

Schreiben als Ereignis¹

Autorenregie bezeichnet am Beginn des 21. Jahrhunderts ein mögliches Modell zeitgenössischen Theaters, das weder für ein »postdramatisches Theater ohne Text« (Poschmann 1997: 20) steht, noch ein konventionelles Umsetzen vorab verfasster Texte mit dem Ziel ihrer aktuellen Interpretation darstellt. Exemplarisch arbeitet dieser Beitrag heraus, welche Aspekte zeitgenössischer Theaterästhetik durch die Autorenregisseur_innen Sabine Harbeke, René Pollesch, Christoph Schlingensiefel und durch das Performancekollektiv SIGNA besonders berührt werden.

Zunächst ist einschränkend festzustellen, dass die Personalunion von Autor und Regisseur kein im 21. Jahrhundert entstandenes Phänomen ist, sondern auf eine sehr lange Theatertradition von Shakespeare über Molière und Goethe bis zu Bertolt Brecht, Samuel Beckett oder Heiner Müller verweisen kann. *Autorenregie* zu Beginn des 21. Jahrhunderts geht jedoch über die reine Personalunion von Autor_in und Regisseur_in deutlich hinaus. Alle hier vorgestellten Autorenregisseur_innen zeichnet – wenn auch in unterschiedlichem Maße – aus, dass für sie Schreiben und Inszenieren nicht mehr abgeschlossene Tätigkeiten darstellen, sondern offene Prozesse sind. Diese nehmen zum entstehenden Text selbst, zum Theaterereignis und zum Publikum hin eine ihnen eigentümliche und zweifellos zeitgenössische Position ein. Im Folgenden wird versucht, diese Entwicklung anhand dreier Thesen zu untersuchen:

- 1) *Autorenregie* bezeichnet den Weg vom Produkt über den Prozess zum Ereignis. Text und Inszenierung werden nicht als zwei aufeinander abgestimmte, aber in sich abgeschlossene kreative Vorgänge angesehen, sondern als ein einziger sich zum Theaterereignis hin offen gestaltender Prozess, in dem sich die textuellen und die szenischen Elemente wandeln.

- 2) *Autorenregie* führt zu *Theaterereignissen*, die nicht reproduzierbar und nicht nachspielbar sind. Eine Aufführung ist nicht mehr die allabendliche Aktualisierung eines umgesetzten Inszenierungskonzepts, sondern ein szenisches Ereignis in einem besonderen historischen Moment mit eigenen Verknüpfungen zu den gesellschaftlichen Situationen, dem Probenprozess und den Mitwirkenden sowie mit einem diskursiven Ort, an dem es stattfindet.
- 3) *Autorenregie* führt in den meisten Fällen zu *post-repräsentativem Theater*: Indem der entstehende Text als wichtiges sprachliches Element sich der Lektüre durch Regie und Publikum öffnet, verliert zugleich seine symbolische oder semiotische Interpretation an Bedeutung.

Der Grad der Erfüllung dieser drei thesenhaften Kriterien entspricht dem Maß, in dem das jeweilige Theaterereignis zeitgenössisch zu nennen ist und sich somit von früheren Formen der *Autorenregie* unterscheidet.

Zur ersten These: Prozessualität statt Produktion

Die künstlerische Arbeit am Theatertext übernimmt in der *Autorenregie* die Autorin bzw. der Autor selbst, indem sie oder er, die künstlerischen Zeichen des Dramentextes lesend, die Möglichkeiten und Qualitäten desselben für die Bühne erkennt und in den Aufführungsraum übersetzt. Die Realisierung der Inszenierungen von Autorenregisseur_innen liegt oft in zeitlicher Nähe zur schriftlichen Fixierung des Dramentextes. Sabine Harbeke entwirft beispielsweise mit dem Dramentext kurz vor Probenbeginn eine präzise Konzeption des Inszenierungstextes; der Dramentext verändert sich während des Probenprozesses nur in sprachlichen Details. Christoph Schlingensiefel betrachtet den dramatischen Text als *ein* Element der Inszenierung, das – meist erst während der Aufführung – mit anderen Zeichen, mit Störungen und Überblendungen, konfrontiert wird und im sprachlichen Detail nicht festgelegt ist. In diesem Fall ähnelt die Spielvorlage eher einem Drehbuch mit Skizzen und kurzen Szenen als einem klassischen

Dramentext mit Haupt- und Nebentext. Schlingensiefel ging es nicht um die werkgetreue Umsetzung des Dramentextes, sondern um ein Gesamtkunstwerk aus sprachlichen, visuellen, akustischen und körperlichen Zeichen. Erst wenn SIGNA einen Aufführungsraum gefunden hat, entwickelt das Kollektiv anhand der Lokalität die Idee für eine Geschichte und verfasst einen Text. Dieser verändert sich während der Aufführung durch die Teilnahme der Zuschauenden, da sie selbst als Akteur_innen, die z. B. den Darsteller_innen Fragen stellen, neuen Text hinzufügen. In dem während der Proben entwickelten Text werden verschiedene Publikumperspektiven vorbereitet und antizipiert.

Im zeitnahen Reagieren und künstlerischen Verarbeiten von Themen liegt eine zeitgenössische Besonderheit der *Autorenregie*, die auch die Teamarbeit prägt und Auswirkungen auf den Text hat. Autorenregisseur_innen haben die Möglichkeit, die sprachlichen Zeichen entweder bereits in der Form des Dramentextes (als Spielvorlage oder Aufführungsprotokoll) oder im Probenprozess mit dem Inszenierungstext zu verknüpfen. Dabei werden zumeist keine psychologisch, biografisch oder politisch zu entschlüsselnden Bedeutungseinheiten symbolisch codiert, sondern die Texte bestehen vielmehr aus Aussagen, deren performative Funktion jederzeit reflektiert wird. Der Sinn dieser Aussagen besteht sogar vorrangig in ihrer performativen Funktion und eben in der Reflexion der äußeren Ebene der Kommunikation, also der Reflexion der Kommunikation mit den Zuschauenden. Eine klassische Drameninterpretation auf der Ebene der notierten Sätze der Akteur_innen/Figuren und ihrer konstativen oder symbolischen Bedeutung ist ohne Besuch der Aufführung also gar nicht mehr möglich. Durch die Prozessualität des Theatertextes und die Ereignishaftigkeit des szenischen Textes ist der performative Gehalt der Sätze noch unablösbarer mit dem konstativen Gehalt des gesprochenen Textes verbunden als es in früheren eher auf Repräsentation und Interpretation beruhenden Theatermodellen der Fall gewesen ist.

Dies gilt für alle Autorenregisseur_innen in dem Maße, in dem sie sich vom Vorrang ihres eigenen Textes verabschiedet haben. Harbeke verfolgt noch relativ stark ein klassisches Verständnis von Autorschaft, das sich bei Pollesch, Schlingensiefel und SIGNA immer weiter verflüchtigt. Pollesch bringt einen offenen Text zu den Proben mit sowie

Ideen zum Weiterschreiben, Ansätze für Diskurse und Sprechsalven, Lektüre-Erlebnisse und Themen. Schlingensief hingegen geht so weit, den Text erst nach der Aufführung als Protokoll fertigzustellen. Pollesch und Schlingensief haben auf unterschiedliche Weise ein profundes Verständnis von der diskursiven Dimension der Sprache. Sie versuchen, in ihren Inszenierungen Raum zu lassen für das Ereignis des Sprechens, für die (auch unvorhersehbaren) Verkettungen von sprachlichen Elementen. Der Theatertext, wenn er nicht ohnehin erst nachträglich als (auch noch bearbeitetes) Aufführungsprotokoll vorliegt, wird so weit wie möglich zum Ereignis, zum Inszenierungstext hin geöffnet.

Zur zweiten These: Ereignis statt Wiederholbarkeit

Eine Einschränkung der Nachspielbarkeit der Theatertexte von Autorenregisseur_innen ist in der Nähe der Autor_innen zum Inszenierungsprozess begründet: Den Schreibprozess nicht zu kennen, mache das Inszenieren durch andere – so Polleschs Argument – problematisch.² Die Theatertexte von Autorenregisseur_innen werden daher oft nur in der *einen* Inszenierung der Autorin bzw. des Autors gezeigt. Auch wenn kein offizielles Nachspielverbot besteht, zeigen die Theater kein großes Interesse, Texte von Autorenregisseur_innen und Kollektiven neu zu inszenieren. Selten werden Theatertexte nachgespielt, die auf der Grundlage von Inszenierungsprotokollen entstanden sind wie Schlingensiefs *Rosebud* (2001) oder die Inszenierungen *Club Inferno* (2013) und *Schwarze Augen, Maria* (2013) von SIGNA. Es fällt zudem auf, dass es eher zum Nachspielen von Theatertexten kommt, wenn der Anteil der fiktiven Handlungsebene im Text überwiegt. Regiebücher geben zumeist Details der speziellen Inszenierung wieder, von denen in einer neuen Inszenierung mit anderen Produktionsbedingungen abstrahiert werden müsste.

Autorenregie birgt eine gewisse Gefahr der Vereinnahmung der Autorin oder des Autors durch den Theaterbetrieb. Sie bietet aber auch die Möglichkeit, das im Text enthaltene ästhetische Modell in der Inszenierung direkt, in zeitlicher Nähe, umzusetzen und am Text

weiterzuschreiben. Die Wechselwirkungen zwischen Theatertext und Inszenierungstext, aus denen erst das vollständige theatrale Kunstwerk entsteht, weisen zugleich auf den Zusammenhang zwischen Veränderungen in den Theaterinstitutionen und Regiehandschriften und Veränderungen der Schreibprozesse hin. Autorenregisseur_innen stehen aufgrund ihrer Nähe zu den Theaterinstitutionen im steten Austausch mit ästhetischen Entwicklungen in der Produktion von Theaterereignissen; sie reflektieren (oft schon während der Ausbildung) künstlerische und wissenschaftliche Verfahren, auch in nicht-theatralen Gebieten, und berücksichtigen diese Erfahrungen mit Theaterinstitutionen und deren Beteiligten in ihren szenischen Texten. Die fehlende Distanz, die durch die Involviertheit in den Schreib- wie auch Inszenierungsprozess bedingt ist, wird werkimmanent häufig durch Distanzierungsverfahren ausgeglichen. Die szenischen Texte der Autorenregisseur_innen lassen sich durch den Gebrauch von epischen und absurden Mitteln, durch ein performatives, diskursives Verständnis von Sprache wie auch durch die permanente Reflexion der Arbeitsbedingungen charakterisieren.

Die beteiligten Institutionen, Theater und Verlage, suchen immer öfter Wege, sich für veränderte Proben- und Produktionsprozesse zu öffnen: Der Verlag schaefersphilippen vertritt mittlerweile neben Autor_innen viele Künstler_innen und Künstler_innenkollektive, die gleichermaßen als Autor_innen und als Regisseur_innen arbeiten. Damit wird er, verglichen mit einem traditionellen Verlag, der Dramentexte von Autor_innen an Theatern vertritt, eher zu einer Künstler_innenagentur (vgl. schaefersphilippen 2015). Auch Theater schaffen zunehmend Bedingungen, um veränderte Produktionsprozesse zu ermöglichen, so z. B. durch das Anmieten alternativer Spielorte oder dadurch, dass längere Probenzeiten zugelassen werden. SIGNA beispielsweise konnte am Deutschen Schauspielhaus Hamburg für *Schwarze Augen, Maria* zwei Monate lang proben.

Oft werden Autorenregisseur_innen bereits in die erste Konzeptions- und Besetzungsphase miteinbezogen, was an Stadttheatern in Bezug auf Regieteams nicht die Regel ist. *Autorenregie* im zeitgenössischen Theater kann somit als eine Reaktion der Autor_innen auf neue Produktionsbedingungen und damit zusammenhängende ästhetische

Veränderungen angesehen werden, aufgrund derer die Beziehungen zwischen Autor_innen und Theater neu eingeschätzt werden müssten.

Moritz Rinke äußerte während des Symposions »Schleudergang Neue Dramatik« im Rahmen der Berliner Festspiele 2009 Kritik an einer zu großen Annäherung von Autor_innen und Theaterinstitutionen. Er vermisse bei Autor_innen, die zugleich Regie führen und die er polemisch als »Dramasseure« bezeichnet, die Konzentration auf den Schreibprozess (vgl. Rinke 2010: 5). Rinke stellt als Dramatiker die Entwicklung von Figuren und Handlungen und die konzentrierte Arbeit am Dramentext in den Vordergrund des Schreibprozesses.

Hat die fehlende Distanz der Autorenregisseur_innen zur Theaterpraxis tatsächlich Auswirkungen auf die künstlerische Qualität der Stücke? Sind die Autor_innen auch immer die besten Regisseur_innen für ihre Stücke? Führen die Einbeziehung der Produktionsbedingungen und die Bedeutung der äußeren Ebene der Kommunikation (mit dem Publikum) zu einem Verlust an Qualität, an inhaltlicher Relevanz?

Sabine Harbeke trennt die Arbeitsweise des Schreibens zeitlich und räumlich von derjenigen des Inszenierens, indem sie den präzise formulierten Dramentext vor Probenbeginn außerhalb der Theaterinstitution verfasst. Die Erfahrungen, die sie bereits als Regisseurin gesammelt hat, und die Absprachen, die sie mit den Theaterinstitutionen trifft, haben jedoch Einfluss auf die späteren szenischen Texte. In die neueren Dramentexte bindet Harbeke zunehmend surreale Szenen ein. Sie versucht damit, die räumlichen Aspekte der Inszenierung in Hinblick auf die Regiearbeit stärker im Theatertext zu berücksichtigen, bleibt jedoch bei einer deutlichen Trennung von sprachlichen Zeichen (des Theatertextes) und nonverbalen Zeichen (des Inszenierungstextes).³ In den Werken von SIGNA, Schlingensiefel oder Pollesch führt die Akkumulation von Zeichen und Referenzebenen teilweise zu Beliebbarkeit und fehlender Stringenz der Geschichte. Der Gang der Handlung oder die Intention eines Theaterabends können punktuell verlorengehen. Andererseits liegt im Eröffnen von komplexen Assoziationsfeldern auch gerade der besondere Reiz der Theaterereignisse, die stets mit einer produktiven Überforderung des Publikums verbunden sind.

Die Qualität einer Inszenierung ist abhängig vom Produktionsprozess des jeweiligen künstlerischen Teams, der oft durch einen hohen

Grad an künstlerischer Selbstbestimmung der Beteiligten gekennzeichnet ist. Die Institution Theater bedarf daher weiterer Anpassungen, um veränderte künstlerische Arbeitsweisen, u. a. die der *Autorenregie*, zu ermöglichen und zu fördern.

Daniel Wetzel, Mitglied des Kollektivs Rimini Protokoll, erklärte 2008 anlässlich des Symposions »Neue Theaterrealitäten«, veranstaltet im Rahmen von Körber Studio Junge Regie, dass in Inszenierungen von Rimini Protokoll der Versuch gemacht werde, eine Balance zwischen allen am Produktionsprozess Beteiligten zu halten (vgl. Nissen-Rizvani 2008). Es müsse an den Institutionen überprüft werden, welche Umwandlungen die *Denkgemeinschaft* ermögliche: »Risikobereitschaft gegenüber den *Autonomismen* kann dazu führen, Neues zu denken« (Wetzel, zitiert nach Nissen-Rizvani 2008). Pollesch betonte in der Symposionsdiskussion, dass es möglich sein müsse, Entscheidungen innerhalb der Theaterpraxis zu fällen und zu hinterfragen. Wie kann man eine Struktur so beweglich organisieren, dass darin Kunst möglich ist? In der Auseinandersetzung mit der Theaterinstitution gehe es – so Wetzel – darum, ihr Laborbedingungen abzuringen. Das Interessante sei, dass die Probenarbeit mit in den Text einfließe. Inszenierungen bedeuteten immer auch eine Befragung des Theaterapparats (vgl. ebd.).

Wo für die einen jede Inszenierung mit dem Wunsch verbunden ist, im Theater an Boden zu gewinnen, die Institution in den Griff zu bekommen, den eigenen Einfluß auszuweiten, da ist für die anderen das Arbeiten fürs Theater zugleich ein Arbeiten gegen es, genauer gegen dessen gewissermaßen axiomatische Voraussetzungen – gegen die in seinen Bauten fixierten architektonischen Vorstellungen, gegen die seiner Schauspieltechnik zugrunde liegende Lehrmeinung, gegen die als »technischer Zwang« kaschierte Trägheit des Apparates, gegen die in Verträgen aller Art niedergelegte, institutionalisierte Ideologie. (Müller-Schöll 2006: 207–208)

Die Dramentexte von Autorenregisseur_innen, die innerhalb des institutionellen Bezugssystems erstellt werden, können dieses imitieren, erweitern oder auch an seine Grenzen führen und stellen damit eine zeitgenössische Position dar.

Zur dritten These: Lektüre statt Interpretation

Autorenregisseur_innen tragen mit ihrer Arbeit aufgrund ihrer Nähe zu den Institutionen dazu bei, Dramentexten eine zeitgemäße ästhetische Form zu verleihen, indem der Inszenierungstext als Fortschreibung des Dramentextes, nicht jedoch als Neu-Interpretation verstanden wird. Repräsentation heißt Darstellung von etwas Wirklichem durch Zeichen, indem Signifikant und Signifikat zur Deckung gebracht werden. Die Interpretation besteht dann in der Enthüllung dieser Übereinstimmung und kann als die Entschlüsselung der Repräsentation angesehen werden. Der Sinn der Zeichen wird entdeckt als Wesen der Dinge. Die Geste eines Schauspielers verrät die Stimmung der Figur, die wiederum etwas über die Zeit sagt, in der die Handlung spielt. Wenn jedoch das zugrundeliegende Sprach- und Erkenntnismodell nicht mehr gilt, dann verändert sich die Interpretation und wird Lektüre. An die Stelle der Enträtselung von in künstlerischer Absicht geschaffenen Zeichen tritt das Teilnehmen der Rezipient_innen am kreativen Prozess. Anstatt eine vorgegebene Bedeutung bloß nachzuvollziehen, kann der begonnene Diskurs fortgesetzt werden. Die Rezeption der Zuschauer_innen ist eine Lektüre-Tätigkeit, die dem selbstständigen Weiterschreiben vorausgehen kann.

In Werken von Autorenregisseur_innen geht es nicht primär um die Interpretation des vorliegenden Dramentextes durch die Regisseurin oder den Regisseur, vielmehr wird der Dramentext im unmittelbaren Bezug zum Produktionsort erstellt, und der Schreibprozess wird mit der Inszenierung eher fortgesetzt, weitergeführt als neu interpretiert. Inszenierungen erscheinen dann »nicht länger als ›Interpretationen‹ der Regie, [als] persönliche Lesart eines einzelnen Künstlers, sondern als Analysen, Lektüren, die einen dramatischen Text fortschreiben und damit den Blick auf die dramatische Rede permanent verändern« (Birkenhauer 2005:126). Für die *Autorenregie* besteht die Lektüre – nicht die Interpretation – in der Vervollständigung des Kunstwerks durch die räumlichen Inszenierungen der Autorenregisseur_innen.

Lektüre ist eine Inszenierung nicht, insofern sie die Texte inhaltlich interpretiert [...], sondern insofern sie Texte szenisch organisiert

[...]. Inszenieren bedeutet, in den Formen des dialogisch geschriebenen Dramas Dimensionen der Sprache erfahrbar zu machen, die unvorhersehbar sind. Das Theater ist insofern Teil der Praxis der Literatur, als es dramatische Texte weiterschreibend neu liest. (ebd.:126–127)

Inszenieren bedeutet so verstanden für Autorenregisseur_innen eine Lektüre, die den dramatischen Text fortschreibt, und eröffnet die Möglichkeit, die Perspektive auf die dramatische Rede mit der Inszenierung weiterzuentwickeln (vgl. ebd.).

Die Lektüre und das Weiterschreiben stellen die strikte Trennung von theatral und dramatisch, von Inszenieren und Schreiben infrage. Harbeck versucht, ein sprachlich präzise komponiertes Modell zu entwickeln, in dem die Figuren auch Regeln der gesprochenen Sprache erkunden. Pollesch hingegen versucht, neue Theaterregeln aufzustellen und (theatrale) Konventionen als *Zuschreibungen* zu kennzeichnen. Schlingensiefel nutzt die Möglichkeit der stetigen rhythmisierenden Überschreibung und permanenten Umdeutung der sprachlichen Texte im Probenprozess. SIGNA entwirft einen zu den Zuschauenden hin offenen Text, eine Geschichte, die das Publikum weiterentwickelt, weiterschreibt.

Dieses Erkunden von Grenzen der künstlerischen Ausdrucksformen des Theaters wird von den Autorenregisseur_innen oft mit einer forschenden Arbeit an Themen, an der Sprache beschrieben: »Wenn Literatur ein In-Szene-Setzen der Rede ist, dann sind dramatische Texte wie Inszenierungen Ergebnisse einer fortschreitenden Praxis des Schreibens und Lesens« (ebd.:127). Hans-Thies Lehmann legt in seinem Vortrag im Rahmen des bereits erwähnten Symposiums »Neue Theaterrealitäten« dar, dass »das Medium eines Diskurses zwischen Autor und Publikum« im zeitgenössischen Theater häufig wichtiger sei als das fertige Kunstwerk der Inszenierung. Der autoritäre Theaterbetrieb sei im Aussterben begriffen (vgl. Lehmann, zitiert nach Nissen-Rizvani 2008).

Die Autorenregisseur_innen integrieren zeitgenössische Schreibweisen und Inszenierungstechniken in den Text. Sie schreiben Texte für die Bühne, ohne Autorschaft zu reklamieren, weil sie um die Vorläufigkeit

des Dramentextes ebenso wissen, wie um die Diskursivität der Sprache. Das Verständnis von Sprache im Theater der Gegenwart zeigt das Verständnis von Subjektivität und die ästhetische Positionierung der Theatermacher_innen. Die Sprache diskursiv zu verstehen, heißt, sie als Ereignis wahrzunehmen, nicht als Instrument bzw. Mittel und nicht einmal als Zeichen, das man nach Belieben zur Erzielung bestimmter Effekte einsetzen könnte. Die Sprache diskursiv zu verstehen, heißt, das Unvorhersehbare, Chaotische, Ungesteuerte zu schätzen und ihm dazu zu verhelfen, stattzufinden. Die Sprache diskursiv zu verstehen, heißt, als Autor_in einen Schritt zurückzutreten und nicht die eigenen Ausdrucksvorhaben umzusetzen, sondern die Möglichkeiten, die in den Sprechakten bzw. Aussagen angelegt sind, zu aktualisieren, die gesellschaftliche Bändigung diskursiver Kräfte zu unterlaufen sowie die Ereignishaftigkeit zu fördern. Die Autorenregisseur_innen sind sich auch bewusst, dass erst die Lektüre der Regisseurin oder des Regisseurs und des Publikums ihren Text zu einem Ereignis vervollständigt, das ihnen dann nicht mehr gehört, auch wenn es auf sie zurückzuführen ist.

Anmerkungen

- 1 Der Beitrag orientiert sich über weite Strecken an Nissen-Rizvani (2011) und ergänzt die Studie um aktuelle Perspektiven.
- 2 Vgl. Nissen-Rizvani 2011, Kap. 9. 4. 1: Nachspielbarkeit.
- 3 Vgl. Nissen-Rizvani 2011, Kap. 4: Die Autorin-Regisseurin Sabine Harbeke.

Verwendete Literatur

- Birkenhauer, Theresia (2005): *Schauplatz der Sprache – das Theater als Ort der Literatur. Maeterlinck, Čechov, Genet, Beckett, Müller*, Berlin: Vorwerk 8.
- Müller-Schöll, Nikolaus (2006): »Ur-Verbrechen« (und) »Spaßgesellschaft«. Zum Komischen als Paradigma des Gegenwartstheaters«, in: Joachim Gerstenberger/ders. (Hg.): *Politik der Vorstellung. Theater und Theorie*, Berlin: Theater der Zeit, S. 194–210.
- Nissen-Rizvani, Karin (2008): *Notat während des Symposions »Neue Theaterrealitäten«*, über postdramatisches Theater, angewandte Theaterwissenschaften, Expert_innen des Alltags und andere Beziehungsverhältnisse im und um

das Schauspieltheater, mit Hans-Thies Lehmann, Heiner Goebbels, Rimini Protokoll, René Pollesch, Moderation: Michael Börgerding, Körber Studio Junge Regie, 15. 3. 2008, Privatarchiv K.N.-R.

- Nissen-Rizvani, Karin (2011): *Autorenregie. Theater und Texte von Sabine Harbeke, Armin Petras/Fritz Kater, Christoph Schlingensiefel und René Pollesch*, Bielefeld: transcript.
- Poschmann, Gerda (1997): *Der nicht mehr dramatische Theatertext. Aktuelle Bühnenstücke und ihre dramaturgische Analyse*, München: Max Niemeyer.
- Rinke, Moritz (2010): »Nichts ist älter als die Uraufführung von gestern Abend«, in: Giselind Rinn (Hg.): *Schleudergang Neue Dramatik. Symposium zur Zukunft der zeitgenössischen Dramatik*, 9.–11. 10. 2009, Dokumentation, Berlin: Berliner Festspiele, S. 4–5. Siehe auch auf: archiv2.berlinerfestspiele.de/media/2010/theatertreffen_4/schleudergang/schleudergang09_dokumentation.pdf (letzter Zugriff: 27. 1. 2015).
- schaefersphilippen (2015): Internetauftritt, auf: www.schaefersphilippen.de/ (letzter Zugriff: 27. 1. 2015).

Nissen-Rizvani, Karin (2015): „Schreiben als Ereignis“, in: Beate Hochholding-Reiterer/Mathias Bremgartner/Christina Kleiser/Géraldine Boesch (Hg.): *Arbeitsweisen im Gegenwartstheater* (itw : im dialog – Forschungen zum Gegenwartstheater, Bd. 1), Berlin: Alexander, S. 115–125, <http://dx.doi.org/10.16905/itwid.2015.12>.

© by Alexander Verlag Berlin 2015

Alexander Wewerka, Postfach 18 18 24, 14008 Berlin
Info@alexander-verlag.com | www.alexander-verlag.com
Alle Rechte vorbehalten. Jede Form der Vervielfältigung, auch der auszugsweisen, nur mit Genehmigung des Verlags.

Die vorliegende elektronische Version wurde auf Bern Open Publishing (<http://bop.unibe.ch/itwid>) publiziert. Es gilt die Lizenz Creative Commons Namensnennung - Weitergabe unter gleichen Bedingungen, Version 4.0 (CC BY-SA 4.0). Der Lizenztext ist einsehbar unter: <http://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.de>

ISBN (Druckversion): 978-3-89581-357-3

ISBN (elektronische Version): 978-3-89581-391-7