

Das Ende der Berlinischen Dramaturgie

oder: Wie kann ein Staatstheater funktionieren?

Das Thema heißt Dramaturgie. Meine Ausgangsfrage: Ist an einem Staatstheater wie dem Berliner mit zweieinhalb Bühnen (Schiller-Theater, Schloßpark-Theater, Werkstatt) eine Gesamtdramaturgie, ein dramaturgischer Zusammenhang, unter dem die Arbeit am Theater geschieht, möglich und realisierbar? Die Absicht bestand ja wohl, als Sie 1972 nach Berlin gingen, so etwas zu realisieren. Das hieß dann Berlinische Dramaturgie.

Dies Etikett war ja sicher etwas großmülig, das war ja auch mehr für die Zeitungen bestimmt, die immer zuerst nach Spielplan-Konzepten fragen, als für den internen Gebrauch. Dennoch war unser Gedanke, für eine Stadt, also Berlin, abgestimmt auf ihre Atmosphäre, ihre gesellschaftliche Wirklichkeit, ihre Geschichte, und abgestimmt auf Bühnenhäuser, die man vorfindet, für deren Größe, Volumen und Atmosphäre, einen Zusammenhang von Stücken zu entfalten — Stücke, die etwas miteinander zu tun haben, wenn auch getrost widerspruchsvoll, Stücke, die ein Reflex sind auf die Widersprüche in dieser Stadt. So etwa. Das war also der Versuch, ein Theatergebilde noch einmal durch ein dramaturgisches Konzept wirksam zu machen. Und vielleicht war die Verführung dazu in einer Stadt wie Berlin — soviel ungelöste Konflikte, soviel unaufgearbeitete Geschichte, soviel «Theatralische» Reste von Vergangenheit, so viele «theatralische» Widersprüche des Zusammenlebens der Menschen in dieser Stadt — besonders groß. Und theoretisch ging das auch ...

... aber dann kam die Praxis, die Sachzwänge, die vorgefundenen Bedingungen mit einem umfangreichen, zum Teil mit großen Ansprüchen versehenen Ensemble?

Die Schwierigkeiten fingen weit davor an, schon die Vermittlung so eines Schlagwortes — «Berlinische Dramaturgie» — ist eigentlich mißlungen, da konnten sich die Leute immer nur altberliner Possen drunter vorstellen, oder Stücke über Kreuzberger Arbeiter oder allenfalls noch Stücke von preußischen Autoren. Daß aber etwa der «Lear» von Bond in so ein Konzept hineingehört, weil er sehr viel mit Berlinischer Wirklichkeit, also mit einer schizophrenen politischen Existenz, zu tun hat, das zu vermitteln haben wir schon nicht geschafft; übrigens wohl auch die sicher sehr gute Aufführung nicht, die vor lauter ästhetischem Raffinement und mit ihrer schnöden Kälte wahrscheinlich eher nur einschüchterte, aber nicht produktiv verstörte. Also, in Ansätzen gab es diesen beabsichtigten Zusammenhang, angefangen vom «Homburg» über Stücke von Wedekind und Genet bis hin zu den Aufführungen von Heiner Müller und Thomas Bernhard.

Aber mehr und mehr hat dann eine sich automatisch bewegende und sich selbst genügende Praxis den großen Ansatz eines solchen Konzepts abgeschnürt. Das ist also, noch ehe es recht sichtbar werden konnte, ganz klar gescheitert, und nicht mal mit Aplomb, sondern eher kläglich. Da muß nun der Dramaturg, weil es ja ein in erster Linie dramaturgisches Konzept war, die Konsequenzen ziehen. Und ich meine, das ist nicht einfach damit getan, daß man dann im Krach auseinandergeht, sondern die Ursachen für ein solches Scheitern müßten untersucht werden. Außer das ganze Konzept — ich meine jetzt nicht den hochtrabenden Namen, sondern den Gedanken dahinter — wäre nichts als ein Bluff gewesen. Diese Ursachen sind aber hinter dem emotionalen und öffentlichen Qualm, den so eine Trennung macht, verdeckt geblieben.

Keine Solidarität, sondern lauter Einzelkämpfer

Und was waren denn nun die Ursachen?

Da stellt sich zuerst die Frage: wie groß muß denn der geistige Apparat eines Theaters sein, wenn er unter 18 Produktionen in einer Spielzeit einen Zusammenhang stiften will? Was müssen das für Leute sein und wie müssen sie zusammenarbeiten und wieviel geistige und organisatorische Entscheidungsfreiheit müssen sie gegenüber der Theaterleitung haben? Diese Frage ist immer wenn es ernst wurde «preußisch», also hierarchisch erledigt worden, und da die Benutzung von Hierarchien ja nie eine geistige Leistung ist, kam es zwar zu intellektueller Einzelgängerei, aber natürlich zu keiner geistigen Gemeinsamkeit. So etwas macht einen Apparat dieser Art in Krisensituationen — und die wird es immer geben — besonders anfällig: weil einfach keine Grundlage für Solidaritäten gelegt worden ist, sondern lauter Einzelkämpfer sich gegenseitig blockieren und ein Ober-Einzelkämpfer an der Spitze das dann zutode rangiert. Nun braucht man für Solidarität auch die richtigen Leute, und da gab es wohl von Anfang an — und später erst recht — nicht genügend Regisseure, die ein solches Konzept mitgetragen, durchgezogen hätten, in ein Ensemble hineinwirkend, dauerhaft und auf lange Zeit statt auf den spontanen Erfolg rechnend. Da war die Rechnung ohne die Wirte gemacht: wenn man Stücke, die man wichtig oder für einen solchen Zusammenhang richtig findet, wie sauer Bier auf dem Regisseursmarkt anbieten muß oder wenn sie irgendwelcher Ansprüche wegen von vornherein falsch oder gedankenlos besetzt sind, dann ist da doch was faul, zu kurz gedacht.

Der Dramaturg Ernst Wendt, der seit 1968 am Münchner Staatsschauspiel, am Deutschen Schauspielhaus Hamburg und an den Berliner Staatlichen Schauspielbühnen der engste Mitarbeiter des Regisseurs und Intendanten Hans Lietzau war, hat sich von diesem — oder Lietzau von ihm — getrennt. Ein Vorgang zwischen zwei Leuten? Welche Sachprobleme stecken dahinter? Welche Vorstellungen von Dramaturgie einerseits, von Theaterleitung andererseits? Henning Rischbieter führte ein Gespräch mit Ernst Wendt.

Ein Konzept hat was von einem Stahlhelm, den man über den Kopf des Ensembles stülpt

Andererseits, zweitens: ein Theater besteht ja, das spricht sich doch langsam wieder rum, vor allem aus den Schauspielern, die da abends spielen und morgens probieren. Da kann man nicht hau-ruck ein Konzept drüberstülpen und an dem schicken Spielplan, dem tollen Konzept sich weiden, und dann geht aber der Minetti oder der Griem oder die Gisela Stein oder die Liselotte Rau — oder andere, die man da nennen könnte — plötzlich ein halbes Jahr zwar hochbezahlt aber mißvergnügt und mit brachliegendem Talent spazieren. Das ist unsinnig, das ist die Verschleuderung von Geld einer Idee zuliebe und auf Kosten einzelner Menschen, die ja einen Anspruch auf Selbstverwirklichung und auf Förderung ihres Talents haben. Mit diesem Widerspruch muß natürlich jedes Theater, das etwas «will», leben, der ist auch nicht aufzuheben, außer in einer «Truppe», die aus sich heraus gemeinsam ihr Konzept entwickelt. Wo das, der herrschenden Struktur wegen, nicht der Fall ist, wird ein Konzept immer so etwas von einem Stahlhelm haben, den man über den Kopf eines Ensembles, das da ist, stülpt, und dann sagt man: paßt! Paßte hier in Berlin aber garnicht, und es ist dann nicht gelungen, diesen Konflikt — außer in einzelnen Produktionen und für diese einzelnen Produktionen — zu lösen oder wenigstens human zu regeln. Also, man kann das ehrlicherweise nicht mit dem Begriff der «Ansprüche von Stars» abqualifizieren, man muß sich die Frage ernsthaft stellen, ob nicht der Anspruch eines übergreifenden Konzepts in der Struktur eines solchen Theaters einen Konflikt erst gebiert. Und wenn man nicht die Gewißheit hat, daß die Kräfte ausreichen und die Sach- und Erfolgswänge es ermöglichen, diesen Konflikt wenigstens weitgehend zu humanisieren, an der Lösung möglichst viele wenigstens kollegial zu beteiligen — dann tut man wohl besser, ein Theater, ein Ensemble mit einem solchen Anspruch erst gar nicht zu überziehen.

Das wirft doch aber noch einmal die Frage auf, ob nicht tatsächlich die Vorgegebenheiten (zweieinhalb Bühnen, über hundert Personen im Ensemble) in jedem Fall eine zu große Anzahl von Variablen und Bedingungen enthalten, als daß eine dramaturgisch befriedigende Gesamtrechnung aufgemacht werden könnte? Ich erinnere mich, daß Dieter Hildebrandt, kurz bevor er in die Dramaturgie dieses Theaters eintrat, den Vorschlag gemacht hat (ich glaube, die Nachfolge von Barlog war damals noch nicht entschieden), ob nicht die Vereinigung dieser zweieinhalb Theater aufgelöst werden sollte und ob es nicht richtiger sei, d r e i

Theater, drei Ensembles und drei Dramaturgien zu bilden.

Gut, aber das ist ja etwas, was gar nicht innerhalb des Theaters entschieden werden kann. Das wäre eine politische Entscheidung der Stadt, die meines Wissens bisher überhaupt nicht diskutiert worden ist.

Wie groß muß eine Dramaturgie sein?

Man ist doch aber wohl verpflichtet, wenn man solche Erfahrungen gemacht hat, zu solchen Forderungen zu kommen. Also: die Vielzahl der Bedingungen und Positionen und Ansprüche verringern.

Aber ich bin da durchaus nicht sicher, ob nicht auch ein derart großer Apparat sinnvoll zu bewegen wäre. Das ist auch eine Frage der Konstellation unter Leuten, die es kollegial in den Griff zu bekommen versuchen und sich selbst dabei ihre geistige Mobilität, und zwar gegenseitig, bewahren oder gar bestärken. Wo die Entscheidungsnot, die sogenannten Sachwänge terroristische werden, also die Phantasie blockieren, da kann man allerdings nur das Handtuch schmeißen. Hier hat der Betrieb ein Konzept zersetzt, das von vornherein nicht ohne Fragwürdigkeiten war, für das zu wenige gekämpft haben; und ein verändertes Konzept entstand nicht, weil jeder in seinen Einzelkrieg verwickelt war. Aber vielleicht entsteht es ja jetzt, in einer veränderten personellen Situation. Das hängt sicher von der Lernfähigkeit ab, die das Theater zu mobilisieren imstande ist, und der Fähigkeit aller Beteiligten, diese Probleme mal nicht zu verdrängen, sondern zu durchschauen und dann auch anzugehen. Es gibt ja zum Beispiel von der nächsten Saison an vier neue Dramaturgen, damit ist die Dramaturgie ja endlich so groß wie vorher auf dem Papier.

Das heißt also, die Dramaturgie war unterbesetzt und bestand letzten Endes doch nur aus Ihnen?

Nun, da war Harald Mueller, der hatte eigentlich mehr ein Stipendium mit dem Recht zur Neugier aufs Theater. Aber keinerlei konkrete Pflichten und Arbeitsanweisungen, und das war an sich auch sinnvoll, er sollte ja ein Stück schreiben. Leider war dann die übrige Dramaturgie immer noch zu klein, um ihm bei der Entwicklung gemeinsamer Projekte, er war ja immerhin zwei Jahre da, entscheidend helfen zu können. Da ist also — und nicht durch Muellers Schuld — viel zu wenig herausgekommen, und das ist eigentlich eine meiner traurigsten Erfahrungen während der letzten Jahre: zu erleben, wie ein Theater einen Autor eher blockiert als fördert. Und ein Theater, das nicht imstande ist, mit Autoren zu ar-

beiten, Stücke zu entwickeln, ist kein lebendiges. Ich habe dann später ja selber das Ergebnis von Muellers zweijährigem Aufenthalt an diesem Theater auf der Bühne zuende geführt mit der Inszenierung der beiden Einakter «Stille Nacht» und «Strandgut». Und eigentlich kam es da erst unter dem Zwang, daß nun schon Proben begonnen hatten, zu einer wirklichen dramaturgischen Arbeit an den Texten. Vorher hatte das Theater immer «Wichtigeres» zu tun. — Dann war da Dieter Hildebrandt, der jetzt auch ausgeschieden ist, er war immer mehr eine Art literarischer Berater, er hatte einen entsprechend mager dotierten und vage formulierten Vertrag, und er hat nie vorgegeben, große organisatorische Lüste zu haben. Das war also gar nicht von ihm gefordert, er wollte und konnte Ideen liefern, er nahm sich das Recht, inkommensurabel in diesem Betrieb zu sein — und eine weitere traurige Erfahrung ist, daß dieses Theater immer weniger in der Lage war, ein so seltenes, provokatives, sicher auch anstrengendes Talent für sich zu mobilisieren. Das heißt: die Ausnahme, das Abweichende, das Anstrengende wurde zunehmend lästig, also isoliert, unproduktiv gemacht. So daß am Ende das Theater geistig — was die Entwicklung von Projekten und Spielplan betraf — zunehmend auf vier Augen stand, auf denen von Hans Lietzau und meinen. Und das war sicher für achtzehn Produktionen zu wenig, das mußte schiefgehen, fürs Ganze und zwischen uns beiden.

Die tödliche Subalternität

Nun kommen wir also, das läßt sich nicht vermeiden, zu der zentralen Figur Lietzau, der ja doch wohl letztenendes alles so verstanden hat, daß das ganze Theater in seiner alleinigen Verantwortung liegt, daß es nicht etwa verantwortet wird von einer Gruppe Intendant, Dramaturgen und Regisseure?

Ja, das darf man wohl so sagen, weil er es auch selber so sagt und so versteht und sich deshalb einen Konflikt innerhalb des Theaters immer auch nur als Rebellion, nie als Interessenverschiedenheit oder als Zielkonflikt vorstellen mag. Da wird also nur pausenlos Subalternität, wenn nicht gar gewünscht, dann doch unbewußt produziert. Das ist tödlich für ein Theater. Nun wäre es allerdings denkbar, die Machtfülle, die eine solche Position einem Einzelnen einräumt, offensiv zu nutzen, will sagen: die Betriebswänge zu unterlaufen, die Konflikte zu humanisieren. Der liberale Koordinator also, Erster unter Gleichen. Und solange es den Kunstwillen von Einzelnen betraf, war und ist Lietzau der liberalste, den man sich denken und wünschen kann: also ein idealer Partner für alle großen Selbstverwirklicher. Aber in Konfliktfäl-

len, die ja gerade da nicht ausbleiben, zeigt sich dann wie immer bei liberalistischem Denken die entscheidende Schwäche: da bleibt nur ohnmächtiges oder legalistisches Reagieren, was zur Folge hat, daß entweder der Konflikt sich verschärft oder daß er über den Ohnmächtigen hinwegrollt. Das heißt: Krach oder Betriebsamkeits-Frieden. Das wirft ja nun zugleich die Frage auf: welche Leute sollten denn heutzutage eigentlich diese komplizierten Theaterapparate leiten, und welche Vor- und Nachteile kauft man dabei jeweils mit ein, notwendigerweise. Da gibt es, scheint mir, immer mehr die Vorstellung, daß das die Manager, die sogenannten, sein sollten. Dem gegenüber steht immer noch die Vorstellung des Künstlerintendanten. Solange es keine beglückenderen Alternativen gibt, neige ich dann noch eher zu der zweiten Möglichkeit, der jetzt überwiegenderen.

Wenn Regisseure nur sich selbst verwirklichen wollen

Künstlerintendant heißt dann für Sie auch gleichzeitig inszenierender Intendant?

Nicht unbedingt. Es gibt ja auch den Typus des Schauspielers-Intendanten oder des Dramaturgenintendanten. Also weder von Gobert noch von Nagel wird man ja sagen können, sie seien in erster Linie Manager, da ist doch wohl auf sehr gegensätzliche Weise beidemale zuerst ein künstlerischer Impetus bestimmend. Aber vielleicht einer, der die Tätigkeit, ein Theater zu führen, also viele andere Menschen zu integrieren, weniger blockiert als das bei einem Regisseurs-Intendanten leicht die Gefahr sein wird. Der wird doch immer versuchen — ja er muß es, denke ich, also das ist gar kein Vorwurf — er wird versuchen, diesen Apparat, über den er gebietet, vor allem dafür einzusetzen, daß er sich in seinen Inszenierungen nun auf eine Weise verwirklichen kann wie vorher nicht. Er handelt ja gleichsam mit sich selbst seine Arbeitsbedingungen für eine bestimmte Produktion aus. Das ist die ideale Freiheit. Welche Selbstverleugnung gehörte wohl dazu, sich die nicht zu nehmen; denn Selbstbescheidung ist sicher nicht die erfolgversprechendste Tugend eines Regisseurs. Ein Künstler-Verständnis, bei dem es da also nicht zum Konflikt kommt, ist sicher nicht einfach zu erlernen. Vielleicht auch gar nicht wünschenswert, weil aufs Mittelmäßige drängend.

Heißt das, daß da eine Haltung über Jahrzehnte hinweg angelernt worden ist, die in dem anderen Regisseur den Konkurrenten sieht?

Wie denn anders? Von den Regisseuren, die ich kenne, weiß ich kaum einen, der

nicht fast alle andern Regisseure als Konkurrenten betrachten würde. Da verhindert der Markt die Künstler-Freundschaft, aber — was vielleicht viel schlimmer ist — auch den Austausch von Erfahrungen. Nun ist auch das ein Widerspruch, der nur zu kanalisieren, aber nie aufzulösen sein wird: mir scheint es logisch, ja eigentlich normal, daß dort, wo man intern und öffentlich auftritt, um Erfolge zu haben — also im Theater wie in jeder anderen Art von Show-Business — der Kollege immer auch der Konkurrent ist: ein Konkurrent um die Gunst des Publikums, um die auffälligeren Erfolge, sei es dem Publikum oder der Zeitung oder einem Ensemble gegenüber. Oder ein Konkurrent um ästhetische Progressivität. Das sind ja legitime Antriebe, den Macher möchte ich sehen, der sie nicht hat. Problematisch wird das ja auch erst, wenn einer anfängt, solche Motive in sich zu leugnen, dann kommt man mit sich selbst in Hader, dann verliert man die Kontaktfähigkeit zu Leuten, die nicht **nur** Konkurrenten sein dürften, sondern in erster Linie Mitarbeiter, Kollegen sein müßten. Ein Regisseur kann sich solche Verdrängungen leisten, er kapselt sich dann monomanisch ein und arbeitet vor sich hin — der Regisseurs-Intendant kann das nicht, darf das nicht.

Und wie war es mit Produktionsdramaturgie?

Zurück zur Dramaturgie. Ist es nicht so, daß bei der Vielzahl von Inszenierungen eines Theaters wie den Berliner Staatlichen Schauspielbühnen und bei vielleicht zwei oder drei Dramaturgen überhaupt nicht denkbar ist, daß da über Wochen und Monate hinweg ein Dramaturg mit einem Regisseur an einer Aufführung zusammenarbeitet? Daß also der Anspruch und die Intensität, die von einer Produktionsdramaturgie ausgehen, gar nicht zu erfüllen sind? Aber eigentlich war ja Produktionsdramaturgie nicht beabsichtigt?

Das war jedenfalls nie propagiert. Ich habe persönlich zu dem Begriff des Produktionsdramaturgen, der ja wohl aufgekommen ist, als die Ideologisierungslust größer wurde, also so um 1970 herum, immer ein gebrochenes Verhältnis gehabt. Inzwischen gibt es ja Regisseure, die nicht einmal mehr «Charleys Tante» ohne einen Produktionsdramaturgen inszenieren. Also der Produktionsdramaturg als der Übertheoretisierer einer Inszenierung, von dessen Überbau dann nachher recht wenig in die sinnliche Erscheinung tritt, oder als der gehobene Händchenhalter des Regisseurs — das ist mir suspekt. Ich habe auch ein bißchen den Eindruck, daß nun jeder Regisseur heute glaubt sagen zu müssen, was immer er macht: ich brauche einen Dramaturgen.

Das wird so zu einem Statussymbol. Wirklich produktiv in Erscheinung getreten ist die Sache doch eigentlich nur im Fall Peter Stein / Botho Strauß. Da ist ja auch handfest etwas abzulesen: eine Stückfassung, eine Übersetzung, ein theoretisches Konzept, das auch seine sinnliche Umsetzung findet.

Das heißt also an der Schaubühne. Aber das hängt doch erstens offensichtlich mit einer Absicht von Stein zusammen, wenn er meint, es könne doch einer Inszenierung gut tun, wenn noch ein spezieller dramaturgischer Sachverstand und eine spezielle dramaturgische Phantasie mitbeteiligt sind. Es hängt aber auch damit zusammen, daß da Produktionsbedingungen geschaffen werden, die den Produktionsdramaturgen erst fruchtbar werden lassen.

Eben. Und weil die an einem Staatstheater nur begrenzt zu schaffen sind, wird auch diese Tätigkeit nur begrenzt wirksam werden können. In den drei Jahren Schiller-Theater ist das am ehesten noch in der Zusammenarbeit von Dieter Dorn und mir gelungen, also vor allem bei den «Vögeln» des Aristophanes, aber auch bei «Musik», «Zofen», Feydeau; ohne das wir das nun freilich besonders etikettiert hätten, dazu war diese Zusammenarbeit viel zu offen und unformell. Nun ist es ja andererseits auch so, daß immer noch eine ganze Reihe von Regisseuren gar keine Dramaturgen brauchen, wenigstens glauben sie, sie wüßten und könnten alleine alles am besten.

Die Ohnmacht des Dramaturgen

Und jemand, der sein Leben lang das Inszenieren als einen individuellen Durchsetzungs- und Selbstverwirklichungskampf empfunden hat, der also an entscheidenden Punkten den kollektiven Charakter von Theaterarbeit verleugnet oder ignoriert — also jemand wie zum Beispiel Lietzau —, der hat für so etwas wie einen Produktionsdramaturgen natürlich gar keine Verwendung oder wird ihn eher als verhinderten Regisseur bespötteln. Das ist für einen Dramaturgen, der sich für die Produkte seines Theaters verantwortlich fühlt — und öffentlich ja auch mitverantwortlich gemacht wird —, das Frustrierendste, das es überhaupt nur gibt: ohnmächtig, nicht gefordert da im Büro herumzusitzen, an einem Programmheft herumstochernd und unten auf der Bühne entsteht etwas, dem am Tage der Premiere die Gedankenlosigkeit, die sinnlose theatralische Selbstverliebtheit nur zu sehr anzumerken sind. Da steht dann am andern Tag in der Zeitung, etwa beim Herrn Wiegenstein: War der Regisseur X durch die Dramaturgie nicht zu bremsen? Oder: warum hat die

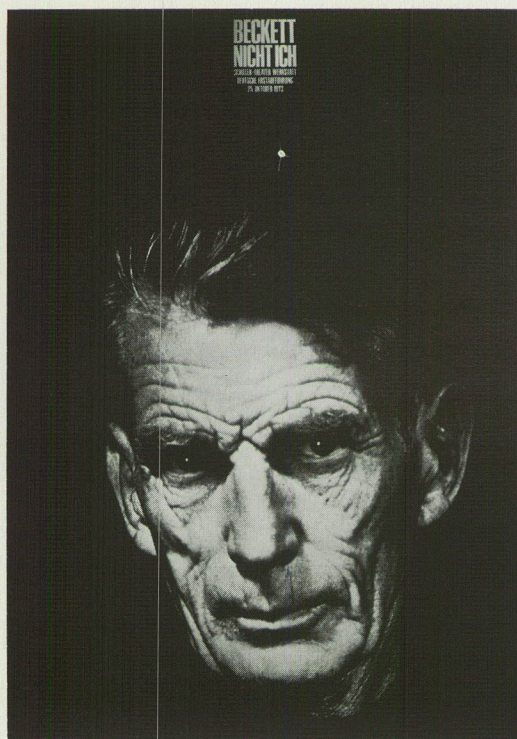
doch so geschickte Dramaturgie dem Regisseur Y nicht geholfen? Na, versuchen Sie das mal bei diesen Selbstverwirklichern, die eine Dramaturgie unbewußt als die Bedrohung ihrer Sensibilität empfinden. Da gibts Regisseure, die können gar nicht mehr normal arbeiten, sobald ein Dramaturg auf die Probe kommt; da fangen die gleich an, eine Schau abzuziehen und was vorzuinszenieren. Andere kriegen hektische Flecken, wenn da einer statt mit glühenden Augen der Bewunderung momentweise ein skeptisches Gesicht riskiert. Die brechen dann einen Krach mit einem armen Schauspieler vom Zaun — da hört die Sensibilität dann plötzlich auf — und lassen den Zuschauerraum räumen. Das sind so die Egomaniern, die manchmal ganz lustig sind, weil sie von faszinierenden Leuten in Szene gesetzt werden; aber für die Theaterarbeit bringen sie eigentlich nichts ein.

da doch Erneuerungsspritzen. Und wenn man nun das Inszenieren nicht unbedingt als Karriereberuf auszuüben braucht, verschafft einem das bei der Arbeit zunächst mal eine gewisse Lockerheit und Freiheit. Aber diese Ausweitung der Tätigkeit hat vielleicht vor allem mit den zunehmenden Zweifeln am Sinn von dramaturgischen Gesamtkonzepten zu tun. Davon möchte ich mich mal eine Weile lang erholen.

Der Dramaturg als Integrationsfigur

Es kommt doch wohl heute vor allem auf die genaue Interpretation, die gesellschaftliche und politische, jedes einzelnen Stückes an. Wenn die nicht geleistet wird, nützt ja das Gesamtkonzept obnehin nichts. Das ist aber wieder ein Argument für die Funktion des Produktionsdramaturgen.

brauchen. Eigentlich müßte er so etwas sein wie der erste Kritiker des eigenen Hauses, was, wenn er's allein macht, allerdings einem Selbstmord auf Raten gleichkommt. In Berlin lief das ein bißchen darauf hinaus, weil es nicht möglich war, kritische Textanalyse, kritische Überprüfung der theatralischen Mittel, kritische Förderung von Schauspielern und Autoren und eine selbstkritische Arbeitsweise von Regisseuren zu organisieren. Aber vielleicht geht das an einem anderen Ort. Das ist ja nicht zufällig, daß im nächsten Jahr in München bei Hans-Reinhard Müller an den Kammerspielen mit Dieter Dorn, Harald Clemens, Hans-Günter Martens und mir ein paar Leute zusammenkommen, die aus diesem Berlinischen Debakel alle ein bißchen gerupft herausgehen. Aber die haben alle das Gefühl, daß es eigentlich eine ganz gute Lehre war.



Der Kunst- und der Stilwille der «Berliner Dramaturgie» drückte sich vielleicht am überzeugendsten in den Plakaten aus, die das Theater für jedes Stück herausgab (und in den gründlichen und anspruchsvollen Programmheften). Hier drei der großformatigen Plakate zu Dieter Dorns Inszenierung der «Zofen», zu Ernst Wendts Inszenierung von Becketts Monodrama «Nicht ich» und zu Dieter Dorns Inszenierung von Bernhards «Jagdgesellschaft».

Und sobald man diese ja auch selbstzerstörerischen Monomanien einmal durchschaut hat, ist das ziemlich deprimierend, wenn man weiterhin vertraglich verpflichtet ist, dem beizuwohnen.

Nun haben Sie sich dem ja wohl dadurch etwas zu entziehen versucht, daß Sie angefangen haben, selber zu inszenieren.

Na ja, das war vielleicht auch die Lust, sich ein bißchen aufzufrischen, dadurch daß man sein Tätigkeitsfeld erweitert. Dramaturg ist ja nun nicht gerade ein Beruf, den man unbedingt bis ins Rentenalter hinein ausüben sollte; auf jeden Fall braucht man

Ja, nichts gegen ihn, wenn das Theater sich so organisiert und seine Arbeitsformen so entwickelt, daß er tatsächlich effektiv werden kann. Ich meine aber, diese großen Theater brauchen vor allem auch Dramaturgie als Vermittlung, als Koordinationspunkt zwischen den immer auseinanderstrebenden Interessen einzelner Individuen. Der Dramaturg muß Kräfte gegen die Betriebsbedienung mobilisieren und zugleich die Einsicht in das Notwendige fördern. Sich also viel weniger theoretisch verstehen und auch nicht in die Ecke der theoretischen Spintisierer abdrängen lassen — wie's die allzu cleveren Pragmatiker immer so gern möchten, weil sie ja ein Feindbild