

**Aus:**

*Andreas Enghart, Artur Pelka (Hg.)*

## **Junge Stücke**

Theatertexte junger Autorinnen und Autoren  
im Gegenwartstheater

Juni 2014, 416 Seiten, kart., 35,99 €, ISBN 978-3-8376-1734-4

Junge Autorinnen und Autoren sind »in«. Sie dominieren zunehmend die heutigen Bühnen, werden hofiert, gespielt – und leider auch oft schnell wieder vergessen. Von den Theaterleitungen ganz bewusst integriert, sind ›Junge Stücke‹ ein wichtiger Teil der Spielplanpolitik. Ihrer Quantität entspricht eine breite dramenästhetische Vielfalt, die sich keineswegs mehr von einer theoretischen Perspektive aus einseitig in den Blick nehmen lässt – die Erklärungen reichen von der »Postdramatik« bis zum »wieder dramatischen Theatertext«. Die Beiträge im Band beschäftigen sich erstmalig auf interdisziplinärer Basis mit diesem aktuellen Phänomen.

**Andreas Enghart** (PD Dr.) lehrt Theaterwissenschaft am Dept. Kunstwissenschaften der Ludwig-Maximilians-Universität München.

**Artur Pelka** (Dr. phil.) ist wissenschaftlicher Assistent am Lehrstuhl für Literatur und Kultur Deutschlands, Österreichs und der Schweiz an der Universität Lodz.

Weitere Informationen und Bestellung unter:

[www.transcript-verlag.de/978-3-8376-1734-4](http://www.transcript-verlag.de/978-3-8376-1734-4)

## INHALT

ANDREAS ENGLHART/ARTUR PELKA  
Junge Autoren und das deutschsprachige Gegenwartstheater -  
eine Einleitung  
11

### Transgressionen

HANS-PETER BAYERDÖRFER  
Erzähldramatik: Spieltexte jenseits der Gattungsgrenzen  
29

ANDREAS ENGLHART  
Ist das Theater eine Institution? Junge Autoren  
zwischen Anpassungszwang und Kreativitätsfreiraum  
65

### Vor-Bilder

JOANNA JABLKOWSKA  
*Korrektur* Heiner Müllers oder *Korrektur* des Kapitalismus?  
Zu Thomas Freyers *Korrekturen 09*  
91

CAROLA HILMES  
Zur Rolle der Kunst in den Theaterstücken von Dea Loher  
103

## Alteritäten

JOON-SUH LEE

»hey babe, take a walk on the wild side«.

Glokale Imaginationen aus Ostdeutschland in Dirk Lauckes  
*alter ford escort dunkelblau*

121

ARTUR PELKA

Bananen und »Nolacken«. (Nationale) Symbole und Stereotype  
in Theatertexten junger AutorInnen

135

IRINA GRADINARI

Selbstreflexives Theater:

*Mein junges idiotisches Herz und Schwarzes Tier Traurigkeit*  
von Anja Hilling

149

## Radikal jung

ANDREA ZIMMERMANN

Kritisches Schreiben!?

Zur (De-)Konstruktion geschlechtlicher Habitus in John Birkes  
Theatertext *Armes Ding*

169

ROMAN GIESEN

Liebe nach dem Verlust der Romantik.

Am Beispiel von Paul Brodowskys *Dingos. Ein Wüstenstück*

185

DANIELA RIEPE

Das Leben in der Warteschleife - Ewald Palmethofers  
*hamlet ist tot. keine schwerkraft und wohnen. unter glas*

199

JUDITHA BALINT

Ökonomie und die Suche nach dem guten Leben.

Ewald Palmethofers

*faust hat hunger und verschluckt sich an einer grete*

211

DANIJELA KAPUSTA  
Neue Formen des analytischen Dramas:  
Philipp Löhles *supernova (wie gold entsteht)*  
223

SABINE KLOTZSCHE  
Freie Radikale.  
Von der Unmöglichkeit des »radikalen Änders«  
- *Kränk* von Martin Heckmanns  
235

## Wirklichkeiten?

TOM KLIMANT  
»Drecks-Gehirncomputer«. Figur und Identität bei Falk Richter.  
Ein Beitrag zur epistemologischen Dimension zeitgenössischer  
Dramatik  
259

MAREK PODLASIAK  
Das Dokumentarische und der Politische Diskurs  
in den Theaterprojekten von Rimini Protokoll  
am Beispiel der *Wallenstein*-Inszenierung  
273

KARIN NISSEN-RIZVANI  
Autorenregie. Christoph Schlingensiefels *Rosebud*  
in der dramaturgischen Analyse  
285

## Institutionen

NICOLE COLIN  
Autorenkrise versus Autorenschwemme:  
1.000 Übel und 37 Lösungsvorschläge.  
Deutsche und Französische Autorenrechte  
und -förderung im Vergleich  
295

JENS PETERS  
Zur Lesung verdammt? Die Rezeption junger deutschsprachiger  
DramatikerInnen in Großbritannien  
311

MARGIT OBERHAMMER  
Das Theater des Fausto Paravidino  
und dessen Rezeption in Italien und in Deutschland  
319

## Kulturtransfer

MAŁGORZATA LEYKO  
Vom Aufstieg der Dramaturgen und Fall der Dramatiker  
auf polnischen Bühnen  
333

AGATA DĄBEK  
Die Vergangenheit in den neuesten Theatertexten  
deutscher und polnischer Autoren - Versuch eines Vergleichs  
345

ELIZA SZYMAŃSKA  
Die Aufführung von *Der Stein* Marius von Mayenburgs  
im Wybrzeże-Theater (Gdańsk) als Beitrag zur Diskussion  
über das deutsch-polnische Verhältnis  
353

KAROLINA PRYKOWSKA-MICHALAK  
Junge polnische Autoren auf Münchner Bühnen:  
Dorota Maślowska und Michał Walczak als »Ostblockshow«  
363

## Positionen/Gespräche

NIS-MOMME STOCKMANN  
Vom Verschwinden des Autors und dem anschwellenden Theater  
375

STEFAN TIGGES/DIRK LAUCKE  
Grenzen der Nachhaltigkeit.  
Autoren-Förderungsmodelle in Deutschland  
391

Acht Fragen an Brigitte Korn-Wimmer  
401

Sieben Fragen an Laura Olivi  
405

**Autorinnen und Autoren**  
409

# JUNGE AUTOREN

## UND DAS DEUTSCHSPRACHIGE GEGENWARTSTHEATER

### - EINE EINLEITUNG

ANDREAS ENGLHART/ARTUR PELKA

»Nichts ist älter als die Uraufführung von gestern Abend«<sup>1</sup>, so beginnt der nicht mehr ganz junge Dramatiker Moritz Rinke eine Rede, die sich mit der Situation junger Autoren<sup>2</sup> im Gegenwartstheater auseinandersetzt. Diese ist seit einiger Zeit vermehrt Anlass zur Diskussion, Schlagworte wie ›Förderdschunge‹, ›Uraufführungszirkus‹ und ›Jugendwahn‹ machen die Runde. Weit spektakulärer erschienen die mit dem Phänomen junge Autoren verbundenen Skandale. So fand die Preisverleihung zum Heidelberger Stückemarkt im Mai 2010 nicht statt. Oder besser gesagt, sie ging nicht mit dem üblichen Ergebnis zu Ende: Die Jury, die von einer bekannten Theaterkritikerin, Christine Dössel, einem Dramaturgen, Erik Altorfer, und dem vorjährigen Preisträger Nis-Momme Stockmann gebildet wurde, verweigerte das Urteil und verteilte die Preissumme zu je gleichen Teilen zwischen den überraschten teilnehmenden jungen Dramatikern. Der Grund für den Eklat läge, so die Jury, in der mangelnden individuellen Exzellenz der Theatertexte, zudem wolle sie einen »Impuls für eine Diskussion über die Förderkultur deutschsprachiger Dramatik« geben.<sup>3</sup> Die Auseinandersetzung hatte eigentlich schon ein halbes Jahr früher auf dem Berliner Symposium »Schleudergang Neue Dramatik« begonnen und setzte sich auf der Münchner Tagung »Junge Stücke« ein

- 
- 1 Rinke, Moritz: »Nichts ist älter als die Uraufführung von gestern Abend«, in: [http://archiv2.berlinerfestspiele.de/de/archiv/festivals2010/03\\_theater\\_treffen10/tt10\\_stueckemarkt/schleudergang09/schleudergang09\\_rinke.php](http://archiv2.berlinerfestspiele.de/de/archiv/festivals2010/03_theater_treffen10/tt10_stueckemarkt/schleudergang09/schleudergang09_rinke.php)
  - 2 Die Art der Schreibweise war in das Ermessen der Autorinnen und Autoren gestellt. Wenn keine geschlechtsneutrale Schreibweise vorliegt, sollen selbstverständlich immer gleichermaßen beide Geschlechter angesprochen sein.
  - 3 Berger, Jürgen: »Kein Preis wird kommen. Förderkultur überdenken: Der Heidelberger Stückemarkt endet mit einem Paukenschlag.«, in: Süddeutsche Zeitung vom 11.05.2010, S. 12.

Jahr später fort.<sup>4</sup> Hier wie dort ging es vor allem um die Frage, welchen Sinn es mache, junge Autoren sehr früh zu fördern, um sie sogleich wieder in der Versenkung verschwinden zu lassen.

Der Heidelberger Eklat kann auch als Kritik des Systems an sich selbst interpretiert werden. Denn der Stückewettbewerb ist Teil eines außerordentlichen Fördersystems, die deutschsprachige Theaterlandschaft ist diesbezüglich einzigartig in der Welt. Das ist jedoch eine eher neue Entwicklung: Erst seit etwa einem Jahrzehnt häufen sich Autorenwettbewerbe, -theatertage und -labore, Werkstatttage bzw. Autorenwerkstätten, Stückemärkte, Stipendien sowie universitäre Kurse und Studiengänge für Szenisches Schreiben. Den zunehmend auf das Berufsbild Dramatiker zugeschnittenen Ausbildungsangeboten schließen sich – institutionell wie auch autorenbiographisch – nicht selten nahtlos Maßnahmen für junge Autoren an. Gefördert wird hierbei meist in einem eng begrenzten Bereich des Sprechtheaters, entgegen der allgemeinen Tendenz zur Intermedialität und Überschreitung der Sparten- wie Gattungsgrenzen. Gefragt ist die öffentliche Hand, unterstützt wird in der Mehrzahl der Fälle mit Steuergeldern, entweder direkt durch die Theater oder indirekt durch Kulturstiftungen und Bildungseinrichtungen sowie -behörden.

So fördern alle Maßnahmen und Einrichtungen heute in erster Linie eine mehr oder weniger homogene Gruppe unter dem Begriff junge Autoren – wenn sie sie nicht gar produzieren –, bei der überhaupt nicht klar ist, ob und in welcher Form sie existiert und wer ihr eigentlich angehört. Ihre Kohärenz scheint auf den ersten Blick einer Zuschreibung von außen geschuldet zu sein: Neben den Intendanten, Dramaturgien und der Theater- sowie Literaturwissenschaft ist vor allem die Theaterkritik gemeint – diejenige Instanz, welche als „Bewertungskaste“ (Nis-Momme Stockmann), bestehend aus der exklusiven, keineswegs großen Gruppe der Kritiker der überregionalen Tageszeitungen, wie die *Süddeutsche Zeitung* und die *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, und Fachzeitschriften, wie *Theater heute*, bestimmt, was oder wer im Theater auf der Höhe der Zeit ist, welche Regisseure, Texte, Theaterästhetiken aktuell sind, etc. Dabei ist keineswegs jeder neue Autor auch ein junger Autor, zumindest theoretisch könnte ein Berufsanfänger auch älter sein. Junge Autoren sind jedoch etwa zwischen 20 und 35 oder zuweilen auch bis 40 Jahre alt

---

4 »Schleudergang Neue Dramatik. Symposium zur Zukunft zeitgenössischer Dramatik«, das das Thema der nachhaltigen Implementierung der Gegenwartsdramatik heiß diskutierte, wurde Anfang Oktober 2009 von den Berliner Festspielen bzw. dem Theatertreffen zusammen mit dem Deutschen Bühnenverein veranstaltet. Dem folgte Ende September 2010 die erste wissenschaftliche internationale Fachtagung zum Thema »Junge Stücke – Zur Situation und zu den Theatertexten junger AutorInnen im Gegenwartstheater« der Universitäten LMU München und Łódź, aus der dieser Band hervorgegangen ist.

und haben meist erst wenige Stücke veröffentlicht. Sie sind als relativ kohärente Gruppe heute aus den Spielplänen der wichtigsten Theater nicht mehr wegzudenken, sie werden von den jeweiligen Theaterleitungen ganz bewusst integriert und sind ein wichtiger Teil der Spielplanpolitik. Da politisches Agieren in der öffentlichen Institution des Theaters unumgänglich ist, sollten Spielpläne – will die Theaterleitung über einen längeren Zeitraum hinweg reüssieren – intelligent angelegt sein: Zwischen den Erwartungen und Einstellungen der relevanten Instanzen Theaterkritik, regionaler Politik, Publikum sowie den hauseigenen Ressourcen muss ein Weg gefunden werden, den man einen selbstbewusst-diplomatischen nennen kann. Die Spielpläne eines guten, durch die öffentliche Hand geförderten Theaters sollten dementsprechend Klassiker wie William Shakespeare und Henrik Ibsen, Publikumsschmeichler wie Yasmina Reza, gut eingeführte zeitgenössische Autoren wie Dea Loher und Lukas Bärfuss und eben auch Stücke junger Autoren aufweisen.

Dabei ist das Arbeitsgebiet der jungen Autoren ein weites Feld, zumal sich generell das avancierte deutschsprachige Theater der Gegenwart einfachen Systematisierungsversuchen entzieht. Zwischen Regietheater, Regisseurs- und Schauspielertheater und dem Autor verpflichteten Inszenierungen, Popästhetik und der ›Authentizität‹ des Dokumentarischen, ›Ekeltheater‹ und neuer Bürgerlichkeit, Postdramatik bzw. Performance und traditioneller Form, Videospiel und Medienabstinenz sucht die einstmalige ›moralische Anstalt‹, die öffentliche Themen aufgriff und kritische Bilder gegen Zustände setzte, ihren Weg und ihre gesellschaftspolitische Relevanz in einer globalisierten Medienwelt. Obwohl über den Sinn und die gesellschaftliche Förderungswürdigkeit, gar über die ›Krise‹ des Theaters seit Jahren gestritten wird, wobei insbesondere die Themen Regietheater und ›Werktreue‹ ihre Aktualität nie zu verlieren scheinen, kann dennoch kaum behauptet werden, dass das Theater an Attraktivität verloren hat. Ganz im Gegenteil scheint es als transitorisches Medium erst recht gesucht zu werden, da es sich mittels seiner medialen Spezifitäten der Präsenz, Ereignishaftigkeit, Korporalität und Materialität gegen die Virtualität der medialen Bildwelten behauptet.

Trotz starker Einflüsse der Performance auf die heutige Bühnenästhetik ist der dramatische Text weiterhin der Ausgangspunkt der überwiegenden Mehrzahl der Inszenierungen, wiewohl er natürlich keineswegs als leitende Größe gelten kann. Aus rein quantitativer Sicht kann man sogar von einer Zunahme des dramatischen Elements sprechen, das Angebot der Theaterverlage im deutschsprachigen Raum ist kaum mehr zu überblicken. Davon sind ein Großteil junge Autoren, die erst wenige Stücke veröffentlicht haben. Der Quantität der Gegenwartsdramatik entspricht eine breite dramenästhetische Vielfalt. Diese lässt sich keineswegs mehr von einer theoretischen Perspektive aus einseitig in den Blick nehmen. Die Erklärungsversuche reichen von der ›Postdramatik‹ oder dem ›nicht mehr dramatischen Theatertext‹ bis zur ›Rückkehr des Helden‹.

Nicht nur die Theatertexte, sondern auch die Images junger Autoren scheinen gewinnbringend eingekauft zu werden, sie haben im sozialen Feld des deutschsprachigen Theaters eine Funktion, sind Teil des Theatersystems mit seinen strukturellen Zwängen. Das hat für den Nachwuchs positive und negative Folgen zugleich: Zum einen werden junge Autoren heutzutage sehr schnell bekannt. Talente werden kaum mehr zufällig entdeckt, sondern direkt aus der Ausbildung in die Praxis gezogen – seit einiger Zeit sind sie auffallend häufig Absolventen der Studiengänge für Szenisches bzw. Kreatives Schreiben in Berlin, Leipzig und Hildesheim. Zum anderen werden junge Autoren aber auch ganz schnell nicht mehr ›gebraucht‹ und verschwinden so abrupt wieder von der Bildfläche, wie sie bekannt geworden sind. Junge Autoren im Theater sind ›in‹, vielleicht werden sie daher zu schnell mit Aufträgen überhäuft, zu früh halbprominent und finanziell vergleichsweise gut unterstützt. So entsteht gleich zu Anfang einer Schriftstellerexistenz eine historisch bis jetzt kaum zu verzeichnende, nicht unangenehme Situation für einen Künstler, der früher, man denke etwa an die Lebensumstände des hoch verschuldeten Jungautors Friedrich Schiller, oft erst mal existenzgefährdende finanzielle Schwierigkeiten hatte. Heute scheinen viele Theaterautoren ihre von Andy Warhol 1968 prophezeiten 15 Minuten Berühmtheit am Beginn ihrer kurzen Karriere zu erleben.

In diesem institutionellen Spiel mit dem Leben junger Künstler sehen die Theater nicht gut aus, sie stehen jenseits der von ihnen gerne gezeigten moralisch-ethischen Schauseite: Gefragt sind Neu-, aber nicht Wiederentdeckungen, junge Autoren haben möglichst jungfräulich zu sein. Das bietet nicht nur für die Bühnen, sondern auch für das Publikum den Vorteil, ständig ›frische‹ Gesichter, neue Stücke und vor allem die Atmosphäre der Jugendnähe, wenn nicht der erneuerten Jugendlichkeit geboten zu bekommen. Andrea Breth drückt die Folgen für die abhängig Beschäftigten in ihrer direkten Art etwas drastisch aus: Theater brauche »eben Frischfleisch für das Aufmerksamkeitsdiktat. Also müssen immer mehr und immer jüngere Regisseure und Autoren auf die Rampe getrieben werden.«<sup>5</sup> Neben den Theatern könnte das institutionalisierte, zur Selbstreferentialität neigende Fördersystem diese vampiristischen Prozesse erleichtern, zumindest deutet dies Claus Peymann an. Für ihn gibt es »in keinem Land der Welt so viele Förderprogramme für Dramatiker wie in Deutschland«, das sei »der größte Quatsch«. Und dann setzt er etwas unfair gegenüber jüngeren Kollegen nach: »Die schreiben alle nur, damit sie gefördert werden. Die werden dreimal in irgendeiner Box ge-

---

5 Breth, Andrea: »Wohin treibt das Theater?« Rede, gehalten auf der Tagung der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung in Darmstadt am 21.10.2004, in: [http://www.theaterportal.de/andrea\\_breth\\_wohin](http://www.theaterportal.de/andrea_breth_wohin).

spielt, um dann zu verschwinden.«<sup>6</sup> Dieses Verdikt ist sicher übertrieben, aber tendenziell zutreffend. Man benötigt Jungautoren als lebendige Motoren eines subventionierten Förder- und Ausbildungssystems. Und man will sie jung, gerne auch gutaussehend und möglichst unbeschrieben. Sie legitimieren den Innovationsanspruch, dem das Theater als Teil des modernen Kunstsystems genügen muss und der sich in der Regie und in der Vorstellung von neuen Theatertexten unter anderem in den Attributen ›grenzüberschreitend‹ und ›radikal‹ zum Ausdruck bringt.<sup>7</sup>

Dass der begabte junge Autor vom Theaterbetrieb allzu oft ignoriert werden würde, mag daher vielleicht noch auf frühere Zeiten zutreffen. Heute werden in den Verlagen, in den Dramaturgien der öffentlichen Theater, von Lehrenden in den Studiengängen, den Redakteuren der Fachzeitschriften und den Juroren der Autorenförderprogramme sowie der Stückemärkte Theatertexte junger Autoren verlangt und tatsächlich gelesen bzw. zumindest zur Kenntnis genommen. In den institutionalisierten Auswahlgremien sucht man, obwohl eine Flut an neuen Texten den Markt überschwemmt, ständig nach dem außerordentlichen Stück, das den weit überzogenen Ansprüchen des Theaterbetriebs gerecht wird. Daraus resultiert Unzufriedenheit auf beiden Seiten: Die einen beklagen das Unverständnis der Selektierenden, die anderen die mangelnde Reife oder Qualität der Texte – allgemein scheint gerade aufgrund des Überangebots eine Atmosphäre der Enttäuschung vorzuherrschen.

Diese neue Entwicklung wird stark mitbestimmt durch die im deutschsprachigen Raum seit einigen Jahren bestehende Möglichkeit, das Schreiben von Theatertexten auf Hochschulebene zu studieren bzw. als professionelle Praxis zu lernen. Hier hat sich enorm viel verändert. So begegnete man hierzulande in den Seminaren der Germanistik, Theaterwissenschaft oder Anglistik noch vor nicht allzu langer Zeit amerikanischen How-to-do-Büchern, etwa dem ›Klassiker‹ *Dramatisches Schreiben* von Lajos Egri, mit Miss-, wenn nicht Verachtung. Überhaupt wollte man, auf der Folie des romantischen Geniegedankens, der modernen Theaterreform, der Grenzüberschreitungen der Avantgarde und performativer Theaterformen, normative Poetiken nicht akzeptieren. Die Ästhetik des offenen Dramas in der Tradition William Shakespeares – vom Sturm und Drang bis zu Peter Handkes *Publikumsbeschimpfung* und Oli-

6 Zitat aus: Laudenbach, Peter: »Fördern und verschleifen. Die Nächsten, bitte: Jungautoren beim Berliner Stückemarkt«, in: Süddeutsche Zeitung vom 15./16.05.2010, S. 14.

7 Der junge Autor sieht sich jedoch mit dem grundsätzlichen Problem konfrontiert, dass sowohl auf formaler wie auch auf inhaltlicher Ebene kaum mehr Grenzen zum Überschreiten vorhanden sind. Seit den 1960er Jahren kann in den Künsten auch kaum mehr von einer Avantgarde gesprochen werden, wenn man von ästhetischen Reaktionen auf technische Innovationen und programmatischen Rückgriffen wie Reenactments, Samplings oder Mashups absieht.

ver Klucks Sprechstück *Das Prinzip Meese* – ließ jede lehrbare Poetik zu trivial erscheinen. Kein Lehrender wollte sich als Nachfolger Johann Christoph Gottscheds den Angriffen eines zeitgenössischen Gotthold Ephraim Lessings aussetzen; seit Gustav Freytags *Technik des Dramas*, also seit Mitte des 19. Jahrhunderts, wären lern- und lehrbare dramatische Strukturen nur als Gerüst für mittelmäßig begabte Lohnschreiber der populären Medien wie Drehbuchautoren zulässig. Zudem war Bert Brechts Ablehnung der aristotelischen Dramaturgie für das Regietheater seit den 1960er-Jahren folgenreich, bedeutete sie doch eine weitere Entlastung der Theaterautoren vom dramatischen Korsett. Gegenwärtig wird das nicht mehr so eng gesehen, zunehmend machte sich angelsächsischer Pragmatismus breit, der sich im deutschsprachigen Raum eigenartigerweise mit entdramatisierenden neoavantgardistischen Ästhetiken paarte. Ein Studiengang »Szenisches Schreiben« geht vom Gedanken des lehr- und lernbaren Handwerks des *Creative Writing*<sup>8</sup> aus und schiebt die historischen Genievorstellungen und das europäische Autorenprinzip, also die aus der Theater- und Filmgeschichte bekannte Bündelung des Kreativprozesses in einem für das ästhetische Ergebnis verantwortlichen Künstler, etwas in den Hintergrund. Zugleich wird jedoch der freie Entwurf des Künstlers durch die Integration der Performanceästhetik in das heutige Regietheater und die zunehmende Durchlässigkeit der Grenzen zwischen freier Szene und dem traditionellen Stadt- und Staatstheater wieder in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit gerückt. Diese paradox anmutende Dichotomie, wenn nicht Antinomie drückt sich dramaturgisch in vielfältigen Formen im weiten Feld zwischen dem (wieder) Dramatischen und Performativen aus.

Es ist gegenwärtig nicht allzu schwierig, als junger Autor, wenn man einen der renommierten Ausbildungsstudiengänge in Berlin, Leipzig oder Hildesheim absolviert hat, im Theater gespielt zu werden. Allerdings ist es kaum möglich, als junger Autor konstant über – sagen wir mal – einen Zeitraum von 10 bis 20 Jahren zu »überleben«. Ein prominentes Beispiel für jemand, der das geschafft hat, ist Dea Loher, deren Karriere seit den 1990er-Jahren andauert und die momentan wohl eine der spannendsten Autorinnen der »mittleren« Generation ist (Elfriede Jelinek würde demnach für die »ältere« Generation stehen). Auf dem guten Weg zu einer halbwegs etablierten Existenz als Theaterautor, also zu dem Status zwischen Jungautor und der schon durchgesetzten »mittleren« Generation, scheinen Lukas Bärfuss oder Roland Schimmelpfennig zu sein.

Für die Jüngsten vermisst Andrea Breth »Nachhaltigkeit« in Bezug auf die Pflege der Autoren und der Theatertexte. Die Forderung nach »Nachhaltigkeit« hat in der Diskussion der Situation junger Autoren in den Feuilletons und auf einschlägigen Tagungen eine gewisse Verbrei-

---

8 In diesem Zusammenhang sei neben den Studiengängen für Creative Writing auch an die US-amerikanischen *Drama Departments* erinnert.

tung erlangt. In den Verlagen würde, so Breth, »kaum noch mit den Autoren gearbeitet«, man gewänne den Eindruck, als »würden die Stücke nur in größere, schönere Umschläge umgeschichtet und dann wie sie im Verlag ankommen weiter verschickt«. Aufgrund von Geld- und Zeitmangel fände ein Lektorat meist nicht statt. Breth verbindet diesen sorglosen Umgang mit der Praxis des Regietheaters – so etwas wie ein Lektorat übernehmen »doch dann eh die Dramaturgen und Regisseure, die ja sowieso mit dem Text machen, was sie wollen, ihn umschreiben, ergänzen, collagieren, bis zur Unkenntlichkeit streichen – warum sich da um ein Wort, einen Satz kümmern, Stunden über ihm sitzen?«<sup>9</sup> Breths zynische Sicht überrascht nicht, steht die Regisseurin doch bekanntermaßen für ein weitgehend texttreues Theater.

Sie entspricht aber nur annähernd der Realität, wenn es um die formale Qualität der Stücke geht. Man ist erstaunt, wie professionell die meisten Stücke junger Autoren anmuten, wie gut sie gebaut und geschrieben sind. Zumindest trifft dies auf der formalen Ebene zu, geboten wird die ganze Bandbreite des heute in Theatertexten und auf der Bühne Möglichen zwischen dramatischen Formen des *well-made play* und des nicht mehr dramatischen Theatertextes. Offensichtlich haben die jungen Autoren in ihrer Ausbildung einiges gelernt. Zum einen die traditionelle Form, worauf Anja Hilling hinweist: »Wir kommen alle von Oliver [Bukowski]; da gibt's die Figur, den Konflikt, den Höhepunkt, und überm Schreibtisch hängt eine Kurve.«<sup>10</sup> Zum anderen sieht man den Texten an, dass die jungen Autoren auch postmoderne Theater- bzw. Performanceästhetiken von Richard Schechner bis Hans-Thies Lehmann gelesen und verinnerlicht haben.

## Junge Autoren als Teil der pragmatischen Generation

Junge Autoren sind als prägnantes Phänomen selbstverständlich nichts Neues in der Theater-, Medien- und Literaturgeschichte. Gerade der oft bemühte Antagonismus zwischen vielgespieltem und vor allem immer wieder nachgespieltem Klassiker und selten oder nur einmal inszeniertem Jungautor unterschlägt, dass fast alle heutigen Klassiker als sehr junge Autoren angefangen haben: Johann Wolfgang von Goethe mit seinem *Werther*, mit *Stella*, *Clavigo* und dem *Götz*, aber auch der junge Friedrich Schiller Anfang zwanzig mit seinem radikalen *Die Räuber*, dem dann

---

9 A. Breth: Wohin treibt das Theater?

10 Zitat nach: Wille, Franz: »Ich geb' jedem eine Chance. Jeder lebt für sich allein. Die Dramatikerin Anja Hilling und ›Mein junges idiotisches Herz‹ in München und Jena«, in: Theater heute 4 (2005), S. 53. Seit 2010 leitet John von Düffel den Studiengang Szenisches Schreiben an der UdK Berlin.

*Kabale und Liebe* und der schon etwas abgeklärtere *Don Carlos* folgten. Vom Sturm und Drang ist der Hang zur Rebellion bekannt, junge Autoren verbindet man seither unschwer mit dem Skandal. Berühmt wurden etwa der Uraufführungsskandal um Schillers erstem Stück 1782 in Mannheim, die Premiere von Alfred Jarrys *Ubu roi* 1896 im Pariser théâtre de L'Œuvre, oder, früher, die Theaterschlacht d'Hernani, die zu Beginn der Moderne eine Front zwischen bürgerlichen Anhängern der Klassik und den so genannten jungen Wilden der Romantiker eröffnete – man wollte, so Théophile Gautier, die »Larven der Vergangenheit zertreten, um einer neuen Zukunft die Tür zu öffnen«. Auch der früh verstorbene Georg Büchner – das hat er mit Jim Morrison und Amy Winehouse gemeinsam – bedrohte die Konservativen mit »Friede den Hütten, Krieg den Palästen«. Hier werden Grenzüberschreitungen durch die jüngere Generation angedeutet, die dann im 20. Jahrhundert in der historischen Avantgarde, bei den Dadaisten, Futuristen und Surrealisten ihren performativen Ausdruck fanden. Seit der Counterculture und der Neoavantgarde der 1960er-Jahre, dem Aufstieg der Pop-Ästhetik und der postmodernen Vorstellungswelt sind nicht nur die Grenzen zwischen Hoch- und Populärkultur gefallen, sondern auch zunehmend die zwischen rebellischer Jugendkultur und dem Konservativismus der älteren Generation. Insbesondere die 1968er Generation verweigert bis heute die traditionelle Rolle eines Wahrers der Tradition und pflegt in kreativen und intellektuellen Kreisen den Kult der ewigen Jugendlichkeit. Vor diesem Hintergrund haben es junge Autoren schwer, eine in der Rebellion sich dialektisch ausprägende, eigene Identität zu finden. Dies mag auch einer der Gründe sein, weshalb man heute von der jüngeren als der »pragmatischen Generation«, der »Generation Biedermeier« oder der »Generation Manufaktur« spricht, deren Habitus weniger in der Dissidenz, sondern mehr in der pragmatischen, durchaus mehr wertbezogenen Anpassung an tagesaktuelle Anforderungen, die problemspezifische Widerstandshandlungen nicht ausschließt, seinen Ausdruck findet.

## Uraufführungen ohne Nachinszenierungen

Das größte Problem junger Autoren ist, dass ihre Stücke zwar oft uraufgeführt, aber selten oder nie nachgespielt werden. Natürlich spekulieren die Theater, insbesondere die regionalen und eher unbekannteren, auf die Aufmerksamkeit der überregionalen Presse. Fast jedes neue Stück eines jungen Autors wird von der Kulturkritik mit Aufmerksamkeit bedacht. Zum einen wirkt sich das zum Vorteil junger Autoren aus, sie werden ohne »Ochsentour« bekannt. Zum anderen hat dies eine für den Nachwuchs weniger angenehme Seite, denn gerade der Uraufführungshype macht die Theater von der Droge Aufmerksamkeit abhängig: Theater suchen vermehrt die Medienzuwendung und verlangen zunehmend nach

neuen Stücken unbekannter Autoren. Vor allem die Förderprogramme scheinen vieles verändert zu haben. Als Theresia Walser 1997 »mit dem Stückeschreiben anfang, gab es noch kaum Förderungen. Solche mittlerweile fast schon sportiven Uraufführungsolympiaden, mit denen sich inzwischen landauf, landab selbst kleinste Theater hervortun, waren damals undenkbar«<sup>11</sup>. Dies ist durchaus eine erfreuliche Entwicklung, ein junger Autor wird nicht mehr nur in eine marginal beworbene und kaum besuchte, einmalige Lesung abgedrängt. Heute könne es sich anscheinend kaum »noch ein Theater leisten, sich nicht mit irgendeiner Art von Nachwuchsförderung hervorzutun«. Doch dass eine »solche Dramatiker-Konjunktur mit so mancher Förderungsverarschung einhergeht, ist nicht verwunderlich«.<sup>12</sup> Immerhin pflegen die Theater ein eigenartiges Verhältnis zum Investitionsrisiko: Es lockt die erhöhte Aufmerksamkeit der Kulturkritik durch die Uraufführung, zugleich traut man sich oft doch nicht allzu weit vor, spielt das neue Stück auf der kleinen Studiobühne oder im Werkraum, lässt den Jungregisseur oder den Regieassistenten heran und beschäftigt diejenigen Schauspieler, die auf der Hauptbühne weniger zum Einsatz kommen. Während das Theater darum bemüht ist, sich als Institution abzusichern, trägt der Autor das volle Risiko. Noch schärfer werden die sich für junge Autoren zu ihrem Nachteil auswirkenden Strukturen in den vielen neu eingerichteten Festivals sichtbar. Theresia Walser meint hierzu:

»Da werden Festivals zuhauf aus dem Boden gestampft, die zwei Wochen später samt ihren Förderlingen wieder in der Versenkung verschwinden. Am Spielzeitende trifft man dann auf all diese Förderungerschöpften, die für solche Anlässe – meist mit thematischen Vorgaben – Szenchen für Szenchen geschrieben, dabei ein paar aktualistische Reizwörter durchgepeitscht und mit diesem Geschnipsel einen Premierenabend lang mit anderen fünfzehn Geförderten zusammen eine kleine, gutgemeinte, folgenlose Aufmerksamkeit bekommen haben. Nur kommen sie kaum einmal dazu, ein ganzes Stück abliefern zu dürfen, mit dem sie eine ganz andere Freiheit für sich finden müssten und damit nicht nur irgendein Nachwuchsförderungssoll befriedigen würden.«<sup>13</sup>

Dass dieses Modell nicht nur im deutschsprachigen Raum, sondern auch in Polen so seine Probleme mit sich bringt, schildert im vorliegenden Band Małgorzata Leyko. Ähnlich wie diese stellt Peter Michalzik für den deutschsprachigen Bereich die Frage, ob sich nach fast zwei Jahrzehnten Nachwuchsförderung nicht so etwas wie Ernüchterung breitmake. Besser seien die Stücke, so das allgemeine Gefühl, nicht geworden, die Zahl

---

11 Walser, Theresia: »Förderung?«, in: [http://archiv2.berlinerfestspiele.de/media/2010/theatertreffen\\_4/schleudergang/schleudergang09\\_material.pdf](http://archiv2.berlinerfestspiele.de/media/2010/theatertreffen_4/schleudergang/schleudergang09_material.pdf).

12 Ebd.

13 Ebd.

der Theatertexte habe sich zwar vergrößert, die der Aufführungen jedoch nicht.<sup>14</sup>

## Erhöhter Druck, starke Konkurrenz

Anzunehmen ist, dass die zunehmende Verbreiterung der Basis an der Spitze die Qualität einiger Stücke junger Autoren erhöht. Hinzu kommt der Wettbewerb im System. Iris Laufenberg betont den Druck, dem sich die jungen Autoren aufgrund der reichen Theaterlandschaft und der Tradition des deutschen Theatersystems ausgesetzt fühlen müssen. Erwartet werden von jedem neuen Stück »Welthaltigkeit, Weitblick, sprachliche Raffinesse, Phantasie, überraschende Momente und Storywendungen«, alles in allem sollten die Texte voller geistreicher, spannender Dialoge, politisch höchst relevant und mit Handlung sowie Figuren berührend sein – auf den Punkt gebracht: »Gesellschaftskritik am Puls der Zeit.«<sup>15</sup> Gesellschaftspolitische Relevanz ist Pflicht, was auch Nis-Momme Stockmann in seinem Stück *Ein Schiff wird kommen* kritisiert. Fast unfair und ein bisschen gemein ist in Anbetracht der mangelnden Lebenserfahrungen des Nachwuchses die ständig erhobene Forderung nach Welthaltigkeit. Man wundere sich über die vielen Konflikte in den eigenen Beziehungen, in den Familien oder im Freundeskreis, eine fast narzisstische Nabelschau bis hin zum Inzest.<sup>16</sup> Und wenn sich dann junge Autoren um Welthaltigkeit bemühten, dann geriete das, so eine oft zu vernehmende Kritik, zuweilen schnell zum Klischee, zur Ansammlung von Stereotypen aus den Themenfeldern Kindesmissbrauch, Finanzkrise, Arbeitslosigkeit, Organhandel. Die Linien würden zu stark betont, das Thema zu prägnant zum Ausdruck gebracht, es würde im wahrsten Wortsinn zu

---

14 Vgl. Michalzik, Peter: »Die Übergangsgesellschaft. Rückblick auf das Symposium zur Zukunft der zeitgenössischen Dramatik im Haus der Berliner Festspiele«, in: [http://archiv2.berlinerfestspiele.de/de/archiv/festivals/2010/03\\_theatertreffen10/ft10\\_stueckemarkt/schleudergang09/schleudergang09\\_michalzik.php](http://archiv2.berlinerfestspiele.de/de/archiv/festivals/2010/03_theatertreffen10/ft10_stueckemarkt/schleudergang09/schleudergang09_michalzik.php).

15 Laufenberg, Iris: »Vorwort«. In: Schleudergang neue Dramatik. Dokumentation, S. 2, [http://archiv2.berlinerfestspiele.de/media/2010/theatertreffen\\_4/schleudergang/schleudergang09\\_dokumentation.pdf](http://archiv2.berlinerfestspiele.de/media/2010/theatertreffen_4/schleudergang/schleudergang09_dokumentation.pdf); Peter Michalzik: Die Übergangsgesellschaft. Er versteht unter der immer wieder genannten Forderung »Welthaltigkeit« mit »einem Wort die großen Figuren, die großen Themen, die unbedingte Zeitgenossenschaft und selbstverständlich die Relevanz«.

16 Themen aus dem näheren Umfeld der Autoren wären eigentlich *per se* kein Merkmal für mangelnde Qualität oder Einfallsreichtum, wie Theatertexte von Schiller über Ibsen und Tschechow bis Mark Ravenhill beweisen – letztlich käme es nicht auf das Was, sondern auf das Wie an.

dick aufgetragen.<sup>17</sup> Wie die Forderung nach Welthaltigkeit mit der Ästhetik der Postdramatik, die ja auf die Unterbrechung in der Bedeutungszuweisung zielt, zusammengehen soll, bleibt ebenfalls undiskutiert. Junge Autoren scheinen sich dementsprechend zwischen den beiden Extremforderungen nach dem Dramatischen und dem Postdramatischen mit Kompromissen nach dem Arrangieren, wobei sie auch hier weniger ideologisch, sondern mehr pragmatisch orientiert arbeiten. Neben dem welthaltigen bzw. relevanten Thema sind – dem jungen Autor bewusst oder nicht bewusst – weitere Forderungen der Bühnen: Das Stück solle nicht allzu umfangreich sein – denn das junge Publikum hat nicht die Geduld, mehr Zeit zu investieren als für einen mittellangen Kinofilm. Und es soll eine kleine Besetzung und möglichst wenig Dekoration benötigen, konkret: Es soll auch ohne Umstände im Studio, Foyer oder Werkraum spielbar sein.

Zu den fast nicht zu erfüllenden Wünschen addiert sich die zunehmende Konkurrenz, sie begegnet den jungen Autoren von fünf Seiten: Zunächst von der Seite der unzähligen Kollegen – jung, mittelalt und alt. Dann durch die bewährten dramatischen Texte aus der langen Theatergeschichte, ferner durch die Zunahme nichtdramatischer inszenierter Texte wie Romane, Filme, philosophische Traktate, Sachbücher und Gebrauchstexte, Stichwort Erzähltheater und ›Einbruch des Realen‹ im Gegenwartstheater. Hierzu zählt der gegenwärtige Trend zum Dokumentarischen, der dramatische Texte zuweilen gar durch andere Spielmaterialien ersetzt, etwa, wie bei Rimini Protokoll, durch ›Experten des Alltags‹. Und nicht zuletzt entsteht Konkurrenz durch kollektiv erarbeitete, performative Spielformen, die die Organisatoren des Berliner Theatertreffens 2014 dazu veranlassten, den traditionellen Stückemarkt in eine kuratierte ›Suche nach ungewöhnlichen zukunftsweisenden Theatersprachen‹ umzuwandeln.<sup>18</sup> Welche Folgen dies für junge Autoren hat, wird sich zeigen. In dem von verschiedenen Interessen, Institutionen und Ästhetiken bestimmten Feld des Gegenwartstheaters darf der Dramatiker-nachwuchs aber weiterhin seine Nische besetzen, die Schonraum und Kriegsgebiet zugleich ist.<sup>19</sup>

---

17 Michalzik: Die Übergangsgesellschaft.

18 Hier wiederholt sich, wie so oft, die (Theater-)Geschichte: Schon in den 1970er Jahren wurden kollektive Arbeitsprozesse ohne Vorlage eines Stücks als Innovation und Zukunftshoffnung propagiert, man denke nur an das prominenteste Beispiel der frühen Schaubühne. Einer der Gründe, warum 1976 ›stücke‹ in Mülheim gegründet wurden, war die Angst, dass das Gegenwartsstück im zeitgenössischen Regietheater, auch vor dem Hintergrund der vielen Kollektivproduktionen, zu wenig Beachtung finden würde.

19 Ständig findet in ihr ein Austausch statt, werden viele junge Talente entdeckt, aber kaum sind sie halbwegs bekannt, reißt die Förderungskette ab, Michalzik meint gar, dass »[a]lle zehn Jahre [...], bis auf wenige Ausnah-

Oft werden die Theatertexte junger Autoren von jungen Regisseuren wie Frank Abt, Christine Eder, Jan Philipp Gloger, Alice Buddeberg oder Antú Romero Nunes in Szene gesetzt. Diese inszenieren eher (wieder) konventionell, verglichen mit den Regisseuren der mittleren Generation wie René Pollesch, Andreas Kriegenburg oder Stefan Pucher. Vor dem Hintergrund der im deutschsprachigen Raum virulenten Ästhetik des Regie-, wenn nicht Regisseurtheaters ist eine naive Theatertextproduktion kaum mehr möglich. Die Bühne wartet mit ihrem ästhetischen Eigenleben und ihrer medialen Spezifität, und der junge Autor muss sich dazu im Vorfeld etwas einfallen lassen. Auf der formalen Ebene steht er vor der Frage, welcher Form im weiten Feld zwischen Dramatik und Postdramatik oder Nicht-mehr-Dramatik er sich annähern will. Man könnte, so Rinke, vielleicht gleich so »schreiben, dass es möglichst wenig Drama ist, und der Regisseur, der vielleicht auch gern ein Dramasseur wäre, Lust bekommt, das Stück möglichst toll zu machen? (Figurenlose Textflächen anbieten! Drehbücher! Oder Romane, gerade jetzt Romane!)«<sup>20</sup> Man kann aber auch eine dramatische Vorlage liefern, die der selbstbewusste Regisseur dann mit Lust dekonstruiert. Wie man es auch dreht und wendet, letztlich muss der junge Autor sein Stück an die Regie abgeben und hat als Unetablierter erst recht keinen Einfluss auf das Inszenierungsergebnis. Daher verwundert es nicht, dass es in der letzten Zeit einige junge Autoren ins Regiefach drängt, man beobachtet vermehrt »Dramasseure« wie etwa Philipp Löhle, Dirk Laucke oder Nis-Momme Stockmann.<sup>21</sup>

## Bessere Strukturen?

Generell stellt sich die Frage, wann im deutschsprachigen Bereich die Breiten- zur Überförderung wird. Folgt den vielen Ausbildungsmöglichkeiten und Förderprogrammen eine halbwegs realistische Chance auf den Beruf des Dramatikers? Wahrscheinlich wäre den Autoren mehr damit geholfen, dass man ihre Stücke nach der Uraufführung auch ein zweites oder fünftes Mal nachspielt. Lohnt sich der Beruf Jungautor? Realistisch gesehen muss der hoffnungsvolle junge Autor seinen Unterhalt meist durch andere Geldquellen sichern – entweder, wie Oliver Kluck zynisch bemerkt, durch ein »Harz-IV-Stipendium«, oder durch die Arbeit am Theater, etwa als Dramaturg, oder gar durch einen unkünstlerischen Brotberuf. Insofern grundiert jede Frage nach neuen Strukturen auch die Hoffnung auf eine bessere Entlohnung harter Schreibaarbeit. Das Hamsterlaufrad, das etwa Moritz Rinke schildert, ist auch ein finanziell betrie-

---

men, das Personal der Dramatiker ausgetauscht« wird; P. Michalzik: Die Übergangsgesellschaft.

20 M. Rinke: Nichts ist älter als die Uraufführung.

21 Ebd.

benes: Wenn das Stück keine Zweit- oder Drittszenierung erlebt, dann fehlen die Tantiemen, der junge Autor muss schnell weitere Stücke wie am Fließband liefern – dass das keine ideale Basis für Qualität ist, leuchtet jedem ein. Für Christine Dössel sind einige »sogenannte Förderinitiativen nicht viel mehr als kaschierte PR- und Selbstbespiegelungsprogramme mit oftmals lächerlichen Preisgeldern und im Grab der Provinz versenkten Uraufführungen«<sup>22</sup>. Die deutschsprachigen Theater schieben so die Bezahlung ihrer Autoren durch eine immer mehr zur Gewohnheit werdende Umwegfinanzierung auf die Sozialsysteme, auch auf dafür nicht eingerichtete Finanzierungsquellen, die über die in Deutschland obligatorische Absicherung der Künstlersozialkasse hinausgehen. Zum einen üben die Bühnen also gerne Gesellschafts-, System- und Kapitalismuskritik, zum anderen haben sie einen auffallenden blinden Fleck, wenn es um die Arbeitsbedingungen geht, die sie den von ihnen Abhängigen zumuten: Verhältnisse, die sich heutzutage kein marktwirtschaftlich orientiertes Privatunternehmen im deutschsprachigen Raum mehr erlauben dürfte.

Man kann die neue Entwicklung auch positiv sehen: Da nun Ausbildungsmöglichkeiten und Förderprojekte soweit zugenommen haben, dass ein gewisses Mittelmaß nicht vermeidbar ist, hat sich die Bewertungsinstantz, die die Eingänge zum längerfristigen Autoredasein bewacht, von den Dramaturgien und den Verlagslektoraten auf die Bühne selbst verlagert. Damit kommt es nicht so sehr wie früher auf exklusive Kontakte oder Netzwerke an – man kann übertrieben behaupten, dass nun fast alle Jungautoren ihre Chance auf der Bühne bekommen, obwohl die Absolventen der Studiengänge für Szenisches Schreiben einen leichteren Einstieg haben.

Was wünscht sich der Dramatiker der jungen Generation? Primär, dass seine Stücke länger und an mehreren Häusern gespielt werden; des Weiteren, dass in den Verlagen öfter lektoriert, in den Dramaturgien mehr beraten und längerfristig betreut wird, dass die Stücke auch mal im großen Haus gespielt werden, dass man den Autoren Zeit gibt, sie im Theater nicht gleich bevormundet werden, zudem könnten die Fördersummen und Preisbeträge umfangreicher sein. Neben den vielen Klagen wird jedoch oft vergessen, dass das deutsche Theatersystem im globalen Vergleich fast ein Paradies für Kreative darstellt und der relativ üppige Förderdschub in Deutschland keineswegs ein wirklich freier Markt ist, sondern durchaus ein produktives Autorenleben mit seinen eigenen, subventionierten Zwängen und Freiheiten ermöglicht – wenn auch oft ein sehr kurzes.

\*\*\*

---

22 Dössel, Christine: »Diese Hetze versaut alles. Zahlreiche Theaterstücke fluten den Markt«, in: Süddeutsche Zeitung vom 13.10.2009, S. 12.

Im vorliegenden Band beschäftigen sich die Beiträge unter dem Stichwort junge Autoren erstmalig mit einem Phänomen im europäischen Kontext, das bis heute kaum wissenschaftlich diskutiert wurde. Insgesamt werden Bestandsaufnahmen aus den verschiedensten Bereichen der *Jungen Stücke* präsentiert, sowohl im deutschsprachigen Theater wie auch im europäischen Kontext, insbesondere in Frankreich, England, Polen und Italien.

Den Band eröffnen zwei Beiträge, die sich jeweils mit neuen Perspektiven auf das Gegenwartstheater beschäftigen. Zum einen untersucht Hans-Peter Bayerdörfer zeitgenössische Theatertexte junger Autoren vor dem Hintergrund des aktuellen Trends zum Erzähltheater bzw. zur Dramatisierung von Romanen und Filmen auf neue typologische Muster des Verhältnisses von Sprach-Spiel und Bühnen-Spiel. Dabei verweist Bayerdörfer auf Verschiebungen im Verhältnis von performativ-impersonierenden und diegetischen Präsentationsmodi, die Hybridität der zeitgenössischen Spieltexte führe so letztlich zur produktiven Reibung zwischen Bühnenästhetik und literarischer Textgestaltung. Zum anderen lotet Andreas Englhart in seinem Beitrag die institutionellen Rahmenbedingungen des Gegenwartstheaters für junge Autoren aus, die in einem mehr oder weniger direkten Zusammenhang mit der resultierenden Ästhetik stehen.

Im zweiten Bandteil geht es um exemplarische »Vor-Bilder« der jungen Autoren, was sowohl zwei bereits etablierte bzw. kanonisierte Dramatiker als auch Trans- und Intermedialitäten in sowie im Umgang mit ihrem Werk einschließt. Während Joanna Jabłowska sich dem *reenactment* von Heiner Müllers *Die Korrektur* durch Thomas Freyer widmet, untersucht Carola Hilmes die Funktion der bildenden Künste im *Œuvre* Dea Lohers. Freyers Aktualisierung des Müller'schen Produktionsstücks wird von Jabłowska als eine Korrektur des Kapitalismus ausgelegt, die jedoch wenig »produktiv« auf Dauerdepression und DDR-Utopie hinausläuft. Hilmes' Analyse der intermedialen Strategien von Loher veranschaulicht, wie bildende Künstler und ihre Werke als Leitmotive in den Theatertexten der Autorin zum Kontroll- und Reflexionsmedium ihres Schreibens avancieren.

Das Kapitel Alteritäten nähert sich dem für *Junge Stücke* basalen Problem der Identitätsstiftung als Zusammenspiel von Ein- und Ausgrenzung, von Eigenem und Fremdem. Anhand eines sozialdramatischen Textes von Dirk Laucke, in dem das Globale und das Lokale als zwei einander bedingende Momente zum Vorschein kommen, verhandelt Joon-Suh Lee die Identitätssuche der Figuren im Kontext der Nachwend(-Dramatik) und attestiert Lauckes Poetik einen globalen Realismus. Die Nachwendethematik steht auch im Zentrum der Ausführungen von Artur Pelka, der einschlägige Theatertexte auf die Wechselbeziehung von (nationaler) Identität und Xenophobie prüft. Die »Konjunktur« polnischer Motive bei jungen deutschen Autoren verdeutlicht, wie Fremdwahrnehmung zur Selbstwahrnehmung im Sinne einer identitätsstiftenden Alteri-

tät wird. Irina Gradinari liest zwei Theatertexte von Anja Hilling als Diagnosen moderner Gesellschaft und konzentriert sich dabei auf den selbst-reflexiven Modus von Hillings Schreibweise, die sich nicht zuletzt aus einem alteritären Dialog mit Theatertraditionen – insbesondere der Antike – ergibt.

Die ästhetische und thematische ›Radikalität‹ der *Jungen Stücke* steht im Mittelpunkt des vierten Teils. Andrea Zimmermann widmet sich der Gewalt in John Birkes *Armes Ding* und erörtert sein Stück als Kritik an der Gewaltförmigkeit hierarchisch strukturierter Geschlechterverhältnisse. Eines genderspezifischen Gestus' bedient sich auch Roman Giesen, der die mediale Vorstrukturierung des ›Konstrukts Liebe‹ in Paul Brodowskys *Dingos* konturiert. Gleich zweimal gilt die Aufmerksamkeit dem österreichischen Autor Ewald Palmethofer. Während Daniela Riepe sich mit den Figurationen seiner Theatertexte und ihrer Verwicklung in philosophischen Diskursen auseinandersetzt, untersucht Juditha Balint mit einem philosophisch-ethischen Ansatz die ökonomische Dimension interpersonaler Beziehungen in seinem *faust*. Im Beitrag von Danijela Kapusta wird die narrative Strategie in Philipp Löhles *supernova* als *reenactment* des analytischen Theaters beleuchtet. Radikale Sprachexperimente als spielerische Subversion der ›großen Erzählungen‹ stehen zudem im Zentrum der Ausführungen von Sabine Klotzsche zu Martin Heckmanns' *Kränk*.

Eines der zentralen Anliegen des Gegenwartstheaters ist seine Tendenz zum Dokumentarischen, Authentischen bzw. zur dramatischen Gestaltung der Wirklichkeit. Ein Kapitel beschäftigt sich mit den Wegbereitern dieses immer noch aktuellen Trends, an denen sich die jungen Autoren heute reiben. Diese Spur verfolgt Tom Klimant in Falk Richters Theaterprojekt *Das System*, indem er die Problematik personaler Identität in ihrer ›computationalen‹ Dimension ergründet. Am Beispiel des *Wallenstein*-Projekts von Rimini Protokoll erörtert Marek Podlasiak den politischen Impetus des zeitgenössischen Dokumentartheaters. Karin Nissen-Rizvani nähert sich dem Regietheater Christoph Schlingensiefs und präsentiert anhand seiner Produktion *Rosebud* ein Modell der dramaturgischen Analyse, das den Textbegriff performativ erweitert.

Die institutionelle Verankerung der *Jungen Stücke* behandeln aus einer internationalen und komparatistischen Perspektive gleich sieben Beiträge. Gefragt wird nach der Förderung und rechtlichen Situation junger Autoren in Deutschland und Frankreich (Nicole Colin), der Aufnahme der *Jungen Stücke* aus Deutschland in Großbritannien (Jens Peters) sowie der Rezeption von Fausto Paravidino insbesondere vor dem Hintergrund der Situation junger Autoren in Italien (Margit Oberhammer). In einem separaten Block steht der weit gefasste deutsch-polnische Theatertransfer zur Diskussion. Auf dieser Folie analysiert Małgorzata Leyko das für das polnische Theater relativ junge Phänomen des Dramaturgen. Agata Dąbek legt eine komparatistische Darstellung der Geschichtsbe-

wältigung in deutschen und polnischen *Jungen Stücken* vor. In zwei Fallbeiträgen wird exemplarisch die Rezeption von deutschen Stücken in Polen und umgekehrt besprochen (Eliza Szymańska und Karolina Prykowska-Michalak). Den Band beschließen Texte zur Situation junger Autoren von Nis-Momme Stockmann und Dirk Laucke sowie Gespräche mit der Theaterverlegerin Brigitte Korn-Wimmer und der Dramaturgin Laura Olivi.

Der vorliegende Band enthält Beiträge zur Tagung »Junge Stücke. Zur Situation und Theatertexten junger Autorinnen und Autoren im Gegenwartstheater«, die die Herausgeber im September 2010 im München in Kooperation mit der Stiftung für Deutsch-Polnische Zusammenarbeit organisiert haben. Er wurde im Rahmen des Projekts »BÜHNE ALS BRÜCKE. Theater und Drama als Faktoren des deutsch-polnischen Kulturtransfers nach 1989« von Yvette Michelfelder redaktionell betreut und aus Mitteln der Deutsch-Polnischen Wissenschaftsstiftung finanziert.