

Welche Rolle spielt der Dramaturg?

SCHWERPUNKT

PRESSEARBEIT



Theaterpädagogik



VERMITTLER ZWISCHEN
TEXT + BÜHNE

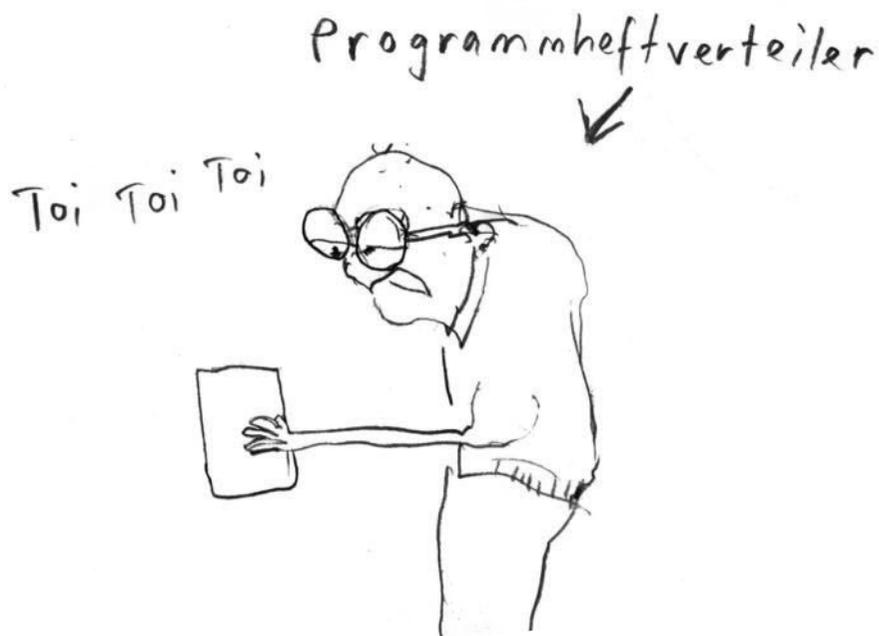
Frustrierter,
überqualifizierter
Programmheftkleber



Die Illustrationen im Schwerpunkt
stammen vom Bühnenbildner Patrick
Bannwart (siehe auch Seite 62)

Essay: Die Entwicklung des Berufs	42
Zwei Dramaturgen im Gespräch: Merle Fahrholz (Musiktheater) und Diether Schlicker (Tanz)	46
Arbeitsalltag eines Schauspielers	50
Porträt I: Winnie Karnofka	54
Porträt II: Johannes Blum	56
Porträt III: Anne do Paço	58
Philipp Löhle: Ein Gedicht für Dramaturgen	60

ROLLENBESETZUNG



WELCHE ROLLE SPIELT DER DRAMATURG?

Porträt eines rätselhaften Berufs

DAS ZEITALTER DER DRAMATURGIE UND SEINE WIDERSPRÜCHE

*Christian Holtzhauer, Vorsitzender der Dramaturgischen Gesellschaft,
über die Entwicklung des Dramaturgenberufs*

Text_Christian Holtzhauer

Auch wenn Dramaturgie als Aufgabe und Beruf im Theater sich in Deutschland auf eine lange Tradition berufen kann, die spätestens im 18. Jahrhundert mit Lessing ihren Anfang nahm, hat sich unser heutiges Verständnis von dramaturgischer Arbeit erst seit den 1950er-Jahren herausgebildet. Ein ganzer Berufsstand schickte sich damals an, die inhaltliche, ästhetische und politische Erneuerung des deutschen Theaters nach den Jahren der Isolation entscheidend mitzugestalten. Anschluss an die internationale Theaterszene zu finden, eine neue deutschsprachige Dramatik zu entwickeln und Platz für künstlerische Experimente zu schaffen sahen die Dramaturgen (Dramaturgie war noch überwiegend Männersache) in

jenen Jahren als ihre wichtigsten Aufgaben an. Im Spätsommer 1953, auf dem ersten Treffen des *Dramaturgischen Arbeitskreises*, aus dem drei Jahre später die Dramaturgische Gesellschaft hervorgehen sollte, sah der Chefdramaturg des Zürcher Schauspielhauses Kurt Hirschfeld nicht weniger als „das Jahrhundert der Dramaturgie für das Theater“ anbrechen.

DER WEG ZUM ZEITALTER DER DRAMATURGIE

Das Ziel war klar, der Weg allerdings erwies sich als steinig. Der Alltag in den „Tretmühlen“, wie die Stadttheater genannt wurden, machte manche Ambitionen zunichte. Dramaturgen waren zumeist als

Einzelkämpfer unterwegs und besaßen in den streng hierarchisch geführten Theatern kaum Mitspracherechte. Ein (zumindest gefühltes) Übermaß an administrativen und organisatorischen Aufgaben verhinderte zudem die Konzentration auf das, was als die eigentliche dramaturgische Arbeit verstanden wurde – die Auseinandersetzung mit Texten und Autoren. Das Recht, neue Stücke während der Arbeitszeit zu lesen oder an Proben teilzunehmen, mussten Dramaturgen sich in vielen Fällen erst erstreiten.

Heute scheinen wir im Zeitalter der Dramaturgie tatsächlich angekommen zu sein. Der Einfluss der Dramaturgien in den deutschen Theaterbetrieben ist in den letzten Jahren beträchtlich gewachsen. Dramaturgen und Dramaturginnen – in der Mehrzahl – verbringen heute selbstverständlich einen erheblichen Teil ihrer Zeit auf Proben. Sie reden bei der Spielplangestaltung sowie in Besetzungsfragen mit. Anders als ihre Vorgänger arbeiten sie zumeist in Teams. Die Suche nach Stoffen, die Lektüre neuer Stücke gehört zum Kerngeschäft und gilt natürlich als Arbeitszeit. Nur was nützt das, wenn diese Arbeitszeit regelmäßig das, was das Arbeitszeitgesetz selbst in Ausnahmefällen noch zulässt, deutlich übersteigt? Und wenn das Tagesgeschäft in den Theatern (immer noch) zu wenig Zeit für die inhaltliche Arbeit lässt, also wieder nicht genau geklärt ist, wo die Aufgaben der Dramaturgie eigentlich anfangen und wo sie aufhören?

Auch wenn sich die Klagen über die Arbeitsbedingungen und vor allem die Arbeitslast mitunter eigentümlich gleichen, täuscht der Eindruck, dass sich die Diskussion im Kreis dreht. Dass das Aufgabengebiet Dramaturgie so schwer zu fassen und einzugrenzen ist, zeugt vielmehr von der ungeheuren Dynamik, mit der sich das Theater fortwährend weiterentwickelt und damit die Dramaturgie vor immer neue Herausforderungen stellt.

DRAMATURGIE HEUTE

Dabei hat sich an den grundsätzlichen Funktionen von Dramaturgie kaum etwas geändert. Sie lassen sich kurz und bündig auf drei Begriffe bringen: Planung, Produktion und Kommunikation. Planung beinhaltet unter anderem das Aufspüren von Themen und Stoffen oder das Entdecken von Künstlern bis hin zur Entwicklung eines die einzelnen

Produktionen übergreifenden Sinnzusammenhangs, etwa des Spielplans. Produktion bezieht sich auf die unmittelbare Vorbereitung und Begleitung einer konkreten Inszenierung, angefangen von der gemeinsamen Entwicklung des Konzepts bis zur Endprobenkritik und der Begleitung der Aufführungen. Kommunikation schließlich umfasst die Vermittlung der künstlerischen Arbeit an das Publikum, meist unter Rückgriff auf das bewährte Instrumentarium bestehend aus Programmheft, Einführung, Nachgespräch.

HEIMLICHER THEATERLEITER



Welche Rolle spielt der Dramaturg?

Überall dort, wo professionell Theater produziert wird, gibt es jemanden, der diese Aufgaben übernimmt – auch in Theaterkulturen, die Dramaturgie als Beruf gar nicht kennen. Besonderheit des deutschsprachigen Theatersystems – zumindest des Stadttheaters – ist es, dass diese Aufgaben in einer eigens dafür geschaffenen Abteilung, bei eigens dafür engagierten Personen gebündelt werden. Allerdings hat sich das Verhältnis zwischen den genannten Aufgabengebieten in der Vergangenheit bereits mehrfach verschoben. Anknüpfend an die Rolle des Dramaturgen bei Brecht, spätestens aber unter dem Einfluss der dramaturgischen Praxis an der Berliner Schaubühne, rückte die Produktionsdramaturgie seit den 1970er-Jahren ins Zentrum. Die wachsenden Anforderungen auf dem Gebiet der Kommunikation wiederum mündeten ab den 1980er-Jahren in eigenständigen Berufen, wie dem des Pressesprechers oder des Theaterpädagogen. Diese Tendenz zur Spezialisierung und womöglich zum Auseinanderdriften der dramaturgischen Aufgabengebiete dürfte sich in den kommenden Jahren fortsetzen.

Momentan erleben wir eine Verflüssigung der Formen des Theaters und der Strukturen, in denen wir Theater produzieren. Diese Verflüssigung hat künstlerische, gesellschaftliche, ökonomische und nicht zuletzt kulturpolitische Gründe. In den vergangenen Jahrzehnten haben neue Theaterformen die Bühnen erobert. Damit haben sich unsere Vorstellungen dessen, was wir unter Theater verstehen, beträchtlich erweitert. Zur gleichen Zeit hat sich das frei produzierende Theater als ernstzunehmende (wenn auch oftmals schlechter bezahlte) Alternative zum Stadttheater etabliert.

Von einem Publikum kann angesichts unserer hochgradig ausdifferenzierten Gesellschaft schon längst nicht mehr die Rede sein. Im Zuge der nun schon seit Jahren anhaltenden rigiden Haushaltspolitik der öffentlichen Hand sind die Theaterbetriebe ökonomisch unter Druck geraten. Allerdings haben sich auch neue Finanzierungsmöglichkeiten eröffnet, die jedoch meist auf konkrete Projekte beschränkt bleiben. Die öffentlichen Theater sind aber auch unter politischen Rechtfertigungsdruck geraten, wird ihnen doch unterstellt, durch ihre inflationsbedingten Kostenaufwüchse immer größere Teile der ohnehin schon knappen Kulturetats zu verschlingen und dadurch andere Kulturinitiativen zu verdrängen beziehungsweise neue gar nicht erst zuzulassen. Dass die

Kulturetats keineswegs entsprechend der Gesamtentwicklung der öffentlichen Haushalte angehoben werden, wird dabei gern verschwiegen.

Die Theater haben auf diese Entwicklungen durch eine enorme Steigerung ihrer Produktivität und die Ausweitung ihrer Angebote reagiert. Dabei wurden traditionelle Theaterformen nicht verdrängt, sondern durch neue Formen ergänzt. Durch teils erheblichen Personalabbau wurde versucht, die Einsparungen der letzten Jahre zu kompensieren. Sowohl künstlerische Beweggründe wie ökonomischer Druck haben zu Auflösungserscheinungen im Ensemblesystem geführt, die sich voraussichtlich noch verstärken werden.

VOM PRODUKTIONS- DRAMATURGEN ZUM KURATOR

Für die Dramaturgie bergen diese Entwicklungen Chancen und Herausforderungen. Durch die Verflüssigung oder gar Auflösung der Ensembletheater rückt der Produktionsdramaturg näher an die einzelne künstlerische Arbeit heran, wird Teil des künstlerischen Teams. Sorgt die Positionierung der Dramaturgie zwischen Betrieb und Kunst immer für eine gewisse Distanz und mitunter auch für Konflikte, stehen die Dramaturgin oder der Dramaturg inzwischen oft als Kollaborateur, zuweilen sogar als Koregisseur, eindeutig auf der Seite der Produktion. Ob diese Nähe der Aufgabe von Dramaturgen, möglichst unbefangen als erster Zuschauer oder „outside eye“ auf die entstehende Arbeit zu blicken, immer zuträglich ist, sei dahingestellt.

An den Planungsprozessen, die über die einzelne künstlerische Arbeit hinausgehen, also den Spielplan oder die Gesamtwirkung eines Hauses bestimmen, ist der Dramaturg in der Rolle des Kollaborateurs nur noch am Rande oder gar nicht mehr beteiligt. Auch die enge Verbindung zum Publikum, die Dramaturgen am Stadttheater aufzubauen in der Lage sind, wird er kaum noch herstellen können.

Diese Aufgaben kommen künftig solchen Dramaturgen zu, die eher wie Kuratoren agieren. Sie wählen Künstlerteams oder einzelne Produktionen aus und setzen sie ins Verhältnis zueinander. Sie schaffen den Rahmen, in dem die einzelnen Arbeiten „lesbar“ werden. Zwischen die künstlerische Inten-

tion und das Publikum schiebt sich so eine weitere Instanz, die die Wahrnehmung der künstlerischen Arbeit zuweilen entscheidend beeinflusst. An den kollaborativen Entstehungsprozessen von Theater sind Kuratoren kaum noch beteiligt.

Der große Formenreichtum des Theaters ermöglicht es Dramaturgen zudem, sich auf bestimmte Theaterformen zu spezialisieren. Selbstverständlich wird es Theater, das von dramatischen Texten ausgeht, auch künftig geben; die Auseinandersetzung mit Stücken oder Musiktheaterwerken, die Zusammenarbeit mit Autoren und Komponisten bleiben auch weiterhin Kernaufgabe für viele Dramaturgen. Es wird aber genauso möglich sein, den eigenen Arbeitsschwerpunkt auf dokumentarische oder improvisierte, genreübergreifende oder ortsspezifische, internationale oder auf lokaler Ebene angesiedelte partizipative Theaterformen zu legen. Welche Rolle ein Dramaturg einnehmen kann, wird künftig wohl von Projekt zu Projekt neu verhandelt werden können – oder müssen.

Zugleich wirken sich die Produktionsbedingungen stärker als bisher auf die Arbeit aus. Wahrscheinlich wird die hier beschriebene Chance zur Spezialisierung nur für jene Dramaturgen gelten, die frei arbeiten oder das Glück haben, an einem großen Theater engagiert zu sein. Ihre Kollegen an kleineren Theatern werden dagegen mangels anderen Personals nicht nur die gesamte Bandbreite dramaturgischer Arbeit, sondern zunehmend auch Aufgaben aus dem Marketing oder der Vermittlungsarbeit übernehmen müssen. Es ist nicht erstaunlich, dass die neuen Bewegungen, die für die Verbesserungen der künstlerischen Arbeit am Theater eintreten, ihren Ausgangspunkt in eher kleineren Theatern hatten, wo der Kostendruck, der auf den Theatern lastet, besonders deutlich zu spüren ist.

Viele künstlerische Vorhaben sind heute nicht mehr ohne zusätzliche öffentliche Fördermittel denkbar. Zu wissen, welche Ideen förderfähig sind, und sie so zu planen und zu beschreiben, dass sie auch tatsächlich gefördert werden, wird künftig ebenfalls zum Arbeitsalltag von Dramaturgen gehören. Im gleichen Atemzug entsteht auch in den Stadttheatern ein neues, aus dem freien Theater importiertes Berufsprofil: das der künstlerischen Produktionsleiter, die diese Projekte dann organisieren und abwickeln.

Auffällig ist, dass wir, wenn wir heute über die Arbeit im Theater allgemein oder auch konkret über Aufgaben für und Anforderungen an Dramaturgie im Theaterbetrieb diskutieren, uns häufig auf die Frage beschränken, wie wir arbeiten wollen. Wahrscheinlich liegt hier so viel im Argen, dass sich die Frage, woran wir eigentlich arbeiten wollen, erst im zweiten Schritt stellt. Wir sollten aber nicht vergessen, dass diese Frage für die kollektive Kunstform Theater die entscheidende ist. Wenn wir diese Frage jederzeit beantworten und mit der entsprechenden Haltung vertreten können, dann beginnt vielleicht wirklich ein neues Zeitalter der Dramaturgie. ■

Vom 26. bis 29. Januar 2017 findet unter dem Titel „Körper: Repräsentation, Interaktion und Differenz“ am Niedersächsischen Staatstheater Hannover die nächste Jahreskonferenz der Dramaturgischen Gesellschaft statt. Informationen unter www.dramaturgische-gesellschaft.de



Foto: Candy Welz

UNSER AUTOR

Christian Holtzhauer ist Vorsitzender der Dramaturgischen Gesellschaft. Er wurde 1974 in Leipzig geboren, studierte Theater- und Musikwissenschaft in Berlin und Toronto. Von 2001 bis 2004 war er Dramaturg und Mitglied der künstlerischen Leitung der Berliner *Sophiensaele*. Als Dramaturg und Projektleiter mit Schwerpunkt auf internationalen Projekten arbeitete er von 2005 bis 2013 am Schauspiel Stuttgart. Seit 2014 ist er Künstlerischer Leiter des Kunstfests Weimar. 2005 wurde er erstmals in den Vorstand der Dramaturgischen Gesellschaft gewählt, deren Vorsitzender er seit 2011 ist.



Detlef Brandenburg,
Diether Schlicker,
Merle Fahrholz und
Detlev Baur
(im Uhrzeigersinn)



„DER SCHÄFERHUND DES HAUSES“

Dramaturgen gibt es nicht nur im Schauspiel: Wir sprachen mit der Musiktheaterdramaturgin Merle Fahrholz und dem Tanzdramaturgen Diether Schlicker über ihren Beruf und die spartenbedingten Unterschiede ihrer Tätigkeit

Interview_Detlev Baur, Detlef Brandenburg

SPIELPLAN



Wir erklären Sie Ihre Tätigkeit als Dramaturg eigentlich jemandem, der wenig Ahnung vom Theater hat, oder einem Ausländer, der den Beruf des Dramaturgen gar nicht kennt?

Diether Schlicker: Ich sage zuerst, dass ich wie ein erster Zuschauer bin, der vorab Dinge sehen und beurteilen darf. Man steht innerhalb des Theaters auf der Seite der Zuschauer und bildet dadurch die Schnittstelle zwischen Produktion und Öffentlichkeit. Wir sind also mitverantwortlich für die Vermittlung ans Publikum, vom Programmheft bis hin zu Gesprächen über die Produktion. Dann erkläre ich, dass wir von der Konzeption an den Prozess einer Produktion begleiten, dabei aber nicht Entscheidungen treffen, sondern im Gespräch Entscheidungen zu beeinflussen suchen. Dazu kommt dann noch der Spielplan, also das Gesamte, was ein Haus konzeptionell ausmacht.

Merle Fahrholz: Bei mir sieht das ähnlich aus. Zunächst geht es um die Fragen: Was kommt auf die Bühne, mit wem kommt es auf die Bühne, und wie kommt es auf die Bühne? Dann kommt die Arbeit mit dem Inszenierungsteam, die konzeptionelle Hintergrundarbeit und natürlich die Vermittlung; nicht nur die zwischen Publikum und Stück, sondern auch die zwischen Team und Haus. Ich hatte einmal mit einem komplett französischen Team zu tun, wo täglich die Frage nach meinem Beruf kam. Und eines Tages meinte der Regisseur: „Jetzt weiß ich endlich, was der Dramaturg macht: Er ist der Schäferhund („le berger“) des Hauses.“

„MAN MUSS IN DIESEM BERUF GRUNDSÄTZLICH AUFPASSEN, DASS MAN NICHT VON ALLEN SEITEN ANGEZAPFT WIRD.“

Diether Schlicker

Sie haben beide Vermittlung als zentrales Thema genannt, wobei auffällt, dass es für alles, was Sie nennen, eigentlich Instanzen gibt, die das auch in ihrem Zuständigkeitsbereich haben: Vermittlung machen eigentlich Marketing und Presse, Spielplandramaturgie ist Aufgabe der Intendanz, und Begleitung von Vorstellungen übernimmt die Abendspielleitung. Was bleibt für den Dramaturgen also übrig, und wie grenzt er sich von diesen Funktionen ab?

Diether Schlicker: Wir haben im Team eine feste Assistentin, die für das gesamte Organisatorische die Schnittstelle zum Haus bildet; nur im Gespräch zur Öffentlichkeitsarbeit und Presse mache ich das selbst. Ich gehe nicht zu Regiesitzungen, alles, was Planung anbetrifft, macht sie. Dann haben wir mittlerweile im Team eine Tanzvermittlerin, die an die Schulen geht und dort den Tanz vermittelt. Ich mache an Vermittlungsarbeit Einführungen, Nachgespräche, pflege also den Kontakt mit dem Publikum.

Sie müssen nicht auf Proben gehen?

Diether Schlicker: Doch, selbstverständlich. Aber es wird nicht von mir erwartet, dass ich auf jede Probe gehe. Und ich möchte das auch nicht, weil es mich hindert, die nötige Distanz zu wahren.

Machen Sie also keine Produktionsdramaturgie?

Diether Schlicker: Doch, meine Kernaufgabe ist es, an der Konzeption der Stücke mitzuarbeiten. Wir stecken das Feld zu einem Thema ab und erarbeiten das mit den Tänzern. Und da bin ich von Anfang bis Ende dabei. Aber nicht zu eng; bei vielen Dramaturgen ist es so, dass sie wie ein Co-Choreograph oder Co-Regisseur sehr eng mit dem Regisseur arbeiten und eigentlich wie ein ständiger Berater auch in Proben eingreifen. Das mache ich nicht.

Merle Fahrholz: Ich sehe es auch nicht als meine Aufgabe, als Dramaturgin offensiv Regie (mit) zu führen.

Wobei man aber doch schon einen Unterschied festhalten kann. Im Tanz arbeiten Sie, Herr Schlicker, ja permanent an Uraufführungen. In der Oper arbeiten Sie dagegen,

Frau Fahrholz, mehr an den vorhandenen Werken; Sie müssen nicht so viel entwickeln, sondern müssen mehr vermitteln, wie dieses Werk gerade heute Abend erscheint.

Merle Fahrholz: Ja, Vermittlung ist hier wieder das ganz große Wort, auch innerhalb des Hauses. Es passiert beispielsweise immer noch, dass sich Dirigenten mit dem Geschehen auf der Bühne nicht befassen. Im besten Falle dagegen ist es gar nicht notwendig, zwischen Regisseur und Dirigent zu vermitteln. Andererseits fehlt auch

manchmal die Reibung, die man als Dramaturg reinbringen muss, damit sich das Regieteam nicht zu schnell zufrieden gibt mit dem Konsens.

Wenn ein Dirigent keine Zeit hat für die Auseinandersetzung mit einem Inszenierungskonzept, zeigt das, dass der Zeitdruck überhaupt eine große Rolle spielt. Ist der Dramaturg derjenige am Theater, der Zeit hat und dadurch wichtige Löcher stopfen kann?

Diether Schlicker: Idealerweise sollte dies so sein, sodass er auf unvorhersehbare Dinge reagieren kann. Ich glaube aber, man muss in diesem Beruf grundsätzlich aufpassen, dass man nicht von allen Seiten angezapft wird und plötzlich Dinge macht, für die man nicht zuständig ist.

Merle Fahrholz: Das Problem kenne ich auch sehr gut; ich halte es auch für wichtig, sich abgrenzen zu können.

Diether Schlicker: Beim Tanz haben wir den Vorteil,

Welche Rolle spielt der Dramaturg?

dass wir mit dem Ensemble und dem Team dauerhaft zusammenarbeiten. Auch wenn ich nicht auf die Probe gehe, sehe ich die Tänzer jeden Tag. Je nach Besetzung sehen Dramaturgen die Mitglieder anderer Teams über Monate kaum, das ist eine ganz andere Situation.

Das heißt, aus unterschiedlichen Sparten heraus ergeben sich für den Dramaturgen ganz unterschiedliche Rollen. Wenn Sie so die Vermittlung, man könnte auch sagen, die Kommunikation in den Vordergrund stellen, Frau Fahrholz, dann wohl auch deshalb, weil im Musiktheater mit vielen Gewerken, komplizierten Strukturen und großen Kollektiven größerer Kommunikationsbedarf vorhanden ist als etwa in einer kleineren Tanzcompagnie.

Merle Fahrholz: Das kann natürlich sein.

Wie viel Spielraum lassen Ihnen die Apparate und das alltägliche Krisenmanagement, um Ihre Ideale zu verwirklichen? Was bleibt davon übrig, wenn sich das Räderwerk dreht und die Saison ihren Lauf nimmt?

Merle Fahrholz: Das ist natürlich von Haus zu Haus unterschiedlich. Biel Solothurn und Mannheim waren für mich ein großes Kontrastprogramm. Eigentlich bleibt nicht genug Zeit und Freiraum, um seine Ideen zu verwirklichen. Andererseits ist es für mich ein Beruf, der viel ermöglicht. Meist arbeitet man mit Personen mit viel Idealismus und Visionen zusammen. Durch Anknüpfungen eröffnet sich Unvorhergesehenes. Für mich war Vermittlung nicht von Anfang an das große Thema. Wir hatten in Biel Solothurn „Die weiße Rose“ auf dem Spielplan. Da meinte beim Theaterfest jemand: „Oh, dieses Jahr werden ja zwei Operetten gespielt.“ Das hat bei mir zunächst einen halben Herzinfarkt ausgelöst, und ich dachte: Wir müssen da etwas tun. Wir haben also ein großes Themenwochenende zum Thema Widerstand veranstaltet und mit Schulen ein Rahmenprogramm aufgebaut, damit nicht der Gedanke aufkomme, die Leute gingen in eine fröhliche Operette. Und dadurch habe ich Leute in der Stadt kennengelernt, später gab es dann tatsächlich ein Jahresprojekt an einer dieser Schulen zum „Trovatore“. Im Anschluss hat sich aus einer privaten Initiative ein Verein gebildet, der Gelder gesammelt hat, um überhaupt die *Junge Oper Biel* gründen zu können – mit Festanstellungen. Und das war so eine Tür, durch Zufälle und Bekanntschaften mit Leuten, die Visionen teilen und mit denen man etwas anpacken kann. Man sitzt beim Glas Wein zusammen, teilt seine Ideen, arbeitet

„EIGENTLICH BLEIBT NICHT GENUG ZEIT UND FREIRAUM, UM SEINE IDEEN ZU VERWIRKLICHEN. ANDERERSEITS IST ES FÜR MICH EIN BERUF, DER VIEL ERMÖGLICHT.“

Merle Fahrholz

daran weiter und stößt sich eine Tür nach der anderen auf. Von daher gibt es meiner Meinung nach viel mehr Spielraum als in anderen Berufen.

Wenn man Ihre Rollen vergleicht, sind sie unterschiedlich. Bei Ihnen, Herr Schlicker, spielt sehr stark die Idee „Gehirn des Theaters“ eine Rolle. Bei ihnen, Frau Fahrholz, ist eine große Freude erkennbar, sich auch in Prozessstrukturen, Kommunikationsstrukturen im Theater einzubringen, zu vernetzen. Mich würde jetzt interessieren: Sind diese Unterschiede eher den unterschiedlichen Sparten geschuldet, oder ist es auch eine Typfrage, wie man den Beruf durch seine eigene Praxis definiert?

Diether Schlicker: Einige Unterschiede liegen in der Sparte begründet, weil man im Tanz in der Regel mit dem leitenden Choreographen ein Team bildet und neue Stücke entwickelt. Aber das hängt von den Bedingungen im Haus selbst ab. Ich habe es auch schon anders erlebt; ich war auch schon so was wie persönlicher Referent, weil der Chefchoreograph auf keine Sitzung ging. Insgesamt hängt meine Arbeit also stark vom Spartenleiter ab.

Merle Fahrholz: Beziehungsweise vom Intendanten, aus welcher Sparte er kommt und welchen Hintergrund er hat – beispielsweise ob er selbst Dramaturg ist. Im Gegensatz zu meinem Kollegen arbeite ich hauptsächlich mit Regisseuren, die ich sechs Wochen sehr, sehr konzentriert vor Ort habe und denen ich im Vorhinein auf Reisen begegne. Die nach der Premiere aber wieder weg sind.

Welche Rolle spielt der Dramaturg im Machtgefüge des Theaters? Es klingt ein bisschen durch, dass er in gewisser Weise ein Außenseiter ist, der Freiheiten hat, gerade weil die Aufgaben nicht unbedingt so klar definiert sind wie in anderen Bereichen. Gibt es eine Narrenbeziehungsweise eine Dramaturgenfreiheit? Haben Sie Macht, oder sind Sie eher der Kummerkasten des Ensembles?

Diether Schlicker: Es ist lustig, wenn man Organigramme eines Hauses sieht; da kommt man als Dramaturg immer irgendwo vor, hat aber keine klar definierte Stelle. Man steht schon solitär da. Die Macht besteht im Argument, darin, wie man seine Ideen verkauft; man muss die Entscheidungsträger überzeugen. Bei Chef-dramaturgen ist das sicher noch mal anders, wenn sie dann auch geschäftsführend tätig sind.

Merle Fahrholz: Ja, auch das ist wieder abhängig von der Struktur des Hauses, aber auch von dem persönlichen Miteinander. Worüber wir bisher gar nicht gesprochen

haben, ist der Austausch zwischen den Dramaturgen und den Sparten untereinander. Dabei spielen beispielsweise Entwicklungen wie die Bürgerbühne, ich spreche jetzt vom Beispiel Mannheim, eine Rolle: Da haben unter der Federführung des Schauspiels alle vier Sparten übergreifend eine neue Zwischensparte kreiert. Das habe ich als etwas unglaublich Spannendes und Fruchtbare erlebt, gerade in der Arbeit der Dramaturgen.

Sie würden aus dieser Erfahrung heraus dafür plädieren, die Trennung zwischen den Sparten zu lockern?

Merle Fahrholz: Ja, auch damit über die jeweiligen Produktionen offen miteinander gesprochen wird. Denn der Blick eines Schauspielers etwa auf die „Zauberflöte“ ist ein komplett anderer.

Was würde denn passieren, wenn die Intendanten sagten: Wir streichen jetzt die Dramaturgenstellen. Wie würde es sich in einem Monat oder einem Jahr auf das Theater auswirken?

Diether Schlicker: Auf unsere Sparte, die Tanzsparte, würde ein wahnsinniger Druck entstehen, weil die Aufgaben erst mal neu verteilt werden müssten. Und ich denke auch, dass die Qualität der Stücke, an denen ich als Dramaturg beteiligt bin, anders würde. Bei uns werden bis zum Schluss Veränderungen vorgenommen – ich nehme an, immer zum Guten. Darum glaube ich schon, dass es ein Qualitätsverlust wäre. Für gutes Marketing und für die Öffentlichkeitsarbeit würde es viel schwieriger, weil wir als Dramaturgen die Einzigen sind, die kompakt berichten können, worum es in der jeweiligen Produktion geht. Und im Team fehlte in vielerlei Hinsicht ein Ansprechpartner, sei es organisatorisch oder als Vermittler zwischen Abteilungen. Gerade in der Endprobenphase – wenn alle sehr viel zu tun haben – hat der Dramaturg doch eher ein Ohr und ein Auge für Dinge, die wichtig sind.

Merle Fahrholz: Ich stimme Herrn Schlicker zu, es geht bei unserer Arbeit um die Qualitätswahrung über das gesamte Jahr. Zu Ihrer Frage: Der Intendant würde es zuallererst daran merken, dass er nachts um zwölf Uhr mehr Anrufe bekäme als vorher.

Diether Schlicker: Ich denke, das Publikum würde uns vermissen. Die Vermittlungsarbeit hat in den letzten Jahren sehr stark zugenommen. Das Publikum setzt darauf, dass es zusätzliche Informationen bekommt.

Merle Fahrholz: An der Oper ist dies schon länger Usus. Ich mag diese Veranstaltungen gern, weil es keinen

**„ES IST LUSTIG, WENN
MAN ORGANIGRAMME
EINES HAUSES SIEHT:
DA KOMMT MAN
ALS DRAMATURG IMMER
IRGENDWO VOR, HAT
ABER KEINE KLAR
DEFINIERTEN STELLE.“**

Diether Schlicker

Punkt gibt, an dem ich so eng mit dem Publikum in Kontakt trete wie bei der Einführung und den Gesprächen, die man hinterher führt. Dabei erfahre ich, was das Publikum stört oder auch nicht. Das ist das beste Instrument, die Leute, die schon ins Haus kommen, dann auch weiter an uns zu binden.

Diether Schlicker: Ich mache das auch sehr gerne, nur weise ich immer darauf hin, dass der Zuschauer sein Urteil und seinen eigenen Blick bewahren soll. Gerade beim Tanz ist es immer sehr beliebt, zu fragen, was das Geschehen auf der Bühne bedeutet. Wenn man dagegen die Leute reden lässt, sie beschreiben lässt, was sie gesehen haben, dann kommen sie meistens selbst drauf.

Das klingt insgesamt bei Ihnen beiden so, dass Sie Ihren Beruf sehr gerne ausüben.

Merle Fahrholz/Diether Schlicker: Ja! ■■■

UNSERE GESPRÄCHSPARTNER

Merle Fahrholz ist seit der Spielzeit 2016/17 Dramaturgin für Musiktheater am Theater Heidelberg. Zuvor war sie ab 2013 in gleicher Funktion am Nationaltheater Mannheim tätig, von 2007 bis 2013 leitete sie die Musiktheaterdramaturgie des Theaters Biel Solothurn (Schweiz). Praktische Erfahrungen sammelte sie zuvor zeitgleich zu ihrem Studium der Musikwissenschaft u. a. bei den Berliner Philharmonikern, an der Oper Frankfurt, der Metropolitan Opera New York sowie der Sächsischen Staatsoper Dresden. Zudem engagiert sie sich im Bereich Kulturvermittlung. Merle Fahrholz promovierte 2015 an der Universität Zürich über Heinrich August Marschner und die deutsche romantische Oper.

Diether Schlicker ist seit der Spielzeit 2015/16 Dramaturg für Tanz am Staatstheater Braunschweig. Er studierte Germanistik, Romanistik und Philosophie in Frankfurt am Main und in Pau/Frankreich. Als Dramaturg für Tanz und Schauspiel war er am Theater der Stadt Heidelberg, am Landestheater Schwaben in Memmingen, am Oldenburgischen Staatstheater, am Luzerner Theater sowie am Theater Bielefeld engagiert. Gemeinsam mit Chefchoreograph Gregor Zöllig wechselte Schlicker 2015 vom Theater Bielefeld an das Staatstheater Braunschweig.

EINFÜHRUNGS"GESPRÄCH"
VOR DER VORSTELLUNG



JEDE STUNDE EINE NEUE ROLLE

Zwei Tage mit Peter Hilton Fliegel, Dramaturg am
Theater Bremerhaven

Text_Jens Fischer

Um 8 Uhr klingelt der Wecker bei Peter Hilton Fliegel in Bremerhaven-Lehe. „Ich mag morgens nicht hetzen“, sagt er. Hört erst mal *Nordwestradio* und liest die *Nordsee-Zeitung*. Zum Arbeitsplatz geht's per Fahrrad – eine 15-minütige Tour, großteils windumtost auf dem Weserdeich. 10 Uhr ist Dienstbeginn. Hinauf in die 2. Etage des Bürokomplexes aus den 1950er-Jahren. Durch einen winzigen Flur. Vorbei an 12 Bänden Brockhaus, Theaterlexika, meterweise Reclam-Heften und Kartons voller Erinnerungen an den 2010

verabschiedeten Intendanten Peter Grisebach. An der Pforte der Dramaturgie prangt ein Aufführungsplakat: „Der nackte Wahnsinn“. Durchs Bürofenster ist der Hinterhofparkplatz zwischen Theater, Kunsthalle und Kino zu erblicken, dem kulturellen Zentrum Bremerhavens. Abgelegte Stücktexte liegen als Schmierpapier auf der Fensterbank. Regale sind mit Aktenordnern designt, auf denen „Institutionen“, „Vorspielen“, „Gäste“, „Urlaubsscheine“, „Verträge“, „Zukunft“ oder „Regie“ steht. Programmhefte stapeln sich, auch Bücher, Spielpläne und Kaffeebecher. Die an-

PUBLIKUMSGESPÄCH NACH DER AUFFÜHRUNG



wesenden Mineralwasserflaschen sind chronisch leer. Ums Überleben kämpft eine fast blattlose Birkenfeige. Hinter ihr an der Wand steht: „Seien Sie ein guter Mensch, bringen Sie die Menschen zum Weinen.“ Daneben ein leerer Bilderrahmen, darunter ein sperrmüliges Ledersofa. Mit anderen Worten: durchaus gemütlich, dieser Arbeitsplatz.

Der erste Blick gilt stimmungsaufhellend den Besucherzahlen, die auf dem Schreibtisch liegen. „Mehr als in der Vorsaison bisher, sehr erfolgreiche Wiederaufnahmen“, freut sich Fliegel. Post ist in übersichtlichem Umfang eingetrudelt. Etwas Werbung, ein bestelltes Buch, die Zuschrift einer Freundin des Theaters. Und täglich grüßen Bewerbungen. Erst mal zu den Kollegen auf einen Stapel damit. Dann alle Telefonnummern abtelefonieren, die als Anrufe in Abwesenheit verzeichnet sind. Auf zum E-Mail-Check. „Etwa 20 pro Tag gibt es ausführlich zu beantworten, zusätzlich laufen täglich noch ein Dutzend Jobanfragen online ein“, sagt Fliegel.

Hilfsbedarf besteht für seine nächsten Produktionen. Das musikalische Schauspiel „Édith Piaf“ soll sehr aufwendig werden, daher wird eine Kostümbildnerin als Hospitantin gesucht – zudem eine zweite Regieassistentin für Tom Lanoyes „Festung Europa“ in einer Außenspielstätte. Beides sind unbezahlte Praktika für sechs Probewochen. Online ausgeschrieben werden sie auf www.theapolis.de. Und für Tracy Letts’ „Eine Familie“ wird

noch ein Gast gesucht, eine Darstellerin der älteren Mattie Fae Aiken, Schwester der Hauptfigur. Fliegel kontaktiert die *Zentrale Arbeitsvermittlung für Schauspieler* in Hamburg. Sie hat Darstellungskünstler aus ganz Norddeutschland in ihrer Kartei, also auch solche, die abends von Bremerhaven noch nach Hause fahren können, was dem Theater Übernachtungskosten spart. Zwei Vorschläge sind bereits abgearbeitet, die Vorsprechen haben aber weder den Intendanten noch Fliegel überzeugt. Also werden drei neue Empfehlungen angefordert. Sogleich antelefoniert. Nach und nach erfolgen die Rückrufe. Überall Erstaunen, dass nur sechs Vorstellungen angesetzt sind. Was angesichts eines 685 Plätze großen Hauses und des erwartbaren Zuschauerzuspruchs nachvollziehbar wird. Vorsprechen werden vereinbart.

14 Uhr: Mittagspause.

15 Uhr: Treffen mit dem Intendanten. Da bleibt für uns die Tür verschlossen.

Ebenso um 15:30 Uhr: Vorsprechen eines Schauspielanfängers.

Zurück im Büro muss Fliegel das nächste Spielplan-Leporello Korrektur lesen und die Besetzungsliste für die „Piaf“ fertigstellen, damit sie den Schauspielern vermittelt werden kann. Ein Ensemblemitglied platzt herein und erinnert daran, bitte die

Welche Rolle spielt der Dramaturg?

Möglichkeiten für seine „wunderBAR“, ein kleines Extra-Theaterprojekt, und die verfügbaren Übersetzungen zu checken: Dostojewskis „Traum eines lächerlichen Menschen“ soll mit zwei Tänzern und einem Darsteller aufgeführt werden.

Kurze Vorbereitungszeit für den nächsten Termin zwischen 17 und 18 Uhr, eine Marketingaktion – im Bürgerfunk Bremerhavens. Fliegel ist Redakteur der Stadttheatersendung „Rampensau“ – und im Selbstfahrerstudio mit Kuschelrockstimme auch ihr Moderator. „Dramaturgen sind eigentlich immer Moderatoren“, sagt er. Ihr Job ist Vermittlungsarbeit – zwischen den künstlerischen, handwerklichen, technischen und verwaltenden Abteilungen des Theaters, zwischen Text und Regie, Realität und Kunst, Aufführung und Publikum. Und jetzt eine Stunde lang zwischen Hörern und Theatermitarbeitern. Regisseur Mark Zurmühle ist da, Fliegel entlockt ihm das biographische Geständnis, in der Schweiz als Banker ausgebildet worden zu sein. Und möchte im Vorfeld der „Unterwerfung“-Premiere Missverständnisse ausräumen. Beispielsweise sei die von Michel Houellebecq beschriebene Machtübernahme der Muslimbrüder in Frankreich nicht islamophob zu verstehen, sondern als Metapher für die Folgen eines politischen Vakuums, sind sich Zurmühle und Fliegel einig. Anschließend plaudert er mit dem Herrenschneidermeister des Theaters über das Aussterben dieses Berufs und wie jahrhundertealtes Handwerkerwissen in Zeiten industrieller Massenfabrikation verschwindet. Geschwärmt wird zudem von all den opulenten Kostüm-Unikaten, die gerade für „Die Fledermaus“ angefertigt werden – geradezu als Manifest „gegen all die Polyware der Billigmodeketten“. Da platzt eine Reinigungskraft in die Sendung, verkündet den Start ihrer Staubsaugertätigkeit und lärmt los.

18:05 Uhr: Jetzt hätte Fliegel seine private zweistündige Musiksendung begonnen. „1000 CDs liegen bei mir zu Hause, kreuz und quer durch die Genres der Pop- und Rockmusik gesammelt, meine Lieblingstücke stelle ich im Radio vor.“ Aber heute ist die Dramaturgiekollegin krank, und er muss die Einführung zur „Kostprobe“ von „Unterwerfung“ halten. Fix per Smartphone noch die wichtigsten Daten, Fakten, Hintergründe zum Houellebecq-Roman nachrecherchiert und ab 19 Uhr den 30 älteren Damen, zwei älteren Herren und drei Paaren präsentiert, die im Theatercafé den letzten Kaffee, den ersten Wein des Tages genießen. „Ich will dabei nicht erklären: So ist das zu lesen, so unsere Inszenierung zu verstehen, sondern versuche immer nur anzudeuten, den Stoff für Interpretationen zu öffnen“, sagt Fliegel. Er begleitet die Neugierigen auch in die Probe. Anschließend haben drei Damen noch Fragen. Die mit Dramaturgenhilfe beantwortet werden.

21 Uhr: Feierabend. Online werden daheim noch überregionale Zeitungen und Nachtkritiken angeklickt, aber auch Stücktexte an- und Bücher durchgelesen.

NEUER TAG, NEUES DRAMATURGENGLÜCK?

9 Uhr Leitungsrunde: 12 Abteilungsleiter treffen sich beim Intendanten. Uns ist der Zutritt verboten. „Ein recht intensives Zusammensein“, sagt Fliegel, „es gibt kurze Absprachen, aber vor allem Ansagen, Nachfragen und Erinnerungen.“

10 Uhr, raus geht's. Fliegel sucht weiterhin eine Produktionsassistentin – und hängt die Ausschreibung am Schwarzen Brett der Hochschule Bremerhaven aus.

Zurück im Büro: Korrekturlesen des Programmheftes für die „Unterwerfung“. Deren Aufführungsdauer wird angefragt von der Verwaltungsdirektorin und der Kasse. Fliegel verspricht, nach der 1. Hauptprobe heute Abend und dem anschließenden Feedbackgespräch mit dem Regisseur Genaues sagen zu können. Zwei, drei Mal die Woche besucht er die Proben seiner Produktionen, „um zu gucken, ob das realisiert wird, was der Regisseur als Konzept verkündet hat, und ob es funktioniert“. Es gebe Regisseure, die diese Außenperspektive schätzen. „Entscheidungen aber treffen sie allein, die Aufführung ist ihr Kunstwerk. Einige arbeiten auch lieber ohne große Unterstützung durch Dramaturgen.“

Ein Schauspieler stürmt ins Büro: Er will die Oper besuchen, Freikarten genehmigt die Dramaturgie.

11:30 Uhr. Jan Steinbach ruft an. Regisseur von „Festung Europa“. Dreimal hin- und hergeschickt wurde bereits die Stückfassung und bunt eingefärbt: von Fliegel gestrichene Sätze, von Steinbach angenommene, abgelehnte, neu gesetzte und eventuell noch mögliche Striche sind farblich unterschiedlich markiert. Eine Woche vor Probebeginn wird nun all das final abgeglichen mit dem vorhandenen Regiekonzept, damit die Schauspieler die Spielfassung zum Textlernen bekommen können. Wort für Wort, Satz für Satz, aber auch ganz grundsätzlich diskutieren die Theatermacher noch einmal über den „Abgesang auf Europa“. Es gilt, Dialoge ohne feste Rollenzuweisung und Textflächen, insgesamt fast 80 Seiten Material, auf drei Darsteller zu verteilen. „Das bedeutet nicht, dass alle drei 33,3 Prozent des Textes bekommen müssen“, präzisiert Fliegel. Abwägendes Zuhören und Zustimmung ist sein Job. „Einen verspielten Einstieg wählen, ja, finde ich richtig“, sagt er. Dass der Anfangsmonolog von einem Hauptredner und einem Sprecher, der nur Einwürfe macht, gestaltet werde, „finde ich gut, der Rest ist Probenarbeit“. Dass Steinbach den Text szenisch um eine zentrale Szene assoziiere, strukturiere den Abend sehr gut, „ohne die Komplexität des Stückes glatt zu bügeln“. Nach 90 Minuten Telefonat ist nur noch eine Frage offen: Sollen den Schauspielern Rollennamen zugewiesen werden oder nicht? Entscheidung später.



Peter Hilton Fliegel bei der Arbeit: in einer Sitzung, im Büro (neben unserem Autor Jens Fischer, l.) und beim Bürgerradio

Jetzt aber noch Postkarten aus europäischen Städten organisieren, die das Ensemble laut Steinbach an die Zuschauer verteilen soll. Fliegel kontaktiert die *Dramaturgische Gesellschaft*, dort existiert ein E-Mail-Verteiler der Theater Europas, die auf diesem Wege animiert werden, Ansichtskarten nach Bremerhaven zu schicken.

13 Uhr: Mittagspause.

Um 14 Uhr geht's an die Stellengesuche. „Es bewerben sich immer deutlich mehr Schauspielerinnen als Schauspieler“, sagt Fliegel, „ein tragisches Missverhältnis der Ausbildung, denn in klassischen wie zeitgenössischen Stücken ist das Verhältnis von Männer- zu Frauenrollen nach wie vor etwa 2:1, bei uns im Ensemble 7:5.“ Frauen werden gerade nicht gesucht. Alle Bewerberinnen bekommen eine Absage. Auch die, die von Fliegel als interessant abgespeichert werden. Sofort ausgeschieden sind diejenigen, die in weniger gut beleumundeten Schauspielschulen ausgebildet wurden, kaum Spielpraxis haben oder sich in ihren Mappen zu eitel und anbiedernd präsentieren. Bedarf hat Fliegel aber an einem Schauspieler, denn ein 31-jähriges Ensemblemitglied ist kürzlich verstorben. Nach den genannten Kriterien werden die Bewerber sortiert – Absagen geschrieben und Vorsprechen vereinbart.

17 Uhr. Raus aus dem Theater, rein ins Café gegenüber. Dort wartet schon ein 21-jähriger Auszubildender zum Mediengestalter Bild und Ton, den Fliegel für die Live-Video-Arbeit der „Piaf“-Aufführung engagieren möchte. Abgesprochen wird anhand des Textbuches, welche Szene gefilmt, wie projiziert wird, welche technischen Voraussetzungen bestehen und was an Equipment mitzubringen ist.

19 Uhr. Fliegel geht zur Hauptprobe, die unter Ausschluss der Öffentlichkeit stattfindet...

Endlich Wochenende? Abenddienst! Also jederzeit Ansprechpartner sein für alle Beteiligten aller Aufführungen. Dabei hat Fliegel gerade wie alle 14 Tage seine neunjährige Tochter zu sich geholt, die bei der Mutter lebt. Aber die kennt das schon. Theatertrubel mit Papa, Toi-toi-toi-Wünsche hier, Tipps für die Regieassistentin dort. Dann zieht sich Fliegel ins Dramaturgenbüro zurück und schaut mit der Tochter auf dem Computerbildschirm eine „Aschenbrödel“-Verfilmung. Bleibt jederzeit erreichbar. Während auf den Bühnen die „Szenen einer Ehe“ vorm Heiraten warnen und die „Unterwerfung“-Premiere als Generalabrechnung mit dem selbstgefällig unpolitischen, einsam am Individualismus kränkelnden Machomann von heute gefeiert wird. Schnell noch ein paar Glückwünsche auf der Premierenfeier ausgetauscht und ab nach Hause – um 22:30 Uhr. ■

PETER HILTON FLIEGEL

ist seit der Spielzeit 2016/17 Dramaturg am Stadttheater Bremerhaven. Er wurde 1969 in Basel geboren, war Waldorfschüler, hat nie studiert und begann als Schauspieler und Regisseur in der Schweizer Off-Szene – begleitet von seinem Tagesjob als Blumenkurier. Als Regieassistent arbeitete er 1995/96 am Städtebundtheater Biel Solothurn sowie weitere vier Jahre in Baden-Baden. Dort und in Essen (Intendantz: Jürgen Bosse) begann Fliegel selbst zu inszenieren. Es folgten drei Jahre als freier Regisseur – und 2004 der Sprung ins Leitungsteam des Jungen Theaters Göttingen. Fliegel war für die Dramaturgie und drei Inszenierungen pro Spielzeit verantwortlich. 2008 wurde er Dramaturg an der Landesbühne Niedersachsen Nord in Wilhelmshaven, 2013 bis 2016 war er dort Chefdramaturg.

„ICH HABE EINEN REAKTIVEN BERUF“

Johannes Blum hat als Dramaturg fast alles hinter sich, was die deutsche Theaterszene zu bieten hat: Schauspiel, Oper und Tanz; Stadttheater, Landesbühne und Staatstheater. Voriges Jahr katapultierte ihn die Gunst des Schicksals auf den Sessel des Leitenden Dramaturgen an der Staatsoper Hamburg

Text_Detlef Brandenburg

Wir müssen uns Johannes Blum als einen glücklichen Menschen vorstellen. Und das liegt keineswegs allein daran, dass er als Leitender Dramaturg der Staatsoper Hamburg ziemlich weit oben angekommen ist in der Hierarchie eines Berufsfeldes, auf dem dicke Jobs dünn gesät sind. Wenn man mit ihm über das redet, was er so tagtäglich tut, dann vermittelt sich sehr authentisch, dass es vor allem diese Tätigkeit selbst ist, die ihm Freude macht. Ganz am Anfang seiner Karriere, ja, da wollte er tatsächlich mal inszenieren, in Nürnberg. Aber das klappte nicht. Damals sagte ihm der Chefdramaturg Thomas Wieck: „Ab jetzt bist du Dramaturg!“, und bot ihm auch gleich einen Vertrag an. Heute sagt Johannes Blum: „Seitdem habe ich diesen

Beruf immer gern gemacht und wollte auch nie mehr was anderes machen.“

Schon als Schüler in dem Odenwald-Städtchen, wo seine Eltern ein Lebensmittelgeschäft betrieben, hatte er den Blick fürs Theatrale. „Damals habe ich meine erste performative Aktion erlebt. Ich hatte einen türkischen Mitschüler, der wurde von allen als fremd betrachtet. Irgendwann holte er alle Bücher aus der Tasche, knallte der Lehrerin den ganzen Stapel aufs Pult und setzte sich wortlos wieder hin. Das war eine theatrale Aktion, toll, mit der er ausdrücken wollte: ‚Lasst mich doch endlich in Ruhe mit eurem Scheiß!‘“ So ist es geblieben: Einer knallt was auf den Tisch, und Blum schaut zu und überlegt, was das bedeutet. „Produktionsbegleitung ist mir ganz wichtig! Aber nicht in dem Sinne, dass ich der Freund des Regisseurs wäre.



MÄDCHEN FÜR ALLES



Wenn Produktionsteams dauernd zusammen Spaß haben, ist das meist kein gutes Zeichen. Ich bin sozusagen der erste Zuschauer einer Produktion. Ich beschreibe dem Regisseur, was ich sehe, und frage ihn, ob es das ist, was er zeigen will.“ Bei ausländischen Regisseuren kam es da auch schon mal zu Missverständnissen, denn der Dramaturg ist ja ein autochthones Gewächs des deutschen Theaters. „Wenn ich mit einem Regisseur aus Frankreich arbeite, habe ich schon erlebt, dass der mich erst mal für seinen Feind gehalten hat.“ Aber Blum spricht sich frei von übergriffigen Ambitionen. „Ich habe einen reaktiven Beruf, dessen bin ich mir vollkommen bewusst. Zum Inszenieren fehlt mir der ego-mane Blick auf das Stück.“

Blum kennt seinen Beruf von der Pike auf und in allen Facetten. In Nürnberg wurde er Mitte der 1990er-Jahre als Schauspielberufseinsteiger unversehens ins Musiktheaterbecken geworfen und machte mit dem damaligen Generalmusikdirektor Eberhard Kloke avantgardistische Opernprojekte. In Erlangen leitete er nach dem Tod des Intendanten ein Jahr lang das Schauspiel kommissarisch und bekam die Intendanz dann doch nicht. Am Landestheater Neuss musste er bei einer „Kabale und Liebe“-Aufführung in Gütersloh mal als Wurm einspringen, mit Mikroport um den Hals und dem Textbuch in der Hand. Unter dem Operndirektor Johannes Weigand hat er in Wuppertal seine ersten Textbearbeitungen für ausgefallene Musiktheaterprojekte gemacht. Zwischendurch hat er auch im Tanz gearbeitet, als Berater. Und jetzt, an der Staatsoper Hamburg unter dem Intendanten Georges Delnon, leitet er eine eigene Abteilung mit fünf Mitarbeitern und eigenem Budget. Womit tatsächlich etwas zur Sprache kommt, was dem Dramaturgen Johannes Blum keinen Spaß macht. „Auf meinen früheren Stellen war gar kein Geld da, das hätte verwaltet werden können. Hier muss ich mich auch darum kümmern. Und das ist nun nicht wirklich mein Ding.“

Natürlich hat er künstlerische Ambitionen. Aber die betreffen eher die Entwicklung der Gattung als das Inszenieren. „Ich bin immer wieder zwischen Schauspiel und Oper hin- und hergesprungen und habe mir über deren Verhältnis Gedanken gemacht.“ Hier das Sprechtheater, wo Darsteller und Regisseur die Zeitabläufe, den Sprachstil, das Sprechtempo, die Lautstärke selbst in der Hand haben. Dort die Oper, wo die Musik den Sängern viel mehr vorschreibt, ihnen dafür aber auch eine ganze neue Ausdrucksdimension öffnet. „Trotzdem ist es so, dass man wichtige Sachen sieht, wenn man mit dem Schauspielblick auf eine Oper schaut. Da kann ich den Sängern manchmal helfen, mit ihrer Partie darstellerisch noch mal ganz

anders umzugehen.“ Vor allem aber sieht Johannes Blum, dass die Oper gegenüber dem Schauspiel enormen Nachholbedarf hat. „Ich bin auch deshalb sehr gern Operndramaturg, weil ich hier einfach noch so vieles anstoßen kann. Die Entwicklung offener Formen; die Erfindung kleiner, schmutziger Formate; das Abstreifen der festgefahrenen Routinen der Gattung – all diese spannenden Prozesse, die im Schauspiel längst passiert sind, hat die Oper noch vor sich. Das interessiert mich.“

Dass Blum diesen Entwicklungsbedarf klarer sieht als andere in der Branche, mag, abgesehen vom „Schauspielblick“, auch damit zu tun haben, dass er sich brennend für den mit Abstand wichtigsten Partner der Gattung Oper interessiert: das Publikum. „Die Zeiten, in denen man

**„PRODUKTIONS-
BEGLEITUNG IST MIR GANZ
WICHTIG! ABER NICHT
IN DEM SINNE, DASS ICH
DER FREUND DES
REGISSEURS WÄRE. WENN
PRODUKTIONSTEAMS
DAUERND ZUSAMMEN
SPASS HABEN,
IST DAS MEIST KEIN
GUTES ZEICHEN.“**

Johannes Blum

sich hinstellen und sagen konnte: ‚Wir machen was, und ihr müsst kommen, die sind definitiv vorbei. Wer heute Theater macht, muss offensiv auf sein Publikum zugehen.‘ Für Blum ist das aber kein Mühsen; es macht ihm Spaß. Sogar die Beschwermails! Wenn da eine Telefonnummer draufsteht, ruft er direkt an. „Die fallen manchmal aus allen Wolken, weil sie in der Annahme geschrieben haben, da komme sowieso nie eine Reaktion. Man erfährt dann oft hochinteressante Dinge. Und meist verabredet man sich auf ein Wiedersehen in der Oper.“ Blum ist überzeugt: Auch das Musiktheater muss, wie das Schauspiel, reingehen in die Städte, muss Formate finden, die ein

Publikum jenseits der mit allen Wassern gewaschenen Liebhaber erreichen. „Wir müssen diesen elitären Nimbus der Oper abbauen.“

Hohe Ziele. Aber Blum weiß auch um die Gefährdungen, die ihnen entgegenstehen. „Natürlich gibt es an kleineren oder mittleren Häusern eine Erosion der Dramaturgie!“ Die Mittel seien immer geringer, die Tätigkeiten, die dem Einzelnen aufgebürdet werden, immer mehr geworden. Und dass Dramaturgen von den Spöttern in der Kantine mehr geschätzt werden als von denen, die in der Chefetage das Geld verteilen, liege auch in der Sache selbst. „Es fällt leicht, das Ergebnis unserer Arbeit konsequent zu übersehen. Was wir machen, das sagt unter Umständen noch nicht einmal der Regisseur, der davon profitiert.“ Eitel sollte man als Dramaturg also besser nicht sein. Zu einer gewissen Extrovertiertheit bekennt sich Blum aber durchaus. „Ich bin nicht der Typ, der sich durch Archive wühlt oder über Konzepten brütet. Für mich ist das Reizvollste an diesem Beruf die Kommunikation auf allen Ebenen: mit dem Team, den Sängern, den Kollegen, dem Publikum, mit meinen Studenten...“

Gibt es wirklich keine unerfüllte Sehnsucht des Dramaturgen Johannes Blum?

„Nein, eigentlich nicht. Aber das mag daran liegen, dass ich dazu neige, das Wünschenswerte auch für erreichbar zu halten.“ Wie gesagt: ein glücklicher Mensch. ■

JOHANNES BLUM

ist seit 2015 Leitender Dramaturg an der Staatsoper Hamburg.

- Geboren 1957 in Heidelberg
- Studium der Literatur- und Sprachwissenschaft in Frankfurt am Main
- Regieassistent am Theater Krefeld und am Schillertheater in Berlin
- Dramaturg in Nürnberg, Erlangen, Neuss, Braunschweig und Wuppertal

„ICH BIN WIE EINE PROJEKTIONS- FLÄCHE“



Anne do Paço, die Leitende Dramaturgin beim Ballett am Rhein Düsseldorf Duisburg, versteht sich als „kommunikative Schnittstelle“ innerhalb des Theaters. Erst durch die Zusammenarbeit mit Martin Schlöpfer kam sie vom Musiktheater zum Tanz

Text_Vesna Mlakar

Ein Tastgang ins Ungewisse zwischen Aufstieg und Absturz. Anne do Paços Worte treffen ins Schwarze, wenn sie Martin Schlöpfers Choreographien beschreibt. Seit 2009 ist sie Dramaturgin für Oper und Ballett an der Deutschen Oper am Rhein. Schreiben ist ihr wichtig. Dramaturgen, die nur Programmhefte machen, haben jedoch in ihren Augen den Beruf verfehlt. Wichtig sei der direkte Austausch mit Künstlern, die große Lebendigkeit: zu spüren, was die Leute, mit denen man zusammenarbeitet, brauchen; auf sie zuzugehen. Do Paço reizt es, die richtige Sprache, die passenden Formulierungen

für das zu finden, was man und was sich am Theater tut.

Nur Stücke beziehungsweise Libretti zu Papier zu bringen kommt in ihrem Alltag – im Gegensatz zu anderen beim Ballett dramaturgisch tätigen Kollegen – so gut wie nicht vor: „Schlöpfer ist keiner, der groß Konzepte für seine Werke macht. Natürlich gibt es ein Grundthema, mit dem er arbeitet, und das kann sich oft aus der Musik heraus ergeben. Ein Beispiel ist sein Mahler-Ballett ‚7‘. Da beschäftigte uns die Geschichte um den Komponisten, sein Leben, sein Wirken und wie er sich als Jude in Wien gefühlt hat. Das haben wir dann aufgeladen mit Themen, die un-

sere heutige Zeit berühren. Wir reden eine Menge über die Musik, über Ideen. Letztlich ist darunter vieles, was in eine Choreographie einfließt, ohne dass ein Szenario geschrieben oder ein festes Konzept entwickelt wurde. Es entsteht eher ein gedankliches Pulver, das der Produktion gewisse Farben eingibt.“

Ihren Namen hat Anne do Paço, die in Berlin Musikwissenschaft, Germanistik und Kunstgeschichte studierte, vom portugiesischen Vater. Geboren wurde sie in Deutschland, wo ihre Mutter herkommt. Durch das Angebot einer Regiehospitantz bei Intendant Peter Brenner kam sie 1995

ans Staatstheater Mainz. Bis 2009 war sie in ihrer Heimatstadt unter Generalmusikdirektor Stefan Sanderling als Musikdramaturgin für alle musikalischen Sparten am Haus verantwortlich. Dass Schläpfer 1999 als Direktor und Chefchoreograph von Bern in die Landeshauptstadt von Rheinland-Pfalz wechselte, gab ihrem Engagement eine neue Wendung. „Alle waren sehr erwartungsvoll, was da jetzt wohl kommt. Schläpfer verhielt sich aber zunächst total scheu. Die Vorstellung, mit einem Dramaturgen zusammenzuarbeiten, hat ihm gar nicht gepasst. Es war auch schwierig, etwas für die Programme zu finden, weil er nie über seine Stücke sprechen wollte. ‚Die Leute sollen schauen, schreib etwas über die Musik‘, sagte er. So machte ich es dann: viel musikalische Beschreibungen, nichts über den Tanz. Über diese Ebene gab es dann eine große Annäherung.“

Als Schläpfer die Ballettleitung in Düsseldorf/Duisburg über- und Anne do Paço als Tanzdramaturgin mitnahm, war ihre Bedingung, die ihr wichtigen Bereiche Oper und Konzert weiterhin mit zu betreuen. „Gerade in der zeitgenössischen Musik interessiert es mich, mit Komponisten zu arbeiten. Das ist etwas, was man nicht von heute auf morgen fallen lässt. Es gibt einem neue Impulse. Wäre ich nicht Schläpfer begegnet, der meine Begeisterung geweckt und mich in seine Sparte hinübergezogen hat – ich wäre nie so intensiv in den Tanz eingestiegen.“

Bei Repertoirestücken dreht sich das Gros ihrer Arbeit um Vermittlung. Ein Aufgabenfeld, das sich, so do Paço, extrem verändert hat. Einführungen fürs Publikum, ausführliche Programmhefte, pro Saison ein Ballettmagazin, in Schulen gehen, Workshops mitbegleiten und die wachsende Bedeutung der Social Media – das gab es vor 15, 20 Jahren gar nicht. Ihr Wirkungsbereich hat hier enorm zugenommen. Und die Forderung, sich immer wieder etwas Neues

auszudenken. Stehen Uraufführungen an, ist die Zusammenarbeit nicht nur mit Schläpfer, sondern auch mit Gastchoreographen wesentlich enger. Dramaturgisch intensiv und anspruchsvoll war vergangene Spielzeit eine Kreation von Terence Kohler. „Er denkt viel im Vorfeld, geht vom Kopf her an Uraufführungen heran und braucht einen Ansprechpartner, dem er ständig irgendetwas zuspiziert und dann eine Rückmeldung erwartet. Um zu sehen, wie etwas ankommt, benutzt er den Dramaturgen bewusst als Projektionsfläche für seine eigenen Gedanken.“

**„DRAMATURGIE IST EIN
BERUF, BEI DEM ES
KEINE GRENZEN GIBT.
EINE KLEINE FRAGE
ODER EIN EINWURF
KANN SCHON
AUSREICHEN, UM EIN
STÜCK ZU LENKEN.“**

Anne do Paço

In die Machart der Schritte und Bewegungen mischt Anne do Paço sich niemals ein. „Ich bin die, die versucht, mit Abstand auf das Ganze zu schauen. Darauf, wie es wirkt. Wenn ich das Gefühl habe, es wird etwas suggeriert, was man nicht versteht, oder dass zeitmäßig etwas aus dem Ruder läuft (formale Sachen, die mit dem Ablauf und Gesamtbogen des Stücks zu tun haben), bringe ich mich ein.“ Grundsätzlich ist ihre Position die einer „kommunikativen Schnittstelle“ innerhalb des Theaterbetriebs. Als jemand, der zwischen allen Stühlen sitzt und versucht, diplomatisch in alle Richtungen zu intervenieren. Für die Theaterleitung, mit der sie ein Profil für das Haus und den Spielplan entwickelt, ist sie eine Vertrauensperson. Zugleich hat sie den direkten Kontakt hinein in die Ensembles und Produktionen. „Da muss

ich gucken, dass ich für den Regisseur oder Choreographen kämpfe, wenn irgendwas mal nicht so läuft. Ihnen gleichzeitig aber auch vermitteln, was wir als Institution wollen.“ Etwas, das do Paço auch nach außen, zu Presse und Publikum, verbalisieren muss.

„Dramaturgie ist ein Beruf, bei dem es keine Grenzen gibt. Eine kleine Frage oder ein Einwurf kann schon ausreichen, um ein Stück zu lenken. Im Ballett passiert es häufig, dass der Choreograph sich eine Musik auswählt, dazu aber nicht unbedingt eine Handlung hat oder eine Geschichte, die er erzählen möchte. Eine völlig andere Situation als in der Oper, wo viel mehr festgelegt ist und das Regieteam sozusagen nach einer szenischen Lösung für einen Text sucht. Im Tanz muss man offener sein. Und braucht noch mehr Phantasie, da man unter Umständen nicht weiß, wo das Unternehmen hingehen soll. Ein Dramaturg, der nicht inspiriert, wird nicht gebraucht.“

ANNE DO PAÇO

ist seit der Spielzeit 2009/10 als Dramaturgin für Oper und Ballett an der Deutschen Oper am Rhein engagiert.

- Studium der Musikwissenschaft, Germanistik und Kunstgeschichte an der Freien Universität Berlin
- 1995 bis 2009 Arbeit als Musikdramaturgin und Referentin der GMDs am Staatstheater Mainz
- Ab 1999 Zusammenarbeit mit Martin Schläpfer
- 2006 erschien im Daco-Verlag das von ihr herausgegebene Buch „Martin Schläpfer – ballettmainz“
- Enge Zusammenarbeit mit dem Rheingau Musik Festival, dem Konzerthaus Dortmund, der Deutschen Kammerphilharmonie Bremen, dem Wiener Konzerthaus und der Kulturabteilung der BASF Ludwigshafen

Welche Rolle spielt der Dramaturg?



HIRN DES THEATERS



„ICH WOLLTE NIE DRAMATURGIN WERDEN!“

Winnie Karnofka, Dramaturgin am Leipziger „Theater der Jungen Welt“, kam über Umwege zum Kinder- und Jugendtheater. Sie fragt sich, wie viel Kunst eigentlich im Dramaturgenberuf steckt, und strebt danach, nicht nur im Hintergrund zu agieren

Text_Tobias Prüwer

Frack, Flossen, Watschelgang: Mehr braucht es nicht für überzeugende Pinguine. Der Eisberg kommt als transparent-weiße Rollkiste daher, die grüne Glücksinsel wird mit einem Samtvorhang ausgelegt – auf Wesentliches re-

duziert und bis ins Detail mit Lebendigkeit gefüllt ist dieses Stück über einen Pinguin mit Sprachfehler: Der „Ginquin“ würfelt Buchstaben durcheinander, findet es „schunderwöhn“ auf seiner „Scheißolle“. Diese ulkigen Worte hat dem Frackvogel Winnie Karnofka in den

Schnabel gelegt. Sie schrieb nach dem gleichnamigen Bilderbuch die „Ginquin“-Bühnenfassung und begleitete als Dramaturgin am Leipziger Theater der Jungen Welt (TdJW) die Uraufführung. Diese wurde 2015 für den Deutschen Theaterpreis DER FAUST nominiert.

Foto: Torben Ibs

„Crystal“, das Winnie Karnofka ebenfalls als Dramaturgin mit erarbeitete, heimste den Preis des *Sächsischen Theatertreffens 2016* ein.

Diese Erfolge beeindruckten auch angesichts der Tatsache, dass die Dramaturgie gar nicht ihr Berufsziel war. „Ich wollte nie Dramaturgin werden! Das ist totaler Zufall“, sagt Winnie Karnofka mit Überzeugung. Zwar war sie immer schon von der Bühnenkunst fasziniert, weil ihr Großvater Sänger, Regisseur und Intendant in Eisenach war. Aber wie genau ihre berufliche Zukunft mit dem Theater zu tun haben sollte, wusste sie nicht. Selbst auf die Bühne wollte sie nicht, merkte schon beim schauspielerischen Ausprobieren in der Schule und einem freien Theater: „Nach der Premiere habe ich mich immer gelangweilt.“

Also begann sie – nachdem sie auf Anraten der Eltern mit einer Buchhändlerlehre „etwas Vernünftiges“ gelernt hatte – das Studium für Angewandte Theaterwissenschaft in Gießen. Nach einem Diplom über die Darstellung von Weiblichkeit im Kabukitheater zeichnete sich zunächst eine Laufbahn in der Wissenschaft als Weg ab. Ein Stipendium führte Winnie Karnofka nach Kyoto. Dann wartete sie entsprechend der üblichen Aneinanderreihung befristeter Stellen in der Wissenschaft auf den nächsten Posten. Und wartete. Um Geld zu verdienen, bewarb sie sich auf eine Dramaturgie-Stellenausschreibung am Deutschen Nationaltheater Weimar. Warum es nicht probieren, dachte Karnofka, die mit Dramaturgie überhaupt keine Erfahrung hatte. „Von null auf hundert bin ich dort voll rein. Da habe ich Blut geleckt, und das entwickelte sich.“ So wurde Winnie Karnofka, was sie ist: Dramaturgin, arbeitete in Schauspiel und Musiktheater. „Obwohl ich manchmal damit hadere. Dann frage ich mich, wie viel Kunst steckt im Dramaturgenberuf? Reicht mir das?“ Sie will nicht nur aus dem Hintergrund heraus agie-

ren, wo sich Dramaturgen klassischerweise sehen. Sie will Konzepte mit entwerfen, ästhetischen Fragestellungen folgen und versteht sich als stärker involvierte Produktionsdramaturgin. Natürlich muss man sich auch zurücknehmen können, „wenn man merkt, jetzt ist zweite Reihe angebracht“.

Nach dem Engagement wirkte sie einige Jahre als freie Musiktheaterdramaturgin – sie war Halbfinalistin des europäischen Opernregiewettbewerbs *Ring Award 2008* – und später festangestellt am Deutschen Theater in Göttingen. Dann hatte sie die Lust an der Aufgabe verloren, wollte sich neu orientieren. Da hinein platzte der Anruf einer Kollegin, das TdJW suche eine Dramaturgin. Das wollte sie sich dann doch anschauen. Über den Erstkontakt sagt sie: „Ich hatte alle Vorurteile im Kopf, die viele vom Kinder- und Jugendtheater haben, wenn man vom ‚richtigen‘ Theater kommt. Dann sah ich ihr Programm und dachte, wie interessant das künstlerisch ist und Hut ab, wie viel die spielen.“ Ein Jahr wollte sie sich geben, nun ist sie in der vierten Spielzeit dabei.

Im TdJW mag sie die Teamarbeit bei der Stückentwicklung. Man tastet sich gemeinsam heran. „Du rechnest damit, dass das Publikum den Willen hat, zu verstehen. Das ist im Kindertheater anders. Da denkst du beim Schreiben viel mehr darüber nach, für wen du das machst. Was nicht heißt, dass man sinnbildlich die Rinde vom Brot schneidet, man kann und muss auch herausfordern, überfordern, aufrütteln. Wichtig ist, dass man mit dem Publikum kommunizieren will.“ Hier geht es um etwas. L’art pour l’art wie an anderen Theatern ist nicht drin. „Wir überprüfen auch mehr, sind nah an der Lebensrealität der Zuschauer.“ Das sei für sie das Schöne: „Bei diesem Publikum hast du keine Wahl, als aus dem Hier und Jetzt zu arbeiten.“ Karnofka interessiert die Verschiedenheit der Menschen, die das TdJW anspricht, den

Querschnitt der Bevölkerung. In einer Vorstellung von „Crystal“ hat eine Schulklasse 14-Jähriger neben Suchtkranken in Behandlung und einer Schweizer Touristengruppe gesessen. Kinder- und Jugendtheater sei eben kein Zielgruppen-theater, „sondern junges Theater für alle Generationen“.

Die Antwort auf die schwierigste Frage, die nach der Rolle eines Dramaturgen, bringt Winnie Karnofka auf den Punkt: „Begleiter, Erfinder, Künstler und ganz oft ein guter Feind. Man ist Teil eines Theaterleitungsteams und damit natürlich auch verantwortlich, ein Theater zu formen. Vielleicht bin ich ein bisschen zu sehr Regisseurin im Kopf, aber das ist okay.“ Gerade begleitet Winnie Karnofka „Das Wintermärchen“ in einer Shakespeare-Adaption von Franz Fühmann. Sie hat es für die Uraufführung bearbeitet und freut sich auf die Bewährung zur Weihnachtszeit: „Ich taste mich da jedes Mal neu heran, lerne, was funktioniert, was nicht. Ich bin immer heilfroh, wenn ich an den Augen, an den Reaktionen merke, dass die Zuschauer dabei sind.“

WINNIE KARNOFKA

ist seit der Spielzeit 2013/14 als Dramaturgin am *Theater der Jungen Welt (TdJW)* in Leipzig tätig.

- Studium der Angewandten Theaterwissenschaft an der Justus-Liebig-Universität in Gießen
- Nach einem Aufbaustudiengang in „Interkultureller Japan-Kompetenz für Hochschulabsolventen“ an der Eberhard Karls Universität Tübingen und der Dōshisha Universität Kyoto arbeitete sie als Dramaturgin am Deutschen Nationaltheater Weimar und als freie Dramaturgin am Musiktheater im Revier Gelsenkirchen
- Bevor sie ans TdJW wechselte, war sie als Dramaturgin am Deutschen Theater in Göttingen engagiert

EIN GEDICHT FÜR ALLE DRAMATURGEN

Der Dramatiker Philipp Löhle über sein Verhältnis zu Dramaturgen

Text_Philipp Löhle

Ihr seid immer im Büro.
 Ihr seid immer erreichbar.
 Ihr seid immer im Stress, aber nie gestresst.
 Ihr versprecht immer, euch bald zu melden.
 Ihr habt immer alles gelesen. Ihr wisst alles.
 Man kann euch alles fragen.
 Ihr seid immer schon da.
 Ihr seid auf der Probe, in einer Besprechung,
 am Telefon und mit Künstlern im Kontakt.
 Gleichzeitig!
 Ihr dient immer jemand anderem
 über euch,
 neben euch,
 aber nie euch selbst.
 Ihr seid mächtig.
 Ihr seid machtlos.
 Ihr dürft keine Meinung haben,
 aber eure Meinung zählt.
 Ihr leitet,
 aber ihr regiert nicht.
 Ihr redet viel.
 Ihr habt noch nie Applaus bekommen.
 Man kennt euch nicht.
 Ihr habt euch noch nie verbeugt.
 Ihr findet jeden Fehler.
 Ihr könnt gut mit Texten.
 Ihr seid keine Künstler.
 Ihr seid schlechte Autoren.
 Ihr seid schlechte Regisseure.
 Dafür seid ihr zu klug.
 Und
 erst, wenn ihr nicht da seid, merkt man, wie sehr man euch braucht.





Für mich als Autor ist das so: Im besten Fall profitiere ich enorm von einem Dramaturgen. Ansonsten geht es auch ganz gut ohne.

Ich bringe auf irgendeine Art und Weise, die mir ebenfalls immer noch unklar ist, einen Text zu Papier. Ich habe eine Ahnung, was ich da geschrieben habe, und ich habe eine Idee, was ich schreiben wollte, aber ich bin nun mal alleine an meinem Schreibtisch und in meinem Kopf, und ich brauche genau jetzt jemanden (bester Zeitpunkt: nach Vollendung der ersten Fassung), der sich diese zarte Pflanze Erstentwurf durchliest und mir dann erzählt, was er da gelesen hat.

So: Und dann will ich gelobt werden, aber nicht nur. Ich will kritisiert, auseinandergenommen und zerfleddert werden. Aber nicht nur. Ich will Verbesserungsvorschläge hören, ich will Anklagen hören, ich will erste Striche vorgeschlagen bekommen. Ich will für einzelne Textstellen bewundert werden. Ich will zerstört und motiviert werden. Ich will eine aktive, intelligente, genaue und schlaue Auseinandersetzung mit meinem Text hören. Ich will diskutieren und mich verteidigen. Ich will hinterfragt werden. Auch

genau da, wo es am meisten wehtut: bei den Stellen, von denen ich dachte, die sind mir aber mal wirklich gelungen. Kurz, ich will mich einmal mit jemandem über meinen Text unterhalten, der auf dem gleichen Stand ist wie ich, aber – ganz wichtig – ich will keine Bewertung hören, nur eine Beschreibung.

Weil, und das ist der Eigennutz an der ganzen Sache, wenn ich, als Autor, der gerade in seinem Text steckt, mich einmal darüber austauschen konnte, gehe ich danach mit einer Frische und Energie erneut ans Werk, wie sie mir vor dem Gespräch nahezu vollständig abhanden gekommen war. Nur wenn ich weiß, was ich ändern will, komme ich ins Arbeiten. Das kann man doch aber auch mit jedem Regisseur, Lektor oder Bekannten machen, werden Sie jetzt sagen. Und ich sage nein: Der Regisseur liest meinen Text nur auf Inszenierungsmaßstäbe hin, der ist zu nah an der Bühne; der Lektor liest meinen Text als reinen Theatertext, der ist zu weit weg von der Bühne; und der Bekannte liest meinen Text wahrscheinlich als Literatur, was er eigentlich gar nicht ist. Ich brauche jemanden, der zwischen all diesen Positionen steht, nicht ganz drin, aber auch nicht ganz draußen: den Dramaturgen.

Welche Rolle spielt der Dramaturg?



Philipp Löhle (Mitte) mit dem Dramaturgen Ingohr Brux (r.) und Regieteam vor der Uraufführung von Löhles Stück „Du (Norma)“, das im November 2016 am Nationaltheater Mannheim Premiere hatte

An den Probenstuhl
gefesselt.



Ich hatte einige Male das Glück, einen von mir entstehenden Text in langen Lesesitzungen, nur zu dritt, mit zuständigem Dramaturgen und Regisseur, durchzugehen, und ich kann nur sagen, dass das für mich als Autor mit die interessantesten Arbeiten waren, weil ich in meinem Schreiben am weitesten kam oder am meisten darüber gelernt habe.

Klar, das muss man wollen. Ich will so etwas, andere Autoren wollen es nicht. Aber das ist ja das Praktische am Wesen Dramaturg: Man muss ja nicht. Man kann ihn oder sie zu Rate ziehen, einspannen, im positiven Sinne: benutzen, wenn man will; und wenn nicht, dann lässt man es bleiben. Genauso ist es mit den Ratschlägen, Hinweisen, Beschreibungen, die man dann vom Dramaturgen bekommt. Die, die einem gefallen, kann man übernehmen und in den Text einarbeiten, alle anderen lässt man weg. Man pickt sich einfach nur die brauchbaren Rosinen heraus.

Wie der Dramaturg selbst, also als Mensch jetzt, damit umgeht, dass er mächtig, aber machtlos ist, dass er gebraucht, aber nicht unersetzlich ist, das steht auf einem anderen Blatt. Das ignoriere ich. Darauf kann ich auch nicht eingehen, weil darum geht's nicht. Aber interessieren würde es mich schon mal. ■■■

UNSER AUTOR

Philipp Löhle kreiert zusammen mit dem Bühnenbildner Patrick Bannwart (siehe Kasten rechts) den Theatercomic in der DEUTSCHEN BÜHNE. In diesem Heft auf Seite 15, wo sich auch eine Kurzbiographie zu Philipp Löhle findet.

ILLUSTRATION DES SCHWERPUNKTES: PATRICK BANNWART

Patrick Bannwart arbeitet hauptberuflich als Bühnenbildner, zuletzt entwarf er an der Oper Amsterdam die Bühne für „Le nozze di Figaro“ (Regie: David Bösch). Seit Januar 2014 gestaltet er zudem mit dem Dramatiker Philipp Löhle den Theatercomic in der DEUTSCHEN BÜHNE (siehe auch Seite 15).

