



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Der Autor und sein Autor“

Eine Untersuchung der deutschsprachigen
Gegenwartsdramatik am Beispiel des Theatertextes
„Kein Schiff wird kommen – eine Fläche“
von Nis-Momme Stockmann

verfasst von

Annika Heß

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin:

Ao. Univ.-Prof. Dr. Monika Meister

Inhalt

1. Einleitung	5
2. Einblick in das Schreiben für das Theater	11
2.1 Transformationsprozesse nach Stefan Tigges und Danijela Kapusta	12
2.2 Aus dem Blickwinkel eines Autors	13
2.3 Aus dem Blickwinkel eines Verlagslektors	18
3. Situation der gegenwärtigen Dramatik	20
3.1 Entwicklungen der gegenwärtigen deutschsprachigen Dramatik	21
3.2 Berliner Theatertreffen 2010, 2011 und 2012	22
3.3 „Schleudergang Neue Dramatik“	26
3.4 „Battle-Autoren“	28
3.4.1 Zwischenbilanz der „Battle-Autoren“ 2012	28
3.5 Hausautorenschaft	29
3.6 Diskussion Heidelberger Stückemarkt 2010	32
3.6.1 Neuerungen Heidelberger Stückemarkt 2012	33
3.7 Entscheidungspolitik der Jury/der Kritik	34
4. Ein Theater text der gegenwärtigen Dramatik:	
„Kein Schiff wird kommen – Eine Fläche“ von Nis-Momme Stockman	37
4.1 Inhalt und Themen	37
4.1.1 Titel	38
4.1.2 Die Figur des jungen Autors	39
4.1.3 Die Motive der Erinnerung und Identität	40
4.2 Dramaturgie	41
4.2.1 Formaler Aufbau	41
4.2.2 Erzählstruktur	44
4.2.3 Sprache	46
4.2.4 Rezeption	47

5. Ein Autor der gegenwärtigen Dramatik:

Nis-Momme Stockmann	49
5.1 Annäherungen an die Autorenthematik	49
5.1.1 Michel Foucault: Der Abschied vom Autor	50
5.1.2 Roland Barthes: Die Zerstörung der Stimme des Autors	52
5.1.3 Umberto Eco: Die Steuerung des Textes durch den Autor	53
5.1.4 Entwicklungen zur Rückkehr der Bedeutung des Autors	54
5.2 Der Autor Nis-Momme Stockmann	56
5.2.1 Stationen Stockmanns	56
5.2.2 Der Protagonist und Stockmann	57
5.2.3 Vorstellungen vom Berufsbild des Autors	58
5.2.4 Stockmanns Plädoyer für das Anliegen des Autors	59
5.3 Die Autorintention Stockmanns in „Kein Schiff wird kommen – eine Fläche“	62
5.3.1 Unterschiedliche Rezeptionsblickwinkel: Der Leser und der Kritiker	62
5.3.2 Explizite Untersuchung des Textkapitels „Tape #1“ auf seine Autorintention	64

6. Eine Inszenierung der gegenwärtigen Dramatik:

„Kein Schiff wird kommen“, Schauspiel Stuttgart	70
6.1 Untersuchung der Inszenierung anhand ausgewählter Elemente	70
6.1.1 Veränderung des Titels der Inszenierung	70
6.1.2 Bühne	71
6.1.3 Licht	72
6.1.4 Kostüm	73
6.1.5 Musik/Ton	73
6.1.6 Die Motive der Erinnerung, Identität und Zeit in der Inszenierung	74
6.2 Szenische Umsetzung und Struktur der Figurenrede	76
6.2.1 Anmerkungen zur Inszenierung	79

7. Resumee	81
8. Bibliographie	86
8.1 Literatur	86
8.2 Internetquellen	92
8.3 Aufnahmen	97
9. Anhang	98
10. Abstract	102
11. Lebenslauf Annika Heß	103

„Es gibt ja ein erfreuliches Interesse, geradezu einen Hunger nach neuer Dramatik.“¹

1. Einleitung

In Zeiten einer Flut an neuen Stücken junger Autoren, unzähligen Stückemärkten, Auftragswerken, Stückwettbewerben, Hausautorenschaften, Uraufführungen und der Diskussionen um deren Nachspielbarkeit ist die Konzentration auf den Theatertext ins Zentrum der Aufmerksamkeit gerückt. Auch wenn das Plädoyer von Andrea Breth aus dem Jahr 2004 stammt, gilt für das Theater weiterhin folgende Aussage über die Sprache, den Theatertext und das Verhältnis zum Autor:

„Es übersetzt das Kopftheater des Lesens in ein Theater für Köpfe, es leiht dem Text den Herzschlag des Schauspielers. Doch vor der Sprache des Regisseurs, muss die Sprache des Autors stehen, der Respekt vor dem Geschriebenen, vielleicht sogar ein Hauch von Demut.“²

Mit den Theatertexten hat sich auch die Rolle und Position des Autors geändert, sowie seine Arbeit bei der Ausführung seines Textes. Sie ist heute oft eine Mit-Arbeit, die meist jungen Autoren werden nicht wie noch vor den 1990er Jahren vom Theater ferngehalten und schicken nur ihre fertigen Theatertexte, sondern werden in den Prozess, den Text auf die Bühne zu bringen, miteingebunden. Die Rede ist oft von starken inhaltlichen Anliegen, die in den Texten zu finden sein sollen, aber ein weiteres wichtiges Element für Texte der gegenwärtigen Dramatik ist ihre Spielbarkeit. Eignet sich ein Text für die Bühne? Die Sprache des Textes muss eine bestimmte Qualität haben, der Text eine bestimmte Form, denn das Theater bzw. seine Bühne fungiert als Vergrößerungsglas.

In den letzten Jahren ist ein Heischen nach Uraufführungen zu beobachten, „denn Uraufführungen garantieren eine überregionale Aufmerksamkeit und Presse, für das Theater und die Regisseure. Spielt man dagegen Stücke nach, kommt keiner.“³ Das ist das bestehende Problem, was für die Situation der Autoren verheerend ist, denn sie werden dadurch unter Druck gesetzt und müssen einen Text nach dem anderen produzieren: „die Suche nach dem Meisterwerk darf nicht aufhören.“⁴ Mithilfe von unterschiedlichen

¹ Breth, Andrea: Wohin treibt das Theater? Rede, gehalten auf der Tagung der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung in Darmstadt am 21.10.2004. http://www.theaterportal.de/andrea_breth_wohin
Zugriff: 05.12.2012.

² Ebd.

³ Ebd.

⁴ Vgl.: Keim, Stefan: Dramatische Allherrscherin und etablierter Nachwuchs. In: Die Deutsche Bühne, 7/2011, S.42-45. S.44.

Förderstrukturen wie den zu Anfang erwähnten Autorenwettbewerben oder Stückemärkten wird diese Situation noch zugespitzt.

„An Nachhaltigkeit ist kaum jemand interessiert. Nachhaltigkeit verlangt Konsequenz, Arbeit, Geduld, Risiko.“⁵ Leider, in Teilen natürlich nachvollziehbar, ist diese Risikobereitschaft und Zeitaufbringung für die meisten Theater nicht möglich.

„Man benötigt JungautorInnen als lebendige Motoren eines subventionierten Förder- und Ausbildungssystems. [...] Sie legitimieren den Innovationsanspruch, dem das Theater als Teil des modernen Kunstsystems genügen muss und der sich im Theater in der Regie und in der Vorstellung von neuen Theatertexten unter anderem in den Attributen ‚grenzüberschreitend‘ und ‚radikal‘ zum Ausdruck bringt.“⁶

In der folgenden Arbeit möchte ich darlegen, inwiefern sich gegenwärtige Entwicklungen in der Lage der deutschsprachigen Gegenwartsdramatik auf den Autor dieser Dramatik und seine Texte auswirken, was sie für den Autor und auch für das Theater bedeuten.

Durch diese Auswirkungen entstehen wiederum viele neue Problemfelder. So bin ich von meinem ursprünglichen Forschungsansatz abgewichen, bei dem ich den Weg eines Theatertextes eines jungen Autors von der ersten Überlegung an bis zum letzten Satz der Uraufführung begleiten und dokumentieren wollte. Das Problem, das auftauchte, war neben dem Eindringen in die Privatsphäre des Autors auch die einseitige Sichtweise. Das gegenwärtige Schreiben für das Theater und die Frage nach der Position des Autors darin bedarf einer Analyse aus unterschiedlichen Blickwinkeln.

Im folgenden Kapitel wird ein Einblick in das dramatische Schreiben gegeben. Wie muss ein Autor an ein Thema herangehen um auf dem großen Markt der Gegenwartsdramatik zu bestehen, um überhaupt gespielt zu werden?

„Vermutlich wurden noch nie so viele und gleichzeitig so unterschiedlich angelegte Texte fürs Theater geschrieben wie heute. Drama, literarisches Schauspiel, Performancetext, undialogische Textfläche, dialogisches Zeitstück und didaktisches Problemstück, literarisches Postdrama, Dokudrama, dokufiktionales Stück, dramatisches Poem u.v.a.m. – [...] jede Form, jeder Inhalt ist möglich, legitim, auszuhalten.“⁷

⁵ Ebd.

⁶ Englhart, Andreas: Junge Stücke am Ende der Geschichte? Die Dramatik junger Autorinnen und der Verlust der Utopie. S.311-325. In: Pelka, Artur; Tigges, Stefan (Hg.): Das Drama nach dem Drama. Verwandlungen dramatischer Formen in Deutschland seit 1945. Bielefeld: Transcript Verlag, 2011. S.313.

⁷ Kroll, Frank: Täglich ein Stück weiter (2012).

<http://www.heidelberger-stueckemarkt.nachtkritik.de/index.php/debatte/verlegerseite>
Zugriff: 01.12.2012.

Anhand von zwei Wissenschaftlern, Stefan Tigges⁸ und Danijela Kapusta⁹, wird aus der Sicht von Theoretikern der Überblick über diese „neuen Schreib- und Aufführungsstrategien“¹⁰ gesponnen. Aus der Praxis kommend werden dann John von Düffels (Dramaturg und Dramatiker) und Klaus Siblewskis (Verlagslektor) Sichtweisen analysiert.

Das dritte Kapitel ermittelt die gegenwärtige Situation der Dramatik. Neben der Begriffsanalyse von Gegenwartsdramatik wird ein Überblick über diese gegeben, diverse Förderungsmodelle für Autoren vorgestellt und deren Nutzen für Theater und Autoren abgewogen, aber auch kritische Blickpunkte wie jener der Battle-Autoren beleuchtet:

„Wie es den Autorinnen und den Autoren geht? Und wie der neuen Dramatik? Von welcher Dramatik wollen wir reden? Von der gespielten, der ungespielten oder von der nie geschriebenen?“¹¹

Das vierte Kapitel folgt mit einer Analyse eines Textes dieser Dramatik: „Kein Schiff wird kommen – eine Fläche“ von Nis-Momme Stockmann. Es wurde explizit dieser Theatertext dieses Gegenwartsautoren gewählt, da sich Stockmann in seiner Position als Autor in seinen Text „eingeschrieben“ hat. Aus dieser Tatsache ist auch der Titel dieser Arbeit entstanden: „Der Autor und sein Autor.“ Der Autor Stockmann schreibt einen Theatertext und sein Protagonist ist ein Autor mit biographischen Parallelen zum Autor Stockmann und offensichtlichen Sorgen um die Position des Autors in der Gegenwartsdramatik, die auch Stockmann immer wieder umtreiben („Give me convenience or give me death.“¹² – wie der Protagonist es zusammenfasst). Die führenden Themen des Textes werden ermittelt.

Die schon erwähnten Parallelen zwischen Stockmann und seinem Autoren-Protagonisten werden im fünften Kapitel ergründet. Inwieweit schreibt sich Stockmann selbst in seinen Text hinein? Mithilfe der Thesen Michel Foucaults, Roland Barthes' und Umberto Ecos wird die Autorenthematik und der Begriff der Autorintention ergründet und auf den Autor

⁸ Tigges, Stefan (Hg.): Dramatische Transformationen. Zu gegenwärtigen Schreib- und Aufführungsstrategien im deutschsprachigen Theater. Bielefeld: Transcript Verlag, 2008.

⁹ Kapusta, Danijela: Personentransformation. Zur Konstruktion und Dekonstruktion der Person im deutschen Theater der Jahrtausendwende. München: Herbert Utz Verlag, 2011.

¹⁰ Tigges, 2008. S.9.

¹¹ Kemnitzer, Rolf; Sauter, Andreas; Schlender, Katharina: Stücke aus artgerechter Haltung. Vier Jahre Battle-Autoren (2012). <http://www.heidelberger-stueckemarkt.nachtkritik.de/index.php/debatte/vier-jahre-battle-autoren> Zugriff: 01.12.2012.

¹² Stockmann, Nis-Momme: Kein Schiff wird kommen – Eine Fläche“. Vorläufige Endfassung. Köln: Schaefersphilippen, 2010. S.34.

Stockmann sowie seinen Text angewendet. „Hat der das erlebt? Ist das die Realität?“¹³ – könnte der schnelle Schluss für den wissenden Rezipienten sein, jedoch ist dieses Lesen nicht so einfach zu lösen und wird aus zwei verschiedenen Rezeptionsblickwinkeln sowie aus Sicht des Autors Stockmann untersucht. Am Beispiel des Textausschnitts „Tape #1“¹⁴ werden die Vorgehensweise Stockmanns, seine Autorintention und verknüpfte Ideen zu seiner Rolle als Autor explizit beleuchtet. Es wird die Strukturanalyse mit der Textanalyse verknüpft um die Metaebene des Textes, die Selbstreferenz zu erfassen.

Der Text „Kein Schiff wird kommen – eine Fläche“ entstand im Rahmen des Verkauftrages des „Theatertreffen Stückemarktes“ 2009, seine Uraufführung fand im Februar 2010 am Schauspiel Stuttgart statt. Diese Uraufführung ist Gegenstand der Analyse im sechsten Kapitel um die vorher untersuchten Motive und Thesen zur Autorintention zu intensivieren. Desweiteren ist der Grund für eine Inszenierungsanalyse das auch in der vorliegenden Arbeit oft genannte Problem, dass es zu viele Texte junger Autoren nicht bis auf die Bühne schaffen, nicht zu ihrer Inszenierung kommen, weil es einfach zu viele gibt.

„Kein Schiff wird kommen – eine Fläche“¹⁵ wurde nach seiner Uraufführung drei Mal nachinszeniert: am Deutschen Theater Berlin, am Theater Augsburg und bei den Bad Hersfelder Festspielen.¹⁶

Material und methodische Herangehensweise

Dem ursprünglichen Thema meiner Arbeit entsprechend, den Weg eines Textes von der ersten Überlegung bis zu seiner Uraufführung verfolgend, verbunden mit meinen Erfahrungen als Mitarbeiterin der Werkstatttage 2010 am Burgtheater Wien, habe ich mir zahlreiche Inszenierungen gegenwärtiger Stücke angesehen sowie, soweit verfügbar, deren zugrundeliegende Texte gelesen. Im Verlauf dieser Vorbereitung hat sich dann mein Erkenntnisinteresse für den Autor Stockmann sowie seinen Text, der Teil dieses Autors ist, diesen auch behandelt und die damit verbundene Autorenthematik entwickelt.

¹³ Erdmann, Andreas zitiert nach Jüttner, Andreas: Der Gewinner, der keiner sein will. In: Die Deutsche Bühne 12/2009. S.16f.

¹⁴ „Kein Schiff wird kommen – eine Fläche“ ist in „Tapes“ eingeteilt, in Aufnahmekassetten, da der Protagonist immer wieder mit seinem Aufnahmegerät aufnimmt.

¹⁵ Die Inszenierungen des Textes „Kein Schiff wird kommen – eine Fläche“ tragen nur noch den Titel „Kein Schiff wird kommen“.

¹⁶ Nachinszenierungen: Deutsches Theater Berlin, 19.2.2010, Regie: Frank Abt; Theater Augsburg, 10.10.2010, Regie: Ramin Anaraki; Bad Hersfelder Festspiele, 7.9.2010, Regie: Andrea Thiesen.

Diese erwähnten Theatertexte, die dazugehörige weiterführende Literatur und die Forschungsergebnisse dazu werden in dieser Arbeit nicht dargelegt, liegen ihr aber als Basis zugrunde.

Die Hauptuntersuchungsgegenstände dieser Arbeit sind der Theatertext „Kein Schiff wird kommen – eine Fläche“ sowie der Text der Inszenierung des Staatsschauspiels Stuttgart. Ich habe die Inszenierung der Uraufführung zwei Mal besucht¹⁷, an zwei verschiedenen Abenden. Weiters arbeitete ich mit der Aufzeichnung der Uraufführungsinszenierung auf DVD¹⁸, auf dessen mehrmaliger Sichtung meine Inszenierungsuntersuchung beruht. Die Analyse der Texte, mein Seherlebnis der beiden Aufführungen, die Aufzeichnung auf DVD sowie meine Erfahrungen und Betrachtungen, die diesen Materialien und Sichtungen zugrunde liegen, fließen in meine Untersuchungen mit ein.

Eine Schwierigkeit während des Schreibens dieser Arbeit war die Verwendung der Begriffe „Theatertext“, „Stücktext“, „Stück“ und „dramatischer Text“. Deren Zuordnung ist nicht genau theaterwissenschaftlich definiert. So stellte ich mir Fragen wie: Ist ein dramatischer Text, der für das Theater geschrieben ist schon ein Stücktext? Oder wird er es erst, wenn er inszeniert wird, somit zu einem Stück wird? Ist der inszenierte Text der Stücktext? Und somit der Text, den ein Theaterautor geschrieben hat, ohne Beachtung einer Inszenierung von diesem auf einer Bühne, der Theatertext? Von letzterem bin ich in meiner Arbeit ausgegangen und habe diese Formulierung „Theatertext“ für den zu untersuchenden Text verwendet. Ich gebrauche den Begriff „Theatertext“, da ich mit dem ursprünglichen Text von Nis-Momme Stockmann zu „Kein Schiff wird kommen – eine Fläche“ gearbeitet habe. Später, nachdem ich den inszenierten Text auf der Bühne gesehen habe, habe ich während des Sichtens der DVD der Inszenierung, auch den Stücktext untersucht. Der Stücktext, der Text der Inszenierung, unterscheidet sich, abgesehen vom Titel, nur in geringer Weise vom Theatertext - er enthält nur einige Striche.¹⁹

Die Zitate, die den Kapiteln, außer der Einleitung und dem Resumee, vorangestellt sind, sollen als Motto für den jeweiligen Schwerpunkt des Kapitels gesehen werden und sind mit Fußnoten versehen.

¹⁷ 2010 und 2011.

¹⁸ Text und DVD wurden mir von der Dramaturgie des Staatsschauspiels Stuttgart zur Verfügung gestellt.

¹⁹ Vgl. Kapitel 6.

Im Anhang befindet sich ein unveröffentlichtes Interview, das mir von der Dramaturgie des Staatsschauspiels Stuttgart zur Verfügung gestellt wurde. Darin befragt die Dramaturgin Kekke Schmidt die Regisseurin Annette Pullen und die Ausstatterin Ines Kraft zu ihrer Arbeit an der Uraufführung von „Kein Schiff wird kommen“. Dem Titel der Uraufführung fehlt der Zusatz „ - eine Fläche“, worauf in Kapitel 6.1.1 eingegangen wird.

„Und es wäre sehr kurzsichtig zu glauben, die dramatische Form könnte irgendwann völlig veralten und veröden.“²⁰

2. Einblick in das Schreiben für das Theater

Dieses Kapitel gibt einen Einblick in das dramatische Schreiben für das Theater. Es ist momentan ein neues Erfassen der Dramatik, der Versuch der Definition dieser Form in der Theaterwissenschaft zu beobachten:

„Der kleinste gemeinsame Nenner aller Stücke scheint darauf zu verweisen, dass die Utopie in der Entwicklung der dramatischen Form tatsächlich in die Heterotopie der Gleichzeitigkeit der (post)dramatischen Mittel und Verfahren übergegangen ist; dramatisches Geschichtenerzählen und dramatischer Dialog gehen oft direkt über in nicht mehr dramatische Sprachspiele, -partituren und -flächen.“²¹

In den „Dramatischen Transformationen“²² werden diese aufkommenden Veränderungen von Stefan Tigges behandelt. Dabei wird bemängelt, dass der Autor seinen Text schon im Hinblick auf die Inszenierung schreibt. Aus der Sicht von Danijela Kapusta werden die „Personentransformationen“²³, Transformationsprozesse der Figur in einem Theatertext, eruiert. Weiters wird die Beziehung Autor, Figur und Schauspieler – der Weg eines Textes, den ein Autor entwickelt, über den Entwurf einer Figur bis zur „Menschwerdung“ dieser durch den Schauspieler näher betrachtet. Am Beispiel des Autors John von Düffel und des Verlagslektors Klaus von Siblewski²⁴ wird die gegenwärtige Schreibpraxis von Theaterautoren betrachtet. Düffel und Siblewski gehen „ausschließlich auf die Entstehung eines Dramas aus der Perspektive der Textentstehung ein“, denn „aus der Perspektive der Arbeit eines Dramaturgen und Regisseurs würde sich eine ganz andere Geschichte ergeben [...]“²⁵.

²⁰ von Düffel, John; Siblewski, Klaus: Wie Dramen entstehen. München: Luchterhand, 2012. S.75f.

²¹ Englhart, Andreas: Junge Stücke am Ende der Geschichte? Die Dramatik junger Autorinnen und der Verlust der Utopie. S.311-325. In: Pelka, Artur; Tigges, Stefan (Hg.): Das Drama nach dem Drama. Verwandlungen dramatischer Formen in Deutschland seit 1945. Bielefeld: Transcript Verlag, 2011. S.315.

²² Tigges Stefan: Dramatische Transformationen. Zur Einführung. S.9-27. In: Tigges, Stefan (Hg.): Dramatische Transformationen. Zu gegenwärtigen Schreib- und Aufführungsstrategien im deutschsprachigen Theater. Bielefeld: Transcript Verlag, 2008.

²³ Kapusta, Danijela: Personentransformation. Zur Konstruktion und Dekonstruktion der Person im deutschen Theater der Jahrtausendwende. München: Herbert Utz Verlag, 2011.

²⁴ von Düffel; Siblewski, 2012.

²⁵ Siblewski, Klaus: Wie Dramen entstehen (2). S.147-285. In: von Düffel, John; Siblewski, Klaus: Wie Dramen entstehen. München: Luchterhand, 2012. S. 175.

2.1 Transformationsprozesse nach Stefan Tigges und Danijela Kapusta

Stefan Tigges konstatiert in den „Dramatischen Transformationen“ eine Neubestimmung des Verhältnisses zwischen Text und Theater im gegenwärtigen Theater. Er bemängelt, dass die gegenwärtige deutschsprachige Theatersituation generell als postdramatisch bezeichnet wird und „fast die gesamte Text- und Bühnenlandschaft für postdramatisch erklärt wird“²⁶. Diese Verallgemeinerung aber führt zu einer Unschärfe in der Terminologie und Deutung in der aktuellen Inszenierungs- und Aufführungsanalyse. Auf gegenwärtigen Theaterbühnen ist eine „Aufhebung der Dichotomie von Text und Theater“²⁷ zu beobachten. Ein Theatertext wird schon immer in Hinblick auf seine Realisierung, die dramatische Transformation geschrieben. Es sind Texte, die mit ihrer Wirklichkeitswerdung liebäugeln.²⁸ Genauso ist eine Veränderung im Verhältnis zwischen dem Autor und seinem Text zu beobachten. „Das Moment der Autorschaft“²⁹ kann von kaum identifizierbar bis zu einem Teil der Performance reichen. Generell stellt sich bei diesen Beobachtungen die Frage, ob postdramatische Texte der Grund für die neue Aufführungsästhetik sind oder ob es andersherum die Aufführungspraxis ist, die die Theaterautoren zu ihren „Schreibstrategien“ treibt³⁰. Der Text führt nach Tigges eine „Schattenexistenz“, ist ein „Spielereignis“³¹, deshalb möchte er den Fokus wieder stärker auf den geschriebenen Text richten. Es bestehe keine fundierte Theorie des Textes im Theater, Ansätze einer solchen Theorie würden vernachlässigt.³² Tigges möchte mit seiner Publikation eine „Theoriebildung des Textes im Theater“³³ vorantreiben. Im Postdramatischen Theater von Lehmann ist der Text nicht dramatisch bzw. außerdramatisch – davon geht für Tigges die Gefahr aus, dass „das dramatische Material bereits terminologisch verabschiedet oder ausgelöscht wurde“³⁴, doch gegenwärtig in der Beziehung von Text und Theater einiges im Wandel ist. Tigges möchte darauf hinweisen „Schreibperspektiven“ für Autoren offen zu halten, ihnen damit die Möglichkeit zu geben

²⁶ Dramatische Transformationen. Zu gegenwärtigen Schreib- und Aufführungsstrategien im deutschsprachigen Theater. Bielefeld: Transcript Verlag, 2008. S.10.; „postdramatisch“ im Sinne von Lehmann, Hans-Thies: Postdramatisches Theater. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 2008.

²⁷ Ebd., S.11.

²⁸ Vgl.: Thomas Oberender in Tigges, 2008. S.11.

²⁹ Tigges, 2008. S.13.

³⁰ Vgl.: Ebd., S.12.

³¹ Ebd., S.9.

³² Vgl.: Ebd., S.10.

³³ Ebd., S.14.

³⁴ Vgl.: Ebd., S.25.

sich „dramatisch rückzubesinnen“³⁵, einen dramatischen Transformationsvorgang zu durchlaufen.

Kapusta beobachtet seit Mitte der 1990er-Jahre eine Rückkehr der dramatischen Autoren „zum wieder ‚dramatischen‘ bzw. personen- und handlungsbezogenen Drama“, die sich in die entgegengesetzte Richtung bewegt wie die These des Postdramatischen Theaters, „der zufolge nicht nur die fiktive dramatische Person, sondern auch das menschliche Subjekt überhaupt szenisch überholt wäre“³⁶. Diese Autoren knüpfen also mit ihren „dramatischen Dramen“ an die Theatertexte vor dem Postdramatischen Theater an. Für Kapusta ist das menschliche Subjekt „Grundpfeiler eines jeden Theatertextes“³⁷ und seine Präsenz ist für die Entstehung eines Theatertextes und dessen Transformation auf die Bühne entscheidend. Allerdings wird Kapusta nie müde zu erwähnen, dass die Theaterautoren sich natürlich nicht alle auf das personen- und handlungsbezogene Drama stützen, sondern dass sie zwischen verschiedenen dramatischen und antidramatischen Analysekatégorien oszillieren.³⁸ Nach ihr können und wollen sie sich nicht auf eine Seite schlagen. „Die Herausforderung liegt gerade im Zwischenfeld: Wie man sich auf einer Seite bewegen kann, ohne die andere vollkommen aufzulösen.“³⁹ Sie bezeichnet dieses Dazwischen als „hybride Theaterästhetik“^{40 41}.

2.2 Aus dem Blickwinkel eines Autors

John von Düffels Aussage⁴² zur gegenwärtigen Situation der deutschsprachigen Dramatik zeigt, dass es keine allgemeingültige Aussage oder Definierung dieser gibt. Er bezeichnet das große „Welttheater auf der Bühne“ sogar als „unmöglich“, denn „das Modellhafte des Dramas hat an Allgemeingültigkeit und gesellschaftlicher Bedeutung verloren“⁴³. Das Modellhafte des Dramas ist im größten Teil der aktuellen Theaterstücke nicht unbedingt zu finden. Die gegenwärtige Dramatik wird stattdessen als eine solche beschrieben, die

³⁵ Ebd., S.25.

³⁶ Kapusta, 2011. S.13.

³⁷ Ebd., S.14.

³⁸ Vgl.: S.18.

³⁹ Ebd., S.18.

⁴⁰ Ebd., S.20.

⁴¹ Als Beispiel nennt sie die Theatertexte Roland Schimmelpfennigs, der an historische Dramenformen in seinem Gesamtwerk anknüpfe (Vgl. Ebd. S.20).

⁴² von Düffel, John: Wie Dramen entstehen (1). S.7-145. In: von Düffel, John; Siblewski, Klaus: Wie Dramen entstehen. München: Luchterhand, 2012.

⁴³ Ebd., S.75.

keine bestimmte Kennzeichnung hat, sondern unterschiedliche Faktoren vereint: „Derzeit scheint auf der formalen Ebene alles möglich, realistische, sozial- und hyper-realistische Dramaturgien, Erzähltheater, Grotesken, absurde Stücke, Diskurstheater und eben traditionelles Dialogtheater [...].“⁴⁴ Der Autor John von Düffel ist ähnlich der Meinung, dass in der gegenwärtigen Dramatik viele Textformen und –arten zu finden sind:

„Von der postdramatischen Textfläche à la Elfriede Jelinek, die auf Figuren und Figurenzuordnungen weitgehend verzichtet, bis hin zum Diskurs-Battle Marke Pollesch, das den Schauspieler in eine Art sportlich-performativen Wahnsinnswettstreit mit Textmengen und Wiederholungsschleifen treten lässt, haben sich Texte das Theater als performative Anstalt erobert, unabhängig von Figur und Situation.“⁴⁵

Es soll hier also nicht um eine spezielle Dramatik, also weder um klassische Dramatik mit geregelter Figurenrede noch um Textflächen ohne Einteilung oder Hinweis für die Regie oder fehlenden Figuren gehen – jede Dramatik ist gemeint.

„Wie Dramen entstehen“ ist in Zusammenarbeit von Düffels mit dem Verlagslektor⁴⁶ Klaus Siblewski entstanden, der für den zweiten Teil des Buches⁴⁷ verantwortlich ist. Düffels Teil „Wie Dramen entstehen (1)“ ist in drei Unterkategorien geteilt: „Der Vorhang“, „Das Personalverzeichnis“ und „Ort und Zeit“. Die Abgrenzung des Dramas zum Roman und zum Gedicht sieht von Düffel darin, dass

„sich der Kreis von Entstehen und Verstehen, von Produktion und Rezeption nicht mit dem Lesen eines Stückes schließt. Lesen ist vielmehr nur ein Zwischenschritt und gegebenenfalls der Beginn der künstlerischen Produktionsprozesse des Theaters, die in einer Aufführung gipfeln und so das Publikum als den eigentlichen Rezipienten erreichen. Das Theater ist das eigentliche Medium des Dramentextes und das Manuskript oder Buch nur ein Behelf, ein Arbeitsmaterial.“⁴⁸

Kritisch kann an dieser Aussage gesehen werden, dass der Theatertext per se erst einmal einige Faktoren nicht nur der Form, sondern natürlich in erster Linie des Inhalts aufweisen muss, damit er in den Produktionsprozess des Theaters gelangen kann. Die Meinung, dass das Manuskript oder Buch nur Behelf oder ein Arbeitsmaterial sind und

⁴⁴ Englhart, Andreas: Junge Stücke am Ende der Geschichte? Die Dramatik junger Autorinnen und der Verlust der Utopie. S.311-325. In: Pelka, Artur; Tigges, Stefan (Hg.): Das Drama nach dem Drama. Verwandlungen dramatischer Formen in Deutschland seit 1945. Bielefeld: Transcript Verlag, 2011. S.316.

⁴⁵ von Düffel, 2012. S.75.

⁴⁶ Siblewski ist auch Professor am Institut für Kreatives Schreiben und Kulturjournalismus in Hildesheim.

⁴⁷ 2. Teil: Wie Dramen entstehen (2).

⁴⁸ von Düffel, 2012. S.5.

die Aufführung der Abschluss ist⁴⁹, wie von Döffel behauptet, ist im Hinblick auf die zahllosen Texte von Theaterautoren zu überdenken, die von Theatern nicht gespielt werden, also nicht „in einer Aufführung gipfeln“⁵⁰.⁵¹ Natürlich warten diese Texte auf ihre Inszenierung, aber als Texte, als Geschichte, als Schilderung etc. sind sie als solche eigenständig. Das Schreiben eines Theaterstücks ist ein essentiell offener, künstlerischer Prozess, der eben nicht mit dem letzten Wort bzw. Satzzeichen zu Ende ist, „sondern auf der Ebene der Regie, der Ausstattung, des Spiels etc. überhaupt erst beginnt und immer weitergeht [...]“.⁵² Von Döffel, der sowohl als Dramaturg als auch als Dramatiker erfolgreich ist, berichtet über die Entstehung eines Theatertextes, die unterschiedlichen Entwicklungsstadien und beleuchtet den Umgang des Autors mit seinen Figuren und die Situation des Aufeinandertreffens von Text und Bühne bzw. Text und Schauspieler. Er beginnt mit der Schilderung des Faktors „Erwartung“ - die Erwartung im Theater, die des Rezipienten:

„Dieser Augenblick vorm roten Vorhang ist so etwas wie eine allererste Antwort auf die Frage, wie ein Theaterstück entsteht. Denn anders als alle anderen literarischen Gattungen entsteht ein Stück mit Blick auf die Bühne – und sein Entstehungsprozess ist erst dann vorläufig abgeschlossen, wenn es auf einer Bühne vor Publikum uraufgeführt wird.“⁵³

Der Autor spielt also mit der „Frage- und Antwort-Struktur“ der Erwartung⁵⁴, die nur sehr schwer kalkulierbar ist. Im Hinblick auf die Bühne zu schreiben ist für einen Autor das eine, aber während des Schreibens schon eine Inszenierung mit genauen Aktionen auf der Bühne im Kopf zu haben, etwas anderes. Von Döffel „will [auch] keineswegs so tun“⁵⁵, als sei das bei ihm während der Arbeit am Text schon in seinem Kopf:

„Das ist so gut wie nie der Fall. Meine Theaterphantasie beim Schreiben hat zahlreiche Lücken, Leerstellen und Unschärfen. [...]“

Manchmal habe ich einzelne Bilder im Kopf, Momentaufnahmen, Schnappschüsse, Traumsequenzen, manchmal schreibe ich ganze Szenen bilderlos und blind, mit nicht mehr als einem Gefühl für die Situation und den Konflikt, in dem die Figuren stehen.“⁵⁶

⁴⁹ Vgl.: Ebd.

⁵⁰ Vgl.: Ebd., S.8.

⁵¹ Vgl. Kapitel 3 über die Situation der gegenwärtigen Dramatik.

⁵² Ebd., S.15.

⁵³ Ebd., S.13.

⁵⁴ Vgl.: Ebd., S.29.

⁵⁵ Ebd., S.14.

⁵⁶ Ebd.

Allerdings ist wohl dieser Konflikt immer im Bewusstsein des Autors. Er ist, zusammen mit der Fragestellung des Stückes, wesentlicher Bestandteil beim Schreiben und sollte immer zwischen den einzelnen Figuren aufwallen, um die schon bereits erwähnte Erwartung des Rezipienten zu schüren und diesen mit unvorhersehbaren Wendungen und Vorkommnissen zu überraschen.⁵⁷ Das Dialogschreiben bezeichnet von Düffel als „schizophren“, denn er baue „eine emotionale, persönliche Verbindung“⁵⁸ zu beiden Figuren des Zwiegesprächs auf. Es ist eine Auseinandersetzung mit jeder einzelnen Figur nötig, um diese „kennenzulernen“ und so ihre Wendungen, Entscheidungen, Gefühle zu erfahren und durch den Text für den Rezipienten erfahrbar zu machen.

Die Auseinandersetzung von Düffels mit dem Schauspieler ist für ihn nicht nur dahingehend von Bedeutung, als dass die Arbeit eines Autors an einer Theaterfigur ziemlich der eines Schauspielers an einer Rolle ähnelt, es gebe „Parallelen“⁵⁹ in diesen beiden Auseinandersetzungen. Um an einer Figur zu arbeiten, sie zu erschaffen, muss etwas mit dem Autor geschehen – sei es eine Eingebung, eine Begegnung, eine Erfahrung, eine Geschichte, die er hört oder liest – es kann alles sein, was ihn dazu anregt. Von Düffel vergleicht dieses Gefühl damit, dass er Parallelen oder auch komplette Unstimmigkeiten zu seinem eigenen Ich zieht⁶⁰: „Entscheidend ist, dass ich in ihm etwas von mir erkenne oder wiedererkenne – nichts, was ich bin, wie gesagt, das wäre ziemlich langweilig, sondern vielmehr etwas, das ich sein könnte, eben eine Möglichkeit von mir.“⁶¹ ⁶² Während des Schreibens und Entwerfens der Figuren wird der Autor eine Art „Schauspieler am Schreibtisch“ im Gespräch mit seinen Figuren, in dem „verschiedene Möglichkeiten einer selbst gegeneinander antreten“⁶³.

Von Düffel entwirft einige „Gebote“ für Theaterautoren, die nicht als scharfe Gebote zu lesen sind, die eingehalten werden sollten, sondern eher als Vorschläge eines Autors, die er aus seiner Schreiberfahrung geben kann.⁶⁴ Das wichtigste Vorschlag ist wohl der, eine Figur zu entwerfen, die Sympathie beim Rezipienten hervorrufen kann. Mit Sympathie ist

⁵⁷ Vgl.: Ebd. S.29.

⁵⁸ Vgl.: Ebd., S.35.

⁵⁹ Vgl.: Ebd., S.66.

⁶⁰ Vgl.: Ebd., S.67.

⁶¹ Ebd., S.67.

⁶² Interessant ist hierzu das Gegenlesen von Kapitel 5.3 dieser Arbeit, in dem die Autorintention Stockmanns in seinem Theatertext untersucht wird und Parallelen zwischen ihm und seinem Protagonisten gezogen werden.

⁶³ Ebd.

⁶⁴ Ebd.: Vgl. S.83.

hier „das Sympathisieren mit gewissen Motiven und Verhaltensweisen“⁶⁵ gemeint. Die Identifizierung zwischen Rezipient und Figur ist das Ziel des Sympathieeinsatzes bei einer Figur, jedoch auch nur in dem Maße, dass die bereits erwähnte Erwartung nicht gebrochen wird: „Es ist regelrecht zum Pflichtbekenntnis für jeden Autor geworden, ein leidenschaftlich emotionales Verhältnis zu seinen Figuren zu haben, für sie einzutreten, zu kämpfen, ihnen gerecht werden zu wollen.“⁶⁶ Abgesehen davon, dass der Autor das Bestreben haben sollte, überhaupt an den Figuren zu arbeiten, sie kennenlernen⁶⁷ zu wollen, müssen die Beweggründe einer Figur so weit nachvollziehbar sein, dass sie für den Rezipienten anregend sind. So dass er sich „Szene zu Szene in einem akuten, ständigen Abgleich zwischen dem, was die Figur tut, und dem, was wir in dieser Situation sagen und tun würden, in einem Wechselspiel von Bejahung und Ablehnung, Hinwendung und Abkehr“⁶⁸ befindet. Es sollte eine Art Beziehung zwischen Rezipient und Figur entstehen um dies ausloten zu können. Sowohl diese als auch die Beziehung zwischen Autor und Figur, die ganz komplett konträr ausfallen kann, sollte als ein immer in Bewegung befindlicher Prozess verstanden werden.⁶⁹

„Das ist zumindest eine große Sehnsucht beim Schreiben eines Theaterstücks, vielleicht sogar die Autoren-, Utopie‘ schlecht hin: Man wünscht sich, der Zuschauer möge für die Figuren empfinden, was man selber für sie empfindet, auch wenn man weiß, dass es in derselben Intensität, Komplexität und emotionalen Aufgeladenheit nie passieren wird.“⁷⁰

Um diese „Autoren-Utopie“ zu erreichen, seine Figuren zu vergegenwärtigen, müssen sie in Gefahr gebracht werden. Die Gefahr ist hier im Sinne verschiedener Grade von „Gefährdung“ einer Figur gemeint. Elementar ist hierzu die Aussage von Döffels: „Darin liegt die Gegenwärtigkeit des Dramatischen, das dramatische Präsens, hier und jetzt. Indem der Dramatiker auf den Punkt des Moments bringt, was für die Figur auf dem Spiel steht, bringt er den Schauspieler zum Spielen.“⁷¹ Wieder ist hier sofort die Verbindung zum Schauspieler erwähnt. Es ist festzuhalten, dass ein Schreiben für das Theater, das Schreiben eines Theatertextes von der Vorstellung, dass der Text später

⁶⁵ Ebd., S.85.

⁶⁶ Ebd., S.89.

⁶⁷ Vgl.: Ebd., S.101.

⁶⁸ Ebd., S.96f.

⁶⁹ Vgl.: S.97.

⁷⁰ Ebd., S.100.

⁷¹ Ebd., S.116.

einmal von einem Schauspieler auf einer Bühne gesprochen wird⁷² fast nicht zu trennen ist. Aber mit dieser Aussage

„wären wir beim Doppelsinn des Titels ‚Wie ein Theaterstück entsteht‘, denn natürlich entsteht es als Text in und aus der Arbeit des Schriftstellers am Schreibtisch, doch es entsteht auch in der Arbeit der Schauspieler als eine eigene Realität auf der Bühne, Aufführung für Aufführung. Dieser Doppelsinn ist kein Zufall: Beide Entstehungsprozesse sind – und das ist vermutlich das Wichtigste, was ich über meine Arbeit als Dramatiker sagen kann – zutiefst verwandt.“⁷³

2.3 Aus dem Blickwinkel eines Verlagslektors

Siblewski⁷⁴ betont die Tatsache, dass nach dem Abschluss eines neuen Textes ein Autor noch lange nichts in der Hand habe, das an den Rezipienten gelangen könnte.⁷⁵ Für ihn ist es definitiv, dass ein Theaterautor, dessen Texte nicht aufgeführt werden, „ein schreibender Niemand“⁷⁶ ist. Grundsätzlich geht Siblewski folglich davon aus, dass ein Theatertext erst inszeniert werden muss, um als Kunstwerk überhaupt wahrgenommen zu werden.⁷⁷ Der Text ist die Grundlage dieses Kunstwerks, aber er muss von Beiträgen unterschiedlicher Personen vervollständigt werden. Auf der Suche nach diesem Text tritt der Autor in einen Austausch mit seinen Quellen:

„Da ist zunächst der Dialog mit dem Material, also zwischen Autor und seinem Stoff oder Thema. Dann ist das der Dialog zwischen dem fertigen Text und dem Theater. [...] Und dann eben ein Dialog des Autors via Text/Theater mit dem Publikum.“⁷⁸

Siblewski beschreibt hier Heiner Müllers Auseinandersetzungen und „sozialen Zusammenhänge“⁷⁹: Die verschiedenen Formen von Kommunikation, in die der Text in seiner Entstehung und im weiteren Verlauf tritt. Der Autor ist also auf das Theater angewiesen. Wenn sein Text in ein Theater, auf eine Bühne führt, ist er abhängig von unterschiedlichen Instanzen. Um überhaupt dieses Ziel zu erreichen, nennt Siblewski drei

⁷² Voraussetzung ist hier wieder die Möglichkeit für den Autor seinen Text überhaupt an einem Theater, in welcher Form auch immer (Werkstattinszenierung, Uraufführung, Szenische Lesung), zeigen zu können.

⁷³ Ebd., S.66.

⁷⁴ Siblewski, Klaus: Wie Dramen entstehen (2). S.147-285. In: von Düffel, John; Siblewski, Klaus: Wie Dramen entstehen. München: Luchterhand, 2012.

⁷⁵ Vgl.: Ebd. S.154.

⁷⁶ Ebd.

⁷⁷ Vgl.: Ebd. S.157.

⁷⁸ Müller, Heiner zitiert in Siblewski, Klaus: Heiner Müller: Werke 8, Schriften. Hg.: Hörnigk, Frank. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2005. S.355.

⁷⁹ Siblewski, 2012. S.160.

Wege eines Textes auf die Bühne.⁸⁰ Der erste und wohl erfolgreichste führt über einen Theaterverlag, bei dem der Text von einer Dramaturgie des Verlags gelesen und in Zusammenarbeit mit dem Autor überarbeitet wird. Der Verlag kümmert sich dann darum, dass der Kontakt zu einem Theater hergestellt wird und initiiert im besten Fall eine Zusammenarbeit. Die zweite Möglichkeit ist das alleinige Handeln des Autors ohne Verlag als Mittelsmann. Er setzt sich direkt in Verbindung mit einem Theater und hofft auf eine Reaktion von diesem. Oder drittens, das Theater wendet sich an einen Autor und beauftragt ihn mit dem Schreiben eines Stücks. Auf diesem Weg sind schon viele Autor/Theater bzw. Regie-Konstellationen entstanden.⁸¹ Doch das Problem ist, dass viele Autoren, nachdem sie einen Text beendet haben, ihn dann nicht einfach einem Theater bzw. einem Regisseur überlassen wollen. Sie „wollen sich an der Fortsetzung der Arbeiten beteiligen, damit das Stück eine gute Aufführung erfährt, oder, eingeschränkter formuliert: dass es auf eine Weise aufgeführt wird, die sie für gut halten“⁸². Die Gefahr besteht natürlich, dass bei einer Zusammenarbeit zwischen Autor und Theater viele „Mitautoren am Stück“⁸³ einige Veränderungen und natürlich auch Striche im Text mit sich bringen, denn die Inszenierung eines Textes ist „das Ergebnis einer Vielzahl von Lektüren und deren Deutung und Umdeutung“⁸⁴. Dieses Zustandekommen einer Inszenierung auf der Grundlage Text eines Autors ist aber das Elementare am Theater bzw. des Weges vom Text auf die Bühne.

⁸⁰ Vgl.: Ebd. S.164ff.

⁸¹ Siblewski nennt hier als Beispiel die Zusammenarbeit von Thomas Bernhard und Claus Peymann. Aktuellere Beispiele sind da die Zusammenarbeiten von Dea Loher und Andreas Kriegenburg oder Elfriede Jelinek und Nicolas Stemann.

⁸² Ebd., S.168.

⁸³ Ebd.; Gemeint sind hier Regie, Dramaturgie, Ausstattung, Licht etc..

⁸⁴ Ebd. S.170.

3. Situation der gegenwärtigen Dramatik

Dieses Kapitel möchte die Situation der gegenwärtigen Dramatik ermitteln, vor allem aus dem Blickwinkel der Autoren dieser Dramatik. Doch was ist gegenwärtige Dramatik? Im „Großen Dudenlexikon“ wird unter dem Stichwort „Gegenwart“ auf „Präsens“ verwiesen mit der Erklärung: „die Gegenwartsform des Zeitworts, z.B. [ich] lese.“⁸⁷ Hier wird jedoch nicht auf die Bezeichnung selbst eingegangen, sondern auf das Tempus der deutschen Sprache. Gegenwart bezeichnet etwas Vages, etwas nicht genau Definiertes, einen Zeitraum, der sich irgendwo zwischen Vergangenheit und Zukunft befindet. Die Gegenwart ist das Jetzt, das sich jetzt Ereignende, etymologisch eine Zeitbezeichnung. Gegenwartsdramatik ist die Bezeichnung für die Dramatik des Jetzt-Moments, die aktuelle Dramatik, die gerade entstehende Dramatik. In dieser Arbeit soll jedoch nicht versucht werden für diese Gegenwart, die gegenwärtige Dramatik, eine zeitliche Eingrenzung zu finden. Die Gegenwartsdramatik bezeichnet deshalb sowohl die neueren, gerade entstehenden, gerade uraufgeführten Stücke, als auch die in den letzten fünf Jahren uraufgeführten.

Kam 2009 der Vorwurf des „Uraufführungshypes“ auf⁸⁸, besteht 2012 noch immer der Eindruck, die Theater interessiere nur die Uraufführung eines neuen Stückes, am Nachspielen dagegen fehle das Interesse. Auf die Frage, ob die „viel beschworene Schwemme neuer Dramatik“⁸⁹ einen Überfluss an neuen Stücken für das Theater darstellt oder es sich doch um eine gesteigerte Nachfrage handelt, antwortet der Autor Roland Schimmelpfennig, dass es wohl eine große Zahl junger Autoren gebe und damit folglich

⁸⁵ Müller, Katrin Bettina: „Frischfleisch ist das Interessanteste“. Interview mit dem Dramatiker Oliver Bukowski. <http://goethe.de/kue/the/dos/dos/avr/de935760.html> Zugriff: 24.05.2009.

⁸⁶ Dössel, Christine: Zum Heidelberger Stückemarkt: Warum es so nicht geht (23.05.2010). <http://blogs.sueddeutsche.de/gehtsnach/2010/05/23/zum-heidelberger-stueckemarkt-warum-es-so-nicht-geht/> Zugriff: 05.10.2011.

⁸⁷ Das große Dudenlexikon, Band 6 (von acht Bänden). Mannheim: Lexikonverlag, 1965. S.534.

⁸⁸ Christine Dössel schrieb schon 1993: „Daß die meisten neuen Stücke Eintagsfliegen bleiben, muß nicht immer an ihrer Qualität liegen. Schuld sind auch die Theatermacher, die sich dagegen sperren, ein bereits uraufgeführtes Drama nachzuspielen.“

Dössel, Christine: Die Verlierer des Betriebs (12.07.1993). http://www.focus.de/kultur/medien/theater-die-verlierer-des-betriebs_aid_142126.html Zugriff: 22.10.2011.

⁸⁹ Baur, Detlev; Philipp, Elena: Menschen bei der Textarbeit. Interview mit Christian Holtzhauer und Roland Schimmelpfennig über Neue Dramatik und den Weg des Damentextes auf die Bühne. In: Die Deutsche Bühne, 7/2011. S.27.

auch die Nachfrage.⁹⁰ Die letzten beiden Berliner Theatertreffen haben gezeigt, dass durchaus neue Stücke auf den Spielplänen der Theater stehen, dass jedoch zu den großen Stückefestivals geladenen Autoren schon etablierte gehören, so wie z.B. Elfriede Jelinek oder Kathrin Röggla. Im Sinne zahlreicher Diskurse bei Symposien und Foren über die Gegebenheiten der aktuellen Dramatik soll anhand aktueller Diskussionen von Stückefestivals, Kritiken, Foren und Äußerungen von Beteiligten ein Überblick über den Stand der zeitgenössischen Dramatik gegeben werden.

3.1 Entwicklungen der gegenwärtigen deutschsprachigen Dramatik

Hans-Peter Bayerdörfer fragt in „Vom Drama zum Theatertext?“ nach der „Situation in Ländern Mitteleuropas“.⁹¹ In der gegenwärtigen Theatersituation in Österreich definiert er nach den Autoren, die durch ihre Texte Kritik am Theater übten (Bernhard, Handke, Schwab), die Gruppe von neueren Autoren, die sich am Theater bedienen, u.a. Franzobel, Klaus, Röggla, Steinbuch, Palmethofer. Es besteht ein großes Interesse an neuer Dramatik: „Theater spielt eine traditionell große Rolle in der österreichischen Identität“.⁹² Als ein „besonderes österreichisches Merkmal“ der Gegenwartsdramatik benennt Deutsch-Schreiner „Gewaltgeschichten und Katastrophenszenarien“ oder auch die Thematik der „Verbrechen der Gegenwart“⁹³; wobei dies nicht unbedingt speziell für Österreich gilt, da auch in Deutschland diese Themenentwicklung zu erkennen ist. So ist in der gegenwärtigen Theatersituation in Deutschland eine „Durchlässigkeit für zeitgenössische Dramatik“ zu beobachten, das Repertoire dieser sei jedoch „stark entnationalisiert“⁹⁴. Auffallend ist die Rückkehr zu einem dramatischen Text und Gegenwartsthemen. Desöfteren weisen die Texte Eigenschaften wie eine „finale Handlung, individualisierende Figuration, interpersonale Dialogik und reine Textflächen“ auf, jedoch sind diese Formen „schon weitgehend konventionalisiert“⁹⁵. An den Theatern wird an der Zusammenarbeit und Förderung mit und von Nachwuchsdramatikern in Form von Wettbewerben, Festivals, Autorentagen, Stückaufträgen etc. gearbeitet. Doch

⁹⁰ Vgl.: Ebd.

⁹¹ Bayerdörfer, Hans-Peter (Hg.): Vom Drama zum Theatertext? Zur Situation der Dramatik in Ländern Mitteleuropas. Tübingen: Niemeyer, 2007.

⁹² Ebd., S.244.

⁹³ Ebd.

⁹⁴ Ebd., S.249.

⁹⁵ Ebd., S.250.

Bayerdörfer stellt wie schon vorher erwähnt fest, dass das Problem der Autoren das Ausbleiben der Wiederaufnahmen und der Aufnahme ins Repertoire ist.⁹⁶

3.2 Berliner Theatertreffen 2010, 2011 und 2012

Beim Theatertreffen 2010 in Berlin dominierten die neuen Stücke zusammen mit Roman- bzw. Filmadaptionen und anderen „Textexperimenten“ über die Klassiker, zu denen man wohl nur die Horváth-Inszenierung von „Kasimir und Karoline“⁹⁷ zählen kann. Die Stücke „Die Kontrakte des Kaufmanns. Eine Wirtschaftskomödie“ von Elfriede Jelinek, „Diebe“ von Dea Loher, „Liebe und Geld“ von Dennis Kelly und „Der goldene Drache“ von Roland Schimmelpfennig können zu den neuen Stücken, zur Gegenwartsdramatik gezählt werden.⁹⁸ Dagegen sind „Life and Times – Episode 1“ von Kelly Copper und Pavel Liska sowie „Riesenbutzbach. Eine Dauerkolonie“ von Christoph Marthaler und Anna Viebrock Projekte, denen kein Text im klassischen Sinne des Literaturtheaters zugrunde liegt, die also nicht textgebunden sind. „Life and Times“ entstand aus einem Telefongespräch, „Riesenbutzbach“ trägt die Bezeichnung „Projekt“ im Untertitel. „Die Stunde da wir nichts voneinander wussten“ von Peter Handke, in der Bearbeitung von Viktor Bodó und „Kleiner Mann – was nun?“ von Hans Fallada sind Romanadaptionen, „Die Schmutzigen, die Hässlichen und die Gemeinen“ ist die Adaption eines 70-Jahre-Films von Ettore Scola und Ruggero Maccari.

Einen solch klaren Schwerpunkt mit vier neuen Stücken gab es beim Theatertreffen schon seit 1964⁹⁹ nicht mehr. Woran also liegt es, dass kein „klassischer Klassiker“¹⁰⁰ wie Shakespeare oder Schiller, Goethe oder Kleist auf der Liste der bemerkenswertesten Theaterinszenierungen 2010 steht? Wird die Wirklichkeit in neuen Stücken anders behandelt als in Klassikern? Auf jeden Fall ist die Gegenwart ein Schwerpunkt der neuen Stücke. Der Autor Roland Schimmelpfennig meint dazu:

⁹⁶ Ebd., S.249f.

⁹⁷ „Kasimir und Karoline“ von Ödön von Horváth, Schauspiel Köln, Regie Johan Simons, Paul Koek. Koproduktion NT Gent und De Veenfabriek.

⁹⁸ Jelineks „Kontrakte des Kaufmanns. Eine Wirtschaftskomödie“ kann nicht als Theatertext im klassischen Sinne bezeichnet werden, sondern eher als ein Text, der nur vereinzelt klar gekennzeichnete Figurenrede aufweist und sonst als Prosatext geschrieben ist.

⁹⁹ Vgl.: Vogle, Elke: Gegenwartsdramatik schlägt Klassik. Theatertreffen reibt sich an Krise (09.05.2010). <http://www.n-tv.de/panorama/Theatertreffen-reibt-sich-an-Krise-article863505.html> Zugriff: 20.01.2011.

¹⁰⁰ Wille, Franz: Die üblichen Verdächtigen? Ein Gespräch mit den Theatertreffen-Juroren Ellinor Landmann und Christopher Schmidt über die Auswahl 2010. In: Theater heute, 05/2010. S.25.

„Als Dramatiker können wir nur versuchen, unsere Welt neu zu beschreiben und für die Bühne neu zu erfinden. Deswegen wachsen immer neue Texte nach – weil die Theater versuchen, die Gegenwart zu bespiegeln.“¹⁰¹

Zur Auswahl des Theatertreffens 2011 gehörten wie im Vorjahr wieder fünf neue Stücke, aber auch „klassische Klassiker“ wie Tschechow, Schiller und Hauptmann.¹⁰² Zu den neuen Stücken und somit zur Gegenwartsdramatik können die Inszenierungen der Texte von Elfriede Jelinek, Nurkan Erpulat/Jens Hillje und Kathrin Röggla gezählt werden¹⁰³. Hinzu kommen die Performance „Testament“ der Gruppe She She Pop sowie die Inszenierung Christoph Schlingensiefels „Via Intolleranza II“.

Die Auswahl des Theatertreffens 2012 beinhaltete vier Inszenierungen neuerer und neuester Stücke: „Hate Radio, Reenactment einer Sendung des ruandischen Völkermordradios RTL“ von Milo Rau, eine Arbeit des Performance-Kollektivs Gob Squad, ein Text und dessen Inszenierung von René Pollesch sowie die drei Texte Sarah Kanes „Gesäubert“, „Gier“ und „4.48 Psychose“, die Johan Simons zu einer Inszenierung verwoben hat.¹⁰⁴ Fünf „klassische Klassiker“ sind zu finden mit Shakespeares „Macbeth“ (mit einer Schauspielerin in der Rolle des Macbeth), Tschechows „Platonov“, Ibsens „Volksfeind“ sowie seinem „John Gabriel Borkman“ und Goethes „Faust I+II“ in der Inszenierung Nicolas Stemans¹⁰⁵.¹⁰⁶ Jedoch, der Zusatz der Jury zur Einladung Stemanns lässt darauf schließen, dass es sich um einen nicht unbedingt texttreuen Abend im klassischen Sinne handelt:

„Nicolas Stemann geht es in seinem neunstündigen Faust-Marathon nicht um Illustration, sondern um eine dezidierte Text-Befragung – und zwar mit allen Ingredienzien des postdramatischen Theaters. Statt festgelegter Rollen gibt es

¹⁰¹ Schimmelpfennig, Roland zitiert in Baur; Philipp, 2011. S.26.

¹⁰² „Der Kirschgarten“ von Anton Tschechow (Regie: „Don Carlos“ von Friedrich Schiller und „Der Biberpelz“ von Gerhard Hauptmann waren u.a. eingeladen.

¹⁰³ „Das Werk/Im Bus/Ein Sturz“ von Elfriede Jelinek (Schauspiel Köln), „Verrücktes Blut“ von Nurkan Erpulat und Jens Hillje (Ballhaus Naunynstraße, Berlin) und „Die Beteiligten“ von Kathrin Röggla (Burgtheater Wien).

¹⁰⁴ Detailliertere Informationen zu den hier genannten eingeladenen Inszenierungen: „Hate Radio, Reenactment einer Sendung des ruandischen Völkermordradios RTL“ von Milo Rau (International Institute of Political Murder (Milo Rau, Jens Dietrich) / Kigali Genocide Memorial Centre / Hebbel am Ufer Berlin u. a.), „Before your very eyes“ von Gob Squad (Gob Squad / Campo, Gent / Hebbel am Ufer, Berlin u. a.), „Kill your Darlings! Streets of Berladelphia“ von René Pollesch, auch inszeniert von ihm (Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz, Berlin) und „Gesäubert/Gier/4.48 Psychose“ in der Regie von Johan Simons (Münchener Kammerspiele).

¹⁰⁵ Koproduktion der Salzburger Festspiele und des Thalia Theaters Hamburg.

¹⁰⁶ „Macbeth“ in der Regie von Karin Henkel an den Münchner Kammerspielen, „Platonov“ inszeniert von Alvis Hermanis vom Wiener Burgtheater und „Der Volksfeind“ in der Regie von Lukas Langhoff vom Theater Bonn.

sechs Schauspieler/innen, die bei ihrer so klugen wie unterhaltsamen Dramen-durchquerung gleichermaßen Faustische, Mephistophelische oder hellenische Anteile entdecken.“¹⁰⁷

Dies gilt ebenfalls für die „John Gabriel Borkmann“¹⁰⁸, dessen Aufführungsdauer variabel ist und je nachdem zwischen acht und zehn Stunden dauern kann. Ibsens Text ist in dieser Inszenierung auf wenige, mit elektronischem Stimmenverzerrer gesprochene und loopartig wiederholte Kernsätze reduziert.¹⁰⁹ Ebenfalls eingeladen ist „Die [s]panische Fliege“ von Franz Arnold und Ernst Bach in der Inszenierung¹¹⁰ von Herbert Fritsch, die 1913 uraufgeführt wurde.

Der Theaterkritiker Christopher Schmidt versucht sich die Tatsache, dass immer mehr Gegenwartsdramatik anstatt Klassiker gespielt werden, so zu erklären, dass „diese Texte derzeit nicht so reizvoll oder ertragreich für die Gegenwartsanalyse sind“¹¹¹. Doch bei einem genaueren Blick auf den aktuellen Markt um neue Stücke zeigt sich ein ganz anderer Grund: So scheint eine Art Überproduktion entstanden zu sein.¹¹² „Das neue Stück war bis vor kurzem das doppelt ideale Produkt. Es zerlegte sich sofort nach der Uraufführung, denn ein aufgeführtes neues Stück ist ein altes Stück, was aber jeder sofort versteht und keiner krumm nimmt.“¹¹³ Für jeden Theaterschaffenden, aber auch Zuschauer ist es verständlich, dass der neue „Shakespeareschillergoethe“¹¹⁴ nicht verpasst werden darf und deshalb ein Stück nach dem anderen produziert werden muss. Die Gegenwartsautoren wurden engagiert ein Stück zu produzieren, möglichst schnell, um es zügig zur Uraufführung zu bringen. Ein richtiger Hype um diese Stücke war entstanden. Doch das große Problem besteht in der Nachspielbarkeit des Stückes. In den meisten Fällen kommt es nicht zu dieser, die Stücke liegen in den Schubladen der Dramaturgie und warten auf ihre Wiederernennung auf den Spielplänen.

¹⁰⁷ Die Auswahl des Berliner Theatertreffens 2012.

http://www.berlinerfestspiele.de/de/aktuell/festivals/03_theatertreffen/tt12_auswahl/tt12_auswahl_2.php
Zugriff: 07.03.2012.

¹⁰⁸ Regie: Vegard Vinge, Ida Müller und Trond Reinholdtsen, eine Zusammenarbeit der Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz, Berlin und der Nordwind Platform and Festival for Performing Arts & Music from the Nordic and Baltic Countries u.a..

¹⁰⁹ Vgl.: Die Auswahl des Berliner Theatertreffens 2012.

http://www.berlinerfestspiele.de/de/aktuell/festivals/03_theatertreffen/tt12_auswahl/tt12_auswahl_2.php
Zugriff: 07.03.2012.

¹¹⁰ der Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz, Berlin.

¹¹¹ Wille in Theater heute, 05/10. S.25.

¹¹² Vgl.: Wille, Franz: Das Stück, der Markt, der Tod und das Kaufhaus. Was heißt hier Überproduktionskrise? Neue Stücke von René Pollesch, Dirk Laucke, Nis-Momme Stockmann und Theresia Walser. In: Theater heute, 2/2010. S.38-43.

¹¹³ Ebd., S.39.

¹¹⁴ Ebd.

Franz Wille findet den Ausdruck „Überproduktion“ eher unangebracht für die Situation der Uraufführung an deutschen Theatern. Zwar wurde 2009 im Rahmen der Berliner Festspiele ein Symposium mit dem Titel „Schleudergang Dramatik“ abgehalten, wenn man aus der Vielzahl von Uraufführungen aber die bühnenadaptierten Filmdrehbücher, dramatisierten Romane und sonstige Vorlagen wegstreicht, bleiben keine 140 Texte, die wirklich neue Stücke sind. In den Jahren 1991/92 waren der Anteil der Uraufführungen an Theatern 14,5%, 2007/08 18%, was aber in Anbetracht der angeblichen Zahl von 557 Uraufführungen recht wenig ist.¹¹⁵ An den Theatern wird also gegenwärtig mehr produziert, der Anteil der deutschsprachigen Premieren ist allerdings gefallen. Fraglich bleibt hier, ob bühnenadaptierte Filmdrehbücher und sonstige dramatisierte Vorlagen unter die Kategorie neue Dramatik fallen oder nicht, da die Textgrundlage nicht neu ist.

„Ich würde erstmal nicht trennen zwischen der Dramatik, also neu geschriebenen oder neu zu schreibenden Stücken, und allem, was sonst neu, anders ist – ob das jetzt Bearbeitungen von Filmen und Romanen oder Projekte sind, in denen Laien auf die Bühne geholt werden. Neu ist neu.“¹¹⁶

Die Werkstatistik des Deutschen Bühnenvereins der Spielzeit 2010/2011 hat die Schauspielwerke mit den höchsten Inszenierungszahlen aufgelistet.¹¹⁷ Die einzigen Gegenwartsstücke in der Liste von zwanzig Inszenierungen im gesamten deutschsprachigen Raum sind an 15. Stelle „Gut gegen Nordwind“ (UA, 2007) nach dem Briefroman von Daniel Glattauer, an 17. Stelle „Der Gott des Gemetzels“ (UA, 1996) von Yasmina Reza und an 20. Stelle „Die Grönholm-Methode“ (2003) von Jordi Galceran vermerkt. An 13. Stelle ist ein Kinder- und Jugendstück der Gegenwartsdramatik, „Ein Schaf fürs Leben“ (2003) nach Maritgen Matter, zu finden.

Diese Zahlen unterstreichen die These Willes, dass zwar viele neue Stücke entstehen, diese jedoch nicht aufgeführt, bzw. eher adaptierte Texte gezeigt werden. Trotz der Auswahl der letzten Theatertreffen zeigt diese Statistik, dass an den meisten Theatern doch die „klassischen Klassiker“ hoch im Kurs stehen, was aber daran liegen mag, dass

¹¹⁵ Vgl.: Ebd. S.40.

¹¹⁶ Baur, 2011. S. 27.

¹¹⁷ Deutscher Bühnenverein: 2010/2011 Wer spielte was? Werkstatistik des Deutschen Bühnenvereins. Bensheim: Mykenae Verlag, 2012. S.364.

Die Statistiken des Deutschen Bühnenvereins gelten für die deutschsprachigen Stadttheater, nicht für Theater in der freien Szene. Dort herrscht eine andere Ausgangssituation und damit verbunden auch andersgeartete Bedingungen.

die Gegenwartsdramatik gegen Shakespeare, Goethe und Schiller¹¹⁸ finanziell keine Chance hat¹¹⁹ - Klassiker-Inszenierungen sind besser besucht und werden meist auf den größeren Bühnen der Theater gespielt,

„das zeitgenössische Stück findet dagegen – oft als Alibi – am Rande statt, in weniger beachteten Nischen wie Studios und Werkstattbühnen, in B-Besetzungen, als „give-away“ zum großen Regieereignis. Es wird als Extra erachtet und nicht als das Zentrum, auf das sich alle kreativen Kräfte stützen.“¹²⁰

Das Symposium „Schleudergang Neue Dramatik“ sowie die Initiative der „Battle-Autoren“, die in den nächsten beiden Unterkapiteln erläutert wird, sind Beispiele für das öffentliche Diskutieren über die Situation der Gegenwartsdramatik und für das Ringen um eine bessere Position der neuen Stücke in den Theaterspielplänen.

3.3 Der „Schleudergang Neue Dramatik“

Das Symposium zur Lage der Neuen Dramatik fand 2009 statt¹²¹, veranstaltet von den Berliner Festspielen in Zusammenarbeit mit dem Deutschen Bühnenverein. Anlass für die Tagung war die Situation junger Dramatiker, ihre Wünsche und ihre Zukunft. In Workshops, Gruppendiskussionen und Symposien wurde über die Situation der Gegenwartsdramatik diskutiert. Ausgangspunkt der Tagung war die Tatsache, dass es wohl so viele Uraufführungen neuer Stücke gibt wie nie zuvor, der Großteil davon jedoch Roman- oder Filmadaptionen, Performances oder Texte sind, die während Proben entwickelt werden. Uraufführungen neuer Stücke sind seltener als gedacht, neue Dramatik wird immer stärker marginalisiert oder zumindest zersplittert wahrgenommen.¹²² Die Zahl der neuen Stücke wächst, die der Aufführungen dieser aber leider nicht. Beklagt wurde bei der Tagung, dass in den letzten Jahren die Konzentration der Theater auf der Suche nach neuen Talenten lag, um diese dann zu fördern, aber schon

¹¹⁸ In der Statistik der Schauspielwerke mit den höchsten Inszenierungszahlen steht an erster Stelle „Faust“ (Goethe), an zweiter „Hamlet“ (Shakespeare), an dritter „Nathan der Weise“ (Lessing), und an zehnter Stelle „Kabale und Liebe“ (Schiller). An vierter Stelle befindet sich „Der Besuch der alten Dame“ von Dürrenmatt, welches 1956 seine Uraufführung hatte, aber im Vergleich zu „Shakespeare, Goethe und Schiller“ zur jüngeren Dramatik gehört.

¹¹⁹ Vgl.: Dössel, Christine: Die Verlierer des Betriebs (12.07.1993).

http://www.focus.de/kultur/medien/theater-die-verlierer-des-betriebs_aid_142126.html Zugriff: 22.10.2011.

¹²⁰ Mackert, Josef: Einladung. In: Mackert, Josef (Hg.): Erster Kongress der Theaterautoren. Berlin: Alexander Verlag, 1993. S.12. Hier wird aus 1993 zitiert, allerdings trifft diese Aussage auf das gegenwärtige Drama bzw. seine Inszenierungen immer noch zu.

¹²¹ Das Symposium fand vom 9. bis 11. Oktober 2009 in Berlin statt.

¹²² Vgl.: Baur, Detlev: Drama im Gespräch. Die Deutsche Bühne 12/2009. S.40.

gespielte Autoren, die kein Nachwuchs mehr sind, vernachlässigt werden. Mehr Nachhaltigkeit wurde gefordert, sowie das Überdenken der zahlreichen Förderungsprogramme. Durch die Vielzahl dieser kann leicht eine „Überförderung“ entstehen, die dann für den Autor eher Nachteile bedeutet. Gefordert wurde vor allem auch Zeit von den Theatern; mehr Zeit für die Autoren und Stücke nehmen, Interesse an ihrer Arbeit zeigen, mehr Pflege der Beziehung zwischen Autor und Theater. Die Forderung nach Hausautoren war groß, ebenso der Wunsch nach größerem gegenseitigem Respekt zwischen Autoren und Dramaturgen. Eine Utopie hat sich so während Diskussionen entwickelt: „weg vom wilden Uraufführungswahnsinn, hin zu intensivem und langem Zusammenarbeiten in Freiräumen und ‚Flirträumen‘ für die Theaterkunst.“¹²³ Der Autor Moritz Rinke brachte im Rahmen des „Schleudergangs für Neue Dramatik“ sogar eine neue Berufsbezeichnung auf. „Selber inszenieren? (Machen ja einige schon munter, da entsteht wohl gerade eine ganz neue Form, so eine Art ‚Dramasseur‘.).“¹²⁴ Der „Dramasseur“ soll eine Melange aus den Berufen Dramatiker und Regisseur bezeichnen; einen Dramatiker also, wie z.B. René Pollesch oder Armin Petras, der sein eigener Regisseur ist und seine Stücke auch schon mit dem Blick des Inszenierenden schreibt, mit dem Gedanken, dass der Text auf einer Bühne funktionieren muss. Dass diese Berufsbezeichnung des „Dramasseurs“ überhaupt entsteht, zeigt, welche Schwierigkeiten sowohl für Regisseure als auch für die Autoren bestehen, wenn sie Texte inszenieren bzw. ihre Texte inszeniert werden. Ein zu starkes Eingreifen in das Werk des Autors durch den Regisseur, so dass sich der Autor nicht mehr mit dem Ergebnis identifizieren kann, ist ein Problem. So kann jedoch genauso die künstlerische Freiheit des Regisseurs mit dem Text durch ein zu starkes Eingreifen des Autors gefährdet werden.

¹²³ Baur, Detlev: Drama im Gespräch. Die Berliner Festspiele veranstalteten in Zusammenarbeit mit dem Deutschen Bühnenverein vom 9. bis 11. Oktober ein Symposium zur Lage der Neuen Dramatik. In: Die Deutsche Bühne, 12/2009. S.40f. S.41.

¹²⁴ Rinke, Moritz: Nicht ist älter als die Uraufführung von gestern Abend (10.10.09).
http://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&task=view&id=3348 Zugriff: 11.11.11.

3.4 „Battle-Autoren“

Die Tatsache, dass der Boom neuer Stücke zunimmt, die Aufführungszahlen dieser sowie die Anzahl der mehr als einmal nachgespielten Stücke aber zurückgeht, nahm eine Gruppe von Theaterschaffenden 2007¹²⁵ als Ausgangspunkt für die „Autorenerklärung“, die inzwischen von mehr als zweihundert Menschen – Autoren und anderen Sympathisanten – unterschrieben wurde. In der Gruppe der „Battle-Autoren“, wie sie sich selbst bezeichnen, befinden sich in erster Linie Autoren, aber auch Dramaturgen, Regisseure sowie andere Berufsgruppen am Theater. Unter dem Titel „Zehn Wünsche für ein künftiges Autorentheater“ kämpft die Gruppe der „Battle-Autoren“ für zehn Forderungen, die sie sich für die Zukunft der Autoren von den Theatern vorstellt: keine Uraufführungssucht, angemessene Uraufführungsprämien, mehr Aufführungen einer Inszenierung, kontinuierliche Zusammenarbeit mit Autoren, eine verantwortungsvolle Umsetzung neuer Dramatik, neue Stücke auf die größeren Bühnen der Theater, mehr Dialog mit dem zeitgenössischem Publikum vor Ort, die Einführung einer Klassikerabgabe, Steuerkarten für zeitgenössische Dramatiker und eine offene Debatte mit allen Theaterschaffenden.¹²⁶ Durch diese Initiative sind die „DramaTischTage“ in Berlin entstanden, Autorenfestivals in kleinerer Form, „jenseits von Modetrends und der Bemühung, den nie dagewesenen minderjährigen neuen Schiller auszugraben“¹²⁷.

3.4.1 Zwischenbilanz der „Battle-Autoren“ 2012

Im Rahmen des Heidelberger Stückemarkts 2012 zogen die Battle-Autoren, die sich 2007 zusammenfanden eine Zwischenbilanz¹²⁸ – Zwischenbilanz deshalb, weil sie in erster Linie negative Faktoren bilanzieren, aber trotz dieser Tatsache weiterkämpfen wollen. Drei der Battle-Autoren, Kemnitzer, Sauter und Schlender, fragen, wie es den Autoren und der neuen Dramatik heute ergeht, und zynisch fügen sie hinzu: „Von welcher Dramatik wollen wir reden? Von der gespielten, der ungespielten oder von der nie

¹²⁵ Battle-Autoren: Zehn Wünsche für ein künftiges Autorentheater. (Stand 06.04.2009).

http://www.battle-autoren.de/ht_docs/erklaerung.html Zugriff: 28.08.2010.

¹²⁶ Vgl.: Ebd.

¹²⁷ Ebd.

¹²⁸ Kemnitzer, Rolf; Sauter, Andreas; Schlender, Katharina: Stücke aus artgerechter Haltung. Vier Jahre Battle-Autoren (2012).

<http://www.heidelberger-stueckemarkt.nachtkritik.de/index.php/debatte/vier-jahre-battle-autoren>

Zugriff: 01.12.2012.

geschrieben?“¹²⁹ Sie bemängeln, dass sich Autoren, Theaterschaffende, Intendanten etc. zu Beginn ihres „Kampfes“ einig darüber waren, dass die Lage der Autoren und die Zusammenarbeit zwischen den Theatern und diesen verbessert werden muss um die Förderung voranzutreiben, sich aber seit den Forderungen aus dem Jahr 2007 wenig geändert hat.

„Als wir in Folge ein Konzept für einen neuen Fonds bei der Bundeskulturstiftung zur Co-Finanzierung von 50 bis 100 Hausautorenstellen am Stadt- und Staatstheater, sowie in der freien Szene entwickelt haben, ergab die Prüfung der Bundeskulturstiftung allerdings, dass Theater keine Notwendigkeit für ein solches Förderprogramm sehen.“¹³⁰

Die Initiative der Battle-Autoren geht trotz dieser Tatsache weiter. Als wichtigste Aufgabe in ihrem „Kampf“ sehen sie die Verbesserung der Stellung der Autoren, denn „solange die Autoren das fünfte Rad am Theaterkarren bleiben, ist es schwer, sich wirklich auf Augenhöhe zu begegnen. [...] Wir produzieren weiter Ideen und rütteln am Betrieb“¹³¹.

3.5 Hausautorenschaft

Eine Form der kontinuierlichen Zusammenarbeit zwischen Autor und Theater, die sich auch die „Battle-Autoren“ verstärkt wünschen, ist die Hausautorenschaft. Ein Autor wird fest an einem Haus angestellt, um eine intensivere Zusammenarbeit zu garantieren. Eine Anwesenheitspflicht besteht für die Hausautoren nicht, sie können sich frei bewegen. Diese Hausautorenschaft in deutschen Theatern

„unterscheidet sich prinzipiell von der viel grundsätzlicher strukturierten Institution der „Stadtschreiber“, wie sie viele Gemeinden in Deutschland schon in den 70er Jahren hatten; diese stellen einer Schriftstellerin oder einem Schriftsteller jeweils für ein Jahr Kost und Logis, und was die Stadt dadurch an Mehr- und Gegenwert gewinnt, bemisst sich an der literarischen Produktivität des Gastes.“¹³²

Der Vorteil für das Theater besteht darin, dass Stücke bei dem Autor im Auftrag entstehen, deren Thematik an die Stadt oder die Umgebung des Theaters angepasst ist, für

¹²⁹ Ebd.

¹³⁰ Ebd.

¹³¹ Ebd.

¹³² Laages, Michael: Virtuelle Werkstatt. In: Die Deutsche Bühne, 7/2011, S.34-38. S.37.

eine bestimmte Veranstaltung vorbereitet wird oder für bestimmte Schauspieler geschrieben wird. Das Haus kann begleitend den Autor bei der Entstehung unterstützen, durch den regelmäßigen Kontakt kann so das Stück auf die Bedürfnisse des Theaters zugeschnitten werden. Für den Autor bedeutet diese Autorenschaft an einem Haus in erster Linie einen festen Arbeitsplatz und eine Bindung an dieses Haus. Er kann Probenprozesse miterleben und durch das beiderseitige Kommunizieren und die regelmäßige Anwesenheit des Autors kann etwas entstehen, dass über den „gängigeren Weg“ (ein Stück wird inszeniert ohne oder mit wenig Kontakt zum Autor) nicht entstanden wäre. „Beharrlichkeit in der Kontaktpflege gehört zu den Herausforderungen für die Theater, Vertrauen zu den unabdingbaren Voraussetzungen auf der Seite von Autorinnen und Autoren.“¹³³

Hausautoren sind immer häufiger ein Teil des Leitungsteams des Theaters, wie z.B. Rebekka Kricheldorf, die am Theaterhaus Jena als Hausautorin (2009-2011) zu diesem Team gehörte, aber durch diese, für einen Autoren unbekannte Aufgabe überfordert war: „Ihre feste Einbindung in den alltäglichen Entscheidungsbetrieb haben Autorin und Theater bald aufgegeben.“¹³⁴ Als Teil der Dramaturgie haben Hausautoren oft, neben ihrer Position als Autor, auch die Aufgabe den Spielplan mitzubestimmen, die Dramaturgiesitzungen mitabzuhalten und dort in den Theateralltag miteinzugreifen. „Zu den Vorreitern der Hausautorenschaft hatte auch immer schon das Nationaltheater in Mannheim gehört“, hier gibt es eine Art „Stipendium mit Hausanbindung“¹³⁵: Der Autor hat die Aufgabe, sich auf unterschiedlichste Weise in den Theateralltag einzubringen, sei es durch Lesungen, eigene Stücke oder Gespräche; nicht immer notwendigerweise vor Ort, aber immer wieder dazu eingeladen zum Spielzeitprofil des Theaters beizutragen und für das Haus eine Art virtueller Werkstatt einzurichten.¹³⁶

Das Nationaltheater Weimar hat mit Oliver Kluck in der Spielzeit 2011/2012 einen „Außerhausautor“¹³⁷ engagiert. Da Kluck ein vielbeschäftigter Dramatiker ist, war er recht selten in Weimar am Haus anwesend. Die Bindung zwischen Kluck und dem Haus „bezieht sich auf den künstlerischen ‚Output‘“¹³⁸, und nicht auf seine

¹³³ Ebd. S.35.

¹³⁴ Ebd. S.34.

¹³⁵ Ebd. S.36.

¹³⁶ Vgl.: Ebd.

¹³⁷ Nationaltheater Weimar. Außerhausautor: Der Dramatiker Oliver Kluck. http://www.nationaltheater-weimar.de/frontend/index.php?page_id=147&ses_id=6d02f64fa536ef4091befdf629494853

Zugriff: 26.11.2011.

¹³⁸ Laages, 2011. S.37.

Anwesenheitspflicht. Hausautorenschaft soll also ein Gegensatz sein zum „Hölderlin-Turm“, oder der „abgeschlossenen Dichterklause“¹³⁹, in die sich der Autor zum Schreiben zurückzieht und seine Aufgabe nach Abgabe seines Stückes am Theater beendet ist.

Nis-Momme Stockmann, der von Beginn der Spielzeit 2009/2010 bis Ende der Spielzeit 2012 Hausautor am Schauspiel Frankfurt war, produzierte in der Regel zwei neue Stücke pro Spielzeit für das Haus. Für Stockmann läuft seine Arbeit in der Position des Hausautors und generell zwischen Autor und Theater dann zufriedenstellend ab, wenn es zwischen ihm und dem Haus zu einem regen Gesprächsaustausch kam: In Zusammenarbeit mit dem Ansprechpartner Theater formuliert und kommuniziert er seine Ideen und Texte und aus diesen Ideen entsteht dann im besten Fall in unterschiedlichen Phasen des Kommunizierens ein Resultat, das für beide Seiten (Theaterleitung, Dramaturgie/Autor oder auch Regie/Autor) fruchtbar ist.¹⁴⁰ Seine Meinung ist auch bei Konzeptions- und Endproben gefragt, wenn der Regisseur dann seinen Text „übernimmt“. Stockmann kommentiert diese Zusammenarbeit:

„Das ist natürlich etwas, was ich gemacht habe, wo ich viel Energie reingesteckt habe und wo etwas, was mir wichtig ist, was tief in meinem Inneren steckt, und ich den Menschen zeigen möchte, das ist wie so eine Art kleiner Vogel, den man zuhause in einer Kiste aufgezogen hat, ja, und den möchte man irgendwie, dass die Leute den sehen und das sie alles vermittelt bekommen, wie man sich das vorstellt.“¹⁴¹

Der Hausautor steht, wenn in der Zusammenarbeit alles optimal läuft, dem Regisseur als Ansprechpartner zur Seite, bespricht mit ihm seine Textabsicht, welche Stimmungen er sich vorstellt, etc., was zu langen Diskussionen führen kann, aber am Ende steht etwas da, wie eine Art Monster, das Autor und Regisseur gemeinsam erschaffen haben.¹⁴² Im Idealfall ist dieser Vorgang nicht durch ästhetische, künstlerische, strukturelle oder finanzielle Schranken eingegrenzt, sondern entfesselt und führt so zu einem offenen Kommunizieren unter den Produktionsmitgliedern.¹⁴³

Die Position eines Hausautors ist in der deutschsprachigen Theaterstruktur nicht verankert und deshalb eher selten. Vor allem ist es für die Theaterhäuser ohne Hausautor

¹³⁹ Vgl.: Ebd. S.36.

¹⁴⁰ Vgl.: Die Theatermacher: Hausautor. Film: Kathrin Schwiering. zdf.theater. Deutschland: 2011. Fassung: Online-Film.

<http://www.zdf.de/ZDFmediathek/beitrag/video/1245490/Die-Theatermacher-Hausautor>

Zugriff: 17.11.2011. 14:32 min. 3:00.

¹⁴¹ Ebd. 3:35.

¹⁴² Vgl.: Ebd. 6:44. Stockmann über seine Zusammenarbeit mit einem Regisseur.

¹⁴³ Vgl.: Ebd.

preiswerter, auf Texte „aus dem gigantischen Pool von neuen Stücken“¹⁴⁴ von freiberuflichen Autoren zurückzugreifen, um so nur eine einmalige Pauschale bezahlen zu müssen anstatt eine feste Stelle für einen Hausautor einzurichten. Den Theatern bleibt so eine gewisse Freiheit und Spontanität für ihren Spielplan.

3.6 Diskussion Heidelberger Stückemarkt 2010¹⁴⁵

Christine Dössel, Theaterkritikerin der Süddeutschen Zeitung, war zusammen mit dem Regisseur und Dramaturgen Erik Altorfer sowie Nis-Momme Stockmann in der Jury des Heidelberger Stückemarktes 2010. Diese Jury ernannte nach eingängiger Sichtung und Diskussion der ausgewählten Stücke der neun Autoren (sechs deutsche und drei israelische, da Israel das Gastland des Festivals war) nicht die Sieger für die einzelnen Preise (Hauptpreis, Innovationspreis, Europäischer Preis und Publikumspreis), sondern verteilte gleichberechtigt die einzelnen Gewinnsummen auf alle neun teilnehmenden Autoren auf, im Rahmen eines „Förderpreises“. Grund für diese Entscheidung waren die „mediokren Stücke“¹⁴⁶, von denen keines die Jury überzeugen konnte. Die Aufteilung der Gewinnsumme anstatt der Vergabe der einzelnen Preise und Verkündung der Gewinner zog eine breite Diskussion um Autorenförderung, Kritik am sogenannten „Betrieb“ und Aufgaben einer Jury eines Stückemarktes nach sich. Dössel bemängelt schon die Auswahl der Texte durch die Dramaturgie des Heidelberger Theaters sowie die rastlose Atmosphäre während des Festivals mit zu vielen Programmpunkten und dem Mangel an Diskussionen zwischen Publikum, Jury und Teilnehmern. Dössel beschreibt den Eindruck des Festivals so: „Um nichts anderes geht es hier. Produziere einen neuen Nachwuchsdramatiker, just another playwright...“¹⁴⁷

Die Autoren sprachen sich daraufhin in einer öffentlichen Erklärung gegen das Jury-Urteil aus, in der sie bemängelten, dass es in einer Juryentscheidung nicht um „pauschale

¹⁴⁴ Ebd. 11:30.

¹⁴⁵ Hier wird explizit der Heidelberger Stückemarkt des Jahres 2010 erwähnt, obwohl seit diesem der nächste im Jahr 2011 schon stattgefunden hat. Der hier erwähnte hat wegen der Entscheidung der Jury, die nachfolgend erläutert wird, für Aufsehen gesorgt und wird vor allem unter dem Gesichtspunkt der aktuellen Lage der Gegenwartsdramatik betrachtet.

¹⁴⁶ Dössel, Christine: Zum Heidelberger Stückemarkt: Warum es so nicht geht (23.05.2010). <http://blogs.sueddeutsche.de/gehtsnoch/2010/05/23/zum-heidelberger-stueckemarkt-warum-es-so-nicht-geht/>
Zugriff: 05.10.2011.

¹⁴⁷ Ebd.

Qualitätsurteile¹⁴⁸, sondern um das Aufspüren von Besonderheiten und Stärken, fundierte Kritik und Auseinandersetzung geht¹⁴⁹, was Dössel mit den Fragen

„Was wollen diese Autoren? Nur schnellen Ruhm, Kohle, Ehre? Eindeutige Sieger-Verlierer-Kategorien? Hopp oder Topp? Oder tatsächlich an ihren Stücken arbeiten, gute, bleibende Texte schreiben, sich auseinandersetzen mit Kritik, sich hinterfragen, verbessern?“¹⁵⁰

beantwortet. Wenn die erfahrene Jury zu dem Entschluss kommt, dass die ausgewählten Texte nicht preiswürdig sind, keines herausragt, keine Geschichte eine Dringlichkeit, eine Relevanz hat, warum sollten sie dann ausgezeichnet werden?

Diese Diskussion um den Heidelberger Stückemarkt 2010 reiht sich in eine innerhalb der Theaterszene schon lange anhaltende Diskussion um das Heischen nach Preisstempeln der Theater und Verlage und die Bedienung des Uraufführungsbetriebs der Theater, die darauf erscheinende Kritik und die damit verbundene „Werbung“ für den Autor (gute und schlechte Presse ist gute Presse).

Die israelischen Autoren machten, wie auch ihre deutschen Kollegen, in einer öffentlichen Erklärung ihrem Ärger über die Juryentscheidung Luft: „Die Entscheidung der Jury entspricht nicht den Richtlinien des Wettbewerbs. Stattdessen entspricht sie den unreflektierten Zielen einiger weniger Personen.“¹⁵¹ Sie gehen sogar soweit zu behaupten, dass ihr Ansehen als Künstler durch die Entscheidung beschädigt werde¹⁵², da die Juryentscheidung beinhaltet, dass kein Text des Preises würdig war.

3.6.1 Neuerungen Heidelberger Stückemarkt 2012

Erstmals wurde beim 29. Heidelberger Stückemarkt ein Zweitaufführungspreis vergeben. Hier wurde ein Preis, nicht für die Erstinszenierung, also die Uraufführung, vergeben, sondern für die Zweitinszenierung eines neuen Textes. „Villa Dolorosa“ von Rebekka Kricheldorf, inszeniert von Erich Sidler am Saarländischen Staatstheater Saarbrücken,

¹⁴⁸ Bauer, Markus; Heß, Johan (u.a.): Unangemessene Verknüpfung (14.05.2010). http://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=4362:kein-preis-beim-heidelberger-stueckemarkt-nstatement-der-nominierten-autoren-zur-juryentscheidung&catid=101:debatte&Itemid=84 Zugriff: 05.10.2011.

¹⁴⁹ Vgl.: Dössel, 2010.

¹⁵⁰ Ebd.

¹⁵¹ Edelstein, Yaron; Kuban, Roni; Liphshitz, Oded: Wir werden als Künstler beschädigt (14.05.2010). http://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=4364:keine-heidelberger-stueckemarktpreis-noffener-brief-eingeladenen-dramatiker-des-gastlandes-israel&catid=101:debatte&Itemid=84 Zugriff: 05.10.2011

¹⁵² Vgl.: Ebd.

wurde ausgezeichnet. Verbunden mit dieser Auszeichnung ist eine Gastspieleinladung zu den Mülheimer Theatertagen.¹⁵³

Interessant ist auch die Tatsache, dass bei diesem Stückemarkt die Vorgabe, dass das eingereichte Stück schon uraufgeführt wurde, aus den Bewerbungsklauseln genommen wurde. Daraufhin verdoppelten sich die Vorschläge für den Stückewettbewerb.¹⁵⁴ Denn ob ein Text in einer viel beachteten Uraufführung zu seiner vollen Geltung kommen kann, ist nicht garantiert. Die Zweitaufführungen für den Wettbewerb wurden unter dem Aspekt ausgesucht, ob sie „für eine beispielhafte Zusammenarbeit zwischen Verlagen, Autor und Regisseur stehen“¹⁵⁵. Durch diese Neuerung ergibt sich allerdings die Chance, dass eine Zweitaufführung in den Wettbewerb geht, die dem Text gerecht wird, der aber, da sie zweitinszeniert ist, außerhalb der Veranstaltung in Heidelberg oder ähnlicher Veranstaltungen keine größere Beachtung geschenkt worden wäre.

3.7 Entscheidungspolitik der Jury/der Kritik

Diese ganze Diskussion um Autoren der Gegenwartsdramatik und ihre Stücke führt zwangsläufig zu der Frage nach der Entscheidungskraft und dem Einfluss der Jury eines solchen Festivals. Aber kann die Juryentscheidungspolitik eines solchen Festivals überhaupt bewertet werden? Ist das möglich unter dem Gesichtspunkt der subjektiven Eindrücke der Jurymitglieder? Abgesehen von vorgegebenen Faktoren wie Gewinneranzahl, Uraufführungsgarantie für den Gewinner etc. fließen so viele Eindrücke und Bewertungskriterien in die Entscheidung der Jurymitglieder ein, dass nur schwer ein Entscheidungsmuster auszumachen ist. Der Dramaturg Christian Holtzhauer sagte jüngst in einem Interview, das er zusammen mit Roland Schimmelpfennig gab, auf die Frage, ob der „Goldene Drache“ (von Schimmelpfennig) wirklich das beste Stück sei, wie bei den Mülheimer Theatertagen 2011 so prämiert:

¹⁵³ Vgl.: Theater Heidelberg: Blick ins instabile Alpenvorland. Die Preisträger des 29. Heidelberger Stückemarktes stehen fest. (06.05.2012).

http://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=6884&catid=126
Zugriff: 11.05.2012.

Die Begründung des ehrenamtlichen Kurators ist hier zu finden:

<http://www.theaterheidelberg.de/festivals/festivalparent/2/15> Zugriff: 14.05.2012.

¹⁵⁴ Vgl.: Nachtkritik: Interview mit Jürgen Popig und Holger Schultze. Nachspielen ist ein Qualitätsmaßstab (2012).

<http://www.heidelberger-stueckemarkt.nachtkritik.de/index.php/debatte/interview>

Zugriff: 01.12.2012.

¹⁵⁵ Ebd.

„Grundsätzlich gibt es bei der Auswahl kaum harte Kriterien. Die eigenen Geschmacksurteile spielen auch eine Rolle, davon kann niemand absehen. Deswegen ist es ja gut, wenn diejenigen, die Preise vergeben oder die Spielpläne machen, alle paar Jahre wechseln. Ich bin in der Jury des Kleist-Förderpreises für junge Dramatik. Bei der letzten Runde standen 130 Stücke zur Auswahl. Auf die engere Auswahl konnten wir uns schnell verständigen. Dann gab es aber drei Texte, über die die Meinungen in der Jury sehr auseinandergingen.“¹⁵⁶

Die Meinungen der Jurymitglieder gehen in Diskussionen um Texte und deren Fördermaßnahmen naturgemäß auseinander, sind nicht immer einheitlich, müssen aber, wie auch bei anderen politischen Entscheidungen, zu einem Konsens führen. Nis-Momme Stockmann äußerte sich im Rahmen des Mülheimer Stücke-Festivals zur „Bewertungsmacht der Kritik“¹⁵⁷. Stockmann schlägt darin eine neue Dramaturgie vor,

„ohne Anfang, ohne Ende – nur eine Mitte – die die Kritiker (die professionellen wie die infizierten) in ihrem Duktus negiert (an dem sie doch *auch* leiden) und in die Meditation zwingt. Eine Meditation, für die es keine Zeit, keinen Raum, kein (pfui) Geld gibt und keine Art zu lieben. Zumindest keine eindeutige. In dieser Dramaturgie will ich schreiben.“¹⁵⁸

Ihn, als Autor, stört vor allem „die Gefälligkeit am Markt“¹⁵⁹. Er wirft seinen Kollegen vor, die Sprache eines Marktes zu sprechen, also diesen Markt, die Kritiker, die Wünsche der Intendanten oder anderer Entscheidungsträger zu bedienen.¹⁶⁰ Das Problem dieses Vorwurfes liegt darin, dass die meisten Autoren die Gefälligkeiten dieses Marktes bedienen müssen, um überhaupt gespielt zu werden bzw. ihr Geld in diesem Beruf zu verdienen, was bei manchen natürlich auch auf Kosten der Qualität gehen kann.¹⁶¹ Stefan Keims Aussage im Schwerpunkt der Deutschen Bühne „Auf die Bühne! Wege des Dramas“, der die Rolle des Dramas im Gegenwartstheater untersucht¹⁶², beschreibt die Situation der gegenwärtigen Dramatik bzw. der Autoren präzise:

¹⁵⁶ Baur, Detlev; Philipp, Elena: Menschen bei der Textarbeit. Interview mit Christian Holtzhauer und Roland Schimmelpfennig über Neue Dramatik und den Weg des Dramentextes auf die Bühne. In: Die Deutsche Bühne, 7/2011. S.30.

¹⁵⁷ Stockmann, Nis-Momme: Sieben Fragen, Beantwortung der zweiten.

<http://www.nachtkritik-stuecke2010.de/component/content/article/40-nis-momme-stockmann/362-stockmann-ueber-kritik-und-die-bewertungsmacht-im-kapitalismus> Zugriff: 05.10.2011.

¹⁵⁸ Ebd.

¹⁵⁹ Ebd.

¹⁶⁰ Vgl.: Ebd.

¹⁶¹ Keim, Stefan: Dramatische Allherrscherin und etablierter Nachwuchs. In: Die Deutsche Bühne, 7/2011. S.44.

¹⁶² Keim, Stefan: Auf die Bühne! Wege des Dramas. In: Die Deutsche Bühne, 7/2011.

„Es geht wieder um was. Und die Autoren haben keine Scheu, alle Mittel des Theaters zu benutzen. Das ist die positive Seite der aktuellen Entwicklung. Dass die Hinwendung zu gesellschaftlich relevanten Themen den Blick auf Eigenbrötler, Spinner und Träumer verstellen könnte, ist die Gefahr. Es ist schön, dass die gute Gebrauchsdramatik stärker wird, doch die Suche nach dem Meisterwerk darf nicht aufhören.“¹⁶³

Diese Suche wird voraussichtlich, so lange es Sprechtheater gibt, auch nie aufhören, aber sie muss an die Arbeitssituation der Autoren angepasst werden und darf nicht ohne Beachtung dieser nur dem Ziel der Anerkennung und der Aktualität der Theater folgen.

¹⁶³ Keim, 2011. „Dramatische Allherrscherin und etablierter Nachwuchs“. S.45.

4. Ein Theatertext der gegenwärtigen Dramatik: „Kein Schiff wird kommen – Eine Fläche“ von Nis-Momme Stockmann

In diesem Kapitel möchte ich einen Theatertext Stockmanns analysieren: „Kein Schiff wird kommen – Eine Fläche“¹⁶⁵ (im Folgenden abgekürzt mit KSK) von Nis-Momme Stockmann, der exemplarisch für einen Autor und dessen Text der Gegenwartsdramatik ausgesucht wurde. Die Vorgehensweise der dramaturgischen Textanalyse ist diese: Zunächst erfolgt eine Wiedergabe des Inhalts sowie die Ermittlung der führenden Themen des Textes. Der für die Arbeit bedeutende Punkt der Dramaturgie des Textes ist unterteilt in „Formaler Aufbau“, „Erzählstruktur“ und „Sprache“, sowie „Rezeption“. Der formale Aufbau soll Besonderheiten der Form, die Erzählstruktur, die Vorgehensweise des Autors in seinem Text, Hervorhebungen und verknüpfte Ideen des Autors im Text aufzeigen. Der Punkt „Sprache“ behandelt die Besonderheiten der Ausdrucksweise der Figuren bzw. des Autors und zuletzt legt die „Rezeption“ den Erfolgsweg des Textes durch die deutschsprachigen Theater dar.

4.1 Inhalt und Themen

„Kein Schiff wird kommen – Eine Fläche“ erzählt von einem namenlosen Autor, einem jungen Mann, der seinen Vater auf der Insel Föhr besucht. Während des Prologs befindet er sich noch auf der Fähre vor der Insel und beschreibt, mit welchem Widerwillen er diese Reise antritt. Während des Besuchs kommt es zu Streitigkeiten zwischen Vater und Sohn, da beide schnell in ihre angestammten Rollen verfallen. Der junge Mann lebt eigentlich in Berlin und muss anlässlich des Wende-Jubiläums ein Stück zur Wende schreiben. Da er Probleme hat, mit dieser Aufgabe voranzukommen, hofft er auf die Unterstützung seines Vaters und dessen Erzählungen aus jener Zeit. In Gesprächen mit dem Vater, die der Sohn mit seinem Aufnahmegerät dokumentiert, durchleben beide noch einmal ihre Vergangenheit, da das Wendejahr 1989 auch das Todesjahr der psychisch kranken Mutter bzw. Frau war.

¹⁶⁴ Stockmann, Nis-Momme: Kein Schiff wird kommen – Eine Fläche“. Vorläufige Endfassung. Köln: Schaeferphilippen, 2010. S.24.

¹⁶⁵ Ebd., im Folgenden abgekürzt mit KSK und der Seitenzahl.

Die Themen in „Kein Schiff wird kommen – Eine Fläche“ sind die Familie, die Vater-Sohn-Beziehung bzw. der Konflikt zwischen den beiden, aber auch die Familiengeschichte, die allmählich enthüllt und aufgearbeitet wird. Weitere Themen des Stückes sind die Kulturproduktion sowie der Theaterbetrieb. Diesem fühlt sich der junge Mann als Autor ausgeliefert, da er mit einem Theaterstück über die Wende beauftragt wurde, obwohl er, wie er selbst sagt, die Wende so weit von sich weg empfindet, wie „1848 oder das tausendjährige Reich“¹⁶⁶. Ein weiteres Themengebiet ist das der Kommunikation bzw. Nicht-Kommunikation. Es wird zwar viel zwischen dem Vater und seinem Sohn gesprochen, ebenso wird jedoch aneinander vorbeigeredet, missverstanden oder gar geschwiegen. Erst durch das Brechen des Schweigens erfährt der junge Mann vom Schicksal seiner Mutter im Wendejahr oder kann sich durch die Erzählungen des Vaters wieder daran erinnern.

4.1.1 Titel

Der Stücketitel „Kein Schiff wird kommen“ ist angelehnt an den bekannten Seemannsschlager „Ein Schiff wird kommen“ von Lale Anderson¹⁶⁷, in dem ein Mädchen aus Piräus auf die fremden Schiffe im Hafen wartet und hofft, dass dieses Schiff „den Einen“¹⁶⁸ bringt, mit dem sie ihre Sehnsucht stillen kann. Den Titel dieses Liedes hat Stockmann übernommen, allerdings in der Verneinung, dass kein Schiff kommen wird. Im Titel steckt eine gewisse Hoffnungslosigkeit, die sich durchaus wie ein roter Faden durch die Geschichte zieht; zum einen die Hoffnungslosigkeit des jungen Mannes, als Autor zu versagen und kein passendes Stück zur Wende schreiben zu können, zum anderen die Tristheit des Ortes, der Insel Föhr. Diese wird schon in der Beschreibung der Reise dorthin verdeutlicht („Das hat überhaupt keine Brisanz!“¹⁶⁹), weiter die Hoffnungslosigkeit der Mutter, ihre Krankheit, ihre Psychose nie wieder zu überwinden. Am Ende des Textes hat der Autor seine eigene „graue Vergangenheit“¹⁷⁰ kennengelernt und kein Stück über die Wende geschrieben, aber er erkennt sich selbst. Und mit diesem

¹⁶⁶ KSK, S.18.

¹⁶⁷ 1960

<http://www.hitparade.ch/showitem.asp?interpret=Lale+Andersen&titel=Ein+Schiff+wird+kommen&cat=s>
Zugriff: 10.11.2011.

¹⁶⁸ Anderson, Lale: Ein Schiff wird kommen. Liedtext, 1960.

<http://www.nanamoukouri.de/einschiff.htm>

Zugriff: 10.11.2011.

¹⁶⁹ KSK, S.4.

¹⁷⁰ KSK, S.60.

„Ich sehe mich“¹⁷¹ am Ende des Textes spannt Stockmann den Bogen zum Anfang des Stückes („Also, ich sehe mich“¹⁷²), an dem der junge Mann noch voller Hoffnungslosigkeit auf der Sinn- und Themensuche ist, aber am Ende nur sich sieht¹⁷³ und diese Tatsache eine gewisse Hoffnung ausstrahlt. Er muss seinen eigenen Weg finden.

Der Titel des Textes trägt den Zusatz „Eine Fläche“: Eine Textfläche? Oder die unbeschriebene Fläche von Papier, die der Protagonist beschreiben muss? Die Meeresfläche, die überquert werden muss, um auf die Insel Föhr zu gelangen? Eine Fläche, die der Leser befüllen muss mit seinen Eindrücken? Oder hat Stockmann diesen Zusatz dem Texttitel eingefügt, um dem Regisseur, der sich dann für die Inszenierung mit dem Text auseinandersetzt, zu signalisieren, dass es keine wirkliche Figurenrede gibt, der Text eher als Redefläche des jungen Mannes gelesen werden kann, und somit der Regisseur entscheiden muss, wer was spricht, ob gar nur ein Erzähler auftritt. Diese „Botschaft“ an den Regisseur würde erklären, warum „Kein Schiff wird kommen“ in Stuttgart ohne den Zusatz im Titel uraufgeführt wurde.

4.1.2 Die Figur des jungen Mannes

Der junge Mann, der Sohn, der Autor bewegt sich „im freien Fall“¹⁷⁴, aber er ist nicht frei vom Einfluss äußerer Kräfte, er steht unter Druck, denn er muss mit seinem Stück zur Wende etwas Großes schaffen, das Nachhaltigkeit zeigt. Alles wird von ihm aus ironischer Distanz gesehen und kommentiert:

„[...] ‚der Markt‘, wie der Protagonist in ohnmächtiger Wut die Mechanismen zusammenfasst, denen er sich als ehrgeiziger, aufstrebender Autor ausgeliefert fühlt: Bloß weil gerade ‚Wende-Jubiläum‘ ist, soll er ein Wende-Stück schreiben [...].“¹⁷⁵

Was ist der Markt, fragt sich der junge Mann, der junge Autor. Sein Vater versteht diesen Markt nicht. Muss ein Stück auf den Markt gebracht werden? Und wer entscheidet, ob ein Stück auf den Markt gebracht wird? Der Autor ist beunruhigt. Die Themen verwahrlosen

¹⁷¹ Ebd.

¹⁷² KSK, S.4.

¹⁷³ Vgl.: KSK, S.60.

¹⁷⁴ KSK, S.7.

¹⁷⁵ Schmidt, Kekke: Programmheft. Kein Schiff wird kommen. Nis-Momme Stockmann. Depot im Schauspiel Stuttgart. Spielzeit 2009/2010. Stuttgart: Schauspiel Stuttgart, 2009. S.8.

und verwässern, die Dichte fehlt, es wird nach Schablone geschrieben. Er sieht sich als einer, der zu feige ist, zu schreiben, wozu er Lust hätte, und das wird ihm vom Vater auch noch vorgeworfen. Er fühlt sich verantwortlich, Kultur zu produzieren. Das Damoklesschwert aus Geld und Verantwortung schwebt über ihm. Er sucht nach der Wende, nach Themen zur Wende und sucht doch seine eigene Wende im Leben, die er durch sein Schreiben erreichen möchte. Der Mauerfall hätte seiner Mutter viel bedeutet. Endlich frei zu sein, kein Hindernis mehr zu haben, aber dies erlebte sie nicht mehr. Sie stirbt. Und es besteht eine Art Befreiung nach dem Tod, nicht nur durch die neue historische Zeit nach dem Mauerfall.

Im Epilog schöpft der junge Mann wieder Hoffnung, obwohl er fast sentimental darum trauert, dass er seinem Vater nicht sagen kann, was er empfindet, dass er durchaus positive Erinnerungen an Erlebnisse mit dem Vater hat. „Ich bin ein Leichenwäscher“¹⁷⁶, sagt der junge Mann von sich, er will, er muss in längst vergessenen Themen noch einen letzten Rest von Unvergänglichkeit finden und dies aufpolieren. Er fühlt anscheinend das Leben nicht mehr, was ist real und was erzählt, erfunden („Ich habe es satt. Ich habe es alles übersatt.“¹⁷⁷). Über die Wende hat er kein Stück geschrieben. Er ist nur auf sich und seine individuelle Geschichte fixiert, er sieht nur seine graue Vergangenheit, aber doch sich selbst („*Ich sehe mich*. Und sonst sehe ich nichts.“¹⁷⁸).

4.1.3 Die Motive der Erinnerung und Identität

Stockmann spielt in „Kein Schiff wird kommen – eine Fläche“ immer wieder mit dem Motiv der Erinnerung und der damit verbundenen Suche nach der eigenen Identität. Der Sohn bittet seinen Vater darum, von der Wende zu erzählen, um so die Chance zu bekommen, seine eigenen Erinnerungen an diese Zeit aufzufrischen. Die Erinnerungen sollen durch seinen Vater aktiviert werden, damit er zu seinem Theaterstück angeregt wird. „Ich war damals acht, fast neun Jahre alt aber ich habe überhaupt keine eigene Erinnerung.“¹⁷⁹ Zur Dokumentation der Erinnerungen des Vaters nimmt er mit einem

¹⁷⁶ KSK, S.60.

¹⁷⁷ Ebd.

¹⁷⁸ Ebd.

¹⁷⁹ KSK, S.15.

Diktiergerät die Schilderungen auf: Das Gedächtnis des Sohnes wird also durch das seines Vaters rekonstruiert.¹⁸⁰

Der Besuch einiger Orte auf seiner Heimatinsel Föhr lässt Kindheits- bzw. Jugenderinnerungen des Sohnes aufleben, z.B. Gesichter in einer Kneipe: „Sie sitzen da, stützen ihre Gesichter in ihre fetten Fäuste haben auf nichts mehr Bock, und alles ist eine Erinnerung daran, wie leicht alles mal fiel.“¹⁸¹ Die Verbindung zu dem Ort, die Erinnerungsfetzen und die Erzählungen des Vaters ergeben eine Art „Brückenfunktion“¹⁸². Durch das Zurückrufen der Erinnerungen ins Gedächtnis und das Wiedererkennen dieser lokalisiert sich die Erinnerung¹⁸³ in einem historischen Akt der deutschen Geschichte, der Wende und der daraus resultierenden deutschen Wiedervereinigung. „In meiner Erinnerung versuche ich, in den Raum mit dem Bett zu gehen“¹⁸⁴ - die sich langsam zusammensetzenden Erinnerungsbruchstücke bilden dann die Erinnerung an die Geschichte um die psychisch kranke Mutter. Das wiederum bringt den jungen Mann in seinem Beruf als Autor auf sein Stück, das im Text als Fragment zu finden ist.¹⁸⁵

4.2 Dramaturgie

4.2.1 Formaler Aufbau

Das Stück ist in einen Prolog, neun sogenannte „Tapes“ sowie den Epilog unterteilt. Dem Prolog ist ein Zitat des Autors Oliver Bukowski vorangestellt: „Theater hat eher so einen vorgastronomischen Zweck. Den Leuten Lust zum Fressen und Saufen machen.“¹⁸⁶ Stockmann möchte mit seinem Stück also Appetit machen auf das danach, vielleicht mit seinen Texten den Theaterschaffenden Lust machen, sie zu inszenieren oder dem Rezipienten Appetit machen, sich mit ihnen auch nach einer besuchten Aufführung zu beschäftigen. Die Verbindung zwischen Oliver Bukowski und Stockmann besteht darin, dass während seines Studiums des Szenischen Schreibens an der Universität der Künste in Berlin, er u.a. auch von Oliver Bukowski unterrichtet wurde.

¹⁸⁰ Vgl.: Halbwachs, Maurice: Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2006.

¹⁸¹ KSK, S.23.

¹⁸² Vgl.: H.Weinrich zitiert in Assmann, Aleida: Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses. München: C.H. Beck, 1999. S.20.

¹⁸³ Vgl.: Halbwachs, 2006. S.20.

¹⁸⁴ KSK, S.35.

¹⁸⁵ Vgl.: 4.2.

¹⁸⁶ KSK, S.3.

Der Prolog¹⁸⁷ wird zum größten Teil vom Protagonisten des Stückes, dem jungen Mann, gesprochen. Die szenische Einheit, Prolog und Epilog, die die Handlung umgibt¹⁸⁸, ist die Einführung in die Szenerie, vor allem in die Figur des jungen Mannes. Sie etabliert die Umgebung: das Schiff, die Insel Föhr. Im Erzählduktus und aus der Ich-Perspektive, führt der Protagonist den Leser in seine Situation ein, indem er sowohl die Umgebung, als auch die Gefühlslage beschreibt, in der er sich befindet. Der junge Mann ist auf der Fähre zwischen dem deutschen Festland und der Insel Föhr. Seine Situation und sein bevorstehender Besuch bei seinem Vater erfreuen ihn nicht: „Ich sehe mich und wie sehr es mich ankotzt“¹⁸⁹, „Es gibt hier nichts für mich, für das es sich lohnt hinzufahren.“¹⁹⁰. Er sieht nur die Einöde des in der Fahrwinne vor sich hinfahrenden Schiffes, ein sich wiederholendes Schauspiel, immer wieder, wenn er auf dem Weg nach Föhr ist: „Selbst das schlimmste denkbare Szenario ist langweilig und darüber nachzudenken ist langweilig und [...] einfach langweilig, langweilig, langweilig.“¹⁹¹

Es gibt in diesem Theatertext weder *Dramatis personae* noch eine klare Einteilung des Textes auf die Figuren. Dialoge werden mit Gedankenstrichen gekennzeichnet. Der fortlaufende Text wird vom Protagonisten in der Rolle eines Erzählers gesprochen. Es gibt jedoch immer wieder Absätze im Text, auch wenn noch immer die gleiche Figur spricht. Pausen sind in kursiver Schrift gekennzeichnet.

Nach dem Prolog folgen neun Szenen sowie der Epilog. Die Szenen werden als „Tapes“, Tonbandkassetten, bezeichnet, da der Protagonist den Besuch bei seinem Vater auf der Insel wiederholt mithilfe eines Tonbandgeräts dokumentiert. Der Prolog endet mit dem Satz: „[...] sag ich und stell das Diktiergerät in meiner Tasche an.“¹⁹² Der junge Mann beginnt von hier an mit der Aufnahme der Gespräche zwischen sich und seinem Vater. Stockmann erzählt nicht chronologisch, was im ersten Gespräch zwischen den beiden besprochen wird, sondern er vermischt Gedanken des jungen Mannes, teilt diese Gedanken noch einmal in verschiedene Szenen. Er lässt ihn in filmischer Manier („Cut – nächste Szene.“¹⁹³) seine ersten Gedanken zum Stück, zur Wende spinnen, um dann in der nächsten Zeile wieder in eine Vater-Sohn Unterhaltung zu springen. Es liegt also eine Verschachtelung der verschiedenen Ebenen vor. In der Vater-Sohn Ebene unterhalten

¹⁸⁷ KSK, S.4-7.

¹⁸⁸ Vgl.: Scherer, Stefan: Einführung in die Dramen-Analyse. Darmstadt: WBG, 2010. S.24.

¹⁸⁹ KSK, S.4.

¹⁹⁰ KSK, S.5.

¹⁹¹ KSK, S.4.

¹⁹² KSK, S.7.

¹⁹³ KSK, S.8.

sich die beiden, streiten sich über Nahrungszubereitung („Warum fragst du nicht einfach – ‚Hast du Lust auf Pizza‘, oder ‚Ich mach heut abend Pizza‘?“¹⁹⁴). Eine weitere Ebene ist die des jungen Mannes als Autor und seine Aufgabe des Stückeschreibens und deren Anforderungen, an denen er immer wieder (ver)zweifelt: „Nachts wache ich oft schweißgebadet auf, aus meinem geifersprühenden Maul schreie ich immer wieder: Ein großes Thema, ein großes Thema.“¹⁹⁵ Die Dialoge der beiden Figuren, Vater und Sohn, werden unterbrochen von langen Gedanken des jungen Mannes, über die jeweiligen Situationen mit dem Vater und die damit verknüpften Erinnerungen. Stockmann switcht zwischen Privatheit der familiären Beziehung und dem „Getriebensein“ des jungen Mannes in der Rolle des nach einer guten Geschichte heischenden Autors hin und her. Immer wieder finden sich in der Rede des jungen Mannes Anspielungen auf den Beruf des Autors, aber auch auf seine Arbeitssituation und die Ansprüche an junge Autoren der Gegenwart. „Man muss die großen Themen angehen.“, weil man sonst nicht gespielt wird.¹⁹⁶ Es findet sich sogar ein eingeschobener Dialog¹⁹⁷, der exemplarisch für viele Gespräche zwischen Autoren und den jeweiligen Intendanten an den Theatern steht.¹⁹⁸ Es geht um die Frage der großen Thematik, um die Nachhaltigkeit in den neuen Stücken. So sagt der Intendant bei Stockmann: „Schreiben Sie doch mal was Großes. Wenn die Autoren mal was von größerer umfassenderer Größe schreiben würden, dann könnte man das auch öfter aufführen.“¹⁹⁹ Diese Aussage entspricht dem Wunsch vieler Intendanten und Dramaturgen, die sich Werke einer Klasse wie Ibsen oder Kleist wünschen. Stockmann verarbeitet also seine autobiographischen Erfahrungen als junger Autor in der Figur des jungen Mannes in „Kein Schiff wird kommen – Eine Fläche“. Er fasst in ohnmächtiger Wut die Mechanismen zusammen, denen er sich als ehrgeiziger, aufstrebender Autor ausgeliefert fühlt.^{200 201}

Eine Wende nimmt das Stück am Ende von Tape #4. Der Sohn hält es beim Vater auf der Insel nicht mehr aus und fährt zurück nach Berlin. Dort igelt er sich ein, um sein Stück zu schreiben, sucht aber in allem Ablenkung, um dies nicht tun zu müssen und verzweifelt fast an seiner Aufgabe, das Stück zur Wende zu schreiben. „Gebt mir Anerkennung, gebt

¹⁹⁴ KSK, S.10.

¹⁹⁵ KSK, S.12.

¹⁹⁶ Vgl.: KSK, S.18.

¹⁹⁷ KSK, S.11.

¹⁹⁸ Vgl.: Kapitel 3, das einen Einblick in die reale Situation der Gegenwartsdramatiker gibt.

¹⁹⁹ KSK, S.11.

²⁰⁰ Vgl.: Programmheft, S.7.

²⁰¹ Cgl.: Kapitel 4.

mir Relevanz, gebt mir Geld“²⁰², fordert er verzweifelt von den Theaterschaffenden. Und in dieser Verzweiflung, dem ständigen Suchen nach Inhalten und Ideen für sein neues Stück, erreicht ihn ein Brief seines Vaters mit dem Angebot, ihm bei seiner Arbeit am Stück zu helfen, woraufhin er wieder zurückfährt nach Föhr.

Der Höhepunkt des Stückes ist das Tape #8, was Stockmann als „Stück im Stück“²⁰³ gebaut hat, das sogar eine eigene Überschrift „Eine Mauer fällt“²⁰⁴ trägt. Diese Überschrift schafft einen Bogen zu einer Thematik des Textes. Die Suche nach dem Stoff für ein Stück über die Wende, über das Fallen der Mauer. Allerdings fällt in diesem Stück im Stück auch eine Mauer in der Konstellation seiner Familie; die Mutter stirbt. Im Gegensatz zum Haupttext enthält dieses Stück im Stück ein eigenes Personenregister, „klassische“ Regieanweisungen und Figurenrede. Das Stück gibt die Zeit wieder, in der die Mutter des jungen Mannes noch lebt und ihre psychischen Probleme die Familiensituation belasten. Am Ende stirbt die Mutter, ob durch Selbstmord oder Mord bleibt der Wahrnehmung des Lesers überlassen. Das Stück im Stück sorgt beim Leser für ein überraschendes Moment. Es kann als eine Art Distanzierung Stockmanns vom restlichen Text gelesen werden, als Abhebung vom „normalen“ Text.

In den letzten Tapes hört der junge Mann die Tapes der aufgenommenen Gespräche ab, was durch das wiederholende „Ich spule vor.“²⁰⁵ deutlich wird. Der Epilog knüpft an den Prolog an mit einer ähnlichen Situation. Der Protagonist steht am Wasser und sieht sich, über Vergangenheit und Zukunft reflektierend („Also, ich sehe mich.“²⁰⁶), aber nicht wie zu Beginn auf der Fähre auf dem Wasser, sondern er steht an der Fähre noch auf der Insel und weiß, dass das letzte Schiff gefahren ist²⁰⁷ und er kein Stück über die Wende geschrieben hat. Das Diktiergerät läuft aber noch.

4.2.2 Erzählstruktur

Die Textform variiert: durch die fehlende durchgängige Figurenrede könnte der Text über weite Strecken als Monolog des jungen Mannes anmuten. Was an dem Stückfragment um

²⁰² KSK, S.34.

²⁰³ Die Dramaturgin Kekke Schmidt der Uraufführung von „Kein Schiff wird kommen“ am Schauspiel Stuttgart bezeichnet es als „Stückfragment im Stück“ (Programmheft, S.8.). Das Stück im Stück weist aber durchaus Eigenschaften eines vollwertigen Stückes auf: dramatischer Spannungsbogen, Anfang, Ende, Personenverzeichnis.

²⁰⁴ KSK, S.40.

²⁰⁵ KSK, S.53f.

²⁰⁶ KSK, S.58.

²⁰⁷ Vgl.: KSK, S.58.

die Geschichte der Mutter Wahrheit und was Dichtung ist, bleibt offen. Das gesamte Stück kann als langes Gespräch des fiktiven Autors mit sich selbst gelesen werden, als eine „Fläche“²⁰⁸, wie schon im Untertitel des Stückes steht; eine Textfläche, die den Figuren keine Passagen gezielt zuweist, sondern es dem Leser, später dann dem Regisseur überlässt, welchen Figuren er die Texte zuteilt. Natürlich macht Stockmann durch bestimmte Ausdrücke deutlich, wenn es sich bei dem Gesprochenen um den Sohn oder den Vater handelt, zum Beispiel der Beginn von Tape #1: „Warum kann so eine Heimkehr für mich als Dichter nicht mal ein bisschen mehr so sein wie in diesen Frühindustrialisierungsdramen: [...]“²⁰⁹ Ganz eindeutig spricht hier der junge Mann in seiner Position als Autor: es folgen darauf einige von ihm als Autor aus dem Stehgreif erfundene Szenen, die einem solchen Frühindustrialisierungsdrama entsprungen sein könnten:

„Szene 1, Gymnasium – der Sohn spricht: ich werde ihnen ka’ Kummer machen, Vater. Als Adé eine freundschaftliche Ohrfeige.

Cut – Zeitsprung.

Der nun erwachsene plötzlich hochdeutsch sprechende Sohn kommt zurück aus Berlin, zurück in die schmutzige Förderpfuhle – hier produziert man den Brennstoff für die menschliche Überwindung Gottes – und sonst nichts.

Erste Szene: Humanistisch bestens geschult und als chemischer Dr. sitzt der Heimkehrer mit Ordinationskragen in einer Kneipe voll von zahnlosen Rohlingen. [...]“²¹⁰

Dieser Textauszug kann als Erzähltext gelesen werden oder auch als Stückfragment. Stockmann vermischt verschiedene Erzählstile, legt sich nicht auf einen bestimmten fest. Die Regisseurin der Uraufführung Annette Pullen fasst diese Tatsache so zusammen:

„[...] er ‚samplet‘, wie sein Erzähler es nennt, und erlaubt mir damit auch, zwischen den Stilen zu springen: mal Komödie, mal Realismus, mal einen norddeutschen Sketch, und mal eine Tragödie von antikischen Ausmaßen zu inszenieren.“²¹¹

²⁰⁸ Vgl.: Programmheft, S.8.

²⁰⁹ KSK, S.7.

²¹⁰ Ebd.

²¹¹ Schmidt, Kekke: Gespräch mit Annette Pullen und Iris Kraft anlässlich der Uraufführung von „Kein Schiff wird kommen“. Stuttgart: Schauspiel Stuttgart, 2009. Anhang S.98-101.

Der größte Teil des Textes ist jedoch ein Monolog des jungen Autors über seine Situation. Dies wird am stärksten durch die Sprache, durch das permanente Sprechen transportiert.

4.2.3 Sprache

Die Sprache ist immer wieder Thema im Text, da der junge Mann auf der Suche nach ihr ist. Dies ist bedingt durch seinen Beruf als Autor, aber im Speziellen ist er auf der Suche nach einer Sprache für sein Stück. Er will bzw. muss eine Sprache für die Wende finden. Die Sprache ist auch immer Thema zwischen ihm und seinem Vater. Sie reden dauernd miteinander, aber verschweigen auch vieles voreinander, was der Leser durch die Erzählperspektive des jungen Mannes erfährt, die Gedanken des Vaters bleiben ihm jedoch fremd. Die Sprache bestimmt also die Beziehung zwischen den beiden – Sprechen und Schweigen:

„[...] und immer wieder wird Kindheit zitiert: Vergangenes wird sowohl beschworen als auch verschwiegen. Kommunikation bzw. kommunikative Unfähigkeit ist immer die Basis von Familie, die Basis auch des Leidens in und an der Familie.“²¹²

Durch den Ort der Gespräche, die Insel, entsteht in den Gesprächen eine Intensität zwischen Vater und Sohn sowie eine starke Heimatverbundenheit mit diesem Ort: „Es geht um eine bestimmte Sprechweise zwischen Vater und Sohn, eine sehr norddeutsch geprägte Mentalität“²¹³, die sich in kurzen, prägnanten Sätzen und einer Schlagfertigkeit der Gesprächsteilnehmer äußert.

- „- Lass sie doch einfach ab.
- Das sieht doch doof aus.
- Kuck dir die Karre an!
- Ja, du hast recht.“²¹⁴

Es ist ein Abwechseln zwischen solchen kurzen Wortgefechten in Form von Dialogen und dem Erzählfluss aus der Sicht des jungen Mannes in Monologen. Einen großen

²¹² Ebd.

²¹³ Ebd.

²¹⁴ KSK, S.12.

Textberg bewältigt er im Laufe des Textes. Stockmann verpackt vor allem dieses Erzählen seines Protagonisten in eine Sprache des Alltags, die nicht gekünstelt oder aufgesetzt klingt, sondern authentisch ist – vielleicht, weil er dem jungen Mann so nahe ist²¹⁵. Zwei Sprech-Ebenen sind im Text zu beobachten: Die erste ist die, in der erzählt wird, in der der Rezipient erfährt. In der zweiten wird davon erzählt, was eigentlich getan wird – eine Verdopplung: „Wer hier fühlt, der erzählt zugleich, dass er fühlt. Wer hier Bier trinkt, erzählt zugleich davon, dass er Bier trinkt. [...] Es eignet ihm eine gewisse Schwerelosigkeit.“²¹⁶ Die Mischung aus erzählten Aufzeichnungen des jungen Autors, seinen Berichten und Aufnahmen mit dem Diktiergerät und Gesprächen bzw. erzählten Zitaten des Vaters wird, wie im Titel schon zu finden ist, trotz dieser Unterschiedlichkeiten, zu einer homogenen Fläche. Diese Vereinigung geschieht durch das ständige Sprechen und Erzählen des Protagonisten.

4.2.4 Rezeption

Der Text entstand im Rahmen des Werkauftrages des „Theatertreffen Stückemarktes“ 2009 und wurde im Depot des Schauspiel Stuttgart uraufgeführt.²¹⁷ Nach der Uraufführung im Februar 2010 wurde es in der Spielzeit 2010/2011 in Berlin, Augsburg und Bad Hersfeld nachgespielt. Stockmann wurde mit dem Stück zu den Mühlheimer Theatertagen 2010 eingeladen und erhielt die Auszeichnung der „Theater heute“ für den Nachwuchsautor des Jahres 2010, vor allem aufgrund von „Kein Schiff wird kommen – Eine Fläche“. In Kritiken wurden das Stück sowie sein Autor gelobt, vor allem Stockmanns feinsinniger Humor wurde hervorgehoben. Er blicke mit

„so viel Ironie und Ehrlichkeit auf sich selbst und mit einem so (ver)zweifelnden, aber auch liebevollen Verständnis auf eine Welt, die er kennt, dass dieses Stück eine helle Freude ist - nicht nur als künstlerische Innenschau, sondern auch als Familiendrama, zu dem es sich entwickelt.“²¹⁸

²¹⁵ Vgl.: Kapitel 5.

²¹⁶ Stadelmaier, Gerhard: Sehet den Elefanten in der Mücke (22.02.2010).

<http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buehne-und-konzert/theater-kein-schiff-wird-kommen-sehet-den-elefanten-in-der-muecke-1936959.html> Zugriff: 23.01.2011.

²¹⁷ Kein Schiff wird kommen. UA 19.02.2010. Regie: Annette Pullen, Ausstattung: Iris Kraft, Dramaturgie: Kekke Schmidt.

²¹⁸ Dössel, Christine: Die Macht des Gewöhnlichen. In: Süddeutsche Zeitung, Feuilleton. München, 23.02.2010, Ausgabe 44. S.13.

Immer wieder wird betont, dass Stockmann in diesem Stück auf bemerkenswerte Weise seine eigene Geschichte und Situation als junger Autor im Kulturbetrieb eingearbeitet hat, „ein Kern von Selbstverhöhnung“, stecke sogar in seinen Schilderungen und sie spiegeln die Nöte von einem, der einem Ruf hinterherhetze.²¹⁹

²¹⁹ Vgl.: Kümmel, Peter: Im Honig. Von Vätern und Söhnen, von Glück und Geld: Neue Theaterstücke von Nils [sic!]-Momme Stockmann (in Stuttgart) und Peter Licht (in Berlin). Die Zeit 9/2010 (25.02.2010). S.56.

*„Es ist ganz und gar ich – denn ich hab das Stück geschrieben.
Und es hat überhaupt nichts von mir – denn ich hab das Stück geschrieben.“²²⁰*

5. Ein Autor der gegenwärtigen Dramatik

Die vorangegangenen Kapitel boten einen Über- und Einblick in die aktuellen Entwicklungen und Theorien zur Gegenwartsdramatik, sowie die Einführung und Analyse des Textes „Kein Schiff wird kommen – eine Fläche“ von Nis-Momme Stockmann. Dieses Kapitel widmet sich nun Stockmann selbst, einem Autor dieser gegenwärtigen Dramatik. Dass gerade dieser Autor exemplarisch aus dem großen Pool an Gegenwartsdramatikern ausgesucht wurde, liegt daran, dass er ein Stück über die Situation eines jungen Autors geschrieben hat, über seinen Protagonisten die Sorgen, Nöte, Ansprüche und Ängste dieses Berufes wiedergibt. Sowohl im Text als auch durch den Text wird die Situation eines jungen Autors im deutschsprachigen Gegenwartstheater thematisiert und durch die Erinnerung an die familiäre Vergangenheit die eigene Geschichte aufgearbeitet. Des Weiteren sind auffällig viele Parallelen zwischen dem Protagonisten aus „Kein Schiff wird kommen – eine Fläche“ und dem Autor Stockmann zu finden. Sind diese zufällig gestreut? Soll der Rezipient darauf eingehen? Darf er die Parallelen ziehen? Nach den grundlegenden Annäherungen zur Autoren-Thematik aus der Literaturwissenschaft sollen diese Fragen zu Stockmann und seinem Text erörtert und die Autorintention Stockmanns befragt werden.

5.1 Annäherungen zur Autoren-Thematik

In den literaturwissenschaftlichen Untersuchungen wurde der Autor als solcher bzw. der Autor als Deutungskonstrukt ausgeklammert. In erster Linie haben Foucault und Barthes gegen die Biographie des Autors im Hinblick auf die Werkdeutung plädiert. Das Werk „Rückkehr des Autors“²²¹ von Jannidis Fotis bespricht aber den Wandel der letzten Jahre wieder hin zum Autor als unvermeidlichen Bezugspunkt.

Ist der Text abhängig von seinem Autor? Kann der Text nur mit dem Namen des Autors bestehen? Muss der Leser den Bezug von Text und Autor kennen, um den Text in seiner

²²⁰ Sieben Fragen an Nis-Momme Stockmann: Am Ende ist Zynismus bloße Legende oder eine Liebe ohne normative Regulierung. <http://nachtkritik-stuecke2010.de/nismommestockmann/fragen-an-stockmann> Zugriff: 28.09.2011.

²²¹ Jannidis, Fotis u.a. (Hg.): Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs. Tübingen: Niemeyer, 1999.

Ganzheit zu verstehen? Geht der Autor davon aus, dass der Rezipient Verbindungen ziehen kann zwischen der Biographie des Autors und einzelnen Punkten und Fakten aus dem Text? Will er davon ausgehen? Muss er davon ausgehen? Sträubt er sich dagegen, geht aber insgeheim davon aus, dass der Rezipient Bescheid weiß? Die Bezüge zwischen dem Protagonisten in „Kein Schiff wird kommen - eine Fläche“ und einzelnen Stationen aus der Biographie des Autors Stockmann sind so offensichtlich, dass der Rezipient nachgerade eine Verbindung sehen muss. Doch zuerst wird die Autorenproblematik untersucht, um diese aufkommenden Fragen beantworten zu können.

5.1.1 Michel Foucault: Der Abschied vom Autor

Bei der Annäherung an die Frage, wie viel Autor in einem Werk, hier Stück, steckt, spielt unausweichlich Michel Foucault eine gewichtige Rolle, dessen bekannter Vortrag „Was ist ein Autor?“²²² das Zitat Samuel Becketts „Wen kümmert's wer spricht, hat jemand gesagt, wen kümmert's wer spricht“ als Leitsatz tragen könnte.²²³ „Was liegt daran, wer spricht?“²²⁴, fragt Foucault. In seinem Vortrag „Was ist ein Autor?“ untermauert er die Erklärung zum Abschied vom Autor damit, dass selbst wenn man heute die Geschichte eines Begriffs, einer literarischen Gattung oder eines bestimmten Typus von Philosophie nachzeichnet, diese Einheiten wohl als relativ schwache, sekundäre und überlagerte Einteilungen im Verhältnis zu der primären, festen und grundlegenden Einheit von Autor und Werk betrachtet werden können.²²⁵ Trotz der Kritik Roland Barthes' 1968²²⁶, dass der Leser immer den Autor hinter dem Text sieht, die Besprechung eines Werkes immer die Biographie des Autors mit einbezieht und diese auch im Werk sucht, betont Foucault, dass der Text immer im Verhältnis Text zu Autor steht: „[...] die Art, in der der Text auf jene Figur verweist, die ihm, zumindest dem Anschein nach, äußerlich ist und ihm vorausgeht.“²²⁷ Für Foucault ist das Schreiben selbstverständlich, „an das Opfer gebunden, sogar an das Opfer des Lebens, an das freiwillige Auslöschen, das in den Büchern nicht dargestellt werden soll, da es sich im Leben des Schriftstellers selbst

²²² Foucault, Michel: Was ist ein Autor? (Vortrag, 1969). In: Foucault, Michel: Schriften zur Literatur. Frankfurt: Suhrkamp, 2003.

²²³ Vgl.: Uni Duisburg-Essen. Michael Foucault: Was ist ein Autor? (1969) <http://www.uni-due.de/einladung/Vorlesungen/methoden/foucautor.htm> Zugriff: 10.09.2011.

²²⁴ Foucault, 2003. S.234.

²²⁵ Vgl.: Ebd., S.237.

²²⁶ Barthes, Roland: Der Tod des Autors. In: Jannidis, Fotis (u.a.) (Hg.): Texte zur Theorie der Autorschaft. Stuttgart: Reclam, 2000. S.185-193.

²²⁷ Foucault, 1969. S.238.

vollzieht“²²⁸. Also steht der Text immer in Bezug zum Autor und kann sich nicht unweigerlich von ihm trennen. Aber doch muss er nach Foucault getrennt gelesen werden.

„Bei jedem Text [...] fragt man danach, woher er kommt, wer ihn geschrieben hat, zu welchem Zeitpunkt, unter welchen Umständen oder in welcher Absicht. Die Bedeutung, die man ihm zugesteht, der Status oder der Wert, den man ihm beimisst, hängen davon an, wie man diese Fragen beantwortet.“²²⁹

Auf selbstverständliche Weise sucht der Leser immer nach Zusammenhängen zwischen Autor und Text. Foucault bemängelt, dass literarische Anonymität uns unerträglich sei und wir sie nur als Rätsel akzeptieren²³⁰, also gar kein Text mehr ohne die Position und Funktion des Autors gelesen werden kann. Hier muss aber auch immer die Absicht des Autors berücksichtigt werden: Streut er Hinweise auf seine eigene Biographie ein, zieht er gewollt Parallelen zwischen Text und eigener Biographie, weil er weiß, dass der Leser mit dieser Verbindung vielleicht eine engere Bindung zum Text eingeht?

„Der Autor ist derjenige, der es möglich macht, sowohl die Präsenz bestimmter Ereignisse in einem Werk wie auch deren Transformation, deren Deformationen, deren verschiedenen Modifikationen zu erklären (und dies durch die Biographie des Autors, die Ermittlung seiner individuellen Perspektive, die Analyse seiner gesellschaftlichen Stellung oder seiner Klassenzugehörigkeit, die Offenlegung seines grundlegenden Vorhabens).“²³¹

Der Autor steuert diese Präsenz, diese „bestimmte Anzahl von Zeichen, die auf den Autor verweisen“²³², bei Foucault sind das in erster Linie „die Personalpronomen, die Adverbien der Zeit und des Ortes [...]“²³³. Für die Untersuchung des hier vorliegenden Kapitels und der Analyse des Textes Stockmanns und seiner Autorenposition darin, bedeutet das, Zeichen, die auf die Biographie des Autors hinweisen, Stationen im Leben des Protagonisten, die sich denen des Autors gleichen. Die Gefahr besteht allerdings, dass alles im Text Vorhandene auf den Autor bezogen wird und keine Interpretationsalternative in Betracht gezogen wird.

²²⁸ Ebd., S.239.

²²⁹ Ebd., S.249.

²³⁰ Vgl.: Ebd.

²³¹ Ebd.

²³² Ebd., S.250.

²³³ Ebd.

„Man verlangt, daß der Autor von der Einheit der Texte, die man unter seinen Namen stellt, Rechenschaft ablegt; man verlangt von ihm, den verborgenen Sinn, der sie durchkreuzt, zu offenbaren oder zumindest in sich zu tragen; man verlangt von ihm, sie in sein persönliches Leben, in seine gelebten Erfahrungen, in ihre wirkliche Geschichte einzufügen.“²³⁴

Dieses Verlangen ist ganz natürlich für den Leser. Wenn er die „Rechenschaft“ des Autors kennt und erkennt, ist es zwingend für den Leser diesen Zusammenhang mit einzubeziehen.

5.1.2 Roland Barthes: Die Zerstörung der Stimme des Autors

Zusammen mit Foucaults „Was ist ein Autor?“ gehört „Der Tod des Autors“²³⁵ von Roland Barthes zu den einflussreichsten Plädoyers für die „Verabschiedung des Autors aus der Interpretation literarischer Texte“²³⁶. Barthes geht davon aus, dass die Schrift („écriture“) jede Stimme und jeden Ursprung, die auf den Autor hin- oder verweisen könnten, zerstört.²³⁷ „Die Schrift ist der unbestimmte, uneinheitliche, unfixierbare Ort, wohin unser Subjekt entflieht, das Schwarzweiß, in dem sich jede Identität aufzulösen beginnt, angefangen mit derjenigen des schreibenden Körpers.“²³⁸

Die Intention, Gedanken, Botschaften und Ideen eines Autors verbinden sich in der Schrift, werden darin aber aufgelöst. Die Stimme des Autors wird durch die Schrift zerstört, büßt ihren Ursprung ein, was den Tod des Autors, aber den Beginn der Schrift bedeutet.²³⁹ Barthes bemängelt, dass der Autor in der Literaturgeschichte vorherrscht, „die Biographien der Schriftsteller, die Zeitschrifteninterviews und sogar das Selbstverständnis der Literaten, die in ihren Tagebüchern Person und Werk verschmelzen möchten“²⁴⁰ bestimmen. „Unsere heutige Kultur beschränkt die Literatur tyrannisch auf den Autor, auf seine Person, seine Geschichte, seinen Geschmack, seine Leidenschaften.“²⁴¹ Barthes findet es nicht richtig, die Interpretation eines Textes beim Urheber zu suchen, sondern plädiert für das völlige Verschwinden des Autors: ein Text

²³⁴ Foucault, Michel: Die Ordnung des Diskurses (1970). Frankfurt a. M.: Fischer, 1991. S.19f.

²³⁵ Barthes, Roland: Der Tod des Autors (1968). In: Jannidis, Fotis (u.a.) (Hg.): Texte zur Theorie der Autorschaft. Stuttgart: Reclam, 2000. S.185-193.

²³⁶ Jannidis, Fotis u.a. (Hg.): Einleitung zu Roland Barthes: Der Tod des Autors. S.181-183. In: Jannidis, Fotis (u.a.) (Hg.): Texte zur Theorie der Autorschaft. Stuttgart: Reclam, 2000. S.181.

²³⁷ Vgl.: Barthes, 1968. S.185.

²³⁸ Ebd.

²³⁹ Vgl.: Ebd.

²⁴⁰ Ebd., S.186.

²⁴¹ Ebd.

besteht „aus einem vieldimensionalen Raum, in dem sich verschiedene Schreibweisen [écritures] [...] vereinigen und bekämpfen. Der Text ist ein Gewebe von Zitaten aus unzähligen Stätten der Kultur.“²⁴² Die einzige Macht des Autors liege darin, dieses Gewebe, die Schriften zu vermischen.²⁴³ Das, was er ausdrückt und niederschreibt, folgt einer Art „Wörterbuch“²⁴⁴, dem er die Schrift entnimmt. Nach Barthes ist es sinnlos, den Text einem Autor zuzuschreiben. Wenn dies getan wird, können die „écritures“ nicht frei fließen. Der Leser befindet sich in diesem vieldimensionalen Raum, in dem die Schreibweisen, das Gewebe von Zitaten zusammenfließen. Barthes behauptet sogar, dass der Leser dieser Raum sei.²⁴⁵ Der Bezugspunkt Autor ist folglich aufgelöst. „Nicht sein Ursprung oder seine Stimme sind der wahre Ort der Schrift, sondern die Lektüre.“²⁴⁶ Das führt zu Barthes Plädoyer: „Die Geburt des Lesers ist zu bezahlen mit dem Tod des Autors.“²⁴⁷

5.1.3 Umberto Eco: Die Steuerung des Textes durch den Autor

Umberto Eco erörtert in seinem Text „Zwischen Autor und Text“²⁴⁸, dass die Wirkung eines Textes so von seinem Autor gelenkt wird, dass es zu einer ökonomischen Interpretation kommt. Für Eco ist das Lesen eines Werkes bzw. Textes „stets ein schwieriger Balanceakt zwischen der Kompetenz des Lesers (seines Weltwissens) und jener Kompetenz, die ein gegebener Text im Sinne der ökonomischen Lektüre erfordert“²⁴⁹. Um dieses Ziel der ökonomischen Lektüre zu erreichen, muss dem „empirischen“ Autor die „komplexe Interaktionsstrategie“ bewusst sein, die vor seinen persönlichen Absichten steht.²⁵⁰ Der Erfahrungsschatz, die Grammatik, „[...] auch die gesamte in ihren Ausdrucksformen aktivierte Enzyklopädie: Ihre kulturellen Konventionen und die ganze Geschichte gegebener Interpretationen zahlreicher Texte, einschließlich des gerade rezipierten“ fließen in die Interpretation mit ein und gehören

²⁴² Ebd., S.190.

²⁴³ Vgl.: Ebd.

²⁴⁴ Vgl.: Ebd.

²⁴⁵ Vgl.: Ebd. S.192.

²⁴⁶ Ebd.

²⁴⁷ Ebd. S.193.

²⁴⁸ Eco, Umberto: Zwischen Autor und Text. S.75-98. In: Eco, Umberto: Zwischen Autor und Text. Interpretation und Überinterpretation. München: Dt. Taschenbuch Verlag, 1996. S.75.

²⁴⁹ Ebd., S.75.

²⁵⁰ Ebd.

nach Eco zum „sozialen Schatz“.²⁵¹ Eco ist sich aber bewusst darüber, dass „wahrscheinlich kein einzelner Leser je ungeschmälert“²⁵² all diese Faktoren miteinbeziehen kann. Nach Eco muss der Leser immer den kulturellen und geschichtlichen Hintergrund des Autors sowie der Zeit beim Interpretieren und Gebrauchen des Textes berücksichtigen. Die Deutung eines Textes beruht nach Eco folglich immer auf den Erwartungen des Lesers. Allerdings hat die Intention des empirischen Autors für das Interpretieren keine Bedeutung. Die Textintention ist nicht direkt greifbar, sondern stets ein Interpretationskonstrukt des Lesers.²⁵³ Im Vergleich zu Foucault und Barthes ist bei Eco der Text Deutungskonstrukt. Für die Verbindung zwischen Leser und Autor findet sich bei Eco eine These, auf die in Punkt 5.4 noch Bezug genommen wird: „Das Seelenleben des empirischen Autors ist gewiß unergründlicher als seine Texte“²⁵⁴, trotzdem werden beide miteinander vom Leser in Verbindung gebracht.

5.1.4 Entwicklungen zur Rückkehr der Bedeutung des Autors

Eine vollständige Analyse zur Geschichte des Autorenbegriffs liegt nicht vor, dennoch versuchen die Wissenschaftler in „Die Rückkehr des Autors“²⁵⁵ die einzelnen Positionen und Entwicklungen um die Rolle des Autors in den letzten Jahrhunderten zu strukturieren. Nach den genannten strikten Thesen gegen den Bezugspunkt Autor bei der Deutung eines Textes (M. Foucault, R. Barthes) sowie dem Deutungskonstrukt des Lesers zum Autor (U. Eco), wird hier eine aktuelle Sammlung von Texten erläutert, die die „Rückkehr des Autors“ untersucht, denn er ist in der Interpretationspraxis der Literaturwissenschaft weiterhin präsent. Die sogenannten „New Critics“ K. Wimsatt und Monroe C. Bearsley²⁵⁶, die sich schon in den vierziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts gegen das Berufen auf die Intentionen des Autors stellten, ebenso der Deutsche Wolfgang Kayser, der in den 1950er Jahren die prinzipielle Unterscheidung

²⁵¹ Ebd.

²⁵² Vgl.: Ebd.

²⁵³ Vgl.: Jannidis, Fotis u.a. (Hg.): Einleitung zu Umberto Ecos: Zwischen Autor und Text. S.275-277. In: Jannidis, Fotis u.a. (Hg.): Texte zur Theorie der Autorschaft. Stuttgart: Reclam, 2000. S.275.

²⁵⁴ Eco, 1996. S.97.

²⁵⁵ Jannidis, Fotis; Lauer, Gerhard; Martinez, Matias; Winko, Simone (Hg.): Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs. Tübingen: Niemeyer, 1999.

²⁵⁶ Vgl.: Jannidis, Fotis u.a.: Rede über den Autor an die Gebildeten unter seinen Verächtern. Historische Modelle und systematische Perspektiven. S.3-36. In: Jannidis, Fotis u.a. (Hg.): Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs. Tübingen: Niemeyer, 1999. S.3.

zwischen Autor und Erzähler proklamierte oder Roland Barthes, der gegen Ende der 1960er Jahre den wohl radikalsten Angriff gegen den Autor formulierte.²⁵⁷

„Vor dem Hintergrund dieser Position und ihrer aktuellen Fortführungen ist die Verwendung des Autorbegriffs bei der Interpretation literarischer Texte heute dem Vorwurf theoretischer Naivität ausgesetzt. Gleichzeitig ist der Autor in der Interpretationspraxis der Literaturwissenschaft weiterhin von großer Bedeutung. (Im außeruniversitären Umgang mit Literatur ist er ohnehin stets präsent geblieben.)“²⁵⁸

Außerhalb des wissenschaftlichen Bereichs spielt der Autor sogar eine ganz andere, intensive Rolle. Verschiedene gleichzeitig „konkurrierende Modelle“ sind in den Literaturwissenschaften vorhanden, aber „der Autor im engen, das heißt vor allem biographischen Sinn ist kaum jemals die vorherrschende Verstehensform für wissenschaftliches Textverstehen gewesen“.²⁵⁹ Neben der Autorenkritik gibt es aber einige Thesen und neue Zugänge, bei denen der Autor wieder ins Zentrum rückt,

„etwa Gender studies oder Cultural studies setzen ebenfalls vielfach ein Wissen über den Autor voraus – welchen Geschlechts er oder sie ist, welcher Herkunft – und handhaben den Autor entsprechend offensiv als Wertungsinstanz.“²⁶⁰

Diese Wertungsinstanz wird zumeist an der Intention des Autors festgemacht; eine Absicht des Autors, was er mit seinem Werk bewirken, erzählen oder ansprechen möchte. Simone Winko gibt an, dass in der Theorie das Konzept der Autorintention oft kritisiert, aber in der Praxis umso öfter benutzt wird.²⁶¹ Der Leser eines Textes gebraucht die Autor- bzw. Textintention um „Interpretationshypothesen zu prüfen“ oder sie dienen ihm als Maßstab, „um eine Textkonkretisation als adäquat oder inadäquat beurteilen zu können“²⁶². Zwei der wichtigsten Bedeutungen dieser „Intention“ werden von Winko genannt: Zum einen kann die Intention auf den psychischen Zustand eines Autors bezogen werden, auf „die bewußte Absicht eines Autors“²⁶³, zum anderen kann die Intention aufgrund gegebener Informationen, die der Leser hat, als „nicht möglich“ nachvollzogen werden. Eine Diskrepanz gibt es allerdings zwischen der eigentlichen

²⁵⁷ Ebd.

²⁵⁸ Winko, Simone: Über die „Rückkehr des Autors“. <http://www.simonewinko.de/autorniemeyer.html>
Zugriff: 03.10.2011.

²⁵⁹ Fotis, 1999. S.9.

²⁶⁰ Ebd. S.10.

²⁶¹ Vgl.: Winko, Simone: Einführung: Autor und Intention. S.39-46. In: Jannidis, Fotis u.a. (Hg.): Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs. Tübingen: Niemeyer, 1999. S.39.

²⁶² Vgl.: Ebd. S.39f.

²⁶³ Ebd. S.40.

Intention des Autors und der „gelesenen“ oder auch „erarbeiteten“ des Lesers.²⁶⁴ Die des Autors, sofern er sie nicht veröffentlicht hat, ist für den Leser nicht erörterbar, er kann sie nur aufgrund seiner Kompetenz²⁶⁵ konzipieren, „zugänglich ist allein das Resultat des Produktionsprozesses, die Schrift. Die Autor- oder Produzentenintention ist in diesem Ansatz in einem allgemeinen Sinn als Kommunikationsabsicht von Bedeutung für die Interpretation.“²⁶⁶

Diese Kommunikationsabsicht des Autors und die Motive, transportiert durch seinen Text, die Simone Winko in der Autorintention ausmacht, sollen im nächsten Unterkapitel in „Kein Schiff wird kommen – eine Fläche“ ermittelt werden.

5.2 Der Autor Nis-Momme Stockmann

Auf der Basis dieser Theorien soll nun der Fokus auf den Autor von „Kein Schiff wird kommen – eine Fläche“ und seinen Protagonisten, den jungen Mann, gerichtet werden. Kann die Autorintention aufgrund der bekannten Biographie des Autors ermittelt werden? Kann die Diskrepanz zwischen dem Text, also der Sprache des Autors und dem Gemeinten zu einem Resultat, einem Erkenntnisgewinn führen? Anhand der Stationen in der Biographie des Autors können Parallelen zum jungen Mann im Text gezogen werden.

5.2.1 Stationen Stockmanns

Nis-Momme Stockmann, 1981 auf der Insel Föhr geboren, machte nach dem Studium der Sprache und Kultur Tibets in Hamburg und der Medienwissenschaften im dänischen Odense, eine Ausbildung zum Koch. An der Universität der Künste Berlin studierte er Szenisches Schreiben. Mit seinem Text „Der Mann der die Welt aß“²⁶⁷ wurde er zum Heidelberger Stückemarkt 2009 eingeladen und dort mit dem Haupt- und Publikumspreis ausgezeichnet. Die Uraufführung des Stückes fand dann im Dezember 2009 in Heidelberg statt. Dieses Stück wurde auch zum Berliner Stückemarkt eingeladen, den er 2009 gewann und der damit verbundene Werkauftrag des „tt Stückemarktes“ ging an ihn. Für das Staatsschauspiel Stuttgart schrieb er daraufhin „Kein Schiff wird kommen - eine

²⁶⁴ Vgl.: Ebd.

²⁶⁵ Vgl.: Kapitel 5.1.3, die Kompetenz des Lesers bei Umberto Eco.

²⁶⁶ Winko zitiert nach Weimar. Ebd., S.44.

²⁶⁷ 2009 uraufgeführt am Theater Heidelberg; Regie: Dominique Schnizer, Ausstattung: Christin Treunert.

Fläche“²⁶⁸, das im Februar 2010 uraufgeführt wurde. Die Inszenierung von Annette Pullen wurde zu den Mühlheimer Theatertagen und in das Rahmenprogramm des Theatertreffens 2010 eingeladen und von Radio Bremen als Hörspiel produziert. Von Beginn der Spielzeit 2009/2010 bis Ende der Spielzeit 2012 war Stockmann Hausautor am Schauspiel Frankfurt unter der Intendanz von Oliver Reese, lebte allerdings in Berlin. Die Zusammenarbeit war auf drei Jahre angelegt und begann mit der Uraufführung von „Das blaue blaue Meer“ im Januar 2010. In der Kritikerumfrage der „Theater heute“ wurde er mit großer Mehrheit zum Nachwuchsdramatiker 2010 gewählt.

Stockmann ist ein Dramatiker, dessen Theatertexte oft inszeniert werden. In der Spielzeit 2010/2011 wurden seine Stücke („Der Mann der die Welt aß“, „Das blaue blaue Meer“, „Kein Schiff wird kommen“, „Inga und Lutz“ und „Die Ängstlichen und Brutalen“) an deutschsprachigen Theatern gespielt und auch nachgespielt, was in der Spielzeit 2012/2013 fortgesetzt wird.

5.2.2 Der Protagonist und Stockmann

Wie im vorherigen Kapitel ausgeführt, handelt Stockmanns Text von der Suche des Protagonisten, dem jungen Mann, nach Ideen und Inspiration für sein neues Stück, das er über die Wende schreiben soll. Doch die Suche nach Material über die deutsche Geschichte bei seinem Vater auf der Insel Föhr, „ist nur die Deckerinnerung, unter der ein familiäres Drama glüht“²⁶⁹. Zur Zeit des Mauerfalls 1989 wird die Mutter des jungen Mannes psychisch krank. Unklar ist, ob der Vater damals aus Verzweiflung seine Frau umgebracht hat oder ob sie an den Folgen ihrer Krankheit gestorben ist. „Stockmann entwickelt die vermeintliche Kolportage mit einer bemerkenswerten Kunstfertigkeit zur Liebesgeschichte zwischen Vater und Sohn.“²⁷⁰ Der junge Mann ist Theaterautor, ist auf der ländlich geprägten Insel Föhr geboren, hat dort seine Kindheit und Jugend verbracht und lebt nun in Berlin als Theaterautor in einer großen Stadt und schlägt sich als Kulturschaffender mit den Aufträgen des Kulturbetriebs, genauer des Theaterbetriebs herum. Diese Eckdaten verglichen mit den biographischen Daten Stockmanns berühren sich in einigen Punkten: Geburtsort, Kindheit/Jugend, Beruf und dessen Situation. Sind in „Kein Schiff wird kommen – eine Fläche“ biographische Parallelen zu ziehen? Müssen

²⁶⁸ Die Inszenierung am Staatsschauspiel Stuttgart lief unter dem Titel „Kein Schiff wird kommen“, also ohne den Zusatz „- eine Fläche“, worauf in Kapitel 6.1.1 näher eingegangen wird.

²⁶⁹ Kümmel, 2010.

²⁷⁰ Ebd.

sie gezogen werden, um als Rezipient die Botschaft des Textes zu verstehen? Oder ist es völlig unwichtig, dass „der junge Mann“ stark an seinen „Schöpfer“, im Sinne von Schöpfer der Figur erinnert? Es kann geradezu als Provokation empfunden werden, wenn Stockmann sagt: „Es ist ganz und gar ich – denn *ich* hab das Stück geschrieben. Und es hat überhaupt nichts von mir – denn *ich* hab das Stück geschrieben.“²⁷¹ Damit kurbelt er in seiner Position als Autor seinen (in „Kein Schiff wird kommen – eine Fläche“ dauernd beschworenen) Marktwert an und erzielt so, dass er im Gespräch bleibt.

5.2.3 Vorstellungen vom Berufsbild des Autors

Stockmann hat noch keine allzu lange Erfahrung als Autor. Trotzdem beschäftigt er sich intensiv mit diesem Berufsbild und hat sich schon mehrfach kritisch zu seinem Autoren-Dasein geäußert.

„Geschrieben habe ich schon immer, [...] aber mit Theaterstücken habe ich angefangen aus Frust über all diese Texte in der zeitgenössischen Dramatik, in denen so ein Zwang zur Originalität herrscht, so eine Angst vor Figuren und einer Geschichte.“²⁷²

Er hat Szenisches Schreiben studiert, schreibt für das Theater und verdient Geld damit - ist also ein Schriftsteller, ein Dramatiker, will sich aber nicht selbst als solcher bezeichnen: „Ich weiß gar nicht, was ich bin. Es wäre jedenfalls ein peinlicher Anachronismus, wenn ich sagen würde, ich bin Dramatiker.“²⁷³ Ihm geht es in erster Linie um ein Thema. Um dieses herum baut er dann die dramatische Situation seines Stückes, wobei ihn vor allem die beiden Fragen „Was interessiert mich?“ und „Was macht mir Spaß?“ beim Schreiben antreiben.²⁷⁴ Diese Situationen finden sich vor allem im Alltäglichen, wie in „Kein Schiff wird kommen – eine Fläche“ die Familie, die Beziehung zwischen Vater und Sohn oder der Beruf des Sohnes. Stockmann analysiert das so, dass sich das, was ihn reizt, „Nicht im Extraordinären, nicht im medial

²⁷¹ Sieben Fragen an Nis-Momme Stockmann: Am Ende ist Zynismus bloße Legende oder eine Liebe ohne normative Regulierung. <http://nachtkritik-stuecke2010.de/nismommestockmann/fragen-an-stockmann> Zugriff: 28.09.2011.

²⁷² Jüttner, Andreas: Der Gewinner, der keiner sein will. In: Die Deutsche Bühne, 12/2009. S.16.

²⁷³ Michalzik, Peter: Die tiefe, trockene Traurigkeit. (22.01.2010). <http://www.fr-online.de/theater/urauffuehrung-schauspiel-frankfurt-die-tiefe--trockene-traurigkeit,1473346,2830870.html> Zugriff: 26.11.2011.

²⁷⁴ Vgl.: Jüttner, 2009. S.16f.

Aufgebauchten und im Großen“ abspielt, sondern dass er das „was brennt und berührt“ aus dem Gewöhnlichen schöpft.²⁷⁵

„Seine Arbeit soll ihm Fragen verschaffen, keine Antworten. Antworten sind dumm und einsam – auf ihnen entsteht nichts. Ich möchte neue Fragen. Denn Fragen aktivieren den Leser. Sie machen ihn zum Akteur. Und das ist die ganze Idee von Theater. Die aktive Rezeption.“²⁷⁶

Stockmanns kritische Äußerungen in der Öffentlichkeit zu seinen Ansichten als Autor tragen dazu bei, dass neben seinen Einstellungen natürlich auch seine Person bekannter wird. „Der Theatermarkt verlangt vom Autor nicht nur das Stück, sondern auch einen starken Auftritt“²⁷⁷, was Stockmann, neben seinen Texten, vor allem mit seiner Rede in Wiesbaden gezeigt hat. Seine Erfahrung mit der öffentlichen Positionierung fließt ebenso in sein Schreiben mit ein wie auch sein Zweifeln am Beruf.

5.2.4 Stockmanns Plädoyer für das Anliegen des Autors

Stockmann möchte seine Unabhängigkeit als Autor behalten. Der Theaterkritiker Peter Michalzik beschreibt das in einem Interview mit dem Autor so:

„Irgendwann fällt das Wort vom ‚Vertrag mit dem Teufel‘. Da will einer, noch bevor er richtig durchgestartet ist, vor allem eins vermeiden: seine Seele zu verkaufen. Da weiß einer von Anfang an, was das Wichtigste ist, das er hat: seine Unabhängigkeit.“²⁷⁸

In einer viel beachteten Rede „Vom Verschwinden des Autors und dem anschwellenden Theater“²⁷⁹ im Rahmen der Theaterbiennale/Neue Stücke aus Europa 2010 sprach Stockmann über sein Anliegen als Autor. Er appelliert darin an Autoren, Theater und Theaterschaffende sowie Zuschauer. Ihr Anliegen muss wieder ins Zentrum gerückt

²⁷⁵ Vgl.: Müller, Katrin Bettina: Der Meister der Ausflüchte. Taz, Die Tageszeitung (08.05.2009).

<http://www.taz.de/1/archiv/print-archiv/printressorts/digi-artikel/?ressort=ku&dig=2009%2F05%2F08%2Fa0184&cHash=83d9639706>

Zugriff: 23.06.2011.

²⁷⁶ Stockmann, Nis-Momme: Vom Verschwinden des Autors und dem anschwellenden Theater. Rede im Rahmen der Theaterbiennale/Neue Stücke aus Europa 2010, Wiesbaden.

http://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=4507&catid=101&Itemid=84

Zugriff: 05.07.10.

²⁷⁷ Müller, Katrin Bettina: Die Angst des Autors vor seiner Abschaffung.

<http://goethe.de/kue/the/dos/dos/avr/de934531.htm> Zugriff: 24.05.2009.

²⁷⁸ Michalzik, 2010.

²⁷⁹ Vgl.: Abdruck und Kommentar auf nachtkritik.de.

http://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=4507&catid=101&Itemid=84

Zugriff: 05.07.10.

werden. Es geht ihm um seinen Beruf, den des Autors, und dessen Aufgabe: „Erste Priorität hat immer, muss immer haben: zweifeln, Anliegen transportieren, anstiften zum Zweifeln“.²⁸⁰ Der Autor darf sich nicht dem Markt unterwerfen, dem Publikum, der Karriere, dem Theater und am schlimmsten noch dem Signifikant, sondern soll „Häresie“ bringen.²⁸¹ „Die Seele der Arbeit muss das Anliegen sein“²⁸², sonst ist die Position oder gar die Notwendigkeit des Autoren-Daseins am Theater in Gefahr. Stockmann will sein eigenes Schreiben nicht in den Dienst irgendeiner Ideologie stellen, sondern naiv bleiben, suchen.

„Es braucht vor allen Dingen Autoren, die entfesseln, die quer und neu denken, die versuchen; es braucht Autoren, die naiv sind, und nicht den Zynismus und die Trägheit des Mediums schon bei Berufseintritt akzeptieren, sondern es konstant reflektieren möchten, weil sie die Möglichkeiten im Theater sehen, weil sie es lieben, weil sie die Vorgänge lieben, die Bühne lieben, die Arbeit lieben, den Text und das Gespräch über ihn, die Verzweiflung an ihm, die Arbeit mit ihm lieben, die Veränderung des Apparats und der Welt lieben. Wie ‚gut‘ es ist, was er schreibt, das interessiert dann doch nicht die Bohne.“²⁸³

Auf ein Urteil zu einem Stück nicht zu achten, ist aus Stockmanns Lage betrachtet leicht zu behaupten - denn er wird nachgespielt. Für andere Autoren, deren Stücke noch nicht veröffentlicht oder gespielt wurden, sieht die Situation ganz anders aus.²⁸⁴ Genauso ist es mit seiner Aussage über das „Aurorische“ und den Markt: „Ein erfolgreicher Autor ist ein relevanter Autor“²⁸⁵ - der bemängelt, dass Stücke vor allem aus der Sicht der Markttauglichkeit gelesen werden: „Es gibt am professionellen Theater kaum Chancen an der Ertragsfixierung vorbei zu denken, vorbei zu leben, vorbei zu schreiben.“²⁸⁶ Aber dieses Denken führt aus seiner Sicht für einen Autor zur Dressur.

„Dressur bedeutet Abschleiß der Diskurse. Autor sein aber bedeutet sich in den Dienst der kleinen und aufstrebenden Diskurse, der Alternativen, der Ungehörten, der Subjektivität zu stellen. Dem Fremden in uns – dem Zweifel – und dem Fremden in der Welt Stimme zu geben. Es bedeutet, nicht in erster Linie das Bekannte und Erwünschte handwerklich kompetent zu verschachteln.“²⁸⁷

²⁸⁰ Ebd.

²⁸¹ Vgl.: Ebd.

²⁸² Ebd.

²⁸³ Ebd.

²⁸⁴ Vgl.: Kapitel 3.4.

²⁸⁵ Stockmann, Wiesbaden, 2010. Ohne Seitenangabe.

²⁸⁶ Ebd.

²⁸⁷ Ebd.

Stockmann bewegt die Frage nach der Veränderung des Autors, seiner Rolle, vor allem seiner eigenen. Man liebe die Dinge nur wahrhaft, wenn man sie sowohl in ihrem normalen Zustand als auch in ihrer Veränderung liebe.²⁸⁸ Auf den Beruf des Autors umgemünzt heißt das für ihn in erster Linie das Wesen des „Autoriellen“ lieben und nur zweitrangig die Form.²⁸⁹ Dazu stellt er sich die grundlegende Frage nach dem Sinn des Autors, wird er überhaupt noch gebraucht (außer für die ökonomischen Strukturen im Theater)? „Ich glaube es ist wieder wichtig, sich über die Form und mit ihr die Rolle des Autors, seiner Attribute und Affekte, seiner Kraft und seinem Zweck auseinanderzusetzen.“²⁹⁰ Aber genau hier liegt das Problem. Wie in Kapitel 3 geschildert wird, sind die Theater in einer Art Zwickmühle, wenn es um die Situation der Autoren geht. Einerseits müssen sie ihr Publikum mit neuer Dramatik halten und unterhalten und wollen überregionales Ansehen, was vor allem durch Uraufführungsinszenierungen zu schaffen ist. Das heißt dann aber kein Nachspielen von Stücken, sondern Zeigen von neuen. Andererseits sind Hausautorenschaften, die eine kontinuierliche Arbeit mit einem bestimmten Autor garantieren würden, in der deutschsprachigen Theaterlandschaft selten zu finden.

Stockmann bemängelt, dass immer die Frage nach dem „Ob“ gestellt wird, „ob“ es sich wohl lohnt, „ob“ das die Theater wohl spielen. Einen Autor aber sollte nur das „Wie“ interessieren, denn „das ‚Wie‘ bestimmt, welche Gestalt der Autor hat“.²⁹¹ Die Theater sind dafür verantwortlich, dass für den Autor das „Ob“ in den Hintergrund tritt und er sich auf das „Wie“ konzentrieren kann.²⁹² „Der Autor muss weg vom Plakat und rein in die Dynamiken der Auseinandersetzung“²⁹³, z.B. durch Theater, das sich viel Zeit für seine Autoren nimmt, und diese dann die Möglichkeit zum konstanten Reflektieren haben, ob sie noch im Dienste ihrer Idee arbeiten. Die Auseinandersetzung oder nach Stockmann „aktive Rezeption“²⁹⁴ kann oder muss auch mit dem Publikum stattfinden: „Öffnet die Proben, integriert die Autoren, belebt eure Häuser, arbeitet und diskutiert, holt das Publikum rein, gebt dem Theater den Prozess zurück und nehmt ihm das

²⁸⁸ Vgl.: Ebd.

²⁸⁹ Vgl.: Ebd.

²⁹⁰ Ebd.

²⁹¹ Vgl.: Ebd.

²⁹² Vgl.: Ebd.

²⁹³ Ebd.

²⁹⁴ Ebd.

Produkt.“²⁹⁵ Die Interaktion zwischen Zuschauern und Theatermachern sollte immer vorhanden sein.

5.3 Die Autorintention Stockmanns in „Kein Schiff wird kommen – eine Fläche“

5.3.1 Unterschiedliche Rezeptionsblickwinkel: der Leser und der Kritiker

Nach Umberto Eco schöpft der Rezipient beim Interpretieren eines Textes aus seiner Kompetenz, das heißt aus seinen Erfahrungen, aus seinem „sozialen Schatz“²⁹⁶. Was bedeutet das auf den Rezipienten bei Stockmann bezogen? Inwieweit ist es von Stockmann berücksichtigt, dass sein Rezipient über Wissen zu seiner Biographie und zum gegenwärtigen Dramatikerbetrieb verfügt und dieses auch verknüpfen kann?

Der Leser²⁹⁷ werde in den Stand des Seelsorgers erhoben, schreibt der Kritiker Dirk Pilz über „Kein Schiff wird kommen – eine Fläche“: Die Rezipienten säßen am Krankenbett der Gegenwartsdramatik.²⁹⁸ Im Folgenden wird aufgezeigt, welche Zusammenhänge der wissende Leser im vorliegenden Theatertext finden kann und inwieweit diese auf die Autorintention schließen lassen.

Wie in Kapitel 5.2.2 genannt, gibt es zwischen biographischen Stationen des Autors und denen seines Protagonisten offensichtliche Berührungspunkte. Da diese so auffällig sind, hat es den Anschein, dass der Autor in der Analyse des Textes ins Zentrum gerückt werden muss. Was ist das Autorenanliegen in „Kein Schiff wird kommen – eine Fläche“? Da der junge Mann auch für das Theater schreibt, kann er als Sprachrohr Stockmanns gelesen werden, insbesondere das Tape #1²⁹⁹:

Der Autor ist in Schreibnot. Die Angst vor dem Verschwinden lähmt ihn und verhindert, dass er im Schreiben vorankommt: „Ich sample nur noch Spiel- und Gedankenarten, Stile, Formen. [...] Und weil sich *alles* in mir trifft bin ich *nichts*.“³⁰⁰

²⁹⁵ Ebd.

²⁹⁶ Vgl.: Eco, 1996. S.75.

²⁹⁷ Ich verwende hier die Bezeichnung Leser, da ich vom geschriebenen Text des Autors ausgehe und nicht vom inszenierten. Allerdings könnte der Leser hier mit dem Zuschauer gleichgesetzt werden, wenn der Text nicht in erheblichem Maße im Rahmen der Inszenierung verändert wurde.

²⁹⁸ Vgl.: Pilz, Dirk: Hoffen ist nicht verboten. Neue Zürcher Zeitung (21.10.2010).

http://www.nzz.ch/nachrichten/kultur/buehne/hoffen_ist_nicht_verboten_1.8081616.html Zugriff: 23.01.2011.

²⁹⁹ KSK, S.7-13.

³⁰⁰ KSK, S.24.

Dieser Satz kann als Grundstatement Stockmanns gelesen werden. Die Persönlichkeit, die Privatheit, der Autor Stockmann vermischt sich in der Figur des jungen Autors im Text und ist gleichzeitig nichts. Von Stockmann selbst gibt es keine Äußerungen dazu, inwieweit seine Person in der Figur des Protagonisten wiedergefunden werden kann. Zu Erklärungen hinsichtlich seiner Intention zu diesem Text meint er: „es ist immer ein wenig putzig wenn sich ein Autor zu seinem Text erklärt und man sollte das eigentlich vermeiden [...]“³⁰¹ Kann das wieder als Indiz für den Protagonisten als Sprachrohr des Autors gelesen werden? Oder überlässt er es dem Rezipienten, ob er ihn in dieser Figur findet oder auch nicht?

Nachfolgend sollen einige identische Motive Stockmanns sowie des Protagonisten angeführt werden: Der junge Autor im Text träumt von einer „Weltpräsenz“³⁰², Anerkennung nicht nur auf der Insel, sondern auch in der großen Stadt. Die Stadtbewohner sollen erfahren, wie großartig er ist, dass er etwas leistet, um dann bei seinen Heimatbesuchen die Berühmtheit bei den Inselbewohnern, „in einer Kneipe voll von zahnlosen Rohlingen“³⁰³ zu spüren. Diese Sehnsucht nach Anerkennung ist verbunden mit dem Wunsch nach Geld: „Ich möchte, dass sie mir das Geld direkt ins Gesicht, in die Seele einspritzen.“³⁰⁴ Die Angst des Autors, nicht gelebt zu haben, zeigt sich hier durch das „mächtigste Mittel“³⁰⁵ Geld gegen die Furcht. Geld ist bei Stockmann eine Chiffre für das Bedürfnis nach Liebe.³⁰⁶ Doch auch wenn der Wunsch nach Beachtung in der großen Stadt besteht, hat der Autor Sehnsucht nach seiner Heimat auf der Insel, nach dem Leben dort: „Und manchmal, zum Beispiel in den seltenen Momenten, wenn der Verlauf des Besäufnisses mit meinem Vater ein positiver ist, dann merke ich, wie sehr, wie sehr es mir fehlt.“³⁰⁷

Natürlich können all diese Eigenschaften der Figur auf die reale Person Stockmanns übertragen werden: Er als Gegenwartsdramatiker sucht mit seinen Stücken nach Anerkennung und will mit diesen auch Geld verdienen. Der Bezugspunkt biographischer Daten zwischen Autor und Protagonist ist der offensichtliche, was aber liegt unter der Oberfläche? Dazu wird in 5.4 eine ausgewählte Passage des Stückes untersucht.

³⁰¹ Kommentar Stockmann zu Rakow, Christian: Es blüht der Realismus (02.06.2010).
<http://www.nachtkritik-stuecke2010.de/auswahl/418-ein-ueberblick-zum-tableau-der-diesjaehrigen-muelheimer-qstuecke#comment-243> Zugriff: 09.11.2011.

³⁰² Kümmel, 2010.

³⁰³ KSK, S.7.

³⁰⁴ KSK, S.33.

³⁰⁵ Kümmel, 2010.

³⁰⁶ Vgl.: Ebd.

³⁰⁷ KSK, S.15.

Neben dem Rezipienten stellt natürlich auch der Theaterkritiker den Text in Verbindung mit dem Autor, falls es offensichtliche Berührungspunkte gibt. Gerhard Stadelmaier setzt den Zusatz zum Titel „Eine Fläche“ mit der Insel Föhr gleich: „Dort ist Stockmann geboren und aufgewachsen. Seine Wurzelfläche. Heimatboden. Lebensleinwand. Auf diese projiziert er sich.“³⁰⁸ Und kommt dann zu der Schlussfolgerung: „Der Held von „Kein Schiff wird kommen“ ist der Autor selbst.“³⁰⁹

Das ist eine einfache Behauptung von Seiten Stadelmaiers, aber wenn die Verbindung so klar und deutlich ist, kann es dann nicht auch so einfach sein oder will der Autor mit dieser gelegten Biographiefährte den Rezipienten, also Leser, Kritiker etc. täuschen? Auch die Kritikerin Verena Großkreutz möchte im Protagonisten die Vermischung zwischen privatem Autor Stockmann und erfundener Figur erkennen:

„Natürlich ist der anonyme Autor auch ein bisschen Stockmann, der in seinem Stück Biographisches mit Erfundenem verbindet. Um sich dem Thema zu nähern, beginnt sein Protagonist seine Recherche auf der Nordseeinsel Föhr, wo er (Stockmann) aufgewachsen ist.“³¹⁰

Kritiker Dirk Pilz interpretiert den Text als „ein harsches Drama der Selbstentblössung [sic!]!“³¹¹, die Selbstentblössung eines Autors über die harschen Schreibbedingungen in der gegenwärtigen Dramatik. „Alles wirkt, als wäre es eine Beichte über Theater- und Theaterautorennöte.“³¹²

5.3.2 Explizite Untersuchung des Textkapitels „Tape #1“³¹³ auf seine Autorintention

Ein Ausschnitt des Textes von „Kein Schiff wird kommen – eine Fläche“ kann exemplarisch für die Situation eines Gegenwartsautors gelesen werden. Untersucht soll nun werden, ob diese auch als Autorintention oder sogar als autobiographische Wiedergabe, als die schon erwähnte Beichte der Arbeitssituation Stockmanns gesehen

³⁰⁸ Stadelmaier, Gerhard: Sehet den Elefanten in der Mücke (22.02.2010).

<http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buehne-und-konzert/theater-kein-schiff-wird-kommen-sehet-den-elefanten-in-der-muecke-1936959.html> Zugriff: 23.01.2011.

³⁰⁹ Ebd.

³¹⁰ Großkreutz, Verena: Welt aus Blei (19.02.2010).

http://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&task=view&id=3988 Zugriff: 13.01.2011.

³¹¹ Pilz, 2010.

³¹² Pilz, 2010.

³¹³ KSK, S.7-13. Wie in Kapitel 4 erläutert ist der Text in unterschiedliche Tapes (Aufnahmekassetten) unterteilt.

werden kann. Dafür wird das Tape #1 gewählt. Tape #1 beginnt mit der Rückkehr des jungen Mannes auf seine Heimatinsel und beinhaltet die Ankunft und das Aufeinandertreffen mit seinem Vater sowie die daraus entstehenden Konflikte.

„Warum kann so eine Heimkehr für mich als Dichter nicht mal ein bisschen so sein wie in diesen Frühindustrialisierungsdramen“³¹⁴, fragt der junge Mann gleich zu Beginn. Er bezeichnet sich folglich selbst als Dichter, was Stockmann im Vergleich dazu umgeht. Ihm ist sogar unangenehm, sich als Dramatiker zu bezeichnen.³¹⁵ Darauf folgt nun eine kurze Passage mit einem Entwurf für ein solches Frühindustrialisierungsdrama, mit Regieanweisungen und Figurenrede. Der junge Autor entspinnt ein Geflecht von Handlungsideen für ein Stück. Durch die Einschübe „Cut“ verdeutlicht Stockmann, wann sich der Rezipient im Stückentwurf befindet, in der Situation zwischen Vater und Sohn oder in der Erzählsituation zwischen Protagonist und Rezipient.

„Der nun erwachsene plötzlich hochdeutsch sprechende Sohn kommt zurück aus Berlin, zurück in die schmutzigen Förderpfuhle – hier produziert man den Brennstoff für die menschliche Überwindung Gottes...und sonst nichts. [...]“³¹⁶

In diesem Entwurf wird die schon erwähnte „Weltpräsenz“, die der Protagonist erreichen möchte, erwähnt. Die Figur in diesem Stückentwurf im Text kehrt nach der Ausbildung, „humanistisch bestens geschult“ aus Berlin in die „schmutzigen Förderpfuhle“ zurück, das Dorf steht erwartungsvoll an den Fenstern und spürt: „Er ist jetzt ein höheres Wesen als man es hier jemals werden könnte.“³¹⁷ Die Figur hat etwas erreicht, wonach sich auf der Insel viele sehnen und ihn bewundern und verehren. Er ist auch Autor („Ich werde diesem Orte meines Ursprungs die große Ehre erweisen hier meine Dichtung zu komplettieren.“³¹⁸).

Dieser Stückentwurf im Stück ist eine Verdreifachung der Grundhandlung: In die eigentliche Handlung des Textes „Kein Schiff wird kommen – eine Fläche“ mit dem jungen Autor, der auf Themensuche ist, wird der Stückentwurf des Autors eingebaut. In diesem Entwurf bemüht sich wiederum eine Figur, die auch Autor ist, um Anerkennung. Der Autor schreibt von einem Autor, der von einem Autor schreibt. Eine dreifache

³¹⁴ KSK, S.7

³¹⁵ Vgl.: Michalzik, Peter: Die tiefe, trockene Traurigkeit. (22.01.2010).

<http://www.fr-online.de/theater/urauffuehrung-schauspiel-frankfurt-die-tiefe--trockene-traurigkeit,1473346,2830870.html> Zugriff: 26.11.2011.

³¹⁶ KSK, S.7f.

³¹⁷ KSK, S.7

³¹⁸ KSK, S.8.

Thematisierung und Verdichtung findet statt. Stockmann hält seinem Protagonisten den Spiegel vor und dieser tut das bei seinem Protagonisten: Die Stelle ist eine intensive Äußerung der Autorintention. Stockmann schreibt sich in seiner Position als Autor in seinen Text ein und diese eingeschriebene Figur, der junge Mann, positioniert sich in seinem Stückentwurf im Text; auch wenn nach den Thesen Foucaults und Barthes' der Zusammenhang zwischen Text und Autor verweigert werden muss, und Eco behauptet, der Leser könne eher die Texte eines Autors als dessen Seelenleben ergründen. Hier jedoch liegt eine offensichtliche Darstellung der Situation eines Autors in verdeutlichter, verdoppelter Form vor. Das Seelenleben Stockmanns (seinen Beruf betreffend) wird thematisiert. Selbst von dieser Tatsache absehend, ist der gleiche Fall im Stückentwurf vorhanden: Sorgen, Nöte und der Wunsch nach Anerkennung sind in der Figur des Protagonisten zu finden: „Ich trage eine Erhabenheit, die alle Größe sprengt und begräbt die diese armen Geister je empfunden habe. Ich bin ihnen ein Aristokrat. Ich bin durch die Dichtung geadelte reinste Erkenntnis.“³¹⁹

Eine weitere Passage, in der Stockmanns Autorintention zu finden ist, folgt. Stockmann ist zurück im Erzählmodus des jungen Autors über seine Rückkehr nach Föhr und sein Zusammentreffen mit seinem Vater. Wieder wird erwähnt, dieses Mal durch die Gestalt des Vaters, dass sein Sohn Schriftsteller sei und die Reaktion der Mitmenschen darauf („Mein Sohn ist Schriftsteller“, dann kucken [sic!] sie betreten zur Seite.“³²⁰). Nach einer Beschreibung der Verwandten auf der Insel und deren Eigenheiten, folgt durch den Erzähler, den jungen Autor, eine Replik, die inhaltlich die öffentlichen Äußerungen Stockmanns zur Rolle und Aufgabe des Autors enthält. Folgend die des jungen Autors:

„Ich sehe die Bilder bei meinem Vater an, zuhause hab ich keine, ich habe Angst, dass sie jemand sieht:

Ich fürchte sie, denn als Autor hat man Angst vor der Gewöhnlichkeit, die durch seine Fasern fließt.

Theater ist Angst vor Gewöhnlichkeit. In der Gewöhnlichkeit, wo sich alles abspielt, was uns am nächsten geht, alles was uns berührt und mit der Heftigkeit der Echtheit in uns brennt [...].“³²¹

Er hat Angst davor, als Autor nicht beachtet zu werden, nichts Außergewöhnliches zu schaffen, mit seinen Stücken vielleicht nicht anzuecken. Sein Ziel ist es somit, andere

³¹⁹ KSK, S.9

³²⁰ Ebd.

³²¹ KSK, S.9.

zum Aufhorchen zu bringen um nicht in der Schublade der Gewöhnlichkeit zu versinken. Vergleichend hierzu ein Zitat aus der Rede Stockmanns³²², in der er zu Anfang über ein Gespräch mit seinem Verleger berichtet, dem er die Frage stellte, ob er daran glaube, dass sich der Autor verändere: „Da sagte er ganz nüchtern: ‚Natürlich bzw.: hoffentlich.‘ Was mich zuerst in Form einer Panik, ich könne überflüssig werden (oder vielleicht schon sein?), überkam. [...]”.³²³ Das Ziel Stockmanns ist es, als Autor immer in Bewegung zu bleiben, für Veränderungen offen zu bleiben, um eben nicht in der Gewöhnlichkeit, die sein Protagonist äußert, festzustecken. Stockmann macht es aber noch viel deutlicher mit seinem Plädoyer für das niemals starre und stockende, sondern das immer fragende und nicht gewöhnliche Theater:

„Ich will ein Theater sehen, das anschwillt, das meditiert, das flexibel ist, das in seinen Strukturen nicht dem Tempo der Welt hinterherhechelt, das seinen eigenen Rhythmus vorgibt, der auch ruhiger sein darf, der auch meditativ sein darf, der auch alternative Dramaturgien, Ideen, Wahrnehmungshorizonte, Ontologien und politische Diskurse zulässt, hineinlässt.“³²⁴

Wie schon in Kapitel 5.3.1 erwähnt, gebraucht Stockmann seine Hauptfigur als Sprachrohr seiner eigenen Vorstellungen und er zeigt mit ihr die Vorgänge im Kulturbetrieb auf.

Im Text in Tape #1 folgt nach einem kurzen Gespräch zwischen Vater und Sohn und dem Sinnieren des jungen Autors über die Problematik der nachhaltigen Themensuche („Dann spinnt man alles, was man sagen will oder häufiger eher: Von dem man glaubt, dass es die Menschen hören wollen, in riesige artifiziell-dramatische Konstruktionen ein.“³²⁵) das Kernstück dieses Tapes, der nachgestellte Dialog zwischen „Intendanten und Autoren“:

- „- Prost, auf Sie.
- Danke, Prost.
- Gefällt mir...
- Echt? Toll. Ich finde auch. Also mir gefällt es nämlich auch wirklich...
- Aber ... Also das können wir nicht machen ...
- Was? Warum... Ich denke es gefällt ich...
- Ne, das Thema haben die Leute über ...

³²² Vgl.: Kapitel 5.2.4, das diese Rede als Gegenstand der Analyse hat.
Stockmann, Wiesbaden, 2010.

³²³ Ebd.

³²⁴ Ebd.

³²⁵ KSK, S.11.

- ‚Vergewaltigung in der Ehe‘ haben die Leute als Thema über?
- Wo bleibt denn da die Nachhaltigkeit?
- Die Nach...
- Schreiben sie doch mal was Großes. Wenn die Autoren mal was von größerer umfassenderer Größe schreiben würden, dann könnte man das auch öfter aufführen. Oder überhaupt mal, aber das ... [...]“³²⁶

Stockmann produziert mit diesen Parallelen zwischen ihm und seiner Hauptfigur eine sich wiederholende Demonstration seines Anliegens durch das Anliegen des jungen Autors im Text. Daraufhin wird wieder das Dilemma des jungen Autors thematisiert, seine Suche nach einem großen Thema für ein nachhaltiges Stück: „Krampfhaft samplet mein Kopf dann Ideen zusammen: Heidegger und Hitler spielen mit Nietzsche Skat in der Hölle. War das schon mal? Das wird groß ...“³²⁷

Tape #1 schließt mit der Klage des jungen Mannes darüber, dass sein Vater die Person, die ihn zum Thema seines Stückes verhelfen wird, sein Weg zur Nachhaltigkeit sei.³²⁸ Stockmann stellt sich durch die Figur des jungen Autors in den Mittelpunkt der Diskussion, ob der Text autobiographisch sei und die Sichtweisen des jungen Mannes als seine eigenen gelesen werden können, aber sieht gleichzeitig davon ab³²⁹, weil er sie durch das Sprachrohr Figur transportiert. Stockmanns Ich³³⁰ als Autor ist in der Figur des Protagonisten impliziert. Seine „autoriellen Kanäle“ werden durch die Form der Figurenrede genutzt. Hier muss angemerkt werden, dass Stockmann nicht in jedem Text seine Protagonisten als Sprachrohr nutzt, aber „dem Autor ging es darum zu zeigen, unter welchen Bedingungen Kultur hergestellt wird, wie der Markt Kultur beeinflusst und wie wichtig die Diversität unserer Diskurse ist.“³³¹

Wie schon erwähnt, wird hier und explizit in Kapitel 5.3.1 von einem wissenden Rezipienten ausgegangen. Aber es kann natürlich nicht vom Rezipienten erwartet werden, dass er sich vor dem Lesen bzw. Zuschauen über biographische Details des Autors oder andere Sekundärliteratur informiert. Als unwissender Leser, ohne diese Informationen, kann er nicht die Parallelen ziehen, wie es der wissende Leser kann. Das bedeutet

³²⁶ Ebd.

³²⁷ KSK, S.12.

³²⁸ Vgl.: Ebd.

³²⁹ Stadelmaier, 2010.

³³⁰ Als „Ich“ ist immer Stockmanns hinsichtlich seiner Berufsansichten gemeint, und nicht anderer private Angelegenheiten, die hier nichts zur Sache tun, außer die Stationen, die in 5.2.1 erwähnt werden.

³³¹ Netz, Dina: Der provokante Harmonisierer. Publikumsgespräch zu Nis-Momme Stockmanns „Kein Schiff wird kommen“ bei den Mülheimer Theatertagen 2010 (20.04.2010).
<http://nacht kritik-stuecke2010.de/nismommestockmann/publikumsgespraech> Zugriff: 10.11.2011.

natürlich nicht, dass er die Thematik des Textes nicht versteht. Aber das Anliegen des Autors, seine Kommunikationsabsicht, die er durch den Protagonisten transportiert, kann er nicht in dem Maße ineinanderfügen und deuten. Die Absicht Stockmanns, die Lage der Gegenwartsdramatik und der Autoren in der aktuellen Kulturpolitik über die Situation des jungen Autors zu thematisieren und in Verbindung mit der Person Stockmann zu bringen, bleibt diesem Rezipienten verwehrt.

6. Eine Inszenierung der gegenwärtigen Dramatik: „Kein Schiff wird kommen“, Schauspiel Stuttgart

In den vorangegangenen Kapiteln wurde der Text Stockmanns sowie die Autorintention darin analysiert. Zum intensiveren Verständnis der vorher untersuchten Motive und zur Unterstützung der Thesen ist das „Tape #1“ explizit untersucht worden. Im vorliegenden Kapitel ist die Inszenierung der Uraufführung von „Kein Schiff wird kommen“ das Objekt der Analyse. Diese Uraufführung fand am 19.02.2010 am Schauspiel Stuttgart (in der Nebenspielstätte Depot) statt, Regie führte Annette Pullen.³³³

6.1 Untersuchung der Inszenierung anhand ausgewählter Elemente

Zunächst soll anhand einer Untersuchung die Uraufführungsinszenierung³³⁴ unter den Aspekten des Titels, der Ausstattung, des Tons sowie der Motive der Erinnerung, Identität und Zeit in der Inszenierung untersucht werden, woraufhin dann die szenische Umsetzung genauer betrachtet wird. Diese Untersuchung versteht sich nicht als komplette Inszenierungsanalyse, sondern greift einzelne Elemente heraus, die die konzeptuellen Rahmenbedingungen sowie dem Rezipienten einen Eindruck der Inszenierung erläutern sollen.

6.1.1 Veränderung des Titels der Inszenierung

Die Inszenierung des Textes, der Stücktext zu „Kein Schiff wird kommen – Eine Fläche“ trägt nicht mehr den Zusatz „Eine Fläche“ im Titel. In Kapitel 5 wurde dieser Titelzusatz, die Fläche, unter anderem als Möglichkeit für den Regisseur gesehen. Eine Fläche, die er bearbeiten kann. Die Fläche als den Text gesehen, den er auf die Bühne bringen muss, den die Schauspieler auf dieser sprechen werden und der keine explizite Aufteilung in

³³² KSK, S.4. Eigentlich folgt ein Doppelpunkt.

³³³ Bühne und Kostüme: Iris Kraft, Dramaturgie: Kekke Schmidt, Besetzung: Lisa Wildmann, Matthias Kelle, Jens Winterstein.

³³⁴ Kein Schiff wird kommen. Schauspiel Stuttgart. Regie: Annette Pullen. Aufzeichnung/Schnitt: Robert Seidel. Fassung: DVD. 1:29:29. Für die Analyse wurde mit dieser Aufzeichnung gearbeitet, die ich vom Schauspiel Stuttgart erhalten habe. Der hier behandelte erste Teil, das „Tape #1“ inklusive Prolog ist von 0:00:00 bis 00:19:09 zu sehen. Im weiteren Verlauf mit „KSK Video“ abgekürzt.

unterschiedliche Figuren bereithält. Die Regisseurin der Uraufführung Annette Pullen hat diese Möglichkeit im Umgang mit Stockmanns Text so gelöst, dass sie die Fläche als Fläche belassen hat und nicht jede Passage explizit auf eine Figur aufgeteilt hat, sondern für den Rezipienten auch einmal die Möglichkeit besteht, für sich zu entscheiden, ob die Figur des jungen Mannes nun in seiner Position als Sohn spricht oder ob er dies gerade, zwar subjektiv, aber doch in der Figur als weiter außenstehender Erzähler macht.

6.1.2 Bühne

Die Bühne von Iris Kraft ist als unspezifischer, als „unmaterieller“³³⁵ Ort gestaltet, weder der Ort Föhr noch Berlin werden in irgendeiner Weise kennzeichnend dargestellt. Sie ist so angelegt, dass auf schnelle Weise, mithilfe von ein paar Handgriffen der Schauspieler, aus einem Raum ein ganz anderer werden kann. Die Bühne des Depots, einer Nebenspielstätte des Staatsschauspiels Stuttgart³³⁶, hat die Eigenheit, dass sie eine Hauptbühnenfläche besitzt, die von einer Galerie umgeben ist, die ca. in 3m Höhe um diese Bühnenfläche verläuft. Von der rechten Seite der Bühne ist die Galerie über eine Treppe zu erreichen. Es besteht also die Möglichkeit zwischen diesen unterschiedlichen Höhen, der Galerie und dem unteren Bühnenteil eine Art Wechselspiel zu betreiben. Eine Beispielszene hierfür ist der Beginn des Stücks. Der junge Mann befindet sich auf der Fähre Richtung Föhr, Richtung Vater, lehnt sich über die Brüstung der Galerie und mithilfe des eingespielten Meeresrauschens befindet sich der Rezipient mit dem Protagonisten auf der Fähre und hört dessen Erinnerungsfetzen an die Heimatinsel und die Genervtheiten eines Großstädtlers, der nach längerer Abwesenheit wieder in die gegensätzliche Kleinbürgerlichkeit der Insel reist („Ich fahre über das graue Meer, so wie hunderttausendmal vorher, starre auf das Wasser und denke an die Linde, die Wasserschildkröte, das Schlafsofa, [...]“; „Bei der Hinfahrt denke ich schon an die Rückfahrt und halte die Langeweile kaum aus, die es in zwei Tagen geben wird.“³³⁷). Die Bühnenbildnerin hat mit ihrer Bühne „eher das Metaphorische der ‚Insel‘“³³⁸ bearbeitet: „auch die Insel von Vater und Sohn, die Isolation, die Abgeschiedenheit“³³⁹. Auf die Bühne ist ein Sofa gestellt, das mithilfe von einem großen Stück Gaze, das über dieses

³³⁵ Schmidt, Kekke: Gespräch mit Annette Pullen und Iris Kraft anlässlich der Uraufführung von „Kein Schiff wird kommen“. Stuttgart: Schauspiel Stuttgart, 2009. Siehe Anhang.

³³⁶ Das Depot wurde im Zuge von Umbauarbeiten zum Ende der Spielzeit 2009/2010 geschlossen.

³³⁷ Ebd.

³³⁸ Kraft in Schmidt, 2009. Anhang. S.98.

³³⁹ Ebd. S.2.

Möbelstück gelegt wird, zum LKW wird, mit dem der Vater den Sohn von der Fähre abholt. Beide steigen über die Seitenlehne auf das Sofa und sitzen auf der Rücklehne – für den Rezipienten sitzen sie nun in diesem LKW. Später, wenn der Vater das Willkommensessen („Soll ich Pizza machen?“³⁴⁰) vorbereiten möchte, wird durch einen schnellen Umbau durch die beiden Schauspieler aus dem Stück Stoff, das vorher über dem Sofa lag, mithilfe von dünnen Metallstangen und Schnüren eine schwebende Küche. Das Stück Gaze ist so konzipiert, dass es mit einigen Handgriffen und mit Zügen von der Decke aufgestellt wird und die darauf angebrachten Schubladen und die Spüle, ebenfalls aus Gaze, somit sichtbar werden. Gegen Ende des Stückes, wenn die Vergangenheit des jungen Mannes klarere Züge annimmt und die Geschichte um seine kranke Mutter aufgerollt wird, wird die Küchenwand aus Gaze zu einer Art Vorhang vor der Mutter, die die Unklarheit und Unfassbarkeit der Krankheit der Mutter für den jungen Mann als kleines Kind verdeutlichen. Nur undeutlich, immer im Schatten sind die Flüche der Mutter, die Schreie und leisen Gespräche zwischen Vater und Mutter zu hören. Dieser Gazestoff materialisiert die verschwommenen Erinnerungen des Vaters und des jungen Mannes an die Vergangenheit: „Der Ort entmaterialisiert sich in der Erinnerung, wird zu einer transparenten Schwimmblase.“³⁴¹

6.1.3 Licht

Es herrscht die ganze Inszenierung über ein eher diffuses Licht auf der Bühne. Zu Beginn ist sie während der Fahrt des jungen Mannes auf der Fähre in bläuliches Licht getüncht, was auch das spiegelnde Wasser symbolisieren könnte. Das Sofa im Bühnenraum mit der Gaze darüber ist in diesem Licht kaum zu erkennen. Sobald es auf der Bühne um die Thematik des Autorseins und das Leben in Berlin geht, ist die Bühne klar ausgeleuchtet, wenn die Vergangenheit und die Erinnerungen daran thematisiert werden, liegt auf der Bühne ein gewisser Lichtschleier, der mithilfe von verschiedenfarbigen Lichtfiltern zustande kommt.

³⁴⁰ KSK, S.9.

³⁴¹ Kraft in Schmidt, 2009. Anhang. S.98.

6.1.4 Kostüm

Die Kostüme sind modern und gegenwärtig. Der junge Mann, in Berlin lebend, sich schon lange von seiner eher ländlichen Heimat Föhr entfernend, trägt moderne Großstadtkleidung: Mütze, eine sportliche Jacke, trendige Sportschuhe und eine bunte große Tasche. Er repräsentiert den modernen jungen Mann, der auf die etwas rückständige, dörfliche Atmosphäre auf Föhr trifft. Hier wohnt der Vater, der in abgetragener Jeans, einem Karohemd mit einem Pullover darüber und einer älteren, unförmigen Jeansjacke, an den Füßen abgetragene Arbeitsschuhe, den Bewohner Föhrs wie die Vergangenheit vertritt. Die Schauspielerin Lisa Wildmann trägt als die unterschiedlichen Figuren „Mutter“/„2. junger Mann“ ein schlichtes weißes Oberteil, Jeans und Clogs, nichts Auffälliges. So taucht sie in die verschiedenen Figuren und ist für den Rezipienten mit diesen leichter identifizierbar.

6.1.5 Musik/Ton

Immer wieder werden in der Inszenierung Musikstücke oder atmosphärische Klänge eingesetzt um zum einen Tempüänderungen anzuzeigen oder zu verstärken und zum anderen Stimmungen zu unterlegen. Vor der Vorstellung in Stuttgart wird während des Einlasses ein Lied gespielt. Die Bühne liegt noch im Dunkeln, es ertönt „Worried shoes“ von Daniel Johnston³⁴², dessen Thematik³⁴³ sich durch den Text bzw. die Inszenierung zieht. Das Lied handelt von besorgten, beunruhigten Schuhen, die der Sänger trägt und mit denen er durch das Leben zieht. Diese Schuhe stehen wohl im übertragenen Sinn für die Erfahrungen, das Leid, die Enttäuschungen, die ihm zugefügt wurden und die er mit sich umherträgt, jeden Tag, wie seine Schuhe an den Füßen. Die „worried shoes“ des jungen Mannes in „Kein Schiff wird kommen“ sind sein Beruf und sein Stückeschreiben

³⁴² Das Original stammt von Daniel Johnston, gespielt wird es in Stuttgart in einer neueren Version von „Karen O. and the Kids“ aus 2009.

Johnston, Daniel: Worried Shoes. Liedtext, 1983. <http://www.rejectedunknown.com/lyrics/Song/WorriedShoes.html> Zugriff: 24.11.2012.

³⁴³ „I took my lucky break and I broke it in two / Put on my worried shoes / My worried shoes / And my shoes took me so many miles and they never wore out / My worried shoes / My worried shoes / My worried shoes / I made a mistake and I never forgot I tied knots in the laces of / My worried shoes / And with every step that I'd take I'd remember my mistake / As I marched further and further away / In my worried shoes / My worried shoes / And my shoes took me down a crooked path / Away from all welcome mats / My worried shoes / And then one day I looked around and I found the sun shining down / And I took off my worried shoes / And the feet broke free I didn't need to wear / Then I knew the difference between worrying and caring 'Cause I've got a lot of walking to do / And I don't want to wear / My worried shoes.“

und die damit verbundene Suche nach neuen Themen für dieses. Bezeichnenderweise wird am Ende der Inszenierung noch einmal dieses Lied gespielt, denn die Suche geht immer weiter. Atmosphärische Klänge finden sich immer wieder im Verlauf der Inszenierung. Gleich zu Beginn des Stückes, wenn der junge Mann am Geländer der Galerie, der Reling des Schiffes steht, wird das Geräusch von Meeresrauschen eingespielt. Oder wenn ein Umbau bzw. das Verschieben des Sofas oder das Aufziehen der Gaze zur Küche vollzogen wird, ertönt eine bestimmte wiederkehrende Melodie. In Szenen, in denen das Autor-Sein des Protagonisten thematisiert wird und er ständig auf der Suche nach neuen Handlungen für seine Stücke ist, werden rhythmisch sehr schnelle, staccatoartige Klänge eingespielt um den „Such-Rhythmus“ in seinem Kopf, sein Getriebensein zu verstärken.

6.1.6 Die Motive der Erinnerung, Identität und Zeit in der Inszenierung

Wie in Kapitel 4.1.3 schon anhand des Theatertextes erläutert, setzt Stockmann das Motiv der Erinnerung und der Identität wiederholt ein. In der Inszenierung ist dieses Motiv am stärksten mit dem Requisit Diktiergerät vertreten, das der junge Mann bei sich trägt und immer herausholt, sobald er eine Situation oder eine Erinnerung durchlebt, die er festhalten möchte. Der Theater- wie auch der Stücktext ist zwar, wie schon erwähnt, in einzelne „Tapes“ eingeteilt, jedoch ist darin nicht ersichtlich gemacht, wann der Protagonist nun in das Diktiergerät spricht und wann er es aus hat (oder ob er gar die ganze Zeit über das Gerät an hat). Die Regisseurin hat also entschieden, welche Passagen die Figur des jungen Mannes dokumentiert und welche ohne das Festhalten mit dem Gerät auskommen. Immer dann, wenn der Protagonist, meist genervt, die Eigenheiten des Vaters und seine, für den Sohn, wohlbekannte Verhaltensweisen kommentiert („Und dann eine Jonglage von Freudenbeteuerungen, Schulterschlägen, Umarmungen, Salti. Manchmal macht er sogar Fotos – mit seinem super alten roten analogen Fotoapparat – fünfhundert Mal geklebt.“³⁴⁴, „Jetzt sind wir stimmungsmäßig auf demselben Level.“³⁴⁵) schaltet er das Gerät an. Ebenso, wenn die Figur des jungen Mannes als eine Art Erzähler für den Zuschauer agiert („Ich mache ‚Recherche‘ für ein Stück, das ich schreibe.“³⁴⁶),

³⁴⁴ KSK, S.6.

³⁴⁵ KSK, S.7.

³⁴⁶ KSK, S.7.

Selbstreflexion betreibt, die oftmals mit „Ich sehe mich [...]“³⁴⁷ beginnt und in Passagen, in denen er an seinem neuen, dringend notwendigen Stück spinnt.

Die Bühnenbildnerin Iris Kraft sieht im Motiv der Erinnerung folgendes:

„Es geht in diesem Stück auch sehr wesentlich um Erinnerung. Dass Erinnerung sich verändert im Laufe des eigenen Lebens. Es geht ja auch um die Wende: Viele Dinge der DDR sind etwa nach zwanzig Jahren deutscher Einheit nicht mehr greifbar, selbst wenn man von dort kommt, so wie ich. Oder wenn man zwanzig Jahre in einer Wohnung gelebt hat, weiß man später oft nicht mehr genau, was stand an welchem Fleck.“³⁴⁸

Diese Flecken, das Suchen nach Erinnerungsfetzen ist in der Inszenierung auch im Einsatz von Zeit zu finden. Die Figuren „Vater“ und „junger Mann“ treffen sich nach längerer Zeit wieder, der Sohn ist für eine bestimmte, allerdings kurze Zeit auf seine Heimatinsel zurückgekehrt, die beiden müssen sich erst einmal wieder annähern, mit all ihren Eigenheiten, die sie im Voneinander-Getrennt-Sein neu entwickelt oder voneinander vergessen hatten. All diesen Situationen gibt die Regisseurin in der Inszenierung sehr viel Zeit. Aus dem Text allein gehen keine Tempi hervor.

„In diesem Stück liest man in die Gespräche viel viel *Zeit* hinein. Die Abgeschiedenheit der Insel wird atmosphärisch spürbar. Es geht um eine bestimmte Sprechweise zwischen Vater und Sohn, eine sehr norddeutsch geprägte Mentalität.“³⁴⁹

Allerdings sind dann doch immer wieder starke Tempowechsel zu beobachten. Bei Übergängen von den gerade erwähnten langsamen Passagen hin zu, durch eingespielte, im Rhythmus pulsierender Musik unterstützten, hektischen Szenen, in denen der junge Mann getrieben vom Abgabedatum, nach neuen Themen für sein neues Stück sucht.

³⁴⁷ u.a. KSK, S.4.

³⁴⁸ Kraft in Schmidt, 2009. Anhang, S.98.

³⁴⁹ Pullen in Schmidt, 2009. Anhang, S.98.

6.2 Szenische Umsetzung und Struktur der Figurenrede

Das dem eigentlichen Beginn des Theatertextes vorangestellte Zitat Oliver Bukowskis wird in der Inszenierung weder in irgendeiner Weise medial gezeigt, noch gesprochen durch die Schauspieler beachtet. Ansonsten übernimmt die Uraufführung den Text Stockmanns, nur ab und an wird ein Satz gestrichen, aber ohne dass daraus ein anderes Verständnis für den Rezipienten entsteht.

Auf der Internetseite des Verlags Schaefersphilippen³⁵⁰, der Stockmann und seine Arbeiten vertritt, wird der Theatertext „Kein Schiff wird kommen - eine Fläche“ mit der Information „Besetzung variabel“³⁵¹ zum Nachspielen angeboten. Der Text besitzt keine *Dramatis personae* und auch keine klar gekennzeichnete Figurenrede. Er gibt keine Struktur vor, welche Textteile von welcher Figur gesprochen werden sollen. In den meisten Fällen ist durch Verständnis zu erkennen, ob der Vater, der Sohn, die Mutter oder der Erzähler spricht -, aber dennoch hat der Regisseur oder der Dramaturg die Freiheit, den Text auf die Schauspieler so aufzuteilen, wie er es für richtig hält. Je nach Inszenierung ist also eine andere Textaufteilung auf die Schauspieler und auch die Wahl der Anzahl der Schauspieler möglich. In der Uraufführung wurde dies gelöst, indem der Text auf drei Schauspieler³⁵² aufgeteilt wurde: Ein Schauspieler verkörpert die Figur des Vaters, ein weiterer die des jungen Mannes und damit auch des Erzählers. Die dritte Schauspielerin wechselt zwischen mehreren Figuren: Sie ist der Intendant (im Gespräch mit dem jungen Mann/dem Autor)³⁵³, aber auch der junge Mann (parallel zur weiteren Figur des jungen Mannes spielend) und somit auch ein Erzähler, und sie verkörpert die Mutter bzw. Frau. Sie behält das Stück über das gleiche Kostüm an, behilft sich auch sonst nicht mit Requisiten um ihre aktuelle Figur zu verdeutlichen. Alles funktioniert über ihr Spiel, durch welches in jedem Moment klar ist, wen sie gerade repräsentiert. Es herrscht eine Art Vielstimmigkeit dieser Figur: Wenn sie parallel den „jungen Mann“ mitspricht, hat das eine Verdopplung, eine Verstärkung seiner Position, eine Betonung seines Gesagten zur Folge. Der junge Mann agiert als Autor, seine Suche nach Brisanz, nach einem neuen Stück wird durch das Mitsprechen der zweiten Schauspielerin

³⁵⁰ Verlag Schaefersphilippen. <http://www.schaefersphilippen.de/> Zugriff: 18.11.2012.

³⁵¹ Verlag Schaefersphilippen. Nis-Momme Stockmann. Kein Schiff wird kommen. <http://www.schaefersphilippen.de/index.php?id=208> Zugriff: 18.11.2012.

³⁵² Jens Winterstein, Lisa Wildmann und Matthias Kelle

³⁵³ KSK, S.11.

verdoppelt. Dies wiederum verstärkt die Position des eigentlichen Autors des Stücks, Stockmann, der genauso wie sein Protagonist auf der Suche ist.

Um einen genaueren Einblick in die Transformation von Text zu Inszenierung (von Theater- zu Stücktext³⁵⁴) und die Struktur der Figurenrede zu erhalten, wird in diesem Unterkapitel ein Ausschnitt aus „Tape #1“ wiedergegeben. Mithilfe der vorangestellten Zeilennummern (1=junger Mann; 2=Vater; 3=junger Mann 2/Intendant/Erzähler) wird durch diese Passage verdeutlicht, wie die Figureneinteilung bzw. die Sprechparts verteilt sind.³⁵⁵

3 „(leise) Januar 2009.

3 Und deswegen: Erhöhung Erhöhung Erhöhung.

1 *parallel dazu* Nachhaltigkeit Nachhaltigkeit Nachhaltigkeit.

3 Machen Sie was Großes.

1 Dann spinnt man alles, was man sagen will oder häufiger eher: Von dem man glaubt, dass es die Menschen hören wollen, in riesige artifiziell-dramatische Konstruktionen ein. Mütter und Väter, und Geheimräte und Schuldirektoren, modern auch gerne mal Punks in Untergrundbahnen, NPD-Funktionäre, Pädophile und lesbische Dreiecksbeziehungen, (die die künstliche Befruchtungen diskutieren).

1, Schnell schnell schnell, großes Thema, Nachhaltigkeit. Intimität ist Gift.‘

3 Intendanten und Autoren:

3 - Prost, auf Sie.

1 - Danke, Prost.

3 - Gefällt mir ...

1 - Echt? Toll. Ich finde auch. Also mir gefällt es nämlich auch wirklich ...

3 - Aber ... Also das können wir nicht machen ...

1 - Was? Warum ... Ich denke es gefällt ih ...

3 - Ne, das Thema haben die Leute über ...

1 - ‚Vergewaltigung in der Ehe‘ haben die Leute als Thema über?

³⁵⁴ Vgl.: Überlegungen in der Einleitung zu Stücktext und Theatertext.

³⁵⁵ Nach der Begrüßung zwischen den Figuren „Vater“ und „junger Mann“, der Fahrt im LKW des Vaters Richtung Haus des Vaters und dem Besprechen des Essens („Du...Soll ich Pizza machen?“, KSK, S.10) folgt dieser Text, S.10f.

3 -Wo bleibt denn da die Nachhaltigkeit?

1 - Die Nach ...

3- Schreiben sie³⁵⁶ doch mal was Großes. Wenn die Autoren mal was von größerer umfassenderer Größe schreiben würden, dann könnte man das auch öfter aufführen. Oder überhaupt mal, aber das ...

1- Aber die großen Themen spiegeln sich doch in der Familie und in der Gewöhnlichkeit. Denken sie an Ibsen ...

3- Ja genau, denken sie mal an Ibsen. Nehmen sie sich mal ein Beispiel an Ibsen. Bei euch ist das immer nur Blut und Sperma. Und ich weiß schon: zwei Junge Geschwister, am besten noch Brüder, die an nem See liegen und sich nackt ausziehen und gaaaanz kurz davor sind sich zu küssen. Und dann sprechen sie in Fragmenten und die Repliken ergänzen sich und am Ende legen sie sich einen Finger auf die Lippen – Vorhang.“³⁵⁷

Während dieser ganzen Passage befinden sich die beiden Schauspieler (1+3) in der Mitte, der Schauspieler des Vaters steht an der Seite der Bühne. Er hat in dieser Passage keinen Text, schaut dem Spiel der beiden anderen auch nicht zu. Er verweilt immer noch dort, wo er in der Szene davor spielte. Am besten kann dieses Verhalten mit dem Ausdruck „Freeze“ beschrieben werden. Der Vater verweilt in der Stellung, mit der er die vorherige Szene beendet hat und wartet darin bis er wieder in der Szenerie mitspielt (ohne dabei nun wie ein Roboter in der Bewegung gestoppt worden zu sein). Der Vater ist als Figur anwesend, spielt im Leben des Sohnes in dieser Angelegenheit nur insofern eine Rolle, als dass er derjenige sein wird, der seinem Sohn durch das Erzählen der Familiengeschichte ein neues Thema für ein Stück verschafft. Der Ort der Szene ist nicht benannt, jedoch als Berlin vorstellbar, da der Sohn seinem Beruf als Autor in erster Linie dort nachgeht. Die Anwesenheit des Vaters in dieser Szene an der Seite der Bühne könnte auch den Konflikt verdeutlichen, in dem sich der Sohn befindet. Er versucht frei zu sein in seinem Beruf, sich von seinem Vater, schon allein durch die Distanz zu seiner Heimat, zu lösen. Jedoch scheint der Vater immer anwesend.

Das „Switchen“ zwischen den Sprechparts und den Figuren ist in den unterschiedlichen Inszenierungsansätzen der Regie zu finden, sie erlauben ihr auch, zwischen den Stilen zu

³⁵⁶ Stockmann schreibt ab hier die Anrede „Sie“ klein.

³⁵⁷ KSK, S.10-11 mit den Strichen des inszenierten Textes.

springen und diese auf die Bühne zu bringen: „mal Komödie, mal Realismus, mal ein norddeutscher Sketch, und mal eine Tragödie von antikischen Ausmaßen [...]“³⁵⁸

6.2.1 Anmerkungen zur Inszenierung

Es stellt sich die Frage, wie so oft bei gegenwärtigen Theaterstücken, ob die Texte schon im Hinblick auf ihre Inszenierung geschrieben wurden. Hat der Autor schon während des Schreibens des Textes an die Bühne bzw. an den Text auf der Bühne gedacht? Inwieweit er funktionieren kann im Zusammenspiel mit Schauspielern, Bühne, Kostümen, Licht, Ton etc.? Im konkreten Fall bei Stockmann und seinem Text ist natürlich zu beachten, dass ihm schon während des Verfassens des Theatertextes bewusst war, dass das Ergebnis garantiert auf die Bühne gebracht bzw. inszeniert wird, da die Uraufführung der Gewinn des Stückemarktes³⁵⁹ war. Auffällig ist, dass der Text (unter anderem) immer auch als Bericht gelesen werden kann - „ein Bericht über die Entstehung und finale Verwerfung eines solchen“³⁶⁰. Wie schon oft erwähnt, entsteht dieser Eindruck in erster Linie durch den Erzähltext bzw. die Dialogform, die ja keine Dialogform im herkömmlichen verstandenen Sinn ist, sondern mit Gedankenstrichen den nächsten Sprechpart anzeigt. Und was passiert mit der schon erläuterten und angeführten Autorintention in der Textvorlage Stockmanns in der Inszenierung? Was ist, wenn ein „Fremder“, nicht der Autor selbst, also im vorliegenden Fall die Regisseurin den Text - auf die Spitze getrieben ausgedrückt - zu ihrem Eigen macht und auf der Bühne inszeniert? Und was folgt daraus, wenn im weiteren Verlauf die Schauspieler, und nicht der Autor selbst, den Text auf die Bühne bringen? Geht die Verbindung Autor und Hauptfigur im Text in gewisser Weise verloren? Natürlich stellt sich diese Frage nicht nur anlässlich des vorliegenden Textes und es ist ja eine Tatsache, dass ein Regisseur immer, wenn er einen Text eines Autors, und nicht von sich selbst, inszeniert - grob gesprochen – dies für ihn fremde Worte sind. Vereinigen sich die Regieideen Pullens mit der Textvorlage Stockmanns?

Den Hauptfokus richtet die Regisseurin Pullen auf die Beziehung zwischen Vater und Sohn und die damit verbundene, zu Beginn nur zart entstehende, im Verlauf des Stückes dann immer intensivere Kommunikation zwischen den beiden. „Kommunikation bzw. kommunikative Unfähigkeit ist immer die Basis von Familie, die Basis auch des Leidens

³⁵⁸ Pullen in Schmidt, 2009. Anhang, S.98.

³⁵⁹ Vgl.: Kapitel 4.

³⁶⁰ Großkreutz, Verena: Welt aus Blei (19.02.2010).

http://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&task=view&id=3988 Zugriff: 24.11.2012.

in und an der Familie.“³⁶¹ Die Thematik um die Suche des Autors im Stück nach dem Inhalt seines neuen Theaterstücks ist in dieser Kommunikation schon miteingebunden, denn der Inhalt des neuen Stücks ergibt sich aus den Gesprächen mit seinem Vater und dem Eindringen und Aufdecken der Familienvergangenheit. Die Regisseurin setzt die inneren Monologe des Protagonisten, seine psychologische Suche in den Mittelpunkt ihrer Arbeit. Sowohl die Verschachtelungen der verschiedenen Genres und Erzählebenen als auch das “Minimum an äußerer Aktion”³⁶² in Stockmanns Text gehen in dieser Inszenierung eine stimmige Verbindung ein.

³⁶¹ Pullen in Schmidt, 2009. Anhang, S.98.

³⁶² Großkreutz, 2010.

7. Resumee

Zur Entwicklungslage der gegenwärtigen Dramatik beiträgend berichtet die Dezember-Ausgabe 2012 der „Theater heute“ im Rahmen des Artikels „Die sichere Bank gibt es nicht“ über den meistgespielten lebenden deutschsprachigen Autor Lutz Hübner, der in den letzten 18 Jahren schon drei Dutzend Stücke geschrieben hat und zum Theatertreffen und den Mühlheimer Theatertagen geladen war.³⁶³ Ebenso ist Yasmina Reza Teil des Artikels, die sogar als „Bestsellerdramatikerin“ bezeichnet wird. Lutz Hübner wird nachgespielt und ist „eine sichere Bank in der Mischkalkulation aus U und E, um die kein Theater heute mehr rumkommt.“³⁶⁴ Dieser Artikel zeigt, dass die Diskussion um das Produzieren von erfolgreichen Theaterstücken, der vielfach genannte Uraufführungshype sowie das Nachspielen dieser Stücke noch immer anhält und dies auch noch weiterhin diskutiert werden wird. Bei dieser „Mischkalkulation aus U und E“, um die sich jedes Theater kümmern sollte, handelt es sich um eine runde Mischung aus Uraufführungen und Erstaufführungen. Der genannte Autor Lutz Hübner muss sich um das Spielen seiner Stücke keine Sorgen mehr machen. Durch den Erfolg der bisherigen Texte Rezas (2012 wurde ihr Theatertext „Gott des Gemetzels“ von Roman Polanski verfilmt) und Hübners (allen voran „Frau Müller muss weg“³⁶⁵), könnte vielleicht sogar ein Ablesen einer gewissen „Erfolgsformel“³⁶⁶ an den Texten für zeitgenössische Dramatiker möglich sein. Jedoch, „dass das nicht immer funktioniert, hat auch etwas Tröstliches.“³⁶⁷

Die Theater produzieren, wie die neueste Werkstatistik zeigt³⁶⁸, in den letzten Jahren kontinuierlich weiter – ein großer Teil dieses Produzierens waren Uraufführungen: „Dies war in der Spielzeit 2010/2011 nicht der Fall. Die Zahl der Ur- und deutschsprachigen Erstaufführungen in Deutschland sank von 676 auf 660. Dies betraf vor allem das Schauspiel.“³⁶⁹ Aber es wird sich wohl erst an der Entwicklung der nächsten Jahre ablesen lassen, ob der Strom an Uraufführungen beständig zurückgeht. Diese Tatsache bringt die Möglichkeit mit sich, die neuen Theaterstücke in Zweit- wenn nicht sogar

³⁶³ Vgl.: Burckhardt, Barbara: Die sichere Bank gibt es nicht. In: Theater heute, 12/2012. S.27-29.

³⁶⁴ Ebd., S.28.

³⁶⁵ 2010

³⁶⁶ Burckhardt, 2012. S.28.

³⁶⁷ Ebd.

³⁶⁸ Vgl.: Deutscher Bühnenverein: 2010/2011: Wer spielte was? Werkstatistik des Deutschen Bühnenvereins. Bensheim: Mykenae Verlag, 2012.

³⁶⁹ Deutscher Bühnenverein: Über die Werkstatistik 2010/2011 (2012).

<http://www.buehnenverein.de/de/publikationen-und-statistiken/statistiken/werkstatistik.html> Zugriff: 11.12.2012.

Drittaufführungen zu präsentieren. Auch die aktuellen Leiter des Heidelberger Stückemarktes unterstützen diese Prognose.

„Vor fünfzehn Jahren ging ein lauter Ruf durchs Land: Man braucht mehr Uraufführungen. Dafür wurde ungeheuer gekämpft. Mittlerweile heißt es dagegen: Man kann doch nicht jedes Stück uraufführen. Da sehe ich schon eine Entwicklung. Die Theater reagieren, wie ich finde, sehr klug, und achten mehr auf Qualität.“³⁷⁰

Die daraus zu schließende Folgerung wäre wiederum, dass Stücke mehrfach bzw. von unterschiedlichen Theatern nachinszeniert werden. Das jüngste Beispiel ist Roland Schimmelpfennigs „Der goldene Drache“³⁷¹, was als regelrechter „Saison-Renner“³⁷² zu bezeichnen ist. Realistisch gesehen ist es aktuell aber doch so, dass ein Theatertext immer noch eher in seltenen Fällen ein zweites Mal nach seiner Uraufführung inszeniert wird. Eine erfreuliche Neuerung ist den Regelungen des Heidelberger Stückemarkts zu entnehmen. Dort gibt es seit der Ausgabe 2012 eine eigene Reihe mit nachgespielten Stücken.

Um sich für Änderungen wie diese zum Vorteil der Autoren einzusetzen, müssten sich die Autoren stärker zusammentun:

„Aber die marktwirtschaftliche Vereinzelung hat auch die Autorenschaft erreicht. Wo sind die Räume außerhalb des Marktes? [...] ? Zum andern könnten Autoren versuchen, mit Druck auf die Kulturpolitik etwas zu verändern. Aber ist das der richtige Weg? Dass die Kulturpolitik die Theater zwingt, anders mit Autoren zu arbeiten?“³⁷³

Eine Möglichkeit für Autoren deren Theatertexte nicht von Theatern inszeniert werden wäre die gedruckte Veröffentlichung dieser. „Der Text bleibt kritisierbar, überprüfbar, er muss der Zeit und dem Leser standhalten; und das ohne die Übersetzungshilfe des Regisseurs.“³⁷⁴ So hätte der Text auch die Chance ein größeres Publikum zu erreichen.

³⁷⁰ Nachtkritik: Interview mit Jürgen Popig und Holger Schultze. Nachspielen ist ein Qualitätsmaßstab. (2012) <http://www.heidelberger-stueckemarkt.nachtkritik.de/index.php/debatte/interview> Zugriff: 01.12.2012.

³⁷¹ Uraufführung: 5. September 2009 im Wiener Akademietheater.

³⁷² Nachtkritik, Interview Popig, Schultze, 2012.

³⁷³ Kemnitzer, Rolf; Sauter, Andreas; Schlender, Katharina: Stücke aus artgerechter Haltung. Vier Jahre Battle-Autoren (2012). <http://www.heidelberger-stueckemarkt.nachtkritik.de/index.php/debatte/vier-jahre-battle-autoren> Zugriff: 01.12.2012.

³⁷⁴ Breth, Rede, 2004.

Um den in dieser Arbeit behandelten Gegenwartsdramatiker Nis-Momme Stockmann ist es nach seinen zahlreichen Inszenierungen der letzten drei Jahre³⁷⁵ etwas ruhiger geworden. Er ist nicht mehr Hausautor des Schauspiel Frankfurt, es reiht sich aktuell nicht ein neuer Text an den nächsten bzw. eine Inszenierung dessen an die nächste.

„Er hat mittlerweile leidenschaftliche Plädoyers gehalten für eine andere Theaterkunst, die sich sehr hochfahrend versteht als ‚Affekt, Leben, Brand, Versuch, Zwang, Neurose (und die Begegnung mit ihr), Verzweiflung, Dummheit, Irren, Widerspruch – Liebe Liebe Liebe – diffus und dumm – überwältigend, herabwerfend, katastrophal! ... Gegen diese dumme Kultur des Verstehens, Verortens, Nutzbarmachens, Wirtschaftlichmachens.“³⁷⁶

Gesprochen wird hier von Stockmanns Reden zur Stellung seines Berufes, über das Anliegen des Autors. So ist er ununterbrochen auf der Suche nach seiner Position als Autor und damit auch auf der Suche nach seiner eigenen Identität. Dokumentiert hat er sie im Inhalt von „Kein Schiff wird kommen – eine Fläche“ und in dessen Protagonisten. Es stellt eine Dokumentation der Positionssuche dar: Ein stetiges Anspielen auf den Beruf des Autors, die Arbeitssituation in der sich dieser befindet und die Ansprüche, die an junge Autoren der Gegenwartsdramatik gestellt werden – wie schon der Intendant in seinem Theatertext sagt „Schreiben Sie doch mal was Großes“³⁷⁷. Es ist seine stetige kritische Auseinandersetzung mit seiner Person und Position im realen Leben, die Stockmann auf seine Figur im Text überträgt: „Ich weiß gar nicht, was ich bin. Es wäre jedenfalls ein peinlicher Anachronismus, wenn ich sagen würde, ich bin Dramatiker.“³⁷⁸

Aus Foucaults Ansatz heraus sind hier die Zeichen des Autors gesteuert worden, der Rezipient findet offenkundige Verweise, bei Stockmann durch die Autorenparallele. Auch wenn nach Foucault der Text immer getrennt vom Autor gelesen werden sollte, ist das bei Stockmann und „Kein Schiff wird kommen – eine Fläche“ eigentlich unmöglich. Der Rezipient sucht und findet im Text Teile der Biographie Stockmanns, sein Text und die Suche seines Protagonisten verstärken die Intention des Autors Stockmann – seine

³⁷⁵ seit 2009

³⁷⁶ Burckhardt, Barbara: Wege aus der Gleichgültigkeitskrise. In: Theater heute, 11/2012.
<http://www.kultiversum.de/Theaterheute/Auffuehrungen-Nis-Momme-Stockmann-Felicia-Zeller-Frankfurt-Hannover-Wege-aus-der-Gleichgueltigkeitskrise.html> Zugriff: 09.12.2012

(im Rahmen der Uraufführung „Tod und Wiederauferstehung der Welt meiner Eltern in mir“ im Schauspiel Hannover, Regie: Lars-Ole Walburg)

³⁷⁷ KSK, S.11.

³⁷⁸ Michalzik, Peter: Die tiefe, trockene Traurigkeit. (22.01.2010).
<http://www.fr-online.de/theater/urauffuehrung-schauspiel-frankfurt-die-tiefe--trockene-traurigkeit,1473346,2830870.html> Zugriff: 26.11.2011.

Schrift³⁷⁹ zerstört nicht seinen Ursprung, wie Barthes behauptet, im Gegenteil, sie intensiviert sie.³⁸⁰ Stockmann steht in seinem Berufsbild Autor, einhergehend mit den Problemen, Sehnsüchten, Blockaden, Wünschen, Vorstellungen etc., direkt hinter seinem Protagonisten, dem jungen Mann im Text. Er plädiert für das Anliegen des Autors, für das ins Zentrum von Texten gestellte Anliegen.³⁸¹ Er sieht ansonsten das Autorendasein in Gefahr.

Aussagen wie diese – „Es ist ganz und gar ich – denn *ich* hab das Stück geschrieben. Und es hat überhaupt nichts von mir – denn *ich* hab das Stück geschrieben.“³⁸² – unterstützen die These der Vermischung von Autor und Protagonist. Natürlich findet im Text eine Verdichtung statt, eine Melange aus Fiktion und Realität, aber die Basis ist in der Biographie Stockmanns zu finden, der Aufbau ist als verlängertes Sprachrohr des Autors zu sehen.

„Der Markt ist gefräßig. Man muss ihn füttern, solange er Hunger zeigt. Ausgespien oder verdaut ist man da auch wieder schnell. So schnell, dass der junge Theaterautor in seinem nächsten Stück, das den Titel „Kein Schiff wird kommen“ trägt, schon einen jungen Theaterautor auftreten lässt, der am Markt und dessen Intendanten („So das wollen wir nicht spielen“) verzweifelt.“³⁸³

Es ist doch davon auszugehen, dass Stockmann diese Parallelen zu Stationen in seinem Werdegang gewollt gelegt hat, damit der Rezipient oder Kritiker Schlüsse daraus zieht. Wie Foucault behauptet, verlangt der Rezipient Rechenschaft vom Autor darüber, seine gelebten Erfahrungen, die er in den Text miteingestreut hat, zu offenbaren.³⁸⁴ Eine „Offenbarung“ ist ein starker Ausdruck, aber es ist doch anzunehmen, dass gewollt gestreute Hinweise zwischen Figur und dem Leben des Autors vom Rezipienten aufgesogen werden um auch die Position Autor zu entmystifizieren. Je mehr Hinweise bzw. Parallelpunkte gezogen werden können, auch wenn fiktive untergemischt sind, desto

³⁷⁹ Bei Barthes „écriture“.

³⁸⁰ Vgl.: Barthes, 1968. S.185.

³⁸¹ Vgl.: Stockmann, Nis-Momme: Sieben Fragen, Beantwortung der zweiten. Im Rahmen des Mülheimer Dramatikerpreis 2010. Nis-Momme Stockmann über die Aporien der Kritik und eine Dramaturgie der Zukunft (2010). <http://www.nachtkritik-stuecke2010.de/component/content/article/40-nis-momme-stockmann/362-stockmann-ueber-kritik-und-die-bewertungsmacht-im-kapitalismus> Zugriff: 05.10.2011.

³⁸² Sieben Fragen an Nis-Momme Stockmann: Am Ende ist Zynismus bloße Legende oder eine Liebe ohne normative Regulierung. <http://nachtkritik-stuecke2010.de/nismommestockmann/fragen-an-stockmann> Zugriff: 28.09.2011.

³⁸³ Stadelmaier, Gerhard: Der Mann, der die Welt schmeckt. Frankfurt: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 25.01.2010, Nr.20, S.25.

³⁸⁴ Vgl.: Foucault, Michel: Die Ordnung des Diskurses (1970). Frankfurt a. M.: Fischer, 1991. S.19f.

greifbarer machen sie den Autor und damit auch die Figur für den Rezipienten, desto nachvollziehbarer machen sie eine Figur bzw. den Weg einer Figur in einem Text.

Die Verbindung zwischen der Nachvollziehbarkeit für den Rezipienten, für den „Seelsorger“³⁸⁵, steigendem Interesse und Aufmerksamkeit für Stockmann und dem wiederholten Plädoyer von seiner Seite für die Veränderung des Apparates Theater³⁸⁶ durch Autoren, die reflektieren, ihre Möglichkeiten immer wieder aufs Neue ausloten und das Gespräch suchen, führt zu einem „starken Auftritt“³⁸⁷ in der Öffentlichkeit oder zumindest beim Fachpublikum. Und dieser „starke Auftritt“ ist neben einem guten Theatertext und der stetigen Auseinandersetzung mit dem Berufsbild nach Stockmann ein weiterer wichtiger Punkt für einen Autor.³⁸⁸

Das Anliegen der Theater zum Thema Gegenwartsdramatik und dem Platz dieser auf den Spielplänen überschneidet sich mit dem Anliegen Stockmanns in dem Punkt, dass beide für mehr Qualität plädieren. Die Theater und die Verantwortlichen dieser sind natürlich auch, wie Stockmann, gegen einen „Uraufführungswahn“, das unkontrollierte Maß von gespielten Uraufführungen nur damit das Theater einen Platz in der Presse findet. Allerdings ist es schwer für die Theater und Theaterschaffenden eine Problemlösung zu finden, ohne die Autoren weiterhin unter Druck zu setzen bzw. weiterhin neue Theatertexte einzufordern. Diesen Druck bemängelt Stockmann.

Genauso wie die Suche des Rezipienten in Texten nach dem Autor bzw. das Ziehen von Parallelen zwischen dem Autor und einzelnen Figuren oder Gegebenheiten in Texten weiterhin bestehen wird, wird auch die Suche der Theater nach neuen, anderen Texten weitergehen und die damit verbundene Euphorie nach Uraufführungen. Das folgende Zitat von Theaterkritiker Dirk Pilz fasst diese beiden Tatsachen noch einmal zusammen:

„Alles wirkt, als wäre es eine Beichte über Theater- und Theaterautorennöte. Entsprechend wird der Zuschauer in den Stand des Seelsorgers erhoben: Wir sitzen gleichsam am Krankenbett der Gegenwartsdramatik. [...] [Es] wird uns hier nicht nur ein Vater-Sohn-Drama geboten, sondern ein phantasiereiches Schaustück über die Suche nach Dringlichkeit, nach einem Anliegen.“³⁸⁹

³⁸⁵ Vgl.: Pilz, Dirk: Hoffen ist nicht verboten. Neue Zürcher Zeitung (21.10.2010).
http://www.nzz.ch/nachrichten/kultur/buehne/hoffen_ist_nicht_verboten_1.8081616.html Zugriff: 23.01.2011.

³⁸⁶ Vgl.: Müller, Katrin Bettina: Die Angst des Autors vor seiner Abschaffung (08.05.2009).
<http://goethe.de/kue/the/dos/dos/avr/de934531.htm> Zugriff: 24.05.2009.

³⁸⁷ Vgl.: Ebd.

³⁸⁸ Vgl.: Ebd.

³⁸⁹ Pilz, 2010. Pilz über Stockmann und seinen Text „Kein Schiff wird kommen – eine Fläche“.

8. Bibliographie

8.1 Literatur

Assmann, Aleida: Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses. München: C.H. Beck, 1999.

Barthes, Roland: Der Tod des Autors. In: Jannidis, Fotis; Lauer, Gerhard; Martinez, Matias; Winko, Simone (Hg.): Texte zur Theorie der Autorschaft. Stuttgart: Reclam, 2000. S.185-193.

Baur, Detlev; Philipp, Elena: Menschen bei der Textarbeit. Interview mit Christian Holtzhauer und Roland Schimmelpfennig über Neue Dramatik und den Weg des Dramentextes auf die Bühne. In: Die Deutsche Bühne, 7/2011. S.26-30.

Baur, Detlev: Drama im Gespräch. In: Die Deutsche Bühne 12/2009. S.40f.

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

- Bayerdörfer, Hans-Peter: Vom Drama zum Theatertext? Unmaßgebliches zur Einführung. S.1-14.
- Bayerdörfer, Hans-Peter; Deutsch-Schreiner, Evelyn: Zum Verhältnis von Drama und Theater – Länder-Informationen im Überblick. Deutschland und Österreich. S. 243-255.
- Birkenhauer, Theresia: Zwischen Rede und Sprache, Drama und Text: Überlegungen zur gegenwärtigen Diskussion. S.15-23.

Burckhardt, Barbara: Die sichere Bank gibt es nicht. Sie sind die meistgespielten lebenden Theaterautoren: Lutz Hübner in Deutschland, Yasmin Reza weltweit. Ist von ihnen zu lernen, was das Publikum will? In: Theater heute, 12/2012. S.27-29.

Das große Dudenlexikon, Band 6 (von acht Bänden). Mannheim: Lexikonverlag, 1965. S.534.

Deutscher Bühnenverein: 2009/2010: Wer spielte was? Werkstatistik des Deutschen Bühnenvereins. Bensheim: Mykenae Verlag, 2011.

Deutscher Bühnenverein: 2010/2011: Wer spielte was? Werkstatistik des Deutschen Bühnenvereins. Bensheim: Mykenae Verlag, 2012.

Dössel, Christine: Die Macht des Gewöhnlichen. In: Süddeutsche Zeitung, Feuilleton. München, 23.02.2010, Ausgabe 44. S.13.

von Düffel, John; Siblewski, Klaus: Wie Dramen entstehen. München: Luchterhand, 2012.

- von Düffel, John: Wie Dramen entstehen (1). S.7-145.
- Siblewski, Klaus: Wie Dramen entstehen (2). S.147-285.

Dürschmidt, Anja; Eilers, Dorte Lena: Mehr als das fünfte Rad am Theaterkarren. Rolf Kemnitzer, Katharina Schlender und Andreas Sauter im Gespräch. In: Theater der Zeit, 10/2007. S.24-28.

Eco, Umberto: Zwischen Autor und Text. In: Eco, Umberto: Zwischen Autor und Text. Interpretation und Überinterpretation. München: Dt. Taschenbuch Verlag, 1996. S.75-98.

Foucault, Michel: Die Ordnung des Diskurses (1970). Frankfurt a. M.: Fischer, 1991.

Foucault, Michel: Was ist ein Autor? (Vortrag). In: Foucault, Michel: Schriften zur Literatur. Frankfurt: Suhrkamp, 2003. S.234-270.

Haas, Brigit: Plädoyer für ein dramatisches Drama. Wien: Passagen, 2007.

Halbwachs, Maurice: Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2006.

Jannidis, Fotis; Lauer, Gerhard; Martinez, Matias; Winko, Simone (Hg.): Texte zur Theorie der Autorschaft. Stuttgart: Reclam, 2000.

- Jannidis, Fotis (u.a.): Einleitung zu Roland Barthes: Der Tod des Autors. S.181-183.
- Jannidis, Fotis (u.a.): Einleitung zu Genette, Gérard: Implizierter Autor, implizierter Leser? S.230-232.
- Genette, Gérard: Implizierter Autor, implizierter Leser? S.233-246.
- Jannidis, Fotis (u.a.): Einleitung zu Umberto Eco: Zwischen Autor und Text. S.275-277.

Jannidis, Fotis; Lauer, Gerhard; Martinez, Matias; Winko, Simone (Hg.): Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs. Tübingen: Niemeyer, 1999.

- Jannidis, Fotis (u.a.): Rede über den Autor an die Gebildeten unter seinen Verächtern. Historische Modelle und systematische Perspektiven. S.3-36.
- Winko, Simone: Einführung: Autor und Intention. S.39-46.
- Jannidis, Fotis: Einführung: Der Autor in Gesellschaft und Geschichte. S.297-301.

Jüttner, Andreas: Der Gewinner, der keiner sein will. In: Die Deutsche Bühne, 12/2009. S.16f.

Kammer, Stephan; Lüdeke, Roger (Hg.): Texte zur Theorie des Textes. Stuttgart: Reclam, 2006.

Kapusta, Danijela: Personentransformation. Zur Konstruktion und Dekonstruktion der Person im deutschen Theater der Jahrtausendwende. München: Herbert Utz Verlag, 2011.

Keim, Stefan: Dramatische Alleinherrscherin und etablierter Nachwuchs. Die deutschsprachigen Dramatiker beschäftigen sich wieder mit politischen Themen und schreiben zugleich auch Komödien. Ein Überblick über die Stückfestivals der Saison. In: Die Deutsche Bühne, 7/2011. S.42-45.

Kümmel, Peter: Im Honig. Von Vätern und Söhnen, von Glück und Geld: Neue Theaterstücke von Nils [sic!]-Momme Stockmann (in Stuttgart) und Peter Licht (in Berlin). In: Die Zeit, 9/2010 (25.02.2010). S.56.

Laages, Michael: Virtuelle Werkstatt. In: Die Deutsche Bühne, 7/2011. S.34-38.

Laudenbach, Peter: Für eine Handvoll Euro. ...will keiner arbeiten. Aber Geld ist nicht alles. Ein Report über das Gagengefüge im deutschen Stadttheater, von Hamburg bis München, Berlin bis Ulm. In: Theater heute Jahrbuch, 2007. S.22-34.

Lehmann, Hans-Thies: Postdramatisches Theater. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 2008.

Mackert, Josef (Hg.): Erster Kongress der Theaterautoren. Berlin: Alexander Verlag, 1993.

Marx, Peter W. (Hg.): Handbuch Drama. Theorie, Analyse, Geschichte. Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler, 2012.

Müller, Heiner: Werke 8, Schriften. Hg.: Hörnigk, Frank. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2005.

Pelka, Artur; Tigges, Stefan (Hg.): Das Drama nach dem Drama. Verwandlungen dramatischer Formen in Deutschland seit 1945. Bielefeld: Transcript Verlag, 2011.

- Bayerdörfer, Hans-Peter: Zurück zu „großen Texten“? Dramaturgie im heutigen Erzähltheater. S.159-181.
- Enghart, Andreas: Junge Stücke am Ende der Geschichte? Die Dramatik junger Autorinnen und der Verlust der Utopie. S.311-325.
- Roeder, Anke: Sterne und andere S-Klassen. Beobachtungen zu einzelnen Stücken und Autoren des Studiengangs Szenisches Schreiben an der UDK Berlin. S.327-341.
- Tatari, Marita: Das Drama wieder. Eine begriffliche Untersuchung. S.385-396.

Poschmann, Gerda: Der nicht mehr dramatische Theater-Text. Aktuelle Bühnenstücke und ihre dramaturgische Analyse. Tübingen: Niemeyer Verlag, 1997.

Scherer, Stefan: Einführung in die Dramen-Analyse. Darmstadt: WBG, 2010.

Schmidt, Kekke: Programmheft. Kein Schiff wird kommen. Nis-Momme Stockmann. Regie: Annette Pullen. Depot im Schauspiel Stuttgart. Spielzeit 2009/2010. Stuttgart: Schauspiel Stuttgart, 2009.

Schmidt, Kekke: Gespräch mit Annette Pullen und Iris Kraft anlässlich der Uraufführung von „Kein Schiff wird kommen“. Stuttgart: Schauspiel Stuttgart, 2009. Im Anhang dieser Arbeit, S.96-99.

Stadelmaier, Gerhard: Der Mann, der die Welt schmeckt. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 25.01.2010, Nr.20. S.25.

Stockmann, Nis-Momme: Kein Schiff wird kommen – Eine Fläche“. Vorläufige Endfassung. Köln: Schaeffersphilippen, 2010.

Tigges, Stefan (Hg.): Dramatische Transformationen. Zu gegenwärtigen Schreib- und Aufführungsstrategien im deutschsprachigen Theater. Bielefeld: Transcript Verlag, 2008.

- Tigges Stefan: Dramatische Transformationen. Zur Einführung. S.9-27.
- Michalzik, Peter: Dramen für ein Theater ohne Drama. Traditionelle neue Dramatik bei Rinke, von Mayenburg, Schimmelpfennig und Bärfuss. S.31-42.
- Hofmann, Jürgen: SCHREIBEN LERNEN. Erfahrungen mit einem Studiengang. S.115-122.
- Birkenhauer, Theresia: Die Zeit des Textes im Theater. S.247-261.
- Klein, Gabriele: „Alles Liebe, euch allen, Elfriede“. Performativität im zeitgenössischen Theater. S.347-359.

Wetzel, Dietmar J.: Maurice Halbwachs. Konstanz: UVK, 2009.

Wille, Franz: Die üblichen Verdächtigen? Ein Gespräch mit den Theatertreffen-Juroren Ellinor Landmann und Christopher Schmidt über die Auswahl 2010. In: Theater heute, 05/2010. S.24f.

Wille, Franz: Das Stück, der Markt, der Tod und das Kaufhaus. Was heißt hier Überproduktionskrise? Neue Stücke von René Pollesch, Dirk Laucke, Nis-Momme Stockmann und Theresia Walser. In: Theater heute, 2/2010. S.38-43.

Wille, Franz: Wuttkes Mangel oder Schwierige Geschichten. Nach dem Engagement ist vor dem Erzählen – Einblicke in die Sinnhaushalte der dramatischen Jahresproduktion. In: Theater heute Jahrbuch, 2008. S.80-89.

8.2 Internetquellen

Anderson, Lale: Ein Schiff wird kommen.

<http://www.hitparade.ch/showitem.asp?interpret=Lale+Andersen&titel=Ein+Schiff+wird+kommen&cat=s> Zugriff: 10.11.2011.

Anderson, Lale: Ein Schiff wird kommen. Liedtext, 1960.

<http://www.nanamoukouri.de/einschif.htm> Zugriff: 10.11.2011.

Battle-Autoren: Zehn Wünsche für ein künftiges Autorentheater (Stand 06.04.2009).

http://www.battle-autoren.de/ht_docs/erklaerung.html Zugriff: 28.08.2010.

Bauer, Markus; Heß, Johan; Höhn, Ursina; Mortazavi, Azar; Rottman, Eva: Unangemessene Verknüpfung (14.05.2010).

http://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=4362:kein-preis-beim-heidelberger-stueckemarkt-nstatement-der-nominierten-autoren-zur-juryentscheidung&catid=101:debatte&Itemid=84 Zugriff: 05.10.2011.

Berliner Festspiele. Theatertreffen 2012: die Auswahl.

http://www.berlinerfestspiele.de//de/aktuell/festivals/03_theatertreffen/tt12_auswahl/tt12_auswahl_2.php Zugriff: 07.03.2012.

Breth, Andrea: Wohin treibt das Theater? Rede, gehalten auf der Tagung der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung in Darmstadt am 21.10.2004.

http://www.theaterportal.de/andrea_breth_wohin Zugriff: 05.12.2012.

Burckhardt, Barbara: Wege aus der Gleichgültigkeitskrise. In: Theater heute, 11/2012.

<http://www.kultiversum.de/Theaterheute/Auffuehrungen-Nis-Momme-Stockmann-Felicia-Zeller-Frankfurt-Hannover-Wege-aus-der-Gleichgueltigkeitskrise.html>

Zugriff: 09.12.2012.

Deutsches Nationaltheater und Staatskapelle Weimar. Außerhausautor: Der Dramatiker Oliver Kluck.

http://www.nationaltheater-weimar.de/frontend/index.php?page_id=147&ses_id=6d02f64fa536ef4091befdf629494853 Zugriff: 26.11.2011.

Dössel, Christine: Die Verlierer des Betriebs (12.07.1993).

http://www.focus.de/kultur/medien/theater-die-verlierer-des-betriebs_aid_142126.html
Zugriff: 22.10.2011.

Dössel, Christine: Zum Heidelberger Stückemarkt: Warum es so nicht geht (23.05.2010).

<http://blogs.sueddeutsche.de/gehtsnach/2010/05/23/zum-heidelberger-stueckemarkt-warum-es-so-nicht-geht/> Zugriff: 05.10.2011.

Edelstein, Yaron; Kuban, Roni; Liphshitz, Oded: Wir werden als Künstler beschädigt (14.05.2010).

http://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=4364:keine-heidelberger-stueckemarktpreis-noeffener-brief-eingeladenen-dramatiker-des-gastlandes-israel&catid=101:debatte&Itemid=84 Zugriff: 05.10.2011

Gass, Claudia: Der Mann, der die Welt beschreibt (22.02.2010).

<http://www.taz.de/1/archiv/digitaz/artikel/?ressort=ku&dig=2010%2F02%2F22%2Fa0073&cHash=e90ae68e10> Zugriff: 24.11.2012.

Großkreutz, Verena: Welt aus Blei (19.02.2010).

http://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&task=view&id=3988
Zugriff: 23.01.2011.

Johnston, Daniel: Worried Shoes. Liedtext, 1983.

<http://www.rejectedunknown.com/lyrics/Song/Worried%20Shoes.html>
Zugriff: 24.11.2012.

Kemnitzer, Rolf; Sauter, Andreas; Schlender, Katharina: Stücke aus artgerechter Haltung. Vier Jahre Battle-Autoren (2012).

<http://www.heidelberger-stueckemarkt.nachtkritik.de/index.php/debatte/vier-jahre-battle-autoren> Zugriff: 01.12.2012.

Kroll, Frank: Täglich ein Stück weiter (2012).

<http://www.heidelberger-stueckemarkt.nachtkritik.de/index.php/debatte/verlegerseite>
Zugriff: 01.12.2012.

Lux, Joachim: Stockhausens Schrei (07.05.2008).

http://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&task=view&id=1353
Zugriff: 18.10.2011.

Michalzik, Peter: Die tiefe, trockene Traurigkeit (22.01.2010).

<http://www.fr-online.de/theater/urauffuehrung-schauspiel-frankfurt-die-tiefe--trockene-traurigkeit,1473346,2830870.html> Zugriff: 26.11.2011.

Müller, Katrin Bettina: Die Angst des Autors vor seiner Abschaffung.

<http://goethe.de/kue/the/dos/dos/avr/de934531.htm> Zugriff: 24.05.2009.

Müller, Katrin Bettina: „Frischfleisch ist das Interessanteste“. Interview mit dem Dramatiker Oliver Bukowski.

<http://goethe.de/kue/the/dos/dos/avr/de935760.htm> Zugriff: 24.05.2009.

Müller, Katrin Bettina: Der Meister der Ausflüchte. Taz, Die Tageszeitung (08.05.2009).

[http://www.taz.de/1/archiv/print-archiv/printressorts/digi-
artikel/?ressort=ku&dig=2009%2F05%2F08%2Fa0184&cHash=83d9639706](http://www.taz.de/1/archiv/print-archiv/printressorts/digi-artikel/?ressort=ku&dig=2009%2F05%2F08%2Fa0184&cHash=83d9639706)

Zugriff: 23.06.2011.

Nachtkritik: Interview mit Jürgen Popig und Holger Schultze. Nachspielen ist ein Qualitätsmaßstab (2012).

<http://www.heidelberger-stueckemarkt.nachtkritik.de/index.php/debatte/interview>
Zugriff: 01.12.2012.

Netz, Dina: Der provokante Harmonisierer. Publikumsgespräch zu Nis-Momme Stockmanns „Kein Schiff wird kommen“ bei den Mülheimer Theatertagen 2010 (20.04.2010).

<http://nachtkritik-stuecke2010.de/nismommestockmann/publikumsgespraech>

Zugriff: 10.11.2011.

Pilz, Dirk: Hoffen ist nicht verboten. Der junge Dramatiker Nis-Momme Stockmann nimmt der Gegenwart – und der Bühnenkunst – den Puls. Neue Zürcher Zeitung (21.10.2010).

http://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&task=view&id=3988

Zugriff: 23.01.2011.

Rakow, Christian: Es blüht der Realismus (02.06.2010).

<http://www.nachtkritik-stuecke2010.de/auswahl/418-ein-ueberblick-zum-tableau-der-diesjaehrigen-muelheimer-qstuecke#comment-243> Zugriff: 09.11.2011.

Rinke, Moritz: Nicht ist älter als die Uraufführung von gestern Abend (10.10.09).

http://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&task=view&id=3348

Zugriff: 11.11.11.

Stadelmaier, Gerhard: Sehet den Elefanten in der Mücke (22.02.2010).

<http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buehne-und-konzert/theater-kein-schiff-wird-kommen-sehet-den-elefanten-in-der-muecke-1936959.html> Zugriff: 23.01.2011.

Stockmann, Nis-Momme: Vom Verschwinden des Autors und dem anschwellenden Theater. Rede im Rahmen der Theaterbiennale/Neue Stücke aus Europa 2010, Wiesbaden.

http://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=4507&catid=101&Itemid=84 Zugriff: 05.07.10.

Stockmann, Nis-Momme: Sieben Fragen, Beantwortung der zweiten. Im Rahmen des Mülheimer Dramatikerpreis 2010. Nis-Momme Stockmann über die Aporien der Kritik und eine Dramaturgie der Zukunft.

<http://www.nachtkritik-stuecke2010.de/component/content/article/40-nis-momme-stockmann/362-stockmann-ueber-kritik-und-die-bewertungsmacht-im-kapitalismus>

Zugriff: 05.10.2011.

Sieben Fragen an Nis-Momme Stockmann: Am Ende ist Zynismus bloße Legende oder eine Liebe ohne normative Regulierung.

<http://nachtkritik-stuecke2010.de/nismommestockmann/fragen-an-stockmann>

Zugriff: 28.09.2011.

Theater Heidelberg: Blick ins instabile Alpenvorland. Die Preisträger des 29. Heidelberger Stückemarktes stehen fest (06.05.2012).

http://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=6884&catid=126 Zugriff: 11.05.2012.

Uni Duisburg-Essen. Michael Foucault: Was ist ein Autor? (1969).

<http://www.uni-due.de/einladung/Vorlesungen/methoden/foucautor.htm>

Zugriff: 10.09.2011.

Verlag Schaefersphilippen.

<http://www.schaefersphilippen.de/> Zugriff: 18.11.2012.

Verlag Schaefersphilippen. Nis-Momme Stockmann. Kein Schiff wird kommen.

<http://www.schaefersphilippen.de/index.php?id=208> Zugriff: 18.11.2012.

Vogle, Elke: Gegenwartsdramatik schlägt Klassik. Theatertreffen reibt sich an Krise (09.05.2010).

<http://www.n-tv.de/panorama/Theatertreffen-reibt-sich-an-Krise-article863505.html>

Zugriff: 20.01.2011.

Winko, Simone: Über die „Rückkehr des Autors“.

<http://www.simonewinko.de/autorniemeyer.html> Zugriff: 03.10.2011.

8.3 Aufnahmen

Kein Schiff wird kommen. Schauspiel Stuttgart. Regie: Annette Pullen.
Aufzeichnung/Schnitt: Robert Seidel. Fassung: DVD. 1:29:29.

Die Theatermacher: Hausautor. Film: Kathrin Schwiering. zdf.theater. Deutschland:
2011. Fassung: Online-Film. 14:32 min.

<http://www.zdf.de/ZDFmediathek/beitrag/video/1245490/Die-Theatermacher-Hausautor>

Zugriff: 17.11.2011.

9. Anhang

Ein unveröffentlichtes Gespräch mit Annette Pullen (Regisseurin) und Iris Kraft (Kostüm- und Bühnenbildnerin), geführt von Kekke Schmidt (Dramaturgin Schauspiel Stuttgart)³⁹⁰

Das Gespräch fand kurz nach Probenbeginn von „Kein Schiff wird kommen“ im Dezember 2009 in Stuttgart statt.

Kekke Schmidt: Annette, „Fremdes Haus“ von Dea Loher, mit dem du dich in Stuttgart vorgestellt hast, ist ein extrem gut gebautes Stück, mit Exposition und Spannungsaufbau und Eskalation des Konflikts. „Kein Schiff wird kommen“ ist dem gegenüber über weite Strecken ein Monolog, verweigert bewusst das „well made play“. Was reizt dich an diesem Stück?

Annette Pullen: Die aufgelöstere Textform ermöglicht mir einen Freiraum für die eigene Phantasie. Diese inszenatorische Freiheit erlaubt Dea Lohers Text übrigens auch, durch seine Kargheit. Offenere Textformen wie „Kein Schiff wird kommen“ betrachte ich immer als reizvolle Aufgabe, ihnen Leben einzuhauchen, mit drei Schauspielern in diesem Fall. Der Autor zitiert bewusst verschiedene Stile an, er „sampelt“, wie sein Erzähler es nennt, und erlaubt mir damit auch, zwischen den Stilen zu springen: mal Komödie, mal Realismus, mal einen norddeutschen Sketch, und mal eine Tragödie von antikischen Ausmaßen zu inszenieren.

Im Zentrum steht ein junger Autor, Dramatiker, der den Auftrag hat, ein Stück über die Wende zu schreiben, und dabei kulturkritische Bedenken und spezifische Schreibprobleme entwickelt. Hast du keine Angst, dass dieses Thema zu theater-selbstbezüglich ist?

A.P.: Ich würde es mal positiv formulieren: dass darin genau der Charme dieser Autorenfigur und seiner Geschichte liegt. Er rackert sich zunächst an Schreibauftrag und Sprache ab, um nach und nach sich selbst auf die Spur zu kommen. Es beginnt mit der

³⁹⁰ Dieses Gespräch wurde mir freundlicherweise von der Dramaturgin Kekke Schmidt des Staatsschauspiels Stuttgart zur Verfügung gestellt.

Frage nach kulturellem Schöpfertum, nach dem, was Literatur, was Theater sein kann. Aber im Grunde geht es wesentlich mehr um einen Generationenkonflikt.

Genau. *Kulturproduktion* ist das eine große Thema des Stückes. Das andere ist *Familie*.

A.P.: Ja, es ist die Geschichte eines Sohnes, seines Vaters – und der früh verstorbenen Mutter, um deren Tod ein Geheimnis gemacht wird. Interessanterweise ist die *Sprache* übrigens nicht nur Thema des Autors, sondern bestimmt zu einem großen Teil auch die Beziehung zwischen Vater und Sohn. Es wird viel gesprochen und viel geschwiegen, und immer wieder wird Kindheit zitiert: Vergangenes wird sowohl beschworen als auch verschwiegen. Kommunikation bzw. kommunikative Unfähigkeit ist immer die Basis von Familie, die Basis auch des Leidens in und an der Familie.

Man kommt aus den alten Mustern nicht heraus...

A.P.: In diesem Stück liest man in die Gespräche viel viel *Zeit* hinein. Die Abgeschiedenheit der Insel wird atmosphärisch spürbar. Es geht um eine bestimmte Sprechweise zwischen Vater und Sohn, eine sehr norddeutsch geprägte Mentalität.

Iris, wie überträgt man das auf die Bühne?

Iris Kraft: Die realen Orte – Föhr und Berlin – standen komischerweise nicht so im Vordergrund. Eher das Metaphorische der „Insel“: auch die Insel von Vater und Sohn, die Isolation, die Abgeschiedenheit. Es geht in diesem Stück auch sehr wesentlich um Erinnerung. Dass Erinnerung sich verändert im Laufe des eigenen Lebens. Es geht ja auch um die Wende: Viele Dinge der DDR sind etwa nach zwanzig Jahren deutscher Einheit nicht mehr greifbar, selbst wenn man von dort kommt, so wie ich. Oder wenn man zwanzig Jahre in einer Wohnung gelebt hat, weiß man später oft nicht mehr genau, was stand an welchem Fleck. Deshalb habe ich eine Art „unmaterieller“ Bühne gesucht. Der Ort entmaterialisiert sich in der Erinnerung, wird zu einer transparenten Schwimmbase.

Verdrängtes Kernstück der Erinnerung ist eine psychotische Erkrankung der Mutter des Autors. Wie gehen Vater und Sohn damit um? Welche Rolle spielt dies Trauma in ihrer Beziehung?

A.P.: Also zunächst haben sie eine ganz normale Vater-Sohn-Beziehung, mit allen Sympathien und allen Formen von allergischer Reaktion, von „Genervtheit“, wie der Sohn immer sagt: der Vater *nervt* ihn einfach wahnsinnig. Was mir sehr heutig erscheint, ist dass der Sohn das Problem hat, sich immer noch als Kind wahrgenommen zu sehen, permanent mit seinem eigenen Erwachsensein zu hadern. Und das ist ja nun mal ein wesentliches Thema in unserer Gesellschaft: Wir wollen oder können nicht richtig erwachsen werden.

Im Stück offenbart sich dann immer stärker die traumatische Prägung des Vater-Sohn-Verhältnisses durch die Krankheit der Mutter. Doch schließlich ist der Autor auch Autor genug, diese Krankheit dann wieder literarisch zu „verwerten“, „Kapital daraus zu schlagen“. Was der Vater aufgreift im Vorwurf an den Sohn, sämtliche Lebensbereiche, ja die eigene Biografie „auszuschlachten“ im Sinne der Kommerzialisierung. Und da erweist sich der Vater, der im Grunde ein „einfacher Mann“ ist, als sehr kluger Diagnostiker und Kritiker einer Gesellschaft, die gnadenlos alles verwertet. Und wozu, im Einzelfall? Um berühmt zu werden, um ein Popstar zu werden.

Das Thema Wende, das der junge Autor als ihm aufgebürdete Last empfindet, spielt das eine große Rolle für die Inszenierung?

A.P.: Naja, zunächst ist es der äußere Antrieb, den Vater überhaupt aufzusuchen und in das Jahr 1989 zurückzugehen, das eben auch in der Familiengeschichte eine große Rolle gespielt hat. Die Suche nach den großen Themen ist ja durchaus ernstgemeint, und dass diese Suche dann auf die Suche nach sich selbst und der verschütteten Familiengeschichte führt, die nicht nur banal, sondern auch sehr reich ist, ist auch eine Entdeckung. Das Stück hat übrigens auch sehr komische und ironische Seiten.

Iris, wie geht es dir damit, dass der Autor das Thema Wende als künstlich aufgebauscht empfindet?

I.K.: Ich kann das gut verstehen. Für eine spätere Generation ist das zunächst mal sehr abstrakt, und dann auch abgedroschen durch die Medien usw. Da setzt dieser Überdruß ein: das haben wir schon tausendmal gehört, und alles sind nur noch Klischees. Obwohl ich selber aus der DDR komme, kann ich z.B. weder genau sagen, „wie war die DDR?“, kann es immer weniger, noch kann ich wirklich sagen, „Wie war die Wende? Was ist überhaupt passiert?“ Je mehr ich darüber sehe und höre, desto aufgelöster erscheint mir die eigene Geschichte. Mich interessiert das insofern sehr. Aber ich kann gut verstehen, dass das einem 25Jährigen erstmal fremd ist.

A.P.: Umgekehrt empfinde ich es als Erfahrungsarmut, dass ich nie meine ganze Welt neu erfinden musste, weil plötzlich alle Orientierungspunkte zusammengebrochen sind. Dass ich etwas, was der Wende aus Ostsicht vergleichbar wäre, nie persönlich erlebt habe.

Annette, du inszenierst häufig Klassiker, zuletzt „Iphigenie“, „Clavigo“, auch „Frühlings Erwachen“ könnte man so nennen. Aber hast natürlich auch Erfahrung mit Dramatisierungen – Roman: „Werther“, Film: Kaurismäki, „Der Mann ohne Vergangenheit“, sowie mit neuen Stücken und Uraufführungen. Wie unterscheiden sich die Arbeitsprozesse? Was ist dir lieber?

A.P.: Die Mischung ist natürlich perfekt. Im Grunde fühle ich mich den neuen Stoffen mehr zugetan – das kann auch ein Roman sein, wie „Stier“ von Ralf Rothmann, das ist ein toller Stoff, der viel mit meiner eigenen Biographie zu tun hat. Aber gut ist es, immer wieder ganz unterschiedliche Geschichten zu erzählen und damit unterschiedliche Perspektiven und Erlebnisse von Menschen und Welt.

10. Abstract

Angesichts der aktuellen Lage der Gegenwartsdramatik, der Flut an neuen Stücken junger Autoren, unzähligen Stückemärkten, Auftragswerken, Stückwettbewerben, Hausautorenschaften, Uraufführungen und der Diskussionen um deren Nachspielbarkeit und Nachhaltigkeit ist die Konzentration auf den Theatertext wieder ins Zentrum der Aufmerksamkeit gerückt. Mit diesen Theatertexten hat sich auch die Rolle und Position des Autors geändert, sowie seine Arbeit bei der Ausführung seines Textes. In der folgenden Arbeit wird dargelegt, inwiefern sich gegenwärtige Entwicklungen der deutschsprachigen Gegenwartsdramatik auf den Autor dieser Dramatik und seine Texte auswirken, was sie für den Autor und auch für das Theater bedeuten. Am Beispiel des Autors Nis-Momme Stockmann und seines Theatertextes „Kein Schiff wird kommen – eine Fläche“ (2010) wird eine gegenwärtige Schreibstrategie genauer beleuchtet und die Position des Autors analysiert. Nach einer Aufarbeitung der zahlreichen Diskussionen um die Rolle des Autors in der Literaturwissenschaft werden die auffälligen Parallelen zwischen dem Autor Stockmann und seinem Protagonisten, der ebenfalls Autor ist untersucht. Es wird erläutert inwieweit er sich in seine Figur eingeschrieben hat, wie dies aus unterschiedlichen Rezeptionswinkeln zu lesen ist und was es für die Position und Rolle des Autors bedeutet. Die mithilfe einer Textanalyse herausgearbeitete Autorintention Stockmanns wird durch eine Untersuchung der Inszenierung der Uraufführung des Textes am Schauspiel Stuttgart (2010) vertieft.

11. Lebenslauf Annika Heß

Geboren am 24. September 1983 in Karlsruhe (Deutschland)

Ausbildung

1994-2003 Abitur am Helmholtz-Gymnasium Karlsruhe, Musischer Zweig

2003-2005 Studium der Architektur an der Universität Stuttgart

2006-2013 Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien

Sonstiges

2005-2006 Regiehospitanzen am Badischen Staatstheater Karlsruhe

„Prinzessinnendramen“ (E. Jelinek), Regie: Michael Simon

„Die Physiker“ (F. Dürrenmatt), Regie: Florentine Klepper

„Das Käthchen von Heilbronn“ (H. von Kleist), Regie: Crescentia Dünsser,
Otto Kukla

2007 Regiehospitanz am Staatsschauspiel Stuttgart

„Die Dritte Generation“ (nach R. W. Fassbinder), Regie: Hasko Weber

2008 Innenrequisitenassistenz bei Cologne Film, Fernsehfilme

„Wilsberg – Das Jubiläum“ und „Wilsberg – Der Mann am Fenster“,
Regie: Reinhard Münster

2010 Praktikum in der Redaktion „Kultur“ der Badischen Neuesten Nachrichten
Karlsruhe (BNN)

2010 Regiehospitanz am Akademietheater Wien

„Nur Nachts“ (UA, S. Berg), Regie: Niklaus Helbling

2010 Mitarbeit bei den Werkstatttagen 2010 am Burgtheater Wien

2010 Dramaturgiehospitanz am Burgtheater Wien

„Was ihr wollt“ (W. Shakespeare), Regie: Matthias Hartmann; Dramaturgie:
Plinio Bachmann

2011 Assistenz in der Presse- und Öffentlichkeitsarbeit der XX. Baden-
Württembergischen Theatertage am Badischen Staatstheater Karlsruhe

seit 2012 Actors & Company Künstleragentur GmbH Wien