



universität
wien

Diplomarbeit

Titel der Diplomarbeit

„DRAMATURGIE ALS DENKFIGUR Die Analyse des deutschsprachigen Berufsbildes Dramaturg_in“

Verfasserin

Bérénice Hebenstreit

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2014

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt: Diplomstudium Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin: Ao. Univ.-Prof. Dr. Monika Meister

INHALTSVERZEICHNIS

1. EINLEITUNG	9
2. BEGRIFFSARBEIT	15
2.1. Drama, Dramaturgie und Dramaturg	15
2.2. Doppelsinn von Drama und Dramaturgie	17
2.3. Über welche Dramaturgie spreche ich?	18
2.4. Theorie, Abteilung und Profession	21
2.4.1. Theorie	21
2.4.2. Abteilung	27
2.4.3. Profession	28
2.5. Zur Dramaturgie als Funktion im Theater	28
3. GESCHICHTSARBEIT	31
3.1. Seit wann spricht man über den Beruf Dramaturg_in?	31
3.2. G. E. Lessing am Hamburger Nationaltheater	33
3.3. Gotthold Ephraim Lessings Person und Denken	42
3.3.1. Zuschreibungsproblematik	43
3.3.2. Rationalität vs. Emotionalität	45
3.3.3. Lessings Form der Kritik	46
3.4. Dramaturgie im 19. Jahrhundert	49
3.5. Dramaturgie im 20. Jahrhundert	56
3.5.1. Bertolt Brecht	58
4. DRAMATURGIE - EIN DEUTSCHSPRACHIGES PHÄNOMEN	69
4.1. Dramaturgy - What is it?	69
4.2. Expansion der dramaturgischen Praxis	72
4.3. Neue Formen der Dramaturgie	80
5. DIE UNBESTIMMTHEIT EINER BERUFSGRUPPE	85
6. ZEITGEMÄSSE DRAMATURGIE: NEUE HERAUSFORDERUNGEN	97
6.1. Das Postdramatische Theater - Ein Gestern?	98
6.2. Dramaturgie ohne Drama	103
6.3. Dramaturgie ohne Autor	106
6.4. Dramaturgie ohne Theater	110
6.5. Dramaturgie als Ko-Produktion	114

7. DIE DRAMATURGISCHE FUNKTION ALS GRUNDLAGE VITALER THEATERARBEIT	119
7.1. Das Verschwinden der dramaturgischen Funktion	119
7.2. Der Widerstand der Theorie	122
7.3. Theater als epistemische Praxis	127
7.5. Widerstand gegen die Kommerzialisierung des Theaters	129
7.7. Widerstand gegen die Selbstreferenzialität des Theaters	131
8. SCHLUSSWORT	135
9. BIBLIOGRAFIE	139
10. ABSTRACT / deutsch	145
11. ABSTRACT / english	147
12. LEBENSLAUF	148

1. EINLEITUNG

Die Inspiration zu dieser Arbeit fand ich während meines Auslandsjahres in Montréal/Kanada. An der *Concordia University* belegte ich den Kurs *dramaturgy* bei Sarah Stanley, einer kanadischen Regisseurin und Dramaturgin. In diesem Fach wurde theoretisch, so wie praktisch, das Berufsfeld Dramaturgie beleuchtet und erprobt. Bezeichnend für mich war die Erfahrung des Herantastens an die mir vertraute deutschsprachige Tradition. Eine Suchbewegung, die mit der sukzessiven Etablierung dieses Berufsfeldes im angloamerikanischen Raum einhergeht.

Der Vortrag¹ von Brian Quirt, mit dem Sarah Stanley ihre Klasse eröffnete, ist eine mutige und innovative dramaturgische Vision dramaturgischer Theaterarbeit. Dieses Bemühen um die Etablierung des Berufs sowie die Beschreibung der von Quirt gegründeten *company necessary angel*, die als das beste Beispiel für eine innovative kanadische Form der dramaturgischen Arbeit gesehen werden kann, führte meinerseits zum kritischen Hinterfragen der Potenziale und Versäumnisse heutiger dramaturgischer Praxis im deutschsprachigen Raum.

Mit diesem außereuropäischen Blick begann ich das genuin deutschsprachige Phänomen der Dramaturgie auf seine Funktion und Bedeutung zu hinterfragen. Der anfängliche Versuch, sie in ihrer Praxis und Theorie zu bestimmen, erwies sich als schwierig und die Literatur dazu als mangelhaft. Um weitere Antworten auf meine Fragen zu finden, begann ich daher ihre Entstehungsgeschichte zu erforschen.

Meine zentrale Forschungsfrage ist jene nach der Funktion der Dramaturgie innerhalb deutschsprachiger Theaterpraxis. Dabei verbinde ich unterschiedliche Herangehensweisen und Interessen. Die erste davon ist der schon erwähnte Blick von Außen. Ganz bewusst greife ich zu vorwiegend englischer Literatur, die sich mit der deutschsprachigen Tradition der Dramaturgie beschäftigt. Diese Analyse-, und Aneignungsversuche sind von großem Wert im Herausarbeiten ihrer Charakteristik und Verwobenheit mit dem deutschsprachigen Theater.

Weiters ist mein Zugang durch das Interesse an der Schnittstelle zwischen Kulturwissenschaft und künstlerischer Praxis geprägt. Können beide Bereiche einander produktiv ergänzen und inwieweit arbeitet die Dramaturgie genau in diesem Spannungsfeld? Als

¹ Quirt, Brian, „PACT Conference 2007 Keynote Speech“, Halifax, CA, June 1, 2007, <http://nightswimmingtheatre.com/wp-content/uploads/2011/09/Pact-Keynote-Speech-2007.pdf>, Zugriff am 15.3.2014.

Kulturwissenschaftlerin und Theaterpraktikerin stellt sich mir die Frage, in welchem Maß Theorie und Reflexion inspirativ für den kreativen Prozess sind. Mit Neugierde beobachtete ich häufig Skepsis im Theater gegenüber der Theorie und intellektuellen Zugängen. Ich möchte in meiner Arbeit für die Theorie als Widerstand argumentieren, die Prozesse bremst und vertieft sowie selbstreflexiv agiert.

In diesem Sinne verstehe ich auch meinen dritten Zugang zu dieser Arbeit, Dramaturgie als Denkfigur zu betrachten. Mein Interesse für die Praxis der Dramaturgie ist zugleich ein grundlegendes Interesse am Naheverhältnis der deutschen Theaterpraxis zur intellektuellen und theoretischen Auseinandersetzung mit sich selbst. Die selbstreflexive Funktion, die durch die Dramaturgie inhärenter Teil des Theaterschaffens ist, ist gleichzeitig Ausdruck und Mitverursacher einer stark intellektuell ausgerichteten Theaterpraxis im deutschsprachigen Raum.

Die vorliegende Arbeit beschreibt die dramaturgische Funktion im Theater, was diese ist bzw. was sie sein könnte. Wie weit trägt sie zu einem vitalem Theaterschaffen bei und wo sind die Widerstände der Theorie innerhalb des künstlerischen Schaffens produktiv? Im Angesicht des, von Ulrike Haß beschriebenen, Verschwindens der dramaturgischen Funktion² sehe ich meine Arbeit als Akt der Beschreibung und Sichtbarmachung derselbigen. So kann meine Arbeit als Plädoyer für eine Aktualisierung vorherrschender dramaturgischer Praxis gelesen werden.

Die Forschungslage zur Dramaturgie ist gerade im deutschsprachigen Bereich sehr lückenhaft. Es gibt nahezu keine Monografien zum Berufsfeld und seiner Geschichte. Erschwerend kommt hinzu, dass Dramaturgie in erster Linie in seiner Bedeutung als Aufbau und Architektur der schriftlichen Form des Dramas behandelt wird.

Mit dem Aufkommen deutscher Masterstudiengänge für Dramaturgie erscheinen schließlich Publikationen zur Praxis der Dramaturgie. Hier ist die Sammelbände *Studien zur Dramaturgie. Kontexte - Implikationen - Berufspraxis*, herausgegeben von Peter Reichel, und *Die Kunst der Dramaturgie: Theorie - Praxis - Ausbildung*, herausgegeben von Anke Roeder, zu nennen. In der erstgenannten Publikation wird im Teil über die geschichtliche Entwicklung des Berufsbildes Winfried Hansmanns Dissertation aus den 1950er Jahren *Der Dramaturgenberuf. Dramaturgenamt und Dramaturgenpersönlichkeiten seit 1800* herange-

² Haß, Ulrike. „Positionen der Dramaturgie. Referate von Ulrike Haß und Brigitte Landes und eine Diskussion“, *Dramaturg. Nachrichten der dramaturgischen Gesellschaft* 1, 1990, S. 2-6.

zogen, welche auch in meiner Arbeit eine entscheidende Quelle darstellt. Als Primärliteratur ziehe ich Lessings *Hamburgische Dramaturgie* und Brechts *Der Messingkauf* heran. Aus dem Jahr 1986 gibt es einen, von der *Dramaturgischen Gesellschaft* herausgegebenen Band mit dem Titel *Deutsche Dramaturgie - als Beispiel? Dramaturgie in Deutschland und in einigen europäischen Ländern*, der unterschiedliche Beiträge einer Konferenz versammelt. Neben diesen wenigen Publikationen greife ich in erster Linie auf Zeitschriftenartikel aus *Theater der Zeit*, *Die deutsche Bühne*, *Dramaturgie* und anderen zurück. Besonders zentral zur Formulierung meiner Forschungsfrage ist der Beitrag „Positionen der Dramaturgie“ von Ulrike Haß, der 1990 im *Dramaturg* erschien. Weitere Quellen sind die Ringvorlesung *Hamburgische Dramaturgien* an der *Universität Hamburg* im Jahr 2010 und die 2011 abgehaltene Konferenz *Dramaturgie an der Schnittstelle der Disziplinen* an der *Humboldt Universität* in Berlin.

Interessanterweise gibt es vermehrt englischsprachige Publikationen, die sich mit der Tradition und Praxis der Dramaturgie beschäftigen. Bert Cardullo's Sammelband *What Is Dramaturgy?* von 1995 nimmt hier eine Art Vorreiterrolle ein. Das 1996 erschienene Buch *Dramaturgy in American Theater: A Source Book* von Jonas, Proehl und Lupu stand mir leider nicht zur Verfügung. 2006 bringt Mary Luckhurst die Monografie *Dramaturgy: A Revolution in Theatre* heraus, die einen Überblick über die deutschsprachige wie englische Geschichte der Dramaturgie bietet. Cathy Turner und Synne K. Behrndt veröffentlichen 2008 *dramaturgy and performance*, in dem sie auf Luckhursts Monografie aufbauen und einen Schwerpunkt auf aktuelle Formen der Dramaturgie in England legen. Nicht mehr in meine Arbeit einbeziehen konnte ich das diesen August erschienene *The Routledge Companion to Dramaturgy* von Magda Romanska. Und das im Dramaturgiekurs in Kanada verwendete Arbeitsbuch *The Process of Dramaturgy: A Handbook*, das eines unter mehreren ist, diente mir zwar als Inspiration, floss aber nicht direkt in die Arbeit ein.

Die Zeitschrift *performance research* bringt 2009 ein Heft „On Dramaturgy“ heraus, in Anlehnung an die in Frankfurt am Main 2007 abgehaltene Konferenz *European Dramaturgy in the 21st Century*.

Damit sind die zentralen Quellen meiner Arbeit genannt. Gerade im geschichtlichen Teil wäre es im Rahmen einer detaillierteren Analyse von Interesse, Originalmaterialien z.B. des *Berliner Ensembles* zur Zeit Brechts heranzuziehen, was im Rahmen dieser Arbeit nicht möglich war. Eine solche Entstehungsanalyse des Berufsbildes im deutschsprachigen Raum ist ausständig und würde eine wertvolle Ergänzung in der Forschung darstellen.

Das Material meiner Arbeit betreffend habe ich mich dazu entschieden, mich in erster Linie auf schriftliche Quellen und Fachdiskussionen zu beziehen. Interviews mit Dramaturg_innen sowie die Beschreibung ihrer täglichen Arbeit anhand konkreter Produktionen habe ich ausgeschlossen. Im Zentrum meines Interesses steht, die Art und Weise wie Dramaturgie definiert, besprochen und beschrieben wird. Die Untersuchung dramaturgischer Praxis an spezifischen Beispielen wäre eine weitere Dimension der Forschungsfrage, die ich aber im Rahmen dieser Arbeit nicht leisten kann.

Meine Arbeit unterteilt sich in acht Kapitel, wovon Kapitel Zwei nach der Einleitung den Versuch einer Begriffsdefinition von Dramaturgie unternimmt. In Abgrenzung zu anderen Disziplinen, in denen dramaturgische Überlegungen zentral sind, wird der Fokus auf das Sprechtheater und seine angrenzenden Bereiche wie Tanz und Performance gelegt. Unklarheiten und das Fehlen von Begriffsbestimmungen sind programmatisch für den Diskurs der Dramaturgie. Um diesen vorzubeugen, unterscheide ich zwischen Theorie, Abteilung und Profession. Schließlich stelle ich, angelehnt an Ulrike Haß, die Frage nach der dramaturgischen Funktion im Theater, die sich als zentraler roter Faden durch die Arbeit zieht.

Das Kapitel Drei beleuchtet die Entstehungsgeschichte des Berufsbildes. Mit Gotthold Ephraim Lessing am *Hamburger Nationaltheater* geht der erste Dramaturg ans Werk und sein Denken wie Schaffen wirkt sich auf seine Nachfolger_innen maßgeblich aus. Die langsame und konflikthafte Etablierung des Berufsbildes im 19. Jahrhundert und prägende Etappen im 20. Jahrhundert, wie das Aufkommen des Regietheaters, die Kulturpolitik des Nationalsozialismus und schließlich das politische Theater von Bertolt Brecht, werden überblicksartig skizziert.

Kapitel Vier analysiert Dramaturgie als deutschsprachiges Phänomen im Vergleich zu anderen europäischen wie amerikanischen Ländern. Über das Brechtsche Theater expandiert die Praxis und das dazugehörige Berufsbild, stößt vielerorts auf Unverständnis und Ablehnung. Schließlich wird es sukzessive den jeweiligen Theatertraditionen entsprechend adaptiert.

Im Kapitel Fünf thematisiere ich die Problematik der Unbestimmtheit des Berufs von Dramaturg_innen. Seit ihrer Entstehung sind sie in einer Position der Selbstlegitimation und damit einhergehenden Verschwommenheit ihrer Aufgabenbereiche.

Das Kapitel Sechs schließlich stellt die Frage nach der Praxis der Dramaturgie im zeitgenössischen Theater. Inwiefern haben sich ihre Funktionen verändert und wo liegen neue

Herausforderungen? Theaterproduktionen, die ohne Drama, ohne Autor_in oder ohne ein Theaterhaus auskommen, prägen die Theaterlandschaft und bedürfen neuer Formen der dramaturgischen Begleitung.

Das letzte Kapitel ist der Versuch einer Beschreibung der dramaturgischen Funktion als Denkfigur innerhalb des Theaterschaffens. Aus meiner Perspektive und innerhalb der deutschsprachigen Tradition stellt sie eine zentrale Position für die Erhaltung vitaler Theaterarbeit dar, sieht sich aber gleichzeitig mit ihrem Verschwinden konfrontiert.

Abschließend sei noch angemerkt, dass ich in meiner Arbeit bewusst immer die männliche wie die weibliche Form anführe. Die dadurch wiederholt entstehende Unterbrechung im Lesefluss ist mir bewusst, jedoch sehe ich diese als produktiven Moment des Widerstands gegen die weiterhin vorherrschende Verallgemeinerung. Im Gegensatz zur Meinung, „Studenten sollen in ihren wissenschaftlichen Arbeiten nicht länger höheres Augenmerk auf das ‚richtige Gendern‘ zu legen haben als auf den Inhalt ihrer Arbeit“³, sehe ich gerade im bewussten Umgang mit dem Potenzial der Wirklichkeitskonstruktion von Sprache eine Aufgabe der akademischen Ausbildung, besonders im Bereich der Geisteswissenschaft.

Einen herzlichen Dank für die Mithilfe für das Zustandekommen dieser Arbeit spreche ich Sarah Stanley für ihre inspirierende Dramaturgieklasse, Ao. Univ.-Prof. Dr. Monika Meister für die stets motivierende Betreuung, Rita Czapka für das Durchstöbern des Archivs im Burgtheater und schließlich Irmgard Fuchs und Veronika Hofeneder für das Korrekturlesen meiner Arbeit aus.

³ „Offener Brief zum Thema ‚Sprachliche Gleichbehandlung‘“, Unterzeichnet von Annelies Glander/Thomas Kubelik/Heinz-Dieter Pohl/Peter Wiesinger/Herbert Zeman und 800 weiteren Österreicher_innen, http://diepresse.com/files/pdf/Offener_Brief_Heinisch-Hosek_Mitterlehner.pdf, Zugriff am 29.10.2014.

2. BEGRIFFSARBEIT

2.1. *Drama, Dramaturgie und Dramaturg*

Schlägt man den Begriff der *Dramaturgie* lexikalisch nach, so stößt man nicht selten auf das Nichtvorhandensein eines solchen Eintrags. Man wird gut beraten sein, zusätzlich auch unter dem Eintrag *Drama* nachzulesen, in dem oft die *Dramaturgie*, zeitweise sogar die Berufsbezeichnung *Dramaturg*, versteckt ist. Schon diese erste Handlung verrät uns zweierlei über die Dramaturgie, nämlich ihre Resistenz gegenüber Definitionen und ihre räumliche Nähe zum Drama.

Sammelt man die verschiedenen Definitionen, die unter dem Eintrag *Dramaturgie* oder *Drama* stehen, so findet man Bezeichnungen wie „Theorie des Dramas“ oder „Wissenschaft von der Kunst des Dramas“. Im Brockhaus z.B. heißt es, die *Dramaturgie* sei „1) die Lehre von Wesen, Wirkung und Formgesetzen des Dramas. 2) die Tätigkeit des mit der Bühnenpraxis vertrauten literar. Beraters am Theater.“⁴ Der aktuellere Online-Duden hingegen führt unter Bedeutung von *Dramaturgie* die „Lehre von der äußeren Bauform und den Gesetzmäßigkeiten der inneren Struktur des Dramas“⁵, außerdem die „dramatische Gestalt, dramatische Struktur eines Dramas, [Fernseh]films, Hörspiels o. Ä.“⁶ und schließlich die „Abteilung der beim Theater, Funk oder Fernsehen beschäftigten Dramaturgen“⁷ an.

Etymologisch hat der Begriff *Dramaturgie* seinen Ursprung in der griechischen Klassik und stammt von dem griechischen Wort *dramatourgía* ab. Hierin sind die Worte *dran*, *handeln* und *ergon*, *das Werk* enthalten. Der *Dramaturg* setzt sich aus *drama*, *Tat bzw. Handlung* und dem suffix *-urgos*, *der etwas Schaffende*, zusammen. So könnte man *Dramaturgie* als *das Ins Werk setzen von Handlung* und den *Dramaturgen* bzw. die *Dramaturgin* als *Erschaffer_in dieses Werkes* beschreiben.⁸ Dies würde sich mit der heutigen Aufgabe eines Dramatikers bzw. einer Dramatikerin decken, dessen_deren schriftstellerische Tätigkeit sich von der dramaturgischen unterscheidet.

4 „Dramaturgie“, *Brockhaus Enzyklopädie in vierundzwanzig Bänden*, Band 5 (19. Auflage), Mannheim: F.A. Brockhaus 1988, S. 652.

5 „Dramaturgie“, Online-Duden, <http://www.duden.de/rechtschreibung/Dramaturgie>, Zugriff am 22.3.2014.

6 Ebda.

7 Ebda.

8 Vgl. Stegemann, Bernd, *Lektionen 1. Dramaturgie*, Berlin: Theater der Zeit 2009, S.10-11.

Die von mir vorgefundenen Einträge in allgemeinen Lexika zur Dramaturgie greifen für meine vorliegende Arbeit zu kurz und ich werde sie notwendigerweise durch Fachlexika und Fachliteratur ergänzen. Jedoch liegt in ihnen ein schon genanntes zweifaches Indiz, das sich als interessant erweist. Erstens das Fehlen bzw. die Problematik des Definierens von dem Bereich der Dramaturgie und seines Berufsfeldes und zweitens die Nähe der Dramaturgie zu dem Werkbegriff des Drama. Beides ist für die Geschichte der Dramaturgie und ihrer Selbstbestimmung bis heute bedeutend.

Die Nähe der Dramaturgie zum Drama macht es unerlässlich, auch den zweiten Begriff in meiner Arbeit mitzudenken. Mit dem Wandel seiner Bedeutung im Laufe der Geschichte verändert sich auch die Frage nach der dramaturgischen Praxis. So will ich einleitend auf ihn eingehen, ohne jedoch eine ausführliche Dramentheorie auszuarbeiten.

In seinem Buch *Lektionen 1: Dramaturgie* versammelt Bernd Stegemann programmatische Texte zur Dramaturgie in allen Epochen, begonnen mit der Dramaturgie des Mythos bis zur Dramaturgie der Kommunikation. Es versteht sich als eine Art Lehrbuch für Dramaturg_innen (sowie auch für Theaterinteressierte) und richtet seinen Blick auf die Architektur des dramatischen Werks im Wandel seiner Geschichte, weshalb ich es hier gleich eingangs heranziehe. In der Einleitung des Buches heißt es:

„Die älteste Bestimmung des Wesens von Drama begründet seine Form in der Aufgabe, die Handlungen der Menschen zum Inhalt zu haben. Das Drama hat in seiner abendländischen, zweieinhalbtausendjährigen Geschichte eine komplizierte Entwicklung durchlaufen, um für die immer neuen und immer gleichen Handlungen eine der Zeit gemäße Darstellung zu finden. Die Formensprache dieser Darstellung gerinnt in dem Begriff ‚Dramaturgie‘. [...]

Das Drama erzählt von den menschlichen Handlungen, indem es menschliches Handeln selbst zum Darstellungsmittel macht. Wie diese Handlungen geformt sind und in welcher Art und Weise sie aufeinander aufbauen, ist Gegenstand der Dramaturgie.“⁹

Anhand dieser Einleitung lassen sich zwei Grundannahmen ablesen, die für meine Arbeit problematisch sind. Erstens, die Definition des Dramas als *Darstellung von Handlung*. In Anbetracht der zeitgenössischen Theaterpraxis scheint diese Herangehensweise überholt und der Begriff des Dramas nur noch als historischer Begriff tauglich. Zweitens wählt Stegemann zwar den Begriff der *Darstellung*, der auch auf eine Aufführungspraxis schließen lässt, jedoch orientiert sich der Sammelband an einem primär schriftlichen Werkverständnis des Dramas. Für meine Arbeit hingegen ist dieser tendenziell literaturwissenschaftliche Aspekt als alleinstehender Zugang unzulässig und immer durch die

⁹ Ebda.

Aufführungspraxis zu ergänzen. Der Begriff der Dramaturgie kristallisiert sich in meinen Augen genau im Spannungsfeld des schriftlichen Textes und der Aufführung bzw. allgemeiner zwischen theoretischer Reflexion und künstlerischer Praxis. Zur weiteren Definitionsarbeit ziehe ich daher das *Metzler Lexikon Theatertheorie*, hg. von Fischer-Lichte, Kolesch und Warstat heran, das mir in seiner Begriffsbeschreibung am differenziertesten erscheint.

2.2. Doppelsinn von Drama und Dramaturgie

Unter dem Eintrag *Drama/Dramentheorie* im *Metzler Lexikon Theatertheorie* wird von Hans-Peter Bayerdörfer das zentrale Grundproblem auf den Doppelsinn des Begriffs gelegt.

„Das Grundproblem, das sich mit D. bereits bei Aristoteles abzeichnet und bis heute Kontroversen hervorruft, ist der Doppelsinn des Begriffs. Er bezeichnet zum einen das literarische Sprach(Kunst)Werk ›Drama‹, zum anderen den theatralen Spieltext, verbindet somit Lese- und Aufführungstradition, Schriftkultur und performative Kultur.“¹⁰

Daher könne man laut Bayerdörfer das Drama auch immer nur interdisziplinär ausreichend behandeln, da sowohl seine literarische als auch seine theatrale Rezeptionsgeschichte von Bedeutung sei.¹¹ Diesen Anspruch möchte ich ernst nehmen und ihn auch weiter auf die Dramaturgie übertragen. In ihr problematisiert sich auf besondere Weise die Spannung zwischen schriftlichem Werk und theatralen Aufführung.

„Geht man davon aus, dass jedem Vollzug einer rituellen oder theatralen Handlung bestimmte konzeptuelle Überlegungen vorangegangen sind, dann verweist der Begriff D[ramaturgie] bereits in seiner ursprünglichen Bedeutung auf die Beziehung zwischen den beiden Bereichen Text (im weitesten Sinne) und Aufführung. Er zielt auf das Wissen um und die Kenntnis der semantischen Dimension wie auch der strukturellen Gesetzmäßigkeit und Regelmäßigkeit von Texten, die dazu geschaffen sind, in eine Bühnenhandlung transformiert zu werden. [...]“

Bezogen auf das Theater bedeutet dies, dass einerseits dessen textuelle Grundlagen einer speziellen Betrachtung unterzogen werden, dass mit dieser Textarbeit aber auch andererseits ein operationaler Bereich - die Konzeption, Erprobung und Erarbeitung einer Inszenierung - verbunden ist.“¹²

10 Bayerdörfer, Hans-Peter, „Drama/Dramentheorie“, *Metzler Lexikon Theatertheorie*, Hg. Erika Fischer-Lichte/Doris Kolesch/Matthias Warstat, Stuttgart/Weimar: J.B.Metzler 2005, S. 72.

11 Vgl. ebda.

12 Weiler, Christel, „Dramaturgie“, *Metzler Lexikon Theatertheorie*, Hg. Erika Fischer-Lichte, S. 80.

Diese Definition der Dramaturgie möchte ich vorerst für meine Arbeit als Grundlage heranziehen. Sie ermöglicht ein Sprechen über Dramaturgie im Kontext der zeitgenössischen Theaterlandschaft, worin sich die Textquellen für das Theater weit über das Drama hinausentwickelt haben bzw. mitunter gar keine präexistenten Texte vorliegen. Daher habe ich mich entschieden, den Begriff *Theatertext* von Gerda Poschmann zu verwenden, den sie in ihrer 1997 publizierte Monografie *Der nicht mehr dramatische Theatertext. Aktuelle Bühnenstücke und ihre Analyse* etabliert. Poschmann untersucht darin für das Theater geschriebene Texte auf ihre spezifische Theatralität, die in ihrer Form nicht mehr dramatisch sind. Der Begriff hat den großen Vorteil, keine strukturellen literarischen Aufschlüsse über den Text zu geben und ihn damit nicht auf eine spezifische Form zu beschränken. Es ist einfach ein Text im/für/am Theater.

„Finding a definition of the dramatic text that will differentiate it from other types of texts poses a problem, as the current trend in dramatic writing is to claim that any kind of text is suitable for *mise-en-scène*. [...] Any text can be made into theatre, provided it is used on stage.“¹³

So heißt es im *Dicitionary of the Theatre: Terms, Concepts, and Analysis* von Patrice Pavis unter dem Eintrag *Dramatic Text*. Dieses theaterspezifische lexikalische Werk ziehe ich als mein zweites Referenzwerk heran. Es ist theoretisch differenziert und außerdem französischsprachig im Ursprung. Ich verwende in meiner Arbeit bewusst fremdsprachige Literatur, soweit es sie über Dramaturgie gibt, da sich besonders über den Blick von Außen die dramaturgische Praxis als deutschsprachiges Phänomen zeigt. So findet sich in der Einleitung von *Dramaturgy: A revolution in Theatre* ein Zitat aus dem *Penguin Dictionary of the Theatre* von 1966, in dem der Eintrag unter *Dramaturg* wie folgt beginnt: „German term which resists determined attempts at acclimatisation, despite its usefulness.“¹⁴

2.3. Über welche Dramaturgie spreche ich?

Der Begriff *Dramaturgie* kursiert heute in den verschiedensten Bereichen der Medienlandschaft, Politik und Kultur. Im Sinne des Fokus meiner vorliegenden Arbeit fühle ich mich veranlasst, hier eine klare Abgrenzung vorzunehmen. Dramaturgische Überlegungen halten Einzug in unterschiedliche künstlerische und nicht-künstlerische Bereiche. Bei Veranstaltungen, politischen Auftritten oder Events wird von einer Dramaturgie gespro-

¹³ Pavis, Patrice (Hg.), *Dicitionary of the Theatre: Terms, Concepts, and Analysis*, Toronto: University of Toronto Press 1998, S. 120.

¹⁴ Taylor, John R., „Dramaturg“, *Penguin Dictionary of the Theatre*, 1966, zitiert nach Luckhurst, Mary, *Dramaturgy: A Revolution in Theatre*, New York: Cambridge University Press 2006, S. 7.

chen. Jochen Kiefer beschreibt das Interesse an der Dramaturgie als aus der Moderne gezogenen Erkenntnis, dass soziale Aufführungen als Inszenierungen und Konstruktionen erkannt werden.

„Es ist also nicht überraschend, dass inzwischen überall dort, wo es um öffentliche Aufführungen geht, auch von deren Dramaturgien die Rede ist. Dramaturgie meint den Aufbau und meist auch die Wirkungsweise von Handlungen, insofern sie für Darstellungen oder Inszenierungen bestimmt sind. Die Debatte um die Theatralität der Gesellschaft und das allgemein gewachsene Bewusstsein der Inszeniertheit in Politik, (Alltags-)Kultur, Wissenschaft und Sport hat auch der Stellenwert ihrer Dramaturgien ins Bewusstsein gerufen. Jeder ist ein Künstler. Und jeder ein Dramaturg.“¹⁵

Im künstlerischen Bereich ist Dramaturgie zum spätenübergreifenden Chargon avanciert, was sich besonders gut an der Tagung „Dramaturgie und kein Ende? Dramaturgie an der Schnittstelle der Disziplinen“ an der Humboldt Universität Berlin, die 2011 stattfand, ablesen lässt. Hier versammeln sich Vorträge zur Dramaturgie in den Bereichen Tanz, Film, Musik, Medien, Ausstellungen, Fernsehen und Theater. Der Fokus meiner Arbeit richtet sich auf das Letztgenannte. Ich spreche nicht über die Dramaturgie des Films oder anderer Massenmedien, genausowenig über die Dramaturgie von Veranstaltungen im politischen oder sozialen Kontext. Auch um Dramaturgie im Sinne der Kurationsarbeit in der bildenden Kunst wird es im Folgenden nicht gehen. Beachtet bleibt natürlich, dass diese Verbreitung des dramaturgischen Denkens in anderen Bereichen auch eine Rückwirkung auf das Denken im Theater hat und schließlich als Indiz für die, der Dramaturgie inhärenten, Interdisziplinarität gelesen werden kann.

Die dem Theater naheliegenden Disziplinen der darstellenden Kunst, wie die des Tanzes und der Performance, beziehe ich bewusst in meine Arbeit mit ein, zumal diese sich im heutigen Theaterbetrieb immer weniger vom klassischen Sprechtheater abgrenzen lassen. Das künstliche Ziehen einer Grenze wäre hier nicht im Sinne meiner Untersuchung, sondern es erweist sich als produktiv, gerade diese Grenzgebiete im Hinblick auf die dramaturgische Praxis zu beleuchten. Hier erfährt die Dramaturgie seit einigen Jahrzehnten einen Prozess der Erweiterung und der Selbstbefragung innerhalb eines immer vielfältiger werdenden Theaterschaffens.

„Starting points for these discussions were some obvious tendencies that are significant for the current situation: that distinctions between theatre and performance are increasingly blurred; that the practice of postdramatic theatre demands new styles

¹⁵ Kiefer, Jochen, „Theater als Dramaturgie studieren. Zürcher Hochschule der Künste.“, *Die Kunst der Dramaturgie: Theorie - Praxis - Ausbildung*, Hg. Anke Roeder, Leipzig: Henschel 2011, S. 214.

and competences of dramaturgy; that a constant dynamics of crossover and interdisciplinary art, of physical and choreographical theatre takes place that no longer necessarily needs dramatic texts to which a dramaturgy in the traditional sense could be applied.“¹⁶

Zusammenfassend kann man sagen, mich interessiert Dramaturgie im Bereich des Sprechtheaters, Überschneidungen zu Tanz und Performance miteinbegriffen. Die Begriffsarbeit umkreist den Begriff der Dramaturgie, der sich teilweise resistent gegenüber der Definitionsarbeit verhält. Es gibt viele Ansätze, die ihn von der literaturwissenschaftlichen Seite her begreifen und ihn mit der schriftlichen Tradition der Dramentheorie in Verbindung bringen.

Im heutigen Repertoiretheater bezeichnet Dramaturgie eine Abteilung des Theaters, deren Mitarbeiter_innen Dramaturginnen und Dramaturgen genannt werden. Die Aufgabengebiete werden mit dem Wandel des zeitgenössischen Theaters immer vielfältiger und differenzierter. Aus diesem Bereich gibt es jede Menge Selbstbeschreibungen über das Tätigkeitsfeld Dramaturgie sowie auch Fremdbeschreibungen, vor allem aus dem nicht deutschsprachigen Bereich, über das Phänomen der Dramaturgie.

Es wird klar, dass selbst die Eingrenzung auf Dramaturgie im Sprechtheater ein sehr großes zu befragendes Feld aufwirft, in dem sich Aussagen über die Geschichte, Theorie und Berufspraxis übereinanderschichten und nicht immer klar zu trennen sind. Angesichts dieser Heterogenität des Materials erscheint es mir als wenig sinnvoll, künstliche Grenzen zu ziehen. Die Überschneidungen von Praxis und Theorie, das Verwechseln von Dramaturg_in und Dramatiker_in sind Teil des Diskurses über Dramaturgie und sollen als Charakteristik dessen lesbar bleiben.

Das erste Kapitel der Arbeit versucht einerseits einen grundlegenden Überblick zu schaffen, der das verständliche Lesen ermöglicht und verhindert völlig im Begriffswirrwarr verlorenzugehen, während zugleich andererseits Sprünge, Überlappungen und Kreisbewegungen auftauchen können, die den Diskurs widerspiegeln. Man könnte meinen, diese Arbeit bedient sich selbst dramaturgischer Praxis, welche zwar einer Frage nachgeht und in diesem Sinne strukturierend und ordnend Material zusammenträgt, doch sich gleichzeitig durch ihren Anschluss an den künstlerischen Prozess, sprunghaft, assoziativ und kreativ verhalten kann. So formuliert Klaus Zehle ein sehr treffend: „Den Faden zu verlieren aber ist mitunter ebenso produktiv wie ihn zu verfolgen; gefährlich ist es zu glauben,

¹⁶ Lehmann, Hans-Thies/Patrick Primavesi, „Dramaturgy on Shifting Grounds“, *Performance Research* 14/3, 2009, S. 3.

mit dem Ende eines Fadens habe man auch den Ausgang des Labyrinths erreicht.“¹⁷

2.4. *Theorie, Abteilung und Profession*

Für die bessere Lesbarkeit und ein besseres Verständnis in die grundlegenden Problemstellungen der Dramaturgie habe ich mich entschieden, einführend die drei Bereiche *Theorie*, *Abteilung* und *Profession* von Dramaturgie darzustellen.

Theorie meint allgemein die Verknüpfung von Dramaturgie in ihrem literaturwissenschaftlichen Kontext der Gattungspoetik, die auf Aristoteles zurückgeht. Hierauf beziehen sich der Großteil der Einträge in allgemeinen Lexika (*Wissenschaft von der Kunst des Dramas*) und Stegemanns Einleitung (*Form und Aufbau der Handlungen*). Aufgrund dieser, oft an erster Stelle angeführten, literaturwissenschaftlichen Verortung erscheint mir ein überblickshaftes Verständnis der Geschichte der Gattungstheorie notwendig, um dem Begriff der Dramaturgie gerecht zu werden.

Mit *Abteilung* bezeichne ich die dramaturgische Abteilung eines festen Theaterhauses, die im deutschsprachigen Raum üblich ist, und sich aus Dramaturg_innen unter der Leitung einer Chefdramaturgin bzw eines Chefdramaturgen zusammensetzt.

Profession meint lediglich die einzelne den Beruf ausübende Person, die sowohl innerhalb als auch außerhalb einer festen Institution und Abteilung aufzufinden ist.

2.4.1. *Theorie*

Wie eingangs erwähnt kann ich hier keine ausformulierte Dramentheorie entwickeln, jedoch einiges, das mir im Hinblick meiner Arbeit als wichtig erscheint, zusammenfassen. Das Drama „wird theoretisch eingeführt in Aristoteles’ Poetik, zur Kennzeichnung der sprachlich verfassten, aufführungsbezogenen poetischen Künste von Tragödie und Komödie.“¹⁸ Aristoteles entwickelt damit die erste Gattungstheorie des *Dramas*, das heißt, er klassifizierte jenes durch das Festlegen bestimmter Kriterien, um es von anderen Künsten unterscheidbar zu machen. Das unternimmt er auf Grundlage der vorliegenden altgriechischen Rollentexte aus dem Perikleischen Zeitalter, das damals schon ein Jahrhundert zurückliegt.¹⁹ In dieser zeitlichen Diskrepanz beginnt nun das „abendländische Schisma zwischen literarischem Damentext und theatralem Aufführungstext“²⁰, da Aristoteles

17 Zehelein, Klaus. „Bis Der Text Die Augen Aufschlägt (Versprengtes Aus Meiner Dramaturgischen Praxis)“, *Die Kunst Der Dramaturgie: Theorie - Praxis - Ausbildung*, Hg. Anke Roeder, S. 18.

18 Bayerdörfer, Hans-Peter, „Drama/Damentheorie“, S. 72.

19 Vgl. ebda. S. 73.

20 Ebda.

keinerlei genaue Angaben zu szenischer, schauspielerischer oder musikalischer Umsetzung vorliegen, weshalb er seine Theorie primär anhand der schriftlich fixierten Rollentexte erarbeitet.

Die Tragödie enthält nach Aristoteles sechs Teile, welche sind: Mythos, Charaktere, Sprache, Erkenntnisfähigkeit, Inszenierung und Melodik. Davon ist die Inszenierung der, laut Aristoteles, unwichtigste Teil. „Die Inszenierung vermag zwar die Zuschauer zu ergreifen; sie ist jedoch das Kunstloseste und hat am wenigsten etwas mit der Dichtkunst zu tun. Denn die Wirkung der Tragödie kommt auch ohne Aufführung und Schauspieler zustande.“²¹

„Von den sechs Konstituenten der Tragödie erörtert die Poetik - unter Ausschluss von Musik (Melopoía) und Inszenierung (Opsis) - also nur die literarischen, die sich im Rollentext niederschlagenden“²². Dies impliziert eine Rangordnung, die ganz klar den literarischen Text über den theatralen Aufführungstext stellt. Somit beginnt eine lange Tradition der Negation der theatralen Wirkungsgeschichte des Dramas zugunsten des literarischen Werkes. Das Ausmaß dieser Rangordnung ist umfassend - da bis heute die aristotelische *Poetik* ein gattungstheoretisches Standardwerk ist und im besonderen in der Renaissance zu noch strikteren Klassifizierung und damit Einengung der Form des Dramas beitrug. „Die Poetik rechtfertigt es, ein Dramen-Repertoire zu bilden und Theatergeschichte als Aufführungsgeschichte dramatischer Texte, d.h. als sekundäre Umsetzung eines primärliterarischen Substrats zu verstehen.“²³

Aristoteles entwickelt nach einer allgemeinen Beschreibung der Gemeinsamkeiten der Künste, einen formalen wie inhaltlichen Kanon zum Verfassen einer Tragödie. Dramaturgie im Sinne des *Aufbaus von Form und Inhalt des Drama* geht auf diese Beschreibung zurück, sie hat also einen gattungstheoretischen Ursprung. „Die Abteilung dramaturgía bezeichnet die Hervorbringung von Dramen, einschließlich der Regeln bzw. Strukturen, die dabei zu beachten sind.“²⁴

Dieser programmatische Text von Aristoteles hat insofern für die heutige Praxis der Dramaturgie im Theater Bedeutung, da der Großteil der dramatischen Stücke bis ins 19. Jh. hinein (und teilweise auch danach) sich zu diesen formalen Vorgaben verhält. Gerade das

21 Aristoteles, *Poetik*, Stuttgart: Reclam 1982, S. 25.

22 Bayerdörfer, Hans-Peter, „Drama/Dramentheorie“, S. 73.

23 Ebda. S. 74.

24 Ebda. S. 72.

Theater, das Texte aus verschiedenen Epochen im Spielplan versammelt, muss sich durch den Akt der Inszenierung anders mit deren formalen und inhaltlichen Bedingungen auseinandersetzen als beispielsweise ein Museum, das barocke Malerei ausstellt. Im Theater stellt sich die Frage der Inszenierung, die im Spannungsfeld zur Historizität des Textes steht, immer wieder neu.

Die *Poetik* beeinflusst also rund zweitausend Jahre das Erstellen und Bewerten von Texten für die Bühne im westlichen Raum. In ihr lässt sich eine abendländische Geschichte ablesen, die die Frage aufwirft, welche Arten von Theater durch sie ermöglicht und welche Formen nicht ermöglicht wurden. Die Frage danach, was Theater ist, was es ausmacht und wodurch es historisch geprägt ist, ist meiner Meinung nach eine zentrale Kernfrage dramaturgischer Praxis.

Was ist also die *aristotelische Dramaturgie* einer Tragödie, zu der sich noch zweitausend Jahre später Theatertexte positionieren? Aristoteles fasst das gemeinsame Hauptmerkmal der Künste in der Nachahmung (*Mimesis*) von Welt zusammen. Die Künste „unterscheiden sich jedoch in dreifacher Hinsicht voneinander: entweder dadurch, daß sie durch je verschiedene Mittel, oder dadurch, daß sie je verschiedene Gegenstände, oder dadurch, daß sie auf je verschiedene und nicht auf dieselbe Weise nachahmen.“²⁵

Die dramatische Dichtung verwendet die Mittel des Rhythmus, der Melodie und des Verses. Ihr Gegenstand sind die Menschen, wobei „die Komödie sucht schlechtere, die Tragödie bessere Menschen nachzuahmen, als sie in der Wirklichkeit vorkommen.“²⁶ Die Art und Weise ist, dass das Drama (im Unterschied zum Epos) „alle Figuren als handelnde und in Tätigkeit befindliche auftreten“²⁷ lässt. „Daher werden, wie einige meinen, ihre Werke »Dramen« genannt: sie ahmen ja sich Betätigende (drōntes, von drān) nach.“²⁸

„Die Tragödie ist Nachahmung einer guten und in sich geschlossenen Handlung von bestimmter Größe, in anziehend geformter Sprache, wobei diese formenden Mittel in den einzelnen Abschnitten je verschieden angewandt werden - Nachahmung von Handelnden und nicht durch Bericht, die Jammer und Schaudern hervorruft und hierdurch eine Reinigung von derartigen Erregungszuständen bewirkt.“²⁹

Die letzte Beschreibung behandelt jenen Bereich, den wir theaterwissenschaftlich als *Katharsis* beschreiben. Aristoteles definiert also auch eine Wirkungsebene des Dramas auf die

25 Aristoteles, *Poetik*, S. 5.

26 Ebda. S. 9.

27 Ebda.

28 Ebda. S. 9-10.

29 Ebda. S. 19.

Leser_in bzw. den_die Zuschauer_in, im Sinne einer Affektentladung durch das Drama, das Jammer und Schaudern hervorzurufen vermag. Die Begriffe der Mimesis und der Katharsis haben im Laufe der Geschichte die größten Interpretationsvariationen erfahren und zu unterschiedlichen Theaterkonzepten beigetragen. Beide Begriffe können heute als hoch problematisch bezeichnet werden.

Nach diesen allgemeinen Kategorien, die im Diskurs über die Funktion und Wirkung der Kunst zu verorten sind, weiter zu den Einzelelementen des Dramas.

„Die Nachahmung von Handlung ist der Mythos. Ich verstehe unter Mythos die Zusammensetzung der Geschehnisse, unter Charakteren das, im Hinblick worauf wir den Handelnden eine bestimmte Beschaffenheit zuschreiben, unter Erkenntnisfähigkeit das, womit sie in ihren Reden etwas darlegen oder auch ein Urteil abgeben.“³⁰

Das wichtigste Element nach Aristoteles ist der Mythos, Fehlerhaftigkeiten und Schwächen in ihm lassen eine Tragödie scheitern, wohingegen Schwächen in den anderen Bereichen zu verkraften sind. Aus ihm leiten sich auch weiters die Charaktere, das zweitwichtigste Element, ab.

„Der wichtigste Teil ist die Zusammenfügung der Geschehnisse. Denn die Tragödie ist nicht Nachahmung von Menschen, sondern von Handlung und Lebenswirklichkeit. [...] Das Fundament und gewissermaßen die Seele der Tragödie ist also der Mythos. An zweiter Stelle stehen die Charaktere. Die Tragödie ist Nachahmung von Handlung und hauptsächlich durch diese auch Nachahmung von Handelnden. [...] Das dritte ist die Erkenntnisfähigkeit, d. h. das Vermögen, das Sachgemäße und das Angemessene auszusprechen [...]. Der Charakter ist das, was die Neigungen und deren Beschaffenheit zeigt. Daher lassen diejenigen Reden keinen Charakter erkennen, in denen überhaupt nicht deutlich wird, wozu der Redende neigt oder was er ablehnt.“

Man kann also seit Aristoteles von einem *Primat der Handlung* sprechen. Sie ist das oberste Prinzip, dem sich alle anderen unterordnen. Die dargestellte Handlung soll in sich geschlossen sein, ist also ein Ganzes, aus dem man keinen Teil herausnehmen könnte, ohne dass sie in sich zusammenbricht.³¹ Somit ist das Drama eine in sich geschlossene Welt, die Mimesis der Welt ist, aber in der Darstellung nur sich selbst kennt.

Weiters folgen noch die Sprache, Melodik und zuletzt die Inszenierung, auf die ich hier im Genaueren nicht eingehe. Inhaltlich führt Aristoteles noch weiter aus, was es thematisch zu beachten gilt. Hier sind Knoten, Auflösung und Wendepunkt die zentralen Begriffe. Der Held der Geschichte soll von gutem Charakter sein, der durch einen Fehler ins Un-

³⁰ Ebda. S. 19-21.

³¹ Vgl. ebda. S. 29.

glück stürzt, was den Effekt des Jammern und Schauderns erzielen kann. Dies soll auf unvermutete aber nicht unglaubliche Art und Weise passieren.

Da mein Schwerpunkt nicht auf der textorientierten Analyse von Dramaturgie liegt, sind die Ausführungen über die aristotelische Poetik hier sehr verkürzt. Ich stelle sie jedoch trotzdem in dieser Form dar, weil es mir grundlegend erscheint, das Ausmaß dieses von Aristoteles gesetzten Primats der Handlung und der Wertung des schriftlichen Textes gegenüber der theatralen Aufführung in Hinblick auf die gesamte westliche Entwicklungsgeschichte von Theatertexten zu begreifen. Daraus lassen sich die Widersprüche, Krisen und Gegenbewegungen im 20. Jh. besser verstehen und heutige Herausforderungen der dramaturgischen Theaterpraxis in späteren Kapiteln klarer darstellen.

Im 20. Jh. erfährt der Begriff des *Dramas* allmählich seine Historisierung, besonders signifikant in dem Werk *Theorie des modernen Dramas (1880-1950)* von Peter Szondi. Von dem Idealtypus des klassischen Dramas in der französischen Klassik ausgehend formuliert Szondi die Krise des Dramas. Er arbeitet eine Form-Inhalt Dialektik heraus, in der die neuen Stoffe die Forderungen der alten Form nicht mehr erbringen können. Seine Beschreibung des Wesens des *Dramas* ist mitunter eine der schönsten in der Literatur:

„Der Mensch ging ins Drama gleichsam nur als Mitmensch ein. Die Sphäre des ›Zwischen‹ schien ihm die wesentliche seines Daseins; Freiheit und Bindung, Wille und Entscheidung die wichtigsten seiner Bestimmung. Der ›Ort‹, an dem er zu dramatischer Verwirklichung gelangte, war der Akt des Sich-Entschließens. Indem er sich zur Mitwelt entschloß, wurde sein Inneres offenbar und dramatische Gegenwart. Die Mitwelt aber wurde durch seinen Entschluß zur Tat auf ihn bezogen und gelangte dadurch allererst zu dramatischer Realisation. Alles was diesseits oder jenseits dieses Aktes war, mußte dem Drama fremd bleiben: das Unausdrückbare sowohl wie der Ausdruck, die verschlossene Seele wie die dem Subjekt bereits entfremdete Idee. Und vollends das Ausdruckslose, die Dingwelt, wenn sie nicht in den zwischenmenschlichen Bezug hineinreichte.“³²

Als Lösungsvorschlag zur Ermöglichung neuer Inhalte plädiert Szondi für die Episierung des Theaters. „Die Alleinherrschaft des Dialogs, das heißt der zwischenmenschlichen Aussprache im Drama, spiegelt die Tatsache, daß es nur aus der Wiedergabe des zwischenmenschlichen Bezugs besteht, daß es nur kennt, was in dieser Sphäre aufleuchtet.“³³ Immer mehr Strömungen setzen Schritte gegen die von Aristoteles geprägte Gattungstheorie und brechen damit alte Paradigmen.

³² Szondi, Peter, *Theorie Des Modernen Dramas (1880-1950)*, Frankfurt am Main: suhrkamp 1965, S. 14.

³³ Ebda. S. 15.

„Zu Beginn des 20. Jh.s finden sich vermehrt Ansätze, die die Gattungstheorie nur noch als eine negative Folie zur Formulierung ihrer eigenen ästhetischen Programmatik nutzen. In diesem Sinne etwa lässt sich Bertolt Brechts Entwurf eines ›epischen Theaters‹ verstehen: Ausgehend von einer bestimmten ästhetischen und politischen Programmatik formuliert er seinen eigenen Standpunkt ausdrücklich als eine ›Verletzung‹ von Gattungskategorien - allein die Bezeichnung ›episches Theater‹ fokussiert bereits diesen Widerspruch. Brechts Diskurs bleibt aber auch hier auf das Paradigma der Literatur bezogen.“³⁴

Zeitgleich etabliert sich die Theaterwissenschaft als selbstständige geisteswissenschaftliche Disziplin und tritt damit aus dem Schatten der Literaturwissenschaft. Auch kommt es zur Entliterarisierung des Theaters und vielerlei neuen Ansätzen, die das Theater als eigenständige Kunstform untersuchen.

In der zweiten Hälfte des 20. Jh. beginnt der Diskurs der Postmoderne, als dessen Kind die Postdramatik verstanden werden kann. Sie ist, vor allem in der bildenden Kunst, von einer Entideologisierung und einem Ausstellen und Reflektieren der eigenen Mechanismen geprägt. Die Darstellung der Welt als Ganzes, zu der man sich verhält, scheint nicht mehr möglich zu sein aufgrund ihrer Komplexität, Undurchschaubarkeit und Zersplitterung. Im Theater entwickeln sich eine Vielzahl an theatralen Aufführungskonzepten, die schließlich nicht mehr zwingend in der literarischen Tradition des Theaters stehen. Welche Herausforderungen diese entliterarisierten Formen des Theaters an die Dramaturgie stellen, werde ich in einem späteren Kapitel behandeln.

Das wohl bekannteste Werk zu diesen neuen Strömungen ist Hans-Thies Lehmanns *Postdramatisches Theater*. Viel umstritten und heute durch zahlreiche theoretische Auseinandersetzungen ergänzt, beschreibt es das Phänomen des theatralen Schaffens auf verschiedenen Bühnen außerhalb der literarischen Tradition des Dramas und dessen Primat der Handlung.

„Lehmanns Argumentation ist in dialektischer Weise auf die G[attungstheorie] bezogen; während er ihre Kategorien zu überschreiben sucht - und sich in diesem Zusammenhang auf die jeweilige semiotische Konstitution der Theaterformen beruft -, verweist sein Anspruch, eine ›ästhetische Logik‹ entfalten zu wollen, weiterhin auf die klassifikatorischen Ideen der G.. Lehmanns Beschreibung des Theaters scheint in gewisser Weise einen (vorläufigen) Abschluss des gattungspoetischen Diskurses zu bilden, weil er versucht, diesen Diskurs aus sich selbst zu widerlegen und zu überwinden.“³⁵

Hiermit kann man von einer Emanzipation der aristotelischen Tradition sprechen. Damit

34 Marx, Peter W., „Gattungstheorie“, *Metzler Lexikon Theatertheorie*, Hg. Erika Fischer-Lichte, S. 112.

35 Ebda. S. 113.

möchte ich den gattungstheoretischen Überblick abschließen, der natürlich keinen Anspruch auf Vollständigkeit erhebt.

Zusammenfassend kann man sagen, dass die aristotelische Poetik über zweitausend Jahre Theatergeschichte einschlägig geprägt hat und erst seit sehr kurzer Zeit nicht mehr im Sinne eines Ausschlussdiskurses Theaterschaffen reglementiert. Doch wie schon erwähnt spiegelt sich in der Zusammensetzung der Spielpläne an großen Häusern eine ganze Entwicklung ihrer selbst über die Zeit wider, zu der wir uns heute weiterhin verhalten. Da nun der Dramaturgiebegriff als gattungstheoretischer Begriff in Bezug auf die Charakteristik des Dramas verstanden werden kann, so steckt in ihm auch die ganze konflikthafte Geschichtlichkeit und ein Diskurs der Ausschließung und Wertung theatralen Schaffens.

2.4.2. Abteilung

Mit dem Bereich der *Abteilung der Dramaturgie* soll nach der Theorie die meist an zweiter Stelle anzufindende lexikalische Bedeutung der Dramaturgie kurz beschrieben sein. In nahezu jedem Theater ab einer gewissen Größe im deutschsprachigen Raum gibt es eine Abteilung, die sich Dramaturgie nennt. Ihr sind bestimmte Aufgabenbereiche zugeordnet, die ich hier kurz umreiße. Dabei stütze ich mich vorrangig auf meine Arbeit in verschiedenen Theatern und beschreibe somit das Tätigkeitsfeld aus meiner eigenen Erfahrung.³⁶ Selbstbeschreibungen und Fremdbeschreibungen der Abteilung Dramaturgie und des Berufes der Dramaturg_innen werde ich in einem späteren Kapitel detailliert behandeln. An diesem Punkt geht es mir nur um grundlegendes Verständnis der Tätigkeitsbereiche.

Die Abteilung der Dramaturgie setzt sich aus einer leitenden Chefdramaturgin bzw. einem Chefdramaturgen und einer von der Theatergröße bestimmten Anzahl von dramaturgischen Mitarbeiter_innen zusammen. Das Team und die Leitung der Dramaturgie erarbeitet in Zusammenarbeit mit der Intendanz die Gestaltung des Spielplans. Überlegungen über die Zusammensetzung der aufzuführenden Texte, deren Entstehungszeit, Inhalt, Bezug zu aktuellen Themen und ihre Aufführungsgeschichte werden angestellt. Übergeordnete Themen für die Saison bzw. eine generelle Ausrichtung des Theaters sind mitbedacht. Die Besetzung mit dem Ensemble und die eingeladenen Regisseure und Regisseurinnen inklusive deren Präferenzen haben Einfluss auf die Auswahl.

Die Abteilung der Dramaturgie arbeitet weiters mit der Marketingabteilung und Presse zusammen. Dispositionen, Leporellos und Spielplanbroschüren werden von ihr mitgetra-

³⁶ Mehrjährige Tätigkeit als Regieassistentin unter anderem am *Burgtheater*, *Schauspielhaus Graz* sowie am *Segal Centre* in Montréal/Kanada.

gen. Dramaturgische Arbeit meint immer auch Vermittlungsarbeit. Kommunikation mit der Presse, dem Publikum und eventuell Universitäten und Schulen sind Teil davon.

Produktionsdramaturgie nennt sich die Arbeit eines Dramaturgen bzw. einer Dramaturgin an einer bestimmten Produktion. Er_sie begleitet diese von Beginn der Konzeptionsphase bis zur Premiere. Man könnte die Tätigkeit als eine primär begleitende und diskursanreichernde benennen. In erster Linie ist der_die Dramaturg_in Beratungsperson der Regie, aber darüber hinaus für das gesamte künstlerische Team. Er_sie bringt Recherchematerial ein zu Geschichte, Inhalt, Form, aktuellem Bezug, theoretischen Implikationen und Interpretationsmöglichkeiten des aufzuführenden Textes, falls ein solcher vorhanden ist. Nach Möglichkeit bringt der_die Dramaturg_in das Wissen produktiv in den Probenprozess ein und ist als neutraler Blick von außen ein_e Diskussionspartner_in. Das Zusammenstellen des Programmheftes, das Führen von Publikumsgesprächen und das Gestalten potentiell begleitender Ausstellungen oder Informationsveranstaltungen fällt auch unter seine/ihre Aufgabenbereiche.

2.4.3. Profession

Ich führe hier die Profession im Sinne des Berufsfeldes eines Dramaturgen bzw. einer Dramaturgin extra an, da sie auch außerhalb der staatlichen Theater und oben beschriebenen Abteilung existiert. Hier betreffen die Aufgabenbereiche hauptsächlich die Produktionsdramaturgie für einzelne Projekte, die ich eben beschrieben habe. Aber auch Festivals und andere Theaterevents weichen eventuell von den oben beschriebenen Anforderungen ab. Außerdem denke ich an die z.B. in Kanada entstehenden freelance Dramaturg_innen, die aufgrund des Fehlens von subventionierten Repertoiretheatern die dramaturgische Praxis auf andere und neue Weisen am Markt etablieren. Ich denke hier also die Berufsdefinition offen, um möglichst jedes dramaturgische Schaffen für theatrale Aufführungen zu umfassen.

2.5. Zur Dramaturgie als Funktion im Theater

Abschließend zur Definitionsarbeit möchte ich noch die *Dramaturgie als Funktion* anführen. Abstrahiert von der Abteilung und dem Berufsbild ist die dramaturgische Funktion eine zu untersuchende Denk- und Arbeitsweise, die auf verschiedenen Wegen in den Prozess des Theaterschaffens einfließt. Zentral ist die Frage, was diese dramaturgische Funktion charakterisiert und inwieweit sie einen genuinen Bestandteil deutschsprachiger

Theatergeschichte darstellt. Da die Geschichte der Dramaturgie, wie im folgenden Kapitel gezeigt wird, eng an die Institutionsgeschichte des Theaters geknüpft ist, substrahiert die Frage nach ihrer Funktion gewissermaßen ihre zentralen Elemente heraus. 1990 beschreibt Ulrike Haß ihre Beobachtung über die Gefahr des Verschwindens der Dramaturgie und ihrer Entsprechlichkeit, woran meine Überlegung anknüpft.

„In dem Moment, wo Autorregisseure, theoretisch versierte Dichter und dramaturgisch denkende Schauspieler das Heft in die Hand nehmen, heißt das nicht, daß Dramaturgie unwichtiger wird, sondern nur, daß die dramaturgischen Funktionen sich vervielfältigen und differenzieren, aber auch zersplittern. Mit dieser Zersplitterung geht eine gewisse Entsprechlichkeit der Dramaturgie einher: Es ist nicht mehr so einfach, dramaturgische Vorstellungen vom Theater zu formulieren.“³⁷

Haß beschreibt einen sehr zentralen Gedanken, der die Dramaturgie als „Ort der Reflexion der Sprachen des Theaters“³⁸ versteht. Sie formuliert ein Plädoyer der Funktion der Dramaturgie im Theater, unabhängig von einem Berufsbild. „Nicht der Berufsstand soll verteidigt werden, sondern die dramaturgische Funktion. Es ist gleichgültig, wer sie ausübt.“³⁹

Dieser Artikel von Ulrike Haß über die *Unmöglichkeit der Dramaturgie* stellt einen Schlüsseltext für meine Arbeit dar. Ich stelle seine zentrale Forderung nach der Verteidigung der dramaturgischen Funktion hier gleich zu Anfang meiner Arbeit als Perspektive auf die folgenden Untersuchungen. Die dramaturgische Funktion ist eine Art Spur, die ich verfolge und zu deren Bestimmung meine Arbeit sukzessive beiträgt. Auch Rischbieter spricht von der dramaturgischen Funktion, wenn er über die verspätete Aufnahme der brechtschen Theaterpraxis spricht, und sieht diese unabhängig von der sie ausübenden Person.

„Dabei geht es nicht so sehr um den Dramaturgen als Person als vielmehr um das, was ich die dramaturgische Funktion genannt habe. Die analytischen und produktiven Tätigkeiten an den Nahtstellen zwischen Damentext und Inszenierungsprozeß, zwischen Damentext und seinen Entstehungsbedingungen, zwischen Inszenierungsprozeß und der umgebenden Wirklichkeit, aus der heraus dieser Prozeß beeinflusst wird und die er mit den ästhetischen Mitteln des Theaters zu beeinflussen sucht.“⁴⁰

Mit dieser offenen Frage nach einer dramaturgischen Funktion im Theater schließe ich die Begriffsarbeit vorerst ab, um im folgenden Kapitel einen Überblick über die Geschichte der dramaturgischen Praxis zu geben.

37 Haß, Ulrike. „Positionen der Dramaturgie.“, S. 3.

38 Ebda.

39 Ebda. S. 2.

40 Rischbieter, Henning, „Aspekte zur Geschichte der Dramaturgie“, *Deutsche Dramaturgie - als Beispiel? Schriften der Dramaturgischen Gesellschaft*, Band 21, Berlin: Focus 1986, S. 50.

3. GESCHICHTSARBEIT

3.1. Seit wann spricht man über den Beruf *Dramaturg_in*?

Zur Geschichte der Dramaturgie gibt es bisher leider nur sehr unzureichende Forschungen⁴¹. „Was vorliegt sind eine Reihe dramaturgischer Schriften, als deren initiierender Patron noch immer Gotthold Ephraim Lessing mit seiner 1767 verfassten Hamburgischen Dramaturgie gilt.“⁴² Lessing kann als erster praktizierender Dramaturg der Geschichte verstanden werden. Der Beginn dieser Praxis fällt mit der Gründung des ersten deutschen Nationaltheaters zusammen, was Institution und Dramaturgie in ihrer Geschichte eng miteinander verbindet.

In seiner Dissertation „Der Dramaturgenberuf. Dramaturgenamt und Dramaturgenpersönlichkeiten seit 1800“ zeichnet Winfried Hansmann 1954 die Entwicklung des Dramaturgenberufs im 19. und 20. Jahrhundert nach. Er orientiert sich primär an Dramaturgenpersönlichkeiten, deren Arbeit innerhalb von Theaterbetrieben er beschreibt und analysiert. Ein skizzenhafter Aufriss der Geschichte der Dramaturgie findet sich außerdem in den *Schriften der Dramaturgischen Gesellschaft*, Band 21 von 1986, von Henning Rischbieter. Anlässlich der aufkommenden Studiengänge für Dramaturgie gibt Peter Reichel im Jahr 2000 den Sammelband *Studien zur Dramaturgie: Kontexte - Implikationen - Berufspraxis* heraus, worin er einleitend schreibt:

„Zu den Prämissen der gemeinsamen Anstrengung gehörte ein Vorverständnis, das Dramaturgie sowohl als ein strukturelles als auch ein strategisches Phänomen begriff, das Erscheinungsformen und Wirkungsweisen der Dramaturgie auch jenseits der traditionell besetzten Kunstdisziplinen in Kommunikationszusammenhängen des Alltags aufsuchte, das analytische Dramaturgie als offene, unabgeschlossene Wissenschaftsdisziplin verstand, die sich aus realen Kunstprozessen heraus ständig veränderte.“⁴³

In dem Beitrag „Berufsbild und Berufspraxis des Dramaturgen. Der Dramaturgenberuf: Zwischen Wunsch und Wirklichkeit“ von Ilse Reinsberg wird die geschichtliche Perspektive der Dramaturgie im deutschsprachigen Raum beleuchtet, worin die Dissertation Hansmanns als zentrale Quelle herangezogen wird.

Englischsprachige Publikationen zum Thema Dramaturgie, die in den letzten zwei Jahrzehnten vermehrt erschienen, zeigen ein großes Interesse an der Geschichte der drama-

41 Weiler, Christel, „Dramaturgie“, *Metzler Lexikon Theatertheorie*, Hg. Erika Fischer-Lichte, S. 81.

42 Ebda.

43 Reichel, Peter (Hg.), *Studien Zur Dramaturgie. Kontexte - Implikationen - Berufspraxis*, Vol. 27, Forum Modernes Theater, Tübingen: Günter Narr, 2000, S. 8.

turgischen Praxis mit ihren Anfängen in Deutschland. Im Laufe der inzwischen weit fortgeschrittenen Etablierung des Berufsbilds Dramaturg_in wird die Praxis auf ihre Entstehungsgeschichte und Charakteristik hin befragt und in den verschiedenen Ländern entsprechend adaptiert. Geschichtliche Schwerpunkte liegen meist auf G. E. Lessing sowie auf Bertolt Brechts dramaturgischem Theater. In dem Sammelband *What is Dramaturgy?* von 1995 schreibt Joel Schechner das Kapitel „Lessing, Jugglers and Dramaturgs“, welches die Anfänge der Dramaturgie untersucht. Leider sind in Cardullos Publikation wissenschaftliche Mängel zu verzeichnen im Klarlegen der Quellen des zitierten Materials. Trotz dieses Missstandes betrachte ich es als eine zentrale Arbeit, die eine Art Vorreiterrolle für weitere Publikationen übernimmt. Das ein Jahr später erschienene Buch *Dramaturgy in American Theatre: A Source Book* gibt auch, wie ich aus Rezensionen und Zitaten schließen kann, einen Überblick über die europäische Geschichte der Dramaturgie. Leider ist dieses über für mich zugängliche Bibliotheken nicht zu bekommen und nur um einen sehr hohen Preis noch käuflich zu erwerben, weshalb ich es in meine Arbeit nicht einbeziehe. Die spätere und im Unterschied zu Cardullo wesentlich besser ausgearbeitete Publikation von Mary Luckhurst *Dramaturgy: A Revolution in Theatre* von 2006 bietet erstmalig einen ausführlichen geschichtlichen Überblick, der G. E. Lessing, Bertolt Brecht sowie bestimmten ausgewählten Dramaturgenpersönlichkeiten im englischsprachigen Raum eigene Kapitel widmet. In der zwei Jahre später erschienenen Monografie *dramaturgy and performance* von Turner und Behrndt behandelt der kürzer gehaltene geschichtliche Überblick über den deutschsprachigen Bereich primär Brecht.

Der historische Entstehungsprozess einer dramaturgischen Berufspraxis kann in jedem Fall nur eine Skizze bleiben. Ich stütze mich primär auf Sekundärliteratur über die jeweiligen Dramaturg_innenpersönlichkeiten, die zur Etablierung dramaturgischer Praxis im deutschsprachigen Raum beigetragen haben. Eine intensive Recherche des Originalmaterials wäre notwendig, um eine, längst ausstehende deutsche Forschungsarbeit zur Geschichte und Entstehung des Dramaturg_innenberufs zu erstellen. Durch das Zusammentragen vorhandener Forschungen und vereinzelt historischem Material lassen sich jedoch die wichtigsten Eckpunkte markieren, die für den Verlauf der Entwicklung entscheidend sind. So schreibt Henning Rischbieter einleitend:

„Die Versammlung von historischen Reflexen im Hinblick auf die Geschichte der Dramaturgie, des Begriffs und der Praxis Dramaturgie im deutschsprachigen Theater reicht natürlich nicht aus, um einen geschlossenen kontinuierlichen historischen Prozeß vorzuführen. Aber als Skizze kann sie dennoch Hinweise auf die Gegenwarts-

situation ergeben, so daß man Konstellationen, Konflikte und Kompromisse der Gegenwart in der Vergangenheit wiedererkennt und umgekehrt.“⁴⁴

Beginnend mit G. E. Lessing und dem *Hamburger Nationaltheater* gebe ich anschließend einen exemplarischen Überblick über die dramaturgische Tätigkeit innerhalb des Theaterbetriebs im 19. Jh. anhand Hansmanns Dissertation. Ergänzungen für das 19. und eine klarere Perspektive auf das 20. Jahrhundert finden sich bei Rischbieter und Reinsberg. Das brechtsche Theater und seine Dramaturgie bildet schließlich das Ende des historischen Abrisses und zugleich den Anfang der Expansion des Dramaturgiediskurses außerhalb des deutschsprachigen und skandinavischen Theaters. Hier ziehe ich primär die Publikationen von Luckhurst, Turner und Behrndt heran.

Die Geschichtsarbeit gibt Aufschluss über die Umstände, innerhalb derer ein Phänomen wie die Dramaturgie entstehen kann und vielleicht auch warum sie etwas so genuin Deutschsprachiges sein mag. Der Person Lessing schenke ich mehr Aufmerksamkeit, um der Frage nachzuspüren, ob sich der Diskurs über seine Person in den anschließenden und bis heute fortlaufenden Diskurs der Dramaturgie eingeschrieben hat. Inwieweit hat er das Berufsbild der Dramaturgie und das Sprechen über sie geprägt?

„Small as Lessing’s influence at the Hamburg National Theatre may have been, his effect on later criticism and on the dramaturgical profession was far from negligible. [...] The word ‘dramaturgie’ seems to have been in vogue among German critics after Lessing.“⁴⁵

3.2. G. E. Lessing am *Hamburger Nationaltheater*

Wie schon einleitend erwähnt, ist Lessings Arbeit als erster Dramaturg eingebunden in die Gründung des ersten Nationaltheaters. Die Praxis der Dramaturgie ist mit der Institution des Repertoiretheaters verbunden und lange Zeit auch nicht getrennt denkbar. Der Kontext, in dem das *Hamburger Nationaltheater* gegründet wurde, sei also hier kurz beschrieben, da innerhalb dessen der Ursprung der Dramaturgie besser verstehbar ist.

1765 wird eine der besten deutschen Theatertruppen unter der Leitung des Prinzipals Konrad Ackermann in Hamburg sesshaft und baut sich am Gänsemarkt ein Schauspielhaus, das als Repertoirebetrieb geführt wird. Trotz der hohen Qualität des Ensembles und

⁴⁴ Rischbieter, „Aspekte zur Geschichte der Dramaturgie“, S. 43.

⁴⁵ Schechter, Joel, „Lessing, Jugglers, and Dramaturgs“, *What Is Dramaturgy?*, Hg. Bert Cardullo, New York: Peter Lang 1995, S. 37.

einem großen Repertoire (annähernd 200 Stücke) muss die Unternehmung nach nur einem Jahr aus finanziellen und organisatorischen Gründen abgebrochen werden. Ackermann sieht sich gezwungen, das Schauspielhaus zu vermieten, was Johann Friedrich Löwen, „ein Theatertheoretiker und Schriftsteller, dem Ackermann bereits eine beratende Funktion eingeräumt hatte“⁴⁶ die Umsetzung eines von ihm schon lange in Erwägung gezogenen Plans ermöglicht:⁴⁷ „Die Organisation des Theaters ohne den Prinzipal, die Errichtung einer ›Nationalbühne‹, deren Träger die Bürgerschaft ist.“⁴⁸

Prinzipal Ackermann überlässt das Theater, die Garderobe und das Ensemble für zehn Jahre den Unternehmern der *Hamburger Entreprise*, „eine Hamburger Gruppe von Kaufleuten, die das Gebäude am Gänsemarkt pachten und in deren Hand die Verwaltung des Theaters übergeht“⁴⁹: Abel Seyler, Adolph Bubbers und Johann Martin Tillmann. Die künstlerische Leitung übernimmt Löwen. Mit der Gründung des *Hamburger Nationaltheaters* sind große Hoffnungen verbunden. Einerseits eine finanzielle Unabhängigkeit vom Prinzipal, „der von der Gunst des zahlenden Publikums abhängig ist. Die neue Verwaltung durch ein Konsortium von Kaufleuten und Bürgern der Stadt soll dem Theater finanziellen Rückhalt und Spielraum sichern.“⁵⁰ Andererseits sind Löwens Intentionen eine Aufwertung des sozialen Standes der Darsteller_innen und eine generelle Niveauerhöhung der Schauspielkunst und Theaterkultur, die eine Vorbildfunktion in Deutschland übernehmen kann. „Possen, Ballette, Opern, Hanswurstiaden und das Stegreifspiel werden verbannt. Nur anspruchsvolles Theater soll geboten werden. Man will eine moderne deutsche Dramenliteratur fördern.“⁵¹

Für dieses ambitionierte Vorhaben holt sich Löwen G. E. Lessing, der damals als Kritiker, Theoretiker und Dramatiker schon große Bekanntheit genoss, als kritischen Begleiter an das neu gegründete Theater. „Die Leidenschaft Lessings für die Theaterdinge reicht bis in die frühe Jugend - den ›Jungen Gelehrten‹ des Neunzehnjährigen führte die Neuberin, die in Leipzig eine bekannte Bühne betrieb, 1748 auf. Eine Reihe dramatischer Versuche folgte rasch; zahllos sind die Entwürfe.“⁵² Die Anstellung Lessings als ersten Dramaturgen, wie man es im Nachhinein bezeichnen kann, gründet sich ursächlich jedoch aus dem Widerstand Lessings gegenüber dem ersten Angebot, als Hausautor an das *Hamburger*

46 Fick, Monika, *Lessing-Handbuch. Leben - Werk - Wirkung*, Stuttgart/Weimar: J.B.Metzler 2000, S. 279.

47 Vgl. zur Geschichte des Nationaltheaters Fick, *Lessing-Handbuch*, S. 279-282.

48 Ebda. S. 279.

49 Ebda.

50 Ebda.

51 Ebda. S. 280.

52 Heuss, Theodor, „Gotthold Ephraim Lessing“, *Lessing - ein unpoetischer Dichter*, Hg. Horst Steinmetz, Frankfurt am Main: Athenäum 1969, (Orig. 1929), S. 445-446.

Nationaltheater zu kommen.

„Negotiations over Lessing’s rôle at the National Theatre appear to have lasted some weeks. The ideal appointment was envisioned as a resident dramatist, who could be relied on to produce a substantial supply of challenging plays and to spearhead the campaign for a distinctive German drama. Lessing’s multilingual talents, his formidable knowledge of foreign literatures and scholarly approach to translation meant that he was also in a position to advise on and undertake translation work himself if the necessity arose. [...] [B]ut he [Lessing] doubted his capacity to produce plays on demand, and did not perceive himself as a dramatist of sufficient stature to act as the pioneer of a new German drama. He refers to his plays as ‘experiments’ (*Versuche*), [...] argues that any apprehension of himself as a great creative writer is a misjudgement and presents himself categorically as a critic who writes plays. [...] His employers always saw him as excelling at both.“⁵³

Schließlich erklärt sich Lessing damit einverstanden, als kritischer Begleiter an das *Hamburger Nationaltheater* zu kommen und öffentliche Beiblätter zu den Aufführungen zu verfassen, die *Hamburgische Dramaturgie*. „Lessing’s employers undoubtedly thought that, besides acquiring the prestige that his reputation as playwright and critic already carried with it, they would attract an audience through his printed commentaries.“⁵⁴ Es kommt in der Hamburger Zeit auch zum Verfassen und Aufführen Lessings Dramen, den größten Erfolg darunter verzeichnet ›Minna von Barnhelm‹. Joel Schechner beschreibt Lessings Entschluss zur Arbeit am *Hamburger Nationaltheater* als relativen Zufall, da Lessing zu dieser Zeit gerade mit finanziellen Schwierigkeiten zu kämpfen hat und ihm die finanzielle Sicherheit einen Anreiz bietet.⁵⁵ Lessing selbst schreibt im Epilog seiner *Hamburgischen Dramaturgie*:

„Als, vor Jahr und Tag, einige gute Leute hier den Einfall bekamen, einen Versuch zu machen, ob nicht für das deutsche Theater sich etwas mehr tun lasse, als unter der Verwaltung eines sogenannten Prinzipals geschehen könne: so weiß ich nicht, wie man auf mich dabei fiel und sich träumen ließ, daß ich bei diesem Unternehmen wohl nützlich sein könnte? - Ich stand eben am Markte und war müßig; niemand wollte mich dinge: ohne Zweifel, weil mich niemand zu brauchen wußte; bis gerade auf diese Freunde!“⁵⁶

Löwen und Lessing teilen die hohen künstlerischen und bildungspolitischen Ansprüche mit denen das *Hamburger Nationaltheater* ins Leben gerufen wird. Sie sind in das Ge-

⁵³ Luckhurst, *Dramaturgy: A Revolution in Theatre*, S. 27.

⁵⁴ Schechter, Joel, „Lessing, Jugglers, and Dramaturgs“, S. 29.

⁵⁵ Vgl. ebda. S. 27-41.

⁵⁶ Lessing, Gotthold E., *Hamburgische Dramaturgie*, Hg. Klaus L. Berghahn, Stuttgart: Reclam 1981, (Orig. Hamburg, 1767-1769), S. 505.

dankengut der Aufklärung gebettet und knüpfen an Gottscheds Theaterreform an. Dieser möchte ein Theater „für das städtische Bürgertum bzw. für alle Stände“⁵⁷ schaffen und arbeitet in diesem Sinne mit der Prinzipalin Friederike Caroline Neuber zusammen, was zu dieser Zeit für Gelehrte unüblich ist.⁵⁸

„Die Kluft zwischen der geschriebenen Literatur und dem Theater der Wanderbühnen ist groß [...]. Was diese bieten, ist Sensationstheater: grell, bei großer schauspielerischer Leistung archaisch, obszön, eine Gegenwelt zur bürgerlichen Sitte. Die Schauspieler gehören nicht der städtischen Gesellschaft an, ihr Beruf ist ›unehrlich‹. Gottsched möchte das Theater ›reinigen‹, es soll dem neuen Geschmacksideal entsprechen, er will es zum Instrument der ›Aufklärung‹ machen. Lessing knüpft an diese Zielsetzung an.“⁵⁹

Lessings inhaltliche Ausrichtung und Haltung gegenüber der dramatischen Form unterscheidet sich grundlegend, da er nicht, wie Gottsched, die Form der französischen Dramatik als Vorbild sieht. Doch im Sinne des Aufklärungsgedankens im Theater stehen sie in einer Linie.⁶⁰

„Das Schicksal der Hamburger Enterprise ist bekannt. Am 22. April 1767 wird das Theater eröffnet, im November 1768 werden die letzten Vorstellungen in Hamburg gegeben. Keine zwei Jahre währt der Versuch.“⁶¹ Das neue Theater bringt nicht genug Zuschauerschaft und kann sich finanziell nicht halten. Fick konstatiert für das Scheitern verschiedenste Gründe, worunter ihr zwei als zentral erscheinen: „Die mangelnde Verankerung der Trägerschaft in der hamburgischen Gesellschaft und die Defizite der Spielplangestaltung.“⁶² Prinzipal Ackermann übernimmt schließlich nach der *Hamburger Enterprise* seine Truppe wieder.

„The enterprise may have failed in the short term, but German theatre practitioners immediately understood the pragmatics of yoking together [sic!] theory and practice, and the dramaturg has been an integral part of their theatre-making ever since.“⁶³

Im *Lessing-Handbuch* spart Fick die Untersuchung Lessings praktischer Arbeit innerhalb der Theaterinstitution bewusst aus. Obwohl Lessings theoretische Theaterkonzeption ein Kapitel erhält „ist das andere Thema, nämlich ›Lessing auf dem Theater‹, nicht behandelt worden. Eine angemessene Darstellung hätte einen Zusatzband notwendig gemacht.“⁶⁴ Im

57 Fick, *Lessing-Handbuch*, S. 12.

58 Vgl. ebda. S. 12-13.

59 Ebda. S. 12-13.

60 Vgl. ebda. S. 12-13.

61 Ebda. S. 280.

62 Ebda. S. 280.

63 Luckhurst, *Dramaturgy: A Revolution in Theatre*, S. 28-29.

64 Fick, *Lessing-Handbuch*, S. 16.

Zentrum meines Interesses steht genau diese Tätigkeit Lessings innerhalb des *Hamburger Nationaltheater*, die von ihm verfasste *Hamburgische Dramaturgie* und der über seine Arbeit entfachte Diskurs.

Die *Hamburgische Dramaturgie* ist eine zwei mal wöchentlich herausgegebene Schrift, die Lessing zu den jeweils aufgeführten Theaterstücken am *Hamburger Nationaltheater* veröffentlicht. Diese erscheinen nachträglich gesammelt als Buch. In der Ankündigung formuliert Lessing sein Ziel folgendermaßen: „Diese Dramaturgie soll ein kritisches Register von allen aufzuführenden Stücken halten und jeden Schritt begleiten, den die Kunst, sowohl des Dichters, als des Schauspielers, hier tun wird.“⁶⁵ Wie man weiß, muss Lessing zweiten Teil bald aufgeben, als er auf großen Widerstand der Darsteller_innen stößt. Er konzentriert sich dadurch primär auf gattungstheoretische Auseinandersetzungen. Sein Eingeständnis dazu im Epilog lässt seine Frustration mit dieser Situation kenntlich werden. „Die letztere Hälfte bin ich sehr bald überdrüssig geworden. Wir haben Schauspieler, aber keine Schauspielkunst. Wenn es vor Alters eine solche Kunst gegeben hat: so haben wir sie nicht mehr; sie ist verloren; sie muß ganz von neuem wieder erfunden werden.“⁶⁶

Die *Hamburgische Dramaturgie* ist Teil der dramaturgischen Praxis Lessings, das kritische Reflektieren der Theatertexte sowie der Aufführungen. Lessing selbst schreibt zur Idee zur *Hamburgischen Dramaturgie*: „Endlich fiel man darauf, selbst das, was mich zu einem so langsamen, oder, wie es meinen rüstigern Freunden scheint, so faulen Arbeiter macht, selbst das an mir nutzen zu wollen: die Kritik.“⁶⁷

Aus den wenigen Beschreibungen Lessings Arbeit am Nationaltheater und seiner *Hamburgischen Dramaturgie* lassen sich einige zentrale Funktionen herauskristallisieren. Zuerst die Funktion des Kunstkritikers, der laufend die Produktionen öffentlich kritisch reflektiert.

Weiters sein Interesse für das Publikum, wenn er in der Vorankündigung schreibt:

„Und hat es nicht das Publikum in seiner Gewalt, was es hierin mangelhaft finden sollte, abstellen und verbessern zu lassen? Es komme nur, und sehe und höre, und prüfe und richte. Seine Stimme soll nie geringschätzig verhöret, sein Urteil soll nie ohne Unterwerfung vernommen werden!“⁶⁸

Problematisch ist jedoch sein Schreibstil, den er meist nicht dem der Lesenden anpasst und ein Wissen im Umfang seines eigenen voraussetzt.⁶⁹ Rischbieter fasst die Funktion der

65 Lessing, *Hamburgische Dramaturgie*, S. 11.

66 Ebda.

67 Ebda. S. 507.

68 Ebda. S. 10.

69 Vgl. Luckhurst, *Dramaturgy: A Revolution in Theatre*, S. 34.

Hamburgischen Dramaturgie folgendermaßen zusammen:

„Die Hamburgische Dramaturgie ist kritische Analyse zur Selbstverständigung des Autors, zur kämpferischen Theoriedebatte, zur kritischen Diskussion im Ensemble des Hamburger Nationaltheaters selbst und sie wendet sich an das Publikum, das unterrichtet werden soll, eingeführt werden soll in ein neues Theater. [...] Sie ist Dramaturgie als Reflexion über die Bauweise und die Wirkungsweise von Stücken, sie ist Dramaturgie als Reflexion, analytisch kritische Reflexion von Theaterkunst und Theaterspiel, sie ist Dramaturgie als Erläuterung, Erörterung der dramatischen und der Theaterkunst *vor dem Publikum und für das Publikum*.“⁷⁰

Zweifelsohne wünscht Lessing, das Publikum und deren Geschmack zu bilden und wird zum schonungslosen Kritiker ihrer Meinungen. Er unterstellt, das Publikum „were not eager of instruction and moral edification, but went to satisfy social curiosity, stifle boredom and raise a public profile. [...]“⁷¹

„Instead of inviting the public to Hamburg’s National Theatre, Lessing’s essays occasionally attacked the taste of the spectators already there, comparing eighteenth-century Germans unfavorably to ancient Athenians. Far from seeing himself as a publicity agent, Lessing assumed the role of public educator [...].“⁷²

Schon in der Vorankündigung der *Hamburgischen Dramaturgie* bezeichnet Lessing den wahren Geschmack als den allgemeinen, „der sich über Schönheiten von jeder Art verbreitet, aber von keiner mehr Vergnügen und Entzücken erwartet, als sie nach ihrer Art gewähren kann.“⁷³ Lessing tritt hier als Gegner der Meinung auf, dass Kunst Geschmacksache sei. Er tritt für eine ästhetische Bildung ein, die Kunst in ihren Qualitäten auch erkennbar macht. „Man hat keinen Geschmack, wenn man nur einen einseitigen Geschmack hat; aber oft ist man desto parteiischer.“⁷⁴ Von sich selbst als Kritiker verlangt er genau diese Differenzierung im Betrachten von Kunst, die erkennt, worin Qualität und Problematik einer Aufführung liegt.

„Die größte Feinheit eines dramatischen Richters zeigt sich darin, wenn er in jedem Falle des Vergnügens und Mißvergnügens unfehlbar zu unterscheiden weiß, was und wieviel davon auf die Rechnung des Dichters, oder des Schauspielers, zu setzen sei.“⁷⁵

Nach Monika Fick müsse man Lessings Aussprüche über das Desinteresse des Publikums in Relation zur Zeit stellen. Sie beschreibt, dass die Bürger_innen neben ihren beruflichen

70 Rischbieter, „Aspekte zur Geschichte der Dramaturgie“, S. 43.

71 Luckhurst, *Dramaturgy: A Revolution in Theatre*, S. 34-35.

72 Schechter, „Lessing, Jugglers, and Dramaturgs“, S. 29.

73 Lessing, *Hamburgische Dramaturgie*, S. 10-11.

74 Ebda.

75 Ebda. S. 11.

Pflichten schlichtweg oft gar keine Zeit für das Theater haben. „Fast könnte man die Argumentation umkehren: Weil die Bewohner der Stadtrepublik die bürgerliche Aufklärung auf praktischen Gebiet tatkräftig vorantreiben [...] finden sie keine Muße mehr für den Theaterbesuch.“⁷⁶

Dramentheoretisch spricht sich Lessing klar gegen die formale Herrschaft des französischen Dramas aus und schafft ein neues Bewusstsein für das Fehlen einer deutschen Dramatik. Stattdessen bespricht er die Stücke Shakespeares und propagiert jene als Inspiration für eine neue deutsche Form. Einfluss auf den Spielplan hat seine Stellungnahme allerdings nicht, „[e]s fällt auf, daß kein einziges Shakespeare-Drama aufgeführt wird.“⁷⁷ Lessing selbst schafft mit seinen geschriebenen und aufgeführten Stücken Vorbilder, die der nachkommenden Generation Vorbilder sein sollen. So kann man ihm die Förderung junger Dramatik anrechnen und die kritische Reflexion des aktuellen Kanons sowie der vorherrschenden Dramentheorie. Bei der Betrachtung dieser Tätigkeiten Lessings wird schon ein gewisses Profil der Praxis der Dramaturgie sichtbar, das sich mit der heutigen vergleichen lässt.

„Im Grunde finden sich all die Funktionen, die die institutionalisierte Dramaturgie im deutschsprachigen Theater dann allmählich aufnimmt, bereits in der Hamburgischen Dramaturgie Lessings zusammen. Sein naiver und nicht zu vermeidender Irrtum war allerdings der, daß man die innertheatralische kritische Reflexion öffentlich machen könne. Aber auch dieses Problem tritt heute noch auf.“⁷⁸

Auch nach Reinsberg finden sich wesentliche Funktionen der dramaturgischen Praxis schon in Lessings *Hamburgischen Dramaturgie* formuliert, auch wenn er in der Ankündigung, „die den Charakter eines Berufsmanifestes trägt, nicht den Beruf Dramaturg, beansprucht jedoch als ‚Theaterjournalist und -kritiker‘ dezidiert Aufgabenbereiche, die denen eines Dramaturgen im heutigen Verständnis vergleichbar sind“.⁷⁹ Sie fasst diese folgendermaßen zusammen:

„So lassen sich aus dem Kontext der ‚Hamburgischen Dramaturgie‘ weitere Aufgaben herauslesen: insbesondere die Beraterfunktion, die Anwaltschaft gegenüber Autor und Werk, die inszenierungsorientierte publizistische Tätigkeit (hier vor allem als Kritiker) sowie Unterstützung und Beratung des Theaterleiters.“

Lessings dramaturgische Tätigkeit unterscheidet sich allerdings grundsätzlich von der gegenwärtigen. Er fungierte als Journalist, der im Unterschied zum heutigen Dra-

⁷⁶ Fick, *Lessing-Handbuch*, S. 280.

⁷⁷ Ebda.

⁷⁸ Rischbieter, „Aspekte zur Geschichte der Dramaturgie“, S. 43-44.

⁷⁹ Reinsberg, Ilse, „Berufsbild und Berufspraxis des Dramaturgen“, *Studien zur Dramaturgie. Kontexte - Implikationen - Berufspraxis*, Hg. Peter Reichel, S. 332.

maturgen keine direkte Beratertätigkeit innehatte, weil es keinen Probenprozess im heutigen Sinne gab.

Nichtsdestoweniger sind noch immer gültige Arbeitsformen und Aufgaben des Dramaturgen - Konzeptionsfindung, Lesartentwicklung, Probenbetreuung etc. in Teamarbeit - als Anspruch in der ‚Hamburgischen Dramaturgie‘ manifestiert. Diese Form der Zusammenarbeit hat sich jedoch erst im 20. Jahrhundert entwickelt.“⁸⁰

Das Konzept der *Hamburgischen Dramaturgie* findet ab Lessing großen Anklang und an verschiedensten Theaterhäusern in Deutschland und Österreich werden Blätter nach seinem Vorbild herausgegeben. Ein prominentes Beispiel ist Schillers *Mannheimer Dramaturgie*. Doch nicht alle waren sich darin einig, dass dem Theater Lessings Kritik gut bekam.

„Soviel auch die Theorie des Drama verloren hätte, so wünschte ich doch fast lieber, man hätte Lessing nicht die Kritik, sondern die Direktion der Hamburger Bühne übertragen. Unser Theater, glaube ich, ist noch in einem viel zu zarten Alter, als daß es den monarchistischen Zepter der Lessingischen Kritik ertragen könnte. Ist es nicht jetzt fast noch nötiger, die Mittel zu zeigen, wie das Ideal erreicht werden kann, als darzutun, wie weit wir noch von dem Ideal entfernt sind? Muß ein periodisches Blatt, wie die ›Dramaturgie‹ ist, nicht auch einen periodischen Nutzen haben? Oder ist die ›Dramaturgie‹ nur zu unserer Demütigung geschrieben?“⁸¹

Auch wenn Lessings Arbeit am Nationaltheater weder großen Einfluss auf das Ensemble, von denen er teilweise scharf abgelehnt wird, noch auf den Spielplan hat, so ist sein Wirken doch exemplarisch und prägt die Geschichte der deutschsprachigen Theatertradition. Selbst nimmt Lessing, so Luckhurst, seine Position sehr bald als eine undankbare wahr.⁸² Er kann seine Ansichten und Ideen nicht praktisch umsetzen, da ihm dafür die Entscheidungsgewalt fehlt.

„Remarkably, he was excluded from the decision-making process for selecting plays and allowed no influence on the repertoire, a state of affairs which totally undermined his credibility and flew in the face of the theatre’s supposed objectives. No doubt the managers feared that Lessing’s controversial tastes would expose the theatre to too much financial risk, and economic security, not cultural reform was the priority when the theatre opened.“⁸³

Luckhurst beschreibt das Dilemma, in dem Lessing sich befindet. Die Erwartungen, die in seiner Anstellung an ihn herangetragen werden, sind aufgrund der mangelnden Entscheidungsgewalt und des Misstrauens ihm gegenüber von Seiten der Manager unmöglich zu

80 Ebda. S. 333.

81 „Rezension über die ›Hamburgische Dramaturgie‹ Aus der ›Deutschen Bibliothek der schönen Wissenschaften‹, *Lessing - ein unpoetischer Dichter*, Hg. Horst Steinmetz, (Orig. 1769), S. 74.

82 Vgl. Luckhurst, *Dramaturgy: A Revolution in Theatre*, S. 30.

83 Ebda.

verwirklichen.⁸⁴

Der Spielplan am *Hamburger Nationaltheater* spiegelt nicht den Geist Löwens und Lessings wider, in dem das Theater eröffnet werden soll. Die Gründe für die schlechte Qualität des Spielplans, in dem Fick einen Grund des Scheiterns des Projekts sieht, sind vielfältig. „Was aber hatte denn der Spielplan des Nationaltheaters in der Hauptsache geboten? Französisches Theater in schlechten deutschen Übersetzungen und französisierende ›Originalstücke‹“⁸⁵. Das Desinteresse der Zuschauer_innen wäre der Autorin nach da nicht überraschend. Der Grund für den schlechten Spielplan liegt nach Fick im Mangel an deutschen Stücken, wie auch Luckhurst betont:

„The National Theatre was attempting to celebrate German dramatists of stature who did not exist; and its inauguration presupposed a burgeoning dramatic culture, which, as it turned out, did not exist either. [...] The problem was that, besides Lessing there were no other groundbreaking German dramatists.“⁸⁶

„Doch scheint auch die Theaterleitung (Löwen) versagt zu haben“⁸⁷, konstatiert Fick anhand des völlig fehlenden Shakespeares im Spielplan. Ein weiterer Grund des generellen Scheiterns liegt in der Fehleinschätzung des Publikums und der Tradition in Hamburg, die zu jener Zeit sehr fokussiert auf die Oper ist. Fick resümiert schließlich: „Nicht die Borniertheit des Publikums, sondern die Blindheit der Veranstalter für kulturelle Voraussetzungen seien für das fehlende Glück des Unternehmens verantwortlich zu machen“⁸⁸.

Als zentral wird, vor allem in der englischsprachigen Literatur, die erstmalige Position Lessings als hausinterner Kritiker gesehen und das in seiner Tätigkeit Ausdruck findende Zusammenführen von Theorie und Praxis, welches die Geschichte des deutschsprachigen Theaters prägt. So führt auch Pavis Lessing als ersten Dramaturgen an, dessen *Hamburgische Dramaturgie*, „a collection of theory and criticism, generated a German tradition of theory and practice that precedes and determines the staging of a play.“⁸⁹ „Lessing was not only the first important dramaturg but also, to repeat, the first to be critical of his own theatre and its role in society.“⁹⁰ Mary Luckhurst bringt sehr schön auf den Punkt, was die Anstellung Lessings in der Funktion eines kritischen Begleiters bedeutet. Hierin wird die Artikulation künstlerischer Prozesse und ihre Reflexion als zentrales Element beschrie-

84 Vgl. ebda.

85 Fick, *Lessing-Handbuch*, S. 280.

86 Luckhurst, *Dramaturgy: A Revolution in Theatre*, S. 35.

87 Fick, *Lessing-Handbuch*, S. 280.

88 Ebda.

89 Pavis, Patrice, *Dictionary of the Theatre: Terms, Concepts, and Analysis*, S. 122-23.

90 Cardullo, Bert (Hg.), *What Is Dramaturgy?*, S. 7.

ben, das auch bei Ulrike Haß als genuin dramaturgische Funktion benannt wird.⁹¹

„By employing Lessing in this rôle the theatre’s manager were underlining their commitment not just to making performances processes visible but also to articulate them. Lessing’s appointment stressed the importance of a reflective voice at the heart of theatre-making, and at a stroke invented a new form of theatre criticism designed to have a direct, dynamic dialogue with and impact on the theatre company, whilst simultaneously ensuring that play-making itself became a subject of public debate. Above all, Lessing’s work was conceived of as an ambitious educational project, designed to set high literary and production standards and to develop new critical vocabularies to enable actors to appraise their performance and managers their policies. The rôle of educator extended most importantly to the public, and in this respect Lessing became the cultural intermediary between the National Theatre and its audiences, critiquing its work both practically and theoretically, an arbiter of artistic quality and managerial decision-making. It was an attempt to teach those in the industry and those outside how to be informed critics. It was an experiment that saw in theatre a potential for broad cultural reform. Most importantly, it was a venture which insisted that theory and practice are not separate disciplines but rather inform one another constantly, and that vital, progressive theatre-making must make room for maximum cross-fertilisation.“⁹²

Nach den Ausführungen über Lessings Arbeit am Nationaltheater und dem Versuch der Charakterisierung seiner dramaturgischen Funktionen leite ich nun über zur Betrachtung seiner Person im Allgemeinen. Das Interesse dafür liegt in dem Verdacht, dass sich bestimmte Aussagen im Sprechen über Lessing in den Diskurs über Dramaturgie eingeschrieben haben. Vielleicht ist es auch dem Zufall zuzurechnen, doch die Beschäftigung mit Lessings Person zu verschiedenen Zeiten spiegelt so manche Aspekte der Beschäftigung mit Dramaturg_innen im Allgemeinen. Zusätzlich gibt die nähere Betrachtung der Person Lessings weitere Einblicke in die Zeit, in der jene Anstellung des ersten Dramaturgen in der Geschichte zu verzeichnen ist.

3.3. Gotthold Ephraim Lessings Person und Denken

Das Werk Lessings, das neben Dramen, theologischen, kunsttheoretischen und philosophischen Schriften auch eine große Anzahl Briefe enthält, ist umfassend. Die Sekundärliteratur über ihn bietet eine erstaunlich große Anzahl an Texten, die nicht nur seine theoretischen und dramatischen Schriften sondern auch seine Person thematisieren. Der Sammelband *Lessing - ein unpoetischer Dichter*, herausgegeben von Horst Steinmetz 1969,

⁹¹ Haß, Ulrike, „Positionen der Dramaturgie“, S. 3.

⁹² Luckhurst, *Dramaturgy: A Revolution in Theatre*, S. 28-29.

bietet ein umfassendes Originalmaterial aus drei Jahrhunderten, in denen über Lessing geschrieben wird. Steinmetz Einleitung und Zusammenstellung muss im Rahmen der 60er Jahre und den gerade erst vergangenen Ereignissen des Nationalsozialismus betrachtet werden. Die Texte aus verschiedenen Jahrhunderten sind Dokumente ihrer Zeit, während dieser sich das Lessing Bild formt. Diese verschiedenen *Lessing Bilder* beschreibt Monika Fick detailliert im *Lessing-Handbuch*. Auf diese zeitgeschichtliche Kontextualisierung kann ich hier nur verweisen, sie in meiner Arbeit allerdings nicht vornehmen.

Bei der Beschreibung und Analyse der Arbeit von Dramaturg_innen in der Geschichte, wird der Aspekt der Persönlichkeit vermehrt in Betracht bezogen. Bei Hansmann als zentrales Moment seiner Arbeit, aber auch bei Reinsberg findet er Erwähnung, da die Ausübung des Berufes in hohem Grad von anderen Theaterschaffenden abhängig und durch persönliche Strukturen mitgeformt ist.

3.3.1. Zuschreibungsproblematik

„Ich bin weder Schauspieler noch Dichter.“⁹³

Die erste auffällige Schwierigkeit in der Rezeption Lessings ist die Benennung seiner Tätigkeit. Viele sind sich einig, dass die Bezeichnung *Dichter* sein Werk nicht zufriedenstellend beschreibt.

„Man kann Goethe oder Schiller gerecht werden, indem man sie ganz als Dichter würdigt. Gewiß bleibt hier, gemessen an ihrem Gesamtsein, ihrer Gesamtleistung, noch vieles unberücksichtigt; doch hat das Thema ›Der Dichter‹ seine eigne Rundung und sein Vollgewicht. [...] Für Lessing reicht solche Erfassung nicht aus. Goethe, an ihm gemessen, hat ein mehr schöpferisches, Lessing ein mehr geistig tätiges Leben. Das Leben, für Goethe vielleicht manchmal wie ein Mittel zur Dichtung, bleibt für Lessing der eigentliche Zweck; demgegenüber wird die Dichtung für Lessing vielleicht manchmal wie ein Mittel.“⁹⁴

Schlegel argumentiert für den *Philosophen* in Lessing⁹⁵, Wolfskehl wieder behauptet, er sei der erste *Publizist*⁹⁶, Thomas Mann schließlich bezeichnet ihn als *Schriftsteller*⁹⁷. „Was ist er denn endlich, wenn er kein Dichter ist, oder mehr als ein Dichter? Er ist, was die moderne

93 Lessing, *Hamburgische Dramaturgie*, S. 505.

94 Mann, Otto, „Lessing. Sein und Leistung“, *Lessing - ein unpoetischer Dichter*, Hg. Horst Steinmetz, (Orig. 1948), S. 473.

95 Vgl. Schlegel, Friedrich, „Über Lessing“, *Lessing - ein unpoetischer Dichter*, Hg. Horst Steinmetz, (Orig. 1797-1801), S. 169-95.

96 Vgl. Wolfskehl, Karl, „Gotthold Ephraim Lessing“, *Lessing - ein unpoetischer Dichter*, Hg. Horst Steinmetz, (Orig. 1931), S. 463-64.

97 Vgl. Mann, Thomas, „Zu Lessings Gedächtnis“, *Lessing - ein unpoetischer Dichter*, Hg. Horst Steinmetz, (Orig. 1929), S. 448-51.

gesittete Welt, ohne Mythologie und Empfindsamkeit, einen Schriftsteller nennt.“⁹⁸ Am wenigsten umstritten ist seine Funktion als *Kritiker*.

„Lessings unvergleichlich fruchtbare Funktion als Kritiker und respektlos Denkender und Schreibender, seine ungewöhnliche Belesenheit und Gelehrsamkeit, die bei aller Polemik doch vorhandene Gründlichkeit, seine Rücksichtslosigkeit und Ehrlichkeit im Denken sicherten ihm bleibendes Ansehen und einen festen Platz in der deutschen Geistes- und Literaturgeschichte.“⁹⁹

Nicht nur im Sprechen über Lessing ist man sich uneinig, sondern auch Lessing selbst verweigert sich eindeutigen Zuschreibungen. Im bekannten Zitat, „Ich bin weder Schauspieler noch Dichter. Man erweist mir zwar manchmal die Ehre, mich für den letzteren zu erkennen. Aber nur, weil man mich verkennt.“¹⁰⁰, wehrt sich Lessing gegen die falsche Benennung seines Schaffens. „Aus einigen dramatischen Versuchen, die ich gewagt habe, sollte man nicht so freigebig folgern. Nicht jeder, der den Pinsel in die Hand nimmt und Farben verquistet, ist ein Maler.“¹⁰¹

Das gesamte Zitat stammt aus dem letzten Kapitel der *Hamburgischen Dramaturgie*. Man kann Lessing einerseits eine Art Resignation nach dem Scheitern des Theaterprojekts unterstellen, andererseits ist Lessings Aussage, kein Dichter zu sein, im Sinne seiner Biografie glaubwürdig. Abseits von der Selbstaussage ist bei Lessing ein Moment kritischer Ironie zu lesen, wie zum Beispiel in seiner Aussage über den *Gelehrten*: „Ich bin nicht gelehrt – ich habe nie die Absicht gehabt gelehrt zu werden – ich möchte nicht gelehrt sein, und wenn ich es im Traume werden könnte. Alles, wornach ich ein wenig gestrebt habe, ist, im Fall der Not ein gelehrtes Buch brauchen zu können.“¹⁰²

Die immanente Begriffsproblematik, Lessings Schaffen zu bezeichnen, erinnert an das Sprechen über Dramaturgie. So tritt auch hier die Schwierigkeit auf, die heutige Arbeit von Dramaturg_innen auf einen Bereich festzulegen, und eine Menge schlechter Synonyme fallen im Diskurs, wenn versucht wird, Dramaturgie durch eine andere Berufsbezeichnung zu ersetzen oder zu erklären. Wie Dramaturg_innen vielerlei Forschungsbereiche in ihrem Arbeiten abdecken, interessieren auch Lessing unterschiedlichste Bereiche. „Man

98 Ebda. S. 450-51.

99 Steinmetz, Horst (Hg.), *Lessing - ein unpoetischer Dichter*, S. 20-21.

100 Lessing, *Hamburgische Dramaturgie*, S. 505.

101 Ebda.

102 Lessing, G. Ephraim, *Gotthold Ephraim Lessing. Werke*. hg. Herbert G. Göpfert in Zusammenarbeit mit Karl Eibl, Helmut Göbel, Karl S. Guthke, Gerd Hillen, Albert von Schirmding und Jörg Schönert, Band 1-8, München: Hanser, 1970 ff, S. 788.

<http://www.zeno.org/Literatur/M/Lessing,+Gotthold+Ephraim/%C3%84sthetische+Schriften/Selbstbe-trachtungen+und+Einf%C3%A4lle>, Zugriff am 28.4.2014.

mag nicht leicht feststellen, in welchem Lebensumkreis die Wirkung seiner Kritik weitreichend und fruchtbarer gewesen. Es kann überraschen, wenn da deutsche Theaterkultur und deutsche protestantische Theologie nebeneinandergestellt werden.¹⁰³ So ist die Neugierde und der Wissensseifer des dramaturgischen Arbeitens nicht per se auf ein bestimmtes Wissensgebiet beschränkt, sondern steht den unterschiedlichsten Bereichen offen und entfacht sich an ihrer Vernetzung. So beschreibt Heuss Lessings Treiben wie folgt: „Selber durchaus gelehrt in der Beherrschung des Stofflichen vieler Wissenschaften, mancher Sprachen mächtig, in wütigem Eifer lesend und forschend, auch zu philologischem Spiel geneigt, wenn er Zusammenhänge aufstöberte, Quellen klarlegte und deutete.“¹⁰⁴

3.3.2. Rationalität vs. Emotionalität

„Er war ein Wissenschaftler und Poet, die Poesie betrieb er nach wissenschaftlichen Grundsätzen und die wissenschaftlichen Schriften erfüllte er mit Poesie.“¹⁰⁵

Steinmetz diskutiert Lessings Werk als von vielen nicht anerkannt, und von der nachfolgenden Generation der Stürmer und Dränger als allzu unpoetisch und konstruiert bezeichnet. Sein Erfolg finde nur unter der Prämisse Anerkennung, dass es die Werke seiner Zeitgenossen in der Qualität weit überragt. Seine intensive Auseinandersetzung mit Aristoteles und Diderot rufen wiederholt zur Auseinandersetzung mit dem Theater auf und seine Dramen können trotz dieser Kritik als exemplarische Werke einer beginnenden deutschen Dramatik verstanden werden.

„Was Lessing als Theaterkritiker leistete, ist aber, aufs Ganze gesehen, fast wichtiger als dies, daß er der deutschen Bühne selber einige Dramen geschenkt hat. Die Wirkung ist vielfältig. Er half dem Theater, als Anstalt, als Berufsbetrieb aus dem Stand der sozial verachteten oder doch nicht gewerteten Vergnügungsunternehmung herauszuwachsen und auch in Deutschland mehr in das Zentrum der geistigen Kultur zu treten. Er lehrte die Künstler, ihre Kunst ernst zu nehmen, indem er bedeutende Maßstäbe an ihr Können heranbrachte, und dies wurde auch der Weg, ein »Publikum« zu erzielen, das zu unterscheiden verstand. Und er zerschlug - und das ist wohl das Wichtigste - jene Fesseln, mit denen die dramatische Dichtung gebunden war: die Kanonisierung der »klassischen« französischen Regeln, die eine abgewandelte, wenn auch mißverstandene Antike als Patenschaft beanspruchten.“¹⁰⁶

Nach heutiger Forschungslage ist Lessings Werk keinem Legitimierungsdiskurs mehr un-

103 Heuss, „Gotthold Ephraim Lessing“, S. 444.

104 Ebda. S. 445.

105 Kesten, Hermann, „Gotthold Ephraim Lessing. Ein deutscher Moralist“, *Lessing - ein unpoetischer Dichter*, Hg. Horst Steinmetz, (Orig. 1960), S. 484.

106 Heuss, „Gotthold Ephraim Lessing“, S. 446.

terworfen. Jedoch widme ich kurz dem Generationsvorwurf des zu technischen und theoretischen Zugangs, der in Lessings Schreiben vorherrsche, Aufmerksamkeit.

Seine Dramen werden mitunter kritisch als ›konstruiert‹ und ›technisch‹ bezeichnet, als fehle ihnen die menschliche Motivation. Begriffe wie Kalkül und Kälte, die zu dem Kritiker passen, werden in der Poetik zur Beschreibung eines Mangels. Der Kontrast seines Werks im Vergleich zu der nachkommenden Generationen des Sturm und Drang sowie der Romantik mag bezeichnend für diese Kritik sein.

„Aber auch die einseitige Perspektive, in der Lessing als Verstandesmensch, als Polemiker, als Zweifler erscheint, ist es nicht allein, die seine Nation in ein verfremdetes Verhältnis zu ihm brachte. Entscheidend war dafür die Meinung, ein solcher Mensch könne kein »echter« Dichter sein. Die in Deutschland durchweg gängige Vorstellung vom Dichter verbindet sich mit Attributen wie Gefühl, Gemüt, Vision, Tiefe, Seele, Innerlichkeit, Einfalt. Wie wenig ist davon bei Lessing zu erkennen!“¹⁰⁷

Diese Diskrepanz zwischen Rationalität des 18. Jahrhunderts und dem von der späteren Generation geprägten Bild des deutschen Dichtergenies hat vielleicht entfernt auch für den Diskurs der Dramaturgie Bedeutung. Zwar lässt sich die aufklärerische Vernunft Lessings nicht mit den heutigen Begriffen des Intellekts bzw. gar der Theorie im Allgemeinen gleichsetzen, und doch zeichnet sich auch in heutigen Theaterbetrieben eine gewisse Skepsis gegenüber den primär denkenden und analysierenden Mitarbeiter_innen, also den Dramaturg_innen, ab. Die künstlerische Praxis artikuliert immer wieder ein Misstrauen gegenüber der Theorie, sieht in ihr etwas der Kreativität und Spontanität Entgegenwirkendes. Hermann wiederum sieht genau darin die Größe Lessings Poesie, wie er am Nathan beschreibt: „Weisheit macht aus Lessings ›Nathan dem Weisen‹ ein Zauberreich der strahlenden Vernunft, die reinste Poesie, nämlich die Poesie der höchsten Vernunft, [...] weil es nichts Poetischeres gibt als die hohen Spiele der Vernunft. Das Geistreiche ist nicht der Feind der Poesie, es ist Poesie.“¹⁰⁸

3.3.3. Lessings Form der Kritik

Mit Lessing wird die Kritik inhärenter Teil der Institution Theater, die sich seitdem mehr und mehr in festen Staatstheatern mit Repertoirebetrieb durchsetzt. Das Kritisieren der künstlerischen Praxis und Reflektieren der politischen Relevanz stärkt die Rolle des Theaterschaffens in der Gesellschaft und trägt zur kulturellen Identität des Landes bei.

„[S]eit Lessing versteht sich Dramaturgie als Träger einer für Gesellschaft und Theater

107 Steinmetz (Hg.), *Lessing - ein unpoetischer Dichter*, S. 22.

108 Kesten, „Gotthold Ephraim Lessing. Ein deutscher Moralist“, S. 483.

gleichermaßen wirkungsvolle Kritik. Dass die Theater Dramaturgen brauchen, liegt also an ihrer in Bürgertum und Moderne entwickelten Autonomie, liegt am Selbstverständnis der Theater als Beobachter der Gesellschaft sowie an ihrer Möglichkeit, mit den Verhältnissen künstlerisch, spielerisch umzugehen.“¹⁰⁹

Lessings Kritik zeichnet sich in ihrer Art durch eine bestimmte Charakteristik aus, die mitunter auch zu Konflikten führt. So schreibt er im 95. Teil der *Hamburgischen Dramaturgie*:

„Ich bin also nicht verpflichtet, alle die Schwierigkeiten aufzulösen, die ich mache. Meine Gedanken mögen immer sich weniger zu verbinden, ja wohl gar sich zu widersprechen scheinen: wenn es denn nur Gedanken sind, bei welchen sie Stoff finden, selbst zu denken.“¹¹⁰

Dieses Aufgeben der Widerspruchslosigkeit¹¹¹ mit sich selbst, wie Hannah Arendt es nennt, ist es, das immer wieder Schwierigkeiten bereitet. Gleichzeitig liegt darin, nach Arendt, Lessings große Menschlichkeit. So sei seine Kritik nicht unbedingt eine aufbauende, weil sie selbst noch keine Lösungen liefert, jedoch sei sie immer eine, welche sich in den Dialog in der Welt wirft und dadurch das Denken in Bewegung bringe.

„Was Lessing aber betrifft, so hat ihn das gefreut, was die Philosophen seit eh und je [...] so bekümmert hat, nämlich daß die Wahrheit, sobald sie geäußert wird, sich sofort in eine Meinung unter Meinungen verwandelt, bestritten wird, umformuliert, Gegenstand des Gespräches ist wie andere Gegenstände auch. Nicht nur die Einsicht, daß es die eine Wahrheit innerhalb der Menschenwelt nicht geben kann, sondern die Freude, daß es sie nicht gibt und das unendliche Gespräch zwischen den Menschen nie aufhören werde, solange es Menschen überhaupt gibt, kennzeichnet die Größe Lessings.“¹¹²

So verzichtet Lessing auch auf Resultate, „sofern sie die endgültige Auflösung von Schwierigkeiten bringen sollten, die das Denken sich selbst macht, [...] und zwar sogar um den Preis der Wahrheit, weil ja jede Wahrheit notwendigerweise das Denken als reine Tätigkeit zum Stillstand bringen muß.“¹¹³ Mit dieser Art der Kritik macht er sich verständlicherweise kaum Freunde, obwohl ihm nach eigener Aussage die Freundschaft über jede Auseinandersetzung erhaben ist. „Sein Zweifel, seine destruktiv wirkende Auflehnung gegen geltende Dogmen allein mußten bei denen, die überwiegend einer sogenannten aufbauenden

109 Kiefer, Jochen, „Theater als Dramaturgie studieren. Zürcher Hochschule der Künste“, S. 215-16.

110 Lessing, *Hamburgische Dramaturgie*, S. 480.

111 Vgl. Arendt, Hannah, „Von der Menschlichkeit in finsternen Zeiten. Rede über Lessing“, *Lessing - ein unpoetischer Dichter*, Hg. Horst Steinmetz, (Orig. 1960), S. 486-494.

112 Ebda, S. 491.

113 Ebda, S. 490.

Kritik zugetan sind, auf die Dauer Abwehrgefühle hervorrufen.“¹¹⁴

So lässt sich an der Person Lessing und seiner Funktion als Dramaturg eine bestimmte Charakteristik der Kritik und des Denkens ablesen. Sie bringt Diskurse in Bewegung, provoziert sie, ohne die Absicht oder dem Ziel, sie mit einer endgültigen Wahrheit abzuschließen. Er findet an allen Wissenschaften sowie an unterschiedlichen Sprachen Interesse, entzündet seine Neugierde am Konkreten und probiert sich selbst auch als Schaffender verschiedener Disziplinen aus, um sie besser zu verstehen. Durch die großen Ambitionen und Vorhaben überrascht es nicht, dass sein Werk fragmentarisch bleibt¹¹⁵, wie Otto Mann schreibt:

„So rasch und umfänglich Lessing auch arbeitet, so fragmentarisch bleibt sein Werk. Er steckt stets in Auseinandersetzung, ist immer wieder auf dem Wege. Doch ist dies mehr als bloße Bewegung, ist vielmehr die Sicherung des zu Sichernden. Das setzt immer neue Arbeit voraus mit oft nur bedingtem Erfolg und häufig wird nur das Arbeiten selbst aufgezeigt.“¹¹⁶

Gleichzeitig ist vielleicht gerade hierin Ähnliches zu erkennen, was Hannah Arendt so treffend formuliert hat. Gerade in der Unabgeschlossenheit liegt die Größe seines Denkens, seine Progressivität. „Was sein Werk so fragmentarisch macht, rettet es doch zugleich im tieferen Sinne als Werk: die Gediegenheit, die auf den täuschenden Schein einer geschlossenen Totalität verzichtet.“¹¹⁷

Auch in den Widerständen, die Lessing und seiner Arbeit entgegengebracht werden, lassen sich Parallelen zur späteren und selbst heutigen Praxis der Dramaturgie ziehen. Die Widerstände der Darsteller_innen gegen seine in der *Hamburgischen Dramaturgie* artikulierten Kritik, den beschränkten Einfluss auf die Entscheidungen für den Spielplan, die Ohnmacht gegenüber den Wünschen und ästhetischen Vorzügen des Publikums. „Later Dramaturgs exerted more influence than Lessing over play selection, but it should not be thought that Lessing’s disputes with actors and with audience and management taste were simply the birth pangs of the dramaturgical profession.“¹¹⁸

Und schließlich formuliert sich in der Kritik an Lessings Person und seinem Werk auch ein Widerstand gegen die Theorie, der sich im Widerspruch von Rationalität und Emo-

114 Steinmetz, Horst (Hg.), *Lessing - ein unpoetischer Dichter*, S.21.

115 Vgl. Mann, „Lessing. Sein und Leistung“, S. 473-477.

116 Ebda, S. 476.

117 Ebda.

118 Schechter, „Lessing, Jugglers, and Dramaturgs“, S.38.

tionalität, von Theorie und Praxis, ausdrückt. Der Versprachlichung der Ästhetik wird Misstrauen entgegengebracht und unterstellt, dass sie sich in einem Selbstzweck verliere und das Empfinden zugunsten des Beschreibens verdränge.

„Die Kunstrichter sind nicht das Publikum, aber sie bilden es. [...] Es wird Mode werden, ein Trauerspiel nicht nach der Empfindung, nicht nach den Tränen, die es dem Zuschauer kostet, sondern nach ästhetischen Kunstwörtern zu beurteilen. Die wenige Empfindung, die in unserm Publika zu erwachen angefangen hat, wird von philosophischer Kälte erstickt werden. Nichts schmeichelt unserm Stolz mehr, als jedem unserer Räsonnements einen philosophischen Anstrich zu geben, und räsonnieren ist leichter als selbst erfinden.“¹¹⁹

Ob sich dieses Konzept des *Widerstands gegen die Theorie* von Lessing bis in die heutige Praxis der Dramaturgie argumentieren und veranschaulichen lässt, werde ich weiter befragen. Damit schließe ich die Ausführungen über Lessing ab und gehe weiter in die Etablierung des Berufsstandes Dramaturg_in im 19. Jahrhundert, dessen Vorläufer und Initiator G. E. Lessing ist.

„Historisch war der Dramaturgenberuf signifikanten Wandlungen unterworfen: Dem Individualisten des 18. Jahrhunderts - Dramatiker/Autor und Dramaturg - folgte im 19. Jahrhundert eine tatsächliche Berufsgruppe, die sich noch zu einem überwiegenden Teil aus Dichtern rekrutierte.“¹²⁰

3.4. Dramaturgie im 19. Jahrhundert

Eine chronologische Linie der Etablierung des Dramaturgenberufs¹²¹ ab Lessing zu zeichnen ist schwierig. Klar ist jedoch, dass sich die vereinzelt Anstellungen von Personal mit ähnlichen und klar dramaturgischen Aufgaben an Theaterhäusern vermehrt. Die Bezeichnung für die Tätigkeit fällt unterschiedlich aus, neben *Dramaturgen* finden sich etwa *Theatersekretäre* oder Ähnliches.¹²² Für den Einblick hierin ist Hansmanns Materialrecherche, die er in seiner Dissertation zusammenträgt, von großem Wert. Viele Originalbeiträge von Verhandlungen über die Anstellungen von Dramaturgen zeichnen ein Bild der Problematiken und Bedürfnisse rund um das Berufsbild. Von Hansmanns Resümee

119 „Rezension über die ›Hamburgische Dramaturgie‹ Aus der ›Deutschen Bibliothek der schönen Wissenschaften‹, *Lessing - ein unpoetischer Dichter*, hg. Horst Steinmetz, (Orig. 1769), S. 74.

120 Reinsberg, „Berufsbild und Berufspraxis des Dramaturgen“, S. 330.

121 Anmerkung der Verfasserin: Die Favorisierung der männlichen Form im Geschichtsteil verweist auf die fehlenden (dokumentierten) Dramaturginnen.

122 Die verschiedenen Bezeichnungen illustriert z.B. Shreyvogels Anstellung. Er wurde 1814 *Vizedirektor* des Theater an der Wien und *Präsidialsekretär* der Hoftheaterdirektion. „Am 15. Januar 1815 wurde er „Hoftheatersekretär“, den Titel des „Dramaturgen“ erhielt er erst im Jahre 1826.“ Vgl. Hansmann, Wilfried.

möchte ich mich jedoch distanzieren und spreche diesem für meine vorliegende Arbeit keinen besonderen Wert zu. Sie ist großteils generalistisch, knüpft zu stark das Berufsbild des Dramaturgen an berühmte Persönlichkeiten und deren Charaktereigenschaften und entwirft einen Idealtypus des Dramaturgen, der eine starke Idealisierung aufweist und im Widerspruch zu seinen vorhergehenden Ausführungen steht.

Hansmanns Dissertation versteht sich als Fortsetzung der Dissertation Rolf Siebert-Didczuhns „Der Theaterdichter. Die Geschichte eines Bühnenamtes im 18. Jahrhundert“. Bei der Untersuchung des Dramaturgenamtes und der Dramaturgenpersönlichkeiten seit 1800 legt er seinen Fokus auf Dramaturgenpersönlichkeiten,

„die in literarischem Schaffen ihre Auffassung vom Dramaturgenamt formuliert haben. Bei der Darstellung der Geschichte des Dramaturgenberufes soll das Gewicht auf der Beschreibung der soziologischen Verhältnisse liegen, der Dramaturg soll gezeigt werden in seiner Stellung innerhalb des Bühnenbetriebes.“¹²³

Hansmann fasst Anfangs Didczuhns Ergebnisse zusammen, auf die er aufbaut. So kann die Anstellung von Theaterdichtern mitunter als Vorläufer des Dramaturgenamtes gesehen werden.

„Die Reformpläne des Leipziger Professors Gottsched hatten das hohe Ziel die verlorene Einheit von Theater und Literatur wiederherzustellen. [...] Als eine Auswirkung der Gedanken und Pläne Gottscheds darf man es ansehen, daß im 18. Jahrhundert viele Bühnen und Truppen darangingen, mehr oder weniger bekannte Theaterdichter anzustellen.“¹²⁴

Der erste deutsche Theaterdichter Johann Christian Ast wird 1774 von der Ackermannschen Gruppe engagiert, die später der *Hamburger Enterprise* das Schauspielhaus am Gänsemarkt überlässt. In den Arbeitsbereich der Theaterdichter fallen auch Übersetzungen und Bearbeitungen von Stücken. Hansmann jedoch sieht in ihren Aufgabenbereichen keinerlei dramaturgische Tätigkeit. „Dramaturgische Aufgaben, wie Lektüre der Stücke, Repertoireplanung, Verkehr mit Autoren und Leitung des künstlerischen Betriebes fielen ihnen nicht zu. Dramaturgen kannte erst das 19. Jahrhundert.“¹²⁵ Hier sei daran erinnert, dass Lessings Anstellung als kritischer Begleiter aus seiner Ablehnung der Anstellung als Theaterdichter entstand.

Auch im 19. Jahrhundert hält man nach Hansmann die Gepflogenheit bei, Dichter an Theaterhäusern zu engagieren, das dokumentieren zahllose Beispiele. Der Hauptgrund für

123 Hansmann, Wilfried, „Der Dramaturgenberuf. Dramaturgenamt und Dramaturgenpersönlichkeiten seit 1800“, Diss, Universität Köln, Philosophische Fakultät, 1954, S.2.

124 Ebda, S. 3.

125 Ebda.

beide Seiten ist nach Hansmann ein finanzieller. Die Bühnen sichern sich neue Stücke für ihren Spielplan, die Theaterdichter sind durch ein fixes Gehalt abgesichert.¹²⁶ Die finanzielle Lage der dramatischen Dichter ist, so Hansmann, bedrückend schlecht, so dass ihnen diese Art der Anstellung entgegenkommt.

„Den Werken der Bühnenautoren fehlte im 19. Jahrhundert zunächst jeglicher - und bis zum Reichsgesetz von 1870 ausreichender rechtlicher Schutz. So galten ungedruckte angenommene Werke für gekauft. Das Honorar war sehr niedrig. [...] Gedruckte Werke dagegen waren herrenlos. Sie konnten ohne Honorarleistung aufgeführt werden, sogar ohne Einverständnis des Autors.“¹²⁷

Auch für die spätere Anstellung von Autoren als Dramaturgen sei der finanzielle Druck nicht unerheblich.

„Die Lage der dramatischen Autoren war also, besonders in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, denkbar schlecht. Es ist gerechtfertigt, wenn man behauptet, dass viele von ihnen das Dramaturgenamt gerne ergriffen, weil es ihnen eine finanzielle Grundlage bot. Dramaturgen sind keine verhinderten Autoren! Oft sind Autoren aber auch Dramaturgen, weil sie sich in finanzieller Notlage befinden.“¹²⁸

Im zweiten Kapitel widmet sich Hansmann der historischen Entstehung von Lesevereinen an Theatern. Diese dienen dazu, das Lesen und Bewerten der eingesandten Stücke an das Theater zu bewältigen. Sie setzen sich meist aus Schauspielern, Regisseuren, Historikern, Dramatikern und anderem Theaterpersonal zusammen.¹²⁹

„Die Lektorarbeit, sonst meist einem einzelnen Manne aufgebürdet, wird unter verschiedene Regisseure und Schauspieler verteilt. Sie erhalten der Reihe nach die eingesandten Stücke zur Beurteilung. Von Zeit zu Zeit finden dann Sitzungen statt, in denen die Meinungen der einzelnen Mitglieder des Lesevereins über die betreffenden Stücke gegeneinander abgewogen werden. Stimmenmehrheit entscheidet über Annahme oder Ablehnung des in Frage stehenden Stückes. Die letzte Entscheidung behält sich trotzdem meist die Intendanz vor.“¹³⁰

Die Anzahl der Stücke, die tatsächlich in den Spielplan aufgenommen werden, ist verschwindend gering. Das Phänomen der Lesevereine ist interessant, da es ein Lösungsvorschlag zur Handhabung eines Arbeitsbereiches ist, den später die Dramaturgie bzw. die Verlagsdramaturgie übernimmt. Daraus wiederum lässt sich die häufige Meinung erklä-

126 Vgl. ebda. S. 4-9.

127 Ebda. S. 10.

128 Ebda. S. 11.

129 Vgl. Kapitel 2 „Lesecomités“, ebda. S. 12-34.

130 Ebda. S. 12.

ren, dass Dramaturgen Dichter sein sollten, um dramatische Werke in ihrem literarischen Wert beurteilen zu können. Missverständlicherweise wird vielerorts das Lesen und Bewerten der eingesandten Stücke als Hauptaufgabe des Dramaturgen angesehen.

Einleitend zum dritten Kapitel, das den Hauptteil der Dissertation ausmacht, erörtert Hansmann seine Definition des Dramaturgen. Er versteht ihn als „Mittler zwischen Drama und Bühne, das künstlerische und geistige Gewissen des Theaters“¹³¹. Ganz klar möchte er die Dramaturgie von den Bereichen der Wissenschaft und der Kritik abgegrenzt wissen, mit denen sie oft fälschlicherweise verwechselt würden. Das lässt sich nach Hansmann geschichtlich erklären. Dramaturgie in der aristotelischen Tradition der Gattungspoetik ist die Wissenschaft des Dramas (vgl. hierzu auch Kapitel 2.4.1.), auf der anderen Seite werde seit dem Wirken Lessings Dramaturgie vermehrt einfach mit Kritik gleichgesetzt.¹³²

Diese beiden Profile, das des Literaturkenners bzw. Dichters und das des Kritikers, finden sich wiederholt in den verschiedenen Diskussionen um die Anstellung eines Dramaturgen am Theater im 19. Jahrhundert wieder. Man kann sehr grob zusammenfassen, dass es entweder der Ruf nach einem literaturkundigen Experten oder nach einem avancierten Kritiker nach dem Vorbild Lessings ist, der Dramaturgen an Theaterhäuser holt.

Nach der Definitionsarbeit versammelt Hansmann zentrale Schriften und Aufsätze für und gegen das Dramaturgenamt und die damit verbundenen Aufgaben. Anschließend widmet sich der größte Teil des dritten Kapitels Dramaturgenpersönlichkeiten und ihrem Wirken innerhalb von Theaterbetrieben. Anhand Einzelner stellt Hansmann einen Kanon an Schriften über Dramaturgie und das Amt des Dramaturgen seit 1800 zusammen. Verschiedene Ansätze, Erfolge und Misserfolge sowie Entwicklungen werden lesbar gemacht.

Die von Hansmann einzeln recherchierten Arbeitserfahrungen verschiedener Dramaturgen hier zusammenfassend wiederzugeben, wäre ausufernd. Ich will die Diskurse rund um Anstellung und Arbeit von Dramaturgen auf einige zentrale, sich wiederholende Problematiken und Anschauungen zusammenfassen, die notwendigerweise vereinfacht sind. Wiederholt problematisiert, und sowohl bei Rischbieter als bei Hansmann beschrieben, ist die Problematik der leitenden Personen innerhalb der immer häufiger werdenden Hof- und Nationaltheater im 19. Jahrhundert.

„Die Hochblüte der Hoftheater im 19. Jahrhundert brachte zwar eine erfreuliche Stabilisierung der Theaterverhältnisse im Schutz der Höfe, nicht aber immer notwendig

¹³¹ Ebda. S. 36.

¹³² Vgl. ebda. Kapitel 3a, S. 35-37.

eine Steigerung der künstlerischen Leistungen mit sich. An der Spitze der Hoftheater pflegten Kavaliers, ehemalige Offiziere und und [sic!] Hofchargen zu stehen. Nichts war zweckmäßiger, als derartigen kunstfremden Bühnenleitern einen literarisch gebildeten und theatererfahrenen Dramaturgen zur Seite zu geben.“¹³³

Die Unzufriedenheit mit diesen, oft an kommerziellem Erfolg oder reiner Unterhaltung ausgerichteten Theaterleitungen brachte das Bedürfnis nach Dramaturgen und einer dadurch gehobeneren Theaterkultur hervor. Rischbieter schreibt: „Im 19. Jahrhundert wird im Namen der Dramaturgie, pauschal gesagt, das literarisch und ästhetisch bewußtere Theater gegen die Konventionalität und gesellschaftliche Konformität des vorwiegend unterhaltlichen Theaters eingefordert.“¹³⁴ Hansmann schildert die Armseligkeit des bestehenden Repertoires:

„Die Spielpläne der Theater zeigten oft ein sehr niedriges Niveau. Beliebt waren vor allem die Kotzebue, Raupach, Beneide, Birch-Pfeiffer. Ihre leichten, anspruchslosen und seichten Konversationsstücke machten den Hauptbestand der Spielpläne aus. Die klassischen deutschen Meisterwerke, nicht einmal Shakespeare und Calderon wurden gepflegt. Einaktige Lustspielchen und Opern standen im Mittelpunkt des Theaterinteresses. Was konnte ein verantwortungsbewußter Dramaturg leisten!“¹³⁵

Das Engagement verschiedener Dramaturgen bringt im besten Fall eine Erweiterung des Spielplans im Sinne der Pflege deutscher Klassiker und internationaler Dramatiker wie Shakespeare. Ein gutes Beispiel hierfür sind das Wirken Ludwig Tiecks in Dresden oder Josef Schreyvogels in Wien. Als zweites Argument für die Anstellung von Dramaturgen war die Überbelastung dieser künstlerisch kritisierten Leiter der Theater. So schreibt Hansmann über die Schriften Galls:

„Intendanten, so meint er, hätten gewöhnlich weder die Zeit noch die Fähigkeit, in das innerste Wesen einer Bühnendichtung einzudringen. Dem Wesen eines Bühnenwerkes nachspüren könne wiederum nur ein Bühnendichter. Deshalb fordert Gall, dass man dem Intendanten einen Dramaturgen zu Seite stellt, der zugleich Dichter ist. Hinreichend Grund für eine solche Anstellung sei schon, dass der Intendant gewöhnlich mit Geschäften anderer Art völlig überlastet sei [...]“¹³⁶

So ist der Ruf nach einem höheren Bildungstheater gleichsam der Ruf nach Dramaturgen. Wie deren Einfluss an den Theaterhäusern genau auszusehen habe, wird verschieden interpretiert und postuliert. Häufig ist der Wunsch nach einem Dichter und Literaturkenner, der dem Intendanten in einer beratenden Position zur Seite gestellt wird. Hier geht es

133 Ebda. S. 49.

134 Rischbieter, „Aspekte zur Geschichte der Dramaturgie“, S. 44.

135 Hansmann, „Der Dramaturgenberuf“, S. 50.

136 Ebda. S. 38.

vor allem um die Spielplangestaltung, die Pflege von Klassikern und auch das Entdecken neuer Dramatik. Letzteres steht auch wiederum im Zusammenhang mit der Übernahme der Aufgabe der oben beschriebenen Lesekreise. In diesem Sinne tritt der Dramaturg als Lektor und Zensor auf. Der Dramaturg soll vor allem den Intendanten auch im Sinne von organisatorischen Aufgaben entlasten. So heißt es in manchen Schriften, der Dramaturg solle das künstlerische Betriebsbüro leiten, also immer an der Schnittstelle von künstlerischen und organisatorischen Entscheidungen stehen. Die Mithilfe bei der Regie ist selten aber doch auch von dem neu entstehenden Dramaturgenamt gefordert. Ein weiterer großer, immer wieder diskutierter Bereich, ist die Bildung und Kritik des *Schauspielervolkes*. Hier wird der Dramaturg einerseits als Kritiker, nach dem Vorbild von Lessing, oder als weiser angesehener Literaturkenner, der mehr eine väterliche Autoritätsfunktion übernehmen soll, gesehen. Die Ausführung dieses Bereiches stößt, wie schon bei Lessing, auf generell großen Widerstand bei den zu bildenden Darsteller_innen. Die Aufgabenbereiche des Theaterdichters wie Übersetzungen und das Verfassen von Prologen und Reden zu besonderen Anlässen wird auch in das dramaturgische Arbeitsprofil aufgenommen. Nicht zuletzt ist auch die Bildung des Publikums durch das Herausgeben kritischer Zeitschriften oder ähnlichen Formaten Teil der Diskussion rund um den neu entstehenden Berufsstand.

In der Praxis sieht es so aus, dass wenn Dramaturgen angestellt sind, sie meist nur einen Teilbereich der oben aufgezählten übernehmen können, wollen oder dürfen. Die von Hansmann beschriebenen Erfahrungsberichte reichen von Dramaturgen, denen außer Organisation oder Lektorat überhaupt keine Rechte eingeräumt werden, bis zu völlig überhöhten Erwartungen an den allwissenden Berater, der sich im gesamten Betrieb als respektierter und angesehener Berater durchsetzen soll. Im Zentrum vieler Diskussionen steht das Verhältnis des Dramaturgen zu den einzelnen Hausmitgliedern, die seine Arbeit entweder er- oder leider häufiger verunmöglichen. Besonders die Beziehung zu den Intendanten und Darsteller_innen ist von Spannungen und Divergenzen geprägt. Über die Beziehung zwischen Dramaturgen und Autoren gibt es relativ viele wertschätzende und positive Berichte. Die meist fehlende Entscheidungsgewalt des Dramaturgen resultiert in Frustration, Rückzug und Streitigkeiten.

Positive Beispiele wie Schreyvogel am Wiener Burgtheater, der jahrelang die Entscheidungsgewalt eines künstlerischen Leiters innehat, spiegelt sich klar und positiv am durch ihn veränderten und gehobenen Spielplan.

„Die günstige Position des Dramaturgen Schreyvogel, sein fast unbeschränkter Verantwortungsbereich, war ein einzigartiger Ausnahmefall. Viele Theatersekretäre und

Dramaturgen an anderen Bühnen dagegen hatten in ihrem eigentlichen Wirkungskreis nur geringe Möglichkeiten für eine schöpferische Tätigkeit. Sie wurden als untergeordnete Theaterschreiber betrachtet oder mussten nebenbei Schauspieler oder Regisseure sein, damit sich ihre Anstellung bezahlt machte.“¹³⁷

Die Ablehnung Laubes, als Dramaturg nach Wien zu kommen, ist signifikant für die Problematik des Amtes. Laube lehnt es entschieden ab, als sogenannter Theatersekretär zu arbeiten. Laube lehnt es entschieden ab als sogenannter Theatersekretär zu arbeiten. „Dieser Titel blieb Jahrzehnte lang beliebt für die zweifelhafte Stellung eines Dramaturgen, welcher die geistige Aufgabe der Leitung zu erfüllen hatte, ohne eine wirkliche Macht in Anspruch zu nehmen.“¹³⁸ Er übernahm kurze Zeit später die künstlerische Leitung des Wiener Hoftheaters.

„Der Theaterleiter ein Dramaturg, das ist Laubes Vorstellung. Ein Dramaturg, der über Spielplan, Engagements und Besetzungen entscheidet, der die Probensituation verbessert und der schließlich auch die Entscheidung darüber trifft, wie Laube schreibt, ob ein Stück reif ist für öffentliche Aufführungen.“¹³⁹

Die meisten Beschreibungen der Dramaturgentätigkeit im 19. Jahrhundert sind weniger positiv. Meist mit viel Engagement begonnen verlassen die Dramaturgen frustriert oder im Streit nach kürzerer oder längerer Zeit die Theaterhäuser wieder. Nicht immer werden die Dramaturgenämter nachbesetzt.

Der Einfluss der Dramaturgen ist sehr unterschiedlich groß. So verzeichnen einige der oben genannten Dramaturgen (Laube, Schreyvogel, Tieck) über die Jahre große Veränderungen im Spielplan und können die jeweiligen Theater im Sinne des Repertoires zu größerer Qualität verhelfen. „Tieck hatte durch sein Eintreten für Shakespeare, Calderon, Goethe und andere dramatische Dichter den Spielplan des Dresdner Hoftheaters aus Unbedeutsamkeit und Alltäglichkeit gehoben.“¹⁴⁰ Sicherlich ist es auch der Arbeit einzelner Dramaturgen zu verdanken, dass verschiedene Werke und Schriftsteller überhaupt ihren Weg auf die deutschsprachigen Bühnen gefunden haben.

137 Ebda. S. 57.

138 Laube zitiert nach Hansmann, ebda. S. 41.

139 Rischbieter, „Aspekte zur Geschichte der Dramaturgie“, S. 44.

140 Hansmann, „Der Dramaturgenberuf“, S. 93.

3.5. Dramaturgie im 20. Jahrhundert

Rischbieter beschreibt das in der ersten Hälfte des 20. Jahrhundert aufkommende Regietheater, das in einem engen Verhältnis zur Weiterentwicklung des Dramaturgenberufes im deutschsprachigen Theater steht. „Mit Reinhardt wird im deutschsprachigen Theater der Regisseur zur zentralen Figur der Theaterproduktion.“¹⁴¹ Dieser übernimmt nach Rischbieter nicht nur eine zentral autoritäre Stellung und Entscheidungsgewalt, „[e]r übernimmt dabei mehr oder weniger weitgehend auch dramaturgische Funktionen: Stückwahl, Textfassung, Konzeption.“¹⁴²

„Im Schatten der Entwicklung des Regietheaters hat sich in den ersten Jahrzehnten die Theaterberufsbezeichnung Dramaturg entwickelt, aber eben - in diesem Schatten. Ein kleines Büro mit der Bezeichnung ‚Dramaturgie‘ existierte bald an den meisten Theatern. Nach einer Zählung von Günter Skopnik gibt es 1903 im heutigen Bundesgebiet an 180 Theatern 47 Dramaturgen, 1966 aber an 173 Theatern 197 Dramaturgen, und Schulz-Reimpell zählt für 1978 272 Dramaturgen an den bundesrepublikanischen öffentlichen und Privattheatern. Aufwärts gehen die Zahlen.“¹⁴³

Auch Reinsberg beschreibt die historische Entwicklung des Dramaturgen im 20. Jahrhundert im Sinne der Professionalisierung, die mit der Zentralisierung der Regie einhergeht.

„Mit der Theaterreformbewegung ab der Wende zum 20. Jahrhundert findet eine bis dahin nicht bekannte Aufwertung des Regisseurs als dem synästhesierenden Kreator der Inszenierung statt. Im Zuge dieser Inthronisierung gewinnt der Dramaturg eine sehr stark professionalisierte Funktion hinsichtlich künstlerischer Entstehungsprozesse wie Produktions- und Entwicklungsdramaturgie.“¹⁴⁴

1932 gründet Leopold Jessner das ‚Collegium Dramaturgicum‘, „das sich an Regisseure und Dramaturgen gleichzeitig wandte.“¹⁴⁵ 1953 findet in Berlin die erste Dramaturgentagung, an der die Ausübung des Amt des Dramaturgen innerhalb der Theaterbetriebe diskutiert wird, statt. Diese bildet den letzten Referenzpunkt in Hansmanns Dissertation. 1956 gründet sich in Berlin die bis heute existierende Dramaturgische Gesellschaft (dg).¹⁴⁶ Im 20. Jahrhundert wird die geisteswissenschaftliche Richtung der Theaterwissenschaft zu einem selbstständigen universitären Studiengang, die daraus hervorgehenden Theaterwissenschaftler_innen übernehmen nicht selten die Position von Dramaturg_innen. „Der Dramaturgenberuf ist zu einem festen Bestandteil der Institution Theater geworden: Es

141 Rischbieter, „Aspekte zur Geschichte der Dramaturgie“, S. 45.

142 Ebda.

143 Ebda. S. 46.

144 Reinsberg, „Berufsbild und Berufspraxis des Dramaturgen“, S. 330.

145 Rischbieter, „Aspekte zur Geschichte der Dramaturgie“, S. 47.

146 <http://www.dramaturgische-gesellschaft.de>, Zugriff am 21.7.2014.

gibt ihn an allen Staats-, Stadt- und Landestheatern wie im Szenetheater“¹⁴⁷.

„Mit diesem Sachverhalt perfektioniert sich auch der Konflikt zwischen objektiven Berufskriterien, hierarchischer Abhängigkeit in der Berufsausübung und subjektivem Berufsverständnis. Unser Jahrhundert stellt sich als jenes Jahrhundert dar, in dem die Vertreter des Berufsstandes mit sachlichen Argumenten öffentlich mehr Kompetenz im Entscheidungskontext der Theaterleitung einklagen.“¹⁴⁸

Während zwei Zeitperioden wird die Dramaturgie in der Geschichte des 20. Jahrhundert zum zentralen Entscheidungsträger der Theaterpolitik aufgewertet. Erst in der NS-Kulturpolitik, später in der DDR.

„Im ersten Fall, während der Zeit des Nationalsozialismus, wurden Bemühungen in Gang gesetzt, über den Berufsstand Dramaturg die öffentlichen Theater politisch zu reglementieren. Zwar waren auch die Intendanten dem politischen Regime verpflichtet, Schauspieler involviert, doch der Dramaturg avancierte zur kulturpolitischen Instanz innerhalb des Theaterbetriebes. Politische Interessen und Ziele sollten sich im konzeptionellen und ästhetischen Programm des Theaters linientreu widerspiegeln. Der Dramaturg wurde zum ideologischen Propagandisten.“¹⁴⁹

Den zweiten Fall, die Kulturpolitik der DDR, müsse man nach Reinsberg klar von der der NS-Zeit differenzieren.

„Als nach dem Zweiten Weltkrieg der Aufbau eines neuen deutschen Gesellschaftsmodells auf die politische Tagesordnung gesetzt wurde, galt die Beteiligung der Theaterschaffenden auf einheitlicher ideologischer und ästhetischer Positionierung als Staatsvorgabe. Die Kulturpolitik der DDR übertrug dem Dramaturgen die Aufgabe eines ‚Sozialistischen Regulativs‘ in seiner Funktion als Mitarbeiter der Theaterleitung.“¹⁵⁰

Im Fall der DDR jedoch arbeitet ein großer Teil der Dramaturgie geschickt im Balanceakt zwischen Unterstützung der Regie, dem Umsetzen zeitkritischer Stücke und ihrer Verpflichtung der Kulturpolitik gegenüber.¹⁵¹ Im Unterschied dazu charakterisiert Rischbieter die Dramaturg_innentätigkeit in Westdeutschland folgendermaßen:

„Im westdeutschen Theater der fünfziger und frühen sechziger Jahre dominiert der Intendant, der zugleich meist der bestimmende Regisseur seines Theaters ist. [...] Die Dramaturgen sind an ihren Theatern ins Kabinett verbannt zum Stückelesen, sie dürfen Betriebsbüroarbeit tun und Programmhefte machen, die mit den Aufführungen, denen sie gelten, wenig zu tun haben.“¹⁵²

147 Reinsberg, „Berufsbild und Berufspraxis des Dramaturgen“, S. 341.

148 Ebda. S. 340.

149 Ebda. S. 338.

150 Ebda. S. 339.

151 Vgl. ebda. S. 340.

152 Rischbieter, „Aspekte zur Geschichte der Dramaturgie“, S. 49.

3.5.1. Bertolt Brecht

Der nächste große Wendepunkt in der Geschichte der Dramaturgie geschieht zeitverzögert in den 60er Jahren, die „verspätete Aufnahme der Arbeitsweise Brechts und seines Berliner Ensembles“.¹⁵³ Mit der Dramaturgie Brechts beginnt die zunehmende Aufmerksamkeit außerhalb des deutschsprachigen Raums für die dramaturgische Praxis. Hieraus erklärt sich auch die vermehrt englischsprachige Literatur über Brechts Konzept der Dramaturgie im Theaterbetrieb. Wie Rischbieter beschreibt findet sich in Brechts Schriften der Terminus *Dramaturgie* nur marginal bis gar nicht. Brecht verfasst keine Konzeption für den Dramaturgenberuf, jedoch eines des dramaturgischen Denkens.

„Ein größeres Maß an historischer, politischer, ästhetischer Bewußtheit in den Theaterproduktionsprozeß einzubringen, ist Brechts Forderung und Leistung - und der eigentliche Kern dessen, was dann in den siebziger Jahren als Produktionsdramaturgie bezeichnet wird.“¹⁵⁴

Ausführlicher mit Brechts Konzept der Dramaturgie und den weiten Tätigkeitsfeldern seiner Dramaturg_innen beschäftigt sich Mary Luckhurst in *Dramaturgy: A revolution in Theatre* und Cathy Turner und Synne K. Behrndt in *dramaturgy and performance*. In beiden Publikationen ist ein Kapitel Brechts Dramaturgie gewidmet. Auch in *What is Dramaturgy?* findet sich zu Brecht ein Kapitel, welches aber in Qualität und Umfang weniger ausführlich ist. Weitere Analysen, die ihren Fokus speziell auf die Frage der Funktion der Dramaturg_innen bei Brecht legen, sind mir nicht bekannt. Wie es bei den oben genannten Autorinnen geschieht, wäre es wertvoll, das umfangreiche Originalmaterial von Brechts Ensemble zu untersuchen, um ein genaues Profil der Dramaturgin bzw. des Dramaturgen bei Brecht zu zeichnen. Hierfür bietet dies Arbeit leider nicht den ausreichenden Umfang. In beiden Publikationen ist Brechts Arbeit chronologisch aufgelistet, begonnen mit seiner Anstellungen als Dramaturg in München bis zu seiner Tätigkeit bei Piscator und schließlich nach dem Exil innerhalb seines eigenen Ensembles. Ich konzentriere mich ausschließlich auf die Arbeit innerhalb des *Berliner Ensembles* und ziehe dafür beide Kapitel heran. Während Luckhurst ihren Fokus vor allem auf die Tätigkeiten und verschiedenen Arbeitsbereiche der Dramaturg_innen bei Brecht legt, so versuchen Turner und Behrndt mehr eine Skizze des dramaturgischen Denkens und Bearbeitens zu zeichnen. *Der Messingkauf* ist für die Autor_innen beider Bücher das zentrale theoretische Werk zu Brechts Dramaturgie. Es überrascht nicht, dass von englischer Seite die Bearbeitung Brechts Schaffen in

¹⁵³ Ebda. S. 50.

¹⁵⁴ Ebda.

Bezug auf das Berufsprofil von Dramaturg_innen hin befragt wird, da durch Brechts Arbeit das Konzept der Dramaturgie über den deutschsprachigen Bereich schließlich nach Westeuropa und andere Länder gelangt ist. Die Praxis der Dramaturgie ist daher in vielen nichtdeutschsprachigen Ländern auch mit dem inhaltlichen und politischen Konzept des *Berliner Ensembles* verknüpft.

Aus der fehlenden akademischen Beschäftigung mit der tatsächlichen Tätigkeit der Dramaturg_innen zur Lebzeit Brechts im *Berliner Ensemble* entstanden, nach Luckhurst vor allem in Westeuropa, viele Missverständnisse.

„What is most odd is that although the practice of Brechtian dramaturgs has demonstrably had an enormous influence in the West since the 1960s, Brecht’s actual theorisations on the dramaturg have scarcely been addressed at all. This had led to considerable misunderstanding and misrepresentation.“¹⁵⁵

Bei Brecht vollzieht sich eine große Umwertung der dramaturgischen Position, das mit der Etablierung des epischen Theaters einhergeht.

„In *Der Messingkauf* Brecht recognises that redefinition of the traditional model of the dramaturg is central to the successful institutional implementation of epic theatre. The tradition of Lessing, Tieck and their successors offered Brecht a model of the dramaturg as intellectual, often combining the rôles of playwright, translator, reader, literary consultant and distinguished critic, but expressly set dramaturgy apart from involvement in performance practice. In *Der Messingkauf* Brecht imagines the traditional dramaturge’s process of transformation from a defender of naturalist, ‘Aristotelian’ drama into the ideal dramaturg of Brechtian epic theatre, and so provides a model for the conversation he expects the dramaturg to undergo.“¹⁵⁶

Der Messingkauf ist eine unvollendete theoretische Schrift Brechts, deren Hauptteil neben Gedichten, Notizen, Schauspielerübungen und Essays vier Dialoge umfasst. Diese Dialoge, die in vier Nächte aufgeteilt sind, finden auf der Bühne eines Theaters zwischen einem Philosophen, einer Schauspielerin, einem Schauspieler, einem Bühnentechniker und einem Dramaturgen statt. „Brecht’s *Der Messingkauf*, is a particularly significant document for the study of Brecht’s dramaturgy. Incomplete at the time of his death, it consists of work dating back to 1937.“¹⁵⁷ Nach Luckhurst erweitert Brecht die Funktion des Dramaturgen und der Dramaturgin um eine entscheidende Dimension. Erst vertritt er in *Der Messingkauf* die traditionellen dramaturgischen Rollen, um sie dann entscheidend zu erweitern:

„[F]irst, he is a writer and analyst of play texts with a thorough understanding of

155 Luckhurst, *Dramaturgy: A Revolution in Theatre*, S. 109.

156 Ebda. S. 112.

157 Turner, Cathy/Synne K. Behrndt, *dramaturgy and performance*, New York: palgrave macmillan, 2008, S. 46.

dramaturgical structures; second, a formidable theatre historian, with encyclopædic knowledge of theatre history from scholarly research in libraries and dedicated spectatorship of plays; and third, an incisive, receptive and articulate communicator-critic. But, radically reversing tradition, the decision of Brechts's Dramaturg to conduct the four nights of discussion on stage, not in his cold, inhospitable office with its innumerable unread play scripts, [...] symbolically relocates the dramaturg from the exile of the writer's and reader's garret to the site of performance. [...] The Dramaturg is no longer a back-room figure whose function extends no further than the selection and delivery of a text to the rehearsal room, but is positioned within the rehearsal process and made its dynamic facilitator."¹⁵⁸

Der Dramaturg stellt nach Luckhurst in den vier Dialogen die Figur des Vermittlers dar, der die Sprachen aller Beteiligten spricht¹⁵⁹ und so die komplexen Gedanken des Philosophen in den realen und praktischen Theaterbetrieb übertragen kann. Es ist sein Erfolg, dass zwischen der radikalen Theorie des Philosophen und der traditionell orientierten Theatereinstellung des Schauspielers am Ende Einklang herrscht.

„[T]he formulation is Science versus Art, and by the fourth night both Philosopher and Actor have come to understand, through a dialectic, that Science and Art can be merged into a dynamic reformulation of theatre. [...] The Dramaturg can identify, analyse and articulate all aspects of the process of theatre-making and construct a frame for the debate through his presence; his successful mediation demonstrates that his professional ability to span theory and practice is the means by which practical implementation of epic theatre can occur."¹⁶⁰

Der Dramaturg übernimmt nach Luckhurst in seiner Mediatorenrolle eine pädagogische Funktion für alle Beteiligten, um einander zu verstehen und eine gemeinsame Sprache zu finden. Die Spannung zwischen Theorie und Praxis kann er aufgrund seiner Erfahrung auf beiden Seiten produktiv für den künstlerischen Prozess machen. Dies steht nach Luckhurst im Zentrum des epischen Theaters. „The Dramaturg's very presence is thus constructed as a self-reflexive reminder that the premise of epic theatre rests on a dialectical relationship between practice and criticism, and between stage and auditorium."¹⁶¹

Als dramaturgische Elemente, die mit dem Konzept des epischen Theaters einhergehen und bei Brecht eine zentrale Stellung einnehmen, beschreiben Turner und Behrndt die *Adaption* sowie die *Historisierung*. Beide werden im künstlerischen Prozess durch die Arbeit der Dramaturg_innen umgesetzt, angestoßen und unterstützt.

158 Luckhurst, *Dramaturgy: A Revolution in Theatre*, S. 112-13.

159 Vgl. ebda. S. 114.

160 Ebda. S. 114-15.

161 Ebda. S. 116.

„Brecht's 'telling of a story' was, in fact, frequently a matter of 're-telling' a story. The decision to work with the stories and structures of past theatre works allowed Brecht to revisit and rearrange the building blocks of the theatre - its literature, as well as its scenography, acting styles, presentation and contexts. This re-visioning of the theatre was essentially political, driven by a belief in the emancipation of the working classes and the role of the revitalized theatre in provoking its audience to thought and action.“¹⁶²

Brechts Adaptionen sind ein zentrales Motiv in seinem Schaffen. Entscheidender als die genaue Bestimmung, was eine Adaption ist, scheint der Prozess selbst zu sein. Wie Turner und Behrndt schreiben, macht Brecht keine genaue Differenzierung zwischen einer einfachen Strichfassung klassischer Werke bis hin zur völligen Überschreibung derselben.¹⁶³

„What we can say is that Brecht does not observe a sharp distinction between work that is 'adapted' and work that is 'original'. [...] What seems clear is that Brecht consistently chose to enter into a dialogic, or indeed, dialectical relationship with other playwrights, through strategies of adaption and assimilation.“¹⁶⁴

Im Zentrum Brechts Interesses steht die Verbindung des aufgeführten Stücks zur aktuellen gesellschaftlichen Lage. Es soll Antworten auf aktuelle Fragen der Bevölkerung geben, Bezug zur Gesellschaft haben, „a play becomes a truly productive event, a catalyst to action in the modern world.“¹⁶⁵ Dafür ist weniger entscheidend, ob es eine Überarbeitung gibt, als dass das Stück auf seine Aktualität hin befragt wird. Durch dieses Fragen kann eine Bearbeitung entstehen oder auch nicht, der Prozess der inhaltlichen Aktualisierung ist das Wesentliche. „In other words, a text is subjected to rigorous questioning, which may, or may not result in its alteration. [...] At the Berliner Ensemble [...] the period of analysis could last for months and involved serious thought and long discussions within the creative team.“¹⁶⁶

Im Konzept der Adaption liegt ein entscheidender Moment des Brechtschen Theaters, das auf politische Aktualität und ein kritisches, reflektierendes Publikum ausgerichtet ist. Das Überschreiben ist ein aktiver Dialog mit der Geschichte, dem Original. Seine Veränderung ist ein politischer Akt, durch den die Vergangenheit zum Material wird. Mit dieser Betrachtungsweise fällt das zweite zentrale Wort, die Historisierung.

„The complex notion of 'historicization' is important, perhaps even representing the main strategy in creating this dialectic theatre, in which 'the time element can never

162 Turner, *dramaturgy and performance*, S. 42.

163 Vgl. ebda. S. 43 u. 47.

164 Ebda. S. 43.

165 Ebda. S. 46.

166 Ebda. S. 47.

be left out'. [...] Brecht views a play text not as something remaining for all times, but as something taking place in time, as an historical event. It is therefore open to historical analysis, revision and reinvention, just as one might approach any other moment in history."¹⁶⁷

Die Praxis der Historisierung ist konstitutives Element in Brechts epischem Theater und ein dramaturgischer Akt, der sich seither in die Arbeit von Dramaturg_innen eingeschrieben hat. Nach meiner Ansicht sind die Adaption und die Historisierung zentrale Elemente der dramaturgischen Funktion.¹⁶⁸ Seit Brecht zeichnen sie dramaturgisches Denken und Arbeiten innerhalb von Theaterbetrieben und Probenprozessen aus. Rückblickend ist diese Praxis bei Brecht selbstverständlich in den politischen Kontext und seine gesellschaftliche Veränderungskraft, die er dem Theater zuschreibt, einzuordnen.

„Brecht's ‚epic‘ theatre requires the audience to look on the stage events as things that are being recounted, that happened in another place and time, subject to those circumstances and to the interpretation of those telling the tale. By doing this, Brecht hopes to facilitate a critical awareness that will allow the audience to identify the clashes and contradictions that shape both the tale and the telling."¹⁶⁹

Bei Brecht bleibt die dramaturgische Arbeit nicht alleine bei den Dramaturg_innen, gerade die Überschneidungen der Aufgabenbereiche im Ausbildungsprozess ist zentral im *Berliner Ensemble*. Seine zahllosen dramaturgischen Mitarbeiter_innen sind Anstifter_innen von Prozessen, kritische Begleiter_innen, Zubringer_innen von Material und akribische dokumentarische Aufzeichner_innen. Sie nehmen erstmals eine zentrale Stellung im Theaterbetrieb ein und sind in verschiedenste Bereiche aktiv involviert.

„Demolishing the fixed location of the traditional dramaturg, Brecht frees his ideal Dramaturg to act as a roving agent, intervening at any point in the preparation and rehearsal of text to acquire the ‘right answer to the people’s question’. [...] By bringing the Dramaturg’s critical acuity to bear at the site of practice, Brecht creates a new form of interactive performance criticism, which feeds directly into methods of writing, acting and directing; but at the same time he also ensures a new means of intervention and a different conduit for ideological commentary."¹⁷⁰

Im zweiten Teil des Kapitels analysiert Luckhurst Brechts Theater mit Fokus auf die Tätigkeitsfelder der Dramaturg_innen innerhalb des *Berliner Ensembles*. Brecht etabliert ein Trainingssystem für Schüler_innen, das sowohl für die Dramaturgie, Regie oder Theater-

¹⁶⁷ Ebda. S. 48.

¹⁶⁸ Auch Termini wie Aneignung, Überschreibung und Zitat können als verwandt zu dieser Praxis bezeichnet werden und spielen besonders in einer postdramatischen Dramaturgie eine entscheidende Rolle.

¹⁶⁹ Turner, *dramaturgy and performance*, S. 52.

¹⁷⁰ Luckhurst, *Dramaturgy: A Revolution in Theatre*, S. 118.

kritik ausbildet.¹⁷¹ „Brecht insisted that the skills required by the dramaturg, critic and director were the same, and that the literary and analytical functions mastered by traditional dramaturgs could not be isolated from the functions of staging a text and critiquing its efficacy.“¹⁷² Diese Verwischung der Grenzen zwischen den Professionen ist für Luckhurst ein zentraler Angelpunkt in Brechts Theaterarbeit, der auch in seiner Person Ausdruck findet. Das *Berliner Ensemble* und sein System von Dramaturg_innen, Mitarbeiter_innen und Assistent_innen war nach Luckhurst sehr hierarchisch organisiert, mit Brecht an der Spitze. Es gab auch unter den Schüler_innen verschiedene Stufen, die sie in ihrem Assistenzlevel unterschied.¹⁷³

„Brecht’s strict hierarchy was reinforced by the terms Assistent or Mitarbeiter [...] that he generically used to describe his dramaturges, directors and designers. By implication they were all assistants to him or collaborators with him, Brecht remaining the controlling force, and though this terminology was coloured with communist utopianism it was also convenient for him to exploit, not least because it constantly enhanced his own identity as playwright, dramaturg and director.“¹⁷⁴

Das System der dramaturgischen Mitarbeiter_innen ist sehr komplex und nicht eindeutig durchschaubar. Insgesamt decken sie so viele Aufgabenbereiche ab, dass man ihnen verschiedene Spezialisierungen zuschreiben kann. So widmete sich z.B. Hauptmann primär Übersetzungen, Adaptionen und der Beratung Brechts im Spielplan. Palitzsch wiederum, der auch den Titel Chefdramaturg trägt, ist primär für Öffentlichkeitsarbeit verantwortlich.

„Brecht’s system was phenomenally efficient and a productive machine, which administratively had little to do with democracy and everything to do with hierarchy, facts repeatedly misunderstood and misrepresented in the western reception of Brecht’s practice. [...]“¹⁷⁵

Die Hauptbereiche der Assistenzen in Ausbildung „fell into three broad categories: criticism, research and education.“¹⁷⁶ Die Beschreibung der unterschiedlichen Aufgaben der Assistenzen ist für die Diskussion des Dramaturgieberiffs aus meiner Sicht von großem Wert. Die auszubildenden Kandidat_innen waren verpflichtet detaillierte Protokolle der Proben, ihrer Ideen und Kritiken zu führen, sogenannte *Notate*. Diese wurden von höhergestellten Dramaturg_innen gelesen, oft sogar von Brecht selbst, später abgetippt und

171 Vgl. ebda. S. 129.

172 Ebda.

173 Vgl. ebda. S. 130-31.

174 Ebda. S.137.

175 Ebda. S.132.

176 Ebda.

geordnet zu einer umfassenden Materialsammlung und Dokumentation der stattfindenden Theaterarbeit.¹⁷⁷ „They were expected to observe and to intervene verbally only when Brecht called for their opinion.“¹⁷⁸ In diesem Sinne geschieht im *Berliner Ensemble* eine unglaubliche Dokumentationsarbeit, die mit wenigen anderen Theatern vergleichbar ist. Alles ist für das Team in einer Art Bibliothek zur Verfügung gestellt. Auch Foto- und Videomaterial wird angefertigt, wofür alleine ein Dramaturg und technisch avancierte Assistenzen zuständig sind.¹⁷⁹ Sowohl in als auch außerhalb der Proben findet ständig eine aktive Rechercharbeit statt, die Information, Dokumentation und Reflexion in Umlauf bringt. Nach Luckhurst benutzt auch Brecht seine Student_innen dazu, über neue Denkrichtungen und politische Diskussionen informiert zu bleiben. Die Welt außerhalb des Theaters soll immer in den Betrieb einfließen, um in einen aktuellen Dialog zu treten.¹⁸⁰ „Trainee dramaturgs were also expected to attend lectures at the university and write reports on current political and aesthetic debates.“¹⁸¹

„In their systematically myriad functions, dramaturgs were the linchpins of Brecht’s wider educational mission. [...] Trainee dramaturgs did not just communicate to the audience via publicity and publications; they also arranged talks and discussions about Brecht’s work in schools and universities, and arranged and supervised amateur performances of Brecht’s work in factories and community centres across the GDR.“¹⁸²

Neben den Notaten wurden *Modellbücher* (genaue Aufzeichnungen der Produktionen inklusive Bildmaterial und Informationen zur Kontextualisierung) und *Programmhefte* (die ab Kartenverkauf mit in den Verkauf gingen und eine stark pädagogische Funktion hatten) hergestellt.¹⁸³

„Brecht encouraged the serious academic research of every aspect of his productions, ranging from broad historical and sociological investigations to a specific prop or costume.“¹⁸⁴ Aus diesen Anforderungen und vielerlei Aufgabenbereichen der Dramaturg_innen im *Berliner Ensemble* entwickelt sich, was nach Brecht *Produktionsdramaturgie* genannt wird. Die Begleitung einer bestimmten Produktion durch eine Dramaturgin oder einen Dramaturgen, die_der regelmäßig den Proben beiwohnt und die_den Regisseur_in sowie die Designer_innen und Schauspieler_innen mit Recherchen zu unterschiedlichsten Bereichen

177 Vgl. ebda.

178 Ebda.

179 Vgl. ebda. S. 133.

180 Vgl. ebda.

181 Ebda.

182 Ebda.

183 Ebda. S. 134

184 Ebda. S. 133.

versorgt sowie ein kritisches Auge von außen bewahrt. Strichfassungen werden auch von der gleichen Person in Absprache mit der Regie hergestellt.

Mit Brechts Dramaturgie beschließe ich vorerst die Geschichtsarbeit. Seit der Rezeption Brechts breitet sich das Konzept der Dramaturgie und der Beruf der Dramaturgin und des Dramaturgen auf verschiedene Länder aus und erfährt in diesen eine neue Auseinandersetzung und Aktualisierung. Was Dramaturgie im zeitgenössischen oder auch postdramatischen Theater bedeutet, werde ich in den letzten zwei Kapiteln meiner Arbeit untersuchen. Brecht ist in der Geschichte vielleicht der letzte Theatermacher, der der Dramaturgie - sowohl dem sie ausübenden Berufsstand sowie ihrer inhaltlichen Funktion - schließlich zum zentralen Glied innerhalb des Theaterschaffens im deutschsprachigen Raum verhilft. Diese Betonung der Wichtigkeit dramaturgischen Denkens steht in der Geschichte in enger Verbindung mit dem Gedanken der Aufklärung und Bildung, als dessen Fortsetzung man das politische Theater bei Brecht sehen kann. Hans-Thies Lehmann und Patrick Primavesi zeichnen in ihrem Artikel "Dramaturgy on Shifting Grounds" in der Ausgabe des englischen Magazins *performance research*, eine Linie der Dramaturgie von Lessing bis Boal.

„Since the times of Lessing, the notion of dramaturgy (not only in Germany) has been deeply rooted in the project of enlightenment, in the urge to educate the people and to build up the cultural identity of a nation. Based on this tradition was also the development of a political theatre in the 1920s and 1930s (Brecht, Piscator, Eisenstein, Meyerhold et al.) and again in the 1960s and 1970s (Kantor, Weiss, Handke, Living Theatre, Boal et al.).“¹⁸⁵

Auch Luckhurst sieht in der geschichtlichen Linie von Lessing bis heute die Arbeit der Dramaturg_innen im Kontext der Aufklärung und der deutschsprachigen Theater als Bildungsinstitution, die sich gegen kommerzielle und flache Unterhaltung wenden.

„From the late eighteenth century onwards theatre in Germany, Austria and Scandinavia became far more than a matter of entertainment: it became part of an Enlightenment mission to acculturate audiences, and part of a nationalist agenda to foster a people's identity and their collective values. In Germany, in particular, theatre came to occupy a central rôle in the country's cultural life, and Lessing is just the beginning of a line of exploratory trial and error which can be traced to Brecht and the very many dramaturgs working in Germany today.“¹⁸⁶

185 Lehmann, „Dramaturgy on Shifting Grounds“, S. 5.

186 Luckhurst, *Dramaturgy: A Revolution in Theatre*, S. 40.

Wie die Praxis der Dramaturgie außerhalb des deutschsprachigen Raums aufgenommen und umgesetzt wird, behandelt das nächste Kapitel. Der Blick auf die Tradition der deutschsprachigen Dramaturgie von außerhalb ist durch die englischsprachige Literatur, die ich verwende, als immanenter Teil meiner Arbeit vorhanden. Im folgenden Kapitel soll es explizit um den englisch- und französischsprachigen Raum im Vergleich zum deutschen gehen.

„In other countries, official appointments of dramaturgs were delayed because of cultural antipathy to the intellectualisation of theatre, because national theatre movements were not yet underway, as in Britain and America, and/or because the existence of rigid state or imperial controls and theatrical censorship, as in Russia or France, made an oppositional presence in theatre impossible.“¹⁸⁷

187 Ebda, S. 41.

4. DRAMATURGIE - EIN DEUTSCHSPRACHIGES PHÄNOMEN

4.1. Dramaturgy - What is it?

Im Buch *Die Kunst der Dramaturgie: Theorie - Praxis - Ausbildung* von 2011, stellen sich alle Ausbildungsstätten für Dramaturgie im deutschsprachigen Raum vor. Plus, zwischen all den deutschen Universitäten, die *Central School of Speech and Drama* in London. Joel Anderson erzählt anekdotisch von dem eisernen Schweigen, auf das ein Gastdozent stößt, als er die Studierenden 1998 nach einer Definition bzw. dem Arbeitsfeld von Dramaturgie befragt.¹⁸⁸ Und das lag nicht etwa an der Unaufgeschlossenheit des Studienplans, denn sie waren in *Kathakali*, *body art*, *performance studies*, und *Fetischisierung* unterrichtet worden, so wie auch in den klassischen Begriffen der *diegesis* und *mimesis*. „Doch ›Dramaturgie‹ war uns bislang nicht untergekommen, und irgendeinen Bedarf für einen Dramaturgen hatten wir scheinbar bis dato auch nicht ausmachen können.“¹⁸⁹ Ähnliche Anekdoten sind häufig im englischsprachigen Raum anzutreffen. Das Zusammenkommen mit sogenannten Dramaturg_innen stößt auf Staunen oder auch Unverständnis. Im *New Theatre Quarterly* wird 1990 ein Bericht des polnischen Theaterkritikers Jan Kott publiziert, in dem er seine Zeit als Gastdramaturg am B.¹⁹⁰ beschreibt. Kott, der in die USA emigriert und dort das *New Theatre Quarterly* mitbegründet, erzählt in seinem Artikel „The Dramaturg“ über seine Zeit an jenem übergroßen imperialen Theaterbau im deutschsprachigen Raum. Wie im Märchen anmutend residiert er im Seitenflügel des Hauses ohne je kontaktiert zu werden, geschweige denn Arbeitsaufträge zu bekommen. Bei einer Entdeckungsreise in die Büros über ihm trifft er die ehemaligen Chefdramaturgen, die in immer kleiner werdenden Büros, Schlossgeistern gleich, ohne jegliche Funktion und Anbindung an das Theatergeschehen, ihr Dasein fristen. Bei einer einzigen Begegnung von Kott und den „lesser dramaturgs“ antworten diese erstaunt über seine Frage, was denn ihre Beschäftigung sei, dass sie all die dem Theater zugesandten Manuskripte lesen würden. Dieses mitunter klassische Bild des deutschen Dramaturgen wird durch den viel zitierten Ausspruch des Dra-

188 Vgl. Anderson, Joel, „›It's Coming Sometime and Maybe...‹ The Central School of Speech and Drama University of London“, *Die Kunst Der Dramaturgie: Theorie - Praxis - Ausbildung*, Hg. Anke Roeder, S. 258-68.

189 Ebda. S. 258.

190 Vgl. Kott, Jan, „The Dramaturg“, *New Theatre Quarterly*, 6/21, Feb. 1990, S. 3-4, http://journals.cambridge.org/abstract_S0266464X00003924, Zugriff am 26.1.2014.

Die räumlichen Beschreibungen des Theaterbaus lässt klar auf das Burgtheater schließen. Ein Interview mit Kott in Cardullo's *What is Dramaturgy?* bestätigt diese Vermutung. Allerdings war Kott nicht Chefdramaturg, wie er fälschlicherweise in dem genannten Artikel schreibt, sondern Gastdramaturg. Auf Nachfragen in der Dramaturgie des Burgtheaters wurde mir bestätigt, dass er nicht in der Liste der regulären Dramaturgen aufscheint, also einen Gastvertrag gehabt haben musste.

maturgen in Brechts *Dialoge aus dem Messingkauf* verstärkt.¹⁹¹

„DER DRAMATURG Hoffentlich fühlt ihr euch wohl hier. Wir hätten uns auch in mein Büro setzen können. Aber es ist kälter dort, denn ich bezahle ja keinen Eintritt wie das liebe Publikum, und dann starren mir die unzähligen ungelesenen Dramenmanuskripte vorwurfsvoll ins Gesicht dort.“¹⁹²

So ist lange Zeit die Dramaturgie ein sagenumranktes deutsches bzw. skandinavisches Phänomen. Der deutsch-österreichische und skandinavische Bereich wird wiederholt in verschiedenen Quellen zusammengefasst, weshalb auch ich jene Bereiche als geschichtlichen Ursprung der Dramaturgie anführe. Zum skandinavischen Bereich habe ich jedoch keine Forschungsarbeit betrieben, die jene Aussagen überprüfen. Auch Osteuropa wird im Kontext der Geschichte der Dramaturgie häufig erwähnt, findet allerdings im Rahmen meiner Arbeit aufgrund der fehlenden Materialien nur am Rande Beachtung.

In den letzten Jahren kommen vermehrt britische und amerikanische Publikationen über Dramaturgie auf den Markt, die sich meist für das Etablieren der Dramaturgie in ihren Ländern einsetzen, und die neuen Herausforderungen der dramaturgischen Praxis im Kontext von Performance und zeitgenössischem Theater beschreiben. Dieser Blick von Außen und die Aneignung einer deutschsprachigen Praxis ist Angelpunkt und Motivation meiner Arbeit. In dieser Betrachtung bekommt das Phänomen klarere Konturen und lässt in dem Prozess der Aneignung von anderssprachigen Theatern seine Potenziale und Widersprüche erkennen. Nicht zuletzt führt die Adaption zu neuen Formen der dramaturgischen Praxis, die wiederum für die deutschsprachige Theaterlandschaft inspirierend sein können. Verschiedene Länder werden exemplarisch im Vergleich zur deutschsprachigen Praxis in diesem Kapitel umrissen.

Was sind also mögliche Gründe, dass sich die dramaturgische Praxis andernorts nicht entwickelt hat? Wie aus dem Kapitel über Lessing klar hervorgeht, geht die Praxis der Dramaturgie Hand in Hand mit dem Etablieren nationaler Repertoiretheater. Hier liegt die erste große Differenz zu anderen Nationen, denn das Konzept des Repertoiretheaters ist in vielen Ländern entweder gar nicht oder nur in sehr beschränktem Rahmen vorhanden.

„The function of Dramaturg is originally linked to the existence of theatres with long-term artistic policies, permanent companies, and a planned repertoire. The absence of the Dramaturg, until relatively recent times, in the theatre of the English-speaking

¹⁹¹ Dies ist die gleiche Stelle, in der Luckhurst Brechts zentrale Repositionierung des Dramaturgen vom Büro auf die Bühne konstatiert.

¹⁹² Brecht, Bertolt, *Dialoge aus dem Messingkauf*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1964, S. 7.

world, was intimately connected with a commercial system which precluded the development of a long-term repertoire policy, as each production was planned as a separate commercial venture unconnected to any previous ones except, perhaps, by the personality of the producer.“¹⁹³

Repertoiretheater ist mit großen staatlichen Subventionen verbunden, die nicht allorts gegebene Voraussetzung sind. Dem Theaterschaffen im deutschsprachigen Raum wird eine sehr hohe Anerkennung im Sinne der Hochkultur und des humanistischen Bildungsauftrags entgegengebracht. Verglichen mit anderen Nationen herrscht in Österreich und Deutschland das grundlegende Selbstverständnis, Theaterbetriebe als Teil einer kulturell und sozial entwickelten Gesellschaft zu subventionieren und ihnen eine positive Rückwirkung auf das soziale System zuzuschreiben.

„Since the theater in a German city is regarded as one of the principal cultural amenities, on a par with schools, universities, museums, and public libraries, its function is clearly defined: above all it has to keep the established classics of the culture constantly before the public. Hence, a considerable part of the Dramaturg's function is to see that the major works should be accessible over a period of years, so that no one could grow up in that city without having had an opportunity of completing his education by seeing the main works of Shakespeare, the German classics, Ibsen, Chekhov, Molière, Shaw, supplemented by some classical Greek or Spanish plays.“¹⁹⁴

Auch wenn dies eine möglicherweise einseitige Ansicht des deutschsprachigen Theaters als Bildungsanstalt ist, so macht sie doch den Kontrast deutlich, der zwischen der deutschsprachigen und amerikanischen Theaterlandschaft liegt. Über die Beschreibung des deutschsprachigen Phänomens der Dramaturgie erfahren wir immer gleichzeitig Wertvolles über das Selbstverständnis der Theaterbetriebe in anderen Ländern.

Band 21 der *Schriften der Dramaturgischen Gesellschaft* ist vollständig dem Thema *Deutsche Dramaturgie - als Beispiel? Dramaturgie in Deutschland und in einigen europäischen Ländern* gewidmet. 1986 auf Basis der Arbeitstagung der *Dramaturgischen Gesellschaft* 1985 in Frankfurt am Main herausgegeben, versammelt der Band verschiedene Beiträge und Diskussionen rund um die deutschsprachige dramaturgische Praxis im Austausch mit anderen europäischen Ländern. Einleitend schreibt Knut Hickethier:

„Dramaturgie gilt als deutsche Erfindung, der Dramaturg als ein Spezifikum unseres Theaters. Ist von Dramaturgie außerhalb des deutschsprachigen Theaters die Rede, wird häufig auf die deutsche Entwicklung, insbesondere auch auf die arbeitsteilig sich

¹⁹³ Esslin, Martin, „The Role of the Dramaturg in European Theater“, *What Is Dramaturgy?*, Hg. Cardullo Bert, S. 43.

¹⁹⁴ Ebda. S. 44.

durchsetzende Etablierung des Dramaturgen als gesondertem Tätigkeitsbereich im Theater bezug genommen.“¹⁹⁵

Einen kurzen Überblick über die Beiträge gebend schließt Hickethier mit der positiven Aussicht ab, welche ich als Intention meiner Arbeit teile: „Der Blick über die eigenen Grenzen kann das Selbstverständnis verändern.“¹⁹⁶

4.2. Expansion der dramaturgischen Praxis

Mit dem Brechtschen Theater erreicht schließlich die Praxis der Dramaturgie unterschiedliche Länder. Durch diesen Kontext ist Dramaturgie eng mit dem Gedankengut Brechts verbunden, und nicht selten bleibt ihr dieser politische Aspekt zugeordnet. So zumindest beschreibt Pauline Peyrade den Einfluss der deutschen Dramaturgie in Frankreich, wo bis heute wenige Dramaturg_innen tätig sind.¹⁹⁷ Auch Luckhurst macht deutlich, dass der Beruf des Dramaturgen bzw. der Dramaturgin im englischsprachigen Bereich immer noch mit dem Kommunismus assoziiert und dadurch abgelehnt wird. „Graham Whybrow, Literary Manager at the Royal Court, can shrink from the horrors of ‚using the D-word‘, [...] and American director Terry McCabe can expatiate against the evils of dramaturgs, gratuitously invoking the names of Stalin and Trotsky. [...]“¹⁹⁸

Im Vortrag „How to Define Dramaturgy? French and British Theatres and the Influence of Germany.“ auf der Konferenz *Dramaturgie an Der Schnittstelle Der Disziplinen* an der Humboldt Universität in Berlin, befassen Pauline Peyrade und Peter Jens sich mit den Einflüssen des deutschsprachigen Dramaturgiekonzeptes in Frankreich und England.

Peyrade beschreibt das Aufnehmen des Brechtschen Theaters in Frankreich als Start einer politischen Revolution.¹⁹⁹ In Olivier Ortolanis Beitrag „Dramaturgie in Frankreich“ im Band der *Dramaturgischen Gesellschaft*, 1986, wird der Beginn des Dramaturgiediskurses in Frankreich zeitlich genau festgemacht.

„Der Zeitpunkt, an dem man in Frankreich zuerst von der Existenz eines Dramaturgen und der Wichtigkeit von Dramaturgie bei der Erarbeitung einer Aufführung

195 Hickethier, Knut, „Vorwort“, *Deutsche Dramaturgie - als Beispiel?*, S. 3.

196 Ebda.

197 Peters, Jens/Pauline Peyrade, „How to Define Dramaturgy? French and British Theatres and the Influence of Germany“, *Dramaturgie an der Schnittstelle der Disziplinen*, Tagung an der Humboldt-Universität zu Berlin 2011, <http://www.medienwissenschaft.hu-berlin.de/Aktuelles/tagungdramaturgie>, Zugriff am 19.1.2014.

198 Luckhurst, *Dramaturgy: A Revolution in Theatre*, S. 119-20.

199 Vgl. Peters/Peyrade, „How to Define Dramaturgy?“, 00:00min-12:20min.

hörte, lässt sich genau bestimmen: Es war Ende Juni 1954 als das Berliner Ensemble mit der *Mutter Courage* im Théâtre Sarah Bernhardt in Paris gastierte.“²⁰⁰

Roland Barthes sieht eine einzige Aufführung und entwickelt daraus, tief beeindruckt, seine Schriften und Theorien über Brecht im semiotischen Kontext.²⁰¹ Mit Brecht bricht das Ende der aristotelischen Tradition an und zugleich wird der Gedanke gestärkt, Theater solle seine kritische und politische Mission wahrnehmen. Ortolani beschreibt die doppelte Wirkung, die die genannte Aufführung in Paris auf die französische Theaterkultur hat. Sie beweist, dass „sozial verantwortliches, kohärentes und die Sinne [...] ansprechendes Theater“²⁰² möglich ist. Gleichzeitig lässt die Aufführung die französische Theaterkultur platt und billig erscheinen, außerdem arm an eigener zeitgenössischer Dramatik.²⁰³

Peyrade beschreibt, so sehr Brechts dramaturgisches Konzept Inspiration war, so wenig war es der Beruf des Dramaturgen bzw. der Dramaturgin. Hier wird klar zwischen Dramaturgie, als entscheidendes Element in der Theaterpraxis und der Berufsgruppe der Dramaturg_innen, die entbehrbar sind, unterschieden.²⁰⁴

„Es gab also Dramaturgie ohne Dramaturgen, und erst die wachsende Bedeutung der Dramaturgie hat den Dramaturgen notwendig gemacht und nicht umgekehrt. [...] 1964 - 10 Jahre nach dem Gastspiel des Berliner Ensembles - wurde in Frankreich der erste Dramaturgenposten geschaffen.“²⁰⁵

In den 80ern wird die Position der Regie so stark in Frankreich, dass Dramaturgen und Dramaturginnen in ihrem Schatten verschwinden und bekannte Regisseure wie Antoine Vitez provokativ fragen: „What would I do with a dramaturg?“²⁰⁶ Ihrer Einstellung nach ist die dramaturgische Analyse Arbeit der Regie, nicht jemandes Intellektuellen, den oder die ohnehin niemand versteht.

„The dramaturg, in the German sense of *Dramaturg* (literary adviser), is hardly ever used by French directors. Although it remains an essential piece of the theatrical machine in Germany and in Scandinavia, it has never taken hold in France or the Iberian peninsula. Perhaps this is because its essential and indispensable function has been absorbed by *mise en scène*.“²⁰⁷

Sowohl aus dem folgenden Zitat Pavis als auch Ortolanis Ausführungen wird Dramaturgie in Frankreich eher als veraltetes Konzept angesehen. Geschichtlich ist es eine vorüberge-

200 Ortolani, „Dramaturgie in Frankreich“, *Deutsche Dramaturgie - als Beispiel?*, S. 87.

201 Vgl. Peters/Peyrade, „How to Define Dramaturgy?“, 00:00min-12:20min.

202 Ortolani, „Dramaturgie in Frankreich“, S. 89.

203 Vgl. ebda. S. 88.

204 Vgl. Peters/Peyrade, „How to Define Dramaturgy?“, 00:00min-12:20min.

205 Ortolani, „Dramaturgie in Frankreich“, S. 89.

206 Zitiert in: Pavis, „The Director's New Tasks“, S. 402.

207 Ebda.

hende Erscheinung, die politisch motiviert ist und ihre Stoßkraft inzwischen verloren hat. Genauso wird die Ausübung dramaturgischer Praxis häufig als Übergangsstadium in einer Theaterlaufbahn angesehen, die in der Regie oder im szenischen Schreiben mündet.²⁰⁸ Pavis schreibt 2010, also 24 Jahre später als Ortolani:

„After years of rereading the classics, dramaturgy has become too heavy a science, preventing a direct relationship with the text, masking the delicate nervous system of the text with the ballast of cultural references and political analysis, crushing the subtle and fragile work of the contemporary theatre actor. After the Brechtian wave in Western Europe, the French theatre establishment did not retain the dramaturgy that was central to this wave, as it no longer saw the necessity or the relevance of Brechtian and Marxist critical analysis. [...] Many contemporary artists, from Braunschweig to Cantarella, avoid excessive table work and any analysis that decides *a priori* the staging choices of the future *mise en scène*.“²⁰⁹

Dies bestätigt die These, dass in Frankreich bis heute Dramaturgie häufig als vergangenes Theaterelement betrachtet wird. Dramaturgie ist durch Brechts Theater mit politischer Ideologie verknüpft und im zunehmenden Scheitern der Ideologien nehmen Theater-schaffende auch Abstand von der Person des Dramaturgen bzw. der Dramaturgin, denn „der Glaube an einen allein seligmachenden Weg zur besseren Gesellschaft [wurde] immer mehr erschüttert“.²¹⁰ Der zweite Aspekt, den Pavis beschreibt, lässt die Assoziation von Dramaturgie mit vor Proben festgelegten Konzeptionen erkennen. Auch hier wird die Praxis der Dramaturgie nicht in einen zeitgenössischen Kontext transferiert sondern als historische Praxis abgeurteilt. Diesen Missstand, den Mary Luckhurst ihrerseits im britischen Theater konstatiert, begründet sie über die fehlende Beschäftigung mit der brechtschen Dramaturgie und der realen Praxis im *Berliner Ensemble*.

„The fact remains, though, that in Britain there is still very little understanding of the myriad functions performed by Brecht’s dramaturgs at the Berliner Ensemble. Reception is still dominated by reported caricatures of the ideal Dramaturg in *Der Messingkauf* (always tending to the monolithic and coloured by disparagements of theory), and by the political prejudices and judgments about communism that have always dogged reception in the West. The theoretical and practical complexities behind Brecht’s utilisation of the dramaturg continue to be ignored or attacked rather than investigated and applied, and without a substantial and fundamental reassessment of what has become the received account of Brecht’s work the misunderstandings can only continue.“²¹¹

208 Vgl. Ortolani, „Dramaturgie in Frankreich“, S. 93.

209 Pavis, „The Director’s New Tasks“, S. 402.

210 Ortolani, „Dramaturgie in Frankreich“, S. 92.

211 Luckhurst, *Dramaturgy: A Revolution in Theatre*, S. 143.

In Großbritannien, so Peter Jens, gibt es ein grundlegendes Misstrauen gegenüber des Wortes Dramaturgie, das „too far in sounding“²¹² sich nicht richtig in den englischen Sprachgebrauch überführen lässt. Die Bezeichnung *literary manager* ist daher üblicher in England, die wiederum klar auf einen eher textorientierten Schwerpunkt hinweist. 1962 bei der Gründung des *Royal National Theatre* in London wird erstmals ein Dramaturg, Kenneth Tynan, beauftragt. „Man sagt, der erste Intendant des neuen Theaters, Laurence Olivier, wollte den führenden Theaterkritiker des Landes derart an das Haus binden und verhindern, dass Tynan einen seiner berühmten Verrisse über das eigene Theater schreibt.“²¹³ Nichtsdestotrotz beeinflusst Tynan die englische Theaterszene maßgeblich und Mary Luckhurst widmet ihm in ihrem Buch *Dramaturgy: A Revolution in Theatre* ein gesamtes Kapitel. Wie auch in Frankreich beginnt ein Machtkampf zwischen Regie und Dramaturgie, der das Misstrauen gegenüber zweiterem ausdrückt.²¹⁴

Nach Jens ist das Bild vorherrschend, dass ein Dramaturg oder eine Dramaturgin im Team ein Zeichen für entweder eine schwache Regie oder einen schwachen Text ist. Außerdem wird er bzw. sie mit einer Kontrollfunktion assoziiert, die in erster Linie unangenehm im künstlerischen Prozess ist.²¹⁵ Am ehesten positiv konnotiert ist die Berufsgruppe der *literary manager* mit der Bewegung des *new writing* in den 60er Jahren. Hier antworten sie auf den Bedarf für zeitgenössische englische Autor_innen mit neuen Entdeckungen, Förderungen und Bekanntmachungen junger britischer Texte.

Auch außerhalb der großen Theaterhäuser entwickelt sich eine Praxis der Dramaturgie, in neueren Theaterformen des *devised theatre*. In diesem Bereich vielleicht mit größerer Nähe zum deutschsprachigen Konzept bzw. auch dasselbige erweiternd. Hier handelt es sich um eine semiotische Dramaturgie, wie Jens beschreibt, die alle Aspekte auf der Bühne beleuchtet, nicht bloß den Text. Diese Szene befragt die englischen Theaterstrukturen in ihren kollaborativen Produktionen grundlegend und findet oft im Ausland mehr Anerkennung als in Großbritannien.

„Ich möchte behaupten, dass Dramaturgie in den vergangenen Jahren gerade in diesen Kontexten eine besondere Blüte erfahren hat [...]. Die Produktionsprozesse zeitgenössischer Performanceformate bilden, so könnte man sagen, jeden zum Dramaturgen aus: Er ist im Unterschied zum literarischen Manager oder zum Produktionsdramaturgen alter Tage nun in eine neue Art von »Prozessdramaturgie« eingebunden.“²¹⁶

212 Peters/Peyrade, „How to Define Dramaturgy?“, 16:26min-16:29min.

213 Anderson, „It's Coming Sometime and Maybe...“, S. 260.

214 Vgl. Peters/Peyrade, „How to Define Dramaturgy?“, 15:42min-18:33min.

215 Vgl. ebda. 19:17min-20:19min.

216 Anderson, „It's Coming Sometime and Maybe...“, S. 263.

Jens und Peyrade schließen ihren Vortrag mit einem in die Zukunft blickenden Resumé. Sicher ist, dass es neue Formen der dramaturgischen Praxis in beiden Ländern gibt. Ihnen ist eine Bewegung des *empowerment* inhärent, das die Partizipation von allen Seiten propagiert und den Fokus vom Text zu allen Partizipierenden lenkt.²¹⁷

Weniger Informationen liegen mir über die Expansion der dramaturgischen Praxis im Bereich Skandinaviens und Osteuropas vor. Wie schon erwähnt, werden beiden Regionen in unterschiedlichen Quellen in eine lange Dramaturgietradition gestellt. Steen Bille schreibt im Band 21 der *Dramaturgischen Gesellschaft* einen Beitrag zur Dramaturgie in Dänemark. In diesem wird zwar weder der Einfluss des deutschsprachigen Theaters noch die eigene Geschichte erörtert, jedoch gibt der Text Aufschluss über die herrschende dramaturgische Praxis.

Zum besseren Verständnis erklärt Bille das Förderungssystem in Dänemark. 50% der Mittel des Kulturministeriums fließen in das Königliche Theater in Kopenhagen, das dänische Nationaltheater. Die restlichen Mittel fließen in einzelne Stadttheater, die zusätzlich von den jeweiligen Städten mitfinanziert werden. Kleinere Theater sind gänzlich von den Städten direkt abhängig. Durch diese Aufteilung sind die Theater wesentlich von der lokalen Politik abhängig und starken Unsicherheiten unterworfen, da die Förderung von Theatern außerhalb der Stadttheaterbetriebe freiwillig ist und keine langfristige Sicherheit bietet.²¹⁸

„Trotz dieser bestimmt nicht günstigen Lage, gibt es in ganz Dänemark insgesamt 80 Theater oder Theatergruppen. Von diesen Theatern haben nur 10 mehr als eine Bühne, und nur das Königliche Theater ist ein Repertoiretheater, alle anderen spielen en-suite.“²¹⁹ Dramaturg_innen sind in Dänemark nach Bille (zur Zeit der Verfassung des Textes -1986) nur selten vertreten. „Von den 80 Theatern haben nur 10 Stellen für Dramaturgen. Dazu kommt, daß die Dramaturgen [...] meistens nur teilzeitbeschäftigt werden und ihre Funktion häufig auf die Arbeit mit der Stückauswahl beschränkt bleibt.“²²⁰ Nach Bille hat das dänische Theater „eine sehr lange Tradition des nicht- oder antiintellektuellen Theaters“²²¹, was er als Ursache für das Fehlen der Dramaturgie sieht. Honorierte Produktionsdramaturgie ist in dieser Situation beinahe gar nicht vorhanden. „Es ist leider auch so, daß viele Regisseure sich die Mitarbeit eines Dramaturgen in der Produktion gar nicht vorstellen können oder

217 Vgl. Peters/Peyrade, „How to Define Dramaturgy?“, 29:23min - 29:50min.

218 Vgl. Bille, Steen, „Dramaturgie in Dänemark“, *Deutsche Dramaturgie - als Beispiel?*, S. 83-86.

219 Ebda. S. 84.

220 Ebda.

221 Ebda.

gar nicht wünschen.“²²² Einen weiteren Grund für die Schwierigkeit, dramaturgische Positionen innerhalb von Theaterbetrieben zu installieren, liegt in der häufigen Besetzung der Theaterleitungen durch Schauspieler_innen.²²³ Eine große Aufgabe der Dramaturg_innen in Dänemark sieht Bille vor allem in der Förderung dänischer Dramatik. Ausländische Produktionen seien vorherrschend und die Theaterverlage vernachlässigen die Förderung junger Theaterschreiber_innen. „Erst wenn ein Stück gespielt wurde, sind die Verlage bereit, es an andere Theater oder ins Ausland zu vermitteln.“²²⁴

Istvan Eörsi schreibt im gleichen Band der *Dramaturgischen Gesellschaft* einen Beitrag über die Dramaturgie in Ungarn. Auch hier ist das Verhältnis zur deutschsprachigen Dramaturgie in einem anderen Verhältnis als im englisch- und französischsprachigen Raum. Eörsi datiert den Beginn der Anstellung von Dramaturg_innen in Ungarn mit 1945.

„Es gab auch im Nationaltheater vor 1945 einen sehr berühmten Dramaturgen, aber sonst war der Dramaturg als Institution nicht üblich. Nach 1945 gab es dann in jedem Theater Dramaturgen. / Ich weiß nicht, was die Begründung dafür war. Ich glaube, daß die ganze ungarische Kultur nach Deutschland hin orientiert ist. Das spielt dabei eine große Rolle, und daß die Theater strukturell den deutschen ähnlich sind.“²²⁵

Die ungarische Theatertradition ist aber, so Eörsi, überhaupt nur gemeinsam mit der ungarischen Geschichte verstehbar. Er beschreibt ein Land, dass kulturell isoliert und politisch die meiste Zeit von Fremdmächten besetzt ist. Austausch mit anderen Ländern ist kaum vorhanden und das Gefühl des nicht gesehen Werdens vorherrschend. „Sprachlich sind wir vollkommen isoliert, die nächsten Sprachverwandten sind die Finnen, aber in der Weltgeschichte gab es noch keinen einzigen Finnen, der einen ungarischen Satz verstanden hat und umgekehrt.“²²⁶ Erste eigenständige Theaterbewegungen sind erst unter der Regierung von Kadar möglich, die „soziale und ökonomische Reformen anbot und einige bürgerliche Freiheiten zuließ“²²⁷. In den 60er Jahren entsteht eine Amateurbewegung initiiert durch Studierende und in den 70er Jahren schließlich, als die alte Bewegung schon sukzessive zu Grunde gerichtet ist, eine Bewegung junger Theaterschaffender, die vorwiegend in kleinen Städten arbeiten.²²⁸ Ohne hier weiter geschichtlich ins Detail zu gehen, ist Eörsis Grundaussage verstehbar, dass Dramaturgie unter den ungarischen Bedingungen

222 Bille, „Dramaturgie in Dänemark“, S. 84.

223 Vgl. ebda.

224 Ebda. S. 85.

225 Eörsi, Istvan, „Dramaturgie in Ungarn“, *Deutsche Dramaturgie - als Beispiel?*, S. 107.

226 Ebda. S. 103.

227 Ebda. S. 105.

228 Vgl. ebda. S. 105-106.

nur in einem verschwindend geringen Maße möglich war.

„Zur Dramaturgie gehören auch die geschichtlichen und gesellschaftlichen Bedingungen, die künstlerische Methoden, mit denen das innere und äußere Bild des Menschen auf die Bühne gebracht werden kann. Wenn ich diesen weiten Begriff der Dramaturgie mit Ungarn verbinde, dann ist in Ungarn aufgrund seiner historischen Entwicklung bis auf die letzte Phase nach 1945 keine wirkliche Dramaturgie möglich gewesen. Dramaturgie entfaltet sich nur dort, wo die Gesellschaft von einem Standpunkt aus überblickt werden kann.“²²⁹

Zur Arbeit der Dramaturg_innen gehört, in den ungarischen Theatern dafür zu sorgen, dass ungarische oder andere schwierige Stücke aufführbar gemacht werden. Auch im Dialog mit den Autor_innen geht es darum, den Stücken auf die Bühne zu verhelfen. Das Zusammenstellen des Spielplans fällt auch unter den Arbeitsbereich der dramaturgischen Mitarbeiter_innen, wobei ihr Einfluss darauf vom jeweiligen Theater abhängig ist.²³⁰ „Die gesellschaftliche Lage des Dramaturgen ist davon bestimmt, daß er ein Beamter ist. Er muß von der Regierung akzeptiert werden, muß sich innerhalb des kulturpolitischen Rahmens bewegen und den dort vorhandenen Spielraum so weit wie möglich ausnutzen.“²³¹ Doch nicht während der professionellen Theaterarbeit muss die zuständige Person akzeptiert werden, sondern als gesamter Mensch. Eörsi selbst berichtet, dass er 1982 aufgrund einer Tätigkeit außerhalb des Theaters ein Berufsverbot als Dramaturg bekommen hat. Er schließt seinen Beitrag mit der resignierten Aussage: „Der Dramaturg in Ungarn ist deshalb nicht nur ein Theatermensch, sondern ein ganzer Mensch, ist in diesem Sinne des großen Ganzen ein staatsbürgerlicher Diener des Wortes.“²³²

Sowohl für Dänemark als auch Ungarn habe ich keine aktuellen Quellen über die Tätigkeit von Dramaturg_innen. Die zitierten Beiträge sind aus dem Jahr 1986 und geben daher nur einen begrenzten, wenn auch wertvollen exemplarischen Einblick in die Geschichte der Dramaturgie außerhalb des deutschsprachigen Bereichs.

Auch außerhalb des europäischen Kontinents, in Nordamerika, entwickelt sich eine Praxis der Dramaturgie, die sich trotz fehlender Repertoiretheater bis heute immer stärker etabliert. Ich treffe beispielsweise in Robert Lepage's Company *Ex Machina* einen Dramaturgen an, Peder Bjurman, und bin wenig überrascht, dass dieser Schwede ist. So haben einzelne Kompanien aber unter anderem auch große Festivals in Kanada, wie das *Stratford*

229 Ebda. S. 104.

230 Vgl. ebda. S. 107-8.

231 Ebda. S. 108.

232 Ebda.

Shakespeare Festival, dramaturgische Expert_innen fest im Team. Um sich gegenseitig zu unterstützen, den Austausch zu fördern und neue Dramatik zu verbreiten, entstehen große Zusammenschlüsse. Die LMDA²³³ (*Literary Managers & Dramaturgs of the Americas*) beispielsweise umfasst die USA und Kanada. Hier wird über Ländergrenzen hinaus vernetzt, jährliche Kongresse abgehalten, Problemstellungen diskutiert, Preise verliehen und die Zusammenarbeit mit unterschiedlichsten Künstler_innen und Institutionen gefördert. „The professional association LMDA, the Literary Managers and Dramaturgs of America, was established in 1985, has a membership of hundreds (including many from outside the USA), and its annual meeting is a hothouse of discussion.“²³⁴ Ihre Geschichte ist anlässlich ihres 25-jährigen Jubiläums auf ihrer Homepage nachlesbar. Auf diese einigermaßen überraschend lange Geschichte stößt auch Joel Anderson bei seinen Recherchen:

„Obgleich ich hier betont habe, dass die Rolle des Dramaturgen in den englischsprachigen Fachdiskursen fehlt, handelt es sich dabei wohl mehr um ein britisches denn ein grundlegend anglophones Problem. Vor Kurzem untersuchte eine Gruppe von Masterstudenten an der Central School of Speech and Drama, die ich dort betreue, die unterschiedlichen kulturellen Auffassungen von Dramaturgie und der Aufgabe des Dramaturgen. Ihre Untersuchung belegte, dass Dramaturgie als Berufsbild in den USA sehr wohl existiert, was auch eine Reihe amerikanischer Fachveröffentlichungen zum Thema belegt, auf die sich ihre Untersuchung stützte.“²³⁵

So gibt es im amerikanischen Raum vergleichsweise zahlreiche und auch frühe Publikationen (z.B. das schon beschriebene Werk von Bert Cardullo: *What is Dramaturgy?*) über die dramaturgische Praxis. Gotthold Ephraim Lessing wird in der LMDA als Urvater der Dramaturgie geehrt, indem der bekannteste Preis nach ihm benannt ist. In den 90er Jahren wird bei einer Versammlung sogar zu seinen Füßen gepicknickt.

„In the summer of 1990, Richard Pettengill chaired a conference held in Chicago at DePaul University. [...] And, yes, they really did have a picnic at the foot of the Lessing statue in Hyde Park, Chicago.“²³⁶

233 www.lmda.org, Zugriff am 4.5.2014.

234 Luckhurst, *Dramaturgy: A Revolution in Theatre*, S. 110.

235 Anderson, „It's Coming Sometime and Maybe...“, S. 266, Fußnote 4.

236 <http://www.lmda.org/historyoflmda/milestone2>, Zugriff am 7.5.2014.



Abb. 1

Auch Brechts dramaturgische Praxis ist ein großer Einfluss in der amerikanischen Theaterlandschaft, die allerdings, wie Luckhurst beschreibt, erst über die Universitäten in die künstlerische Praxis findet.

„Brecht’s theory and practice of the dramaturg spread to the English-speaking West in the 1960s and 1970s, mainly through the discipleship of directors and dramaturgs either working at or formerly employed at Brecht’s theatre, and through John Willet’s 1965 translation of *Der Messingkauf*. In the United States and Canada the importance of the dramaturg is reflected not just in the number of positions existing in mainstream theatres and companies - over three hundred, but in the plethora of university courses on dramaturgy, many of them high-profile, perhaps none more so than the Yale School of Dramaturgy founded in 1977. [...] In a pattern which is the opposite of the one in Europe, American and Canadian curiosity in the Brechtian dramaturgy grew out of the universities and spread to theatres [...].“²³⁷

4.3. Neue Formen der Dramaturgie

Im Prozess der Aneignung dramaturgischer Praxis entstehen in anderssprachigen Ländern durch die unterschiedlichen Voraussetzungen neue Formen der Dramaturgie. So wie in England das erwähnte *devised theatre*, in dem alle zu Dramaturg_innen werden, etablieren sich auch in Amerika neue Anwendungsbereiche. Primär außerhalb der großen Spielstätten, in deren Betrieb immer noch wenig Dramaturgie ihren Platz hat, findet sich der Nährboden für diese Innovationen. So gründeten Brian Quirt und Naomi Campbell in

²³⁷ Luckhurst, *Dramaturgy: A Revolution in Theatre*, S. 109-110.

Kanada ihre Kompanie *Nightswimming*. Quirt ist 2006-08 Präsident der LMDA und bekommt zahlreiche Preise für seine dramaturgische Arbeit. *Nightswimming* ist die Antwort auf die Frage „What if Nightswimming [...] only did the things that I most wanted to do. And more specifically, what if Nightswimming only did the things that I couldn't do anywhere else?“²³⁸ Quirt ist sich schnell im Klaren, dass er nicht produzieren möchte, und entwirft ein Modell seines Traums von Theaterarbeit. „Nightswimming. comissioning and developing new works of theatre, dance, music“²³⁹ ist auf der Homepage zu lesen.

“Nightswimming is an award-winning dramaturgical theatre company, established in 1995 [...], devoted to theatrical research, creation and performance. We explore new forms by commissioning Canada's leading artists in the fields of theatre, music and dance. We create powerful, moving and beautiful works of performance, and pursue the study of stories and how they are told in the theatre.

Nightswimming is devoted, through the creation of these new works, to advancing the field of dramaturgy and play development in Canada. Nightswimming commissions, develops and workshops these projects but generally does not produce them. We seek out established performing arts companies as partners in an extended developmental process leading to premiere productions by our partner companies.“²⁴⁰

Brian Quirt beschreibt, dass er früher als Dramaturg Theatertexte in all ihren Entwicklungsstadien begleitet hat, jedoch nie an der Konzeption der Ideen Teil hatte.²⁴¹ Genau dieses Entwickeln von Ideen und das Ermöglichen von Konzepten, die neue Formen des Theaters verlangen, interessieren ihn. So traf er mit Campbell die Abmachung, „that we would only comission dream projects: projects that an artist couldn't do anywhere else“²⁴². *Nightswimming* ist durch seine innovativen Arbeiten erfolgreich und in der kanadischen Theaterlandschaft berühmt geworden. Neben den Produktionen, die sie begleiten, entwickeln und realisieren, bieten sie auch das Programm *pure research*. Hierfür können sich Theaterschaffende bewerben, um zu erforschenden Fragen im Theater nachzugehen.

„There are few places in Canada where in-depth theatrical research can be explored without the pressure of developing or performing a new work. Nightswimming's unique Pure Research program provides space, money and resources to artists who are pursuing provocative theatrical questions.“²⁴³

238 Quirt, Brian, „PACT Conference 2007 Keynote Speech“.

239 <http://nightswimmingtheatre.com/>, Zugriff am 15.3.2014.

240 <http://nightswimmingtheatre.com/about-us/>, Zugriff am 15.3.2014.

241 Vgl. Quirt, „PACT Conference 2007 Keynote Speech“.

242 Ebda.

243 <http://nightswimmingtheatre.com/pure-research/>, Zugriff am 15.3.2014.

Die Resultate der Projekte werden auf der Webseite veröffentlicht. In diesem Sinn verortet sich *Nightswimming* an der Schnittstelle von Forschung und Kunst, schafft ein Modell zur Verwirklichung unüblicher Kreationen und bringt diese durch Vernetzungsarbeit in die Produktion. „That unknown is the most exciting thing. After all, if you know how to do it, why do it again.“²⁴⁴

An diesem Beispiel lässt sich meiner Meinung nach gut illustrieren, dass aus den neuen Adaptionenformen für eine dramaturgische Praxis außerhalb des deutschsprachigen Raums viel Inspiration und eine große Ideenvielfalt wieder in unsere Theater zurückfließen könnte. Nicht zuletzt ist meine Arbeit inspiriert von dem Vortrag Brian Quirts auf der PACT Conference 2007, mit dem meine Dramaturgieprofessorin an der Concordia University, Sarah Stanley, ihre Dramaturgieklasse eröffnete. Quirt erwähnt in seiner Rede einmal das deutsche Theater, aus dem sofort eine bestimmte Beziehung und ein Kulturgefälle von Europa und Amerika herauszulesen ist.

„I was in Germany last fall with a group of Canadian dramaturgs and I noticed that we all - and I include myself in this - we kept apologizing about parts of our theatre culture... not enough resources, not enough this or that. It was very hard to stop, but we must. No more apologies.“²⁴⁵

Doch neben der Verklärung deutscher subventionierter Theaterhäuser und ihrer Dramaturgieabteilungen im Ausland existiert auch ein kritisches Bewusstsein über die Gefahren, die jene Institutionen und deren Geschichte mit sich bringen. So schließt Martin Esslin sein Kapitel „The Role of the Dramaturg in European Theater“ mit dieser kritischen Perspektive ab, wenn er schreibt:

“The theater of the English-speaking world, if its development towards the German patterns is to continue, will have to absorb many of the lessons and methods of the German theater. Undoubtedly, a function like that of the Dramaturg will become essential. [...]

On the other hand, much also is to be learned from the shortcomings of the system as it is operated in Germany. Above all huge subsidies have led to an institutionalization of the theater which has turned many of these supposedly artistic establishments into soulless factories and dusty bureaucracies. The plays coming in must be filed, but the mentality of the filing clerk must not become the dominant intellectual climate of the theater. Professionalism and deep knowledge, even scholarship, are needed, but always linked with a readiness to improvise and to avoid pedantry.“²⁴⁶

244 Quirt, „PACT Conference 2007 Keynote Speech“.

245 Ebda.

246 Esslin, „The Role of the Dramaturg in European Theater“, S.47-8.

Brian Quirt ist ein hervorragendes Beispiel innovativer Dramaturgie, die das etablierte Theater befragende Ideen fördert, indem sie Mittel, Zeit, Raum und Begleitung zur Beantwortung dieser Fragen geben. Eine dramaturgische Arbeit, die sich für die ständige Aktualisierung theatraler Praxis im aktiven Austausch mit reflexivem und wissenschaftlichem Denken stark macht. Anstatt sich hierzulande immer auf die Strukturen und Beschränkungen der Institutionen auszureden, ist es vielleicht an der Zeit, in der Anwendung der Praxis der Dramaturgie neue Strukturen und Institutionen zu schaffen.

5. DIE UNBESTIMMTHEIT EINER BERUFSGRUPPE

„Kaum ein anderes Berufsbild enthält heute so viele Berufe wie das des Dramaturgen.“²⁴⁷

Sowohl aus der Definitionsarbeit als auch aus der Geschichtsarbeit um den Begriff und die Berufsgruppe der Dramaturgie geht hervor, dass große Unklarheit die Entwicklung und Ausübung der Praxis begleitet. Außerhalb so wie innerhalb des deutschsprachigen Theaters bedarf der Begriff noch der Erläuterungen. Mit diesem Moment der Unklarheit geht ein Diskurs der Legitimation einher, der die Geschichte der Dramaturgie begleitet. Der Diskurs der Unklarheit und jener der Legitimation gehören gewissermaßen zusammen, da in der Unklarheit der Aufgabenbereiche auch gleichzeitig das Infragestellen der Wichtigkeit resultiert. Hierzu sei angemerkt, dass weniger die Aufgabenbereiche an sich und die vielen übernommenen Tätigkeiten der Dramaturg_innen in Frage gestellt werden, wohl aber ihre Notwendigkeit zum Gelingen der künstlerischen Produktion. Worin erkennt man gute dramaturgische Arbeit? „Die Dramaturgie ging in den anderen künstlerischen Bereichen auf; die Arbeit des Dramaturgen lässt sich aus dem Produkt ‚Aufführung‘ nicht herausfiltern, wenngleich dessen Dramaturgie analysierbar, beschreibbar und bewertbar ist.“²⁴⁸ Wie sieht ein dramaturgisches Theater aus? Um diese Frage zu beantworten, ist eine bessere Bestimmung der dramaturgischen Funktion bzw. des genuin Dramaturgischen²⁴⁹ notwendig.

Welche dramaturgischen Funktionen im Theater gibt es und wozu tragen sie bei? Dieser Frage wird im Laufe meiner Arbeit sukzessive nachgegangen und die Ergebnisse abschließend zusammengefasst. In diesem Kapitel geht es primär um die Diskurse der Unklarheit, Legitimierung und auch Verschleierung des Phänomens Dramaturgie und der dazugehörigen Berufsgruppe. Interessanterweise bestärken viele Selbstaussagen von Dramaturg_innen die Undurchsichtigkeit ihrer eigenen Arbeit und hüllen sich in eine Aura des Mythischen.

Durch das Aufkommen der universitären Studiengänge für Dramaturgie im deutschsprachigen Raum stellt sich die Frage nach der Definition und Tätigkeitsbeschreibung des Berufsbild Dramaturg_in wieder neu. Was soll man unterrichten? Hiermit beschäftigt sich der schon erwähnte von Peter Reichel herausgegebene Sammelband *Studien Zur Dramaturgie. Kontexte - Implikationen - Berufspraxis* von 2000. In Anke Röders Sammelband *Die Kunst der Dramaturgie: Theorie - Praxis - Ausbildung* stellen sich nach den Textbeiträgen

²⁴⁷ Reinsberg, „Berufsbild und Berufspraxis des Dramaturgen“, S. 346.

²⁴⁸ Ebda. S. 372.

²⁴⁹ Vgl. ebda. (ganzes Kapitel)

zum dramaturgischen Arbeiten in unterschiedlichen Bereichen alle Dramaturgieausbildungen vor, wodurch es auch hier zu unterschiedlichen Umschreibungen und Vorstellungen der Ausbildung zur Dramaturgin bzw. zum Dramaturgen kommt. Peter Reichel schreibt einleitend:

„Heutige Dramaturgenausbildung braucht verlässliche Auskünfte zu den Anforderungen der dramaturgischen Berufspraxis. Gleichwohl war an einen gewissermaßen normativen Berufsbildentwurf überhaupt nicht gedacht. Das verbot sich a priori gegenüber einer in wissenschaftlich-künstlerischen Grenzbereichen angesiedelten Tätigkeit, deren Voraussetzungen sich permanent ändern. Eine Bestandsaufnahme immerhin war notwendig, machbar und sinnvoll.“²⁵⁰

Dieses Verbot einer normativen Bestimmung, wie sich Reichel ausdrückt, durchzieht die meisten Definitionsentwürfe der Berufspraxis. Es sind nur Annäherungen möglich, die von der täglichen Praxis, Arbeitskolleg_innen und Entwicklungen im Theater abhängig sind. Es ist tatsächlich fraglich, ob ein normativer Entwurf überhaupt sinnhaft wäre, allerdings ist die konstante Verweigerung, Vermeidung oder Problematisierung der Definitionsarbeit signifikant für den Diskurs der Dramaturgie. Besonders deutlich ist dies im Vergleich zu anderen Theaterberufen. Woher kommen diese Schwierigkeiten? Ein entscheidender Faktor sind die unzähligen Tätigkeitsfelder, die Dramaturg_innen in der Geschichte ihres Berufs übernommen haben und die bis heute expandieren. „Misst man den Dramaturgenberuf an den ihm zugeschriebenen zahllosen Tätigkeitsfeldern, so treffen auf ihn so viele Definitionen zu, wie es Dramaturgen gibt.“²⁵¹ Ironisch formuliert John von Düffel die Widersprüchlichkeit des Berufs: „Man könnte natürlich auch umgekehrt fragen: Gibt es etwas, das der Dramaturg nicht macht? Und die Antwort ist: Ja. Er trifft keine Entscheidungen, definitiv.“²⁵² Nach einem Überblick über die Entstehungsgeschichte des Berufsbildes trifft Reinsberg folgende Aussage: „Schlussfolgernd haben wir es von Beginn an mit einer unpräzisen Berufsbezeichnung im Verhältnis zu den Tätigkeitseinhalten und Arbeitsergebnissen zu tun.“²⁵³

Die Arbeitsergebnisse sind, wie einleitend erwähnt, im Gegensatz zu anderen künstlerischen Tätigkeiten wie Regie und Schauspiel von außen nicht klar zu erkennen. „Mehr als jeder andere Theaterberuf bewegt er sich im Dualismus von Konkretem und Diffusem.

250 Reichel, *Studien Zur Dramaturgie*, S. 8-9.

251 Reinsberg, „Berufsbild und Berufspraxis des Dramaturgen“, S. 328.

252 von Düffel, John, „Vermittler zwischen den Stühlen - was macht eigentlich ein Dramaturg?“, <http://www.goethe.de/kue/the/tba/de12095153.htm>, Zugriff am 17.1.2014.

253 Reinsberg, „Berufsbild und Berufspraxis des Dramaturgen“, S. 362.

Die Tätigkeitsfelder sind nur punktuell messbar, über existenzielle Bedeutsamkeit für die Institution oder die Inszenierung verfügen sie nicht.“²⁵⁴ Dies ist auch ein Grund für den langen Legitimierungsdiskurs der Dramaturgie.

Ein weiterer Faktor schließlich ist die Abhängigkeit der Wirkungsbereiche der Dramaturgin und des Dramaturgen von persönlichen Beziehungen innerhalb des Theaters. „Das Berufsverständnis ‚Dramaturg‘ war von Beginn an konkret und diffus zugleich und steht in den im Verlauf der Studie benannten diversen Abhängigkeitsverhältnissen.“²⁵⁵ Anhand der Forschungsarbeit *Studien Zur Dramaturgie. Kontexte - Implikationen - Berufspraxis* werden zahlreiche Interviews mit Dramaturg_innen geführt, die namentlich in der Publikation nicht genannt werden. Lediglich der Kontext, in dem sie arbeiten, also Stadtgröße und Anzahl der dramaturgischen Mitarbeiter_innen am Theater ist angeführt. Hier bestätigt sich dieses persönliche Abhängigkeitsverhältnis, das in Hansmanns Untersuchung zentral ist, auch innerhalb der heutigen Theaterstrukturen. „Kenntlich wird aus der Analyse der historisch orientierten Materialien und den Dramaturgenbefragungen die wiederholt exponierte Kausalität zwischen Intendantenprinzipien und dramaturgischer Berufstätigkeit.“²⁵⁶ Mit dieser Abhängigkeit verknüpft ist die schon erörterte lange Geschichte der fehlenden Entscheidungsgewalt der Dramaturg_innen über das Repertoire. Wenn auch bis heute weniger häufig, so sind doch einige bedeutende deutsche Theaterhäuser von Dramaturg_innen in der Position der Intendanz geleitet.

An die weiter fortbestehenden Definitionsprobleme schließt sich ein Legitimierungsdiskurs an, der immer wieder die Frage nach dem Nutzen von dramaturgischen Mitarbeiter_innen innerhalb der Theater aufwirft. So schreibt Bernhard Sobel 1986: „Ja, aber seid ihr Dramaturgen nicht auf einem Toten-Schiff, wo ihr partout behaupten müßt, daß ihr noch lebendig seid? Vielleicht ist eure Existenz gar nicht legitim. Das ist ja meine Frage.“²⁵⁷ Reinsberg beschreibt die klassische Argumentationslinie, in der Dramaturg_innen in ihrer Bedeutung für die Theaterarbeit angezweifelt werden.

„In seiner Banalität verdeutlicht folgendes Beispiel den ‚Luxus‘, den sich Theater leisten, die Dramaturgen mit produktionsdramaturgischen Arbeitsaufgaben engagieren: Eine Inszenierung gelangt auch dann zur Premiere, wenn der betreuende Dramaturg erkranken sollte. Erkrankt der Regisseur, muss sie verschoben werden oder droht so-

254 Ebda. S. 329.

255 Ebda. S. 363.

256 Ebda. S. 354.

257 Sobel, Bernhard, „Dramaturgie ist ein Totenschiff. Überlegungen zum Theatermachen in Frankreich und in Deutschland“, *Deutsche Dramaturgie - als Beispiel?*, S. 101.

gar zu ‚platzen‘. Leistung und Qualität der Tätigkeit des Dramaturgen sind im Endeffekt nicht notwendigerweise entscheidend für den Fortbestand des Theaterbetriebs. Trotzdem arbeiten an deutschen Theatern etwa 460 Dramaturgen. Wofür werden sie gebraucht, wo eingesetzt?“²⁵⁸

Es wird also deutlich, dass die dramaturgische Tätigkeit ein Bereich im Theater ist, der radikal in Frage gestellt werden kann. Dies ist ein zentraler Punkt, der den Diskurs über Dramaturgie prägt. Zwar ist das Funktionieren großer Theaterinstitutionen im deutschsprachigen Raum ohne Dramaturgieabteilungen nicht denkbar und die arbeitenden Dramaturg_innen sind vollends ausgefüllt mit Zuständigkeiten, doch gerade wenn es im Rahmen finanzieller Krisen um Effizienzsteigerung geht, ist ihre Position wackelig. „Der Dramaturg ist ja ein undefinierter Berufszweig, bei dem man schnell sagen kann: ‚Der kann alles machen‘, oder: ‚Den kann man doch auch ersetzen‘.“²⁵⁹

„Ein Problem der erweiterten Dramaturgie heute liegt darin, dass ihr Feld so schwer zu definieren ist, und da sehen Politiker, aber auch Intendanten schnelles Einsparungspotenzial. Wir müssen kulturpolitische Arbeit leisten, weil es so schwer zu erkennen ist, was wir alles machen und können.“²⁶⁰

Die Dramaturgie kann als innerhalb des organisierten staatlichen Theaterbetriebs gewachsen bezeichnet werden und muss sich gleichermaßen der Kritik von veralteten Strukturen und bürokratischer Leerarbeit stellen. Es passiert, dass die vitale dramaturgische Funktion andere Träger_innen innerhalb der künstlerischen Prozesse findet und aus der Dramaturgieabteilung nach und nach verschwindet. „Dramaturgie liegt jedem künstlerischen Arbeitsprozess am Theater zugrunde, kumuliert aber nicht ausschließlich in der Kompetenz des Dramaturgen.“²⁶¹

Interessanterweise stehen diese Ausführungen im großen Gegensatz zu den Erwartungen an die besagte Berufsgruppe. Ihr Infragestellen wird von ihrer totalen Idealisierung im Gleichgewicht gehalten. Gerade durch die unterschiedlichen Tätigkeitsbereiche, die zur Dramaturgie gezählt werden, avanciert die ausübende Person zum genialistischen Allrounder.

„Aus den im Rahmen des Forschungsprojektes durchgeführten Interviews ergibt sich eine schier unübersichtliche Gemengelage divergenter Berufe, die sich im Dramaturgen vereinigen. Er müsste schon eine Hydra sein, um all die geforderten Tätigkeiten

258 Reinsberg, „Berufsbild und Berufspraxis des Dramaturgen“, S. 329.

259 Groß, Jens, „Der Schlüssel liegt nicht in der Spielplangestaltung“, Interview mit Jens Groß/Hans-Thies Lehmann/Jan Linders, *Theater der Zeit* 03, 2005, S. 17.

260 Linders, Jan, ebda. S. 17.

261 Reinsberg, „Berufsbild und Berufspraxis des Dramaturgen“, S. 372.

zu bewältigen: als Berater des Intendanten, Theaterwissenschaftler, Philosoph, Kultur- und Kunstwissenschaftler, Philologe, Musikwissenschaftler, Kommunikationswissenschaftler, Psychologe, Drucker, Grafiker, Pfarrer, Pädagoge, Jurist, PC-Experte, Werbemanager, PR-Manager, Betriebswirtschaftler, Betriebsmanager, Literaturwissenschaftler, Mediziner, Historiker, Pförtner, Sekretär, Referent, Journalist, Autor, Bote und - längst zum Beruf avanciert - Prügelknabe.“²⁶²

Dieses Spannungsfeld zwischen fehlender Anerkennung als integraler Bestandteil vitaler Theaterpraxis bei gleichzeitiger Idealisierung meist im Sinne eines Allwissens macht das Berufsfeld unvorhersehbar und auch undankbar. „Theatrical cultures would have been much impoverished without these functionaries, yet their working lives were conducted out of the limelight and their significance has been overlooked.“²⁶³ Nach Reinsberg ist häufig die wissenschaftlich-fachliche Qualifikation der dramaturgisch Tätigen an heutigen Theaterbetrieben für die tatsächlich ausgeführten Arbeitsbereiche zu hoch, allerdings für nur teilweise oder gar nicht genuin dramaturgische Aufgabenbereiche, die ihnen auch zugeteilt werden, wiederum nicht ausreichend.²⁶⁴

Das Profil der Dramaturgin bzw. des Dramaturgen ist also eines, das von Beziehungsstrukturen innerhalb des Theaters bestimmt ist. Da die Dramaturgie in einen künstlerischen und sich wandelnden Betrieb eingebunden ist, muss sie sich notwendigerweise mitverändern bzw. sogar Veränderung initiieren. Ein interessanter Ansatz findet sich bei Hans-Thies Lehmann und Katja Leber bei der Beschreibung des Studiengangs in Frankfurt. Sie charakterisieren das Berufsprofil über die intellektuelle Qualifikation:

„Wenn es überhaupt möglich ist, eine fest umrissene Darstellung des Profils ›Dramaturg/Dramaturgin‹ zu geben, so beschreibt man es weniger anhand eines immer gleichbleibenden Aufgabenfelds, sondern anhand der persönlichen und intellektuellen Qualifikation. Der Dramaturg, die Dramaturgin sind dadurch zum Theater gekennzeichnet, dass sie ›von außen‹ zum Theater kommen und nicht bereits einen künstlerischen Theaterberuf gelernt oder ihn gar studiert haben. Sie verfügen über das intellektuelle Werkzeug zum Beispiel der Theater-, Literatur-, Gesellschaftswissenschaft oder Kunstgeschichte, unterscheiden sich also oft nicht nur inhaltlich durch ihre Studienrichtung vom Theater, sondern auch durch ihre akademisch geprägte Herangehensweise.“²⁶⁵

262 Ebda. S. 347.

263 Luckhurst, *Dramaturgy: A Revolution in Theatre*, S. 2.

264 Vgl. Reinsberg, „Berufsbild und Berufspraxis des Dramaturgen“, S. 332-33.

265 Lehmann, Hans-Thies/Katja Leber, „Dramaturgie als wissenschaftlich-praktische Ausbildung. Der Frankfurter Masterstudiengang an der Johann Wolfgang Goethe-Universität“, *Die Kunst der Dramaturgie: Theorie - Praxis - Ausbildung*, S. 235.

Dieses *von außen* ist eine Charakteristik, die meinen Recherchen zufolge als eine genuin dramaturgische Funktion beschrieben werden kann. So wie schon bei Lessing die Kritik als theaterinterne Strategie etabliert wird, die von außen hereinkommt, stellt das dramaturgische Denken und Arbeiten eine Brücke von außen in ein Theater und umgekehrt her. Im Brechtschen Sinne die Anbindung an die aktuelle Gesellschaft und Politik der Zeit. Hierin liegt ein entscheidender Moment, den dramaturgisches Arbeiten ausrichten kann: Das Theater vor seiner Selbstreferenzialität zu bewahren. „Theaterleute sind immer gefährdet, dass sie nur etwas im Theater sehen können und eigentlich nur vom Theater etwas verstehen.“²⁶⁶

Die Verknennung des dramaturgischen Arbeitens und seiner vitalen Funktion für das künstlerische Schaffen resultiert unter anderem aus der Vereinfachung der Berufspraxis auf einseitige intellektuelle und theoretische Arbeit, die keinen Bezug zum Probenbetrieb hat. Hierin drückt sich wiederholt der Widerstand gegen die Theorie innerhalb des künstlerischen Betriebs Theater aus.

„Intellektuelles Arbeiten scheint oft genug im Bewusstsein vieler, die am Theater beschäftigt sind, ein Randdasein zu führen. [...] Dramaturgie wird von den Mitarbeitern am Haus oft als Reduktion auf Theoretisches und nicht als Chance intellektueller Arbeit für die Praxis begriffen.“²⁶⁷

Das Sprechen mit Dramaturg_innen trägt nicht immer zur Klärung der dramaturgischen Praxis bei. Häufig wird in Selbstaussagen sogar der Beruf verklärt und die Unmöglichkeit seiner Definition betont. Selbst nach jahrelanger Tätigkeit seien sich viele tätige Dramaturg_innen nicht sicher, was Dramaturgie eigentlich ist. Der ironische Gehalt dieser Aussagen ist schwer eruierbar, in jedem Fall scheint eine zusätzliche Verwischung durch Antworten von den den Beruf Ausübenden sich in den Diskurs der Unklarheit einzuschreiben. Hermann Beil beispielsweise beginnt seinen Artikel „Über Glanz und Elend des Dramaturgen“ mit folgender Aussage: „In einem Gespräch mit Schülern fragte mich ein Bub, was ein Dramaturg sei. Da ich diese Frage eigentlich nicht beantworten kann, hole ich meist weit aus und beginne bei den alten Griechen.“²⁶⁸ Gibt es einen Vorteil, der aus dieser Strategie erwächst? Vielleicht ist es eine Antwort auf den Legitimierungsdiskurs,

266 Börgerding, Michael, „Theater zwischen Kunst und Wirklichkeit. Zur Dramaturgieausbildung an der Theaterakademie Hamburg“, *Die Kunst der Dramaturgie: Theorie - Praxis - Ausbildung*, S. 212.

267 Zehelein, Klaus, „Bis Der Text Die Augen Aufschlägt“, S. 16-17.

268 Beil, Hermann, „Über Glanz und Elend des Dramaturgen“, Reihe: Verwandlungen des Theaters - Teil 6, *Deutschlandfunk*, Beitrag vom 10.6.2007, http://www.deutschlandfunk.de/ueber-glanz-und-elend-des-dramaturgen.1184.de.html?dram:article_id=185229, Zugriff am 17.3.2014.

vielleicht eine ironische Bestätigung der Intellektualität der Berufsgruppe, die sich in ihrer meist geisteswissenschaftlichen Gesinnung jeder eingrenzenden Bestimmung entzieht.

„Aber was macht eigentlich ein Dramaturg? Es ist die meistgestellte Frage meines mehr als zwanzigjährigen Berufslebens, und so richtig weiß das keiner, weder im Ausland noch unter den Zuschauern hierzulande und auch im Theater nicht: Der Intendant, die Regisseure und Schauspieler, mit denen der Dramaturg tagtäglich zu tun hat, wissen zwar ziemlich präzise, was der Dramaturg eigentlich machen sollte – nämlich genau das, was er gerade nicht macht. Aber was er tatsächlich alles macht, das weiß niemand, nicht einmal der Dramaturg selbst.“²⁶⁹

Es kann nur wenig verwundern, dass ausländische Theaterschaffende ihrerseits große Mühe haben, die Arbeit von Dramaturg_innen innerhalb unserer Theaterbetriebe zu verstehen. Hinzu kommt, dass Bertolt Brecht in seinen Schriften das Berufsbild der Dramaturgie nie explizit beschrieben hat, was gerade in der Phase ihrer Expansion Orientierung geschaffen hätte.

„Some degree of obfuscation of the work of dramaturgs can be led back to Brecht himself: given the thoroughness of *Theaterarbeit* in its descriptions of agency and process, and the fact that four of Brecht's dramaturgs worked with him to compose it, it is curious that the various functions of the dramaturgs are not set down and explained. The omission may have been accidental, a classic collective blindness to self in the dramaturgical core of Brecht's enterprises, or a deliberate cloaking by Brecht of the work done by his principal collaborators to serve his own sexual, political and creative agendas, and it continues to impede the research of even those who read German; but in either case the omission has compounded all the other difficulties of cross-cultural transmission.“²⁷⁰

Luckhurst sieht als zentrales Definitionsproblem außerdem die Prozesshaftigkeit von Dramaturgie. In der Einleitung ihres Buches beschreibt sie die zwei häufigsten Interpretationen des Begriffs Dramaturgie als die internen Strukturen eines Theatertextes einerseits sowie die externen Elemente, die die Umsetzung eines Textes betreffen andererseits. Der Schlüssel beider Interpretationen liegt in der Konstruktion von Theatertext und Theateraufführung im Prozess ihrer Entstehung und in der Ausübung von Theaterpraxis.²⁷¹ „Both senses also signal the articulation of process, which may explain why the meaning of dramaturgy is so (bitterly) contested. The term dramaturg does not have a single meaning, even when it is accepted as the proper designation.“²⁷²

269 von Düffel, „Vermittler zwischen den Stühlen - was macht eigentlich ein Dramaturg?“

270 Luckhurst, *Dramaturgy: A Revolution in Theatre*, S. 143.

271 Ebda. S. 11.

272 Ebda.

„So, we're stuck with a name that is hard to pronounce, impossible to define, downright un-American, and which the Dramatists' Guild Quarterly refuses to spell correctly. But there is a bright side: my mother still has no idea what I do for a living.“²⁷³

In seinem Vortrag „Dramaturgie nach dem Drama“ innerhalb der Ringvorlesung *Hamburgische Dramaturgien* 2010 an der *Universität Hamburg* beschreibt Hans-Thies Lehmann das gesteigerte Interesse an dem Konzept und der Praxis der Dramaturgie der letzten Jahre. Das klassisch deutsche Modell wird vermehrt von anderen Ländern aufgegriffen und nutzbar gemacht.²⁷⁴ Warum ist gerade zur heutigen Zeit die Nachfrage nach einer Dramaturgie besonders groß? Lehmann beginnt erst einmal mit der Begründung, warum sich überhaupt Dramaturgie gerade im deutschsprachigen Theater so stark etabliert habe:

„Es ist sicher kein Zufall, dass gerade Deutschland diese besonders starke Tradition der Dramaturgie ausgebildet hat, denn theaterhistorisch kann man sagen, dass in anderen Ländern das höfische Theater mehr an Eleganz und sozialer Unterhaltung orientiert weniger [...] das intellektuelle Schwergewicht des Theaters ins Zentrum gerückt hat als gerade in Deutschland, wo schon im 16./17. Jahrhundert das Theater ja sehr stark eine Angelegenheit des gelehrten Bürgertums war. [...] Also es gibt eine spezifisch intellektuelle manchmal auch intellektualistische Tradition des deutschen Theaters.“²⁷⁵

Lehmans Vortrag besticht durch die Klarheit, mit der das Phänomen Dramaturgie und seine zentrale Funktion beschreibt. Auch wenn er sich mit einem abschließenden Statement in den Diskurs der undefinierbarkeit einschreibt, so zeichnet er zuvor ein scharfes Bild dessen, was aufgrund seiner Unsichtbarkeit am Ende unbestimmbar bleiben muss. Für Lehmann bedeutet Dramaturgie eine Praxis der Bearbeitung. Die Dramaturgie betrachtet erst einmal das, was wir aufführen, als Gegenstand der Bearbeitung.²⁷⁶ Doch nicht nur Stoff, sondern auch die Tätigkeit an sich ist immer auch Objekt der Reflexion.

„Dramaturgie bedeutet daher immer wieder Selbstreflexion des Theatermachens insgesamt. [...] Dramaturgie ist nicht nur eine Tätigkeit, es ist nicht nur auch eine bestimmte Berufsbezeichnung von Dramaturgen, sondern es ist auch eine Schicht aller Theaterarbeit. Und diese Schicht kann man als eine Selbstreflexion des Tuns des Theaters selber verstehen, die immer wieder natürlich im Alltag des Betriebs in Vergessenheit geraten kann und die immer wieder gerade von der Dramaturgie hervorgehoben werden soll. Nicht nur in Hinblick auf die Stoffe sondern auch auf die Praxis. Was ist es eigentlich was wir tun wenn wir Theater machen? [...] Dramaturgie ist in diesem

273 Copelin, David, „Ten Dramaturgical Myths“, *What Is Dramaturgy?*, S. 23.

274 Vgl. Lehmann, Hans-Thies, „Dramaturgie nach dem Drama“, Ringvorlesung *Hamburgische Dramaturgien*, Fakultät Germanistik Universität Hamburg, 20. Jänner, 2010, <https://lecture2go.uni-hamburg.de/veranstaltungen/-/v/10498>, Zugriff am 31.7.2014.

275 Ebda, 8:30min-9:30min.

276 Vgl. ebda. 10:12min-10:29min.

Sinne also immer eine Selbstreflexion des Theaters im Licht seiner sozialen, soziologischen, historischen, künstlerischen Bedingungen und Voraussetzungen. Dramaturgie ist eigentlich ein anderer Name für fortwährende Distanz und Distanznahme zum eigenen Tun im Theater.“²⁷⁷

Das gestiegene Interesse an Dramaturgie fällt in eine Zeit, in der das fixierte Verständnis von Drama stark in Frage gestellt wird. Das dramatische Theater wird zu nur einer Spielart von vielen, kann aber nicht mehr die natürliche Grundform des Theaters sein.²⁷⁸ „Jetzt in einem Moment also, als das Drama als spezifisch europäische Form des Theatertextes und einer spezifischen Dramaturgie in Zweifel gerät [...] wächst gleichzeitig das Interesse an Dramaturgie. Warum?“²⁷⁹ Nach Lehmann sprechen dafür zwei Gründe: Erstens hat die Theorie heute in zahlreichen Bereiche Einzug erhalten wie z.B. im Tanz und der Performance. Darstellende Künstschaaffende ziehen Dramaturg_innen und Dramaturgen zu Rate, um von ihrem breiten Wissen zu profitieren. Die Selbstbefragung der Kunst ist in das Zentrum des kreativen Prozesses getreten, die Reflexion keine Randerscheinung mehr. Gegenteilig dazu verlangen zweitens viele Gruppen nach dramaturgischer Mithilfe, um den Herausforderungen der Förderungsansuchen gewachsen zu sein. Hier fungieren diese als Diskursfabrikant_innen.²⁸⁰ Doch auch im herkömmlichen Theater ist die Rolle der Dramaturgin und des Dramaturgen nach Lehmann neu bedacht.

„Dramaturgie ist [...] zunächst Kommentar und Reflexion [...], doch in Kommentar und Reflexion erschöpft sich Dramaturgie nicht. Sie zeichnet sich vielmehr spezifisch noch durch eine eigentümliche und vielleicht kaum mögliche Dualität aus nämlich zugleich, und manchmal im gleichen Moment der Arbeit, der Probe, des künstlerischen Produzierens [...] reflektierende Distanznahme und kreative Produktion zu sein.“²⁸¹

Die Dramaturgin bzw. der Dramaturg ist Teil eines kreativen Prozesses, gleichzeitig ein reflektierender Blick von Außen. Lehmann beschreibt die Problematik dieser Doppelgleichheit. „Der kreative Prozess hat [...] eine Seite, die sich jeder Disziplinierung und auch jeder theoretischen Vorabbestimmung entzieht.“²⁸² Dieses impulsive und blinde, wie Lehmann es beschreibt, lässt „sich nicht einfach theoretisch [...] rechtfertigen und begründen“.²⁸³ Dieser Widerspruch ist zentral, denn auch wenn die Dramaturgie mit der Theorie oder sogar einer ordnenden und disziplinierenden Kraft assoziiert wird, ist sie „zugleich Teil

277 Ebda. 10:42min-11:51min.

278 Vgl. ebda. 12:00min-14:00min.

279 Vgl. ebda. 18:29min - 19:00min.

280 Vgl. ebda. 18:29min-21:00min.

281 Ebda. 21:40min - 22:27min.

282 Ebda. 22:37min-23:07min.

283 Ebda.

dieses notwendigerweise blinden, impulsiven und gegen allzuviel Theoretisieren sich auch bewusst abschottenden kreativen Prozesses, den das Theater darstellt.“²⁸⁴

Schließlich kommt Lehmann daraus zu einer Schlussfolgerung, die sich wiederum, wenn auch sehr differenziert, in den Diskurs der Unbestimmtheit der Dramaturgie einordnet.

„Diese Spaltung zieht eine Folgerung nach sich. Gute Dramaturgie ist per Definition undefinierbar. Sie ist unfeststellbar im Zwischenraum zwischen Reflexion und Invention. Dramaturgie ist immer mit dabei, sogar wenn es keinen Dramaturgen gibt, und sie tritt doch am Ende nie als solche hervor.“²⁸⁵

Lehmans Vortrag enthält viele zentrale Fragestellungen und Charakterisierungen der Dramaturgie im postdramatischen Theater, weshalb er an dieser Stelle die geeignete Überleitung zu dem letzten inhaltlichen Schwerpunkt meiner Arbeit bietet. Welchen Herausforderungen stellt sich die heutige dramaturgische Praxis?

284 Ebda. 23:15min-24:14min.

285 Ebda. 24:22min-24:40min.

6. ZEITGEMÄSSE DRAMATURGIE: NEUE HERAUSFORDERUNGEN

Nach dem bisher erlangten Überblick über die Geschichte und Entwicklung der Dramaturgie widmet sich dieses Kapitel heutiger dramaturgischen Praxis. Inwiefern haben sich die Anforderungen an Dramaturg_innen in den letzten Jahrzehnten verändert?

Diese Herausforderungen werden in unterschiedlichen Beiträgen diskutiert, ich gebe hier eingangs einen Überblick über die ausgewählte Recherche. Wie schon angekündigt, diskutiert der im letzten Kapitel erwähnte Vortrag „Dramaturgie nach dem Drama“ von Hans-Thies Lehmann Dramaturgie in der heutigen Theaterlandschaft. Unterschiedliche Auseinandersetzungen mit der heutigen Berufspraxis finden sich weiters in den Universitätslehrgangsbeschreibungen in dem Sammelband *Die Kunst der Dramaturgie: Theorie - Praxis - Ausbildung* von Anke Roeder. Auch in dem Sammelband von Peter Reichel *Studien zur Dramaturgie. Kontexte - Implikationen - Berufspraxis* charakterisiert Ilse Reinsberg Herausforderungen an heutige Dramaturgiestudierende. In *dramaturgy and performance* liegt der Fokus auf heutiger dramaturgischer Praxis in Großbritannien, wie zum Beispiel innerhalb des *devised theatre*. 2009 wurde eine Ausgabe des britischen Magazins *performance research* ganz dem Thema Dramaturgie gewidmet, das internationale Beiträge versammelt, von denen viele heutige dramaturgische Strategien anhand von Projekten beschreiben. Im *Theater der Zeit* findet sich im Märzheft 2005 die Beschäftigung mit dem Berufsbild Dramaturg_in und 2008 startete *Die deutsche Bühne* einen Schwerpunkt über mehrere Ausgaben unter dem Titel „Intelligenz statt Events. Dramaturgie heute“. Weitere interessante Artikel zu unterschiedlichen Thematiken des dramaturgischen Arbeitens finden sich in der zweimal jährlich herausgegeben Zeitschrift *Dramaturgie* (früher: *Dramaturg*) der *Dramaturgischen Gesellschaft*.

Wie sieht die heutige Theaterlandschaft aus, auf die sich diese Analyse bezieht? Die inzwischen schon über geraume Zeit etablierten postdramatischen oder nicht mehr dramatischen Theatertexte verlangen weiter nach immer neuen Spielformen und Analysewerkzeugen. Die Autorschaft verteilt sich auf mehrere Personen, kollektive Arbeitsprozesse und Textproduktionen sind keine Seltenheit. Das Theater verlässt die Häuser und erkundet öffentliche wie private Räume auf der Suche nach der das Theater umgebenden Wirklichkeit. Die letzten Jahrzehnte bringen eine derart große Pluralität des Theaterschaffens hervor, dass der Theaterbegriff eine ständige Erweiterung erfährt. Dieses heterogene Feld ist im Rahmen meiner Arbeit nicht darstellbar.

Lehmann erklärt in seinem Vortrag, es sei unmöglich, die heutige Praxis von Dramaturgie zusammenfassend zu beschreiben. Innerhalb seines Lehrauftrags ist er bemüht die Studierenden auf das heterogene Feld einer Berufspraxis vorzubereiten, kann jedoch keinen einheitlichen Begriff oder einheitliche Praxisbeschreibung anbieten.

„Der Kontinent Theater/Performance hat sich in einer solchen Weise erweitert, ist derart diffus geworden, dass es keinesfalls mehr einen bestimmten Begriff von Dramaturgie geben kann. Die Arbeit des Dramaturgen ist dabei jedes Mal einzeln und speziell zu diskutieren und es gibt keine Berufsbezeichnung mehr dafür. Deswegen ist es auch sehr schwer geworden, heute Studiengänge für Dramaturgie überhaupt zu machen, weil wir eben wirklich nur den Versuch machen können, zwischen den Anforderungen der institutionalisierten Dramaturgie und den Anforderungen an ein breites Bewusstsein von Entwicklung der Künste und des Theaters mit all seinen neuen Spielformen irgendwie hin und her zu lavieren. Die Rolle des Dramaturgen und die Bedeutung der Dramaturgie sind derartig ausdifferenziert, dass ein allgemeiner Begriff dafür nichts in Händen hielte.“²⁸⁶

Michael Börgerding beschreibt in der Vorstellung der Dramaturgieausbildung in Hamburg die Uneindeutigkeit des Materials, mit dem die dramaturgische Praxis arbeitet. „Dramaturgie zu studieren heißt dabei, eine Entscheidung zu treffen für eine zukünftige Theaterarbeit, die sich immer wieder infrage stellt im Bewusstsein, dass das Material, mit dem sie zu tun hat, sich jeglicher Eindeutigkeit widersetzt.“²⁸⁷

Das Ziel dieses Kapitels ist, die zentralen Problemstellungen für eine heutige dramaturgische Praxis anhand zusammengefasster Thematiken zu umreißen. Es versteht sich von selbst, dass die Bereiche ineinander verwoben sind und die Beleuchtung einzelner, stark vereinfachter Aspekte dem besseren Überblick dient. Im Kapitel 7 schließlich wird der Versuch unternommen, zentrale dramaturgische Funktionen aus der Betrachtung der Geschichte, der Praxis und ihrer Entwicklung heraus zu kristallisieren, die zu einer florierenden Theaterarbeit beitragen.

6.1. Das Postdramatische Theater - Ein Gestern?

Ohne die Möglichkeit, hier heutiges Theaterschaffen zufriedenstellend zu skizzieren, ist es doch notwendig, einen kurzen Überblick zu geben und auf bestimmte Begriffsproblematiken aufmerksam zu machen.

Lehmann umreißt in seinem Vortrag kurz aktuelle Strömungen der Theaterlandschaft aus den letzten zehn Jahren. In all jenen Formen ist die Dramaturgie als Selbstreflexion von

²⁸⁶ Lehmann, „Dramaturgie ohne Drama“, 53:15min-54:20min.

²⁸⁷ Börgerding, „Theater zwischen Kunst und Wirklichkeit.“, S. 202.

zentraler Bedeutung. Ich fasse diese schon sehr knappe Darstellung hier einleitend zusammen.

Als Erstes führt Lehmann die Tendenz zu gemeinsamen Gruppenkollaborationen an. Das große Regietheater (unter namhaften Regisseuren wie Zadek, Gosch, Pausch) ist am Abklingen und heutige Produktionsprozesse stehen wieder unter einem größeren gemeinschaftlichen Geist. Auch wenn die Regiehandschriften sichtbar bleiben, so verläuft der Entstehungsprozess kollektiver als in der vorhergehenden Generation. Das *sight specific theatre* erkundet Räume außerhalb des Theaterhauses. Städte, Landschaften und Wohnräume werden von theatralen Events erobert. Dabei steht oft die Analyse des Alltags und eine Intensivierung von Wahrnehmungssituationen im Mittelpunkt. Die Dramaturgie erhält hier eine kuratorische Funktion von Mitteln und Medien und der Organisation von in der Öffentlichkeit stattfindenden Prozessen. Weiters fasst Lehmann unter *Theater des Sprechaktes* Theaterarbeit zusammen, in der das Interesse an Text und Literatur zentral bleibt, aber eine Verschiebung der Wahrnehmung auf den Sprechakt stattfindet. Auch die vermehrte Arbeit mit dem Chor führt Lehmann als aktuelle Tendenz an. Abschließend nennt er noch die verschiedenen Spielarten der *Dokufiktion*. Politisches und historisches Material wird befragt, bearbeitet und mit einer Theatersituation verknüpft. Nicht die Weitergabe von faktischem Wissen steht hier im Zentrum, sondern die Ermöglichung einer sinnlichen Erfahrung von Geschichte oder politischen Ereignissen.²⁸⁸

Lehmanns grundlegendes Werk *Das postdramatische Theater* beschreibt 1999 die damals aktuellen Strömungen und Hervorbringungen in der Theaterlandschaft, seitdem zentrale Umbrüche und Verschiebungen werden charakterisiert. Hier finden sich zentrale Beschreibungen und Elemente des von ihm *postdramatisch* genannten Theaters. Eine ausführliche Analyse neuer Schreibweisen für das Theater findet sich in Gerda Poschmanns *Der nicht mehr dramatische Theatertext* von 1997. Beide Ausführungen haben den Diskurs rund um den Einzug der Postmoderne im Theater eröffnet und sind bis heute durch zahlreiche Publikationen und Forschungsarbeiten ergänzt worden.

Zwar habe ich mich dazu entschieden, Lehmanns Begriff des postdramatischen Theaters zu übernehmen, jedoch sind hier einige Anmerkungen zu machen. Postdramatisches Theater als Begriff dient mir zur Benennung eines sehr heterogenen Feldes von Theaterkreationen, die sich nach der gattungspoetischen Form des Dramas entwickeln, also über diese hinaus. Das Drama dient dabei vielmehr als negative Vorlage als es einer Klassifizierung einer

²⁸⁸ Vgl. Lehmann, „Dramaturgie ohne Drama“, 42:37min-53:15min.

neuen Form dient. Diese Verallgemeinerung begründet sich aus dem Mangel neuer Begrifflichkeiten, die groß genug sind, um keinen erneuten Ausschlussdiskurs zu beginnen. Da mein Fokus der dramaturgischen Arbeit in unterschiedlichsten Theaterproduktionen gilt, ist mein Anliegen weniger die Klassifizierung dieser Arbeiten als deren unterschiedliche Herausforderungen an die dramaturgische Praxis. Dramaturgie heißt jedoch auch immer Reflexion von Strömungen und das Finden von Begrifflichkeiten, um ein Sprechen über Theater zu ermöglichen. In diesem Sinne sei hier eine kurze Differenzierung bzw. Problematisierung des Begriffes des *Postdramatischen* angeführt.

Die Beschreibung des postdramatischen Theaters von Lehmann ist die Analyse der Auswirkungen der Postmoderne im Bereich des Theaters. Die Postmoderne als philosophische und künstlerische Etappe ist im Anschluss an die Moderne, in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, zu verorten. Der schließlich auch ins Theater überführte Jargon etablierte sich mit einiger Verzögerung auch wenn er heute weiterhin Verwendung findet.

So stellt sich uns heute, wie Joachim Lux treffend formuliert, die Entscheidung zwischen einem „Nicht-mehr“ und einem „Noch-nicht“, Nachhall oder Vorschein von etwas zu sein.²⁸⁹ Beim Berliner Theatertreffen 2008 hält der heutige Intendant des *Thalia Theaters* ein Impulsreferat mit dem Titel „Theater ohne Autoren: Ist die Zukunft dramatisch?“, in dem er über die Frage nach dem Autor die Emanzipierung von der Postmoderne behandelt. Einleitend konstatiert Lux seine Abscheu gegenüber der konstanten Formulierung einer Krise des Theaters.²⁹⁰ Diese Debatte orientiere sich an vorgestern und kaschiere reale Problemstellungen. Mit diesem Vorgestern bezeichnet er das Jahr 1968 und den Mauerfall. Die Postmoderne schließlich beschreibt er als das Gestern, „das noch fataler als das Vorgestern die heutige Auseinandersetzungen dominiert“.²⁹¹ Um den Boom der postmodernen Philosophie zu erklären, greift Lux auf die Schriften Lyotards zurück. Dieser bringt 1979 sein Werk *Das postmoderne Wissen. Ein Bericht* heraus, in dem er das Konzept der Postmoderne entwirft.

„Von Jean-Francois Lyotard stammt die Diagnose, das ‚Ende der großen Erzählungen‘ sei gekommen. Er war der Meinung, dass die Moderne, die immer noch vom bürgerlichen Subjekt und seiner Fähigkeit, sich umfassend welterklärend auszudrücken, zu Ende sei. Die einheitliche Weltanschauung aus dem Geiste Gottes, der Moral, eines Subjekts sei weder in der Philosophie noch in der Literatur länger möglich. Stattdessen müsse

289 Lux, Joachim, „Theater ohne Autoren: Ist die Zukunft dramatisch?“ Impulsreferat beim Berliner Theatertreffen 2008, http://www.thalia-theater.de/h/mitarbeiter_37_de.php?news=47, Zugriff am 14.3.2013.

290 Vgl. ebda.

291 Ebda.

man sich postmodern dem Divergenten, Dissoziierten, dem Heterogenen und Zersplitterten stellen. Der Konsens einer einheitlichen Weltbehauptung sei weg.“²⁹²

Lehmanns bahnbrechendes Werk zum postdramatischen Theater erscheint 1999, also erst zwanzig Jahre danach. „Seitdem firmiert in heilloser Begriffsverwirrung alles Mögliche als ‚postdramatisches Theater‘.“²⁹³ Nach Lux gibt es in Bezug auf die Autorenfrage zwei Tendenzen im postdramatischen Theater: Entweder der_die Autor_in „ist fortan jemand, der wie eine Schaumkrone auf der Welle tanzend, in postmoderner Meisterschaft mit dem Vagen und Virtuellen spielt und spielen kann“²⁹⁴ oder er wird überhaupt nicht mehr gebraucht in den verschiedenen performativen Theaterformen, die in dieser Zeit explodieren.

Diese postmoderne Sphäre, die Lux als „narzisstische Pose einer satten Gesellschaft, die Fußnote eines gesellschaftlichen Augenblicks“²⁹⁵ bezeichnet, ist heute nicht mehr im gleichen Sinne real. Einerseits sind die Erkenntnisse der Postmoderne nicht mehr wegzudenken, doch ist das Reale, das in einer Philosophie Jean Baudrillards längst durch eine Hyperrealität und die Prinzipien der Simulation ersetzt ist, wieder neu in unseren Alltag hereingebrochen. Der Anspruch eines durchdringenden Blickes auf die Welt und des Vermögens über die Welt als Ganzes sprechen zu können, ist jedoch Geschichte.

„Seit dem Höhepunkt der Postmoderne, den man vermutlich in den Achtziger Jahren verorten könnte, haben sich zwei historisch wesentliche Dinge ereignet: der schon erwähnte Mauerfall und der 11. September 2001, als symbolische und reale Aktion im Kontext des ‚clash of cultures‘. [...] Mit diesen beiden Ereignissen, die unser aller Leben beeinflusst und verändert haben, hat sich die Geschichte mit unverstellbarer Macht zurückgemeldet. [...] Es spricht vieles dafür, dass der Einsturz der Twin-Tower für den Westen trotz mehrerer tausend Toter die Erlösung von dem unhistorisch postmodernen Nichts war. [...] Dies war – das ist meine Überzeugung – die Initialzündung für die Abkehr vom Postmodernen, der Abschied von der Verweigerung von Realität und Geschichte, der Moment der Rückkehr der Geschichte, der Sehnsucht nach Realität und Wirkung, die die Künste seitdem in Bewegung hält.“²⁹⁶

Der Einschnitt des 11. Septembers 2001 wird von vielen Theoretikern und Philosophen auf seine Auswirkungen hin untersucht. Eine sehr schöne Beschreibung der tatsächlichen plötzlichen Veränderungen nach diesem Schicksalstag macht Björn Bicker, der zu jener Zeit gerade als Jungdramaturg an den *Münchner Kammerspielen* arbeitet.

292 Ebda.

293 Ebda.

294 Ebda.

295 Vgl. ebda.

296 Ebda.

„Genau in unseren Neubeginn an den Münchner Kammerspielen hagelte der 11. September als kollektives Schockerlebnis. Plötzlich war die Welt da draußen mitten im Theater. Mit einem Schlag war auch dem Letzten klar: Alles was wir tun, wird ab sofort vor dieser Folie gelesen werden müssen. Von einem Tag auf den anderen fand Theater in einer veränderten Welt statt. In der Rückschau kann man sagen, der bundesrepublikanische Wattebausch, der sogar die Wiedervereinigung einigermaßen unbeschadet überlebt hatte - man fühlte sich ja als Gewinner am Ende der Geschichte-, fing an sich aufzulösen. Das Gefühl dafür, dass Handlungen Konsequenzen haben, kehrte zurück.“²⁹⁷

Mit diesem Ereignis also kann man vereinfacht von einem Ende der postmodernen Ära sprechen. Dieser kurze und lückenhafte Exkurs soll die Verwendung des Begriffs *postdramatisch* (Lehmann wählte ganz bewusst das Adjektiv und spricht nicht von einer Postdramatik, die eine neue Gattung behauptet) problematisieren und ihn in seiner Geschichtlichkeit kenntlich machen.

Wo stehen wir also heute? Joachim Lux skizziert seine Beobachtung heutigen Theaters, die ich hier noch abschließend wiedergeben möchte. Nach Lux ist das Theater auf einer aktiven Suche nach seinen Zuschauer_innen und der Wirklichkeit, die sie umgibt. „Das Theater heute ist eines, das sich seiner sozialen Verantwortung bewusst ist, ja diese sogar will. Dadurch ist es so lebendig und in seinen Erscheinungs- und Äußerungsformen so vielfältig und mutig wie schon lange nicht mehr.“²⁹⁸

„Es hat sich [...] auf die Gesellschaft eingestellt, flüchtet weder (wie nach den Erschütterungen des Zweiten Weltkriegs) in einen idealistischen Literatur- und Klassikerhimmel, noch rennt es (wie in der Achtundsechzigerzeit) gegen eine (heute ohnehin nicht bestehende) formierte Gesellschaft an, es bleibt auch nicht im postmodernen Vagheitshimmel, sondern geht mit dem Verlust an Mehrwert, den es erlitten hat, produktiv, man könnte auch sagen ‚erwachsen‘, um und erarbeitet sich so möglicherweise einen neuen. Es arbeitet daran, den gegenwärtigen Zustand zu bilanzieren, an Wertefindung und Grundlagenforschung im gesellschaftlichen Raum. In diesem Bemühen sind interessanterweise plötzlich wieder die Wissenschaften, sei es Ethnologie, Naturwissenschaft oder Soziologie, zu Partnern des Theaters geworden.“²⁹⁹

297 Bicker, Björn, „Die Kunst der Teilhabe. Stadttheater als politische Praxis“, *Die Kunst der Dramaturgie: Theorie - Praxis - Ausbildung*, S. 194.

298 Lux, „Theater ohne Autoren: Ist die Zukunft dramatisch?“.

299 Ebda.

6.2. Dramaturgie ohne Drama

„Längst hantiert das Theater mit einem Text-Begriff, der viel mehr meint als dramatische Literatur.“³⁰⁰

Der erste Themenkomplex hat die Dramaturgie ohne bzw. nach dem Drama zum Kernpunkt. Wie schon einleitend beschrieben, sind Texte für das Theater nicht mehr ausschließlich dramatisch, noch werden prinzipiell eigens für das Theater geschriebene Texte verwendet. Vielmehr herrscht eine Aneignungspraxis, die jede Textform für das Theater nutzbar macht, oder überhaupt auf eine Textvorlage verzichtet. Diese verschiedenen Herangehensweisen fordern dementsprechend unterschiedliche dramaturgische Überlegungen und Arbeitsschritte.

Für das Theater geschriebene Texte fordern ihrerseits neue Spielweisen, ihnen muss der Weg auf die Bühne erst ermöglicht werden, indem sie spielbar gemacht werden. Das umfasst einerseits die Aneignung des Textes, der sich des raschen Verstehens entzieht, und dann, vielleicht der kompliziertere Fall, das Überzeugen von Regie und Schauspieler_innen, dass der Text wert ist, aufgeführt zu werden. Das ist bei zunehmend abstrakten Texten, die den Darstellenden vorerst keine Identifikationsmöglichkeiten oder gar Figuren anbieten, nicht immer leicht. Hier kann ein theoretisch versiertes Verständnis von Form entscheidend sein, um die Spielmöglichkeiten in adäquater Sprache zu übersetzen. Elfriede Jelinek beschreibt diesen Akt des Erklärens in ihrem Beitrag *Der Text-Engel* aus der Perspektive ihrer Autorinnenschaft:

„Wer braucht meine Erklärungen, die ich geradezu zwanghaft abgebe, aber gleich am Eingang hätte endgültig abgeben sollen: Niemand braucht sie. Der Dramaturg gibt sie, aber nicht bloß in meinem Sinn (oder nicht immer, hoffentlich nur selten), und das ist gut, die Schauspieler, die Schauspielerinnen brauchen ja auch Erklärungen, aber von mir kriegen sie nur die, die im Text stehen. Vom Dramaturgen bekommen sie das Übergreifende, das auf den Autor oft übergriffig wirkt, aber eine Autorin wie ich, die braucht das. Die will das.“³⁰¹

Es versteht sich von selbst, dass die unzähligen Film-, und Romanadaptionen ein weiteres großes Arbeitsfeld heutiger Dramaturg_innen darstellen. Es ist inzwischen Standard, die theatrale Uraufführung eines Romans im Spielplan zu präsentieren.

Diesen Bereich der Adaption, wo die Dramaturgie im Überschreiben eine starke Rolle

300 Borrmann, Dagmar, „Offensive Dramaturgie?“, *Dramaturg. Nachrichten der dramaturgischen Gesellschaft*, 2, 2000, S. 2.

301 Jelinek, Elfriede, „Der Text-Engel (Dramaturgen)“, *Die Kunst der Dramaturgie: Theorie - Praxis - Ausbildung*, S. 13.

der Autorschaft übernimmt, erläutert Koen Tachelet in seinem Beitrag „Zu Roman- und Filmadaptionen für die Bühne.“³⁰² Ein Aspekt, den er beschreibt, trifft auf für das Theater geschriebene Texte ebenso zu wie auf die Adaption von Romanen: Der Text muss erst Körpern zugewiesen werden. Viele Theatertexte, wie beispielsweise auch Jelineks, weisen weder Figuren noch Textzuordnungen für Darstellende auf.

„Für eine Bearbeitung ist es von entscheidender Bedeutung, die Texte konkreten Körpern zuzuweisen. In einem (mehr oder weniger klassischen) Theaterstück hat der Autor das schon getan; bei einer Romanbearbeitung noch nicht. Bei jedem Satz, den man als Bearbeiter konstruiert, gilt die Frage, auf welchen Körper der Zuschauer den Satz später projizieren kann.“³⁰³

Auch theaterfremde Texte werden aus den verschiedensten Bereichen entnommen und für die Bühne benutzt. Diese Texte, von Schauspieler_innen gesprochen, weisen eine andere Textqualität auf.

Dagmar Borrmann beschreibt das Einverleiben theaterfremder Texte für die Bühne als Teil einer *offensiven Dramaturgie*.³⁰⁴ Um aktuell zu bleiben, mit der Schnelligkeit gesellschaftlicher und politischer Ereignisse mithalten zu können, greift die Dramaturgie nach allem, das das Theater in Verbindung mit der Realität und dem Tagesgeschehen bringt. Ursächlich sei hier der akute Mangel an aktuellen und relevanten Theatertexten.

„Also bleiben wir lieber dabei, die Brocken, die uns die Wirklichkeit mit wachsender Geschwindigkeit vor die Portale schmeißt, auf die Bühnen zu holen. Buchstäblich mit allen Mitteln. [...] Also nehmen wir, die offensiven Dramaturgen, was wir kriegen können: Filmszenarien, Romane, Interviews, Essays, Politikerreden, Tagebücher, die Zeitung. Es gibt nichts, was vor dem Theater sicher wäre. Nicht mal das Telefonbuch.“³⁰⁵

Der Anspruch, aktuell zu sein, kommt von den Theatern selbst.

„Seit das Theater für sich reklamiert, gesellschaftliche Veränderungen kritisch zu reflektieren und also teilzunehmen an gesellschaftlicher Praxis, ist es in ständiger Not, entsprechende Stücke zu finden. Und seither ist es eine große Material-Verwurstungsmaschine. Je schneller Realität sich verändert, desto gieriger schlingt sie. Wir befinden uns gerade wieder in so einer Turbozeit, aber es ist bei weitem nicht die erste.“³⁰⁶

Als problematisch bezeichnet Borrmann den Zustand, dass die offensive Dramaturgie keine freie Wahl sondern eine Notwendigkeit sei. „Offensiv zu sein, ist keine besondere Leis-

302 Tachelet, Koen, „Zu Roman- und Filmadaptionen für die Bühne“, *Die Kunst der Dramaturgie: Theorie - Praxis - Ausbildung*, S. 38-50.

303 Ebda. S. 46.

304 Vgl. Borrmann, „Offensive Dramaturgie?“, S. 2-3.

305 Ebda. S. 2.

306 Ebda.

tung der Dramaturgie / des Theaters, sondern eine Notwendigkeit. Ein Zwang.“³⁰⁷ Man kann sich nicht einfach für eine herkömmliche Dramaturgie entscheiden. Nur so bleibt das Theater legitimierbar und spielt im öffentlichen Diskurs noch eine Rolle.³⁰⁸

Die Problematik der fehlenden relevanten Theatertexte trotz so vieler Förderungsprogramme im deutschsprachigen Raum wie nie zuvor³⁰⁹ ist ein häufig diskutiertes Problem. Joachim Lux konstatiert, dass die neuen Impulse im Theater schon seit längerem nicht mehr vom Text ausgehen.

„Es hat, von wenigen Ausnahmen wie Elfriede Jelinek abgesehen, schon lange kein neues Stück gegeben, das in der Öffentlichkeit einen bedeutsamen Rand gehabt hätte. Die wesentlichen ästhetischen Impulse kommen schon seit geraumer Zeit nicht vom Text. Das aber müsste für einen Autor der Maßstab sein.“³¹⁰

Stilistisch entgegengesetzt entwickelt Robert Lepage seine Theaterstücke ohne präexisten-ten Text und greift auch nicht auf theaterfremde Texte zurück. Hier werden während der Proben Figuren und Geschichten auf den Proben durch Improvisationen mit den Darstellerinnen und Darstellern entwickelt. Der Text ist in diesem Probenprozess meist das Letzte, das eine endgültige Fixierung erfährt.

Verschiedene dieser Arbeitsmethoden, bei denen der Text erst im Laufe des Probenprozesses entsteht, werden als *devised theatre* zusammengefasst. In diesem Bereich gibt es auch rein kollektive Produktionen, in denen die Position der Regie unbesetzt bleibt. Im Fall, dass es eine dramaturgische Position gibt, wäre diese auch auf ihre Navigationsfähigkeit innerhalb kollektiver Prozesse hin zu untersuchen. Dieser Bereich der Dramaturgie ohne Regie wird innerhalb dieser Arbeit nicht ausführlicher diskutiert, bildet aber einen vor allem in England entscheidenden Ansatz, in dem dramaturgische Tätigkeit neue an-sätze und Arbeitsweisen entwickelt.

In jedem Fall kann von der Vergangenheit des Dogmas des Textes im Theater gesprochen werden. Denn auch bei der Inszenierung heutiger Texte kann nicht mehr von einer Monopolstellung des literarischen gegenüber anderer theatraler Elemente gesprochen werden.

„Das Theater, das ein Ensemble verschiedener Künste bildet, löst deren vormals herrschende Hierarchie auf. Im Prozess einer Inszenierung entsteht die mannigfaltige Autorenschaft jener verschiedenen Künste, die einen anderen Reichtum erzeugen kann als der starre Blick auf einen vorliegenden Text, dessen selbstverständliches Primat der Vergangenheit angehört.“³¹¹

307 Ebda.

308 Vgl. ebda. S. 3.

309 Vgl. Lux, „Theater ohne Autoren: Ist die Zukunft dramatisch?“

310 Ebda.

311 Schäfer, Helmut, „Dramaturgie ist keine Übersetzerwerkstatt. Eine philosophische Reflexion“, *Die*

Alle Teile des Theaters werden zu zentralen Elementen und die Dramaturgie ist keine literaturwissenschaftliche Disziplin mehr, sondern muss in Bereichen der bildenden Kunst, der Medien, des Tanzes und vielem mehr versiert sein. Wo die Wahrnehmung vom reinen Inhalt des Gesprochenen auf den Sprechakt an sich gelenkt wird, werden Rhythmik, Melodie und Komposition zentrale zu untersuchende Elemente. So kann, wie auf der Tagung der Jelinek Forschungsplattform „Sinn egal. Körper zwecklos“. Postdramatik – Reflexion & Revision“ in Wien in dem Gespräch über Jelineks Text *Die Winterreise* festgestellt wurde, die Kenntnis der Musikwissenschaft entscheidende Zugänge zum Text schaffen und Interpretationsräume öffnen.³¹²

„If dramatic writing loses its dominating influence on many kinds of theatrical practice, dramaturgy still remains indispensable for the whole field of the performing arts and also for the production of film and media, the organization of festivals and exhibitions etc. [...] In times of rapid change, the dramaturg of the twenty-first century will need to be open-minded, ready to accept the job as a position on shifting grounds and to question the categories that used to define the art of theatre.“³¹³

6.3. Dramaturgie ohne Autor

„eigentlich würde ich gern selber, wenigstens als einzige, aber so exklusiv ist es auch wieder nicht, verstehen, was ich sagen will“³¹⁴

Die Praxis der Dramaturgie hat sich im Laufe der Geschichte stark in dem Spannungsfeld zwischen Autor_innen und dem Theater positioniert. Zu Beginn als halbe Theaterdichter werden Dramaturg_innen später zur Ansprechpersonen für solche und oft zu ihren Berater_innen, Unterstützer_innen und Entdecker_innen. Im englischsprachigen Raum hat die Beziehung von Dramaturgie und Schreiben fürs Theater noch eine stärkere Tradition, da die Begleitung von Autor_innen in ihrer Schreibarbeit lange der Hauptbereich der Dramaturgie war. Hier wird im Schreibprozess begleitet, unterstützt, beraten und heutzutage auch in Form von Workshops ein noch nicht fertiger Theatertext auf die Probe gestellt und der auch gemeinsam mit Schauspieler_innen modifiziert werden kann und soll. Doch

Kunst der Dramaturgie, S. 21.

312 Lodes, Birgit/Monika Meister, „Variationen des Stillstehens. Musikalische und performative Strukturen in Elfriede Jelineks ‚Winterreise‘“, im Rahmen des Symposiums „Sinn egal. Körper zwecklos“. Postdramatik – Reflexion & Revision, Forschungsplattform Elfriede Jelinek 14.-18.5.2014, Kunsthalle Wien, 16.5.2014, 15:30.

313 Lehmann, „Dramaturgy on Shifting Grounds“, S. 6.

314 Jelinek, „Der Text-Engel (Dramaturgen)“, S. 14.

zurück zur traditionell deutschsprachigen Tradition. Als *Anwälte und Anwältinnen des Textes* sind Dramaturg_innen vielfach bezeichnet worden, meist mit einem Beigeschmack einer unangenehmen Kontrollinstanz, die für die Rechte der lebenden oder verstorbenen Urheber_innen der Texte eintritt. Dieses Bild kann man heute endgültig verabschieden. Vielmehr ist die Frage nach einer Dramaturgie ohne Autor_in bzw. mit sehr unterschiedlichen Formen der Autorschaft zeitgemäß.

„Die alte Rede vom Dramaturgen als Anwalt des Textes entfaltet vor dem Hintergrund des Alltags vieler Dramaturgen einen ganz neuen Charme. Selig die Zeiten, in denen man als Dramaturg noch unterm Dach des Theaters in seiner Denkstube hauste und als Experte der Texte weniger zum Betrieb, dafür aber mehr Durchdachtes beizutragen hatte. Als vornehmster der Zwecklosen würde man sich dabei schnell einbilden, auch der erste ihrer Künstler zu sein. Die Formulierung ist verräterisch: Gegen welche gesetzwidrigen Übergriffe muss der Text durch dramaturgische Analysen überhaupt geschützt werden? Und wer macht hier wem den Prozess?“³¹⁵

Autorschaft als kunsthistorisches Konzept, assoziiert mit Originalität, Handschrift und einem bestimmten Werkbegriff von Kunst hat durch die Postmoderne eine grundlegende Modifikation erfahren. Besonders in der bildenden Kunst in den 70er Jahren, beispielsweise bei Andy Warhol, werden technische Verfahren zur Herstellung von Kunstwerken angewandt, wodurch sie theoretisch von jedem und jeder nachgemacht werden können. Die Möglichkeit der Kopie, der Vervielfältigung und des Zitats machen die Autorschaft fragwürdig und zweifeln das Konzept der Originalität an.

Die Auswirkung dieser Haltung ist, wenn auch verzögert, ebenfalls im Theater zu beobachten. Zitat, Kollage und Kopie werden zu zentralen gestalterischen Merkmalen. Gerade im Theater ist die Frage nach der Autorschaft per se eine schwierige, bedingt durch das Ensemble an einer Produktion mitwirkenden Künstler_innen. So ist die Debatte über das Regietheater, die den_die Autor_in getötet hat, nach Lux ein völlig verstaubter Hut. Das sogenannte Regietheater habe Autor_innen nicht vernichtet, so Lux, sondern sie genauso reanimiert.³¹⁶ „Man sieht, wie sich im Autor der schreckliche Zustand des Theaters kristallisiert. Man könnte das Gleiche an den Regisseuren durchexerzieren.“³¹⁷ Anhand des_der Autor_in werden viele Schlachten gefochten, ich schließe mich Lux an, dass dieser in diesem Kontext nur eine exemplarische Funktion hat.

Auch wenn die Autorschaft nicht abgeschafft wird, so hat sie sich doch in ihrem Bewußtsein verändert. Ein gutes Beispiel hierfür ist wiederholt die Autorin Elfriede Jelinek. „[W]

³¹⁵ Kiefer, „Theater als Dramaturgie studieren. Zürcher Hochschule der Künste“, S. 217.

³¹⁶ Lux, „Theater ohne Autoren: Ist die Zukunft dramatisch?“.

³¹⁷ Ebda.

as der Autor aus der Obhut entläßt, hütet sich dann leider auch oft vor ihm (denn, ja, auch der Regisseur darf bei mir alles!), es scheut ihn wie die Pest, das Stück den Autor, wenn es einmal auf der Bühne ist, und oft will es mit ihm dann überhaupt nichts mehr zu tun haben.“³¹⁸

Die dramaturgische Arbeit besteht, so Lehmann, viel weniger in der Anwaltschaft dem_r Autor_in gegenüber, vielmehr kann man von einer Anwaltschaft des guten Lesens³¹⁹ sprechen. Diese wirkliche Lektüre fordert der Theaterwissenschaftler von einer guten Dramaturgie ein, sie ist so zentral wie eh und je.

„Die Frage nach den Mitteln der Inszenierung ist immer auch eine Frage nach der Theorie, nämlich eines Denkens und Lesens, das Texte nicht unproblematisch als ‚Sinnganzes‘ nimmt, sondern in ihrer Zerrissenheit erkennt, die jedes nähere Hinlesen erfahrbar macht.“³²⁰

Der_die Dramaturg_in ist so der Lektüre verpflichtet, nicht unbedingt der_die Verfasser_in. Die Intentionen des Autors und der Autorin geben auch nicht immer Antworten, noch den Grund dafür einen Text zu inszenieren, so Helmut Schäfer in seiner philosophischen Reflexion über Dramaturgie.

„Dramaturgie ist keine Übersetzerwerkstatt, in der allein Orte, Zeiten und gelegentlich auch Texte ausgewechselt werden. Auch wenn die historischen, sozialpolitischen Hintergründe für einen Text bedeutend sind, lassen sich daraus nicht die Gründe ableiten, die zu der Entscheidung für ein bestimmtes Material führen. Noch können die vermutbaren Intentionen des Autors den Grund dafür liefern - seit der Moderne gilt eher Benjamins Befund, dass die Tiefe eines Werks mit seiner Intentionslosigkeit verknüpft ist. In unserem Fall bedeutet es, dass sich ein Theatertext von seinem literarischen Autor emanzipiert hat.“³²¹

Durch die gründliche Lektüre übernimmt der_die Dramaturg_in im Probenalltag oft die eine Text erklärende Position. Besonders bei zeitgemäßen Texten, die sich nicht mehr durch Figuren und in Form von abgeschlossenen Handlungen ausdrücken, hat die Dramaturgie viel Vermittlungsarbeit zwischen Text, Team und Schauspieler_innen zu leisten.

„Der Dramaturg, die Dramaturgin hat jetzt die Verantwortung. Das haben sie nun davon [...], die Dramaturgen, die [...] sagen jetzt, da es fertig ist, was das Stück überhaupt ist, was es zu bedeuten hat und was davon überhaupt das Stück sein soll, was es mit Sicherheit nicht ist; das ist kein Stück, aber trotzdem muß ein paar Leuten, die damit beschäftigt sind, ja gesagt werden, welches Stück aus dem Stück herausgenom-

318 Jelinek, „Der Text-Engel (Dramaturgen)“, S. 11.

319 Lehmann, Hans-Thies, „Theater denken, Risiken“, *Theater der Zeit*, 3, 2005, S. 13.

320 Ebda.

321 Schäfer, „Dramaturgie ist keine Übersetzerwerkstatt. Eine philosophische Reflexion“, S. 22.

men werden soll. Das nehmen sie sich heraus, und das ist gut so.“³²²

Natürlich bedeutet diese Trennung nicht, dass dramaturgische Arbeit nicht auch Dialog mit Autor_innen bedeutet. In ihrem Beitrag über jene „Text-Engel“ beschreibt Jelinek den Dramaturgen als „flügel Schlagendes Geistwesen“³²³, das „begeistert für etwas, von dem auch er noch nichts wußte, das er aber schon an sich vorbeiziehen ließ wie den Vorboten eines Sturms“³²⁴ die Autorin schlussendlich zum Schreiben inspiriert. „Das Schreiben können sie mir nicht abnehmen, die Dramaturgen, aber alles andre schon, immerhin.“³²⁵

Aus dem vorhergehenden Kapitel *Dramaturgie ohne Drama* erklärt sich, dass eine Vielzahl von Theaterproduktionen ohne explizit für das Theater geschriebene Texte auskommen und somit auch ohne die Existenz eines Autors bzw. einer Autorin. Theaterfremde Texte werden collagiert oder in Improvisationen werden neue Texte eigenständig entwickelt. Gleichzeitig gibt es eine Vielzahl an Förderprogrammen, Schreibwerkstätten und Autor_innentagen, die die Hervorbringung heutiger Theatertexte explizit fördern.

„Das Stadttheater ist aller Dynamik zum Trotz Zentrum der Arbeit mit Autoren geblieben. [...] Außerhalb des Stadttheaters aber ist für den Autor wenig Platz. Denn alles Performative ist der Versuch der Rückgewinnung des Dramatischen ohne den Autor im klassischen Sinne. Alle schreiben mit. Theater ohne Autoren ist möglich, und zwar sehr gut sogar.“³²⁶

Jochen Kiefer schlussfolgert in seinem Beitrag, dass der Begriff der Anwaltschaft in der Dramaturgie nicht mehr für den Text, aber anstelle dessen für das Theater selbst notwendig ist. „Es wird in Zukunft kaum mehr Anwälte des Textes, es wird Anwälte des Theaters, seiner Konzepte und seines Selbstverständnisses brauchen.“³²⁷

Abschließend noch ein kleiner Exkurs in den Aufgabenbereich von Autordramaturg_innen. Dieses Phänomen ist selten, existiert aber Trotz seiner Widersprüchlichkeiten in der Praxis noch. John von Düffel beschreibt in seinem Artikel die Herausforderungen, Autor und Dramaturg gleichzeitig zu sein. „Er ist ein Diener zweier Musen, der der Dichtung und der des Theaters - ein Dilemma, welches der Autordramaturg meist dadurch löst, dass er keiner von beiden gerecht wird.“³²⁸ Aus dieser Lage heraus begründet von Düffel, dass es wohl nur mehr eine Handvoll arbeitender Autordramaturg_innen gibt.

322 Jelinek, „Der Text-Engel (Dramaturgen)“, S. 12.

323 Ebda. S. 9.

324 Ebda. S. 9-10.

325 Ebda. S. 11.

326 Lux, „Theater ohne Autoren: Ist die Zukunft dramatisch?“.

327 Kiefer, „Theater als Dramaturgie studieren. Zürcher Hochschule der Künste“, S. 223.

328 von Düffel, John, „Der Autordramaturg: ein glücklicher Mensch“, *Theater der Zeit*, 3, 2005, S. 25.

Der ohnehin immanente Konflikt zwischen Praxis und Theorie verdichtet sich im Autordramaturgen noch einmal. „Alle Widersprüche des Dramaturgenberufs zwischen Machen und Mäkeln, Produzieren und Kritisieren scheinen sich im Autordramaturgen zu verdichten. ‚Wie geht das zusammen?‘ ist denn auch die zweitmeistgestellte Frage seines Lebens.“³²⁹ Doch es ist nach von Düffel durchaus nicht abwegig Autor_in und Dramaturg_in zu sein. Schließlich tut ihm als Autor der kritische Abstand des Dramaturgen von Zeit zu Zeit gut, wohingegen der Dramaturg davon profitiert, sich auch einmal in künstlerische Prozesse einzumischen und diese mitzugestalten. Außen- und Innensicht sind beiden Berufsbildern schon eingeschrieben. So ist es weniger das Zusammendenken, was die Herausforderung darstellt, sondern „die meistgestellte Frage im Leben eines Autordramaturgen [lautet] praktisch: ‚Wie kann ich beides trennen?‘“³³⁰ Von Düffel beantwortet diese Frage für sich folgendermaßen: „Ich bin nicht nur Autor, sondern auch Dramaturg, um an künstlerischen Prozessen teilzuhaben, die nicht ausschließlich in mir anfangen und enden.“³³¹ Produktiv für den_die Autor_in ist, dass sowohl im Theater als auch beim Schreiben zwar Erfahrung mitwirkt, aber keinerlei Rezept angewandt werden kann, „dass man sich seine Legitimation als Dramaturg wie als Autor bei jeder Arbeit neu schaffen muss, dass Probleme meistens dort auftauchen, wo man sich sicher wähnt, und dass es gerade das Unmögliche ist, das plötzlich funktioniert.“³³² Es sind diese Momente, die für von Düffel die positive Wechselwirkung beider Berufsbilder auszeichnen. „Man muss sich den Autordramaturgen als glücklichen Menschen vorstellen.“³³³

6.4. Dramaturgie ohne Theater

Unter der Bezeichnung *Dramaturgie ohne Theater* versammle ich Tendenzen, in denen eine Bewegung aus dem festen Theaterhaus hinaus in die es umgebende Umwelt, meistens in die Stadt, passiert. Produktionen in der freien Szene erkunden vielerorts öffentliche Plätze, bespielen theaterferne Orte und erkunden damit die Stadt auf eine neue Weise. *Sight specific theatre* ist der dafür verwendete Terminus. Es geht nicht nur darum, etwas in einem fremdem Raum zur Darstellung zu bringen, vielmehr geht es auch um das tatsächliche Erkunden von genau diesen Orten, ihrer Geschichte und ihren Eigenheiten. Theaterschaffende treten in einen Dialog mit dem Draußen, mit der Wirklichkeit in ihrer Um-

329 Ebda. S. 25-26.

330 Ebda. 26.

331 Ebda.

332 Ebda.

333 Ebda.

welt. Gleichzeitig wird dem Publikum dieser Veranstaltungen auch eine Neubegegnung mit bekannten oder unbekannten Plätzen ermöglicht und die Wahrnehmung für seine Stadt erweitert.

Auch die von Lehmann beschriebene Tendenz der *Dokufiktion* findet in dem *sight specific theatre* eine Möglichkeit, sich über Plätze Geschichte und Politik anzunähern und sie zu befragen. So ist der körperliche Exkurs, die Bewegung des Zuschauer_innenkörpers eine Bewegung zur sensuellen Erfahrung von Geschichte. Theatrale Stadtführungen, die Bespielung von politischen Räumlichkeiten, das Kenntlichmachen von geschichtsträchtigen Orten führt zu einer leiblichen Erfahrung im Gegensatz zum reinen Wissen über die behandelten Geschehnisse. Dieses Verkörperlichen von Wissen durch unterschiedliche Wahrnehmungsakte ist ein großes Forschungsfeld theatraler Praxis.

Die Erkundung der Städte passiert aber nicht allein von freien Gruppen. Auch das Stadttheater hat seine Grenzen nicht mehr an den Rändern des Gebäudes. Björn Bicker schreibt in *Die Kunst der Dramaturgie* einen Beitrag mit dem Titel „Die Kunst der Teilhabe. Stadttheater als politische Praxis“, worin er seine Praxis an den *Münchener Kammerspielen* beschreibt. Diese neuen Stadterkundungen verändern verständlicherweise auch die dramaturgische Arbeit. Bicker beginnt so seinen Beitrag mit der provokanten Aussage: „Wenn das Theater anfängt, sich für seinen städtischen Kontext zu interessieren, dann ändert sich zwangsläufig auch die Arbeit der Dramaturginnen und Dramaturgen. Manchmal geht es sogar so weit, dass sie sich selbst abschaffen. So war das in meinem Fall.“³³⁴ Dass Stadttheater dem Namen nach auch Theater der Stadt sind und mit dieser in einen Dialog treten, ist mehr und mehr eine Selbstverständlichkeit. Doch als einfach kann es nicht bezeichnet werden. „Wie schafft man den Spagat zwischen einer überregional bedeutenden Schauspielbühne und dem Anspruch, Theater für eine konkrete Stadt und ihre lebhaften Einwohner zu machen?“³³⁵ Vor allem dann, wenn man meist doch gerade für die Arbeit im Theater erst in diese Stadt gezogen ist und der Probenalltag sich auf sechs Tage die Woche morgens bis abends erstreckt. Wo bleibt da Zeit für die Stadt?

Bicker beschreibt, wie sie durch Zufall Kontakt zu einer Jugendgruppe an der Peripherie der Stadt bekommen und über einen langen Zeitraum ein gemeinsames Projekt aufgebaut. Dieses Kennenlernen der Stadtperipherie, der Migrationsgenerationen, dieser konkreten Wirklichkeit einer globalisierten Welt mündet in dem breit angelegten Projekt *Bunnyhill*. „Wir vom Theater hatten viel zu wenig Ahnung vom Leben am Stadtrand. Von der Wirk-

³³⁴ Bicker, „Die Kunst der Teilhabe. Stadttheater als politische Praxis“, S. 193.

³³⁵ Ebda. S. 193.

lichkeit der zweiten und dritten Einwanderergeneration.“³³⁶ Die Frage wie diese Kluft zwischen Peripherie und Zentrum zu überbrücken ist, ist zentral in unserer Einwanderungsgesellschaft und lässt sich nicht mehr nicht stellen. Im Unterwegssein zwischen Theater und Stadtperipherie, durch Treffen mit Jugendlichen, Eltern wie Sozialarbeitern stellt Bicker sein Selbstverständnis als Dramaturg radikal in Frage.³³⁷ „Wie können wir langfristig den abgesteckten Bezirk sich selbst bespiegelnder Kunst verlassen und Grenzen auflösen zwischen sozialer, politischer und künstlerischer Praxis, um somit eine andere, neue Relevanz unseres eigenen Tuns zu erfahren?“³³⁸ Somit gestaltet sich langsam eine Idee davon, was Theater in einer Stadt sein kann. „Das Öffnen der Institution nach außen. Die Suche nach neuen Formen der Theatralität. Die Kunst der Teilhabe.“³³⁹

In weiteren Projekten wird mit Laien auf der Bühne gearbeitet und es werden weitere öffentliche Orte erobert. Die Arbeit des Stadttheaters expandiert. Die immer häufiger werdenden Bürgerbühnen an Stadttheatern, die dieses Jahr in Dresden ihr erstes Festival feierten, sind eine der vielen Formen der Expansion des Theaters und damit eine Herausforderung an die Dramaturgie. Bicker beschreibt seine zentrale Aufgabe in der Organisation von Kommunikation, Begegnung und Dialog.³⁴⁰ Die dramaturgische Arbeit wird zu einer Erkundungstour innerhalb einer Stadt, dem Kennenlernen und Herausfinden interessanter Orte und sozialer Zusammenkünfte, mit denen das Theater in Dialog treten kann oder ein Versuch, die unsichtbare Hülle der bildungsbürgerlichen Stätte zu sprengen oder bis an die Peripherie einer Stadt auszudehnen. Ohne in die Falle einer anmaßenden Pädagogik oder einen kolonialistischen Gestus einer Bildungselite zu tappen, muss Theater in dieser Kunst der Teilhabe, wie sie Bicker beschreibt, „die Frage nach der Definition von Kunst und damit auch die Frage nach dem Theater neu stellen.“³⁴¹ Bicker beschreibt abschließend die Möglichkeit, das Theater als utopischen Ort der Begegnungen zu positionieren.

„Das Theater kann es in diesem Sinne schaffen, als utopischer, dritter Ort zu funktionieren, Begegnungen zu stiften, die an keinem anderen Ort auf diese Weise stattfinden würden. Es kann als Bühne für soziales und politisches Handeln fungieren und kann umgekehrt den sozialen und politischen Raum zur Bühne erklären. In beiden Fällen entstehen Handlungsräume, die neue Freiheiten ermöglichen. Mich hat persönlich die jahrelange Arbeit an solchen Projekten dem klassischen Theaterbetrieb

336 Ebda. S. 195.

337 Vgl. ebda. S. 196.

338 Ebda.

339 Ebda. S. 197.

340 Ebda.

341 Ebda. S. 200.

entfremdet. Mein Selbstverständnis als Dramaturg hat sich derart gewandelt, dass ich mich eigentlich gar nicht mehr als solcher bezeichnen möchte. Auf der Suche nach der gesellschaftlichen Relevanz des eigenen Tuns hab ich mich selbst abgeschafft und zugleich neu erfunden.“³⁴²

Dramaturgie ohne Theater ist auch Festival-dramaturgie. Sie findet ihren Sitz nicht in einem festen Theaterhaus, sondern bespielt im Rahmen eines begrenzten Zeitraums meist mehrere Spielstätten gleichzeitig, die sich auf konventionelle Theater wie öffentliche Plätze aufteilen. Explosionsartig entfaltet sich in dieser kurzen Zeit eine Dramaturgie, die einer Stadt vorübergehend ein neues Gesicht gibt und meist von außen kommende künstlerische Impulse gibt. Während der restlichen Zeit des Jahres findet dramaturgische Arbeit nicht nur hinter dem Schreibtisch statt. Hier ist das Bild des Dramaturgen bzw. der Dramaturgin im stillen Kämmerchen völlig überholt, wenn es darum geht, Produktionen vom gesamten Kontinent zu einem in sich schlüssigen Programm zusammenzustellen. So steht am Anfang jeder Arbeit für Pfof, der seine Arbeit als freier wie als Festival-dramaturg beschreibt, „die radikale Selbstbefragung, was wir tun [...]. Das ist die beängstigende Freiheit und zugleich beglückende Seite dieses Berufes: einen Arbeitsbereich mit Inhalten zu füllen, dafür Strukturen zu entwickeln und Formen finden zu können.“³⁴³

Der_die Festival-dramaturg_in ist einmal Jäger_in, einmal Sammler_in. Diese Suchbewegung begrenzt sich keineswegs auf Schauplätze des Theaters, sondern durchstreift Städte und Orte, erkundet Museen, Konzerte, Nachtclubs und erkundet mit dem Blick eines Fremden Anknüpfungspunkte für die eigene Arbeit.³⁴⁴

„Wo findet Gemeinschaft statt und wie funktioniert sie? Und wo kann ein Festival andocken, wie kann es, in seiner zeitlichen Begrenztheit, aufregender Fremdkörper werden? / Das ist eine Suchbewegung, die sich auch in meiner täglichen Arbeit spiegelt, in der ich weniger der Dramaturg im stillen Kämmerlein, sondern ständig unterwegs bin, flanierend zwischen den Formaten und Genres.“³⁴⁵

Ohne den Anspruch, sich dabei tatsächlich auf die Orte und Menschen einzulassen, ist Festival-dramaturgie nach Haiko Pfof undenkbar. Die wichtigste Aufgabe nämlich, „Begegnungen zu fördern und einen Austausch in alle Richtungen in Gang zu bringen“³⁴⁶, bliebe dadurch unerfüllbar. Die größten Glücksmomente seien dann jene, wenn die Teile eines Programms tatsächlich so zusammenpassen, dass „ein größeres Drittes entsteht.“³⁴⁷

342 Bicker, „Die Kunst der Teilhabe. Stadttheater als politische Praxis“, S. 201.

343 Pfof, Haiko, „Eigentlich doch kein Dramaturg“, *Theater der Zeit*, 3, 2005, S. 21.

344 Vgl. ebda.

345 Ebda.

346 Ebda.

347 Ebda., S. 22.

Christian Holtzhauer beschreibt in seinem Artikel „Programm oder Produktion?“ die Vor- und Nachteile des Daseins als freier Dramaturg. Wieder eine Form der Dramaturgie ohne Theater, die sich von der Arbeit an festen Häusern unterscheidet. In der freien Szene ist der Bereich der Spielplangestaltung von dem der Produktionsdramaturgie notwendigerweise getrennt. So kann oder muss man sich entscheiden, auf welcher Seite man tätig sein möchte.³⁴⁸ Die große Entscheidungsfreiheit durch die geringen Vorgaben ist nur, aber maßgebend, von der finanziellen Umsetzbarkeit begrenzt. Die Beschaffung von Geld ist auch ein bestimmender Teilbereich der Arbeit von freien Produktionsdramaturg_innen. „Hier sind besondere Qualifikationen gefragt, muss doch glaubhaft und eloquent begründet werden, warum gerade dieses Projekt gesellschaftlich und künstlerisch relevant und somit förderungswürdig ist.“³⁴⁹ Hierdurch expandieren die Aufgabenbereiche der Dramaturgie heute schnell und unmerklich in Management und Produktion. „Der Antrag auf Förderung ist das Programmheft des freien Dramaturgen.“³⁵⁰ Doch leben könne man von der freien Produktionsdramaturgie nach Holtzhauer nur in ganz seltenen Fällen. Sie sei vielmehr ein Luxusartikel, der besondere Erfahrungen, Freiheiten und größerer Spezialisierung erlaubt. Eine Beschäftigung für begrenzte Zeit, die viel Engagement und materielle Genügsamkeit mit sich bringt.³⁵¹

6.5. Dramaturgie als Ko-Produktion

In den bisherigen Themenbereichen ging es primär um inhaltliche Verschiebungen und Erweiterungen der heutigen dramaturgischen Praxis. Mit *Dramaturgie als Ko-Produktion* möchte ich noch einen abschließenden Punkt anführen, der sich vorwiegend aus einer Strukturänderung der Theater ergibt.

Am Symposium der *Dramaturgischen Gesellschaft* im Januar 2005 in Frankfurt fand eine Diskussion mit dem Titel „Der Dramaturg als (Ko-)Produzent“ statt. In einer vorausgehenden Überlegung von Christian Holtzhauer, die in einer vor dem Symposium erscheinenden Ausgabe der Zeitschrift *Dramaturg* publiziert wird, konstatiert der Autor eine Verschiebung der Arbeitsbereiche der Dramaturgie.³⁵² „Weniger das Theater als Kunst,

348 Vgl. Holtzhauer, Christian, „Programm oder Produktion?“, *Theater der Zeit*, 3, 2005, S. 23.

349 Ebda. S. 24.

350 Ebda.

351 Ebda.

352 Holtzhauer, Christian, „Dramaturgie zwischen Kunst und Geschäft. Überlegungen vor der Diskussion «Der Dramaturg als (Ko-)Produzent»“, *Dramaturg. Zeitschrift der Dramaturgischen Gesellschaft* 2, 2004, S. 25.

sondern zunehmend das Theater als Geschäft sind Gegenstand der Dramaturgie.“³⁵³ Neben der Funktion des Dramaturgen bzw. der Dramaturgin als Geldbeschaffer_in, die im Rahmen der freien Dramaturgie schon diskutiert wurde, ist der zentralste Punkt bei Holtzhauer die Tendenz der Theater mehr und mehr Gastspiele, Koproduktionen und Festivals auf den Spielplan zu setzen.³⁵⁴ Gastspiele erfordern, ähnlich wie die schon besprochene Festival dramaturgie, eine primär kuratierende Rolle. Koproduktionen bringen die Dramaturg_innen in die Position von Koproduzent_innen. Gerade an kleineren Theatern wird die Koproduktion zur Chance, größere Projekte realisieren und sonst fehlende Medienpräsenz erreichen zu können. „Nicht zuletzt verhelfen Koproduktionen zur überregionalen Wahrnehmung der eigenen Arbeit, was bei der nächsten Kürzung des kommunalen Kulturetats durchaus lebensrettend sein kann.“³⁵⁵ Die geforderten Qualifikationen der zuständigen Dramaturg_innen sind Kommunikation, Verhandlungsgeschick und Organisationstalent.³⁵⁶ Ein Grund für den neuen Trend der Koproduktionen ist die zunehmende Verwischung der Grenze zwischen Stadttheater und freier Szene. „Die frühere Arbeitsteilung zwischen Off-Bühnen und Stadttheater, zwischen traditionellem Literaturtheater und Avantgarde verwischt mehr denn je und ich wüsste nicht, warum man für eine der beiden Seiten Partei ergreifen sollte.“³⁵⁷

Auch die zunehmenden Anforderungen an die Dramaturgie im Marketing souverän zu sein, ist hier angesprochen. Die Dramaturgie ist für jegliche Art des Zusatzprogrammes am Theater zuständig, das außerhalb des regulären Spielplans läuft. „Der Dramaturg ist derjenige, der von der Intendanz beauftragt wird, besondere Projekte anzuregen und sie dann auch zu planen, zu konzipieren, finanziell und werbemäßig abzusichern. Der Dramaturg ist ein Festivalmacher.“³⁵⁸

Trotz der immer vielfältigeren Anforderungen, die auch die „normalen“ Stadttheaterdramaturg_innen treffen, die Kompetenz in sehr unterschiedlichen Wissens- und Praxisbereichen fordern, spricht sich Holtzhauer für die Spezialisierung aus.

„Trotzdem denke ich, dass es notwendig ist, sich zu spezialisieren und nicht nur Allrounder zu sein. Aber es will ja auch keiner vierzig Jahre dasselbe machen, und da vertraue ich auf die Neugierde und auf die Fähigkeit zu lernen, und die Gewohnheit, sich in etwas Neues einzuarbeiten.“³⁵⁹

353 Ebda. S. 25.

354 Ebda. S. 25-29.

355 Ebda. S. 26.

356 Ebda.

357 Lux, „Theater ohne Autoren: Ist die Zukunft dramatisch?“.

358 Möller, Karl-Hans, „Der Dramaturg als (Ko-)Produzent“, Diskussion zwischen verschiedenen Teilnehmer_innen, *Dramaturg. Zeitschrift der Dramaturgischen Gesellschaft*, 1, 2005, S. 32.

359 Holtzhauer, Christian, „Der Dramaturg als (Ko-)Produzent“, S. 35.

Es stellt sich mir die Frage, ob heutige Dramaturgie überhaupt ohne Spezialisierung möglich ist. Sowohl im freien Theater, wo die Produktionsteams immer neu, den Inhalten des Projekts entsprechend zusammenkommen, wie auch im Stadttheater, sind Aufgaben- und Wissensbereiche unter den Mitarbeiter_innen aufgeteilt. Doch ob man ein Leben lang Dramaturg_in sein kann, stellt Marie Zimmermann grundlegend in Frage. Die Prozesshaftigkeit des Berufs bedingt auch sein Ende.

„Man kann ein Leben lang dramaturgisch denken, aber ich bezweifle, dass man mehr als zwanzig Jahre Dramaturg sein kann. [...] Dieser Beruf ist ein kreativer, produktiver, denkerischer Zustand, und jeder Prozess kommt irgendwann an ein Ende. Die einen entscheiden sich Intendanten zu werden, die anderen machen es so wie ich, hier mal ein Festival, da mal eins, um sich vor der generellen Frage zu drücken: Was ist denn eigentlich Theater?“³⁶⁰

360 Zimmermann, Marie, „Der Dramaturg als (Ko-)Produzent“, S. 36.

7. DIE DRAMATURGISCHE FUNKTION ALS GRUNDLAGE VITALER THEATERARBEIT

Als abschließendes Kapitel meiner Arbeit finde ich zurück zur anfangs beschriebenen *Funktion der Dramaturgie*. Der Spur und Frage folgend was das *genuin Dramaturgische* (Reinsberg), die *Schicht der Dramaturgie* im Theater (Lehmann) oder die *dramaturgische Funktion* (Haß) unabhängig von der sie ausübenden Person ist, fasse ich hier in abschließenden Erkenntnissen zusammen. Ich behaupte, dass die dramaturgische Funktion eine Notwendigkeit für eine vitale und künstlerisch explorierende Theaterarbeit ist. Wieso? Die Dramaturgie hat im Lauf der Zeit unterschiedliche Strategien etabliert, die ich eine Praxis des Widerstands nennen möchte. Durch ihre Verfahren werden Prozesse verlangsamt, Schnelllebigkeiten hinterfragt und kommerzialisierende Tendenzen gebremst. Gleichzeitig wird neuen Formen der Weg frei gemacht, Experimenten Raum gegeben und Impulsen nachgespürt. Der Kern dieses Widerstands ist die beständige, und nach Marie Zimmermann durchaus beängstigende Frage: *Was ist eigentlich Theater?*

Die Dramaturgie hat die Rolle der wiederholten Selbstreflexion des eigenen Tuns im künstlerischen, gesellschaftlichen wie politischen Kontext inne. Sie fragt nach Relevanz und Potenzial des Theaters, wirkt seiner Selbstreferenzialität entgegen und steuert das Neue, noch Unentdeckte an. Für all diese Funktionen bedient sie sich unterschiedlicher Werkzeuge wie der Beschreibung, Versprachlichung, Reflexion und Vernetzens. Sie entwickelt eine Sprache, die das Sprechen über Theater und die Verständigung zwischen den so unterschiedlichen Mitwirkenden im Theater und dem Publikum ermöglicht.

Theateralltag und vitale dramaturgische Funktionen widersprechen einander oft, doch gerade im Widerstand gegen die Einverleibung konzentrierten dramaturgischen Tuns durch einen stressigen Betriebsalltag und finanzielle Einsparungszwänge drückt sich eine gute Dramaturgie aus. Insofern kann meine Arbeit als eine Art Plädoyer für das Dramaturgische verstanden werden.

7.1. Das Verschwinden der dramaturgischen Funktion

Ulrike Haß beschreibt in ihrem Referat, das 1990 im *Dramaturg* erschien, die „Unmöglichkeit der Dramaturgie“³⁶¹. Ihre Aufgabenbereiche sind nach innen wie nach außen gleich-

361 Haß, „Positionen der Dramaturgie“, S. 1.

zeitig gerichtet, einerseits auf die inneren Bereiche des Theaters, gleichzeitig aber nach außen in die Welt, auf die Gesellschaft und ihre Zusammenhänge. „Ihre Zwischenlage, was keine Definition darstellen soll, macht die Dramaturgie zu einem höchst fragilen Posten, was denjenigen, die sie als Posten innehaben, regelmäßig in die Verzweiflung treibt.“³⁶²

Dieses *Innen und Außen* beschreibt eine zentrale dramaturgische Funktion, die in vielen Aufgabenbereichen wiederzufinden ist. *Innen und Außen* des künstlerischen Prozesses, im Sinne der Gleichzeitigkeit von kreativem Schaffen und kritischer Reflexion. *Innen und Außen* des Theaters, mit Blick auf die Organisation, Ensemblebildung und den Spielplan innerhalb und gleichzeitiger Aufmerksamkeit auf gesellschaftliche wie politische Entwicklungen außerhalb des Theaters. *Innen und Außen* des Theatergebäudes, innerhalb der Probenräume und Büros, außerhalb auf Feldrecherche, bei Stadterkundungen und dem Publikum. Und schließlich *Innen und Außen* eines Betriebes, einer Arbeitsstelle und eines Berufsbildes, das sich von außen nach seiner eigenen Funktion hin befragt.

Ulrike Haß beschreibt auf bezeichnende Weise diese Zwischenlage, die Frustration des Berufsbildes, den produktiven Aspekt der Reibung und die Tendenz im bürokratischen Alltag zu verschwinden. Im Anschluss ein längerer Ausschnitt ihres Beitrages zur Unmöglichkeit der Dramaturgie.

„Diese Zwischenlage verursacht das Gefühl, aufgerieben zu werden, und den Eindruck, langsam zu verblöden, weil man den ganzen Tag etwas durcheinander macht und nie etwas konzentriert tun kann. Sie raubt das Gefühl, eine identifizierbare Arbeit zu tun. Sie erzeugt dann die Auffassung, daß Dramaturgie überhaupt kein Beruf sei oder höchstens ein Beruf für Leute, die keinen Beruf haben wollen.

Dies ist der bessere, der produktivere Teil der Verzweiflung. Sie registriert, daß das Theater die Tendenz hat, immer alle einzutheatern (was ein beliebter Ausdruck von Heiner Müller ist), d.h. einzuschließen in seinen redundanten, selbstbezüglichen Betrieb. Wenn das Theater auf sich selbst zurückgezogen lebt, eingeschlossen in seine Routine, dann neigt es zur Tendenz, die dramaturgischen Funktionen aufzusaugen und zunichte zu machen. Die Verblödung, der sich der Dramaturg ausgesetzt fühlt - vorausgesetzt, daß er sie wahrnimmt und daß sie ihn empört -, ist dann die Mittelmäßigkeit des Theaters selbst.

Sofern sie nicht nach neuer Mobilität und Wirksamkeit suchen, reagieren Dramaturgen auf diese berufstypische Krise, die der Unmöglichkeit der Dramaturgie geschuldet ist, mit eben denselben Mitteln, die die dramaturgische Funktion zunichte machen: mit den institutionellen Mitteln ihres Postens. Als *Posteninhaber* entwickelt der Dra-

362 Ebda. S. 2.

maturg eine schwer durchschaubare bürokratische Aktivität, die vorrangig den Zweck verfolgt, den Dramaturgen unentbehrlich zu machen. Sein unnachahmlicher Seufzer beim Blick in den gefüllten Terminkalender bekämpft den Verdacht, vom Theater nicht gebraucht zu werden. Die Entfaltung bürokratischer Aktivität heißt jedoch beileibe nicht, daß man diesen Dramaturgen im Büro anträfe. Wo seine dramaturgische Funktion nicht mehr gefragt ist, hat auch der Dramaturg die Tendenz, zu verschwinden. Er sei unterwegs im Theater, heißt es, wenn man anruft, nicht auffindbar. Auch Post, an das Theater adressiert, erreicht diesen Dramaturgen auf geheimnisvolle Weise nicht. Aber dennoch besteht kein Anlaß zur Sorge: Im Moment, wo der Dramaturg verschwindet, wird er wie gewöhnlich von den Institutionen akzeptiert. Das Moment ersetzt die Sache selber.“³⁶³

Ulrike Haß trifft bezeichnend genau das Dilemma eines Berufes, sein Potenzial und sein Verschwinden. Sie spricht im Weiteren vom Verlust der Begrifflichkeiten im Theater. Die dramaturgische Deutlichkeit geht ein in die Sprachen der Regie und der Darsteller_innen. „Indem sie darin eingehen, verlieren sie aber auch ihre Ausdrücklichkeit, ihre Kenntlichkeit. Gleichzeitig wird die Theorie einsamer.“³⁶⁴ Mit dieser Entwicklung geht auch der Verlust der Kriterien einher.

„[J]e mehr die Frage nach den Kriterien unkommunizierbar wird, entsteht ein Spannungsloch. In diesem Spannungsloch beginnen andere Kriterien einzufließen wie Unterhaltungswert, Name, Publikumswirksamkeit oder Marktwert. Stabile Kriterien aus dem Geschäftssystem.“³⁶⁵

Aktive und gute Dramaturgie bedeutet demnach auch Widerstand gegen die Kommerzialisierung des Theaters. Widerstand gegen den Theaterbetrieb als primär wirtschaftlichen Betrieb. „Es käme [...] darauf an, die Theorie zu schärfen, sie in die Lage zu versetzen, sich der neuen Unübersichtbarkeit der dramaturgischen Funktionen gegenüber angemessen zu verhalten: der Dramaturgie neuerlich eine Sprache zu gewinnen.“³⁶⁶ Die dramaturgische Auseinandersetzung mit dem Theater ist notwendig, wird nach neuen Motivationen für das Theater gefragt.³⁶⁷ „Wesentlich ist, daß die dramaturgischen Funktionen mit Kriterien versehen werden, kritisierbar und zum Gegenstand der Auseinandersetzung werden können.“³⁶⁸ Mit dieser aktiven Auseinandersetzung ist eine Gegenkraft zur Kommerzialisierung geschaffen und gleichzeitig Widerstand gegen die Selbstbezüglichkeit eines künstlerisch ausgerichteten Betriebs ermöglicht.

363 Ebda. S. 2-3.

364 Ebda. S. 3.

365 Ebda.

366 Ebda.

367 Vgl. ebda. S. 3-4.

368 Ebda.

„[E]s geht darum, sich gegen die Tendenz der Entsprachlichung zu wenden, gegen die Tendenz zur Schaufensterware, die nunmehr sprachlos, bewundernd zu goutieren ist. Die Zurückgewinnung von Sprachen und Kriterien für die Dramaturgie ist deswegen so wichtig, weil sie insgesamt Zeitreserven bedeutet. Zeitreserven, die dringend notwendig sind, um die gegenwärtigen Veränderungen zu verstehen.“³⁶⁹

Die Dramaturgie kann als Mittel der Verlangsamung agieren, die Prozesse erkennbar macht. Gleichzeitig greift sie voraus, erkennt mögliche Richtungen und beschleunigt mitunter auch Entwicklungen. Der Moment der Zeit, in dem ein Erkennen überhaupt möglich wird, ist vielleicht etwas genuin Dramaturgisches: Das Raum Geben der Reflexion, dem gefühlten Verstehen.

„Das Theater scheint sich heute weitgehend seiner hauseigenen Digitalisierung, seiner Klassizität und Selbstverschönerung verschrieben zu haben. Es wäre vermessen zu glauben, man könnte an dieser Entwicklung etwas aufhalten oder umkehren. Die Dramaturgie ist der gleichzeitig schwächste und empfindlichste Punkt in dieser Entwicklung. Sie sollte die Möglichkeiten zu begreifen - und diese Möglichkeiten sind bei weitem nicht erschöpft, sondern bisher lediglich einer Überrumpelung anheim gefallen - nicht von vornherein begraben. Sie muß sich unbedingt Sprache und Kriterien zurückgewinnen, die sich der neuen Unübersichtlichkeit gewachsen zeigen. Nicht um ihrer selbst willen, sondern weils ums Ganze geht. Das Leben im totalen Kitsch haben wir schon.“³⁷⁰

Diese Prognose von 1990 ist immer noch bestechend scharf und hat an Aktualität nichts eingebüßt. In den folgenden Abschnitten werden noch einmal einige zentrale, teilweise schon genannte Punkte aufgegriffen. Die dramaturgische Funktion kristallisiert sich in bestimmten Problemherden.

7.2. Der Widerstand der Theorie

Die dramaturgische Funktion operiert an der Schnittstelle zwischen Theorie und Praxis, zwischen Reflexion und Kreation. Philipp Gehmacher beschreibt in seinem Vortrag im Rahmen der Ringvorlesung „Was ein Körper vermag“ an der Universität Wien sein Verhältnis zur Theorie. Der Tänzer und Choreograf beginnt seinen Vortrag mit zurückhaltenden Worten.

„Ich weiß nicht, ob ich über die Theorie, deren Wirkungsstätte nicht wirklich mein Zuhause ist, sprechen kann. [...] Und doch streife ich sie, die Theorie, ständig. Stehe um sie herum und mag es sehr, an ihrer Peripherie zu verweilen. Da stehe ich dann,

369 Ebda. S. 5.

370 Ebda. S. 6.

weiß mir nicht immer zu helfen, und tue das Meinige. Doch was tue ich?“³⁷¹

Gehmacher beschreibt den Prozess der Aufmerksamkeit, durch deren bewusste Richtung neue Erfahrungen und bestimmtes Wissen entstehen. „Ich habe keinen Widerstand gegen die Theorie. Weiß nicht, inwieweit die Theorie in sich selbst Widerstand ist“³⁷². Dieser Gedanke der Theorie als Widerstand ist zentral im Wirkungsfeld der dramaturgischen Funktion. Das Einbringen, das Auseinandersetzen, das darüber Sprechen - die Theorie bietet eine Reibungsfläche, an der ein affektiver Theaterbegriff scheitert. Gehmacher führt seinen Gedanken weiter, den ich hier in ganzer Länge wiedergeben möchte:

„Ich habe keinen Widerstand gegen die Theorie. Weiß nicht, inwieweit die Theorie in sich selbst Widerstand ist, vielleicht auch, weil ich sie nur als einen Teil eines breiteren Spektrums der diskursiven oder weniger diskursiven Praxis meines Arbeitslebens betrachte. Doch schon der Begriff diskursiv macht mir Probleme. Nicht weil er so modisch ist, sondern weil ich fortan gelesen habe, dass das Diskursive dem Intuitiven gegenüber steht. Und in der heutigen Tanz- und Performancewelt möchte man, wenn man schon nicht jung, poppig, trashig oder ironisch ist, natürlich lieber diskursiv als intuitiv sein. Und doch verbringe ich 90% meiner Zeit mit einem Denken, das einer ständigen Wahrnehmung geschuldet ist, ein Denken, das ich hier vielleicht gar nicht Denken nennen sollte. Aber zwischen diesen zwei Stühlen sitze ich und das schon sehr lange. Zu einer Seite Diskursives, Theorie, zur anderen Seite Intuitives, ein erhöhtes Wahrnehmen, das nicht nur meine Choreografien schreibt, sondern sie gleichzeitig hervorbringt.“³⁷³

Gehmacher beschreibt in wunderbaren Worten die Widersprüchlichkeit des Dramaturgischen mit dem Wortpaar des Diskursiven und Intuitiven. Keinen Widerstand gegen die Theorie zu haben, lässt den der Theorie eigenen Widerstand in der intuitiven Praxis produktiv werden.

Dieses Produktivwerden der Theorie in der Praxis, aber auch gleichzeitig die Notwendigkeit diskursiven Innehaltens, um einen kreativen Prozess zu ermöglichen, wird rund um das Berufsbild häufig diskutiert.

„Die heikle Mission des Dramaturgen besteht darin, zu erkennen, inwieweit ein Diskurs aus temporärer Überforderung, spezifischem Widerstand oder direkten Vorurteilen abgelehnt wird. Die Arbeit mit dem Text und die mit dem Produktionsteam ist

371 Gehmacher, Philipp, „Ich habe keinen Widerstand gegen die Theorie“, Vortrag am 14.12. 2012 um 18h im Tanzquartier Wien im Rahmen der Ringvorlesung „Religionen des Körpers - Wissen wir, was ein Körper vermag?“, Veranstaltet von den Fakultäten Theater- Film- und Medienwissenschaft und Philosophie der Universität Wien sowie dem Tanzquartier Wien, Vortrag auch im Rahmen der Tanzquartierreihe „Der Widerstand gegen die Theorie“, Audioaufnahme über die Lernplattform Moodle der Universität Wien, Zugriff am 25.3.2014, 00:00min-00:49min.

372 Ebda. 01:25min-01:39min.

373 Ebda. 01:25min-02:40min.

spiegelbildlich, und das erfordert gleichermaßen Sensibilität, Mut, birgt aber ebenso die Möglichkeit der Resignation.“³⁷⁴

Zehelein Klaus gibt ein charmantes Geständnis ab, in dem von der Theorie her gedacht, bei Menschen mit anderen Gedanken und Konzepten plötzlich Verwirrung entsteht. In diesem Gemeinsamen, dem Zusammenfinden wiederum, sieht er das Zentrale der Dramaturgie.

„Es wäre verhängnisvoll zu behaupten, dass es allein Wissenschaft und Wissen seien, die unser Metier bestimmten. Was ich im Laufe der Zeit lernen musste, war das Eingehen auf das Denken des Anderen, das meinem widersprach, war die Öffnung auf Welten hin, die für mich erst einmal unverständlich blieben: Ich musste erfahren, dass ich nicht das Zentrum des Theaters war.

Aus Meinungen, Vorstellungen, Visionen, Kenntnissen, Fakten, Erfahrungen und Emotionen, die sich nicht unbedingt wie ein Puzzle zu einem Ganzen zusammenfügen lassen, die gemeinsame Anstrengung, den Kunstwillen herauszukristallisieren, ist die wesentliche Leistung der Dramaturgie im Theater.“³⁷⁵

Dramaturgie wird oft ermahnt, den entscheidenden Moment des Zufalls nicht zu übersehen, der ästhetischen Logik nicht mit ausschließlich Intellekt zu begegnen. So schreibt Helmut Schäfer in seiner philosophischen Reflexion:

„Der Zufall eröffnet den Blick auf das Ungedachte, auf das, was zuvor unbenennbar war und sich auch fortan hartnäckig der diskursiven Logik entzieht. Ästhetische Reflexion, die Dramaturgie zu leisten hat, muss sich der Autonomie der Kunst bewusst sein und kann nicht in dem Versuch bestehen, deren Freiheit mit dem Instrumentarium des kausalen Denkens nachträglich zu kaschieren. Autonomie gründet wesentlich in der Kontingenz künstlerischer Praxis.“³⁷⁶

So bleibt es an der Dramaturgie, „intellektuelle Arbeit in die Praxis des Theaters zu überführen“³⁷⁷, ohne jedoch der Freiheit der Kunst im Wege zu stehen. Gehmachers Gedanken folgend plädiere ich dafür, den Widerstand gegen die Theorie durch ein Konzept der Theorie als Widerstand zu ersetzen. „Dramaturgy is seen as the twilight zone between art and science, but it is still associated primarily with the cognitive function of the brain, with understanding, with common sense and perception, so it seems.“³⁷⁸ Dieses Bild impliziert

374 Zehelein, „Bis Der Text Die Augen Aufschlägt“, S. 18.

375 Ebda. S. 19.

376 Schäfer, „Dramaturgie ist keine Übersetzerwerkstatt. Eine philosophische Reflexion“, S. 23-24.

377 Börgerding, „Theater zwischen Kunst und Wirklichkeit. Zur Dramaturgieausbildung an der Theaterakademie Hamburg“, S. 202.

378 Stalpaert, Christel, „A Dramaturgy of the Body“, *Performance Research* 14/3, 2009, S. 121.

eine Trennung der kognitiven und sensuellen Fähigkeiten. Doch beziehen Dramaturg_innen in ihre Arbeit nicht auch ihre Körper mit ein? Wo beginnt und wo endet eine Reflexion? „It serves to say that I am flesh, and bones, not just ideas, that I’m guided as much by a body as by a mind, by my thinking, which is what, officially speaking, we might think we’re here for.“³⁷⁹

Einen weiteren Schritt geht Christel Stalpaert, wenn sie ihren Gedanken der Dramaturgie des Körpers („A Dramaturgy of the Body“) entwickelt. Die kartesianische Opposition von Körper und Geist wird grundlegend in Frage gestellt und das Auge als das Sinnesorgan des Geistes als zu kurz gedacht. Stalpaert spricht von einer Dramaturgie des Körpers um genau diese Differenz zu überwinden, in der sich der zentrale Konflikt zwischen Theoretiker_innen und Praktiker_innen abspielt. „The opposition between practitioners and theorists in fact installs the metaphysical distinction between body and mind, between doing and thinking, between the head – with its privileged sense-organ, the eye – and other sensorial intensities.“³⁸⁰ Auch wenn die präexistenten Texte im Theater gegen Improvisationsarbeit ausgetauscht werden, hat das noch nicht gleichzeitig die Aufgabe des Auges als favorisiertes Organ des Intellekts zur Folge, so Stalpaert.³⁸¹ Das *external eye*, das der_die Dramaturg_in darzustellen pflegt, soll durch einen *embodied mind* ersetzt werden, der den Dramaturg_innenkörper als Gesamtheit einer rezeptiven Wahrnehmung aussetzt.

„[T]he dramaturg’s external eye should give way to an embodied mind, where body and mind are connected, operating on an equal level. The dramaturg’s ‘external gaze’ should in this case be expanded to an external body, to a corporeal ‘try out’ of the spectator’s bodily capacity to read and make sense of an aesthetic of intensities. In each case one must be open to new procedures that free affect from personal feeling, percept from common perception, thinking from common sense.“³⁸²

Stalpaert erweitert den Gedanken der dramaturgischen Funktion über das reine Reflektieren und Versprachlichen hinaus, indem sie das kartesianische Prinzip verwirft, das den Geist vom Körper trennt.³⁸³ In diesem Moment erfährt die Praxis von Dramaturg_innen eine entscheidende Aktualisierung. Mitunter muss die Sprache, die große Souveränität der Dramaturgie ausdrückt, auch verloren gehen, um sich in einem neuen dramaturgischen Körper wiederzufinden.

379 Etchells, Tim, „Doing Time“, *Performance Research* 14/3, 2009, S. 71-72.

380 Stalpaert, Christel. „A Dramaturgy of the Body.“ *Performance Research* 14, no. 3 (2009), doi:10.1080/13528160903519583, S.122.

381 Ebda.

382 Stalpaert, „A Dramaturgy of the Body“, S. 123.

383 Ebda.

„Maybe this is a way of becoming this ‘outside body’, which is admitting that you, as a dramaturg, don’t have the language, that you cannot perceive, grasp and understand completely. Why cling to the status of the dramaturg as the expert, as the vessel of knowledge? As a dramaturg, dare to stutter, dare to stammer, create a poetic language in stammering. In a postdramatic context, this kind of failure can be very productive.“³⁸⁴

Wie Haß die Notwendigkeit des Wiederfindens einer dramaturgischen Sprache beschreibt, so sieht Stalpaert im Verlieren der Sprache die neue Chance. Das Verwischen der verschiedenen Funktionen verunmöglicht die althergebrachte Methode des dramaturgischen Denkens.

„In contemporary theatre the function of the dramaturg has blurred. Dramaturgs have become performers or ‘entrepreneurs in entertainment’; performers have become ‘scientists’, participating in a mental workroom or open laboratory; spectators have to think creatively, hence joining the dramaturgical context, rendered public. In these so-called ‘transgressive reversals’, dramaturgy moves from solid ground and cognitive thinking to a dramaturgy of the body that is political, in a sense that the people involved in the dramaturgical context of the performance share a responsibility in a recasting of the distribution of the sensible. To move beyond the Cartesian paradigm is to move from solid ground, to stumble and stutter at the edge of our thinking, revealing new and unforeseen ways of thinking and feeling.“³⁸⁵

Diesen Gedanken stelle ich nicht als Gegensatz zu Ulrike Haß‘ formuliertem Plädoyer hin, sondern vielmehr als seine Erweiterung. Die Zurückgewinnung der Sprache ist dann zeitgemäß, wenn sie sich nicht wiederholt des Körpers entledigt, sondern ihre abendländische Geschichte des separierten Geistes kritisch hinterfragt und eine Sprache der Sinne entwickelt.

Michael Börgerding orientiert sich in seiner Beschreibung des Lehrganges der Dramaturgie an der Theaterakademie Hamburg an der Systemtheorie. In dieser wiederum können grundlegend verschiedene soziale (Kommunikation), psychische (Bewusstsein) und physiologische (Körper) Systeme nicht untereinander operieren. Sie sind einander Umweltbedingung, Voraussetzung oder negative Einschränkung. Operative Einwirkungen sind jedoch immer nur in ein und demselben System möglich. In diesem Konzept verortet Börgerding die dramaturgische Funktion, das Verunreinigen durch Kommunikation.

„Bewusstseine als Realitäten im Plural mit Kommunikationen zu ›verunreinigen‹- das könnte heute die allererste Aufgabe und nicht unbedingt allerletzte Möglichkeit zeitgenössischen Theaters sein. Und ist - für mich - die vordringlichste Aufgabe des

384 Ebda.

385 Ebda. S. 124.

Mit diesen unterschiedlichen Blickpunkten zeichnet sich eine Strategie des Widerstands der Theorie ab. Im Reflektieren der eigenen Mittel, in ihrer Überschreitung und im bewussten Verunreinigen oder Scheitern findet die Dramaturgie eine Praxis des Widerstands, der scheinbar einfache und kommunizierbare Prozesse verunreinigt und in der Reibung kognitives und sensuelles Begreifen ermöglicht. „Wird Kunst eindeutig, vergisst sie im Missverständnis ihres fortwährenden Antwortens die eigenen Fragen und während des Sprechens ihre Sprache.“³⁸⁷

7.3. Theater als epistemische Praxis

Joachim Lux beschreibt seine Beobachtung, dass das Theater vermehrt Vorgangsweisen aus den Naturwissenschaften oder der Soziologie für seine Arbeit aufgreift.³⁸⁸ Es nähert sich Fragestellungen aus einer wissenschaftlichen Perspektive an, stellt spezifische Forschungsfragen und bedient sich des Experiments. Theater kann Forschungsarbeit sein, und „the dramaturg may [...] become a negotiator for the freedom of theatrical experimentation and risk.“³⁸⁹

„Dass Kunst und wissenschaftliche Forschung eine Verbindung eingehen, gehört zu den Grundpositionen postavantgardistischer ästhetischer Praxis. Im Gegensatz zur klassischen Avantgarde scheint Kunst spätestens seit den 1960er Jahren weniger durch eine anhaltende Selbstbefragung medialer Formen des Ästhetischen mit den Mitteln eben dieser Formen determiniert zu sein; sie scheint sich vielmehr als Arbeit an den kulturellen Bedingungen sozialer Praxis zu verstehen.“³⁹⁰

Der Nähe von Kunst und Forschung im Theater widmet die *Dramaturgische Gesellschaft* 2013 das Thema ihrer Jahreskonferenz. Theater und Forschung trägt die Opposition von Theorie und Praxis, die der Dramaturgie innewohnt, auf eine weitere Stufe. Im künstlerischen Forschen wird eine neue Synthese von Wissen und Empfinden kreiert.

„Kants Theorem folgend erfährt der Verstand an den Gegenständen der Kunst seine Grenze, da er ihrer mit dem Organon des Erkennens allein nicht habhaft werden kann. Ihnen scheint eine Strategie innezuwohnen, die vor allem eins verweigert: ihre Übersetzbarkeit.“³⁹¹

386 Börgerding, Michael, „Theater zwischen Kunst und Wirklichkeit.“, S. 207.

387 Schäfer, „Dramaturgie ist keine Übersetzerwerkstatt. Eine philosophische Reflexion“, S. 23.

388 Vgl. Lux, „Theater ohne Autoren: Ist die Zukunft dramatisch?“.

389 Lehmann, „Dramaturgy on Shifting Grounds“, S. 4.

390 Mersch, Dieter, „Kunst als epistemische Praxis“, *Kunst des Forschens. Praxis eines ästhetischen Denkens*, Hg. Elke Bippus, diaphanes: Zürich-Berlin 2012, S. 27.

391 Schäfer, „Dramaturgie ist keine Übersetzerwerkstatt. Eine philosophische Reflexion“, S. 21-22.

Im Editorial schreibt die *Dramaturgische Gesellschaft* im Heft zur Jahreskonferenz über die Hochkonjunktur der Auseinandersetzung mit Wissenschaft und Forschung in den Künsten. In der Theaterarbeit zeigt sich dies besonders mit dem Umgehen von Forschungsergebnissen aus dem Bereich der menschlichen Beziehungen, die somit neu befragt werden. Doch wann wird Kunst wissenschaftlich?

„Die meisten Theaterprojekte und Inszenierungen, die wissenschaftliche Themen in den Mittelpunkt stellen, berichten von Forschungsarbeiten, begeben sich an Orte der Forschung oder verwenden Forschungsmethoden. Viele dieser Projekte gründen auf Recherchearbeit, und nicht selten stellen sie in künstlerischer Hinsicht Experimente dar. Doch handelt es sich hier tatsächlich um Forschung, oder beschränkt sich das Theater lediglich auf die Vermittlung von Forschungsmethoden und -ergebnissen? [...] Wie und wann werden künstlerische Prozesse selbst zu Forschungsprozessen - und wann wird Forschung künstlerisch?“³⁹²

Das Feld der künstlerischen Forschung theaterspezifisch zu diskutieren, kann leider hier nicht geleistet werden. Die Literatur ist umfangreich und das Material reicht weit in Bereiche außerhalb des Theaterwissenschaftlichen. Dennoch wird das Theater als epistemische Praxis im Rahmen zentraler dramaturgischer Funktionen im Theater diskutiert. Hierin sehe ich eine maßgebende Richtung theatraler Praxis, die in sich dramaturgische Funktionen hervorbringt. Neue Strategien der Recherche, Materialentwicklung und des Experiments entwickeln sich, Begriffe, mit denen das genuin Dramaturgische in einem Naheverhältnis steht.

Jens Badura schreibt in seinem Beitrag „künstlerische forschung - ein postulat“:

„Künstlerische Forschung bedient sich künstlerischer Praxen und Ausdrucksformen aus einem spezifischen Erkenntnisinteresse heraus - einem Erkenntnisinteresse, das keine Scheu davor hat, sich auch dem Unbegrifflichen auszusetzen, substanziell sinnliche Erfahrungen zuzulassen und diese mit geeigneten Methoden zu erschließen und zu artikulieren: Erfahrungen, in deren Rahmen sich etwas von der Welt zeigen kann, das bislang ungesehen, ungehört oder undenkbar blieb.“³⁹³

Die Stoßrichtung dramaturgischer Arbeit findet in dem Moment, wo nicht Wissen in den künstlerischen Prozess fließt, sondern die Kreation Wissen hervorbringt, eine Umkehrung. „Künstlerische Forschung schafft Wissen. Doch sie lässt sich nicht auf die Formel ›Wissenschaft plus Kunst‹ oder vice versa reduzieren, sondern kann sich in einer Vielfalt erkenntnistiftender Praxen äußern.“³⁹⁴

Gesa Ziemer plädiert für das Forschen mit dem Theater im Gegensatz zum Forschen über

392 „Editorial“, *Dramaturgie. Zeitschrift der Dramaturgischen Gesellschaft*, 1, 2012, S. 1.

393 Badura, Jens, „künstlerische forschung - ein postulat“, *Der Dramaturg*, 1, 2012, S. 5.

394 Ebda.

das Theater. „Wenn Wissenschaft auf Kunst trifft, dann nimmt erstere gerne einen erhöhten Außenstandpunkt ein, der einen kühlen Blick auf das Sinnliche verspricht. Dass auch Forschen eine sinnliche Dimension enthält, wird dabei häufig vergessen.“³⁹⁵ Julian Klein resümiert in seinem Beitrag „was ist künstlerische forschung?“ nach einer Annäherung an den Begriff der Forschung über die künstlerische Erfahrung schließlich, was die Art des künstlerischen Wissens charakterisiert.

„Den Künsten wird die Kompetenz zugestanden, solche basalen und zugleich komplexen Fragen in ihren spezifischen Weisen zu formulieren und zu untersuchen, die nicht weniger reflektiert sein müssen als solche der Philosophie oder der Physik und die einen Erkenntnisgewinn zu liefern imstande sind, der anders nicht zu erfahren ist. / Manche verlangen, das künstlerische Wissen müsse trotz allem verbalisierbar und damit dem deklarativen Wissen vergleichbar sein. Viele sagen, es sei in den Produkten der Kunst verkörpert. Doch letztlich muss es durch sinnliche und emotionale Wahrnehmung, eben durch künstlerische Erfahrung, erworben werden, von der es nicht zu trennen ist. Sei es still oder verbal, deklarativ oder prozedural, implizit oder explizit - in jedem Fall ist künstlerisches Wissen sinnlich und körperlich »embodied knowledge«. Das Wissen, nach dem künstlerische Forschung strebt, ist ein *gefühltes* Wissen.“³⁹⁶

7.5. Widerstand gegen die Kommerzialisierung des Theaters

Die Berufsgruppe Dramaturg_in etabliert sich mit dem wachsenden Wunsch nach einer Erhöhung der Qualität der National- und Hoftheater, einem Theater, das nicht primär an Unterhaltungswert und Verkaufszahlen orientiert ist. Bessere Spielpläne, mehr Klassikerpflege und Identitätsstiftung durch nationale Dramatik werden zu Argumenten für die intellektuellen Berater_innen an den Theaterhäusern. So ist der Widerstand gegen die Kommerzialisierung eine von Beginn an etablierte dramaturgische Funktion, die mit der Tradition des deutschen Theaters als Bildungsstätte in Zusammenhang steht. Die Notwendigkeit dieses Widerstandes drängt sich in heutiger Zeit wiederholt auf, in der Subventionskürzungen im Kulturbereich heiß diskutiert werden und Theater vermehrt anhand betriebswirtschaftlicher Maßstäbe beurteilt werden.

Die Deutsche Bühne startet im Oktoberheft 2008 eine Schwerpunktreihe mit dem Titel „Intelligenz statt Events. Dramaturgie heute“, in der die Dramaturgie als Zentrum künstlerischer Strategien im Gegensatz zu bunten Eventfeuerwerken diskutiert wird. Der erste

³⁹⁵ Ziemer, Gesa, „Mit (anstatt über) Theater forschen. Verletzbarkeit als Denk- und Bühnenfigur“, *Dramaturgie*, 1, 2007, S. 12.

³⁹⁶ Klein, Julian, „was ist künstlerische forschung?“, *Dramaturgie*, 1, 2012, S. 8.

Artikel befasst sich mit dem Verhältnis von Dramaturgie und Marketing, in deren Spannungsfeld und zunehmenden Tätigkeitsüberschneidungen ein Teilbereich dieses Konfliktes Ausdruck findet.

„In der Tat kam es im Rahmen der neoliberalen Neuorientierung der Gesellschaft auch zu einem Paradigmenwechsel in der Wahrnehmung des Theaters. Die Differenz von Kunst und Kommerz, die den Achtundsechzigern heilig gewesen war, wurde aufgeweicht, indem man das Theater als ökonomische Institution in den Blick nahm, die nach Erkenntnissen des modernen Managements zu führen sei. Statt durch Kunst suchte das Theater seine Existenzberechtigung plötzlich auf dem Umweg über die ‚Umwegrentabilität‘ oder die Attraktivität als ‚Standortfaktor‘ nachzuweisen. Arbeitsprozesse wurden weniger unter dem Aspekt kreativer Freiräume als vielmehr nach Gesichtspunkten ökonomischer Effizienz organisiert.“³⁹⁷

Brandenburg zieht einen Vergleich von Marketing und Dramaturgie, zeigt die Ähnlichkeiten so wie die Unterschiede auf und argumentiert gegen das Einlösen des Wahrheitscharakters der Dramaturgie durch einen Warencharakter des Marketing. Ulrike Haß nach ist es das Verschwinden der Dramaturgie und beschreibbarer Kriterien, die das Vakuum auslösen, das von festen Werten wie Marktpreis und Einnahmequoten gefüllt wird. So ist es der Widerstand der Dramaturgie, durch eine aktive inhaltliche und kritische Ausrichtung diesen Strömungen entgegenzuwirken „Der Dramaturg wird sich immer auch als fremd gegenüber jedem affirmativen Begriff von Theater definieren.“³⁹⁸

Zehelein formuliert die dramaturgische Arbeit genau gegenteilig zu wirtschaftlichen und kommerziellen Strategien darin, dass Dramaturgie nicht den Apparat reibungsloser gestaltet, um gewünschten Effizienzleistungen entgegenzukommen, sondern darin, dass der Apparat im Sinne der künstlerischen Kreation immer wieder neu auf seine Funktionsweisen hinterfragt und auch modelliert wird.

„Gegenüber einem institutionellen Selbstverständnis des Theaters, das oft genug im glatten Funktionieren des Apparates seinen Sinn begreift, bestimmt sich Dramaturgiearbeit durch das Gegenteil: Die institutionelle Pragmatik auf das vom Werk geforderte zu befragen, um diese gegebenenfalls anders zu gestalten, neu zu definieren.“³⁹⁹

397 Brandenburg, Detlef, „Intelligenz statt Events. Oder: Wahrheit ist unbezahlbar. Zum Verhältnis von Dramaturgie und Marketing“, *Die Deutsche Bühne*, 10, 2008, S. 28.

398 Zehelein, „Bis Der Text Die Augen Aufschlägt“, S. 17.

399 Ebda. S. 16.

7.7. Widerstand gegen die Selbstreferenzialität des Theaters

Als letzten Punkt schließlich, im Versuch, das Dramaturgische in seinen Funktionen zu umreißen, steht der Widerstand gegen die Selbstreferenzialität des Theaters. Der Apparat sowie die in ihm Arbeitenden haben die Tendenz nur sich selbst zu kennen, sich auf sich selbst zu beziehen und dadurch die politische oder soziale Stoßkraft zu verlieren. Im Gegensatz zum Widerstand gegen eine Kommerzialisierung geht es hier um den Widerstand innerinstitutioneller Tendenzen und Ausrichtungen. Die Dramaturgie stellt eine Brücke her zwischen dem Innenleben des Theaters und der es umgebenden Gesellschaft und Wirklichkeit.

Besonders eindringlich stellt diese Frage Björn Bicker anhand seiner Arbeit an den *Münchener Kammerspielen*. Die von ihm beschriebene *Kunst der Teilhabe* innerhalb der von ihm verwirklichten Projekte in und mit der Stadt hinterfragt grundlegend die dramaturgische Praxis und den Kontakt des Theaters zu seiner realen Umwelt.

„Ergehen wir uns nicht längst in einem sich selbst genügenden Ritual, bei dem es Abend für Abend vor allem darum geht, sich selbst und den anderen zu bestätigen, wie kritisch, aufgeklärt und wissend wir sind? Ist es nicht so, dass gerade das zeitgenössische Regietheater in seiner elaborierten Form der gesellschaftlichen Trennung verschiedener sozialer und ethnischer Gruppen extrem Vorschub leistet, indem es genau diese Differenzen durch seine bildungshuberischen Barrieren kunstvoll verziert? Sei es noch so dekonstruktiv, popkulturell oder sonst wie orientiert: Letztlich steht es für die affirmative Selbstvergewisserung einer überschaubaren Gruppe von gebildeten, wohlhabenden und meistens deutschstämmigen Menschen, für die das Theater zum Naherholungsgebiet unverfänglichen Unter-sich-Seins geworden ist.“⁴⁰⁰

Auch Micheal Börgerding formuliert dieses Problem mit ähnlich scharfer Kritik. Politisches Theater ohne Selbstreflexion der eigenen Mittel und Formen sei eine reine Selbstbestätigung.

„Dass dem Theater als öffentliche Praxis unter den Bedingungen der Informationsgesellschaft alle klassischen politischen Funktionen verloren gegangen sind, mag man bedauern: Zu ändern ist es nicht. Politisches Theater, das sich als kulturelle Identitätsagentur ausschließlich definiert über die Aufdeckung gesellschaftlicher Missstände und sich nicht auseinandersetzt mit der besonderen, scheinhaften Realität des Theaters, ist in aller Regel Bestätigungstheater für schon längst Überzeugte. Wir holen uns ab, was wir schon wissen.“⁴⁰¹

400 Bicker, „Die Kunst der Teilhabe. Stadttheater als politische Praxis“, S. 193-94.

401 Börgerding, „Theater zwischen Kunst und Wirklichkeit.“, S. 207-8.

Beide Autoren sehen die Lösung im wiederholten Befragen der eigenen Repräsentationsformen. „Und ich verstand, dass Theater nur dann Sinn macht, wenn man jedes Mal von Neuem nach der Relevanz und Notwendigkeit der hergebrachten Repräsentation fragt.“⁴⁰² Ohne dieser notwendigen Reflexion der eigenen Möglichkeiten und seiner Bedingungen, ohne der Kontextualisierung dessen, was gemeinsam erarbeitet wird, verliert nach Börgerding das Theater seine gesellschaftliche Relevanz.⁴⁰³ „Politisch oder sozial verändernd wird Theater nur durch seine besonderen Wahrnehmungsformen, Sprechakte, Darstellungsweisen und Arbeitszusammenhänge: Es ist als Praxis eine Verknüpfung des Heterogenen.“⁴⁰⁴ Die Praxisform des Miteinanders kann nach Börgerding das potenziell Widerständige sein und zu einer Verhinderung der „Verdinglichung des künstlerischen Prozesses zum Produkt“ beitragen. Die Dramaturgie funktioniert dabei „als Durchlauferhitzer zwischen denen da draußen und uns da drinnen.“⁴⁰⁵ Bicker beschreibt ebenfalls die Notwendigkeit der drohenden Selbstreferenzialität und betont die Möglichkeit der Dramaturgie dieser reale Erfahrungen von draußen entgegenzuhalten.

„Theaterleute sind immer gefährdet, dass sie nur etwas im Theater sehen können und eigentlich nur vom Theater etwas verstehen. Die Welt da draußen - die eine Welt der Vermittlung und der Bilder ist - dringt nicht immer bis hinein in die Dramaturgie. Die Welt ›da draußen‹ - eine Welt der harten sozialen Realitäten und scheiternden Biografien mit einer neuen Erfahrung: Freiheit macht arm - dringt nicht von selbst auf die Bühne. Vielleicht sollten wir - insbesondere in der Dramaturgie - versuchen, das Theater als ein selbstreferenzielles System zu unterlaufen und dem (systemtheoretisch gesprochen) ›Sinn‹ des Betriebs Theater, nämlich bloße Selbsterhaltung, etwas entgegenzusetzen, was Erfahrung heißen könnte, aus der Welt da draußen kommt, und von dem es lohnt zu erzählen. Vielleicht muss man auch dabei, um noch etwas zu spüren, bereit sein, einige Filter - ästhetische Gewissheiten, politische Korrektheiten - zu vergessen.“⁴⁰⁶

Beide zitierten Autoren können inhaltlich mit Joachim Lux' Vortrag in Verbindung gebracht werden, der die heutige Tendenz des Theaters in einer verstärkten Suche nach Wirklichkeit und realer Erfahrung beschreibt. Diese Tendenz ist die logische Folge des postmodernen Nihilismus. Doch sieht er, als Vorahnung, eine darauffolgende Tendenz, worin wieder das Fantastische und Magische im Theater Einzug erhalten wird. Politisch und poetisch zu sein, hierin liegt die große Kraft des Theaters.

402 Bicker, „Die Kunst der Teilhabe. Stadttheater als politische Praxis“, S. 198.

403 Vgl. Börgerding, „Theater zwischen Kunst und Wirklichkeit.“, S. 207-8.

404 Ebda. S. 207-8.

405 Ebda.

406 Ebda. S. 212.

Damit schließe ich den Versuch ab, genuin Dramaturgisches zu beschreiben. Die Darstellung bleibt eine Skizze, zentral ist jedoch der Prozess der Selbstreflexion und das daraus entstehende Wissen. Die Praxis der Dramaturgie wird sich selbst nur so lange als lebendige theatrale Praxis etablieren können, wie sie ihre eigenen Strategien, Gewohnheiten und Denkfaulheiten reflektiert. „Die Reflexion des (eigenen) dramaturgischen Arbeitens hat vor allem eines zur Folge: Das Berufsfeld Dramaturgie ist zur Formung frei gegeben.“⁴⁰⁷

Mit einer Praxis des Widerstands schafft die dramaturgische Funktion Zeitreserven, durch die das Theater sich selbst in seinen Mitteln und Möglichkeiten reflektieren kann. In seiner deutschsprachigen Geschichte etabliert sich durch die Dramaturgie eine selbstreflexive Ebene des Denkens im Theater, die ihr Potenzial immer wieder in der Erneuerung und Aktualisierung künstlerischer Praxis beweist.

⁴⁰⁷ Lehmann, „Dramaturgie als wissenschaftlich-praktische Ausbildung“, S. 237.

8. SCHLUSSWORT

In der persönlichen Auseinandersetzung mit dem komplexen Bereich der Dramaturgie wurden für mich viele überraschende und faszinierende Blickpunkte wie Zusammenhänge sichtbar. Die Neugierde am Zusammenspiel von Theorie und Praxis und deren daraus resultierende Analyse führte mich exemplarisch auf eine Spur abendländischer Geistesgeschichte. Die Erfahrung des Unterschieds europäischer und amerikanischer Geschichtlichkeit schrieb sich als Impuls in diese Arbeit ein. Dieser interkulturelle Aspekt findet zwar keine klare Ausarbeitung, ist jedoch Teil meines Fazits der gesamten Auseinandersetzung. So wird aus meiner Sicht in der Analyse dramaturgischer Praxis eine Spur der deutschsprachigen Theatertradition und ihrer Einbettung in das abendländische Denken lesbar.

Der Rückgriff auf die Entstehungsgeschichte des Berufsbildes hat deutlich gemacht, dass dieses fest mit historischen Entwicklungen verbunden ist. Die entstehenden Nationaltheater mit Repertoirebetrieb und die Frage nach einer deutschen Dramatik sind der Kontext, in dem sich Dramaturgie als eigene Praxis etabliert. Sie steht in einem besonderen Naheverhältnis zum Literaturtheater und im positiven Sinn für eine Verbesserung des Repertoires. Trotz der Anfangsschwierigkeiten setzt sie sich über die Zeit als feste Abteilung in Theaterhäusern durch und wird schließlich von Brecht aus dem Büro mitten in das Bühnengeschehen transferiert. Aus aktuellem Anlass stellt sich mir wiederum die Frage nach ihrem sukzessiven Verschwinden daraus.

Für mich bleibt von Interesse, weshalb der Diskurs der Dramaturgie weiterhin von Unklarheit, Legitimationsproblemen und Verschleierungsstrategien durchzogen ist. Während, wie im ersten Kapitel erwähnt, in vielerlei Bereichen dramaturgisches Denken Einzug erhält, wird selbst innerhalb des Theaterbetriebes noch häufig die Frage nach der Tätigkeit der Dramaturg_innen gestellt. Gerade hier zeichnet der, durchaus humorvolle Blick von Außen eine wertvolle Silhouette deutschsprachiger Praxis, deren Verwertbarkeit dabei radikal in Frage gestellt wird. Die jedoch daraus folgenden Adaptionen sind bezeichnend innovativ und inspirierend.

Wie im vorletzten Kapitel beschrieben, stellt sich die Dramaturgie seit geraumer Zeit einer großen Pluralität im Theaterschaffen und ist dadurch zu neuen Arbeitsweisen gezwungen.

Die ausgewählten, von mir erörterten Schwerpunkte, zeigen die neuen Herausforderungen in der täglichen dramaturgischen Praxis. Gleichzeitig sind sie auch Resultat derselben, des Findens neuer Theaterformen im selbstreflexiven Prozess.

Das Beschreiben verschiedener Aspekte der dramaturgischen Funktion als Teil vitaler Theaterpraxis schließlich ist der Versuch, unterschiedliche Gedankengänge zur Dramaturgie zu einem vorläufigen Ergebnis zu führen. Dramaturgie als Funktion zu betrachten, war meine bewusste Entscheidung, wodurch sie mehr und mehr von der ausübenden Person getrennt wird. Ich kann sie dadurch als Denkfigur begreifen und konnte vermeiden mich in ausartenden Beschreibungen alltäglicher Tätigkeiten von Dramaturg_innen zu verlieren.

Im Bewusstsein der Unvollständigkeit, die mit dieser Arbeit einhergeht und durch das breit gefasste Untersuchungsfeld unvermeidlich war, schließe ich sie mit zahlreichen Erkenntnissen und aus ihr resultierenden Fragen ab. Ich sehe sie als Beginn und Basis für eine vertiefte akademische Beschäftigung mit dem deutschsprachigen Phänomen der Dramaturgie und ihrer Funktion im Theaterschaffen. In ihrer Analyse findet sich ein interessantes Abbild aktueller Tendenzen der Theaterlandschaft, die sie einschließende Geschichtlichkeit sowie ihr kulturelle Einbettung.

9. BIBLIOGRAFIE

- Anderson, Joel, „It's Coming Sometime and Maybe...“ The Central School of Speech and Drama University of London“, *Die Kunst Der Dramaturgie: Theorie - Praxis - Ausbildung*, Hg. Anke Roeder, Leipzig: Henschel, 2011, S. 258-68.
- Arendt, Hannah, „Von der Menschlichkeit in finsternen Zeiten. Rede über Lessing“, *Lessing - ein unpoetischer Dichter*, Hg. Horst Steinmetz, (Orig. 1960), S. 486-494.
- Aristoteles, *Poetik*, Stuttgart: Reclam 1982.
- Badura, Jens, „künstlerische forschung - ein postulat“, *Dramaturgie. Zeitschrift der Dramaturgischen Gesellschaft*, 1, 2012, S. 5.
- Bayerdörfer, Hans-Peter, „Drama/Dramentheorie“, *Metzler Lexikon Theatertheorie*, Hg. Erika Fischer-Lichte/Doris Kolesch/Matthias Warstat, Stuttgart/Weimar: J.B.Metzler 2005, S. 72-83.
- Beil, Hermann, „Über Glanz und Elend des Dramaturgen“, Reihe: Verwandlungen des Theaters - Teil 6, *Deutschlandfunk*, Beitrag vom 10.6.2007, http://www.deutschlandfunk.de/ueber-glanz-und-elend-des-dramaturgen.1184.de.html?dram:article_id=185229, Zugriff am 17.3.2014.
- Bicker, Björn, „Die Kunst der Teilhabe. Stadttheater als politische Praxis“, *Die Kunst der Dramaturgie: Theorie - Praxis - Ausbildung*, Hg. Anke Roeder, Leipzig: Henschel 2011, S. 193-201.
- Bille, Steen, „Dramaturgie in Dänemark“, *Deutsche Dramaturgie - als Beispiel? Schriften der Dramaturgischen Gesellschaft*, Band 21, Berlin: Focus 1986, S. 83-86.
- Börgerding, Michael, „Theater zwischen Kunst und Wirklichkeit. Zur Dramaturgieausbildung an der Theaterakademie Hamburg“, *Die Kunst der Dramaturgie: Theorie - Praxis - Ausbildung*, Hg. Anke Roeder, Leipzig: Henschel 2011, S. 202-13.
- Borrmann, Dagmar, „Offensive Dramaturgie?“, *Dramaturg. Nachrichten der dramaturgischen Gesellschaft*, 2, 2000, S. 2-3.
- Brandenburg, Detlef, „Intelligenz statt Events. Oder: Wahrheit ist unbezahlbar. Zum Verhältnis von Dramaturgie und Marketing“, *Die Deutsche Bühne*, 10, 2008, S. 28-31.
- Brecht, Bertolt, *Dialoge aus dem Messingkauf*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1964.
- Cardullo, Bert (Hg.), *What Is Dramaturgy?*, New York: Peter Lang 1995.
- Copelin, David, „Ten Dramaturgical Myths“, *What Is Dramaturgy?*, Hg. Bert Cardullo, New York: Peter Lang 1995, S. 17-23.
- „Dramaturgie“, *Brockhaus Enzyklopädie in vierundzwanzig Bänden*, Band 5 (19. Auflage), Mannheim: F.A. Brockhaus 1988, S. 652.
- „Editorial“, *Dramaturgie. Zeitschrift der Dramaturgischen Gesellschaft*, 1, 2012, S. 1.
- Eörsi, Istvan, „Dramaturgie in Ungarn“, *Deutsche Dramaturgie - als Beispiel? Schriften der Dramaturgischen Gesellschaft*, Band 21, Berlin: Focus 1986, S.103-8.
- Esslin, Martin, „The Role of the Dramaturg in European Theater“, *What Is Dramaturgy?*, Hg. Cardullo Bert, New York: Peter Lang 1995.
- Etchells, Tim, „Doing Time“, *Performance Research* 14/3, 2009, S. 71-80.
- Fick, Monika, *Lessing-Handbuch. Leben - Werk - Wirkung*, Stuttgart/Weimar: J.B.Metzler 2000.

Fischer-Lichte, Erika/Doris Kolesch/Matthias Warstat (Hg.), *Metzler Lexikon Theatertheorie*, Stuttgart/Weimar: J.B.Metzler 2005.

Gehmacher, Philipp, „Ich habe keinen Widerstand gegen die Theorie“, Vortrag am 14.12. 2012 um 18h im Tanzquartier Wien im Rahmen der Ringvorlesung „Religionen des Körpers - Wissen wir, was ein Körper vermag?“, Veranstalter von den Fakultäten Theater- Film- und Medienwissenschaft und Philosophie der Universität Wien sowie dem Tanzquartier Wien, Vortrag auch im Rahmen der Tanzquartierreihe „Der Widerstand gegen die Theorie“, Audioaufnahme über die Lernplattform Moodle der Universität Wien, Zugriff am 25.3.2014.

Groß, Jens, „Der Schlüssel liegt nicht in der Spielplangestaltung“, Interview mit Jens Groß/Hans-Thies Lehmann/Jan Linders, *Theater der Zeit* 03, 2005, S. 14-18.

Hansmann, Wilfried, „Der Dramaturgenberuf. Dramaturgenamt und Dramaturgenpersönlichkeiten seit 1800“, Diss, Universität Köln, Philosophische Fakultät, 1954. [Anm. d. V.: Datum der Prüfung ist händisch von 1955 auf 1954 korrigiert]

Haß, Ulrike. „Positionen der Dramaturgie. Referate von Ulrike Haß und Brigitte Landes und eine Diskussion“, *Dramaturg. Nachrichten der Dramaturgischen Gesellschaft* 1, 1990, S. 2-15.

Heuss, Theodor, „Gotthold Ephraim Lessing“, *Lessing - ein unpoetischer Dichter*, Hg. Horst Steinmetz, Frankfurt am Main: Athenäum 1969, (Orig. 1929), S. 443-47.

Hickethier, Knut, „Vorwort“, *Deutsche Dramaturgie - als Beispiel? Schriften der Dramaturgischen Gesellschaft*, Band 21, Berlin: Focus 1986, S. 3.

Holtzhauer, Christian, „Programm oder Produktion?“, *Theater der Zeit*, 3, 2005, S. 23-24.

Irelan, Scott R./Anne Fletcher/Julie Felise Dubiner, *The Process of Dramaturgy: A Handbook*, Newburyport: Focus 2010.

Jelinek, Elfriede, „Der Text-Engel (Dramaturgen)“, *Die Kunst der Dramaturgie: Theorie - Praxis - Ausbildung*, Hg. Anke Roeder, Leipzig: Henschel, 2011, S. 9-15.

Jonas, Susan/Goeff Proehl/Michael Lupo (Hg.), *Dramaturgy in American Theater: A Source Book*, New York: Harcourt Brace 1997.

Kesten, Hermann, „Gotthold Ephraim Lessing. Ein deutscher Moralist“, *Lessing - ein unpoetischer Dichter*, Hg. Horst Steinmetz, Frankfurt am Main: Athenäum 1969, (Orig. 1960), S. 478-86.

Kiefer, Jochen, „Theater als Dramaturgie studieren. Zürcher Hochschule der Künste“, *Die Kunst der Dramaturgie: Theorie - Praxis - Ausbildung*, Hg. Anke Roeder, Leipzig: Henschel 2011, S. 214-223.

Klein, Julian, „was ist künstlerische forschung?“, *Dramaturgie. Zeitschrift der Dramaturgischen Gesellschaft*, 1, 2012, S. 8-9.

Kott, Jan, „The Dramaturg“, *New Theatre Quarterly*, 6/21, Feb. 1990, S. 3-4, http://journals.cambridge.org/abstract_S0266464X00003924, Zugriff am 26.1.2014.

Lehmann, Hans-Thies, „Dramaturgie nach dem Drama“, Ringvorlesung *Hamburgische Dramaturgien*, Fakultät Germanistik Universität Hamburg, 20. Jänner, 2010, <https://lecture2go.uni-hamburg.de/veranstaltungen/-/v/10498>, Zugriff am 31.7.2014.

Lehmann, Hans-Thies, „Theater denken, Risiken“, *Theater der Zeit*, 3, 2005, S. 12-13.

Lehmann, Hans-Thies/Katja Leber, „Dramaturgie als wissenschaftlich-praktische Ausbildung. Der Frankfurter Masterstudiengang an der Johann Wolfgang Goethe-Universität“, *Die Kunst der Dramaturgie: Theorie - Praxis - Ausbildung*, Hg. Anke Roeder, Leipzig: Henschel, 2011, S. 233-38.

Lehmann, Hans-Thies/Patrick Primavesi, „Dramaturgy on Shifting Grounds“, *Performance Research* 14/3, 2009, S. 3-6.

Lessing, Gotthold E., *Hamburgische Dramaturgie*, Hg. Klaus L. Berghahn, Stuttgart: Reclam 1981, (Orig. Hamburg, 1767-1769).

Lessing, Gotthold E., *Gotthold Ephraim Lessing. Werke.*, hg. Herbert G. Göpfert in Zusammenarbeit mit Karl Eibl, Helmut Göbel, Karl S. Guthke, Gerd Hillen, Albert von Schirmding und Jörg Schöner, Band 1-8, München: Hanser, 1970 ff, S. 788.

<http://www.zeno.org/Literatur/M/Lessing,+Gotthold+Ephraim/%C3%84sthetische+Schriften/Selbstbetrachtungen+und+Einf%C3%A4lle>, Zugriff am 28.4.2014.

Lodes, Birgit/Monika Meister, „Variationen des Stillstehens. Musikalische und performative Strukturen in Elfriede Jelineks ‚Winterreise‘“, im Rahmen des Symposiums „*Sinn egal. Körper zwecklos*“. *Postdramatik – Reflexion & Revision*, Forschungsplattform Elfriede Jelinek 14.-18.5.2014, Kunsthalle Wien, 16.5.2014, 15:30.

Luckhurst, Mary, *Dramaturgy: A Revolution in Theatre*, New York: Cambridge University Press 2006.

Lux, Joachim, „Theater ohne Autoren: Ist die Zukunft dramatisch?“ Impulsreferat beim Berliner Theater-treffen 2008, http://www.thalia-theater.de/h/mitarbeiter_37_de.php?news=47, Zugriff am 14.3.2013.

Mann, Otto, „Lessing. Sein und Leistung“, *Lessing - ein unpoetischer Dichter*, Hg. Horst Steinmetz, Frankfurt am Main: Athenäum 1969, (Orig. 1948), S. 473.

Mann, Thomas, „Zu Lessings Gedächtnis“, *Lessing - ein unpoetischer Dichter*, Hg. Horst Steinmetz, Frankfurt am Main: Athenäum 1969, (Orig. 1929), S. 448-51.

Marx, Peter W., „Gattungstheorie“, *Metzler Lexikon Theatertheorie*, Hg. Erika Fischer-Lichte/Doris Kolesch/Matthias Warstat, Stuttgart/Weimar: J.B.Metzler 2005, S. 109-117.

Mersch, Dieter, „Kunst als epistemische Praxis“, *Kunst des Forschens. Praxis eines ästhetischen Denkens*, Hg. Elke Bippus, diaphanes: Zürich/Berlin 2012, S. 27-47.

Möller, Karl-Hans, „Der Dramaturg als (Ko-)Produzent“, Diskussion unter der Leitung von Ann-Marie Arioli und Anne-Sylvie König mit Christian Holtzhauer, Elisabeth Schweeger, Karl-Hans Möller, Winfried Tobias und Marie Zimmermann, *Dramaturg. Zeitschrift der Dramaturgischen Gesellschaft*, 1, 2005, S. 31-38.

„Offener Brief zum Thema ‚Sprachliche Gleichbehandlung‘“, Unterzeichnet von Annelies Glander/Tomas Kubelik/Heinz-Dieter Pohl/Peter Wiesinger/Herbert Zeman und 800 weiteren Österreicher_innen, http://diepresse.com/files/pdf/Offener_Brief_Heinisch-Hosek_Mitterlehner.pdf, Zugriff am 29.10.2014.

Ortolani, Olivier, „Dramaturgie in Frankreich“, *Deutsche Dramaturgie - als Beispiel? Schriften der Dramaturgischen Gesellschaft*, Band 21, Berlin: Focus 1986, S. 87-95.

Pavis, Patrice (Hg.), *Dictionary of the Theatre: Terms, Concepts, and Analysis*, Toronto: University of Toronto Press 1998.

Pavis, Patrice, „The Director's New Tasks“, *Contemporary European Theatre Directors*, Hg. Maria M. Delgado/Dan Rebellato, London/New York: Routledge 2010, S. 395-411.

Peters, Jens/Pauline Peyrade, „How to Define Dramaturgy? French and British Theatres and the Influence of Germany“, *Dramaturgie an der Schnittstelle der Disziplinen*, Tagung an der Humboldt-Universität zu Berlin 2011, <http://www.medienwissenschaft.hu-berlin.de/Aktuelles/tagungdramaturgie>, Zugriff am 19.1.2014.

Pfost, Haiko, „Eigentlich doch kein Dramaturg“, *Theater der Zeit*, 3, 2005, S. 21-22.

Quirt, Brian, „PACT Conference 2007 Keynote Speech“, Halifax, CA, June 1, 2007, <http://nightswimmingtheatre.com/wp-content/uploads/2011/09/Pact-Keynote-Speech-2007.pdf>, Zugriff am 15.3.2014.

Reichel, Peter (Hg.), *Studien Zur Dramaturgie. Kontexte - Implikationen - Berufspraxis*, Band. 27, Forum Modernes Theater, Tübingen: Günter Narr, 2000.

Reinsberg, Ilse, „Berufsbild und Berufspraxis des Dramaturgen“, *Studien zur Dramaturgie. Kontexte - Implikationen - Berufspraxis*, Hg. Peter Reichel, Band. 27, Forum Modernes Theater, Tübingen: Günter Narr, 2000, S. 321-98.

Rischbieter, Henning, „Aspekte zur Geschichte der Dramaturgie“, *Deutsche Dramaturgie - als Beispiel? Schriften der Dramaturgischen Gesellschaft*, Band 21, Berlin: Focus 1986, S. 43-51.

Roeder, Anke (Hg.), *Die Kunst der Dramaturgie: Theorie - Praxis - Ausbildung*, Leipzig: Henschel 2011.

Romanska, Magda (Hg.), *The Routledge Companion to Dramaturgy*, London/New York: Routledge, 2014.

Schäfer, Helmut, „Dramaturgie ist keine Übersetzerwerkstatt. Eine philosophische Reflexion“, *Die Kunst der Dramaturgie*, Hg. Anke Roeder, Leipzig: Henschel 2011, S. 20-24.

Schechter, Joel, „Lessing, Jugglers, and Dramaturgs“, *What Is Dramaturgy?*, Hg. Bert Cardullo, New York: Peter Lang 1995, S. 27-41.

Schlegel, Friedrich, „Über Lessing“, *Lessing - ein unpoetischer Dichter*, Hg. Horst Steinmetz, Frankfurt am Main: Athenäum 1969, (Orig. 1797-1801), S. 169-95.

Sobel, Bernhard, „Dramaturgie ist ein Totenschiff. Überlegungen zum Theatermachen in Frankreich und in Deutschland“, *Deutsche Dramaturgie - als Beispiel? Schriften der Dramaturgischen Gesellschaft*, Band 21, Berlin: Focus 1986, S. 97-101.

Stalpaert, Christel, „A Dramaturgy of the Body“, *Performance Research* 14/3, 2009, S. 121-25.

Stegemann, Bernd, *Lektionen 1. Dramaturgie*, Berlin: Theater der Zeit 2009.

Steinmetz, Horst (Hg.), *Lessing - ein unpoetischer Dichter*, Frankfurt am Main: Athenäum 1969.

„Rezension über die ›Hamburgische Dramaturgie‹ Aus der ›Deutschen Bibliothek der schönen Wissenschaften‹“, *Lessing - ein unpoetischer Dichter*, Hg. Horst Steinmetz, Frankfurt am Main: Athenäum 1969, (Orig. 1769), S. 73-77.

Szondi, Peter, *Theorie Des Modernen Dramas (1880-1950)*, Frankfurt am Main: suhrkamp 1965.

Tachelet, Koen, „Zu Roman- und Filmadaptionen für die Bühne“, *Die Kunst der Dramaturgie: Theorie - Praxis - Ausbildung*, Hg. Anke Roeder, Leipzig: Henschel, 2011, S. 38-50.

Turner, Cathy/Synne K. Behrndt, *dramaturgy and performance*, New York: palgrave macmillan 2008.

von Düffel, John, „Der Autodramaturg: ein glücklicher Mensch“, *Theater der Zeit*, 3, 2005, S. 25-26.

von Düffel, John, „Vermittler zwischen den Stühlen - was macht eigentlich ein Dramaturg?“, <http://www.goethe.de/kue/the/tba/de12095153.htm>, Zugriff am 17.1.2014.

Weiler, Christel, „Dramaturgie“, *Metzler Lexikon Theatertheorie*, Hg. Erika Fischer-Lichte/Doris Kolesch/Matthias Warstat, Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler 2005, S. 80-83.

Wolfskehl, Karl, „Gotthold Ephraim Lessing“, *Lessing - ein unpoetischer Dichter*, Hg. Horst Steinmetz, Frankfurt am Main: Athenäum 1969, (Orig. 1931), S. 463-64.

Zehelein, Klaus. „Bis Der Text Die Augen Aufschlägt (Versprengtes Aus Meiner Dramaturgischen Praxis)“, *Die Kunst der Dramaturgie: Theorie - Praxis - Ausbildung*, Hg. Anke Roeder, Leipzig: Henschel 2011, S. 16-19.

Ziemer, Gesa, „Mit (anstatt über) Theater forschen. Verletzbarkeit als Denk- und Bühnenfigur“, *Dramaturgie. Zeitschrift der Dramaturgischen Gesellschaft*, 1, 2007, S. 12-14.

HOMEPAGES

<http://www.dramaturgische-gesellschaft.de>, Zugriff am 21.7.2014.

<http://www.lmda.org/>, Zugriff am 4.5.2014.

<http://nightswimmingtheatre.com/>, Zugriff am 15.3.2014.

<http://www.duden.de>, Zugriff am 5.3.2014.

ABBILDUNGSVERZEICHNIS

Abb. 1: <http://www.lmda.org/historyoflmda/milestone2>, Zugriff am 4.5.2014.

10. ABSTRACT / deutsch

Die Arbeit *„Dramaturgie als Denkfigur. Die Analyse des deutschsprachigen Berufsbildes Dramaturg/in“* befasst sich mit der Geschichte, Theorie und Praxis der Dramaturgie. Die Zielsetzung ist das Erforschen ihrer Funktionen, die sich an der Schnittstelle von Theorie und künstlerischer Praxis bewegen. Anhand der Analyse wird ein Bild der Dramaturgie als Denkfigur entworfen, welche sich als spezifisch deutschsprachiges Phänomen erweist.

Zur Beantwortung der Fragestellung werden verschiedene Zugänge gewählt. Auf den Versuch einer Begriffsbestimmung folgt die Analyse der Entstehungsgeschichte des Berufsbildes, begonnen bei Gotthold Ephraim Lessing. Hieraus lässt sich die enge Verschränkung der Praxis mit der Institution des nationalen Repertoiretheater erkennen. Die Expansion des deutschsprachigen Konzeptes erfolgt schließlich durch das Theater Bertolt Brechts. Vermehrt erscheinen englischsprachige Publikationen zum Thema Dramaturgie, die sich dem deutschsprachigen Phänomen annähern. Dieser Blick von Außen fließt als zentrales Element in die Arbeit ein. Die darauffolgende Analyse untersucht die neuen Herausforderungen an die dramaturgische Praxis innerhalb zeitgenössischer Theaterformen.

Aus diesen Analysen heraus wird die Frage gestellt, was die dramaturgische Funktion ist, sein kann und inwiefern sie zu vitaler Theaterarbeit beiträgt. Ausgehend von der Beobachtung, dass sich dramaturgische Tätigkeit oft im bürokratischen Theateralltag erschöpft, wird hier hervorgehoben, worin ihre Stärken und progressiven Kräfte liegen. Hier plädiert die Arbeit für eine Dramaturgie des Widerstands, die der Kommerzialisierung und Selbstreferenzialität des Theaters entgegenwirkt. Diese erweist sich, unabhängig von der sie ausübenden Person oder Berufsgruppe, als zentraler Bestandteil kritischer Theaterpraxis.

11. ABSTRACT / english

Title

«The Concept of Dramaturgy. An Analysis of the Professional Profile of Dramaturgy in the Theatre Tradition of German Speaking Countries»

The thesis discusses the history, theory and practice of dramaturgy. The aim is to examine the functions of dramaturgy as a dynamic interface between theory and practice of the art. The analysis conceptualizes a profile of dramaturgy that proves to be a unique phenomenon of the theater tradition of German speaking countries.

The subject is addressed by various selected approaches. An attempt to define the term is followed by an analysis of the history of the professional profile beginning with Gotthold Ephraim Lessing. Based on this, a close interconnection between the practice and the institution of the national repertory theatre is pointed out. The expansion of this concept throughout German speaking theatre is eventually effected by Bertholt Brecht's theatre.

An increasing number of Anglophone publications that approach the phenomenon of dramaturgy in the theatre tradition of German speaking countries have been released recently. These external points of view are one of the main elements of the thesis. The subsequent analysis deals with new challenges of dramatic practice within contemporary forms of theatre.

These analyses lead to the following question: What is the dramatic function, what could it be and how does it contribute to vital work within the theatre? Taking observations into account indicating that the dramaturges' work often is wearied by a bureaucratic daily routine, the dramaturges' assets and progressive potential are emphasised. The thesis pleads in favour of a dramaturgy of resistance, which counteracts the theatre's commercialisation and self-absorbed identification. Regardless of the persons or groups that carry out this profession, the dramaturgy of resistance is disclosed as an essential element of critical theatre practice.

12. LEBENS LAUF

Name Bérénice Hebenstreit
Geburtsdatum 02.11.1987 in Wien

AUSBILDUNG

WS 2011 **Major theatre, Concordia University, Montréal/Kanada.**
Klassen in Regie, Dramaturgie, szenischem Schreiben u. a.

seit 2008 **Diplomstudium Theater,- Film,- und Medienwissenschaft; Universität Wien.**

2002–2007 **HTBLA Ortwein, Graz.**
Höhere Schule für Kunst & Design, Klasse für Grafik & Kommunikationsdesign.

EIGENE ARBEITEN IM BEREICH THEATER, FILM UND RADIO

2012 **Regie / Szenen aus „Arabian night“** (Schimmelpfennig).
Cazalet Studio, Loyola campus. Montréal, Kanada.

Verfasserin / „Head North“ Theaterstück für zwei Darsteller_innen.
Entwickelt im WS 12 innerhalb der Schreibklasse von Kit Brennan.

2010 **Castingleitung / Kurzfilm „Der Amtsweg“** (Text u. Regie: Mona Linder).
Mit Mercedes Echerer, Dennis Cubic, Carl Achleitner, Susanna Hohlrieder u. a.

2009 **Konzept, Regie und Schnitt / Videos „Kippmomente“.**
Videoclips im Rahmen des österreichweiten Projekts “Miss Handelt!” zum Thema geschlechterspezifische Gewalt. Vorführungen in ganz Österreich.

2009–2011 **Gestaltung verschiedener Radiosendungen** (auf Radio Orange), darunter:
Themensendung zum Kulturbegriff in der Kulturhauptstadt „Linz 09“.
Interviews mit Airan Berg, Ulrich Fuchs, Stefan Haslinger und Passant_innen.
Regie und Schnitt / Hörspiel „Der betrogene Betrüger“ (Thomas Pürstinger).

REGIEASSISTENZEN UND HOSPITANZEN

seit Mai 2014	Feste Regieassistentin am Schauspielhaus Graz. „Die Götter weinen“ (D. Kelly), Regie: Anna Badora. „Lumpazigeist Höllenangst Umsonst“ (J. Nestroy), Regie: Ed Hauswirth und Helmut Köpping (<i>Theater im Bahnhof</i>)
2012/2013	Gast-Regieassistentin, Burgtheater. „König Lear“ (W. Shakespeare), Regie: Peter Stein (Hospitantz); „Von welchem Theater träumen wir?“, Kongress anlässlich von 125 Jahren Haus am Ring, Leitung: Karin Bergmann; „Die Tigerin“ (W. Serner), Regie: Sarantos Zervoulakos; „Die gesetzliche Verordnung zur Veredelung des Diesseits“ (P. M. Kraxner), Regie: Caroline Welzl; „Demut vor deinen Taten Baby“ (L. Naumann), Regie: Alexander Ratter.
2013	Praktikum bei Ex Machina, Québec City, Kanada.
2012	„Playing Cards 2: Heart“, Regie: Robert Lepage.
	Regieassistentin im Segal Centre for performing Arts, Montréal/Kanada. „Scientific Americans“ (J. Mighton), Regie: Andrew Shaver; „On Second Avenue“ (Mlotek/Rosenfeld), Regie: Wasserman & Finkelstein.
2011	Regiehospitantin, Burgtheater. „Der zerbrochene Krug“ (H. Kleist), Regie: Matthias Hartmann.
2010	Regieassistentin, Garage-X. „Ausgehen“ (B. Malcovic), Regie: Selma Abdic.

SONSTIGES

GRAFIK	Verschiedene grafische und fotografische Arbeiten 2006–2012.
RADIO	Radiomacherin und Sendeverantwortliche über 2 Jahre für das Student_innenprogramm „Radio Unique“ auf Radio Orange. (Moderation, Redaktion uvm.)

