

SWR2 Essay

“Ich habe das Theater immer geliebt, und...”

Von Charlotte Roos

Sendung: Montag, 19. Oktober 2020

Redaktion: Michael Lissek

Regie: Karin Hutzler

Produktion: SWR 2020

SWR2 Essay können Sie auch als Live-Stream hören im **SWR2 Webradio** unter www.SWR2.de, auf Mobilgeräten in der **SWR2 App**, oder als **Podcast** nachhören:
<http://www1.swr.de/podcast/xml/swr2/essay.xml>

Bitte beachten Sie:

Das Manuskript ist ausschließlich zum persönlichen, privaten Gebrauch bestimmt. Jede weitere Vervielfältigung und Verbreitung bedarf der ausdrücklichen Genehmigung des Urhebers bzw. des SWR.

Kennen Sie schon das Serviceangebot des Kulturradios SWR2?

Mit der kostenlosen SWR2 Kulturkarte können Sie zu ermäßigten Eintrittspreisen Veranstaltungen des SWR2 und seiner vielen Kulturpartner im Sendegebiet besuchen. Mit dem Infoheft SWR2 Kulturservice sind Sie stets über SWR2 und die zahlreichen Veranstaltungen im SWR2-Kulturpartner-Netz informiert. Jetzt anmelden unter 07221/300 200 oder swr2.de

Die neue SWR2 App für Android und iOS

Hören Sie das SWR2 Programm, wann und wo Sie wollen. Jederzeit live oder zeitversetzt, online oder offline. Alle Sendung stehen sieben Tage lang zum Nachhören bereit. Nutzen Sie die neuen Funktionen der SWR2 App: abonnieren, offline hören, stöbern, meistgehört, Themenbereiche, Empfehlungen, Entdeckungen ...

Kostenlos herunterladen: www.swr2.de/app

ICH HABE DAS THEATER IMMER SEHR GELIEBT, UND –

von Charlotte Roos

Regie: Karin Hutzler

Redaktion: Michael Lissek

Die Essay-Redaktion warnt:

(mit einem kleinen Augenzwinkern)

**Das Lesen von Radio-Manuskripten
kann Ihren Hörgenuss
nachhaltig beeinträchtigen!**

Laden Sie sich das AUDIOFILE herunter!

ICH HABE DAS THEATER IMMER SEHR GELIEBT, UND

Radiomeldung(en) von März 2020 zu Schließungen der Theater in der Schweiz, Österreich und der BRD

ICH HABE DAS THEATER IMMER SEHR GELIEBT, UND –

ABER –

ICH

Im Figurenregister einiger meiner Theatertexte tauchen nicht weiter beschriebene ICH-Figuren auf. Damit ist in keinem der Texte gemeint, dass die ICH-Figur mit mir übereinstimmt, dass da eine autobiografische ICH-Person durch mein Schreiben spazieren soll. Diese ICH-Figuren haben mit mir das weibliche Geschlecht gemeinsam, das schon, es sind Frauen, die da ICH sagen, aber ansonsten gibt es keine von mir intendierten Übereinstimmungen. ICH sagt jede Frau, wenn sie sich in der ersten Person Singular zu Wort meldet, und diese ICH-Figuren, ICH-Frauen vertreten eine radikal subjektive Perspektive, sie sollen vehement ICH sagen und sich selbst meinen. Aber eben nicht MICH.

Wenn ich aber

hier,

jetzt,

ICH

sage, meine ich wirklich **MICH**.

Wenn Roland Barthes, Roland Barthes meinte, als er sagte

„Ich habe das Theater immer sehr geliebt, und dennoch gehe ich fast nie mehr hin“,

ist das hier jetzt Charlotte Roos, die **Charlotte Roos** meint, wenn sie sagt,

ICH HABE DAS THEATER IMMER SEHR GELIEBT, UND, ABER –

ICH HABE

„Ich habe“ bedeutet in meinem Fall, dass ich, seit ich, zuerst als Schülerin, dann als Abiturientin, dann als Studentin, dass ich, obwohl ich mich anfangs fast immer gelangweilt habe, dass ich trotzdem immer wieder hin gegangen bin. Ich. Ins Theater.

Denn spätestens nachdem ich durch einen Freund, dessen Mutter – und durch zwei Freundinnen, deren Vater – sobald ich ein bisschen mehr Einblick erhalten hatte, ist das wirklich sofort Liebe gewesen. Zum Theater.

Zunächst ging ich ins Theater als Zuschauerin, ich kannte nur die normalen Publikumswege, Theaterkasse, Garderobe, Foyer, Toiletten, Zuschauerraum, Licht aus, und dann ging das los. Das ging dann los, und ich habe mich manchmal gelangweilt, manchmal geschlafen, aber auch immer etwas gefunden. Etwas, und wenn es auch nur ein kleiner Moment, ein Blick, eine Geste, ein Gesicht, ein Körper, ein Bild, ein Licht, ein Schatten, ein Knall war – **ICH HABE** aus dem Theater immer einen Moment für mich mit nach Hause genommen, einen Satz, einen Gedanken und bin wiedergekommen.

ICH HABE DAS THEATER

Und das Theater war für mich damals wirklich nur das Theater. Mir fehlte jede Ahnung vom Theaterbetrieb, vom Theaterwissenschaftsbetrieb, von einer Theaterszene, einer freien Szene oder gar einer Theaterliteraturszene. Ich habe mich für die Regisseur*innen nicht interessiert, ich kannte die Regieteams nicht, ich ging nicht durch den Bühneneingang, kannte das Inspizientenpult nicht, wusste nichts über die Schauspielensembles, die vor und nach der Vorstellung in der Kantine anzutreffen waren, und ich fühlte noch nicht, was ich heute bei einem lang anhaltenden Applaus fühle.

Ich habe nicht besonders viel applaudiert, nicht Bravo und auch nicht Buh gerufen, aber ich bin immer wieder hingegangen. Ins Theater. Ohne irgendeine Ahnung zu haben. Ich war Zuschauerin

und ging ins Theater, um das Theaterstück eines bestimmten Autors, eigentlich nie einer Autorin, anzusehen.

Zu Hause gab es wenig Berührung mit dem Theater, im Gegenteil, es kam nicht gut an, „Theater zu machen“. Ein Schauspieler war einer, der eine Schau macht, das war bei Kindern vielleicht süß oder ganz lustig, aber ein Erwachsener, der eine Schau machte oder gar als Schauspieler bezeichnet wurde, war ein Arschloch. Was selbstverständlich für Menschen galt, die nicht im eigentlichen Sinne Schauspieler waren, die eben gerade nicht professionell SCHAU SPIELTEN.

Es gab in meinem sozialen Umfeld wenig Verständnis dafür, Theater zu machen oder Zirkus oder sich vor anderen „zu produzieren“ und in den Vordergrund zu stellen. Auch die Idee der Selbstverwirklichung wurde in diesem Umfeld häufig missverstanden als ein Zu viel von sich selbst und dem eigenen Ego sprechen. Mütter, damals kaum Väter, meiner Schulfreund*innen, die, nachdem sie die Kinder leidlich groß gezogen hatten, zu viel darüber sprachen, was sie nun für sich selbst beanspruchten, waren irgendwie auch Schauspielerinnen, naja, oder Selbstdarstellerinnen, die machten ein bisschen viel Aufhebens, Gedöns, ein bisschen viel Wind um sich selber, die nahmen sich selbst zu ernst.

Von zu Hause aus hatte ich, kurz gesagt, zum Theaterbetrieb keine Eintrittskarte.

Theater und Literatur kamen als ausgeübte Künste in meiner Welt so gut wie nicht vor. Als ein Traum von der Schriftstellerei sehr wohl, als geisteswissenschaftliches oder möglicherweise noch als journalistisches Interesse auch, aber nicht unmittelbar für mich als Ausdrucksform.

ICH HABE DAS THEATER IMMER –

Als ich dann nach meinem Studium schon eine Weile am Theater gearbeitet hatte, als Regiehospitantin zuerst und dann als Regieassistentin, stellte ich irgendwann fest, dass die Theaterleute, vor allem die in der Theaterleitung, die gleiche Einstellung dazu hatten, sich selbst zu produzieren, sich wichtig zu nehmen, sich in den Vordergrund zu stellen, wie das soziale Umfeld, aus dem ich kam. Jedenfalls was mich betraf.

Der Theaterintendant benutzte nur ein anderes Wort, um mich zurück zu pfeifen: **Befindlichkeit**.

Meine Befindlichkeiten hatte ich für mich zu behalten. Es gab einen Konsens darüber, dass man seine „Befindlichkeiten“ in einem größeren Arbeits- bzw. Theater- bzw. Kunst- und Gesellschaftszusammenhang zurückzustellen hatte. Das hieß für mich, dass man eben auch im Theater lieber kein Theater machte, und das schien vor allem für die schlecht bezahlten festen Assistentinnenpositionen zu gelten.

Ich räume ein, dass ich vermutlich immer noch keine Ahnung vom Theaterbetrieb hatte, dass ich nicht dazugehörte, dass mir immer noch der große Kontext fehlte, aber dass ein Theaterintendant mir jeden künstlerischen Anspruch von vornherein absprach, dass ein Beleuchtungschef mich zur Seite nahm, um meinen Ton zu rügen, wenn ich bei all meiner Bereitschaft zur Selbstaussbeutung mal ein bisschen deutlicher wurde, dass ein Schauspieler mich in meiner Funktion als Abendspielleiterin in meine Schranken verwies und mir prophezeite, ich sei doch ohnehin nur hier, um weggeheiratet zu werden, damit hatte ich in meiner Naivität im Theater nicht gerechnet.

Das Adjektiv **befindlich** hatte ich vor meiner Zeit am Theater nicht gekannt. Ich war es gewöhnt, in meinem familiären und schulischen Umfeld möglichst gruppenfähig und nicht affektiert, exaltiert, egozentrisch zu sein. Mich nicht wichtig zu machen, schon gar nicht lange beleidigt zu sein, und gegebenenfalls ehrlich zu sagen, wenn mir etwas nicht passt!

Umso irritierter war ich, **dass mir**, nachdem ich im Theater anfang, meine Ideen auszusprechen, Fragen und leise Forderungen zu stellen und ein gewisses Mitspracherecht zu beanspruchen statt dankbar zu sein, überhaupt dabei sein zu dürfen, **dass mir das** durchweg zu meinem Nachteil ausgelegt wurde.

In einem beruflichen Umfeld, wo es doch eigentlich die gängige Praxis hätte sein müssen, zu sagen, was man will, sich mit eigenen Ideen zu zeigen, neue Lesarten zu finden, über Sehgewohnheiten zu streiten, neue Formate zu suchen, ein bisschen, sagen wir mal, auffälliger zu werden mit dem, was man erzählen will...

Die Arbeit als Regisseurin habe ich damals durchaus als eine Möglichkeit des Erzählens, des Sichtbarmachens, Unterstreichens, Vergrößerns, Freistellens verstanden. Heute würde ich es vielleicht so formulieren, dass ich mir die Regiearbeit früher als eine Art von „Autorschaft“ vorgestellt habe, die ich gern übernommen hätte. Eine Übersetzungstätigkeit.

Als Regieassistentin und junge Regisseurin wurden meine Ansprüche, eine eigene Erzählweise

hervorzubringen, abwechselnd als anmaßend, befänglich, zufällig, neurotisch, jedenfalls als nicht passend, nicht angemessen, noch nicht ausreichend abqualifiziert. Als junge Regisseurin konnte und wollte ich mich zudem mit dem Widerspruch nicht abfinden, dass ich für die Arbeit mit den Schauspieler*innen eine **Autorität** darstellen sollte, die ich nie eingeübt hatte. Von Theaterleitung, Dramaturgie und Regie wurde den Assistent*innen wenig Autorität zugestanden. In der Regieposition wurde sie gleichzeitig gefordert und unterminiert, indem wir darauf hingewiesen wurden, dass wir froh sein konnten, am Ende unserer Assistenzzeit überhaupt die Möglichkeit einer eigenen Inszenierung zu bekommen. Es versteht sich von selbst, dass es keinerlei Wahlmöglichkeit gab, was den Stoff der Inszenierung anging.

ICH, WEIBLICH –

Es geht mir nicht primär darum zu unterscheiden, ob es mir als Frau am Theater anders gegangen ist als den jungen Männern in vergleichbaren Positionen. Die Statistiken, die auf den Symposien zur Stellung von Frauen in den darstellenden Künsten zusammengetragen wurden, sind da eindeutig. Es geht mir viel mehr um die Umgangsformen und Regietheaterstrukturen, auf die ich als Regiehospitantin, Assistentin, Regisseurin stieß und auf die ich heute als Autorin stoße.

Trotzdem muss ich, da ich eine Frau BIN, kurz feststellen:

Wenn ich gefragt würde, ob ich in meiner Zeit als Regiehospitantin, Regieassistentin, junge Regisseurin und Autorin sexistisch behandelt wurde oder Zeugin sexistischer Behandlung anderer Frauen wurde, dann würde ich antworten:

Beides. Andauernd.

Ich war und bin von den Machtstrukturen im Theaterbetrieb als Frau, Assistentin, Regisseurin, Autorin und Mutter ungleich härter betroffen als meine männlichen Kollegen. Und ich bin als Künstlerin in einem von Männern dominierten System nicht nur nicht unterstützt, sondern immer wieder übergangen und komplett ignoriert worden.

Vor allem aber bin ich in einem unzeitgemäß hierarchisch organisierten Regietheaterbetrieb hemmungslos ausgebeutet worden und habe mich bereitwillig selbst ausgebeutet. So lange, bis ich bemerkt habe, dass diese Art der Ausbeutung nicht zielführend ist, und dass sie mir kaum oder gar nicht zu größeren Ausdrucksmöglichkeiten im Theater verhilft.

Damals schien mir ein Ausweichmanöver das einzig richtige zu sein, um eben diese Ausdrucksmöglichkeiten zu erweitern, um mehr Platz und mehr Zeit zu haben, etwas sichtbar zu machen, zu vergrößern, zu unterstreichen, frei zu stellen, etwas aus einem von mir gewählten Blickwinkel heraus zu betrachten. Zu schreiben.

Da meine Versuche, im Theaterbetrieb Theater zu machen oder an eine „Autorschaft“ zu kommen, trotz eigener Textfassungen wenig erfolgreich waren, musste ich mir endlich die **Autorität** und Autonomie, die ich als Künstlerin benötigte, selbst zuschreiben. Und schrieb.

ICH HABE DAS THEATER IMMER GELIEBT

Natürlich landete ich auch schreibend immer im Theater. Und wieder ohne Theater zu machen, fürchte ich, denn gleich bei meiner ersten Uraufführung musste ich mich erneut in Unbefindlichkeit üben. Ich hatte den Text als Installation geschrieben. Für drei Schauspieler*innen und für eine Reihe von Fotografien, die das Bühnenbild maßgeblich bestimmen sollten. Aber nicht nur, dass die Fotografien nicht im Bühnenbild auftauchten, die ganze Anordnung war auch sonst Welten entfernt von meinem Grundgedanken. Stattdessen wurde auf die Bühne gestellt und probiert, was das Regieteam sich so dachte. Bei der einzigen Probe, bei der ich nach der Leseprobe noch teilnehmen durfte, war es für Fragen oder Einwände zu spät. Ich übernachtete bei der Regie führenden Anfängerin, die sich mit einer Dramaturgin des Theaters eine Wohnung teilte, auf der Luftmatratze, aber hey, egal, ich wollte nicht befänglich sein, nicht beleidigt, kein Theater machen.

Nach der Uraufführung hatte ich mich mit scharfer Kritik auseinanderzusetzen, die mich natürlich auch deswegen frustrierte, weil Erfolg oder eben Misserfolg einer Uraufführung nicht unwesentlich daran beteiligt ist, ob ein Text ein weiteres Mal auf die Bühne kommt. Oder eben, wie in diesem Fall, nicht. Die schlechten Besprechungen trafen mich, und zwar vor allem mich als Autorin dieses meines ersten uraufgeführten Theatertextes, und ich brauchte lange, mich von diesem ersten Regiezugriff zu erholen.

Regisseur*innen griffen in der Folge allerdings weiter zu auf meine Theatertexte, denn die sind, wenn sie einmal für kleines Geld dem Verlag, den ich glücklicherweise gefunden oder der mich gefunden hatte, abgekauft wurden, für beinahe jeden Zugriff durch die Regie offen. Die Betitelung „Uraufführung“ schützt wenig, sie dient allein den Marketing-Interessen des Theaters, das sich damit als Institution ausweisen kann, die sich mit Gegenwartstheater befasst. Ich wies mich weiter dadurch aus, nicht befindlich zu sein, denn auch als junge Autorin musste ich ja froh sein, überhaupt uraufgeführt zu werden. Wiederholt wurde mir von Dramaturg*innen mitgeteilt, dass sich leider keine Regisseurin, schon gar kein Regisseur finden ließ, der oder die an meinen Theatertexten ihren oder seinen Regiezugriff erproben möchte. Sobald allerdings die Regieposition bezogen war, wurde von dort aus umso fester zugegriffen. Bei den Uraufführungen meiner ersten Theatertexte gerne von Nachwuchs-Regisseur*innen, die mir ihren Zugriff nur höchst ungern vor der Premiere erklären mochten.

Dramaturginnen und Dramaturgen fielen als Vermittler zwischen mir und der Regie aus. Beim Schlussapplaus der Uraufführungen brachten sie die Blumensträuße. Ansonsten arbeiteten sie beinahe ohne Ausnahme der Regie, den Regieteams zu, was für sie in einer Regietheaterstruktur ohne Zweifel auch Sinn macht. Dramaturgie ohne Regie ist in einem Regietheatersystem auf der Ebene der einzelnen Produktionen schlichtweg bedeutungslos. Es bleibt den Dramaturginnen und Dramaturgen, betrachte ich es aus ihrer Perspektive, auch nichts anderes übrig, als Autor*innen an die Regie „auszuliefern“, wie der Autor und Regisseur Kevin Rittberger es einmal genannt hat.

Bei den Proben meiner Theatertexte stand ich folglich als Einzelne regelmäßig einer Gruppe aus Regisseur*in, Dramaturg*in, Bühnen- und Kostümbildner*in, manchmal auch Videokünstler*in, Musiker*in und Choreograf*in gegenüber, die es mir nicht gerade leichter machte, mit den Spieler*innen überhaupt ins Gespräch zu kommen. Obwohl ich den Austausch suchte, immer noch suche und weiter suchen werde.

A propos Austausch. Bei meiner zweiten Uraufführung wurde eine Ärztin der Hautklinik zu den Proben gebeten, um eine im Text beschriebene Symptomatik näher zu erklären. Nicht dass ich etwas dagegen hätte, wissenschaftliche Expertise zu bestimmten Themen hinzuzuholen. Im Gegenteil. Dass aber eine Dermatologin Zutritt zum Theater hatte, weil im Stück eine Hautkrankheit auftaucht, dass ein Profikoch zu Rate gezogen wurde, weil in dem Text auch

gekocht wird, während ich gebeten wurde zu Hause zu bleiben, ist mir dann doch ein bisschen zu viel Zugriff gewesen, für ein bisschen zu wenig Zuspruch, und es kam zu massiven Fremdheitsgefühlen dem Theaterbetrieb, **nicht dem Theater**, gegenüber.

ICH HABE DAS THEATER IMMER SEHR GELIEBT UND –

Ich habe trotzdem einige Zeit beinahe ausschließlich als Bühnenautorin gearbeitet. Ich habe weitere Regiezugriffe erlitten. Ich habe einige Förderprogramme durchlaufen, einige Auszeichnungen erhalten. Einmal sogar, für mein drittes Stück, das in einer szenischen Lesung bei einem Wettbewerb präsentiert wurde, einen hochdotierten Jurypreis und den Publikumspreis, der in der Uraufführung des Stückes bestand. Dieser Publikumspreis brachte mir und meinen damaligen Verlegern zunächst einen Streit um das Uraufführungshonorar ein, denn es sollte keins gezahlt werden. Unsere Frage nach einer Vergütung der Uraufführung wurde als Maßlosigkeit aufgefasst, hatte die Autorin, **also ich, hatte ich** doch schon den hochdotierten Jurypreis erhalten. Hätte aber **nicht ich, sondern** eine andere Wettbewerbsteilnehmer*in den Publikumspreis und somit die Uraufführung gewonnen, hätte dieser Gewinn für sie oder ihn dann bedeutet, dass sie dem Theater ebenfalls ihr Stück schenken sollten? Auch ohne das Geld des von reichen Bürgern gestifteten Jurypreises gewonnen zu haben? Aus Freude darüber überhaupt aufgeführt zu werden? Oder um zu befördern, dass das Theater sich nur so lange für neue Dramatik stark macht, wie es Fördergelder von außen gibt und nicht vom jeweiligen Theater selbst die Kosten für die Arbeit an neuen Texten getragen werden müssen?

Ich bekam schließlich ein geringfügiges Uraufführungshonorar und in der Folge einen weiteren Streit um die Produktion dieses Stückes. Denn ich traute mich, zur Regiefassung meines Textes und damit zur „Autorschaft“ von Regie und Dramaturgie ein paar Fragen zu stellen, worauf ich – mal wieder – von den Proben ferngehalten wurde.

Nachdem ich nun das erste Mal wegen der Produktion einer meiner Theatertexte ein bisschen Theater gemacht und auf meine „Autorschaft“ gepocht hatte, meine Befindlichkeiten voll ausgelebt und bestimmte, auch finanzielle Ansprüche erhoben hatte, versuchte ich zwischenzeitlich die gegenteilige Strategie zu fahren. Die bestand nicht nur darin, kein „Theater

zu machen“, sondern sich – **also ich mich** – vom Theater möglichst fernzuhalten, und die anderen Beteiligten, machen zu lassen.

ICH HABE DAS THEATER IMMER SEHR GELIEBT UND DENNOCH –

Ein befreundeter Schauspieler hat mal zu mir gesagt, als Autorin müsse ich wie ein Planet sein und auf meiner eigenen Umlaufbahn bleiben. Damit konnte ich eine Zeit lang etwas anfangen. Diese Planetenfantasie erlaubte es mir, für das Theater zu schreiben, ohne mich von den enormen Anziehungs- und Abstoßungskräften des Betriebs aus meiner Konzentration reißen zu lassen. Ich arbeitete für mich allein.

Während ich also auf meiner Umlaufbahn und mit meinen Kindern beschäftigt kreiste, bekam ich Einladungen zu Autorenförderprogrammen, zweimal sogar mit sehr glücklichen Erfahrungen. Ich habe selten Theaterproben besucht, übrigens auch, weil der Theaterbetrieb rekordverdächtig ist, was die Unvereinbarkeit von Beruf und Kindern angeht. Ich habe trotzdem dies und das und jenes und immer mit viel Konzentration, mit noch mehr Freude und mit mehr oder weniger, in der Tendenz immer weniger Geld an verschiedenen Theatern ausprobiert.

Ich habe das Geschehen im Betrieb aus der Ferne weiterverfolgt. Auch weil mir als Planet das Networking nicht entging, das andere Autor*innen betrieben. Weil ich eine Sehnsucht nach den Diskussionen hatte, die bei der Theaterarbeit aufkommen. Vielleicht auch, weil es mir damals schon dämmerte, dass ich es mir nicht leisten konnte, ein Planet zu sein.

2009 nahm ich im Haus der Berliner Festspiele an einem Symposium mit dem Titel „Schleudergang Neue Dramatik“ teil. Damals schien die neue Dramatik noch schützenswert zu sein, es ging unter anderem darum, langfristige Arbeitsverhältnisse zwischen Theatern und Dramatiker*innen zu schaffen, über Fördermodelle für über 35-jährige Autor*innen nachzudenken und durchgängige Autor*innenbiographien zu ermöglichen. Es ging um angemessene Bezahlung und darum, den Autor*innen Voraussetzungen zu schaffen, die es ihnen erlaubten, gute Texte zu schreiben. Als Gegenleistung wurde „Welthaltigkeit“ von uns gefordert. Auch wenn niemand so recht wusste, wie diese Welthaltigkeit aussehen sollte. Ich stellte sie mir als das Gegenteil von Befindlichkeit vor.

Fünf Jahre später aber war dann, Welthaltigkeit hin oder her, schon von Überförderung die Rede. Thomas Oberender, Leiter der Berliner Festspiele ist nur einer von vielen, die plötzlich die Bedeutungslosigkeit von Bühnenautor*innen heraufbeschworen. Ich als Dramatikerin fühlte mich, als sei ich in der Vergangenheit immer zu Partys gegangen, zu denen ich gar nicht eingeladen gewesen war. Es gab und gibt zwar einige gute Förderungen für Bühnenautor*innen, Wettbewerbe, Preise, aber wenn man die – egal ob preisgekrönt oder nicht – durchlaufen hat, gilt trotzdem, dass Theaterautor*innen zum Theaterbetrieb kaum Zutritt kriegen.

Zu einer Podiumsdiskussion mit dem Titel „Innehalten“, an der ich 2014 bei den Autorentheatertagen am Deutschen Theater Berlin teilnahm, muss ich heute sagen:

Immerhin nahm ich teil. Noch dazu als Autorin. Noch dazu, obwohl ich mich zwangsläufig schon länger darin übte, „innezuhalten“.

Wenn es um die Überförderung von Dramatiker*innen ging, ging es gleichzeitig um das System, um Stückemärkte und Marktmechanismen. Um Stückewettbewerbe und Wettbewerbsdynamiken. Immer wieder war und ist die Rede von „dem Fördersystem“, „der Autorenförderung“, dabei sitzen in den Gremien und Ausschüssen und Jurys dieses Fördersystems mehrheitlich die Theaterschaffenden selbst. Intendant*innen, Regisseur*innen, besonders Dramaturg*innen sind Teil des Fördersystems, niemand hat diese Systemplayer jemals gezwungen, eine Autor*in zu fördern, die sie gar nicht fördern wollen. Es ist wichtig, gerade in der Förderung von Bühnenautor*innen nicht innezuhalten. Persönlich habe ich überförderte Autor*innen nie kennengelernt. Ich kenne vor allem prekär lebende Autorinnen und Autoren, die ohne Förderung und ohne sich vom Theaterbetrieb gefordert zu fühlen, ihre Arbeit machen.

Wenn über die Zusammenarbeit mit und die Förderung von Autor*innen nachgedacht wird, sollten verschiedene Theaterformate nicht gegeneinander ausgespielt werden. Roman- und Filmadaptionen, Stückentwicklungen, wo der Text erst auf den Proben entsteht, Recherchetheaterprojekte, Klassikerüberschreibungen, dokumentarische Theaterformate koexistieren mit herkömmlicheren Theatertexten. Die Überlegung muss immer noch sein, wie

Gegenwartsdramatik bzw. Gegenwartspostdramatik seitens der Institutionen gestärkt wird, ohne ausgerechnet den Autor*innen Überförderungskrankheiten zu diagnostizieren.

Während ich 2014 noch glaubte, als Theaterautorin existieren zu können, sehe ich heute, dass die Krise der Gegenwartsdramatik darin besteht, dass sich der Theaterbetrieb Texte und Formate, die gerade gebraucht und gewünscht werden, selber schreibt.

Der Regietheaterbetrieb lässt sich kosten- und zeiteffizient die Texte, die er gerade haben will, am Haus entwickeln, schreiben und überschreiben. Theaterautor*innen bleiben draußen. Sie werden manchmal als Textlieferant*innen gebraucht, aber auch nur, wenn sie Textbaukästen bereithalten, die genug Textmaterial enthalten, um dem Zeitgeist maximal zu entsprechen. Wenn sie als Textdienstleistung auf Zuruf der Regie hier und da schnell eine Textpassage zu schicken bereit sind, die ins Regiekonzept passt. Auf Sprache und Eigensinn einzelner Autor*innen kommt es dabei nicht an. Stattdessen entstehen Texte, die die Erfordernisse einer ganz bestimmten Produktion an einem bestimmten Haus für eine bestimmte Regisseur*in und ein bestimmtes Ensemble in einem bestimmten Bühnen- und Kostümbild erfüllt. Es entstehen aber keine Texte, die an anderen Theatern Interesse erwecken und dementsprechend zum Lebensunterhalt der Theaterautor*in beitragen könnten.

Ganz sicher ist nicht das postdramatische Theater dafür verantwortlich, dass sich die Stellung und Rolle von Autor*innen am Theater derart gewandelt hat. Schon gar nicht, wenn wir Postdramatik als eine Praxis begreifen, die auf kollektiven Prozessen und dem Wunsch nach enthierarchisiertem Arbeiten basiert. Zum 15. Geburtstag seines Buches „Postdramatisches Theater“ im Jahr 2014 hat Hans-Thiess Lehmann auf Einladung des Heidelberger Stückemarktes noch mal festgestellt:

„Sofern ein Autor in einer postdramatischen Theaterarbeit eine Rolle spielt und sich nicht beispielsweise auf die Formulierung und Dramaturgie von dokumentarischem Material zurückzieht, so ist es jetzt wie ehemals die Kraft und der Ideenreichtum seiner Sprache, die über den Rang und die Qualität eines Textes entscheiden.“

Die Stellung von Autor*innen im Theaterbetrieb ist eben keine Frage der Formate, der Form, der Fiktionalisierung, der Mittel oder des postdramatischen Paradigmas. Es ist eine Frage der Macht.

Nicht von ungefähr fängt Lehmanns Satz mit

Sofern

an, Hans Thiess Lehmann sagt,

Sofern ein Autor eine Rolle spielt...

Es ist nicht das Problem, wie wir erzählen, wie wir für das Medium Theater schreiben, es ist die Frage, wer das Medium Theater nutzen darf und **wer** es ist, der schreibt?

Wer darf erzählen, wer darf seine Perspektive einbringen oder die Perspektive einer Figur oder keiner Figur vorgeben? Wer spielt für die Narration oder auch für die Vermeidung einer Narration in unserem Theaterbetrieb eine Rolle?

Ich war als Autorin an dramatischen und postdramatischen Theaterarbeiten beteiligt, ich habe als Autorin und Regisseurin im öffentlichen Raum, in der Straßenbahn, im Schaufenster sichtbares und unsichtbares Theater gemacht. Ich habe in allen möglichen Konstellationen gearbeitet. Im Team mit anderen Autor*innen, mit Regisseur*innen, Dramaturg*innen, Musiker*innen und am liebsten mit den Spieler*innen.

Ich habe neben schlecht entlohnter Textarbeit gleichzeitig zu Hause die Rolle der Mutter gespielt und große Teile der gar nicht entlohnten Care-Arbeit gemacht. Ich bin mehr oder weniger auf meiner Theaterumlaufbahn geblieben, ich habe Gebrauchstexte und Prosa und manchmal für Magazine, aber viel lieber für die Bühne geschrieben. Ich habe das Theater immer geliebt, ich habe einen gewissen Stolz empfunden, als Mutter von zwei Kindern, und obwohl der Theaterbetrieb nie auf mich gewartet hat, eine bis anderthalb literarische Arbeiten im Jahr geschrieben zu haben. Arbeiten, die im Theater zur Aufführung kamen, an einem Ort, an dem Menschen sich versammeln, der von Kopräsenz lebt, an dem zwischen Bühne und Zuschauerraum eine Interaktion – und Widerspruch aus dem Zuschauerraum – immerhin möglich ist.

In all dieser Zeit sind die Rollen für Theaterautorinnen und Autoren im Theaterbetrieb, im

Regietheaterbetrieb immer mehr eingestrichen worden, bis –

Es ist, während ich als Planet auf meiner Umlaufbahn geblieben bin, im Theaterbetrieb die Sache mit der „AutorSCHAFT“ in Bewegung geraten. Dieser Autorschaft, den Autorschaften, steht man als schreibendes Individuum einigermaßen machtlos gegenüber, was dazu führt, dass sich nur eine überschaubare Zahl von einzelnen Autor*innen in einem Betrieb der multiplen Autorschaften durchsetzen kann.

Der Dramatiker und Regisseur René Pollesch sagte noch kürzlich in einem Interview mit der Münchner Abendzeitung, die erste Autorschaft habe in seiner Theaterpraxis jeweils die Bühnenbildnerin oder der Bühnenbildner. Es ist bekannt, dass der Text sich bei Pollesch-Produktionen im Verlauf der Probenarbeit mit den Spieler*innen entwickelt. Es ist Pollesch, der ihn dann aufschreibt. Es ist für ihn wahrscheinlich wenig schmerzhaft, in Fragen der Autorschaft großzügig zu sein. Die Aufteilung der Autorschaft in eine erste, zweite und weißnichtwievielte Autorschaft betrifft ihn kaum, denn als Regisseur und Autor kommen für ihn immer noch genug Autorschaften zusammen. Auch eine Hierarchie der einzelnen Autorschaft-Positionen muss ihn nicht bekümmern. Schließlich hat er sich, wie er in demselben Interview sagt, als Theaterautor um die Intendanz an der Berliner Volksbühne beworben. Mit dem Erfolg seiner Bewerbung hat er ab 2021, ob er will oder nicht, gewissermaßen eine Oberautorschaft inne.

Als Theaterautorin oder auch Textarbeiterin, wie Pollesch es nennt, frage ich mich, ob ich innerhalb des Theaterbetriebs überhaupt eine Autorschaft besitze, und wenn ja die wievielte? Wenn ich mit meiner Autorschaft nichts zu sagen, auch nichts mehr zu schreiben und schon gar keine Verdienstmöglichkeiten habe, dann kann ich als Planet auf meiner Umlaufbahn lange kreisen. Dann muss ich diese Umlaufbahn aber irgendwann als zu weit entfernt vom Zentralkörper betrachten. Ich bin Autorin ohne Anspruch auf Autorschaft, und das ist als Widerspruch unauflösbar.

ICH HABE DAS THEATER IMMER SEHR GELIEBT, UND –

Vor nicht allzu langer Zeit habe ich ein neues Ausweichmanöver versucht. Um meinen Spielraum

zu erweitern, meine Arbeit an der Sprache zu intensivieren, meine Lust auf „Autorschaft“ am Theater auszuleben.

Als Übersetzerin von spanischen Theatertexten fand ich den Begriff der Autorschaft sehr angemessen und stellte mich erstmals freiwillig in den Dienst eines anderen, eines Urhebers, eines anderen *Autors*. Ich arbeitete mit den Theatertexten Federico García Lorcas. Ich übersetzte, überschrieb, dichtete auch neu, wo es mir anders nicht möglich schien, und ich bin als Theaterautorin mit meiner Dosis Autorschaft lange nicht so einverstanden gewesen.

Auf der Suche nach lebenden spanischen Theaterautor*innen allerdings, bei der Lektüre unzähliger Theaterrezensionen in spanischen Medien, stieß ich in El País Ende 2019 auf die Überschrift

Hombre, muerto y clásico

die das Profil des meistgespielten Dramatikers Spaniens beschreibt. Der Artikel berichtet, aufwendig recherchiert und anhand von Statistiken gut belegt, die Entwicklungen im spanischen Theater. Die Zahlen zeigen, dass sich unter den 30! meistgespielten Dramatikern der letzten 40! Jahre nur vier befinden, die noch leben. Keine einzige Dramatikerin ist darunter. Bei der genaueren Betrachtung der einzelnen Jahrzehnte, steigen die Kurven leicht an. Zugunsten noch lebender Dramatiker zuerst. Dann zugunsten jüngerer lebender Dramatiker und zuletzt auch zugunsten von Dramatikerinnen. Das sind aber Entwicklungen der jüngsten Zeit, die in den Statistiken noch nicht sichtbar sind.

Meine erste Reaktion auf diese Zahlen war Niedergeschlagenheit. Ich meinte zunächst, dass wir im deutschsprachigen Theaterbetrieb, was die Produktion von Theatertexten lebender Autoren und Autorinnen angeht, weiter wären. Meine Arbeit als Übersetzerin spanischer Gegenwartsdramatik erschien mir jetzt wenig aussichtsreich, hatten die dazu gehörenden Dramatiker*innen doch schon auf spanischen Bühnen kaum einen Platz.

Als ich dieses Dramatikerprofil des „Hombre, muerto y clásico“, des männlich-klassisch-toten Theaterautors für den deutschen Theaterraum überprüfte, folgte auf die Niedergeschlagenheit Wut. Vielleicht waren wir schon mal weiter.

Aber aktuell, in der Spielzeit 2019/2020, egal, welchen Spielplan ich im Netz auch anklicke: Die Dramatiker, sehr wenige Dramatikerinnen, die darauf auftauchen, haben vor allem eines gemeinsam: Sie sind tot, viele von ihnen schon recht lange. Sie werden überschrieben, adaptiert, aktualisiert, wobei eben meistens keine lebenden Theaterautoren und schon gar keine Theaterautorinnen, sondern wieder die so genannten Autorschaften ins Spiel kommen. Sprich Regie und Dramaturgie.

Wenn die deutschsprachigen Theatermacher*innen ihre lebenden Dramatiker*innen nicht auf den Spielplan setzen, werden sie sich kaum oder gar nicht für die Übersetzungen spanischsprachiger Stücktexte interessieren. Wann immer überhaupt Gegenwartsdramatik (meist aus dem Englischen) ins Deutsche übersetzt wird, muss das Stück sich im Herkunftsland bereits als Kassenschlager erwiesen haben. Oder es muss eine der großen Debatten der Zeit aufgreifen. Am besten beides. Nur so kann es dem Publikum bei uns dann als „Stück der Stunde“ verkauft werden.

Ich muss mir also eingestehen, dass ich mich auch als übersetzende Theaterautorin mit einem Verteidigungsposten in der Autorschaft bescheiden muss, noch besser soll ich vom Rande zuschauen oder am besten gleich zu Hause bleiben.

Die bohrende Frage aber bleibt: Was mache ich konkret als Theaterautorin? Was mache ich mit meiner Sprache? Mit meinem Schreiben? Und wieso schreibe ich noch immer für das Theater, wenn das Medium fehlt, um wirklich mal Theater daraus zu machen?

ICH HABE DAS THEATER IMMER SEHR GELIEBT UND DENNOCH GEHE ICH FAST NIE MEHR HIN, hat Roland Barthes vor 55 Jahren festgestellt und in etlichen einzelnen Beobachtungen, Rezensionen, Besprechungen, konkretisiert. **„Das ist ein Wandel, der mich selbst stutzig macht“**, fährt er in ‚Äußerungen über das Theater‘ fort. **„Was ist geschehen? Wann ist es geschehen?“** fragt er und beantwortet seine Frage mit:

Bertolt Brecht.

Bertolt Brecht, dem es aus der Sicht von Roland Barthes gelang, eine zugleich zugängliche und anspruchsvolle Kunst zu machen. Und der, „**gleichgültig unter welchen Aufführungsbedingungen, auf allen möglichen französischen Bühnen riskiert werden**“ soll. Dessen Theater „**verstören will, rühren, aufklären, erfreuen und folglich gespielt werden.**“

Den Zustand des französischen Theaters misst Barthes fortan an den Gastspielen des Berliner Ensembles, die er in Paris besucht hat.

An Brecht wird auch im deutschsprachigen Gegenwartstheater nach wie vor einiges gemessen, vor allem wenn es um politisches Theater geht. Für Jens Hilje beispielsweise, der lange Jahre als Dramaturg an der Berliner Schaubühne zu Hause war und jetzt dem Maxim Gorki Theater verbunden ist, kommen dort, in der Tradition des brechtschen Schauspielers, der als politischer Mensch auf der Bühne steht, die Ensembles „ganz anders in eine Autorschaft“, was für ihn auch „einen Fortschritt in der Wirksamkeit von Theater“ bedeutet. „Im Zeitalter von Social Media erleben wir ja nicht etwa den Niedergang des Theaters, sondern eine Blüte. Weil die echte Begegnung mit anderen Menschen auf einmal etwas sehr viel Intensiveres, Verstörenderes geworden ist.“

Hilje beschreibt die Autorschaft des Schauspielensembles als Basis eines zeitgemäßen Theaters, und genau so habe ich das auch immer verstanden. Besonders, wenn ich als Autorin die Möglichkeit hatte, mich mit dem Ensemble auszutauschen. Ich würde es auch weiter so beschreiben, vor allem, wenn ich innerhalb einer Theaterproduktion zwischen den verschiedenen Positionen von Autorschaft hin und her wechseln könnte. Denn Jens Hilje bezieht sich in dem Interview von Anfang 2020 auf seine Zusammenarbeit mit dem Regie führenden Autor Falk Richter, der wie der Regie führende Autor René Pollesch oder der Regie führende Autor Armin Petras oder der manchmal Regie führende Autor Roland Schimmelpfennig oder der manchmal Regie führende Autor Marius von Mayenburg ... seit bald zwei Jahrzehnten zum Establishment des deutschsprachigen Theaterbetriebs gehört.

Anders als in den 50er und 60er Jahren für Roland Barthes kann das Berliner Ensemble heute nicht als Maßstab für gutes Autorentheater gelten, schon gar nicht, wenn Autor und Regisseur nicht in Personalunion auftreten wie damals der große Bertolt Brecht. Eher hat

das Berliner Ensemble in jüngerer Zeit Maßstäbe dafür gesetzt, wie Autorentheater bzw. ein Autorenprogramm nicht aussehen sollte. Bevor Oliver Reese 2017 als Intendant antrat, verkündete er im Berliner Tagesspiegel, ein „**Theater der Gegenwart**“ schaffen zu wollen, das nur durch ein „**Theater der Autoren**“ zu erreichen sei. „**Es fehlen die neuen Stücke für die große Bühne**“, stellte er damals fest.^[1] Heute ist von neuen Texten für die große Bühne weit weniger zu hören als von Regiefassungen, Autor*innen, die sich verraten fühlen, und machtmisbräuchlichen Strukturen am Haus.

Intendant*innen, die ankündigen, ein Autor*innentheater zu schaffen, bleiben mit ihren Plänen leider wenig konkret. Barbara Mundel, die ab Herbst 2020 die Münchner Kammerspiele leitet, wollte eigentlich gleich ein ganzes „**Team von jungen Frauen zusammenkriegeln, die für die Kammerspiele schreiben.**“ Sie hat dann auch wirklich eine ganze Reihe von Stückaufträgen vergeben. Vier Regisseur*innen werden über fünf Jahre fest ans Haus gebunden und in die Leitungsverantwortung genommen. Darunter immerhin ein Regie führender Autor beziehungsweise schreibender Regisseur: Falk Richter.

Wie die Praxis eines Autorentheaters an der Volksbühne unter der Intendanz von Rene Pollesch aussehen wird, bleibt abzuwarten. Meint er, wenn er von seinen zukünftigen Plänen spricht, wirklich schreibende Autor*innen oder doch andere Autor*innenschaften?

Roland Barthes hat 1965 gefragt, „**habe ich mich verändert? Oder das Theater? Liebe ich es nicht mehr oder liebe ich es zu sehr?**“

In seinen 1977 erschienenen „Fragmente(n) einer Sprache der Liebe“ stellt er fest:^[2] „Die fatale Identität des Liebenden ist nichts anderes als dieses *ich bin der, der wartet.*“ In meinem Fall, *ich bin die, die wartet.* **Ich habe aber jetzt schon so lange gewartet!**

Die auch im deutschsprachigen Raum sehr erfolgreiche französische Dramatikerin Yasmina Reza sagte in einem Interview Ende 2019, die Einsamkeit sei im Beruf des Schriftstellers zentral, und wenn man sie nicht aushalte, solle man etwas anderes machen.

Ich sage, als Schriftstellerin kann ich mit der Einsamkeit ganz gut umgehen, ich übe schon eine Weile. Aber als Dramatikerin halte ich die Einsamkeit nicht aus. Sehe sie nicht ein, finde sie nicht richtig und werde weiterhin auch oder gerade fürs Theater schreiben, weil die Praxis am Theater eigentlich nicht einsam sein muss. Sondern gemeinsam sein kann.

ICH HABE DAS THEATER IMMER SEHR GELIEBT als einen Ort der Begegnung und Diskussion, der Teilhabe, der Inspiration und ich gehe auch immer noch gerne hin.

ABER –

In Zeiten der Krise, durch den Auftritt von Covid-19 auf der Weltbühne, sind viele Theatermacher*innen zu den Autor*innen ins All geschossen worden. Ein riesiges Universum frei kreisender Planeten, in dem alles in der Schwebelage ist, jeder Planet die anderen Planeten rund um die Uhr beobachtet, ein Universum, in dem extremer Schaffens- und Leidensdruck entsteht. Die Spieler*innen können ihre Autor*innenschaften auf der Bühne nicht in Anspruch nehmen, sie weichen auf andere, häufig Social Media Kanäle, aus.

Auch die Regie leidet unter dem Entzug von **Autorität** und **Autorschaft** in der Theaterproduktion und denkt mit Hochdruck über neue digitale bzw. Streaming Formate nach.

Die einzigen, die in diesen Zeiten zuverlässig zu ihrer Autorschaft kommen, sind die Theaterleitungen und die Kommunikations- und Marketingabteilungen. Und festangestellte Dramaturg*innen und Hausregisseur*innen.

Während alle anderen Theatermacherinnen und Theatermacher auf Grund von Infektionsschutzgesetzen und behördlichen Anordnungen weitgehend ihrer Arbeit fern bleiben müssen, entwerfen sie digitale Spielpläne mit Streamings und Livechats. Sie liefern in Podcasts Tipps für die Zeit zu Hause und fürs Homeschooling. Sie machen sich in Bild und Ton Gedanken zur Pandemie. Sie diskutieren in Videokonferenzen, was gestreamt, was als Hörspiel produziert, was gelesen, was nach dem Virus noch Relevanz haben könnte und was nicht.

Während der Berufsstand der Dramaturg*innen in anderen europäischen Ländern kaum bekannt ist, bestreiten sie im deutschsprachigen Raum die Krise fast allein. Natürlich haben sie sich das so auch nicht ausgesucht, weswegen alle anderen nun kostenlos ihre Podcasts hören dürfen. Wir

hören ihren Gedanken zu Pandemie und Gesellschaft und teilweise auch ihren privaten „Befindlichkeiten“ zu, die von zu viel Zeit und zu viel Ich handeln und meistens jede Originalität vermissen lassen. Ironie hilft da auch nicht weiter.

Theatermacher*innen, die die ganze Zeit schon Theater machen, überschreiben die Krise mit ihren Krisenspielpänen. Neben dem Krisen-Management machen sie das, was sie sonst auch immer machen. Sie suchen ihre Lieblingsstoffe, Lieblingstheatertexte, Lieblingsfilme, Lieblingsromane, Lieblingsgedanken aus, die dann von ihren Lieblingsschauspielern performt werden. Im Internet.

UNTERBRECHUNG

WIR HABEN DAS THEATER IMMER SEHR GELIEBT, UND DENNOCH KÖNNEN WIR BIS AUF WEITERES NICHT HIN.

Der Intendant des Deutschen Theaters in Berlin und Präsident des deutschen Bühnenvereins Ulrich Khuon, vom Tagesspiegel nach seinem Umgang mit den geschlossenen Theatern befragt, gibt schon bald nach der Schließung seines Hauses zu hoffen. Das DT sei dafür bekannt, dass es Texte und die Sprache schätze. **„Literatur ist eine Option.“**

Aber er meint dann doch wieder die toten Autoren. Denn Camus „Die Pest“ und Boccaccios „Il Decamerone“ sind die Schlüsseltexte der Pandemie nicht nur am Deutschen Theater.

Neben Ulrich Khuon werden vor allem diejenigen zuerst zur so genannten Unterbrechung befragt, die am wenigsten unterbrochen worden sind. Es kommen aus dem Home Office genau diejenigen zu Wort, die von dort nun in ständiger Konferenzschaltung und unter Dauerstress im Krisenmodus arbeiten müssen.

Burgtheater-Direktor Martin Kusej fühlt sich Ende März 2020 „wie ein Bergsteiger in der Wand, der keinen Griff zum Weiterklettern findet“, berichtet der Falter in Wien. Er hat sich in sein Landhaus in Kärnten zurückgezogen und arbeitet dort neben dem Krisen-Management an seiner Maria-Stuart-Inszenierung. Rechtliche Fragen rund um das Streaming von Vorstellungen lässt er

klären, findet aber, dass man naturgemäß nie das erreicht, was Theater ausmacht. **„Aber wir können anders weiter Geschichten erzählen“, „das ist das Ureigenste unserer Kunst. Die Ensemblemitglieder präsentieren auf unserer Website täglich eine Geschichte, die sie 'gerettet hat'. Und wir beteiligen uns an einer europaweiten vielsprachigen Lesung von Boccaccios 'Decamerone'.“**

Nicolas Stehmann und Benjamin von Blomberg, die Intendanten des Schauspielhauses in Zürich geben im Zoom-Gespräch mit dem Theaterportal ‚Nachtkritik‘ Auskunft darüber, wie sie mit der Situation der unterbrochenen Theaterarbeit umgehen wollen. Stehmann, Regisseur, will neben Krisen-Management und „Home Parenting“ mit dem Online-Work-in-Progress der ‚Corona Passionsspiele‘ beginnen. Auch ein ‚Corona Musical‘ möchte er machen. Außerdem schreibt er exklusiv für die NZZ ein fortlaufendes Corona-Tagebuch. Benjamin von Blomberg, Dramaturg und Ko-Intendant, vermutet ein **„ungeheures Potenzial“** in der Unterbrechung.

„Wir sind alle herausgerissen aus etwas, und das bedeutet, dass es ein Danach geben wird. Dafür eine Sprache zu finden, interessiert uns sehr. Wir kuratieren gerade ein kleines Diskursformat, in dem sich die Dramaturgie mit Menschen aus anderen Disziplinen, Philosophie, Wirtschaft, Religion unterhält, um spekulatives Wissen für die Zeit nach Corona zu generieren“.

Eine Sprache zu finden für etwas, für ein Davor, ein Jetzt, Danach, das interessiert mich als Autorin auch, das interessiert mich als Mensch aus einer anderen Disziplin, als eine, die schreibt.

Als freiberufliche Autorin habe ich neben dem Home Office kein anderes künstlerisches Zuhause. Das Gefühl des Unterbrochenseins, des Abgeschnittenseins ist mir bekannt, und ich mache meine Arbeit von zu Hause aus mit wenigen technischen Tools. Zoom benutze ich vorerst nur, damit mein Sohn sich mit den Kindern und Erzieherinnen aus seinem Kindergarten austauschen kann. Als Theaterautorin komme ich bis auf weiteres ohne Online-Konferenzen aus.

Von Blomberg schließt das Zoom-Interview damit ab, dass er erklärt:

„Wir haben acht Hausregisseur*innen, die sollen auch weiterhin die Gestaltungshoheit am Haus mit übernehmen. Alle müssen darauf Acht geben, dass Wildwuchs und das Experiment sich weiter ereignen kann.“

Und Nicolas Stehmann hatte vorher noch bemerkt:

„Es gibt vieles, was brachliegt, das ist schmerzhaft, auch für mich als Intendant. Wir haben 350 Mitarbeiter*innen. Einige arbeiten auf Hochtouren. Andere können nicht arbeiten wie das Schauspielensemble. Das ist für sie bitter, für sie und für mich als Regisseur.“

Und tatsächlich ist das sehr bitter. Die Künstler*innen, die das Theater ausmachen, die Schauspielerinnen und Schauspieler, können in der laufenden Spielzeit nicht mehr wie sonst vor Publikum auftreten. Die Festivals in Frühjahr und Sommer fallen größtenteils aus. Was nach der Sommerpause für ein Theater stattfinden wird, ist ungewiss.

Theaterleiter*innen und Dramaturg*innen machen derweil in der Not auch alleine Theater. Zusammen mit ausgesuchten Regisseur*innen, die die Gestaltungshoheit am Haus mitübernehmen. Die Spieler*innen sind in Kurzarbeit, also gewissermaßen auf standby und werden solchen Projekten zugeteilt. Oder stoßen manchmal selber welche an. Theaterautor*innen sind mit wenigen Ausnahmen mal wieder keine Option.

Das Theater bleibt für seine Autor*innen – digital oder analog – eine geschlossene Gesellschaft. Der Lockdown ist seit einigen Jahren schon Normalzustand.