



EVELYN DEUTSCH-SCHREINER

# Theaterdramaturgien von der Aufklärung bis zur Gegenwart

BSB

BÖHLAU STUDIEN BÜCHER  
*Grundlagen des Studiums*

Evelyn Deutsch-Schreiner

# Theaterdramaturgien von der Aufklärung bis zur Gegenwart



BÖHLAU VERLAG KÖLN WEIMAR WIEN 2016

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:  
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der  
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten  
sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Umschlagabbildung: Mira Tscherne und Katharina Klar in „Odyssee“ von Ad de Bont;  
Schauspielhaus Graz in Kooperation mit dem Institut Schauspiel der Kunstuniversität  
Graz, 2008 © Werner Kmetitsch

© 2016 by Böhlau Verlag GmbH & Co. KG, Wien Köln Weimar  
Wiesingerstraße 1, A-1010 Wien, [www.boehlau-verlag.com](http://www.boehlau-verlag.com)

Alle Rechte vorbehalten. Dieses Werk ist urheberrechtlich geschützt.  
Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des  
Urheberrechtsgesetzes ist unzulässig.

Korrektorat: Katharina Krones, Wien  
Herstellung und Satz: Bettina Waringer, Wien  
Druck und Bindung: BALTO print, Vilnius  
Gedruckt auf chlor- und säurefreiem Papier  
Printed in Europe

ISBN 978-3-205-20260-8

# Inhalt

Einleitung . . . . .	7
Profil der Berufsfelder von Dramaturgen und Dramaturginnen . .	24
Gotthold Ephraim Lessing, der erste Dramaturg in der Theatergeschichte . . . . .	27
<i>Bemerkung zur Aufklärung</i> . . . . .	53
Friedrich Schiller als Dramaturg . . . . .	55
<i>Das Theater der Weimarer Klassik</i> . . . . .	84
Joseph Schreyvogel, ein Dramaturg im Kampf mit Zensur und Obrigkeit . . . . .	86
<i>Theaterzensur in Österreich im Vormärz</i> . . . . .	107
Arthur Kahane, Max Reinhardts erster Dramaturg . . . . .	109
<i>Aus dem Tagebuch von Arthur Kahane</i> . . . . .	135
Bertolt Brecht (I). Dramaturgie im Kollektiv . . . . .	138
„Reichsdramaturg“ Rainer Schlösser und Dramaturgie im „Dritten Reich“ . . . . .	151
<i>Theater im Nationalsozialismus</i> . . . . .	170
Kurt Hirschfeld: Humanistische Dramaturgie in der Schweiz . . . .	173
<i>Aus dem Pflichtenheft von Kurt Hirschfeld als Chefdramaturg</i> . . .	195
Bertolt Brecht (II). Dramaturgie als System . . . . .	196
<i>Brechts Episches Theater</i> . . . . .	215
Heinar Kipphardt, ein Dramaturg im Kalten Krieg . . . . .	217
<i>Theater in der DDR in den 1950er-Jahren</i> . . . . .	241

Dieter Sturm, der Schaubühnen-Dramaturg . . . . .	244
<i>Dramaturgische Bearbeitungen von Theatertexten</i> . . . . .	265
Hermann Beil, der Dramaturg, den Thomas Bernhard kanonisierte. 267	
<i>Stadttheater nach 1968</i> . . . . .	289
Stefanie Carp, Dramaturgin des Jahrzehnts . . . . .	291
<i>Postdramatische Theaterformen</i> . . . . .	316
Nadine Jessen, Dramaturgin für Performance und Crossover . . . . .	318
<i>Freie Szenen</i> . . . . .	337
Bibliographie . . . . .	339
Danksagung . . . . .	352

# Einleitung

## 1.

Dramaturgie gehört zum Theater wie das Schauspiel und das Publikum. Seit zweieinhalb Jahrtausenden wird Theater entwickelt, gespielt und darüber geschrieben. Genauso lang gibt es Dramaturgie, und schon lange wird darüber geschrieben. Aber während jeder und jede weiß, was Theaterspielen und was ein Drama ist, muss der Begriff Dramaturgie meist erklärt werden. Dramaturgie liegt an der Schnittstelle von künstlerischer Praxis und Theorie und umfasst mehrere korrespondierende Bereiche. Ich definiere Theaterdramaturgie als

die künstlerische Verknüpfung von verschiedenen Bausteinen in einem Werk, in einem Theatertext, in einer Inszenierung oder einem performativen Ablauf; darüber hinaus aber auch als die Reflexion über die Wirkungsweisen auf das Publikum in der Aufführung, in gegenwärtiger und historischer Perspektive. Dramaturgie verknüpft künstlerische Elemente wie Text, Inszenierung, Publikum und Epoche und ist relational und dynamisch.

Ein weiterer Bereich von Dramaturgie umfasst die Aufgabenfelder des Dramaturgen und der Dramaturgin. Einen funktionierenden Kunstbetrieb vorausgesetzt arbeiten Dramaturgen und Dramaturginnen

in Vorbereitung auf eine Inszenierung, am Text und an Materialien. Sie begleiten dramaturgisch die Inszenierung und positionieren eine Aufführung, um die erwünschte Wirkung auf das Publikum sicherzustellen. Sie führen einen Dialog/Diskurs mit dem Publikum. Ihre Arbeit korrespondiert mit verschiedenen Diskursen und steht im politisch-sozialen Kontext der Zeit. Ihre Rolle ist eine künstlerische, theoretische und organisatorische und vermittelt zwischen den verschiedenen Elementen im Theater, damit Theater als künstlerisches Spiel mit und vor dem Publikum erlebt werden kann.

Erstmals wurde der Begriff Dramaturgie in der griechischen Antike verwendet. Das spätgriechische „Dramatourgia“ bezeichnet das Handlungsgefüge eines Dramas und das Herstellen eines Textes in Hinblick auf seine szenische Aufführung. Der Satiriker Lukian (ca. 120 v. Chr.) bezog den Ausdruck „Dramatourgia“

nicht auf Texterstellung. Er verwendete ihn in seinem Dialog über Tanzkunst,<sup>1</sup> um die Handlungsstruktur und Machart eines Bewegungsablaufs, der Pantomime, zu untersuchen. Das zeigt, dass Dramaturgie von Anfang an nicht bloß mit dem geschriebenen Text, sondern auch mit der szenisch-körperlichen Handlung auf der Bühne zusammenhing. Im 4. Jahrhundert vor Christus schrieb Aristoteles (384–322 v. Chr.) mit seiner *Poetik* einen Leitfaden zur Abfassung von Tragödien und damit die erste Dramaturgie, ohne den Begriff „Dramaturgie“ direkt zu verwenden. In diesem noch für die Gegenwart wichtigen Werk beschrieb er die innere und äußere Bauart von bekannten Tragödien und ihre szenischen Umsetzungsmöglichkeiten. Er führte Begriffe ein und stellte Regeln auf, die insbesondere nach Aristoteles' Wiederentdeckung im 17. Jahrhundert für das europäische Theater wichtig wurden.

Zur Dramaturgie gehört, wie oben erwähnt, auch die Dimension der Reflexion. Schon Aristoteles reflektierte breit über die Tragödie und die Wirkung von Theater. Er unternahm wirkungsästhetische Überlegungen und positionierte die Theaterkunst unter den anderen Künsten, indem er über die Rezeption des Publikums sprach. Den Modellen der Dramaturgie von Gotthold Ephraim Lessing und Bertolt Brecht ist die Reflexion über das künstlerische Werk und über seine Position innerhalb der jeweiligen Gesellschaft immanent.

Im 17. Jahrhundert tauchte der Begriff „Dramaturgie“ erstmals wieder auf, in Italien 1666 bei Leone Allacci (1586–1669). Er war päpstlicher Bibliothekar im Vatikan. Die von ihm herausgegebene *Drammaturgia* ist ein alphabetisches Verzeichnis in sieben Bänden, das in Italien aufgeführte Dramen des 16. und 17. Jahrhunderts auflistet.<sup>2</sup> Darüber hinaus gab Allacci Daten zu den Autoren, den Aufführungsorten und Erscheinungsjahren an. Im sechsten Band listete er auch nicht aufgeführte Stücke auf und die Bibliotheken, in denen sie zu finden sind. Allacci versah die Daten teilweise mit Kommentaren über Inhalt der Stücke und Sekundärliteratur.<sup>3</sup> Diese Chronik gilt als erste italienische Dramaturgie.

1 Michael Franz: Dramatourgia. Die Einführung eines neuen Terminus in Lukians Dialog von der Tanzkunst. <https://www.medienwissenschaft.hu-Berlin.de/de/medi-enwissenschaft/Aktuelles/tagungdramaturgie/franz/view> (Zugriff: 18.12.2015)

2 *Drammaturgia di Leone Allacci divisa in Sette Indici*, Rom 1666

3 Leone Allacci gab auch eine Sammlung antiker Dichter heraus: *Poeti Antichi raccolti da Codici MSs della Biblioteca Vaticana et Barberina*, Neapel 1651

Sie wurde in ganz Europa von Theoretikern und Theaterensembles gelesen und erfuhr 1755 eine benutzerfreundliche Überarbeitung und Erweiterung: *Drammaturgia di Lione (sic!) Allacci accresciuta e continuato fino al MDCCLV*.<sup>4</sup> In diesem Sinn, als erweiterter Katalog von Theaterstücken eines Autors oder einer Epoche, wurde die Bezeichnung „Dramaturgie“ auch bis in die 1970er-Jahre gebraucht. Dramaturgie als Chronik von Theaterstücken beinhaltet, dass Repertoirekenntnis, d. h. das Wissen über die Stücke und darüber, wie man sich die Texte beschaffen kann, zum Aufgabengebiet von Dramaturgen gehört.

Die endgültige Etablierung des Begriffs Dramaturgie in Kunstwissenschaft und Theaterpraxis sowie die Entstehung des Berufs des Dramaturgen und der Dramaturgin ist eng verknüpft mit der Aufklärung in Deutschland im 18. Jahrhundert. Zunächst wurde der Begriff philosophisch, später realpolitisch installiert.

Der Philosoph Alexander Gottlieb Baumgarten (1714–1762) verwendete erstmals in Deutschland den Begriff Dramaturgie. Er ordnete die Dramaturgie der philosophischen Disziplin der Ästhetik zu, die er als Wissenschaft der sinnlichen Erkenntnis bestimmte. Baumgarten war derjenige, der der Logik die Ästhetik als alternatives Mittel zur Erkenntnis zur Seite stellte. Er sah die verstandesmäßigen Erkenntnisse und die sinnlichen Erkenntnisse der Kunst als gleichwertig an. Er nahm damit den heutigen akademischen Diskurs um „artistic research“ vorweg, der die Gleichwertigkeit von künstlerischer und wissenschaftlicher Forschung betont. „Dramaturgie“ definierte Alexander Gottlieb Baumgarten einerseits als Wissenschaft vom Drama: „Dramatum scientia pars poetices est dramaturgia“<sup>5</sup> (= Dramaturgie ist als Teilgebiet der Dichtkunst die Wissenschaft vom Drama). Andererseits definierte er Dramaturgie als Methode, Stücke zu schreiben in Hinblick auf den Fortgang der Geschichte und die Form des Dramas. Er schloss darüber hinaus auch die Aufführung mit ein, denn er nannte auch den „äußeren Vortrag“ und „die Gesten“ als zur Dramaturgie gehörig.<sup>6</sup> Baumgarten erkannte die antizipierende Tätigkeit der Dramaturgie in Hinblick auf die szenische Umsetzung: „Dramaturgia de actione praecipiens“ (=

4 *Drammaturgia di Lione Allacci accresciuta e continuato fino al MDCCLV*, Venedig 1755

5 Alexander Gottlieb Baumgarten: *Sciagraphia encyclopaedia philisophicae*, 1769, § 108, S. 42

6 Alexander Gottlieb Baumgarten: *Texte zur Grundlegung der Ästhetik*: Lateinisch – Deutsch. Hamburg: Felix Meiner 1983, *Philosophia generalis*, § 147, S. 78



Dramaturgie arbeitet an zukünftigen Aktionen). Seit Baumgarten zählt die Dramaturgie im Rahmen der Kunstphilosophie zur Theorie des sinnlichen Erlebens und dessen Ausdrucks.

Lessing (1729–1781) etablierte den Begriff Dramaturgie auch im theaterpraktischen und literaturkritischen Umfeld. Mit seiner Schrift *Hamburgische Dramaturgie* (1767–1769) zeigte er ein modernes Verständnis von analytischer und kritischer Dramaturgie. Obwohl die *Hamburgische Dramaturgie* nicht vorwiegend Theaterkritiken enthält, wurde der Begriff in der Folge oft auf gesammelte Theaterkritiken angewandt, aber auch auf gesammelte Aufsätze zu einer Auseinandersetzung mit der Dramatik und dem Theater einer Zeit. Seit Friedrich Schulz mit der *Berlinischen Dramaturgie* von 1797 bis 1798 die erste regelmäßige Theaterkritik herausgab und Ludwig Tieck 1817 in den *Dramaturgischen Blättern* Aufsätze über das deutsche und das englische Theater schrieb, verwendeten Theaterkritiker und Essayisten lange den Begriff für solche gesammelten Theaterkritiken, wie etwa Herbert Ihering: *Aktuelle Dramaturgie* (1924) oder Ernst Wendt *Moderne Dramaturgie* (1974). Dramaturgie wurde auch als Synonym verwendet für Schriften zu einer Theaterpoche, etwa in Helmut Kreuzers *Dramaturgie in der DDR* (1945–1990).

Der ebenfalls spätgriechische Ausdruck „Dramatourgos“ meint den Autor von Dramen und gleichzeitig den Aufführungsleiter von Dramen. Diese beiden Funktionen waren in der Frühzeit eine Einheit, denn Aischylos (525–456 v. Chr.) war Dichter und Leiter der Aufführung in einer Person. Später spezialisierten sich die Aufgaben. So leitete Euripides (484–406 v. Chr.) nicht mehr die Aufführungen seiner Stücke. Es ist davon auszugehen, dass dramaturgische Tätigkeit weiterhin ausgeübt wurde. Sie wurde wohl von Dramatikern, Produzenten oder Schauspielern übernommen. Dass darüber eifrig nachgedacht wurde, zeigen beispielsweise die Schauspielerszenen in *Hamlet* (1603), in die Shakespeare seine dramaturgischen Ansichten verpackte.

Realpolitischer Bedarf in Gesellschaft und Theater förderte im 18. Jahrhundert die Entstehung des Berufs des Dramaturgen. Mit Hilfe der Aufklärer in ganz Europa begann sich ein erstarkendes Bürgertum vom Feudalismus zu emanzipieren. Es wurde zur geistig führenden Schicht. Die Aufklärer forderten Individualismus und den Mut, Traditionen, Konventionen und Autoritäten kritisch zu hinterfragen. Sie kämpften gegen bestimmte Vorurteile und gegen die ungerechte

Herrschaft des Adels. Sie propagierten den mündigen, glücklicheren und „neuen“ Menschen, der über sich selbst bestimmen kann. Ausgehend von der Tatsache, dass Theater sowohl den Verstand als auch das Gefühl anspricht, maßen die Aufklärer in Deutschland dem Theater in deutscher Sprache große Bedeutung zu. Das Theater hatte bisher entweder in französischer Sprache zur adeligen Unterhaltung gehört oder war in deutscher Sprache auf dem Marktplatz ein Ort billiger Vergnügungen der unteren Schichten. Es wurde nun zu dem Medium der neuen Ideen. Theater sollte das Ideal eines freien Individuums propagieren und die Bühne der Ort der Bildung werden, an dem die bürgerliche Identität geformt und dargestellt wird. Hier sollten die neuen Tugenden – rationales Handeln, Empfindsamkeit und Einfühlsamkeit, Familienorientiertheit, Lernbegierde, Gerechtigkeit und Toleranz – eingeübt werden. Mit diesen Tugenden wollte man sich von der feudalen adeligen Lebensweise moralisch absetzen. Das neue bürgerliche Theater sollte lehren, bilden und bessern. Nach Johann Christoph Gottsched (1700–1766) sollte Theater eine „weltliche Kanzel“ sein, nach Gotthold Ephraim Lessing (1729–1781) eine „Schule der Menschlichkeit, des Gefühls und der moralischen Welt“.<sup>7</sup>

Das deutsche Theater hatte also andere Anforderungen zu erfüllen als etwa das französische Hoftheater des 17. Jahrhunderts, das den König und die Hofkultur verherrlichte. Das deutsche Theater erhielt einen Erziehungsauftrag und sollte eine „bürgerliche Abendschule“<sup>8</sup> sein. Um die Propagierung der bürgerlichen Emanzipation auf dem Theater voranzutreiben, brauchte es in Deutschland im 18. Jahrhundert spezielle Vermittler zwischen dem politischen Diskurs und der Theaterkunst. Der in Dänemark lebende deutsche Dichter und Theoretiker Johann Elias Schlegel (1719–1749) forderte 1746 die Einsetzung eines Mannes „von einigem Ansehen, der Geschicklichkeit und Wissenschaft genug hätte, gute Stücke auszusuchen, und den schlechten und groben Witz von feinen und artigen Einfällen zu unterscheiden.“<sup>9</sup> Dieser „literarische Aufseher“ sollte

7 Hamburgische Dramaturgie, 10. Stück. <http://gutenberg.spiegel.de/hamburgische-dramaturgie-1183/1> (Zugriff: 18.II.2015)

8 Hilde Haider-Pregler: Des sittlichen Bürgers Abendschule. Bildungsanspruch und Bildungsauftrag des Berufstheaters im 18. Jahrhundert. Wien: Jugend & Volk 1980

9 Johann Elias Schlegel: „Schreiben von Errichtung eines Theaters in Kopenhagen“, erstmals ersch. 1746. In Schlegel: Werke. 3. Bd. 1764, S. 254 (= Reprint Athenäum 1971. Siehe auch *Gedanken zur Aufnahme des dänischen Theaters*, ebda., S. 259–298

in einem vom Staat finanzierten Theater fest besoldet sein und im Interesse der Gesamtheit den Spielplan eines Theaters zusammenstellen. Gotthold Ephraim Lessing bezog sich auf Schlegel in der „Ankündigung“ seiner *Hamburgischen Dramaturgie* 1767. Lessing bezeichnete den Beruf erstmals als „Dramaturg“ und übte ihn als Erster an einem Theater aus. Er steckte auch als Erster Aufgabenfelder des Dramaturgen ab. Vieles davon gilt bis heute.

Festzuhalten ist, dass der Dramaturg in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts zu der entscheidenden Zeit an der Seite des deutschsprachigen Theaters stand, als dieses sich professionalisierte. Es war die Zeit, in der der literarische Stücktext die Grundlage der Theaterarbeit wurde, in der sich das deutsche Theater zu einer Kunstform ausbildete, in der die umherziehenden Wandertruppen in stehenden Theatern sesshaft wurden und sich das Theater als kulturelle Institution etablierte. Diese paradigmatische Zeit an der Schnittstelle von bürgerlich-politischer Emanzipation und neuer Theaterentwicklung mit einem Auftrag zur Erziehung prägt nicht nur das deutschsprachige Theater bis heute, sondern auch den Beruf des Dramaturgen. Er wurde als typisch deutsch konnotiert. Erst viel später beschäftigten Theater in anderen Ländern Dramaturgen.

An der Entwicklung von Lessing und seinen Nachfolgern in deutschsprachigen Theatern kann man ablesen, wie sich der Beruf professionalisierte und wie sich seine Aufgabenfelder höchst flexibel an die jeweilige Theaterentwicklung anpassten, sie prägten und wie sie dies bis heute immer noch tun. Was das moderne Theater Lessing verdankt, ist der Anspruch auf einen umfassend gebildeten und unabhängigen Intellektuellen im Theater. Einen, für den Kritik, Reflexion und Vermittlung zum künstlerischen Prozess gehören. Lessing als Dramaturg des Hamburger Nationaltheaters von 1767 bis 1769 war der kritische Leser, der Stücke, Aufführungen sowie ihre Wirkungsweisen auf die Zuschauer und Zuschauerinnen analysierte. Er prüfte Stücke der Antike und Stücke aus anderen Ländern, um sie für die deutsche Theatergegenwart zu gewinnen. Er erörterte die Aufgaben der Theaterkunst und verstand Dramaturgie auch als Wissensvermittlung an die Öffentlichkeit.

Seine Nachfolger erweiterten die Arbeitsfelder auch auf die Theaterpraxis: Spielplangestaltung, Stückbearbeitungen, Autorenförderung. Joseph Schreyvogel beurteilte in Wien am *Burgtheater* auch Probenvorgänge, andere Dramaturgen initiierten Diskussionen über Schauspielkunst. „Dramaturgie“ wurde auch zur Bezeichnung der Räume im Theatergebäude, in dem die Dramaturgen arbeiten.

Bertolt Brechts (1898–1956) Dramaturgiemodell veränderte den Beruf nachhaltig. Brecht rückte dramaturgische Arbeit in den Mittelpunkt des Theaters, indem er Dramaturgen und Dramaturginnen aus ihren Dramaturgenzimmern in die Proben holte. Er verknüpfte künstlerische und politische Gesichtspunkte und betonte deren Gleichwertigkeit. Dramaturgen und Dramaturginnen wurden zu Moderatoren und Moderatorinnen im theatralen Prozess während der Probe, bei der die Transformation von der Idee zum künstlerischen Ausdruck stattfindet. Außerdem verbalisierten die Dramaturgen und Dramaturginnen die in einem Werk stehenden Ideen, kontextualisierten sie politisch und vertraten sie vor der Öffentlichkeit. Wie wertvoll Brecht diese Arbeit war, zeigt die Tatsache, dass er viele der Bearbeitungen und Formulierungen in seinen Werkkomplex aufnahm und Dramaturgen und Dramaturginnen somit zu Mitautoren und Mitautorinnen machte. Zur Dramaturgenarbeit gehörte für Brecht, einen Theater text unter einem bestimmten Blickwinkel zu lesen und ideologie-, gesellschafts- und kapitalismuskritische Fragen an ein Stück zu stellen. Als „Produktionsdramaturgie“<sup>10</sup> begann sich diese künstlerisch-theoretische Involvierung in die Inszenierung in den 1980er- und 1990er-Jahren an den deutschsprachigen Theatern für alle Stücke durchzusetzen.

Heute halten „neue“ Dramaturgien weitere Aufgaben für Dramaturgen und Dramaturginnen bereit. Die zweieinhalb Jahrtausende alte Verabredung, dass Theater Wirklichkeit repräsentiert, wankt. „Postdramatisches Theater“ beobachtete Hans-Thies Lehmann seit den 1970er- und 1980er-Jahren zunächst in der Freien Szene und in experimentellen Theatern.<sup>11</sup> Seit Mitte der 1990er-Jahre haben diese Theaterformen, die sich vom dramatischen Text emanzipiert haben, die sich stärker auf die performative Besonderheit der darstellenden Künste konzentrieren und die den Moment des Vollzuges des Bühnengeschehens in den Vordergrund rücken, auch die Stadt- und Staatstheater erreicht. Sie fordern von den Dramaturginnen und Dramaturgen neue Arbeitsweisen. In Stückentwicklungen und Projektarbeiten müssen sie zu der „Erfindung der

10 „Produktionsdramaturgie begleitet den Inszenierungsvorgang als Vermittlung von konzeptioneller und szenischer Ebene.“ (Andreas Kotte). In: Theaterwissenschaft. Eine Einführung. Wien, Köln, Weimar: Böhlau 2005 (= UTB 2665), S. 207

11 Hans-Thies Lehmann: Postdramatisches Theater, Frankfurt: Verlag der Autoren 1999

Dramaturgie<sup>12</sup> beitragen. Sie müssen sich in das künstlerische Kerngeschehen begeben, um hier die Schauspieler und Schauspielerinnen zu unterstützen. Sie müssen aber auch damit zurechtkommen, dass neue bildfixierte Technologien und mediale Distributionsmittel die Mitglieder der Gesellschaft prägen, dass staatlich bereitgestellte Geldmittel für Theater stark gekürzt werden und dass eine Internationalisierung in den Künsten stattfindet. Der Beruf des Dramaturgen konnte dies bisher stets bewältigen. Wie Luk van Direis bemerkt: „Seine immanente Ambivalenz und Dehnbarkeit sorgen für einen kontinuierlichen Prozess der Anpassung und Transformation.“<sup>13</sup>

Diese Anpassungsfähigkeit prädestiniert die Dramaturgie zu einer ihrer Kernaufgaben: dem Vermitteln zwischen den Diskursen außerhalb des Theaters und der Theaterarbeit. Das bedeutete in früheren Zeiten das Vermitteln zwischen den staatlichen Regeln – meist Verbote – und den Ansprüchen der Künstlerschaft. Dramaturgen hatten sich mit den Behörden der Theaterzensur auseinanderzusetzen, die in Österreich und in Deutschland erst 1918 abgeschafft wurde. Sie erfüllten die jeweiligen polizeilichen Vorschriften, entwickelten dabei aber auch eine bravouröse Geübtheit im Umgehen der Vorschriften. Als in der nationalsozialistischen Diktatur und später auch in der Deutschen Demokratischen Republik das gesamte Theater ideologisch funktionalisiert wurde, gerieten die Dramaturgen politisch besonders unter Druck. Der Beruf verlor den Charakter, den ihm die künstlerisch-intellektuelle Einzelpersönlichkeit geben konnte und wurde zum politischen Aufpasser degradiert. Heute engen in deutschsprachigen Ländern keine staatlichen Vorschriften mehr die Freiheit der Kunst ein. Diese ist als ein hohes demokratisches Gut in der Verfassung von Österreich und der Schweiz und in Deutschland im Grundgesetz geschützt. Trotzdem gibt es ethisch oder moralisch sensible Bereiche. Nach wie vor arbeiten Dramaturgen und Dramaturginnen mit der politisch-sozialen Sprengkraft des Theaters und dehnen die Grenzen des Erlaubten und Gewohnten für die Kunst und die Künstler und Künstlerinnen, die sie vertreten, in immer neuen Anläufen aus.

---

12 Marion Tiedke: „Life is live and live is life“. In: Anke Roeder, Klaus Zehelein (Hg.): Die Kunst der Dramaturgie. Theorie, Praxis, Ausbildung. Leipzig: Henschel 2011, S. 159

13 Luk Van den Dries: Dramaturgie bei Jan Fabre. In: Ebda., S. 97

Die Aufgaben der Dramaturgen und Dramaturginnen – Spielplangestaltung, Arbeiten in Vorbereitung auf Aufführungen, Begleitung einer Aufführung als Produktionsdramaturg, Produktionsdramaturgin oder als „outsider’s eye“,<sup>14</sup> Positionierung der Aufführungen und der Spielorte sowie Dialog mit dem Publikum, jeweils unter Einbindung von Diskurs und Kontext – setzen auf allen Ebenen die Fähigkeit des Vermittelns voraus. Allerdings ist dies ein aktives, die Initiative ergreifendes Vermitteln zwischen Vorlage, Idee, Konzept und Aufführung sowie Diskurs und Kontext. Der Dramaturg, die Dramaturgin sind Intellektuelle, die Kunst ermöglichen. Als künstlerisch-intellektuelle Persönlichkeiten übernehmen sie ihren Talenten und Neigungen entsprechend Arbeitsfelder im Theater- und Kunstbetrieb. Sie haben etwas, das der Mediendramaturg Christian Mikunda „professionelle Intuition“<sup>15</sup> nennt. Sie sind Spezialisten und Spezialistinnen in der Umsetzung von Ideen.

Bisher zeichneten Dramaturgen und Dramaturginnen sich dadurch aus, dass sie im Hintergrund blieben. Insbesondere seit dem Auftreten des Regisseurs als künstlerischem Beruf um 1900 wurde ihre Arbeit vom Kunst- und Organisationsgefüge als Zuarbeit aufgesogen. Im besten Fall gelang ihnen eine kreative Vermittlung. Sie wurden wichtige theoretische Mitarbeiter des Regisseurs. Im schlechten Fall wurden ihre Angebote wie ein Bauchladen benutzt, aus dem kontextlos einzelne Elemente herausgegriffen wurden. Ein Dramaturgiemodell, wie das von Bertolt Brecht, war zwar das Vorbild. Es setzte sich allerdings erst spät und dann auch nur in jeweils angepasster Form in der alltäglichen Arbeit an den Stadttheatern durch. Dramaturgen und Dramaturginnen arbeiten idealerweise in einem langfristig zusammenarbeitenden Künstlerkollektiv. Heute agieren sie mehr denn je an der Schnittstelle von Kunst und Theorie sowie Organisation. Neue Theaterformen wie auch das Kuratieren von Festivals bzw. das Kuratieren neuer Formate erlauben zuweilen ein Heraustreten aus dem Schatten des Regisseurs und der Regisseurin und das Sichtbarmachen ihrer dramaturgischen Handschrift. Allerdings besteht durch zunehmend prekäre Arbeitsverhältnisse auch die Gefahr, dass ihre Arbeit wieder unsichtbar wird. Insbesondere die Dramaturgen und Dramaturginnen in der Freien Szene sind betroffen, „in

---

14 „oog van buiten“ Marianne van Kerkhoven: Sehen ohne den Stift in der Hand. In: *Theaterschrift* 5–6/1994, S. 142

15 [www.mikunda.com](http://www.mikunda.com) (Zugriff: 15.05.2015)

work that is often not produced by mainstream venues or companies but creative collaborators, working in experimental sectors and not usually in salaried positions.<sup>16</sup>

## 2.

Die neuen Theaterformen, die die performative Besonderheit der Theaterkunst in den Mittelpunkt rücken, haben auch das Verhältnis zur akademischen Theaterwissenschaft verändert. Seit der Jahrtausendwende stieg das Fachinteresse an Dramaturgie. Dramaturgie als Schnittstelle von Theaterpraxis und Theorie wird nun als wissenschaftliches Forschungsfeld wahrgenommen. Merkbar ist auch die Zunahme des Dialogs zwischen Praktikern und Praktikerinnen und Theatertheoretikern und Theatertheoretikerinnen. So wurde etwa 2008 an der Universität von Amsterdam von Katharina Pewny, Peter Boenisch und Evelyn Deutsch-Schreiner die „Arbeitsgruppe Dramaturgie“ in der Gesellschaft für Theaterwissenschaft gegründet. Vernetzt mit Universitäten, Kunsthochschulen und Theatern gehen daraus Workshops und Tagungen sowie innovative Publikationen aus der Dramaturgieforschung hervor.<sup>17</sup>

Dramaturgie rückte auch in der angelsächsischen Theaterwissenschaft in den Fokus des Interesses. Seit den internationalen Erfolgen der New-Writing-Bewegung und der britischen experimentellen Theatergruppen in den 1990er-Jahren kamen die britischen Künstler und Künstlerinnen mit den auf dem Kontinent etablierten Dramaturgen und Festivalkuratoren in Kontakt. Dramaturgie und die Tätigkeit von Dramaturgen wurde als „Revolution im Theater“ auch histo-

---

16 Mary Lockhurst: Dramaturgs and the shifting conditions of their work. In: Peter Eckersall, Melanie Beddie, Paul Monaghan (Hg.): *Dramaturgies. New theatres für the 21st century*, Melbourne: The Dramaturgies Project 2011, S. 46

17 Katharina Pewny, Johan Callens, Jeroen Coppens (Hg.): *Dramaturgies in the New Millenium. Relationality, Performativity and Potentiality*. Tübingen: Narr 2014. Peter Boenisch: *Drama – Dramaturgie*. In: *Handbuch Drama. Theorie, Analyse, Geschichte*, hrsg. von Peter W. Marx. Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler 2012, S. 43–52. Ders.: *Grundelemente (2) Formprinzipien der dramaturgischen Komposition*. In: *Ebda.*, S. 122–144

risch von Mary Lockhurst neu entdeckt.<sup>18</sup> Auch nach Cathy Turner und Synne K. Behrndt korrespondierte das verstärkte Interesse an Dramaturgie damit, dass sich der Beruf, den es bis dato nicht gab, im Vereinigten Königreich zu etablieren begann.<sup>19</sup>

„Es gibt ja keine Dramaturgie, es gibt ja nur Dramaturgen“,<sup>20</sup> sagte Kurt Hirschfeld, ein „klassischer“ Stadttheater-Dramaturg vom *Zürcher Schauspielhaus* 1963. Dreißig Jahre später bestätigte Mira Rafalowicz, eine „neue Dramaturgin“ von *Toneelgroep*, Amsterdam: „Dramaturgie an sich gibt es nicht. Was ist ein Dramaturg ohne Produktion?“<sup>21</sup> Diese Ansichten bestimmen auch den Zugang zur Thematik in diesem Buch. Es geht von der dramaturgischen Tätigkeit aus. Einzelne dramaturgische Persönlichkeiten werden theaterhistoriographisch erfasst. In zwölf Arbeitsporträts von Dramaturgen und Dramaturginnen vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart werden deren dramaturgische Arbeiten und ihre dramaturgischen Konzepte vorgestellt und analysiert. In der Gesamtschau ihrer Karrieren zeigt sich, wie die Professionalisierung erfolgte und wie der Beruf dennoch dem Künstlertum verbunden blieb.

Der Beruf kristallisierte sich heraus, weil das Theater einen Vermittler zur Gesellschaft und zu den Diskursen der jeweiligen Zeit brauchte. An den Biographien der Dramaturgen und Dramaturginnen wird erkennbar, wie die einzelne Persönlichkeit mit ihrer künstlerischen Intuition und ihrem theoretischen Hintergrund jeweils im Kontext der Zeit stand und den Beruf prägte. Die Arbeitsporträts verdeutlichen auch die Dramaturgiekonzepte, die diese Dramaturgen und Dramaturginnen entwickelten oder an denen sie sich orientierten. Manche haben neue Dramaturgien erarbeitet und sind in programmatischen Schriften hervorgetreten, andere bauten auf Vorhandenem auf und entwickelten es für ihre Arbeit weiter. In einer Art „Tiefenbohrung“ wird im Kontext der Zeit und

---

18 Mary Lockhurst: *Dramaturgy: a revolution in theatre*. Cambridge: University Press 2006

19 Cathy Turner, Synne K. Behrndt: *Dramaturgy and performance*. Basingstoke, New York: Palgrave Macmillan 2008, S. 9

20 Kurt Hirschfeld: Was ist ein Dramaturg? In: *Theater im Gespräch*. Ein Forum der Dramaturgie. München, Wien: Langen Müller 1963, S. 27

21 Mira Rafalowicz: Über Kneipen- und Küchendramaturgie. In: *Theaterschrift* 5–6/1994, S. 136



der Gesellschaft gezeigt, welche Rolle Dramaturgen und Dramaturginnen im Theater einnahmen, welche Fähigkeiten sie kultivierten und welche Dramaturgiekonzepte sie verfolgten. Anstelle eines Glossars finden die Leser und Leserinnen, grafisch hervorgehoben, ausführliche Erläuterungen zu den zentralen Begriffen der jeweiligen Epoche der jeweiligen Dramaturginnen direkt im Anschluss an das Kapitel.

Ich verstehe das Buch als Beitrag zur Geschichte dieses Theaterberufs, als Beitrag zur Geschichte des Theaters und als Beitrag zur Dramaturgieforschung. Allzu lang wurde den Dramaturgen innerhalb des Theaters kaum Interesse geschenkt. Die dramaturgische Arbeit wurde dem Werk des Theaterdirektors, des Regisseurs oder des Ensembles zugeschlagen. Dieses Buch zeigt, wie dramaturgische Tätigkeit Einfluss auf das Theater nahm und nimmt und wie die voraussetzende und begleitende Arbeit von Dramaturgen und Dramaturginnen das Entstehen von Kunst ermöglicht. Es zeigt die speziellen Talente und Fähigkeiten, die Dramaturgen und Dramaturginnen besonders erfolgreich machten und machen. Es zeigt aber auch die Widersprüchlichkeiten und Enttäuschungen, die dieser Beruf für die Ausübenden barg und bergen kann.

Die Auswahl der Dramaturgen und Dramaturginnen erfolgte danach, ob ich sie und ihre Konzepte als prototypisch für die Entwicklung des Berufs ansah. Für die jüngere Zeit kam für mich auch das Kriterium hinzu, ob die Personen ihren Karrieremittelpunkt als Dramaturgen und Dramaturginnen haben. Eine eindeutige Grenzziehung von Dramaturgen zu den Dramatikern, Dramentheoretikern, Theaterkritikern sowie Schauspielregisseuren und Intendanten und zu Festivalleitungen lässt sich nicht durchhalten, denn Dramaturgen und Dramaturginnen stehen nicht nur real im Theater an der Schnittstelle. Sie üben oft mehrere Tätigkeiten aus, wenn auch manchmal zeitlich konsekutiv.

Der Schwerpunkt dieses Buches liegt auf Theaterdramaturgie. Dramaturgie komplett zu erfassen strebe ich nicht an. Dies müsste neben Musiktheater und Tanz die Dramaturgien in Verlagen, Radio und Fernsehen, Film, Computeranimation und weiteren neuen Medien bis zu Events und Environments einschließen und das jeweils in historischen Perspektiven. In den letzten Jahren wird der Begriff Dramaturgie zudem auch für nicht-künstlerische Ausdrucksformen eingesetzt. Man spricht von der Dramaturgie einer politischen Rede, eines Wahlkampfes, eines Sportevents, des Marketings. Überall dort, wo es um Kommunikationsstrukturen geht, um Inszenierungen des Lebens oder um so-

ziale Konstruktionen wird man sich ihrer Gemachtheit, ihrer Dramaturgien, bewusst. Dramaturgisch arbeiten können scheinbar auch ganz andere Berufsvertreter und -vertreterinnen. Da noch keine Fachgeschichte existiert und der Begriff in außerkünstlerische Bereiche übergreift, nehme ich eine Fokussierung auf den künstlerischen Bereich und im Speziellen auf Theaterdramaturgie vor.

### 3.

Das Buch beginnt mit dem ersten Dramaturgen der Theatergeschichte, Gotthold Ephraim Lessing, und endet mit der jungen Dramaturgin Nadine Jessen, die für einen der Wege steht, die Theater heute nehmen. Dazwischen werden Persönlichkeiten beschrieben, die alle das Theater in den Mittelpunkt ihrer Arbeit stellten und begeistert den Beruf ausübten. So schien für Friedrich Schiller Dramaturg ein Traumberuf zu sein; er wartete eineinhalb Jahre ungeduldig darauf, Dramaturg am Mannheimer Nationaltheater sein zu dürfen. In Weimar war er ab Mitte der 1790er-Jahre Goethes kongenialer Partner in bei Theaterreform und machte bedeutende Bearbeitungen von Theaterstücken. Viele Stücke, wie etwa *Egmont*, *Phädra* oder *Turandot*, wurden erst durch seine Bearbeitungen zum festen Bestandteil der deutschen Spielpläne. *Der Parasit* wird noch heute gespielt. An Schiller ist spannend zu beobachten, dass er als Dramaturg wesentlich kompromissbereiter war als als Dramatiker. Er erkannte das Theater als autonome Kunstform an. Mit Joseph Schreyvogel wird der erste „Stadttheaterdramaturg“ vorgestellt. Obwohl er an einem „Hoftheater“, dem *Burgtheater* in Wien, von 1814 bis 1832 arbeitete, bearbeitete er die dramaturgischen Arbeitsfelder, die noch heute an festen Theatern wichtig sind: Spielplanerstellung, Bearbeitungen und Einrichtungen von Stückfassungen, Besetzungen und Autorenförderung. Schreyvogels künstlerische Tat war nicht nur ein herausragender europäischer Spielplan, den er der strengen Theaterzensur abrang. Er brachte Franz Grillparzer zum Schreiben fürs Theater und begleitete dessen Werk, bis es sich durchgesetzt hatte. Arthur Kahane arbeitete von 1902 bis 1932 in Berlin dem berühmten Regisseur Max Reinhardt zu und war dessen kunstverständiger Ansprechpartner. Mit der Etablierung des Regisseurs als künstlerischer Beruf und mit dem privaten Geschäftstheater im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts in Deutschland änderten sich die Aufgaben des Dramaturgen. Öffentlichkeitsarbeit kam dazu. Kahanes von 1911 bis 1914 zusammen mit Felix Hollaender he-

rausgegebene Theaterzeitung *Blätter des Deutschen Theaters* wurde zum Vorbild für alle Theaterzeitungen im deutschen Sprachraum. Neben seinem Einsatz für neue Dramatiker kultivierte er auch die für Dramaturgen höchst wünschenswerte Eigenschaft, Schauspielkunst zu beobachten, zu analysieren und aus der Sachkenntnis heraus zu verbalisieren.

Die nationalsozialistische Diktatur in Deutschland sorgte für einen tiefen Riss in der Entwicklung des Berufs. Sie missbrauchte das Theater für die verbrecherischen Ziele ihrer Ideologie und Praxis. Der Dramaturg stand im Fokus ihrer Theaterpolitik. Sie führte die „Reichsdramaturgie“ ein, die Zensur- und zentrale Lenkungsstelle für das Theater im NS-Staat. Rainer Schlösser, der „Reichsdramaturg“ von 1933 bis 1945, war ein mächtiger Theaterfunktionär; sein Chef war Propagandaminister Joseph Goebbels. In der „Reichsdramaturgie“ wurde die gesamte dramatische Produktion überwacht und straffe Verbindung zu den Theatern und Bühnenverlagen gehalten. Hier wurden die Reichstheaterfestwochen konzipiert und theaterpolitische Schwerpunkte gesetzt; hierher mussten alle Theater ihre Spielpläne zur Genehmigung einreichen; hier wurden Aufführungsverbote und Sondergenehmigungen ausgesprochen und die Richtlinien für die Inszenierungen erstellt. Schlösser war auch ein Programmatischer der NS-Dramaturgie.

Die Gegenposition als Dramaturg, der mit künstlerischen Mitteln Widerstand gegen die NS-Diktatur leistete, nahm Kurt Hirschfeld ein. Ihn hatte es 1933 auf der Flucht vor den Nazis nach Zürich verschlagen. Er entwickelte am *Schauspielhaus Zürich* eine „humanistische Dramaturgie“. Darunter verstand er Stücke und Aufführungen, die ein humanes Menschenbild vermittelten. Hirschfeld setzte sich für Bertolt Brecht ein. So wurden in Zürich *Mutter Courage und ihre Kinder* (1941), *Der gute Mensch von Sezuan* und *Galileo Galilei* uraufgeführt. Er förderte die jungen Schweizer Dramatiker Max Frisch und Friedrich Dürrenmatt, bis diese sich beim Publikum durchgesetzt hatten. Nach 1945 galt sein Spielplan als Vorbild für die Nachkriegstheater in der Bundesrepublik Deutschland und in Österreich.

In der Deutschen Demokratischen Republik stand dramaturgische Arbeit erneut im Staatsinteresse. Anhand von Heinar Kipphardt wird dargestellt, wie vor dem Bau der Mauer in Berlin zwischen Ost und West der Dramaturg in die sozialistische Gesellschaftsarbeit eingespannt wurde und welche engen Grenzen der sozialistische Realismus als verordnete Ästhetik der künstlerischen Ar-

beit setzte. Kipphardts „Fallhöhe“ reichte vom aufstrebenden Dramaturgen und Dramatiker über den angesehenen Nationalpreisträger bis zum mit „revisionistischen“ Vorwürfen Traktierten und total Demontierten. Er verließ 1959 die DDR, schrieb wesentliche Stücke für das deutsche Dokumentartheater und wurde kurzfristig Chef dramaturg an den *Münchener Kammerspielen*.

Dem Dramaturgiemodell von Bertolt Brecht wird in zwei Kapiteln Aufmerksamkeit geschenkt. Das Erste behandelt die Anfänge bis 1933, das Zweite umfasst Exil und Rückkehr in die DDR und den Kampf um die Durchsetzung seines Werks bis zu seinem Tod 1956. Brecht war in seinen Anfangsjahren Dramaturg in München und in Berlin. Sein Modell begann er in den 1920er-Jahren zu entwickeln und verwirklichte es ab 1949 am *Berliner Ensemble* in Berlin (Ost). Dieses Modell veränderte die Position des Dramaturgen und der Dramaturgin in der europäischen Theaterarbeit nachhaltig. Brecht brachte die Dramaturgen und Dramaturginnen ins Zentrum des künstlerischen Geschehens. Sie erstellten vor der Probenarbeit zusammen mit der Regie ein dramaturgisches Konzept als Grundlage für die Inszenierung. Sie begleiteten die Probenarbeit. Ihre Modellbücher, Notate, Theaterbücher und umfangreichen Programmhefte zeigen einen neuen Umgang mit den Materialien des Theaters, um das Wissen über das Theater in verschiedenen Formen zu dokumentieren und nach außen zu vermitteln. Seit Brecht besteht auch der Anspruch, dass Dramaturgen und Dramaturginnen ins Leitungsteam gehören. In der Folge wurde zudem „Produktionsdramaturgie“ ein wesentlicher Teil dramaturgischer Arbeit. Anhand von Dieter Sturm, dem Gründungsmitglied der *Schaubühne am Halleschen Ufer* in Berlin (West), und Hermann Beil, dem langjährigen Dramaturgen von Claus Peymann, wird gezeigt, welchen Einfluss einerseits Brecht und andererseits die politischen Entwicklungen der Jahre nach der Studentenrevolte 1968 auf die Dramaturgentätigkeit nahmen. Beide Dramaturgen waren jahrzehntelang Rollenvorbilder für Stadttheater-Dramaturgen und -dramaturginnen.

Frauen als Dramaturginnen gibt es erst seit den 1970er-Jahren. Die Hamburgerin Stephanie Carp, die ihre Karriere Ende der 1980er-Jahre begann, gehört zur zweiten Generation der Dramaturginnen. Sie ist die Frau, die dazu beitrug, den gesamten Beruf aus dem bisherigen Schatten im Hintergrund in den Vordergrund zu holen. Sie wurde zum neuen Rollenvorbild für Dramaturginnen. Sie brachte in den 1990er-Jahren neue Theaterformen ins Stadttheater und wurde als Dramaturgin von Christoph Marthaler und seinen Schauspielern

und Schauspielerinnen berühmt. In einem Theater, das nicht mehr ausschließlich vom Dramentext ausgeht, wurde sie Mitautorin und „Konzeptionistin“ der Inszenierung. Sie war eine der ersten Dramaturginnen, die es verstand, Projektarbeit dramaturgisch zu begleiten, d. h., den künstlerischen Prozess zu stimulieren. Als Festival- und Kuratorin trug sie dazu bei, ein weiteres Gebiet für Dramaturgen und Dramaturginnen zu erschließen.

Das letzte Kapitel des Buches beschäftigt sich mit Nadine Jessen, einer Hamburger Dramaturgin, die ihre Karriere nach dem Jahr 2000 begann. Sie steht für zeitgenössische Entwicklungen und für Formate außerhalb des Stadt- und Staatstheaters und arbeitet in neuen Organisationsstrukturen. Ihre dramaturgische Arbeit unterteilt das Theater nicht in Sprechtheater, Musiktheater, Tanz und Performance. Sie arbeitet an Schnittstellen der performativen Künste und treibt politische und sozial engagierte Theaterformen dramaturgisch voran.

#### 4.

Als Autorin habe ich auch ein persönliches erkenntnisleitendes Interesse an diesem Buch. Ende der 1980er-Jahre, als ich Dramaturgin am *Volkstheater* in Wien war, bat Franz Becke, der damalige Sekretär der Sektion *Kunst, Medien und freie Berufe* des Österreichischen Gewerkschaftsbunds, meine Dramaturgie-Kollegin vom *Theater der Jugend*, Vivian Wolfgang, und mich um eine Auflistung des Berufsfelds „Dramaturg am Theater“. Die Gewerkschaftssektion erhob gerade die Aufgabenfelder der Theaterberufe, was als Grundlage für eine Reform des österreichischen Bühnendienstvertrags dienen sollte.

Die Aufgabe hörte sich nicht schwer an. Kurz zuvor war das Berufsfeld des Theaterinspezienten erstellt worden. Doch je länger wir über das Berufsfeld Dramaturgie diskutierten und recherchierten, desto mehr Arbeitsfelder kamen hinzu. Das Bild eines „typischen“ Dramaturgen entglitt uns. Wir merkten, wie stark die Tätigkeit der Dramaturgen und Dramaturginnen von ihrer Persönlichkeit, ihren speziellen Talenten und ihrer künstlerischen Intuition geprägt ist. Außerdem hingen die Arbeitsfelder nicht nur von den Organisationsstrukturen der Theater ab. Die differierenden Aufgabenfelder waren gebunden an verschiedene Dramaturgie-Traditionen, die die jeweiligen Theater pflegten. So war in den 1980er-Jahren Produktionsdramaturgie keineswegs überall die Regel. Für intensive dramaturgische Involvierung in eine Inszenierung wurde damals nicht

in jedem Theaterbetrieb Zeit zugebilligt und es gab im Ensemble und bei den Regisseuren noch häufig Vorurteile gegen die Produktionsdramaturgie. Auf den jährlichen Tagungen, die die Dramaturgische Gesellschaft in den 1980er-Jahren veranstaltete, hörten wir Klagen von Berufskollegen und -kolleginnen, dass ihre organisatorischen Verpflichtungen immer größer wurden und ihre Zeit für künstlerische Arbeit, wie etwa Stücke zu lesen oder sich produktionsdramaturgisch in eine Inszenierung einzubringen, gering war. Widersprüche zwischen Kunst und Betriebserfordernissen im Leben von Dramaturginnen hatten wir selbst schon kennengelernt. Wir erkannten, wie sehr sich Dramaturgen und Dramaturginnen der Kunst verpflichtet fühlten. Sie verstanden sich nicht als Arbeitnehmer und Arbeitnehmerinnen, die gewerkschaftlich organisiert vor Überbeanspruchung oder vor der Übernahme neuer Arbeitsbereiche geschützt werden müssen. Unsere Aufstellung der dramaturgischen Arbeitsfelder, die auf Recherchen bei Kollegen und Kolleginnen und auf unseren eigenen Erfahrungen beruhte, erwies sich für *Kunst, Medien und freie Berufe* als zu wenig verbindlich, um daraus Rechte und Pflichten abzuleiten.

Übrigens: Eine aktuelle Recherche in der Gewerkschaft *Gemeindebedienstete, Kunst, Medien, Sport und freie Berufe* ergab, dass es bis heute noch kein Berufsbild von Dramaturgie gibt. Auf eine Anfrage an die deutsche Dienstleistungsgewerkschaft „ver.di“, Fachgruppe Theater und Bühne, bekam ich die Information, dass auch dort kein Berufsbild der Dramaturgie existiert. Aufgaben und Kompetenzen des Berufs finden sich hingegen auf der Website der Ausbildungsstätte Theaterakademie Hamburg.<sup>22</sup> Daher habe ich, auf der Basis der Geschichte der Berufsausübung wie auch der heutigen Anforderungen, erneut ein Profil der Berufsfelder von Dramaturgen und Dramaturginnen zusammengestellt, zur Orientierung bei der Lektüre des Buches.

---

22 <http://www.hfmt-hamburg.de/studiengaenge/theaterakademie/dramaturgie/studium/> (Zugriff: 18.11.2015)

## **Profil der Berufsfelder von Dramaturgen und Dramaturginnen**

### **1) Arbeit mit Autoren/Autorinnen**

#### **Entwicklungs-dramaturgie**

##### *Künstlerisch-analyisierende Tätigkeit*

- Impulse geben zu Stücken, Recherche nach geeigneten Stoffen
- Vergabe von Stückaufträgen an Autoren und Autorinnen
- Begleiten der Schreibprozesse von Autoren und Autorinnen. Erster Kritiker, Kritikerin eines unveröffentlichten Werks, Anwalt, Anwältin des Stückes in allen weiteren Phasen der Produktion (auch Koordinierung mit Verlagen) und in der Vermittlung nach außen sein

#### **Arbeit in Autorschaft**

- Auswahl einer Übersetzung bei fremdsprachigen Stücken
- Bearbeitung eines Stückes (Strichfassung, Bühnenfassung)
- Herstellen bzw. Mitwirken an der Spielvorlage
- Improvisierte Texte auf der Probe mitschneiden, transkribieren und redigieren, um aus Schauspielerimprovisationen szenentaugliche Figurentexte zu machen
- Dramatisierung von Romanen
- Adaption von Filmen für die Bühne
- Zusammenstellung von Ausgangsmaterialien für Schauspielerimprovisationen
- Recherche, Auswahl und Zusammenstellung von Hintergrundmaterialien
- Redaktion Programmheft/-buch
- Veröffentlichungen in Medien

### **2) Vermittlungsarbeit im Theater mit der Intendanz**

#### *Dramaturg, Dramaturgin als Kulturmanager, Kulturmanagerin; Teil des Leitungsgremiums oder in einer mit einer Stabsstelle vergleichbaren Position*

- Verantwortliche Leitungsdienste im Aufführungsalltag (Abenddienst)
- Mitarbeit am künstlerischen Profil des Hauses
- Entwicklung von Kooperationen und Netzwerken
- Mitarbeit bei Stückauswahl für den Spielplan und Positionierung der Stücke im Spielplan
- Entwicklung von Formaten
- Verhandlung über den Erwerb von Aufführungsrechten
- Mitarbeit an der Kunstvermittlung
- Überzeugungsarbeit für die Akzeptanz eines Stückes oder eines Projekts
- Mitarbeit bei Künstler/Künstlerinnen-Engagements

- Vorschläge für die Besetzung von Schauspiel, Regie, Bühnenbild und Theatermusik
- Unterstützung der Intendanz in jeder Hinsicht (Subventions- und Förderstellen, Politik, Öffentlichkeit, Kooperationspartner, Gastspiele)
- Veröffentlichungen (Vorschauheft für die Spielzeit, Website, Bücher über die Direktionsära)
- Einbringen der Interessen der Künstler und Künstlerinnen im Betrieb in organisatorischen, finanziellen Belangen

### **Vermittlungsarbeit im Theater bei der Entstehung einer Aufführung**

#### *Produktionsdramaturgie*

- Interne Akzeptanz für das Stück, das Projekt gewinnen
- Diskurs entfachen, sich beteiligen und moderieren; das Stück in den politischen, sozialen Kontext stellen und mit dem Profil des Theaters in Verbindung setzen
- Enge Zusammenarbeit mit dem Regisseur, der Regisseurin vom Konzept, über die Strichfassung bis zu den Endproben. Recherchieren für die Theaterarbeit. Zusammenstellen von inspirierenden Materialien für die Schauspieler und Schauspielerinnen
- Konstruktive und kreative Gruppendynamik ermöglichen
- In der Spannung zwischen interner Kenntnis der Produktion und Outside Eye Probenprozesse einschätzen und dramaturgische Einschätzungen und Empfehlungen bezüglich der Wirkung einer Szene, einer Inszenierung auf das Publikum geben
- Als erster Zuschauer, erste Zuschauerin Feedback/Kritik formulieren
- Den Künstlern und Künstlerinnen den Rücken freihalten für ihre Arbeit und gleichzeitig die finanziellen, organisatorischen und dispositionellen Möglichkeiten des Hauses im Blick behalten

### **3) Vermittlungsarbeit nach außen**

#### *Organisation, Management*

- Kontaktbildung und -pflege
- Dramaturgische Öffentlichkeitsarbeit
- Entwicklung von Formaten, um Publikum einzubinden
- Gestaltung von Events zur Spielzeiteröffnung, Tage der offenen Tür/Theaterfest
- Zusammenarbeit mit Pressereferat
- Begleitprogramm entwickeln zum Stück (u. a. Symposium, Podiumsdiskussion, Lesung)
- Klassische Publikumsarbeit wie Einführungsvorträge und Publikumsgespräche nach der Aufführung, Betreuen des Freundeskreises des Theaters, Betreuung von Schulklassen, Outreach
- Zusammenarbeit mit Theaterpädagogen und Theaterpädagoginnen



- Zusammenarbeit mit allen anderen Abteilungen des Theaters

#### **4) Vermittlung zwischen Diskursen und Theaterpraxis**

##### *Wissenschaftlicher, kunsttheoretischer Zugang*

- Diskurse, Themen und Aktionen erkennen, die gesellschaftliches Denken vorantreiben
- Wissensgrundlagen liefern für die Interessensvermittlung nach außen und für die Etablierung des Diskurses im künstlerischen Bereich
- Verknüpfen von Diskursen mit Stücken und Projekten
- Kontextualisierung von ästhetischen Fragestellungen
- Kontakte herstellen zu universitären Einrichtungen, Non-Profit-Organisationen, Freier Szene etc.

Das, was Schwierigkeit macht, es zu formulieren, macht das Wesen und die Qualität dieses Berufs aus – das Agieren zwischen verschiedenen Arbeiten in mehreren Bereichen und Disziplinen sowie die Unmöglichkeit, dramaturgische Tätigkeit in einen Rahmen zu pressen. Der Beruf, der sich im 18. Jahrhundert herauszubilden begann, erweist sich durch seine vernetzte Tätigkeit, seine Resilienz, seine Interdisziplinarität von Wissenschaft, Forschung und Kunst heute als erstaunlich modern. Dramaturgen und Dramaturginnen verfügen durch ihr intermediäres und interdisziplinäres Arbeiten, durch ihre Fähigkeit zu analytischem, eigenständigen Denken bei gleichzeitiger Einordnung in die gemeinsame Sache – d. h. Initiative und Teamfähigkeit in höchstem Maße – und ihrer Kompetenz zwischen verschiedenen Anspruchsgruppen zu vermitteln, über heute erforderliche und höchst gesuchte Eigenschaften. Die globalisierte, vernetzte und neoliberale Gesellschaft erfordert von heutigen Berufen Qualitäten, die Dramaturgen und Dramaturginnen seit jeher mitbringen: die Bereitschaft, immer wieder neu anzufangen, dauernde Veränderungen zu bewältigen, ständig nach kreativen Lösungen zu suchen und mit beschränkten Ressourcen auszukommen.

Auch die Nachteile kennen die Dramaturgen und Dramaturginnen: mobil zu sein, in oft nur kurzzeitigen Engagements persönliche Ausgesetztheit bewältigen zu müssen, hohe inhaltliche und zeitliche Anforderungen zu erfüllen und damit einen Beruf zu haben, der nicht familienkompatibel ist und trotzdem sehr befriedigend sein kann. Dramaturgie hat kein Nachwuchsproblem. Die Anziehung des Theaters scheint ungebrochen zu sein. Dramaturgische Kreativität gehört zum Potenzial des zweieinhalb Jahrtausende alten Theaters, das als ästhetischer Ort menschliches Zusammenleben spielerisch immer wieder neu erprobt und sich selbst immer wieder neu erfindet.



Dramaturgen und Dramaturginnen sind die „spindoctors“ des Theaters. Sie arbeiten an der Schnittstelle von Kunst, Theorie und Gesellschaft. Gotthold Ephraim Lessing steckte im 18. Jahrhundert das Aufgabenfeld erstmals ab. Prototypisch für Theaterdramaturgien wurden Friedrich Schiller, Joseph Schreyvogel, Arthur Kahane, Bertolt Brecht, Rainer Schlösser, Kurt Hirschfeld, Heinar Kipphardt, Dieter Sturm, Hermann Beil. Stefanie Carp und Nadine Jessen stehen für derzeitige dramaturgische Herangehensweisen.

Evelyn Deutsch-Schreiner ist seit 1999 ordentliche Universitätsprofessorin für Dramaturgie, Theater- und Literaturgeschichte an der Universität für Musik und darstellende Kunst in Graz. Zuvor war sie als Dramaturgin am Landestheater Linz und am Wiener Volkstheater tätig sowie als Gastprofessorin an der Ludwig-Maximilians-Universität München. Ihre Forschungsschwerpunkte sind Theaterpolitik, Theatergeschichte und Dramaturgieforschung.

