

Eine Nicht-Situation der gegenwärtigen Autor*innen. Eine Aufforderung!

Alexander Stutz

14.12.2021

Zürcher Hochschule der Künste
Departement Darstellende Künste

Fachrichtung Theater
Praxisfeld Regie

Inhaltsverzeichnis

1. Vorwort	3
1.1 Danksagung	4
2. Einleitung	5
3. Die Entstehung des Autor*innentheaters	6
3.1 Strömung aus dem englischsprachigen Raum	6
3.1.1 Das Royal Court Theatre	7
3.1.2 Traverse Theatre, Scotland's New Writing Theatre	8
3.2 Der deutschsprachige Raum	10
4. Der Theatertext und Autor*innentexte	12
5. Theater der Gegenwart: eine Bestandsaufnahme	16
5.1 Regie/theater vs. Autor*innen/theater: ein Konflikt?	17
5.2 Perspektive als Regisseur*in	17
5.2.1 Erfahrungen in der Ausbildung	18
5.3 Die Arbeit	19
5.4 Perspektive als Autor*in	21
5.4.1 Ausbildung und Förderungen	21
5.5 Eine Pandemie und ein Markt	23
6. Hausautor*innen und ihre Situation	28
6.1 Berufsbild und Erwartungen an die Autor*innen	31
7. Die Rezipient*innen	34
7.1 Ein Schiffscontainer: ein Erfahrungsbericht	36
8. Und dann die Zukunft?	38
8.1 Das theaterautor*innen-netzwerk und dessen Forderungen	39
8.2 Sichtbarkeit	41
8.2.1 Autor*innen in Leitungspositionen	42
9. Zusammenfassung der Erkenntnisse	44
10. Schlusswort	46
11. Literaturverzeichnis	48
12. Abschliessende Erklärung	51

„Lasst den Autor verschwinden und lasst ihn wiederauferstehen, in einer Form, die befüllt ist mit Notwendigkeit, Anliegen, Wut, Idee – vor allen Dingen aber mit Liebe zur Arbeit, zum Gedanken und zum Zweifel, zur Meditation – denn dafür brauchen wir Autoren. Und nicht als taube Lieferanten eines anachronistischen Kulturindustriezweigs, der verlangt und dafür Dinge gibt, die Menschen auch weiterhin ruhig schlafen lassen und auch sonst alles in den Dienst von ‚geben/nehmen‘ [sic] und ‚aktiv/passiv‘ stellt. Lasst uns alle dazu beitragen, das Theater ordentlich durchzurocken.“¹ – ***Nis-Momme Stockmann***

¹ Stockmann 2014: 388f.

1. Vorwort

Die vorliegende Masterarbeit wird die herkömmlichen theaterwissenschaftlichen Anforderungen nicht abdecken oder erfüllen können, welche – so vermute ich – seitens der Zürcher Hochschule der Künste erwartet würden. Hintergrund für dieses, ja, nennen wir es erst mal ein Brechen der vorgegebenen Regeln, ist, dass ich mich in keiner Weise für eine solche wissenschaftliche Arbeitsweise bzw. wissenschaftlich fundierte Darstellung einer solchen Arbeit gewappnet fühle. Dies liegt keinesfalls an dem durch die Hochschule vermittelten Wissensstand, welchen ich mir über die Jahre des Studiums aneignen konnte. Vielmehr gründet sich dies auf der Tatsache, dass das wissenschaftliche Schreiben als solches, in meinen eigens gewählten, modular zusammenstellbaren Semestern an der Zürcher Hochschule der Künste, zu kurz kam.

Darüber hinaus würde ein Versuch des Schreibens einer wissenschaftlichen These eine Darstellung bzw. eine Art performativen Akt annehmen, welche ich an dieser Stelle als unangebracht empfinden würde. Darüber hinaus erachte ich die theaterwissenschaftliche Auseinandersetzung zur folgenden Thematik als untervertreten und nicht hinreichend erforscht. Aus den genannten Gründen orientiere ich mich an einer essayistischen Form. Diese kommt mir, dem Thema, wie auch meinem Schaffen als Regisseur und Autor am nächsten und fühlt sich insofern für die vorliegende Auseinandersetzung richtig an.

Mit dieser Arbeit möchte ich einen mir persönlich wichtigen und, mir scheint, aktuellen Diskurs der gegenwärtigen Theaterlandschaft im deutschsprachigen Raum in den Fokus rücken. Zur nachfolgenden Untersuchung muss vorab angemerkt werden, dass ich diesen Gegenstand in einem Kontext der Institutionen und Stadttheater beleuchten werde. Dies liegt daran, dass sich meine berufliche Situation zurzeit an diesen Konstrukten orientiert und ich somit auch mit persönlichen Erfahrungsberichten und Fallbeispielen agieren kann. Wenn wir von einem gegenwärtigen Autor*innentheater ausgehen, was ich nicht per se als ein allein herrschender bzw. gültiger Zustand wahrnehme, bleibt die Frage nach den Autor*innen. Wo sind sie, wer sind sie, was wird von ihrer Position erwartet, welche Möglichkeiten werden Autor*innen überhaupt geboten und inwiefern bieten sich Möglichkeiten für zukünftige Arbeitsmodelle? Braucht es den Text als solches noch?

Die Frage nach dem Verhältnis der Autor*innen und ihrer Texte zur Regie-Position begann sich bereits im Verlaufe meines Bachelors, besonders aber während des Master-Studiums an der Zürcher Hochschule der Künste zu schärfen. Meine Engagements als Autor und Regisseur an Institutionen und die damit einhergehende Auseinandersetzung mit Kolleg*innen aus verschiedensten Sparten liessen mich tiefer in die Schreibstuben einblicken, und einen ersten Eindruck des möglicherweise vorhandenen Frustrationspotenzials der jungen Dramatik von morgen erhaschen. Dieses Potential möchte ich auf den folgenden Seiten zur Disposition stellen.

1.1 Danksagung

An dieser Stelle möchte ich mich bei dir, Thomas Fischer, für die Ausdauer und Kraft bedanken die du aufwendest, um mich in meinem Schaffen zu unterstützen. Insbesondere danke ich dir für die Fehler die ich begehen darf, welche sich als wichtige Quelle der Inspiration und der Auseinandersetzungen erweisen.

Gerne möchte ich mich auch bei allen Kolleg*innen bedanken, welche sich mit mir und meinem Denkapparat auseinandersetzen, sich widersetzen und meine Gedanken weiterführen. All diesen mehr als nur produktiven Gesprächen habe ich die Vielschichtigkeit und Fülle an Material für diese Arbeit zu verdanken.

Allen voran möchte ich diese Arbeit jedoch meiner Grossmutter, Vreni Gerber († 29.10.2021) widmen. Dank ihr habe ich überhaupt den Mut gefunden, mich auf diesen Weg zu begeben. Sie war es, die mich mit ihrem offenen und interessierten Blick immer wieder an eine Aussenansicht erinnerte. Merci.

2. Einleitung

„Welches Theater brauchen die Texte?“ - Die Antwort: Autor:innen-Theater. Und weiter: ‚Für welches Publikum, welche Bühne, welche Zeit schreiben die Theaterautor:innen heute?‘ – Für eine bessere Zukunft.“²

Mit dieser Forderung nach einer „besseren Zukunft“ möchte ich den Beginn dieser Seiten gestalten. Die lesende Person – also Du – welche zum Herumirren, Philosophieren, Widersprechen geladen ist, soll sich ein Bild über die Situation der Autor*innen machen können. Sei es sowohl im Bezug auf Regisseur*innen, Uraufführungen, Förderprogramme und Institutionen als auch auf die damit verbundenen Erwartungen von morgen.

Mehr denn je werden junge Autor*innen hervorgebracht und die junge Dramatik gefördert. In Anlehnung an Gerda Poschmann werde ich den Begriff *Theatertext* einbeziehen und für diese Arbeit etablieren. Junge Autor*innen werden heute so gefördert wie kein anderer künstlerischer Beruf an den Theatern. Zwar gibt es ebenfalls zahlreiche Institutionen, welche junge Regisseur*innen fördern – dabei werden die Künstler*innen oftmals direkt von den Schulen an die Theater geholt – aber an das Ausmass der Autor*innenförderungen kommt die institutionalisierte Unterstützung junger Regie-Positionen und anderer Vertiefungen nicht heran. Und dennoch kämpfen Autor*innen noch immer um ein Gehör. Heute, mehr denn je.

In der Zeit, in welcher ich für die vorliegenden Seiten recherchierte fiel mir relativ schnell auf, dass Autor*innen gerne in die Tiefen der Schreibstuben gesteckt werden und nur dann herausgeholt werden, wenn sie aktiv als Textlieferant*innen gebraucht werden. Dies lässt mich die Frage nach den Arbeitsverhältnissen, aber auch der Funktion des Theatertextes stellen. Denn nicht selten verhält es sich so, dass für die Theatertexte der jungen Dramatik nach deren Uraufführung der Vorhang fällt, oder sie gar nie zur Aufführung gebracht werden und wenn, dann nur auf Nebenbühnen. Darüber hinaus ist die Dominanz des Regietheaters allgegenwärtig und so werden mehr und mehr angehende Regisseur*innen auf ihre eigene Autor*innenschaft getrimmt.

Dies hat zur Folge, dass die Rolle des Textes immer fragwürdiger wird, wie auch Gerda Poschmann feststellt: Wo „mit der Repräsentationen Ästhetik auch das Drama als Kunst der dramatischen Fiktion problematisch wird, verbindet sich die Neubestimmung einer modernen Theaterkunst rasch mit der Verbannung des Textes aus dem Theater.“³

Wie also schaffen wir es, im Theater eine Dominanz einzelner zu schwächen und vermehrt auf die Fülle der Landschaft einzugehen, jegliche Mitarbeitende einzubinden und somit nicht nur die Inszenierung einer Regie zu feiern sondern das gesamte Kunstwerk wahrzunehmen? Diese Fragen, und mehr, möchte ich auf den folgenden Seiten untersuchen.

² Brodowsky 2021: 141

³ Poschmann 1997: 29

3. Die Entstehung des Autor*innentheaters

In diesem Abschnitt werde ich versuchen, einen Abriss der gegenwärtigen Dramatik bis hin zur Entstehung des Begriffes des Theatertextes als auch die folgenden, damit zusammenhängenden Fragen in den Fokus zu rücken: Welches sind die wichtigsten Einflüsse dieser Form? Wie beeinflusste der englischsprachige Raum das Autor*innentheater? Wo liegt der Unterschied zu unserem Verständnis in Deutschland oder der Schweiz? Wie kam es zum Begriff des Theatertextes?

Vorweg muss zum Ausdruck gebracht werden, dass ich schockiert darüber bin, wie wenig Literatur man eigentlich über das von mir gewählte Thema findet. Diese Tatsache zeigt auf, dass wir uns zu wenig mit der gegenwärtigen Situation der Theaterautor*innen und dem Autor*innentheater als solches auseinandersetzen. Denn wenn man literarisch fündig wird, dann besitzen die jeweiligen Quellen grosse zeitliche Abstände, oder aber sie referieren auf die immer gleichen Namen. Diese stellen zwar grossartige Thesen in den Raum, zugleich spannt diese Tatsache jedoch einen sehr engen Kosmos um die Thematik. Gerade wenn man von einer Theaterform ausgehen kann, welche in den letzten 30 Jahren eine prägende Rolle für das Theaterverständnis eingenommen hat. Woran könnte das liegen? Ist eine Transformation hin zu einer textbasierten Theaterform so erstaunlich und daher für uns überraschend aufgetreten? Hatte also niemand damit gerechnet, dass der Theatertext, zwar in veränderter Form, aber dennoch so schnell wieder zurück auf die Bühne „kommt?“

Aufgrund der oben beschriebenen Situation werde ich auf Begrifflichkeiten zurückgreifen, die entweder aus älteren theaterwissenschaftlichen Texten stammen, oder aus der Praxis selbst entstanden sind. So zum Beispiel der Begriff des Theatertextes, wie er im Rahmen dieser Arbeit benutzt wird, in Anlehnung an Gerda Poschmanns Analyse ‚Der nicht mehr dramatische Theatertext.⁴ Er löst den Begriff des Dramas ab und wird in dieser Arbeit für alle Texte benutzt, die spezifisch für das Theater verfasst wurden. Auf diesen Begriff und dessen Hintergrund werde ich in Kapitel 4. *Der Theatertext und Autor*innentexte* noch genauer eingehen.

3.1 Strömung aus dem englischsprachigen Raum

Die Zusammenarbeit zwischen Theater, Produktionsteam und Autor*innen ist im englischsprachigen Raum von einer anderen Verschränkung, als hier bei uns geprägt. So arbeiten die Regie, Produktionsteams und Autor*innen meist in engem Austausch. Autor*innen befinden sich auf der Probe, sind Teil der Spieler*innen oder bilden gar die Regieinstanz selbst, bzw. einen Teil davon. Man könnte nun argumentieren, dass dieser Zustand keine neue Errungenschaft darstellt, da sich dieses Muster in ähnlicher Manier schon zu Shakespeares Zeiten formierte. Dieser hatte als „Hausdramatiker“ die Stücke – wenn dem denn so ist – geschrieben und auch produziert, bzw. in kleineren Rollen mitgespielt. Könnte man also von einem veralteten Modell

⁴ vgl. Poschmann 1997

sprechen, oder existiert demnach ein traditioneller Konsens, eine Art Schlüssel direkt vor unserer Nase, und wir müssten diesen lediglich, mit ein paar wenigen Modifikationen, wieder benutzen?

Womöglich. Ein Punkt dieser Arbeitsweise, welche sich an den verschiedenen Häusern unter anderem in Grossbritannien etabliert hat, ist der rege Austausch über einen entstandenen, bzw. noch zu entstehenden Stoff. Die Möglichkeit dessen Überprüfung tritt nicht erst bei der knapp bemessenen Probezeit auf sondern schon zuvor, potentiell im gemeinsamen Lesen, Diskutieren, Recherchieren. Hierbei würde ich mich vorerst von einer gemeinsamen Autor*innenschaft distanzieren wollen. Ich werde zu einem späteren Zeitpunkt auf diese Begrifflichkeit und die damit verbunden Schwierigkeiten zurück kommen, allerdings gehe ich hier erstmal von einer ausgelagerten Schreibinstanz, heisst von einer Autor*in aus.

Der grosse Unterschied, so mein Eindruck nach einigen Gesprächen und *round tables* mit Kolleg*innen besteht darin, dass im deutschsprachigen Raum die Autor*innen eher als ein Störfaktor auf den Proben wahrgenommen werden. Dies gilt längst nicht für alle Arbeitskonstellationen, so habe ich selbst bereits andere Erfahrungen machen dürfen und würde zudem sagen, dass ich auch als Regisseur eine engere Zusammenarbeit befürworten würde. Daher würde ich vorschlagen, dass man die genannte Zusammenarbeit mehr aus einem englischsprachigen Raum adaptieren, oder sich zumindest mit der Kultivierung dieser Arbeitsweise auseinandersetzen sollte. Und ja, es gibt eben diese englischen Vorbilder, welche Einfluss auf unser Verständnis des Autor*innentheaters genommen haben.

Kurz: es geht nicht um, wer ist die schnellere und/oder der bessere' – diesem Denken sollte in der Kunstbranche ohnehin keinen Platz eingeräumt werden, es schränkt, so meine Meinung, lediglich die Kreativität ein. Im Folgenden würde ich somit gerne zwei Beispiele beleuchten, welche sich als Hauptaufgabe dem Autor*innentheater verschrieben haben.

3.1.1 Das Royal Court Theatre

Hierzu möchte ich eine der wichtigsten Strömungen für das Autor*innentheater benennen, das Royal Court Theater. Dieses stellt sich auf der eigenen Homepage mit folgendem Text vor:

„The Royal Court is the writers' theatre. We are a leading force in world theatre for cultivating and supporting writers – undiscovered, emerging and established.“⁵

Das Royal Court Theatre ist das Theater der Autor*innen. Es gehört zu den führenden Kräften im englischsprachigen Raum, wenn es darum geht unentdeckte, aufstrebende und etablierte Autor*innen der Gegenwart zu fördern und zu unterstützen. Mit all ihren Arbeiten wollen sie das Publikum inspirieren und künftige Schriftsteller*innen unterstützen. Die umfangreichen Entwicklungsaktivitäten des Royal Court Theatre umfassen ein breites Spektrum von Autor*innen und Künstler*innen und beinhalten ebenso fortlaufende Residenzprogramme für Autor*innen.

Eröffnet wurde es 1870 unter dem Namen The New Chelsea Theatre. Ein Jahr später erhielt es den Namen Court Theatre. Das jetzige Theatergebäude wurde 1888 neu erbaut. Das Royal Court

⁵ The Royal Court Theatre 2021

Theatre entwickelte sich nebst der Royal Shakespeare Company und dem Royal National Theatre zum wichtigsten britischen Subventionstheater, insbesondere für das avantgardistische zeitgenössische Drama. Ab 1956 stand das Haus unter der Leitung von George Devine, der sich zum Ziel setzte, junge Autor*innen zu entdecken und ein Ensemble zu gründen, welches das britische Theater herausfordern und beleben sollte. So erlebte beispielsweise Samuel Becketts Einakter *Endspiel* hier 1957 seine Premiere. Auf diese Weise konnten Autor*innen wie Sarah Kane, Mark Ravenhill, Mick Mahoney und Rebecca Gilman gefördert werden. Die English Stage Company förderte denn auch insbesondere junge Autor*innen und ihre Erstlingswerke. 1969 wurde darüber hinaus eine Studio-Bühne *Theatre upstairs* mit 60 Plätzen eröffnet, um das Repertoire zu ergänzen und auch jungen Autor*innen die Aufführung zu ermöglichen.⁶

Durch die neu entstandene Studio-Bühne könnte man nun natürlich auch von einer ersten Verbannung der grossen Bühne sprechen. Allerdings gehen wir hierbei von einem Verhältnis aus, welches nicht die Dimensionen der heutigen grossen Bühnen besitzt, mit einer Haupt- und mehreren kleineren Nebenspielstätten.

Seit 1973 finden zudem regelmäßig Veranstaltungen des Young Writers Festival statt. 1996 erfolgte die Gründung einer Abteilung für internationale Zusammenarbeit mit innovativen Dramatikern und Theaterpraktikern.⁷

Unter anderem begann sich durch diese internationale Zusammenarbeit, die Strömung auch in den deutschsprachigen Raum zu verstärken und zu manifestieren. Klare Grenzen können hierbei nicht wirklich nachverfolgt werden. So vermute ich, dass ein gemeinsames Wachsen ungeachtet der Landesgrenzen erfolgte, jedoch macht es den Anschein als prägte das britische Konzept, ‚Theater als Vorstellung neuer Stücke‘, einen wesentlichen Faktor für Kunst.

Dies bringt mich zu dem Gedanken, dass vorgeschriebene Stücke womöglich eine entscheidende Instanz für Theaterkunst und die textgetreue Vermittlung dramatischer Literatur sind. Würde der hier überspitzt skizzierte Ansatz als wegleitend verstanden, so könnte also nicht nur das Regietheater dessen langwährende Dominanz verlieren.

3.1.2 Traverse Theatre, Scotland's New Writing Theatre

Ein weiteres Theater welches sich früh dem Autor*innentheater verschrieben hat, ist das Traverse Theatre. Dieses beschreibt die gewählte Theaterform auf der eigenen Homepage etwas ausführlicher, wie folgt:

⁶ vgl. The Royal Court Theatre 2021 und Royal Court Theatre 2020

⁷ vgl. The Royal Court Theatre 2021

„As Scotland's new writing theatre, the Traverse Theatre is a dynamic centre for performance, experience and discovery. Enabling people across society to access and engage with theatre is our fundamental mission.

Our year-round programme bursts with new stories and live performances that challenge, inform and entertain. We empower artists and audiences to make sense of the world today, providing a safe space to question, learn, empathise and – crucially – encounter different people and experiences. Conversation and the coming together of groups are central to a democratic society, and we champion equal expression and understanding.

We commission, produce and programme for existing and future audiences to offer new and exciting experiences for everyone, and our partnerships with other theatre companies and festivals enable us to present a wide range of innovative performances.“⁸

Was ich aus dieser Ankündigung ableite, sind die für mich ausschlaggebenden Bestrebungen und möglichen Aufgaben des Autor*innentheaters. Grundsätze dabei sind es, Menschen jeglicher Gesellschaft und Herkunft den Zugang zum Theater zu ermöglichen und sowohl die Künstler*innen als auch das Publikum zu befähigen, der Welt von heute einen Sinn zu geben. Auf diese Erwartung an eine solche Theaterform und mögliche, damit in Verbindung stehende Aufgaben, werde ich zu einem späteren Zeitpunkt zurückkommen. Der Vollständigkeit halber würde ich kurz auf die Entstehung des Traverse Theatre eingehen:

The Traverse Theatre wurde 1963 als ‚theatre club‘ in einem ehemaligen Bordell in Edinburgh gegründet. Der Name des Theaters rührt daher, dass dessen erster künstlerischer Leiter, Terry Lane, fälschlicherweise glaubte, die Inszenierung hiesse "Traverse". In den ersten drei Jahren seines Bestehens brachte der winzige Theaterclub 110 Produktionen auf die Bühne, darunter 28 britische Erstaufführungen und 33 Weltpremieren. Das Theater gab in seiner Gründungsphase mehrfach Anlass für Skandalisierung durch Presse und Politik.

Ende der 60er Jahre bezog das Traverse Theatre einen grösseren Saal. Die neue Spielstätte bot flexible Sitzkonfigurationen. Im Jahr 1992 zog das Traverse an seinen heutigen Standort in der Cambridge Street. Im September 2005 wurde denn auch im kleineren Saal eine flexible Bestuhlung angebracht, so dass nunmehr in beiden Sälen für jedes Programm eine andere Anordnung der Sitzplätze – je nach den Bedürfnissen des Stücks – eingerichtet werden kann. Seit 2012 steht das Theater unter der Leitung der Regisseurin Orla O'Loughlin, die sich um die traditionelle Offenheit des Traverse für verschiedene Genres – Lesung, Konzert, Tanz, Performance und Schauspiel – bemüht und neue Akzente für eine schottische Dramaturgie setzt.⁹

Die Übersetzung des Untertitels mit ‚Das neue schottische Schreibtheater‘ klingt ungewöhnlich, weshalb mir der Begriff Autor*innentheater passender erscheint. Seit der Gründung des Theaters

⁸ Traverse Theatre 2021

⁹ Vgl. Traverse Theatre 2021 und Traverse Theatre 2019

spielen Uraufführungen, insbesondere britischer Theatertexte, eine zentrale Rolle. Für zahlreiche junge Autor*innen stellte die Bühne denn auch eine wichtige Station ihrer Laufbahn dar. Sein 50-Jahr-Jubiläum feierte das Ensemble mit der Uraufführung von fünfzig Kurzdramen verschiedener Dramatiker*innen, die im Rahmen eines Wettbewerbs erarbeitet wurden.

Nach englischem Vorbild hat man wieder damit angefangen von einem Handwerk zu sprechen, wenn es ums Schreiben geht. Man wartet nicht länger auf das künstlerische Genie, das je nach Inspiration und Eingebung früher oder später ein gutes Stück für das Theater bereit hält, sondern setzt auf handwerklich solide Arbeit und vor allem auch möglichst aktuelle Themen, die dank der professionellen Haltung der heutigen Autor*innen termingerecht bereit liegen. Dieses ‚termingerecht bereit liegen‘ werde ich zu einem späteren Zeitpunkt im Kapitel *6.1 Berufsbild und Erwartungen an die Autor*innen* aufgreifen und ebenso darauf eingehen, wie durch diese Haltung, so empfinde ich es, einen Konflikt zwischen dem Berufsmarkt und dem Künstlerischen entstehen kann.

Halten wir fest, dass die 60er bis 90er Jahre gerne als Beginn einer sich abzeichnenden Trendwende in der Gegenwartsdramatik im englischsprachigen Raum ernannt werden. Obwohl man die genannte Wendung nicht eindeutig dieser Zeitspanne zu ordnen kann, wird diese doch gerne als Auslöser des Einbruchs der britischen Gegenwartsdramatik angeführt. Ähnliche Bewegungen sind im deutschsprachigen Raum erkennbar, aber auch in anderen Teilen der europäischen Theaterlandschaft.

3.2 Der deutschsprachige Raum

So hat man in den 90ern erfolgreich damit begonnen, für die Gegenwart geschriebene Stücke angelsächsischer Autor*innen zu importieren, insbesondere auch aus der Förderschmiede des Londoner Royal Court Theatre. Dadurch konnte, wenn auch zaghaft, das Autor*innentheater in den deutschen Stadt- und Staatstheater seinen Platz finden. Wesentliche Unterschiede liegen allerdings im Verständnis der Zusammenarbeit zwischen dem Produktionsteam und den Autor*innen. In diesem Bereich gilt der*die Autor*in lediglich als Textlieferant*in und ist nicht als Teil des Produktionsteams zu denken. So hat sich das romantische Bild der einsamen Schreibenden etabliert, welches sich bis heute in unseren Köpfen manifestiert. Wie sich dieser Zustand in der Gegenwart tatsächlich verhält, werde ich zu einem späteren Zeitpunkt anhand diverser Praxisberichten erörtern.

Wenn wir nun die zeitliche Komponente betrachten, können wir von einer Entwicklung aus dem Epischen wie auch dem Absurden Theater erahnen, was uns zum Postdramatischen Theater führt. In diesem Zusammenhang treten seit ca. den 70er Jahren nebst dem Autor*innentheater verschiedenste Formen des Theaters in Erscheinung. Eine dieser Erscheinungen ist das Regietheater, welches sich bis dato als Alleinherrscher zu behaupten versucht.

„Manche Zuschauer fürchten es, andere lieben es. Manche Regisseure nutzen es als Freifahrtschein in den Irrsinn, andere schaffen Bühnenkunst. Viele beeindruckende

Inszenierungen sind dem Mut der Regisseure zu verdanken, sich NICHT sklavisch an den Text zu halten.

Das Gegenteil von Regietheater ist *Autorentheater*: Inszenierungen, die sich werktreu an das Stück halten, und versuchen, es so aufzuführen, wie der Autor es beabsichtigt hat. [...] In der Theaterszene ist Autorentheater eher ein abwertender Begriff, steht für einfallslos und konservativ. Die meisten Regisseure wollen sich austoben und etwas Eigenes schaffen.“¹⁰

In Anlehnung an dieses kurz gehaltenene und überspitze Zitat, möchte ich mich nun in die Auseinandersetzung mit diesen zwei Theaterformen begeben. Somit werde ich nach den direkten Zusammenhängen suchen und die damit verbundenen Positionen der Autor*innen und der Regie befragen. Ich werde ebenso versuchen, gegen Ende dieser Arbeit einen möglichst konstruktiven Vorschlag des Zusammen-Denkens in den Raum zu stellen. Dieser wird sich an den aktuellen Diskussionen und Erlebnissen aus der aktuellen Praxis orientieren. Dies alles unter dem Vorbehalt, dass sich sowohl die Begrifflichkeit als auch die Grenzen der beiden, ja, nennen wir sie Genres, eindeutig fluid verhalten und dass ich ebendieses Verschwimmen als Potenzial nutzen möchte.

¹⁰ Mahrenholtz 2014: 137

4. Der Theatertext und Autor*innentexte

Bevor wir uns an einer gegenwärtigen Situation im Kontext der Stadttheater und an Praxisbeispielen abarbeiten werden, möchte ich auf die Tatsache eingehen, dass ab dem 20. Jahrhundert die Dramentheorie mit einer mannigfaltigen Theatertheorie konfrontiert wurde. Dadurch wurde das Verhältnis von Drama und Spieltext neu thematisiert. Bis heute hält diese Auseinandersetzung an. Ich versuche, unter anderem mit Hilfe von Bayerdörfer, Poschmann, Lehmann und Kiesler, einen Rahmen zu bauen, in welchem wir uns mit einem gemeinsamen Verständnis des Begriffes ‚Theatertext‘ bewegen können.

So beginne ich mit dem 2007 erschienenen Band *Vom Drama zum Theatertext?*. Darin schreibt Bayerdörfer, dass sich neue Texte „zwar auf unterschiedlichen Wegen von traditionellen dramatischen Formen ablösen, aber ihrerseits verstärkt an avancierte Textmodelle der Dramengeschichte des 20. Jahrhunderts wieder anknüpfen.“¹¹. Meiner Meinung nach könnte diese Aussage als ein Bruch in der Entwicklung der Dramatik verstanden werden. Somit sieht man sich einer neuen Dramatik gegenüber, die ihrerseits nicht den Anspruch hat möglichst anti-dramatisch zu sein, sondern vielmehr ein Bewusstsein für eine inhärente Form aufweist. Will heißen, wir stehen heute einer Textgattung gegenüber, die durchaus eine Art Doppelcharakter verkörpert.

„Einen Angelpunkt literarischer Dramentheorie bildet das doppelte Textniveau von D. [Drama], das seit der europäischen Neuzeit zur Regel geworden ist: der Einschluss von Didaskalien und sog. ›Nebentexten«- im Unterschied zum Haupt-, d.h. Rollentext - suggeriert ein genau bestimmbares Verhältnis zwischen D. und Bühne.“¹²

Aus meiner Perspektive würde es an dieser Stelle Sinn ergeben, wenn wir die Facetten der zu untersuchenden Begrifflichkeit im Rahmen eines kleinen Exkurs beleuchten würden, um diese Erkenntnisse mit in die Definition einzubeziehen. Somit schlage ich vor, etwas näher auf die eben genannten Nebentexte und Rollentexte einzugehen. Auch wenn die Zugehörigkeit dieser Texte „schon aufgrund der mangelnden ästhetischen Gestalt der stenogrammähnlich formulierten Anweisungen“¹³ gespaltene Meinungen hervorruft, bin ich persönlich der Meinung, dass diese einen wesentlichen Teil zur Definition der Begrifflichkeit des Theatertextes durch Poschmann beitragen.

„Insgesamt sind sie für die Bühnenrealisierung zweitrangig, außer in Zeiten, in denen zwischen dramatischem Schaffen und herkömmlicher Bühnenästhetik programmatische Differenzen bestehen. Dann können die Vorschriften seitens des Dramatikers deziderter

¹¹ Bayerdörfer 2007: 4

¹² Bayerdörfer 2014: 82

¹³ Ibid.

ausfallen, wie etwa im europäischen Naturalismus. Wichtiger sind Nebentexte für die Leserezeption, der sie mit Imaginationsvorgaben zu Hilfe kommen.“¹⁴

Mein Verständnis der soeben beschriebenen Charakteristika des Nebentextes führt mich zu dem gängigeren Begriff des Regietextes bzw. der Regieanweisung. Unsere heutige Definition einer Regieanweisung ist jener Teil eines Dramentexts, welcher Empfehlungen für die szenische Umsetzung gibt. Diese werden, auf jegliche Arten erkenntlich, in die Dialoge, Monologe, Szenen eingefügt. Somit bilden sie den „Nebentext“ des Dramas. Sie klammern die Charakteristik eines Schauplatzes ein, oder markieren die Auftritte und Abgänge, welche im Stück vorkommen.

„Ein weiteres Grundproblem, dem sich die literaturwissenschaftlich fundierte Texttheorie widmet, bildet das im Rollentext mitgelieferte szenische Potential, d.h. implizierte Vorstellungen von Personen, Ausdruck und Geschehen, die sich extrapolieren lassen und insofern als Spielanweisung für die Bühne geeignet sind.“¹⁵

Inwieweit solche Anweisungen eingehalten werden, lag bzw. liegt noch immer im Ermessen der Regieinstanz, wobei diese Nebenrollen und Rollentexte durch das Entstehen des Regieberufes überflüssig wurden.

„Im 20. Jh. wirkt sich jedoch die Retheatralisierung so nachhaltig aus, dass Autoren mit sprachkritischer Einstellung die Rollentexte zugunsten von Vorgaben für nonverbales Bühnengeschehen reduzieren. So ergeben sich Stücktexte ohne Rollentext, wie bei Peter Handke oder - als Konsequenz des absurden Theaters - bei Samuel Beckett.“¹⁶

Diese Formen der damaligen ‚sprachkritisch‘ anmutenden Autor*innen, werden in vielfacher Ausführung von der heutigen Autor*innengeneration zitiert, collagiert und auf eine positive Art und Weise angeeignet. Dies abgesehen von einer ebenso stattfindenden Appropriation solcher Nebentexte, welche heute ganz klar eine eigene Rolle innerhalb der Theatertexte bekommen haben.

Anhand der beschriebenen Entwicklung dieser Nebentexte würde ich gerne eine neue Begrifflichkeit in den Topf der Texte werfen, welche allerdings als eine Ablösung der Nebentext-Begrifflichkeit fungieren soll. Denn durch die Präposition dieser Wortkombination wird eine Hierarchie etabliert, die ich Anbetracht des heutigen Umganges mit Nebentexten als veraltet wahrnehme.

Daher würde ich mich stark für das Wort „Autor*innentexte“ aussprechen. Mit diesem Begriff kam ich das erste Mal während meines Bachelor-Studiums an der Zürcher Hochschule der Künste in Berührung. In einem Modul ‚Szenisch Schreiben‘ verwendete Sabine Harbeke diesen Begriff im Zusammenhang mit Nebentexten. In erster Linie sorgte dies für Verwirrung, denn grundsätzlich

¹⁴ Bayerdörfer 2014: 82

¹⁵ Ibid.

¹⁶ Ibid.

gesehen ist alles Geschriebene eine Art Autor*innentext, in seiner Anwendung jedoch ergibt dieser Begriffsvorschlag für die Nebentexte total sinn. Selbst nach längerer Auseinandersetzung mit der Thematik erscheint er mir sinnig.

Erstens lässt der Begriff, wie zuvor erwähnt, die Hierarchisierung schwinden. Zweitens empfinde ich es als falsch, Nebentexte per se als ‚Regieanweisungen‘ zu deklarieren. Dies, da ich als Autor nicht die Absicht verfolge, jemanden klare Anweisungen zu geben wie etwas auszusehen hat. Drittens, weil diese Texte, wenn sie denn in meinen Texten existieren – und ich vermute so ähnlich ergeht es zwar nicht allen, aber doch einigen Kolleg*innen in der Praxis– für mein Schaffen als Autor mehr eine Hilfestellung bieten, um eine Atmosphäre zu beschreiben oder einen Einblick in meine Gedanken zu geben.

Nach einem doch etwas intensiveren Exkurs, und einem Versuch der Begriffsdefinition der Autor*innentexte, würde ich nun auf den Überbegriff des Theatertextes zurückkommen. Mit Gerda Poschmann scheint mir ein Anfang der Begriffsdefinition zu existieren, welcher bis heute nachhallt:

„Für das Theater geschriebene Texte zeichnen sich also dadurch aus, dass sie Theatralität implizieren. Versteht man Theatralität aber als wandelbare Größe, so müssen diese Texte mit einem dynamischen, offenen Gattungsbegriff erfasst werden.“¹⁷

Poschmann schlägt mit dem Begriff des ‚Theatertext‘ nicht eine neue Gattung eines Textes vor, sondern versucht vielmehr eine Bandbreite an Facetten zu eröffnen, die für eine solche Bezeichnung in Frage kommen würden, weil sie einen gewissen Spielraum für weitere Textgattungen ermöglichen. Für sie hat also die Begrifflichkeit des Drama zu wenig Implikation auf die Gegenwartsdramatik und die damit verbundene Fülle an Texten.

Wenn wir zudem davon ausgehen, dass ‚dramatisch‘ die Abbildung von Wirklichkeit, Realität sowie Modell von Welt ist, dann würde das Bedeuten, dass diese Beschreibung für die heutige Auseinandersetzung der jungen Theaterautor*innen nicht mehr ausreichend erscheint. Denn so wie die Realität heute nicht mehr als gegeben erachtet, sondern als etwas, das durch jedes Individuum selbst konstruiert wird, so liegt auch in jedem Theatertext eine konstruierte Form der Realität.

Im Rahmen dieser Individualisierung der Realitäten verschiebt sich auch die Fülle der Formen des Schreibens. So wird auch das Dramatische als eine Form und nicht mehr als die eine erhabene Instanz wahrgenommen. Dies hat zur Folge, dass Autor*innen, die sich nicht mehr per se mit der Postdramatik und den damit verbundenen anti-dramatischen Elementen auseinandersetzen, oftmals auf Stilmittel dramatischer Natur zurückgreifen. Somit ist das Spielen mit Instanzen wie Figuren, Handlung und Narration ein bedeutsamer Bestandteil heutiger Theatertexte, deren Gewand namens Dramatik schlicht zu eng wurde. So beschreibt auch Lehmann die Situation des Textes wie folgt:

¹⁷ Poschmann 1997: 38

„Der Text wiederum blieb zentriert auf seine Funktion als Rollentext. Chor, Erzähler, Zwischenspiele, Theater im Theater, Prolog und Epilog, a parte und tausendfältige subtilere Öffnungen des dramatischen Kosmos, schließlich das brechtsche Repertoire der epischen Spielweise konnten >dem< Drama eingefügt und hinzugefügt werden, ohne das spezifische Erlebnis dramatischen Theaters zu zerstören.“¹⁸

Also steht die Begrifflichkeit des Theatertextes nach meinem Verständnis dafür, dass der Text nicht mehr abgetrennt von dessen Bühne existiert und gedacht werden kann, so wie dies noch mit einem eher literarisch definierten ‚Drama‘ geschehen konnte. In diesem Denkprozess unterstützt mich Kiesler in ihrer Auseinandersetzung *Der Performative Umgang mit dem Text*. Darin beschreibt sie nicht nur die Situation des Theatertextes an sich, sondern zieht die Autor*innen und deren Nähe zur Bühne in ihre Überlegungen mit ein.

„Theatertext ist ein unmissverständliches Wort: Es ist ein Text, der ohne Theater nicht vollständig ist. Das allein spiegelt die Praxis wider, in der die AutorInnen ebenso näher ans Theater rücken. Auch die Schreibpraxis lässt sich ohne Bühne nicht mehr denken und die AutorInnen sind in den Theaterprozess stärker integriert als je zuvor.“¹⁹

Abschliessend können wir festhalten, dass der Begriff ‚Theatertexte‘ im Sinne der oben genannten Namen als eine Art Gefäss für verschiedenste Formen von Textgattungen aufgefasst werden soll. Ebenso stellen wir fest, dass sich deren Inhalt jedoch immer wieder aufs Neue definieren wird und innerhalb dieser konstanten Neuorientierung findet eine Enthierarchisierung statt. So vollzieht sich beispielsweise aktuell eine neuerliche Entwicklung hin zu den Theatertexten, welche erneut als Basis für die Theater agieren.

Dabei handelt es sich keinesfalls um einen Rückschritt in eine traditionelle, bereits überlebte Theaterform, sondern um einen Gewinn. Denn Fakt ist: die Theatertexte haben sich verformt und haben einen Prozess durchlaufen, dessen Spuren gerade in der heutigen Zeit deutlich sichtbar werden. Wenn man es wie im von Kiesler aufgeführten Beispiel zusammenfassen möchte, dann schreibt eine junge, neue Generation von Theaterautor*innen für ein neues Verständnis von Theater. Dieses muss immer wieder auf ein Neues befragt werden – dies können die Autor*innen leisten.

Abschliessend, in den Worten von Enghart: „Was ein Theater der Gegenwart sein will, entscheidet sich in jeder Epoche neu.“²⁰

¹⁸ Lehmann 2005: 21

¹⁹ Kiesler 2019: 48

²⁰ Enghart 2013: 10

5. Theater der Gegenwart: eine Bestandsaufnahme

In diesem Abschnitt möchte ich auf eine heutige, gegenwärtige Perspektive eingehen. Denn wenn man so auf die letzten dreissig Jahre zurückblickt, handelt es sich tatsächlich um eine erstaunliche Entwicklung in der Theatergeschichte. Aber was bedeutet diese für diejenigen Menschen, welche jetzt auf den Markt zu kommen versuchen, egal ob als Regisseur*in oder Autor*in. Daher werde ich hier Bezüge zu meinem Berufsalltag herstellen. Ich werde versuchen, Erfahrungen wie beispielsweise Diskussionen zu teilen und dabei möglichst authentisch meinen eigenen Versuch eines Einsteiges in die folgenden Seiten einfließen lassen. Dabei stehen unter anderem folgende Fragen im Zentrum der Betrachtung: Ist ein Theater der Gegenwart ein Theater des Textes? Was ist die Aufgabe des heutigen Autor*innentheaters? Was wird von den Autor*innen erwartet? Inwiefern ist es genau jetzt wichtig die langjährige Dominanz eines Regietheaters abzuschaffen? Darüber hinaus möchte ich ebenso über das Ausbildungs- und Fördersystem sprechen und, in diesem Zusammenhang, auch das Hausautor*innenmodell unter die Lupe nehmen.

In meiner Zeit der Recherche und Lektüre zu dieser Arbeit fiel mir immer wieder auf, dass das Wissen und die damit verbundene Verschriftlichung dieser Thematik in der Theaterwissenschaft nicht ausreichend existiert, bzw. in der Beschäftigung mit dieser neuen Theaterform hinterherhinkt. Diese Erkenntnis veranlasst mich folglich zu der Überlegung, dass die Auseinandersetzung mit dieser Theaterform entsprechend vermehrt in der Praxis stattfindet.

Womöglich lässt sich dieser Zustand daran festmachen, dass das Autor*innentheater zwar nicht mehr so jung ist, aber stetig im Verborgenen seine Entwicklung durchlebte. So scheint mir, wenn ich an die letzten Jahre meiner Ausbildung denke, dass sich das deutschsprachige Theater nicht über die gesamte Zeit als Theater der Autor*innen bezeichnen könnte – im Gegensatz zu dessen Vorreiter*innen des britischen Theaters. Für eine Weile, würde ich behaupten, fanden die neu geschriebenen Stücke gar weniger Bestand auf den Spielplänen, welche wiederum offensichtlich bis hin zur einer Reizüberflutung der Klassiker geradezu zum Bersten gebracht wurden.

Der Wettlauf der originellsten Deutungen eines klassischen Stückes wurde zur attraktivsten Herausforderung für die Regisseur*innen und die Häuser. Vermutlich werden Autor*innen immer gegen Klassiker, und die gegenwärtige, Zeit schreiben. Es liegt doch hierbei offensichtlich auf der Hand, dass das Theater der Gegenwart jetzt ist, und morgen ist es morgen, will heissen, wir müssen anfangen diese Schnellebigkeit, gerade wie sie auch jetzt nochmals durch die Corona-Pandemie – nein, ich hoffte, dass sich diese Worte nicht in meine Arbeit schleichen würden, aber hier sind sie!... daher wird es auch noch einen gesonderten Abschnitt über diese Situation geben (müssen) – deutlich wurde umzusetzen. Wenn man in unserer Zeit von der Gegenwart spricht, so ist die Rede von einer Gegenwart, die sich ähnlich wie die oben genannte Realität verhält. Denn eine aktuelle Gegenwart ist meiner Meinung nach in vielleicht so viele Teile wie es Menschen gibt zersplittert. Eine Zustand, welche die Institution Theater auf jeden Fall zur eigenen Thematik erklären sollte. Ich werde später zur Beziehung zwischen den Häusern und den Autor*innen kommen. Vorerst gilt es allerdings, sich an den Konflikt des Autor*innentheaters und des Regietheaters heranzutasten.

5.1 Regie/theater vs. Autor*innen/theater: ein Konflikt?

Nichtsdestotrotz bleibt die Frage übrig, wer überhaupt die Autor*innen des gegenwärtigen Theaters sind. Denn nebst den Autor*innen im traditionellen Verständnis als singuläre Textproduzent*innen hat sich eine Reihe unterschiedlicher Formen des Schreibens und damit der Autor*innenschaft etabliert. Oft sind dabei die Texte nicht der Ausgangspunkt, sondern das Resultat eines Probenprozesses. Das an sich ist nichts Neues, neu ist nur, dass sich gerade die grossen Stadt- und Staatstheater immer mehr dieser Produktionsformen bedienen, welche zuvor im Bereich des freien Theaters angesiedelt waren. In ausgeprägten Formen des Regietheaters kann es gar so weit kommen, dass dem*der Autor*in die Rolle des Störenfriedes, auf Proben, zugeschrieben wird. Die Tatsache, dass die Autor*inneninstanz auf Proben als Störfaktor oder gar eine Art Löwenmutter, welche ihren wertvollsten Besitz – den Text – bis aufs Blut verteidigt, auftritt, wuchs leider in einer lang tradierten Wahrnehmung, die es jetzt neu zu kultivieren heisst. Aber wo beginnt man damit?

So könnte ich mir vorstellen, dass meine jetzige Position, welche in beiden Welten wandert und diese Grenzerfahrung als eine wertvolle wahrnimmt, einen möglichen Anfang bedeuten kann. Daher scheint es mir von Interesse, das Regie- und Autor*innentheater auf ihre Gegensätzlichkeit abzuklopfen. Denn eine meiner Thesen ist, dass die Strömungen so gegensätzlich sie auch sein mögen, nur dann ihr volles künstlerisches Potenzial ausschöpfen können, wenn sich diese beiden Formen ihrer Unterschiedlichkeiten bewusst werden und diese zu schätzen lernen.

Leider erlebte ich, besonders in letzter Zeit, einige Abende, in denen meine Gedanken um folgende Fragen kreisten: ‚Warum werde ich einzig und allein als eine Art Beobachter eines Regie-Genies geladen?‘, oder ‚Warum erlebe ich hier nur einen Text, auf einer eins-zu-eins Übersetzung, welche weder zeitliche, noch thematische Relevanz in sich trägt?‘

Ich möchte den gegenwärtigen Konflikt dieser beiden Kunstformen etwas genauer betrachten. Dazu werde ich nicht nur auf die eingefahrenen Rollenbilder, sondern auch auf weitere Hintergründe wie Förderungen, Ausbildungen, Erwartungshaltungen, Leistungsdruck auf dem Markt, etc. eingehen.

Eine These, die diesem Kapitel zu Grunde liegt ist, dass die Festgefahrenheit und das Potenzial zum Konflikt nicht nur aus einer künstlerischen Position heraus geschehen sondern vielmehr auf einem Druck von aussen und einem institutionellen Konzept gründen.

5.2 Perspektive als Regisseur*in

Wenn wir uns weiter im Stadttheater-Kontext bewegen und auf die Vielzahl an Inszenierungen, die Spielzeit für Spielzeit zur Aufführung kommen, eingehen wird uns schnell bewusst, dass dies nur die Eisspitze der Regisseur*innen auf dem Berufsmarkt widerspiegelt. Darüber hinaus erleben wir das nicht zu vernachlässigende Problem, dass junge Regisseur*innen noch immer gegen die fest etablierten ‚grossen Namen‘ ankämpfen müssen. Unter diesem Gesichtspunkt eines nicht weichenden Olympos an Regisseur*innen und einer immer nachkommenden neuen Regiegeneration steigen sowohl Vergleichsdruck als auch Konkurrenzgedanke enorm.

Gerade für junge, angehende Positionen bedeutet, 'sehen und gesehen werden' praktisch alles. Dabei steht das Image, bzw. die eigene Marke der jungen Regisseur*innen im Vordergrund. Man glaubt, notwendigerweise schon früh eine Handschrift entwickeln zu müssen, glaubt, schon früh das Zepter in die Hand nehmen zu müssen und über dieser ganzen Imagepflege vergisst man schnell mal, nicht nur eine Rolle – diejenige der Regieposition – zu spielen, sondern eben Regisseur*in zu sein, bzw. zu werden. Über diese Problematik hinaus, wenn einem ein möglicher Einstieg in die Berufswelt gelingen mag, werden junge Regisseur*innen – ähnlich wie junge Autor*innen – schnell nicht mehr länger ‚gebraucht‘ und verschwinden so abrupt von der Bildfläche, wie sie darauf aufgetaucht waren.

In diesem Abschnitt werde ich zunächst auf die Perspektive der Regie, deren Leitungsposition und künstlerische Verantwortung für eine gesamte Produktion immer mehr Druck aufbauen, eingehen.

5.2.1 Erfahrungen in der Ausbildung

Über die gesamte Zeit meines Studiums sah ich mich mit verschiedensten Arten der Regieposition konfrontiert, welche alle ihre jeweilige Daseinsberechtigung haben. Denn so wie ich meinerseits die Art und Weise der Regieführung meiner Kolleg*innen reflektiere und hinterfrage, so hoffe ich auch, dass die meine hinterfragt wird. Was mir grundsätzlich auffällt, und dies wurde durch mehrere Gespräche mit Kommiliton*innen und Arbeitskolleg*innen – nicht nur an der ZHdK, sondern auch an anderen Hochschulen und darüber hinaus bei Formaten wie dem *Fastforward Festival* in Dresden oder der *Körper Studie für junge Regie* in Hamburg – bestätigt, ist, dass sich dabei ein Konsens herausbildet, der vorerst eine gewisse Unsicherheit in Bezug auf das Handwerk, wie man Regie führt, laut werden lässt. Dieser Konsens könnte daraus resultieren, dass es nicht die eine (richtige) Art zu arbeiten gibt.

Wichtig wäre daher, dass angehende Regisseur*innen vermehrt Praxiseinblicke in das Regiehandwerk bekommen. Leider lassen sich dabei viele nicht ‚auf die Finger‘ schauen. Solch eine praxisgebundene Erfahrung würde, in meiner Perspektive, ein immenses Lernpotenzial bedeuten. Dabei gehe ich dezidiert nicht davon aus, dass die angehenden Regisseur*innen in einen kopierenden oder reproduzierenden Zustand einer bereits existierenden Arbeitsweise bzw. Künstlerpersönlichkeit verfallen.

Ich glaube daran – und so habe ich es auch an der Zürcher Hochschule der Künste erlebt – dass man versucht, einer jungen, angehenden Künstlerpersönlichkeit die Möglichkeit zu bieten, sich innerhalb eines Spannungsfeldes zu entfalten. Dies empfinde ich persönlich als einen starken und zugleich wichtigen Ansatz für eine diverse Theaterlandschaft.

Doch durch eine derartige Entfaltungsmöglichkeit existiert auch die Gefahr, dass gewisse grundsätzliche Basics nicht vorhanden sind. Damit spreche ich unter anderem die Genauigkeit auf Texte einzugehen an, oder das Wissen darüber, was die Grundpfeiler einer inszenierten Szene sind. Dieses Wegfallen solcher grundlegenden Regelwerke empfinde ich als ein sehr grosses Problem, wobei ich mich und meine früheren Arbeiten keinesfalls ausklammern möchte. Oftmals scheint mir zudem, dass Studierende schlussendlich durch eine gewisse Unsicherheit und durch die Unterstützung seitens der Ausbildungsstätte zu sehr auf ein ‚halt dich fest an deiner Idee‘ getrimmt werden.

Um einen Bogen zurück auf die zugrundeliegende Thematik dieser Arbeit zu schlagen muss ich sagen, dass durch eine solch freie Möglichkeit, die eigene Künstler*innenpersönlichkeit zu gestalten gerade in Bezug auf den ‚Text‘ einige grundsätzliche Dinge verloren gingen.

Das Wegfallen solchen Wissens fällt nicht nur mir, sondern auch verschiedensten Kolleg*innen aus Institutionen und der freien Szene auf. Egal ob es Intendant*innen, Dramaturg*innen, andere Autor*innen oder Regisseur*innen, usw. betrifft, so macht sich die Beobachtung breit, dass der Umgang mit Texten mangelhaft gefördert wird. Auch ich persönlich erlebe, dass Texte mehrfach lediglich als Material verstanden werden. Material was dazu da ist, die eigene Regievorstellung zu verwirklichen. Dies geschieht mangels eines grundlegenden Verständnisses und wohl auch aus einem gewissen Selbstschutz heraus.

Ich selbst lernte denn auch erst durch mein (eigenes) Schreiben, genau auf Texte einzugehen und diese auf ihre Grundsätze zu untersuchen, bevor ich meiner persönlichen Interpretation freien Lauf lasse.

Durch die oben genannte Situation wünschte ich mir vermehrt ein Hinhören, ein genaues Lesen, eine Auseinandersetzung mit dem, was erstmal da ist. So will ich darauf plädieren, dass die Ausbildungsstätten vermehrt wieder auf eine Genauigkeit des Textes setzen. Denn diese Grundlagen gehen in der kommenden Regiegeneration immer mehr verloren. Nicht, dass eine andere Ästhetik oder ein anderer Umgang gewünscht wäre, doch leider glaube ich, dass erstmal eine Grundlage existieren muss, bevor man seine eigene Persönlichkeit entwickeln kann.

Somit würde ich die steile These in den Raum stellen, dass durch diese Tatsache ‚aus Versehen‘ eine neue Generation an Regietheater herangezogen wird.

5.3 Die Arbeit

„Die Arbeit der Regie ist eine zentrale Größe des zeitgenössischen Theaters, die auch bei der Wahrnehmung von Aufführungen durch ein Publikum eine erhebliche Rolle spielen kann. Mitunter werden Regisseurinnen und Regisseure gleichsam als Autorinnen oder Autoren von Inszenierungen angesehen, die sich durch individuelle ästhetische Merkmale auszeichnen, welche als Regiestile wieder erkennbar oder als Regiehandschriften lesbar werden. Obwohl sie während der Aufführung als Personen auf der Bühne in aller Regel nicht präsent sind, können Zuschauerinnen und Zuschauer geneigt sein, ihre Wahrnehmungen und Differenzenerfahrungen auf eine Regisseurin oder einen Regisseur zu beziehen, auch wenn sie diese weder namentlich noch sonst irgendwie kennen.“²¹

Durch diese von Roselt beschriebene Tatsache kommen wir schon näher an die Hauptfrage, welche sich im Verlaufe der Recherche verschärfte. Ich würde diese nun wie folgt formulieren: Inwiefern tragen die Zuschauer*innen zum Konflikt und zur Struktur der gegenwärtigen Theaterlandschaft, in welcher wir uns befinden, bei?

²¹ Roselt 2015: 15

Es herrscht ein Formenreichtum, das keine Grenzen mehr kennt und theoretisch auch auf der Bühne an keine Grenzen stossen müsste – und doch erleben wir Wiederholungen von Mustern und Ängsten, wie zum Beispiel: ‚man muss doch noch den Dürrenmatt wiedergeben‘, damit das Publikum weiterhin ans Theater glaubt. Doch zu diesem Punkt kommen wir später, vorerst bleiben wir bei der Perspektive der Regisseur*innen. Somit möchte ich mit folgendem Zitat auf die Legitimation der Aneignung des Textes eingehen. Roselt sagt:

„Text kann als Vehikel verstanden werden, mit dem Bedeutungen vermittelt werden, und zugleich als Instanz gelten, die sich gegen eine beliebige Auslegung verwehrt. Text kann als sprachliches Kunstwerk erscheinen oder als Steinbruch sprachlichen Materials dienen. Text kann der Ausgangspunkt eines Probenprozess oder dessen Ergebnis sein.“²²

Ich würde ihm insofern zustimmen als dass die Arbeit und Spielweise mit Texten eine künstlerische Freiheit im Umgang mit alten wie auch neuen ästhetischen Formen zulässt. Ob an der Rampe gespielt wird oder Bilder konstruiert werden, mit Körpern gearbeitet oder Illusionen aufgebaut und wieder gebrochen werden; es existiert eine enorme Freiheit, auf alle zur Verfügung stehenden Mittel zurückgreifen zu können, wenn es der Arbeit am Gehalt des Textes zuträglich ist. Deren Auflösung oder beispielsweise auch das Spiel mit Intersexualität, sollten wohl überlegt und meiner Meinung nach begründet werden. Inszenierungen müssen keine Tabus mehr brechen, nicht mehr verstören oder anecken.

„Das Misstrauen gegenüber dem Repräsentationssystem des Dramas haben sie verinnerlicht; aber dieses Misstrauen braucht keine Kampfansage mehr, keine Provokation, keine Demonstration. Es ist selbstverständlich geworden.“²³

Das voreilige ‚sich als Co-Autor*innen zu verstehen‘ birgt, wie bereits angedeutet, die Gefahr zu vergessen, dass eine Umsetzung nicht per se die möglichst werktreue Darstellung eines Textes verlangt. Hierzu würde ich gerne erneut Weiler und Roselt zitieren:

„Der Begriff Umsetzung ist nicht adäquat, weil er impliziert, dass das, was umgesetzt wird, dabei prinzipiell gleich bleibt. Umsetzung meint, das Werk verändert lediglich seine Lage, nicht seinen Zustand. Wer von Umsetzung spricht, unterstellt damit das Ideal, dass ein Stück möglichst unbeschadet auf die Bühne gelangen könnte.“²⁴

Meiner Meinung nach tritt der*die Regisseur*in durch die Inszenierung als Co-Autor*in auf. Durch diese Funktion kann die Regie eine doppelte Interpretationsleistung einfordern.

Will heißen, dass die Zuschauer*innen eine Inszenierung interpretieren, die sie ihrerseits als eine von vielen möglichen Interpretationen eines Theatertextes begreifen. Wenn nun aber die Regie ihr

²² Weiler; Roselt 2017: 215

²³ Malzacher 2008: 8

²⁴ Weiler; Roselt. 2017: 212

Co-Autor*innen-Dasein voreilig auf den Text anwendet oder deren Idee den Hauptfokus einnimmt, geht der – in meinem Verständnis wichtigste – Punkt einer Einforderung der Interpretationsleistung durch das Publikum verloren.

Damit will ich nicht zum Ausdruck bringen, dass Regisseur*innen keine Konzepte für ihre Inszenierungen haben sollten. Im Gegenteil, dies sind als elementares Werkzeug zu betrachten. Wohl aber gilt es zu berücksichtigen, dass Regiekonzepte nicht notwendig, respektive keine absolute Voraussetzung einer Inszenierungsarbeit sein müssen. Darüber hinaus soll die Entstehung solcher Konzepte durchaus ein Ergebnis aus kollektiven Arbeitsprozessen sein können und nicht schon als fertige Mauer um eine Inszenierung gebaut werden müssen.

5.4. Perspektive als Autor*in

Anfangs der neunziger Jahre hat sich die Situation für zeitgenössische Dramatiker*innen entscheidend verbessert – insbesondere für junge Autor*innen. So gibt es heutzutage eine Handvoll Hochschulen in Deutschland, Österreich und der Schweiz, die Lehrgänge für Szenisches Schreiben anbieten. Darüber hinaus vergeben Theater Auftragsarbeiten und engagieren Hausautor*innen oder Residenzen.

Auf Stückemärkten in Mülheim und in Heidelberg, wie auch während des Theatertreffens in Berlin haben angehende Autor*innen die Gelegenheit, ihre Werke der breiten Öffentlichkeit vorzustellen. Ähnliche Ausrichtungen besitzen die Autorentheatertage des Deutschen Theaters. Diese als Wettbewerb konzipierte Festivals gibt es mittlerweile an vielen Theatern, sei es in der freien Szene oder in subventionierten Institutionen.

5.4.1 Ausbildung und Förderungen

Das Autor*innentheater möchte ein Ort bleiben, der durch Inhalte prägt und an den aktuellen Diskursen teilnimmt. Durch die grundsätzlichen Ansprüche, welche diese Form als Voraussetzung betrachtet, gewinnt sie in der Theaterlandschaft an Wichtigkeit. So sollen sich die Autor*innen mit der Wirklichkeit auseinandersetzen. Daher werden auch Auftragsarbeiten zu aktuellen Themen vergeben und Ausschreibungen veranlasst, die zu einer erhöhten Aufmerksamkeit führen.

Es gibt unzählige Autor*innen Wettbewerbe oder Ausschreibungen, sodass ich behaupten würde, sie nicht alle zu kennen. Vorweg ist bereits anzumerken, dass eine der Kehrseiten der Medaille solcher Wettbewerbe und Förderprogramme sein kann, dass ein*e Autor*in besonders im jungen Alter, sprich unter 35 Jahren, einen hohen Marktwert hat. Die Bezeichnung Jungautor*in scheint gerade in der Presse einen wichtigen Faktor für deren Vermarktung darzustellen. Dieser Gegenstand will allerdings kritisch betrachtet werden. So stellen Tigges und Laucke im Sammelband *Junge Stücke* eine These zur Thematik der Altersgrenze auf, welche ich mit deren Zitat unterstützen möchte:

„Zu diskutieren ist damit nicht nur eine Aufhebung der Altergrenze [sic] der Autoren für Förderprogramme, die langfristig der jüngsten Autorengeneration zu Gute kommen würde, indem entsprechend der Bevölkerungsentwicklung der generationenübergreifende

künstlerische Austausch unter den Autoren intensiviert würde, sondern auch eine neue Form der Nachhaltigkeit in der Förderung, indem das prekäre Arbeitsverhältnis von Autor und Theater neu justiert und der ökonomisch bedingte Schreibdruck sowie die daraus resultierenden Qualitätsverluste der Texte abgebaut und gute Texte wieder mehr nachgespielt werden.“²⁵

Durch das Präsentieren fertiger Texte möchten solche Formate den Weg in die Theaterverlage bzw. in die Schauspieldramaturgien erleichtern. Die Arbeit der Autor*innen ist damit meist beendet. Sie müssen ihren Text ‚loslassen‘ und diesen, sofern es zu einer Uraufführung kommt, der Regie anvertrauen. Meist kommt es frühestens in den Endproben oder gar erst anlässlich der Premiere zu einem Kontakt zwischen den Autor*innen und dem Produktionsteam. Einflussnahmen seitens der Autor*innen sind dann kaum mehr möglich.

Die Neue Dramatik wird durch eine Vielfalt von Herangehensweisen ans Theater geprägt. Klassische Schreibtisch-Autor*innen stehen gerade durch die jüngere Generation Schreibenden gegenüber, die Ihre Texte nah am Probenprozess, mitunter gar aus einer Regieposition heraus verfassen. Das Spektrum von Schreibweisen reicht von Konversationsdramatik in der Tradition des ‚well-made plays‘ über lyrisch angelegte Sprechopern bis hin zu Prosa-nahen Textflächen.

Zu den grossen Stückfestivals für Neue Dramatik zählen die Mülheimer Theatertage, der Heidelberger Stückemarkt, der Stückemarkt des Berliner Theatertreffens sowie Festivals an einzelnen Häusern wie beispielsweise die Autorentheatertage am Deutschen Theater Berlin. Ausserdem werden in theaterspezifischen Fachzeitschriften, wie *Theater heute* oder *Theater der Zeit* nicht nur neue Stücke beschrieben sondern es wird je Ausgabe auch eines abgedruckt.

Als weiteres Beispiel bildet der *Dramenprozessor* des Theaters Winkelwiese in Zürich gemeinsam mit derzeit fünf weiteren koproduzierenden Häusern Autor*innen für die freie Szene aus. Zusammen mit dem seit 2008 existierenden *Stück Labor Basel*, welches 2021 in Kooperation mit dem Theater St. Gallen, den Bühnen Bern und dem Théâtre du Jura ein Hausautorenmodell unterhält, bilden die genannten Beispiele wichtigsten Schweizer Talentschmieden.

Nicht zuletzt dank dieser Möglichkeiten hat sich die Autor*innendichte im deutschsprachigen Raum vervielfacht. Diesem ganzen Fördertum darf und soll man gewissermassen auch kritisch gegenüberstehen, denn man kann an dieser Stelle auch von einer Überförderung sprechen. Hier darf durchaus auch die Frage gestellt werden: ‚Wohin mit all den Autor*innen?‘ An den Berliner Autorentheatertagen im Jahre 2014 inspirierte die hohe Einsendedichte den damaligen Alleinjuror Till Briegleb dazu, keine weiteren, neuen Texte mehr anzunehmen. Stattdessen prüfte er die während der letzten zwanzig Jahre prämierten Stücke noch einmal auf Herz und Nieren. Einen grossen Teil davon warf er schliesslich auf den intellektuellen Müllhaufen.

²⁵ Tigges; Laucke 2014: 392

Dieser scheinbare Boom zeitgenössischer Stücke auf deutschen Bühnen ist denn auch aus der Sicht der Autor*innen nicht durchweg positiv zu beurteilen. So werden Stücke, die als Uraufführung gezeigt werden, meist kein zweites Mal inszeniert.

Im Gegensatz zu dieser Vielfalt an Förder- und Gewinnmöglichkeiten manifestiert sich allerdings ein grosser Mangel an Aufenthalts- und Arbeitsstipendien. Insofern ist die Literaturförderung hierzulande noch viel zu sehr auf die Produktion von Lyrik und Prosa ausgerichtet. Darüber hinaus nehmen Honorare für Stückaufträge, Ur- und Erstaufführungen ab. Nicht nur deshalb ist auch die finanzielle Situation der meisten Theaterautor*innen oftmals unbefriedigend. Um von ihrem Lebensunterhalt – dem Schreiben für die Bühne – überleben zu können, müssen Autor*innen mit ihren Werken so viele Zuschauer*innen erreichen wie nur irgendwie möglich. Denn während alle übrigen an einer Inszenierung Beteiligten, oder auch die Angestellten an einem Haus, eine im Vorhinein festgelegte Entlohnung erhalten, berechnet sich die Gage der Autor*innen nach der Anzahl der Zuschauenden.

5.5 Eine Pandemie und ein Markt

Um direkt an der Thematik der Zahlungsform anzuknüpfen, würde ich einen kurzen Exkurs zur aktuellen Situation auf dem Markt, die leider durch die Corona-Pandemie hervorgerufenen Ausfälle und die damit einhergehenden Schwierigkeiten vorschlagen.

Theaterautor*innen haben im Theaterbetrieb einen schweren Stand. Die Spielplangestaltung der Häuser orientiert sich meist nicht an den Stücken, sondern an den Regisseur*innen. Auch Dramaturg*innen haben es in vielerlei Hinsicht ‚leichter‘, da sie an den Institutionen meist eine Festanstellung innehaben. Theaterautor*innen hingegen wurden bislang sowohl ästhetisch wie auch ökonomisch als Einzelkämpfer*innen betrachtet. Oder, in anderen Worten,

„Wer würde von einer Kostümbildnerin verlangen, dass sie in ihrer unbezahlten Zeit Kostümentwürfe erstellt, diese verfertigt, dem Theater vorstellt, das dann entscheidet, ob es diese Kostüme nimmt. Und das für den Fall der Annahme verspricht, einen Teil der Abendeinnahmen als Entlohnung bereit zu stellen – abhängig davon, wie gut die Sache läuft.“²⁶

Gerade jetzt in der Corona-Krise sehen die Autor*innen nun laufend ihre Tantiemen und damit ihr Einkommen wegbrechen. Insofern scheint es geradezu überfällig, dass sie sich eine Interessenvertretung schaffen, um ihren Anliegen mehr Gewicht zu verleihen.

Eine solche Vertretung formierte sich nun während der Pandemie, das *theaterautor*innen-netzwerk*. Auf den Inhalt dieses Netzwerkes und dessen Forderungen werde ich später eingehen. Grundsätzlich kann man jedoch sagen, dass ein Hauptbestandteil der verfassten Forderungen die Solidarität ist. Sie ist für das gemeinsame Arbeiten unerlässlich und verhindert, dass ein Klima der Existenzangst aufkommt. So wünschte man sich besonders jetzt, während der Pandemie, dass

²⁶ Schmidt 2021

diese Solidarität auch seitens der Institutionen existieren würde. Darüber schreibt unter anderem auch Brodowsky in der *Theater heute*:

„Dramatiker:innen brauchen Solidarität. Als zu Beginn der Pandemie reihenweise angekündigte Vorstellungen abgesagt wurden, gab es (unseres Wissens) ganze drei Theater im deutschsprachigen Raum, die an Autor:innen Ausfallantiemen gezahlt haben - das Grips Theater, das Theater Marburg und das Schauspiel Frankfurt. Auch wenn verständlich ist, dass die Theater alle Hände voll zu tun hatten, [...] ist das eine erschreckend magere Bilanz.“²⁷

Durch Corona wurde exemplarisch aufgezeigt, dass sich an der Situation und dem Verständnis des Berufes der Theaterautor*innen, wie auch an der Form der Anstellung bzw. der damit verbundenen Lohnpolitik grundlegend etwas verändern muss. Doch solange eine Mehrzahl von Menschen glaubt, dass man während einer solchen Pandemie die Zeit als eine Art Isolation in Form einer Schreibresidenz wahrnehmen und nutzen kann, so befürchte ich, sind wir noch weit weg von einem Umdenken in Bezug auf die strukturellen Probleme.

Natürlich kann eine solche Situation als eine Art Grundbefragung der heutigen Gesellschaft genutzt werden, oder man stellt sich die Frage, worin eigentlich das persönliche Interesse am Theater gründet. Aber es wird fälschlicherweise davon ausgegangen, dass man gerade enorm viel Zeit zum Schreiben hat. Doch kein Theatertext schreibt sich von alleine.

„Die deutschsprachigen Theater schieben so die Bezahlung ihrer Autoren durch eine immer mehr zur Gewohnheit werdende Umwegfinanzierung auf die Sozialsysteme, auch auf dafür nicht eingerichtete Finanzierungsquellen, die über die in Deutschland obligatorische Absicherung der Künstlersozialkasse hinausgehen. Zum einen üben die Bühnen also gerne Gesellschafts-, System- und Kapitalismuskritik, zum anderen haben sie einen auffallenden blinden Fleck, wenn es um die Arbeitsbedingungen geht, die sie den von ihnen Abhängigen zumuten: Verhältnisse, die sich heutzutage kein marktwirtschaftlich orientiertes Privatunternehmen im deutschsprachigen Raum mehr erlauben dürfte.“²⁸

Durch die Pandemie mussten auch viele der zuvor genannten Wettbewerbe und Förderungen, welche unter anderem durch mögliche Preisgelder zu Einnahmequellen werden konnten und durch ihre Reichweite neue Arbeitsbeziehungen zutage brachten, umdenken. So wurde, als möglichst adäquater Ersatz, auf Durchführungen im digitalen Raum gesetzt. Dies kann Vor- und Nachteile mit sich bringen. Wenn man davon ausgeht, dass ein Theatertext, welcher grundsätzlich dazu da ist, laut gesprochen zu werden bzw. in einem Raum auf eine Verkörperung angewiesen ist, und dass sich dieser erst dann so richtig entfalten kann, so ist diesem durch die neue Zweidimensionalität, notwendigerweise ein wichtiger Bestandteil abhanden gekommen.

²⁷ Brodowsky 2021: 140

²⁸ Enghart; Pelka 2014: 23

Ich bin der Meinung – entsprechend dem Element der Aufführung – dass das Konzept des digitalen Raums nicht nur bezüglich des Spiels sondern auch für den eigentlichen Schreibprozess mitgedacht werden müsste.

Eine Inszenierung, die durch ihre Umsetzung und somit Übersetzung in den digitalen Raum brillierte, war *Schleifpunkt* von Maria Ursprung, in der Inszenierung durch das Theater Marie in der Regie von Olivier Keller.

„Die Inszenierung im Frühjahr 2021 wurde von Probebeginn weg für den digitalen Raum konzipiert. Theatrale Herangehensweisen werden mit den Möglichkeiten digitaler Medien in Verbindung gesetzt: Mikrofone und Kameras sind die Mitspieler*innen im Theaterraum. Filmszenen lösen Hörspielsequenzen und tableaux vivants ab und erwecken die Geschichte im Kopf der Zuschauer*innen zum Leben. Einzeln begegnen Sie mit Kopfhörern und Computer der Fahrlehrerin Renate und ihren Nächsten.“²⁹

In dieser Übersetzung arbeitete die junge Autor*in, welche selbst auch Regisseur*in ist, eng mit dem Produktionsteam zusammen. So wurde sie in jegliche Entscheidungsprozesse mit einbezogen und verbrachte viel Zeit auf den Proben.

Durch eine Digitalisierung der Festivals, Wettbewerbe oder solcher exemplarischen Inszenierungen könnte man natürlich vermuten, dass eine derartige Durchführung eine möglicherweise grössere Zuhörer*innenschaft mit sich bringt. Wie sich diese digitalen Umsetzungen jedoch bewährt haben, muss man noch sehen. Der Vorteil solcher Umsetzungen in digitalen Räumen ist, dass keine Studios oder Neben Bühnen, wie auch keine Hauptbühnen existieren. Diese Tatsache bringt mich zum nächsten Punkt, den Ur- oder Erstaufführungen.

In der heutigen Spielplangestaltung setzen die Theater nahezu ausschliesslich auf neue Stücke in Ur- oder Erstaufführungen. Damit versuchen sie, dem Anspruch gerecht zu werden, dass die gespielten Texte eine radikale Aktualität besitzen sollen. Sie sehen ihre Funktion darin, anhand der Stücke im Spielplan auf eine gegenwärtige Realität zu reagieren und somit bestimmte Bewegungen unserer heutigen gesellschaftlichen Welt wiederzugeben. Tatsache ist, dass solche Ur- und Erstaufführungen fast ausschliesslich auf Nebenbühnen stattfinden, meist mit kleinem Budget und kurzer Probenzeit. Ein Grund dafür mag sein, dass man die Abonnenten nicht ‚verschrecken‘ möchte. Dieser Zustand ist eine bedauerliche Entwicklung.

Darüber hinaus existiert vereinzelt die Meinung, dass heutige Autor*innen immer seltener für eine grosse Bühne schreiben. Dies verhält sich ähnlich wie mit dem digitalen Raum: denn für die grosse Bühne müsste gezielt geschrieben werden. Doch wenn man als Autor*in neuer Dramatik davon ausgeht, bzw. geradezu davon ausgehen muss, dass die neue Stimme erstmal im Keller gespielt wird, weshalb sollte man sich dann auf eine solch paradoxe Aufgabe einlassen, einen Text für eine Hauptbühne zu schreiben, stets in der Angst, dass dieser aus Grössenwahn nicht gespielt wird – zu viel Platz, zu viele Figuren, zu wenig Geld. Nein, aber Danke!

²⁹ Theater Marie 2021

„Die Frage, wer die Verwertungsrechte von Theaterautoren kontrolliert, verwaltet und von ihnen finanziell profitiert, ist in Europa bis heute nicht einheitlich geregelt – ein Phänomen, das in nicht unerheblicher Weise auf die unterschiedlichen Theaterstrukturen und -traditionen zurückzuführen ist. Während die englischen, privatwirtschaftlich organisierten Theater, was die Vermittlung und das Entdecken von Theaterstücken anbelangt, in der Regel mit Agenten arbeiten, welche die Stücke an die Bühnen vermitteln und dafür bei Erfolg entsprechende Provisionen erhalten, sind es in Deutschland die so genannten Theaterverlage, die, in deutlicher Unterscheidung zu den Tätigkeiten des normalen Verlagsgeschäfts, Theatertexte an Bühnen verschicken, mit Dramaturgen diskutieren und bei erfolgreichem Transfer entsprechende Tantieme berechnen.“³⁰

Hierbei scheint mir zunächst die grundlegende Schwierigkeit zu existieren, überhaupt an Verlage ran zu kommen. Gerade erlebe ich dies mit meinem Debütstück *Das Augenlid ist ein Muskel*. Ich erhielt verschiedenste Interessensbekundungen was dieses Stück anging, und da für mich die ganze Welt der Verlage, Stücke, Uraufführungen, etc. bis anhin unbekannt war, wendete ich mich schriftlich an diverse Verlage. Von diesen erhielt ich leider nur Absagen, oder teilweise bis heute gar keine Antwort. Seit mein Text jedoch als Preisträger-Stück an die Autor*innentheatertage ans DT geladen wurde, kommen Anfragen von Verlagen rein. Darüber hinaus ist mir geschehen, dass ich als Hausautor des Theater St.Gallen verschiedensten Verlagen vorgestellt wurde. Sprich, salopp formuliert, gelangt man nur mit einer Empfehlung oder einem Gewinn in den Golfklub. Daher bin ich überzeugt, so wichtig die staatliche Förderung der dramatischen Kunst auch scheint, so genau muss offenbar über die Formen dieser Subventionierung der Dramatik nachgedacht werden.

„Denn bei der Markthegemonie, in die die Theaterkultur mittlerweile ohne große, und wenn, dann nur mit lauer und nie ehrlich hoffnungsfroher Gegenwehr, eingebettet ist, gibt es eine Verschiebung der Wahrnehmung des Autoren zugunsten seiner Figur und ihrer oberflächlichen Bewegungen (ästhetischen wie räumlichen) und zulasten der autoriellen Kräfte, die ihn beseelen, die kaum noch jemand ernst nimmt und wahrnimmt, oftmals nicht einmal der Autor selbst - ich habe schon die furchterregendsten Antworten auf die Frage nach dem autoriellen Anliegen erhalten.“³¹

An Autor*innen mangelt es denn auch nicht, der Theatermarkt ist überfüllt von neuen gegenwärtigen Texten. Und doch scheinen es nicht die richtigen Theatertexte zu sein. Im Pochen auf diese Utopie eines ästhetisch revolutionären Textes wird die momentane Entwicklung wieder übersehen. Natürlich ersehnt man sich ein erneutes Auftauchen eines Bertolt Brecht oder eines Heiner Müller am Theaterhimmel. Aber man muss sich auch die Frage stellen, weshalb es diese trotz aller Vielfalt eben nicht mehr gibt. Der losgelöste Ruf nach dem*der einen grossen Autor*in

³⁰ Colin 2014: 298

³¹ Stockmann 2014: 376

wird diese*n nicht zum Leben erwecken. Und solange die Bedingungen und Entwicklungen auf dem Markt so gegensätzlich verlaufen wie sie es zurzeit tun, wird es die eine grosse Neuentdeckung nicht geben, da diese vermutlich schneller im Keim erstickt würde, als dass ihr Stil überhaupt schon aus der Erde ragen könnte. Diesen Umstand bringen, meiner Meinung nach, Enghart und Pelka sehr gut auf den Punkt:

„Die Konvergenz von Kunst und Markt tut den Autoren nicht gut. Markt bedeutet Dressur. Dressur bedeutet Abschleiß der Diskurse. Autor sein aber bedeutet, sich in den Dienst der kleinen und aufstrebenden Diskurse, der Alternativen, der Ungehörten, der Subjektivität zu stellen. Dem Fremden in uns – dem Zweifel – und dem Fremden in der Welt Stimme zu geben. Es bedeutet nicht in erster Linie, das Bekannte und Erwünschte handwerklich kompetent zu verschachteln.“³²

Wichtig ist es nun also zu erkennen, dass die Arbeitsbedingungen für Autor*innen die wir zurzeit schaffen, langfristig nicht dazu geeignet sind, die gewünschte Qualität für einen Stadttheater-Apparat zu liefern. Zu wenige junge Autor*innen werden es sich leisten können, unter den gegenwärtigen Bedingungen längerfristig qualitativ hochstehende Texte zu produzieren.

³² Stockmann 2014: 378

6. Hausautor*innen und ihre Situation

Das seit Jahrzehnten auf deutschsprachigen Bühnen tobende Regietheater, welches literarische Werke mehr als Vorlage für eigene Regiefantasien nutzte, hat die Position der Autor*innen geschwächt. Während Friedrich Dürrenmatt in den 60er Jahren noch fest an ein Theaterhaus gebunden wurde, war das Konzept der Hausautor*innen in der Schweiz zu Beginn der 90er Jahre praktisch ausgestorben. Die Schweizer Dramatik war zu einer Art Mausoleum verkommen – man verliess sich auf die Klassiker.

So überrascht es mich wenig dass, wenn ich das Theaterlexikon aufschlage oder nach Literatur zum Thema dieser Arbeit suche, ich nicht fündig werde. So verbreitet wie dieser Begriff zu sein scheint würde man doch vermuten, dass hierüber schon viel geforscht wurde. Aber so ist dem nicht. Was wissen wir denn bis dato überhaupt zur Tradition der Hausautor*innen?

Man kann pauschal feststellen, dass einer ihrer Ursprünge nicht in derjenigen Form wie heute bei Shakespeare oder Lessing gefunden werden kann. Selbst in der griechischen Antike existierte bereits eine Vergabe von Werkaufträgen, und Friedrich Schiller war wohl der erste offizielle Hausautor. Knapp ein Jahr sei er engagiert gewesen und habe für das bescheidene Gehalt von 300 Gulden drei Stücke liefern müssen – so steht es auf der Website der Freunde und Förderer des Nationaltheaters Mannheim.³³

Heute ist dies etwas anders. Hausautor*innen sind in der Regel nicht mehr an eine explizite Schreibverpflichtung geknüpft. Wie eine Hausautor*innenschaft im Einzelfall aussieht, hängt vom jeweiligen ‚Schreibcharakter‘ und der Chemie ab, die sich zwischen Autor*in und dem Theater entwickelt. Daher erstaunt es nicht sonderlich, dass ein Begriff der so verbreitet ist, noch kaum je bis in alle Details ausformuliert wurde. Das mag womöglich auch daran liegen, dass sich die Position der Hausautor*innen, die Autor*innen selber definieren mussten und heute noch immer müssen.

Seit auch deutschsprachige Theater verstärkt Autor*innen für eine begrenzte Zeit an ihre Häuser binden, hat sich der Begriff der Hausautor*innenschaft stark erweitert. Der klassische Fall ist, dass ein*e Autor*in für einen bestimmten Zeitraum, wie etwa ein*e Schauspieler*in oder Regisseur*in, an einem Theater engagiert wird und einen Schreibauftrag hat. Dieser Zustand hat sich jedoch in den letzten Jahren überholt. So arbeiten Autor*innen inzwischen auf ganz unterschiedliche Art und Weise für die Theater, wodurch ein völlig neues Verhältnis zwischen Autor*innen und Theater entwickelt werden konnte. Ein Verhältnis, bei welchem beide Parteien gleichwertige Partner*innen sind. Denn die Tatsache ist, dass Theaterautor*innen Häuser brauchen und Häuser Theaterautor*innen. Je näher die Autor*innen in die theatralen Prozesse eingebunden werden, desto besser lassen sich die Stücke dann auch tatsächlich am Theater realisieren. Dies ist womöglich einer der treibenden Gedanken hinter diesem Modell der Hausautor*innenschaft.

³³ vgl. Freunde und Förderer des Nationaltheaters Mannheim 2021

Was aber bedeutet diese Situation für die Autor*innen, wie stellt sich dieses Modell in der Praxis dar? Welches sind positive Eigenschaften, wo liegen die Gefahren? Werden solche Hausautor*innen vielleicht gar bewusst von den Theaterleitungen integriert, weil junge Stücke einen wichtigen Teil der Spielplanpolitik darstellen und funktionieren so in erster Linie als Schmuckstück?

Dadurch dass ich zum jetzigen Zeitpunkt selbst Hausautor am Theater St. Gallen bin, habe ich die Möglichkeit, hinter die Kulissen dieses Modelles zu blicken. Zu dieser Autor*innenschaft kam ich unter anderem durch die Ausschreibung des Theater Basel, *Das Stücklabor*. Dabei handelt es sich um ein Förderprogramm für neue Schweizer Dramatik. Es ermöglicht jährlich ausgewählten Autor*innen, während einer Saison an einem Schweizer Theater zu arbeiten.³⁴ Zudem lernte mich der Schauspieldirektor Jonas Knecht durch eine Kooperation zwischen Theater Winkelwiese, Schlachthaus Theater Bern, Theater Tuchlaube Aarau, Theater Chur, POICHE /GVE und Theater St. Gallen kennen. Die aufgezählten Theater agieren als Koproduzent*innen des *Dramenprozessors*, einer Förderung für Nachwuchsdramatiker*innen im Rahmen eines praxisnahen Werkjahres, das von erfahrenen Fachleuten eng begleitet wird.³⁵

Wenn wir uns Theater im deutschsprachigen Raum anschauen, seien sie staatlich oder aus der Freien Szene, so werden wir darin bestätigt, dass diese momentan geradezu nach frischen Stoffen und Autor*innen dürsten. Ganze Spielpläne werden mit neuen Namen aufgerüstet. Ohne Hausautor*innen, Uraufführungen und Jungdramatiker*innen-Talks geht momentan nichts. So könnte man sich jetzt fragen, ob sich die Häuser ganz und gar in den Dienst seiner Autor*innen und deren Theatertexte stellt?

Man könnte diese Frage mit einem etwas naiven, aber doch klaren, ‚Ja‘ beantworten. Erstens strebt dieses Modell nicht nur die Anerkennung eines umfassenden Berufsbildes an und entlohnt die Autor*innen mit einem regelmässigen Einkommen. Sondern es fördert darüber hinaus eine durchaus positive Beeinflussung der Schreibprozesse. Denn es ist etwas komplett anderes, sich gemeinsam mit einem Ensemble einem Thema anzunähern und einen Text zu entwerfen. Man entwickelt ein Stück, und schreibt es nicht nur. Dies macht die Arbeit des Schreibens sowohl transparenter als auch verwundbarer und lotet die Bedeutung eines Textes neu aus. Theatertexte sind nicht zum leise Lesen da. Sie wollen gespielt werden und gehört.

Autor*innen und Verlage wissen, dass die Bindung an ein Haus für die erste eigene Produktion ein wichtiger Schritt für jede*n Autor*in darstellt. Die Theater haben letzthin gerade für junge Autor*innen die Türen weit aufgemacht, wenn es um szenische Lesungen und kleinere Uraufführungen geht. Dabei haben die Autor*innen die Möglichkeit, einen Theaterbetrieb genauer kennen zu lernen. Dieses Potential für einen kontinuierlichen Austausch und dadurch auch ein hohes Mass an Tempo für die Uraufführung eines neu geschriebenen Theatertextes kommt den Häusern und den Texten gleichermassen entgegen. Der Theatertext kann – aufgrund seiner

³⁴ Genossenschaft Konzert und Theater St.Gallen 2021

³⁵ Theater Winkelwiese 2021

Aktualität – meist nicht warten, bis seine Zeit kommt. Seine Zeit ist ebendieses ‚Jetzt‘. Die Theater und ihre Autor*innen haben sich somit bei der Entwicklung neuer Stücke gemeinsam einer aktuellen Gegenwart verschrieben.

Diese Zusammenarbeit vermag auf lange Sicht Blick- und Geschmacksschulung für Zuschauer*innen aller Generationen zu betreiben. Sie schafft gemeinsame Identifikationsmöglichkeiten und wird dadurch zu einem ernsthaften Konkurrenten für Klassiker und Repertoirestücke. Auf die Frage

„Worauf also wäre zu achten, wenn ein Theater eine Autorin oder einen Autor enger an das Haus binden will?“, antwortete Philipp Löhle: „Auf den richtigen Zeitpunkt und darauf, dass die Hausautorenschaft eine sinnvolle Ergänzung ist. Das gilt sowohl finanziell als auch mit Blick darauf, was ich als Autor vom Theater für das Schreiben lernen kann.“³⁶

Eine mögliche Kehrseite dieser engen Form von Zusammenarbeit ist die dadurch verloren gegangene Distanz. Diejenige Distanz, die nötig wäre, um dem Theater etwas Fremdes entgegenzusetzen.

„Und wenn nicht wir, die Theater machen, Theater als solches ernst nehmen, dann ist klar, dass Theater diese Rolle nach außen hin auch nicht mehr zukommt. Und unser Theater verdorrt entweder durch die impliziten Marktfähigkeitsanalysen, die wir permanent darauf anwenden, an einem auf alles projizierten Ertragsgedanken, oder es darf wieder seine chaotische, seine gefährliche Schönheit entfalten. Das Theater ist ein Ort des Feuers, der Vernichtung, der Gegenbewegung. Im Augenblick ist er etwas schläfrig, müde, kalt und vor einer auf Progress und Produkt hingestreamlineten Welt in den Staub geworfen.“³⁷

Eigentlich könnte es gar nicht besser stehen um das Verhältnis der Theater zu ihren Autor*innen. Jedes Haus, das etwas auf sich hält, veranstaltet sein eigenes kleines oder grosses Autor*innenprojekt. Und dennoch stimmt etwas nicht mit der neuerlichen Erfolgsgeschichte des Autor*innentheaters. Allein, dass es einer Überproduktion der Autor*innenförderungen bedarf belegt, dass zwischen Theaterbetrieb und Autor*innen noch immer ein Missverhältnis besteht. Was also sind die Erwartungen, die wir an uns selbst richten, und was wird von aussen erwartet? Jede im Theater angestellte Person scheint ein klar definiertes Bild ihres eigenen Berufes zu besitzen. Wie können wir uns jedoch dem Theater verschreiben und zugleich die damit verbundenen Diskurse ein solch schwammiges Berufsbild zeichnen? Und wiederum wird von uns eine aktuelle Schärfe und Genauigkeit in Bezug auf die Themen der Welt erwartet.

³⁶ Goethe-Institut e.V. 2013

³⁷ Stockmann 2014: 387

6.1 Berufsbild und Erwartungen an die Autor*innen

Bevor ich auf die gewonnenen Erkenntnisse zum Thema Regie/theater vs. Autor*innen/theater komme, würde ich in diesem Abschnitt gerne auf das eigentliche Berufsbild und die damit verbundenen Erwartungen an die Autor*innen eingehen. Es sei dabei vorweg genommen, dass das Denken innerhalb der Theaterlandschaft so divers ist, wie es unterschiedliche Schreibstile gibt. In diesem Zusammenhang betont Laufenberg den Druck, dem sich die jungen Autor*innen aufgrund der reichen Theaterlandschaft und der Tradition des deutschen Theatersystems ausgesetzt sehen. Von jedem werden neue Stücke mit „Welthaltigkeit, Weitblick, sprachliche[r] Raffinesse, Phantasie, überraschende[n] Momente[n] und Storywendungen“ erwartet, alles in allem sollten die Texte voller geistreicher, spannender Dialoge, politisch höchst relevant und in ihrer Handlung wie auch ihren Figuren berührend sein – auf den Punkt gebracht: „Gesellschaftskritik am Puls der Zeit“.³⁸

Autor*innen müssen also ihre eigene Sicht der Dinge und die persönlichen Meinungen zur Diskussion stellen. Dies ist die höchstmöglich erreichbare Authentizität, die unsererseits angestrebt wird. Mehr als die eigene Meinung können Autor*innen über ihre Themen nicht anbieten, das wissen sie selbst und das wissen auch die Zuschauer*innen. Aufgrund dieser Erwartungen suchen junge Autor*innen also sich selbst in ihren Texten und klopfen dabei die Wirklichkeit nach Hohlräumen ab, in welchen sich grössere Wahrheiten verbergen könnten. Das Theater wird von Neuem zum Abbild der Gegenwart. So ist es aktuell – mehr denn je – augenfällig, dass Texte, die sich als Theater der Gegenwart bezeichnen, keine Texte mehr sind die auf Revolutionen oder auf grosse Umbrüche reagieren. Vielmehr sind sie in Phasen längerer gesellschaftlicher oder ideologischer Gleichförmigkeit entstanden. Poschmann definiert das Drama denn auch als „die Darstellung einer sich in Raum und Zeit erstreckenden Geschichte.“³⁹

Zusammengefasst könnte die Aufgabe für Autor*innen also wie folgt formuliert werden: Mit Hilfe der Theaterkunst Symbole für das Menschliche und seine zeitlich-gegenwärtige Ausprägung zu schaffen, in welcher der Mensch sich, sein Schicksal und seinen Sinn wiedererkennt. Somit zieht das Theater Texte heran, die sich auf Kleinteiliges konzentrieren. Texte, die in kleinen Situationen versuchen, die Mechanismen grösserer Zusammenhänge greifbar zu machen.

Abgesehen von einem inhaltlichen Schwerpunkt scheint man junge Talente auch als lebendige Motoren eines subventionierten Förder- und Ausbildungssystems zu benötigen.

„Dazu aber braucht es die überlegene Kompetenz der Autoren. Die freilich müsste man bezahlen. Zurzeit bekommt jeder am Theater Engagierte, vom Intendanten bis zur Putzkraft, sein festes Honorar, nur einer nicht: der Autor. Er bekommt rund 15 Prozent der Kasseneinnahmen. Setzt nun ein Regisseur das Stück in den Sand, und es läuft nicht, bekommt der Regisseur sein ungeschmälertes Regie-Honorar. Dem Autor aber, an die

³⁸ Laufenberg 2009: 2

³⁹ Poschmann 1997: 47

Kasseneinnahmen gebunden, wird das Honorar gekürzt. Er muss für die von ihm nicht verschuldete Pleite büßen.“⁴⁰

Direkte Stückaufträge sind entsprechend ein zweiseitiges Instrument der Autor*innenförderung. Einerseits nehmen sie sowohl Autor*innen als auch Theater in die Pflicht, das Stück effektiv zu einer Uraufführung zu bringen. Andererseits bedeuten solche Aufträge auch, dass die entstandenen Texte womöglich nur für das auftraggebende Theater spielbar sein werden. Dies, da von Seiten eines Hauses, der Stadt oder der Region, spezifische Interessen und Anforderungen an den Text herangetragen werden.

Zu den seitens der Institutionen zu erfüllenden Wünschen gesellt sich die zunehmende Konkurrenz. Sie begegnet den Theaterautor*innen von fünf Seiten: Zunächst seitens unzähliger Kolleg*innen, ob jung, mittelalt, oder alt, schon lange etabliert oder neu entdeckt. Zweitens durch die bewährten dramatischen Texte aus der langjährigen Theatergeschichte; darüber hinaus auch durch eine Zunahme inszenierter Texte nichtdramatischer Natur, wie Romane, Filme, Sachbücher, Gebrauchstexte, und viertens den Einbruch des Realen im Gegenwartstheater. Hierzu zählt der gegenwärtige Trend zum dokumentarischen, welcher dramatische Texte gar durch andere Spielmaterialien ersetzt – wie etwa bei *Rimini Protokoll* durch Experten des Alltags. Nicht zuletzt entsteht weitere Konkurrenz ebenso durch kollektiv erarbeitete, performative Spielformen. Somit steht das sonst schon schwammige, nicht endgültig definierte, Berufsbild der Autor*innen stets auf dem Prüfstand.

So existieren grundsätzliche Meinungsverschiedenheiten in Bezug auf den Beruf der Autor*innen und die damit verbundenen Situationen an den Häusern. Enghart und Pelka stellen diese Meinungsverschiedenheiten in ihrem Buch *Junge Stücke. Theatertexte junger Autorinnen und Autoren im Gegenwartstheater* exemplarisch dar. So stellt Enghart gegen Ende des Sammelbandes unabhängig voneinander Brigitte Korn-Wimmer (B.K.-W.) und Laura Olivi (L.O.) die gleichen Fragen. Eine davon, auf welche ich gerne kurz eingehen möchte, ist: „Benötigen junge Autoren einen gewissen Schutzraum in der Institution Theater?“

„B.K.-W.: NEIN! Wenn ein junger Autor am Theater anfängt, dann sollte er von Anfang an wissen, wie es in der Institution Theater zugehen kann. Er sollte im Falle einer Auftragsarbeit die ganze Palette kennenlernen, von absolut einbezogen bis absolut ausgeschlossen werden. Er sollte erfahren, dass es hysterische und ruhige, ungerechte und gerechte, machtorientierte und inhaltlich fokussierte Theatermenschen gibt. Nein, man sollte ihm keinen Schutzraum einrichten, denn irgendwann würde ihn doch die Realität am Theater einholen. Warum ihn also vorher in Watte packen? Er muss lernen, dem etwas entgegen zu setzen.“⁴¹

Ich kann die Überlegungen, die Korn-Wimmer hier zum Ausdruck bringt grundsätzlich für eine Praxis nachvollziehen. So lerne auch ich, mich relativ schnell mit einer Institution

⁴⁰ Stoltzenberg 2016

⁴¹ Enghart; Korn-Wimmer 2014: 402

auseinanderzusetzen und die mir wichtigen Frei- oder Ausprobierräume einzufordern. Allerdings lassen mich solche Aussagen und Zustände auch vermuten, dass eine Veränderung in Bezug auf die Art und Weise wie eine Institution funktioniert noch länger auf eine gesamtheitliche Revolution warten dürfte. Um längerfristig ein Umfeld der Gemeinsamkeit zu schaffen und nicht eine Struktur von Macht und Angst zu reproduzieren, müssen wir gewillt sein, einen Mittelweg zu formulieren, welcher sich wohl zwischen den Meinungen von Korn-Wimmer und Olivi, die ihrerseits auf die Frage von Enghart wie folgt antwortete, tariert:

„L.O.: Ja, das wäre schon schön, aber das ist auch sehr relativ. In Italien sind Theater kein Schutzraum, es gibt keine institutionalisierte Foren oder spezialisierte Wettbewerbe für jungen Dramatiker, sie blicken eher nach Deutschland, die hiesige Theaterlandschaft ist vergleichsweise ein Paradies. Am Londoner Royal Court ist die Bindung junger Autoren an das Theater enger, Autoren haben zugleich mehr Rechte, sind öfter auf Proben, insgesamt also mehr eingebunden, was auch dem Stück zugute kommt.“⁴²

Wir müssen damit beginnen, neue Strukturen zu finden, die eine Mischform zulassen und somit – nicht in einem kapitalistischen Sinne – eine erhöhte Produktivität fördern. Die Form des Berufsbildes der Theaterautor*innen bestimmt weder deren künstlerischen Kräfte noch ihre Intentionen, sondern vielmehr die Art und Weise der Kommunikation und Schaffensmöglichkeiten innerhalb der Theater und den öffentlichen Umgang mit dem eigenen Berufsstand. Wenn also Theaterleiter*innen und Dramaturg*innen, aber auch Regisseur*innen und Schauspieler*innen sich jene Orientierung, Provokation und Deutungskraft erhoffen, so müssen sie offen sein für Forderungen seitens der Autor*innen und deren kulturästhetische Prägung. Die Autor*innen als Leitfigur, als Motor einer neuen Ästhetik? Die Suche nach neuen Spielweisen und Darstellungsformen lässt dabei mindestens frischen Wind in die Theaterhäuser einkehren, spiegelt zugleich aber auch die dringende Notwendigkeit des Neuen wieder.

⁴² Enghart; Olivi 2014: 405

7. Die Rezipient*innen

Das Theater ist, so könnte man es auslegen, wieder auf einem Weg des Bedeutungsgewinns. Es besinnt sich von Neuem auf seine Funktionen und Möglichkeiten. Es will nicht mehr nur gefallen, sondern auch erzählen. Überhaupt kehrt das Erzählen zurück auf die Bühnen und sucht nach neuen Mitteln. Vielleicht darf man auch eines Tages nicht mehr nur die Frage stellen, was die Zusehenden vom Theater wollen sondern ebenso umgekehrt: Was will das Theater von seinem Publikum?

Zunächst werden wir die Perspektive der Zusehenden einnehmen. Hierfür würde ich gerne die folgende Frage aufgreifen, welche Enghart und Pelka in nachstehendem Zitat beantworten: ‚Welchen Autor braucht das Theater dann?‘

„Das kann nur das Theater und in erster Linie das Publikum beantworten. Und das Publikum kann sich auch nicht auf seinen passiven Status berufen. Es muss nach seinem Autor schreien. Es muss einen von Ihnen zum Autor erklären!“⁴³

Dies erscheint mir als Konflikt gegenüber der aktuellen Situation, bzw. gegenüber der Tatsache, dass das heutige Publikum eher noch wenig über Theaterautor*innen weiss, dass sie selten mit ihnen, ihren Konflikten und dem Theaterkontext in Berührung kommen. Somit verweist diese Forderung auch auf eine Art Konflikt, welcher auf einer langen Rezeptionsgeschichte gründet. Wie soll ein Publikum wissen, wonach es schreien soll, wenn sich nicht mal die Theaterlandschaft punkto Autor*innen einig zu werden vermag? Diese vorherrschende Kluft zwischen Theatern und Zusehenden gilt es künftig zu minimieren, sollten die Theater den Aufschwung und die damit verbundene Auseinandersetzung weiterhin fördern und führen wollen.

Das Theater versucht im Übrigen, mehr denn je, die Gunst der Zusehenden nicht zu verlieren. Daher setzt sich der Spielplan nicht per se aus Theaterstücken im engeren Sinne zusammen, sondern aus Inszenierungen, welche vor allem auch das Publikum bzw. dessen mögliche Reaktion mit einschliessen. „Wenn von Stemmanns, Steins oder Gründgens' Faust die Rede ist, sind bei der Auseinandersetzung mit Inszenierungen als Interpretationen von Texten Regisseure unvermittelt ins Blickfeld der Aufführungsanalyse geraten.“⁴⁴ An dieser Stelle muss gesagt werden, dass das bürgerliche Theaterpublikum – wie man es bisher immer behauptete – nicht mehr existent ist.

Das Theater trifft heutzutage auf völlig neue Publikumszusammensetzungen. Dadurch wird auch die Trägheit des institutionalisierten Theaters aufgezeigt. Dieses muss einen riesigen Apparat bewegen, um aktuell bleiben zu können. Hierbei könnte ein möglicher Auftrag des Theaters, welches sich an einer verschiedenartigen Form der Aufklärung für die Menschen abarbeitet, verloren gehen.

Analog zu den oben genannten Prozessen wollen wir also ein Publikum an das Theater binden, das sein Interesse am Theater in Bezug auf die Literatur und das Schreiben ausbildet. Damit

⁴³ Stockmann 2014: 381

⁴⁴ Roselt 2015: 15

erschliessen wir, nebst einem bereits konstant am Theater interessierten Publikum, wieder neue Kreise von Menschen, welche in den letzten Jahren insbesondere vom Regie- oder postmodernen Dokumentartheater enttäuscht worden waren. Bei diesem Vorhaben steht uns allerdings der Geist der Vergangenheit im Weg, so beschreibt es Stockmann passend:

„Die brennende Notwendigkeit des Dramatikers aber gibt es auch in seiner erfolgreichsten Form nicht mehr, allerorten wird er durchgenickt und erhalten – das hat etwas hochgradig Museales, ein bisschen wie eine Trachtengruppe. ‚Ach das gibt's noch?‘, ist die Paradefrage, wenn ich bei einer Mitfahrgelegenheit erzähle, ich schreibe fürs Theater. [...]. Es fehlt eigentlich nur noch, dass wir Schärpen tragen und uns zum Fechten treffen.“⁴⁵

An dieser Stelle gilt es nochmals klarzustellen, dass ich nicht per se einen Vergleich einzelner Theatergenres anstrebe, welche sich in etwaigen Kategorien eines ‚besser‘ oder ‚schlechter‘ einordnen, sondern eine kritische Haltung festhalten möchte, an deren Seite viel Platz für Verknüpfungen und ein konstruktives Hinterfragen existieren soll. Wenn ich persönlich über Theater nachdenke, so ersehne ich mir eine Vielfalt an Zusammenarbeit. Ich wünschte mir eine Bekämpfung bzw. Putzaktion dieser alten, verstaubten Tradition, die sich in Zukunft nicht weiter an diesem romantischen Bild eines für-sich-allein-schreibenden Autor im Kerzenschein orientiert.

Vor allem aber ist es von grundlegender Bedeutung, die gefundenen Erkenntnisse auch den Rezipient*innen zugänglich zu machen ohne dabei an das eigene Image zu denken.

„Nur 20% der Berliner interessieren sich für Theater, nur 4% von ihnen besuchen die Theater der Stadt. (‘Theatermanagement – Eine Einführung, Prof. Thomas Schmidt, 2012) Wir wollen neue Publikumsgruppen erschliessen, junge Menschen – jenseits von verordneten Schulstoffen – durch Begegnungen mit Autoren für das Theater gewinnen. Zudem wollen wir uns auch auf die demografisch starke Gruppe der 30 bis 45 jährigen konzentrieren, die die Theater systematisch meidet, weil ihre medial geprägten Freizeitinteressen [...] kaum mehr einen Zugang für Theater ermöglichen. Dies können wir nur durch zeitgenössische Stoffe.“⁴⁶

So profitierten nicht nur Autor*innen und Theaterschaffende massgeblich von der veränderten Schreib- und Produktionskultur eines Autor*innentheaters sondern auch das Publikum. Der Beitrag der Zuschauenden zum Theaterprozess ist augenscheinlich und eindeutig: Kein Theater ohne Zuschauer*innen!

Daher verdienen es also auch die Zuschauer*innen, im Realisierungs- bzw. Inszenierungsprozess rund um zeitgenössische Theatertexte mitgedacht, mitberücksichtigt, mitbefragt und womöglich mitintegriert zu werden.

So vertrete ich die Meinung, dass ein Autor*innentheater der Zukunft nicht nur die Texte in den Fokus rückt sondern sich dabei gleichermassen um die Integration der Zuschauenden bemüht,

⁴⁵ Stockmann 2014: 376

⁴⁶ Autorentheater Berlin 2019

ohne sich selbst oder dem Theater untreu zu werden. Denn die Wege und Formen denen sich das Autor*innentheater hingibt widersprechen oft genug den traditionellen Sehgewohnheiten der Zusehenden. Somit kann man feststellen, dass das Autor*innentheater um die Sympathie der Zuschauer*innen wirbt, ohne sich dabei zu verkaufen. Und dennoch scheut es sich nicht davor, diesen unangenehme Wahrheiten zuzumuten.

Der Nebeneffekt dieser Form sind Einführungen, Nachbereitungen, Diskussionen oder ähnliche Möglichkeiten wie beispielsweise Think Tanks. Diese würden zu unverzichtbaren Instrumenten der Publikumspflege. Durch den kommunikativen Charakter des Autor*innentheaters wird umgekehrt auch den Theaterschaffenden die Möglichkeit geboten, sich von den Erfahrungen und Lebenswirklichkeiten der Zuschauer*innen für die jeweils eigene Arbeit inspirieren zu lassen. Publikum und Produktionsteam würden so wechselseitig voneinander profitieren und, meines Erachtens, einen aktuellen Umgang mit dem veralteten Apparat des Theaters fördern.

7.1 Ein Schiffscontainer: ein Erfahrungsbericht

In diesem Zusammenhang möchte ich gerne auf ein Projekt zu sprechen kommen, welches ich im Rahmen meiner Hausautorenschaft am Theater St. Gallen bin, durchführen konnte. Dieses Projekt erfüllt für mich alle Kriterien der oben beschriebenen Erwartungen eines Autor*innentheaters und zeigt auf, dass auch innerhalb festgefahrener Strukturen flexible Möglichkeiten existieren. Ob diese dann wiederum als Werbezwecke genutzt oder verstanden werden können, lasse ich dabei erstmal aussen vor.

In erster Linie erfüllte dieses Projekt nämlich die zuvor beschriebene Tendenz eines Näherbringens des Autor*innen Handwerkes und förderte dazu einen aktiven Austausch mit der Stadt. Sozusagen konnte das ‚Schreiben‘ hautnah an die Menschen der Stadt St.Gallen herangetragen werden. Als kurze Zusammenfassung möchte ich im Folgenden den Ankündigungstext des Theaters zitieren:

„Der Schiffscontainer des Theaters St.Gallen ist mit neuem Inhalt zurück! Im November [2021] wird Alexander Stutz, der im Rahmen des Stücklabors in der Spielzeit 21/22 Hausautor am Theater St.Gallen ist, für zehn Tage mitten in der Stadt recherchieren und schreiben. Das durch den Tag Gefundene, Zerrissene, Kennengelernte, Erfundene wird jeweils abends um 17.45 Uhr in Form einer Kurz-Lesung am Container durch unsere Schauspieler*innen präsentiert.“⁴⁷

Während zehn Tagen habe ich im Container für das Stück *Die Entfremdeten; eine Aufhebung (AT)* recherchiert. Dieses wird in der kommenden Spielzeit 22/23 am Theater St. Gallen uraufgeführt. Diese zehn Tage markierten denn unter anderem auch den eigentlichen Startschuss für *Die Entfremdeten* – darüber hinaus konnte man den performativen Charakter dieser Zurschaustellung nutzen, um den Vorbeigehenden einen Schreibprozess näher zu bringen. Dies geschah unter anderem dadurch, dass die Menschenleider durch pandemiebedingte Einschränkungen nicht zu

⁴⁷ Genossenschaft Konzert und Theater St.Gallen 2021

mir in den Container kommen konnten, aber dass sie mich von aussen anrufen, und so direkt mit mir in Kontakt treten konnten.

Dieser Umstand und die damit verbundenen Begegnungen führten dazu, dass ich in diesen Tagen ein Grund-Setting konzipieren wie auch Figuren und die Hauptthematik entwickeln konnte. Durch das Beobachtete, Erfahrene, Geteilte, Gesprochene entstanden jeden Tag über eine Zeitspanne von 8h Texte, Fragmente und Versuche, welche schlussendlich die Grundlage bilden werden, um nach der Masterarbeit mit diesem Stück fortfahren zu können. Durch die Gespräche, die ich mit den Passant*innen teilte, ergaben sich Begegnungsflächen, die von banalen Gesprächen über die Frage, wie so ein Schreibprozess oder so ein Theater funktioniert bzw. die Formulierung, welche Wünsche an ein Theater oder ein Stück existieren, bis hin zu ganzen Lebensgeschichten führten. Diese Austausche lassen mich nun direkt auf das eingehen, was die Vorbeigehenden wirklich beschäftigt. Ich erlangte dadurch einen Abriss der gegenwärtigen Grundproblematik zum Überthema der Einsamkeit. Und schliesslich, dadurch dass die Texte die tagsüber entstanden abends immer öffentlich gelesen wurden, konnten die Zuhörenden und Vorbeigehenden sich von einem direkten Übersetzungsprozess bestätigen lassen.

Natürlich lässt sich auch ein kommerzieller Charakter nicht gänzlich abstreiten. Das Theater als verantwortliche Institution verfolgt sicherlich nicht die isolierte Absicht, einen Autoren an einem stark frequentierten Ort inmitten der Innenstadt vorzustellen, sondern strebt auch eine bewusste Lenkung der Aufmerksamkeit des Publikums auf die Institution selbst an.

8. Und dann die Zukunft?

Nun liegt mit dieser Arbeit eine Auffächerung vor uns, welche ganz klar aufzeigt, dass wir uns in einer Zeit der Auseinandersetzung und des Umbruches befinden. Es gibt nicht DAS Theater, dazuhin gibt es auch nicht DIE Form und noch viel weniger gibt es DEN Zustand. Aber es gibt die Möglichkeit, die Vielfalt, die Forderungen und die auszulotenden Grenzen zu untersuchen, auszuarbeiten und zu prägen!

Es ist genau das, was die Autor*innen und das Autor*innentheater in ihren noch zu schreibenden Rollen anstreben. Dies geschieht nicht in Konkurrenz zu den Verlagen und dem Verlegerverband, welche ihrerseits eine gute Arbeit leisten, sondern ergänzend. Die Herausforderung besteht darin, die Gegenwart zu beeinflussen die Grenzüberschreitung, das bisher nicht Machbare, neu zu definieren, aber nicht so, dass diese Bemühungen selbst wieder zu einer Salzsäule erstarren sondern immer in Bewegung bleiben, sodass die Metamorphose nie aufhört. Um dies zu verwirklichen, diese Umwandlungen zu schaffen, sollten sich die Theater wieder darauf besinnen, dass sie eben als eine wandelbare Landschaft verstanden werden.

Es muss daher zu einer wesentlichen Veränderung auf dem Theatermarkt kommen, die insbesondere von den Theatern selbst ausgeht. Erwiesen wird dies durch die englische Dramatik, welche beim Publikum scheinbar sehr gut ankommt. Es besteht also die Möglichkeit, eine Sehnsucht nach Geschichten und Wirklichkeit, Figuren und Handlung festzuhalten. Dabei ist in Bezug auf die Sprache nicht die Rede von einem stringenten, von Narrationen geplagten – à la Schiller – Umgang mit Sehgewohnheit, sondern vielmehr von einem ausgeprägten Bewusstsein des Spiels und dessen einzelnen Komponenten, welche als Bestandteil eines Theatertextes zu verstehen sind.

Hierbei möchte ich kurz erwähnen, dass ich in Gesprächen mit einzelnen Spieler*innen immer öfter auf die Dialoge geführt werde, indem sie ihr Verlangen nach diesen bei mir platzieren. Ich verstehe, gerade auch seitens der Schauspieler*innen den Wunsch nach Figuren- und Dialogdramaturgien, doch oftmals bietet sich für ein bestimmtes Thema eine nicht ganz so gradlinige, von mehreren Figuren perspektivisch erzählte, Sichtweise besser an. Je mehr ich über Individuen nachdenke desto mehr glaube ich ,dass wir von einem gemeinsam geprägten Erlebnis, also von einer Art chorischen Denkwahrnehmung im Theater ausgehen müssen.

Unsere Themen werden in die breite Öffentlichkeit verallgemeinert. Um diese Vielseitigkeit und Vielschichtigkeit einzufangen und die damit einhergehende Mehrsprachigkeit, die Individualisierung der Thematiken auf eine entsprechende Erzählform zu konzentrieren und diese dadurch greifbar zu machen bzw. zu beschreiben, dafür sind Autor*innen da ~~sind~~ ~~Autor*innen~~ ~~da~~. Zwecks Erfüllung diesen ‚Wunsches‘. Doch auch bei Autor*innen kommt es teils wieder vermehrt zu einer Hinwendung zum dramatischem Schreiben. Was hier zuerst kam, das Angebot oder die Nachfrage, lässt sich kaum feststellen.

Viel bedeutsamer ist, dass die Theater jetzt aktiv werden und ein Netz der Autor*innenförderung spinnen, welche sich längerfristig etablieren kann und sich als befruchtend, inspirierend bzw. kulturpolitisch hinterfragend erweist. Durch die Veränderung der Landschaft und des Marktes wird neuen Autor*innen so zukünftig durch das Theater selbst ein Raum eröffnet, welcher dazu

auffordert weiter zu denken, damit man nicht von Neuem in dasselbe Schema verfällt wie das Regietheater. Dennoch muss zugleich das Theater auch die Situation des Marktes überdenken und die Häuser zu einer Umbewegung durch die jeweiligen Leitungen, bzw. deren Positionen vorantreiben, ohne dabei das grosse Ganze aus den Augen zu verlieren.

Wir Theaterschaffende sind gefordert, – und das ist kein neuer Kanon – umzudenken und Strukturen zu verändern. Selbst wenn man an einem Haus oder in der Freien Szene unterwegs ist und grosse Parolen einer neuen, besseren, flach hierarchischen und rekonstruierten institutionellen Zukunft schwingt – sei es Hochschul- oder Kultur-politisch – gilt das kollektive Bewusstsein des Vergangenen erst verstanden zu werden, bevor man damit anfängt, dieses wie ein Stier ‚mit dem Kopf durch die Wand‘ platt zu rennen. Gerade weil wir Einzelkämpfer*innen sind, so genannte Soloselbständige, ist es wichtig, dass wir uns in aller ästhetischen Vielfalt und produktiven Diversität zusammenschliessen, um den Theatern und der Kulturpolitik hier und da neue Vorschläge zu unterbreiten, oder auch mal freundlich zu protestieren bzw. höflich etwas einzufordern. Veränderung muss her – sei sie politischer oder künstlerischer Natur – doch ein altes System (Regie*theater) zu reproduzieren ist nicht sinnig. Zu behaupten, ein neues System (Autor*innentheater) entwickelt bzw. neu erfunden zu haben ist jedoch ebensowenig sinnig.

Wo also beginnen die Umbrüche? Wo kann ein Altes und ein Neues eine gegenwärtige Befruchtung und somit eine Zukunft erleben, in welcher man sich nicht in Konfrontation, sondern gemeinsam mit den Zuschauer*innen an einen Tisch setzt und dabei nicht mehr über Aspekte der Marktforschung nachdenken muss? Wann beginnen wir wieder damit, Künstler*innen zu sein und wann, endlich, können wir alle in unseren Tätigkeiten gleichberechtigt anerkannt werden und davon – nicht nur kapitalistisch gemeint – leben?

8.1 Das theaterautor*innen-netzwerk und dessen Forderungen

Genau für solche Fragen und die damit verbundenen Auseinandersetzungen wurden vor einiger Zeit das Ensemble-Netzwerk, Regisseur*innen-Netzwerk und nun während der Pandemie, wie oben kurz angedeutet, das jüngste im Bunde, das theaterautor*innen-netzwerk gegründet. Auf dieses werde ich im folgenden Abschnitt kurz eingehen.

Wie an einigen Punkten in vorhergehenden Abschnitten bereits erwähnt wurde, so brauchen auch Theaterautor*innen Vertretungen, welche nicht in Form eines Verlages auftreten, sondern womöglich noch viel näher an der Praxis sind. Nicht ohne Grund haben sich so in der Pandemie gleich zwei Zusammenschlüsse von Theaterautor*innen gegründet, die sich im Personellen und Ideellen vielfach überlagern und zugleich produktiv ergänzen: der Verband der Theaterautor:innen und das autor*innentheaternetzwerk⁴⁸. Hiervon würde ich gerne auf das theaterautor*innen-netzwerk eingehen. Dieses begreift sich als Teil der Ensembles und sucht aktiv den Austausch mit anderen Berufsgruppen, die an den Theatern beschäftigt sind.

⁴⁸ Wolf 2020

Der Verband der Theaterautor*innen tritt als Interessenvertretung von Autor*innen aller denkbaren Ästhetiken und Produktionsformen auf. Die Idee und erste Treffen für diesen Zusammenschluss formulierten sich noch vor Beginn der Pandemie.

"Das theaterautor*innen-netzwerk engagiert sich für: Die Stärkung originärer, zeitgenössischer Texte im Theater! Einen gemeinsamen künstlerischen Prozess auf Augenhöhe! Einen solidarischen und transparenten Zugang zu Wissen und Erfahrung! Faire Gagen und Gleichstellung der Geschlechter! Interessierte, die in diesem Sinne arbeiten und sich austauschen möchten, sind unabhängig von Herkunftsland, Wohnort oder Sprache, jederzeit willkommen."⁴⁹

Das theaterautor:innen-netzwerk basiert auf der Idee eines kooperativen Miteinander. Darüber hinaus beschreibt es auf dessen eigenen Homepage zehn Punkte mit der Überschrift ‚Selbstverständnis‘. Diese Punkte zählen sie zu den entscheidenden Zielen die sie anstreben und sie sollen gleichermassen als Diskussionsgrundlage für die Zusammenarbeit dienen.

Ich persönlich kam mit diesen Punkten gerade erst in Basel, am Jubiläum des *Stücklabors*, in Berührung. An *round tables* mit Vertreter*innen des Netzwerkes und verschiedensten ehemaligen Teilnehmenden des *Stücklabors*, weiteren Theaterautor*innen aus der Romandie mit direktem Arbeitsbezug nach Frankreich und Autor*innen aus Italien, wurden diese Punkte als Diskussionsgrundlage aufgeführt. Dabei wurde folgender Punkt hitzig diskutiert: „Wir sind jederzeit ansprechbar! Für Austausch, Rückfragen – bis hin zu einer Begleitung unserer Texte bis zur Uraufführung.“⁵⁰ Mein persönlicher Standpunkt in Bezug auf diesen Punkt wäre erst einmal ein klares ‚JA‘! Wenn wir das Autor*innentheater zu einem Ort für Austausch und produktionsnahe Arbeitsverhältnisse erklären wollen, müssen wir das auch selbst verkörpern. Dennoch empfinde ich diesen Punkt in gewisser Hinsicht doch auch als sehr problematisch. Dadurch, dass Autor*innen per se nur einen fixen Betrag während eines Stückauftrages erhalten, würde dies womöglich Unkosten zu eigenen Lasten bedeuten, da dies einen direkten Draht zu einem*iner Mitarbeiter*in ohne entsprechendes Anstellungsverhältnis im Stundenlohn-Basis darstellen würde. Je nach dem könnte ein solcher heisser Draht allerdings auch separiert vergütet werden, oder von Anfang an in die Lohnverhandlungen einfließen.

„Wir Theaterautor:innen gelten als Eigenbrötler:innen. Manchmal sind wir das auch, aber tief im Herzen haben wir Sehnsucht nach der Wahl-Großfamilie- schließlich produzieren wir keine Elfenbeinlyrik, sondern Literatur für eine genuin soziale Kunstform – die Theateraufführung.“⁵¹

Abgesehen von der Sehnsucht nach einer ‚Grossfamilie‘ wünschen sich Theaterautor*innen primär, dass ihre Stücke öfter, länger und an mehreren Häusern gespielt werden. Des Weiteren

⁴⁹ ensemble-netzwerk e.V. 2021a

⁵⁰ Ibid.

⁵¹ Brodowsky 2021: 141

besteht der Wunsch, dass in den Verlagen öfter lektoriert, in den Dramaturgien ausführlicher beraten und längerfristig betreut wird. Dass die Stücke nicht mehr nur auf Neben- und Keller-Bühnen sondern auch im grossen Haus gespielt werden, dass den Autoren Zeit gegeben wird, sie im Theater nicht gleich bevormundet, oder als ‚Schreiberlein‘ abgestempelt werden. Schliesslich müssen zudem die Förderungen und Preisbeiträge um eine grössere Anzahl an Schreibresidenzen ergänzt werden.

In der Praxis würde dies eine Öffnung der Proben, die Integration der Autor*innen, gemeinsames Arbeiten und Diskutieren bedeuten. Das Publikum muss zurück in den Theaterprozess geholt werden. Rücken wir die Gespräche in den Vordergrund. Gestalten wir den Prozess und die Auseinandersetzung, die Meditation, wieder genauso bedeutsam wie die zur Klassenarbeit verkommenen Premierenabende. Um es erneut auf die Spitze zu treiben, hier noch einmal in den Worten von Stockmann:

„Gebt dem Autor Luft, um zu schreien, und Brot, um zu arbeiten. Gebt ihm laufend Geld und keine Ausschüttungen bei Erfolg. Der Wettbewerb soll seine phlegmatischen und eigennützigen Finger von der Kultur lassen. Holt den Autoren ins Theater, in die dauerhafte Arbeit. Seid selbst Autoren. Grundsätzlicher: Stellt Euch in den Dienst des Autoriellen und nicht in die der Reproduktion oder des Kapitals - symbolisch oder finanziell.“⁵²

8.2 Sichtbarkeit

Ein Theater als Autor*innentheater zu positionieren stellt eine Entscheidung nicht nur für eine Form, sondern auch gegen andere mögliche Formen dar. Diese Umsetzung gelingt nur, wenn wir anfangen darüber nachzudenken, gegen welche anderen Formen wir uns entscheiden. Ich glaube ja, dass wir uns nicht in Konfrontation mit den Arbeitskolleg*innen begeben müssen. Ein Autor*innentheater bedeutet erstmal eine neue Struktur und die Übersetzung eines festgefahrenen Konstruktes der Theater.

Um aus einem bestimmten Ereignis ‚Theater‘ zu machen, ist Text schon lange nicht mehr zwingend notwendig. Aber nur weil eine neue Tendenz existiert, muss die alte nicht schlecht sein und nur weil eine neue Form entsteht muss die alte nicht vergessen werden. Wir müssen damit aufhören, dem Theater zuzuschreiben, dass es sich selbst immer wieder aufs Neue auslöschen muss, auch wenn es sich langsam aber stetig entwickelt.

So erlebt das Autor*innentheater einen Aufschwung, und die Form des Regietheaters erfährt womöglich eine Art von Konkurrenz. So erlebe ich, dass Versuche unternommen werden, das aufstrebende Autor*innentheater zu verdrängen. Mit diversen Formaten versuchen Autor*innen dagegen zu wirken und dabei einen niederschweligen Zugang zur Gegenwartsdramatik zu bieten. So gibt es verschiedenste Varianten wie Podcasts, Interviews, Videos, etc. Davon skizziere ich hier kurz die beiden aktuellsten Formate. Einerseits ist dies die Serie *Neue Dramatik in zwölf Positionen*, eine Video-Gesprächsreihe, welche sich denjenigen Autor*innen widmet, die mit

⁵² Stockmann 2014: 388

prägenden Arbeiten in der Gegenwartsdramatik in Erscheinung getreten sind. Dabei stehen im Besonderen die Theatertexte im Fokus. Darüber hinaus stellt die Serie das aktuelle Schaffen in seiner formalen wie auch inhaltlichen Bandbreite vor: von Ansätzen des Dokumentarischen über biografisch-realistische Dramatik bis hin zu Strategien der Aneignung von Wissens- und Populärkulturen. Jeder Monat erscheint eine neue Folge.⁵³

Ein weiteres Format ist *Dreima Drama – Der Theatertexte-Podcast*. Diese Podcast-Serie behandelt Fragen wie:

„Was ist es in dramatischen Texten, das uns von der Bühne aus anspringt, bis in die eigenen vier Wände verfolgt und mitunter Jahre nicht mehr loslässt? Welche sprachlichen Finessen, welche dramaturgischen Kniffe, welche verborgenen Wahrheiten haben uns die Stücke zeitgenössischer Theaterautor:innen zu bieten? Was lässt sich aus der reichhaltigen deutschsprachigen Dramatiker:innen-Szene an textlichen Schätzen bergen, bevor viele von ihnen nach der Uraufführung wieder im Ozean der ungespielten Stücke versinken?“⁵⁴

Dazu werden Menschen eingeladen, welche selbst Stücke schreiben. Sie sprechen über zeitgenössische Stücke und es werden Stückausschnitte gelesen. Ziel ist es, den Zuhörer*innen einen Abriss der deutschsprachigen Theaterlandschaft zu bieten. Nicht zuletzt erzielen die beiden Formate auch eine erhöhte Sichtbarkeit der Theatertexte.

8.2.1 Autor*innen in Leitungspositionen

Alle Rollen- und Machtverhältnisse scheinen sich zu verschieben und sind somit völlig neu einzuordnen, ob es nun die Relation Text-Bühne, Autor*in-Text, Bühne-Autor*in, Bühne-Publikum, etc. betrifft. So möchte ich der oben angeführten Aussage von Beck, bevor ich zum Schluss dieser Arbeit komme, noch kurz meine Aufmerksamkeit widmen.

Warum also gibt es derzeit kein*e Autor*in, welche*r eines der vielen Stadt- und Staatstheater leitet – abgesehen von René Pollesch (Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz, Berlin), Maria Ursprung (Theater Marie, Aarau) und Julia Haenni (Theater Marie, Aarau), welche wiederum allein einer Doppelfunktion als Autor*innen und Regisseur*innen agieren?

Dies wäre eine echt innovative Setzung. Es könnte natürlich auch einfach ein*e einzelne*r Autor*in Teil eines Leitungsteams sein, dabei rede ich jedoch bewusst nicht von Doppelfunktionen, wie ich sie selbst als Regie und Autor verkörpern würde. Doch auch das geschieht noch zu selten, obwohl die Praxis der Leitungskollektive mittlerweile geläufig ist.

Eine solche Veränderung der Positionen könnte die Spielpläne in völlig neue Diskussionen stürzen. Womöglich würde dabei ein nicht nur am Markt orientiertes, sondern tatsächlich gelebtes Uraufführungstheater das Licht der Welt erblicken. Dazuhin würde dieser Aspekt womöglich bedeuten dass, wenn ein Theater von mindestens einer Theaterautor*in geleitet würde, die

⁵³ vgl. Gesellschaft für Sinn und Form e.V. 2021

⁵⁴ ensemble-netzwerk e.V. 2021b

Begrifflichkeit des Autor*innentheaters nicht mehr nur theatertheoretischer Natur wäre. Sie würde sich in Richtung einer gänzlich neuen Bedeutung bewegen. Es wäre dann ein Theater der gelebten Praxis.

Um Beck schliesslich zu überspitzen, könnte man doch Autor*innen auch das komplette Theater übertragen und ihnen die Intendant*innenposten zuschreiben. Aus der vorliegenden Arbeit gelangen wir zur abschliessenden Erkenntnis dass, wenn die gesamte Struktur eines Theaterbetriebes auf Autor*innen aufgebaut werden sollte, dies eine Veränderung des kompletten Systems bedeuten würde.

9. Zusammenfassung der Erkenntnisse

Erstens bildet ein grundlegender Gedanke der Unterscheidung von Regietheater und Autor*innentheater die Idee zu dieser Arbeit. Besonders beim Regietheater liegt der Hauptfokus mehrheitlich auf der konzeptionellen Ebene. Die Regieidee, welche oftmals einen ausgeprägt ich-betonten Zugriff aufweist, wobei die zu bespielende Bühne lediglich als eine Art Projektionsfläche der Regisseur*innen dienen soll, stellt sich stark gegen eine ernstzunehmende textliche Auseinandersetzung.

Zweitens ist die Positionierung der Regisseur*innen tatsächlich als zentraler Grund der Autor*innenkrise zu bezeichnen? Auch wenn das Regietheater Aufwind erlebte, entwickeln wir uns nun über diesen Nullpunkt hinaus. So besteht die Vermutung, dass hierbei nebst der Veränderung ästhetischer Positionen auch und vor allem strukturelle, kulturpolitische Entwicklungen eine wichtige Rolle einnehmen.

Drittens setzen das postdramatische Theater sowie der Einzug des Performativen ins Theater diese Vorstellungen ausser Kraft. Meiner Meinung nach wird jede*r Regisseur*in mit dem Akt der Inszenierung zwangsläufig mit einer Art Autor*innenschaft konfrontiert. Darüber hinaus werden anhand dieser Begrifflichkeit auch das Fehlen von Recherchefähigkeiten, von Kompetenzen in der Generierung von Textmaterial – also mitunter auch Schreibkompetenzen – sowie die Fähigkeit mit intertextuellen Arbeitsweisen umgehen zu können aufgezeigt.

Viertens steht die Werktreue im Zusammenhang mit Autor*innentexten, an welche sich bitte auch die Autor*innen selbst nicht krampfhaft klammern sollten. Es sollten keine Regeln und Instanzen existieren, die jeden Übersetzungsvorgang eines aus Worten bestehenden, dramatischen Textes in die Vorstellungskraft der Regisseur*innen und von dort dann wieder zur Realität der Bühne definieren.

Fünftens sollten Ur- oder Erstaufführungen umgedacht werden. Durch die von Verlagen auferlegten Einschränkungen, welchen eine Uraufführung unterliegt, möchten diejenige nur noch wenige mit aktuellen Texten bestreiten. So wäre auch hier an ein Umdenken dieser tradierten Uraufführungspolitik zu appellieren, wodurch sich die Qualität der Uraufführungstexte im besten Falle gar steigern liesse.

Sechstens besteht die Möglichkeit, dass es jungen Autor*innen an handwerklichen Fähigkeiten mangelt? Sicher nicht. Seitdem das ‚Szenische Schreiben‘ zu einem Ausbildungsfach geworden ist, hat sich im deutschsprachigen Raum ein hoher Standard an dramaturgischen Techniken und Fertigkeiten durchgesetzt.

Siebtens ist, wenn man heutzutage fürs Theater schreiben will, nicht nur die Krise der Repräsentation zu lösen, sondern auch die Frage der Existenzberechtigung des Textes am Theater. Autor*innen finden sich in der prekären Situation wieder, für ein Theater zu schreiben,

welches den Text nicht unbedingt benötigt und gerne auch mal darauf verzichtet. Ein möglicher Umgang mit dieser Problematik ist entsprechend auch in den Texten selbst wiederzufinden.

Achtens geht es bei der Produktion von Neuer Dramatik in der Regel um die Zusammenarbeit mit noch lebenden Autor*innen. Dies bedeutet unter anderem, dass das Autor*innentheater nach den Wurzeln des Theaters, dem Schreiben, strebt und sich durch diese Reflexion den Herausforderungen öffnet, welche an das Theater und dessen Prozesse gestellt werden. Innerhalb ihrer aktiven Rollen sollen sowohl die Autor*innen selbst als auch ihre Texte hinterfragt werden.

Neuntens möchte ein Autor*innentheater nicht nur näher an die Bühnen und deren Produktionsprozesse treten sondern auch bewusst den aktiven Austausch mit ihren Rezipient*innen fördern. Durch die Pflege des Publikums hätten Autor*innen die Chance, ihre Arbeiten in einem professionellen Rahmen weiterzuentwickeln und somit näher an das Reale zu bringen, wie auch die Aktualität der brennenden Themen gezielter einzufangen.

Zehntens muss die Sichtbarkeit der Position der Autor*innen öfters erwähnt, oder durch die Struktur vieler einzelner Institutionen erfolgreicher in den Fokus gerückt werden. Die Zeit der Verdrängung durch die Kolleg*innen der Regie muss ein Ende finden. So könnte das Autor*innentheater zu einem erweiterten Motor und Mittelpunkt des Theaterprozesses werden.

Elftens muss man sich als junge*r Regisseur*in oder als junge*r Autor*in erstmal Aufmerksamkeit auf dem Markt verschaffen. Daraufhin folgt die Tatsache dass, wenn wir weiterhin nur innerhalb unserer eigenen Interessen handeln, die neue Generation der Theaterschaffenden längerfristig beruflich nicht überlebensfähig ist. Dies liegt nicht zuletzt auch an einzelnen festgefahrenen Namen auf dem Markt. Da stellt sich doch die Frage, weshalb man nicht einen gemeinsamen Konsens, ein gemeinschaftliches Kämpfen gegen die Windmühlen ins Auge fasst.

Zwölftens sind da die vorherrschenden Strukturen. Es sollte jedoch auch die Auseinandersetzung in den Fokus gerückt werden, wie, und mit wem als leitende Instanz, ein Theaterapparat zu leiten ist. Neue Produktionsformen zu finden, eine neue Art zu begründen, das politisch und künstlerisch Gewollte auch innerhalb der eigenen Struktur umzusetzen.

Dreizehtens bestehen der Konflikt und der Druck, ein Theater markttauglich zu halten. Die Institutionen bewegen sich immer mehr in Richtung Massenproduktion und begeben sich in eine Art Schockstarre nach dem Motto: ‚wir dürfen unsere Zuschauer*innen nicht verlieren‘. Doch sollten wir nicht vielmehr den Fokus auf die interessanten Themen und Auseinandersetzungen legen und dabei öfter auch an eine mögliche Zuschauer*innenschaft von morgen denken?

Vierzehntens verkennt, zumindest wer heute noch immer einseitig vom Regietheater spricht, dass gerade junge, aufstrebende Regisseur*innen im Rahmen von langfristigen Zusammenarbeiten und Kollaborationen durchaus bereits dauerhafte Partnerschaften mit Autor*innen eingehen.

10. Schlusswort

Eines meiner Ziele dieser Verschriftlichung war es, ein geschärftes Bewusstsein für autoriale Künstlerpersönlichkeiten zu entwickeln. Darüber hinaus beabsichtigte ich, eine vorläufige Einordnung der Berufsrichtungen Autor*in und Regisseur*in aufzuzeigen, welche ich zukünftig beide in der Theaterlandschaft des deutschsprachigen Raumes ausleben und prägen möchte. Dieser Versuch einer Auseinandersetzung erfolgte sowohl anhand von theoretischen Grundlagen als auch praxisnahen Paradigmen. Dabei griff ich auf Impulse einzelner Begegnungen zurück, die sich mit Intendant*innen, Dramaturg*innen, Autor*innen, Kommiliton*innen, Dozierenden, bis hin zu vorbeigehenden Passant*innen auf der Strasse ereigneten.

Des Weiteren erhoffe ich mir, mit dieser Arbeit einen Einblick in die gegenwärtige Strömung und die damit verbundenen Problematiken des Autor*innentheaters bieten zu können. Es scheint geradezu als hätte niemand damit gerechnet, dass sich das Theater so schnell wieder dem Text zuwenden würde. Und als ob man dieser Entwicklung noch gar nicht so recht trauen mag, werden Autor*innen als Marketingstrategien verwendet während andere mühsam versuchen, diesen Zustand abzuschaffen und wieder andere niemals an die Figur der Autor*innen glauben werden.

In erster Linie wünsche ich mir jedoch vor allem, dass es nicht wieder ruhiger um die Autor*innen wird, dass sie nicht erneut in ihren einsamen Schreibstuben verschwinden sollen. Denn sie sind da. Wir sind da! Wir wollen mitmischen und nicht nur als ein auszuhaltendes Beigemüse betrachtet werden. Was wir Autor*innen brauchen, ist Wahrnehmung. Nicht nur in den Dramaturgien, den Literaturhäusern, den Buchverlagen, der Kulturpolitik, der Theaterwissenschaft, der Presse, oder den Medien sondern auch seitens der Zuschauer*innen und des Theaterapparates.

Der Text wird Gegenwärtig bleiben, er wird sich verformen, verändern, die Themen werden neu sein; aber die Autor*innen werden immer einen Teil des Diskurses schreiben.

„Und das ist mein Aufruf an die Theater: Lasst die autoriellen Kräfte arbeiten, gebt ihnen Raum für die Häresie, für den Umsturz, für die Rückbildung, für Zerstörung, für das Kleine, für das Stille, für das Seltsame, für das Schmutzige, für das Nichtperfekte, für das Dumme, für das Geringe, für das Alternative, für das Neue, für das Andere, für das Alte, für das Wiederentdeckte – kurz für eine jenseits der großen kulturellen Diktate existierende Kultur, Dinge zu verhandeln, sowohl was ihren Inhalt, als auch was ihre Form und die Prozesse ihrer Erzeugung angeht. Denn unsere Geschichten, unsere Bilder, unser Theater, das ist unsere Identität, darin spiegelt und erneuert sich unsere Sozialität, das ist unsere Kultur.“⁵⁵ – ***Nis-Momme Stockmann***

⁵⁵ Stockmann 2014: 387

11. Literaturverzeichnis

Autorentheater Berlin (06.2019): *Was ist ein Autorentheater? Ganzjähriges Forum für Theaterautoren*. <https://autorentheater-berlin.de/konzept/was-ist-ein-autorentheater/>. 14.12.2021

Bayerdörfer, Hans-Peter (Hg.): *Vom Drama zum Theatertext? Zur Situation der Dramatik in Ländern Mitteleuropas*. Tübingen 2007.

Bayerdörfer, Hans-Peter: *Drama/Dramentheorie*. In: Fischer-Lichte, Erika; Kolesch, Doris; Warstat, Matthias (Hg.) (2. Auflage): *Metzler Lexikon Theatertheorie*. Stuttgart 2014. 76-84.

Brodowsky, Paul: *7 Dinge, die die Dramatik und Dramatiker:innen in der Pandemie brauchen. Impuls für ein Panel des Stückemarkts beim Theatertreffen 2021*. In: *Theater heute Jahrbuch 2021* (2021). 140-141.

Colin, Nicole: *Autorenkrise versus Autorenschwemme. 1.000 Übel und 37 Lösungsvorschläge. Deutsche und französische Autorenrechte und -förderung im Vergleich*. In: Enghart, Andreas; Pelka, Artur (Hg.): *Junge Stücke. Theatertexte junger Autorinnen und Autoren im Gegenwartstheater*. Bielefeld 2014. 295-310.

Enghart, Andreas: *Das Theater der Gegenwart*. München 2013.

Enghart, Andreas; Pelka, Artur (Hg.): *Junge Stücke. Theatertexte junger Autorinnen und Autoren im Gegenwartstheater*. Bielefeld 2014.

Enghart, Andreas; Pelka, Artur: *Junge Autoren und das deutschsprachige Gegenwartstheater – eine Einleitung*. In: Enghart, Andreas; Pelka, Artur (Hg.): *Junge Stücke. Theatertexte junger Autorinnen und Autoren im Gegenwartstheater*. Bielefeld 2014. 11-26.

Enghart, Andreas; Korn-Wimmer, Brigitte: *Acht Fragen an Brigitte Korn-Wimmer*. In: Enghart, Andreas; Pelka, Artur (Hg.): *Junge Stücke. Theatertexte junger Autorinnen und Autoren im Gegenwartstheater*. Bielefeld 2014. 401-404.

Enghart, Andreas; Olivi, Laura: *Sieben Fragen an Laura Olivi*. In: Enghart, Andreas; Pelka, Artur (Hg.): *Junge Stücke. Theatertexte junger Autorinnen und Autoren im Gegenwartstheater*. Bielefeld 2014. 405-408.

ensemble-netzwerk e.V. (2021a): *Was ist das theaterautor:innen-netzwerk. Vom Schreibtisch in die Ensembles*. <https://ensemble-netzwerk.de/theaterautnw/about/2005/>. 14.12.2021

ensemble-netzwerk e.V. (2021b): *Dreima Drama – Der Theatertexte-Podcast*. <https://ensemble-netzwerk.de/theaterautnw/about/dreima-drama-der-theatertexte-podcast/>. 14.12.2021

Freunde und Förderer des Nationaltheaters Mannheim: Hausautoren. <https://www.freunde-nationaltheater.de/index.php/aktuelles/hausautoren>. 14.12.2021

Genossenschaft Konzert und Theater St.Gallen: *Stücklabor – Lesung*. <https://www.theatersg.ch/de/programm/stuecklabor-lesung/2518>. 14.12.2021

Gesellschaft für Sinn und Form e.V.: *Literaturforum im Brecht-Haus. Neue Dramatik in zwölf Positionen*. <https://fbrecht.de/neue-dramatik-in-zwoelf-positionen/>. 14.12.2021

Goethe-Institut e.V. (03.2013): *Theaterautoren. Spielräume – Die Rolle von Hausautoren an Theatern*. <https://www.goethe.de/de/kul/tut/gen/neu/20364713.html>. 14.12.2021

Kiesler, Julia: *Der performative Umgang mit dem Text. Ansätze sprechkünstlerischer Probenarbeit im zeitgenössischen Theater*. Berlin 2019.

Laufenberg, Iris (10.2009): *Vorwort*. In: Berliner Festspiele: *Schleudergang neue Dramatik. Symposium zur Zukunft der zeitgenössischen Dramatik. Dokumentation*. https://www.berlinerfestspiele.de/media/2010/theatertreffen_2010/tt10_schleudergang/schleudergang09_dokumentation.pdf. 14.12.2021

Lehmann, Hans-Thies (3. Auflage): *Postdramatisches Theater*. Frankfurt am Main 2005.

Mahrenholtz, Katharina; Parisi, Dawn: *Theater! Dichter und Dramen*. Hamburg 2014.

Malzacher, Florian: *Ein Künstler, der nicht Englisch spricht, ist kein Künstler*. In: *Theater heute 10* (2008). 7-13.

Poschmann, Gerda: *Der nicht mehr dramatische Theatertext: aktuelle Bühnenstücke und ihre dramaturgische Analyse*. Tübingen 1997.

Roselt, Jens: *Regie im Theater – Theorien, Konzepte, Modelle. Einführung*. In: Roselt, Jens (Hg.): *Regietheorien: Regie im Theater. Geschichte – Theorie – Praxis*. Berlin 2015. 9-73.

Royal Court Theatre (30.06.2020). In: *Wikipedia*. https://de.wikipedia.org/wiki/Royal_Court_Theatre. 14.12.2021

Schmidt, Thomas: *Theatermanagement. Eine Einführung*. Wiesbaden 2012.

Schmidt, Ulf: *Warum Autoren am Theater nicht mehr gebraucht, Schreiber aber dringend benötigt werden. Raus aus der Krabbelstube, rein in die Theater*. https://www.nachtkritik.de/index.php?view=article&id=8712:stueckemarkt-und-autoren&option=com_content&Itemid=84. 14.12.2021

Stockmann, Nis-Momme: *Vom Verschwinden des Autors und dem anschwellenden Theater*. In: Enghart, Andreas; Peška, Artur (Hg.): *Junge Stücke. Theatertexte junger Autorinnen und Autoren im Gegenwartstheater*. Bielefeld 2014. 375-390.

Stoltzenberg, Peter (06.03.2016): *Das Drama der Dramatiker. Warum das Theater keine Autoren mehr hat – und die Stücke immer kleiner werden*. In: *Der Tagesspiegel*. <https://www.tagesspiegel.de/kultur/essay-zum-zeitgenoessischen-theater-das-drama-der-dramatiker/13058626.html>. 14.12.2021

The Royal Court Theatre: *About Us*. <https://royalcourttheatre.com/about/>. 14.12.2021

Theater Marie: *Schleifpunkt*. <https://www.theatermarie.ch/projekte/aktuell/schleifpunkt/>. 14.12.2021

Theater Winkelwiese: *Dramenprozessor. Werkstatt für szenisches Schreiben*. <https://winkelwiese.ch/dramenprozessor>. 14.12.2021

Tigges, Stefan; Laucke, Dirk: *Grenzen der Nachhaltigkeit. Autoren-Förderungsmodelle in Deutschland*. In: Enghart, Andreas; Peška, Artur (Hg.): *Junge Stücke. Theatertexte junger Autorinnen und Autoren im Gegenwartstheater*. Bielefeld 2014. 391-400.

Traverse Theatre: *About Us*. <https://www.traverse.co.uk/about-us>. 14.12.2021

Traverse Theatre (05.04.2019). In: *Wikipedia*. https://de.wikipedia.org/wiki/Traverse_Theatre. 14.12.2021

Weiler, Christel; Roselt, Jens: *Aufführungsanalyse. Eine Einführung*. Tübingen 2017.

Wolf, Michael (13.11.2020): *Schulterschluss der Einzelkämpfer*. https://nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=18838:gegenwartsdramatik-mit-dem-verband-vthea-und-dem-theaterautor-innen-netzwerk-sind-aleich-zwei-neue-autoren-organisationen-entstanden&catid=101&Itemid=84. 14.12.2021

12. Abschliessende Erklärung

Hiermit versichere ich, dass ich die vorliegende Arbeit selbständig ohne fremde Hilfe angefertigt habe. Alle Stellen, die ich wörtlich oder sinngemäss aus der öffentlichen oder nicht öffentlichen Schriften übernommen habe, habe ich als solche kenntlich gemacht.

Zürich, den 14.12.2021

Unterschrift 