



SCHLEUDERGANZ NEUE ► DRAMATIK



PROGRAMM

Fr 09. Oktober

20:00 Haus der Berliner Festspiele, Seitenbühne
BurkaBondage von Helena Waldmann (Uraufführung)
im Anschluss kleiner Empfang
Begrüßung durch Iris Laufenberg und Yvonne Büdenhölzer

Sa 10. Oktober (akkreditierungspflichtig)

10:00 Akkreditierung
11:00 Begrüßung durch Joachim Sartorius, Intendant der Berliner Festspiele, und Klaus Zehelein, Präsident des Deutschen Bühnenvereins
im Anschluss Impulsreferate:
Franz Wille, Redakteur Theater heute: *Schonprogramm*
Jan-Christoph Gockel, Regisseur: *Arbeitsbeschreibung*
Moritz Rinke, Autor: *Nichts ist älter als die Uraufführung von gestern – So ein Drama*
12:30 Imbiss
13:30–17:30 Workshops:
Die neue Unübersichtlichkeit der Autorenförderung
geleitet von **Gerhard Jörder**, Theaterkritiker und Autor der ZEIT und **Birgit Lengers**, Stellv. Vorsitzende der Dramaturgischen Gesellschaft und Leitung Junges DT, Deutsches Theater Berlin
Wunschtraum Autor
geleitet von **Stefan Keim**, freier Autor und Journalist, u. a. WDR, Frankfurter Rundschau, Deutsche Bühne
Wunschtraum Theater
geleitet von **Barbara Burckhardt**, Redakteurin Theater heute, **Marion Hirte**, Professorin für Produktionsdramaturgie an der Universität der Künste Berlin und Dramaturgin und **Tobi Müller**, freier Journalist
Die Workshops fanden parallel statt.
17:30–18:00 Erstes Fazit:
Kurze Präsentation der Workshop-Ergebnisse im Plenum
abends Theaterbesuche:
Zeitgenössische Dramatik an Berliner Bühnen

So 11. Oktober (öffentlich)

11:00 Zusammenfassung der Workshop-Ergebnisse durch **Peter Michalzik**, Autor und Journalist, u. a. Frankfurter Rundschau
im Anschluss Podiumsdiskussion mit Teilnehmerinnen und Teilnehmern der Workshops:
Ausblick auf die Zukunft der zeitgenössischen Dramatik
12:30 Kaffeepause
13:00 **Iris Laufenberg**, Leiterin des Theatertreffens, im Gespräch mit den Autoren **Tankred Dorst** und **Nis-Momme Stockmann**
im Anschluss Lesung von Ausschnitten neuer Stücke von Tankred Dorst und Nis-Momme Stockmann:

Ich soll den eingebildet Kranken spielen
von Tankred Dorst, Mitarbeit Ursula Ehler
Einrichtung Felicitas Brucker und Andrea Vilter
Es lesen Sven Lehmann, Jörg Pose und Katharina Schmalenberg
Mit freundlicher Genehmigung des Suhrkamp Verlags
(Uraufführung am 15. Oktober 2009, Théâtre National du Luxembourg)

Kein Schiff wird kommen. Eine Fläche
von Nis-Momme Stockmann
Werkauftrag des tt Stückemarkts 2009, gestiftet von der Bundeszentrale für politische Bildung
Einrichtung Annette Pullen und Kekke Schmidt
Es liest Alexander Khuon
Mit freundlicher Genehmigung des Verlags schaeffersphilippen
(Uraufführung am 10. Februar 2010, Schauspiel Stuttgart)

Veranstalter Berliner Festspiele | Theatertreffen
In Kooperation mit Deutscher Bühnenverein e.V.
Unterstützt von Verband Deutscher Bühnen- und Medienverlage e.V. und Dramatiker Union e.V.

SCHLEUDERGANG NEUE DRAMATIK

Symposium zur Zukunft der zeitgenössischen Dramatik

09. bis 11. Oktober 2009 Haus der Berliner Festspiele

DOKUMENTATION

02 Vorwort **04** Moritz Rinke: Nichts ist älter als die Uraufführung von gestern Abend **06** Theresia Walser: Förderung? **07** Peter Michalzik: Die Übergangsgesellschaft **10** Pressestimmen **19** Die Teilnehmer **21** Impressum





„DAS NEUE STÜCK IST DIE LETZTE DIVA“

– so Franz Wille in seiner Impuls-Rede zu Beginn des Symposiums „Schleudergang Neue Dramatik“. Im Verlauf der Tagung redeten die einen dann vom „Schongang“, den die Gegenwartsauf Autoren mit all den Schreiblehrgängen und Autorenförderprogrammen genießen würden, die anderen deuteten den „Schleudergang“ ganz positiv, da er dem Theaterpublikum eine Vielzahl neuer Stücke und somit große Themenvielfalt biete.

Kein Problem also und alles nur Gerede? Nein, ein Problem bleibt: Jedes neue, uraufgeführte Stück kann tatsächlich in Anbetracht des Boheis, der darum gemacht wird, zugespitzt als „Diva“ bezeichnet werden. Aber was bedeutet das für die Autorin, den Autor des Stückes? Wenden wir den Blick doch einmal auf die Theaterleute: Die wissen genau, was sie von einem neuen Stück erwarten: Welthaltigkeit, Weitblick, sprachliche Raffinesse, Phantasie, überraschende Momente und Storywendungen – kurz: Gesellschaftskritik am Puls der Zeit! Die Konkurrenz aus 2500 Jahren Dramen-Geschichte ist beinhart – die neuen Stücke der Gegenwart können und werden ihr in den seltensten Fällen standhalten.

Gelesen werden die Stücke ja, das ist sicherlich das kleinere Problem. Sie werden gelesen in den Dramaturgien der deutschsprachigen Stadttheater, in den Verlagen – und von den Juroren der Stückemärkte und Autorenförderprogramme. Der Autor, so wünscht man sich dort, sollte möglichst nicht älter als 35 Jahre und entdeckungswürdig sein, also „neu“ auf dem Markt. Weiter sollte er in der Lage sein, ein Auftragswerk für wenig Geld in kurzer Zeit für ein Theater in einer x-beliebigen Stadt zu schreiben. Dabei sollte sein neues Stück nicht hinter der Erwartung zurückbleiben, damit den ganz großen Wurf befördert zu haben. Es sollte groß und stark sein, von politischer Relevanz, sprachlicher Dichte, mit genauen Personenzeichnungen, und es sollte nur so



sprühen vor raffinierten Dialogen. Im Idealfall: ein Shakespeare. Ansonsten spielt man lieber gleich den Klassiker, den kennt wenigstens schon jeder im Publikum.

Am Ende fiebern alle Autorenförderer voller freudiger Neugierde der Überraschung „Uraufführung“ entgegen. Dort trifft man sie dann, die Intendanten, Dramaturgen, Verleger, Kritiker und Förderer. Welch' freudvolle und/oder tränenreiche Premierenacht für den Autor inmitten dieser geselligen Runde von Theaterfreunden! Am nächsten Tag wird die Erinnerung an die Diva der vergangenen Nacht nur durch die Kritiken im Feuilleton noch einmal wachgerüttelt.

Die Situation ist prekär. Der gute Vorsatz, Autoren zu fördern, ist in Schieflage geraten. Doch bin ich sicher, dass wir mit diesem Symposium einen Stein ins Rollen gebracht haben. Ein Wochenende lang waren über hundert Theatermacher der unterschiedlichsten Professionen und weit mehr als nur eine Autorin oder ein Autor im Haus der Berliner Festspiele zusammengekommen – teils mit geringer Erwartung und dafür mit sorgenvollem Blick, aber auch mit Neugierde auf den jeweils anderen und voller konstruktiver Ideen. Der Redebedarf war groß, vielleicht weil das allgemeine Problembewusstsein einen Höhepunkt erreicht hatte – auch Dank vieler Initiativen, wie der der Battle-Autoren, die die Bedürfnisse der heutigen Autoren in Fachkreisen schon viel diskutiert haben. Diese Vielstimmigkeit wurde hier erstmalig gebündelt.

Das war weit mehr, als meine Kollegin und Mitinitiatorin dieses Symposiums Yvonne Büdenhölzer und ich je zu hoffen gewagt hätten. Was dort gesprochen und diskutiert wurde, finden Sie in dieser Dokumentation in Auszügen wieder – und vielleicht auch Ihre eigenen Ideen und Zukunftsvorstellungen.

Der Stückemarkt des Theatertreffens hat wesentliche Impulse des Symposiums aufgegriffen: So werden wir auch zukünftig auf eine Altersbegrenzung für Autoren verzichten. Als Entdeckungsfestival für Theaterautoren wollen wir in diesem Jahr ein stärkeres Augenmerk auf die Wiederentdeckung von Dramatikerinnen und Dramatikern richten, die erste Stücke bereits geschrieben haben, deren Stücke den Weg in die Spielpläne der Theater bisher aber noch nicht finden konnten. Erstmals werden beim Stückemarkt 2010 die Juroren eine Patenschaft für jeweils einen der ausgewählten Autoren über die Dauer des Stückemarktes hinaus übernehmen, um eine intensivere Textarbeit anzuregen und um einen weitreichenden Austausch und Einblick in die Arbeitswelt des Jurors zu ermöglichen. Auch zukünftig ist geplant, die Tradition eines Werkauftrag-Gastspiels im Rahmen des Theatertreffens fortzusetzen.

Greifen auch Sie die Impulse des Symposiums auf – Impulse für ein Theater der Gegenwart. Setzen Sie sich mit uns dafür ein, dass Autorinnen und Autoren in unseren Theatern nicht nur Nebenrollen bekommen. Trauen Sie ihr oder ihm einfach mehr Hauptrollen zu!

**Ihre
Iris Laufenberg**



NICHTS IST ÄLTER ALS DIE URAUFFÜHRUNG VON GESTERN ABEND

von Moritz Rinke

Mein Vater ist Goldschmied und sitzt Ewigkeiten hinter seinem Werk Tisch mitten im Moor und modelliert. Die Fingerkuppen streichen über das blaue Wachs, Formen entstehen, werden oft zusammengedrückt und wieder auf's Neue ausprobiert – und im Licht der Lampe besehen, sieht man sogar im Wachs die Oberfläche seiner Fingerkuppen.

Ich habe oft neben ihm gesessen – als Kind – und zugeschaut, das war so eine Art Trance: immer auf die geduldigen Finger meines Vaters schauen, der das Wachs in Formen streicht. Oft bin ich dabei auch eingeschlafen und hin und wieder durch einen Schrei, einen Fluch aufgewacht. Der Schrei war der Fluch meines Vaters nach dem Guss.

Die verlorene Form

Das modellierte Wachs, die ersonnene Form, wird ja, um es genau zu erklären, in Gips eingebettet und dann in einem Ofen ausgebrannt. Die Wachsform wird auf 800 Grad erhitzt, danach mit der Zentrifugalschleuder aus dem Gips geschleudert und gleichzeitig das flüssige Gold oder Silber in die ausgebrannte Form hineingegossen. Dann wird der Guss ins Wasser geworfen. Es zischt, und bald kann man sehen, ob alles gut ist, oder ob die Form im Ofen platzte, bzw. ob es grauenhafte Poren gibt. Der ganze Vorgang wird in der Goldschmiedekunst als „verlorene Form“ bezeichnet, das heißt, wenn der Guss misslungen ist, ist auch die Form weg, und man kann wieder von vorne anfangen. Deshalb auch manchmal der Fluch meines Vaters und mein abruptes Erwachen.

Im Grunde geht es mir auch mit dem Schreiben für das Theater so. Das Modellieren im Moor am Werk Tisch mit Lampe, das ist eine sehr friedfertige Phase, aber dann kommt der Guss. Der Guss, der 800 Grad heiße Ofen, die Zentrifugalschleuder – das

ist das Theater. Da muss man rein, wenn am Ende Schmuck in Metall, vielleicht sogar in Gold dabei herauskommen soll.

Manchmal hat ein Theaterautor nach dem Ofen und dem Schleudergang das Gefühl der „verlorenen Form“. Die Uraufführung, die Veröffentlichung und die letztendliche Bewertung entsprechen gar nicht dem Ergebnis seiner ersten, friedfertigen Phase und nicht das zuerst Geschriebene, sondern das zuletzt Inszenierte und das Gesehene bestimmt das Schicksal seines Stückes.

Nach dem ersten Schleudergang

Wenn mein Vater eine Form verfehlt, dann flucht er zwar, aber er setzt sich wieder hin und modelliert noch einmal. Wieder folgt er seiner Idee, seinem Thema, seiner Form. Aber was macht der Theaterautor nach der „verlorenen Form“? Geht er wieder an den Werk Tisch und schreibt das verlorene Stück noch einmal? Natürlich nicht, er wartet auf ein weiteres Guss- und Schleuderverfahren, und damit sind wir, liebe Theater- und Dramenfreunde, bei Ihrem heutigen Thema.

Einer meiner häufigsten Gespräche mit Intendanten zwischen 1997 und 2005 lief in etwa so ab:

„Glückwunsch zur Uraufführung! Gutes Stück.“

„Oh, danke...“

„Hätten Sie Lust, für uns etwas Neues zu schreiben?“

„Ja, aber wissen Sie, das Stück, das gerade uraufgeführt wurde, das ist eigentlich neu.“

„Ja, ja, aber ich meine nun etwas ganz Neues, etwas Aktuelles!“

„Mein Stück ist aktuell, das Thema vor allem, das ist mir gerade ganz wichtig, das ist bei der Uraufführung vielleicht noch nicht so ganz...“

„Es gibt doch genug Themen! Es wimmelt doch nur so von Themen! Schreiben Sie doch etwas Neues zu einem anderen

Thema? Außerdem, das Thema, das ist ja auch nicht so wichtig, nicht überbewerten, das Thema!“

„Schon möglich, aber ich habe gerade meine ganze Energie und meine Sicht auf die Welt eigentlich in das neue Stück gesteckt ...“

„Ah, Sie haben schon ein neues Stück?!“

„Nein, ich meine das alte Stück! Also, ich weiß gar nicht, wie ich die Energie und die ganze Weltsicht und auch Welthaltigkeit momentan wieder neu in etwas anderes... Könnten Sie nicht erst mal das – alte Stück aufführen, und danach mache ich dann...“

„Ein altes Stück?! Wir sollen Ihr altes Stück aufführen, wo wir Sie gerade gebeten haben, ein neues zu schreiben?“

„Nein, doch, ja, aber ich habe es ja gerade erst neu geschrieben ... Es ist wirklich neu, höchstens alt-neu, aber nicht alt!“

„Aber es hat ja schon bei der Uraufführung nicht funktioniert, wie man überall lesen konnte.“

„Ja, eben, ich dachte, man könnte jetzt vielleicht auch mal etwas anderes ausprobieren? Wissen Sie, mein Vater ist Goldschmied, der modelliert auch manchmal Monate und dann kommt sein Stück in den Ofen, Zentrifugalschleudergussverfahren nennt man das. Manchmal klappt's, manchmal nicht, aber wenn's nicht klappt, schleudert er noch mal, verstehen Sie? Man muss nicht jede schöne Form und jedes Stück verloren geben, nur weil es beim ersten Mal nicht geklappt hat. Sie haben doch gesagt, Sie fänden das Stück gut? – Sind Sie noch dran?“

„Ja, ich musste gerade nur etwas mit einem Journalisten klären, der sitzt gerade in meinem Büro.“

„Ach so. Also, um es kurz zu machen: Wie wäre es, wenn Sie das – ich sag' jetzt mal – alt-neue Stück noch ein zweites Mal szenisch ausprobierten, das kennt bestimmt kein Mensch bei Ihnen in der Stadt, und in der Zwischenzeit, da schreibe ich ein neu-neues Stück.“

„Ein neu-neues Stück ist gar nicht nötig, schreiben Sie einfach ein NEUES, das ist mein Angebot, viel kann ich nicht zahlen, aber immerhin. Melden Sie sich doch in der Dramaturgie nächste Woche. Wiederhören.“

Genau an diesem Punkt muss ein Theaterautor vermutlich irgendwann entscheiden, ob er so etwas weiter mitmachen will, oder nicht.

Literaturdramatiker, Betriebsdramatiker...

Theaterautoren sind oft seltsame, traurige, dann wieder träumende, hin und wieder begeisterte Zwitterwesen. Sie leben mit einer Hälfte in der Literatur, wollen auch mit den Maßstäben des Literarischen bewertet werden, aber wenn es gezischt und geschleudert hat nach dem Guss, dann merken sie oft, dass sie ganz anders betrachtet werden und dass sie sich einsam dahinterverteidigen, wenn sie sich auf die Zeit vor dem Schleuderguss berufen.

Viele halten das nicht aus und geben auf. Andere machen weiter. Und vielleicht kann man so unterscheiden: Die Literaturdramatiker geben eher auf, und die Betriebsdramatiker machen eher weiter – vielleicht, weil sie mit einem ihrer Zwitterbeine mehr im Thea-

ter stecken und wissen, welche Wunder das Theater manchmal bewirken kann. Dass es nicht nur zerstören, nein, dass es auch zaubern kann. Dass es die Buchstaben fliegen und leben lassen kann! – in vollkommen andere Richtungen manchmal als auf dem Papier, ich selbst habe diese Zaubermomente im Theater erlebt.

Ein Freund, Kollege, nannte das den Bern-Effekt. Als Ungarn 1954 gegen Deutschland im Berner Wankdorfstadion spielte – wie sah das in Papierform aus, und was ist dabei herausgekommen? Ein Wunder. Wenn der Bern-Effekt eintritt, dann schwebt der Autor dahin wie Helmut Rahn. Oder Nils Holgersson auf der Wildgans...

... oder Dramasseur?

Natürlich gibt es bei einigen Kollegen Mutmaßungen, wie einem das denn öfters zuteil werden könnte. Selber inszenieren? (Machen ja einige schon munter, da entsteht wohl gerade eine ganz neue Form, so eine Art „Dramasseur“.) Oder so schreiben, dass es möglichst wenig Drama ist, und der Regisseur, der vielleicht auch manchmal gern ein Dramasseur wäre, Lust bekommt, das Stück möglichst toll zu machen? (Figurenlose Textflächen anbieten! Drehbücher! Oder Romane, jetzt gerade Romane!)

Man kann natürlich auch weiterhin neu-neue Stücke schreiben, die wie ein richtiges Drama aussehen, und dabei hoffen, dass es Regisseure gibt, deren Lust und Liebe darin liegt, zu verlebendigen, was ja schon schwer genug ist: Figuren aus der Phantasie zum Bühnenleben zu erwecken, Schwächen aufzufangen und Holgersson, Nils in die Luft zu heben. Stärken, Inhalte auszubauen, Bilder für die vorausgegangenen literarischen Erfindungen zu finden.

Die Fingerkuppen des Autors auf dem Wachs

Das muss ja kein Nachplappern sein, im Gegenteil: Die Theaterautoren, die noch keine Dramasseure sind, das sind ja keine Pedanten, die mit Lesebrille auf der Probe den Konjunktiv einfordern, nein, wir merken schon, wenn man uns aus einer anderen Richtung und mit einer eigenen Erfindungsgabe über sieben Umwege die Hand reicht!

Natürlich gibt es auch Theaterstücke, die gut sind und die genauso inszeniert werden, wie sie geschrieben wurden, und alles ist trotzdem total langweilig. Da fehlte dann eindeutig der Schmelz- und Schleudervorgang, die Einverleibung der vorgegebenen Form in etwas Eigenes, Neues, verwandelt Verwandtes, oder, so Gott will, Kongeniales – mit der Ahnung jener einstigen Form, die noch die Fingerkuppen des Autors auf dem Wachs erleben lässt.

Je mehr ich darüber nachdenke, umso mehr merke ich, dass das Theater entweder das Berner Wankdorfstadion ist, eine Wildgans oder ein Schleuderofen. Und dass wir alten, neu-alten oder neu-neuen Theaterautoren da rein müssen, wie die Wachsmo- delle meines Vaters. Und man nie weiß, wie sie nach der Glut, dem Zischen und Schleudern aussehen. Ob es einen Schrei um die verlorene Form gibt, von dem ich erwache. Oder ob ich auf dem Werk Tisch meines Vaters weiterträumen kann.



FÖRDERUNG?

von Theresia Walser

Vor zwölf Jahren, als ich mit dem Stückeschreiben anfang, gab es noch kaum Förderungen. Solche mittlerweile fast schon sportiven Uraufführungsolympiaden, mit denen sich inzwischen landauf, landab selbst kleinste Theater hervortun, waren damals undenkbar.

Über diese Entwicklung kann man grundsätzlich ja nur froh sein, schließlich wünscht sich keiner Zeiten zurück, in denen man dankbar dafür sein musste, wenn ein neues Stück mal am Spielzeitende im Keller gelesen wurde und damit gegessen war. Heutzutage, so scheint es, kann es sich kaum noch ein Theater leisten, sich nicht mit irgendeiner Art von Nachwuchsförderung hervorzutun. Dass eine solche Dramatiker-Konjunktur mit so mancher Förderungsverarschung einhergeht, ist nicht verwunderlich.

Da werden Festivals zuhauf aus dem Boden gestampft, die zwei Wochen später samt ihren Förderlingen wieder in der Versenkung verschwinden. Am Spielzeitende trifft man dann auf all diese Förderungerschöpften, die für solche Anlässe – meist mit thematischen Vorgaben – Szenchen für Szenchen geschrieben, dabei ein paar aktualistische Reizwörter durchgepeitscht und mit diesem Geschnipsel einen Premierenabend lang mit anderen fünfzehn Geförderten zusammen eine kleine, gutgemeinte, folgenlose Aufmerksamkeit bekommen haben. Nur kommen sie kaum einmal dazu, ein ganzes Stück abliefern zu dürfen, mit dem sie eine ganz andere Freiheit für sich finden müssten und damit nicht nur irgendein Nachwuchsförderungssoll befriedigen würden.

Was bei einer Förderung herauskommt, sagt oft mehr über die Förderung als über das Talent der Geförderten.

Es gibt aber auch andere Beispiele. Letztes Jahr saß ich mit drei jungen Dramatikern vom Stücklabor Basel zusammen. Sie konnten vor allem unter zwei wichtigen Voraussetzung arbeiten: Sie

hatten genügend Zeit und ein Theater, welches am Ende ihre Texte auf die Bühne bringt. In verschiedenen Arbeitsphasen haben sie sich fast ein Jahr lang mit Dramaturgen, mit anderen Dramatikern und gegen Ende mit ihren Regisseuren und Schauspielern getroffen. Und trotzdem, so hatte man den Eindruck, wurden sie mit ihrer Arbeit im besten Sinne auch allein gelassen, und nur so, denke ich, lässt sich schreiben. Ich meine, das den Texten auch angemerkt zu haben.

Ich denke, es müsste die Kunst der Förderung sein, sich derart zurückzunehmen, dass sie dem Geförderten das Gefühl gibt, sie nicht zu brauchen.



DIE ÜBERGANGSGESELLSCHAFT

Rückblick auf das Symposium zur Zukunft der zeitgenössischen Dramatik

von Peter Michalzik

Jetzt ist die Nachhaltigkeitsdiskussion also auch im Theater angekommen. Bemerkenswerterweise steht dabei das Drama bzw. seine Förderung im Mittelpunkt. Nachdem in den vergangenen 15 Jahren überall enorme Anstrengungen unternommen worden sind, das knappe Gut Talent durch Nachwuchsförderungen aller Art zum Dramenschreiben zu verlocken, macht sich nun allenthalben Ernüchterung breit: Die Zahl der neuen Dramen ist zwar gewachsen, die Zahl der Aufführungen dieser Dramen aber nicht. Besser, hat man wohl das allgemeine Gefühl, sind die Dramen nicht geworden. „Uraufführungsspirale“ war das beim Berliner „Schleudergang“-Symposium gern gebrauchte Stichwort. Sie dreht sich und dreht sich, die Spirale, und mittlerweile dreht sie sich so schnell, dass sie zum „Schleudergang“ geworden ist. Dass dann während der Vorbereitungsphase des Symposiums die Wiener Werkstatttage alle eingesandten Dramen als „ungenügend“ ablehnten und die Veranstaltung absagten, passte ins Bild.

Manchem scheint mittlerweile sogar etwas mulmig, wenn er daran denkt, dass man durch die vielen Schreibschulen und Förderprogramme einen unguuten Geist geweckt haben könnte, den man jetzt nicht mehr los wird. Dieser Geist – wenn es ihn denn wirklich gibt – wäre dann in etwa der um sich selbst kreisende, semitalentierete Nabelschauautor, der in Dialogform schreibt, an den Bühneneingängen der Theater rüttelt wie einst Gerhard Schröder am Tor des Kanzleramtes und nach Uraufführung verlangt. Und so benimmt sich das Theater gegenüber sich selbst wie ein gemeiner Unternehmensberater. Man evaluiert nach Kräften und erarbeitet Perspektiven für die weitere Zukunft.

Ein Satz, der in Berlin fiel, verdient es in Stein gehauen zu werden: „Mit schlechten Förderprogrammen kann man den Autoren mehr schaden als nutzen.“ In der Tat, und da war man sich bei dem

Symposium in Berlin weitgehend einig, gibt es manche Entwicklung, die so nicht gewünscht war. Manches Förderprogramm für Autoren dient ganz sicher mehr der Imagepflege des Theaters, das sich jung und aufgeschlossen gibt, als der Pflege der Autoren, insbesondere wenn diese nicht mal die Fahrtkosten zur Verleihung des eigenen Preises bekommen. Man ist sich also einig, dass es eine „Überförderung“, auch das ein gern gebrauchtes Stichwort, im Bereich junger Autoren gibt.

Man hat in Berlin daraus sehr richtig und pragmatisch gefolgert, dass eine Abschaffung der Altersbegrenzungen für die vielen Preise wünschenswert ist. Man war sich weiter einig, dass es Förderungen gibt, die keine sind, weil sie zu wenig zahlen. 1000 Euro Preisgeld für ein Drama, das ist so wenig, dass man es besser gleich bleiben lassen würde. Immer wieder tauchte die Zahl 5000 als Mindestsumme auf. Außerdem müssten die Theater jetzt mal etwas „Gehirnschmalz“ investieren, um die vielen Förderprogramme neu zu durchdenken und zu formatieren. Ein erstes Ergebnis dieses eingesetzten Denkmittels war, dass kleine Bühnen ihre Förderung zusammenlegen sollten, um so auf ein einigermaßen würdiges Preisgeld zu kommen.

Dass die finanzielle Situation, auch der jungen Autoren, bescheiden ist, hat sich durch die vielen Programme ja auch nicht geändert. Die Forderung nach einer „Klassikerabgabe“ – ein Teil der Tantiemen, die man mit Shakespeare bis heute einstreicht, soll den jungen Autoren zugute kommen, die mit ihren Stücken (noch?) nicht diesen Erfolg haben – wurde bei dem Symposium um die charmante Idee eines Dramentrailers ergänzt. Was im Kino mal Vorfilm hieß und vor Jahrzehnten abgeschafft wurde, soll nun das junge Drama sein. Vorgruppe sagt man auch. Steuerkarten für Autoren ist eine ebenfalls bekannte Forderung, die in Berlin erneuert wurde. Dass der Autor der einzige ist, der für die

Entstehung eines Theaterabends unabdingbar ist (manchmal zumindest), der aber im Stadttheater nicht unter dem segensreichen Schirm der Subventionen steht, wie alle anderen zwischen Schauspieler und Beleuchter, sondern im Regen des freien Marktes, das ist eine Tatsache, die es wert ist, immer mal wieder ins Gedächtnis gemeißelt zu werden.

Im Kern ging es im Haus der Berliner Festspiele darum, dass zur Entdeckung junger Autoren extrem viel getan wird, zur Pflege der halbwegs Arrivierten dagegen nichts mehr. Das Talent wird gesucht, eine Biographie wird nicht daraus. Alle zehn Jahre wird, bis auf wenige Ausnahmen, das Personal der Dramatiker ausgetauscht. So weit, wie man in Berlin bei der Einschätzung der Lage ging, sind wir aber doch wohl nicht: Thomas Bernhard konnte von dem Leben, was er fürs Theater schrieb, Dea Loher verdienen nicht so viel, dass man davon leben könne, hieß es. Das wäre in der Tat bedenklich, stimmt aber nicht. Entwarnung: Sie kann.

Richtig aber bleibt der Gedanke, dass man einem Autor am meisten nutzt, wenn man ihn spielt. „Ein klareres Bekenntnis zu einem Autor als die Zweit- oder Drittauführung gibt es nicht“, sagte ein Teilnehmer sehr treffend. Ein anderer meinte, dass Förderprogramme ganz überflüssig werden sollten. „Ich brauche 20 Stücke, die aufführungsfähig sind. Die kann ich aufführen und davon kann ich dann auch Autoren bezahlen.“

Vielleicht aber ging es nicht nur ums Geld, sondern um ein ebenso wichtiges, mindestens ebenso knappes Gut wie das Geld: die Zeit. Es war erstaunlich, wie oft in den sechs Workshops Zeit für einander eingeklagt wurde. Nun ist Zeit, im Gegensatz zu Geld, nicht etwas, das von Derivatehändlern ungehindert vermehrt werden kann. Man muss sie sich nehmen. Zeit nehmen bedeutet Anerkennung, bedeutet Interesse an der Arbeit des anderen. Und sie zeigt sich in vielen Formen.

Stücke, auch und gerade in den Dramaturgien, sollten mal wieder richtig gelesen werden, hieß es. Man könnte sich sogar ja mal ein älteres Stück vornehmen. Und auch in den Theaterverlagen liege die Abteilung, die man doch Lektorat nenne, oft im Argen. Zur Anerkennung gehört, dass man ein neues Stück auch mal im Großen Haus aufführt. Zur Anerkennung gehört, dass man

gegenüber den Autoren nicht immer wieder deutlich macht, dass man als Theaterpraktiker schon wisse, was im Theater geht und was nicht. Zum Zeit nehmen gehört, dass die Zusammenarbeit zwischen Autor und Theater früher beginnt, vor dem eigentlichen Stück. Zeit heißt Kontinuität in der gemeinsamen Auseinandersetzung. Zeit heißt, dass es ein Theater zulässt, dass die Entstehung eines Stückes eben manchmal länger dauert, als vorher gedacht.

Es gab einen manchmal diffusen, manchmal klar formulierten, immer aber verständlichen Wunsch der Autoren, an der geistigen Entwicklung des Mediums, für das sie nun mal schreiben und für das sie einen guten Teil ihres Gehirnschmalzes investieren, beteiligt werden möchten. Es ist ein großes, ebenso berechtigtes Anliegen, das Theater als freien Kunstraum, als Spielwiese zu bewahren und es nicht vollkommen von den Regeln des freien Marktes bestimmen zu lassen. Und es ist ein Sonderanliegen der Autoren, an diesem Kunstraum intensiver mitzuwirken.

„Zeit“, das ist die weiche Formulierungsvariante des zentralen Anliegens, das beim Berliner Symposium deutlich wurde, „Hausautor“ ist die harte. Dass ein Hausautor eine gute Sache ist, darin war man sich so einig, dass es an ein Wunder grenzt, dass das Modell bisher so selten praktiziert wird. Die Autoren, wenigstens eine signifikante Anzahl von ihnen, wollen den Ort für den sie schreiben, genauer kennen, sie wollen eingebunden sein. Sie wollen wissen, worum es dem Theater geht, sie wollen in das Theater hineinschreiben.

Im Kern ist die Autorendebatte wahrscheinlich kein ökonomisches Problem. Es geht vielmehr um den Einbezug des Autors als künstlerisches Subjekt. Da aber entstehen neue Probleme: die Angst, sich nicht abgrenzen zu können, vom Theater vereinnahmt zu werden. „Oh Gott, jetzt bin ich in der xxx-Falle“, dachte eine Autorin sofort, als sie ihren ersten Stückauftrag bekam. Für die x muss man den Namen eines bekannten Autors einsetzen. „Ich möchte auch jeden Monat ein festes Gehalt bekommen“, sagte dagegen ein anderer. Wie auch immer, wenn das Symposium ein Gradmesser war, werden wir in den nächsten Jahren eine bemerkenswerte Konjunktur des Hausautors erleben.

Über Stücke und ihre Qualität wurde weniger diskutiert als über



Klaus Zehelein



ihre Förderung, dabei hängt das ja zusammen. Was kann man tun, um möglichst gute Stücke zu bekommen? Das bleibt unabwendbar die Frage an jede Förderung. Das Lieblingswort auf diesem Gebiet ist seit einigen Jahren „Welthaltigkeit“ (fast hätte ich „Weltläufigkeit“ gesagt). „Welthaltigkeit“, das ist das, was den Theatern an unseren Autoren abgeht und wo sich die Theater im Einklang mit dem Publikum ganz sicher auf der richtigen Seite wähnen. Was das sein soll, ist schon klar. Welthaltigkeit, das meint mit einem Wort die großen Figuren, die großen Themen, die unbedingte Zeitgenossenschaft und selbstverständlich die Relevanz. Warum das bei all den Stücken zu superrelevanten Themen unserer Zeit nicht so richtig funktioniert, bleibt dagegen unklar. Gegen Ende des Symposions kam immerhin die vorsichtige Vermutung auf, dass das mit der Forderung nach Welthaltigkeit doch merkwürdig sei.

Regietheater sei doch im Kern nichts anderes als eine Ironisierungsstrategie, sagte jemand, der nicht als Regietheaterkritiker verstanden werden wollte, und Ironisierung sei doch in diesem Zusammenhang nichts anderes als Verkleinerung von Themen und Figuren, Brechung von Relevanz. Man erwartet also vom Autor genau das Gegenteil dessen, was man im Theater macht. Man erwartet vom Autor – spitze ich jetzt mal gnadenlos zu –, dass er etwas aufbaut, um es dann mit Lust und Genuss einreißen zu können.

Das Theater, hieß es in einem Workshop, habe sich als Apparat die Widersprüche selbst ausgemerzt, das Theater sei ein Spielraum der Beliebigkeit geworden. Und überhaupt, wohin die Forderung nach unbedingter Relevanz führe, sehe man ja an Falk Richter. (Der brachte übrigens am Abend in der Schaubühne sein neues Stück „Trust“ zur Uraufführung. Don't cry, work!) Mir gefiel es in diesem Zusammenhang gut, dass in dem Workshop ein kleiner Ausschnitt aus Volker Brauns „Übergangsgesellschaft“ gelesen wurde. Zugleich wurde behauptet, dass dies das letzte Mal gewesen sei – zusammen mit Heiner Müller –, dass man die gesellschaftlichen Antagonismen in ein Stück hätte schreiben können. Nun besteht die „Übergangsgesellschaft“ im Wesentlichen darin, dass hier die „Drei Schwestern“ mit Regieideen angereichert und in die Vorwendezeit weitergeschrieben werden.

Das Stück besteht aus einem Klassiker plus aufgeschriebenem Regietheater. Während des gesamten Symposions bin ich die Idee nicht losgeworden, dass es zwischen Theater und Dramatiker nicht nur ein Anerkennungsdefizit, sondern auch ein Kommunikationsproblem gibt.

Am Anfang gab es drei Impulsreferate. Der Journalist Franz Wille erklärte sehr abgeklärt, dass es eigentlich kein Problem gibt, da es nun so viele Uraufführungen in Wirklichkeit gar nicht gäbe – was sich auf die Stimmung positiv ernüchternd auswirkte, gemurmelt wurde eigentlich gar nicht. Der junge Regisseur Jan-Christoph Gockel, der gerade seinen Abschluss gemacht und schon erstaunlich viele Uraufführungen inszeniert hat, machte sehr engagiert und offen klar, dass ihn Inhalte und Kunst mehr interessierten als Förderung. Darüber wurde schon weniger geredet. Und der Autor Moritz Rinke erzählte sehr charmant und witzig von seinem Vater, einem Goldschmied, und fast verstoßen stellte er die Frage nach der Werktreue ins Zentrum. Darüber wurde dann gar nicht mehr geredet.

Dabei ist sie, die Werktreue, für das Verhältnis zwischen Autor und Theater doch zentral – das Wort mag noch so konservativ besetzt sein, es kann sich einem noch so der Magen umdrehen, wenn man die Forderungen nach Werktreue hört und man kann noch so sehr der Meinung sein, dass das Theater ein Prozess sei, dem man sich ausliefern müsse. Vielleicht ist das Verhältnis zwischen Autor und Theater viel angespannter, viel komplizierter und viel gegensätzlicher, als man meistens glaubt. Im Theater, so Rinkes Fazit, kann man als Autor nur mitfliegen, wenn es gut geht. Oder man kann untergehen.

Die Interessen des Autors können jedenfalls nicht immer die Interessen des Theaters sein. Im Fernsehen, unserem Leitmedium, ist das übrigens auch nicht anders als im Randmedium Theater. Und wahrscheinlich lag sogar der Dramatiker William Shakespeare mit dem Theaterbesitzer William Shakespeare im Clinch. Wahrscheinlich hätte er – wenigstens als Autor – gar nichts dagegen einzuwenden, wenn ein Teil seiner Tantiemen als Klassikerabgabe an lebende Autoren abgeführt werden würde. Mal sehen, was unsere neuen Hausautoren dazu sagen, wenn sie erstmal festangestellt sind.



DAS STÜCK ZUM FILM, DIE BÜHNE FÜR DEN BESTSELLER

Eine Tagung in Berlin beleuchtet die bizarre Situation der Theaterautoren.

Klar, wir führen hier eine Luxus-Debatte. Zumindest in diesem Punkt sind sich alle Teilnehmer des von den Berliner Festspielen initiierten Symposiums „Schleudergang Neue Dramatik“ einig. Schießen junge Dramatiker, so die Grundfrage der zweitägigen Veranstaltung in Koproduktion mit dem Deutschen Bühnenverein, deshalb wie Pilze aus dem Boden, weil sich inzwischen noch die kleinste Provinzstadt mit einem eigenen Uraufführungsfestival schmückt und selbst kunstunverdächtige Institutionen ihr Image mit Jungdramatiker-Preisen aufpolieren? Gibt es also, vorsichtig formuliert, eine Art „Überförderung“, die jedoch auf der Adressatenseite zunehmend Kunstfeindliches anrichtet – bis hin zu einem Frischewahn, der jedes Stück unmittelbar nach der Uraufführung in den Orkus schleudert und nach einem neuen schreien lässt? (...)

Förderlücke bei talentierten Nachwuchsdramatikern

(...) Nun wird ja niemand bezweifeln, dass diese Debatten ihre Berechtigung haben. Nur ist ebenso unübersehbar, dass sie auf einer Idealvorstellung basieren, die da lautet: Theater können es sich auch weiterhin leisten, zumindest relativ betrachtet, als Schutzraum außerhalb der marktüblichen Ökonomisierungs- und Verwertbarkeitszwänge zu agieren. Abgesehen davon, dass das für viele durchaus gutwillige Intendanten und Geschäftsführer bereits jetzt einen Extrem-Spagat bedeutet, muss spätestens an dieser Stelle natürlich die Gegenfrage nach den ästhetischen Möglichkeiten und wohl auch der Qualität der Gegenwartsdramatik erlaubt sein.

Da bleiben eine Menge Fragen offen. Wieso ist denn, zum Beispiel, der Anteil der Jungdramatik im engeren Sinne an der explosionsartig angestiegenen Uraufführungszahl so vergleichsweise gering? Und was verbirgt sich hinter dem anderen Teil? Hatte bereits die letzte Saison mit einer Bestseller-Vertheaterung von Daniel Kehlmanns „Vermessung der Welt“ in Braunschweig bis

zu Charlotte Roches „Feuchtgebiete“ in Halle begonnen, setzt sich der Trend zur Romanadaption von Dresden bis Hamburg dieses Jahr auffällig fort. Eine Stichprobe am Berliner Maxim Gorki Theater ergibt, dass die Hitliste der zehn Theater-Bestseller seit Armin Petras' Intendanzstart 2006 von vier Romanadaptationen angeführt wird. Nils Tabert, Lektor des Rowohlt-Theaterverlags, bestätigt diese Tendenz. Als er vor rund zehn Jahren seinen Job antrat, hätte er die Nachfragen für Kino- und Belletristik-Hits fast noch an den Fingern abzählen können. „Das hat sich massiv potenziert.“ Eine Zahl lässt sich Tabert ungern entlocken, aber auf hartnäckiges Nachfragen rückt er doch mit vorsichtig über den Daumen gepeilten zwanzig bis dreißig Prozent am Gesamtrepertoire heraus.

Differenzierte Gesellschaftsstrukturen erfordern differenziertes Dramenpersonal

(...) Ein anderer Aspekt: Wann immer in einem Gegenwartsstück jemand, sagen wir mal, den real existierenden Kapitalismus beklagt, folgen mit hoher Sicherheit (und meist zu Recht) massive Klischeevorwürfe. Differenzierte Gesellschaftsstrukturen erfordern eben differenziertes Dramenpersonal; mit den tradierten Antagonismen kommt man anno 2009 nicht mehr allzu weit. Das sieht allerdings schlagartig anders aus, sobald – wie bei den zahlreichen Alltagsexperten in den Aufführungen à la Rimini-Protokoll oder auch in den Laienchören eines Volker Lössch – eine Art Authentizitätsgütesiegel auf den fraglichen Äußerungen prangt. Dem real existierenden Nachbarn verzeiht man Unterkomplexität und Nabelschau offenbar wesentlich lieber als jedweden dramatischen Personal, das dem Kopf eines Stückeschreibers entspringt.

Vielleicht ist es ja kein Zufall, dass sich die freie Szene im Moment eher auf künstlerische Strategien als auf den dramatischen Text verlegt, so hilflos das dort wieder über uns hereingebrochene Laien- und Mitmachtheater oft auch aussehen mag. Es reagiert damit auf Konkurrenzmedien durch die Betonung seines Alleinstellungsmerkmals: den Live-Aspekt.

Christine Wahl, Der Tagesspiegel, 13. Oktober 2009



Klaus Zehelein, Ulrich Khuon, Gerhard Jörder und Yvonne Büdenhölzer

IST DOCH KEIN DRAMA

Uraufführungen sind sexy wie nie: Die Theater gieren nach frischen Stoffen junger Autoren – lassen sie jedoch meist rasch wieder fallen. Schlimm? Ach was.

So ein Theater! Autoren, Lektoren und Dramaturgen beklagen dieser Tage mal wieder lauthals den Uraufführungszirkus auf deutschen Bühnen. Sie setzen sich in Szene mit dramatischen Diagnosen: Eine Ex-und-Hopp-Mentalität vergiftet den Markt, ein Hype um neue Stücke, ein Jugendwahn, ein Frischheitsfestisch, befördert von einem Förderdschungel samt Festivalitis. Theateranhängern saust eine Warnung nach der anderen um die Ohren. Alarm für alle.

„Schleudergang neue Dramatik“ war Mitte Oktober ein Symposium überschrieben, das die Berliner Festspiele gemeinsam mit dem Deutschen Bühnenverein organisiert hatten. Mehr als hundert Theatermacher diskutieren darüber, dass immer mehr neue Stoffe immer schneller durch die Spielpläne rauschten, auch weil jede Novität einen Werbeimpuls setzt, der die überregionale Presse anlockt. Und so haben sich zwar die Uraufführungszahlen in den vergangenen 16 Jahren mehr als verdoppelt – an anderen Theatern nachgespielt jedoch werden diese Stoffe selten.

„Das neue Stück ist die letzte Diva“, polemisierte Franz Wille, Redaktionsleiter des Fachblatts „Theater heute“. Allzu oft laute die Logik: egal worüber, egal von wem, Hauptsache neu. Hinzu kommt, dass auf den großen Bühnen vor vielen Zuschauern meist nur Stoffe toter Autoren laufen, also Dramenklassiker oder Theater-Uraufführungen bekannter Roman- und Filmstoffe, an deren Adaption manch ein Dramaturg kräftig verdient. Neue Stoffe hingegen sind vor allem dann gefragt, wenn sie handlich sind: kurze Spieldauer, kleine Besetzung, kaum Dekoration. Inszeniert von jungen Regisseuren, landen sie in winzigen Studios – wo sie den zeitgenössischen Autoren wenig Geld einbringen. Erst recht nicht, wenn sie nirgendwo nachgespielt werden.

Das alles stimmt ja, irgendwie. Aber ist das alles auch so schlimm, mal abgesehen von den oft frech niedrigen Autorenhonoraren? Oder hat die Entwicklung auch positive Seiten?

Für junge Autoren ist es immerhin leichter denn je, erst einmal wahrgenommen zu werden in der Theaterszene – schwer ist es

nur, sich zu etablieren. Das liegt auch daran, dass es mehr Talentschuppen als Talente gibt. Seit den Neunzigern hat sich ein Schonprogramm aus neuen Ausbildungsstätten und Förderprojekten entwickelt, das viel Mittelmaß produziert. Und so hat sich die Selektion aus den Verlagen und Dramaturgien auf die Bühnen verlagert. Heute entdeckt und morgen vergessen – oft ist das auch besser so.

Für die Zuschauer hat der Uraufführungszirkus mehr Vor- als Nachteile: Die Vielfalt ist größer, vor allem weil immer mehr dieser kleinen Stoffe einen regionalen Bezug haben. Und wer sagt überhaupt, dass der Königsweg für die Theater die Sekundärverwertung ist, also die stete Neuinszenierung fest umrissener Stücktexte? Setzen nicht oft performative Projekte die ästhetischen Impulse? All die Arbeiten von René Pollesch, Christoph Schlingensiefel, Rimini Protokoll, Lola Arias, Signa und so weiter und so fort, die die Uraufführungszahl nach oben treiben – aber gar nicht nachgespielt werden können. Auch gegen Spielfilmlängen im Theater dürften nur die wenigsten Zuschauer etwas haben. Und wer sich dennoch große Stücke mit großen Figuren wünscht, der hat wahrscheinlich etwas Entscheidendes nicht verstanden: dass sich den großen Konflikten unserer Zeit nicht mit dialogischen Dramen beikommen lässt, einfach weil die klaren Antagonisten fehlen.

Nein, so einfach verteufeln lässt sich die Stoffschwemme auf deutschen Bühnen nicht. Was fehlt in der neuen Unübersichtlichkeit, ist vielleicht nur hier und da ein Wegweiser. Denn es gibt sie ja, die Erfolgsgeschichten junger Schreiber. (...)

Tobias Becker, Kultur SPIEGEL, November 2009



11 Franz Wille



Nis-Momme Stockmann, Marion Hirte und Friederike Jäcksch

DIESE HETZE VERSAUT ALLES

Zahlreiche Theaterstücke fluten den Markt – wenige bleiben

Vor fünfzehn Jahren lautete die Klage im Theater noch: Wo sind die neuen Autoren? Wer spielt sie? Wer tut was für ihre Förderung? Heute ist es nahezu umgekehrt. Eine Schwemme neuer Stücke flutet den Markt, es gibt immer mehr Uraufführungen bei immer kürzeren Laufzeiten: 557 waren es in der Spielzeit 2007/08 im ganzen deutschsprachigen Raum (...), und noch nie wurde der Jungdramatiker so gezüchtet, gehegt und gepflegt wie in den angesagten Autorenwerkstätten und Studiengängen für szenisches Schreiben.

Es wachsen dort Scharen junger (Möchtegern-)Dramatiker heran, die mit einer Vielzahl an Fördermaßnahmen gepampert werden: Stückemärkte, Wettbewerbe und Preise – es gibt da inzwischen eine so ungeheuer reiche Breitenförderung, dass viele schon wieder von einer „Überförderung“ sprechen. Denn zum einen überschneiden sich viele Maßnahmen, zum anderen sind manche sogenannte Förderinitiativen nicht viel mehr als kaschierte PR- und Selbstbespiegelungsprogramme mit oftmals lächerlichen Preisgeldern und im Grab der Provinz versenkten Uraufführungen.

Zeitgenössische Stücke werden hoch gehandelt, heiß gekocht – und meistens leider schnell verbrannt. Dass diese Überhitztheit eine rege Nachfrage, aber nicht unbedingt mehr Qualität und Konsistenz erzeugt, liegt auf der Hand. Die meisten Stücke bleiben Eintagsfliegen, auf die jungen Autoren folgen die noch jüngeren. Was fehlt, ist: Nachhaltigkeit – so das Fazit eines Symposiums, das die Berliner Festspiele in Kooperation mit dem Deutschen Bühnenverein unter dem Titel „Schleudergang Neue Dramatik“ veranstalteten. (...)

„Uraufführungszirkus“, „Förderdschungel“, „Quotendruck“, „Jugend- und Frischfleischwahn“ lauteten dabei die häufigsten Schlagwörter, und wenn von allen Seiten, erstaunlich einhellig, „Nachhaltigkeit“ eingefordert wurde, dann heißt das: Leute, nehmt euch mehr Zeit! Mehr Zeit zum Lesen, auch zum Wiederlesen von Stücken, mehr Zeit für Entwicklungen, mehr Zeit für dauerhafte Arbeitsbeziehungen. Schafft Stellen für Hausautoren,

spielt Stücke nach und entschleunigt endlich diesen rasenden Uraufführungsbetrieb! Oder, wie es Klaus Zehelein, der Präsident des Deutschen Bühnenvereins, in einer Zigarettenpause formulierte: „Diese Hetze versaut alles. Man darf nicht dauernd denken, man versäume das beste Stück.“

Förderung ist schön und gut – aber wenn dabei Quantität vor Qualität geht, wäre es angebracht, da ein bisschen was umzuschichten. Als obsolet erscheint vor allem der Umstand, dass – von einem Stückefestival wie den Mülheimer Dramatikertagen mal abgesehen – ausschließlich junge Autoren in den Genuss all dieser Programme kommen. Die Altersschränke liegt bei 40, oftmals schon bei 35 Jahren. Wer sich bis dahin auf dem Markt gehalten hat oder in diesem Alter erst zu schreiben anfängt, fällt schlechterdings durchs Förderraster. Eigentlich ein Unding, wenn man bedenkt, dass man vielleicht auch ein bisschen Lebenserfahrung braucht, um ein gutes Stück zu schreiben – gerade die fehlende „Welthaltigkeit“ wird ja allenthalben an der zeitgenössischen Dramatik bemängelt. Während Neuanfänger gefördert werden wie nie zuvor, erscheinen durchgesetzte Dramatiker wie Dea Loher, die von ihrem Beruf längst nicht leben können, als die eigentlichen Verlierer eines Systems, das die Autoren wesentlich schlechter als die Regisseure entlohnt und nicht an den Subventionen des Theaters beteiligt.

(...) Stücke werden viel zu selten oder gar nicht nachgespielt, weil die Theater landauf, landab dem Uraufführungs-Nimbus huldigen und damit auf überregionale Presse und Aufmerksamkeit schielen. Dabei ist die beste Autorenförderung die sorgfältige Zweit- oder Drittauführung eines Stückes.

Um den „Schleudergang“ herunterzufahren auf ein produktives Schonprogramm, braucht es enge, kontinuierliche Arbeitszusammenhänge zwischen Theatern/Regisseuren und Autoren: Hausautorenschaft erscheint vielen als ideal, ist aber nicht die allein selig machende Lösung. Autoren, so der Appell, sollten einfach generell stärker an die Bühnen angebunden und frühzeitig in die Arbeitsprozesse mit einbezogen werden. Von „Flirträumen“ war die Rede. Damit mehr Liebe entsteht.

Christine Dössel, Süddeutsche Zeitung, 13. Oktober 2009



Yvonne Büdenhölzer und Birgit Lengers



Tobi Müller (links)

SCHLEUDERGANZ NEUE DRAMATIK – ein Symposium in Berlin zur Zukunft der zeitgenössischen Dramatik

Ein Hartz-IV-Stipendium ist kein Ehevertrag

(...)

Fördern und Fordern

Tag Zwei brachte manche Wünsche und Visionen auf den Boden der pekuniären Tatsachen zurück. Der Kasseler Intendant Thomas Bockelmann sah im Zuge der Wirtschaftskrise auf die Theater harte Finanzverteilungskämpfe zukommen und sorgte sich um die „nackte Existenz“ des öffentlichen Theatersystems – eine Hausautorenstelle einzurichten sei den meisten Häusern angesichts schrumpfender Etats und minimaler Ensembles nicht möglich. Dem allerdings bleibt zu entgegnen, dass man sich um alternative Finanzierungsmodelle bemühen kann, etwa um die Errichtung einer Theaterstiftung, die auch der Autorenförderung dienen könnte.

Es besteht mithin ein sehr konkreter Aushandlungsbedarf – das trat als die „gewerkschaftliche“ Seite des Symposiums deutlich zutage. Eine neue Balance zwischen Autoren und Theatern muss gefunden werden: Die durch Förderprogramme und Studiengänge „produzierten“ AutorInnen möchten eine Berufschance im Betrieb geboten bekommen, sich eventuell enger binden – müssten sich aber dadurch wohl auch mehr in die Pflicht nehmen lassen. Fördern und Fordern, das Motto gilt auch für das Theater. Von „Hartz IV-Stipendien“ sprach Battle-Autor Andreas Sauter bei der abschließenden Podiumsdiskussion am zweiten Tag ironisch; eine öffentliche Umwegfinanzierung für Leistungen, die dem Theater zugute kommen, die es aber nicht bezahlen kann oder will. Sauter benannte auch das Thema „individuelle versus institutionelle Verantwortung“: Wie könne das Theater qualitätsvolle, „welthaltige“ Stücke zu großen Themen einklagen, ohne die Entstehungsbedingungen von neuer Dramatik im Blick zu haben?

Wie welthaltig ist die Welthaltigkeit?

Wendet man sich der künstlerisch-inhaltlichen Seite zu, ist auch dort Diskussionsstoff reichlich vorhanden. Der Journalist Tobi

Müller riet dringend, sich angesichts schnellerer und demokratischerer Medien über die Stärken theatraler Produktion und Darstellung zu verständigen – und begreift das Theater als langsam sinkenden Tanker. Auf einem leck geschlagenen Schiff anzuheuern, das macht keinen Sinn, daher müssen sich die AutorInnen ebenso verantwortlich fühlen, den Kahn wieder flott zu machen, wie die übrigen Theaterschaffenden – es klang gelegentlich an, dass die AutorInnen sich zu wenig mit den Bedürfnissen der Theater, ihrer Abnehmer (...) befassten.

Eine wichtige Frage auch: Wie kann man das Publikum für Neue Dramatik gewinnen? Nis-Momme Stockmann schlug vor, den Aspekt der Unterhaltung in der zeitgenössischen deutschsprachigen Dramatik zu stärken, betrachtete ihn aber gleichwohl als generationell gebunden: „Ältere Semester fühlen sich durch ‚Welthaltigkeit‘ unterhalten, jüngere nicht.“ Fehlt es an Kriterien zur Beurteilung zeitgenössischer Dramen? Kommunizieren Theater und Autoren, Arrivierte und Nachwuchs auch in punkto Qualität aneinander vorbei? „Welthaltigkeit“ – beim Symposium ein so notorisch verwendetes wie diffuses Qualitätskriterium – scheint jedenfalls kein konsensfähiger Begriff. Ebenfalls thematisiert: Welche Verantwortung haben die Theater inhaltlich? DramaturgInnen müssten mehr Zeit haben, Stücke genauer und auch erneut zu lesen, sie müssten den Schreibprozess früher begleiten können, eventuell müsse man die AutorInnen sogar in die Spielplangestaltung einbeziehen – der Ideen waren viele. (...)

nachtkritik.de, Elena Philipp, 12. Oktober 2009



NACHHALTIGKEIT STATT AUFFÜHRUNGSHYPE

Symposium „Schleudergang Neue Dramatik“ in Berlin

Die gute Nachricht zuerst: Es steht gar nicht schlecht um die zeitgenössische Dramatik in Deutschland. Rund zwölf Prozent der Aufführungen sind derzeit Uraufführungen und sie genießen großes Medieninteresse. Darauf folgt die schlechte Nachricht: Genau dieses Medieninteresse führt dazu, dass die Theater geneigt sind, sich einem gewissen Uraufführungshype zu unterwerfen. Das hat negative Konsequenzen. Denn so manches neue Stück fällt, gemessen an theatertheoretischen Qualitätskriterien, durch.

Gute Stücke, so war man sich auf dem Symposium „Schleudergang Neue Dramatik“ einig, sind erstens selten und fallen zweitens nicht vom Himmel. Wer gute Stücke will, braucht gute Autoren. Wer gute Autoren will, muss diese Berufsgruppe fördern. Nun gibt es zwar eine Menge Förderprogramme, aber vielfach laufen die ins Leere. Warum sonst können auch renommierte zeitgenössische Autoren nicht von ihren Tantiemen leben? Warum sonst nennen sich viele junge Dramatiker halb amüsiert, halb traurig „Hartz-IV-Stipendiaten“? Das soll nicht so bleiben. Nicht die Quantität ist gefragt, sondern die Qualität und deren Nachhaltigkeit.

(...) Natürlich gab es auch Gegenstimmen zu der einen oder anderen Forderung. Nicht alle Autoren können sich vorstellen, auf einem „Hausautoren-Posten“ zu eng an ein Theater gebunden zu sein. Nicht alle wollen vom Theater betreut werden. Wer aus welchen Gründen ein guter Dramatiker ist oder werden wird, und welches die Zutaten für ein gutes Stück sind, das sind Fragen, auf die die Antwort letztendlich immer so individuell ausfällt wie die Menschen und ihre künstlerischen Werke eben sind. Gute Dramatiker und gute Stücke kann man sich nicht herbeifördern. Vieles hängt schließlich immer auch davon ab, ob die richtigen Personen zum richtigen Zeitpunkt aufeinander treffen. (...)

Anke Schäfer, kultiversum, 14. Oktober 2009



Benjamin Bracher und Klaus Zehelein

DRAMATISCHE ZUKUNFT

Das Symposium „Schleudergang neue Dramatik“ in Berlin

Junge deutschsprachige Bühnenautoren sind seit Jahren gefragt – und werden für ihre Werke zugleich heftig kritisiert. Zu unausgegoren und platt sei vieles, was geschrieben wird. In Berlin fanden sich mehr als 100 Autoren, Dramaturgen und Regisseure zusammen, um an sich selbst zu feilen.

(...) Franz Wille beispielsweise, Theaterkritiker der Zeitschrift „Theater Heute“, sieht kein Problem im bestehenden Fördersystem:

„Ich glaube nicht, dass wir es in Sachen zeitgenössischer Dramatik mit einem Schleudergang zu tun haben, wir haben es mit einem ordentlichen Schonprogramm zu tun – mit vielen Förderungen und in der Folge der Förderungen mit einem überschaubaren Zuwachs an dramatischen Texten.“

557 Uraufführungen zählt die Statistik für die vergangene Spielzeit – fast doppelt so viel wie noch vor knapp 10 Jahren. Doch die Zahl täuscht, geht es um die tatsächliche Anzahl von neuen Stücken. Schließlich werden zu den 557 Uraufführungen auch Adaptionen von Romanen oder Filmen sowie Theaterprojekte gelistet. Der Uraufführungswahn des überhitzten Theaterbetriebs führt dazu, dass immer schneller neue Stücke gebraucht werden. Die prasseln dann oft unfertig und schwach in die Häuser und auf die Bühne.

„Das neue Stück ist die DIVA – bei der Duse kam's auch nicht drauf an, was sie spielte, sondern dass sie spielte – und so eine Rolle spielt das neue Stück bei den Theatern.“

(...) Sehr offen, selbstkritisch und erstaunlich frei von Frontenbildung diskutierten Autoren, Dramaturgen, Intendanten und Regisseure darüber, wie die Situation von Autoren verändert werden könnte und müsste. Die Schweizer Dramatikerin Maxi Obexer beschrieb, wie schwierig es sei, als freie Autorin zu existieren, vor allem dann, wenn man beim Schreiben unter Zeitdruck gerät, wenn es also passiert...



Joachim Sartorius und Manfred Beilharz

„...dass dann Stückaufträge reinkommen – heute von diesem Theater zum Thema Krise, dann zum Thema Organspende oder Altersvorsorge – das ist dem Hinfinden zum eigenen Schreiben auch nicht förderlich.“

Zu wenig Zeit, zu wenig Kontinuität, One-Night-Stands statt langfristiger Arbeitsbeziehungen – schnell wurde in der zweitägigen Diskussion klar, woran es krankt. Eine Lösung schien da das Modell des Hausautors zu bieten. Festangestellt an einem Theater, mit viel Zeit und Raum und finanzieller Sicherheit ausgestattet. Es durfte geträumt werden. Schließlich hieß einer der drei Workshops „Wunschtraum Autor“. Der Hausautor als Lösung aller Sorgen – am besten gleich drei pro Theater – aus diesem Luxus-Traum erweckte dann glücklicherweise der Intendant des Staatstheaters Kassel, Thomas Bockelmann, die anwesenden Optimisten:

„Es soll schon der eine oder andere gute Text entstanden sein in der Weltliteratur ohne Hausautorenschaft – und ich glaube nicht, dass wir mit 50 Hausautoren dann automatisch drei Georg Büchners kriegen. Ich glaube, dass gute Texte auch dadurch entstehen, dass jemand in sich die Notwendigkeit hat, über etwas zu schreiben.“

Dass neue Dramatik nicht länger mit junger Dramatik verwechselt werden soll, darüber waren sich fast alle einig. Auch darüber, dass der Jugendwahn im Fördersystem aufhören müsse. Altersgrenzen sollten aufgehoben werden – schließlich wolle man als 40-jähriger Autor nicht mehr gefördert werden, sondern einfach nur arbeiten. Stückaufträge könnten hier hilfreich sein. (...)

Martin Heckmanns, erfolgreicher Autor und gleichzeitig Dramaturg am Dresdner Staatsschauspiel, nahm die jungen Autoren gegen Vorwürfe, ihre Themen seien oft nicht geeignet für die große Bühne, in Schutz:

„Es gibt in der Generation davor – jetzt bei den 35- bis 40-Jährigen mit Schimmelpfennig, Bärfuss, Dea Loher – ja Autoren, die auf den großen Bühnen gespielt werden, deren Stücke eventuell auch die Zeit überleben. Insofern hoffe ich, dass das für die 25-

Jährigen irgendwann auch mal zu sagen ist.“

Yvonne Büdenhölzer, Leiterin des Symposiums, sieht dagegen durchaus einen Mangel an außergewöhnlichen Autoren:

„Ich finde, es gibt wenig gute, die sich durchsetzen, es gibt viele mittelmäßige und viele, die schnell gehyped werden und dann wieder fallen gelassen werden.“

Auch Thomas Bockelmann vom Staatstheater Kassel vermisst wirklich große zeitgenössische Stücke:

„Wir haben im Moment auch das Problem, dass junge Leute für Studios kleine Stücke schreiben, die dann von jungen Regieassistenten inszeniert werden – das heißt, wir haben manchmal nicht viel Welthaltigkeit, wir haben Beziehungsprobleme, Nabelschau, Inzest – wenn ich mir anschau, wenn ich einfach mal rekapituliere, wenn ich mir die 30 letzten Stücke anschau, die ich gelesen habe...“

Was tun? Statt Debatten um untaugliche Begriffe wie Welthaltigkeit weiterzuführen, wurden ein paar originelle Vorschläge zur Förderung der zeitgenössischen Dramatik offeriert: Darunter eine „Klassikerabgabe“ für neue Stücke oder Film-Trailer, in denen vor jeder Theateraufführung ein neues Stück beworben wird. Dass all diese durchaus wichtigen Diskussionen natürlich auf einer Luxusebene stattfanden, daran erinnerte, die Harmonie etwas störend, der Schweizer Journalist Tobi Müller:

„Wenn sich Theater ranschmeißt an die Welt – das können andere viel besser. Theater muss über Produktionsbedingungen nachdenken, als Tanker, der langsam untergeht.“

Wer weiß – vielleicht inspiriert diese düstere Vision eines sinkenden Theaterdampfers einen der anwesenden Autoren zu einem neuen Stück. Natürlich nachhaltig, weltläufig und frei von jeder Nabelschau.

**Susanne Burkhardt, Deutschlandradio Kultur, Fazit,
11. Oktober 2009**



THEATER IM STRESS

Überfordert, überfordert – die junge deutschsprachige Dramatik zwischen Schublade und Papierkorb

Die Uraufführung als Lockvogel und Falle – junge Dramatik wird gefördert wie nie zuvor, und trotzdem setzen sich nur ganz wenige Stücke längerfristig durch. Wie kommt es zu diesem Paradox?

Mit 35 Jahren hatte Goethe „Iphigenie auf Tauris“, „Götz von Berlichingen“, „Clavigo“, „Stella“ und „Torquato Tasso“ veröffentlicht, um nur die Dramen zu nennen und davon nur die heute noch gespielten. Schiller konnte im selben Alter „Die Räuber“, „Kabale und Liebe“, „Fiesko“ und „Don Karlos“ vorweisen. Kleist erschoss sich ein Jahr vor seinem 35. Geburtstag, liess aber ein umfangreiches Bühnenwerk zurück, das dem Zahn der Zeit widersteht. Büchner starb mit 23 Jahren an Typhus, „Dantons Tod“ und „Leonce und Lena“ gehören nach wie vor zum Repertoire, sein „Woyzeck“-Fragment wurde sogar zur Folie für Nachschreibungen inner- und ausserhalb unseres Sprachraums, zum Beispiel Dea Lohers „Adam Geist“ oder „Motortown“ des Briten Simon Stephens.

Nobelpreis oder Brotberuf?

Heute gilt das Alter von 35 für die Teilnahme an den zahllosen Wettbewerben und Förderprogrammen, mit denen Bildungsbehörden, Kulturstiftungen und Theaterhäuser der deutschsprachigen Dramatik auf die Beine bzw. Bühne verhelfen wollen, in vielen Fällen als Obergrenze. Wer älter ist und nicht, wie es Goethe tat, neben dem Dichten beim Staat arbeitet oder wie Büchner an der Uni, muss sich nach einem Brotverdienst umsehen, denn nicht selten führen Wettbewerbe und Förderprogramme statt zum Nobelpreis nur zu ein paar Stücken, deren Verfassen ihre Autorinnen und Autoren daran hindert, sich zeitig ins banale Berufsleben einzusortieren.

Peter Zadek, der kürzlich verstorbene Meisterregisseur mit geschärftem Sinn für starke Stücke, äusserte einmal im Gespräch mit der NZZ, das Theater erlebe immer dann eine Hausse, wenn die zeitgenössische Dramatik obenaus schwingt. Das war, als

er selber gerade Shakespeares „Hamlet“ mit Angela Winkler in der Titelrolle herausgebracht hatte – kein wirklich neues Drama. Auf der Suche nach einem solchen wurde Zadek aber, obwohl er sich im Alter mehr und mehr auf die Klassiker konzentrierte, immer wieder fündig, allerdings weniger hierzulande als im angelsächsischen Bereich. Sarah Kanes „Gesäubert“, für ihn damals „das Stück unserer Zeit“, inszenierte er mit 72; etwas später Neil LaButes „Bash – die letzten Tage der Menschheit“; beide Male mit Starbesetzung (Susanne Lothar und Ulrich Mühe bzw. Judith Engel, Ben Becker und Uwe Böhm). Das war es, was diese Stücke gross und die Inszenierungen überragend machte. Der Normalfall sieht anders aus. Die Theater leben – recht und schlecht – nicht von Stars. Sie haushalten mit dem Durchschnitt. Wenn es um unsere Gegenwart geht, sind deshalb Goethe, Schiller, Kleist und Büchner kaum massgeblich. Eher jenes Heer von Dramatikerinnen und Dramatikern, die in ihrem Umfeld operierten und die heutzutage niemand mehr kennt.

Was hat es mit dem sogenannten Boom neuer deutschsprachiger Dramatik auf sich? Die Bühnen brauchen Futter. Sie suchen nicht in erster Linie zukünftige Klassiker, sondern Gelegenheitsstücke, die das Publikum ansprechen und die Kassen füllen. Dagegen ist nichts einzuwenden, bloss sollten sich alle Beteiligten darüber im Klaren sein, auch diejenigen, welche Stücke schreiben und ihre Produkte grossspurig mit Ibsens Gesellschaftsdramen vergleichen, nur weil es dort wie bei ihnen um Familienprobleme und Beziehungsanalysen geht. Ist es wirklich nötig, dass Tschechow ständig erhalten muss für Vergleiche mit Gegenwartsstücken, deren Personal sich kollektiv im Weltschmerz suht? Etwas Bescheidenheit oder gar Demut könnte da der Jungdramatik nicht schaden.

Diese sieht sich heute in der paradoxen Lage, gefördert zu werden wie nie zuvor, ohne deshalb indessen einer grösseren literarisch interessierten Allgemeinheit bekannt zu werden. Und das kam so: Im Lauf der letzten anderthalb Jahrzehnte entwickelten sich mit steigender Nachfrage nach Uraufführungen zuerst an den Theatern selbst, dann an Hochschulen immer mehr Werkstätten und Kurse mit variierenden Formeln, dank denen das dramatische Handwerk gelernt und verfeinert werden soll. Werk-



Oliver Kluck und Manfred Beilharz



statt- und Autorentage mit szenischen Lesungen oder anderen – meist skizzenhaften – Präsentationen beschliessen solche Dramenprozessoren und Stücklabore. Meist gibt es Preise, die wiederum Stipendien nach sich ziehen, Stückaufträge oder eine feste Anstellung als Hausautor.

Die Crux der Sache nun ist ihr „Schleudergang“. Er gab das Stichwort zum gleichnamigen Symposium, welches die Berliner Festspiele gemeinsam mit dem Deutschen Bühnenverein kürzlich in Berlin unter reger Teilnahme von Fachleuten und Betroffenen abhielten: Einerseits reissen sich Theaterhäuser um Uraufführungen, da diese für mediale Aufmerksamkeit sorgen, andererseits bringen sie die Uraufführungen – weil sie publikumsmässig ein Risiko darstellen – dann verschämt auf ihren Neben Bühnen heraus, inszeniert von Regiekräften ohne Rang und Namen unter Mitwirkung jenes nicht immer hochkarätigen Ensemble-Rests, der disponibel bleibt nach Besetzung der klassischeren Spielplan-Schwerpunkte.

Quantität und Qualität

Ein Teufelskreis: Die Uraufführung als halbherzige Pflichtübung stösst bei den Zuschauern – dazu zählen auch die Theaterkritiker – auf mässige Begeisterung und verschwindet alsbald vom Programm. Nicht nur das. Einmal uraufgeführt, verliert ein solches Stück seine Attraktion. Zweit- oder Drittinszenierungen folgen in der Regel nicht, weshalb es bei der Urversenkung bleibt. Fand diese zudem in der Provinz statt, darf man gleich ein Kreuz drüber machen. Bezahlt werden die Autoren meistens schlecht. In Berlin ertönte die Forderung nach einer Mindestentlohnung von 5000 Euro pro Stück. Tantiemen bringen, entsprechend den geschilderten Umständen, keine Butter aufs Brot. Also müssen die Jungdramatiker Nachschub am Laufmeter produzieren, gemäss den zeitgeistigen Wünschen ihrer Auftraggeber: Ein Stück über die Wirtschaftskrise, eines über den Organhandel, eins über die Altersvorsorge, seufzte in Berlin eine Autorin und fragte, wo da Ruhe bleibe für die Vertiefung eigener Interessen: für die eigentliche dramatische Fragestellung, also das Erproben von individueller Sprache, künstlerischen Formen und für den ganzen Prozess, währenddessen sich persönlich definierte Stoffe zu Stücken kristallisieren.

Genau hier setzen zwar die besagten Workshops an, deren Wirkungsmöglichkeiten freilich nicht unbeschränkt sind. Diesen Herbst sorgte die Entscheidung des Wiener Burgtheaters, die hauseigenen Werkstatttage abzusagen, für Lärm. Die Juroren konnten sich auf „keine gemeinsame ausreichende Anzahl von Texten“ einigen. Lag es an der Quantität – das wachsende Workshop-Angebot konkurrenziert sich selbst – oder vielleicht doch auch an der Qualität, welche die gestressten Autoren zwischen Eingabe- und Abgabeterminen für die weitverzweigten Förderprogramme nicht zu erbringen imstande sind – oder für die ihnen schlicht die Begabung fehlt? Da liegt auf jeden Fall ein Hund begraben, um den man beim Berliner Symposium einen grossen Bogen machte.

Zweifellos liesse sich die Nachhaltigkeit – auch in Berlin ein beliebtes Schlagwort – der gesamten Förderung verbessern, durch strengere Auswahl bei Wettbewerben und Nachwuchsfestivals und durch hingebungsvollere Arbeit in Theaterverlagen und Dramaturgie-Abteilungen. Aber inwieweit lässt sich Kunst, und darum handelt es sich ja, überhaupt lehren und lernen? Die geringe Durchschlagskraft des beachtlichen dramatischen Outputs hängt, man muss es deutlich sagen, vor allem mit seiner bisweilen höchst mittelmässigen Kunsthandwerklichkeit zusammen. Es reicht nicht, die vielbeschworene „Welthaltigkeit“ – was immer sie bedeutet – in angesagte Dialogmuster abzufüllen, um ein Meisterwerk zu schaffen. Durch Workshops, so scheint es bei der Lektüre vieler Stücke, propagieren sich vor allem Moden und Manien, inhaltlich wie formal. Der grosse Wurf kommt im verschulten – und hoch subventionierten, auch das muss gesagt sein – Betrieb nicht vor.

Auf dessen Disproportionen wies Joachim Lux schon im Mai 2008 bei der Eröffnung des Theatertreffen-Stückemarkts, neben den Mülheimer Theatertagen das wichtigste Forum für Gegenwartsdramatik, hin und kassierte dafür aufjaulende Kritik jener Theaterkaiser, die sich blossgestellt sahen in ihren neodramatischen Prêt-à-porter-Kleidern.

**Barbara Villiger Heilig, Neue Zürcher Zeitung,
28. Oktober 2009**



DIE WELTHAFTIGKEIT DER DRAMASSEURE

Produktives Symposium zur zeitgenössischen Dramatik im Haus der Berliner Festspiele

(...) Während Joachim Sartorius, Intendant der Berliner Festspiele, „das Verschleudern von Talenten“ in einer Vielzahl von unübersichtlichen und z.T. unwirksamen Förderungsmaßnahmen anprangerte, und auch der Präsident des Deutschen Bühnenvereins, Klaus Zehelein, bei steigenden Uraufführungs- und gleichzeitig sinkenden Aufführungszahlen neuer Stücke, kontinuierliche AutorInnenförderung vermisste, erklärte Franz Wille, Redakteur „Theater heute“, von einem Schleudergang könne gar keine Rede sein. Angesichts eines Zuwachses neuer Stücke von nur 20% in den letzten 17 Jahren sei eher „ein ordentliches Schonprogramm“ erkennbar, durch das auch Überschüssiges problemlos geregelt werde. (...)

Erfreulich war die Offenheit, mit der in den Workshops diskutiert wurde. Es gab keine verhärteten Fronten bei den VertreterInnen der unterschiedlichen Sparten, dafür Aufgeschlossenheit und Selbstkritik. (...)

Zu Beginn der öffentlichen Veranstaltung am folgenden Tag präsentierte der Autor und Journalist Peter Michalzik eine Zusammenfassung aller Workshop-Ergebnisse. (...)

Zum Abschluss des Symposiums führt Iris Laufenberg ein amüsanteres, geistreiches Gespräch mit den Autoren Tankred Dorst und Nis-Momme Stockmann. (...) Sven Lehmann, Jörg Pose und Katharina Schmalenberg lasen spannend und anschaulich einige Szenen aus „Ich soll den eingebildeten Kranken spielen“ von Tankred Dorst, und Alexander Khuon ließ in seiner Lesung aus „Kein Schiff wird kommen“ von Nis-Momme Stockmann einen Vater und seinen Sohn mit ihren Konflikten lebendig werden. Die Präsentation dieser neuen Stücke, das eine von einem berühmten Theaterdichter, das andere von einem jungen Autor, der gerade anfängt, sich einen Namen zu machen, boten einen kleinen Einblick in eine vielfältige, anspruchsvolle neue Dramatik, an deren Existenz und Weiterleben alle am Symposium Teilnehmenden engagiertes Interesse bewiesen.

Hinrike Gronewold, Weltexpress, 13. Oktober 2009



Stephan Roppel, Joachim Sartorius, Yvonne Büdenhölzer und Iris Laufenberg



Manfred Beilharz, Stephan Roppel, Maxi Obexer und Thomas Bockelmann

Henrik Adler Berliner Festspiele
Udo Balzer Leiter Festival Stücke – Mülheimer Theatertage
Martin Baucks Autor, Berlin
Almut Baumgarten Autorin, Velbert
Manfred Beilharz Intendant Hessisches Staatstheater Wiesbaden
Ralph Blase Dramaturg Theater Aachen
Thomas Bockelmann Intendant Staatstheater Kassel
Sabrina Bohl Dramaturgin Westfälisches Landestheater, Castrop-Rauxel
Benjamin Bracher Chefdramaturg Theater Baden-Baden
Cordula Brucker Referentin Dramaturgie Maxim Gorki Theater
Felicita Brucker Regisseurin, Wien
Volker Bürger Dramaturg schauspiel hannover
Thomas Bürkholz Vorsitzender Dramatikerunion e.V., Berlin
Davide Carnevali Autor, Berlin
Carl Ceiss Autor, Dramatikerunion e.V., Berlin
Hans-Jürgen Drescher Leiter Suhrkamp Theater und Medien
Natalie Driemeyer Kampnagel Hamburg
Klaus Dörr Geschäftsführender Direktor Maxim Gorki Theater Berlin
Hilko Eilts Dramaturg Theater Augsburg
Nina Ender Autorin, Berlin
Henning Fangauf Stellvertretender Leiter Interplay Europe
Jenny Flügge Organisation Heidelberger Stückemarkt
Jan Philipp Gloger Regisseur, Augsburg
Jan-Christoph Gockel Regisseur, Berlin
Camilla Graff Junior Regisseurin Giraff Graff, Berlin
Mignon Gräsle Theaterwissenschaftlerin, Berlin
Stephanie Gräve Chefdramaturgin Theater Bonn
Kai Grehn Autor, Berlin
Bastian Häfner Verlag Autorenagentur, Berlin
Dorothee Hannappel Dramaturgin Staatstheater Kassel
Verena Harzer German Theatre Abroad, Berlin
Martin Heckmanns Autor und Dramaturg Schauspiel Dresden
Christine Hegenbart Uschtrin Verlag, München
Anna Hentschel Studentin Bühnenbild, UdK Berlin
Jolanda Herradi Schweizerische Autorengesellschaft (SSA)

Christa Hohmann Studiengangskoordinatorin Theaterakademie Hamburg
Stefanie Hoster Leiterin Hörspiel Deutschlandradio Kultur
Guido Huller Leiter Drei Masken Verlag, München
Malte Jelden Dramaturg Münchner Kammerspiele
Andreas Karlaganis Dramaturg Schauspielhaus Graz
Peter-Jakob Kelting Leitung StückLabor Basel
Rolf Kemnitzer Autor, Berlin
Barbara Kenneweg Autorin, Berlin
Ina Annett Keppel Regisseurin, Darmstadt
Martina Klein Autorin, Berlin
Andrea Koschwitz Chefdramaturgin Maxim Gorki Theater Berlin
Burkhard C. Kosminski Schauspielregisseur Nationaltheater Mannheim
Isabelle Kranabetter Studentin Dramaturgie, Theaterakademie August Everding, München
Daniela Kranz Regisseurin Schauspielhaus Wien
Petra Maria Kraxner Autorin, Reutte
Oliver Krietsch-Mazura Künstlerischer Leiter Drama Köln
Sven Lange Autor, Hamburg
Christina Links Henschel Schauspiel, Berlin
Amelie Mallmann Dramaturgin und Theaterpädagogin Theater an der Parkaue, Berlin
Stephan Märki Intendant Deutsches Nationaltheater Weimar
Martina Marti Theatre Information Centre (TINFO), Helsinki
Stephanie Metzger Bayerische Theaterakademie München
Katrin Michaels Dramaturgin Theater Bielefeld
Werner Mink Theater der Jungen Welt Leipzig
Heike Müller-Merten Dramaturgin, Leipzig
Gerd Natschinski Vorsitzender Dramatikerunion e.V., Berlin
Cornelia Niedermeier Leiterin Lehrgang Szenisches Schreiben uniT Graz
Karin Nissen-Rizvani Dramaturgin und Dozentin Universität Hamburg
Barbara Noth Chefdramaturgin Landestheater Neuss
Maxi Obexer Autorin und Dozentin, Berlin
Angela Obst Dramaturgin Bayerisches Staatsschauspiel, München



19 Tankred Dorst, Hans-Jürgen Drescher und Ursula Ehler



Alexander Khuon

Peter Oppermann Chefdramaturg Theater Trier
Reinar Ortmann Dramaturg Düsseldorfer Schauspielhaus
Stefan Ostermann pro Script Verlag für Bücher und Bühnenwerke, Tulln
Gesine Pagels Felix Bloch Erben, Berlin
Nina Peters Verlag schaefersphilippen, Köln
Tobias Philippen Leiter Verlag schaefersphilippen, Köln
Horst Pillau Autor, Dramatikerunion e.V., Berlin
Vesna Radovanovic Autorin, BITEF, Belgrad
Rebecca Rasem Assistenz Presse- und Öffentlichkeitsarbeit Maxim Gorki Theater Berlin
Tobias Rausch Regisseur und Autor, lunatiks produktion
Daniel Richter Dramaturg Deutsches Theater Göttingen
Nikola Richter Autorin, Berlin
Charlotte Roos Autorin, Berlin
Stephan Roppel Leiter Dramenprozessor, Theater Winkelwiese, Zürich
Eva Rößler Autorin, Regisseurin, Coach, Berlin
Marie Rötzer Chefdramaturgin Staatstheater Mainz
Johanna Rubinroth Deutsche Film- und Fernsehakademie Berlin
Andreas Sauter Autor, Berlin
Christian Schäfer Intendant Zimmertheater Tübingen
Ute Scharfenberg Chefdramaturgin Hans Otto Theater Potsdam
Elke Scheler Leiterin KunstKatalyse, Berlin
Inge Schielein Referentin des Präsidenten Deutscher Bühnenverein / Bayerische Theaterakademie, München
Katharina Schlender Autorin, Berlin
Bernd Schmidt Leiter Kiepenheuer Bühnenvertrieb, Berlin
Katharina Schmitt Autorin, Regisseurin, Berlin
Nina Schmulins Leiterin PR und Dramaturgie Zimmertheater Tübingen
Maya Schöffel Organisationsleiterin Festival Neue Stücke aus Europa, Hessisches Staatstheater Wiesbaden
Christian Scholze Leitender Dramaturg Westfälisches Landestheater, Castrop-Rauxel
Holger Schultze Intendant Theater Osnabrück / Festival Spieltriebe
Hannah Schwegler Dramaturgin Theater Oberhausen
Anke-Elisabeth See Lektorin Kiepenheuer Bühnenvertrieb, Berlin
Theresa Seraphin Studentin Dramaturgie, Theaterakademie August Everding, München
Sebastian Sooth Z.I.A., Nationaltheater Mannheim

Matthias Spaniel Dramaturg Thüringer Landestheater Rudolstadt
Petra Speck Autorin, Berlin
Moritz Staemmler Felix Bloch Erben, Berlin
Stephanie Steinberg Dramaturgin Festival Stücke – Mülheimer Theatertage
Ginka Steinwachs Autorin, poetic consulting office, Berlin
Bernhard Studlar Leiter wiener wortstaetten
Daniel Thierjung Regisseur und Schauspieler Junges Theater Leverkusen
Marion Victor Leiterin Verlag der Autoren, Frankfurt/Main
Andrea Vilter Dramaturgin, München
Tine Rahel Völcker Autorin, Berlin
Sylvie von Kaenel Dramaturgin Theater Biel Solothurn
Jörg Vorhaben Dramaturg Oldenburgisches Staatstheater
Barbara Wendland Chefdramaturgin Deutsches Theater Göttingen
Marianne Wendt Autorin, Berlin
Olivia Wenzel Autorin, Hamburg
Sonja Winkel Dramaturgieassistentin Bayerisches Staatsschauspiel München
Harald Wolff Dramaturg Staatstheater Braunschweig
Klaus Zehelein Präsident Deutscher Bühnenverein / Bayerische Theaterakademie, München

Presse

Detlev Baur Die deutsche Bühne
Tobias Becker kultur SPIEGEL
Susanne Burkhardt Deutschlandradio Kultur
Volker Corsten Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung
Gregor Dolak Focus
Christine Dössel Süddeutsche Zeitung
Dorte Eilers Theater der Zeit
Hinrike Gronewold Weltexpress
Katja Kollmann Gaseta Dom Aktera
Elisabeth Maier Esslinger Zeitung
Elena Philipp nachtkritik.de
Sven Ricklefs Bayerischer Rundfunk München BR 2
Anke Schäfer RBB InfoRadio
Lena Schneider Theater der Zeit
Barbara Villiger Heilig Neue Zürcher Zeitung
Christine Wahl u. a. Der Tagesspiegel
Katrin Bettina Müller taz – Die Tageszeitung



Katharina Schmalenberg, Sven Lehmann und Jörg Pose



Ursula Ehler, Tankred Dorst und Nis-Momme Stockmann



SCHLEUDERGANG NEUE DRAMATIK

Symposium zur Zukunft der zeitgenössischen Dramatik

9. bis 11. Oktober 2009

Haus der Berliner Festspiele

Veranstalter

Berliner Festspiele | Theatertreffen

In Kooperation mit dem Deutschen Bühnenverein e.V.

Intendant Berliner Festspiele **Prof. Dr. Joachim Sartorius**

Leiterin Theatertreffen **Iris Laufenberg**

Präsident des Deutschen Bühnenvereins **Prof. Klaus Zehelein**

Symposium

Konzept und Projektleitung

Iris Laufenberg und **Yvonne Büdenhölzer**

Mitarbeit **Katharina Fritzsche**, **Friederike Jäcksch**,

Barbara Seegert

Assistenz **Florian Simon**

Praktikanten **Lea Jürß**, **Marion Titsch**

Berliner Festspiele, Schaperstr. 24, 10719 Berlin
Tel. +49 (0)30 254 89-0, info@berlinerfestspiele.de
www.berlinerfestspiele.de

Dokumentation

Herausgeber Berliner Festspiele

Redaktion, Gestaltung Giselind Rinn

Redaktionelle Mitarbeit Friederike Jäcksch

Fotos Piero Chiussi

Gestaltung Umschlag / Visuelles Konzept Gute Gestaltung,
Berlin

Dank an die Autorinnen und Autoren für die Erlaubnis zum
Textabdruck.

In Kooperation mit



Unterstützt von



und Dramatiker Union e.V.

Das Theatertreffen wird
gefördert durch die



A monochromatic blue-toned photograph of three women standing on a stage. They are wearing futuristic, form-fitting outfits with long sleeves and high collars. The woman in the center has a circular logo on her chest that says "STOP". They are all wearing patterned, knee-high boots. The background is dark, and the floor is reflective. The text "SCHLEUDERGANG NEUE DRAMATIK" is overlaid in large, bold, red letters across the middle of the image.

SCHLEUDERGANG NEUE DRAMATIK