

Aus:

KARIN NISSEN-RIZVANI

Autorenregie

Theater und Texte von Sabine Harbeke,
Armin Petras/Fritz Kater,
Christoph Schlingensief und René Pollesch

Juli 2011, 322 Seiten, kart., 32,80 €, ISBN 978-3-8376-1731-3

Wie ist es um das Theater im ersten Jahrzehnt des 21. Jahrhunderts bestellt? Welche ästhetischen Positionierungen lassen sich erkennen? Dieser Band widmet sich der Autorenregie als einer künstlerischen Arbeitsweise, die für die Debatte um den zeitgenössischen Dramen- und Inszenierungstext – sowohl in der Forschung als auch in der Theaterpraxis – zentrale Bedeutung hat.

Anhand der Werke der Autoren-Regisseurinnen und -Regisseure Sabine Harbeke, Armin Petras/Fritz Kater, Christoph Schlingensief und René Pollesch werden Stilmittel und Produktionsweisen aufgezeigt, die auch auf andere »szenische Texte« zu übertragen sind.

Karin Nissen-Rizvani arbeitet als Dramaturgin und Dozentin in Hamburg.

Weitere Informationen und Bestellung unter:

www.transcript-verlag.de/ts1731/ts1731.php

Inhalt

Danksagung	7
1 Einleitung	9
1.1 Thesen der Untersuchung, Untersuchungsziel	11
1.2 Aufbau der Untersuchung	13
1.3 Autoren-Regisseure und die Begründung der Werkauswahl	14
2 Dramentext und Inszenierungstext: der Forschungsstand	29
2.1 Stand der wissenschaftlichen Diskussion	29
2.2 Die Wechselbeziehung zwischen Dramen- und Inszenierungstext	34
3 Zur theaterwissenschaftlichen Methodik	41
3.1 Methodische Vorentscheidungen zur Analyse des Untersuchungsgegenstandes ›Autorenregie‹	41
3.2 Methodologische Vorüberlegungen zur dramaturgischen Analyse	42
3.3 Dramentext und Inszenierungstext	43
3.4 Szenischer Text	44
3.5 Textualität, Performativität, Diskursivität und die Frage nach dem Autor	47
3.6 Die Krise der Repräsentation	54
3.7 Inneres und äußeres Kommunikationssystem	56
3.8 Dramaturgische Analyse des szenischen Textes	59
4 Die Autorin-Regisseurin Sabine Harbecke	79
4.1 Ausbildung und Werkbiografie	79
4.2 Dramaturgische Analyse des szenischen Textes <i>lustgarten</i>	81
4.3 Präzision und Überforderung: Rhythmus und Komposition des szenischen Textes <i>lustgarten</i>	106
4.4 Sabine Harbekes Bezug zur Theaterinstitution	111
5 Der Autor-Regisseur Armin Petras/Fritz Kater	113
5.1 Ausbildung und Werkbiografie	113
5.2 Dramaturgische Analyse des szenischen Textes <i>HEAVEN (zu tristan)</i>	118

5.3	Episches Theater im 21. Jahrhundert: Rhythmus und Komposition des szenischen Textes <i>HEAVEN (zu Tristan)</i>	137
5.4	Armin Petras und die Theaterinstitution	145
6	Der Autor-Regisseur Christoph Schlingensief	149
6.1	Ausbildung und Werkbiografie	150
6.2	Dramaturgische Analyse des szenischen Textes <i>Rosebud</i>	154
6.3	Prinzip Überforderung: Rhythmus und Komposition des szenischen Textes <i>Rosebud</i>	174
7	Der Autor-Regisseur René Pollesch	183
7.1	Ausbildung und Werkbiografie	183
7.2	Dramaturgische Analyse des szenischen Textes <i>Die Welt zu Gast bei reichen Eltern</i>	186
7.3	Diskurs und Clips: Rhythmus und Komposition	213
7.4	Der Autor-Regisseur Pollesch und die Theaterinstitution	222
8	Vergleichende Untersuchung der Ergebnisse der Einzelanalysen	225
8.1	Ausbildung	225
8.2	Produktionsweisen: Vernetzung, Produktionsfülle und serielles Schreiben	226
8.3	Übersicht und zusammenfassende Auswertung der Stilmittel und der ästhetischen Prinzipien	229
8.4	Dramaturgische Verfahren	244
9	Fazit: Autorenregie zu Beginn des 21. Jahrhunderts	257
9.1	Auswertung des methodischen Vorgehens der dramaturgischen Analyse	257
9.2	Autorenregie und die Krise der Repräsentation	259
9.3	Zum Autor-Regisseur	261
9.4	Autorenregie im Spannungsfeld der Debatte um den Dramentext und den Inszenierungstext	264
10	Anhang	277
10.1	Mail-Interview mit Sabine Harbeke vom 10.5.2010	277
10.2	Mail-Interview mit Armin Petras vom 12.2.2010	283
10.3	Skizze während einer <i>Rosebud</i> -Probe von Christoph Schlingensief	285
10.4	Publikumsgespräch mit Claus Cäsar, René Pollesch, Sophie Rois und Martin Wuttke	285
10.5	Fragebogen zur Aufführungsanalyse von Patrice Pavis, überarbeitete Fassung für eine dramaturgische Analyse	287
11	Literatur- und Aufführungsverzeichnis	293

1 Einleitung

An der ›Nahtstelle‹ von Dramentext und Inszenierung setzt diese Untersuchung an: Ausgewählte Dramentexte und Inszenierungen von Sabine Harbecke, Armin Petras/Fritz Kater, Christoph Schlingensief und René Pollesch stehen in Einzelanalysen im Zentrum dieser Arbeit, die sich mit der Arbeitsweise der Autorenregie zu Beginn des 21. Jahrhunderts, befasst. Es gilt, bestehende Methoden der Dramen- und Aufführungsanalyse in Hinblick auf die Analyse der Theaterarbeiten¹ der Autoren-Regisseure zu erweitern. Die ästhetischen Konsequenzen der gekoppelten Arbeitsweise von Schreiben und Inszenieren für den Produktionsprozess werden dabei in besonderer Weise berücksichtigt. Joachim Lux, seit der Spielzeit 2009/2010 Intendant des Thalia Theaters Hamburg, stellt in seinem Vortrag zur Eröffnung des Stückemarktes im Rahmen des Berliner Theatertreffens 2008 mit dem Titel *Theater ohne Autoren: Ist die Zukunft dramatisch?* die produktive Auseinandersetzung zeitgenössischer Autoren mit dem Produktionsprozess und mit den Theaterinstitutionen heraus, aus der sich viele Impulse für die inhaltliche und formale Auseinandersetzung der Künstler in ihren Werken ergäben. Klassische theatertheoretische Aufteilungen von Autor-Regisseur-Schauspieler² veränderten sich und die Theaterinstitutionen müssten sehen, dass die Bedingungen von Probenzeiten über Verträge und vor allem auch die Erwartung des Publikums diesen ästhetischen Wandlungen gegenüber angepasst und berücksichtigt würden.³

Autoren sind im Gegenwartstheater an die Institution, an ein Haus, herangerückt. Für viele Künstler entwickelt sich Autorenregie zur zentralen Arbeitsweise. Sabine Harbecke, Armin Petras/Fritz Kater, Christoph Schlingensief und René Pollesch sind in Personalunion für die Dramentexte und Inszenierungen verantwortlich und wurden mit exemplarischen Werken für diese Untersuchung ausgewählt. Hinzuzufügen wären in diese Reihe: Igor Bauersima, Nuran David Calis, Gesine Danckwart, Nino Haratischwili, Falk Richter und

1 | Theaterarbeit bedeutet hier sowohl das Schreiben des Dramentextes als auch das Inszenieren.

2 | Im Text verzichte ich auf die Schreibweise ›Innen‹, es ist stets auch die weibliche Form gemeint.

3 | Vgl. Joachim Lux: Stockhausens Schrei. *Theater ohne Autoren: Ist die Zukunft dramatisch?* Vortrag zur Eröffnung des tt '08-Stückemarkts. In: www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&task=view&id=1353 (gesehen am 16.4.2010).

andere Künstler und Künstlerkollektive, beispielsweise *Rimini Protokoll*, deren Theaterarbeiten in dieser Untersuchung jedoch nur punktuell thematisiert werden.⁴

Die gekoppelte Gestaltung von Dramentext und Inszenierung in der Autorenregie hat bei den Rezipienten und Fachleuten für Gegenwartstheater Aufsehen erregt: Allein bei den Autorentheatertagen in Hamburg 2008 wurden fünf Inszenierungen von Autoren-Regisseuren zu Gastspielen eingeladen und bei den Mülheimer Theatertagen, dem zentralen Festival für deutschsprachige Gegenwartsdramatik⁵, wurden in den letzten Jahren mehrmals Dramentexte von Autoren-Regisseuren ausgezeichnet: *world wide web slums* (2001) und *Cappuccetto Rosso* (2006) von René Pollesch haben neben dem Preis der Jury auch den Publikumspreis erhalten. 2003 wurde *zeit zu lieben und zeit zu sterben* von Armin Petras/Fritz Kater⁶ ausgezeichnet, seine (für diese Analyse ausgewählte) Theaterarbeit *HEAVEN (zu tristan)* wurde 2008 für den Mülheimer Dramatikerpreis nominiert, *We are blood* 2011 für die Stücketage ausgewählt.

Um die Bedeutung der Werke der Autoren-Regisseure im zeitgenössischen Theater⁷ einzuschätzen, werden für die Dramentexte und Inszenierungen in den Einzelanalysen Kategorien erarbeitet und aufgestellt, die sowohl auf die Analyse des Dramen- als auch des Inszenierungstextes⁸ angewendet werden können. Darüber hinaus wird Autorenregie als eine künstlerische Arbeitsweise erörtert, die einen zentralen Stellenwert in der Debatte um den Dramen- und Inszenierungstext – sowohl in der Theaterforschung als auch in der Theaterpraxis – einnimmt. Die genannten Theatermacher schreiben ihre Dramentexte auch in Bezug zum Probenprozess und zur Theaterinstitution, das heißt, sie bewegen sich an der Schnittstelle zwischen Konzipieren, Schreiben, Proben und Inszenieren, mit Bezug zur Ebene der Zuschauer. Genau diese Schnittstelle von Dramen- und Inszenierungstext gilt es, in der folgenden Untersuchung, genauer zu betrachten.

Im Spannungsfeld zwischen Dramen- und Inszenierungstext stellt Autorenregie dabei eine Arbeitsweise dar, die zur Zusammenführung von Dra-

4 | Zur Begründung der Auswahl der Autoren-Regisseure, vgl. Kap. 1.3.3 Beschränkung der Auswahl.

5 | Die Mülheimer Theatertage finden einmal jährlich zwischen Ende Mai und Anfang Juni über zwei Wochen in Mülheim an der Ruhr statt. Es werden Dramentexte ausgewählt und Inszenierungen eingeladen. Eine Jury entscheidet über die Auszeichnung der Dramentexte. Inszenierungen werden nicht berücksichtigt.

6 | Armin Petras wählt für seine Arbeit als Autor ein Pseudonym: Fritz Kater. Vgl. Kap. 5.1.1 Der Regisseur Armin Petras und der Autor Fritz Kater.

7 | Auch, wenn im Verlauf der Arbeit die Begriffe ›Gegenwartstheater‹ oder ›zeitgenössisches Theater‹ genutzt werden, handelt es sich stets um einen historisch abgeschlossenen Zeitraum, innerhalb dessen die Werke entstanden sind und auf den sich die Analysen beziehen.

8 | ›Inszenierungstext‹ bezeichnet hier die Partitur der Inszenierung, d. h. das Zeichenkorpus einer Inszenierung, das trotz der Einmaligkeit der Aufführung am Theaterabend beschreibbar ist. Vgl. Kap. 3.3 Dramentext und Inszenierungstext.

men- und Inszenierungstext, in das von einem Künstler verantwortete Werk⁹ führt. Es soll anhand der Arbeitsweisen und der exemplarisch ausgewählten Werke der vier Autoren-Regisseure: Sabine Harbecke: *lustgarten*, Armin Petras/Fritz Kater: *HEAVEN (zu tristan)*, Christoph Schlingensief: *Rosebud* und René Pollesch: *Die Welt zu Gast bei reichen Eltern* analysiert und verglichen werden, welche Stilmittel und Produktionsweisen diese Theaterarbeiten kennzeichnen. Beispielhaft geht es in dieser Untersuchung darum, Arbeitsweisen und dramaturgische Strukturen, »ästhetische Prinzipien¹⁰, herauszuarbeiten, die auch auf andere zeitgenössische Dramentexte und Inszenierungen, zu übertragen sind.

Wie charakterisiert die Verknüpfung der Arbeitsweisen von Schreiben und Inszenieren den Dramentext und den Inszenierungstext, welche ästhetischen Positionierungen lassen sich erkennen, und was sagen diese Analyseergebnisse über das Theater im gewählten Zeitraum der Untersuchung, 2000 bis 2009, aus?

1.1 THESEN DER UNTERSUCHUNG, UNTERSUCHUNGSZIEL

Die folgende Untersuchung versucht, anhand der Analyse der Autorenregie notwendige theaterwissenschaftliche Erweiterungen der Methodik vorzunehmen und gleichzeitig einen systematischen Beitrag zum Verständnis der theatralen Formen im zeitgenössischen Theater zu leisten: Zunächst wird die künstlerische Arbeitsweise der Autorenregie in den Kontext der theaterwissenschaftlichen Forschungsdiskussion zu Dramentext und Inszenierungstext gestellt, um im zweiten Schritt die Stilmittel der Werke von Autoren-Regisseuren mit aktuellen ästhetischen Begriffen abzuleichen. Im Zentrum stehen die Einzelanalysen der Werke, auf deren Grundlage die vergleichende Beschreibung der Arbeitsweisen und der künstlerischen Verfahren der Autorenregie erfolgt. Anhand der konkreten Analysen wird im dritten Schritt das methodische Vorgehen der Dramen- und Aufführungsanalyse auf den Prüfstand ge-

9 | »Werk« bezeichnet in der Analyse den Dramentext und den Inszenierungstext als das von einem Künstler bzw. Künstlerkollektiv verantwortete Kunstwerk. Nach einer Definition von Theresia Birkenhauer wird die Bezeichnung Werk – bisher dem dramatischen Text vorbehalten – nun auch auf die Inszenierung übertragen. Vgl. Theresia Birkenhauer: Werk. In: Metzler Lexikon Theatertheorie. Hrsg. von Erika Fischer-Lichte u. a. Stuttgart 2005, S. 389-391, hier S. 389.

10 | Patrice Pavis hat mit Studenten einen Fragebogen zur Aufführungsanalyse entworfen und stellt diesem die Analyse der »ästhetischen Prinzipien« voran, mit denen eine Inszenierung umfassend, insbesondere die Relation der Zeichen zueinander zu beschreiben sei. Vgl. Patrice Pavis: Semiotik der Theaterrezeption. Tübingen 1988, S. 101. Im Zusammenhang dieser Untersuchung wird der Fragenkatalog für die Analyse der Werke von Autoren-Regisseuren überarbeitet. Vgl. Kap. 3.7.4 Erweiterter Fragenkatalog zur dramaturgischen Analyse szenischer Texte, Kap. 10.5 Der Fragebogen zur Aufführungsanalyse von Patrice Pavis und die überarbeitete Fassung für eine dramaturgische Analyse.

stellt. Hier werden notwendige Erweiterungen für die Analyse der Werke von Autoren-Regisseuren herausgearbeitet. Schließlich kann auf dieser Grundlage eine Einordnung der Autorenregie ins Gesamtbild des zeitgenössischen Theaters erfolgen. Dieser Untersuchung werden folgende Thesen vorangestellt:

1. Autorenregie gilt als eine für den gewählten Zeitraum (2000-2009) charakteristische künstlerische Theaterform und ist durch Stilmittel gekennzeichnet, die sich beim Vergleich verschiedener Werke von Autoren-Regisseuren herausstellen lassen und denen ein besonderer Stellenwert in der künstlerischen Entwicklung von Dramen- und Inszenierungstext im zeitgenössischen Theater zukommt. Dramentexte von Autoren-Regisseuren, hier analysiert an Werken von Sabine Harbecke, Armin Petras/Fritz Kater, Christoph Schlingsieff und René Pollesch weisen ästhetische Kriterien auf, die das Theater zu Beginn des 21. Jahrhundert in besonderer Weise prägen.
2. Die institutionellen Bedingungen am Theater haben einen bedeutenden Einfluss auf die Theaterarbeit und die Ästhetik der Werke von Autoren-Regisseuren. Im Gegensatz zu nicht-inszenierenden Theaterautoren, erhalten die Autoren-Regisseure direkte Impulse, aber auch Grenzen aus der Theaterpraxis für ihre künstlerische Arbeit gesetzt. Dabei spielen künstlerische Entscheidungen (über das Ensemble, die Besetzung, die Theaterräume) aber auch ökonomische Faktoren (Gagen, Verträge) eine Rolle.
3. Die Methoden zur Dramen- und Aufführungsanalyse bedürfen einer Neuauflistung und Erweiterung der vorhandenen theoretischen Verfahren, die insbesondere die Abweichungen von der fiktiven Handlung und Figuration, die Öffnung des Schreibprozesses zum Produktionsprozess und die Ebene der äußeren Kommunikation berücksichtigen sollten. Den Ausgangspunkt für eine Erweiterung der Methodik kennzeichnet zunächst die Setzung, den Dramentext und Inszenierungstext als einen Text, als »szenischen Text¹¹«, zu analysieren.
4. Die Arbeitsweise Autorenregie verweist auf Veränderungen der Position und Wirkungsweise des Autors im Theater generell und erweitert die in der Theaterforschung und -praxis geführte Diskussion um den Dramentext und die Frage nach dem Autor. Sie vermag zudem, einen Beitrag zum subjektiven Selbstverständnis im 21. Jahrhundert zu leisten und eröffnet künstlerische Zugänge zu Themen der aktuellen Sprachphilosophie. Im Gegenwartstheater ist eine Annäherung der Arbeitsweisen von Autoren und Regisseuren zu beobachten¹², und Autorenregie stellt hier eine Extremform dar, da beide Arbeitsprozesse durch die Personalunion eng verknüpft sind.

Es handelt sich um eine systematische Untersuchung, die vergleichend ausgewählte Künstler und ihre Werke gegenüberstellt, die jedoch keinen lückenlosen historischen Überblick über Theaterarbeiten von Autoren-Regisseuren im Zeitraum 2000-2009 gibt. Autorenregie soll vielmehr als eine Arbeitsweise im zeitgenössischen Theater herausgestellt werden, die Aussagen

11 | Vgl. Kap. 3.4 Szenischer Text.

12 | Vgl. Kap. 2.2 Die Wechselwirkung zwischen Dramen- und Inszenierungstext.

über die künstlerischen Produktionsprozesse und Stilmittel von Dramen- und Inszenierungstexten zu Beginn des 21. Jahrhunderts ermöglicht. In der folgenden Untersuchung wird die Methode der ›dramaturgischen Analyse¹³ erprobt, die jedoch als Werkanalyse durchaus auch auf Theaterarbeiten im zeitgenössischen Theater übertragbar sein sollte, in denen der Schreib- und Inszenierungsprozess eng verknüpft sind¹⁴, jedoch nicht von einem Künstler verantwortet werden.

1.2 AUFBAU DER UNTERSUCHUNG

Nach der Begründung der Werkauswahl im Einleitungskapitel und Angaben über die Quellenlage wird im zweiten Kapitel ein Überblick über die Forschungsdiskussion gegeben, insofern sie sich mit den Wechselwirkungen von Dramentext und Inszenierungstext befasst. Im dritten Kapitel wird das methodische Vorgehen einer dramaturgischen Analyse entwickelt. In diesem Teil der Arbeit geht es insbesondere darum, methodische Verfahrensweisen für die Analyse von Theaterarbeiten von Autoren-Regisseuren aus vorhandenen Methoden zur Dramen- und Aufführungsanalyse herauszuarbeiten und die nötigen Erweiterungen der bestehenden Methoden begrifflich und in Schaubildern zu klären. Dazu werden Begriffe mit sprachphilosophischem Hintergrund erläutert, die in den Einzelanalysen berücksichtigt werden: Textualität, Performativität und Diskursivität.

Im Hauptteil, den Einzelanalysen (Kapitel 4-7), dient die konkrete dramaturgische Analyse dazu, die ›ästhetischen Prinzipien¹⁵ der Werke der Autoren-Regisseure konkret zu bestimmen. Im achten Kapitel werden dann, in der Auswertung der Einzelanalysen, die herausgearbeiteten Stilmittel der Werke zusammengefasst und dramaturgische Verfahren aufgestellt, die einen Bezug zu ästhetischen Entwicklungen im Theater zu Beginn des 21. Jahrhunderts herstellen.

Das abschließende Kapitel versucht, die theaterwissenschaftlichen Perspektiven und die künstlerische Arbeitsweise der Autorenregie in Beziehung zueinander zu bringen, um einen Beitrag zu aktuellen ästhetischen Debatten, um den Autor, die Krise der Repräsentation oder das Spannungsverhältnis von Dramentext und Inszenierungstext leisten zu können.

13 | Die ›dramaturgische Analyse‹, die die Analyse von Dramen- und Inszenierungstext gleichermaßen berücksichtigt und auch die Produktionsprozesse mit einbezieht, wird in Kap. 3.2 Methodologische Vorüberlegungen zur dramaturgischen Analyse beschrieben.

14 | Vgl. Kap. 2.2 Die Wechselwirkung zwischen Dramen- und Inszenierungstext. Hier wird auch auf Arbeiten eingegangen, in denen eine kontinuierliche Auseinandersetzung zwischen den Arbeitsweisen Schreiben und Inszenieren besteht, z. B. in den Aufführungen Nicolas Stemanns von Dramentexten Elfriede Jelineks.

1.3 AUTOREN-REGISSEURE UND DIE BEGRÜNDUNG DER WERKAUSWAHL

1.3.1 Kriterien der Auswahl

Autorenregie ist nicht erst zu Beginn des 21. Jahrhunderts als Arbeitsform im Theater präsent. Bereits Moliere hat im 17. Jahrhundert für seine Theatergruppe Dramentexte verfasst und inszeniert. Bertolt Brecht hat seine Dramentexte zum Teil selbst in Szene gesetzt und ließ sie gelegentlich als Modellinszenierungen dokumentieren.¹⁵ Samuel Beckett brachte 1974 seinen Dramentext *Warten auf Godot* am Schillertheater Berlin in einer (mit einem Probenprotokoll) gut dokumentierten Inszenierung auf die Bühne. Ebenfalls als Autor-Regisseur hat Heiner Müller gearbeitet, dessen Bedeutung für das Theater des 20. Jahrhunderts Theresia Birkenhauer in ihrer Untersuchung *Schauplatz der Sprache*¹⁶ an Einzelwerken herausstellt. An dieser Stelle soll jedoch kein historischer Abriss über Theatermacher erfolgen, die im Verlauf der Theatergeschichte (auch) als Autoren-Regisseure gearbeitet haben, vielmehr wird der Fokus in dieser Untersuchung auf zentrale theatertheoretische Perspektiven gerichtet, die insbesondere die Abweichungen von der dramatischen Form¹⁷ und die Erweiterungen auf der äußeren Ebene der Kommunikation sowie die Produktionsweisen betreffen.

Was hat sich zu Beginn des 21. Jahrhunderts in den Produktionsprozessen am Theater verändert, und welche Entwicklungen und Besonderheiten kennzeichnen die hier ausgewählten Arbeiten?

Im Rahmen dieser Untersuchung kann in den Einzelanalysen lediglich eine Auswahl von deutschsprachigen Werken von Autoren-Regisseuren analysiert werden. Die Untersuchung bezieht sich erstens auf einen – wenn auch gerade zurückliegenden – abgeschlossenen Zeitraum. René Polleschs *Die Welt zu Gast bei reichen Eltern* (UA Hamburg, Thalia Theater in der Gaußstraße, 22.11.2007) und Armin Petras/Fritz Katers *HEAVEN zu tristan* (UA Berlin, Maxim Gorki Theater/ Schauspiel Frankfurt, 12.9.2007) sind die jüngsten Werke, die analysiert werden. Es handelt sich darüber hinaus um Theaterarbeiten von Autoren-Regisseuren, deren Werke auf Stückmärkten und Theaterfestivals, insbesondere den Mülheimer Theatertagen, dem Berliner

15 | Im Antigonemodell (1948) notiert Brecht Stellungen und Gruppierungen seiner Inszenierung, die souverän, in Folgeinszenierungen behandelt werden sollten: »Die Abänderungen, richtig vorgenommen, haben selber modellhaften Charakter, der Lernende verwandelt sich in den Lehrer, das Modell ändert sich.« Bertolt Brecht: Souveräne Behandlung eines Modells. In: Ders.: Schriften zum Theater. Hrsg. von Siegfried Unseld. Frankfurt a. M. 1961, S. 220-238, hier S. 225.

16 | Theresia Birkenhauer: *Schauplatz der Sprache – das Theater als Ort der Literatur*: Maeterlinck, Cechov, Genet, Beckett, Müller. Berlin 2005, S. 211-318.

17 | Vgl. Kapitel 3.8.1 Die dramatische Form und ihre kritische Nutzung.

Theatertreffen, den Heidelberger Stücketagen sowie bei den ›Frankfurter Positionen‹ gezeigt und zum Teil ausgezeichnet wurden.¹⁸

Das zweite Auswahlkriterium liegt in den künstlerischen Verfahren, die Autoren-Regisseure nutzen: Bei allen ausgewählten Dramentexten und Inszenierungen spielt die Öffnung im Arbeitsprozess zur ›Ebene der äußeren Kommunikation‹ eine besondere Rolle: Sabine Harbeke nutzt beispielsweise die sprachlichen Zeichen, um die Zuschauer zu irritieren. So kann in *lustgarten* die Handlung erst in der Rückblende vom Zuschauer zusammengesetzt werden, und die Zuschauer werden unabhängig von der Fabel für Sprechweisen und Regeln der gesprochenen Sprache sensibilisiert.¹⁹ Armin Petras nutzt epische Mittel zur Erweiterung und Unterbrechung der fiktiven Handlung und Christoph Schlingensief untergräbt mit seiner Theaterarbeit häufig die Erwartungshaltung der Zuschauer. René Pollesch lädt die Zuschauer ein, einem Diskurs²⁰ zu folgen, anstatt einer fiktiven Handlung beizuwohnen. Dieser spezifische Umgang mit der Ebene der Rezipienten hat zur Auswahl der vier Werke entscheidend beigetragen.

Von allen genannten Autoren-Regisseuren wird zudem der Produktionsprozess in der formalen und inhaltlichen Gestaltung der Werke berücksichtigt und die Bedeutung der Theaterinstitution bereits im theatralen Kunstwerk reflektiert: René Pollesch schreibt Dramentexte als zu bearbeitende Vorlagen für den Probenprozess. Pollesch diskutiert mit den Schauspielern über die Texte und entwickelt im Team Situationen für das nonverbale, gestische Spiel, die weitgehend getrennt von den gesprochenen Texten geprobt werden. Er zeigt in seinen Inszenierungen zumeist offen den (technischen) Produktionsprozess. Auch Armin Petras sieht die Dramentexte seines Alter Egos Fritz Kater als Vorlagen an, die im Probenprozess stark verändert, gekürzt und verfremdet werden. Dagegen verändert Sabine Harbeke ihre Dramentexte während der Proben kaum, entwickelt jedoch spezifische Arbeitstechniken für die Schauspieler, mit dem ›Gerüst‹ umzugehen und es im nonverbalen Spiel zu erweitern. Christoph Schlingensief schließlich erkundet die Grenzen des Theaterapparats und reflektiert über das Theatermachen werkimannt oder indem er selbst als Schauspieler auf der Bühne mitwirkt und dabei routinierte Theaterabläufe unterricht.

Für die Beschränkung der Auswahl ist somit festzuhalten, dass sie vor allem mit den ästhetischen Merkmalen der Werke und dem Produktionsprozess zusammenhängt. Die nicht ausgewählten Künstler legen in ihren Werken den Schwerpunkt eher auf die fiktive Handlung und Figuration, während bei den vier genannten Werken insbesondere Abweichungen von der fiktiven Handlungsebene sowie die Produktionsprozesse, die äußere Ebene der Kommunikation und die räumlich-zeitlichen Bedingungen im Spannungsfeld von Dramentext und Inszenierungstext berücksichtigt werden.

18 | Ausführliche Werkbiografien von Sabine Harbeke, Armin Petras/Fritz Kater, Christoph Schlingensief und René Pollesch erfolgen in den jeweiligen Einzelanalysen.

19 | Vgl. Kap. 4.2.5.d Sabine Harbeke: Verschiebungen auf der Ebene der Sprache.

20 | Vgl. Kap. 3.5.3 Diskursivität – die Ereignishaftigkeit der Sprechakte.

1.3.2 Quellenlage

Darüber hinaus hat auch die Quellenlage für die Auswahl der vier Werke gesprochen. Alle ausgewählten Dramentexte werden von Verlagen vertreten und wurden, mit Ausnahme des Dramentextes *Die Welt zu Gast bei reichen Eltern*, der beim Rowohlt Theaterverlag als unveröffentlichte Theaterfassung vorliegt, in Fachzeitschriften (*HEAVEN* (zu *tristan*)), Anthologien (*lustgarten*) oder in einer eigenen Buchausgabe (*Rosebud*) abgedruckt.²¹

Bei der Inszenierung *Chance 2000* hat die Verfasserin – aufgrund ihrer Arbeit an der Internetseite und in der organisatorischen Mitarbeit an dem Projekt – einen umfassenden Einblick in die Arbeitsweise Christoph Schlingensiefs erhalten. Sabine Harbecke hat für das Schauspiel Kiel das Stück *schonzeit* konzipiert, und es gab in diesem Zusammenhang zahlreiche Gespräche²² über ihre Theaterarbeit, die zum Thema Autorenregie mit einem Mail-Interview fortgesetzt wurden. Die Theaterarbeiten von Armin Petras und René Pollesch waren aufgrund der Inszenierungen in Hamburg, auch im Zusammenhang mit den Autorentheatertagen, die von 2001-2009 jährlich am Thalia Theater veranstaltet wurden, in mehreren Aufführungen zu verfolgen. Die autorisierten Mail-Interviews mit Armin Petras und Sabine Harbecke finden sich im Anhang der Arbeit, ebenso ein Gespräch zwischen René Pollesch und Claus Cäsar, das die Fragestellungen zur Autorenregie berührt. Mit Christoph Schlingensief kam leider kein Interview zustande, stattdessen ist im Anhang eine Skizze Schlingensiefs vom Probenprozess von *Rosebud* eingefügt.

Den Analysen liegen neben den vier Dramentexten und dem Live-Eindruck der Aufführungen auch (mit Ausnahme von *Die Welt zu Gast bei reichen Eltern*) Aufzeichnungen zugrunde.²³ Es konnte darüber hinaus umfangreiches Material, Kritiken und Sekundärliteratur zur Arbeitsweise und zu den Aufführungen hinzugezogen werden.²⁴

1.3.3 Beschränkung der Auswahl

Zur Beschränkung der Auswahl führte auch die Entscheidung, nur Werke von Einzelkünstlern einzubeziehen und daher auch die in Bezug auf das Thema Autorenregie sehr aufschlussreiche Theaterarbeit von *Rimini Protokoll* nicht in einer Einzelanalyse zu behandeln.

Rimini Protokoll, ein Künstlerkollektiv, das von Absolventen des Fachbereichs ›Angewandte Theaterwissenschaften‹ der Universität Gießen – Helgard Haug, Daniel Wetzel und Stefan Kaegi – gegründet wurde, erregte mit Rechercheprojekten, u. a. *Wallenstein* (2005), *Das Kapital* (2006) oder *Black*

21 | Die Veröffentlichungen werden in den Einzelanalysen bibliografisch nachgewiesen. Vgl. Kap. 11 Literatur- und Aufführungsverzeichnis.

22 | Von 2003 bis 2006 hat die Verfasserin als Chefdramaturgin am Schauspiel Kiel gearbeitet.

23 | Die Aufzeichnung von *Die Welt zu Gast bei reichen Eltern* liegt aus technischen Gründen beim Thalia Theater nicht vor.

24 | Datum und Ort der Aufzeichnung werden in den Einzelkapiteln genannt.

Tie (2010), die am Hebbeltheater Berlin, am Düsseldorfer Schauspielhaus, auf Kampnagel in Hamburg und an vielen weiteren Gastspielhäusern gezeigt wurden, Aufsehen und erhielt zahlreiche Auszeichnungen und gute Kritiken in der Fachpresse. *Rimini Protokoll* wurde 2007 für *Das Kapital*²⁵ mit dem Mülheimer Theaterpreis für das beste Drama ausgezeichnet, was zu einer Infragestellung der Theatertage als Festival für Gegenwartsdramatik durch den Verlag der Autoren geführt hat, mit dem Hinweis, dass dieser Dramentext nicht nachspielbar sei.²⁶ Die Auszeichnung wurde in Feuilletons, Dramaturgien und Verlagen äußerst kontrovers diskutiert: »Stück oder Nicht-Stück? Nachspielbar oder nicht nachspielbar? Weißes Blatt Papier oder beschriebenes Blatt Papier? Befürworter lobten die Wahl der Jury als mutig und innovativ, Gegner nannten sie eine Bankrotterklärung des Dramas.«²⁷ Der Kölner Verlag Hartmann und Stauffacher hat *Das Kapital* dagegen mit in sein Verlagsprogramm aufgenommen, seine beiden Lektoren Tobias Philippen und Marc Schäfers haben sich mittlerweile mit einem eigenen Verlagsprogramm (schaefersphilippen) selbstständig gemacht, das gerade Dramentexte, die keine konventionelle Dramenform²⁸ mehr aufweisen und in einem veränderten Produktionsprozess entstehen, in sein Programm aufnimmt: Das Verlagsprogramm umfasst so weitere Dramentexte von Autoren und Regisseuren, die im Kollektiv arbeiten, z. B. von *andcompany&Co.*, *Auftrag: Lorey*, *Datenstrudel*, *Hofmann&Lindholm* oder des Autorenduos *Sauter und Studlar*.²⁹

Kollektives Arbeiten an Dramentexten und Inszenierungen nimmt einen breiten Raum in der Theaterarbeit zu Beginn des 21. Jahrhunderts ein und würde – gerade was den Umgang mit dem Dramentext betrifft – eine eigene Untersuchung rechtfertigen. Im Rahmen dieser Untersuchung werden jedoch Arbeiten behandelt, die in der Verantwortung eines Künstlers entstanden sind, da sich daraus die Bezüge zum Produktionsprozess und die Stilmittel einer ›Handschrift‹ eindeutiger beurteilen lassen. Dennoch zeigt sich bereits hier eine Tendenz im Theater zu Beginn des 21. Jahrhunderts, dass sich künstlerische Arbeitsprozesse von der Fixierung auf eine Künstlerpersönlichkeit lösen.³⁰ Auch in den Werken der Autoren-Regisseure wird oft von einer Öffnung

25 | *Rimini Protokoll* (Helgard Haug/Daniel Wetzel): Karl Marx, *Das Kapital*, erster Band. UA Schauspielhaus Düsseldorf, 4.11.2006.

26 | *Rimini Protokoll* hat den Dramentext *Das Kapital* auf der Grundlage von Aussagen von Laien, die sich biografisch auf unterschiedliche Weise mit der Studie zur Ökonomie, *Das Kapital*, von Karl Marx und Friedrich Engels auseinandergesetzt haben, erstellt. Das Team hat die Uraufführung mit den Laiendarstellern inszeniert und es ist sehr unwahrscheinlich, dass der Text nachgespielt wird.

27 | Pauline Lorenz: Kein Drama. In: www.arte.tv/de/Schwerpunkte-SEPTEMBER-2008/2192592.html (gesehen am 26.5.2010).

28 | Mit ›konventioneller Dramenform‹ ist ein Dramentext gemeint, der sich in einen Haupt- und einen Nebentext unterteilt und der Dialogtexte von Figuren enthält, die eine fiktive Handlung transportieren. Vgl. Kap. 3.7.1 Die dramatische Form und ihre kritische Nutzung.

29 | Vgl. www.schaefersphilippen.de/index.php?id=13 (gesehen am 18.1.2010).

30 | Vgl. Kap. 9.3 Zum Autor-Regisseur.

des Produktionsprozesses zur Teamarbeit gesprochen, dennoch liegen in der Autorenregie die beiden künstlerischen Gestaltungsprozesse – Schreiben und Inszenieren – in der Verantwortung eines Künstlers, der die Möglichkeit hat, das implizite Modell der Inszenierung bereits im Dramentext zu konzipieren. Auf die Arbeitsweise von *Rimini Protokoll* werde ich im Verlauf der Untersuchung daher nur punktuell eingehen.

Autoren-Regisseure, die sich biografisch innerhalb des genannten Zeitraums entweder schwerpunktmaßig für das Schreiben oder das Inszenieren entschieden haben, werden (wie bei Margaretha Obexer, Roland Schimmelpfennig, Andreas Sauter und Bernhard Studlar für das Schreiben, bei Igor Bauersima für Regie) nicht für eine exemplarische Analyse eines Werkes herangezogen. Ebenso werden Autoren-Regisseure, die ihren Arbeitsschwerpunkt in einer anderen Kunstform gesetzt haben (wie Andres Veiel beim Film) nicht in der Einzelanalyse berücksichtigt. Zugleich ist es, wie sich bereits in den Biografien der Autoren-Regisseure zeigt, ein Merkmal der Autorenregie, dass die Arbeitsweise variiert, dass Künstler oft in anderen künstlerischen Gebieten Ausbildungen absolviert haben und sich erst im Laufe der künstlerischen Tätigkeit ein Schwerpunkt herauskristallisiert, der – wie bei Christoph Schlingensief, Gesine Danckwart, Nino Haratischwili oder Nuran David Calis – auch während der künstlerischen Laufbahn mehrfach wechselt. Nicht genannt werden in der Untersuchung Künstler, die nur in einzelnen Projekten für den Dramentext und die Inszenierung verantwortlich sind oder deren Arbeiten länger zurückliegen: Ingrid Lausund, Jan Neumann und Kristo Sagor sollen an dieser Stelle nur stellvertretend genannt werden.

Selbstverständlich gibt es einzelne Autoren-Regisseure und ihre Werke, die durchaus in Bezug auf veränderte Produktionsprozesse und Stilmittel beachtenswert sind, wie die Theaterarbeit von Igor Bauersima, Nuran David Calis, Gesine Danckwart, Nino Haratischwili und Falk Richter zeigt. Die Künstler und ihre Werke sollen daher im Folgenden zumindest kurz vorgestellt werden. Mit diesem Ausschnitt aus Werken und Arbeitsweisen von Theatermachern aus dem Zeitraum 2000-2009 wird zugleich deutlich, dass Autorenregie ein charakteristisches Verfahren im zeitgenössischen Theater darstellt und eine enorme Vielfalt an künstlerischen Ansätzen und gesellschaftlich relevanten Themen in diesen Arbeiten berührt werden. Auf einzelne Werke und Verfahren wird im Schlussteil der Untersuchung, in dem die Einzelanalysen ausgewertet werden und ›dramaturgische Verfahren³¹ der Autorenregie aufgestellt werden, noch einmal vergleichend eingegangen. Doch zunächst zur Übersicht weiterer Autoren-Regisseure und ihrer Werke, die neben den vier für diese Untersuchung exemplarisch ausgewählten Künstlern, kontinuierlich beide künstlerischen Arbeitsweisen, das Schreiben und das Inszenieren, verfolgt haben.

(a) Igor Bauersima

Igor Bauersima, 1964 in Prag geboren, arbeitet seit 1989 als Autor, Regisseur, Architekt, Bühnenbildner und Musiker. 1993 gründete er die freie Theatergruppe *OFF OFF Bühne* in Zürich, für die er neun Stücke geschrieben und inszeniert hat:

Die so entstandenen Inszenierungen beschäftigten sich vor allem mit dem Verhältnis von Fiktion und Realität, spielten mit den Möglichkeiten, Video/Film erzählerisch in die Stücke zu integrieren und somit auf verschiedenen Ebenen – ästhetisch wie inhaltlich – das Theater einem modernen Lebensgefühl und zeitgenössischen Themen anzunähern.³²

Igor Bauersima gründete zudem 1998 mit Réjane Desvignes eine Produktionsfirma und konzipiert seitdem Dramentexte und Inszenierungen zum Teil mit ihr gemeinsam. Für *Forever Godard*³³ erhielt die *OFF OFF Bühne* 1998 den Impulse-Preis, eine wichtige Auszeichnung für freie Produktionen in Deutschland und fiel dabei der damaligen Düsseldorfer Intendantin Anna Badura auf. Bauersimas Uraufführung von *norway.today*, ein Dramentext, der von zwei Jugendlichen handelt, die sich per Internet in Norwegen zum gemeinsamen Selbstmord verabreden, fand 2001 so erstmalig an einem Stadttheater, dem Düsseldorfer Schauspielhaus, statt.³⁴ 2001 wurde Bauersima für diesen Dramentext zum Nachwuchsautor des Jahres von *Theater heute* gewählt und erhielt darüber hinaus bei den Mülheimer Theatertagen 2001 den Publikumspreis. *norway.today* war in den Jahren 2003 und 2004 das meistgespielte Stück auf deutschen Bühnen überhaupt und wurde in mehrere Sprachen übersetzt. An der Regie Bauersimas wird in den Kritiken hervorgehoben, dass er in seiner Inszenierung von *norway.today* »szenisches und filmisches Geschehen perspektivenreich miteinander verknüpft, die Figuren zu Grenzgängern ihrer Wahrnehmungen und Erfahrungen werden«³⁵, und dass Bauersima ein Drama für die Internet-Generation geschrieben habe.³⁶ Bauersimas szenische Texte lassen sich als geschlossene (Versuchs-) Anordnungen beschreiben.³⁷ 2006 hat Bauersima mit *Boulevard Sevastopol*³⁸ am Wiener Burgtheater seinen zunächst letzten eigenen Dramentext umgesetzt, nachdem er für seine Arbeit als Autor-Regisseur zunehmend kritisiert³⁹ wurde. Vor allem für die Rockoper

32 | Anja Dürrschmidt: Igor Bauersima. Von der Unmöglichkeit, ein Ochse zu sein. In: Stück-Werk 4. Deutschschweizer Dramatik. Hrsg. von Veronika Sellier. Berlin 2005, S. 13-17, hier S. 14.

33 | Igor Bauersima: *Forever Godard*. UA Zürich, Theaterhaus Gessnerallee, 18.2.1998.

34 | Igor Bauersima: *norway.today*. UA Düsseldorfer Schauspielhaus, 15.11.2000.

35 | Andreas Rossmann: Spielmodell Abgrund. Uraufgeführt in Düsseldorf: Igor Bauersimas *norway. today*. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 17.11.2000.

36 | Vgl. Kap. 8.4.3 Dramaturgie der intermedialen Transformation.

37 | Vgl. Dürrschmidt: Von der Unmöglichkeit, ein Ochse zu sein, S. 17.

38 | Igor Bauersima / Réjane Desvignes: *Boulevard Sevastopol*. UA Wien, Burgtheater im Akademietheater, 31.3.2006.

39 | »Selbstverliebt verfasst, selbstverliebt ausgestattet, selbstverliebt in Szenen gesetzt – die Personalunion Autor, Regisseur und Bühnenbauer verhindert jedwede kritische Dis-

*Oh die See*⁴⁰, ein Auftragswerk für das Deutsche Schauspielhaus Hamburg ernährte Bauersima ausschließlich negative Kritik:

Bauersima, der vermeintliche Allesköninger, zeichnet hier nicht nur verantwortlich für die banalen Texte, die Regie, das Bühnenbild und die Kostüme, sondern auch für die musikalische Leitung. Eine Überforderung, der am schlimmsten die Schauspieler zum Opfer fallen.⁴¹

Gegenwärtig führt Bauersima bevorzugt Opernregie, unter anderem an der Staatsoper Stuttgart.⁴²

(b) Nuran David Calis

Nuran David Calis, 1976 in Bielefeld geboren, studierte von 1996-2000 Regie an der Otto-Falkenberg-Schule in München und hat nach Assistenzten an den Münchener Kammerspielen und am Schauspielhaus Zürich mit Schauspielern und Laien Dramentexte und Inszenierungen entwickelt. Zahlreiche Auftragswerke, unter anderem am Thalia Theater in der Gaußstraße (*Einer von uns*, 2008)⁴³, am Schauspiel Hannover (*Urbanstories*, 2005)⁴⁴ oder am Schauspiel Essen (*Homestories – Geschichten aus der Heimat*, 2006)⁴⁵ sind in enger Zusammenarbeit mit den (zumeist jugendlichen) Darstellern entstanden. Mit *Dog eat Dog*⁴⁶, dem ersten Teil einer ›Heimatatriologie‹, hat Calis (jedoch als Autor, nicht als Regisseur) an den Autorentheatertagen 2003 in Hamburg teilgenommen und 2004 den zweiten Teil, *Dogland*⁴⁷, im Rahmen der Werkstatttage am Wiener Burgtheater erstellt. Der dritte Teil der Heimatatriologie, *Café Europa*⁴⁸, wurde von Stephanie Sewella am Schauspiel Essen uraufgeführt.

Calis begleitet in seinen eigenen Inszenierungen der Wunsch, »Laien und Profis einmal in anderer Art und Weise einander begegnen zu lassen.«⁴⁹ Zu-

tanz.« Peter Roos: Stückchenbeschleuniger. Glaubt bloß nicht an Liebe, die im weltweiten Netz entsteht: Igor Bauersima hat sein neues Schauspiel *Boulevard Sevastopol* am Wiener Akademietheater uraufgeführt. In: Die ZEIT, 6.4.2006.

40 | Igor Bauersima: *Oh die See*. UA Hamburg, Deutsches Schauspielhaus, 6.1.2006.

41 | Christine Dössel: Welch Schock, Marokko rockt. Ein Schlag ins Wasser. Igor Bauersimas Rockoperversion der Odyssee in Hamburg. In: Süddeutsche Zeitung, 9.1.2006.

42 | Georg Friedrich Händel: *Teseo*. UA Staatsoper Stuttgart, 1.5.2009, Regie: Igor Bauersima.

43 | Nuran David Calis: *Einer von uns*. UA Hamburg, Thalia Theater in der Gaußstraße, 5.11.2008.

44 | Nuran Calis: *Urbanstories*. Schauspiel Hannover, 17.3.2005.

45 | Nuran Calis: *Homestories – Geschichten aus der Heimat*. Schauspiel Essen, 11.2.2006.

46 | Nuran David Calis: *Dog eat Dog – Raus aus Baumheide*. 1. Teil der Heimatatriologie. UA Hamburg, Thalia Theater in der Gaußstraße, 14.10.2003. Regie: Annette Pullen.

47 | Nuran David Calis: *Dogland*. 2. Teil der Heimatatriologie. UA Theater Bielefeld, 9.9.2005. Regie: Philipp Preuß.

48 | Nuran David Calis: *Café Europa*. 3. Teil der Heimatatriologie. UA Schauspiel Essen, 11.2.2006. Regie: Stephanie Sewella.

49 | Claus Cäsar: Authentizität, poetischer Realismus und Utopie. In: Programmzettel Thalia Theater in der Gaußstraße, Hamburg. Spielzeit 2008/2009. Nuran Calis: *Einer von uns*. Re-

gleich führen die Jugendlichen als eine Art ›kollektiver Erzähler‹ durch den Abend und werden zu gleichberechtigten Partnern auf der Bühne, ohne die Differenz zu den Profischauspielern zu leugnen. Seine Produktion *Homestories – Geschichten aus der Heimat* mit Jugendlichen aus Essen-Katernberg am Schauspiel Essen wurde mit dem ›Bundespreis Soziale Stadt‹ ausgezeichnet. Seine Dramentexte werden vom Fischer Verlag vertreten.⁵⁰ Nuran David Calis entwickelt seine Dramentexte jedoch nur teilweise bei der Probenarbeit. In *Einer von uns* hat er einen – vorab geschriebenen – Stücktext für drei Schauspieler mit Szenen verknüpft, die er mit Hamburger Jugendlichen aus Befragungen und Improvisationen entwickelt hat, »die, verdichtet und bearbeitet, ihren Erfahrungen und Sehnsüchten Ausdruck verleihen [...].«⁵¹ Heimat und Identitätsfindung sind die Hauptthemen, die Calis in seinen Theaterarbeiten berührt und er entwickelt die Projekte mit den Jugendlichen »so realitätssatt [...], dass er in den anderen Werken eine stärkere poetische Ebene braucht.«⁵² Neben eigenen Dramentexten entwickelt Calis auch Neubearbeitungen von Klassikern, so *Frühlings Erwachen!*⁵³ nach Frank Wedekind, 2007 für das Schauspiel Hannover oder 2009 *Krankheit der Jugend*⁵⁴ nach Ferdinand Bruckner für das Schauspiel Essen. In Projektarbeiten mit Jugendlichen lässt Calis seinen zweiten Vornamen weg, während er andere Texte, die er ohne direkte Beteiligung von Jugendlichen schreibt, mit ›Nuran David Calis‹ unterzeichnet. Ähnlich wie Armin Petras/Fritz Kater unterstreicht Calis hier eine Arbeitsweise, auf der gerade der künstlerische Schwerpunkt liegt, mit einem, wenn auch nur leicht veränderten Namen.⁵⁵ Im Mai 2008 wurde Calis' erster Spielfilm: *Meine Mutter, mein Bruder und ich*⁵⁶ in Deutschland ausgestrahlt.

(c) Gesine Danckwart

Gesine Danckwart, Jahrgang 1969, studierte Theaterwissenschaft in Bonn und gründete eine Spielstätte für freies Theater in Berlin-Moabit. Ihren Durch-

daktion: Claus Cäsar, o. S.

50 | Vgl. www.fischertheater.de/sixcms/detail.php?template=tt_default_wrapper&_content_template=tt_autoren2_detail&_navi_area=tt_vert1&_navi_item=01.00.00.00&id=901311&_letter=C (gesehen am 27.1.2010).

51 | Cäsar: Authentizität, poetischer Realismus und Utopie, o. S.

52 | Stefan Keim: Nuran David Calis: Ganz nah ans Herz ran. In: Stück-Werk 5. Hrsg. von Barbara Engelhardt und Andrea Zagorski. Berlin 2008, S. 23-26, hier S. 26.

53 | Nuran David Calis: Frühlings Erwachen! (nach *Frühlingserwachen* von Frank Wedekind) UA Schauspiel Hannover, 27.2.2007.

54 | Nuran David Calis: Krankheit der Jugend. (Neubearbeitung nach Ferdinand Bruckner) UA Schauspiel Essen, 9.2.2009.

55 | Vgl. Kap. 5.1.1 Der Regisseur Armin Petras und der Autor Fritz Kater.

56 | Nuran David Calis (Buch und Regie): *Meine Mutter, mein Bruder und ich*. Produktion von d.i.e.film.gmbh in Koproduktion mit Burkert Bareiss Development, arte und dem Bayerischen Rundfunk (BR). Deutschland/Armenien, 2006.

bruch als Autorin hatte sie 1999 mit dem Dramentext *Girlsnightout*.⁵⁷ Sie erhielt daran anschließend zahlreiche Auftragswerke als Autorin und Regisseurin, zuletzt am Hebbeltheater am Ufer in Berlin (*Soll: Bruchstelle*, 2005 und *Auto*, 2009⁵⁸), am Maxim Gorki Theater (*Und morgen steh ich auf*, 2006⁵⁹) und am Nationaltheater Mannheim (*Müller fährt*, 2007, *Und die Welt steht still*, 2009⁶⁰). Nach der Uraufführung von *Ping Tan Tales*⁶¹ an den Sophiensälen Berlin, erarbeitete sie, unterstützt vom Goethe Institut eine deutsch-chinesische Aufführung des Projektes, die 2009, im Rahmen des Festivals Neuere Deutsche Dramatik in Shanghai stattfand und 2010 zur Expo nach Shanghai eingeladen wurde. Zurzeit erarbeitet Danckwart eine Auftragsproduktion für das Schauspiel Köln. Mit *Umdeinleben* debütierte sie zudem 2009 als Filmmacherin.

Texte schreibt Danckwart in Bezug auf Projekte, die sie plant, oft erst während der Probenzzeit im Austausch (jedoch nicht basierend auf Improvisationen) mit dem Team. Der Verzicht auf die Arbeitsteilung zwischen Schreiben und Regie hat sich in ihrer Arbeit zunehmend durchgesetzt; ungerne gibt Danckwart »Entscheidungen über die Rahmenbedingungen ihrer Theaterarbeit aus der Hand und sucht sich alles selbst: Produktionspartner, Format, Medium, Schauspieler und Orte.«⁶² Danckwart betont, dass mittlerweile eher die Arbeitssituation und der Ort Ausgangspunkte für ihre Produktionen seien, nicht der Text. Die Texte handeln von den Veränderungen der Arbeitswelt und ›Zurichtungen‹ durch gesellschaftliche und ökonomische Funktionalisierungen.⁶³ In ihrem ersten Dramentext *Girlsnightout* steht beispielsweise die ›Funktionalisierung‹ des weiblichen Körpers im Zentrum des Textes:

Girlsnightout lässt keinen Zweifel daran, dass und wie sehr der – hier: weibliche Körper das Ziel von Funktionalisierung und Optimierungsbemühungen ist, die sich hier noch weitgehend auf den Liebesmarkt beziehen. Sowohl der Befehl zur Reproduktion als auch die

57 | Der Fischer-Verlag vertritt die Dramentexte von Gesine Danckwart. www.fischertheater.de (gesehen am 30.4.2010).

58 | Gesine Danckwart: *Soll: Bruchstelle*. UA Berlin, Hebbel am Ufer, 23.9.2005. / Gesine Danckwart: *Auto*. UA Berlin, Hebbel am Ufer, 7.1.2009.

59 | Gesine Danckwart: *Und morgen steh ich auf*. UA Berlin, Maxim Gorki Theater, 6.3.2006.

60 | Gesine Danckwart: *Müller fährt*. Ein Straßenprojekt. UA Nationaltheater Mannheim, 13.4.2007. / Gesine Danckwart: *Und die Welt steht still*. UA Nationaltheater Mannheim, 30.4.2009.

61 | Gesine Danckwart: *Ping Tan Tales*. UA Berlin, Sophiensäle, 3.4.2008.

62 | Anna Opel: Gesine Danckwart. *Conditio humana und all das*. In: *Stück-Werk 5*. Hrsg. von Barbara Engelhardt und Andrea Zagorski. Berlin 2008, S. 27-30, hier S. 27.

63 | Vgl. Claus Cäsar: Was mich interessiert, ist die Frage nach dem Außen. Ein Gespräch mit Gesine Danckwart. In: *Radikal weiblich? Theatralautorinnen heute*. Hrsg. von Christine Künzel. *Theater der Zeit, Recherchen 72*. Berlin 2010, S. 68-81, hier S. 70f.

Aufforderung zur sexuellen Verfügbarkeit zeichnen das Bild eines Körpers, der vor allem aufs Funktionieren abzielt.⁶⁴

Danckwart wurde mit dem Schreiben von Dramentexten populär, hat jedoch seit der Recherchearbeit *Soll: Bruchstelle* auch die Regie für die Uraufführung ihrer Texte selbst übernommen. Mit diesem Schritt, der an die ursprüngliche Gründung der freien Produktionsstätte anknüpfte, haben sich auch die Dramentexte verändert:

Je konkreter in ihnen [den Dramentexten] soziale Erfahrung sedimentiert, desto mehr kennzeichnen sie eine Polyperspektivität, die unterschiedliche, auch sich widersprechende Beschreibungen gleicher Sachverhalte [...] Einerseits sind die Sätze eingebunden in den Rahmen einer spezifischen Figur, andererseits beziehen sie sich zurück auf das unmittelbar zuvor Gesagte: eine Mehrdeutigkeit, die im Unterschied der ironischen Widersprüchlichkeit der frühen Texte, beide aufgeworfenen Referenzen gelten lässt.⁶⁵

Die neueren Texte sind durch den Bezug auf die Orte (durch bestimmte Soziolekte) geprägt. Diese Dramentexte werden kaum nachgespielt, da sie an den Ort des Schreib- und Inszenierungsprozesses gebunden sind. Gesine Danckwart bewegt sich mit ihrer Arbeitsweise an der Grenze der Produktionsmöglichkeiten von Stadttheatern.⁶⁶

(d) Nino Haratischwili

Nino Haratischwili ist 1983 in Tiflis, Georgien geboren. Von 1999-2003 leitete sie die freie, zweisprachige Theatergruppe *Das Fliedertheater*, für die sie bereits eigene Texte schrieb und inszenierte. Von 2000 bis 2003 studierte sie Filmregie an der Staatlichen Schule für Film und Theater in Tiflis, bevor sie 2003-2007 das Studium der Theaterregie an der Hamburger Theaterakademie absolvierte. Die Uraufführung von *Z*⁶⁷, die sie selbst im Rahmen eines Studienprojektes einrichtete, wurde zu mehreren Gastspielen u. a. in Heidelberg, Jena und Bremen eingeladen. Seitdem arbeitet Haratischwili als freie Autorin und Regisseurin vor allem in Hamburg, für Auftragsarbeiten bisher auch in Göttingen und Heidelberg. Die Auftragsstücke *Agonie* (2007)⁶⁸, *Müde Men-*

64 | Claus Cäsar: Und lebe doch. Anmerkungen zu den Theatertexten Gesine Dankwarts. In: Ebd., S. 60-67, hier S. 60.

65 | Ebd., S. 65.

66 | »Dieses Projekt [das Straßenbahn-Projekt *Müller fährt* am Nationaltheater Mannheim] hat sich sicher an der Grenze dessen bewegt, wie man an einem festen Haus arbeiten kann.« Cäsar: Was mich interessiert, ist die Frage nach dem Außen, S. 72.

67 | Nino Haratischwili: Z. Ein Theaterstück. UA Hamburg, Thalia Theater in der Gaußstraße (Studienprojekt der Theaterakademie Hamburg), Februar 2006.

68 | Nino Haratischwili: Agonie. UA Hamburg, Lichthof Theater, 21.9.2007.

schen in einem Raum (2008)⁶⁹ und *Algier* (2009)⁷⁰ kamen am Lichthof Theater in Hamburg, in ihrer Regie zur Uraufführung. *Selma, 13* (2009, Hamburg, Fleetstreet Theater)⁷¹ und *Radio Universe* (2010, Kampnagel)⁷² wurden in der Regie von Nina Mattenklotz, einer damaligen Studienkollegin der Theaterakademie, uraufgeführt. *Selma, 13* wurde zudem zu den Autorentheatertagen 2009 am Thalia Theater Hamburg eingeladen sowie ans Maxim Gorki Theater, Berlin. Haratischwili arbeitet kontinuierlich als Autorin von Prosa- und Theatertexten und inszeniert selbst. Obwohl ihr künstlerischer Schwerpunkt eindeutig beim Schreiben liegt, betont sie auch die Vorteile der gekoppelten Arbeitsweise von Schreiben und Inszenieren:

Regieführen ist [...] nicht so einsam wie das Schreiben, es bedeutet Austausch und gemeinsame Suche. Regie lässt sich außerdem gut mit dem Schreiben verbinden. Das, was ich zu sagen habe, kann ich aufschreiben und es dann direkt an Menschen weitergeben. Ich kann das von mir als Autorin ›gesehene‹ Wort lebendig werden lassen, damit es auch viele andere sehen.⁷³

Ihre Stücke und Prosatexte werden von Felix Bloch Erben und vom Verlag der Autoren vertreten.⁷⁴ 2008 erhielt sie den Autorenpreis des Heidelberger Stückemarktes für *Liv Stein*⁷⁵, den Rolf-Mares-Preis der Hamburger Theater für *Agonie* am Lichthof Theater in der Kategorie ›Außergewöhnliche Aufführungen‹ sowie 2010 den Adelbert-von-Chamisso-Förderpreis der Robert-Bosch-Stiftung. Ihr Roman *Juja* wurde 2010 auf die Longlist zur Verleihung des Deutschen Buchpreises gesetzt. Die konventionelle Aufteilung von Dialogtext als gesprochenem Text und Nebentext als Regieangaben wird von Haratischwili durch Prosa-Texte erweitert.

Haratischwili's Blick auf die Welt ist kritisch und fragend, leidenschaftlich und manchmal voller Wut, aber nie denunziatorisch. Vielmehr ist über der Gegenwart, die sie erschafft, eine zweite Ebene entstanden, ein Möglichkeitsraum aus poetischen Zwischentexten,

69 | Nino Haratischwili: Müde Menschen in einem Raum. UA Hamburg, Lichthof Theater, 10.10.2008.

70 | Nino Haratischwili: Algier. UA Hamburg, Lichthof Theater, 5.6.2009.

71 | Nino Haratischwili: Selma, 13. UA Hamburg, Fleetstreet Hamburg/Theaterakademie, 28.6.2008. Regie: Nina Mattenklotz.

72 | Nino Haratischwili: Radio Universe. UA Hamburg, Kampnagel Fabrik, 7.4.2010. Regie: Nina Mattenklotz.

73 | Barbara Müller-Wesemann: Ich erfinde immer einen Kern, der mir selber weh tut. Ein Gespräch mit Nino Haratischwili. In: Radikal weiblich?, S. 231-242, hier S. 234.

74 | Eine detaillierte Übersicht der Werke von Nino Haratischwili findet sich auf der Internetseite des Verlags der Autoren und des Henschel Verlags. Vgl. <http://verlagderautoren.d4v3.de/autoren/autor.php?id=566> und <http://www.felixblocherben.de/index.php5/aid/650/Action/showAuthor/fbe/823b053c1f776d7da580055ca7d2d0d0/> (gesehen am 18.9.2009).

75 | Nino Haratischwili: Liv Stein. Theater der Stadt Heidelberg. UA 14.2.2009.

der den vorwärtsdrängenden Erzählungen mit ihrer Werthaltigkeit kleine Atempausen verordnet.⁷⁶

Die Nebentexte vermitteln ein konkretes Gefühl: »Sie lassen sich nicht realistisch inszenieren, sondern ihre Atmosphäre stellt sich eher über nonverbale Zeichen, wie z. B. Musik her.«⁷⁷ Die sprachlichen Bilder, Metaphern, nehmen einen großen Raum ein und sind durch eine Künstlichkeit, Fremdartigkeit beim Sprechen ausgezeichnet, die sich auch auf die Darstellungsweise auswirkt.

Schreiben und Regieführen sind für Haratischwili zwei völlig verschiedene Bereiche, die sie nicht notwendig verbindet und daher auch unabhängig voneinander (durch das Inszenieren von Fremdtexten oder das Schreiben von Prosa und Dramentexten für andere Regisseure) weiter verfolgt.

(e) Falk Richter

Falk Richter, Jahrgang 1969, studierte Linguistik und Philosophie sowie Schauspieltheaterregie an der Universität Hamburg. Seine Inszenierung *Nothing Hurts*⁷⁸, die in Zusammenarbeit mit der Choreografin Anouk van Dijk auf Kampnagel aufgeführt wurde, wurde zum Theatertreffen in Berlin, 2000, eingeladen. Für die Schaubühne am Lehniner Platz recherchierte und schrieb Richter das Auftragsstück *Peace*⁷⁹ über die Berichterstattung zum Krieg in Ex-Jugoslawien, dessen Uraufführung er selbst inszenierte. Die ersten Dramentexte und Inszenierungen Richters handeln von einer fragmentierten, medialisierten und virtuellen Welt, die ihm den Ruf des »medialen Ausstellungskünstler[s] unter den jungen Dramatikern«⁸⁰ einbrachte: Mediale Mittel bestimmen jedoch auch in seinen jüngeren Inszenierungen das Bühnengeschehen und werden mit der Handlung verknüpft.

Richter wechselte zur Spielzeit 2000/2001 von der freien Theaterarbeit zum Schauspielhaus Zürich als Hausregisseur. Seit der Spielzeit 2006/2007 arbeitet Richter als Autor und Regisseur an der Schaubühne am Lehniner Platz. Neben zahlreichen Inszenierungen anderer Dramentexte hat er auch regelmäßig eigene Texte inszeniert.⁸¹ Hervorzuheben ist in Bezug auf die Produktionsweise der ›work in progress‹ – Zyklus *Das System*, der in vier Teilen in der Spielzeit 2003/2004 entstanden ist: »Als multimediale und interdisziplinäre

76 | Barbara Müller-Wesemann: Ich, Du: Ist es eine Möglichkeit von Wir? Über Nino Haratischwili, eine georgische Autorin und Regisseurin in Deutschland. In: Radikal weiblich?, S. 217-230.

77 | Nino Haratischwili bei einem Gespräch im Seminar ›Autorenregie‹ (Leitung: Karin Nissen-Rizvani) im SoSe2008, 11.7.2008 an der Universität Hamburg zu ihrem Dramentext und der Inszenierung ihrer Diplominszenierung *Medeia*.

78 | Falk Richter u. Anouk van Dijk: *Nothing Hurts*. UA Hamburg, Kampnagel, 22.4.1999.

79 | Falk Richter: *Peace*. UA Berlin, Schaubühne am Lehniner Platz, 13.6.2000.

80 | Gerhard Stadelmaier: Flieg, Feuilleton, flieg. Wir Maikäfer waren im Krieg: *Peace* von Falk Richter an der Berliner Schaubühne uraufgeführt. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 15.6.2000.

81 | Eine ausführliche Werkübersicht findet sich auf der Homepage von Falk Richter: www.falkrichter.com (gesehen am 22.4.2010).

Forschungsstelle verstand sich das Projekt, welchem von der Schaubühne am Lehniner Platz [...] große Freiheiten eingeräumt wurden.⁸² Aus der Zusammenarbeit mit Fachleuten und Theatermachern sind ein umfangreiches Rahmenprogramm und vier Theaterabende hervorgegangen. Zwei von ihnen hat Falk Richter, der stets den Versuch unternimmt, »die Systeme und Auswüchse unserer Lebenswelt aufzuzeigen⁸³, geschrieben und zugleich in Szene gesetzt: *Unter Eis*⁸⁴ und *Hotel Palestine*.⁸⁵ Falk Richter äußert sich häufig programmatisch zu seiner Theaterarbeit. So spricht Richter im Zusammenhang mit der Reihe *Das System* von seinem Versuch, »den Begriff des Stückes und der Autorschaft für [sich] [...] noch einmal neu zu definieren und zu erweitern«⁸⁶, indem er ein ›Labor‹ einrichtet, in dem Theatermacher, Wissenschaftler und Künstler anderer Sparten Konzepte, Videoarbeiten und Texte entwickeln können und Theatertexte in diesem Prozess geschrieben und aufgeführt werden.

Nach einer längeren Pause in der Arbeit als Autor knüpft Falk Richter mit *Trust*⁸⁷ an der Schaubühne am Lehniner Platz im Oktober 2009 wieder an diese Arbeitsmethode an, in der er den Dramentext in Abstimmung mit den choreografischen Szenen von Anouk van Dijk erst entwickelt hat: »Man fängt mit einer Idee an, mit einer Ausgangssituation für Improvisationen und nicht mit einem Text. Statt klar definierter Figuren und einer Narration hat man unterschiedliche Ereignisse und Intensitäten, die sich aneinanderreihen.«⁸⁸ Die gesammelten Dramentexte von Falk Richter sind 2005 beim Fischer-Verlag erschienen⁸⁹, für *Trust* liegen die Rechte beim Autor. Ähnlich wie Haratischwili begründet Richter sein Interesse an der Autorenregie mit der Möglichkeit, die Einsamkeit des Schreibprozesses mit der Arbeit im Team an einer Inszenierung zu kombinieren:

82 | Anja Dürrschmidt (Hrsg.): Falk Richter. *Das System. Materialien, Gespräche, Textfassungen zu Unter Eis*. Theater der Zeit, Recherchen 22. Berlin 2004, S. 8.

83 | Anja Dürrschmidt: Der Glaube ans System. Überlegungen nach einem Gespräch mit Falk Richter. In: *Theater der Zeit* 59 (2004) H.4, S. 52.

84 | Falk Richter: *Das System 2. Unter Eis*. UA Berlin, Schaubühne am Lehniner Platz, 15.4.2004. Zum zweiten Teil von *Das System – Unter Eis* liegt ein umfangreicher Rechercheband vor, der Ausschnitte aus verschiedenen Fassungen, Recherchematerial zum Text und zum Bühnenbild sowie Einblicke in den Probenverlauf dokumentiert. Vgl. Falk Richter. *Das System. Materialien, Gespräche, Textfassungen zu Unter Eis*. Hrsg. von Anja Dürrschmidt. Theater der Zeit, Recherchen 22. Berlin 2004.

85 | Falk Richter: *Das System 4. Hotel Palestine*. UA Berlin, Schaubühne am Lehniner Platz, 2.5.2004.

86 | Anja Dürrschmidt: *Das System* wird gestartet. Im Gespräch mit Falk Richter. In: Falk Richter. *Das System*, S. 50-63, hier S. 50.

87 | Falk Richter u. Anouk van Dijk: *Trust*. UA Berlin, Schaubühne am Lehniner Platz, 10.10.2009.

88 | Peter Laudenbach: Interview mit Falk Richter über *Trust* an der Schaubühne. In: tip Berlin, 1.10.2009.

89 | Falk Richter: *Unter Eis*. Frankfurt a. M. 2005. (Enthält die Dramentexte: *Alles. In einer Nacht, Kult. Eine Tragödie, Gott ist ein DJ, Nothing Hurts, PEACE, Electronic City, Sieben Sekunden, Das System* mit *Deutlich weniger Tote* und Ausschnitten aus *Hotel Palestine* und *Krieg der Bilder*).

Als Autor ziehe ich mich zurück und würde mit der Zeit vereinsamen. Als Regisseur bin ich mit Menschen zusammen, muss mich um alles kümmern. Aber man bekommt durch die Arbeit viel Energie zurück, was wieder Kraft zum Schreiben gibt.⁹⁰

Falk Richter sucht mit seinen Dramentexten unermüdlich nach einer dramatischen und inszenatorischen Form, politische bzw. wirtschaftliche Themen zu verhandeln⁹¹ und setzt sich damit der permanenten Kritik aus, an den großen Themen aufgrund einer zu naiven Herangehensweise⁹² zu scheitern.

Die Beschreibung der Arbeitsweisen der Autoren-Regisseure verweist bereits auf zentrale Fragen, mit denen sich diese Untersuchung befasst: Inwieweit verändert sich durch Autorenregie auch das ›ästhetische Prinzip‹ eines Werkes, inwieweit bereiten veränderte Ausbildungswägen auf die kombinierte Arbeitsweise vor, welchen Einfluss haben Produktionsweisen auf das Werk oder welche ›dramaturgischen Verfahren‹ lassen sich trotz der sehr unterschiedlichen künstlerischen Wege, durchgehend erkennen? Bei der Analyse dieser Fragen, insbesondere im Schlussteil der Arbeit wird punktuell auf die hier genannten Autoren-Regisseure und ihre Arbeitsverfahren vergleichend eingegangen.

Im europäischen Theater ist ebenfalls die Arbeitsweise zu beobachten, dass Theatermacher sowohl für den Dramentext als auch die Inszenierung verantwortlich zeichnen. Beispielsweise wurde die Arbeit *Väter* von Alvis Hermanis bei den Autorentheatertagen 2008 in Hamburg gezeigt sowie die Uraufführung von *Judasevangelium oder Verrat ist deine Passion* von Kornél Mundruczó im Oktober 2009 am Thalia Theater. Auch die niederländische Theatermacherin Alize Zandwijk hat mit *moeders* bei den Autorentheatertagen 2008 eine Theaterarbeit gezeigt, für die sie selbst, in Zusammenarbeit mit den Schauspielern, den Dramentext erstellt hat. Die jährlich in Wiesbaden stattfindende *Biennale Neue Dramatik* gibt zudem einen guten Überblick über das zeitgenössische Theater im europäischen Raum. Beim Festival vom 17.-27. Juni 2010 waren vier Autoren-Regisseure: Alvis Hermanis, Cezaris Graužinis, Dmitrij Krymow und Lineke Rijxman mit ihren Werken eingeladen.⁹³ Darüber hinaus gibt das seit 2000 jährlich stattfindende *F.I.N.D.* Festival an der Schaubühne am Lehniner Platz einen guten Überblick über internationale neue Dramatik, die teilweise von Autoren-Regisseuren geschrieben und inszeniert wurde.⁹⁴

90 | Klaus Witzeling: Wie ein modernes Märchen beginnt. Falk Richter präsentiert im Schauspielhaus sein neues Stück *Electronic City*. In: Hamburger Abendblatt, 30.1.2003.

91 | Vgl. Dürrschmidt: Das System wird gestartet, S. 51.

92 | »Während Richters Text beim Lesen Irritationen erlaubt – Hat sie das erlebt? Hat sie das geträumt? Hat sie das aus dem Fernsehen? –, setzt seine Inszenierung auf ein relativ ungebrochenes ›Guckt mal, so sind die!« Christiane Kühl: Die Presse denkt ans Prada-Kleidchen. In: die tageszeitung, 15.6.2000.

93 | Vgl. www.newplays.de/index.php?page=festival&content=festival&language=de_DE (gesehen am 12.6.2010).

94 | Vgl. www.schaubuehne.de/de_DE/program/festival/#104236 (gesehen am 12.1.2011).

Um die europäische Theaterlandschaft zu berücksichtigen, müssten auch die jeweiligen institutionellen Bedingungen der Theater in die Analysen einbezogen werden, was eine eigene Untersuchung rechtfertigen würde. Hans-Thies Lehmann hat in seinem Vortrag *Dramaturgie nach dem Drama*⁹⁵ die Sonderstellung des subventionierten Theatersystems in Deutschland sowie die besondere Bedeutung von ›Dramaturgie‹⁹⁶ und der damit zusammenhängenden intellektuellen Reflexion von szenischen Texten (in der Wissenschaft aber auch in der künstlerischen Arbeit) hervorgehoben.

Im folgenden Kapitel wird die Forschungslage zum Thema ›Dramentext und Inszenierungstext‹ aufgezeigt, um davon ausgehend die Wechselwirkung des Schreib- und Inszenierungsprozesses auch in der Theaterpraxis im Untersuchungszeitraum zu beschreiben.

95 | Hans-Thies Lehmann: Dramaturgie nach dem Drama. Vortrag am 20.1.2010 an der Universität Hamburg, im Rahmen der Ringvorlesung Hamburgische Dramaturgien. In: www.hamburgische-dramaturgien.de (gesehen am 21.1.2010).

96 | Vgl. Kap. 3.8. Dramaturgische Verfahren.