ist in Japan nicht anders als die Abwesenheit der Institution und der Norm. Auch die größte Sichel der Macht kann die Kunst nicht abschneiden, weil sie selbst die Wurzel ist. Wurzeln sind im Japanischen eine Metapher für ein uneinheitliches, dezentralisiertes und spontanes Netzwerk. Mit der Kunst als Wurzeln können wir hoffentlich nach der politischen und ökonomischen Katastrophe des japanischen Nationalstaats (die nicht weit entfernt ist) Orte der Zuflucht und des Asyls produzieren. Die Freiheit der Kunst in Japan kann vor allem eins: es ermöglichen, dass sich

Wurzeln ausbreiten, um den Winter zu überwinden und im Frühling wieder zu wachsen und Blüten zu treiben.

Allerdings sehe ich die Zukunft nicht optimistisch. Die Hoffnung auf die Kraft der Wurzeln ist gering. Sie wirkt nur in der Katastrophe. Haben wir nicht schon am 11. März 2011 erkannt, dass eine schlimme Katastrophe nicht durch eine gute Vorbereitung zu verhindern ist? Wie lange man auch auf Godot wartet, man kann nichts machen, wenn Godot tatsächlich erscheinen würde (nebenbei bemerkt befindet sich Japan noch immer im nuklearen Notstand, den die Regierung am 11.03.2011 ausrief). Seitdem ist es klar geworden, dass es kein »Unmögliches« gibt. Wir alle können überall und jeden Augenblick fremd sein. Auch im metaphorischen Sinn.

Hier fragen wir uns aufs Neue, wozu wir ins Theater gehen und wozu wir das Theater haben. Warum fordern wir Freiheit und Öffentlichkeit von der Kunst? Was ist Theater für uns? Zwar gibt es keine richtige Antwort für alle Menschen, aber lassen wir uns eine andere Möglichkeit als die der hoffnungslosen Hoffnung finden: damit Künstler zu »Volksfeinden« werden können. Oder genauer gesagt: es ist nicht das Ziel der Kunst, ein »Volksfeind« zu werden. Das Ziel ist die seelische Freiheit, ohne Rücksicht darauf, ein »Volksfeind« zu werden. Es handelt sich nicht um Widerstände gegen Ordnung, Recht oder Moral, sondern darum, deren Selbstverständlichkeit zu unterbrechen, zu suspendieren und eine andere Möglichkeit der Menschen und der Welt zu praktizieren. Nicht setzen, sondern entsetzen, wenn ich mich auf die politische Philosophie von Werner Hamacher beziehe. Wenn Freiheit der Kunst wertvoll ist, kann es so sein. Gerade deshalb soll Theater einerseits unendlich offen und andererseits komplett geschlossen sein, damit man darin an der Welt zweifeln kann.

Ein japanischer politischer Aktionist, Toyama Kouichi, nennt sich Faschist. Er hat als »Volksfeind« viele Aktionen vollzogen, um die Rechtsordnung oder die politischen Institutionen in Frage zu stellen. Vielen bekannt wurde beispielsweise seine Kandidatur für die amerikanische Präsidentschaftswahl 2008. Er rief dazu auf, sein Bewerbungsvideo auf YouTube anzuschauen. Darin erklärt er: »Jetzt intervenieren die Vereinigten Staaten von Amerika in der Politik der ganzen Welt und die ganze Welt ist damit zu Amerika geworden. Deswegen müssen alle Menschen in der ganzen Welt zur Wahl für den amerikanischen Präsidenten berechtigt und wählbar sein. Wer mich fördern will, soll die Wahl verleugnen und damit seinen Willen

zeigen.« Nachdem die echte Wahl beendet war, erklärte Toyama, dass er die Unterstützung von mehr als 6,5 Milliarden Menschen bekommen hatte. Seine Strategie funktioniert als ironische Gesellschaftskritik, indem er die Dichotomie von Sieg und Niederlage, Minderheit und Mehrheit, Eigenem und Fremdem unterbricht und umstößt. Er bezeichnet sich zwar nicht als Künstler, aber er verbindet in der starren politischen Situation von Japan Spiel und Politik auf eine sehr eigene Weise. Der »Faschist« Toyama zielt darauf ab, das bestehende System umzustoßen und Revolution zu verwirklichen. Durch seine Revolution zerstört werden müssten bspw. die parlamentarische Demokratie, die Parteienpolitik oder der globalisierte Kapitalismus. Interessant ist, dass seine Aktionen auf kein eindeutiges Ergebnis abzielen. Vielmehr setzt er auf einen ungültigen Aufruf zum Boykott der Abstimmung, um mit der ironischen Aktion die Vortäuschung und Gewalttätigkeit der Politik ans Licht zu bringen. Das ist seine Strategie des Politischen. Die Aktionen von Toyama, die vom politischen Radikalismus in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts beeinflusst sind, lassen sich vielleicht im westlichen Kontext mit Laibach, Christoph Schlingensief oder Pussy Riot vergleichen. Ihre Aktionen erscheinen im Alltagsleben als »der Fremde«. Durch ihre provokativen Fragestellungen und geschickte Rhetorik wird die alltägliche Kontinuität augenblicklich unterbrochen und die Ordnung erschüttert. Vertreter der Macht, der Religion oder der Sittlichkeit können ihre Aktionen als Entweihung oder als Kitsch bezeichnen. Sie wollen die Aktionen in die Ordnung der Sinnhaftigkeit einschließen und damit entmachten. Die Kunst der Provokation ist aber der unendliche Versuch, dem Mechanismus der Semantik zu widerstehen.

Die Funktion der Dramaturgie und die Bedeutung der Dramaturg*innen ist in diesem Kontext zu beachten. Die Zusammenarbeit von Christoph Schlingensief und Carl Hegemann oder von Frank Castorf und Matthias Lilienthal scheinen mir zwei der fruchtbarsten Beispiele des unendlichen Versuches zu sein. Ohne die Dramaturgie und ihre speziellen Fähigkeiten würde sich das deutsche Theater verlaufen. Symbolisch und lustig ist in diesem Zusammenhang die Anekdote, dass Robert Wilson in seiner ersten Produktion in Deutschland von vielen Dramaturgen umstellt wurde und darüber verdutzt erschien. Nach und nach erkannte er jedoch ihre Unabdingbarkeit. Ein wichtiger Aspekt erscheint mir, dass sich ihre speziellen Fähigkeiten nicht leicht ohne die Autorität der Institution auswirken.

Anders gesagt kann die Kunst der Provokationen in einer öffentlichen Institution, die dieser die Voraussetzungen stiftet, überhaupt erst entstehen. Was die Aktionen von Schlingensief ermöglicht hat, ist ohne Zweifel die große Ressource der deutschen Theaterinstitution und der Freiheit der Kunst im europäischen Sinne. Das kann man auch eine paradoxe Struktur nennen, dass die eine Institution von innen heraus zerstörende Kraft von der Institution selbst ermöglicht und gesichert wird. Sie lässt sich auch als Spannungsverhältnis zwischen Konstruktion und Dekonstruktion beschreiben sowie als Setzen und Ent-setzen bezeichnen. Wenn die wechselseitigen Kräfte die wunderbare Balance halten, dann kann ein unsagbares Fest des »Volksfeindes« entstehen.

Jetzt bin ich »zwischen« zwei Ländern, Japan und Deutschland. Owohl ich die Sprache gelernt habe, kann ich nie zum deutschen Muttersprachler werden. Aber gleichzeitig habe ich das Gefühl, dass meine nationale Identität als Japaner immer mehr verschwindet. Ich entdecke das fremde Ich sowohl in Japan als auch in Deutschland. Wenn ich jedoch jene »Volksfeinde« sehe, finde ich es nicht unmöglich, die Situation produktiv zu machen. Nein, es muss nicht immer produktiv sein. Ich bin kein produktiver Mensch. Es geht vielmehr darum, an dem Zwischenzustand Spaß zu haben. Die Geste des »Volksfeindes« ist keine zynische passive, als sei alles unveränderlich. Sie ist vielmehr positiv und aktiv: Alles, was er möchte, ist möglich. Die Möglichkeit des »Dazwischen« kann vielleicht in der Kunst der Dramaturgie liegen. Oder im Lied meiner dreijährigen Tochter, die ihre eigene Sprache hervorbringt. Weder Japanisch noch Deutsch.

damals auch allen Beteiligten zugänglich gemacht habe. Es war besonders damals auch allen Beteiligten Sagange bereits im vorigen Jahr strittig schwierig, drei strittige Funkte, die bereits im vorigen Jahr strittig waren, in diese Musterdienstvorschrift einzuarbeiten.

Das war einmal die Frage der Probenteilnahme. Herr Weitz hat sich im Das war einmal die Frage der inden eingesetzt, daß das Recht der vorigen Jahr besonders energisch dafür eingesetzt, daß das Recht der vorigen Jahr besonders energisch den Proben sozusagen rechtlich veran-Teilnahme für den Dramaturgen an den Proben sozusagen rechtlich veran-Teilnahme für den Bramatungen and rer strittiger Punkt, die Honorierung kert sein müsse. Dann war ein and rer strittiger Punkt, die Honorierung kert sein müsse. Dann war ein der sich nun Herr Weitz gegen eine der eigenen Artikel im Programmheft, wo sich nun Herr Weitz gegen eine der eigenen Artikel im Frogracht hat, daß diese Artikel nicht zu hono-andere Gruppe sehr stark gemacht hat, daß diese Artikel nicht zu honoandere Gruppe senr stark gedacht dritte Frage, ob man den Dramaturgen zur rieren seion. Und dann war die dritte Frage, ob man den Dramaturgen zur rieren selen. Und dann dan der nicht. Diesen Entwurf, den wir also Schauspielbrei zwingen könne oder nicht. Diesen Entwurf, den wir also dann in Recklinghausen festgelegt haben, den habe ich dann an Rechtsan. dann in Recklinghausen les ger Wochen später wieder bei ihm in Koln walt Boden geschickt und bin vier Wochen später Wusterdieret in Koln walt Boden geschickt und bit ihm nunmehr eine Form dieser Musterdienstvorschrift gewesen und habe mit ihm nunmehr eine Form dieser Musterdienstvorschrift gewesen und nabe mit ling die nötige, uns nicht so bekannte rechtliche durchgesprochen, die nun die nötige, uns nicht so bekannte rechtliche durchgesproonen, die han der wir dann also einen endgültigen Entwurf formulierung aufwelst. Ich werde Ihnen nun die endgültige Form dieser gemeinsam fertiggestellt. Ich werde Ihnen nun die endgültige Form dieser Muster-Dienstvorschrift vorlesen:

ABKOMMEN

zwischen

dem Deutschen Bühnenverein

der Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehörigen

für DRAMATURGEN

Der Dramaturg hat als Mitarbeiter des Theaterleiters die Aufgabe: a) unter Berücksichtigung der vorhandenen Literatur bei der Aufstellung

- und Gesteltung des Spielplans mitzuwirken,
- b) Neuerscheinungen der Theaterliteratur auf ihre Eignung zur Aufnahme in den Spielplan zu prüfen,
- o) die Verhandlungen und den Schriftverkehr mit den Autoren, Verlegern, Presse, Rundfunk, Fernsehen und Film (Wochenschauen) zu führen,
- d) Sonderveranstaltungen des Theaters, wie Morgenfeiern, Einführungsvorträge, Autorenlesungen, literarische Diskussionen, u.ä. zu besorgen und vorzubereiten,
- e) die Schriftleitung des Programmheftes zu übernehmen und im Rahmen des von der Bühnenleitung zur Verfügung gestellten Honoraretats selbständig zu entscheiden.

Der Dramaturg ist allein dem Theaterleiter unterstellt und nur ihm gegenüber verantwortlich.

\$ 3

In Ausführung der dem Dramaturgen obliegenden Aufgaben ist er berechtigt:

-) dem Betriebsbüro in künstlerischen Fragen Weisungen zu erteilen,
- die Vorlage von Theaterstücken und dramaturgischen Bearbeitungen, insdie vorzeitgenössischer Stücke, vor der Annahme durch das Theater and vor Probenbeginn zu verlangen,
- c) an Regiesitzungen teilzunehmen und in Besetzungsfragen seine Meinung zu äußern,
- i) bei jedem Vorsprechen oder Vorsingen anwesend zu sein und zu dem Ergebnis Stellung zu nehmen.

Ohne besondere Vereinbarung und Vergütung ist der Dramaturg nicht verpflichtet:

- a) Regie, insbesondere Abendregie, zu führen,
- h) das künstlerische Betriebsbüro zu leiten.
- Buro- und Archivarbeiten oder andere Handreichungen auszuführen,
- d) schriftstellerische Arbeiten für Zeitungen oder Zeitschriften zu verfassen, Vorträge zu halten, an Diskussionen persönlich teilzunehmen, soweit diese nicht vom Theater selbst veranstaltet werden.

Dar Dramaturg hat Anspruch auf ausreichende Freizeit zum Studium der Theaterliteratur, insbesondere zur Lekture der für Aufführungen vorgesehanen Stücke und zu seiner geistigen Fortbildung. Hierzu gehört auch die von dem Theater finanzierte Teilnahme an wesentlichen Uraufführungen im deutschen Sprachgebiet, an Fachtagungen und Kongressen überörtlicher Bedeutung.

Im übrigen gelten die Bestimmungen des Normalvertrages für Solisten, sowait diese Vorschriften nicht mit den in 98 1-5 oben vereinbarten Bestimmungen in Widerspruch stehen. Das gilt insbesondere auch für den Ausschluß des ordentlichen Rechtsweges durch des Bühnenschiedsgericht.

Wir haben die lrage der Honorierung der eigenen Artikel im Programmheft in dieses Abkommen nicht hineingenommen, um denjenigen glücklichen Kollegen, die ihren Honoraretat auch auf sich selbst ausschütten dürfen, nicht in den Rücken zu fallen. Ebenso haben wir die Teilnahme an den Proben als ein von uns zu erzwingendes Recht nicht in das Abkommen aufgenommen, weil wir uns dann schließlich doch gesagt haben, daß man damit ja doch eigentlich dem Intendanten ein Mittel gegen diese Dramaturgen in die Hand gibt, indem sie dann mit Recht sagen können, na ja, wenn Sie schon die Unterstützung eines Normalvertrages brauchen, um sich in meinem Theater noch wichtiger zu machen als Sie ohnehin schon sind, das lehnen wir ab. Wir sind nach wie vor der Meinung, daß die Teilnahme an den Proben doch weithin, und mit Recht, von dem persönlichen Taktgefühl des betreffenden Dra- 211 -

maturgen und seiner durch Abkommen nicht mehr zu fixierenden Stellung am Theater abhängig ist. So, diese Dinge sind also wie gesagt seit Freitag Theater abhängig ist. So, diese Dinge sind also wie gesagt seit Freitag Theater abhängig ist. So, diese Dinge sind also wie gesagt seit Freitag voriger Woche in der Hand des Großen Tarifausschusses. Die Intendanten nominiert haben einen Unterausschuß zur weiteren Beratung dieses Abkommens nominiert haben einen Unterausschuß zur weiteren Eswarchen uns und den nominiert Eswar nun die Absicht, daß dies Gespräch zwischen uns und den nominiert Intendanten schon hier in Berlin stattfinden sollte. Die Intendanten sind Intendanten schon hier in Berlin stattfinden sollte. Die Intendanten sind Intendanten wie Dramaturgen mit ja da. Aber wir haben gesehen, daß sowohl Intendanten wie Dramaturgen mit Ja da. Aber wir haben gesehen, daß sowohl kaum geboten hätte. ruhigen Durchsprache dieses Abkommens sich wohl kaum geboten hätte.

2016: wenn's doch nur so wäre ...

Gedanken heutiger Dramaturg*innen über formulierte Aufgaben, Ausrichtungen und das Berufsbild »Dramaturgie" vor 59 Jahren und heute

1957 verfasste die Dramaturgische Gesellschaft eine »Muster-Dienstvorschrift«, die die Grundlage künftiger Arbeitsverträge für Dramaturg*innen bilden sollte. Ob sie jemals Eingang in die entsprechenden Vertragswerke fand, ist nicht bekannt. Wir haben junge Dramaturg*innen, die als Stipendiaten der Arbeitsgruppe dg:starter (davor dg:möglichmacher) seit 2011 kostenfrei an dg-Konferenzen teilnehmen konnten, gebeten, diese »Musterarbeitsplatzbeschreibung« mit ihren eigenen Erfahrungen und Erwartungen abzugleichen.



ins »Wenn's doch nur so wäre!« denke ich mir, nachdem ich diesen Entwurf gelesen habe. Das Schriftbild verrät, dass er alt ist, der Inhalt spricht eine heutige Sprache. Sicher, die einleitend infrage gestellten Probenbesuche sind heutzutage elementarer Bestandteil meiner Arbeit und zur Schauspielerei zwingt mich glücklicherweise niemand. Aber dem eigentlichen Abkommen ist kaum etwas hinzuzufügen, außer dass §5 mir ein müdes Lächeln entlockt. Meine Freizeit reicht mitunter gar nicht aus, um noch als solche bezeichnet zu werden. Mitnichten ermöglicht sie mir also, so zu arbeiten, wie ich gerne arbeiten möchte. Denn wenn ich alle meine Aufgaben aus §1 und §3 erledigt und noch zwei Proben besucht habe, dann ist es längst Mitternacht. Also lese ich zu Hause im Bett noch ein neues Stück — oder schlafe eben darüber ein. Mag sein, dass mein Zeitmanagement besonders schlecht ist. Aber leider kenne ich kaum Kollegen, denen es diesbezüglich besser geht. Oder warum begegnen wir uns auf jeder dg-Konferenz diffus gestresst und seufzen uns gegenseitig »Endlich mal wieder geistiger Input!« zu? Aber wenn man das offenbar auf der Arche Noah schon wusste, dann muss es am persönlichen Taktgefühl des jeweiligen Dramaturgen liegen, dass sich an seiner durch Abkommen nicht mehr zu fixierenden Stellung am Theater kaum etwas verändert hat. Unser Beruf könnte so wundervoll sein!

Matthias Döpke, Marburg (Stipendiat der Konferenz 2011)

zwei Liebe Kollegen, die Sie – ich schätze mal um 1960 - diese Musterdienstvorschrift in einem Abkommen mit dem Bühnenverein verabschiedet haben: Respekt! Ich erkenne in Ihrer Vorlage den Versuch, für einen so komplexen, kontext- und persönlichkeitsabhängigen Beruf wie den des/r Dramaturgen*in, eine normierende Ordnung zu entwerfen, die unterschiedlichsten Akteuren Orientierung geben kann. Ich lese daraus auch lange Diskussionen, Durchhaltevermögen, Energie und die gemeinsame Reflexion der Berufsrealität und der Strukturen, verbunden mit dem Wunsch, politisch und institutionell im genossenschaftlichen Zusammenschluss etwas zu verändern. Und das finde ich an Ihrer Arbeit höchst beachtenswert und toll. Wie Sie sicherlich mitbekommen haben, hat sich inzwischen einiges geändert. Und zwar so viel, dass durch die Distanz zur Gegenwart Ihre Paragrafen fast zu amüsanten Anachronismen mutiert sind und ich versucht bin,... liebe Herren altvordere Kollegen, ins Ironische abzugleiten. Ich bin geneigt zu sagen, dass wir Dramaturg*innen an den

festen Häusern wie in der freien Szene, wir – Ihre kollaborativ arbeitenden, kuratierenden, oft weiblichen – Nachkommen nun endlich wissen, welche Rechte und Pflichten uns in unserer alltäglichen Arbeit zustehen, von welchem Standpunkt aus wir über die Auslotung des öffentlichen Raums nachdenken, und so zu einem eindeutigen Berufsbild zurückfinden können. Ich werde jetzt sofort »eine Morgenfeier besorgen« und die Hochkulturinstitution hochleben lassen. – Aber nein, lassen wir das, ich mache es mir zu einfach. Ich habe hier etwas vorliegen, an dem ich die Gegenwart abgleichen kann, um Zukunft zu gestalten. Danke für Ihre Vorarbeit!

Malin Nagel, Mainz (Stipendiatin der Konferenz 2013)

drei »Muster-Dienstvorschrift«! Das muss man sich mal auf der Zunge zergehen lassen. Nach dem ersten belustigten Erstaunen die Erleichterung: Wie gut, dass in dem letzten halben Jahrhundert einiges selbstverständlich geworden ist. Am meisten nachdenken musste ich über den § 2, der besagt, dass der Dramaturg nur dem Theaterleiter gegenüber verantwortlich sei. Verantwortlich. Verantwortung. Wem gegenüber habe ich als Dramaturgin für das Kinderund Jugendtheater eine Verantwortung?

Mit der Auswahl der Themen und Stücke für ein junges Publikum habe ich – mit meinem Team – ganz klar eine Verantwortung. Eine sehr große sogar. Eine Verantwortung gegenüber unserem Publikum, das wir ernst nehmen und das ernst genommen werden will. Dabei fragen wir uns natürlich immer wieder aufs Neue, welche Themen nah an den Lebensrealitäten der jungen Menschen sind und wo sie anknüpfen können, ohne sich von uns oder von den mehrere Jahre älteren Schauspieler*innen vorgeführt zu fühlen. Diese Verantwortung hört aber nicht mit der Stückauswahl auf, sondern setzt sich im Probenprozess fort. Daher sind Probenbesuche nicht nur ein Recht – auf das damals noch wenig erfolgreich gepocht wurde -, sondern vielmehr eine Pflicht und die Meinungsäußerung nicht nur eine berechtigte Aufgabe, sondern ein notwendiger Auftrag geworden. Sind wir also abgekommen von dem alten Abkommen? Nein, wir haben es eher in viele Richtungen erweitert und neue Aufgaben erschlossen. Von den ›Büroarbeiten und anderen Handreichungen können wir uns wohl nicht mehr befreien - und das ist auch gut so.

Kathrin Simshäuser, Braunschweig (Mitglied der dg:starter seit 2015)

vier Wenn ich in die Notizen aus dem ersten Semester meines Dramaturgiestudiums sehe, dann steht dort ganz oben, unter der Überschrift »Berufsfelder und Berufsbilder«: »Ihr müsst euch unentbehrlich machen« und darunter in Klammern: »Niemand wird nach euch fragen«. Aha, dachten wir uns, wir müssen also schon jetzt im Studium diesen ganzen Regie- und Schauspielstudierenden klar machen, dass sie uns unbedingt benötigen. Dass wir ihnen etwas geben können, was sonst keiner hat. Was das sein sollte, wussten wir noch nicht so genau. Wir fingen erst mal an, sehr beschäftigt zu sein. Weil wir und niemand anderer so genau wusste, was unsere Kernqualifikationen sind, machten wir erstmal alles. Kannst du eine Textfassung aus diesem Heiner-Müller-Text und meinen Tagebuchnotizen machen? Klar! Kannst du dieses Video so schneiden. dass es irgendwie cool ist? Warum nicht! Kannst du bitte diesen Schauspielstudenten erklären, worum es mir geht? Wird erledigt! Kannst du bitte meine Hand halten, wenn wir Feedback von den Dozenten bekommen? Aber sicher! Wir machten alles, immer auf der Suche nach dem, was uns unentbehrlich machen könnte, dabei waren wir schon lange darauf gestoßen: die kreative Zusammenarbeit mit einem Regisseur. Wir liebten unsere Regiestudenten und sie liebten uns. Hätte ich zu diesem Zeitpunkt das »Abkommen für Dramaturgen« gelesen, hätte ich es als vollkommen überholt empfunden. Hätte gedacht, »gut, dass heute alles anders ist«.

Wenn ich es heute lese, denke ich: »Schade, dass sich so wenig verändert hat.« Der Aufbruch, der an den Theaterhochschulen durch die neuen Dramaturgiestudiengänge stattfand, hat seinen Weg noch nicht in die Häuser gefunden. Erst wenige Regisseure, die mit der Zusammenarbeit mit Dramaturgen schon während ihres Studiums »aufgewachsen« sind und sie als Partner begreifen, inszenieren heute schon an den Staats- und Stadttheatern. Deshalb fühlt man sich gerade kurz nach dem Berufsstart zurückkatapultiert in die 50er Jahre: Man versinkt in Büroarbeit, Programmhefttexten und Einführungen. Ein Probenbesuch wird zu einem Balanceakt des »persönlichen Taktgefühls« und zum Studium der Theaterliteratur und geistigen Fortbildung bleibt meist auch nicht genug Zeit. Allerdings durfte man 1957 wenigstens noch im Büro rauchen.

Sinja Krüger, Berlin (Mitglied der dg:starter 2016)

fünf Was tut der Musterdienstvorschriftsdramaturg gemäß dem Abkommen, das ich in den sechziger Jahren verorten würde? Seinen Aufgabenbereich könnte man grob als Textbeschaffungsamt umschreiben. Er studiert Theaterliteratur, prüft literarische Neuerscheinungen auf ihre Bühnentauglichkeit, bildet sich auf Tagungen und Kongressen fort, reist zu Uraufführungen deutschsprachiger Schauspielhäuser, schreibt Programmhefte, erarbeitet Spielpläne, verhandelt mit Autoren und Verlagen, organisiert Presseund Sonderveranstaltungen. An Regiesitzungen darf er teilnehmen, zu Besetzungsfragen eine Meinung haben und jedes Vorsprechen besuchen. Die Vermittlung zwischen den im Theater unterschiedlich wirksamen Kräften, die beratende, dem Regisseur wie ein Sparringspartner zur Seite stehende Tätigkeit während der Produktion, die kritische, Probleme aufzeigende, verstehend befragende Begleitung des Probenprozesses, das gemeinsame Feilen am Stückkonzept und Erstellen der Stückfassung – kurzum das, was wir heute unter dem Begriff Produktionsdramaturgie zusammenfassen, ist nicht Teil des Abkommens. Der Wunsch nach einer rechtlichen Verankerung der Probenteilnahme verwundert deshalb nicht. Als Studentin habe ich zurzeit noch das Glück, § 5 des Abkommens ausgiebig genießen zu können. Schilderungen aus dem Alltag von Berufskollegen an Häusern klingen anders. Diese träumen nur noch von einem solchen Anspruch. Die Forderung nach mehr Zeit zum Lesen und Sich-Bilden sollte daher ein Traktandum bleiben. Eine Schlussbemerkung zur dritten umstrittenen Frage: Bitte keine Dramaturgen zur Schauspielerei zwingen - das will wirklich niemand sehen!

Fabienne Naegeli, Basel (Stipendiatin der Konferenz 2014)

sechs Aus heutiger Perspektive liest sich dieser Musterdienstvertrag wie der Versuch einer Emanzipation durch
Festschreibung und Eingrenzung des quasi nicht Festschreib- und Eingrenzbaren, dieser unkontrollierbaren
Vielfalt an gelebter Berufsrealität. Man könnte die Hände
über dem Kopf zusammenschlagen: All diese strukturellen
Probleme bereits in den 1960ern! Und man könnte sagen:
In den letzten Jahren sind wir nicht gerade weit gekommen.
Jonglierend zwischen Probenbesuchen und Pressearbeit,
Matinee und KBB darf die Dramaturg*in sich bei der Lektüre zeitgenössischer Theaterstücke endlich entspannen
und dabei auf §5 berufen: das Recht auf Freizeit...! – die
ganz im Zeichen der Effizienz selbstverständlich der eigenen Fortbildung gewidmet ist. Immerhin: Die Fest- und

Einschreibung in die Hierarchie funktioniert auch ohne gesondertes Abkommen. Und nun ohne Ironie: Auch das Recht auf Partizipation und eine Meinung müssen sich Dramaturg*innen nicht erst durch eine Dienstvorschrift erstreiten. Man munkelt sogar, Dramaturg*innen arbeiten an einigen Orten bereits in flacheren Hierarchien und es funktioniert. Vereinzelt heißt es sogar, sie sind glücklich! Und so möchte ich trotz Schleudergängen in Dramatik und Privatleben rufen: Weg mit dem Selbstmitleid! – und zurück an den Schreibtisch. Oder meinetwegen auch auf die nächste Premierenparty, um dort schnell gerade absolvierende Jungregisseur*innen an Land zu ziehen, bevor die anderen es tun. Überhaupt brauchen Dramaturg*innen damals wie heute doch vor allem eines: getränketauglichen Humor.

Sina Flubacher, Berlin (Stipendiatin der Konferenz 2014 und Mitglied der dg Starte

sieben Sie, die Dramaturgen (wahrscheinlich tatsächlich größtenteils männlichen Geschlechts) der 60er Jahre (da würde ich das Abkommen verorten), betreuen Programmhefte redaktionell, sie führen Verhandlungen mit Verlagen etc., haben eine Meinung zu Besetzungen und Vorsprechkandidaten. Sie organisieren diverse Sonderveranstaltungen, halten Einführungen, sind ungebetene Gäste auf Proben und verwenden ihre Freizeit darauf, Stücke zu lesen, sich fortzubilden und ins Theater zu gehen. Im Kern (von kleinen Details abgesehen) eine noch immer ziemlich treffende Berufsbeschreibung. Oder? Gut, im Zuge einer Aufwertung der Produktionsdramaturgie wird die Dramaturg*in heute doch eher als Partner*in des künstlerischen Teams gesehen; die Anwesenheit auf Proben ist mitunter nicht nur geduldet, sondern sogar gewünscht, wenn nicht gar eingefordert. Dennoch ist dieses wohl vor Urzeiten erstellte Berufsbild stimmig... Aber irgendwie auch unzulänglich - wie alle Versuche, unseren Beruf in Paragrafen zu fassen. Das ist ein bisschen so, als wolle man eine Statue aus Gelee bauen. Dramaturgie war, ist und bleibt ein Berufsfeld zwischen allem und nichts, zwischen großer Verantwortung und hartnäckig unterstellter Randständigkeit. Und genau das ist doch das Reizvolle daran. Es ist auf gute Weise offen. Lasst uns also lieber im Gelee planschen und es in alle erdenklichen Richtungen schleudern! Dramaturgie braucht unbegrenzte Denkräume. Freiräume für persönliches Engagement und eben nicht Dienst nach Vorschrift. Leider wird diese anregende, positive Unschärfe unseres Berufsbilds heute schnell

effizienzheischend einkassiert, die Dramaturgie gerne mit immer mehr Organisationsaufgaben zugeschüttet. Auf Kosten tiefergehender inhaltlicher Auseinandersetzung – versteht sich. Wobei ... Erstaunlicherweise scheint die leidige Verstrickung ins Alltagsgeschäft schon in den 60ern groß gewesen zu sein. Denn den von Lessing als wesentlich beschriebenen und für mich bis heute gültigen Kern der dramaturgischen Arbeit, nämlich sich konsequent mit Literatur, Ästhetik und Gesellschaft, also mit Stücken, Themen und größeren Kontexten zu beschäftigen, sieht das Abkommen als Freizeitbeschäftigung (§ 5) vor. Schlummert hier dann doch eine wesentliche Veränderung zu den 60ern? Denn was sollen wir bitte heute machen? Wo es nicht mal mehr Freizeit für die wesentliche Arbeit gibt?

Friederike Engel, Nürnberg (Mitglied der dg:starter seit 2015)

acht Wir sitzen auf einer Insel der Glückseligen. Es geht uns gut, wir erhalten ausreichend Geld für unser Tun und wir machen eigentlich Schönes, Wichtiges und Wertvolles. Und JA, es könnte immer mehr Geld sein und JA, es könnte noch schöner sein. – Dieser Text, dieses Abkommen, diese scheinbar notwendige Verschriftlichung gelebten Alltags und gewünschten Alltags unserer Berufsgroßeltern vor knapp 60 Jahren, haben wir (unser Berufsstamm) erreicht (behaupte ich). Wir entwickeln den Spielplan mit, dürfen Neues sehen und lesen, arbeiten aktiv mit den Verlagen zusammen, planen Sonderveranstaltungen (dabei würde mich sehr interessieren, was diese »Morgenfeiern« sind) und machen Programmhefte; darüber hinaus nicht aufgezählt und wohl das wichtigste: Wir arbeiten konzeptionell an den Inszenierungen mit, sind gleichberechtigte Berufspartner der Regie.

Unser Beruf hat sich grundsätzlich nicht verändert, wie mir scheint (und auch hier: ich habe bestimmt Unrecht und alles ist immer anders zu sehen), aber im Theaterbetrieb des Stadttheaters sind wir viel stärker zu Denk- und Handlungsmotoren geworden, wir treiben an und wir werden angetrieben. Überhitzung, Verschleiß, Überlastung wird dabei gern angenommen!

Christoph Macha, Dresden (Mitglied der dg:starter seit 2012)

neun Egal, wen man fragt, jede*r wird wohl eine andere Antwort auf die Frage geben, was die Arbeit in der Dramaturgie ausmacht. Dazu kommt, dass viele Kolleg*innen am Theater gar nicht so genau wissen, was die Aufgabe der Dramaturgie ist. So schnappte ich als Dramaturgiehospitantin an deutschen Bühnen Sätze auf wie: »Die Dramaturgie macht doch immer diese schicke Textsammlung – eignet sich hervorragend als Klolektüre!« und »Als Dramaturg*in ist man doch eigentlich nur ein*e verhinderte*r Regisseur*in!?«

Eine Dienstvorschrift, die also als Selbstvergewisserung für die Dramaturg*innen, aber auch als Selbstbehauptung gegenüber Arbeitgeber*innen und Kolleg*innen dienen soll? Der Begriff klingt geradezu militärisch und stammt wahrscheinlich aus den Anfangstagen der dg. Vom Ansatz her scheint der Entwurf außerdem sehr auf das Sprechtheater bezogen. Mittlerweile gibt es ein breiteres Verständnis von Dramaturgie. In meiner persönlichen Arbeit bedeutet das eine Verschiebung der Bezeichnung Dramaturg*in hin zu Kurator*in, was einerseits auf eine Internationalisierung des Berufsbildes, anderseits auf ein spartenübergreifenderes Arbeitsumfeld verweist. Als Dramaturgin bin ich Teil des künstlerischen Teams eines Hauses oder einer Produktion und würde mich nur ungern auf eine Dienstvorschrift festlegen lassen. Denn das wiederholte Überdenken und die Verteidigung der eigenen Rolle in der Theatermaschine macht Spaß und kann durchaus fruchtbar sein.

Wenn schon eine Dienstvorschrift, dann bitte auch eine Kleiderordnung und einen Ernährungsplan! Dann könnte ich mich als Dramaturgin endlich entspannt den wirklich wichtigen Themen widmen.

Isabelle Wapnitz, Hamburg (Stipendiatin der Konferenz 2015)

Zehn Bericht aus Amt 42-»Muster-Dienstvorschrift« – Willkommen auf dem Amt, 1965?! Dramaturg sein lässt sich nicht erklären, noch nicht mal von mir und schon gar nicht in einen Standard zwängen – die Arbeit ändert sich laufend. Das ist okay, nichts wäre langweiliger als das immer Gleiche. Gut, vieles, was die »Vorschrift« beschreibt, trifft auch heute noch zu: Lektüre, Spielplangestaltung, Kontakte mit Autoren, Verlagen, Programmheftredaktion. Aber manches ist eben mittlerweile viel wichtiger geworden, gerade im relativ beweglichen Sprechtheater, das schneller als der Spielplan auf aktuelle Ereignisse reagieren kann. Daher spielen Sonderveranstaltungen jenseits des Repertoires, die oft schneller geboren sind als einem manchmal lieb ist,

heute eine deutlich größere Rolle. Inklusive der Büroarbeiten, die sich eben doch nicht so schön vermeiden lassen, wie da gefordert.

Unter den Kollegen befragen wir uns immer, was unsere Arbeit eigentlich mit dem »echten« Leben zu tun hat. Ein guter Dramaturg arbeitet heute in einem guten Team, Einzelkämpfertum, wie es in der »Vorschrift« noch zwischen den Zeilen lauert, ist ein Auslaufmodell. Als Teil der Leitung übernehme ich auch in diesem Sinne Verantwortung: nach innen in Produktionen und das Ensemble hinein, aber eben auch nach außen in die (Stadt-)Gesellschaft.

»Ausreichende Freizeit« für »geistige Fortbildung« – so genau lässt sich das heute gar nicht mehr trennen in Zeiten permanenter Gleichzeitig- und Erreichbarkeit. Und Vorstellungsbesuchen außerhalb stehen leider knappe Budgets gegenüber.

Viel Wahrheit steckt im Schlusskommentar: Hier wie dort ist man mit zu erledigenden Punkten so »eingepackt«, dass oft die Zeit fehlt, sich mit dem Grundsätzlichen zu befassen. Die Zeit sollte man sich aber nehmen. Zu Beginn der Spielzeitplanung fragen wir uns immer: Warum machen wir eigentlich Theater? Sollte man es nicht einfach lassen? Ich finde nicht.

Dirk Baumann, Dortmund (Stipendiat der Konferenz 2012)

elf Liebe dg, ich meine, der Dramaturgenappell lässt sich zeitlich recht präzise einordnen, schätzungsweise zwischen dem Spätmittelalter (Stichwort: feudale deutsche Ständeordnung) und der Einführung von diesem Internetzding. Ach, gute alte Zeit, hornbebrillte Männer mit einem Band Lessing unterm Arm, rauchend sicherlich, ernsthaft und bemüht, ein Leben für die Literatur, alleine in der Kantine über einer Erbsensuppe. Ab und zu legt der Dramaturg eine Neuerscheinung auf den Schreibtisch der Sekretärin, bittet um dreifaches Abtippen und wischt sich das Matrizenschwarz vom karierten Jackettärmel. Büroarbeiten muss er nicht erledigen, der Mann hat immerhin studiert, keiner verlangt von ihm, das CI-Mission-Statement der Marketingsegmentanalyse auf Twitter zu pitchen, den bildungsbürgerlichen Theaterbegriff zu hinterfragen, eben diesen gegenüber einer Stadtlandflussverwaltung zu rechtfertigen oder ein schlüssiges Theaterkonzept zur Flüchtlingsintegration zu präsentieren. Er wird sowieso nicht oft etwas gefragt. Es ist oft ruhig im Büro der Dramaturgen, leise raschelt der Suhrkampband beim Seitenblättern, verhaltenes Schreibmaschinengeklapper von der Sekretärin

nebenan, nur der Theaterleiter, der Verantwortung fordert, brüllt gelegentlich, aber der darf das, der ist der Chef, der da oben, der muss sich im Gegensatz zum Dramaturgen nicht wichtiger machen als er ist, der ist es schon. An solchen Verantwortungstagen schüttet der Dramaturg das Programmhefthonorar in einem Schwung über sich aus, kauft sich ein neues kariertes Jackett in dem Laden, wo Peymann seine Hose her hat und fragt sich, ob ihn die anderen im Haus eigentlich mögen und ob sich jemals etwas ändern wird. (Ja, zum Glück, das tut es. Aber das weiß der Dramaturg noch nicht. Er ruhe in Frieden.)

Annika Stadler, Moers (Stipendiatin der Konferenz 2012)

zwölf Schon öfter habe ich geträumt, kurzfristig für einen Schauspieler einspringen und auf die Bühne zu müssen. Ein Alptraum, der dank fehlender Spielverpflichtung nie real wurde. Die Frage, »ob man den Dramaturgen zur Schauspielerei zwingen könne oder nicht«, wird als strittiger Punkt am Rande des Entwurfs von damals erwähnt. Im Abkommen selbst taucht die Frage nicht mehr auf. Sie war wohl früher wie heute nicht der Knackpunkt im Berufsprofil. Erstaunlicher finde ich den Umgang mit der Frage des Rechts auf Probenbesuch, der ebenfalls nicht im Abkommen auftaucht, weil – ja, warum? Um dem Vorwurf zu entgehen, sich wichtig zu machen? Nur keine falsche Bescheidenheit.

Wenn Probenbesuche so selbstverständlich sind wie »Freizeit« zur Lektüre, hätte man sie dann nicht auch mit aufnehmen müssen? Probenbesuche sind für mich essenzieller Bestandteil dramaturgischer Arbeit. Heute liegt die Schwierigkeit wahrscheinlich weniger im fehlenden Recht als am Mangel an Zeit. Allerdings ist dieser Punkt symptomatisch für den Gap zwischen Wunsch und Wirklichkeit im Berufsbild des Dramaturgen – damals wie heute.

Vielleicht ist es auch symptomatisch für das Selbstverständnis der Menschen dieses Berufszweiges, dass genau diese zwei Punkte strittig waren. Der Dramaturg möchte Einfluss nehmen auf das, was auf der Bühne geschieht – zum Beispiel auf der Probe –, selbst auf der Bühne stehen möchte er in der Regel nicht. Er will anerkannt werden für seine Tätigkeit im Hintergrund (Stichwort: Honorierung der Programmhefttexte, der dritte strittige Punkt). Ein Dilemma, das sich auch mit der Veränderung des Berufsbildes nicht aufgelöst hat, aber auch ein Spannungsverhältnis, von dem diese Tätigkeit lebt.

Lea Gerschwitz, zuletzt Mannheim (Stipendiatin der Konferenz 2012)

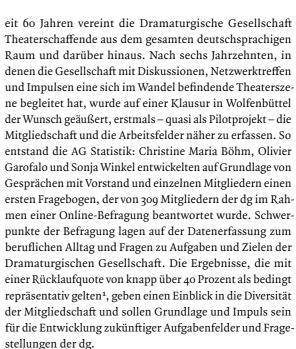
Die dg:starter sind Friederike Engel (Staatstheater Nürnberg), Sina Katharina Flubacher (Schaubühne am Lehniner Platz, Berlin), Christoph Macha (tjg. theater junge generation Dresden) und Kathrin Simshäuser (Staatstheater Braunschweig).

Die AG dg:starter fördert seit 2011 durch Spendenakquise die kostenfreie Teilnahme junger Kolleg*innen an den Tagungen der dg. Die Stipendat*innen erhalten einen Reisekostenzuschuss, Unterbringung bei Gastfamilien und Begleitung durch die Tagung. Die Spenden werden durch die dg verdoppelt.

Spenden: Dramaturgische Gesellschaft / IBAN: DE 35 4306 0967 1161 5748 00 / BIC: GENODEM1GLS / GLS-Bank / Verwendungszweck: dg:starter.

2016: wer sind wir?

Vom Versuch, die Mitgliedschaft der Dramaturgischen Gesellschaft zu ergründen Von Christine Maria Böhm, Olivier Garofalo, Sonja Winkel



Hinsichtlich der eingangs erwähnten Arbeitsfelder der Mitglieder kann festgestellt werden, dass zwar Dreiviertel der Teilnehmenden tatsächlich »Dramaturgie« als Arbeitsbereich angeben, die dg jedoch auch eine Vielzahl an Theaterschaffenden vereint, die auch oder ausschließlich in den Bereichen Regie, Produktionsleitung und Presse- und Öffentlichkeitsarbeit aktiv sind. Theaterpädagog*innen und Intendant*innen, Journalist*innen, Kulturmanager*innen, Autor*innen, Lektor*innen und Übersetzer*innen finden sich ebenso unter den dg-Mitgliedern wie Stiftungsmitarbeiter*innen. Arbeitsorte sind neben Theatern und Produktionshäusern, an denen rund zwei Drittel der Befragten arbeiten, auch Verlage, Hochschulen und Universitäten, Bildungseinrichtungen und Festivalbetriebe. Befragt nach Arbeitsfeldern und -orten fällt auf, dass ein Großteil der Umfrageteilnehmenden nämlich jeweils rund 40 Prozent - auf die Antwortmöglichkeit »Sonstiges« ausweicht: ganz offensichtlich ist der Arbeitsalltag der Mitgliedschaft nicht in wenige Stichworte zu fassen, die Antworten lassen auf ein diverses, vielschichtiges und wenig stringentes Berufsfeld der Mitglieder schließen. Gleichzeitig gibt ein Drittel der Befragten an, derzeit nicht als Dramaturg oder Dramaturgin zu arbeiten. Die Dramaturgische Gesellschaft, so lässt sich feststellen, vereint also eine Vielzahl von dramaturgisch

interessierten Menschen, die nicht nur an Theatern und nicht ausschließlich als Dramaturg*innen arbeiten, sondern ihre Arbeitsbereiche weitaus vielfältiger beschreiben.

Während Arbeitsorte und Aufgaben der dg-Mitglieder also sehr vielfältig sind, so gilt dies weniger für die Spartendifferenzierung: eine deutliche Mehrheit der Befragten, nämlich fast 80 Prozent, gibt »Schauspiel« als Sparte an, in der sie derzeit tätig ist. Die auf Tagungen oft kritisch hinterfragte Bezogenheit vieler Diskussionen und Themen auf das Schauspiel, hängt also auch mit der starken Verankerung der Mitglieder in dieser Sparte zusammen. Mit großem Abstand folgen Kinder- und Jugendtheater (30 Prozent der Befragten) und Musiktheater und Performance mit 23 Prozent gleichauf an dritter Stelle.

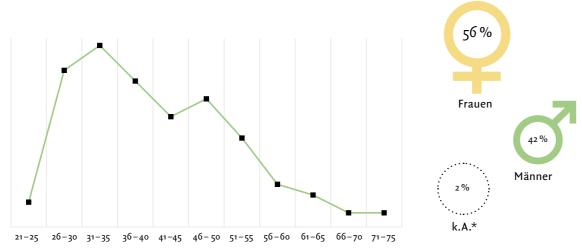
Befragt nach dem Arbeitsverhältnis gibt die Hälfte der befragten Berufstätigen an, festangestellt zu sein; weitere zwanzig Prozent der befragten Mitglieder 1 Laut Website der dg arbeiten zum Teil festangestellt, zum Teil in selbst- verzeichnet der Verein aktuell ständiger Tätigkeit. Die durchschnittliche wöch- 750 aktive Mitglieder. entliche Arbeitszeit liegt für 60 Prozent der Befragten über 45 Wochenstunden, für ein Sechstel der befragten Mitglieder sogar über 60 Stunden pro Woche. Die Frage inwiefern Dramaturg*innen durch ihre Arbeit Denkansätze entwickeln können und durch die künstlerische Arbeit in die Gesellschaft hineinwirken können, stellte sich auf der letzten Jahrestagung. Im beruflichen Alltag, so ist nach der Befragung zu konstatieren, bleibt hierfür wenig Raum. Denn auch wenn die befragten Dramaturg*innen an ihren Arbeitsstätten regelmäßig an Sitzungen teilnehmen meist zwei bis drei pro Woche-, so bleibt dort für 60 Prozent der Befragten nur wenig Zeit, um Diskurse zu theaterbezogenen oder gesellschaftsrelevanten Themen

Umso wichtiger scheint den befragten Mitgliedern der Austausch innerhalb der Dramaturgischen Gesellschaft zu sein: Diskussionen zu den Darstellenden Künsten und die Organisation von Netzwerktreffen sind für die überwiegende Mehrheit eine Aufgabe der Dramaturgischen Gesellschaft.

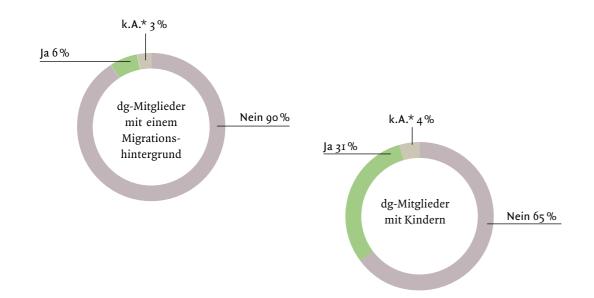
Fortsetzung auf Seite 84

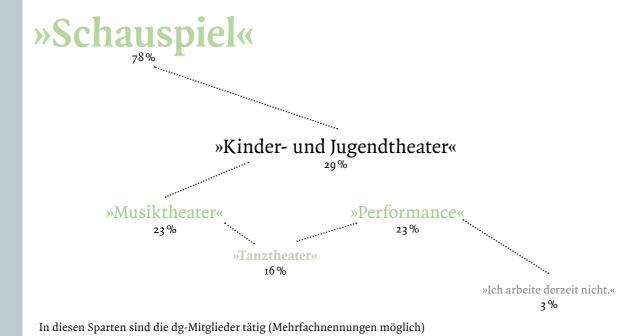


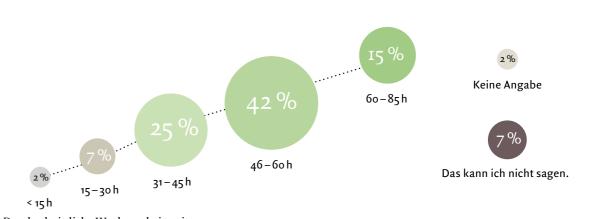
dg statistik



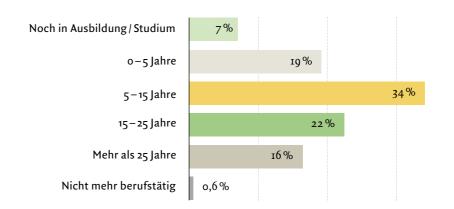
Alter der dg-Mitglieder (in Jahren)



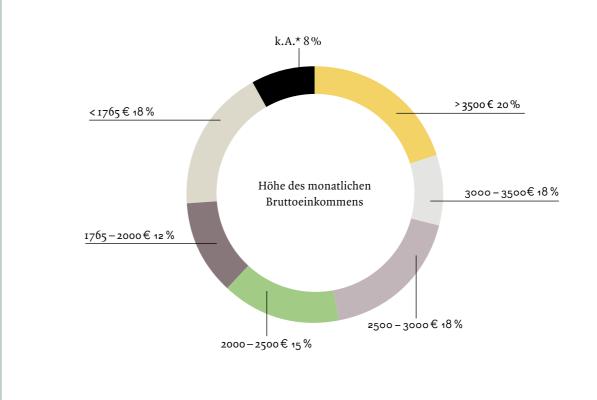


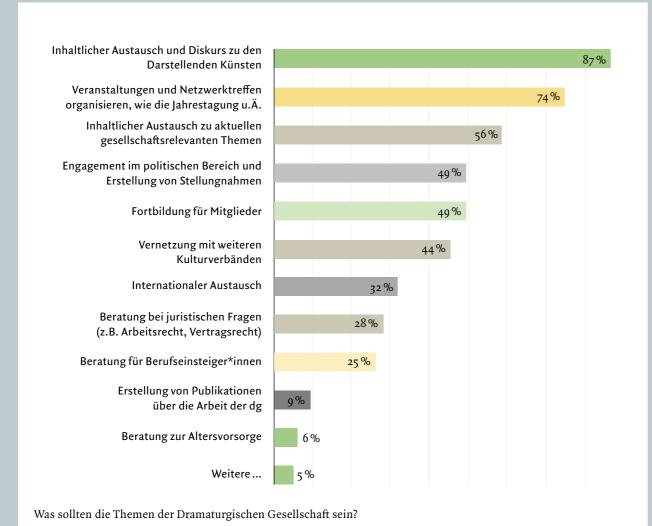


Durchschnittliche Wochenarbeitszeit



Seit wie vielen Jahren sind Sie berufstätig?





k. A.*= keine Angabe

Wie wichtig den Mitgliedern der dg das ist, lassen im Übrigen auch die regelmäßige Teilnahme an den Jahrestagungen - gut 80 Prozent haben in den vergangenen drei Jahren an mindestens einer Tagung teilgenommen - und die Anregungen für die weitere Arbeit der dg vermuten, in denen der Wunsch nach mehr Freiraum auf Tagungen, theaterfremden Inhalten oder Austausch mit der Wissenschaft geäußert wird. Den von den Befragten priorisierten Aufgaben scheint die dg wiederum gerecht zu werden: zu 70 Prozent sind diese zufrieden und sehr zufrieden mit der Arbeit der Dramaturgischen Gesellschaft.

derselben findet sich definitiv nicht innerhalb des ² Die Angaben zum gesellschaftlichen Durchschnitt beziehen Vereins. Vielleicht nicht überraschend, aber densich auf Angaben des noch erstaunlich ist es, dass lediglich fünf Prozent Statistischen Bundesamtes. Vgl. der Befragten einen Migrationshintergrund haben, www.destatis.de während das Statistische Bundesamt inzwischen

> davon ausgeht, dass jeder fünfte in Deutschland Lebende einen Migrationshintergrund besitzt – also 20 Prozent. Mit 57 Prozent weiblichen Befragten liegt ihr Anteil über dem gesellschaftlichen Durchschnitt² von 50,9 Prozent.

Zwei Drittel der Befragten haben keine Kinder. Dabei kann nicht davon ausgegangen werden, dass das Alter entscheidend ist: der Anteil der unter 30-Jährigen an der Befragung liegt bei 18,5 Prozent und ist damit zwar etwas höher als der gesellschaftliche Durchschnitt von 12 Prozent; jedoch nicht derart eklatant, dass diese Verschiebung die hohe

so sprechen wir also zumindest nicht über den Querschnitt der Befragten – ob dies repräsentativ für die Mitgliedschaft der Dramaturgischen Gesellschaft oder auch für die Theaterschaffenden im deutschsprachigen Raum ist, gilt es herauszufinden. Und in der Zukunft die Diversität des Vereins weiterhin zu fördern - sei dies auf Arbeitsfelder oder die Zusammensetzung der Mitgliedschaft bezogen - erscheint uns eine essenzielle Aufgabe der Dramaturgischen Gesellschaft.

2016: über den versuch, der gegenwart den puls zu fühlen

Ein persönlicher Blick auf die Dramaturgische Gesellschaft aus Anlass ihres 60-jährigen Bestehens von Christian Holtzhauer

ffnung und Veränderung

Meine erste Begegnung mit der dg liegt genau 20 Jahre zurück. Ich studierte im dritten Semester am (inzwischen abgewickelten) Institut für Theaterwissenschaft der Humboldt-Universität zu Berlin, als ich im November 1996 eine Tagung der Dramaturgischen Gesellschaft besuchte. Was ein Dramaturg ist oder macht und ob ich jemals selbst in diesem Beruf würde arbeiten wollen oder können, wusste ich damals noch nicht so genau.

Fünf Jahre später war ich Dramaturg – auch wenn ich mir immer ein wenig wie ein Hochstapler vorkam, wenn ich diese Bezeichnung verwendete. Ich hatte gerade begonnen, in den Berliner Sophiensaelen zu arbeiten. Mein Aufgabengebiet war groß und nicht besonders klar umrissen, hatte neben vielen organisatorischen Aufgaben aber auch mit der Auswahl von Künstler*innen, der Entwicklung von Programmideen und in einem nicht unerheblichen Ausmaß mit der Kommunikation unserer Arbeit zu tun. Mich »Dramaturg« zu nennen, schien die wenigsten Nachfragen zu provozieren.

Ich kam damals frisch von der Uni, war so gut wie nicht vernetzt, hatte kaum einen Überblick über die Theaterszene und keine Vorstellung davon, wie Dramaturg*innen an anderen Theatern arbeiteten. Die Mitgliedschaft in der dg schien eine gute Möglichkeit, diese Wissenslücken zu füllen. Ich suchte eine Möglichkeit, um die Themen, die mich in meinem Berufsalltag umtrieben, zu diskutieren und mich für das Theater, das mich interessierte, stark machen zu können. Ob die dg dafür der richtige Ort war, wusste ich nicht. Ich traute es ihr aber zu.

Im Rückblick zeigt sich, dass ich in einer spannenden Phase zur dg gestoßen bin: Um die Jahrtausendwende zeichnete sich ein Paradigmenwechsel im Theater ab. Nach der Wiedervereinigung und ihren Auswirkungen auf das deutsche Theatersystem, den ersten Erregungswellen im Zusammenhang mit dem »Regietheater« und dem in den 1990er Jahren neu erwachten Interesse an Gegenwartsdramatik eroberten plötzlich dokumentarische, performative, partizipative, international ausgerichtete oder Genregrenzen überschreitende Theaterformen die Bühnen - Theaterformen, die jenseits der Stadt- und Staatstheater entstanden waren, in künstlerischem Anspruch und Professionalität diesem aber in nichts nachstanden. Das freie (oder vielleicht richtiger: frei produzierende) Theater setzte sich endgültig als dem institutionalisierten Theaterbetrieb ebenbürtig durch.

Zur gleichen Zeit vollzog sich auch in der dg ein Generationswechsel. Ausgelöst wurde er von einer Gruppe jüngerer dg-Mitglieder, die Ende der 1990er Jahre das »Forum junge Dramaturgie« gegründet hatten - eine unregelmäßige Serie informeller Treffen mit jungen Autor*innen, um jenseits eines konkreten Verwertungsinteresses deren Texte zu diskutieren. Nicht wenige von ihnen hatten ihre Erfahrungen außerhalb des Stadttheatersystems gesammelt, und diese Erfahrungen sollten sich in den Folgejahren auf die inhaltliche Arbeit und damit das Selbstverständnis und die Außenwirkung der dg auswirken. In gleichem Maße also, wie die Theaterlandschaft sich anderen Ästhetiken und Produktionsweisen

Christian Holtzhauer

Leitungsteam der Berline

Projektleiter am Schauspiel Stuttgart und ist seit 2014

2013 Dramaturg und

gehörte von 2001 bis 2004 zum

Sophiensaele, war von 2005 bis

Kunstfests Weimar 2005 wurde

er erstmals in den Vorstand der

da gewählt, seit 2011 ist er ihr

Ich empfinde es heute als einen Glücksfall, dass es im Verlauf dieses Generationswechsels, der sich über mehrere Jahre hinzog und schließlich die gesamte Mitgliedschaft erfasste (und nach wie vor erfasst), gelang, das Wissen und die Erfahrungen vieler langjähriger dg-Mitglieder mit den Bedürfnissen und Ideen einer neuen Generation von Dramaturg*innen zu vereinbaren.

gegenüber zu öffnen begann, in ihren Formen vielfältiger

und internationaler wurde, öffnete sich auch die dg den

Themen und Bedürfnissen eines zunehmend offenen und

Die Hand am Puls der Gegenwart

vielfältigen Berufsbilds »Dramaturgie«.

Bereits in den Gründungsjahren der dg hatte der spätere Intendant der Deutschen Oper Berlin Carl Ebert gefordert, die Dramaturgie müsse »die Hand am Puls der Menschen der Gegenwart« haben, um die Bedürfnisse des Publikums antizipieren zu können. Unabdingbare Voraussetzung dafür sei es, so Ebert, dass die Dramaturg*innen »den Kopf frei« haben müssten von den Nöten und Widrigkeiten des alltäglichen Theaterbetriebs. Nun wird sich das Spannungsverhältnis zwischen den Anforderungen der täglichen Theaterarbeit und dem Bedürfnis, sich voll und ganz auf die inhaltliche Arbeit konzentrieren zu können, wohl nie auflösen lassen. Abgesehen davon gelten Eberts Forderungen aber heute noch genauso wie vor 60 Jahren. Sie markieren zugleich die entscheidenden Antriebskräfte für die Arbeit der dg und insbesondere derjenigen Menschen, die sich in den vergangenen Jahren im dg- Vorstand engagiert haben: Den Wunsch nach unbedingtem Gesellschafts- und Gegenwartsbezug, verbunden mit dem Versuch, den Kopf so richtig durchzupusten und mit neuen Impulsen zu füttern.

Kinderlosigkeit erklären könnte. Wenn wir innerhalb der dg über Gesellschaft sprechen,

Apropos Gesellschaft: eine beispielhafte Abbildung

Den Rahmen hierfür bildeten und bilden die jährlichen Konferenzen.

Es dürfte schon zu Eberts Lebzeiten nicht einfach gewesen sein zu benennen, was den »Puls der Menschen der Gegenwart« genau ausmacht, und es ist in den letzten Jahren sicher nicht einfacher geworden, denn unsere Gesellschaft lässt sich schon längst nicht mehr auf einen Begriff bringen (sofern das jemals möglich war). Von dem Publikum als mehr oder weniger homogener Gruppe, wie Ebert es vielleicht im Sinn hatte, kann heute keine Rede mehr sein. Eine vielfältige Gesellschaft aber braucht ein vielfältiges Theater, braucht eine Vielfalt der Theaterformen. Mit unserer Freiburger Konferenz von 2011, die unter der Frage »Wer ist wir?« stand, haben wir versucht zu beschreiben, wie solch ein Theater aussehen könnte.

Unsere Zeit ist davon geprägt, dass die Verständigung zwischen den verschiedenen gesellschaftlichen Gruppen, aber auch zwischen verschiedenen gesellschaftlichen Bereichen, also etwa zwischen Politik, Wissenschaft, Wirtschaft und Kunst, zusehends schwieriger wird. Komplexe Sachverhalte werden zumeist nur noch von Spezialist*innen diskutiert. Auch viele der Debatten, die wir im Theater führen, sind ohne ein spezielles Vorwissen für unsere Zuschauer*innen oftmals nicht mehr nachzuvollziehen. Wir können nicht voraussetzen, dass die Kontexte, die für die Entschlüsselung zeitgenössischer Theaterarbeit notwendig oder zumindest hilfreich sind, allen Teilen unseres heterogenen Publikums bekannt sind – und nicht immer können wir mit Sicherheit von uns behaupten, dass jene Kontexte, in denen sich unser Publikum bewegt, uns selbst geläufig sind. Der Spagat zwischen dem Wunsch, die Künstler*innen, mit denen wir arbeiten, in ihrem Streben nach größtmöglicher künstlerischer Konsequenz zu unterstützen und andererseits die Bedürfnisse und Erfahrungen unseres Publikums nicht aus den Augen zu verlieren, ist mitunter kaum noch zu bewältigen.

Ich würde es daher als Aufgabe und Ziel der Arbeit der dg in den zurückliegenden Jahren beschreiben, möglichst vielfältige und intensive Begegnungen zu ermöglichen, Brücken zu bauen und unerwartete Verbindungen zu stiften - zwischen Kolleg*innen aus unterschiedlichen Arbeitszusammenhängen, aus verschiedenen Theaterkulturen, vor allem aber zwischen Theatermacher*innen und Menschen, die aus völlig anderen Perspektiven auf unsere Gesellschaft blicken. Wir wollten (und wollen) herauszufinden, was Naturwissenschaftler*innen und Politiker*innen, Physiker-*innen und Philosoph*innen, Soziolog*innen und Unternehmensberater*innen, Hirnforscher*innen, Klimaforscher*innen und Theatermacher*innen einander zu sagen haben. Dass diese Verständigung notwendig ist, ist mittlerweile common sense, und dass sie möglich ist, haben wir mit unseren Konferenzen immer wieder gezeigt.

Gut möglich, dass die unmittelbare Relevanz eines Konferenzthemas für die eigene tägliche Arbeit in manchen Fällen nicht sofort zu erkennen war. Doch wenn wir im Theater von Menschen erzählen wollen, die im Hier und Jetzt leben, kommen wir an den neuesten Erkenntnissen der Hirnforschung, am Klimawandel oder am Gebaren der internationalen Finanzmärkte, um nur einige Beispiele zu nennen, nicht vorbei. 2012 haben wir in Oldenburg den verschiedenen Möglichkeiten, wie sich gerade diese Themenkomplexe auf der Bühne diskutieren lassen, eine ganze Tagung gewidmet.

Die Überzeugung, dass Theater wie keine andere Kunstform geeignet ist zu untersuchen, nach welchen Regeln unsere Gesellschaft funktioniert, bildete die Ausgangsbasis für die Konzeption aller Konferenzen und vieler weiterer Aktivitäten der dg in den vergangenen Jahren. Wie ein Theater, das diesem Anspruch an ein »Laboratorium des Sozialen« (Dirk Baecker) gerecht werden will, heute aussehen müsste, war Gegenstand bereits der ersten Konferenz, die der im Zuge des eingangs beschriebenen Generationswechsels neu zusammengetretene dg-Vorstand 2006 konzipierte. Der Titel der Konferenz war Programm: »Radikal sozial. Wahrnehmung und Beschreibung von Realität im Theater.«

Die Tagung 2006 in Berlin markierte zugleich eine deutliche Abkehr von den Konferenzformaten der vorangegangenen Jahre. Statt Vorträgen und Podiumsdiskussionen setzten wir erstmals auf Workshops und Gesprächsformate in kleinen Runden. Alle Teilnehmer*innen sollten zu Wort kommen können, Berufsanfänger*innen genauso wie langjährige Mitglieder. Zwei Jahre später in Hamburg kamen die bis heute populären »Tischgespräche« und 2009 in Erlangen der open space hinzu, ein Konferenzformat, in dessen Verlauf die Teilnehmenden überhaupt erst die Gesprächsthemen generieren. Diese partizipativen Tagungsformate haben Schule gemacht und wurden in den letzten Jahren häufig von Theatern aufgegriffen, etwa um eine gesamte Theaterbelegschaft wieder stärker in die Debatten um die Beschaffenheit, Aufgaben und Zukunftsfähigkeit des eigenen Betriebs einzubeziehen. Ich halte es sogar für möglich, dass die Dynamik, die solche partizipativen Formate auf mancher unserer Konferenzen entfalteten, die Selbstermächtigung, die mittlerweile vielfach im Theaterbetrieb stattfindet (Stichwort ensemble-netzwerk), inspiriert und befeuert hat.

Es ist nicht ganz leicht zu beantworten, was die dg denn nun ist – ein Berufsverband oder ein think tank. Ich finde es gut, sie als beides zu denken. Selbstverständlich gehört es auch zu den Aufgaben eines Berufsverbands, die Bedingungen, unter denen wir arbeiten, zu reflektieren. Angesichts der Erweiterung des Aufgabengebiets und der damit einhergehenden Veränderung des Berufsbilds von Dramaturgie, angesichts des finanziellen Drucks sowie des Rechtfertigungsdrucks, der auf freien wie auf institutionellen Theatern lastet, und angesichts einer zunehmenden Ungleichheit, was die Bezahlung von Theaterarbeit anbelangt, ist die auf unserer Mannheimer Konferenz 2014 formulierte Frage, wie wir arbeiten wollen, legitim und geradezu notwendig. Vorausgesetzt, die eigentliche Frage – nämlich: woran wir arbeiten wollen und müssen - gerät nicht aus dem Blickfeld.

Wohin gehen wir?

Mit der thematischen Öffnung der Konferenzen, der Einbeziehung von Expert*innen, die nicht aus dem Theater kommen, sowie mit vielen neuartigen und stärkere Teilhabe ermöglichenden Gesprächsformaten setzte eine Veränderung unseres Verbands ein: die Mitglieder sind jünger geworden und die dg bildet heute alle Organisations- und Produktionsformen des Theaters ab. Vor allem aber hat sich die Mitgliederzahl in den vergangenen zehn Jahren mehr als verdoppelt. Daran, das gesamte Berufsbild Dramaturgie zu repräsentieren, müssen wir jedoch noch arbeiten: Anders als viele Schauspieldramaturg*innen beginnen die Kolleg*innen aus Musiktheater oder Tanz erst allmählich herauszufinden, wie sie die dg als Plattform für sich nutzbar machen können. So, wie vor 15 Jahren das »Forum junge Dramaturgie«, zeigt heute die umtriebige und äußerst engagierte AG Musiktheater, wie das gelingen kann.

Natürlich sind wir in den vergangenen Jahren auch an Grenzen gestoßen. Schon die bescheidene finanzielle Ausstattung der dg hat manchem Wunsch ein jähes Ende bereitet. Nicht immer gelang es, den weiten Horizont, den wir mit einem Tagungsthema aufgemacht hatten, auch tatsächlich abzuschreiten. Der stetig wachsende Zuspruch zu den Konferenzen führte mitunter dazu, dass die Möglichkeiten zur Partizipation, die wir uns doch auf die Fahnen geschrieben hatten, auf der Strecke blieben. Vielleicht führte die Verjüngung unserer Mitgliedschaft auch dazu, dass das eine oder andere langgediente dg-Mitglied sich plötzlich fremd zu fühlen begann. Und manche Arbeitsgruppe, die hochmotiviert auf einer Konferenz gegründet wurde, schlief erstaunlich rasch wieder ein.

Dennoch hat die – von manchen Kolleg*innen mitunter belächelte - dg auch in ihrer Außenwirkung in den vergangenen Jahren kontinuierlich an Gewicht gewonnen, ist zum gleichberechtigten Partner anderer Initiativen und Organisationen geworden und wird für ihre inhaltliche Arbeit geschätzt. Sicher, die dg ist ein Verein, und wer sich hier engagieren will, kommt um die damit verbundene Vereinsarbeit nicht herum. Mag sein, dass Vereine uncool sind. Mag sein, dass jeder Form von Verein heute sowieso mit Misstrauen begegnet wird - warum sollte es der dg da besser gehen als so vielen anderen Verbänden, Vereinen und Parteien in diesem Land. Es kann aber auch sein, dass das Bewusstsein dafür, dass es mitunter notwendig ist, sich zusammenzuschließen und gemeinsame Interessen zu artikulieren, derzeit wieder wächst. Schon die Tatsache, dass Menschen sich überhaupt in einem Verein organisieren, ist ein politischer Akt. Im Theater sind in jüngster Zeit neue Interessenvertretungen entstanden, die es in kürzester Zeit geschafft haben, eine beachtliche Zahl von Unterstützern hinter sich zu versammeln, und die sich nicht selten auf die dg berufen. Und dass die Zahl unserer Mitglieder und der Zuspruch zu unseren Konferenzen nach wie vor steigt, zeigt auch, wie groß der Bedarf an Verständigung und der Wunsch nach Austausch und Auseinandersetzung ist - ein Wunsch übrigens, mit dem wir

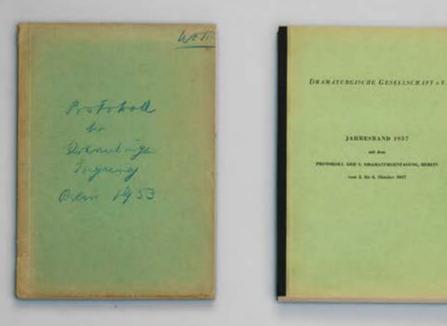
Dramaturg*innen nicht allein dastehen. Denn auch unsere Zuschauer*innen beginnen, »ihre« Theater als Räume der öffentlichen Debatte für sich wiederzuentdecken.

Vielleicht wird daher auch die politische Arbeit für die dg künftig eine größere Rolle spielen – neben solchen Funktionen wie Kontaktbörse, Arbeitsvermittlung und Klassentreffen, die ein Verein wie der unsere eben auch immer erfüllen kann und muss. An den Kernaufgaben der dg, nämlich künstlerische Trends aufzuspüren und vorzustellen, ästhetische Entwicklungen zu beschreiben und zu untersuchen, solche Themen zu setzen, die Dramaturg*innen aus allen Genres und allen Produktionsformen des Theaters gleichermaßen ansprechen, unerwartete Begegnungen zu stiften und Verbindungen zu anderen gesellschaftlichen Bereichen herzustellen, ändert das jedoch nichts.

Angesichts der Tradition des Berufsbilds Dramaturgie im deutschsprachigen Theater ist die dg mit gerade mal 60 Jahren eigentlich noch recht jung. Dass wir heute zumeist mit amüsiertem Befremden auf die Diskussionen der Gründungsjahre unseres Verbands, von denen einige im vorliegenden Heft ansatzweise abgebildet sind, zurückblicken, zeigt, wie sehr sich das Theater und damit unser Beruf in den vergangenen Jahrzehnten verändert haben. Weil es der dg immer wieder gelungen ist, diese Veränderungen nachvollziehen und zuweilen vielleicht sogar mit zu gestalten, gibt es sie heute noch. Möge sie wach bleiben und auch künftig die Hand am Puls des Theaters, vor allem aber am Puls »der Menschen der Gegenwart« haben.

Zu guter Letzt: Wenn sich die Geschichte der dg in den letzten zehn, fünfzehn Jahren als eine Erfolgsgeschichte lesen lässt - ein Erfolg, der sich am ehesten an Begriffen wie Öffnung, Wachstum, Vernetzung und Begegnung sowie Wahrnehmbarkeit festmachen lässt - dann ist das den gemeinsamen Anstrengungen einer Gruppe unermüdlicher kreativer Enthusiasten zu verdanken, mit denen zusammenzuarbeiten eine Ehre, eine produktive Herausforderung und ein Vergnügen war, und die ich deshalb an dieser Stelle namentlich nennen möchte: Ann-Marie Arioli, Manfred Beilharz, Kathrin Bieligk, Natalie Driemeyer, Hans-Peter Frings, Uwe Gössel, Dorothea Hartmann, Christa Hohmann, Birgit Lengers, Jan Linders, Christoph Macha, Amelie Mallmann, Peter Spuhler, Jörg Vorhaben, Harald Wolff, Jonas Zipf sowie die Geschäftsführerinnen Heidrun Schlegel, Aminata Oelßner, Elke Weber, Suzanne Jaeschke und ihre Mitarbeiterinnen Cordula Welsch und Julia Borsch.

1956-2016 konferenzthemen



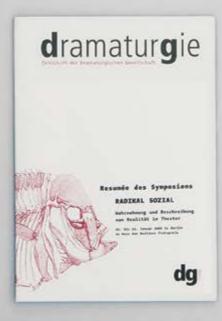














ier finden Sie eine Übersicht der Themen, die auf den Jahreskonferenzen der dg behandelt wurden. In den Anfangsjahren waren es bunte Sammlungen ganz unterschiedlicher Aspekte; später wurden die Tagungen jeweils unter ein übergeordnetes Thema gestellt.

1953 Berlin Welcher Weg führt aus der Verkümmerung der Dramaturgie? / Ist das Stadttheater heute noch eine Stätte der Begegnung mit den geistigen Kräften unserer Zeit? / Dramaturg und Autor / Die Stellung des Dramaturgen innerhalb des Theaters / Nachwuchsfragen – Was erwartet der junge Mensch vom Theater? / Dramaturg – Urheberrecht – Bühnenvertrieb / Die umstrittene Uraufführung oder das ius primae noctis / Funkdramaturgie / Regie, Dramaturgie, Kritik

1954 Berlin Alfred Kerr und die Bedeutung der Kritik für die Dramaturgie / Die Dramaturgie und die Abgrenzung ihrer Wirkungsbereiche / Ende des Repertoiretheaters? / Das Instrumentarium der Dramaturgie / Dramaturgie der Oper, der Operette und des Balletts / Die Kunst des Übersetzens / Übersetzungsfragen / Berufsfragen des Dramaturgen

1955 Berlin Der deutsche und der ausländische Autor im Spielplan / Theater der Nationen / Der Spielplan und das Musiktheater / Berufs-, Organisations- und Werkstattfragen / Bühne, Funk, Film, Fernsehen / Politik, Dichtung und Theater / Studiobühne / Das deutsche Theater seit 1945

1956 Berlin Dramaturgie und Kritik / Gibt es eine dramaturgische Technik des modernen Dramas? / Stückanalyse / Theater für die Jugend / Operette und Musical / Berufsfragen des Dramaturgen / Dramaturgie des Musiktheaters / Die geheime Zensur

1957 Berlin Stilbildende Kräfte im Drama und in seiner Darstellung / Theater und bildende Kunst / Die Stoffwahl bei Film, Funk und Fernsehen / Das Experiment in der Oper / Shakespeare-Interpretation / Europäisches Theater / Aktuelle Versuche dramaturgischer Gruppenarbeit / Berufsfragen des Dramaturgen / Die Stunde Null des Theaters

1958 München Der Intendant /
Dramaturg und Regisseur /
Fernsehdramaturgie und Theater / Das
Übersetzungproblem als geistige Aufgabe /
Übersetzung, Bearbeitung, Urheberrecht /
Filmdramaturgie und Theater / TourneeTheater / Oper (Libretto, Übersetzung und
Bearbeitung) / Das Groteske im Drama der
Gegenwart / Festspiele / Das
Programmheft / Das poetische Theater

1959 Berlin Sprache und Darstellende Kunst / Die Kritik und das Recht / Die Information / Groteske im Drama / Die moderne Oper im In- und Ausland

1960 Wien Humanität und modernes
Theater / Informationen aus dem In- und
Ausland über das Theater / Krisis der Oper?

– Krisis des Spielplans! / Das
wirtschaftliche Fundament und die
künstlerische Arbeit des Theaters / Das
Recht des ausübenden Künstlers an seiner
Leistung / Sinnlichkeit und Sittlichkeit des
Theaters / Hugo von Hofmannsthals
Theorie des Dramas und der Bühne / Das
»Freilicht«-Theater / Die dramaturgische
Funktion des Bühnenbildes / Fernsehen
und Theater – Impulse – Gefahren

1961 Hamburg Fächer, Ensemble und Spielplan / Zum Thema Bertolt Brecht / Schreiben fürs Theater – Vergnügen und Verdruß / Gerhart Hauptmann / Erziehung zum Theater – Erziehung durch Theater / Presse und Kritik / Oper im Fernsehen / Fernsehen und Theater / Das Bild des Menschen in der modernen Oper 1962 Köln Die Sprache des Schweigens /
Distanz – Probleme der Kommunikation
zwischen Darsteller und Zuschauer in
Schauspiel, Oper, Film und Fernsehen /
Zimmertheater / Soziologie des Fernsehens /
Das Fernsehspiel / August Strindberg
– Dramatiker und Dramaturg / Jacques
Offenbach / Maßstäbe für das deutsche
Ballett / Theater der letzten Spielzeit / Die
Rechte des Regisseurs und der Schutz
seiner künstlerischen Arbeit / Maßstäbe
der Kritik / Grundfunktionen des Theaters

Unser Berlin / Operette – Musical
– Spieloper / Neue Musik und die Oper /
Konzeption einer neuen Oper / Oper
– Regie und Bühnenbild / Oper – Libretto
– Übersetzung – Bearbeitung – Studio
– Dramaturgie und Spielplan / Hans
Werner Henze, der Komponist als
Dramaturg! / Dramaturgische Bedeutung
der Schauspielmusik und die Musik in
Film, Funk und Fernsehen /
Dramaturgische Funktion des Kostüms /
Arthur Schnitzler / Ist das Theater (noch)
ein Fest?

1963 Berlin Variationen über

weltstädtische Kultur / Friedrich Hebbel /

1964 Frankfurt / Main Max Frisch:
Der Autor und das Theater / Regie,
Bühnenbild und Dramaturgie /
Werkstattgespräche / Frank Wedekind /
Kritik als Beitrag zur Dramaturgie / Eine
deutsche Theaterlandschaft: Rhein-Main /
Sprache und Übersetzung im Schauspiel
der Gegenwart / Christoph Willibald Gluck /
Der Autor

1965 Salzburg Sub specie Theatri

– Leben und Kunst des Barock / Die
erotische Barockpoesie / Das Drama des
Barock / Die Oper des Barock /
Volkstheater / Richard Strauss / Mozart auf
dem Theater / Stilprobleme der heutigen
Bühne

1966 Zürich Das klassische Werk auf der Bühne der Gegenwart / Moderne Inszenierung des klassischen Dramas / Der Regisseur und die Rechte des Autors / Provokation und Evokation des Theaters (Formen des Gegenwarttheaters) / Bedeutung und Rang des schweizerischen Theaters im Bereich der deutschen Sprache / Der unbekannte Pirandello / Moderne Inszenierung der klassischen Oper / Elektronik in der modernen Oper / Die Bedeutung des Theaterbaus für den Autor

1967 Berlin Erwartungsstrukturen / Die Oper auf der Bühne, die Oper auf dem Fernsehschirm / Abgrenzung und Gemeinsamkeit – Theater, Film, Hörspiel, Fernsehspiel / Das Hörspiel als international gültige Form der dramatischen Literatur / Autorenwerkstatt im Theater, im Funk, im Fernsehen / Sprache, Dramaturgie, Regie in den verschiedenen Medien / Das Publikum im Bereich des Theaters, des Funks, des Fernsehens und des Films / Der Autor / Renaissance-Theater / Das verwaltete Theater – und die künstlerischen Folgen

1968 Essen Das Recht der
Persönlichkeit und die Freiheit der Kunst /
Dramaturgie und Regie / Das
Dokumentartheater als Teil der
literarischen Dokumentation /
Spielplanstrukturen und Publikum /
Werbung für das Theater / Jugend im
Theater – Jugend auf der Bühne / Oper und
Operette – ihre Stellung im Spielplan
– Regieprobleme des Musiktheaters /
Außerhalb des Abonnements –
Experimente im Vorfeld des Stadttheaters /
Staats- und Stadttheater

1969 Baden-Baden Zustand und Zukunft des dramatischen Werkes / Wer hat Angst vor Edward Albee? / Publikum – Theater – Publikum / Die Angst im Souffleurkasten / Die Schaubühne als moralische Anstalt / Hörspiel und Fernsehspiel / Heutige Strukturen und Verwaltung des Theaters / Die Risse im

System / Oper – Wie lange noch? / Kleines Theater in einer kleinen Stadt / Was geschieht mit dem klassischen Drama auf unseren Bühnen? / Zur Aufführung von Klassikern / Erlaubt oder unerlaubt – der umfunktionierte Klassiker / Die Zukunft des Theaters / Theater morgen – die Revolution der Mittel / Regisseur und Autor

1970 Salzburg Zukunfts-Spiele,
Zukunfts-Simulationen, ZukunftsSzenarios / Das Ärgernis Molière / Molière
– seine Tapferkeit, seine Verwegenheit und
sein Können / Der Goldonianische Dialog
heute Akzente / Intendanten-Wahl /
Jacques Offenbach / Beziehungen des
Musiktheaters zu den Medien Hörfunk und
Fernsehen / Das Publikum des
Musiktheaters und die technischen Medien
/ Friedrich Schultze zum 70 Geburtstag /
Dramaturgische Aspekte zu Richard
Wagner / Richard Wagner in seinen
Beziehungen zu Mozart /
Spielplanstrukturen im wortdramatischen
Theater

1971 Nürnberg Die Didaktik des
Theaters / Kinder- und Jugendtheater
– zuviel und zuwenig bedacht /
Mitbestimmung – aber wie? /
Strukturprobleme des Theaters,
insbesondere der Bühnen- und
Musikvorstände / Eugene Ionesco
– Wahrheit der absurden Realität / Autoren
– die Neger des subventionierten Theaters

1972 Köln Strukturprobleme

1973 Berlin Theater - für wen?

1974 Mainz Theaterpolitik 1975

1975 Baden-Baden Auf dem Wege zu einem neuen Realismus

1976 Berlin Heute Stücke schreiben ...

1977 Darmstadt Theater von heute – Räume von gestern

1978 Berlin Sprache und Sprechen

1979 MannheimProduktionsdramaturgie – Mitbestimmung

1980 Hamburg Zeitstück – Zeittheater

1981 Frankfurt/Main Theater in der Krise?

1982 Berlin Ist das Theater noch zu retten?

1983 München München als Theaterstadt / Politische Wende = Theaterwende? / Die »Neuen Medien«

1984 Berlin Theater in Berlin gestern und heute / Unlust an Erstarrung – Lust auf Veränderung

1985 Köln Theater und Kulturpolitik / Kinder- und Jugendtheater / Fernsehspiel und Hörspiel / Frauen im Theater (FiT)

1986 Berlin Heiner Müller / Sprache Dramaturgie von Autorinnen / Dramaturgie der Unterhaltung im Theater / Theaterakademie/Regieausbildung

1987 Wien Elfriede Jelinek / Theater-Übersetzungen: Shakespeare / Immer mehr Theater / Autonomes Musiktheater / Neuere deutschsprachige Dramatiker

1988 Berlin Helfen Sponsoren dem Theater? / Radikales Theater / MordsWeiber / Tanztheater und Dramaturgie / Bernhard-Marie Koltès / Neue deutschsprachige Dramatiker

1989 Frankfurt / Main Standpunkte der Dramaturgie / Brauchen wir eine Metropolenkultur? / Theater in Jugoslawien / Was ist an Frauen so komisch? / Der Zustand der Theaterkritik / Neue Stücke junger Dramatiker 1990 Berlin Die Gegenwart der Politik /
Umbau der Theaterlandschaft in der
ehemailgen DDR / Künstlerische Arbeit in
den DDR-Medien / Theaterland Polen /
Theaterfrauen aus Ost und West /
Geschichts-Entsorgung und
Intellektuellen-Schelte / Autoren/
Autorinnen: Neue Stücke

1991 Potsdam Theater in der Übergangsgesellschaft? / Mikrokosmische Tendenzen im Film / Darstellende Künste in der neuen Medienlandschaft / Ende der Konzepte im Musiktheater? / Theaterarbeit in fremder Welt? / Kultursprung zwischen Okzident und Orient

1992 Berlin Einstürzende
Landschaften? / Positionen heutiger
Dramaturgie / Theater in Lateinamerika /
Ausbildung von Theaterautoren /
Schauspielarbeit in Ost und West /
Theaterfrauen in Europa (FiT)

1993 Amsterdam Reiches Theater mit weniger Geld? / Dramaturgie im Rückzug? / Unspielbarkeit – ein Abwehrbegriff gegen ästhetische Innovationen? / Mimen ... Mimen ... Mimen ... eine experimentelle Theaterpraxis (FiT) / Moralischer Impuls und ästhetischer Anspruch – ein Widerspruch? / Theaterdämmerung oder heilsamer Schock? Theater in der Zeit der wirtschaftlichen Krise

1994 Chemnitz Neuanfang in Cottbus und Hamburg? / Sachsen – ein Modell für andere Bundesländer? / Ensemble – Absicht oder Rücksicht? / Medien Theater Passagen (FiT) / Versuch zur Strukturreform des Theaters / Theater als Abschreibemodell? / Plädoyer für junge Autoren

1995 Hamburg Theaterstadt Hamburg / Der Dramaturg als Allesmacher

1996 Berlin Dramaturgie heute / Wie wird man Dramaturg? / Berlinische Dramaturgie / Spielplandramaturgie /

Dramaturgie der Theaterverlage /
Dramaturgie mit Autoren /
Produktionsdramaturgie im
Schauspieltheater /
Produktionsdramaturgie im Musiktheater /
Festivaldramaturgie /
Publikumsdramaturgie oder
Öffentlichkeitsarbeit? / Hauptstadtkultur /
Theater und neue Medien

1997 Meiningen Welches Theater für welche Gesellschaft? / Welche
Zukunftsgesellschaft zeigt und will das
Kinder- und Jugendtheater? / Das Publikum
– das unbekannte Wesen / Dramaturgie mit
Autoren / Fusionen – Verlust oder Gewinn
für die Theaterkunst? / Wie legitimiert sich
Theaterkunst gegen Sparzwänge? /
Meiningen und sein Theater

1998 Basel Wie bringt man Realität ins Theater – und das Theater in die Realität? / Workshops mit Autoren / Die Begattung der Gattungen / Was machen Frauen im Theater heute? / Begreift (Kultur-)Politik die Künste des Theaters als Mittel zur Humanisierung der Gesellschaft?

1999 Dresden Krieg und Theater / Theaterpädagogik / Tanz als Sparte oder autonom? / Musiktheater braucht neue Stücke / Welches Theater braucht welche Strukturen? / Workshops mit Autoren

2000 Berlin Hauptstadtdramaturgie? / Offensive Dramaturgie / Dramaturgie im Fernseh- und Kinofilm – gibt es die noch? Und wie? / Dramaturgie im Spannungsfeld zwischen Autor, Verlag und Theater / Vier Workshops mit Autoren / Wie gewinnt das Theater dauerhaft neue Autoren?

2001 Hannover Theater / Räume / Wie subersiv kann Theater noch sein? / Ost-West-Differenzen – gibt es die noch? / Workshops mit Jochymski, She She Pop, Schlender

2002 Düsseldorf Über Theater nachdenken / Macht und Übermacht der Theaterkritik / Schreiben über Tanz / Zur Dramaturgie des entdramatisierten Theaters / Ein Kampf ums Revier?

2004 Berlin »SchnittstelleTheater«
– Die Bühne und die Medien

2005 Frankfurt/Main Theater – Produzieren für die Zukunft, in der Zukunft

2006 Berlin Radikal Sozial Wahrnehmung und Beschreibung von Realität im Theater

2007 Heidelberg Dem »Wahren, Guten, Schönen« – Bildung auf der Bühne?

2008 Hamburg Geteilte Zeit Theater zwischen Entschleunigungsoase & Produktionsmaschine

2009 Erlangen »Europa erlangen «Wie kommt Europa auf die Bühne?

2010 Zürich Vorstellungsräume Dramaturgien des Raums

2011 Freiburg Wer ist wir? Theater in der interkulturellen Gesellschaft

2012 Oldenburg Hirn Geld Klima Theater und Forschung

2013 München Es gilt das gesprochene Wort Sprechen auf der Bühne – und über das Theater

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

2015 Linz Was alle angeht Oder: Was ist (heute) populär?

2016 Berlin Was tun Politisches Handeln jetzt



23. Blat

V E R E I N S G R Ü N D E R

In der folgenden Aufstellung sind die Namen der Persönlichkeiten genannt, die 1953 den Zusammenschluß ins Leben gerufen haben, sowie jene, die 1956 dem ersten Leitungsgremium des eingetragenen Vereins angehörten.

Gründungsmitglieder:

Dr. Friedrich Karl Fromm
Prof. Dr. Kurt Raeck
Prof. Oscar Fritz Schuh
Friedrich Schultze
Prof. Dr. Günter Skopnik
Dr. Maria Sommer
Prof. Dr. Joachim Tiburtius
Carl Werckshagen

Gründungsvorstand

Vorsitzender:

Stellvertretende

Vorsitzende:

Friedrich Schultze

Dr. Maria Sommer Carl Werckshagen

Gründungsbeirat:

Wilhelm Allgayer Prof. Dr. Rolf Badenhausen Dr. Grischa Barfuss Boleslaw Barlog Dr. Ludwig Berger Prof. Dr. Carl Ebert Dr. Friedrich Karl Fromm Dr. Horst Goerges Prof. Dr. Joseph Gregor Dr. Falk Harnack Dr. Gerhard F. Hering Kurt Hirschfeld Walter Karsch Prof. Dr. Hans Knudsen Dr. Christian Mettin Prof. Dr. Kurt Raeck Prof. Hans Rothe Prof. Willi Schmidt Prof. Oscar Fritz Schuh Gustav Rudolf Sellner Wilhelm Semmelroth Prof. Dr. Günter Skopnik Günter Weisenborn Dr. Hans-Joachim Weitz Heinz Oskar Wuttig

1956 – 2016 dg vorstände

1956 – 1960 Friedrich Schultze (Vorsitzender) / Dr. Maria Sommer (stellvertretende Vorsitzende) / Carl Werckshagen (stellvertretender Vorsitzender)

1961 – 1963 Friedrich Schultze (Vorsitzender) / Dr. Günter Skopnik / Dr. Maria Sommer / Dr. Horst Goerges (stellvertretender Vorstand) / Dr. Hans Joachim Schäfer (stellvertretender Vorstand)

1964 Friedrich Schultze (Vorsitzender) / Dr. Horst Goerges / Kurt Hirschfeld / Dr. Hermann Friess (stellvertretender Vorstand) / Dr. Hans Joachim Schäfer (stellvertretender Vorstand)

1965 – 1967 Friedrich Schultze (Vorsitzender) / Prof. Rolf Badenhausen / Dr. Horst Goerges / Dr. Hermann Friess (stellvertretender Vorstand) / Dr. Hans Joachim Schäfer (stellvertretender Vorstand)

1968 – 1971 Friedrich Schultze (Vorsitzender) / Prof. Rolf Badenhausen / Dr. Horst Goerges / Dr. Heinz Gerstinger (stellvertretender Vorstand) / Dr. Hans Joachim Schäfer (stellvertretender Vorstand)

1972 – 1974 Wolfgang Hammerschmidt (Vorsitzender) / Ilka Boll / Heinz Gerstinger/ Heinz Knorr / André Müller / Heinz H. Rosenthal / Hans-Joachim Weitz / Eckhard Schulz (Geschäftsführung)

1975 – 1976 Wolfgang Hammerschmidt (Vorsitzender) / Ilka Boll / Horst Forester / Heinz Gerstinger / Heinz Knorr / Günther Penzoldt /Heinz H. Rosenthal / Eckhard Schulz (Geschäftsführung)

1977 – 1978 Günther Penzoldt (Vorsitzender) / Erdmut C. August / Ilka Boll / Heinz Gerstinger / Krista Jussenhoven / Heinz Knorr / Eckhard Schulz (Geschäftsführung) 1979 – 1980 Günther Penzoldt (Vorsitzender) / Erdmut C. August / Ilka Boll / Krista Jussenhoven / Henning Rischbieter / Peter Ritz / Eckhard Schulz

1981 – 1982 Günther Penzoldt (Vorsitzender) /Carla Henius / Krista Jussenhoven / Henning Rischbieter / Peter Ritz / Eckhard Schulz / Friedrich Wagner / Eckhard Schulz (Geschäftsführung)

1983 Günther Penzoldt (Vorsitzender) /
Karl-Heinz Braun / Manfred Beilharz /
Hedda Kage / Peter Möbius / Klaus
Pierwoß / Henning Rischbieter / Kurt
Kreiler (Geschäftsführung)

1984 Günther Penzoldt (Vorsitzender) / Karl-Heinz Braun / Manfred Beilharz / Hedda Kage / Peter Möbius / Klaus Pierwoß / Henning Rischbieter / Knut Hickethier (Geschäftsführung)

1985 – 1986 Klaus Pierwoß (Vorsitzender) / Ursula Ahrens / Manfred Beilharz / Karlheinz Braun / Hedda Kage / Peter Möbius / Henning Rischbieter / Knut Hickethier (Geschäftsführung)

1987 – 1988 Klaus Pierwoß (Vorsitzender) / Henning Rischbieter (stellvertretender Vorsitzender) / Ursula Ahrens / Manfred Beilharz / Ulrich Gerhardt / Uwe Jens Jensen / Marion Victor / Knut Hickethier (Geschäftsführung)

1989 – 1990 Klaus Pierwoß (Vorsitzender) / Manfred Beilharz (stellvertrender Vorsitzender) / Ursula Ahrens / Ulrich Gerhardt / Ulrike Haß / Helmut Schaefer / Marion Victor / Gerhard Wolfram / Rainer Ruppert (Geschäftsführung)

1991 Klaus Pierwoß (Vorsitzender) / Manfred Beilharz / Ulrike Haß / Gisela Kahl/ Marion Victor / Renate Wolf / Gerhard Wolfram / Rainer Ruppert (Geschäftsführung) / Birgid Gysi (Geschäftsführung) **1992** Klaus Pierwoß (Vorsitzender) / Manfred Beilharz / Ulrike Haß / Gisela Kahl / Marion Victor / Renate Wolf / Birgid Gysi (Geschäftsführung)

1993 – 1994 Klaus Pierwoß (Vorsitzender) / Peter Back-Vega / Irma Dohn / Gisela Kahl / Andreas Leusink / Johannes Richter / Renate Wolf / Birgid Gysi (Geschäftsführung)

1995 Manfred Beilharz (Vorsitzender) / Peter Back-Vega / Karl-Hans Möller / Henning Rischbieter / Michael Schindhelm / Manfred Weber / Renate Wolf / Birgid Gysi (Geschäftsführung)

1996 Manfred Beilharz (Vorsitzender) / Renate Wolf (stellvertretende Vorsitzende) / Peter Back-Vega / Karl-Hans Möller / Henning Rischbieter / Michael Schindhelm / Manfred Weber / Ute Kiehn (Geschäftsführung)

1997 Manfred Beilharz (Vorsitzender) / Stefanie Carp (stellvertretende Vorsitzende) / Ilse Nickel / Anne Schöfer / Manfred Weber / Peter Back-Vega / Wolf Bunge / Henning Rischbieter / Ute Kiehn (Geschäftsführung) / Henning Rischbieter (Geschäftsführung)

1998 Manfred Beilharz (Vorsitzender) / Stefanie Carp (stellvertretende Vorsitzende) / Ilse Nickel / Anne Schöfer / Manfred Weber / Peter Back-Vega / Wolf Bunge / Henning Rischbieter (Geschäftsführung)

1999 Manfred Beilharz (Vorsitzender) / Anne Schöfer (stellvertretende Vorsitzende) / Wolf Bunge / Horst Busch / Peter Spuhler / Manfred Weber / Henning Rischbieter (Geschäftsführung)

2000 Manfred Beilharz (Vorsitzender) / Anne Schöfer (stellvertretende Vorsitzende) / Heike Müller-Merten / Wolf Bunge / Horst Busch / Peter Spuhler / Manfred Weber / Henning Rischbieter (Geschäftsführung) 2001 - 2002 Manfred Beilharz (Vorsitzender) / Anne Schöfer (stellvertretende Vorsitzende) / Ann-Marie Arioli / Dagmar Borrmann / Anne-Sylvie König / Heike Müller-Merten / Horst Busch / Peter Spuhler / Henning Rischbieter (Geschäftsführung)

2003 - 2004 Manfred Beilharz (Vorsitzender) / Ann-Marie Arioli / Dagmar Borrmann / Birgit Lengers / Anne-Sylvie König / Jan Linders / Peter Spuhler / Florian Vogel / Henning Rischbieter (Geschäftsführung)

2005 - 2006 Manfred Beilharz (Vorsitzender) / Birgit Lengers (stellvertretende Vorsitzende) / Ann-Marie Arioli / Hans-Peter Frings / Uwe Gössel / Christian Holtzhauer / Jan Linders / Peter Spuhler / Heidrun Schlegel (Geschäftsführung)

2007 - 2008 Peter Spuhler (Vorsitzender) / Birgit Lengers (stellvertretende Vorsitzende) / Hans-Peter Frings / Uwe Gössel / Christian Holtzhauer / Jan Linders / Amelie Mallmann / Elke Weber (Geschäftsführung)

2009 Peter Spuhler (Vorsitzender) / Birgit Lengers (stellvertretende Vorsitzende) / Hans-Peter Frings / Uwe Gössel / Christian Holtzhauer / Jan Linders / Christoph Macha / Amelie Mallmann / Aminata Oelßner (Geschäftsführung)

2010 Peter Spuhler (Vorsitzender) / Birgit Lengers (stellvertretende Vorsitzende) / Hans-Peter Frings / Uwe Gössel / Christian Holtzhauer / Jan Linders / Christoph Macha / Amelie Mallmann / Suzanne Jaeschke (Geschäftsführung)

2011 - 2012 Christian Holtzhauer (Vorsitzender) / Birgit Lengers (stellvertretende Vorsitzende) / Natalie Driemeyer / Uwe Gössel / Jan Linders / Amelie Mallmann / Jörg Vorhaben / Suzanne Jaeschke (Geschäftsführung)

2013 - 2014 Christian Holtzhauer (Vorsitzender) / Birgit Lengers (stellvertretende Vorsitzende) / Natalie Driemeyer / Uwe Gössel / Amelie Mallmann / Jörg Vorhaben / Jonas Zipf / Suzanne Jaeschke (Geschäftsführung)

2015 - 2016 Christian Holtzhauer (Vorsitzender) / Uwe Gössel (stellvertretender Vorsitzender) / Kathrin Bieligk / Natalie Driemeyer / Dorothea Hartmann / Christa Hohmann / Amelie Mallmann / Harald Wolff / Suzanne Jaeschke (Geschäftsführung)

dg mitglieder 2016

Gerhards, Anna

Gerlach, Ingo

Gerschwitz, Lea

Ghafouri, Norbert

Gloustein, Annika

Goeraen, Thomaspeter

Gertz, Vera

Giese Silvia

Gleß, Skadi

Glitsch, Eva

Gössel, Uwe

Goeth, Maria

Göttel, Sabine

Gomm Maike

Gondorf, Ulrike

Gräsle, Mignon

Graf, Hans-Peter

Greiner David

Greve. Annette

Griesel, Yvonne

Groebel, Ute

Groesch, Lene

Gross, Jens

Grohmann Martin

Gronemeyer, Andrea

Große, Benjamin

Gsteiger, Thomas

Günther, Eveline

Guhl, Laura

Guhl. Reaina

Haakh, Nora

Haeberli, Urs

Gustorff, Isabelle

Haamann, Philip

Hammer, Martin

Hanf, Christopher

Hanisch, Michae

Hanke, Dirk Olaf

Hannusch, Carola

Hanusa, Sebastian

Harlander Breth, Heidrui

Hartmann Dorothea

Hartmann, Malte

Hartmann, Tina

Hasselbrink, Rolf

Haualand, Eivind

Heberle, Wolfram

Hegemann, Carl

Heinrich, Emilia

Heinrich, Uwe

Heinrichs, Julia

Heisel, Benjamir

Heller, Florian

Helling, Peter

Hemke, Rolf C.

Hennicke, Jonas

Hentschel, Katrin

Herrmann, Adrian

Herrmann, Brigitt

Herzberg, Tobias

Heusinger, Brigitte

Hildbrand, Mirian

Hinkeldey, Lisa Maria

Klügl, Michael

Klug, Valeska

Kneißler, Hann

Heuwinkel, Jens

Heynen, Ruth

Hilliger, Sara

Hinz, Melani

Hess, Nadja

Herrmann, Constanze

Heese, Iudith

Hebenstreit, Bérénice

Hasselmann Kristiane

Hass, Ulrike

Happl, Doris

Hannappel, Dorothee

Güther, Anna-Sophi

Grübmeuer. Kerstin

Graff Iunior, Camilla

Goier, Anna

Germeshausen, Heriber

Adorjan, Eva Al Khalisi, Remsi Alexandridis, Christina Arioli, Ann Marie Auer, Bettina Baasch, Martin Bach, Carmen Backes, Jana Bader, Anne Bahnert, Christin Baiersdorf, Paul Baldelli, Giulia Balzer, Fiona Baronowsky, Kay Philipp Bauer, Lisa Maria Rauer Tamara Yasmin Bauerle-Willert, Dorothée Bauerochse, Stefani Baum, Fanti Baumann, Dirk Rausch Stefan Becker, André Becker, Annika Becker, Isabelle Beckmann, Stefanie Reelitz Günther Beermann, Antonio Behnke, Frank Behrens, Kerstin Beilharz, Manfred Bendia, Karoline Benszuweit, Larissa Benzmüller, Tristar Berger, Andrea Bertschu, Eva-Maria Bethae, Corinna Betz, Franziska Beyer, Stephanie Biburaer, Tom Bieligk, Kathrin Biermeier, Christoph Bilstein, Michael Bilu, Barbara Bläske, Stefar Blase, Ralph Blockhaus, Thoma Bloch, Arne Blomberg, Geraldine Blumbera, Iudith Bochow, Jörg Böhmer, Eva Böhm, Christine Maria Bonk, Winfried Bormann, Eva Borrmann, Daamar Bosshart, Res Bowler, Lisa Marie Bracher, Benjamin Brandes, Sabine Breidenbach Armin Bremgartner, Mathias Peter Breuser, Katharina Brier, Claudia Brüagemann, Ting Brux, Ingoh Bub, Steffi Budde, Antie Bues, Marie Burger, Franziska Burgfestspiele Bad Vilbel Busch, Horst Busch, Laura Caesar, Claus Chrudina, Susanno Cremer, Meike Danhauser, Johanne Dankbar, Christiane Das Gupta, Maia Deck, Jan Dedié, Angela Maria Denger, Mirian

Adler, Henrik

Deutsche Shakespeare Gesellschaft Deutschland Radio Berlin Dhein Sahina Diehl, Christophe Dierks, Thomas Dietrich, Iens Dietz, Nicole Dirks, Anja Dobrowlanska, Monika Döpke, Matthias Dörr, lasmin Dohn, Irma Dollinger, Katrin Donderer, Anna Draxl, Edith Drechsel, Ralph Dreuer, Matthias Driemeyer, Natalie Drozd, Magdalen Durand, Birgit W. Ebner, Daphne Eckerle Felix Eder, Christoph Eder-Meißner, Christine Egeling, Rebecca Eaenolf, Hannah Lioba ehrliche arbeit – freies Kulturbürg Ehrmann, Beate Eickhoff, Michael Eidinger, Udo Eilts, Hilko Fisele Franziska Eitzeroth, Anna Ellersdorfer, Laura Elste, Cassius Elzenheimer, Regine Enders, Katrin Enael, Friederike Enael, Thomas Erdmann, Andreas Erdogan, Hayat Eule, Johann Casimi Euler, Anke Exner, Karoline Fahrholz, Merle Falcke, Ilse Fehlker, Mirian Felden, Nicole Felix Bloch Erben GmbH & Co. KG Felsmann Karoline Fendel, Jascha Fichte, Daniela Fiebach, Joachim Fieber, Pavel Fink Angelika Fink-Schürmann, Cordula Finter, Helga Fischer, Almut Fischer, Milena Fischer Petra Fischer, Stefanie Fliegel, Peter Flubacher, Sina Katharina Flueckiaer, Adrian Fluegge, Jenny Foerster, Nils Förster, Sascha Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Baureuth Frane Andreas Frank, Dominik Frank, Martin Frense, Matthias Friedrich, Jörg Frings, Hans-Peter Fuchs, Christian Georg Fuelle, Hennina

Hammerschmidt, Wolfgang

Hirn, Sebastian Knoll, Laura Koch, Jule Hirzel, Sybille Hochleichter, Carolin Koehler, Norma Kölzow, Sascha Hochstenbach, Julia Köpf, Friederike Hoefer, Karoline Körner, Jutta Hörst. Ludwia zur Köster, Viola Höhmann, Johanna Höltermann, Katharina Lena Kolbe, Sylvia Kondaurow, Kathrin Koper-Jablonski, Tomasz Gregorz Hoisbauer, Magdalena Holland-Merten, Esthe Korrek, Julia Korn Wimmer, Brigitte Hollmann, Martin Holtzhauer, Christian Kosik, Monika Kost, Theresa Hruschka, Ole Krämer, Walter H Kramer, Lucia Huber, Anna Krampe, Marc-Oliver Hueckler, Joera Hüholt, Sibille Kranz, Simone Hueni, Ulrich Kraus, Thomas Hug, Sabine Lydia Krause, Marlies Krauße, Axel Huller, Guido Huonker, Laura Kremser Barbara Husel, Stefanie Krneta, Guu Insel, Diana Kroener, Andrea Institut für Theaterwissenschaft, FU Berlin Krowas, Viktor Sigrid Institut für Theater- und Medienwissenschaft / Krüaer, Frederike FALL Erlangen-Nürnberg Krüaer, Lars Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft, Krüger, Sinja Marie Goethe Universität Frankfurt Küspert, Konstantii Internationales Theaterinstitut e. V., Germany Kuhlmann, Henrik Kunzmann, Claus-Günthe Israel, Annett Israel Sarah Lampen, Ulrich Jäger, Johanna Lamprechter, Sonja Iaeschke, Suzann Lana, Christoph Jahnke, Manfred Larsson, Fabian lakstat, Kaia Laufenbera, Iris Ianewa, Flora Lauke, Per Janich, Ingeborg Leander, Clemens lantzen, Bettin Lehmann, Iulia Iendreuko, Anina Leidia, Martina Ienni, Petra Leiffheidt, Alexander Jevic, Stanislava Leinert, Stefanie John, Katharina Lengers, Birgit Jung, Cordula Lepschy, Christoph Iussenhoven, Krista Letmathe, Michael Käppeler, Nicola Leukauf, Michael Käshammer, Svenjo Liedtke, Steffi Kässens, Nils-Arne Lindermayr, Birgit Linders, Jan Kage, Hedda Lindner, Petra Kahl, Gisela Kantel, Barbara Linke Maria Viktoria Karademir, Elke Linne, Andreas Linz, Sebastian Karadza, Sonja Loch, Kathi Karr, Ina Löer. Anaela Kasper, Georg Kastner, Barbara Elisabeth Lomsché Bastian Kauffmann, Matthias Lorenz, Sarah Kautter, Inken Losch, Carolin Kelting, Peter Jakob Löschner, Sascha Maagh, Thomas Kentrup, Georg Kerzmann, Anita Maarmar Dalinda Maaß, Kristina Khuon, Ulrich Kiefer, Jochen Mach-Meyerhofer, Konstanz Macha, Christop Kiehne, Laura Mäder, Karla Kilchenmann, Zoé Kiepenheuer Bühnenvertriebs GmbH Maedler Kathrin Kinder- und Jugendtheaterzentrum BRD Maier, Elisabeth Kink, Marlies Maier, Florian Kirchhoff, Karin Maiwald, Katrii Kirck, Ragna Maiev. Markus Kirsten, Johannes Makhali Simon Mallmann, Amelie Kistner, Georg Kitta, Ulrike Markovic, Simone Marzinowski, Roland Klawitter, Viktoria Kleine, Felizitas Mathes, Inae Kleiner, Anne Mattheis, Annelie Kleinknecht, Tonio May, Nicola Kleinofen, Arno Mayer, Christian Klett, Marcel Meienreis, Simon

Meier, Silke

Mellert, Georg

Melchinger, Gwendolyne

96

Fuetterer, Isabel

Garofalo, Olivie

Gabriel, Leon

Geller, Annett

Mennicken, Raine Mesiti, Loredana Metzger, Stephanie Meyer, Anke Meyer, Carolin

Meyer, Marion Meyer-Herder, Franz-Erdmann Michels, Stephanie

Michelsen, Martino Mickan, Janette Milz. Bettina Miske, Maiko Moebius, Peter Möller, Sira Mohr, Berit Mokrusch, Ulrich Mosse Ramona

Motzki, Boris C. Müller, Alice Müller, Irina Müller, Reiner Müller Sommer Maria Müller-Merten, Heike Müller-Schöll, Nikolaus Münzing, Nilufar K. Muschol, Esther

Naeaeli, Fabienne Nagel, Malin Natus, Lena Naumann, Matthias Naunin , Iulia Nau, Katharina Neeser, Markus Neitzke, Nele

Neubert, Guido Neuffer, Tilman Nickel-Dönicke Patricia Nieder, Dietmar Nissen Rizvani, Karii

Noth, Barbara Nuus Henkelmann, Christian

Oehme, Franziska Örtel, Sara Oevermann, Paulo Ohaus, Christiane Oldenstein, Sophie

Oltmanns, Piet Opitz, Alexander Oppermann, Hannes Ortega, Martin Ortmann Katharina Ortmann, Lucie

Ortmann, Reina Ortmeier, Kerstin Oßwald, Gabriele Ostermann Brigitte A

Otten, Geeske Päckert, Kristin Paede, Kornelius Paffenholz, Anne Panaaiotaki, Stawrula Paschinaer, Petra Paucker, Julie Pauka, Svenja Paulsen, Iens Peterka, Armin Peters, Jens

Piechot, Maike Pielsticker, Judith Pierwoss, Klaus Pietsch Isahelle Pinkert, Ute Plank-Baldauf, Christiane

Platon, Anke Plischke, Eva Pollmann, Melanie Pontius, Clara Popia, Jürgen

Popp, Steffen Lars Popp, Sven Björn

Poschmann-Reichenau, Gerda Possmann, Jan Philipp

Potulski, Bjoern Praetorius, Susann Preuss Axel Probst, Clara

Propfe, Michae

Pühringer, Lothar Ouadri, Maria-Cecilia Ouitt, Roland Rabe, Kathleer Rahlfs, Wolf E. Rahn, Iuliane Rahn, Katharina

Ratzkowski, Maxi Raulin, Deborah Rech. Christoph Redecker, Ania Euleer Redlich Lea Reeger, Roman Reffert, Thilo

Reibstein, Astria Reichel, Ralph Reichelt Kerstin Reichert, Julia Reimann, Saral Reinelt, Adnré

Reinholz, Hennina Reisinaer, Luisa Reiss, Gunter Reitz, Tobias Renard, Julien Jean Reuter, Rebecca

Riemann, Silke Rina, Vera Rink, Holger Ris, Daniel Ritz. Peter

Rieken Mona

Roesler, Raphael Rössler, Maria Rommel, Annette Rowohlt Theater Verlag

Ruckert, Hanno Rudolf, Jaquelin Ruf, Christina

Rummel, Dieter S Fischer Verlag, Theaterabteilung

Salimi, Yasmin Sandweg, Tim Schad, Benjamir Schaback, Alexander Joscha

Schaefer, Christian Schaefer, Helmut Schäfers, Marc Schäll, Annabelle Schappach, Beate Schaupp, Thomas

Scheler, Elke Scherer, Sophie Scheurle, Christoph Schiffner, Matthias Schiller, Petra Schipper, Imanue Schlegel, Annegret

Schlesinger, Theresa Schlicht, Michael Schlie, Camilla Schlögl, Christina

Schmidt, Bernd Schmidt, Kai Schmidt, Kekke Schmidt, Laura

Schmidt, Thoma Schmidt, Ulf Schmidtberger, Jocher Schmitt, Olaf A.

Schmitz, Roman Schmutz, Beata Anna Schnabel, Dieter Schneider, Maria

Schmitt, Susann Schöfl, Katharina Schönfelder, Christian Schönfeldt, Jonas Schönhofer, Andrea

Scholl Katharina Scholz, Christina Schorlemmer, Helmu Schott, Annalena

Schreiber, Athena Schreiner, Julia

Schröder, Verena Esther Schuch-Greiff, Annekatrir Schuck, Berit Manor Schuderer, Eva Schütt, Thomas

Schütz, Theresa Schultze, Arved Schulz, Wilfried Schulze, Susanne Schulze-Kraft, Matthias

Schuster, Bettina Schuster, Thalia Schwarzbach, Beatrix Schwegler, Hannah

Senf, Christiane Marie Sessler, Thomas Sieben, Achim Siebert, Julia

Sievers, Julia Simke, Ann-Christine Simoneit, Maren Simshäuser, Kathrin Söllner, Carola

Sommer, Jascha Sommerfeldt, Lise Spieckermann, Thomas Spuhler, Peter Stang, Kristina

Steets, Bernd Stefke, Martin Stegherr, Anna

Steinbach, Clara Azieza Steiner, Tobias Steinfelder, Sarah Johanna

Steinhilber, Nina Stiekele, Annette Stocker, Carmen Stöhr, Eva

Stolte, Michaela Stolz, Silvia Stoppa, Katja

Storr, Annette Stritzel, Selina Shirir Strodthoff, Jochen

Stuber, Petra Stütz, Martina Sturm, Gregor

Suhrkamp Theater Verlag Suilpe, Evarts Szillinsky, Sonja Tartler, Ina

Tatzia, Markus Teuwen, Anna Thaler, Elisabeth Theobalt, Gerold Thierjung, Danie

Thiesen, Andrea Thinnes, Ursula Thutewohl, Christa Renate

Tiedemann, Kathrii Tobias, Winfried Tobisch, Elisabeth Franziska

Tod, Susanne Toeal, Gero Trabusch, Markus Trachte Karolin Tretter, Antonia Tsai, Frederika

Tschirner, Christia Ufert. Rebecca Ulhricht Nikolai Ullmann, Nathanael

Ullrich, Karin Van Lindt, Barbara

Vogel, Florian Vogt, Anna Vogtmann, Anne

Voigt, Paul Volkland, Anna Maria von Bomhard, Beatrice von Mühlenfels, Hanns von Salis, Peter

von Schwerin, Corneli von Tobien, Susanne von zur Mühlen, Michael Voss, Renate

Vorhaben, Jörg Vornholt, Pia-Raber Votteler, Juliane Waaa, Biörn Wagner, Almut Wagner, Eberhard Wahlefeld, Christon

Wannitz, Isabelle Wartemann, Geesche Waubert de Puiseau, Fannino

Walther, Annekathrin

Weber, Carsten Weber, Corinna Weber, Manfred Weidner, Tanja Weil, Karola Weiland, Stephan Weiler, Bettina Weimer, Petra Weinand, Georg

Weinreich, Julia Weiss, Jakob Weiss, Jennifer Wendland, Barbaro Wenke, Justus Wenzel, Katjo

Werdenberg, Ursula Werner Birte Werner, Janina Weyrauch, Romi Wieczorek, Anna Laura Wiedemann, Nadine Wiederhold Sarah

Wiegand, Karsten Wiegand, Lisanne Wiley, Heidi Willenbacher, Sascha Winkel Sonia

Winter, Nele Witt, Raban Wittenbecher, Thile Wohlfarth, Berit Wolf Christof Wolff, Harald Wolfsteiner, Vincent

Wolter, Karima Wolters, Kai Wrohe Frederike Wuschek, Kay Wuler von Ballmoos, Till Youssef, Sarah Zabel, Christoph

Zanger, Meinhard Zehelein, Klaus Zehelein, Lina Zeller, Beate Zeppenfeld, Inge Zeugke, Frederik Ziemke, Lydia Zieprig, Judith Zimmermann, Barbaro 7immermann Maren 7immermann Melani

Zipf, Jonas

Zipse, Jana

dg Vorstand

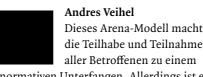
Der im Januar 2015 gewählte Vorstand der Dramaturgischen Gesellschaft



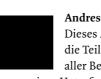
Andres Veihel

Dieses Arena-Modell macht die Teilhabe und Teilnahme aller Betroffenen zu einem

normativen Unterfangen. Allerdings ist es empirisch unrealistisch. unrealistisch. Schauen Sie sich einmal an, wie auf demokratischen Bühnen kommuniziert wird. Auf demokratischen Bühnen - und ich rede nicht vom Parlament - sprechen stellvertretende Sprecher, die die Bühne benutzen, um



die Teilhabe und Teilnahme aller Betroffenen zu einem normativen Unterfangen. Allerdings ist es empirisch unrealistisch. Schauen Sie sich einmal an, wie auf demokratischen Bühnen kommuniziert wird. Auf demokratischen Bühnen – und ich rede nicht vom Parlament – sprechen stellvertretende Sprecher, die die Bühne benutzen, um auszuprobieren, was sagbar ist. Allerdings ist es empirisch unrealistisch. Auf demokratischen Bühnen - und ich rede



nicht

Andres Veihel

Dieses Arena-Modell macht die Teilhabe und Teilnahme aller Betroffenen zu einem

normativen Unterfangen. Allerdings ist es empirisch unrealistisch. Auf demokratischen Bühnen – und ich rede nicht vom Parlament – sprechen stellvertretende Sprecher, die die Bühne benutzen, um auszuprobieren, was sagbar ist Allerdings ist es empirisch unrealistisch. Auf demokratischen Bühnen – und ich rede nicht



Andres Veihel

Dieses Arena-Modell macht die Teilhabe und Teilnahme aller Betroffenen zu einem

normativen Unterfangen. Allerdings ist es empirisch unrealistisch. Schauen Sie sich einmal an, wie auf demokratischen Bühnen ment – sprechen stellvertretende Sprecher, die die Bühne benutzen, um auszuprobieren, was sagbar ist.

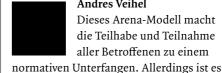
Eine eventuell benötigte Überschrift



Andres Veihel

Dieses Arena-Modell macht die Teilhabe und Teilnahme aller Betroffenen zu einem

normativen Unterfangen. Allerdings ist es empirisch unrealistisch. Schauen Sie sich einmal an, wie auf demokratischen Bühnen kommuniziert wird. Auf demokratischen Bühnen – und ich rede nicht vom Parlament – sprechen stellvertr



Andres Veihel

Dieses Arena-Modell macht die Teilhabe und Teilnahme aller Betroffenen zu einem

empirisch unrealistisch. Schauen Sie sich einmal an, wie auf demokratischen Bühnen kommuniziert wird. Auf demokratischen Bühnen – und ich rede nicht vom Parlament – sprechen stellvertretende Sprecher, die die Bühne benutzen.



Andres Veihel

Dieses Arena-Modell macht die Teilhabe und Teilnahme aller Betroffenen zu einem

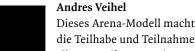
normativen Unterfangen. Allerdings ist es empirisch unrealistede nicht vom Parlament – sprechen stellvertretende Sprecher, die die Bühne benutzen, um auszuprobieren, was sagbar ist.

Andres Veihel

Dieses Arena-Modell macht die Teilhabe und Teilnahme aller Betroffenen zu einem

normativen Unterfangen. Allerdings ist es empirisch unrealistisch. Schauen Sie sich einmal an, wie auf demokratischen Bühnen kommuniziert wird. Auf demokratischen Bühnen – und ich rede nicht vom Parlament – sprechen stellvertretende Sprecher, die die Bühne benutzen, um

auszuprobieren, was sagbar ist.



aller Betroffenen zu einem normativen Unterfangen. Allerdings ist es empirisch unrealistisch. Schauen Sie sich einmal an, wie auf demokratischen Bühnen kommuniziert wird. Auf demokratischen Bühnen - und ich rede nicht vom Parlament – sprechen stellvertretende Sprecher, die die Bühne benutzen, um auszuprobieren, was sagbar ist.

Impressur ISSN-Nr. 1432 - 3966

Dramaturaische Gesellschaft (da) Mariannenplatz 2 10997 Berlin +49 (0)30 779 089 34 post@dramaturgische-gesellschaft.de www.dramaturgische-gesellschaft.de

Vorstand Natalie Driemeuer, Uwe Gössel.

Christian Holtzhauer (Vorsitzender), Birgit Lengers (stellv. Vorsitzende). Amelie Mallmann Jörg Vorhaben, Jonas Zipf Geschäftsstelle Suzanne Jaeschke, Cordula Welsch Redaktion Suzanne Jaeschke, Vorstand Lektorat und Übersetzungen zWeitblick, Susanne Dowe Bildredaktion anschlaege.de, Uwe Gössel

Druckerei Oktoberdruck Fotos Konferenz Jana Erb (U1 u. S. 1, 3, 62-64), Wolfgang Katzameier (U2)

Gestaltung anschlaege.de

Der im Januar 2015 gewählte Vorstand der Dramaturgischen Gesellschaft

Andres Veihel
Dieses Arena-Modell macht
die Teilhabe und Teilnahme
aller Betroffenen zu einem
normativen Unterfangen. Allerdings ist es
empirisch unrealistisch. unrealistisch.
Schauen Sie sich einmal an, wie auf
demokratischen Bühnen kommuniziert
wird. Auf demokratischen Bühnen – und
ich rede nicht vom Parlament – sprechen
stellvertretende Sprecher, die die Bühne
benutzen, um

Andres Veihel
Dieses Arena-Modell macht
die Teilhabe und Teilnahme
aller Betroffenen zu einem
normativen Unterfangen. Allerdings ist es
empirisch unrealistisch. Schauen Sie sich
einmal an, wie auf demokratischen Bühnen
kommuniziert wird. Auf demokratischen
Bühnen – und ich rede nicht vom
Parlament – sprechen stellvertretende
Sprecher, die die Bühne benutzen, um
auszuprobieren, was sagbar ist. Allerdings
ist es empirisch unrealistisch. Auf
demokratischen Bühnen – und ich rede

Andres Veihel
Dieses Arena-Modell macht
die Teilhabe und Teilnahme
aller Betroffenen zu einem
normativen Unterfangen. Allerdings ist es
empirisch unrealistisch. Auf demokratischen Bühnen – und ich rede nicht vom
Parlament – sprechen stellvertretende
Sprecher, die die Bühne benutzen, um
auszuprobieren, was sagbar ist Allerdings
ist es empirisch unrealistisch. Auf
demokratischen Bühnen – und ich rede
nicht

Andres Veihel
Dieses Arena-Modell macht
die Teilhabe und Teilnahme
aller Betroffenen zu einem
normativen Unterfangen. Allerdings ist es
empirisch unrealistisch. Schauen Sie sich
einmal an, wie auf demokratischen Bühnen
ment – sprechen stellvertretende Sprecher,
die die Bühne benutzen, um auszuprobieren, was sagbar ist.

Andres Veihel
Dieses Arena-Modell macht
die Teilhabe und Teilnahme
aller Betroffenen zu einem
normativen Unterfangen. Allerdings ist es
empirisch unrealistisch. Schauen Sie sich
einmal an, wie auf demokratischen Bühnen
kommuniziert wird. Auf demokratischen
Bühnen – und ich rede nicht vom
Parlament – sprechen stellvertr

Eine eventuell benötigte Überschrift

Andres Veihel
Dieses Arena-Modell macht
die Teilhabe und Teilnahme
aller Betroffenen zu einem
normativen Unterfangen. Allerdings ist es
empirisch unrealistisch. Schauen Sie sich
einmal an, wie auf demokratischen Bühnen
kommuniziert wird. Auf demokratischen
Bühnen – und ich rede nicht vom
Parlament – sprechen stellvertretende
Sprecher, die die Bühne benutzen, um
auszuprobieren, was sagbar ist.

Andres Veihel
Dieses Arena-Modell macht
die Teilhabe und Teilnahme
aller Betroffenen zu einem
normativen Unterfangen. Allerdings ist es
empirisch unrealistede nicht vom
Parlament – sprechen stellvertretende
Sprecher, die die Bühne benutzen, um
auszuprobieren, was sagbar ist.

Andres Veihel
Dieses Arena-Modell macht
die Teilhabe und Teilnahme
aller Betroffenen zu einem
normativen Unterfangen. Allerdings ist es
empirisch unrealistisch. Schauen Sie sich
einmal an, wie auf demokratischen Bühnen
kommuniziert wird. Auf demokratischen
Bühnen – und ich rede nicht vom
Parlament – sprechen stellvertretende
Sprecher, die die Bühne benutzen, um
auszuprobieren, was sagbar ist.

Dieses Arena-Modell macht die Teilhabe und Teilnahme aller Betroffenen zu einem normativen Unterfangen. Allerdings ist es empirisch unrealistisch. Schauen Sie sich einmal an, wie auf demokratischen Bühnen kommuniziert wird. Auf demokratischen Bühnen – und ich rede nicht vom Parlament – sprechen stellvertretende Sprecher, die die Bühne benutzen, um auszuprobieren, was sagbar ist.

Andres Veihel

Impressum ISSN-Nr. 1432 – 3966

Dramaturgische Gesellschaft (dg) Mariannenplatz 2 10997 Berlin +49 (0)30779 08934 post@dramaturgische-gesellschaft.de www.dramaturgische-gesellschaft.de

Vorstand Natalie Driemeyer, Uwe Gössel,
Christian Holtzhauer (Vorsitzender),
Birgit Lengers (stellv. Vorsitzende), Amelie Mallmann,
Jörg Vorhaben, Jonas Zipf
Geschäftsstelle Suzanne Jaeschke, Cordula Welsch
Redaktion Suzanne Jaeschke, Vorstand
Lektorat und Übersetzungen zWeitblick, Susanne Dowe
Bildredaktion anschlaege.de, Uwe Gössel
Druckerei Oktoberdruck
Fotos Konferenz Jana Erb (U1 u. S. 1, 3, 62-64),
Wolfgang Katzameier (U2)

Gestaltung anschlaege.de

»Protokoll der Daramaturgen-Tagung«, Berlin 1953.

»Jahresband 1956 mit dem Protokoll der V. Dramaturgentagung in Berlin (2. – 6. Oktober 1957)«, herausgegeben von der Dramaturgischen Gesellschaft e. V., Berlin 1957.

»Jahresband 1969 mit dem Protokoll der XVII. Dramaturgentagung in Baden-Baden (14.–19. Oktober 1969)«, herausgegeben von der Dramaturgischen Gesellschaft e. V., Berlin 1970.

»Jahresband 1970 mit den Protokollen der XVIII. Dramaturgentagung in Salzburg (25.-30. August 1970) und der Dramaturgischen Tage in Bonn (24.-27. September 1970)«, herausgegeben von der Dramaturgischen Gesellschaft e. V., Berlin 1971.

»Jahresband 1971 mit dem Protokoll der XIX. Dramaturgentagung in Nürnberg (19.–24. Oktober 1971)«, herausgegeben von der Dramaturgischen Gesellschaft e. V., Berlin 1972.

»Fünfundzwanzig Jahre Dramaturgische Gesellschaft. Rückblick * Umschau * Vorausblick. Register«, Schriften der Dramaturgischen Gesellschaft Band 10, herausgegeben von Eckhard Schulz, Berlin 1978.

»Nachrichten-Brief, Dramaturgische Gesellschaft e. V. (Nr. 1/2, Jg. 12, 1983)«

»Frauen im Theater (FiT), Dokumentation 1985 «, herausgegeben von der Dramaturgischen Gesellschaft, Berlin 1985.

Jochen Schmidt: »Das Ballett, das Tanztheater und seine Dramaturgien«, aus: FiT: MordsWeiber, Tanztheater und Dramaturgie, Schriften der Dramaturgischen

THE RY AND PROPERTY AND PARTY OF THE PROPERTY OF THE PROPERTY OF THE PARTY OF THE P

Gesellschaft Band 10, herausgegeben von der Dramaturgischen Gesellschaft, Berlin 1990.

Nachrichten der Dramaturgischen Gesellschaft, Nr. 1/1991, dg – Tagung zur Theaterstruktur-Reform, Berlin 1991

Für die Erstellung der Kurzbiografien der dg-Gründungsmitglieder, des dg-Gründungsbeirats und der zitierten Anwesenden der allerersten Dramaturgentagung 1953 wurden Lexika wie das Deutsche Theaterle xikon (begründet von Wilhelm Kosch fortgesetzt von Hanspeter Bennwitz und Verzeichnis für Theater, Tanz und Musik (herausgegeben von Paul S. Ulrich), das von C. Bernd Sucher herausgegebene Henschel und Wolfgang Beck herausgegebene Theaterlexikon, aber auch wikipedia und diverse andere Quellen im Netz zu Rate gezogen – d. h. sie genügen keinen höheren wissenschaftlichen Ansprüchen. Dafür schlummert in diesem Material sicher noch eine potentielle theaterwissenschaftliche Dissertation: Aus welch unterschiedlichen Erfahrungshorizonten heraus auf diesen ersten dramaturgischen Tagungen die Teilnehmer*innen sich austauschten und miteinander diskutierten, wäre sicher eine tiefergehende Untersuchung wert. Interessierte Studierende sind im Archiv der dg willkommen!

Impressur ISSN-Nr. 1432 — 396

Dramaturgische Gesellschaft (dg) Mariannenplatz 2 10997 Berlin +49 (0)30 779 089 34 post@dramaturgische-gesellschaft.de www.dramaturgische-gesellschaft.de

Uwe Gössel (stellvertretender Vorsitzender), Kathrin Bieligk,
Natalie Driemeyer, Dorothea Hartmann,
Christa Hohmann, Amelie Mallmann, Harald Wolff,
Geschäftsstelle Suzanne Jaeschke
Redaktion Christa Hohmann, Suzanne Jaeschke
Lektorat und Korrektorat zWeitblick, Susanne Dowe
Bildredaktion anschlaege.de, dg-Vorstand
Fotos Lioba Anna Keuck
Druckerei Conrad GmbH
Gestaltung anschlaege.de

