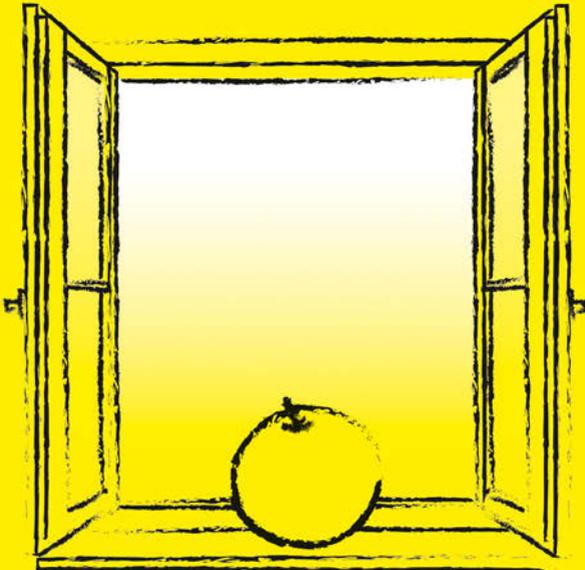


Simon Hansen

Nach der Postdramatik

Narrativierendes Text-Theater bei Wolfram Lotz
und Roland Schimmelpfennig



[transcript] Gegenwartsliteratur

Simon Hansen
Nach der Postdramatik

Simon Hansen, geb. 1987, ist wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Neuere Deutsche Literatur und Medien der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel. Seine Lehr- und Forschungsschwerpunkte sind Dramatik und Theater sowie die Literatur des 20. und 21. Jahrhunderts.

Simon Hansen

Nach der Postdramatik

Narrativierendes Text-Theater bei Wolfram Lotz
und Roland Schimmelpfennig

[transcript]

Diese Arbeit wurde im Januar 2020 an der Philosophischen Fakultät der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel als Dissertation angenommen.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© 2021 transcript Verlag, Bielefeld

Alle Rechte vorbehalten. Die Verwertung der Texte und Bilder ist ohne Zustimmung des Verlages urheberrechtswidrig und strafbar. Das gilt auch für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und für die Verarbeitung mit elektronischen Systemen.

Umschlaggestaltung: Maria Arndt, Bielefeld

Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar

Print-ISBN 978-3-8376-5629-9

PDF-ISBN 978-3-8394-5629-3

<https://doi.org/10.14361/9783839456293>

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

Besuchen Sie uns im Internet: <https://www.transcript-verlag.de>

Unsere aktuelle Vorschau finden Sie unter www.transcript-verlag.de/vorschau-download

Inhalt

Danksagung	11
I. Das Ende der Postdramatik?	13
1. Forschungsstand	19
1.1 Die Krise des Dramas (Szondi)	20
1.2 Kritik des Epischen Theaters (Benjamin)	22
1.3 Das postdramatische Theater (Lehmann)	25
1.4 Der nicht mehr ›dramatische‹ Theatertext (Poschmann)	32
1.5 Das Postdrama (Klessinger)	34
1.6 Die Beständigkeit des Texttheaters (Frei)	36
1.7 Die Beständigkeit der Dramatik (Bremer)	38
2. Die Formbarkeit des Dramas	40
II. Wolfram Lotz: Widerstand gegen das Theater	51
1. Programmatische Schriften zum Unmöglichen Theater	52
1.1 <i>Rede zum unmöglichen Theater</i> – utopische Wirklichkeitsüberwindung	52
1.2 <i>Das unmögliche Theater</i> – theaterpraktische Konsequenzen	57
2. <i>Der Große Marsch</i> – die permanente Parekbase	62
2.1 Der Fiktionsraum Theater	64
2.2 Das romantische Komödienkonzept	67
2.3 Die ironisierte Auto(r)fiktion	70
2.4 Die Parodie des Regietheaters	73
2.5 Der dramatische Erzähltext	81
2.6 Das unmögliche Theater	83
2.7 Zusammenschau	87
3. <i>Einige Nachrichten an das All</i> – die dramatisierte Krebszelle	89
3.1 Die Dekonstruktion der Hoffnung	90
3.2 Die parataktische Handlungsstruktur	91
3.3 Absurde Existenz – absurdes Theater	93
3.4 Das <i>Walam Olum</i> – fiktive Wirklichkeitsveränderung	100
3.5 Fußnoten zu Kleist	104

3.6	Der wuchernde Fußnotenapparat	107
3.7	Die Aporie	111
3.8	Zusammenschau	113
4.	<i>Die lächerliche Finsternis</i> – die unmögliche Realitätsdarstellung	115
4.1	Die Dekonstruktion des Klischees	117
4.2	Selbst- und Fremdreferenz	121
4.3	Die unmögliche Realität	123
4.4	Die Unmöglichkeit der Mimesis	127
4.5	Das Herz des Irrsinns	131
4.6	Zusammenschau	133
5.	Postironie und Unmögliches Theater (Fazit)	134
III.	Roland Schimmelpfennig: Traumhafte Narrativierung	139
1.	<i>Vor langer Zeit im Mai</i> – der postdramatische Bilderreigen	140
2.	<i>MEZ</i> – die sinnauflösende Textfläche	147
3.	<i>Die arabische Nacht</i> – Dramatik zwischen Traum und Realität	149
3.1	Das scheinbare Regeldrama	150
3.2	Der mehrfach adressierte Figurentext	152
3.3	Die Auflösung der Realität im Traum	154
3.4	Surrealistische Ästhetik	158
3.5	Inkonsistente Märchenmotivik	160
3.6	Zusammenschau	164
4.	<i>Besuch bei dem Vater</i> – scheiternde Vergangenheit	166
4.1	Scheiternde Regelmäßigkeit	166
4.2	Scheiternde Bewältigung der Vergangenheit	171
4.3	Scheiternder Aufbau einer Vergangenheit	172
4.4	Scheitern in der literarischen Vergangenheit: Čechovs <i>Die Möwe</i>	176
4.5	Zusammenschau	178
5.	<i>Der goldene Drache</i> – verfremdete Fremdwahrnehmung	181
5.1	Berichtende Informationsvermittlung	182
5.2	Raum- und Zeitstruktur	186
5.3	Stereotype Perspektive auf das Fremde	187
5.4	Die Präsenz der Grausamkeit	189
5.5	Das vertraute Äußere im Inneren	192
5.6	Zusammenschau	193
6.	<i>An und Aus</i> – eine dramatische Übersetzung für das Unabbildbare	196
6.1	Die gefaltete Zeitstruktur	197
6.2	Die Schwierigkeit der Ereignisdarstellung	198
6.3	Narrativierende Textschichten	200
6.4	Die anwesende Abwesenheit der Katastrophe	203
6.5	Die Unaussprechlichkeit des Unaussprechlichen	206

6.6	Zusammenschau und Exkurs: <i>100 Songs</i>	209
7.	<i>Wintersonnenwende</i> – ein politisches Kammerspiel	211
7.1	Undramatische Prosablöcke	212
7.2	Das unentschlossene Bildungsbürgertum	214
7.3	Der Mann aus der Vergangenheit	215
7.4	Das ›Sondern-Nicht‹	219
7.5	Zusammenschau	221
8.	Stiltendenzen in Schimmelpfennigs Dramatik (Fazit)	223
8.1	Die Ausrichtung an einer postdramatischen Ästhetik	223
8.2	Die Ausrichtung an dramatischen Vorgängern	226
8.3	Die ›Narrativierung des Dramas‹	230
IV.	Narrativierende Gegenwartsdramatik	237
1.	Weitere Autoren (Berg, Loher, von Mayenburg)	238
1.1	Sibylle Berg – Dystopie und Groteske	238
1.2	Dea Loher – Unschärfe und Figur	242
1.3	Marius von Mayenburg – Dekonstruktion und Körper (Gegenposition)	248
2.	Die Narrativierung des Kommentartextes	255
2.1	Formen der Narrativierung	259
2.2	Die dramatische Instanz	270
V.	Das Drama nach der Postdramatik	273
VI.	Literaturverzeichnis	283
1.	Primärliteratur	283
2.	Sekundärliteratur	290
3.	Auswahlbibliographie zu Schimmelpfennigs Dramen	314
4.	Siglenverzeichnis	316

In der Dämmerung, am Abend. Es muß natürlich Abend sein, und natürlich muß der Himmel bewölkt sein, wenn die Luft lau ist und etwas Wind geht, dann kommen die Stiere.

Brecht: *Baal* [1919]

Danksagung

Ich danke meinen Kolleginnen und Kollegen aus dem Institut für Neuere Deutsche Literatur und Medien der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel für den steten fachlichen Austausch und für ihre Freundschaft.

Ich danke Herrn Professor Dr. Kai Bremer für die zahlreichen Gespräche über Drama und Theater und die freundliche Übernahme des Zweitgutachtens.

Mein besonderer Dank gilt meinem Betreuer Herrn Professor Dr. Albert Meier, der diese Arbeit von Anfang an mit unermüdlichem Engagement begleitet hat. Er hat mich stets gefördert und ich habe von ihm viel über Literatur, die Literaturwissenschaft und das süße Leben gelernt.

Gewidmet sei diese Arbeit meinen Eltern.

I. Das Ende der Postdramatik?

Im Rückblick auf sein *Postdramatisches Theater* (1999) äußert Hans-Thies Lehmann, dass zwangsläufig eine neue Form des Theaters das postdramatische¹ ablösen werde, indem es sich über klassische Theatermittel wieder der Lebensrealität zuwendet. Bereits 1997 hat Gerda Poschmann prognostiziert, dass nach der Hochphase der Postdramatik Theatertexte zu erwarten seien, die an »u-topische« Vorstöße avantgardistischer Gestaltung anschließen, im postdramatischen Theater ihren Platz finden und somit ein neues Texttheater neben dem postdramatischen Theater ohne Text etablieren.«² Für Bernd Stegemann deutet sich ein Nachlassen der postdramatischen Dominanz nach der Jahrtausendwende an, da sich das Theater insgesamt wieder stärker auf literarische Grundlagen berufe: »Drama und Mimesis haben sich gegen die Anweisungen des Postdramatischen wieder in die Darstellung der Weltwahrnehmung wie der darin dargestellten Welt eingemischt.«³

Überhaupt sind in den letzten Jahren vermehrt Stimmen laut geworden, die einen allmählichen Konturverlust⁴ der Postdramatik vermerken und auf eine neue

-
- 1 Vgl. o.V.: Der Vater des ›Postdramatischen Theaters‹. In: srf.ch 2012. – Der Begriff ›Postdramatik‹ ist vor allem durch Hans-Thies Lehmanns theaterwissenschaftliche Studie *Postdramatisches Theater* (1999) geprägt, in der die in den 1970er Jahren beginnende Distanzierung des Theaters von konventionellen Strukturen bzw. vom Drama als Vorlage der Inszenierung beschrieben wird. – Lehmann selbst bezweifelt, für den Begriff ›Postdramatik‹ maßgeblich verantwortlich zu sein, weil er ihn selbst kaum benutze (vgl. Lehmann 2017, S. 6).
 - 2 Poschmann 1997, S. 36-37.
 - 3 Stegemann 2008, S. 21. – Stegemann antwortet hier auf die von *theater heute* aufgeworfene Frage ›Was kommt nach der Postdramatik?‹; eine direkte Gegenposition bezieht Florian Malzacher, der von einer anhaltenden Innovationskraft der Postdramatik ausgeht: Das Theater habe in den letzten Jahren »eine skeptische Sympathie für die Ränder des Dramatischen« entwickelt und stelle in Anlehnung an den postmodernen *New Historicism* grundlegende Fragen: »Wie viel Narration erträgt das Theater noch, an wie viel Kausalpsychologie können wir noch glauben« (Malzacher 2008, S. 8).
 - 4 Jost Hermand übt Grundsatzkritik an der »vielsagenden« Nichtigkeit« postmoderner Kunst: »Sie zitiert, weil sie die Geschichte aufheben will, sie betont das Spielerische, um nicht allzu seriös zu wirken, sie läßt sich nicht festlegen, weil sie den Anschein des Pluralistischen erwecken will«, und verbirgt somit ihren »zutiefst resignierenden Charakter meist hinter einer Fassadenkultur« (Hermand 2004, S. 88 und 58).

Stilrichtung als konkurrierende Tendenz zur Postdramatik hinweisen. In aktuellen Debatten jedenfalls dient ›Postdramatik‹ inzwischen mehr als »Kampfbegriff«⁵ und weniger zur Stilbeschreibung des Theaters und der Dramatik. Wie sich jedoch neue Formen der Dramatik innovativ von der postdramatischen unterscheiden, ist literaturwissenschaftlich bisher nur in Ansätzen untersucht worden.⁶

Die Beobachtungen zum möglichen ›Ende‹⁷ der Postdramatik sind eng mit der Frage verbunden, ob die Postmoderne, die die übergeordnete Theorie und Ästhetik liefert, aus geistes- und kulturwissenschaftlicher Sicht bereits insgesamt überwunden ist. Hans-Peter Müller sieht den Innovationswert postmoderner Theorie schon 1998 als aufgebraucht an: »Postmodernes Denken war hübsch, aufreizend und provokativ, aber wissenschaftlich eine Sackgasse und analytisch unergiebig. Lassen wir also die Toten ruhen, in Frieden.«⁸ Postmoderner Skeptizismus und Relativismus gingen an der Wirklichkeit vorbei, weil sie nicht erklären könnten, wie gegenwärtige Gesellschaften funktionieren: »Auf jeden Fall verändert Dekonstruktion nicht die Wirklichkeit, sondern bestenfalls den Diskurs.«⁹ Für Martin Seel hingegen hat sich die Philosophie in ihrem grundsätzlichen Erkenntnisinteresse und ihrer Positionierung zur Wirklichkeit nie verändert, sodass sie sich auch durch eine neue Epochenbezeichnung nicht beeinflussen lasse.¹⁰ Solange eine Postmoderne, die Dekonstruktion von Sinn und Wahrheit zu ihrem Leitgedanken erhebt, »keine eigene Position zu den Sachen enthält, die sie der benachbarten Sicht entgegenstellen kann, hat sie keine, von der aus sie freundlich oder feindlich grüßen könnte.«¹¹ Wie in diesem Fall dann einer nur vagen Programmatik¹² zu entkommen

5 Pilz 2012b.

6 Zu diesem Thema liegt bisher nur die Habilitationsschrift von Kai Bremer vor (vgl. Bremer 2017).

7 Albert Meier betont bei der theoretischen Präzisierung des Epochenbegriffes, dass ›ἐποχή‹ in seiner ursprünglichen Bedeutung keinen Zeit-Raum, sondern einen Zeit-Punkt bezeichne (vgl. Meier 2002, S. 60). Um von einer Epoche zu sprechen, »braucht nur deren Einsatz markiert zu werden, damit signifikante Häufungen ebenso innovativer wie dominanter Erscheinungen (eben die je epochenspezifische ›Klumpenbildung‹) dazu in ein Verhältnis zu bringen sind.« (ebd., S. 60-61). Abgrenzungen würden demnach immer gegen die vorausgegangene Epoche erfolgen: »Epochen ›fransen‹ zum Ende hin aus und verlieren durch zunehmende Komplexität solange an Konturen, bis ein innovatives Ereignis derart an Markanz gewinnt, dass es als Einleitung zur nächsten Epoche auffallen kann.« (ebd., S. 61).

8 Müller, H.-P. 1998, S. 981.

9 Müller, H.-P. 1998, S. 978.

10 Vgl. Seel 1998, S. 897.

11 Seel 1998, S. 890. – Auch für Dieter Borchmeyer bedeutet der Versuch, die Postmoderne für beendet zu erklären, »einen unzulässigen Vorgriff. Man kann sich nicht im fahrenden Zug befinden und gleichzeitig den Anspruch erheben, schon angekommen zu sein, um sich auf den nächsten Weg zu machen.« (Borchmeyer 1994, S. 358).

12 In *Unsere postmoderne Moderne* will Wolfgang Welsch die postmoderne Programmatik vor dem Vorwurf der Beliebigkeit retten: In Abgrenzung zum polemisch gegen die Postmoder-

wäre, bleibt offen. Der Blick über das Zurückliegende nach vorn führt für Jörg Lau jedenfalls in ein Dilemma:

Wir können uns [...] nicht mehr, wie unsere modernen und postmodernen Vorgänger, entweder als Ingenieure und Architekten verstehen oder als Abbruchunternehmer und Sprengmeister; das erstere scheitert am Bewußtsein unserer Inkompetenz, das zweite an der Gewißheit, daß wir nicht irgendwo in einem unerreichbaren Außen agieren.¹³

Dass in der Debatte über das mögliche ›Ende‹ der Postmoderne noch immer keine Einigkeit erzielt wurde, liegt Bernd Stegemann zufolge daran, dass der Relativismus und die Dekonstruktion der Postmoderne, ihre Dementis von Wahrheit, Sinn und Theorie, noch immer ungebrochen die wissenschaftlichen, kulturellen und künstlerischen Diskurse bestimmen.¹⁴ Stegemann gibt deshalb eine pessimistische Prognose: »Die Frage ist heute also nicht mehr, ob man die Postmoderne zum Vorderausgang verlassen kann, sondern die viel existentiellere Frage ist, ob es überhaupt einen Ausgang gibt, der noch vom Menschen gefunden und begangen werden kann.«¹⁵

Die anscheinend noch immer vom relativistischen Geist der Postmoderne beeinflussten Lösungsversuche verleihen der Frage nach dem ›Ende‹ der Postmoderne eine beinahe religiöse Färbung¹⁶: Wer die Postmoderne hinter sich lassen wolle, müsse zuerst an sie glauben. Die mitunter aggressive Rhetorik verdeutlicht jedoch umso mehr, dass inzwischen über die Grenzen der geisteswissenschaftlichen

ne gerichteten *anything goes* geht es Welsch darum, »dem präzisen Postmodernismus Raum zu schaffen. Dieser ist der veritable und effiziente Postmodernismus. Er frönt nicht dem Rummel des Potpourri und folgt nicht einer läppisch-beliebigen Verwirrungslizenz, sondern tritt für wirkliche Pluralität ein und wahrt und entwickelt diese, indem er einem Unterscheidungsgebot folgt. Statt die Vielheit durch Mischmasch zu vergleichgültigen, potenziert er sie durch Zuschärfung. Statt den Differenzen in freier Turbulenz ihren Stachel zu nehmen, bringt er ihren Widerstreit zur Geltung. Statt naiver oder zynischer Kompensation betreibt er einschneidende und effektive Kritik.« (Welsch 1991, S. 3).

- 13 Lau 1998, S. 955. – Einen rigoroseren Standpunkt nimmt Walter Grasskamp ein, der die Existenz einer Postmoderne generell in Abrede stellt: Er will ›Moderne‹ vielmehr als »ein durch den historischen Vorlauf definiertes Bewußtsein von Gegenwart« verstanden wissen, »das sein Selbstverständnis mit der weiteren Geschichtsentwicklung fortschleppt, ohne es je dementieren zu können – eine unendliche Epoche somit« (Grasskamp 1998, S. 765).
- 14 »Das postmoderne Lebensgefühl, in dem die Kontingenz allgegenwärtig ist, ist daher der entlarvende Ausdruck für eine Gesellschaft von Unmündigen: Man ist davon gelähmt, wie kompliziert alles ist, und hofft auf eine einfache Lösung, und bis dahin macht man so weiter wie bisher.« (Stegemann 2015, S. 16).
- 15 Stegemann 2015, S. 61.
- 16 Dirk Pilz spricht in diesem Zusammenhang ebenfalls von einem »Glaubenskrieg« (Pilz 2012b).

Disziplinen hinweg ein Überdruß an der Postmoderne zu verspüren ist. Das Bedürfnis nach einer Neuausrichtung im Denken und in der Kunst ist groß, weil die Postmoderne stark an Kontur verloren hat und als Theorie-Paradigma nicht länger einen nennenswerten epistemologischen Gewinn verspricht. Im Merkur-Heft *Postmoderne. Eine Bilanz* (1998) wollen Karl Heinz Bohrer und Kurt Scheel der Postmoderne insofern nicht nur rückblickend ein Profil verleihen, sondern formulieren als Herausgeber auf der Suche nach der »initialen Innovation«¹⁷ zudem schon ganz konkret die Leitfrage: »Was kommt nach der Postmoderne?«¹⁸

Spätestens seit der Jahrtausendwende hat es nicht nur von Seiten der Kulturwissenschaft,¹⁹ sondern auch von Seiten engagierter Schriftsteller²⁰ wiederholt Aufrufe gegeben, sich wieder in politischer Teilhabe der Realität zuzuwenden: Die Anschläge vom 11. September 2001, die damit verbundenen Kriege oder die Atomkatastrophe von Fukushima haben als ›impact events‹ nachhaltig auf das Weltbewusstsein eingewirkt.²¹ Nach Christoph Riedweg ist eine »Phase des Übergangs in ein neues Zeitalter« spürbar geworden, die sich durch eine »Rückkehr zum ›Realen‹ und durch ein wiedererwachtes Bedürfnis nach ›starken Gedanken‹, nach Sicherheiten und nach ›Wahrheiten‹«²² auszeichne. Autoren wie Alban Nikolai Herbst wollen deshalb durch den Rückbezug auf soziale und politische Fragen den Rezipienten wieder mit der eigenen Lebenswirklichkeit konfrontieren und in der Re-

17 Meier 2002, S. 60-61.

18 Bohrer/Scheel 1998, S. 756.

19 »So gesehen, sollten alle Überlegungen in Hinblick auf eine alternative Ästhetik stets im Zeichen einer Hoffnung auf andere, bessere Gesellschaftsformen stehen, in der nicht mehr die Beschleunigung der industriellen Zuwachsrates und die damit verbundenen materiellen Gewinnchancen die einzig ausschlaggebenden Faktoren innerhalb aller noch möglicher Fortschrittsvorstellungen wären.« (Hermand 2004, S. 173).

20 Diese Arbeit verwendet im Folgenden bei Nomina Agentis nur das grammatische Genus des Maskulinums, was selbstverständlich keine Reduzierung auf ein einziges Geschlecht impliziert. Dieser Entschluss beruht vor allem auf der Beobachtung, dass die bisher vorliegenden Angebote der genderkonformen Sprache fachterminologische Schwierigkeiten nicht abschließend auflösen.

21 »[I]mpact events can be defined as historical occurrences that are perceived to spectacularly shatter the material and symbolic worlds that we inhabit. Impact also denotes the duration of the after-effects in the material culture and collective consciousness.« (Fuchs 2012, S. 10).

22 Riedweg 2014, S. 8.

flexion eine andere Form des Realismus²³ und der Teilnahme am literarischen Text ermöglichen:

Eine zeitgenössische Poetik, die sich dem Menschen zuwenden will, wird nach der Postmoderne zugleich den Blick zurück vom Trash aufs Humanitäre richten müssen, also pathetisch sein müssen, wie sie doch keinen Augenblick lang mehr aus der Technik heraustreten kann und nicht aus den seelischen Zurichtungen, die wir erfahren haben.²⁴

Matthias Politycki fordert seine Autorengeneration dazu auf, sich auch ästhetisch von der Postmoderne abzugrenzen, um eigene Erfahrungen nicht weiter »in den stickigen Kathedralen einer selbstreferenziellen Literatur verglühen zu lassen.«²⁵ Die »Generalironie«²⁶ der Postmoderne sei nicht länger die adäquate Ausdrucksform, um auf die neue, angespannte Lebenswirklichkeit zu reagieren.²⁷

Die Suche nach Halt²⁸ hat disziplinenübergreifend zu einer grundsätzlichen Skepsis gegenüber der Ironie geführt, weil diese als entpflichtete Rede²⁹ zu jeder belastbaren Aussage auf Abstand geht: »Es war wichtig, mit der Ironie Be-

23 Vgl. Herbst 2012, S. 211-264. – Im Bereich der Philosophie propagieren die Philosophen Markus Gabriel und Maurizio Ferraris seit ungefähr 2012 einen Neuen Realismus, den sie dem Konstruktivismus der Postmoderne entgegenstellen: »Die Postmoderne hat [...] eingewandt, dass es *nur* die Dinge gibt, wie sie uns erscheinen. Es gebe überhaupt nichts mehr dahinter, keine Welt oder Wirklichkeit an sich.« (Gabriel 2013, S. 11). Gabriel und Ferraris wollen das Denken aus den Täuschungszusammenhängen der Postmoderne befreien, weil »Gedanken über Tatsachen mit demselben Recht existieren wie die Tatsachen, über die wir nachdenken« (ebd., S. 15). – Oder wie es Ferraris in seinem Definitionsversuch formuliert: »Der Realismus ist die Ansicht, dass die natürlichen Gegenstände [...] unabhängig von den Mitteln existieren, die wir haben, um sie zu erkennen: Sie sind existent oder inexistent kraft einer Wirklichkeit, die unabhängig von uns existiert.« (Ferraris 2014, S. 61).

24 Herbst 2008, S. 75.

25 Politycki 2007a, S. 104. – Das Manifest wurde 2005 zunächst von vier Autoren in der *Zeit* publiziert. Nach seiner Veröffentlichung wurde es dann in einer mitunter polemisch geführten Debatte von verschiedenen Stimmen des literarischen Feldes heftig kritisiert. Von den vier Autoren bekennt sich inzwischen nur noch Politycki zum relevanten Realismus.

26 Politycki 2007b, S. 111.

27 In der deutschsprachigen Literatur hat die Abkehr von der postmodernen Ironie spätestens 1999 mit der von Christian Kracht herausgegebenen Anthologie *Mesopotamien. Ernste Geschichten am Ende des Jahrtausends* eingesetzt (vgl. Meier 2017).

28 Zum Tod des postdramatischen Vordenkers Jean-François Lyotard konstatiert Thomas Assheuer 1998, dass die »postmoderne Gelassenheit« inzwischen verschwunden sei: »wenig blieb von der Hoffnung auf experimentelle Selbsterfindung; nichts von der frühen Zuversicht, die Ästhetisierung der Lebensstile könne die Menschen aus den Fesseln der Vernunft lösen und von der Despotie der Väter befreien. Am Fels des Sozialen zerschellt auch die Ästhetik der Postmoderne.« (Assheuer 1998).

29 Vgl. Eibl 2004, S. 346. – Zum Paradigma der Ironie vgl. Rauen 2010, S. 4-12.

kenntnis zu machen. Jetzt fragt sich bloß, wie man ihr wenigstens gelegentlich entkommen kann, ohne sich dumm zu stellen oder fromm zu werden.«³⁰ Sebastian Kleinschmidt sieht durch die anhaltende Konjunktur »einer Dauerironie, die schließlich zur nihilistischen Leere wird«³¹, das Pathos in Gefahr: »Aus Angst vor Kitsch hat man die Schönheit tabuisiert, aus Angst vor Pathetik das Pathos. Daß damit die Kunst amputiert wird, ihre Ausdruckskraft und ihr Weltbezug verarmen, will keiner wahrhaben.«³² In direkter Abgrenzung zur postmodernen Ästhetik schreibt sich die anspruchsvolle Kunst somit wieder ein Pathos- und Verantwortungsbewusstsein zu, auf das sie zur Zeit der Ironie-Dominanz verzichtet hat. Autoren wie Herbst oder Politycki arbeiten mit einem stärkeren Bezug zur Realität³³, was ästhetisch reflektiert zu Innovationen in der Gestaltung der Texte führt.

In vergleichbarer Weise wie in der Prosa-Narration versuchen auch renommierte Dramatiker, insbesondere Marius von Mayenburg, Dea Loher oder Albert Ostermaier, in ihren Theatertexten wieder an die Realität anzuschließen³⁴, indem sie mit neuer Ernsthaftigkeit auf das postmodern-ironische Dementi von »Wirklichkeit« antworten. Laut Jürgen Schröder will sich diese Generation junger Dramatiker unter der Parole »Neuer Realismus«³⁵ gegen das postdramatische Theater behaupten: »Dieser neue Realismus sucht der programmatischen Auflösung aller traditionellen dramatischen Formen und der Verabschiedung der dramatischen »Repräsentation« mit einer originellen Regeneration des erzählenden Figuren- und Dialogtheaters zu begegnen.«³⁶ Von Seiten der Theaterautoren ruft John von Düffel dazu auf, sich der veränderten Wirklichkeit innerhalb und außerhalb des Theaters zuzuwenden: »Die bloße Selbstreproduktion von Theater mit den ewigen Autoren Tschechow, Shakespeare und Molière droht sich totzulaufen. Und auch aus den Klassiker-Zertrümmerungen des Regietheaters lassen sich kaum mehr Fun-

30 Lau 1998, S. 955. – Jörg Laus bereits 1998 getroffene Einschätzung belegt, dass der ironiekritische Diskurs theorieintern bereits vor dem 11. September 2001 begonnen hat.

31 Kleinschmidt 2008, S. 168.

32 Kleinschmidt 2008, S. 160.

33 »Realität in diesem Sinne ist das Gegenteil von »Konstruktion« als einer kollektiven Fiktion, in die sich die Menschen eingesponnen haben, und die sich nach autopoetischen Regeln selbst reproduziert. Realität steht deshalb auch für Referenz und damit für das, was aus dem selbstgenügsamen Symbolsystem der Postmoderne hinausweist – auf Gegenstände, empirische Evidenz, Emotionalität, Wahrheitsgehalt und harte Fakten.« (Assmann/Jefic/Wappler 2014, S. 14).

34 Andres Veiel dokumentiert in *Das Himbeerreich* die Finanzkrise von 2008, indem er Interviews mit Vorstandsmitgliedern großer Banken zu einem Theatertext montiert (vgl. Veiel 2013).

35 Ebenfalls unter dem Schlagwort des »Neuen Realismus« haben Künstler, Literaturkritiker und Philosophen 2014 in einer Artikelserie im Feuilleton der *Zeit* bereits Hinweise auf die Spielarten einer Epoche nach der Postmoderne gegeben.

36 Schröder 2006, S. 1080.

ken schlagen.«³⁷ Es genügt von Düffel nicht, dass alte Dramen neu interpretiert werden: »Das Theater muss beweisen, dass es heute noch etwas zu sagen hat, nicht allgemein und schlüsselfertig, sondern auf die konkreteste, verwirrendste, sinnlichste Art. Der Hunger nach Inhalten ist groß.«³⁸ Dramatiker wie von Düffel machen das Theater damit wieder zur moralischen und ästhetischen Anstalt³⁹, die gesellschaftliche und politische Zusammenhänge für den Zuschauer begreifbar macht. Auch Bernd Stegemann bemerkt: »Die Realität meldet sich seit einigen Jahren mit Gewalt zurück. Das Ende der Geschichte scheint vorbei zu sein und es werden wieder Fragen gestellt, die ein realistisches Bild der Gesellschaft hervorbringen wollen.«⁴⁰

Eine literaturwissenschaftliche Arbeit zur aktuellen Dramatik muss die Frage stellen, inwiefern sie ihren Gegenstand noch angemessen mit dem Instrumentarium der postdramatischen Ästhetik bzw. der postmodernen Philosophie erfassen kann. Dieser ist darauf zu prüfen, welche formalen und inhaltlichen Gestaltungsmittel Verwendung finden und wo deren dramenhistorische Bezugspunkte liegen, da vorschnelle Kategorisierungen zu einem ›sehen als‹ und somit zu einer selektiven Textwahrnehmung führen. Dieses Vorgehen schließt sich somit der von Lützel vorgeschlagenen und ebenfalls von Poschmann⁴¹ angewendeten induktiven Methode an, die am besten dazu geeignet erscheint, die vorliegende Bandbreite der Gegenwartsliteratur zu erfassen.⁴² Sollten sich im Zuge einer solchen intertextuellen Analyse innovative Darstellungsstrategien ermitteln lassen, stellt sich im Anschluss die Frage, inwiefern diese noch länger zufriedenstellend als ›postdramatisch‹ zu bezeichnen sind. Nur so kann die Dramatik als Teilbereich der Literatur auch an die Diskussion angeschlossen werden, wodurch sich die mögliche Folge-Epoche von der Postmoderne unterscheidet, was bisher nur in Ansätzen vor allem für den Bereich der erzählenden Literatur in Angriff genommen wurde.⁴³

1. Forschungsstand

Den forschungsgeschichtlichen Ausgangspunkt bildet Peter Szondi *Theorie des modernen Dramas*⁴⁴: Zum einen liefert Szondi die Konstruktion des ›absoluten‹ Dra-

37 Düffel 2000, S. 17.

38 Düffel 2000, S. 17.

39 Vgl. Schiller: Was kann eine gute stehende Schaubühne. In: Schiller 2004. Band V, S. 818-831.

40 Stegemann 2015, S. 7.

41 Vgl. Poschmann 1997.

42 Vgl. Lützel 1991, S. 14. Ebenso: Poschmann 1997.

43 Vgl. exemplarisch folgende Sammelbände: Krumrey/Vogler/Derlin 2014; Hansen/Thielsen 2018.

44 Szondi 1967.

mas, das ihm als regulative Idee eines klassischen Dramas dient; zum anderen rekonstruiert er den Weg in dessen Episierung, die in der Moderne um 1900⁴⁵ Inhalt und Form wesentlich verändert und im Epischen Theater Bertolt Brechts ihren Gipfel erreicht. Brecht hat seine programmatischen Überlegungen von all dem abgegrenzt, was seit Aristoteles in der Tradition der attischen Tragödie steht. Trotz dieser entschiedenen Neuausrichtung bleibt die Inszenierung auch in seinem Epischen Theater auf den Text ausgerichtet, der auf klassische Mittel wie Figurendialog und nachvollziehbare Fabel nicht verzichten kann.⁴⁶ Dieses Kräfteverhältnis zwischen Drama und Theater erfährt dann erst in den 1960er Jahren eine entscheidende Umdeutung, deren konkrete Konsequenzen für die Bühne Hans-Thies Lehmann in seiner einflussreichen theaterwissenschaftlichen Untersuchung⁴⁷ beschrieben hat. Sie bildet zusammen mit Gerda Poschmanns und Hanna Klessingers literaturwissenschaftlichen Arbeiten⁴⁸ zur Gestalt der Texte innerhalb dieser Phase das Paradigma der ›Postdramatik‹: des postdramatischen Theaters und des ›nicht mehr dramatischen Theatertextes‹.

Der von Lehmann diagnostizierte Paradigmenwechsel vom Text zur Inszenierung ist im literaturwissenschaftlichen Diskurs nicht unumstritten. So behaupten etwa Nikolaus Frei⁴⁹ und Kai Bremer⁵⁰ die Beständigkeit der dramatischen Form auch während des von Lehmann als Hochphase der Postdramatik gesetzten Zeitraums; mit Bremers *Postskriptum Peter Szondi* schließt sich außerdem der Kreis des hier aufgeschlagenen Forschungsfeldes, da Bremer von Szondis *Theorie des modernen Dramas* ausgeht und die dort aufgezeigten Tendenzen bis in die Gegenwartsdramatik hinein verfolgt.

1.1 Die Krise des Dramas (Szondi)

Peter Szondi bestimmt in seiner *Theorie des modernen Dramas* (1956) das ›absolute Drama‹ ausgehend von der prototypischen Erscheinungsform, die es seit der Renaissance zunächst in der französischen und später in der deutschen Klassik aus-

45 Laut Reallexikon wird ›Moderne‹ in der deutschen Literaturwissenschaft »zur Bezeichnung von künstlerischen und literarischen Strömungen des ausgehenden 19. und besonders des frühen 20. Jhs. in Europa [verwendet], die mit dem bürgerlichen Realismus wie dem epigonalen Historismus gebrochen und sich der Kategorie des Neuen verschrieben haben« (Blamberger 2007, S. 620).

46 Heiner Müller merkt dazu in deutlicher Überspitzung an: »Die Stücke laufen alle über Protagonisten, insofern war das letztlich bürgerliche Dramaturgie.« (Müller 2005, S. 230).

47 Lehmann 2011.

48 Poschmann 1997.

49 Frei 2006.

50 Bremer 2017.

gebildet hat.⁵¹ Szondi erstellt zu diesem Zweck einen knappen Merkmalskatalog: Da mit der Renaissance das theozentrische Weltbild des Mittelalters zerbrochen sei, setze das Drama nicht länger eine göttliche Allmacht voraus, sondern behandle nun in einer kausallogischen Weltordnung die sozialen Konflikte des Menschen: Indem der Mensch »sich zur Mitwelt entschloß, wurde sein Inneres offenbar und dramatische Gegenwart.«⁵² Was fern des Darstellbaren liegt, bleibt dabei unausgesprochen, weil sich das Drama⁵³ allein in Sprache abspielt: »Die Alleinherrschaft des Dialogs, das heißt der zwischenmenschlichen Aussprache im Drama, spiegelt die Tatsache, daß es nur aus der Wiedergabe des zwischenmenschlichen Bezuges besteht, daß es nur kennt, was in dieser Sphäre aufleuchtet.«⁵⁴ Weil das absolute Drama in sich geschlossen ist, stehen Autor und Publikum strikt außerhalb⁵⁵: Die Figurenrede spiegelt nicht die Aussage des Verfassers wider und der rollenverhaftete Schauspieler kann die vierte Wand nicht überspielen, sodass der Zuschauer lediglich passiv, »schweigend, mit zurückgebundenen Händen«⁵⁶ Zeuge des Bühnenspiels wird: »Das Verhältnis Zuschauer-Drama kennt nur vollkommene Trennung und vollkommene Identität, nicht aber Eindringen des Zuschauers ins Drama oder Angesprochenwerden des Zuschauers durch das Drama.«⁵⁷ Weiterhin variiert und zitiert das absolute Drama nicht; es realisiert keine Zeitsprünge oder Ortswechsel, weil diese einer epischen Erläuterung bedürften: »Die zeitliche Zerrissenheit der Szenen ist gegen das Prinzip der absoluten Gegenwartsfolge gerichtet.«⁵⁸ Die Orientierung an der aristotelischen Einheitsforderung gilt auch für die Handlung, denn der dramatische Konflikt löst sich weder durch den Zufall noch über das Schicksal auf, sondern resultiert aus dem motivierten und für den Zuschauer nachvollziehbaren Handeln dramatisierter Mitmenschen.

Erst gegen Ende des 19. Jahrhunderts ist dieses Dramenkonstrukt laut Szondi in den Werken Ibsens, Čechovs, Hauptmanns u. a. ins Wanken geraten, weil diese Autoren die absolute Form des Dramas dialektisch aufgehoben haben. Szondi stellt die entsprechenden Veränderungen in exemplarischen Textanalysen vor

51 Das geistliche Spiel des Mittelalters, Shakespeares Historien und die attische Tragödie ordnet Szondi nicht dem absoluten Drama zu, weil sie andere Charakteristika aufweisen (vgl. Szondi 1967, S. 13).

52 Szondi 1967, S. 14. – Gleiches stellt auch Michail Bachtin für den Roman fest: »Die Gegenwart fühlte sich in der Epoche der Renaissance erstmals ganz deutlich und bewußt der Zukunft unvergleichlich näher und verwandter als der Vergangenheit.« (Bachtin 1989, S. 251).

53 »Dramatik« hingegen soll als sehr offener Gattungsbegriff all jene Texte umfassen, die für eine Bühnenrealisierung geschrieben sind (vgl. Szondi 1967, S. 14 und Kapitel 1.2 dieser Arbeit).

54 Szondi 1967, S. 15.

55 Vgl. Szondi 1967, S. 15.

56 Szondi 1967, S. 15.

57 Szondi 1967, S. 16.

58 Szondi 1967, S. 18.

und kommt zu dem Ergebnis, dass in der Dramatik ab der Moderne die Grundfesten des absoluten Dramas (Gegenwärtigkeit, Zwischenmenschlichkeit und Geschehen) eine thematische Wandlung erfahren, »welche die Glieder dieser Begriffstrias durch ihre entsprechenden Gegenbegriffe ersetzt.«⁵⁹ Indem das moderne Drama die absolute Gegenwartsfolge aufbreche und das Vergangene miterzähle, unterscheide es sich wesentlich sowohl vom absoluten Drama als auch von der attischen Tragödie oder dem Renaissance-Theater. Diese würden über Kunstgriffe zwar auch zurückliegende Ereignisse integrieren, doch sei ihre Verhandlung stets zeitlos und allein in der Gegenwart verankert. Das moderne Drama hingegen überwinde die Einheiten von Ort, Handlung und Zeit als obligatorische Bedingungen, weil es aus sich selbst heraus die bei Hegel zunächst noch als Grundbedingung der wahrhaften Kunst angenommene Verbindung zwischen Form und Inhalt problematisiere.⁶⁰ Das in Szondis Augen in die ›Krise‹ geratene Drama der Moderne weist demzufolge keine Formbindung auf, sodass auch die klare Trennung zwischen Epik und Dramatik zweifelhaft geworden ist: »Ob allerdings der Begriff der ›Episierung‹, den Szondi zur Charakterisierung der modernen Dramatik von Ibsen bis Brecht benutzt, dieser insgesamt gerecht wird oder letzten Endes doch nur wieder dem Systemzwang der Gattungstrias gehorcht, mag dahingestellt bleiben.«⁶¹ Der produktive Umgang mit dem Verhältnis von Form und Inhalt sowie die Reflexion des je eigenen Materials sind jedenfalls Kennzeichen, die für den Kunstbetrieb der Moderne insgesamt gelten.

1.2 Kritik des Epischen Theaters (Benjamin)

Im frühen 20. Jahrhundert hat das Drama seine eigenen Bedingungen zu hinterfragen begonnen. Dramatiker entwickeln neue Ausdrucksweisen, die ganz andere Anforderungen an die theatrale Aufführung stellen als das absolute Drama. Bertolt Brechts Reformkonzept des ›Epischen Theaters‹, das er in ›Stücken‹⁶², theoretischen Überlegungen sowie theaterpraktischen Studien vorangetrieben hat, markiert am wirksamsten diese Episierungstendenz, die weit über die deutsche Literatur- und Theaterwelt hinausreicht. Walter Benjamin erkennt in seinem Aufsatz *Was ist das Epische Theater?* schon früh, dass Brechts Theater als »zitierbares«⁶³ nicht nur als Lehrtheater für den Zuschauer konzipiert ist, sondern eine Praxis

59 Szondi 1967, S. 74.

60 Vgl. Szondi 1967, S. 10.

61 Müller-Dyess 2011, S. 342.

62 Der Begriff markiert eine Abgrenzung zu tradierten Formen und Inhalten des Dramas.

63 Benjamin 1966, S. 344.

vorschlägt, die gelernt und im Anschluss selbst umgesetzt werden kann: »Jeder Zuschauer wird Mitspieler werden können.«⁶⁴

Das Epische Theater geht in Form, Inhalt und Wirkung entschieden auf Distanz zur Mitleidsdramaturgie Lessings sowie zur attischen Tragödie⁶⁵: »Was in der brechtschen Dramatik wegfiel, das war die aristotelische Katharsis, die Abfuhr der Affekte durch Einfühlung in das bewegte Geschick des Helden.«⁶⁶ Diese wirkungsästhetische Neuausrichtung intendiert jedoch nicht die grundsätzliche Vertreibung des Gefühls aus dem Theater, da Brechts Kritik vielmehr eine Emotionalität attackiert, die lediglich assoziativ, subjektiv und spontan ist.⁶⁷ Anders als bei Aristoteles dienen Brecht die Charaktere nicht vorrangig dazu, die Handlung voranzubringen⁶⁸, da nun der veränderliche und verändernde Mensch selbst im Mittelpunkt stehen soll.⁶⁹ Das neue Epische Theater müsse gesellschaftliche Prozesse ohne Einfühlungspotential darstellen, zu denen das Publikum – Benjamin zufolge ein »entspanntes, der Handlung gelockert folgendes«⁷⁰ – eine kritische Distanz⁷¹ und bewertende Haltung einnehmen kann: »statt in den Helden sich einzufühlen, soll das Publikum vielmehr das Staunen über die Verhältnisse lernen, in

64 Benjamin 1966, S. 348. – Bis in den aktuellen Literatur- und Theaterbetrieb hinein ist der Nachhall ungebrochen, da Autoren und Regisseure noch immer die von Brecht vorgeschlagenen Verfremdungsstrategien zur Anwendung bringen (vgl. exemplarisch: Haas 2006; Knopf 2006; Raddatz 2007; Kapusta 2011a; Massalongo/Vaßen/Ruping 2016).

65 Laut Hans Mayer gilt Brechts Kritik nicht nur der aristotelischen Form des Theaters, sondern auch dessen philosophischem Ideal der Mitte und des Ausgleichs, das Brecht als Sinnbild sozial-konservativer Ideologie versteht (vgl. Mayer 1986, S. 38). – Nach Bjørn Ekman hat Brecht die in seiner Theorie hervorgebrachte Kritik der Einfühlung, die weniger Aristoteles als vielmehr Lessings Interpretation der *Poetik* gelte, in seinen theaterpraktischen Arbeiten als Autor und Regisseur selbst aber nur unzureichend umgesetzt. Da sowohl Lessings bürgerliche Dramaturgie als auch Brechts Episches Theater Verfremdungs- und Einfühlungsstrategien nutzten, könnten diese somit alles andere als kategorisch einer Theaterform zugeschrieben werden (vgl. Ekman 1994). Lehmann hingegen kommt zu der Einschätzung, dass es Brecht weniger um eine dezidierte Kritik der aristotelischen *Poetik* gegangen sei als um eine Alternative zu den Wirkungsabsichten von Naturalismus und Expressionismus (vgl. Lehmann 2011, S. 353). – Diese Diagnose kann mit Werner Hecht um die Einsicht ergänzt werden, dass das zeitgenössische Theater für Brecht ein wertloses Konsumtheater gewesen ist, dessen vorrangige Funktion die seichte Abendunterhaltung war (vgl. Hecht 1986, S. 46-48).

66 Benjamin 1966, S. 347.

67 Vgl. Knopf 1986, S. 105.

68 »Folglich handeln die Personen nicht, um die Charaktere nachzuahmen, sondern um der Handlungen willen beziehen sie Charaktere ein.« (Aristoteles 1994, S. 21).

69 Vgl. Lehmann 2011, S. 19-20.

70 Benjamin 1966, S. 344.

71 Laut Knopf bedeutet »Distanz« für Brecht »Kunst und Wirklichkeit voneinander zu trennen, zu erkennen, daß das, was auf der Bühne gezeigt wird, künstlich hergestellt, von Schauspielern agiert ist, daß es nichts Reales suggeriert.« (Knopf 1986, S. 104).

denen er sich bewegt.«⁷² Diese Funktion ist dann verwirklicht, wenn die Theaterzuschauer, »die ohne Grund nicht denken«⁷³, einen verwunderten Blick auf das Schauspiel richten: »In dem Bestreben, sein Publikum fachmännisch, jedoch ganz und gar nicht auf dem Wege über die bloße Bildung, am Theater zu interessieren, setzt sich ein politischer Wille durch.«⁷⁴ Benjamin deutet an dieser Stelle nur an, dass – wie bereits bei Schiller oder Lessing⁷⁵ – auch bei Brecht die Unterhaltung der Zuschauer die Prämisse bildet.⁷⁶

Das bestimmende Formmerkmal des Epischen Theaters ist neben der »Verschüttung der Orchestra«⁷⁷ sein erzählender Charakter.⁷⁸ Der Schauspieler soll dem Zuschauer sein Wissen über den Verlauf der Fabel zeigen: »An Hand der Vorstellung des ›Theaterspielens‹ kann man dem epischen Theater vielleicht am unbefangenen nahekomen.«⁷⁹ Prolepsen, Analepsen und die Dauer der gespiel-

72 Benjamin 1966, S. 347.

73 Benjamin 1966, S. 344.

74 Benjamin 1966, S. 344. – Hans Mayer hält ebenfalls fest: »Die Funktion des Dramas begrenzt sich bei Aristoteles wie bei Lessing auf die Dauer des Theaterabends, die Geschlossenheit des Bühnenraums. Die Funktion der Brecht-dramatik strebt über den Theaterabend und Zuschauerraum hinaus, will den Menschen belehren, auf Widersprüche des gesellschaftlichen Scheins hinweisen, Erkenntnisprozesse auslösen, klares und einsichtsvolles Handeln im Leben provozieren.« (Mayer 1986, S. 37).

75 Lessing schreibt im November 1756 an Friedrich Nicolai: »Beyder Nutzen, des Trauerspiels sowohl als des Lustspiels, ist von dem Vergnügen unzertrennlich; denn die ganze Hälfte des Mitleids und des Lachens ist Vergnügen, und es ist großer Vortheil für den dramatischen Dichter, daß er weder nützlich, noch angenehm, eines ohne das andere seyn kann.« (Lessing/Mendelssohn/Nicolai 1972, S. 55).

76 Im *Kleinen Organon für das Theater* wird die Unterhaltung bereits im ersten Punkt angesprochen, was ihren Stellenwert nicht allein für das Epische Theater unterstreicht: »Theater« besteht darin, daß lebende Abbildungen von überlieferten oder erdachten Geschehnissen zwischen Menschen hergestellt werden, und zwar zur Unterhaltung.« (Brecht: *Kleines Organon*. In: Brecht 1993, S. 66). – Nach Jan Knopf resultiert der Humor des Brecht-Theaters auch aus seiner dialektischen Ausrichtung, die Ereignisse als prozesshaft darstellt: »nichts ist für immer, alles nur Übergang, bereits im Entstehen mit seiner Vergänglichkeit behaftet, so daß es nichts gibt, woran man sich halten kann. Ein Theater, das dies sinnfällig macht, verweigert dem, was es darstellt, den vollen Ernst, den das Unabänderliche beansprucht.« (Knopf 1986, S. 111).

77 Benjamin 1966, S. 347.

78 »Die Bühne begann zu erzählen. Nicht mehr fehlte mit der vierten Wand zugleich der Erzähler [...] – auch die Schauspieler vollzogen die Verwandlung nicht vollständig, sondern hielten Abstand zu der von ihnen dargestellten Figur, ja forderten deutlich zur Kritik auf.« (Brecht: *Vergnügungstheater oder Lehrtheater?* In: Brecht 1957, S. 63).

79 Benjamin 1966, S. 350. – Pfister schränkt Brechts Glauben an die eigene Innovativität ein, da sich die Etablierung eines vermittelnden Kommunikationssystems »schon lange vor Brecht an dramatischen Texten immer wieder beobachten läßt.« (Pfister 1997, S. 105); es sei jedoch Brechts Verdienst, »diese Tendenz einem normativen Gattungspurismus gegenüber gerecht-

ten Zeit verhindern die Einfühlung in Handlung und Figuren, sodass die Spannung des Zuschauers »weniger dem Ausgang gilt als den Begebenheiten im einzelnen.«⁸⁰ Brechts Dramatik orientiert sich nicht an den Einheiten des absoluten Dramas und bildet insofern keine Realität ab. Als Vorlage für die Fabel im Sinne einer »Zusammenfügung der Geschehnisse«⁸¹ dienen geschichtliche Ereignisse, denen durch Unterbrechungen in Form von Gesten, Songs und Texttafeln im Aufführungsprozess der »Charakter der Sensation auszutreiben«⁸² ist. Eine merkwürdig gewordene Abbildung soll den Handlungsgegenstand zwar noch erkennen lassen, jedoch auf eine ungewohnte, verfremdete Weise.⁸³

1.3 Das postdramatische Theater (Lehmann)

Aristoteles, Lessing und Brecht geben Elementen des Theaters und der Dramaturgie (verstanden als Architektur der Handlung) unterschiedliche Gewichtungen oder legen diese anders aus: Allen gemeinsam ist jedoch die Betonung einer literarischen Grundlage als Ausgangspunkt für das Theater. Ab den 1960er Jahren erfährt dieses traditionelle Verhältnis jedoch eine Zurückweisung, an der sich exemplarisch die gründliche Abkehr von den Konventionen des klassischen Theaters ablesen lässt, die seitdem die Theaterlandschaft weltweit verändert hat. Hans-Thies Lehmann hat sich umfassend mit diesen Veränderungen beschäftigt und dafür mit Erfolg den Begriff ›Postdramatik‹ vorgeschlagen.⁸⁴ Das postdramatische Theater kann als eines verstanden werden, das sich aus der Theorie Brechts heraus entwickelt hat: »Es situiert sich in einem Raum, den die Brechtschen Fragen nach Präsenz und Bewußtheit des Vorgangs der Darstellung im Dargestellten und seine Frage nach einer neuen ›Zuschauerkunst‹ eröffnet haben.«⁸⁵

In *Postdramatisches Theater* – die Textsortenbezeichnung ›Essay‹ unterstreicht das provisorische Vorhaben – bildet Lehmann die »ästhetische Logik«⁸⁶ der weltweiten Theaterlandschaft ab: In der Hochphase der Postdramatik (1970-1990) haben

fertigt und sie in seiner eigenen Dramenproduktion konsequent realisiert zu haben.« (Ebd. S. 105.)

80 Benjamin 1966, S. 345. – Vgl. ebenfalls: Brecht: Das moderne Theater ist das epische Theater. In: Brecht 1957, S. 20.

81 Vgl. Aristoteles 1994, S. 21.

82 Benjamin 1966, S. 345.

83 Beim Verfremdungseffekt handelt es sich, »kurz gesagt, um eine Technik, mit der darzustellenden Vorgängen zwischen Menschen der Stempel des Auffallenden, des der Erklärung Bedürftigen, nicht Selbstverständlichen, nicht einfach Natürlichen verliehen werden kann.« (Brecht: Die Straßenszene. In: Brecht 1957, S. 99).

84 Bereits 1991 hat Lehmann den Begriff ›Postdramatik‹ in Abgrenzung zu prä-dramatischen Formen in der Antike benutzt (vgl. Lehmann 1991, S. 2).

85 Lehmann 2011, S. 48.

86 Lehmann 2011, S. 15.

Regisseure für das Theater in besonderem Maß neue Spielweisen entwickelt, um die klassische Inszenierung mit ihrer Verpflichtung auf Textvorlage und Bühne zu umgehen⁸⁷ und so auf die veränderte gesellschaftliche Kommunikation und die neuen Medien der Informationsvermittlung zu antworten.⁸⁸ Lehmann spricht dabei nicht von absoluten, sondern von relativen Tendenzen und niemals von einer fundamentalen Veränderung des Theaters im Ganzen. Er will insofern keine theoretische Schablone kreieren, die an Theaterproduktionen herangetragen werden könnte, sondern vielmehr Stilelemente sammeln, die typisch für damals innovative Theaterproduktionen und Performances waren. Darüber hinaus erläutert er, wie die als einheitlich und widerspruchsfrei gedachten Elemente des dramatischen Theaters (Performance, Text, Raum, Zeit, Körper, Medien) im postdramatischen Theater eine vielschichtige Umdeutung erfahren.

Vorrangiges Merkmal des Postdramatischen sei der Wegfall der Synthesis, die in dieser Theaterform »explizit bekämpft«⁸⁹ werde. An ihre Stelle trete die »Freiheit von Unterordnung unter Hierarchien, Freiheit vom Zwang zur Vollendung, Freiheit von Kohärenzforderung.«⁹⁰ Das postdramatische Theater weise die für das dramatische Theater obligatorische Größe des Zusammenhangs der dramatischen Narration zurück und betone stattdessen Heterogenität: »Tatsächlich ist die dem neuen Theater angemessene Kategorie nicht Handlung, sondern *Zustände*. Theater verneint – zumindest nach einer Seite hin – die ihm doch als Zeitkunst eigene Möglichkeit der »Fabelentfaltung« absichtlich oder drängt sie in den Hintergrund.«⁹¹ Der Text verliert im postdramatischen Theater infolgedessen seine Funktion als Inszenierungsvorlage: Regie und Dramaturgie dekonstruieren beispielsweise klassische Dramentexte, indem sie die Fabel »als narratives Muster, das den Fortgang der Handlung als Resultat aus psychischen Motivationslagen der Protagonisten heraus plausibel macht«⁹², aufbrechen oder Dialoge und Repliken aus ihrer Figurenbindung lösen. Die Regie widmet sich dementsprechend nicht der Figurenarbeit oder der Handlungsverstrickung des Dramas, »sondern artikuliert seine Sprache als fremde, störende Realität auf einer Bühne, die sich ihrerseits von seiner Eigenart inspirieren läßt.«⁹³ Vor allem die um 1970 vermehrt auftretenden Happenings und Performances gingen die für das dramatische Theater grundlegende

87 Bereits 1991 diagnostiziert Wilfried Floeck diese Entwicklung für Frankreich, wo »in den sechziger und siebziger Jahren hervorragende Regisseure mit Regiearbeiten die Theaterszene« beherrschten, »während die Autoren sich mehr und mehr verunsichert und zurückgedrängt sahen und sich vielfach resigniert aus der Theaterarbeit zurückzogen.« (Floeck 1991, S. 1).

88 Vgl. Lehmann 2011, S. 23.

89 Lehmann 2011, S. 140.

90 Lehmann 2011, S. 141.

91 Lehmann 2011, S. 113.

92 Dawidowski 2004, S. 55.

93 Lehmann 2011, S. 266.

Grenzziehung zwischen Fiktion und Realität entschieden an, sodass der Zuschauer nicht mehr entscheiden könne, ob es sich noch um fiktionales Spiel handelt: »Erst das postdramatische Theater hat die Gegebenheit der faktisch, nicht konzeptionell fortwährend ›mitspielenden‹ Ebene des Realen explizit zum *Gegenstand* nicht nur – wie in der Romantik – der Reflexion, sondern der theatralen Gestaltung selbst gemacht.«⁹⁴

Da Lehmann das Postdramatische semiologisch beschreibt, führt er Formen des Zeichengebrauchs an, die das die Performativität betonende Theater in Abgrenzung zum dramatischen Theater charakterisieren. Viele der von Lehmann herausgearbeiteten ›Theaterzeichen‹⁹⁵ haben ihren Bezugspunkt ausschließlich im Bereich der Bühnenpraxis und weisen keine direkte Verbindung zu einer textlichen Grundlage auf, was vor allem aus der impliziten Logik des postdramatischen Theaters resultiert, dem Text weniger Bedeutung beizumessen als der Inszenierung, zugleich aber auch Lehmanns dezidiert theaterwissenschaftlichem und eben nicht dramaphilologischem Erkenntnisinteresse entspricht.⁹⁶ Zunächst ersetze das postdramatische Theater die hypotaktische Struktur derjenigen Theaterelemente, die Verständlichkeit und Klarheit der gezeigten Bühnenhandlung zu sichern haben, durch eine parataktische. Anstatt Handlung und Geschehen im geordneten Nacheinander darzubieten, spiele sich das Bühnengeschehen demzufolge meist simultan ab, was den Nachvollzug des möglichen Zusammenhanges⁹⁷ erschwert: »Die kompensatorische Funktion des Dramas, dem Durcheinander der Wirklichkeit eine Ordnung zu supplementieren, findet sich verkehrt, der Wunsch des Zuschauers nach Orientierung desavouiert.«⁹⁸ Die Wahrnehmung des Zuschauers werde durch Kargheit oder Überfülle der theatralen Zeichen herausgefordert, indem entweder das Spiel aktionslos ist, große Pausen oder längere Momente des

94 Lehmann 2011, S. 171.

95 Vgl. Lehmann 2011, S. 139-239.

96 Lehmann hält fest, dass auf literarischer Seite zur gleichen Zeit eine ›Dramatik‹ entsteht, die über die Figurenrede keine Fabel mehr transportiert: »Die Texte entsprechen nicht den Erwartungen, mit denen man dramatischen Texten begegnet. Vielfach ist es schwer, überhaupt einen Sinn, eine zusammenhängende Bedeutung der Vorstellung auszumachen.« (Lehmann 2011, S. 35-36). – Aufgrund der Vielzahl möglicher Lesarten kann der Rezipient keine eindeutige Interpretation aus den Texten ableiten: »Der Status des Textes im neuen Theater ist daher mit den Begriffen Dekonstruktion und Polylogie zu beschreiben. Die Sprache erfährt, wie alle Elemente des Theaters, eine De-Semantisierung.« (Ebd., S. 263)

97 Die Auflösung bekannter Referenzen kann so weit getrieben sein, dass letztlich die Zeichen der Theaterbühne auf nichts Anderes mehr als auf sich selbst verweisen, sodass es zu einer »Konfrontation mit der im übertragenen Sinne ›stummen‹ und dichten Gegenwart der Körper, Materien und Formen« kommt: »Das Zeichen teilt nurmehr sich, genauer: seine Präsenz mit.« (Lehmann 2011, S. 168).

98 Lehmann 2011, S. 150.

Schweigens entstehen oder aber die Menge der zu verarbeiteten Zeichen so groß wird, dass sie sich nicht mehr überschauen lässt.

Neben der weiteren Tendenz zur Musikalisierung und einer von dem Geschehen ausgehenden Kälte, die keine Empathie mit den Figuren auf der Bühne zulässt, sei der Körper des Schauspielers zentral⁹⁹, jedoch nicht »als Träger von Sinn, sondern in seiner Physis und Gestikulation«¹⁰⁰; hinzu kommt »die Anwesenheit des *devianten Körpers*, der durch Krankheit, Behinderung, Entstellung von der Norm abweicht und ›unmoralische‹ Faszination, Unbehagen oder Angst auslöst.«¹⁰¹ Weil das Postdramatische Körperbilder über die Kombination verschiedener Ausdrucksmöglichkeiten wie den Tanz, die Bewegung oder die eingefrorene Körperskulptur betone, verliere die Stimme des Schauspielers, die im dramatischen Theater über den Dialog die Fabel vorangetrieben hat, im postdramatischen Theater diese Funktion und diene nunmehr als Ausdrucksmittel mit einem eigenständigen ästhetischen Wert. So könne die Stimme angestrengt, rhythmisiert, elektrifiziert, laut oder leise, als Solostimme oder als Chorstimme in Erscheinung treten, was

99 Für diese Neuausrichtung der Bühne plädieren in dieser Zeit nicht nur Theaterschaffende, sondern auch etablierte Dramatiker. Friedrich Dürrenmatt, auch durch die eigenen spät aufgenommenen theaterpraktischen Arbeiten veranlasst, revidiert 1967 seine frühere Ansicht, dass die Akteure bloß Verlautbarer des Autors seien: »Ein Schauspieler ist mehr als ein Rollenträger, er ist ein Mensch auf der Bühne. Für diesen Menschen auf der Bühne kann ich nicht mehr ›rein Sprachliches‹ liefern oder das, was die Kritiker Stil nennen, das käme mir zu billig vor; für den Menschen auf der Bühne vermag ich nur ›Stichworte‹ zu schreiben, letzte Resultate meines Denkens und Fühlens; und der Schauspieler ›ergänzt‹ diese Stichworte mit seinem Sein, mit seiner Bühnenexistenz und mit seiner Interpretation zum Menschlichen hin. Die Bühne ist durch den Schauspieler mehr als Literatur.« (Dürrenmatt 1998, S. 142). – Dürrenmatt weist Aristoteles' kategorisches und weit rezipiertes Urteil zurück, dass die *opsis* (Inszenierung) an der Tragödie das »Kunstloseste« sei und am wenigsten mit der Dichtkunst zu tun habe, weil die Wirkung »auch ohne Aufführung und Schauspieler zustande« (Aristoteles 1994, S. 25) kommt– oder wie Jan Knopf die Aussage Dürrenmatts beurteilt: »Das ist eine radikale Absage an die ›Literatur‹, an den fixierten, unantastbaren Text [...] und die Betonung des Theaters, der Bühne als des einzig ›rechtmäßigen‹ Orts für die Stücke. [...] Der Text hat ohne die Aufführung keine Existenzberechtigung mehr.« (Knopf 1988, S. 133-134).

100 Lehmann 2011, S. 163.

101 Lehmann 2011, S. 169.

insgesamt eine »Entheiligung des Wortes«¹⁰² und eine Absage an die pragmatische Sprachbotschaft mit sich bringe.

Die starren bzw. einheitlich gedachten Raum- und Zeitkonzepte des dramatischen Theaters löst das postdramatische durch einen freien, nicht auf Wirklichkeitsreferenz verpflichteten Umgang mit ihnen auf. Der kohärenzlose Traum bildet laut Lehmann das adäquate Modell¹⁰³, die Synästhesie als die präferierte Wahrnehmungsform dieser non-hierarchischen Theaterästhetik zu illustrieren.

Über alle Unterschiede hinweg richtet sich das postdramatische Theater somit gegen alles, was inhaltlich und formal seit der *Poetik* des Aristoteles mit dem Drama verbunden ist, insbesondere gegen μῦθος (Handlung), ἦθος (Charaktere), λέξις (Rede) und δίανοια (Absicht). Das postdramatische Theater braucht keine Texte, keine Handlung und keine Strukturen mehr, da Geschichten auch mit den Mitteln der Inszenierung vermittelt werden können.

1.3.1 Kritik an Lehmann (Wirz)

Lehmann führt in seiner Studie Merkmale des Postdramatischen an, liefert aufgrund des deskriptiven Vorgehens jedoch keine klare Definition des neu ins Spiel gebrachten Begriffes: »Was postdramatisches Theater genau ist, was es zu einem neuen Theater macht, das zeigt sich zwar in einer Vielzahl von Phänomenen und Erfahrungen, die Lehmann beschreibt. Sobald es aber darum geht, postdramatisches als ein neues Theater zu fassen, [...] beginnt es sich dem Zugriff zu entziehen.«¹⁰⁴ Die Auseinandersetzung mit Lehmanns *Postdramatisches Theater* in Kritik, Betrieb und Wissenschaft ist laut Benno Wirz, dessen Beitrag hier als exemplarisch verstanden werden kann, dementsprechend durch ein Unbehagen bestimmt. Niemand scheint genau zu wissen, was mit ›postdramatisch‹ eigentlich gemeint ist und welche verbindlichen Merkmale für diese neue Theaterform gelten sollen. Wirz zufolge fehlen Lehmanns Studie handfeste Begriffe und Konzepte, die als Theoriegrundlage für weitere Beschäftigungen dienen könnten. Die in der öffentlichen Diskussion verbreitete Definition sei jedenfalls stark verkürzt: »Allgemein gilt vom

102 Lehmann 2011, S. 276. – Doris Kolesch nähert sich diesem postdramatischen Theaterzeichen auf eine andere Weise: Die abendländische Philosophie hat ihrer Meinung nach im Sehen stets jene Wahrnehmung erkannt, die den Menschen mit den Dingen in der Welt verbindet. Das Hören hingegen lasse den Menschen in Kontakt mit anderen Menschen treten: »Der Mensch muss hören, um Sprache zu vernehmen und um selbst sprechen zu können.« (Kolesch 1997, S. 164). – Die Sprachvermeidung und Sprachdestruktion im Postdramatischen trägt dazu bei, dass keine Kommunikation zwischen Bühne und Zuschauern stattfindet; Empathie durch Annäherung wird somit vermieden. Gleichzeitig kann das Theater durch die Rhythmisierung von Lauten das semiotische System der Sprache selbst zum exponierten Thema machen.

103 Vgl. Lehmann 2011, S. 143.

104 Wirz 2005, S. 121.

postdramatischen Theater: Es ist das Gegenteil von dramatischem Theater.«¹⁰⁵ Diese Trivialisierung steht gemäß Wirz in einer unübersehbaren Diskrepanz zu Lehmanns brauchbaren und wegweisenden Beschreibungen der neuen Theaterform. Er bekräftigt Lehmanns Vorhaben, diese zu systematisieren, hebt aber kritisch hervor, dass dem postdramatischen Theater »eine positive Bestimmung seines Wesens bzw. eine eigene Theaterphantasie [fehlt]; eine Theaterphantasie, die ihm seine Eigenart, seinen Eigenwert, eine Eigenexistenz zusagt.«¹⁰⁶ Wirz versucht aus diesem Grund, das Wesen des Postdramatischen positiv zu bestimmen, und wählt hierzu ebenfalls einen semiotischen Ansatz, indem er die Formen des Zeichengebrauchs im dramatischen und im postdramatischen Theater einander gegenüberstellt: »Dramatisches Theater verwendet Zeichen vorwiegend in inhaltlicher Hinsicht. Es geht in erster Linie darum, einen Text zur Aufführung zu bringen, diesen im Theater zu zeigen und zu vermitteln,«¹⁰⁷ wobei der Zeichengebrauch selbst bzw. die zu Grunde liegende Zeichenstruktur in der Regel unsichtbar blieben. Das postdramatische Theater »hingegen verwendet Zeichen in jeder möglichen Hinsicht. Es waltet keine Reduktion des Zeichenbegriffs. Der doppelte Zeichengebrauch wird wieder entdeckt und seine Möglichkeiten lustvoll erkundet.«¹⁰⁸ Wirz leitet hieraus seine positiven Bestimmungen des postdramatischen Theaters ab. Es sei erstens »ein Theater, das von Zeichen in allen möglichen Hinsichten Gebrauch macht« und zweitens eines »der unbegrenzten Zeichenmöglichkeiten.«¹⁰⁹ Als drittes Merkmal abseits der semiotischen Bestimmung gelte für das postdramatische Theater zudem, dass es sich seines prä-dramatischen Ursprungs besinne, »Schau-¹¹⁰ zu sein, und die Menschen als Zeichenvermittler und als Zuschauer in eine »konkrete, sinnliche, materielle«¹¹¹ Zusammenkunft führt.

Wirz legt ein tatsächliches Defizit von Lehmanns Studie offen; sein Lösungsversuch, stellvertretend für Lehmann das Postdramatische positiv zu bestimmen, überzeugt hingegen nicht: Das Postdramatische über den unbegrenzten Zeichengebrauch zu definieren, ist nicht zielführend, weil diese Definition den Zeichengebrauch des dramatischen Theaters ja ebenfalls einschließt.¹¹² Mit Blick auf Lehmanns Essay ist gerade das Nichtdefinierbare, das nicht auf eine Formel Reduzierbare dasjenige, was das postdramatische Theater ausmacht: Die Mittel und Kon-

105 Wirz 2005, S. 117.

106 Wirz 2005, S. 122.

107 Wirz 2005, S. 126.

108 Wirz 2005, S. 126.

109 Wirz 2005, S. 126-127.

110 Wirz führt hierfür das griechische »*thea*« an (vgl. Wirz 2005, S. 128).

111 Wirz 2005, S. 128.

112 So führt Wirz selbst als Beispiel an, dass es in einem Theater *der unbegrenzten Zeichenmöglichkeiten* logischerweise auch möglich ist, »einen Text aufzuführen, ein Stück Literatur zu versinnlichen, ein Drama zum besten zu geben.« (Wirz 2005, S. 127).

zepte des Postdramatischen, das tradierte Theater mit seiner Orientierung an einer festen Bühne und einem geschriebenen Text zu umgehen, sind reichhaltig und verschieden, sodass ihre Schnittmenge nur darin besteht, eben eine vielgestaltige theatrale Diskursform zu sein, gerade so, wie Lehmann es benannt hat. Jede Beschäftigung mit dem Postdramatischen muss demnach notwendig die Offenheit und Vagheit aushalten, die sich nur in Beschreibungen, nicht aber in abschließenden Theoremen ausdrücken lässt.¹¹³

1.3.2 Gegenposition zu Lehmann (Haas)

Mit ihrem *Plädoyer für ein dramatisches Drama* (2007) führt Birgit Haas eine emotionale »Gegenrede« zu Lehmanns *Postdramatisches Theater*, um die »Tatsache« bewusst zu machen, »dass das postdramatische Theater beileibe nicht das »Paradigma« für das Gegenwartstheater darstellt.«¹¹⁴ Haas liest *Postdramatisches Theater* insofern als eine Kampfschrift gegen das dramatische Drama und arbeitet sich vor allem daran ab, das literarische Theater gegen das postdramatische auszuspielen.¹¹⁵ Sie wirft Lehmann unter anderem die ihrer Ansicht nach methodisch unsaubere Behauptung vor, die Postdramatik »sei einerseits ein Theater jenseits des Textes, andererseits aber ein textgebundenes Phänomen.«¹¹⁶ Haas übersieht dabei jedoch, dass Lehmann keine allgemeingültige Ästhetik der Postdramatik entwirft (oder entwerfen möchte), und pauschalisiert zudem, da Lehmanns postdramatische Parameter nicht auf die gesamte Dramatik der 1970er bis 1990er Jahre zu beziehen sind.¹¹⁷ Ihre Positionierung gegen Lehmann überzeugt letztlich nicht, weil dieser selbst gar nicht von einer Konfliktstruktur zwischen Postdrama und Literaturtheater ausgeht, sondern eine Theaterästhetik zwischen Performance, Tanz und Theater beschreibt.¹¹⁸ Im Unterschied zu Lehmann formuliert Haas auch Forderungen an den

113 Es ist demnach nicht verwunderlich, dass Wirz zum Ende zugeben muss: »Vielleicht besteht Sinn und Wert des postdramatischen Theaters gerade darin: wieder ins Bewusstsein gerufen zu haben, dass Theater für die unterschiedlichsten Spielmöglichkeiten genutzt werden kann.« (Wirz 2005, S. 129).

114 Haas 2007, S. 11.

115 Haas argumentiert wiederholt mit Besucherzahlen aus den Spielzeiten der 1980er Jahre bis zur Jahrtausendwende, um die durchgehende Dominanz des Literaturtheaters zu belegen; darüber hinaus führt sie das Argument an, dass auch in der Hochzeit der Postdramatik das Autorentheater durch Dramatiker wie Hochhuth, Weiss oder Kroetz Bestand gehabt habe.

116 Haas 2007, S. 42.

117 Lehmann selbst weist auf die unglückliche Rezeption seines Essays hin: Problematisch sei, dass der Begriff »Postdramatik« nahelege, »eine umfassende Theoretisierung des Gegenwartstheaters sei in der Weise anzustreben, dass Theaterformen und Textformen auf das Engste zusammengehören, dass sie mithin als eine Einheit erfasst werden sollen. Diese Einheit ist jedoch eine Schimäre.« (Lehmann 2017, S. 6).

118 Zur gleichen Einschätzung gelangt auch Laudahn: »Kritik an Haas [sic] Ausführungen scheint insofern berechtigt, als sie das dramatische Konzept absolut setzt und das postdramatische