



universität
wien

MASTERARBEIT

Titel der Masterarbeit

„Erzählstrategien im zeitgenössischen Drama.
Zur Experimentierfreude junger Autoren im Umgang
mit episch-narrativen Strukturen am Beispiel von
Roland Schimmelpfennig, Ewald Palmethofer und
Wolfram Lotz“

verfasst von

Linn Luise Steinicke, BA

angestrebter akademischer Grad

Master of Arts (MA)

Wien, 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 066 582

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Masterstudium Theater- Film und Medientheorie

Betreut von:

ao. Univ.-Prof. Dr. Monika Meister

INHALTSVERZEICHNIS

1. Einleitung	5
1.1 Themenwahl/Schwerpunkte.....	5
1.2 Methodische Vorgehensweise	7
2. Aktuelle Situation	9
3. Begriffsauffassung und Forschungsstand	13
3.1 Einordnung des verwendeten Dramenbegriffs	13
3.2 Aktuelle erzähltheoretische Ansätze.....	17
4. Dramaturgien	23
4.1 Sprache.....	23
4.1.1 Sprachgebrauch	23
4.1.2 Figurenrede: Monolog, Dialog, Chorisches Sprechen.....	25
4.1.3 Episierung der Sprache	29
4.2 Erzählstrukturen.....	33
4.2.1 Zeitstruktur	33
4.2.2 Episodenstruktur.....	40
4.2.3 Filmische Verfahrensweisen.....	43
4.2.4 Spiel mit Absenzen.....	49
4.3 Figuren	53
4.4 Verhältnis Autor vs. Regie.....	59
4.4.1 Regieanweisungen und formale Gestaltung	63
4.4.2 Herausforderung	68
4.5 Intertextualität	70
4.6 Fantastische Elemente.....	77
4.7 Selbstreflexion	81
5. Fazit	85
6. Literaturverzeichnis	89
7. Anhang	94

1. EINLEITUNG

1.1 Themenwahl/Schwerpunkte

Bei der Fülle an gegenwärtigen Schreibformen für das Theater wird eine Klassifizierung zeitgenössischer Dramentexte zunehmend schwieriger. Auch ob die Bezeichnung Drama für die neuen Stücke überhaupt noch zeitgemäß ist oder längst ihre Gültigkeit verloren hat, ist fraglich geworden. Tatsache ist aber, dass trotz einer Tendenz zur Aufwertung des Dramentextes und seines Autors, dieser auch im 21. Jahrhundert nach wie vor im Schatten seiner Inszenierung steht und nur selten unabhängig von ihr wahrgenommen wird. Aus diesem Anlass möchte ich versuchen, im Rahmen dieser Arbeit einen kleinen Beitrag zum Verständnis der Gegenwartsdramatik zu leisten.

Im Zentrum meines Interesses wird die Erzählung im zeitgenössischen Drama stehen und der Versuch bei der Vielfalt an gegenwärtigen Theaterformen einen gemeinsamen Nenner bzw. Parallelen bei der Verwendung von dramaturgischen und erzählerischen Mitteln zu finden. Meine Aufmerksamkeit werde ich dabei in erster Linie auf den dramatischen Text und nicht auf dessen Realisierung auf der Theaterbühne richten.

Ich möchte im Folgenden untersuchen, wie Geschichten in zeitgenössischen Theatertexten erzählt werden. Es soll dabei der Frage nachgegangen werden, welche Tendenzen sich im Umgang mit dramaturgischen und erzählerischen Mitteln erkennen lassen und worauf deren Verwendung abzielt. Zur Beantwortung dieser Fragen werde ich ausgewählte Textpassagen aus den Stücken von Roland Schimmelpfennig, Ewald Palmethofer und Wolfram Lotz heranziehen. Somit beschränke ich diese Untersuchung auf den deutschen Sprachraum.

Obwohl sich die vorliegende Arbeit auf den Theatertext konzentriert, war es mir bei der Wahl der hier besprochenen Dramatiker ein Anliegen, dass diese in den Spielplänen der aktuellen Spielzeit 2014/2015 vertreten sind. Es sollte schlichtweg die Möglichkeit gegeben sein, zumindest einige dieser Inszenierungen besuchen zu können, da für die Untersuchung der Rezeptionssituation des Lesers auch der Vergleich mit der Rezeptionssituation des Theaterbesuchers relevant ist. Die Entscheidung fiel dann aber aus mehreren Gründen auf Roland Schimmelpfennig, Ewald Palmethofer und Wolfram Lotz. Nicht nur wurde während meiner Recherchearbeit von jedem der drei Autoren ein Stück am Akademietheater in Wien inszeniert, auch war ich zumindest mit einigen ihrer Arbeiten bereits im Vorhinein vertraut.

Roland Schimmelpfennig ist der wohl meistgespielte deutschsprachige Dramatiker, der auch international großen Erfolg verzeichnet. Sein Werk umfasst bereits mehr als vierzig Theaterstücke und diente mir deshalb als Ausgangspunkt meiner Analyse. Mit Ewald Palmethofer ist auch ein österreichischer Autor vertreten, der sich in den letzten Jahren bereits in der deutschen Theaterszene etablieren konnte und sich durch seine unverwechselbare Kunstsprache von anderen Theaterautoren seiner Generation abhebt. Wolfram Lotz wird von den Kritikern als der „spannendste junge deutsche Dramatiker“¹ gehandelt. Obwohl sein Werk bisher noch sehr überschaubar ist, wurde er dafür bereits vielfach ausgezeichnet. Besondere Aufmerksamkeit erreichte er mit seiner *Rede zum unmöglichen Theater*², in der er Regie und Dramaturgie dazu auffordert Entscheidungen an Stellen zu treffen, an denen der Text für die Aufführung unbrauchbar erscheint.³ Mit Schimmelpfennig, Palmethofer und Lotz fiel meine Wahl somit auf drei zeitgenössische deutschsprachige Theaterautoren, die bereits Anerkennung in der deutschsprachigen Theaterlandschaft erfahren, sich jedoch an unterschiedlichen Stationen ihrer Karriere befinden.

Ziel meiner Untersuchung und der Beschäftigung mit den Erzählstrategien in der gegenwärtigen Theater-Literatur ist der Nachweis meiner These, dass der zeitgenössische Theatertext eine Herausforderung sowohl für den Leser als auch für die Regieteam stellt. Der Text versucht die Grenzen des Theaters zu überwinden und animiert den Zuschauer auf diesem Weg zu einer verstärkten Eigenleistung im Rezeptionsprozess. Beim Verfassen neuer Stücke bedienen sich die jungen Autoren mitunter filmischer Verfahrensweisen und der Vielfalt ihnen zur Verfügung stehenden sprachlichen Mittel. Der zeitgenössische Dramentext erweist sich zudem als selbstreflexiv. Er thematisiert sich, die Erzählung und den Theaterbetrieb immer wieder selbst und birgt auch als reine Lektüre ein großes Potential.

¹ Stephan, Felix, „Being Thilo Sarrazin“, *Die Welt Online*, September 2014, www.welt.de/kultur/buehne-konzert/article131944296/Being-Thilo-Sarrazin.html, Zugriff: 03.05.2015.

² Lotz, Wolfram, „Rede zum unmöglichen Theater“, in: Ders., *Monologe*, Hg. Jörn Dege/Mathias Zeiske, Leipzig: Spector Books 2014, S. 61-66.

³ Vgl. Lotz, Wolfram, „Das unmögliche Theater“, *Theatertreffen-Blog*, Mai 2010, theatertreffen-blog.de/tt10/2010/05/12/das-unmogliche-theater, Zugriff: 28.06.2015.

1.2 Methodische Vorgehensweise

Einleitend möchte ich einen kurzen Überblick über die gegenwärtige Situation junger Theaterautoren, ihren Status im Kulturbetrieb und die Präsenz ihrer Stücke auf den Bühnen deutschsprachiger Spielstätten geben. Welcher Stellenwert wird dem Verfasser zeitgenössischer Dramatik in der heutigen Theaterlandschaft zugesprochen und inwieweit werden junge Autoren gefördert? Werden neue Texte abseits der Theaterbühne überhaupt wahrgenommen? Und werden sie heutzutage noch publiziert?

Im Anschluss daran werde ich in einem theoretischen Kapitel zunächst die Verwendung des Dramenbegriffs innerhalb dieser Arbeit erläutern und mich dabei auf das Buch *Der nicht mehr dramatische Theatertext. Aktuelle Bühnenstücke und ihre dramaturgische Analyse*⁴ von Gerda Poschmann und den Aufsatz von Hans-Peter Bayerdörfer *Vom Drama zum Theatertext? Unmaßgebliches zur Einführung*⁵ beziehen. Des Weiteren werde ich auf aktuelle Entwicklungen hinsichtlich einer Narratologie des Dramas eingehen. Als Grundlage dafür dienen mir das Handbuch *Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär*⁶, herausgegeben von Ansgar Nünning und Vera Nünning, sowie die Publikation *Erzählperspektive im Drama. Ein Beitrag zur transgenerischen Narratologie*⁷ von Eike Muny.

Den Hauptteil dieser Arbeit wird die Auseinandersetzung mit verschiedenen Aspekten der sprachlichen und dramaturgischen Gestaltung zeitgenössischer Damentexte ausmachen. Anhand von ausgewählten Textbeispielen der drei erfolgreichen Theaterautoren Roland Schimmelpfennig, Ewald Palmetshofer und Wolfram Lotz werde ich auffällige Tendenzen in der Gegenwartsdramatik darlegen und interpretieren. Hilfreich waren mir in dieser Angelegenheit besonders die von Stefan Tigges im Jahr 2008 herausgegebene Aufsatzsammlung *Dramatische Transformationen. Zu gegenwärtigen Schreib- und Aufführungsstrategien im deutschsprachigen Theater*⁸ und die etwas jüngere Publikation *Personentransformation. Zur Konstruktion und*

⁴ Poschmann, Gerda, *Der nicht mehr dramatische Theatertext. Aktuelle Bühnenstücke und ihre dramaturgische Analyse*, Tübingen: Niemeyer 1997.

⁵ Bayerdörfer, Hans-Peter, „Vom Drama zum Theatertext? Unmaßgebliches zur Einführung“, in: *Vom Drama zum Theatertext? Zur Situation der Dramatik in Ländern Mitteleuropas*, Hg. Ders., Tübingen: Niemeyer 2007, S. 1-14.

⁶ Nünning, Vera/Ansgar Nünning (Hg.), *Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär*, Trier: Wissenschaftlicher Verlag 2002.

⁷ Muny, Eike, *Erzählperspektive im Drama. Ein Beitrag zur transgenerischen Narratologie*, München: Iudicium 2008.

⁸ Tigges, Stefan (Hg.), *Dramatische Transformationen. Zu gegenwärtigen Schreib- und Aufführungsstrategien im deutschsprachigen Theater*, Bielefeld: transcript 2008.

*Dekonstruktion der Person im deutschen Theater der Jahrtausendwende*⁹ von Danijela Kapusta.

Ich beginne meine Analyse mit der Betrachtung sprachlicher Aspekte und werde neben dem allgemeinen Sprachgebrauch die Figurenrede und das Verhältnis von monologischen, dialogischen und chorischen Textpassagen näher beleuchten. Der Gebrauch von narrativ-epischen Strukturen wird hier ebenfalls von großem Interesse sein. Als Nächstes werden verschiedene Erzählstrukturen und ihre Wirkung auf den Leser analysiert. Ich habe diesbezüglich die folgenden vier thematischen Schwerpunkte gewählt: Zeitstruktur, Episodenstruktur, filmische Verfahrensweisen und das Spiel mit Absenzen.

Ein weiteres Unterkapitel widme ich der Dramatis Personae in der heutigen Gegenwartsdramatik, der im Gegensatz zu anderen meiner Untersuchungspunkte bereits verstärkt Aufmerksamkeit in der Theater- und Literaturwissenschaft zuteilwurde. Wesentlich für den Nachweis meiner These wird auch die Beschäftigung mit dem wandelnden Spannungsverhältnis zwischen Theaterregie und Autor sein. An dieser Stelle möchte ich einerseits auf die vom Autor im Text vorgegebenen Regieanweisungen eingehen und andererseits auf die damit einhergehende Herausforderung der Theatermacher, die sich mit neuartigen Textvorlagen konfrontiert sehen. Außerdem werde ich die Stücke der von mir ausgewählten Dramatiker auf fantastische Elemente, Intertextualitäten und selbstreflexive Erzählweisen prüfen, da mir diese Gesichtspunkte wesentliche Bestandteile moderner Theater-Literatur zu sein scheinen.

In einem abschließenden Fazit werde ich schließlich die Erkenntnisse meiner Untersuchung noch einmal zusammentragen und versuchen, einen Ausblick auf weitere Forschungsinteressen zu liefern.

Bei den ausgewählten Textbeispielen habe ich mich bemüht, die Formatierung der mir vorliegenden Publikation zu übernehmen. Eine Einheitlichkeit dieser Passagen konnte daher nicht gewährt werden. Eingerückte Zitate wurden bewusst kursiv hervorgehoben, um diese von den Textauszügen zu unterscheiden.

⁹ Kapusta, Danijela, *Personentransformation. Zur Konstruktion und Dekonstruktion der Person im deutschen Theater der Jahrtausendwende*, München: Herbert Utz 2011.

2. AKTUELLE SITUATION

Die gegenwärtige Theaterlandschaft zeichnet sich durch eine enorme Vielfalt an Themen und Dramaturgiekonzepten aus, die sich in ihrem Wesen und ihrer Struktur mitunter grundlegend unterscheiden und denen es durchaus gelingt nebeneinander zu existieren. Ein wesentlicher Bestandteil dieser Theaterlandschaft bildet eine ausgesprochen belebte Gruppe junger Autoren, deren Anzahl in den vergangenen Jahren beträchtlich gestiegen ist. Dies gilt ebenso für die Zahl der von ihnen geschriebenen Stücke, die auf dem Markt zu finden sind. Diese Dichte an Werken und Produktionen zeugt von einem regen Kulturbetrieb.

Neben den Klassikern aus der Theatergeschichte und den bereits etablierten und vielfach aufgeführten Stücken, die sich bereits über Jahrzehnte bewährt haben, ist auch die zeitgenössische Dramatik aus den Spielplänen der großen Häuser nicht mehr wegzudenken. Auch beim Publikum stoßen die Texte auf ein reges Interesse und locken neue Personengruppen in die Spielstätten.

„Die Theater nützen das Interesse für neue Formate und damit für eine Erneuerung, um sich in der Öffentlichkeit ein junges, modernes Image zu geben.“¹⁰

Roland Schimmelpfennig, der zwar nicht mehr zu der jüngsten Generation von Theaterautoren gehört, dafür aber zu den weltweit meistgespielten deutschsprachigen Autoren der Gegenwart, begrüßt die derzeitige Situation für die Nachwuchsdramatiker und führt diese auch auf ein größeres Angebot an Ausbildungsmöglichkeiten, Schreibwerkstätten und Förderinitiativen für zeitgenössische Dramatik zurück.¹¹ Regelmäßig werden Stückaufträge an die Autoren vergeben und nicht selten werden junge Dramatiker sogar von den Theatern als Hausautoren engagiert, wie im Fall von Ewald Palmethofer, der in dieser Funktion für eine gesamte Spielzeit am Schauspielhaus Wien beschäftigt war.

¹⁰ Deutsch-Schreiner, Evelyn, „Österreich“, in: *Vom Drama zum Theatertext? Zur Situation der Dramatik in Ländern Mitteleuropas*, Hg. Hans-Peter Bayerdörfer, Tübingen: Niemeyer 2007, S. 247.

¹¹ Vgl. Wille, Franz, „Eine aufregende Zeit, um für das Theater zu schreiben“, in: Roland Schimmelpfennig, *Der goldene Drache. Stücke 2004-2011*, Frankfurt: Fischer 2013, S. 724; (Orig. 2011).

Derartige Auftragsarbeiten stellen in der heutigen Theaterlandschaft eine finanzielle Grundlage dar, die leider oftmals auch die Voraussetzung für die Existenz des Autors bildet. Der verabredete Rahmen, in dem sich das Stück thematisch bewegen soll, kann durchaus Vor- und Nachteile für den Schreibprozess mit sich bringen, die zudem künstlerische Kompromisse vermuten lassen. Die Produktion von Theatertexten unterliegt demnach stets den zeitspezifischen kulturpolitischen Bedingungen. Beklagt wird außerdem die mangelnde Übersichtlichkeit bei einem solchen Dramatikerboom. Oftmals werden Autoren „frühzeitig entdeckt, oft gefördert, beworben, gespielt und leider dann meist nicht mehr aufgeführt“¹², vor allem wenn sich eine Uraufführung nicht als erfolgreich erwiesen hat.

Obwohl das zeitgenössische deutschsprachige Drama auch international an Bedeutung gewonnen hat und weltweit große Erfolge feiert, führt der Theatertext als literarische Gattung ein Schattendasein im Vergleich zu seiner theatralen Realisierung.¹³ In den Feuilletons werden zwar die Inszenierungen zum Teil sehr ausführlich beleuchtet und kritisiert, den Texten selbst wird aber hingegen wenig Aufmerksamkeit geschenkt. Oftmals wird erst gar nicht zwischen Text und Aufführung unterschieden, was bei Misserfolgen dazu führen kann, dass Autoren sehr schnell wieder vom Markt verschwinden. Auch die Literaturwissenschaft zeigt sich in diesem Bereich noch sehr zurückhaltend. Daher findet man bislang wenig Forschungsliteratur, die sich explizit mit den Stücken auseinandersetzt. Die junge Generation muss daher fast gänzlich auf ein Feedback zu ihren Werken verzichten, da sich die Theaterkritiken nahezu ausschließlich an den Aufführungen abarbeiten. Wo die Autoren klassischer Werke stets immer wieder Wertschätzung erfahren, wird bei gegenwärtigen Stücken schnell von der Inszenierung auf den Text geschlossen. Auf diese Weise wird eine der ältesten literarischen Gattungen überhaupt vernachlässigt.¹⁴

Zeitgenössische Theatertexte werden im deutschsprachigen Raum auch nur sehr selten einzeln publiziert, da offensichtlich die Nachfrage nicht gegeben ist. Johannes Birgfeld erklärt sich dieses Phänomen wie folgt:

¹² Englhart, Andreas, „Junge Stücke am Ende der Geschichte? Die Dramatik junger AutorInnen und der Verlust der Utopie“, in: *Das Drama nach dem Drama. Verwandlungen dramatischer Formen in Deutschland seit 1945*, Artur Pelka/Stefan Tigges (Hg.), Bielefeld: transcript 2011, S. 313.

¹³ Vgl. Maiworm, Judith, „Vorbemerkung zur spanischen Übersetzung von ‚Ja und Nein‘“, in: Roland Schimmelpfennig, *Ja und Nein. Vorlesungen über Dramatik*, Berlin: Theater der Zeit 2014, S. 6.

¹⁴ Vgl. Birgfeld, Johannes, „Nachwort“, in: Roland Schimmelpfennig, *Ja und Nein. Vorlesungen über Dramatik*, Berlin: Theater der Zeit 2014, S. 98.

„Das frühe 21. Jahrhundert zählt nicht zu jenen Epochen, in denen Leser begierig das Erscheinen eines neuen Theatertextes erwarten, um sich mit diesem vor, nach oder unabhängig von einer Aufführung zu befassen, um die in ihm wohnende Herausforderung jenseits einer Inszenierung wahr- und anzunehmen.“¹⁵

Wenige Verlage haben sich auf die Publikation von Theatertexten spezialisiert. Oftmals geschieht dies nur in Form von Sammelbänden. Die monatlichen Stückabdrucke in den Zeitschriften *Theater heute* und *Theater der Zeit* stellen hierbei tatsächlich eine Ausnahme dar. Judith Maiworm vom Goethe-Institut Havanna erklärt sich diese Erscheinung in der Vorbemerkung zur spanischen Übersetzung von *Ja und Nein* wie folgt:

„Das hat sicher mit einer Entwicklung im deutschsprachigen Theater zu tun, die den Text nur als ein Element unter mehreren begreift, die zum Gesamtkunstwerk Theater beitragen, als zwar wichtige Ausgangsbasis, aber vor allem als Material. Dieser Umgang mit Stücken stößt im Ausland häufig auf Befremden, gilt es doch sowohl in der angelsächsischen als auch in der spanischsprachigen Theatertradition vor allem, den adäquaten künstlerischen Ausdruck für die Intention des Textes und damit auch des Autors zu finden.“¹⁶

Die junge Generation deutschsprachiger Theaterautoren ist sich weitestgehend bewusst, dass ihre Stücke nach der Freigabe einen weiteren Bearbeitungsprozess durchlaufen und kaum ohne gröbere Eingriffe in den Text durch die Regie oder Dramaturgie auskommen. Streichungen, Ergänzungen und auch Änderungen des Wortlautes bis hin zu dramatischen Verschiebungen sind längst gängige Praktiken. Die verfassten Werke werden häufig nur als Spielvorlage angesehen, der Autor zum Stofflieferant degradiert. Dies machte die Identifikation mit den Realisierungen ihrer Stücke für einige Dramatiker zunächst schwierig und wirkte sich schließlich auch auf ihr dramatisches Schaffen aus. „Lange Zeit haben sich jüngere Dramatiker so etwas wie eine sprachliche, tonale oder milieuhafte Nische gesucht, oder sie haben Regiestile bedient.“¹⁷ Inzwischen haben die

¹⁵ Birgfeld, „Nachwort“, S. 97.

¹⁶ Maiworm, „Vorbemerkung zur spanischen Übersetzung von ‚Ja und Nein‘“, S. 6.

¹⁷ Michalzik, Peter, „Dramen für ein Theater ohne Drama. Traditionelle neue Dramatik bei Rinke, von Mayenburg, Schimmelpfennig und Bärfuss“, in: *Dramatische Transformationen. Zu gegenwärtigen Schreib- und Aufführungsstrategien im deutschsprachigen Theater*, Hg. Stefan Tigges, Bielefeld: transcript 2008, S. 32.

jungen Autoren ein neues Selbstbewusstsein erlangt und verstehen sich als echte Dramatiker. Sie haben sich das Handwerk des Schreibens bereits so weit angeeignet, dass es ihnen gelingt, den Szenen die Regie bereits einzuschreiben. Inhaltlich bemühen sie sich um „Wirklichkeit, Zeitgenossenschaft, Bedeutsamkeit und Allgemeingültigkeit“¹⁸, so Peter Michalzik.

„Der derzeitige Dramenboom, der nicht nur in Österreich zu konstatieren ist, zeigt, wie viel Energie vorhanden ist, und wie eine neue Autorengeneration das zweieinhalb Jahrtausend Jahre alte Theater durchaus als adäquates und modernes Medium begreift und das Theater als ein Forum versteht, auf dem – auf jeweils künstlerisch innovative Weise – menschliche, politische und gesellschaftliche Themen und Inhalte diskutiert und präsentiert werden können.“¹⁹

¹⁸ Michalzik, „Dramen für ein Theater ohne Drama“, S. 33.

¹⁹ Deutsch-Schreiner, „Österreich“, S. 248.

3. BEGRIFFSAUFFASSUNG UND FORSCHUNGSSTAND

3.1 Einordnung des verwendeten Dramenbegriffs

Der Begriff Drama dient im allgemeinen Sprachgebrauch nicht nur als Bezeichnung für das literarische Kunstwerk, sondern auch für dessen szenische Umsetzung auf einer Theaterbühne. Diese Dualität des Damentextes spiegelt sich ebenso in seiner doppelten Adressatenbindung wider. Sie kennzeichnet das Drama „als eine Erscheinung sowohl der Bühne als des Buchmarkts, das sich an den Leser wie an den Zuschauer richtet“²⁰, wie es Hans-Peter Bayerdörfer treffend formuliert.

In der theoretischen Auseinandersetzung mit dem Drama wird von einer „wechselseitige[n] Abhängigkeit von Dramenproduktion und Aufführungspraxis“²¹ ausgegangen. Diese Auffassung impliziert, dass sich das Kunstwerk erst in seiner Realisierung im Theater vollständig entfaltet.²² Demzufolge wird dem Damentext eine seiner Inszenierung untergeordnete Rolle zugesprochen und eine Existenz unabhängig von dieser verweigert. Aber ist diese Sichtweise überhaupt noch zeitgemäß? Sollte man das zeitgenössische Drama nicht als eigenständiges Kunstwerk wahrnehmen, das durch die Aufführung lediglich erweitert bzw. in eine weitere Kunstform überführt wird? Oder stellt der Text tatsächlich auch heutzutage ausschließlich eine Spielvorlage dar, ein Gerüst, das die Regie zu bestücken hat? Hans-Peter Bayerdörfer erkennt in dieser Problematik einen der wohl ältesten Konflikte, mit denen das Drama seit seiner Entstehungszeit im antiken Griechenland konfrontiert ist:

„[D]as ‚Drama‘ steht schon lange im Zwielficht zwischen seiner Bedeutung als Sprachwerk oder Sprachkunstwerk und seiner Funktion als Spieltexat oder Spielvorlage. Letztlich wurde dieses Schisma bereits in der Aristotelischen Poetik eröffnet, wenn der Tragödientext in seiner gesamten Strukturierung gegenüber der Visualität der Aufführung höher gewertet wurde.“²³

Die Spannung zwischen Text und Aufführung charakterisiert seit je her die Entwicklung und Geschichte des Theaters und prägte so auch die Anfänge der Theaterwissenschaft.²⁴

²⁰ Bayerdörfer, „Vom Drama zum Theatertext?“, S. 6.

²¹ Poschmann, *Der nicht mehr dramatische Theatertext*, S. 20.

²² Vgl. Poschmann, *Der nicht mehr dramatische Theatertext*, S. 5.

²³ Bayerdörfer, „Vom Drama zum Theatertext?“, S. 2.

²⁴ Vgl. Bayerdörfer, „Vom Drama zum Theatertext?“, S. 2.

Das Drama steht hierbei „an der kulturellen Nahtstelle und verbindet [...] Lese- und Aufführungstradition, Schriftkultur und performative Kultur, Sprache und Bühne“²⁵, so Bayerdörfer. Obwohl Drama und Theater in einigen bedeutenden Theaterepochen sehr wohl konvergieren, stehen sie sich in anderen Phasen der Theatergeschichte zunehmend feindlich gegenüber.²⁶ Beide Gattungen versuchen sich als eigenständiges Kunstwerk zu behaupten. Die Dramatik wird dabei gern als „literarische Fessel der Bühne“²⁷ klassifiziert. Die „wachsende Diskrepanz zwischen literarischer Dramatik und Schauspielbühne“ über die Jahrhunderte resultiert unter anderem aus einer Vielzahl immer wieder aufkommender Theaterreformen, die „eine mehr oder weniger starke Ablösung des Bühnenspiels von der literarischen Vorlage erstreben“.²⁸ So löst sich auch das postdramatische Theater nach Hans-Thies Lehmann zunehmend von der Dominanz des Dramentextes und weist ihm eine den anderen theatralen Mitteln gleichwertige Stellung zu. Das Theater hat sich im Zuge der Avantgardebewegungen vom Text emanzipiert, der fortan nicht mehr als selbstverständlicher Bestandteil der Bühnenkunst gesehen werden kann. Die sich infolge dessen ergebende Entliterarisierung des Theaters lässt zwei Tendenzen im Umgang mit dem Text sichtbar werden. Während der Dramentext von einigen Regieteams durchaus kritisch genutzt und interpretiert wird, verzichten experimentellere Formen des postdramatischen Theaters, die sich beispielsweise mehr in Richtung Performancekunst bewegen, nahezu gänzlich auf die Verwendung einer literarischen Vorlage.²⁹ Obwohl die Bedeutung des Textes bei einer Gleichstellung mit anderen Theatermitteln sehr wohl Anerkennung erfährt, distanzieren sich beide Tendenzen von einer reinen Realisierung oder Bebilderung der Textvorlage.

Auch Gerda Poschmann, die sich 1997 in ihrer Publikation mit dem Titel *Der nicht mehr dramatische Theatertext. Aktuelle Bühnenstücke und ihre dramaturgische Analyse* ausführlicher mit dem Verhältnis von Theater und Text auseinandergesetzt hat, wird der Entthronung und der „Verselbstständigung der Regie gegenüber den dramatischen Texten“³⁰ ansichtig:

„Obgleich nach wie vor auf den Bühnen präsent, ist der literarische Text heute nicht mehr unbestrittener Mittelpunkt und

²⁵ Bayerdörfer, „Vom Drama zum Theatertext?“, S. 2.

²⁶ Vgl. Bayerdörfer, „Vom Drama zum Theatertext?“, S. 2.

²⁷ Bayerdörfer, „Vom Drama zum Theatertext?“, S. 2.

²⁸ Bayerdörfer, „Vom Drama zum Theatertext?“, S. 4.

²⁹ Vgl. Poschmann, *Der nicht mehr dramatische Theatertext*, S. 21.

³⁰ Bayerdörfer, „Vom Drama zum Theatertext?“, S. 4.

Zweck der theatralen Veranstaltung, sondern wird zusehends als sprachliches Material einer autonomen Inszenierungskunst betrachtet und als solches auch verwendet, wird gegen den Strich gebürstet, ‚zerfleddert‘, dekonstruiert.“³¹

Diese theaterästhetische Entwicklung hat eine Aufweichung des Dramenbegriffs zur Folge. Gerda Poschmann plädiert daher in ihrer Analyse zeitgenössischer Bühnenstücke für die „Revision des Dramenbegriffs“ und hält die Einführung eines Oberbegriffs für notwendig.³² Die Bezeichnung „Drama“ wird der Vielfalt unterschiedlicher Textformen in der modernen Theater-Literatur nicht mehr gerecht und bedarf daher einer entsprechenden Modifizierung. Laut Poschmann wird „die Gattungszuordnung [...] dort zum Problem, wo Handlung, Figuren und Dialog als Elemente nicht mehr fraglos vorausgesetzt werden können“.³³ In diesem Fall lässt sich auch die traditionelle Dramenanalyse nicht mehr problemlos auf den Text anwenden. Die Theaterwissenschaftlerin Theresia Birkenhauer weist ebenfalls darauf hin, dass sich zeitgenössische Bühnenstücke „nicht mehr durch typologische Merkmale des Dramas klassifizieren“ lassen, „weder durch die Respektierung dialogischer Strukturen noch durch andere Formelemente“.³⁴ Gerda Poschmann schlägt daher die Erweiterung des Dramenbegriffs mit der Bezeichnung „Theatertext“ vor, der auch die gegenwärtigen Stücke mit einschließt, die sich den traditionellen Kategorien des Dramas entziehen, bis hin zu scheinbar nicht mehr dramatischen Texten.

Der Begriff „Theatertext“ erweist sich als viel angemessenere Bezeichnung für die Pluralität zeitgenössischer Schreibformen. „Der Terminus unterstreicht die literarisch-sprachliche Bindung, legt diese aber nicht auf gattungshistorisch, d.h. auf Dramenpoetik eingestellte literarische Muster fest“³⁵, so Bayerdörfer. Außerdem hebt der Begriff die selbstverständliche Verbundenheit von Theater und Text auf, die durch die Überwindung der Dominanz des Dramas im gegenwärtigen Theaterbetrieb nicht mehr gegeben ist. Ihre gattungstheoretischen Überlegungen veranlassen Poschmann zu einer „Unterscheidung

³¹ Poschmann, *Der nicht mehr dramatische Theatertext*, S. 20.

³² Poschmann, *Der nicht mehr dramatische Theatertext*, S. 22.

³³ Poschmann, *Der nicht mehr dramatische Theatertext*, S. 4.

³⁴ Birkenhauer, Theresia, „Zwischen Rede und Sprache, Drama und Text: Überlegungen zur gegenwärtigen Diskussion“, in: *Vom Drama zum Theatertext? Zur Situation der Dramatik in Ländern Mitteleuropas*, Hg. Hans-Peter Bayerdörfer, Tübingen: Niemeyer 2007, S. 15.

³⁵ Bayerdörfer, „Vom Drama zum Theatertext?“, S. 5.

von pragmatisch definiertem Theatertext einerseits und Drama als einer seiner historischen Untergattungen andererseits“.³⁶ Sie formuliert dazu:

„[D]er Sammelbegriff ‚Theatertext‘ [umfasst] auch das Drama, das als dramatischer Theatertext nun als eine seiner historischen Untergattungen – und zwar als die im abendländischen Kulturkreis dominierende – zu verstehen ist und damit nach einer engeren Definition bedarf.“³⁷

Theatertexte zeichnen sich nach Poschmanns Auffassung in erster Linie durch ihre Bestimmung oder ihre besondere Eignung für die Bühne aus.³⁸ Für das Theater verfasste Texte implizieren demnach eine Form der Theatralität, die sich von der szenischen Theatralität des Bühnenwerks unterscheidet. Diese kann als dem Text inhärente Qualität aufgefasst werden. Poschmann versteht Theatralität jedoch als wandelbare Größe und rechtfertigt somit ihre Forderung nach einem „dynamischen, offenen Gattungsbegriff“³⁹ und einer neuen Methode zur Analyse aktueller Bühnenstücke. Sie erläutert die ästhetische Wirkungsweise dieser Texte wie folgt:

„Der Theatertext stellt theatrale Zeichen (oder genauer: Signifikanten) in Rechnung, die er selbst nicht besitzt. Damit verfügt er aber im Medium der Sprache über die Spezifität theatraler Signifikantenpraxis, über Theatralität. Theatertexte sind somit definiert als sprachliche Texte, denen eine performative, theatralische Dimension innewohnt.“⁴⁰

Im Unterschied zu Poschmann hinterfragt Theresia Birkenhauer, ob die Unterscheidung von literarischen Texten und Theatertexten, die als Spielvorlage oder Material dienen, sinnvoll ist.⁴¹ Sie argumentiert, dass sich ein Text nicht allein über die traditionellen Merkmale eines klassischen Bühnenstücks oder dessen dramaturgische Verfahren als Theatertext klassifizieren lässt.⁴² „Dies entscheidet sich vielmehr daran, inwiefern Texte mit dem Potential theatraler Darstellungsstrukturen arbeiten.“⁴³ Bis zu diesem Punkt sind

³⁶ Poschmann, *Der nicht mehr dramatische Theatertext*, S. 8.

³⁷ Poschmann, *Der nicht mehr dramatische Theatertext*, S. 41.

³⁸ Vgl. Poschmann, *Der nicht mehr dramatische Theatertext*, S. 42.

³⁹ Poschmann, *Der nicht mehr dramatische Theatertext*, S. 38.

⁴⁰ Poschmann, *Der nicht mehr dramatische Theatertext*, S. 42.

⁴¹ Vgl. Birkenhauer, „Zwischen Rede und Sprache, Drama und Text“, S. 23.

⁴² Vgl. Birkenhauer, „Zwischen Rede und Sprache, Drama und Text“, S. 23.

⁴³ Birkenhauer, „Zwischen Rede und Sprache, Drama und Text“, S. 23.

sich die beiden Wissenschaftlerinnen grundsätzlich einig. Birkenhauer weist aber darauf hin, dass es heutzutage keine Texte mehr gibt, „die aufgrund ihrer gattungsspezifischen Merkmale oder Eigenheiten ihrer Form ‚nicht spielbar‘ wären“.⁴⁴ Alles kann im Theater realisiert werden, unabhängig davon, ob ein Text für die Bühne verfasst wurde oder nicht. Es bedarf dazu auch keinesfalls zwangsläufig einer allgemein üblichen Dramatisierung in Form einer schriftlichen Bearbeitung des Textes. Demzufolge wären sämtliche Texte einschließlich Prosa, Lyrik oder auch Hörspiele als Theatertexte zu verstehen. „Umgekehrt prädestiniert keine spezifische Verfasstheit Texte dazu, auf der Bühne aufgeführt zu werden“⁴⁵, setzt Birkenhauer ihre Argumentation fort.

In der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit zeitgenössischer Theater-Literatur und auch in den Theaterkritiken wird auf die Verwendung des konventionalisierten Dramenbegriffs bereits weitgehend verzichtet. An seine Stelle rückt stattdessen die sich häufende Bezeichnung Theatertext. Der von Gerda Poschmann vorgeschlagene Sammelbegriff ist jedoch keine Neuschöpfung, wie sie in ihrer Analyse auch selbst zu verstehen gibt: „Dabei handelt es sich weniger um die Einführung eines neuen Begriffes als um die Konsequenz aus einem längst in Veränderung befindlichen Sprachgebrauch.“⁴⁶

Im Rahmen dieser Arbeit möchte ich den Begriff „Theatertext“ in Anlehnung an Gerda Poschmanns Begriffsauffassung verwenden. Im Interesse einer besseren Lesbarkeit und der Vermeidung einer ständigen Wortwiederholung, werde ich die Ausdrücke „Dramentext“, „(zeitgenössisches) Drama“, „(Bühnen-)Stück“ sowie „(moderne) Theater-Literatur“ in gleicher Weise verwenden.

3.2 Aktuelle erzähltheoretische Ansätze

Die klassische Dreiteilung der Literatur in die Gattungsbereiche Epik, Lyrik und Dramatik impliziert eine grundsätzliche Unvereinbarkeit von Drama und Erzählung. Sowohl in der Erzähl- als auch in der Dramentheorie schloss man dramatische Texte deshalb lange Zeit aus dem Gegenstandsbereich der Narratologie aus. Jüngste erzähltheoretische Ansätze verzeichnen jedoch eine Tendenz zur Grenzüberschreitung

⁴⁴ Birkenhauer, „Zwischen Rede und Sprache, Drama und Text“, S. 15.

⁴⁵ Birkenhauer, „Zwischen Rede und Sprache, Drama und Text“, S. 15.

⁴⁶ Poschmann, *Der nicht mehr dramatische Theatertext*, S. 40.

dieser Gattungsbereiche und beschäftigen sich unter anderem mit „Erscheinungsformen des Narrativen in vormals als ‚nicht-narrativ‘ eingestuften Gattungen“.⁴⁷ Dazu gehört auch das von Vera Nünning und Ansgar Nünning im Jahr 2002 herausgegebene Handbuch mit dem Titel *Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär*. Darin rechtfertigen die beiden Literaturwissenschaftler Ansgar Nünning und Roy Sommer in dem gemeinsam verfassten Beitrag *Drama und Narratologie: Die Entwicklung erzähltheoretischer Modelle und Kategorien für die Dramenanalyse* ihre Beschäftigung mit derartigen grenzüberschreitenden Erscheinungen, indem sie feststellen:

„Ein Wesensmerkmal neuer Stücke stellt [...] die Integration von epischen Strukturen und Erzählinstanzen dar, die in letzter Konsequenz die dialogische Struktur des Dramas durch eine narrative ersetzen und damit die Grenze zwischen der epischen und der dramatischen Gattung auflösen.“⁴⁸

Bisher galt „die Anwesenheit einer vermittelnden Erzählinstanz, als konstitutives Merkmal narrativer Texte, das diese von nicht-narrativer Literatur [...] grundlegend unterscheidet“.⁴⁹ Das Vorhandensein einer Kommunikationsebene der narrativen Vermittlung und die damit einhergehende Mittelbarkeit des Erzählens werden als zwei der wichtigsten literaturwissenschaftlichen Differenzierungskriterien zwischen erzählerischen und dramatischen Schriften angesehen.⁵⁰ In der Literaturwissenschaft war man sich bisher darüber einig, dass dramatische Texte „keine Kommunikationsebene der erzählerischen Vermittlung und keine Erzählinstanzen aufweisen“⁵¹ und daher auch nicht als Erzählliteratur zu verstehen sind. Ein Blick auf zeitgenössische Theatertexte lässt an der Gültigkeit dieser Auffassung schnell Zweifel aufkommen. Denn tatsächlich nehmen die narrativen Darstellungselemente in der gegenwärtigen Theater-Literatur sowohl in ihrer Quantität als auch in ihrer zugesprochenen Bedeutung zu. Die Tendenz zur Episierung dramatischer Texte durch die jungen Theaterautoren lässt die

⁴⁷ Nünning/Nünning (Hg.), *Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär*, S. i.

⁴⁸ Nünning, Ansgar/Roy Sommer, „Drama und Narratologie: Die Entwicklung erzähltheoretischer Modelle und Kategorien für die Dramenanalyse“, in: *Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär*, Hg. Vera Nünning/Ansgar Nünning, Trier: Wissenschaftlicher Verlag 2002. S. 105.

⁴⁹ Nünning/Sommer, „Drama und Narratologie“, S. 105.

⁵⁰ Vgl. Nünning/Sommer, „Drama und Narratologie“, S. 109.

⁵¹ Nünning/Sommer, „Drama und Narratologie“, S. 106.

Unterscheidung zwischen Drama und Erzähltext komplexer erscheinen, als es bisher der Fall war.

Neuere erzähltheoretische Ansätze verfolgen die These, dass die Narratologie nicht nur für die Analyse der Handlung und der Figuren innerhalb dramatischer Texte von Bedeutung ist, „sondern auch für eine Vielzahl weiterer Aspekte der Dramenanalyse, die bislang von einer normativen Gattungstheorie weitgehend ausgeblendet wurden“.⁵² Die Vertreter dieses Standpunktes lassen folglich die Forderung nach einer transgenerischen Narratologie des Dramas verlauten.⁵³ Deren Notwendigkeit liege in der „Vielzahl, Heterogenität und Komplexität der beschriebenen Episierungs- und Dramatisierungstendenzen“ begründet, argumentieren Nünning und Sommer.⁵⁴ Sie setzen diesen Gedanken noch mit einer weiteren Schlussfolgerung fort:

„Die Vielzahl und Vielfalt erzählerischer Darstellungsformen im Drama von der Antike über das Mittelalter und die Renaissance bis in die Gegenwart legen sogar den Schluss nahe, dass es sich beim Erzählen im Drama nicht um seltene Ausnahmefälle, sondern um Grundelemente und konstitutive Bauformen des Dramas handelt.“⁵⁵

Narrative Passagen innerhalb eines Dramas sind demnach nicht als eine Abweichung vom Normalfall zu betrachten. Vielmehr sind die erzählerischen Elemente als Teil des Repertoires an dramatischen Darstellungstechniken zu verstehen, „aus dem sich Autorinnen und Autoren im Lauf der Dramengeschichte regelmäßig und mit wechselnden Wirkungsabsichten bedient haben“.⁵⁶

Ob die methodischen Verfahrensweisen der Erzähltheorie auch für das Drama und dessen Analyse Anwendung finden, ist von dem Narrativitätsbegriff abhängig, von dem dabei ausgegangen wird. Werden Erzählungen „allein durch eine zeitlich organisierte Handlungssequenz definiert [...], in der es durch ein Ereignis zu einer Situationsveränderung kommt“⁵⁷, so lassen sich durchaus auch Dramen dem Bereich der Erzähltexte zuordnen.

⁵² Nünning/Sommer, „Drama und Narratologie“, S. 107.

⁵³ Vgl. Nünning/Sommer, „Drama und Narratologie“, S. 107.

⁵⁴ Nünning/Sommer, „Drama und Narratologie“, S. 120.

⁵⁵ Nünning/Sommer, „Drama und Narratologie“, S. 111.

⁵⁶ Nünning/Sommer, „Drama und Narratologie“, S. 115.

⁵⁷ Nünning/Sommer, „Drama und Narratologie“, S. 106.

In ihrer Publikation zur transgenerischen Erzähltheorie versuchen Vera und Ansgar Nünning einen Überblick über die bedeutendsten Ansätze zu diesem Forschungsgebiet zu liefern und die wesentlichen Erkenntnisse dieser Forschung festzuhalten. Die „zahlreichen Einzelstudien zu bestimmten Stücken oder Dramatikern, die das Erzählen im Drama thematisieren“⁵⁸ lassen erkennen, wie präsent narrative Phänomene in den zeitgenössischen Theatertexten sind. Die Narratologie des Dramas befindet sich aber nach wie vor in der Entwicklung zu einem anerkannten und eigenständigen Bereich der Erzähltheorie. Die weitere Konkretisierung einer transgenerischen Narration erfordert unter anderem die Einführung nachvollziehbarer „Kriterien für die systematische Trennung von Gattungs-, Medien- und Vermittlungsfragen“.⁵⁹

„Obgleich so das breite Spektrum der Untersuchungsgegenstände eindrucksvoll demonstriert wird, fehlt es den bisherigen Ansätzen zu einer ‚Narratologie des Dramas‘ an der für narratologische Argumentationen charakteristischen Transparenz, hinreichend systematischen und differenzierten Beschreibungsmodellen sowie einer klaren Abgrenzung von nicht-narratologischen Dramenanalysen, die teilweise mit den gleichen Konzepten operieren.“⁶⁰

Die transgenerische Narratologie verfolgt nicht das Anliegen einer Neubestimmung des Narrativitätsbegriffs, sondern lediglich einer Ausweitung des Gegenstandsbereiches. „Hintergrund ist die Erkenntnis, dass Erzählen und Erzählstrukturen nicht, wie oft angenommen, auf epische Zeichensysteme begrenzt sind“⁶¹, schreibt Eike Muny in ihrer im Jahr 2008 unter dem Titel *Erzählperspektive im Drama. Ein Beitrag zur transgenerischen Narratologie* publizierten Dissertation. Sie greift in ihrer Arbeit vermehrt auf das zuvor erwähnte Handbuch von Vera und Ansgar Nünning zurück und beruft sich auf die darin zusammengetragenen Erkenntnisse. Hauptziel einer Narratologie des Dramas sei es laut Ansgar Nünning und Roy Sommer, den theoretischen Bezugsrahmen für narrative Darstellungsverfahren im Drama zu entwickeln.⁶² Status und Funktion der dramatischen Erzählinstanz sowie seine perspektivischen Erzähloptionen

⁵⁸ Nünning/Sommer, „Drama und Narratologie“, S. 112.

⁵⁹ Nünning/Sommer, „Drama und Narratologie“, S. 120.

⁶⁰ Nünning/Sommer, „Drama und Narratologie“, S. 121.

⁶¹ Muny, *Erzählperspektive im Drama*, S. 17f.

⁶² Vgl. Nünning/Sommer, „Drama und Narratologie“, S. 114f.

stehen dabei im Fokus der wissenschaftlichen Betrachtung. Allgemeiner formuliert Eike Munny die Absichten einer transgenerischen Erzähltheorie, wenn sie schreibt:

„Die transgenerische Narratologie verfolgt das Vorhaben, gattungsübergreifend bzw. gattungsvergleichend narrative Strukturen auf Bildungsgesetzlichkeiten und Funktionszusammenhänge hin zu untersuchen. Sie ist eine von vielen erzähltheoretischen Forschungsansätzen, die in den letzten Jahren im Zuge einer Ausdifferenzierung und Neubestimmung der Narratologie erwachsen sind.“⁶³

Sommer und Nünning benennen in ihrer Abhandlung fünf konkrete Schritte zur Theoriebildung einer transgenerischen Narratologie des Dramas. Zunächst sei „die Nützlichkeit klassischer narratologischer Kategorien für die Analyse von Dramentexten zu prüfen“.⁶⁴ Erforderlich seien außerdem die „Erstellung einer Typologie narrativer Darstellungsverfahren in dramatischen Texten“, die „Erstellung einer Typologie der Formen und Funktionen von Erzählerfiguren im Drama“ sowie die Erstellung einer „Typologie narrativer Dramengenres“.⁶⁵ Um den heuristischen Nutzen der transgenerischen Narratologie unter Beweis zu stellen, sei zudem eine „literaturgeschichtliche Betrachtung der Genese, Entwicklung, Formen und Funktionen von Episierungstendenzen im Drama“⁶⁶ erforderlich.

In der Schlussbemerkungen ihres Beitrags zur transgenerischen Narratologie zieht Eike Munny ein richtungsweisendes Fazit:

„Die Kennzeichnung des Dramas als erzählend und die eingelöste Untersuchung narrativer Phänomene im Drama deuten darauf hin, dass sich die tradierte Gattungseinteilung in Dramatik und Epik allein mithilfe des narrativen Parameters nicht mehr rechtfertigen lässt und neu zu justieren ist.“⁶⁷

Es geht den Vertretern der transgenerischen Erzähltheorie aber keinesfalls darum, die in der Literaturwissenschaft etablierte Aufteilung in die drei Gattungsbereiche gänzlich

⁶³ Munny, *Erzählperspektive im Drama*, S. 15.

⁶⁴ Nünning/Sommer, „Drama und Narratologie“, S. 121.

⁶⁵ Nünning/Sommer, „Drama und Narratologie“, S. 122f.

⁶⁶ Nünning/Sommer, „Drama und Narratologie“, S. 123.

⁶⁷ Munny, *Erzählperspektive im Drama*, S. 190.

aufzulösen. Vielmehr soll eine zeitgemäße Überarbeitung bzw. Erweiterung dieser Gattungsgrenzen durch die Erschaffung neuer Begriffe vorgenommen werden, die sich an der Pluralität gegenwärtiger dramatischer und literarischer Schreibverfahren orientieren. Auf diesem Weg soll eine theoretische Grundlage geschaffen werden, die es ermöglicht „auch neue Formen literarischer Texte – die sich keiner der bestehenden Gattungen zuordnen lassen oder sich zwischen verschiedenen Gattungen bewegen – benennen und systematisieren zu können“.⁶⁸ Infolge ließen sich wesentlich mehr Texte einem Gattungsbegriff zuordnen, die sich nach der klassischen Dreiteilung bisher nicht eindeutig klassifizieren lassen. Ein wesentliches Argument für die Revision der Gattungsbegriffe, das vor allem den künstlerischen Aspekt des Schreibens würdigt, liefert auch Danijela Kapusta, wenn sie schreibt: „Die Werke zeitgenössischer SchriftstellerInnen entstehen nicht im Einklang mit den Gesetzlichkeiten einer Gattung, sondern stellen die Summe der literarischen und der außerliterarischen Erfahrungen ihrer AutorInnen dar.“⁶⁹

Gründe für die zunehmende Beliebtheit der Verwendung von Episierungsverfahren im Dramentext vermuten Ansgar Nünning und Roy Sommer in der „Hybridisierung des Gattungssystems sowie der stetigen Erweiterung der Medienlandschaft“.⁷⁰

Um die Kernaufgaben der transgenerischen Erzähltheorie abschließend noch einmal mit den Worten Eike Munys zu formulieren:

„Im Fokus der transgenerischen Narratologie stehen Theorieüberarbeitung und –weiterentwicklung. Dazu gehören die (Re-)Explikation des Erzählbegriffs, die Modellierung eines narrativen Textsortenmodells und die Anpassung der überkommenen erzähltheoretischen Kategorien und Termini an die spezifisch neuen Textsysteme.“⁷¹

⁶⁸ Kapusta, Danijela, „Epische Erzähltechniken in der deutschen Gegenwartsdramatik. Eine Untersuchung der gattungsauflösenden Schreibverfahren“, *Zagreber Germanistische Beiträge. Jahrbuch für Literatur- und Sprachwissenschaft*, 20 (2011), S. 150.

⁶⁹ Kapusta, Danijela, „Epische Erzähltechniken in der deutschen Gegenwartsdramatik“, S. 150.

⁷⁰ Nünning/Sommer, „Drama und Narratologie“, S. 124.

⁷¹ Muny, *Erzählperspektive im Drama*, S. 18.

4. DRAMATURGIEN

4.1 Sprache

4.1.1 Sprachgebrauch

„Szenen schreiben, die auch außerhalb eines Theaters gesprochen werden könnten“⁷² – Diese Absicht verfolgen laut Peter Michalzik zeitgenössische Theaterautoren wie Roland Schimmelpfennig, Moritz Rinke oder auch Marius von Mayenburg. Sie seien daher als Exponenten eines neuen Realismus zu begreifen.⁷³

Es lässt sich durchaus feststellen, dass die Verwendung einer Alltagssprache in der Gegenwartsdramatik vorherrschend ist. Besonders die jungen Dramatiker „zeichnen sich [...] durch den Einsatz knapper, kurzer oder zumindest gut sprech- und spielbarer Sprache aus“.⁷⁴ Trotz der Alltäglichkeit des Dialogs und der banal erscheinenden Aussagen handelt es sich aber dennoch um eine poesiereiche Sprache, in der die Metaphorik überwiegt.

Was Evelyn Deutsch-Schreiner den österreichischen DramatikerInnen unserer Zeit attestiert, ist durchaus auch auf die aus Deutschland stammenden Autoren zutreffend:

„Die österreichischen DramatikerInnen eint, dass die Sprache einen zentralen Stellenwert hat, und sie Lust am Experimentieren haben: Spiele mit Worten, Interpunktionen, Dialektelelementen und Kunstworten. In verschiedenen Ausprägungen geht es um das Unterlaufen von Alltagslogik und Selbstgewissheiten. [...] Ihre Sprache ist nie bloße Kunstsprache, sondern eine anspielungsreiche Sprache, die es aufzuschlüsseln gilt.“⁷⁵

Besonders die Stücke Ewald Palmethshofers zeichnen sich auf sprachlicher Ebene durch einen unverwechselbaren Klang aus. Seine Dramen „sind Sprach- und Spielpartituren, denen es um das verkörperte, gesprochene Wort auf der Bühne geht“.⁷⁶ Auch die Dramen Schimmelpfennigs sind so durchkomponiert und sprachlich verdichtet, dass man kaum ein Wort weglassen kann, ohne das Handlungsgerüst zu Fall zu bringen. Der sparsame

⁷² Michalzik, „Dramen für ein Theater ohne Drama“, S. 33.

⁷³ Vgl. Michalzik, „Dramen für ein Theater ohne Drama“, S. 33.

⁷⁴ Deutsch-Schreiner, „Österreich“, S. 245.

⁷⁵ Deutsch-Schreiner, „Österreich“, S. 244.

⁷⁶ Emmerling, Friederike/Stefanie von Lieven, „Vorwort“, in: Ewald Palmethshofer, *faust hat hunger und verschluckt sich an einer grete. Dramen*, Frankfurt a.M.: Fischer 2015, S. 7.

Gebrauch von Worten ist folglich nicht auf den mangelhaften Wortschatz und die fehlende Ausdrucksfähigkeit der Autoren zurückzuführen, sondern wird von diesen bewusst eingesetzt.

Zeitgenössischen Theaterautoren gelingt es, den Figuren stets eine ihrem sozialen Milieu entsprechende, adäquate Sprache in den Mund zu legen. Sie schreiben schonungslos direkt und scheuen auch vor vulgären Kraftausdrücken nicht zurück.

„MAX [...]

Und du stehst beim Saturn. Und du weißt genau. Du weißt genau, wenn du schwach wirst. Wenn du schwach wirst. Wenn es dich fickt, das Produkt. Wenn du zulässt, dass es dich fickt, dieses gottverdammte Arschloch-Fut-Produkt, wenn es dich fickt, und du kaufst. Wenn du kurz schwach und das Glück kaufst, die Nutte als Messias [...].“⁷⁷

Was sich an diesem Beispiel bereits abzeichnet, sind die zunächst unvollständig erscheinenden Sätze, die ganz typisch für den Palmetshofer-Sound sind, von dem zuvor gesprochen wurde. Den Figuren scheint das Wort geradezu im Halse stecken zu bleiben. Und doch wird alles Nötige gesagt oder der Gedanke vom Gesprächspartner aufgegriffen und fortgesetzt. Es sind eben genau diese Lücken, diese bewusst gewählten Auslassungen, die den Rhythmus des Sprechens in den zeitgenössischen Theatertexten ausmachen. „Das Unausgesprochene und Ungeklärte bildet einen unbegreifbaren Morast, in dem die Figuren feststecken.“⁷⁸ Jede Pause ist im Text genauestens festgehalten. Besonders bei den Stücken Roland Schimmelpfennigs ist dies auffallend häufig festzustellen.

„DER MANN Ein Mann mit zwei Zungen.

Kurze Pause.

Ein Mann in einem zu großen, weißen Anzug,
weiß – oder weiß mit blauen Sternen,
und mit blauen Haaren.

Kurze Pause.

Blaue Haare.

⁷⁷ Palmetshofer, Ewald, *wohnen. unter glas*, in: Ders., *faust hat hunger und verschluckt sich an einer grete. Dramen*, Frankfurt a.M.: Fischer 2015, S. 42.

⁷⁸ Beck, Andreas, „Nachwort“, in: Ewald Palmetshofer, *faust hat hunger und verschluckt sich an einer grete. Dramen*, Frankfurt a.M.: Fischer 2015, S. 498.

Kurze Pause.

Der Mann in dem etwas zu großen, weißen Anzug hat blaue
Haare –

Das ist eine Perücke.

Kurze Pause.

Eine blaue Perücke.

Kurze Pause.

Und das Gesicht ist auch weiß.⁷⁹

Auf der Bühne werden diese gezielt gesetzten Pausen gelegentlich auch als Mittel der Komik in den Sprechtext integriert.

4.1.2 Figurenrede: Monolog, Dialog, Chorisches Sprechen

Während im klassischen Drama der Dialog als wichtigstes Element fungierte und die Handlung dominierte, gewinnt der Monolog im Theater der Gegenwart zunehmend an Bedeutung. Er kommt in unterschiedlicher Form und in variierendem Ausmaß zum Einsatz. Je nach Funktion, die der Monolog zu erfüllen hat, kann er in einem ständigen Wechsel mit den Dialogszenen auftreten oder unmittelbar in diese integriert werden.

Die mitunter sehr ausufernden und endlos erscheinenden Monologe stehen im starken Kontrast zu den eher wortkargen Dialogszenen. Exemplarisch dafür kann hier das Stück *wohnen. unter glas* von Ewald Palmethofer genannt werden. Die hier eindeutig dominanten monologischen Textpassagen dienen nicht nur der Veranschaulichung der inneren Gedankenwelt und Motivation der sprechenden Figur, sie sind auch wesentlich für den eigentlichen Handlungsverlauf. Während die Dialoge eher dazu dienen, der Erzählung eine entsprechende Atmosphäre zu verleihen, vollzieht sich die eigentliche Handlung innerhalb der Monologpassagen. Für diese existiert kein konkreter Adressat. Sie übernehmen hier die Funktion des Erzählers.

Aber auch die permanente Wiedergabe der inneren Befindlichkeit in Form von kurzen Einschüben in den Dialog tritt immer wieder in Erscheinung. Dabei werden häufig zuvor getroffene Aussagen wieder revidiert. Die eindeutige Markierung der unterschiedlichen Adressierung im Schriftbild, wie es im folgenden Beispiel der Fall ist, ist jedoch in den Publikationen nicht immer vorzufinden. Oftmals verschwimmen die Grenzen ineinander

⁷⁹ Schimmelpfennig, Roland, *Die vier Himmelsrichtungen*, in: Ders., *Der goldene Drache. Stücke 2004-2011*, Frankfurt: Fischer 2013, S. 449; (Orig. 2011).

und lassen Freiraum zur Eigeninterpretation durch den Leser bzw. durch den Regisseur bei der theatralen Umsetzung.

„CARO verdammt, ich weiß auch nicht, wie sowas passieren
das hat doch alles mit dem Hannes
KURT und dann kniet sie vor der Schüssel am Klo und sagt
CARO hat alles mit dem Hannes angefangen, sag ich
KURT kotzt sich die Seele aus dem Leib und sagt, dass das alles
mit dem Hannes
Und ich denk mir, wie man so lügen kann
KURT das glaubst du doch nicht echt?
CARO furchtbar, das
KURT Caro, verdammt, das glaubst du doch nicht echt?
KURT wie man so lügen kann, denk ich mir
KURT Caro, verdammt nochmal!“⁸⁰

Manche Stücke verzichten nahezu gänzlich auf das klassische Dialogschema der wörtlichen Rede und Gegenrede. Stattdessen geben die Figuren perspektivisch das Handlungsgeschehen wieder und lassen auf diese Weise die subjektive Wahrnehmung eines Moments erkennen. Diese Beschreibungen erinnern oft eher an eine sachliche Berichterstattung. Es bedarf hierbei nicht einmal der Anwesenheit der Figuren an einem gemeinsamen Ort.

„FATIMA Sie ist im Bad. So ist es jeden Abend, vor Sonnenuntergang –
sie kommt nach Hause. Sie zieht sich aus, wird müde. Plötzlich
kann sie sich an den zurückliegenden Tag nicht mehr erinnern.
FRANZISKA Ich stehe im Bad. Neben mir das Waschbecken mit den
Zahnbürsten im Plastikbecher.
KARPATI Sie trägt nur Unterwäsche. Sie zieht sich aus, dreht sich um
und steigt in die Badewanne. Sie dreht das Wasser auf und
beginnt zu duschen.
FATIMA Sie duscht.
LOMEIER Fünfter Stock. Ich höre Wasser.“⁸¹

⁸⁰ Palmethofer, Ewald, *hamlet ist tot. keine schwerkraft*, in: Ders., *faust hat hunger und verschluckt sich an einer grete. Dramen*, Frankfurt a.M.: Fischer 2015, S. 98.

⁸¹ Schimmelpfennig, Roland, *Die arabische Nacht*, in: Ders., *Die Frau von früher. Stücke 1994-2004*, Frankfurt: Fischer ²2009, S. 312; (Orig. 2004).

In Schimmelpfennigs *Die arabische Nacht*, aus dem das eben zitierte Beispiel stammt, führen Begegnungen fast nie zu einem Dialog der Figuren, „meist prallen Bruchstücke innerer Monologe der Akteure aufeinander“.⁸² Führt eine Begegnung zu einer kurzen Konversation, wird diese mehrheitlich mit Hilfe der indirekten Rede nacherzählt. Oftmals scheitert die Kommunikation der Figuren, weil diese zu sehr in ihrem eigenen Kosmos feststecken. Entweder reden sie aneinander vorbei oder reagieren erst gar nicht auf die Aussagen ihres Gegenübers. Was sich hierin widerspiegelt ist auch eine gewisse Gesellschaftsauffassung, in der der Mensch als Subjekt zunehmend in einer Anonymität verschwindet und das Miteinander immer schwieriger zu sein scheint.

Wie weit die das Spiel mit den Grenzen zwischen monologischer und dialogischer Erzählform und das Ineinandergreifen beider gehen kann, soll der folgende Auszug aus dem Stück *Die lächerliche Finsternis* von Wolfram Lotz verdeutlichen. Vom Prolog abgesehen wird das gesamte Stück aus der Perspektive des Hauptfeldwebels der Bundeswehr Oliver Pellner erzählt, der sich auf die Suche nach Oberstleutnant Deutinger macht, damit dieser liquidiert werden kann.

„[...] Aber mich beschlich das Gefühl, dass das alles auch nur ein Vorwand war, uns in ein Gespräch zu verwickeln, um uns am Ende doch noch was zu verkaufen.

STOJKOVIC Das ist nicht fair. Das unterstellen Sie mir einfach. Ich hindere Sie nicht daran, einfach weiterzufahren, niemand muss etwas kaufen.

Genau das taten wir. Wir entschlossen uns also weiterzufahren.

STOJKOVIC Ja, bitteschön. Dann tun Sie das eben.“⁸³

Lotz lässt die Figur Stojkovic hier unmittelbar auf das vom Erzähler Gesprochene reagieren. Dies könnte selbstverständlich auch ein Indiz dafür sein, dass Ähnliches auch direkt in der nacherzählten Situation kommuniziert wurde. Der weitere Verlauf lässt aber schnell Zweifel an dieser Interpretation aufkommen:

„Wir fahren also weiter, der Händler entfernte sich flussabwärts, bis er nur noch ein winziger Punkt war.

STOJKOVIC Ein winziger Punkt. Jaja.

⁸² Mustroph, Tom, „Roland Schimmelpfennig. Der Vielseitige“, in: *Stück-Werk 3. Neue deutschsprachige Dramatik*, Hg. Christian Weiler/Harald Müller, Berlin: Theater der Zeit 2001, S. 134.

⁸³ Lotz, Wolfram, *Die lächerliche Finsternis*, *Theater heute*, Beiheft „Das Stück“, 10/2014, S. 9.

Dann verschwand er völlig. Aus der Sicht – und aus unseren Gedanken.“⁸⁴

Aus diesen Zeilen geht eindeutig hervor, dass es sich hierbei um ein Spiel mit den stilistischen Möglichkeiten der Erzählung handelt. Es kommt zu einem Überschneiden der Zeitebenen und zu einem Bruch mit der Realität, die folglich in Frage gestellt wird.

Welchen Stellenwert der Monolog im Theater der Gegenwart einnimmt wird auch deutlich, wenn man beachtet, dass die Stücke von Wolfram Lotz zwar bisher nur in einschlägigen Fachzeitschriften und Programmheften komplett abgedruckt wurden, es aber bereits eine Publikation gibt, die einige seiner bedeutendsten Monologe vereint.⁸⁵ Auch Birgit Haas erkennt bei der jüngeren Generation von Autoren eine „Tendenz zur verinnerlichten Sicht der Figuren“⁸⁶ und spricht in diesem Zusammenhang von der Entstehung eines neuen Subjektivismus.

Der aus der antiken griechischen Komödie bekannte Theaterchor kommt seit dem Anfang des 21. Jahrhunderts auch auf der Sprechtheaterbühne wieder zum Einsatz. So auch in den jüngsten Stücken der drei hier besprochenen Autoren. Je nach Funktion ersetzen die chorischen Sprachpartien in den zeitgenössischen Theatertexten das individuelle Sprechen von „Figuren, die im Stück als selbstständige dramatische Figuren auftreten und sich ausnahmsweise in einzelnen Szenen in chorische Sprecher verwandeln“ oder von jenen, „die nur als chorische Sprecher auftreten“.⁸⁷

Wolfram Lotz lässt in *Die lächerliche Finsternis* den Chor einmalig innerhalb der Diegese als Gesangschor auftreten, der sich aus Eingeborenen zusammensetzt. In *tier. man wird doch bitte unterschicht* von Ewald Palmetshofer erfüllt ein Expertenchor die kommentierende Funktion innerhalb verschiedener Zeit- und Spielebenen. Die Chormitglieder sind außerdem mit den Bezeichnungen für die Stimmlagen des klassischen Gesangs betitelt. Das gemeinsame Erzählen erfolgt aber nicht nur durch das synchrone Sprechen, sondern auch durch das gegenseitige Ergänzen und Fortsetzen des Gesprochenen, wie das folgende Beispiel zeigen soll:

„TENOR als dann die Ausgangshypothese, diese Kernphysik, dann weg
ich mein natürlich aufgeschoben
ALT und das Interesse

⁸⁴ Lotz, *Die lächerliche Finsternis*, S. 9.

⁸⁵ Lotz, Wolfram, *Monologe*, Hg. Jörn Dege/Mathias Zeiske, Leipzig: Spector Books 2014.

⁸⁶ Kapusta, *Personentransformation*. S. 176.

⁸⁷ Kapusta, *Personentransformation*, S. 93.

SOPRAN unsres
 ALT sich dem Rand verschrieben hat
 BARITON da gingen wir dann von der These aus, dass eine Fäulnis, ein
 Zerfall
 zu jeder Zeit, an jedem Ort vielleicht
 COUNTER dass eine Fäulnis einen Träger braucht,
 durch den das Auseinanderfalln, Verwesung
 TENOR oder Riss
 COUNTER sich transportiert ins Innre rein
 BARITON bis hin zum Kern
 ALT im schlimmsten Fall⁸⁸

Schimmelpfennig hingegen nutzt chorische Sprechpartien in *Auf der Greifswalder Straße*, um das Handlungsgeschehen aus einer distanzierten Perspektive zu schildern. Der Chor kann die Aufmerksamkeit des Rezipienten auch gezielt auf andere wichtige Details lenken und so die Zusammenhänge für diesen wahrnehmbar machen.⁸⁹ Danijela Kapusta, die sich damit ausführlicher auseinandergesetzt hat, betont die Polyfunktionalität chorischer Textpassagen. Man dürfe diese „nicht vereinfachend auf die Rolle des Brecht’schen Kommentators reduzieren“.⁹⁰

4.1.3 Episierung der Sprache

Als unübersehbare Tendenz im Theater der Gegenwart erweist sich der erzählende Ansatz, der den meisten zeitgenössischen Theatertexten innewohnt. Die junge Generation von Autoren zeigt sich äußerst versiert im Umgang mit episch-narrativen Stilmitteln und überschreitet dabei permanent die Grenze zum Dramatischen. Die Übergänge von einer Gattung in die andere können dabei sowohl fließend als auch sehr abrupt erfolgen. Diesen zunehmenden Hang zur narrativen Geschehensdarstellung erkennt auch die emeritierte Professorin für Theaterpädagogik Kristin Wardetzky an, die bereits 2002 in diesem Zusammenhang von einer „Renaissance des Erzählens im Theater der Gegenwart“ spricht.⁹¹ Aber wo entspringt diese Beliebtheit für die Verschmelzung von narrativer und dramatischer Erzählung?

⁸⁸ Palmethofer, Ewald, *tier. man wird doch bitte unterschicht*, in: Ders., *faust hat hunger und verschluckt sich an einer grete. Dramen*, Frankfurt a.M.: Fischer 2015, S. 227.

⁸⁹ Vgl. Kapusta, *Personentransformation*. S. 93.

⁹⁰ Kapusta, *Personentransformation*. S. 93.

⁹¹ Wardetzky, Kristin, „Erzähler spielen oder Erzähler sein? Über Erzähltheater und textgebundenes Erzählen“, in: *Die Kunst des Erzählens. Festschrift für Walter Scherf*, Hg. Helge Gerndt/Kristin Wardetzky, Potsdam: Verlag für Berlin-Brandenburg 2002, S. 52.

Die Einführung einer epischen Instanz führt im Theatertext zu einer Versprachlichung der Handlung. Diese vollzieht sich demnach nicht im Augenblick des Geschehens, sondern im Moment ihrer Nacherzählung. Hierbei kommt häufig die indirekte Rede zum Einsatz, welche sich sehr oft innerhalb der Figurenrede wiederfindet. Diese Form der Erzählung, in der sich dramatische und narrative Elemente ergänzen, „erlaubt [es], aus der theatralen Einheit von Raum und Zeit auszutreten und [...] Vergangenes im Jetzt erfahrbar zu machen“.⁹²

In seinen *Vorlesungen über Dramatik* im Rahmen der 2. Saarbrücker Poetikdozentur für *Dramatik* schilderte Roland Schimmelpfennig 2013, welche Bedeutung die Entdeckung des Erzähltheaters für ihn als Autor hatte:

„Im Sinne eines ‚narrativen Theaters‘ war es mit einem Mal möglich, dass ich nicht mehr darüber nachdenken musste, wie all die Szenen [...] möglich sein könnten. Ich verabschiedete mich von einem Theater der ‚Illusion‘ und fand eine Lösung, eine uralte Spielweise, die den Zuschauer mitnimmt, an der Hand nimmt. Das bedeutete: Erzählung.“⁹³

Bereits im Theater der Antike war die narrative Erzählform ein beliebtes Mittel um auf der Bühne beispielsweise von Schlachten oder anderen Erlebnissen in der Ferne zu berichten.⁹⁴ Für die szenische Umsetzung bedeutete das nämlich durchaus eine wesentliche Vereinfachung der Darstellung. Besonders heutzutage ist der ökonomische Vorteil, den diese Art der Geschehensdarstellung mit sich bringt, nicht außer Acht zu lassen. Obwohl dies ein Aspekt ist, der wohl eher die Regisseure und Spielstätten beschäftigt, sind auch die jungen DramatikerInnen in ihrem Schreibprozess mitunter begünstigt.

„Der Zuschauer kennt jeden Trick, jede Schraube, jede Pirouette, jede Technik. Jeden Stil. Jeden Manierismus der Sprache. Und weil das so ist, weil es nichts mehr gibt, was wir nicht dürfen, was wir unbedingt ausprobieren müssen, um uns von der Last der Klassik und der Moderne zu befreien, können wir Abkürzungen

⁹² Baesecke, Jörg, „Erzähltheater – Fragen an eine Form“, in: *Die Kunst des Erzählens. Festschrift für Walter Scherf*, Hg. Helge Gerndt/Kristin Wardetzky, Potsdam: Verlag für Berlin-Brandenburg 2002, S. 49.

⁹³ Schimmelpfennig, Roland, *Ja und Nein. Vorlesungen über Dramatik*, Berlin: Theater der Zeit 2014, S. 72.

⁹⁴ Vgl. Baesecke, „Erzähltheater – Fragen an eine Form“, S. 49.

nehmen. Können, nicht müssen. Wir dürfen es uns erlauben, auf der Bühne sieben Seiten Dialog zu einer halben Seite Prosa schrumpfen zu lassen.“⁹⁵

Die Tatsache, dass sich die erzählende Form in dieser Hinsicht vereinfachend auf die Inszenierung auswirken kann, steht eindeutig im Widerspruch zu meiner Ausgangsthese der Herausforderung der Theatermacher durch den Autor. Jedoch ermöglicht die Prosaform einen „Luxus der Ausführlichkeit im Detail“⁹⁶, wie Schimmelpfennig es bezeichnet. Situationen oder Erscheinungen, deren realistische szenische Umsetzung nahezu unmöglich erscheinen mag, werden auf diese Weise für das Publikum zwar nicht auf der Bühne sichtbar gemacht, aber dennoch als Abbilder in den Köpfen der Zuschauer hervorgerufen.

Sowohl dem Drama als auch der Narration liegt die Geschehensdarstellung als Ausgangspunkt der Erzählung zugrunde, bei der unterschiedlich verfahren wird. Während die monologische und dialogische Figurenrede im klassischen Drama eine direkte Nähe zwischen Handlungsgeschehen und Rezipient herstellt, schafft die narrative Sprache eine Distanz zu den Ereignissen.⁹⁷ Danijela Kapusta zufolge geht durch den erzählerischen Ansatz der „Charakter des Unmittelbaren“ verloren, „der das Drama und Theater als Form der Mimesis seit Aristoteles kennzeichnete“.⁹⁸ Auf der anderen Seite können aber meiner Ansicht nach gerade die narrativen Textpassagen zu einem intensiveren Näheverhältnis zu den Figuren der Stücke beitragen. Wird die ermöglichte Ausführlichkeit im Detail, von der zuvor die Rede war, beispielsweise auf Figurenbeschreibungen oder innere Monologe angewendet, können diese weitaus mehr Einsicht in die Figur und ihren psychologischen Hintergrund preisgeben.

Kristin Wardetzky erkennt in dem gegenwärtigen Trend zur Episierung nicht nur eine „gattungsspezifische Suchbewegung“⁹⁹, sondern auch die Wiederentdeckung des Dramas in der Gestalt des Epischen. Die Gründe dafür erklärt sie sich wie folgt:

⁹⁵ Schimmelpfennig, *Ja und Nein*, S. 72f.

⁹⁶ Schimmelpfennig, *Ja und Nein*, S. 73.

⁹⁷ Vgl. Bayerdörfer, Hans-Peter, „Zurück zu ‚großen Texten‘? Dramaturgie im heutigen Erzähltheater“, in: *Das Drama nach dem Drama. Verwandlungen dramatischer Formen in Deutschland seit 1945*, Hg. Artur Pelka/Stefan Tigges, Bielefeld: transcript 2011, S. 164f.

⁹⁸ Kapusta, *Personentransformation*, S. 81f.

⁹⁹ Wardetzky, „Erzähler spielen oder Erzähler sein?“, S. 51.

„Das Theater scheint damit auf einen generellen Wandel zu reagieren, nämlich auf die Flut der medialen Bilder, der das Bedürfnis, sich ein eigenes Bild zu machen, korrespondiert, als Gegenbewegung gegen die Erfahrung von umfassender Medialisierung, Fragmentarisierung, Beliebigkeit, Unübersichtlichkeit, gegen den Verlust in das Vertrauen zur Sprache und deren Orientierungs- und Kommunikationspotential.“¹⁰⁰

Hans-Peter Bayerdörfer der in seinem Aufsatz *Zurück zu ‚großen Texten‘? Dramaturgie im heutigen Erzähltheater*¹⁰¹ versucht, das Erzähltheater als Gattung genauer zu klassifizieren, sieht dieses nicht als binäres Gegenüber zum dramatischen Theater. Mit der Bezeichnung Erzähltheater meint Bayerdörfer zwar vordergründig Romandramatisierungen, verzeichnet aber auch hierbei eine Koexistenz von Erzählpartien und Figurenrede.¹⁰² Das Verhältnis von Neben- und Rollentext unterliegt jedoch großen Schwankungen. Auf einen klassischen Erzähler in Form eines Spielleiters wird im erzählenden Theater der Gegenwart meist verzichtet.¹⁰³ Oftmals gehen die narrativen Textpassagen fließend in die Figurenrede über bzw. sind direkt mit der Rolle verbunden. Häufig besitzen sie kein Adressat innerhalb der Bühnenfiktion, sondern richten sich stattdessen offen an den Leser bzw. das Publikum als Kommunikationsgegenüber. „In dieser Überführung von visuellen Szenen in narrativen Sprechtext besteht vielleicht die größte Originalität des Textes [...]“¹⁰⁴, so die Literatur- und Theaterwissenschaftlerin Kerstin Hausbei in ihrer Analyse des Stücks *Vorher/Nachher* von Roland Schimmelpfennig.

Trotz dieser Tendenz zur Verwendung von episch-narrativen Strukturen in zeitgenössischen Theatertexten betont Schimmelpfennig aber nach wie vor: „Die Grundlage des Theaters ist der Dialog.“¹⁰⁵ Dass es hierbei nicht um eine Begriffsauffassung im engeren Sinne geht, hält auch Johannes Birgfeld im Nachwort zu *Ja und Nein* noch einmal fest:

¹⁰⁰ Wardetzky, „Erzähler spielen oder Erzähler sein?“, S. 51f.

¹⁰¹ Bayerdörfer, „Zurück zu ‚großen Texten‘?“, S. 179.

¹⁰² Vgl. Bayerdörfer, „Zurück zu ‚großen Texten‘?“, S. 179.

¹⁰³ Vgl. Bayerdörfer, „Zurück zu ‚großen Texten‘?“, S. 173.

¹⁰⁴ Hausbei, Kerstin, „Roland Schimmelpfennigs *Vorher/Nachher*: Zapping als Revival der Revueform?“, in: *Dramatische Transformationen. Zu gegenwärtigen Schreib- und Aufführungsstrategien im deutschsprachigen Theater*, Hg. Stefan Tigges, Bielefeld: transcript 2008, S. 49.

¹⁰⁵ Schimmelpfennig, *Ja und Nein*, S. 48.

„Gemeint ist damit ein Dialog, der vom Text über die Regie und die Schauspieler zum Publikum reicht und über den Theaterabend hinaus eine Wirkung entfaltet[...].“¹⁰⁶

“Theater ist in diesem Sinne ein komplexer Prozess, in dem neben Autor, Regie und Schauspielern den Zuschauern eine zentrale Bedeutung zukommt.“¹⁰⁷

4.2 Erzählstrukturen

4.2.1 Zeitstruktur

Die Zeit stellt in gegenwärtigen Theatertexten ein bedeutendes Dramaturgieelement dar und spielt bei deren Strukturierung eine maßgebliche Rolle. Die junge Generation von Autoren bedient sich bei der dramaturgischen Gestaltung ihrer Stücke gekonnt an der Vielzahl stilistischer Mittel und setzt diese virtuos ein. Die zeitliche Gliederung der Erzählung unterscheidet sich dabei grundlegend von der konventionellen Zeitgestaltung im klassischen Drama. Im zeitgenössischen Theatertext erweist sich die Zeit mitunter als wichtigstes Motiv der Erzählung und kann durchaus formgebend für das gesamte Handlungsgeschehen sein.

Auffällig bei der vergleichenden Betrachtung von konventionellen Dramentexten mit denen gegenwärtiger Theaterautoren ist, dass die eigentliche Handlung häufig auf eine sehr kurze Zeitspanne begrenzt ist. Stefan Tigges spricht in diesem Zusammenhang von einer „auffällige[n] Handlungsreduktion“.¹⁰⁸ In dem Stück *Die arabische Nacht* von Roland Schimmelpfennig beläuft sich der zeitliche Rahmen, wie der Titel schon vermuten lässt, auf lediglich eine Nacht. In anderen Stücken rundet beispielsweise das Aufeinandertreffen zweier oder mehrerer Figuren die Erzählung ab, wie in dem Stück *hamlet ist tot. keine schwerkraft* von Ewald Palmetshofer. Die zeitliche Ausdehnung findet sich dann oftmals in Form von nacherzählten Erlebnissen oder Erinnerungen in der Figurenrede selbst wieder.

¹⁰⁶ Birgfeld, „Nachwort“, S. 105.

¹⁰⁷ Birgfeld, „Nachwort“, S. 105.

¹⁰⁸ Tigges, Stefan, „Der Sprung in der Scheibe, mit dem alles begann.“ Wort-Regie-Theater. Roland Schimmelpfennigs ‚Hier und Jetzt‘ als polyphone Zeit-Raum-Variation“, in: *Das Drama nach dem Drama. Verwandlungen dramatischer Formen in Deutschland seit 1945*, Hg. Artur Pelka/Stefan Tigges, Bielefeld: transcript 2011, S. 230.

Sein Stück *räuber.schuldengenital* strukturiert Palmethofer, indem er den Text in drei Abschnitte untergliedert, die er mit den zeitbezogenen Ausdrücken „warten“, „kommen“ und „leben, ewig“ betitelt. Anhand dieses Beispiels wird deutlich, wie der Autor das Erleben eines Moments durch eine Handlungsfigur auf einen scheinbar endlosen Augenblick ausdehnt, ohne dass sich ein Fortschreiten in der Handlung abzeichnet. Das Warten, von dem hier die Rede ist, erinnert unweigerlich an Becketts *Warten auf Godot* und weist tatsächlich Parallelen zur Bewegung des absurden Theaters auf.

Auch inhaltlich thematisiert das Stück sowohl den Verlauf als auch den Stillstand der Zeit:

„LINDE am Ende geht sodann die Zeit, wohin, das weiß man nicht,
sie geht, geht aus, geht fort, vielleicht auch unter, geht und
ist nicht mehr, nein nimmermehr
am Ende aller Zeit
da ist die Zeit dann aus
am End
und sitzt der Tod, nachdem die Zeit er fortgeschickt, sitzt
da und schaut sich um und legt die Hände in den Schoß
und sagt der Tod:
»na endlich«, sagt er
Hände in dem Schoß
»na endlich«
»pfuh«
Sag, Otto, hörst du zu?“¹⁰⁹

Oder auch:

„PETRA [...]
ich geh mal wieder hoch
schön langsam
schneller geht nicht
Tschuldigung

EDITH verkriech dich in den Zimmer
unter deine Decke
grab dich in der Erde ein

PETRA du, Mutter, weißt,

¹⁰⁹ Palmethofer, Ewald, *räuber.schuldengenital*, in: Ders., *faust hat hunger und verschluckt sich an einer grete. Dramen*, Frankfurt a.M.: Fischer 2015, S. 286f.

wenn ich so tief am Boden lieg und du nicht da,
dann ist's, als hätt die Zeit wer angehalten
ist's, als würd sie stillstehn, weißt
als könnt ich ewig liegen bleiben
ist's, als würd nichts kommen mehr¹¹⁰

Das Phänomen der Zeit in *räuber.schuldengenital* kann mit einer Aussage beschrieben werden, die Danijela Kapusta für Schimmelpfennigs *Auf der Greifswalder Straße* treffend formuliert hat:

„Die Zeit ist das Thema des Stücks und gleichzeitig auch sein dramaturgisches Prinzip: Es geht um die Verbundenheit der Zeit mit den Figuren. Dem Stillstehen der Zeit entspricht die Passivität der Figuren, während das Vergehen oder Rasen der Zeit auch das Handeln der Figuren intensiviert.“¹¹¹

Für die Strukturierung einer Erzählung kommen im Theater der Gegenwart unter anderem auch verschiedene Zeitebenen zum Einsatz. Mittels Rückblenden, die sich immer wieder mit der gegenwärtigen Handlung abwechseln, können dem Rezipienten Einblicke in die Vergangenheit gewährt werden. Diese beziehen sich dann meist inhaltlich aufeinander, indem sie die Auswirkungen des Erlebten auf die gegenwärtige Situation aufzeigen oder sie bringen Wissen zum Vorschein, welches für das Verständnis der fortlaufenden Erzählung von Bedeutung sein kann. Diese Methode wählte auch Ewald Palmetshofer für sein Stück *die unverheiratete*. In wenigen kurzen Ausflügen wird der Leser in einen Gerichtssaal im Jahr 1945 versetzt, wo sich eine Frau für ihre Taten während des NS-Regimes verantworten muss. Anders gesagt: Die Vergangenheit dieser Frau wird in Form eines „postmodernen Aufbearbeitungsversuch[s]“¹¹² in die Gegenwart transportiert.

Die junge Generation von Theaterautoren präsentiert in ihren Stücken Erzählstrategien, die auf fragmentarischen bzw. sprunghaften Zeitkonzepten basieren.¹¹³ Die Aufhebung der Linearität ist dabei eines der wichtigsten Merkmale zeitgenössischer Theatertexte und wird von den jungen Dramatikern vielfältig genutzt. Kaum ein modernes Stück kommt

¹¹⁰ Palmetshofer, *räuber. schuldengenital*, S. 327.

¹¹¹ Kapusta, *Personentransformation*, S. 87.

¹¹² Cerny, Karin, „Neues Drama über Österreichs Vergangenheit: Liebe, Schuld, Verdrängen“, *Spiegel Online*, Dezember 2014, www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/ewald-palmetshofer-die-unverheiratete-am-akademietheater-wien-a-1008397.html, Zugriff: 12.04.2015.

¹¹³ Vgl. Tigges, „Der Sprung in der Scheibe, mit dem alles begann“, S. 230.

heutzutage ohne Ausbrüche aus dem chronologischen Handlungsverlauf aus. Immer wieder kommt es auch innerhalb einer Zeitebene zu Vor- und Rückwärtsbewegungen, was Lücken in der Erzählung zur Folge hat. Wenn die Handlung durch einen Sprung in die Zukunft beschleunigt wird, können dem Rezipienten Informationen vorenthalten werden, die dann schließlich in einer späteren Rückwärtsbewegung an die Ausgangssituation vermittelt werden. Dabei handelt es sich in manchen Fällen um äußerst kurze Zeitfenster, die ausgelassen oder hinzugefügt werden.

Ein Auszug aus dem Stück *Die Frau von früher* von Roland Schimmelpfennig, welches diese Erzählstrategie in besonderem Maße anwendet, verdeutlicht, wie begrenzt diese Zeitsplitter mitunter sind.

„ROMY V. Du liebst mich.

FRANK Wie kommst du darauf?

ROMY V. Es ist so.

Und deine Frau hat gerade die Wohnung verlassen. Endlich läßt sie uns allein. Sie wird in zwanzig Minuten wiederkommen. Und dann wird sie für immer verschwinden.

Kurze Pause.

So wird es sein.

FRANK So wird es nicht sein.

ROMY V. Warum nicht –

FRANK Weil wir seit neunzehn Jahren verheiratet sind.

15.3.

Ein paar Minuten später:

FRANK Also gut – laß uns gehen.

Er sucht seine Jacke.

Gehen wir. Du hast recht.

Kurze Pause.

Es ist ohnehin nicht mehr viel da – nicht mehr viel übrig.

ROMY V. Die Frau –

FRANK Die Frau ist weg – und sie wird sehen, daß es vorbei ist. Ganz einfach.

Kurze Pause.

ROMY V. Was ist mit deinem Sohn –

Es reicht nicht, wenn du nur die Frau aufgibst. Dasselbe gilt für euren Sohn.

15.5.

Ein paar Minuten früher:

FRANK Wie kommst du darauf?

ROMY V. Es ist so.

Und deine Frau hat gerade die Wohnung verlassen. Endlich läßt sie uns allein. Sie wird in zwanzig Minuten wiederkommen. Und dann wird sie für immer verschwinden.

Kurze Pause.

So wird es sein.

FRANK So wird es nicht sein.

ROMY V. Warum nicht –

FRANK Weil wir seit neunzehn Jahren verheiratet sind.

ROMY V. Diese neunzehn Jahre Ehe – ich sehe die nicht.

FRANK Diese neunzehn Jahre füllen momentan mehr als einen ganzen Container!

Kurze Pause.

Allein siebzig Kisten!

ROMY V. Und wo ist der Container?

FRANK Weg! Der Rest kommt hinterher –

ROMY V. Na also –

Kurze Pause.

Was glaubst du? Wie, glaubst du, habe ich die ganze Zeit verbracht? Die letzten vierundzwanzig Jahre? Was es da gab? Männer – nicht einen, viele, einen nach dem anderem, such dir die Berufe aus, Assistenten, Ärzte, Rechtsanwälte, Künstler, wovon soll ich dir erzählen? Von den Wohnungen, von den Autos? Von den Urlauben? Oder von den Trennungen? Was denkst du, wie ich die letzten vierundzwanzig Jahre verbracht habe? Ich war selten allein, aber ich habe immer gewartet –

denn keiner, keiner von denen war so, wie du es damals warst, keiner von denen kam raus aus dem, was aus ihm werden sollte – da war nichts, keine Freiheit, nichts, all die Jahre lang nur Planung. Programm. Entwürfe. Jetzt sag mir nicht – jetzt sag mir nicht, daß du genauso bist.

Kurze Pause.

FRANK Also gut – laß uns gehen.

Er sucht seine Jacke.

Gehen wir. Du hast recht.

Kurze Pause.

Es ist ohnehin nicht mehr viel da – nicht mehr viel übrig.¹¹⁴

¹¹⁴ Schimmelpfennig, Roland, *Die Frau von früher*, in: Ders., *Die Frau von früher. Stücke 1994-2004*, Frankfurt: Fischer ²2009, S. 676ff.; (Orig. 2004).

Die zunächst unerwartete Reaktion Franks auf die absurd erscheinenden Aussagen Romys, der wenige Minuten zuvor noch an seiner Ehe mit Claudia festhielt, löst beim Leser vorübergehend Verwunderung bis hin zu Fassungslosigkeit aus. Direkt im Anschluss wird die Handlungslücke, die sich hier auf einen Dialogfetzen beschränkt, auch schon wieder geschlossen und die Erklärung für den plötzlichen Wandel Franks geliefert.

Derartige Brüche in der Chronologie der erzählten Handlung durchziehen den gesamten Text und machen den eigentlichen Reiz dieses Stücks aus. Aber was bewirkt dieser stilistische Eingriff in die Narration überhaupt und warum findet er in dieser und ähnlicher Weise in zeitgenössischen Dramentexten wiederholte Anwendung?

Die Aufhebung der Linearität zielt ganz klar auf die Aufmerksamkeit und das Rezeptionsverhalten des Zuschauers ab. Durch die Auslassungen in der Erzählung wird dieser ständig aufs Neue herausgefordert und zum Füllen der Leerstellen angeregt. Wie im vorangegangenen Beispiel wird im Kopf des Lesers sofort die Frage aufgeworfen: Wie konnte es dazu kommen? Auch wenn die Auflösung unmittelbar danach folgte, wurde der Leser doch für einen kurzen Moment in Spannung versetzt und zum Mitdenken animiert.

Während der Leser die Ausmaße der Vor- und Rückwärtsbewegungen in *Die Frau von früher* den vorangestellten Zeitangaben entnehmen kann, ist der Zuschauer bei der Inszenierung stärker gefordert, sich die Reihenfolge der einzelnen Textpassagen zu erschließen.¹¹⁵ Im zitierten Beispiel wird der inhaltliche Anschluss von Szene 15.5 an Szene 15.3 recht schnell ersichtlich, da er durch eine Wiederholung der Figurenrede gekennzeichnet ist. So ist es auch dem unwissenden Zuschauer im Theater schnell möglich sich zeitlich zu orientieren und wieder in den weiteren Verlauf des Handlungsgeschehens einzusteigen.

Wiederholungen von Textpassagen dienen jedoch nicht nur allein dem Zweck der Markierung von Handlungsanschlüssen, sondern können ebenso ein Geschehen aus verschiedenen Standpunkten wiedergeben und so unterschiedliche Wahrnehmungen vermitteln. In diesem Fall wird zwar derselbe Augenblick erneut aufgegriffen, die gewählte Formulierung kann dann aber durchaus voneinander abweichen. Ein Beispiel

¹¹⁵ Es obliegt selbstverständlich hierbei dem Theaterregisseur, ob dieser die Zeitangaben auch visuell, z.B. durch Projektionen umsetzt oder nicht. Im Fall von *Die Frau von früher* entspräche eine Visualisierung sogar den Vorstellungen des Autors: „Die Angaben der Zeitsprünge zu Szenenbeginn müssen durch Schrift, Ansage oder andere Mittel deutlich gemacht werden“, (Schimmelpfennig, *Die Frau von früher*, S. 640).

aus Schimmelpfennigs *Angebot und Nachfrage* veranschaulicht diese Art der Perspektivierung:

„3.

Eine Frau um die Dreißig sitzt auf der Kante eines Doppelbetts. Neben dem Bett brennen zwei Nachttischlampen, die Deckenlampe ist aus. Neben der Frau ein Mann in Hosen und Unterhemd, keine Schuhe. Sie trägt nur noch Unterwäsche. Sie steht kurz davor, ihren Freund zu betrügen – zum ersten Mal in den elf Jahren, die sie jetzt mit ihm zusammen ist.

[...]

7.

Er ist etwas älter als sie. Er steht neben ihr, ohne sie zu berühren. Die blonde Frau sitzt auf der Bettkante und trägt nur noch ihre Unterwäsche, während er noch Hosen und Unterhemd anhat. Er kennt sie kaum, er ist ihr heute zum vierten Mal in vier Jahren begegnet.“¹¹⁶

Ohne dass dies in den Szenenangaben erwähnt wird, handelt es sich hierbei eindeutig um den gleichen beschriebenen Moment, der aus der Perspektive zweier Personen unterschiedlich dargestellt wird. Beide Schilderungen geben verschiedenes Hintergrundwissen zu den handelnden Figuren preis.

Eine weitere Einsatzmöglichkeit von zeitlichen Wiederholungen ist das Aufzeigen variierender Handlungsverläufe, denen beispielsweise eine Entscheidungssituation zugrunde liegt. Ganz nach dem Schema: Was passiert, wenn Figur A diesen Weg wählt? Was passiert, wenn sie sich für den anderen Weg entscheidet? Oder die mehrfache Interpretation einer Szene in einer Zeitschleife spiegelt den Wunsch der Figur wieder, eine Situation besser zu bewältigen. Dabei kann es auch vorkommen, dass der Leser über den tatsächlichen Hergang letztendlich im Unklaren gelassen wird und sich im Sinne von ‚Die Wirklichkeit hat viele Gesichter‘ mit Vermutungen über die Realitätsebenen begnügen muss. Die Glaubwürdigkeit solcher scheinbar veränderbaren Momente wird dadurch von ihm angezweifelt und der Wahrheitsgehalt des Erzählten in Frage gestellt. Auch hierbei wird der Leser wieder motiviert, ein persönliches Urteil zu fällen, ohne dass er dabei eine Lösung vorgesetzt bekommt.

¹¹⁶ Schimmelpfennig, Roland, *Vorher/Nachher*, in: Ders., *Die Frau von früher. Stücke 1994-2004*, Frankfurt: Fischer ²2009, S. 404ff.; (Orig. 2004).

Abschließend lässt sich festhalten, dass dem Publikum junger Dramentexte ein passives Rezeptionsverhalten konsequent verweigert wird. Durch die Verwendung experimenteller Zeitkonzepte ist der Leser stets dazu aufgefordert, sich den Ablauf der erzählten Handlung selbst zu rekonstruieren und die narrativen Lücken eigenständig zu ergänzen.

4.2.2 Episodenstruktur

Die junge Generation von Theaterautoren schreibt Texte, die ganz unterschiedliche formale Gestaltungen aufweisen. Sie brechen mit den konventionellen Strukturen des klassischen Dramas, entfernen sich aber nicht gänzlich von diesem. Stattdessen bedienen sie sich an dem großen Repertoire von dramatischen und postdramatischen Stilmitteln und lassen dabei einen Hang zum experimentellen Umgang mit diesen erkennen. Die Autoren des Gegenwartstheaters setzen sich mit den vorangegangenen dramatischen Formen des Erzählens auseinander und beweisen ein großes Geschick bei der dramaturgischen Gestaltung moderner Theaterstücke. Ihre handwerklichen Fähigkeiten beim Bau von Handlungsabläufen äußern sich in einer Vielzahl von Formexperimenten und den ambitionierten Erzählstrukturen ihrer Texte. Den Autoren gelingt ein spielerischer Wechsel von offener und geschlossener Dramengestaltung innerhalb ihres Werkes, aber auch innerhalb eines Textes. Trotz der sich widersprechenden formalen Tendenzen und der daraus resultierenden Heterogenität der Texte gelingt es den Verfassern erfolgreich Geschichten zu erzählen, auch wenn diese nicht als fortlaufende Handlung konstruiert sind.¹¹⁷

Der Verlust der Kontinuität in der modernen Theater-Literatur ist einer Tendenz zur fragmentarischen Erzählung verschuldet. Zwar wird in zahlreichen zeitgenössischen Stücken „keine ‚ganze‘ Geschichte in einer organisch sich entwickelten Handlung“ mehr erzählt, es werden aber durchaus „Geschichten und auch Handlung als Material“¹¹⁸ verwertet. Die Aufspaltung der unterschiedlichen Erzählstränge in eine Vielzahl kleinerer Episoden, die aber in ihrer Länge stark variieren, kommt eher einer musikalischen Komposition gleich. In einem mehr oder weniger gleichmäßigen Rhythmus wechseln die Fragmente aus „ursprünglich längeren, autonomen Sinneinheiten“¹¹⁹ mit den isolierten

¹¹⁷ Vgl. Hausbei, „Roland Schimmelpfennigs Vorher/Nachher“, S. 43.

¹¹⁸ Hausbei, „Roland Schimmelpfennigs Vorher/Nachher“, S. 44.

¹¹⁹ Hausbei, „Roland Schimmelpfennigs Vorher/Nachher“, S. 44.

Kurzscenen, die in keinem kausal-logischen Zusammenhang zu dem eigentlichen Handlungsgeschehen stehen. Oder mit den Worten von Danijela Kapusta formuliert:

„Die Szenen, die den narrativen und figurativen Gesetzen des traditionellen Dramas folgen, werden andererseits von den Szenen unterbrochen, die ohne jeglichen kausalen Zusammenhang Momentaufnahmen aus dem Alltag zahlreicher Figuren zeigen, die für den Rezipienten rätselhaft bleiben und im dramaturgischen Gewebe des Textes die Funktion haben, einen Gegenpol zu den handlungsvorantreibenden Szenen und Figuren zu bilden.“¹²⁰

Diese Form der rhythmischen Gestaltung durch Fragmentierung hat allerdings zur Folge, dass einige der Figuren „völlig episodisch bleiben und nur einmal auftreten“.¹²¹ Der sich abzeichnende Verlust der Kontinuität im zeitgenössischen Drama ist aber keineswegs nur negativ konnotiert. Die „parataktische Reihung von Fragmenten aus voneinander zunächst unabhängigen Sinneinheiten“¹²² ermöglicht es unter anderem, parallel verlaufende Ereignisse in kürzeren Zeitabständen darzustellen. Auch werden dem Leser verschiedene Perspektiven auf das Handlungsgeschehen und die Figuren gewährt. Während einige der Episoden ein unverbundenes Nebeneinander repräsentieren, überschneiden sich andere zum Ende der Erzählung hin und erweisen sich als schicksalshafte Begegnungen.

Roland Schimmelpfennig, dem ein besonderes „Geschick für die Komposition dadaistischer Miniaturen“¹²³ nachgesagt wird, gliedert sein Stück *Vor langer Zeit im Mai* in „einundachtzig kurze Bilder für die Bühne“¹²⁴. Diese setzen sich aus einigen kurzen Dialogsplittern, detaillierten Regieanweisungen sowie in veränderter Form wiederkehrenden Episoden zusammen. Die Szenen sind auf wenige Schlüsselmomente reduziert. Die zunächst paradox erscheinenden Bilder sprechen nicht immer für sich und erheben auch keinen Anspruch auf Vollständigkeit. Sie sind eher atmosphärisch konstruiert. Es handelt sich um ein collagierendes Verfahren, das Schimmelpfennig hier anwendet.

¹²⁰ Kapusta, *Personentransformation*, S. 84.

¹²¹ Hausbei, „Roland Schimmelpfennigs Vorher/Nachher“, S. 46.

¹²² Hausbei, „Roland Schimmelpfennigs Vorher/Nachher“, S. 45.

¹²³ Mustroph, „Roland Schimmelpfennig“, S. 135.

¹²⁴ Schimmelpfennig, *Die Frau von früher*, S. 133.

Das Erzählen in Bildern entspringt unseren Sehgewohnheiten im Alltag und kommt der Arbeit des menschlichen Gedächtnisses gleich. Auch unsere Erinnerungen stellen immer nur Ausschnitte aus einem nicht fassbaren Ganzen dar. Zudem sind sie stets fehlerbehaftet. Wie die Episoden in *Vor langer Zeit im Mai* tauchen auch die Erinnerungsbilder beim Mensch wiederholt auf und variieren in ihrer Erscheinung. Im Grunde genommen liefert Schimmelpfennig dem Rezipienten genau das, was im Normalfall nach dem Lesen eines dramatischen Textes oder der Rezeption seiner szenischen Umsetzung im Kopf des Rezipienten erhalten bleibt, nämlich Eindrücke. Diese zu verknüpfen und chronologisch einzuordnen, obliegt dann jedem Individuum selbst.

Obwohl sich die gewählte Erzählstrategie und die ästhetische Gestaltung durchaus positiv auf den Erfolg eines Stücks auswirken können, dementiert Schimmelpfennig die Vorwürfe, dass dem Stoff in seinen Texten nur eine sekundäre Bedeutung beigemessen wird.¹²⁵

„Die Form – obwohl das oft anders gesehen wird – spielt für mich nicht mehr als eine untergeordnete Rolle. Der Stoff findet die Form. Er braucht keine äußerliche Zuordnung. Die Form folgt dem Inhalt. Nicht andersherum. Alles andere wäre sinnlos oder verspielt, falsch.“¹²⁶

Das bildhafte bzw. episodische Erzählen erweist sich als direkte Form, bei der die Bedeutungsvermittlung ohne eine Vermittlerinstanz auskommt. Sie erfolgt unmittelbar und schneller als über dialogische Szenen, weil kein Umweg über verschlüsselte Botschaften genommen wird. Den Episoden wird vielmehr ein „Überall und somit allgemeinere Bedeutung“¹²⁷ zuteil.

Mit der Dramaturgie des „Ausschnitts“ oder des „Bruchstücks“ verabschiedet sich das Gegenwartstheater von den Konventionen und der Tradition des klassischen Dramas.¹²⁸ Allgemein lässt sich sagen, dass die Dramatik der Konflikte in der modernen Theater-

¹²⁵ Vgl. Michalzik, Peter, „Vorwort“, in: Roland Schimmelpfennig, *Die Frau von früher. Stücke 1994-2004*, Frankfurt: Fischer 2009, S. 13; (Orig. 2004).

¹²⁶ Emmerling, Friederike/Uwe B. Carstensen, „Theater ist immer Eskalation. Ein Gespräch mit Roland Schimmelpfennig“, in: Roland Schimmelpfennig, *Trilogie der Tiere. Stücke*, Frankfurt a.M.: Fischer 2007, S. 236.

¹²⁷ Bayerdörfer, „Vom Drama zum Theatertext?“, S.11.

¹²⁸ Vgl. Bayerdörfer, „Vom Drama zum Theatertext?“, S. 11.

Literatur zunehmend einer Dramatik der Situationen und der inneren Zustände weicht.¹²⁹ Das führt soweit, dass einige Stücke bereits gänzlich auf eine Entwicklung verzichten. Zu nehmen hingegen die bildhaften Mikrokosmos innerhalb einer Erzählung, die in einer poetisch-musikalischen Struktur aufeinander wirken. „Die Macht und die Kraft des Theaters bestehen darin, dass es diese Bilder im Kopf entstehen, wachsen und blühen lässt.“¹³⁰

4.2.3 Filmische Verfahrensweisen

Im Zuge des technischen Fortschritts erobern immer wieder neue Medienformate den Markt, die auf unterschiedlichen ästhetischen Rezeptionsverfahren basieren. Unsere Sehgewohnheiten haben sich diesen neuen Medien bereits angepasst und auch im Theater ist ihr Einfluss längst zu verzeichnen. Zeitgenössische Theaterautoren adaptieren die wirkungsvollen Dramaturgien aus der Film- und Fernsehwelt ebenso erfolgreich für die Bühne wie die aus der Welt des Internets.

Hans-Peter Bayerdörfer sieht sowohl die negativen als auch die positiven Auswirkungen der neuen Sehgewohnheiten auf die moderne Theater-Literatur:

„Auch der weitere Verschleiß traditioneller dramatischer Verfahrensweisen im Boom der medialen Unterhaltungsformen ist offenkundig, doch sind ebenso medial bedingte Impulse im Innovationsbereich der Texterstellung zu verzeichnen.“¹³¹

Bayerdörfer erkennt demnach durchaus den vorteilhaften Einfluss der modernen Medien auf den kreativen Schreibprozess der Autoren an. Die medialen Impulse tragen sogar zu einer Erweiterung der Möglichkeiten der dramatischen Erzählung sowie ihrer Darstellung auf einer Theaterbühne bei.

In dem von ihm herausgegebenen Band *Dramatische Transformationen* wirft Stefan Tigges die Frage auf, „ob und wie zeitgenössische Dramaturgie auf veränderte gesellschaftliche Realitäten reagiert“.¹³² Dieser Frage ist auch Kerstin Hausbei anhand des Stücks *Vorher/Nachher* von Roland Schimmelpfennig nachgegangen, das Parallelen

¹²⁹ Vgl. Kapusta, *Personentransformation*, S. 92.

¹³⁰ Schimmelpfennig, *Ja und Nein*, S. 77.

¹³¹ Bayerdörfer, „Vom Drama zum Theatertext?“, S. 4.

¹³² Hausbei, „Roland Schimmelpfennigs *Vorher/Nachher*“, S. 43.

zu der vom Fernsehen inspirierten „Zapping-Ästhetik“ aufweist.¹³³ Hierbei bezieht sie sich in erster Linie auf die Analyse Hartmut Winklers, der das Zapping-Phänomen bereits 1991 genauer untersuchte. Zapping bezeichnet das Zuschauerverhalten beim Fernsehen, bei dem die Sinneinheiten durch den Einsatz der Fernsteuerung in eine Vielzahl kürzester Sequenzen zerlegt werden. Diese Sequenzen werden dabei ihrem ursprünglichen Kontext entrissen und verändertern daraufhin, die ihnen zugrunde liegende Bedeutung.¹³⁴

Charakteristisch für die Zapping-Ästhetik sind ein durch die Fragmentarisierung veränderter Rhythmus, der Verlust von Kontinuität beim Umschalten und der daraus resultierende Bruch im Informationsfluss. Außerdem kann durch die Heterogenität des Materials und dem Hochschnellen des Informationsgehalts eine Art ästhetischer Schock beim Zuschauer ausgelöst werden.¹³⁵ Diese Schockerfahrung wird jedoch durch den Wiedererkennungseffekt rasch wieder abgeschwächt, „der sowohl beim Verweilen bei einem Material wie bei mehrmaligem Zurückschalten auf schon Gesehenes entsteht und den man, entsprechend Winklers Analyse, als eine Rekontextualisierung beschreiben könnte“.¹³⁶

Eine vom Fernsehen übernommene Dramaturgie des Zappings unterscheidet sich aber in einem Aspekt ganz wesentlich von dem Zuschauerverhalten vor dem Fernsehgerät, wie Kerstin Hausbei in ihrer Auseinandersetzung betont:

„Eine Zapping-Dramaturgie, sofern sie nicht interaktiv vom Zuschauer beeinflussbar ist, was in Vorher/Nachher nicht der Fall ist, kann natürlich nur diese Wirkung des Zappings imitieren, nicht aber den Zuschauer zum Akteur machen.“¹³⁷

Was Hausbei hier problematisiert, ist die Tatsache, dass der Zuschauer im Theater zumindest bisher nicht über eine Fernbedienung verfügt, mit der er das Bühnengeschehen steuern kann. Er kann nicht bestimmen, bei welcher Szene er gerne verharren möchte oder welche er lieber überspringen würde. Bei der Lektüre des Dramentextes hat der Leser immerhin die Möglichkeit, im Bedarfsfall vor- oder zurückzublättern, ganz unabhängig davon, ob das Stück episodisch angelegt ist oder nicht. Im Theater hingegen

¹³³ Hausbei, „Roland Schimmelpfennigs Vorher/Nachher“, S. 44.

¹³⁴ Vgl. Winkler, Hartmut, „Zapping. Ein Verfahren gegen den Kontext“, *Open Desk*, 1998, homepages.uni-paderborn.de/winkler/zapping.html, Zugriff: 12.06.2015.

¹³⁵ Vgl. Winkler, „Zapping“.

¹³⁶ Hausbei, „Roland Schimmelpfennigs Vorher/Nachher“, S. 46.

¹³⁷ Hausbei, „Roland Schimmelpfennigs Vorher/Nachher“, S. 45.

wird der Rhythmus meist vom Text bzw. von seinem Verfasser vorgegeben, sofern sich die Regie nach diesem richtet. Es ist der Autor, der bestimmt, welche Bilder das Publikum im Theater zu sehen bekommt und welche ausgelassen werden. Meist handelt es sich bei den erzählten Bildern um „prägnante Momente vor oder nach einem einschneidenden Ereignis“ im Leben einer Handlungsfigur.¹³⁸

Diese gezielte Vorgabe und Auswahl aussagekräftiger Momente für die Darstellung entspricht aber keineswegs dem Zufallsprinzip, das beim eigentlichen Zapping-Verhalten vorherrschend ist. Kerstin Hausbei hält daher fest:

„Zapping-Ästhetik heißt also in diesem eingeschränkten Sinne, dass der Autor das Produkt des Zappings abbildet und dadurch offensiv das Theater den Zuschauergewohnheiten und der Ästhetik des Medienalltags öffnet [...].“¹³⁹

In ihrer Beschäftigung mit dem Stück *Vorher/Nachher* stellt sie zudem fest, dass sich diese Öffnung des Theaters und die Prägung durch die veränderten Sehgewohnheiten bei Schimmelpfennig auf strukturelle Veränderungen am Dramentext beschränken. Die materielle Einbeziehung von Medien wie Film, Video und Fernsehen ist hingegen im Dramentext selbst nicht verankert, kann aber sehr wohl noch von der Regie hinzugefügt werden.¹⁴⁰

Während die sichtbaren Fragmente beim Zapping durch das Fernsehprogramm unabhängig voneinander existieren und in keinem bewusst erzeugten inhaltlichen Zusammenhang stehen, weisen die einzelnen Sinneinheiten in Schimmelpfennigs Stück nicht nur zahlreiche Interferenzen auf, diese sind auch alles andere als zufällig und geben sich eindeutig als Organisationsprinzip zu erkennen.¹⁴¹ Aber auch in anderen Stücken, in denen der gegenseitige Bezug nicht auf den ersten Blick ersichtlich wird, ist gewöhnlich eine Überlappung der einzelnen Fragmente gegeben, die erst im Verlauf der Erzählung sichtbar wird. Bei Schimmelpfennig teilen die auftretenden Figuren häufig ein gemeinsames Schicksal, das in der Regel durch ihre räumliche Nähe gekoppelt ist.¹⁴²

¹³⁸ Hausbei, „Roland Schimmelpfennigs *Vorher/Nachher*“, S. 50.

¹³⁹ Hausbei, „Roland Schimmelpfennigs *Vorher/Nachher*“, S. 45.

¹⁴⁰ Vgl. Hausbei, „Roland Schimmelpfennigs *Vorher/Nachher*“, S. 45.

¹⁴¹ Vgl. Hausbei, „Roland Schimmelpfennigs *Vorher/Nachher*“, S. 50.

¹⁴² Vgl. Hausbei, „Roland Schimmelpfennigs *Vorher/Nachher*“, S. 50.

Diese scheinbar zufällige Nähe wird vom Autor bewusst hergestellt und bereits im Text vorgegeben. Der Autor fungiert demnach als „Organisator der möglichen Welt“.¹⁴³

Aufgrund der von Schimmelpfennig im Text niedergelegten und für den Rezipienten sichtbaren Dispositive kommt Kerstin Hausbei in ihrer Untersuchung zu dem Entschluss, dass das Theaterstück *Vorher/Nachher* in seiner dramaturgischen Gestaltung der Revueform eher entspricht als der vom Fernsehen adaptierten Zapping-Ästhetik.¹⁴⁴ Die charakteristischen Merkmale des Zappings treffen nur eingeschränkt auf das Drama von Roland Schimmelpfennig zu. Dieses Erkenntnis lässt sich auf eine Vielzahl zeitgenössischer Theatertexte übertragen.

Die Übernahme ästhetischer Konventionen der populären audiovisuellen Medien zeigt sich am deutlichsten im dramaturgischen Handlungsverlauf moderner Theater-Literatur. Geschichten verfolgen nicht mehr nur einen Haupthandlungsstrang und werden auch nicht mehr zwangsläufig chronologisch erzählt. Gegenwärtige Theatertexte sind aufwendig strukturiert und die einzelnen Handlungssequenzen werden collagenartig ineinander montiert. Diese Vorgehensweise ermöglicht dem Drama ebenso wie dem Film, parallel verlaufende Ereignisse in ständig wechselnden Erzählperspektiven wiederzugeben oder unterschiedliche Betrachtungsweisen auf ein und dieselbe Situation in Form von Wiederholungen wahrnehmbar zu machen. Auch Zeitsprünge im Verlauf der erzählten Handlung sind möglich.

Während die Montagearbeit beim Film lediglich mithilfe von Computertechnik am Schneidetisch realisiert wird, stellen die rasanten Ortswechsel und das ständige Hin- und Herspringen zwischen den Handlungssträngen im Dramentext eine enorme Herausforderung für die szenische Umsetzung am Theater dar. Die Darstellung der Parallelmontage mit einer sehr hohen Frequenz der Szenenwechsel kann im Theater beispielsweise durch die Anwendung von Simultanszenen gelöst werden, bei denen räumlich voneinander getrennte Ereignisse auf der Bühne ineinander geführt werden, ohne dass die teilnehmenden Figuren der unterschiedlichen Handlungsorte einander wahrnehmen.

Eine weitere Möglichkeit wäre die sichtbare Verwandlung der Akteure von einer Figur zu einer anderen auf der Theaterbühne vor den Augen der Zuschauer. Ein Paradebeispiel

¹⁴³ Hausbei, „Roland Schimmelpfennigs *Vorher/Nachher*“, S. 50

¹⁴⁴ Vgl. Hausbei, „Roland Schimmelpfennigs *Vorher/Nachher*“, S. 50.

hierfür wäre die erfolgreiche Inszenierung von *Der goldene Drache* im Jahr 2009 am Wiener Akademietheater, bei der der Autor Roland Schimmelpfennig selbst Regie führte. Auf geschickte Weise wird hier die Transformation durch ganz geringfügige Veränderungen des Kostüms markiert und gleichzeitig Komik erzeugt. Schimmelpfennig schafft hier mithilfe einfachster Theatermittel fließende Szenenübergänge ohne einen einzigen Abgang. Was im Film durch die Computertechnik möglich gemacht wird, übernimmt im Theater die Vorstellungskraft der Beteiligten. Genau darin liegt aber die eigentliche Qualität des Theaters. Außerdem ist es Bestandteil der kulturellen Theater-Verabredung, dass man sich dieser Illusion hingibt, auch wenn sich diese natürlich als solche zu erkennen gibt.

Ebenso wie der Film arbeitet das zeitgenössische Theater mit dem Stilmittel der Suspense, welches besonders durch die Filme Alfred Hitchcocks geprägt wurde, um auf diese Weise Spannung zu erzeugen. So wird dem Rezipienten beispielsweise durch Zeitsprünge oder Perspektivenwechsel vorab Wissen geliefert, dass die Rezeption der folgenden Szenen bedeutend verändern kann. Auch das wiederholte Zeigen von Ereignissen aus den verschiedenen Perspektiven der involvierten Personen spielt mit dem Vorwissen und der Erwartungshaltung der Zuschauer. Meist wird der Rezipient zunächst auf eine falsche Fährte gelockt, damit seine fehlerhaften Annahmen infolge entschleiert werden können und so ein verstärkter Überraschungseffekt erzielt wird. Das Rezeptionserlebnis im Theater wird durch die aktive mentale Beteiligung des Zuschauers am Bühnengeschehen intensiviert.

Roland Schimmelpfennig beginnt sein Stück *Ende und Anfang*, welches den eigenständigen dritten Teil seiner *Trilogie der Tiere* darstellt, mit einer ausgesprochen ausführlichen Beschreibung eines verwahrlosten Zimmers, die ich an dieser Stelle nur verkürzt wiedergeben möchte:

„Am Anfang: Ein Photo klebt an der Kühlschranktür, ein Schwarzweißabzug, neun mal dreizehn, viele Menschen stehen dichtgedrängt, gutgelaunt, ein Empfang, ein Fest, eine Premierenfeier, eine junge Frau, lachend, glücklich, und ein junger Mann, nur halb von hinten zu sehen, der ihre Hand küsst.

Leere und halbvolle Flaschen, Wasserflaschen, Bierflaschen, Weinflaschen, in manchen schwimmen Zigarettenkippen, sich aus der Spüle auftürmendes dreckiges Geschirr und Besteck, auf der Arbeitsfläche daneben viele Gläser, Wassergläser, eingetrocknete Weingläser, Tassen, Becher, alles benutzt, dazwischen aufgeweichtes

Gemüse, [...]

Ein Tisch, drei Stühle. Am Tisch sitzt ein Mann, er raucht am frühen Morgen und ascht in eine Getränkedose, er trägt einen Anzug und ein frisches Hemd, aber er hat sich nicht rasiert [...].¹⁴⁵

Was hier zunächst als äußerst detaillierte Regieanweisungen erscheinen mag, ist in Wirklichkeit eine narrative Textpassage, die zum einen auf die Vermittlung einer bestimmten Atmosphäre abzielt und zum anderen bereits erste Auskünfte über die Situation gibt, in der sich der vermeintliche Protagonist derzeit befindet, oder zumindest wieder Vermutungen diesbezüglich aufkommen lässt. Auch diese gewählte Form der Handlungseinleitung birgt bereits filmisches Potential in sich. Ein wesentlicher Unterschied zwischen dem Theater und dem Film besteht ja darin, dass man im Theater eben

nicht mithilfe bewusst gewählter Kameraeinstellungen einen Ausschnitt des Handlungsgeschehens fokussieren oder den Blick des Zuschauers gezielt lenken kann. Trotzdem schafft es Schimmelpfennig, mit dieser Beschreibung einzelne Gegenstände für einen kurzen Moment in den Mittelpunkt zu rücken, als würde er sie mit einem Kameraobjektiv heranzoomen. Allein über den Theatertext gelingt es ihm, die Konzentration des Rezipienten auf das Wesentliche zu lenken. In einem Interview bringt Schimmelpfennig diese Form des Einstiegs in dem Stück *Ende und Anfang* explizit mit den filmischen Verfahrensweisen in Verbindung: „Eine Nahaufnahme, die Fragen aufwirft. Was ist passiert. Was ist schiefgelaufen. Wie die Kamerafahrt zu Beginn eines Films.“¹⁴⁶

Der narrative Erzählmodus, der in den Texten zeitgenössischer Theaterautoren vielfach Anwendung findet, verschafft dem Theater sogar einen Vorteil gegenüber dem Medium Film, wie Schimmelpfennig versucht zu verdeutlichen:

„Inzwischen wimmelt es in meinen Texten von Dingen und Inhalten, die auf dem Theater des reinen Dialogs keine Chance hätten. Außerirdische, Monster, und, und, und. Durch die Erzählung/ Beschreibung bleiben sie unsichtbar und fangen dennoch an, im Kopf des Zuschauers zu existieren. Aus diesem Grund wird das Theater immer schneller sein als das Kino,

¹⁴⁵ Schimmelpfennig, Roland, *Ende und Anfang*, in: Roland Schimmelpfennig, *Trilogie der Tiere. Stücke*, Frankfurt a.M.: Fischer 2007, S. 159.

¹⁴⁶ Emmerling/Carstensen, „Theater ist immer Eskalation“, S. 230.

dessen Budgets in der Bebilderung von Dingen verpuffen, die man sich ebenso gut vorstellen, erzählen kann.“¹⁴⁷

Selbstverständlich könnte der Film genauso wie das Theater auf die Darstellung schwer und aufwendig realisierbarer Handlungsabläufe verzichten und diese stattdessen durch die nachträgliche Erzählung innerhalb der Figurenrede ersetzen. Faktum ist aber, dass eben genau darin der eigentliche Reiz des Films besteht. Die Bandbreite seiner technischen Verfahren macht es tatsächlich möglich, alles Erdenkbare visuell darzustellen und es – im Gegensatz zum Theater – noch dazu realistisch erscheinen zu lassen.

Das Theater mag in mancherlei Hinsicht wohl schneller sein als das Kino, dennoch braucht ein Stück im gewöhnlichen Kulturbetrieb meist einige Zeit, bis es vom Schreibtisch des Autors zur Aufführung auf einer Bühne gelangt. „Aktualität hat da wenig Chancen“, muss auch Roland Schimmelpfennig gestehen. Für eine schnelle Reaktion auf politische Ereignisse der Gegenwart ist der Produktionsprozess schlichtweg zu lang. „Theater ist keine Zeitung“, argumentiert er. Für die spätere Reflektion historischer und gesellschaftlicher Ereignisse eignet sich das Theater ebenso wie der Film, für die Auseinandersetzung mit tagesaktuellen Themen sind hingegen andere Medien wie das Internet, die Fotografie und auch das Fernsehen von Bedeutung.¹⁴⁸

4.2.4 Spiel mit Absenzen

Zeitgenössische Theatertexte erwecken häufig den Eindruck von Unvollständigkeit und mangelndem Handlungsgeschehen. Das trifft aber nur begrenzt zu und wird der Arbeits- und Wirkungsweise dieser Texte keineswegs gerecht. Die Auslassung oder die konsequente Verweigerung bestimmter Informationen und Details wird von den Dramatikern unserer Zeit ganz gezielt eingesetzt. Auf diesem Weg soll das Imaginationsvermögen der Leser oder der Theaterbesucher aktiviert und der Rezeptionsprozess intensiviert werden.

Im Werk von Roland Schimmelpfennig finden sich zahlreiche Stücke, die in dieser Form mit der Aufmerksamkeit des Lesers spielen. Einige seiner Texte sind sogar ganzheitlich

¹⁴⁷ Schimmelpfennig, *Ja und Nein*, S. 75.

¹⁴⁸ Vgl. Schimmelpfennig, *Ja und Nein*, S. 76.

als Leerstelle konzipiert. Dem Rezipienten wird daher die Aufgabe zuteil, diese Lücken in der Erzählung mit Bedeutung zu füllen. Um es mit den Worten von Stefan Tigges zu formulieren:

„Schimmelpfennig fordert so das Publikum auf, an seinem offenen Text mitzuschreiben, sich die Geschichte(n)/den Plot, die Figuren sowie die Struktur selbst zu erarbeiten, wobei der Autor die Geschichte(n) subtil vor- bzw. mitdenkt und diesen eine stringente Form gibt.“¹⁴⁹

Was Tigges hier beschreibt, ist ein dialogischer Umgang des Dramatikers mit den Rezipienten seiner Stücke. Schimmelpfennig liefert im Text ein Handlungsgerüst, das der Zuschauer weiter ausbauen kann und auch muss, damit es seine volle Wirkungskraft entfalten kann. Dramen dieser Art sind demzufolge auch immer subjektbezogen. Im Kopf des Zuschauers spielen sich die unterschiedlichen Handlungsvariationen ab. Diese Optionen werden dann nach eigenem Ermessen des Rezipienten bewertet und gefiltert. Für Stefan Tigges stellen diese diskursiven Lücken innerhalb des Dramentextes „reflexive Freiräume“ dar, „die sich auch als produktive Bruchstellen im polyphonen Textkörper bezeichnen lassen“.¹⁵⁰

In einem Gespräch mit Klaus Missbach, dem geschäftsführenden Dramaturgen des Wiener Burgtheaters, antwortet Wolfram Lotz auf die Frage, warum er *Die lächerliche Finsternis* ursprünglich als Hörspiel angedacht habe:

„Die Bilder des Stücks sollten immer wieder ausschließlich in unserem Kopf erzeugt werden, durch uns, denn darum geht es ja. [...] In diesem Sinn ist es aber auch ein Theaterstück. Aber eben eines, das keine fertigen Bilder bereithält, sondern in einem auf irgendeine Weise leeren Raum stattfindet, sodass der Zuschauer seine eigenen Bilder erzeugt, er immer wieder auf sich zurückgeworfen wird, auf sein Verhältnis zu diesen fremden Welten.“¹⁵¹

¹⁴⁹ Tigges, „Der Sprung in der Scheibe, mit dem alles begann“, S. 242.

¹⁵⁰ Tigges, „Der Sprung in der Scheibe, mit dem alles begann“, S. 242.

¹⁵¹ Missbach, Klaus, „Und Gott schuf ein großes Maschinengewehr. Wolfram Lotz im Gespräch mit Klaus Missbach“, *Das Burgtheater Magazin*, Oktober/November 2014, S.8.

Auch Lotz geht es um die subjektiven Bilder im Kopf des Zuschauers. Er ist sich über den Einfluss der persönlichen Erfahrungen auf den Rezeptionsprozess im Klaren und bietet daher assoziative Freiräume innerhalb seiner Schriften an. In seinen Texten dominiert die Abwesenheit von kausal-logischen Erklärungen für bestimmte Ereignisse.

Die Dramen Roland Schimmelpfennigs werfen immer wieder Fragen auf. Sie machen Andeutungen, stellen den Leser vor ein Rätsel und lassen ihn dann aber häufig im Unklaren. Ähnlich wie bei einem Kriminalfilm wird Spannung durch fehlendes Wissen erzeugt und die Neugier des Zuschauers geweckt. Dieser verspürt dann im Idealfall Freude und Begeisterung beim Herstellen eines oder mehrerer Zusammenhänge zwischen den vom Autor gelieferten Informationen. Die Lösung des Rätsels entkleidet sich in der Dramaturgie des Stücks oftmals nur partiell. Meist bleiben der Leser und auch der Handlungsträger selbst am Ende unerlöst. „Gute Stücke geben nie alles von sich preis“¹⁵², ist sich Schimmelpfennig sicher. Diese Ansicht schlägt sich in seinem Schreiben nieder und ist in seinen Texten auch immer wieder spürbar. „Er will die Schönheit des Rätsels nicht einer schnellen Lösung opfern“¹⁵³, erklärt sich Michalzik die rätselbehaftete Schreibweise Schimmelpfennigs. Dieser sei, so Michalzik, „zu einem echten Enigmatiker geworden [...], jemand, der uns Rätsel stellt, die wir nicht lösen, von deren Lösung wir aber auch nicht ablassen können“.¹⁵⁴

Die fesselnde Erzählweise, von der hier die Rede ist, beruht in erster Linie auf der Reduktion von Handlungsabläufen und der Verdichtung von Sprache. Für die Rezeption und Interpretation zeitgenössischer Dramentexte existiert kein Universalschlüssel. Jeder Text muss unabhängig voneinander erschlossen und gedeutet werden. Erwartungen auf Vollständigkeit werden im Theater der Gegenwart nur in den seltensten Fällen erfüllt.

Worin er die eigentliche Aufgabe moderner Theaterstücke stattdessen sieht, beschreibt Roland Schimmelpfennig in seinen *Vorlesungen über Dramatik*:

„Gelungene Stücke nehmen ihre Zuschauer mit, sie machen neugierig, sie stören Gewohnheiten, sie überprüfen

¹⁵² Schimmelpfennig, Roland, *Mullholland Drive*, zit. n. Michalzik, „Vorwort“, S. 15.

¹⁵³ Michalzik, „Vorwort“, S. 9.

¹⁵⁴ Michalzik, „Vorwort“, S. 8.

geschmackliche Übereinkünfte, ästhetische Verabredungen, sie öffnen Ausblicke [und] es entstehen neue Blickrichtungen. ¹⁵⁵

Ähnlich wie bei den Kriminalgeschichten wird auch in zeitgenössischen Theatertexten mit der Erwartungshaltung des Lesers gespielt. Immer wieder öffnen sich ihm Interpretationsräume, in denen er zu Vermutungen veranlasst wird. Dabei wird der Leser aber auch gerne vom Autor in eine falsche Richtung gelenkt, was den späteren Überraschungseffekt in die Höhe treiben soll.

Jörg Baesecke erläutert diese Erzählstrategie anhand der sogenannten *Tekerleme*, den aus der slawischen und türkischen Tradition bekannten Vormärchen, die die eigentliche Erzählung einleiten sollen. Diese zielen auf vergleichbare Art und Weise ebenfalls auf die Verwirrung des Publikums ab. Baesecke schreibt dazu:

„Die Funktion solcher Texte liegt auf der Hand: Sie spielen mit den Zuhörern und ihrer Erwartung, enttäuschen sie, führen sie in Fallen, verwirren sie und lösen sie so von ihrem Alltag, ihrem aktuellen Erfahrungshintergrund ab. ¹⁵⁶

Den *Tekerleme* kommt zudem die Aufgabe zuteil, eine Tabula rasa in den Köpfen der Zuhörer zu erzeugen, „eine Projektionsfläche für die eigentliche Geschichte“¹⁵⁷, das Märchen, das im Anschluss folgt.

In den Dramen Ewald Palmetshofers sind die bewusst gewählten Absenzen vor allem sprachlicher Natur. Die Sätze, die er seinen Figuren in den Mund legt, klingen meist unvollständig. Die Worte scheinen den Personen geradezu im Halse stecken zu bleiben.

„BINE also ich glaub, das hat mit dem Hannes
OLI ja das glaub ich auch, dass das mit dem Hannes
also angefangen
BINE ja, das hat wirklich mit dem Hannes angefangen
OLI zumindest für uns zwei hat das mit dem Hannes
BINE und hatten ja keinen Kontakt mehr zu den beiden
OLI nein, bis das mit dem Hannes, hatten wir überhaupt keinen
zu den beiden
BINE und drum hat das mit dem Hannes

¹⁵⁵ Schimmelpfennig, *Ja und Nein*, S. 77.

¹⁵⁶ Baesecke, „Erzähltheater – Fragen an eine Form“, S. 45.

¹⁵⁷ Vgl. Baesecke, Jörg, „Erzähltheater – Fragen an eine Form“, S. 45.

OLI weil wir ja vorher überhaupt keinen Kontakt mehr
BINE also, zu den beiden
und dann hat das irgendwie angefangen¹⁵⁸

Die Figurenrede unterliegt einem genauestens festgehaltenen Sprachrhythmus und schafft zusätzlich eine eigene Atmosphäre. Wie gezielt diese sprachlichen Abwesenheiten von Palmethofer gesetzt werden, belegt diese Angabe aus dem Inszenierungshinweis zu seinem Stück *faust hat hunger und verschluckt sich an einer grete*: „Worte in eckigen Klammern werden nicht gesprochen. Sie sind nur der besseren Verständlichkeit halber angeführt.“¹⁵⁹

4.3 Figuren

In der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem zeitgenössischen Drama kursieren unterschiedliche Termini, die den Begriff „Figur“ ersetzen und seiner veränderten Bedeutung und Funktion in der modernen Theater-Literatur gerecht werden sollen. Zu diesen Termini gehören beispielsweise der von Gerda Poschmann vorgeschlagene „Textträger“¹⁶⁰ oder die von Katharina Keim eingeführte Aufspaltung in „Verlautbarungsinstanzen“ und „Diskursinstanzen“¹⁶¹. Diesem Antrieb zur Modernisierung des Begriffs liegt eine Auffassung zugrunde, die die Abschaffung der traditionellen Rollenfigur im Theater der Gegenwart verzeichnet. Auch Roland Schimmelpfennig vertritt diese Ansicht und bestätigt seinen Beitrag zu dieser Entwicklung in der deutschsprachigen Dramatik.¹⁶² Auch einige seiner Stücke „gehen nicht immer in traditioneller Weise mit der Rolle, der Figur um“.¹⁶³ „ABER“, so betont Schimmelpfennig, „die Figur ist im Grunde nicht abschaffbar. Denn: Solange es Individuen gibt, wird es Geschichten und damit Charaktere geben – aber nicht mehr unbedingt Rollen.“¹⁶⁴

¹⁵⁸ Palmethofer, *hamlet ist tot. keine schwerkraft*. S. 68.

¹⁵⁹ Palmethofer, Ewald, *faust hat hunger und verschluckt sich an einer grete*, in: Ders., *faust hat hunger und verschluckt sich an einer grete. Dramen*, Frankfurt a.M.: Fischer 2015, S. 138.

¹⁶⁰ Vgl. Poschmann, „Der nicht mehr dramatische Theatertext“, S. 38.

¹⁶¹ Vgl. Keim, Katharina, *Theatralität in den späten Dramen Heiner Müllers*. Tübingen: Niemeyer 1998, S. 55-57.

¹⁶² Vgl. Schimmelpfennig, *Ja und Nein*, S. 28.

¹⁶³ Schimmelpfennig, *Ja und Nein*, S. 28.

¹⁶⁴ Schimmelpfennig, *Ja und Nein*, S. 28.

Die Figuren in zeitgenössischen Theatertexten sind überwiegend keine psychologisch ausgearbeiteten Charaktere, sondern skizzenhafte Abbildungen, die sich durch eine „überindividuelle Beispielhaftigkeit“¹⁶⁵ auszeichnen. Sie stammen aus unterschiedlichen Gesellschaftsschichten und charakterisieren sich mehrheitlich über ihren sozialen Status und ihre Zuordnung zu einem urbanen bzw. ländlichen Lebensraum.

Dieses skizzenhafte Rollenbild schlägt sich auch in den Figurennamen wieder, die häufig auf äußeren Merkmalen oder Tätigkeiten basieren. So werden die Rollen etwa nach ihrem Alter („Anna das Kind“¹⁶⁶, „Ein Mann über sechzig“¹⁶⁷, „Die Alte“¹⁶⁸), ihrer optischen Erscheinung („Die dicke Frau“¹⁶⁹, „Ein Junger Mann voll Blut“¹⁷⁰, „Das Mädchen mit dem Fahrrad“¹⁷¹) oder nach anderen Attributen benannt („Ein kräftiger Mann“¹⁷², „Die schnelle Conny“¹⁷³, „Der Mann ohne Hund“¹⁷⁴). Auch Bezeichnungen, die sich nach dem Aufenthaltsort („Der Mann draußen“¹⁷⁵, „Die Frau auf dem Land“¹⁷⁶, „Der Mann am Kanal“¹⁷⁷) oder der derzeitigen Situation der Figur richten („Der wartende Mann“¹⁷⁸, „Zwei Tänzer vor der Heimreise“¹⁷⁹) sind ebenso möglich wie die Kennzeichnung durch ihre Funktion innerhalb der Handlung („Der Polizist“¹⁸⁰, „Der Regisseur“¹⁸¹, „Leiter des Fortgangs“¹⁸²).

¹⁶⁵ Birgfeld, „Nachwort“, S. 107.

¹⁶⁶ Lotz, Wolfram, *Der große Marsch*, in: *Theater Theater. Aktuelle Stücke 24*, Hg. Uwe B. Carstensen/Stefanie von Lieven, Frankfurt a.M.: Fischer 2013, S.107-164.

¹⁶⁷ Schimmelpfennig, Roland, *Der goldene Drache*, in: Ders., *Der goldene Drache. Stücke 2004-2011*, Frankfurt: Fischer 2013, S. 203-250; (Orig. 2011).

¹⁶⁸ Palmethofer, Ewald, *die unverheiratete*, in: Ders., *faust hat hunger und verschluckt sich an einer grete. Dramen, Frankfurt a.M.: Fischer 2015, S. 377-470.*

¹⁶⁹ Lotz, *Der große Marsch*.

¹⁷⁰ Schimmelpfennig, Roland, *Auf dem Weg zu Persephone*, in: Ders., *Der goldene Drache. Stücke 2004-2011*, Frankfurt: Fischer 2013, S. 549-640; (Orig. 2011).

¹⁷¹ Schimmelpfennig, Roland, *An und Aus*, in: *Theater Theater. Aktuelle Stücke 24*, Hg. Uwe B. Carstensen/Stefanie von Lieven, Frankfurt a.M.: Fischer 2013, S. 255-322.

¹⁷² Schimmelpfennig, *Die vier Himmelsrichtungen*.

¹⁷³ Schimmelpfennig, *Ende und Anfang*.

¹⁷⁴ Schimmelpfennig, Roland, *Auf der Greifswalder Straße*, in: Ders., *Der goldene Drache. Stücke 2004-2011*, Frankfurt: Fischer 2013, S. 7-78; (Orig. 2011).

¹⁷⁵ Schimmelpfennig, Roland, *Fisch um Fisch*, in: Ders., *Die Frau von früher. Stücke 1994-2004*, Frankfurt: Fischer 2009, S. 17-46; (Orig. 2004).

¹⁷⁶ Schimmelpfennig, Roland, *Keine Arbeit für die junge Frau im Frühlingskleid*, in: Ders., *Die Frau von früher. Stücke 1994-2004*, Frankfurt: Fischer 2009, S. 97-132; (Orig. 2004).

¹⁷⁷ Schimmelpfennig, *Keine Arbeit für die junge Frau im Frühlingskleid*.

¹⁷⁸ Schimmelpfennig, *Vorher/Nachher*.

¹⁷⁹ Schimmelpfennig, *Vorher/Nachher*.

¹⁸⁰ Schimmelpfennig, *Vorher/Nachher*.

¹⁸¹ Lotz, *Der große Marsch*.

¹⁸² Lotz, Wolfram, *Einige Nachrichten aus dem All*, in: *Theater Theater. Aktuelle Stücke 22*, Hg. Uwe B. Carstensen/Stefanie von Lieven, Frankfurt a.M.: Fischer 2013, S.103-168.

Diese Art der Namensgebung kann auch als Folge der episodenhaften Erzählung betrachtet werden. Da manche Figuren zum Teil nur sehr kurze Auftritte haben, werden Sie anhand der für die Handlung oder der optischen Kennzeichnung wichtigen Merkmale benannt. Dies hilft vor allem bei Stücken mit einer Vielzahl an auftretenden Figuren, diese zu unterscheiden und dabei den Überblick zu bewahren. Dieser Aspekt betrifft selbstverständlich nur die Rezeption der Lektüre. Im Theater tritt an die Stelle der Figurenbezeichnungen dann Kostüm und Spiel, die diese Funktion dann erfüllen. Anders betrachtet werden dem Leser bei der Lektüre in manchen Fällen bereits vorab Informationen geliefert, die eigentlich erst im Sprechtext zum Tragen kommen.

Wolfram Lotz integriert vermehrt reale Personen des öffentlichen Interesses in seine Stücke: so zum Beispiel den Vorstandsvorsitzenden der Deutschen Bank Josef Ackermann, um den es sich dabei „tatsächlich“¹⁸³ handelt, den Arbeitgeberpräsidenten Herrn Hundt, der „nicht vom einem Schauspieler ersetzt werden“¹⁸⁴ darf, oder auch den Politiker Ronald Pofalla, der sehr wohl „durch einen beliebigen anderen Politiker ersetzt werden“¹⁸⁵ kann. Im Gegensatz zu den anderen beiden hier behandelten Autoren stellt Lotz seinen Stücken nie ein Figurenverzeichnis voran. Dies hat bei der reinen Lektüre den Vorteil, dass ein gewisser Überraschungseffekt gewahrt wird.

Auch fiktive Charaktere, die aus anderen Epochen der Theatergeschichte bekannt sind („Hamlet“, „Prometheus“), finden sich in zeitgenössischen Theatertexten wieder. Neben realen und fiktiven Figuren lassen die Theaterautoren aber auch immer wieder Tiere zu Wort kommen wie die „Schlange“ in Lotz' *Der große Marsch* oder „Die Grille“¹⁸⁶, die in Schimmelpfennigs Werk wiederholt auftritt.

Die Dramatis Personae in der modernen Theater-Literatur zeichnet sich durch eine wachsende Figurenanzahl und einem veränderten Umgang mit der sogenannten „Heldenfigur“ aus. Im Zentrum der Erzählung steht nicht mehr das eine Schicksal, sondern die Schicksale mehrerer Figuren, die im Stück gleichgestellt sind. Oftmals scheinen sie zunächst vollkommen unabhängig voneinander zu agieren, ohne dass sofort ein Zusammenhang ersichtlich ist. Dieser zeigt sich dann im Laufe des Handlungsgeschehens und kann auf unterschiedliche Weise hergestellt werden. Bei Schimmelpfennig ist der Bezug zueinander vielfach durch einen gemeinsamen

¹⁸³ Lotz, *Der große Marsch*, S. 114.

¹⁸⁴ Lotz, *Der große Marsch*, S. 117.

¹⁸⁵ Lotz, *Einige Nachrichten aus dem All*, S. 131.

¹⁸⁶ Die Grille kommt sowohl in *Vorher/Nachher* als auch in *Der goldene Drache* vor.

(Lebens-)Raum, ein Gebäude, eine Straße, oder auch durch einen Gegenstand gegeben. Die Figuren Palmethofers stehen hingegen in einem engeren Verhältnis. Meist sind (oder waren) sie Freunde, Nachbarn, Liebende oder gehören einer Familie an. Bei Lotz sind die Zusammenhänge eher thematischer Natur. Am Ende teilen die auftretenden Figuren mitunter sogar ein gemeinsames Schicksal.

Es gibt aber durchaus auch Figuren, die keine Funktion innerhalb des Haupt Handlungsstranges aufweisen, und deren Auftreten inhaltlich und psychologisch zusammenhangslos erscheint.¹⁸⁷ Einige dieser Nebenfiguren bergen dennoch ein großes Potential für eine dramatische Auseinandersetzung in sich. Danijela Kapusta hält außerdem fest: „Die Bedeutung einer dramatischen Figur lässt sich nicht immer aus ihrer quantitativen Vertretenheit im Stück ergründen.“¹⁸⁸ Auch ist sie nur schwer mit den traditionellen Mitteln der Dramenanalyse zu fassen.

Die Figuren in gegenwärtigen Theater texts sind nicht von Anfang an zu durchschauen und werden auch nicht im klassischen Sinne eingeführt. Stattdessen muss der Rezipient sich das Innenleben der Figur erst langsam durch ihr Handeln und den Sprechtext selbst erschließen. Die ausführlichen Monologpassagen tragen zu einem besseren Verständnis der inneren Gedankenwelt der Figur bei. Die Charakterisierung wird nicht auf einem Tablett serviert, sondern muss vom Leser kognitiv entschlüsselt werden. Oft veranlassen Gesprächsfetzen zu Vermutungen über Vorgegangenes. Diese Erzählweise dient dem Spannungsaufbau und verschafft dem Leser ein Rezeptionsvergnügen.

Die Figuren in den Stücken von Schimmelpfennig & Co gehören nicht nur verschiedenen Generationen an, sie stammen zum Teil sogar aus unterschiedlichen Jahrhunderten. Was dabei entsteht ist meistens ein Querschnitt durch die Gesellschaft, ein Panorama unterschiedlicher Klassen. Den Großteil der Dramatis Personae machen aber Figuren aus, die der Gegenwart entnommen scheinen und die sich mit den kleinen Alltagsdramen auseinanderzusetzen zu haben, mit denen sich auch der potentielle Rezipient konfrontiert sieht. Sie alle haben letztendlich eines gemeinsam: ihr Leben ist aus den Fugen geraten. Die Katastrophe ist eingebrochen und die Normalität in Gefahr. Die dramatische Figur muss sich ihrer spezifischen Wirklichkeit stellen, scheint aber in ihrer Situation gefangen.

Wolfram Lotz erklärt dazu:

¹⁸⁷ Vgl. Kapusta, *Personentransformation*, S. 88.

¹⁸⁸ Kapusta, *Personentransformation*, S. 89.

„Ja, meine Figuren geraten meistens in Konflikt mit der Wirklichkeit: Mit der sozialen Wirklichkeit, mit den Apparaten unserer Gesellschaft, in denen es so schwierig ist, als Individuum tatsächlich vorzukommen. [...] Meine Figuren müssen mit der Wirklichkeit kollidieren, damit diese auch als Zumutung erkannt werden kann.“¹⁸⁹

Bei dem Versuch, dieser scheinbar ausweglosen Situation zu entkommen, scheitern sie jedoch immer wieder aufs Neue, weil sie im Grunde genommen gar nicht wissen, was sie suchen. Sie verfolgen kein klares Ziel, sondern sind eigentlich immer von äußeren Umständen zu ihrem Handeln getrieben und weder von Religion noch von einer Ideologie geprägt. Ihre Taten sind daher auch nicht immer ganz nachvollziehbar, sondern folgen lediglich einem Impuls oder einer Art übersinnlichen Kraft.

Für die Figuren in Schimmelpfennigs Stücken begründet Peter Michalzik das Scheitern wie folgt:

„Die Beziehungen scheitern in dieser Welt, weil die Personen immer an sich scheitern, weil sie, in dem Moment, in dem sie handeln, nicht wissen, wer sie sind. Schimmelpfennig fokussiert [...] jene Momente, wo Lebenswege an Abzweigungen kommen, wo Entscheidungen getroffen werden, von denen die Figuren nicht richtig wissen, worin sie bestehen.“¹⁹⁰

Ihre Ziellosigkeit ist „mutmaßlich dem Gefühl einer Alternativlosigkeit im bestehenden marktwirtschaftlichen und postmodern grundierten System geschuldet“¹⁹¹, sagt Andreas Englhart. Spürbar wird eine „Atmosphäre der Resignation“, die sich immer mehr ausweitet. „Diese lässt die Figuren weitgehend in der Rekluse einer absurden postmodernen Immanenz des paradoxen Stillstands in der ständigen Wiederholung verharren“.¹⁹² Am Ende des Stücks finden sie den Weg in das Gewohnte nicht wieder zurück, sondern bleiben stattdessen unerlöst.

Dramaturg Andreas Beck beschreibt die Figuren in den Texten von Ewald Palmetshofer als „Pokerfaces“:

¹⁸⁹ Missbach, „Und Gott schuf ein großes Maschinengewehr“, S. 8.

¹⁹⁰ Michalzik, „Vorwort“, S. 12.

¹⁹¹ Englhart, „Junge Stücke am Ende der Geschichte?“, S. 320.

¹⁹² Englhart, „Junge Stücke am Ende der Geschichte?“, S. 325.

*„Alle seine Figuren trotzen ihrem Schicksal nicht bloß, sondern sie lassen sich nie ‚in die Karten schauen‘. Sie beweisen Haltung und wahren ihre Fassade, neigen wenig zum Seelenstriptease. [...]
Bis schließlich alle ‚bella figura‘, die noch so gefasste Miene, sich in ihr genaues Gegenteil verkehrt und zur Fratze wird, in ein Verbrechen umschlägt, in Selbstmord und Totschlag.“¹⁹³*

Nur im inneren Monolog lässt die ‚bella figura‘ bereits vor dem eigentlichen Absturz ihr wahres Ich durchblicken. Umso länger die Fassade aufrecht gehalten wird, umso bössartiger gerät schlussendlich die Tragödie.¹⁹⁴ „Viele der Palmetshoferschen Figuren scheitern an der Grenze zwischen Stadt und Land, zwischen Provinz und Urbanität“¹⁹⁵, so Beck. Dies trifft auch auf die Figuren anderer Theaterautoren zu und spiegelt die Probleme der modernen Gesellschaft wider.

Allgemein gesagt ist es die „Krise der Individualität“, die sich in zeitgenössischen Dramentexten „als eines der markanten Kennzeichen des heutigen Menschendbildes“¹⁹⁶ abzeichnet. Dies wird auch in der gewählten Erzählmethode deutlich, in dem sich die Figuren nur noch von außen selbst beschreiben und sich in dieser Beschreibung immer mehr auflösen. Auch die Aufspaltung einer Rolle auf mehrere Darsteller oder andersherum die Darbietung verschiedener Figuren durch einen Akteur wird teilweise im Theatertext direkt festgelegt. Derartige Vorgaben basieren zum einen auf den Parallelen, die zwischen den verschiedenen Figuren erkennbar sind, zum anderen wird hier vom Autor bereits äußerst szenisch gedacht.

Roland Schimmelpfennig, der seine Stücke gelegentlich auch selbst inszeniert, teilt in der Figurenangabe zu *Der goldene Drache* jedem Darsteller insgesamt vier Rollen zu, die unabhängig von Geschlecht, Alter oder anderen Äußerlichkeiten bestimmt wurden. In *faust hat hunger und verschluckt sich an einer grete* geht Ewald Palmetshofer ähnlich vor. Allerdings werden hier zwei zusätzliche Figuren in einem unregelmäßigen Wechsel auf die Dramatis Personae zugeteilt. In der Regieanweisung zum Stück heißt es:

„‚Faust‘ und ‚Grete‘ fehlen in der oben stehenden Liste. Sie werden von den sechs anwesenden Figuren nachgespielt. Die

¹⁹³ Beck, „Nachwort“, S. 497f.

¹⁹⁴ Vgl. Beck, Nachwort“, S. 498.

¹⁹⁵ Beck, Nachwort“, S. 499.

¹⁹⁶ Bayerdörfer, „Zurück zu ‚großen Texten‘?“, S. 175.

durchgestrichenen Personennamen im Text markieren dementsprechend, dass die jeweils durchgestrichene Figur ‚Faust‘ bzw. ‚Grete‘ ist. Ihre wahren Namen kennt man nicht. ¹⁹⁷

Beide Autoren greifen demzufolge explizit in die Regiearbeit ein. Dies kann für die szenische Umsetzung sowohl eine besondere Herausforderung bedeuten als auch – zum Beispiel in Hinsicht auf die wachsende Figurenanzahl – eine Vereinfachung darstellen. Stefan Tigges erkennt in dieser Vorgehensweise eine „sich gegenseitig befruchtende Arbeitsbeziehung“¹⁹⁸ zwischen Autor und Regisseur. Bei Schimmelpfennig geschehe dies eben unter anderem, „indem er seine zunehmend weniger fixierten und daher spielerisch flexibleren Figuren in einer spezifischen Präsenz anlegt“¹⁹⁹, so Tigges.

4.4 Verhältnis Autor vs. Regie

In seinen Ausführungen zum *Drama für ein Theater ohne Drama* attestiert Peter Michalzik dem zeitgenössischen Theatertext „eine vollkommen untergeordnete Rolle“²⁰⁰ im Theater der Gegenwart. Der Text stehe „nicht mehr im Zentrum des theatralen Agierens“²⁰¹, so Michalzik. Auch seien seiner Ansicht nach die wesentlichen ästhetischen Impulse nicht von den Texten selbst ausgegangen.²⁰² Stattdessen gewinnt die Regie zunehmend an Übermacht über das vom Autor verfasste Wort. Die Etablierung der Theaterregie als eigenständige künstlerische Tätigkeit hat zu dieser Entwicklung beigetragen. Aber:

*„Auch das Theater selbst hat das Drama marginalisiert. Die feuilletonistischen Dauerstreitereien über Texttreue auf der einen und Selbstherrlichkeiten der Regisseure auf der anderen Seite gehen an der Sache vorbei. Denn Drama und Theater werden schon länger nicht mehr durch eine Beziehung des Belebens, der Bebilderung, der Umsetzung definiert. Der Regisseur ist nicht mehr selbstverständlich der erste Interpret eines Dramas.“*²⁰³

¹⁹⁷ Palmethshofer, *faust hat hunger und verschluckt sich an einer grete*, S. 138.

¹⁹⁸ Tigges, „Der Sprung in der Scheibe, mit dem alles begann“, S. 240, Fn. 40.

¹⁹⁹ Tigges, „Der Sprung in der Scheibe, mit dem alles begann“, S. 240, Fn. 40.

²⁰⁰ Michalzik, „Dramen für ein Theater ohne Drama“, S. 31.

²⁰¹ Michalzik, „Dramen für ein Theater ohne Drama“, S. 31.

²⁰² Vgl. Michalzik, „Dramen für ein Theater ohne Drama“, S. 32.

²⁰³ Michalzik, „Dramen für ein Theater ohne Drama“, S. 31.

Es geht im modernen Theater längst nicht mehr darum, den Text möglichst realistisch zu inszenieren und jedes Detail genauestens spielerisch umzusetzen. Dessen sind sich auch die Autoren der zeitgenössischen Theater-Literatur bewusst. Sie akzeptieren die grundlegenden Bedingungen, die das Schreiben für das Theater mit sich bringt, und versuchen auch nicht, sich dieser zu entledigen. Aber anders als Peter Michalzik betrachtet die junge Generation von Autoren den Dramentext nicht als untergeordnet, sondern spricht allen Beteiligten, Regisseur, Schauspieler, Zuschauer und Autor, eine „gleichwertige kreative Rolle“ zu.²⁰⁴ Alle tragen sie gemeinsam zum Gesamtkunstwerk Theater bei. Sie existieren nur in einer sich gegenseitig beeinflussenden und befruchtenden Wechselbeziehung. Dies entspricht der Auffassung Roland Schimmelpfennigs, der das „Theater als offenes System“ versteht. Autor und Regie treten dabei in einen Dialog, bei dem der Text den Ausgangspunkt bildet:

„Ein Stück ist eine Komposition, verdichtete Sprache, es ist also eine Festlegung, eine Vorlage, aber es ist gleichzeitig auch ein Gesprächsangebot, und die Regisseure und die Schauspieler und alle anderen Beteiligten können dieses Angebot annehmen und weiterführen.“²⁰⁵

In diesem Sinne kann die Aufführung als Antwort auf den Theatertext gesehen werden. Der Autor stellt zwar ein im Grunde genommen fertiges Stück zur Verfügung, ist sich aber im Moment der Abgabe gleichzeitig darüber im Klaren, dass dieser Text noch weitere Arbeitsprozesse durchläuft. Ewald Palmethofer betont sogar die durchaus gewinnbringende zusätzliche Perspektive des Regisseurs auf den Text.²⁰⁶

Trotzdem hat die junge Dramatikergeneration einen Weg gefunden, beabsichtigt oder nicht, auf unterschiedlichste Weise immer stärker über den Text in die Arbeit der Theatermacher einzugreifen. Stefan Tigges verwendet hierfür die Bezeichnung „Wort-Regie-Theater“, die sich aber in keiner Weise auf eine neue Form des Regietheaters bezieht. Gemeint ist damit nicht die im Text fixierte szenische Lesart, sondern:

„die schon vom Autor im Text entfachte Regie, der eine Dramaturgie zugrunde liegt, die sich weniger autoreflexiv als szenisch reflexiv verhält und im Idealfall ihr ästhetisches

²⁰⁴ Kapusta, *Personentransformation*, S. 91.

²⁰⁵ Schimmelpfennig, *Ja und Nein*, S. 49.

²⁰⁶ Palmethofer in einem Gespräch mit Haide Tenner, *Kasino Soirée*, Burgtheater, Wien 2015.

Potential voll entfaltet, wenn die Zusammensetzung (Autor-Schauspieler-Regie-Ausstattung) stimmt. ²⁰⁷

Auch der von Tigges vorgeschlagene Begriff erkennt demzufolge das Zusammenspiel der künstlerisch beteiligten Personen an und wird der Auffassung eines gleichberechtigten Nebeneinanders der Theatermittel gerecht.

Für Roland Schimmelpfennig, der seine Theaterlaufbahn als Regieassistent begann, stellten das Schreiben und das Inszenieren anfangs zwei unvereinbare kreative Arbeiten dar.²⁰⁸ Dies führte dazu, dass er sich über viele Jahre fast ausschließlich dem Verfassen von Theaterstücken widmete, was sich heute in seinem umfassenden Werk widerspiegelt. Inzwischen inszeniert er aber wieder und zwar hauptsächlich seine eigenen Stücke. Schimmelpfennig sucht die direkte Begegnung mit dem Theater und findet diese bei der Regiearbeit. Aus dieser Erfahrung in der Theaterpraxis schöpft er natürlich auch Wissen, das sich infolge in seinem Schreiben niederschlägt. Trotzdem trennt er beide Aufgabenfelder weiterhin zumindest räumlich betrachtet. Als Autor sieht er sich „ganz gut zu Hause aufgehoben“.²⁰⁹ Auf die Frage, worum es ihn bei seiner Arbeit als Regisseur geht, antwortet Schimmelpfennig in einem Interview:

*„Um Genauigkeit und die Frage, welches Potential ein Text inhaltlich und formal entwickelt. Liest man zum Beispiel Kleist genau genug, entfaltet sich eine Vielfalt und Abgründigkeit, die sich über die Präzision seiner Interpunktion und seiner Zeilenwechsel sowie über den Rhythmus erst voll entfaltet. Sich da hinein zu begeben, ist ein Versuch, der Beliebigkeit der Regie zu entkommen. Genau so gehe ich mit eigenen Texten um, und zwar durchaus kritisch und nicht, um mich in der Rolle des Regisseurs als zu verwirklichen.“*²¹⁰

Ein Paradebeispiel für eine äußerst befruchtende Zusammenarbeit sind die gemeinsamen Arbeiten von Roland Schimmelpfennig, Regisseur Jürgen Gosch und dem Bühnenbildner Johannes Schütz. Was Schimmelpfennig an Gosch und Schütz im Umgang mit seinen

²⁰⁷ Tigges, „Der Sprung in der Scheibe, mit dem alles begann“, S. 228.

²⁰⁸ Vgl. Wille, „Eine aufregende Zeit, um für das Theater zu schreiben“, S. 720.

²⁰⁹ Wille, „Eine aufregende Zeit, um für das Theater zu schreiben“, S. 720.

²¹⁰ Berger, Jürgen, „Nach Schmerzpunkten suchen – Gespräch mit dem Autor und Regisseur Roland Schimmelpfennig“, *Goethe-Institut e.V.*, Dezember 2009, www.goethe.de/ins/al/tir/kuenste/theater/szene/de5385940.htm, Zugriff: 31.05.2015.

Stücken besonders schätzt, formulierte er 2009 in der Laudatio zur Verleihung des Berliner Theaterpreises, welchen beide, Gosch und Schütz, gemeinsam erhielten:

„[B]eide, Regisseur und Bühnenbildner, begreifen den Text nicht als Material, sondern als eigenständigen, unangreifbaren Körper. Gosch inszeniert jedes Satzzeichen, jedes Komma, jede Pause [...]. Er folgt dem jeweiligen Text mit äußerster, buchstabengetreuer Genauigkeit, er nimmt ihn ernst, er lässt sich vom Text führen, aber gleichzeitig begegnet er dem Stück mit vollkommener Freiheit [...].“²¹¹

Gosch und Schütz scheinen jeden Text genauestens zu hinterfragen, versuchen dabei aber nicht in seine Struktur einzugreifen. Stattdessen bemühen sie sich seiner Intention gerecht zu werden, begegnen ihm aber in Hinsicht auf die szenische Umsetzung ganz und gar offen. Diese sehr zeitgemäße Herangehensweise der Theatermacher an die Texte, die schließlich die Grundlage ihres Schaffens bilden, trägt dazu bei, dass sich auch der Autor eines Stücks später noch mit der Aufführung identifizieren kann.

Stefan Tigges, der sich tiefergehend mit der langjährigen Zusammenarbeit von Gosch, Schütz und Schimmelpfennig auseinandergesetzt hat, lässt in seiner Arbeit mehrfach die Frage aufkommen, „inwieweit Goschs Spielästhetik die Schreibpraxis von Schimmelpfennig mitbeeinflusst hat“.²¹² Die gemeinsamen Arbeitserfahrungen und Sehgewohnheiten fließen zwangsläufig auch in den Schreibprozess mit ein. Schimmelpfennig kennt die Mechanismen des Theaters auch von innen und ist in der Lage, diese bestens zu bedienen.

Diese ästhetische Wechselwirkung zwischen Autor, Regie und Ausstattung zeichnet das moderne Gegenwartstheater aus und rückt die Offenheit dieser Kunstform wieder in den Mittelpunkt.

²¹¹ Schimmelpfennig, Roland, „Ein Schwarm Vögel. Roland Schimmelpfennig preist Jürgen Gosch und Johannes Schütz zur Verleihung des Theaterpreises Berlin der Stiftung Preußische Seehandlung am 3. Mai 2009“, *Theater heute*, 6/2009, S. 38-39.

²¹² Tigges, „Der Sprung in der Scheibe, mit dem alles begann“, S. 237.

4.4.1 Regieanweisungen und formale Gestaltung

In seinen Anfängen in der griechischen Antike kam das Drama lange Zeit ohne Hinweise zur szenischen Umsetzung aus. Das lag in erster Linie daran, dass es die Dichter selbst waren, die ihre eigenen Stücke auf die Bühne brachten und interpretierten. Der Bedarf an Regieanweisungen war demzufolge schlichtweg nicht gegeben. Durch die zunehmende Teilung der beiden Arbeitsbereiche Schreiben und Inszenieren änderte sich dies aber schließlich. Die Inszenierungshinweise dienten als Hilfestellung für die Schauspieler und Schauspielerinnen und ermöglichten dem Dichter seine Vorstellungen zur Realisierung unmittelbar im Text zu verankern.

In zeitgenössischen Theatertexten gehen die Autoren sehr verschieden mit dem Einsatz von Regieanweisungen um. Diese erfüllen unterschiedlichste Funktionen und variieren in ihrem Umfang und in ihrem Erscheinungsbild. Auch unterliegen die Anweisungen keinem Ernsthaftigkeitskriterium.

Wolfram Lotz, der *Die lächerliche Finsternis* eigentlich als Hörspiel konzipierte, stellt seinem Text eine „Anmerkung zu der etwaigen Umsetzung des Skripts auf einer Theaterbühne“ voran. In dieser Anmerkung rät Lotz zu einer „umfassenden Transformation“ des Textes für die Bühne durch „Veränderungen in der Dramaturgie, Streichungen, das Einfügen von Fremdtexen o.Ä.“²¹³ Auch finden sich im gesamten Text nur sehr wenige Regieanweisungen, die sich aber fast ausschließlich auf akustische Mittel beziehen. Der Autor setzt somit auf die vollkommene Entfaltung des Potentials des Textes durch die künstlerischen Zugaben und Fähigkeiten der Theatermacher. Der deutsche Dramaturg und Intendant des Hamburger Thalia Theaters Joachim Lux deutet die Intention dieser Anweisung wie folgt:

„Damit gibt er sich selbst zum Abschuss frei, ähnlich wie Elfriede Jelinek in ihren Regieanweisungen à la ‚macht doch was ihr wollt‘, verzichtet auf die auktoriale Oberhoheit, in der Hoffnung, dass die Kreativität des Autors und die des Theaters ein Drittes, etwas Neues ergeben könnten.“²¹⁴

²¹³ Lotz, *Die lächerliche Finsternis*, S. 3.

²¹⁴ Lux, Joachim, „Im Dunkeln“, *Theater heute. Jahrbuch 2013*, S. 176.

Lotz gewährt dem Regieteam im Falle der *lächerlichen Finsternis* einen großzügigen Freiraum hinsichtlich der Übersetzung des Hörspieltextes in einen theatralen Rahmen. Diese Vorgehensweise findet aber nicht in all seinen Texten Anwendung.

Sehr genaue Vorgaben für die Regiearbeit finden sich beispielsweise in seinem Stück *Der große Marsch* wieder. Lotz greift hier über den Text des Stücks in sämtliche Bereiche der Theaterarbeit ein. Seine Regieanweisungen reichen von klassischen Bemerkungen zu Auftritt und Kostüm („Anna das Kind betritt von links die Bühne. Sie trägt ein Kleidchen und hat ihre Haare zu einem Pferdeschwanz zusammengebunden“²¹⁵), über Angaben zur Maske („in der Art des Kinderschminkens – als Katze geschminkt“²¹⁶) und zur Ausstattung („Die Bühne ist zum Publikum hin durch einen hüfthohen hölzernen Gartenzaun vom Publikum abgetrennt“²¹⁷), bis hin zu Empfehlungen zur Spielweise der Akteure („wischt sich den Schweiß von der Stirn“²¹⁸). Mitunter gehen diese Vorgaben sogar über den Bühnen- und Publikumsraum hinaus („Vor dem Eingang des Theatersaals soll ein Fernseher aufgestellt sein“²¹⁹). Er legt innerhalb des Nebentextes fest, nach welchen Kriterien ein Schauspieler ausgewählt werden soll („Lotz kann entweder von Wolfram Lotz selbst gespielt werden oder von einem sehr fetten Schauspieler. Ist Letzteres der Fall, so sollte die Schauspielerin von einer magersüchtigen Person gespielt werden.“²²⁰), von wem eine Szene inszeniert werden soll („Dieser Teil wird [...] nicht mehr von einem Regisseur inszeniert“²²¹) und sogar wie das Publikum zu reagieren hat („auch das Publikum applaudiert – ihm hat es gut gefallen“²²²).

Dass diese Regieanweisungen nicht als bindend zu betrachten und überwiegend ironisch angelegt sind, ist schnell erkennbar. Die Beschreibung eines auf der Bühne situierten Buffets zu Beginn des zweiten Teils des Stücks *Der große Marsch* nimmt geradezu absurde Ausmaße an:

*„Im Zentrum des Buffets steht eine große Platte mit Buletten, die pyramidal aufgehäuft sind. Neben der Bulettenpyramide sind folgende weitere Speisen angeordnet:
1 Korb mit Baguettescheiben*

²¹⁵ Lotz, *Der große Marsch*, S. 111.

²¹⁶ Lotz, *Der große Marsch*, S. 117.

²¹⁷ Lotz, *Der große Marsch*, S. 125.

²¹⁸ Lotz, *Der große Marsch*, S. 136.

²¹⁹ Lotz, *Der große Marsch*, S. 109.

²²⁰ Lotz, *Der große Marsch*, S. 113.

²²¹ Lotz, *Der große Marsch*, S. 140.

²²² Lotz, *Der große Marsch*, S. 136.

- 1 Platte mit Mozzarella- und Tomatenscheiben*
- 1 Schälchen mit Senf*
- 1 Schälchen mit einer Ingwersauce oder einer anderen experimentellen Angelegenheit*
- 1 große Schüssel mit Rucolasalat und französischem Dressing, garniert mit vertrockneten Brotwürfeln, Croutons genannt*
- 1 Schälchen mit Labskaus*
- 1 Platte mit Ciabattascheiben, auf denen sich ominöse Sachen als Garnierungen befinden*
- 1 Schüssel Nudelsalat mit Schinkenstückchen, Gurkenstückchen und Erbsen*
- 1 Schüssel Nudelsalat ohne Schinkenstückchen, aber mit Gurkenstückchen 1 und Erbsen*
- 1 Schüssel Nudelsalat mit Schinkenstückchen und Gürkchen, ohne Erbsen*
- 1 Schüssel Nudelsalat mit Schinkenstückchen, Gurkenstückchen, Erbsen und Ei*
- 1 Schüssel Nudelsalat ohne Schinken, aber mit Gürkchen und Ei sowie wenige Erbsen*
- 1 Platte mit unterschiedlichen Käsesorten, die meisten gelb*
- 1 Platte mit zusammengerollten Wurst- und Schinkenscheiben, die auf der Platte kunstvoll in Form einer Vagina angeordnet sind*
- 1 Platte mit Gemüsebratlingen*
- sowie 1 Stapel Porzellanteller, Besteck und rote Servietten.*²²³

Viele der hier formulierten Vorgaben für die Ausstattung des Buffets sind selbstverständlich vollkommen irrelevant für die Rezeption des Theaterbesuchers, da dieser die feinen Unterschiede natürlich kaum mit bloßem Auge zu erkennen vermag. Auch für die Handlung sind diese Informationen weitestgehend bedeutungslos. Vielmehr scheint es, als würde Lotz genau diese Art des Umgangs anderer Theaterautoren mit Regieanweisungen verhöhnen, die versuchen, eine Inszenierungsanleitung in ihren Texten zu manifestieren.

Die von mir hier aus der Publikation übernommene Kursivschrift klassifiziert diese detaillierten szenischen Vorgaben aber eindeutig als Nebentext, der sich von dem Haupttext, der Figurenrede, unterscheidet. In dieser Form entfaltet sich die Ironie allerdings nur bei der Lektüre des Textes, da sie auf der Bühne nicht zwingend sichtbar ist. Jedoch hat die Regie durchaus die Möglichkeit, diese ausführliche Regieanweisung auch auf sprachlicher Ebene umzusetzen, indem sie sie beispielsweise in die Figurenrede

²²³ Lotz, *Der große Marsch*, S. 125f.

überträgt oder von einer zusätzlichen Erzählerstimme sprechen lässt. Auch moderne Theatermittel wie die Projektion des Schriftbildes auf eine Leinwand sind denkbar.

Ewald Palmetshofer verzichtet in seinen Dramen nahezu gänzlich auf Regieanweisungen in Form eines Nebentextes. Lediglich ein Inszenierungshinweis ist seinen Stücken vorangestellt. Dieser dient vordergründig dem allgemeinen Verständnis und der formalen Gestaltung seiner Texte, denn Palmetshofers Einfluss auf die Inszenierungsarbeit äußert sich in erster Linie über die typografische Gestaltung seiner Schriften. Darauf weisen auch die Herausgeberinnen des Buches *faust hat hunger und verschluckt sich an eine grete*, welches seine sechs großen und abendfüllenden Dramen der letzten Jahre versammelt, Friederike Emmerling und Stefanie von Lieven in dem darin enthaltenen Vorwort hin:

„Palmetshofers explizites Schreiben für das Spiel am Theater finde[t] zwangsläufig in der schriftlichen Form seiner Texte Niederschlag. Interpunktion und Zeilenumbruch, gewählte Schriftarten und die Anordnung des Textes auf der Seite stellen sich in den Dienst der Proben-Arbeit, der Memorierung, der Arbeit der Schauspielerinnen und Schauspieler auf der Bühne.“²²⁴

Palmetshofers Dramen beinhalten keine detaillierten Vorgaben zur Bühnenausstattung, zu den Kostümen oder zu sonstigen Requisiten. In diesen Bereichen verlässt er sich voll und ganz auf das künstlerische Handwerk der Theatermacher. Sein Eingreifen in den szenischen Arbeitsprozess ist dem verkörperten, gesprochenen Wort auf der Bühne gewidmet.²²⁵ Diese Priorität des Sprechens äußert sich dann im gewählten Schriftbild, welches dem angedachten Sprechrhythmus gerecht wird.

Das zeitgenössische Drama hat demzufolge neue Möglichkeiten der textlichen Markierung entwickelt. Diese kennzeichnen die Nahtstelle im Verhältnis von Drama und Theater. Der Typografie wird in der modernen Theater-Literatur eine größere Bedeutung beigemessen.

„Denn sie hat außer der Leseanleitung auch eine dezidiert theaterästhetische Relevanz: Die typographische Gestaltung

²²⁴ Emmerling/Lieven, „Vorwort“, S. 7.

²²⁵ Vgl. Emmerling/Lieven, „Vorwort“, S. 7.

*kann als Textqualität eigenen Rechts verstanden und als Reservoir von Impulsen für die szenische Gestaltung genutzt werden.*²²⁶

Auch Roland Schimmelpfennig zeigt sich innovativ im Umgang mit szenischen Vorgaben für die Theaterbühne. Seine Werke zeichnen sich vor allem durch die Überführung der Regieanweisungen in die Figurenrede aus. Für die Regie bedeutet das zweierlei: Zum einen kann sie diese Vorgaben kaum ignorieren oder umgehen, ohne dabei bedeutend in den Haupttext einzugreifen, zum anderen kann sie aber auf deren szenische Umsetzung im Grunde auch verzichten, da die Information, wie bei den narrativen Erzählpassagen, bereits über die gesprochene Sprache vermittelt wurde. Das alles obliegt dann der Kreativität der Theatermacher. Für Peter Michalzik stellt die Verbindung von Figurenrede und Szenenanweisung außerdem „vollkommene Sichtbarkeit“²²⁷ dar.

In Schimmelpfennigs umfassenden Werk finden Regieanweisungen in unterschiedlicher Form Anwendung. Häufig wird der Haupttext, durch kurze erklärende Einschübe zum Bühnengeschehen unterbrochen, in denen dann aber meist für den Handlungsverlauf wesentliche Hinweise gegeben werden. Außerdem dienen sie dazu, einer Fehlinterpretation des Textes vorzubeugen. In anderen, episodisch angelegten Stücken Schimmelpfennigs fallen die Szenenanweisungen ausführlicher aus, besonders in den Episoden, die ganz auf Sprechtext verzichten. Dort stellt die Regieanweisung die Grundlage für die Darstellung auf der Bühne dar. Auch für die reine Lektüre ist die Beschreibung des Bildes dann wesentlich. Die Bühnenrealität spielt bei Schimmelpfennig innerhalb des Nebentextes selten eine Rolle. Angaben wie „Auftritt von links“ oder „ab“ sind nur in wenigen seiner Stücke zu finden. Seine Dramen lesen sich vielmehr wie das Drehbuch zu einem Film. Als Leser fühlt man sich eher an den Ort des Handlungsgeschehens versetzt, als in den Zuschauerraum eines Theaters.

Zeitgenössische Dramatiker sind mit den Arbeitsmethoden des Theaterbetriebs bestens vertraut. Sie wissen, in welcher Form Regieanweisungen zu gestalten sind und wenden diese bekannten Methoden auch an. Sie haben sogar neue Wege gefunden, nahezu unbemerkt in den szenischen Transformationsprozess einzugreifen. Dabei geht es den jungen Theaterautoren aber in erster Linie nicht darum, dem Regisseur oder der Regisseurin eine genaue Anleitung für die Umsetzung auf der Theaterbühne zu liefern.

²²⁶ Bayerdörfer, „Vom Drama zum Theatertext?“, S. 8.

²²⁷ Michalzik, „Vorwort“, S. 14.

Sie erwarten vom Theater auch nicht die Verwirklichung ihres eigenen Kopfkinos. Aber sie legen großen Wert darauf, dass der von ihnen im Text angelegte Grundcharakter des Stücks erhalten bleibt. Die Intention des Textes und die durch die strukturelle Gestaltung erzielte Atmosphäre sollen gewahrt und vermittelt werden. Dabei wird den Regieteams vom Autor oder der Autorin nicht nur genügend Freiraum zur visuellen Interpretation eingeräumt, sie werden sogar – wie im Fall von Wolfram Lotz – mit nahezu unrealisierbaren Vorgaben konfrontiert.

4.4.2 Herausforderung

Der Theaterkritiker Wolfgang Kralicek schreibt am 10. September 2014 in seiner Besprechung der Wiener Inszenierung von *Die lächerliche Finsternis* in der Süddeutschen Zeitung: „Wolfram Lotz bedient das Theater nicht, er fordert es heraus. Nicht, weil er dem Medium misstraut, im Gegenteil: Er traut dem Theater alles zu.“²²⁸ Mit seinen Texten testet Lotz ganz bewusst die Möglichkeiten des Theaters aus und geht bis an die sichtbaren Grenzen seiner verfügbaren Mittel, um diese schließlich zu sprengen. Er „fordert das Theater in seiner Zeichenhaftigkeit heraus, und es macht Spaß zuzusehen, wie es sich entblättert“²²⁹, schreibt Margarete Affenzeller in *Theater der Zeit*. „Unvorstellbare, unlogische und auch unrichtige Dinge hat er in das Stück eingebaut, damit sie auf ironische Weise irritieren. [...] In dieser Ironie indes wird gleichzeitig die Tragik offenbar.“²³⁰

Lotz verlangt der Regie und dem Ensemble ein hohes Maß an Eigeninitiative und Aufmerksamkeit in der Auseinandersetzung mit seinen Stücken ab. Er begreift diese aber keineswegs als unantastbar: „Die Regie muss sich frei entscheiden können, auch gegen meinen Text“²³¹, betont Wolfram Lotz in einem Interview mit dem Magazin *profil*.

Eine Herausforderung für das Theater stellen auch die Dramen von Ewald Palmethofer dar. Jedoch sind es nicht die scheinbar unrealisierbaren Regieanweisungen wie bei Wolfram Lotz, die die künstlerisch Beteiligten an ihre Grenzen bringen. Vielmehr ist es

²²⁸ Kralicek, Wolfgang, [Theaterkritik zu ‚Die lächerliche Finsternis‘ von Wolfram Lotz am Akademietheater in Wien], *Süddeutsche Zeitung*, September 2014, zit. n. Leopold Lippert, „Neues aus dem aktuellen Krisengebiet“, *nachtkritik.de*, September 2014, nachtkritik.de/index.php?view=article&id=9944%3A2014-09-07-07-06-10&option=com_content&Itemid=40, Zugriff: 23.01.2015.

²²⁹ Affenzeller, Margarete, „In den Regenwäldern Afghanistans“, *Theater der Zeit*, 10/2014, S. 52.

²³⁰ Affenzeller, „In den Regenwäldern Afghanistans“, S. 53.

²³¹ Cerny, Karin, „Autor Wolfram Lotz fordert ein ‚unmögliches Theater‘“, *profil*, September 2014, www.profil.at/gesellschaft/autor-wolfram-lotz-unmoegliches-theater-377746, Zugriff: 03.06.2015.

seine freigeistige Auffassung von Theater und sein experimenteller Umgang mit der dramatischen Form und der gesprochenen Sprache, die die Theatermacher erfinderisch werden lassen. Andreas Beck schreibt in diesem Zusammenhang über den jungen Dramatiker:

*„Mit seinen Stücken stellt Palmetshofer nicht nur Erzählverläufe, sondern auch Theaterverabredungen in Frage, [...] im wahrsten Sinn zur Debatte. Der Dramatiker fordert seine Spielerinnen und Spieler, seine Regisseurinnen und Regisseure und sein Publikum, weil er keine Tradition oder Theater-Übereinkunft als bindend betrachtet, sondern themen- und stückbezogen neu arrangiert.“*²³²

Dabei schafft es Ewald Palmetshofer immer wieder, auf überraschende Weise die „Grenzen des Theaters mittels Sprache, Form und inhaltlicher Brisanz auszuloten.“²³³

Auch Schimmelpfennigs experimentelle Verwendung der dramatischen Form stellt die Möglichkeiten der szenischen Umsetzung infrage.²³⁴ Besonders die rasanten Schauplatzwechsel, die ausufernden Erzählpassagen und die ungewöhnlich hohe Anzahl auftretender Figuren in seinen Stücken stellen die Theatermacher vor organisatorische Probleme. Das ist von Schimmelpfennig ganz bewusst so im Text angelegt. Regie und Ensemble sollen sich an seinen szenischen Vorgaben reiben.²³⁵

Sein Stück *Vor langer Zeit im Mai* zeichnet sich nicht nur durch seine dramaturgische Gestaltung als Episodendrama, bestehend aus wiederkehrenden Regieanweisungen und einigen Kurzdialogen, die von Schimmelpfennig virtuos zusammengefügt wurden, aus. In einem Porträt über den Autor schreibt Tom Mustroph 2001 außerdem:

*„Vor langer Zeit im Mai ist auch ein Stück über das Unmögliche. Es akzeptiert keine Grenzen, setzt sich über die Gesetze der Schwerkraft hinweg und rettet sich auf famose Art und Weise ins Absurde.“*²³⁶

²³² Beck, „Nachwort“, S. 501.

²³³ Emmerling/Lieven, „Vorwort“, S. 8.

²³⁴ Vgl. Kapusta, *Personentransformation*, S. 81.

²³⁵ Vgl. Emmerling/Carstensen, „Theater ist immer Eskalation“, S. 239.

²³⁶ Mustroph, „Roland Schimmelpfennig“, S. 133.

Vorwürfen, dass einige seiner Texte zum Teil „unspielbar“ seien, begegnet Schimmelpfennig gerne mit einem Zitat des verstorbenen Theaterregisseurs Jürgen Gosch: „Alles ist auf der Bühne spielbar, solange es im Text vorkommt.“²³⁷ Anders formuliert: Solange etwas im Text beschreibbar ist, ist es auch vorstellbar und somit auf der Theaterbühne realisierbar. „Manches Unmögliche ist also machbar“²³⁸, hält Tom Mustroph in seinem Autorenporträt abschließend fest. Er fügt seinen Ausführungen über das Stück *Vor langer Zeit im Mai* aber noch einen ganz wesentlichen Gedanken zur Spielbarkeit der einzelnen Episoden an: „[V]ielleicht verliert *Vor langer Zeit im Mai* auch an Reiz, wenn jede der Szenen realisiert wird.“²³⁹ Dieser Ansicht käme dann die Auffassung Wolfram Lotz⁴ entgegen, dass die Regie frei über den Text verfügen dürfe.

Lotz, der dem Gegenwartstheater einiges abverlangt und der das Unmögliche fordert, verkennt aber keinesfalls die Realitäten. Er stellt klar:

*„Das Unmögliche kann nicht erreicht werden, aber es kann sehr wohl dorthin gegangen werden! Die ganze Wegstrecke bis direkt an die Tür der Unmöglichkeit – das ist alles veränderbare Realität.“*²⁴⁰

4.5 Intertextualität

Der Begriff Intertextualität bezeichnet das Verhältnis, in dem ein Text zu verschiedenen anderen Texten steht. Bei einem weitgefassten Verständnis von Intertextualität wird dabei davon ausgegangen, dass ein Text nie alleine für sich steht, sondern immer auch im Kontext weiterer Texte zu betrachten ist. Die Kenntnis der angesprochenen Texte kann die Rezeptionserfahrung schließlich entscheidend beeinflussen.

Besonders in literarischen Werken sind Bezüge zu vorangegangenen Texten auf verschiedenste Weise immer vorhanden. Die gesamte Leserfahrung eines Autors fließt bewusst oder unbewusst in seine Arbeit mit ein. Derartige Verweise zu vorangegangenen literarischen Werken sind selbstverständlich auch im Theater der Gegenwart präsent. Jeder Theatertext ist zwangsläufig durch die Erfahrung und das Vorwissen seines

²³⁷ Schimmelpfennig, *Ja und Nein*, S. 55.

²³⁸ Mustroph, „Roland Schimmelpfennig“, S. 134.

²³⁹ Mustroph, „Roland Schimmelpfennig“, S. 134.

²⁴⁰ Missbach, „Und Gott schuf ein großes Maschinengewehr“, S. 8.

Verfassers geprägt. Während eine Vielzahl an Bezügen sowohl vom Autor als auch von den Rezipienten unerkant bleibt, wird in der zeitgenössischen Theater-Literatur aber auch ganz explizit auf andere, meist bedeutende Texte der Theatergeschichte verwiesen. Zeitgenössische Theaterautoren beschränken sich dabei aber längst nicht mehr nur auf dramatische Schriften. Stattdessen greifen Sie auch auf die Texte anderer Medien zurück.

Für *Die lächerliche Finsternis* dienten Wolfram Lotz gleich zwei Texte als wesentliche Grundlage für die Entstehung seines als Hörspiel konzipierten Textes. Die weltberühmte Erzählung von Joseph Conrad *Herz der Finsternis* aus dem Jahr 1899, in der die europäische Kolonialpraxis thematisiert wird, stellt hierbei den Ausgangspunkt dar. Auf Grundlage dieser Novelle dreht Francis Ford Coppola achtzig Jahre später den Film *Apokalypse now*, der die Erzählung für den Vietnamkrieg adaptiert. Weitere fünfundzwanzig Jahre nach dem Film bearbeitet Wolfram Lotz den Stoff erneut. Dabei entsteht sein „Hörspiel nach Francis Ford Conrads ‚Herz der Apokalypse‘“, wie es im Untertitel heißt. Damit weist Lotz explizit auf die Verwendung von Motiven beider Ausgangstexte, aus dem Film und der Novelle, hin. „In dem Bewusstsein, dass bewusstseinsloses Schreiben, das sich der Vorbilder nicht bewusst ist, unmöglich ist, schreibt er seinen Text“²⁴¹, heißt es diesbezüglich in einer Besprechung von Joachim Lux in der Zeitschrift *Theater heute*. Lotz verschleiert seine Inspirationsquellen keineswegs, dennoch betont er, dass diese Verweise auf Conrad und Coppola nicht den Kern des Textes ausmachen:

„[I]ch erzähle die Geschichte neu, und alles, was geschrieben wird, steht immer in einem Verhältnis zur Realität und also zu unserer Gesellschaft. Und dieses Verhältnis ist das Wesentliche, nicht das zur literarischen Vorlage.“²⁴²

Auf ähnliche Weise geht auch Ewald Palmethofer vor, der Motive aus den großen klassischen Bühnenwerken entnimmt und in unsere Gegenwart transportiert. In *faust hat hunger und verschluckt sich an einer grete* knüpft er, wie der Titel bereits erahnen lässt, an Motive aus Goethes Faust-Dichtung an und überführt sie in eine vom Kapitalismus gelenkte Gesellschaft. Gleichmaßen verweisen die Stücke *hamlet ist tot. keine schwerkraft* und *räuber.schuldengental* schon in ihrem Titel auf gewisse Bezüge zu einer

²⁴¹ Lux, „Im Dunkeln“, S. 175.

²⁴² Missbach, „Und Gott schuf ein großes Maschinengewehr“, S. 7.

bestimmten literarischen Vorlag hin. Aber auch in *die unverheiratete* ist die Verschränkung der Erzählung mit dem antiken Elektra-Stoff nicht zu übersehen. Nicht nur wird eine der Protagonistinnen explizit mit der mythologischen Figur der Elektra identifiziert („ich bin Elektra“²⁴³), Palmetshofer lässt außerdem das historische Sprachmuster in seinen eigenen, charakteristischen Sprachduktus einfließen.

Auf die Frage, was ihn an den Klassikern reizt, antwortet Palmetshofer in einem Interview:

„Sie sind so etwas wie eine Folie, die schnell wieder zu verlassen ist. Von Schillers ‚Räubern‘ sind in ‚räuber.schuldengental‘ einzig die Namen der Brüder geblieben, die Situation ist vollkommen anders, der Erbschaftsstreit wird nicht zwischen den Brüdern, sondern den Generationen ausgefochten.“²⁴⁴

Deutlich wird hierbei, dass die berühmten Vorlagen auch bei Palmetshofer lediglich motivisch genutzt werden. Dem ursprünglichen Stoff entspringt ein Gedanke, der von den zeitgenössischen Autoren aufgegriffen und weitergedacht wird.

Besonders die Beschäftigung mit den klassischen Stoffen aus der griechischen Antike scheint bei den jungen Theaterautoren im Aufschwung zu sein. Die Auseinandersetzung mit den mythologischen Erzählungen und ihre Adaption für zeitgenössische Gesellschaftsproblematiken fruchten in äußerst anerkannten zeitgenössischen Theaterstücken. Aber auch Neuübersetzungen und konkrete Überarbeitungen klassischer Bühnenwerke sind durchaus keine Seltenheit mehr. Laut Performancewissenschaftlerin Katharina Pewny ist die Rückkehr des Mythischen, die aktuell im internationalen Gegenwartstheater zu verzeichnen ist, als „eine auffällige Weiterentwicklung des post-dramatischen Theaters“²⁴⁵ zu verstehen. Auch Hans-Peter Bayerdörfer erkennt die „Dominanz antiker Mythen und großer Renaissance-Dramatik in den Spielplänen“²⁴⁶ der großen und kleinen Theaterhäuser. Ihre häufige „Wiederkehr im verkleinerten Format zeitgenössischer Stoffe und Probleme, denen in im mythischen Gegenlicht

²⁴³ Palmetshofer, *die unverheiratete*, S. 455.

²⁴⁴ Paterno, Petra, „Die Kassen sind leer“, *Wiener Zeitung*, Dezember 2012, www.wienerzeitung.at/nachrichten/kultur/buehne/?em_cnt=509276, Zugriff: 21.06.2015.

²⁴⁵ Pewny, Katharina, „Mythos von Liebe und Tod. Roland Schimmelpfennigs ‚Die vier Himmelsrichtungen‘“, in: *Roland Schimmelpfennig, Die vier Himmelsrichtungen. Premiere: Samstag, 30. Juli 2011, 19.30 Uhr*, Programmheft Salzburger Festspiele 2011, Red. Margarethe Lasinger, S. 16-17.

²⁴⁶ Bayerdörfer, „Vom Drama zum Theatertext?“, S. 11.

ausdrücklich oder unterschwellig größere Konturen verliehen werden²⁴⁷, lässt ihn auch an der Verabschiedung der großen Erzählungen zweifeln, wie sie von den Literaturwissenschaftlern immer wieder prognostiziert wurde. Als Beispiel für die Aufwertung gegenwärtiger Konfliktsituationen im mythologischen Kontext führt Bayerdörfer hier die Medea-Figuration in Schimmelpfennigs *Die Frau von früher* an. Ein weiteres Beispiel wäre die „junge Frau“ in Schimmelpfennigs *Die vier Himmelsrichtungen*. Indem sie auf die schlangenhäuptige Medusa, eine weibliche Gestalt aus der griechischen Antike verweist, fungiert die „junge Frau“ als bedeutsamste Trägerin des Mythischen in diesem Text. Gleich zu Beginn des Stücks wird der Bezug zur mythischen Erzählung um die Enthauptung Medusas durch Perseus explizit hergestellt:

„DIE JUNGE FRAU Du bist Medusa, sagt er
Und ich bin Perseus,
sieh mal hier, die Sterne
sieh mal, die Locken, wie Schlangen –

Perseus hat immer etwas mit Schlangen zu tun, weil
Perseus Medusa den Kopf abgeschlagen hat, und
Medusa hatte Haare aus Schlangen. Locken aus
Schlangen.“²⁴⁸

„Diese Frauen kommen direkt aus der Antike“²⁴⁹, schreibt Theaterkritiker Peter Kümmel in *Die ZEIT*. „Diese Stücke leben von der komischen [...] oder beiläufigen [...] Verschränkung des antiken Ernstes mit dem Vulgär-Heutigen“²⁵⁰, setzt er seine Überlegungen fort. Doch worin liegt die Vorliebe zeitgenössischer Theaterautoren für die wiederholte Einbindung mythologischer Motive in ihre Texte begründet?

Der Mythos überzeugt vor allem durch die hochgradige Beständigkeit seines narrativen Kerns, der in einer einmaligen Konstellation besteht und nur eine geringfügige Variation zulässt.²⁵¹ Es handelt sich dabei um eine eigenständige Geschichte, die aufgrund ihrer Einzigartigkeit unverwechselbar erscheint. Mythen wird die Funktion zugesprochen „kulturelle Elemente als natürlich und damit als unveränderlich und gegeben erscheinen

²⁴⁷ Bayerdörfer, „Vom Drama zum Theatertext?“, S. 11.

²⁴⁸ Schimmelpfennig, *Die vier Himmelsrichtungen*, S. 445.

²⁴⁹ Kümmel, Peter, „Schatz, Medea ist da! Die Antike ist nicht vorbei: Roland Schimmelpfennigs Stück ‚Die Frau von früher‘ am Wiener Burgtheater“, *ZEIT Online*, September 2004, www.zeit.de/2004/39/Frau_v_fr_9fher, Zugriff: 26.03.15; (Orig. *DIE ZEIT* N° 39/2004).

²⁵⁰ Kümmel, „Schatz, Medea ist da!“.

²⁵¹ Vgl. Wardetzky, „Erzähler spielen oder Erzähler sein?“, S. 58.

zu lassen“.²⁵² „Mythische Erzählungen behaupten, sie seien die immerwährende Grundlage unserer Welt. Sie tun so, als wäre das, was sie erzählen, unveränderbar und ewig. Aber ich will erzählen, dass die Welt veränderbar ist“²⁵³, erklärt Wolfram Lotz diesbezüglich in einem Interview. Es geht ihm keineswegs um die bloße Adaptierung des Stoffes, sondern um die Auseinandersetzung mit den im Mythos auftauchenden Problemen. Der Grund für die Gültigkeit mythologischer Erzählungen in der heutigen Zeit ist womöglich darin zu sehen, dass sie – trotz aller Fremdheit – in exemplarischer Form immer wieder auf uns selbst verweisen:

„Es ist die Zeitlosigkeit, das historisch Gleichgültige der Bilder und Geschehnisse, die sie für die individuelle und zeitgebundene Erfahrung transparent macht. Es wird in ihnen etwas angesprochen oder ausgesprochen, das zu den Grundkonstanten unserer Daseinserfahrung gehört, etwas ‚Überzufälliges‘, Signifikantes, Arche-Typisches, also von allem Anfang und zu jeder Zeit Gültiges.“²⁵⁴

Die Rückkehr des Mythischen ist aber nicht nur auf Seiten der Autoren zu vernehmen. Auch bei den Zuhörern scheint das Interesse für die antiken Konflikte wieder geweckt worden zu sein. Kristin Wardetzky, von der das eben angeführte Zitat stammt, glaubt ein „Bedürfnis nach Diskretion und Verhüllung“ unter den Theaterbesuchern wahrnehmen zu können. Verschuldet ist diese Tendenz ihrer Ansicht nach einer gesellschaftlichen Entwicklung, die keine Tabus mehr zu kennen scheint. Die Enthüllungspraktiken des Journalismus, die Offenlegung des Privatlebens im Internet sowie die ständige Beobachtung und Überwachung privater Aktivitäten durch Großkonzerne haben Diskretion zu einem Fremdwort werden lassen. „Mythen arbeiten mit subtilen poetischen Verfahren der Verhüllung“²⁵⁵, erklärt Wardetzky. Diese stillen beim Zuschauer „das Bedürfnis nach Selbstbegegnung in der Fremdbegegnung“.²⁵⁶ Der Theaterbesucher hat demzufolge die Möglichkeit, sich auf einem diskreten Weg selbst zu offenbaren. Was Wardetzky hier beschreibt, ist ein Phänomen, was auch in der Welt des Internets zu finden ist. Die scheinbare Anonymität im Netz und die gewährte Distanz zu den Mitmenschen

²⁵² Pewny, „Mythos von Liebe und Tod“, S. 17.

²⁵³ Missbach, „Und Gott schuf ein großes Maschinengewehr“, S. 7.

²⁵⁴ Wardetzky, „Erzähler spielen oder Erzähler sein?“, S. 60.

²⁵⁵ Wardetzky, „Erzähler spielen oder Erzähler sein?“, S. 60.

²⁵⁶ Wardetzky, „Erzähler spielen oder Erzähler sein?“, S. 60.

erleichtert auf ähnliche Weise das Ausleben der eigenen Persönlichkeit, was im Internet schnell in Übermut umschlagen kann.

In seiner ausführlichen Beschäftigung mit Schimmelpfennigs *Hier und Jetzt*, weist Stefan Tigges unter anderem auf erkennbare literarische Bezüge in diesem und anderen seiner Stücke hin. Die Ausdehnung von an sich kurzen Zeitspannen zu scheinbar unendlichen Momenten sowie das wiederholte Aufzeigen gestörter Kommunikationsprozesse erinnere sowohl atmosphärisch als auch in seiner formalen Gestaltung an die Theaterästhetik Becketts und an späte Stücke Cechovs.²⁵⁷ Zudem stellt er fest:

„Neben der für Cechov spezifischen Natur- und Jahreszeitensymbolik, dem Motiv der Vergänglichkeit, der verfehlten oder unmöglichen glücklichen (Liebes-)Beziehungen und den eingebauten Störungen sowie Pausen, die die Gegenwart in die ‚weißen Flecken‘ einbrechen bzw. das Drama befreit ‚atmen‘ lassen, spielt Schimmelpfennig in *Hier und Jetzt* mit dem See-Verweis [...] möglicherweise unmittelbar auf die Möwe an.“²⁵⁸

Bei der Gestaltung der auftretenden Figuren lassen sich laut Tigges mitunter sogar Anlehnungen an die Biografien der großen Vorbilder erkennen: „Stellt Ilse in *Hier und Jetzt* fest, dass Georg Blut hustet, mag dies auch ein Verweis auf Cechov selbst sein, der schon als junger Mann an einer unheilbaren Tuberkulose-Krankheit litt.“²⁵⁹ Ebenso erinnert die bereits im Theatertext angelegte musikalische Spielästhetik, die besonders in den Inszenierungen Jürgen Goschs zum Tragen kommt, an einige Arbeiten Cechovs. Musizierende Figuren und der Einsatz bedeutungstragender Lieder spielten aber auch bei William Shakespeare eine wesentliche Rolle. Als Beispiel führt Tigges hier die Ballade vom Jäger und der roten Eule in *Ambrosia* an.²⁶⁰ Der Schwertkampf der beiden Brüder Georg und Martin in *Hier und Jetzt* ruft schnell Assoziationen zur Geschichte von Kain und Abel hervor.²⁶¹ Ähnlich verhält es sich in *Angebot und Nachfrage*. Der von den Figuren Joseph und Ruby ausgetragene Kampf mit dem feuerspeienden Drachen und dessen unverwundbar machendes Drachenblut entsprangen zweifelsohne der

²⁵⁷ Vgl. Tigges, „Der Sprung in der Scheibe, mit dem alles begann“, S. 233.

²⁵⁸ Tigges, „Der Sprung in der Scheibe, mit dem alles begann“, S. 233, Fn. 28.

²⁵⁹ Tigges, „Der Sprung in der Scheibe, mit dem alles begann“, S. 233, Fn. 28.

²⁶⁰ Vgl. Tigges, „Der Sprung in der Scheibe, mit dem alles begann“, S. 233, Fn. 28.

²⁶¹ Vgl. Tigges, „Der Sprung in der Scheibe, mit dem alles begann“, S. 236.

weitverbreiteten Nibelungensage. Der Zweikampf mit Fabelwesen und Ungeheuern stellt einen wesentlichen Bestandteil der Götter- und Heroenerzählung dar.

In *Der goldene Drache* greift Schimmelpfennig inhaltlich die Sozialparabel *Die Grille und die Ameise* von Jean de la Fontaine auf. Er adaptiert diese mittels epischer Verfremdung für eine zeitkritische Auseinandersetzung, indem er die sexuelle Ausbeutung einer asiatischen Migrantin thematisiert. Anthropomorphe²⁶² Tierfiguren sind im Gegenwartstheater durchaus keine Seltenheit und sie beschränken sich auch nicht ausschließlich auf das Kinder- und Jugendtheater. Besonders Schimmelpfennig stellt immer wieder Verbindungen zwischen den tierischen und den menschlichen Verhaltensweisen her. Auch die Verwandlung von Mensch zu Tier und umgekehrt taucht in seinen Texten wiederholt auf. Wie der Titel bereits vermuten lässt, häufen sich derartige Tierverweise in seiner *Trilogie der Tiere*. Hierfür zitiert Schimmelpfennig sogar sachliche Passagen aus dem zoologischen Nachschlagewerk *Brehms Tierleben* in Form von Fußnoten. Tierfiguren werden in der gegenwärtigen Theater-Literatur aber nicht ausschließlich metaphorisch eingesetzt. Ihre Funktion im Text geht über die offensichtliche Deutung hinaus und besteht häufig im Verweisen auf komplexere Sachverhalte bzw. Gesellschaftsproblematiken. Stefan Tigges kommt daher auch zu der folgenden Interpretation:

„Im zweiten Teil Das Reich der Tiere lässt Schimmelpfennig [...] seine Schauspieler-Figuren in Anspielung auf das Musical Der König der Löwen in Tierrollen auftreten, wobei die tierischen Rollen auch zu Karikaturen von sozialen Masken im Arbeitsalltag werden und die prekären Existenzen bzw. fragilen Subjektkonstitutionen der Schauspieler hinter den Masken transparent werden.“²⁶³

Schimmelpfennig macht demnach den Kulturbetrieb selbst zum Thema seines Stückes und integriert zusätzlich eine Tierparabel in den Text, die der Frage nachgeht, wer der bessere König im Tierreich sei.

²⁶² anthropomorph = von menschlicher Gestalt, menschenähnlich, vermenschlicht

²⁶³ Tigges, „Der Sprung in der Scheibe, mit dem alles begann“, S. 236, Fn. 32.

4.6 Fantastische Elemente

In der einschlägigen Presse wird von Roland Schimmelpfennig immer wieder als dem „Meister des magischen Realismus“²⁶⁴ berichtet. Der magische Realismus ist eine künstlerische Strömung, die erstmals in den 1920er Jahren aufkam und deren literarische Form besonders durch die Werke von García Márquez und Günther Grass geprägt ist.²⁶⁵ Die Einordnung Schimmelpfennigs in diese Kunstrichtung resultiert aus seiner Vorliebe für übernatürliche Erscheinungen innerhalb seiner Arbeiten. Ob sprechende Tiere, Drachen oder andere Fabelwesen, fantastische und mystische Elemente durchziehen sein Werk wie ein roter Faden. Der Wald und dessen Finsternis, als bevorzugter Austragungsort für ungewöhnliche Handlungssequenzen, verleiht seinen Stücken zudem etwas Düsteres und Geheimnisvolles.

Das Magische und das Irreale in Schimmelpfennigs Texten steht im Kontrast zur realistischen Tendenz seines Schreibens. Die Ebene der fiktiven Welt wird in vielen seiner Stücke durch eine zusätzliche „überreale Ebene“ erweitert.²⁶⁶ Schimmelpfennig spielt mit diesen verschiedenen Ebenen der dramatischen Handlung und lässt dabei die Grenzen zwischen Realität und Fantasie verschwimmen. Aber auch ein sehr plötzliches Umschlagen der scheinbaren Alltäglichkeit der Handlungssituation ins Surreale ist möglich. Katharina Pewny erkennt in dem Verhältnis der beiden Tendenzen eine weitere Qualität seiner Arbeiten:

„[D]ie besondere Balance von einerseits rational nachvollziehbaren, der Realität nahen und andererseits auch assoziativen, mystischen Elementen [zeichnet] Roland Schimmelpfennigs Theatertexte aus.“²⁶⁷

Es sind aber nicht allein die übernatürlichen Fantasiewesen und die märchenhaften Erscheinungen, die den Stücken Schimmelpfennigs diese magisch-mystische Atmosphäre verleihen. Ebenso trägt die gewählte Erzählstruktur ihren Teil dazu bei. Beispielsweise erwecken auch die vielfachen Vor- und Rückwärtsbewegungen im chronologischen Handlungsablauf sowie die ständigen Wechsel der Erzählperspektive

²⁶⁴ Vgl. Emmerling/Carstensen, „Theater ist immer Eskalation“, S. 242.

²⁶⁵ Emmerling/Carstensen, „Theater ist immer Eskalation“, S. 242.

²⁶⁶ Kapusta, *Personentransformation*, S. 82.

²⁶⁷ Pewny, „Mythos von Liebe und Tod“, S. 16.

„den Eindruck des Traumhaften, des Irrealen, des Unausweichlichen“²⁶⁸, so Pewny, deren Aussage sich hier speziell auf das Stück *Die vier Himmelsrichtungen* bezieht.

Auch in den Theatertexten von Wolfram Lotz schweift die Erzählung immer wieder ins Irreale ab und nimmt gelegentlich sogar absurde Ausmaße an. In *Die lächerliche Finsternis* kommt es immer wieder zum Bruch der Fiktionswirklichkeit, indem fantastische oder surrealistische Elemente Einzug in die Handlung finden. So auch in dem folgenden Auszug, in dem eine kuriose Begebenheit aus der Sicht der Figur „Hauptfeldwebel Oliver Pellner“ geschildert wird:

„PELLNER Was ist denn?

STEFAN DORSCH Sehen Sie mal!

Er hielt mir eine Hälfte der Frucht hin und deutete auf das Kerngehäuse in der Mitte.

PELLNER Das sieht ja aus wie ein Haus.

STEFAN DORSCH Ja, ja, es sieht genau aus wie das Haus, in dem ich in Bernburg aufgewachsen bin!

Pause.

Und hier, hier unten! Das sieht aus wie die Einliegerwohnung! Wie die Einliegerwohnung, in der ich mit meiner Mutter in dem Haus zur Miete gewohnt habe.

Er hatte Recht. Der untere Teil des Kerngehäuses erinnerte wirklich ein wenig an eine Einliegerwohnung.

STEFAN DORSCH Und da! Sehen Sie!

Am Rand des Kerngehäuses bildeten die Fasern des ölig-goldenen Fruchtfleisches eine Art Knäuel.

PELLNER Das könnte ein Gebüsch oder so sein.

STEFAN DORSCH Ja. Das ist die Ligusterhecke. Da habe ich immer gespielt als Kind.

Und hier, darunter, da sind die Löcher, die ich in die Erde gegraben habe, weil ich mich alleine immer so gelangweilt habe.“²⁶⁹

Obwohl das Stück durchaus einem nachvollziehbaren, kausal-logischen Handlungsschema folgt und auf übernatürliche Wesen weitestgehend verzichtet, bricht an dieser Stelle das Irreale in die Erzählung ein. Derartige Ausschweife ins Surreale verändern die Atmosphäre und auch die Rezeption eines Stücks ganz entscheidend. Sie stiften Verwirrung und führen dazu, dass die zuvor simulierte Glaubwürdigkeit der Erzählung vom Rezipienten infrage gestellt wird. Oft treten diese fantastischen oder

²⁶⁸ Pewny, „Mythos von Liebe und Tod“, S. 16.

²⁶⁹ Lotz, *Die lächerliche Finsternis*, S. 11.

surrealen Handlungselemente sehr überraschend auf und rufen dem Leser wieder in Erinnerung, dass er sich in einer Rezeptionssituation befindet. Auch hier arbeitet die moderne Theater-Literatur wieder antiillusionistisch. Die Ernsthaftigkeit, mit der diese Erscheinung in der Frucht geschildert wird, lässt die Situation zusätzlich komisch wirken.

Zu einer ganz ähnlichen Begebenheit kommt es in Schimmelpfennigs *Der goldene Drache*. Nachdem der schmerzende Zahn des kleinen Asiaten mit einer Rohrzange in der winzigen Küche des Thai-China-Vietnam-Schnellrestaurants entfernt wurde, macht sein Kollege eine befremdliche Entdeckung in der Zahnlucke des jungen Mannes²⁷⁰:

„DER MANN ÜBER SECHZIG Das gibt es nicht.

DIE JUNGE FRAU Was?

DER MANN ÜBER SECHZIG Da ist jemand –

DIE JUNGE FRAU Was?

DER MANN ÜBER SECHZIG Da ist jemand drin –

In der Zahnlucke des kleinen Chinesen sitzt eine
Gruppe von Leuten im Kreis.

DER MANN Warum rufst du nie an. Ruf uns doch an. Wir warten so sehr
auf deinen Anruf.

DIE JUNGE FRAU In der Zahnlucke, die nicht aufhört zu bluten, sitzen
meine Mutter, mein Vater, mein Onkel, meine Tante,
und noch ein paar andere Leute.

Warum rufst du nie an. Ruf uns doch an.“²⁷¹

Die Erscheinung der Familie des jungen Asiaten in dessen Zahnlucke und die der surrealistischen Miniaturwelt im Kerngehäuse der Frucht in *Die lächerliche Finsternis* sind sich in ihrer Form und Wirkungsweise sehr ähnlich, auch wenn im zweiten Beispiel der komische Effekt schwächer ist. Die fantastischen Züge und die Überschreitung der Grenze zum Surrealen in zeitgenössischen Theatertexten erinnert an das in den 1950er Jahren aufkommende absurde Theater, das als eine Weiterführung der surrealistischen Bewegung zu verstehen ist.

In der märchenhaften Erzählung *Die Zwiefachen* lässt Roland Schimmelpfennig nicht nur an Shakespeare angelehnte Liebeswirren anklingen, er verleiht dem Stück auch einen

²⁷⁰ Schimmelpfennig teilt den fünf DarstellerInnen in *Der goldene Drache* jeweils drei bis vier Rollen zu, betitelt diese aber nicht separat. Die Rolle des jungen Asiaten mit Zahnschmerzen sowie zwei weitere Handlungsfiguren werden daher von Schimmelpfennig im Text lediglich mit „Die junge Frau“ bezeichnet. Gleiches gilt für seinen Kollegen, hier als „Der Mann über sechzig“ gekennzeichnet, und seine Familie, hier kurz als „Der Mann“ beschrieben.

²⁷¹ Schimmelpfennig, *Der goldene Drache*, S. 239f.

magischen Charakter, indem er eine Kiste in die Handlung integriert, die die ewige Jugend in sich birgt. Diese verzauberte Kiste fungiert als schicksalsbeeinflussendes Element in der Erzählung. Aber auch die langsame Verwandlung von Anne und Peter, die in dem Stück *Aus den Städten in die Wälder* zu Bäumen erstarren, ist als bedeutender Höhepunkt der Handlung angelegt. Diese magisch-mystischen Elemente, wie sie auch in *Die vier Himmelrichtungen* und zahlreichen anderen seiner Theatertexte vorkommen, treten aber in unterschiedlicher Form und Bedeutung in Erscheinung. Das betont auch Danijela Kapusta, die in ihrer Beschäftigung mit dem Stück *Auf der Greifswalder Straße* auch ein kurzes Kapitel dem Fantastischen in Schimmelpfennigs Werk widmet:

*„Dabei muss man zwischen den übernatürlichen Wesen unterscheiden, die eine selbstständige Spielebene bilden und gleichberechtigt neben den anderen Figuren auftreten, und zwischen den übernatürlichen Geschehnissen, die auf unerklärbare und unerwartete Weise das Leben der Figuren verändern.“*²⁷²

Die erzielte Wirkung des Irrealen ist demzufolge auch davon abhängig, ob das Stück von Anfang an magisch konnotiert ist oder der Einbruch des Übernatürlichen unerwartet in Erscheinung tritt.²⁷³ Umso überraschender die Erzählung ins Fantastische umschlägt, umso radikaler ist auch der herbeigeführte Illusionsbruch. Dabei wird auch das Rezeptionserleben maßgeblich beeinflusst. Kapusta sieht hinter dieser Schreibweise „eine dramaturgische Strategie, die die Einheitlichkeit dieser Welt sprengt und sowohl bei dem Rezipienten als auch bei den Figuren des Stücks selbst eine Irritation und folglich auch die Befremdung hervorruft“.²⁷⁴ Ist ein Text hingegen vorab als fantasievolle oder märchenhafte Erzählung ausgewiesen, verringert dies den Befremdungseffekt, da ein Umschwung ins Übernatürliche bereits absehbar ist. Ob erwartet oder nicht, die unerklärlichen und zum Teil mystischen Phänomene bieten dem Rezipienten die Möglichkeit sich auf eine andere Realitätsebene zu begeben und bieten zudem reichlich Freiraum für Eigeninterpretationen.

²⁷² Kapusta, *Personentransformation*, S. 82.

²⁷³ Vgl. Kapusta, *Personentransformation*, S. 83.

²⁷⁴ Kapusta, *Personentransformation*, S. 84.

4.7 Selbstreflexion

Das zeitgenössische Drama erweist sich als ausgesprochen „handwerksehrlich“ und entfernt sich zunehmend von einem Theater der Illusionen.²⁷⁵ Die konsequente Offenlegung des Als-ob der Bühne und das ständige Spiel mit der Transparenz der Theatermittel sind markant für gegenwärtige Inszenierungen. Aber auch im Theater selbst sind die Illusionsbrüche bereits verankert. Dem Leser wird dabei immer wieder ins Bewusstsein gerufen, dass er sich derzeit in einer Rezeptionssituation befindet.

Eine selbstreferentielle Erzählstrategie, die bereits von Shakespeare meisterhaft umgesetzt wurde, ist die Einführung einer zweiten Fiktionsebene durch ein ‚Theater auf dem Theater‘. So beispielhaft in Schimmelpfennigs Stück *Das Reich der Tiere*. Im Zentrum der Erzählung stehen ein seit sechs Jahren täglich laufendes Tier-Stück, welches abgesetzt werden soll, und seine Darsteller, deren berufliche Existenz dadurch bedroht scheint. Aber auch Wolfram Lotz wendet in seinen Texten eine ähnliche Praxis an. In seinem Stück *Der große Marsch* wird die Bühne, für die der Text konzipiert ist, zugleich Bestandteil der Fiktion und ist Austragungsort des gesamten Handlungsgeschehens. Lotz transportiert die Ereignisse auf diese Weise in die unmittelbare Gegenwart und lässt den Rezipienten Teilnehmer einer in diesem Moment stattfindenden Aufführung werden. Das schafft eine besondere Nähe zwischen dem Publikum und dem Bühnengeschehen.

Bereits vor Beginn der Erzählung zum Ende gekommen ist das Krippenspiel, von dessen Darbietung in dem folgenden Auszug aus dem Vorspiel von Lotz’ *Einige Nachrichten aus dem All* die Rede ist:

„SCHWESTER INGE
[...]
Herzlich willkommen.
Ich möchte dem Theater danken
Wir wollen dem Theater danken
Das heißt: Die Kinder
Von der Kinderonkologie
Also von der Kinder-
Krebsstation, wie man so sagt
Des hiesigen Klinikums
Wollen dem Theater danken, dass sie

²⁷⁵ Diesen Begriff verwendet Franz Wille für die Inszenierung von Lotz’ *Die lächerliche Finsternis* im Wiener Akademietheater im Herbst 2014. Wille, Franz, „Lächerlich und nicht zum Lachen“, *Theater heute*, 10/2014, S. 27.

Auch einmal Schauspieler sein dürfen
Gerade für die Kinder
Ist es wichtig, sich auszuprobieren.
Ich hoffe, Ihnen, verehrtes Publikum, gefällt unsere kleine
Darbietung. Seien Sie nicht böse, wenn nicht alles so klappt, wie es
sollte, wenn alles drunter und drüber geht und nichts funktioniert. Es
sind eben Kinder, das ist eben kein richtiges Theater. *Pause.* Es ist
eben kein richtiges Theater.²⁷⁶

Was aus diesem Beispiel ebenfalls hervorgeht, sind Anspielungen auf den Kulturbetrieb, den institutionellen Rahmen, in dem Theater stattfindet. Die junge Generation von Autoren schreibt ihre Stücke explizit für die Bühne und setzt sich auch innerhalb ihrer Texte mit dessen Produktionsbedingungen auseinander. Zeitgenössische Stücke weisen mit Vorliebe auf die ökonomischen und kulturellen Umstände ihrer Entstehung hin. Die Autoren schrecken auch nicht davor zurück, die Institution Theater grundlegend kritisch zu hinterfragen oder umgekehrt die Debatte um den Sinn des Schauspiels ironisch darzulegen:

„WILHELM Daß sie auf unseren Brettern, von dir gefällt, von mir gehobelt, spielen können, ist das kein Nutzen oder Sinn?
ERNST Der Nutzen von deren Spiel, den will ich wissen!
WILHELM So –
ERNST Was?
WILHELM Was weiß ich den Nutzen von dem Spiel! Ich soll den Boden bauen, das ist alles –
ERNST Das ist kein Nutzen! Dafür haßt dich der Wald mit seinen Bäumen, die ich für dich schlagen soll – daß du die Wohnung ihnen nimmst ohne den geringsten Sinn.
WILHELM Du kennst doch die Bühne nicht! Aber als ich jung war, habe ich einmal ein Schauspiel gesehen – das war wunderbar. Das war das Schönste, was ich in meinem Leben je erlebt habe. Sogar ein Wald war damals auf dem Theater, Bäume!
ERNST Geh in dein Unglück, dummer Mann, geh blinden Auges zu! Doch such dir einen anderen, der dir das Holz für diesen Boden fällt, ich bin es nicht!²⁷⁷

²⁷⁶ Lotz, *Einige Nachrichten an das All*, S. 106.

²⁷⁷ Schimmelpfennig, Roland, *Aus den Städten in die Wälder, aus den Wäldern in die Städte*, in: Ders., *Die Frau von früher. Stücke 1994-2004*, Frankfurt: Fischer ²2009, S. 233; (Orig. 2004).

Der selbstreferentielle Charakter des Gegenwartstheaters äußert sich aber nicht allein in der reinen Thematisierung innerhalb der Erzählfiktion. Diese wird nämlich von den Autoren permanent durchbrochen, um sich als Illusion zu erkennen zu geben. Es wird eine Rezeptionssituation geschaffen, in der sich der Leser bzw. Zuschauer und die Spielfiguren ihrer gegenseitigen Anwesenheit (im Theatersaal) bewusst sind. Der Theatertext offenbart sich als das, was er ist, und nimmt Bezug auf seinen Entstehungsprozess, das Schreiben. Besonders Lotz weist in seinen Stücken gerne ausdrücklich auf die Tatsache hin, dass es sich hierbei um eine Erzählung, eine Geschichte, eben um ein Theaterstück handelt:

„PURL SCHWEITZKE Du hast doch gar keine Erinnerungen.

LUM Warum denn nicht?

PURL SCHWEITZKE Weil du ... weil wir beide nur Figuren in einem Theaterstück sind.

LUM Meinst du?

PURL SCHWEITZKE Ja.

LUM Und warum habe ich das dann eben erzählt?

PURL SCHWEITZKE Weil der Text so ist. Du hast ihn aufgesagt.

Pause.

LUM Und die Katzen? Die gab es nie?

Purl Schweitzke schüttelt den Kopf.

Aber...

PURL SCHWEITZKE Was denn?

LUM Was machen wir denn dann hier?

PURL SCHWEITZKE Na, wir sind eben hier.

LUM Und was soll das heißen?

PURL SCHWEITZKE Das soll heißen, dass wir sind und, na ja, eben hier.

LUM Und es gibt uns nur hier?

PURL SCHWEITZKE Ja, wo soll es uns auch sonst geben ...

LUM Ich weiß nicht. Und jetzt?

PURL SCHWEITZKE Was und jetzt?

LUM Na, was geschieht jetzt?

PURL SCHWEITZKE Keine Ahnung.

LUM Aber irgendwas muss doch jetzt geschehen.

PURL SCHWEITZKE Na ja, irgendwas wird wohl schon geschehen.

LUM Und wer bestimmt, was jetzt geschieht?

PURL SCHWEITZKE Ich weiß nicht. Vielleicht das Stück.

LUM Und was bestimmt es jetzt?

PURL SCHWEITZKE Ich weiß es nicht. Scheinbar nicht viel.

LUM Aber ich meine, es muss doch eine Handlung haben?

PURL SCHWEITZKE Was weiß ich. Woher soll ich denn wissen, ob es eine Handlung hat?

LUM Na ja, es muss doch irgendeinen Sinn machen, dass wir hier sind.

Auch finden sich in *Die lächerliche Finsternis* zwei Tagebucheinträge des Autors wieder, die sich durch ihre Form von der eigentlichen Erzählstruktur gänzlich abheben. Diese Einträge geben einen Einblick in den Schreibprozess des vorliegenden Stücks und zu den Überlegungen des Autors, dessen Präsenz an dieser Stelle wie in nahezu allen seiner Stücke, in den Vordergrund rückt. Sogar Lotz selbst tritt als Figur in seinen Texten in seiner Funktion als Autor auf.

Ob auf der Bühne oder bei der reinen Lektüre, dem Rezipienten wird die ‚Gemachtheit‘ des Theaters auf unterschiedlichste Weise immer wieder vor Augen geführt. Dieser genießt das Spiel mit den offenen Karten und ist auch durch die direkte Adressierung viel stärker in die Narration involviert.²⁷⁹ „Die Illusion der Bühne ist eine Illusion, die nur deshalb beglaubigt wird, weil sie sich als Illusion zu erkennen gibt“²⁸⁰, schreibt der Theatermacher Jörg Baesecke in seinen Ausführungen zum Erzähltheater.

Der transparente Umgang gegenwärtiger Dramen mit den Mitteln des Theaters und der Erzählung, die ständige Zurschaustellung des Herstellungsprozesses, kann als „radikale Rückbesinnung auf sich selbst als Medium“²⁸¹ gedeutet werden. Auch Roland Schimmelpfennig vertritt diese Tendenz zur vollkommenen Sichtbarmachung in seinen *Vorlesungen über Dramatik*:

*„Theater ist eine direkte Kunstform. Theater ist eine Kunst, die sich bei ihrer Herstellung durch Schauspieler zusehen lässt. Spielen und Geschichten gehören untrennbar zusammen. Etwas Schöneres gibt es für mich nicht – solange das Theater nicht anfängt, mir etwas vorzumachen.“*²⁸²

²⁷⁸ Lotz, *Einige Nachrichten an das All*, S. 110f.

²⁷⁹ Vgl. Baesecke, „Erzähltheater – Fragen an eine Form“, S. 44.

²⁸⁰ Baesecke, „Erzähltheater – Fragen an eine Form“, S. 53.

²⁸¹ Vgl. Baesecke, „Erzähltheater – Fragen an eine Form“, S. 53. Die Formulierung wurde hier in einem leicht abweichenden Kontext verwendet.

²⁸² Schimmelpfennig, *Ja und Nein*, S. 72.

5. FAZIT

In der gegenwärtigen Theaterlandschaft stehen zeitgenössische Dramentexte junger Autoren ebenso auf den Spielplänen großer und kleiner Theaterhäuser wie die Klassiker der verschiedenen Epochen. Es gibt zahlreiche Initiativen zur Förderung junger Dramatiker und auch ein reges Interesse von Seiten der Autoren, diese Möglichkeiten zu ergreifen. Dennoch erlangen Theaterstücke heutzutage nur selten den Ruhm, den sie zu anderen Zeiten der Theatergeschichte erfuhren, und nur wenigen der Nachwuchsdramatiker gelingt es, sich langfristig einen Namen in diesem Kulturbetrieb zu verschaffen.

Der Text hat im Zuge der Entliterarisierung des Theaters und der Emanzipation der Regie über den Text an Bedeutung verloren. Außerdem hat sich das Theater längst von einer reinen Bebilderung der Textvorlage distanziert. Da es scheinbar kein Publikum dafür gibt, werden zeitgenössische Theatertexte in der Regel auch nicht mehr einzeln publiziert.

Da sich die junge Generation beim Verfassen neuer Stücke sehr erfolgreich an der großen Palette dramatischer, aber auch antidramatischer Elemente bedient und dabei gattungsübergreifende Mischformen dramatischer Texte entstehen, plädiert Gerda Poschmann für die Verwendung der Bezeichnung „Theatertext“. Diese ist in der theoretischen Beschäftigung mit zeitgenössischer Dramatik ohnehin bereits weit verbreitet und markiert die dem Text inhärente Theatralität als wesentliches Merkmal des erweiterten Gattungsbegriffs, dem das klassische Drama als Untergattung zuzuordnen ist. In dem noch sehr jungen Forschungsgebiet der transgenerischen Narratologie, das sich mit der literarischen Überschreitung von Gattungsgrenzen beschäftigt, wird bereits eine Forderung nach einer Narratologie des Dramas vernehmbar. Diese resultiert aus der zunehmenden Tendenz zur Integration episch-narrativer Strukturen in den Dramentexten. Die transgenerische Erzähltheorie steht zwar noch am Anfang ihrer Entwicklung, es zeichnet sich aber bereits ein Trend zur Überarbeitung der klassischen Unterteilung der Literatur in die drei Gattungsbereiche Epik, Lyrik und Dramatik ab.

Bei der Gestaltung ihrer Texte gehen junge Theaterautoren sehr bewusst mit der Sprache um. Oftmals ist gerade das, was nicht ausgesprochen wird, von größter Bedeutung. Auch der aus dem antiken Theater bekannte Chor wird in abgewandelter Form wieder aufgegriffen. Auffällig im Gegenwartstheater ist die Vorliebe für aussagekräftige

Monologpassagen, die im Kontrast zu den reduzierten Dialogpartien stehen. Die narrative Geschehensdarstellung gestattet es den Autoren Abkürzungen zu nehmen und ermöglicht eine vereinfachte Darstellung des Handlungsgeschehens.

Zeitgenössische Dramatik weist eine Bandbreite von Formexperimenten auf. Der ambitionierte Umgang mit Zeitstrukturen und die Aufhebung der Linearität ist eines der wesentlichsten Merkmale gegenwärtiger Schreibstrategien für das Theater. Sprunghafte Zeitkonzepte machen die Rezeption sowohl für den Leser als auch für den Theaterbesucher bedeutend spannender, da seine Aufmerksamkeit gefordert wird. Das Handlungsgeschehen ist deutlich reduziert und häufig auf einen kurzen Zeitraum begrenzt. Die Ausdehnung der Zeit erfolgt hingegen über ausufernde Erzählpassagen. Obwohl die Dramatiker unserer Zeit nach wie vor mit Methoden der dramatischen Darstellung arbeiten, haben sie sich in vielerlei Hinsicht von den Konventionen des klassischen Dramas befreit. So ist die Erzählung längst nicht mehr nur auf einem Haupthandlungsstrang aufgebaut, sondern exponiert sich als Dramaturgie des Ausschnitts. Kurze Episoden und Erzählfragmente werden rhythmisch aneinander gereiht, ohne dass zwangsweise ein kausal-logischer Zusammenhang gegeben sein muss.

Zeitgenössische Theatertexte haben sich an die Sehgewohnheiten der Rezipienten angepasst und arbeiten mit wirkungsvollen Dramaturgien aus anderen Medienformaten, besonders aus der Film- und Fernsehwelt. Dies äußert sich vordergründig in ihrem chronologischen Handlungsverlauf. Parallel erfolgende Handlungsstränge werden ähnlich wie im Film aneinander montiert und so der Eindruck von Gleichzeitigkeit erweckt. Die Autoren haben auch die filmische Suspense für den Theatertext adaptiert und spielen bevorzugt mit der Erwartungshaltung des Lesers. Dessen Rezeptionserleben soll auf diesem Weg intensiviert werden. Es gelingt ihnen sogar mittels Sprache, Verfahren derameratechnik wie beispielsweise den Zoom oder die Kamerafahrt zu imitieren.

Die vom Autor konzipierten Leerstellen im Text sind sowohl sprachlicher als auch dramaturgischer Natur. Es handelt sich dabei um bewusst gesetzte Auslassungen in der Erzählung, die den Rezipienten immer wieder vor neue Rätsel stellen. Die Lücken können bzw. müssen vom Leser selbst gefüllt werden und geben Raum zur freien Interpretation ohne eindeutige Lösung.

Die wachsende Anzahl der Dramatis Personae innerhalb eines Stückes ist ein weiteres Merkmal zeitgenössischer Dramatik. Diese sind mehrheitlich skizzenhaft angelegt und nicht in ihrer Gänze psychologisch konzipiert. Charakter und Intention einer Figur kann unter anderem aus der Figurenrede vom Leser selbst erschlossen werden. Anstatt einer „Heldenfigur“ stehen in der modernen Theater-Literatur meist mehrere Schicksale gleichberechtigt nebeneinander. Die Theaterautoren unserer Zeit neigen dazu, bei einer Vielzahl auftretender Figuren, die Aufteilung der Rollen auf eine begrenzte Anzahl von Darstellern selbstständig vorzunehmen. Damit greifen sie bereits im Text der Inszenierungsarbeit vorweg.

Mit Regieanweisungen wird von den Theaterautoren sehr unterschiedlich verfahren, vom Verzicht auf jeglichen Nebentext bis hin zu ausgesprochen detaillierten Anweisungen, die keineswegs bindend sind und deren Ernsthaftigkeit infrage zu stellen ist. Zum einen werden Regieanweisungen in die Figurenrede überführt, zum anderen haben sich die jungen Dramatiker über die typographische Gestaltung eine Möglichkeit geschaffen, differenzierte textliche Markierungen vorzunehmen. Mit scheinbar unrealisierbaren Vorgaben fordern sie die Kreativität und die Entscheidungsfähigkeit der Theatermacher heraus. Die Akzeptanz der ästhetischen Wechselwirkung spiegelt die Offenheit der Kunstform wider. Das Verhältnis von Autor und Regie lässt sich allgemein als eine sich gegenseitig befruchtende Arbeitsbeziehung beschreiben.

Zeitgenössische Theatertexte bemühen sich nicht, ihre Vorbilder zu leugnen. Sie verweisen mitunter explizit auf die prägenden literarischen Werke, deren Motive im Text aufgegriffen werden. Besonders die Beschäftigung mit mythologischen Erzählungen aus dem antiken Griechenland erfreut sich im Gegenwartstheater großer Beliebtheit. Der Mythos zeichnet sich nicht nur durch die Beständigkeit seines narrativen Kerns aus, er scheint gegenwärtig auch das Bedürfnis nach Verhüllung und Diskretion in der Gesellschaft zu stillen. Die Theaterautoren verleihen den im Text behandelnden Konfliktsituationen eine mythische Gestalt und lassen ihn so in exemplarischer Form auf uns selbst verweisen.

Trotz einer realistischen Tendenz in der gegenwärtigen Theater-Literatur nehmen die fantastischen und mystischen Elemente in der dramatischen Erzählung zu. Sie lassen die Grenze zwischen Realität und Fantasie verschwimmen und die Handlung gelegentlich ins Surreale abschweifen. Der unerwartete Einbruch des Irrealen in die ansonsten realistische Erzählung kann die Rezeption entscheidend verändern und den Rezipient die

Glaubwürdigkeit des Vermittelten infrage stellen lassen. In dem es den Leser oder den Zuschauer an die momentane Rezeptionssituation erinnert, arbeiten moderne Theatertexte antiillusionistisch.

Aufgrund der Bandbreite dramatischer Formen im Theater der Gegenwart lässt sich kein Rezept für das zeitgenössische Drama erstellen. Obwohl sich keine eindeutige Entwicklungsrichtung abzeichnet, sind durchaus Parallelen und Tendenzen erkennbar. Die Texte junger Dramatiker bewegen sich zwischen Tradition und Avantgarde und erweisen sich angesichts ihres Erzählcharakters auch als reizvolle und unterhaltsame Lektüre.

Meine zu Beginn dieser Arbeit aufgestellte These, dass das zeitgenössische Drama eine Herausforderung für den Rezipienten und die Theatermacher darstellt, stößt zwar auf Widersprüche, konnte aber in vielerlei Hinsicht untermauert werden. Das zeitgenössische Drama testet die Grenzen des Theaters und versucht diese zu überwinden. Der transparente Umgang mit den Theatermitteln und das Spiel mit den Eigenheiten des Mediums sind wesentliche Kennzeichen gegenwärtiger dramatischer Schreibweisen. Diese zielen in erster Linie auf eine intensiviertere Rezeptionserfahrung und die aktivere Teilnahme sowohl des Theaterbesuchers als auch des Lesers ab.

Die Erkenntnisse meiner Untersuchung lassen sich nicht flächendeckend anwenden, sondern resultieren lediglich aus der Analyse der Werke der von mir im Vorhinein ausgewählten Autoren Roland Schimmelpfennig, Ewald Palmetshofer und Wolfram Lotz. Diese Arbeit bietet nur einen Überblick über die sichtbar werdenden Tendenzen dramatischen Schreibens. Die tiefergehende Auseinandersetzung mit den einzelnen von mir behandelten Aspekten im Rahmen weiterer theoretischer Abhandlungen wäre von Interesse. Auch die Narratologie des Dramas ist ein vielversprechendes Forschungsgebiet, das noch weitgehend unerschlossen ist.

6. LITERATURVERZEICHNIS

- Affenzeller, Margarete, „In den Regenwäldern Afghanistans“, *Theater der Zeit*, 10/2014, S. 52-53.
- Baesecke, Jörg, „Erzähltheater – Fragen an eine Form“, in: *Die Kunst des Erzählens. Festschrift für Walter Scherf*, Hg. Helge Gerndt/Kristin Wardetzky, Potsdam: Verlag für Berlin-Brandenburg 2002, S. 42-50.
- Bayerdörfer, Hans-Peter (Hg.), *Vom Drama zum Theatertext? Zur Situation der Dramatik in Ländern Mitteleuropas*, Tübingen: Niemeyer 2007.
- Bayerdörfer, Hans-Peter, „Vom Drama zum Theatertext? Unmaßgebliches zur Einführung“, in: *Vom Drama zum Theatertext? Zur Situation der Dramatik in Ländern Mitteleuropas*, Hg. Ders., Tübingen: Niemeyer 2007, S. 1-14.
- Bayerdörfer, Hans-Peter, „Zurück zu ‚großen Texten‘? Dramaturgie im heutigen Erzähltheater“, in: *Das Drama nach dem Drama. Verwandlungen dramatischer Formen in Deutschland seit 1945*, Hg. Artur Pelka/Stefan Tigges, Bielefeld: transcript 2011, S. 159-181.
- Beck, Andreas, „Nachwort“, in: Ewald Palmethofer, *faust hat hunger und verschluckt sich an einer grete. Dramen*, Frankfurt a.M.: Fischer 2015, S. 495-502.
- Berger, Jürgen, „Nach Schmerzpunkten suchen – Gespräch mit dem Autor und Regisseur Roland Schimmelpfennig“, *Goethe-Institut e.V.*, Dezember 2009, www.goethe.de/ins/al/tir/kuenste/theater/szene/de5385940.htm, Zugriff: 31.05.2015.
- Birgfeld, Johannes, „Nachwort“, in: Roland Schimmelpfennig, *Ja und Nein. Vorlesungen über Dramatik*, Berlin: Theater der Zeit 2014, S. 96-109.
- Birkenhauer, Theresia, „Zwischen Rede und Sprache, Drama und Text: Überlegungen zur gegenwärtigen Diskussion“, in: *Vom Drama zum Theatertext? Zur Situation der Dramatik in Ländern Mitteleuropas*, Hg. Hans-Peter Bayerdörfer, Tübingen: Niemeyer 2007, S. 15-23.
- Carstensen, Uwe B./Stefanie von Lieven (Hg.), *Theater Theater. Aktuelle Stücke 24*, Frankfurt a.M.: Fischer 2013.
- Cerny, Karin, „Autor Wolfram Lotz fordert ein ‚unmögliches Theater‘“, *profil*, September 2014, www.profil.at/gesellschaft/autor-wolfram-lotz-unmoegliches-theater-377746, Zugriff: 03.06.2015.
- Cerny, Karin, „Neues Drama über Österreichs Vergangenheit: Liebe, Schuld, Verdrängen“, *Spiegel Online*, Dezember 2014, www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/ewald-palmethofer-die-unverheiratete-am-akademietheater-wien-a-1008397.html, Zugriff: 12.04.2015.
- Deutsch-Schreiner, Evelyn, „Österreich“, in: *Vom Drama zum Theatertext? Zur Situation der Dramatik in Ländern Mitteleuropas*, Hg. Hans-Peter Bayerdörfer, Tübingen: Niemeyer 2007, S. 243-248.

- Emmerling, Friederike/Stefanie von Lieven, „Vorwort“, in: Ewald Palmethofer, *faust hat hunger und verschluckt sich an einer grete. Dramen*, Frankfurt a.M.: Fischer 2015, S. 7-8.
- Emmerling, Friederike/Uwe B. Carstensen, „Theater ist immer Eskalation. Ein Gespräch mit Roland Schimmelpfennig“, in: Roland Schimmelpfennig, *Trilogie der Tiere. Stücke*, Frankfurt a.M.: Fischer 2007, S. 229-243.
- Englhart, Andreas, „Junge Stücke am Ende der Geschichte? Die Dramatik junger AutorInnen und der Verlust der Utopie“, in: *Das Drama nach dem Drama. Verwandlungen dramatischer Formen in Deutschland seit 1945*, Hg. Artur Pelka/Stefan Tigges, Bielefeld: transcript 2011, S. 311-325.
- Gerndt Helge/Kristin Wardetzky (Hg.), *Die Kunst des Erzählens. Festschrift für Walter Scherf*, Potsdam: Verlag für Berlin-Brandenburg 2002.
- Hausbei, Kerstin, „Roland Schimmelpfennigs Vorher/Nachher: Zapping als Revival der Revueform?“, in: *Dramatische Transformationen. Zu gegenwärtigen Schreib- und Aufführungsstrategien im deutschsprachigen Theater*, Hg. Stefan Tigges, Bielefeld: transcript 2008, S. 43-52.
- Kapusta, Danijela, „Epische Erzähltechniken in der deutschen Gegenwartsdramatik. Eine Untersuchung der gattungsauflösenden Schreibverfahren“, *Zagreber Germanistische Beiträge. Jahrbuch für Literatur- und Sprachwissenschaft*, 20 (2011), S. 139-150.
- Kapusta, Danijela, *Personentransformation. Zur Konstruktion und Dekonstruktion der Person im deutschen Theater der Jahrtausendwende*, München: Herbert Utz 2011.
- Keim, Katharina, *Theatralität in den späten Dramen Heiner Müllers*. Tübingen: Niemeyer 1998.
- Kralicek, Wolfgang, [Theaterkritik zu ‚Die lächerliche Finsternis‘ von Wolfram Lotz am Akademietheater in Wien], *Süddeutsche Zeitung*, September 2014, zit. n. Leopold Lippert, „Neues aus dem aktuellen Krisengebiet“, *nachtkritik.de*, September 2014, nachtkritik.de/index.php?view=article&id=9944%3A2014-09-07-07-06-10&option=com_content&Itemid=40, Zugriff: 23.01.2015.
- Kümmel, Peter, „Schatz, Medea ist da! Die Antike ist nicht vorbei: Roland Schimmelpfennigs Stück ‚Die Frau von früher‘ am Wiener Burgtheater“, *ZEIT Online*, September 2004, www.zeit.de/2004/39/Frau_v_fr_9fher, Zugriff: 26.03.15; (Orig. *DIE ZEIT* N° 39/2004).
- Lasinger, Margarethe (Red.), *Roland Schimmelpfennig, Die vier Himmelsrichtungen. Premiere: Samstag, 30. Juli 2011, 19.30 Uhr*, Programmheft Salzburger Festspiele 2011, S. 15-19.
- Lippert Leopold, „Neues aus dem aktuellen Krisengebiet“, *nachtkritik.de*, September 2014, nachtkritik.de/index.php?view=article&id=9944%3A2014-09-07-07-06-10&option=com_content&Itemid=40, Zugriff: 23.01.2015.
- Lotz, Wolfram, „Das unmögliche Theater“, *Theatertreffen-Blog*, Mai 2010, theatertreffen-blog.de/tt10/2010/05/12/das-unmogliche-theater, Zugriff: 28.06.2015.

- Lotz, Wolfram, „Rede zum unmöglichen Theater“, in: Ders., *Monologe*, Hg. Jörn Dege/Mathias Zeiske, Leipzig: Spector Books 2014, S. 61-66.
- Lotz, Wolfram, *Der große Marsch*, in: *Theater Theater. Aktuelle Stücke 24*, Hg. Uwe B. Carstensen/Stefanie von Lieven, Frankfurt a.M.: Fischer 2013, S. 107-164.
- Lotz, Wolfram, *Die lächerliche Finsternis*, *Theater heute*, Beiheft „Das Stück“, 10/2014.
- Lotz, Wolfram, *Einige Nachrichten aus dem All*, in: *Theater Theater. Aktuelle Stücke 22*, Hg. Uwe B. Carstensen/Stefanie von Lieven, Frankfurt a.M.: Fischer 2013, S.103-168.
- Lotz, Wolfram, *Monologe*, Hg. Jörn Dege/Mathias Zeiske, Leipzig: Spector Books 2014.
- Lux, Joachim, „Im Dunkeln“, *Theater heute. Jahrbuch 2013*, S. 175-176.
- Maiworm, Judith, „Vorbemerkung zur spanischen Übersetzung von ‚Ja und Nein‘“, in: Roland Schimmelpfennig, *Ja und Nein. Vorlesungen über Dramatik*, Berlin: Theater der Zeit 2014, S. 6-7.
- Michalzik, Peter, „Dramen für ein Theater ohne Drama. Traditionelle neue Dramatik bei Rinke, von Mayenburg, Schimmelpfennig und Bärfuss“, in: *Dramatische Transformationen. Zu gegenwärtigen Schreib- und Aufführungsstrategien im deutschsprachigen Theater*, Hg. Stefan Tigges, Bielefeld: transcript 2008, S. 31-42.
- Michalzik, Peter, „Vorwort“, in: Roland Schimmelpfennig, *Die Frau von früher. Stücke 1994-2004*, Frankfurt: Fischer 2009, S. 7-16; (Orig. 2004).
- Missbach, Klaus, „Und Gott schuf ein großes Maschinengewehr. Wolfram Lotz im Gespräch mit Klaus Missbach“, *Das Burgtheater Magazin*, Oktober/November 2014, S. 6-8.
- Muny, Eike, *Erzählperspektive im Drama. Ein Beitrag zur transgenerischen Narratologie*, München: Iudicium 2008.
- Mustroph, Tom, „Roland Schimmelpfennig. Der Vielseitige“, in: *Stück-Werk 3. Neue deutschsprachige Dramatik*, Hg. Christian Weiler/Harald Müller, Berlin: Theater der Zeit 2001, S. 133-137.
- Nünning, Ansgar/Roy Sommer, „Drama und Narratologie: Die Entwicklung erzähltheoretischer Modelle und Kategorien für die Dramenanalyse“, in: *Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär*, Hg. Vera Nünning/Ansgar Nünning, Trier: Wissenschaftlicher Verlag 2002, S. 105-128.
- Nünning, Vera/Ansgar Nünning (Hg.), *Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär*, Trier: Wissenschaftlicher Verlag 2002.
- Palmethofer, Ewald, *die unverheiratete*, in: Ders., *faust hat hunger und verschluckt sich an einer grete. Dramen*, Frankfurt a.M.: Fischer 2015, S. 377-470.
- Palmethofer, Ewald, *faust hat hunger und verschluckt sich an einer grete. Dramen*, Frankfurt a.M.: Fischer 2015.
- Palmethofer, Ewald, *faust hat hunger und verschluckt sich an einer grete*, in: Ders., *faust hat hunger und verschluckt sich an einer grete. Dramen*, Frankfurt a.M.: Fischer 2015, S. 137-212.

- Palmetshofer, Ewald, *hamlet ist tot. keine schwerkraft*, in: Ders., *faust hat hunger und verschluckt sich an einer grete. Dramen*, Frankfurt a.M.: Fischer 2015, S. 65-135.
- Palmetshofer, Ewald, *räuber.schuldengenital*, in: Ders., *faust hat hunger und verschluckt sich an einer grete. Dramen*, Frankfurt a.M.: Fischer 2015, S. 283-376.
- Palmetshofer, Ewald, *tier. man wird doch bitte unterschicht*, in: Ders., *faust hat hunger und verschluckt sich an einer grete. Dramen*, Frankfurt a.M.: Fischer 2015, S. 213-282.
- Palmetshofer, Ewald, *wohnen. unter glas*, in: Ders., *faust hat hunger und verschluckt sich an einer grete. Dramen*, Frankfurt a.M.: Fischer 2015, S. 9-63.
- Paterno, Petra, „Die Kassen sind leer“, *Wiener Zeitung*, Dezember 2012, www.wienerzeitung.at/nachrichten/kultur/buehne/?em_cnt=509276, Zugriff: 21.06.2015.
- Pelka Artur/Stefan Tigges (Hg.), *Das Drama nach dem Drama. Verwandlungen dramatischer Formen in Deutschland seit 1945*, Bielefeld: transcript 2011.
- Pewny, Katharina, „Mythos von Liebe und Tod. Roland Schimmelpfennigs ‚Die vier Himmelsrichtungen‘“, in: *Roland Schimmelpfennig, Die vier Himmelsrichtungen. Premiere: Samstag, 30. Juli 2011, 19.30 Uhr*, Programmheft Salzburger Festspiele 2011, Red. Margarethe Lasinger, S. 15-19.
- Poschmann, Gerda, *Der nicht mehr dramatische Theater text. Aktuelle Bühnenstücke und ihre dramaturgische Analyse*, Tübingen: Niemeyer 1997.
- Schimmelpfennig, Roland, „Ein Schwarm Vögel. Roland Schimmelpfennig preist Jürgen Gosch und Johannes Schütz zur Verleihung des Theaterpreises Berlin der Stiftung Preußische Seehandlung am 3. Mai 2009“, *Theater heute*, 6/2009, S. 38-39.
- Schimmelpfennig, Roland, *An und Aus*, in: *Theater Theater. Aktuelle Stücke 24*, Hg. Uwe B. Carstensen/Stefanie von Lieven, Frankfurt a.M.: Fischer 2013, S. 255-322.
- Schimmelpfennig, Roland, *Auf dem Weg zu Persephone*, in: Ders., *Der goldene Drache. Stücke 2004-2011*, Frankfurt: Fischer 2013, S. 549-640; (Orig. 2011).
- Schimmelpfennig, Roland, *Auf der Greifswalder Straße*, in: Ders., *Der goldene Drache. Stücke 2004-2011*, Frankfurt: Fischer 2013, S. 7-78; (Orig. 2011).
- Schimmelpfennig, Roland, *Aus den Städten in die Wälder, aus den Wäldern in die Städte*, in: Ders., *Die Frau von früher. Stücke 1994-2004*, Frankfurt: Fischer 2009, S. 225-278; (Orig. 2004).
- Schimmelpfennig, Roland, *Der goldene Drache*, in: Ders., *Der goldene Drache. Stücke 2004-2011*, Frankfurt: Fischer 2013, S. 203-250; (Orig. 2011).
- Schimmelpfennig, Roland, *Der goldene Drache. Stücke 2004-2011*, Frankfurt: Fischer 2013; (Orig. 2011).
- Schimmelpfennig, Roland, *Die arabische Nacht*, in: Ders., *Die Frau von früher. Stücke 1994-2004*, Frankfurt: Fischer 2009, S. 305-342; (Orig. 2004).
- Schimmelpfennig, Roland, *Die Frau von früher*, in: Ders., *Die Frau von früher. Stücke 1994-2004*, Frankfurt: Fischer 2009, S. 639-686.; (Orig. 2004).

- Schimmelpfennig, Roland, *Die Frau von früher. Stücke 1994-2004*, Frankfurt: Fischer 2009; (Orig. 2004).
- Schimmelpfennig, Roland, *Die vier Himmelsrichtungen*, in: Ders., *Der goldene Drache. Stücke 2004-2011*, Frankfurt: Fischer 2013, S. 443-508; (Orig. 2011).
- Schimmelpfennig, Roland, *Ende und Anfang*, in: Roland Schimmelpfennig, *Trilogie der Tiere. Stücke*, Frankfurt a.M.: Fischer 2007, S. 157-227.
- Schimmelpfennig, Roland, *Fisch um Fisch*, in: Ders., *Die Frau von früher. Stücke 1994-2004*, Frankfurt: Fischer 2009, S. 17-46; (Orig. 2004).
- Schimmelpfennig, Roland, *Ja und Nein. Vorlesungen über Dramatik*, Berlin: Theater der Zeit 2014.
- Schimmelpfennig, Roland, *Keine Arbeit für die junge Frau im Frühlingskleid*, in: Ders., *Die Frau von früher. Stücke 1994-2004*, Frankfurt: Fischer 2009, S. 97-132; (Orig. 2004).
- Schimmelpfennig, Roland, *Vorher/Nachher*, in: Ders., *Die Frau von früher. Stücke 1994-2004*, Frankfurt: Fischer 2009, S. 399-462.; (Orig. 2004).
- Stephan, Felix, „Being Thilo Sarrazin“, *Die Welt Online*, September 2014, www.welt.de/kultur/buehne-konzert/article131944296/Being-Thilo-Sarrazin.html, Zugriff: 03.05.2015.
- Tigges, Stefan (Hg.), *Dramatische Transformationen. Zu gegenwärtigen Schreib- und Aufführungsstrategien im deutschsprachigen Theater*, Bielefeld: transcript 2008.
- Tigges, Stefan, „Der Sprung in der Scheibe, mit dem alles begann.‘ Wort-Regie-Theater. Roland Schimmelpfennigs ‚Hier und Jetzt‘ als polyphone Zeit-Raum-Variation“, in: *Das Drama nach dem Drama. Verwandlungen dramatischer Formen in Deutschland seit 1945*, Hg. Artur Pelka/Stefan Tigges, Bielefeld: transcript 2011, S. 221-244.
- Wardetzky, Kristin, „Erzähler spielen oder Erzähler sein? Über Erzähltheater und textgebundenes Erzählen“, in: *Die Kunst des Erzählens. Festschrift für Walter Scherf*, Hg. Helge Gerndt/Kristin Wardetzky, Potsdam: Verlag für Berlin-Brandenburg 2002, S. 51-61.
- Weiler Christian/Harald Müller (Hg.), *Stück-Werk 3. Neue deutschsprachige Dramatik*, Berlin: Theater der Zeit 2001.
- Wille, Franz, „Eine aufregende Zeit, um für das Theater zu schreiben“, in: Roland Schimmelpfennig, *Der goldene Drache. Stücke 2004-2011*, Frankfurt: Fischer 2013, S. 715-725; (Orig. 2011).
- Wille, Franz, „Lächerlich und nicht zum Lachen“, *Theater heute*, 10/2014, S. 26-27.
- Winkler, Hartmut, „Zapping. Ein Verfahren gegen den Kontext“, *Open Desk*, 1998, homepages.uni-paderborn.de/winkler/zapping.html, Zugriff: 12.06.2015.

7. ANHANG

Autorenbiografien

Wolfram Lotz, geboren 1981 in Hamburg, wuchs im Schwarzwald auf. Er studierte Literatur-, Kunst- und Medienwissenschaft in Konstanz sowie Literarisches Schreiben am Deutschen Literaturinstitut Leipzig. Er schreibt Theaterstücke, Hörspiele, Lyrik und Prosa und wurde bereits mehrfach ausgezeichnet, u.a. 2011 mit dem Kleist-Förderpreis für *Der große Marsch* und dem Literatur-Förderpreis der Stadt Konstanz. Ebenfalls 2011 erhielt er ein Stipendium der Stiftung Künstlerdorf Schöppingen und wurde in der Kritikerumfrage des Jahrbuchs von *Theater heute* als bester Nachwuchsdramatiker genannt. 2012 folgte der Dramatikerpreis des Kulturkreises der deutschen Wirtschaft BDI e.V. und 2013 der Kasseler Förderpreis Komische Literatur zum Kasseler Literaturpreis für grotesken Humor.²⁸³

Ewald Palmeshofer, geboren 1978 in Linz, studierte in Wien Theologie und Philosophie/Psychologie auf Lehramt. 2007/08 war er Hausautor am Schauspielhaus Wien. 2008 wurde er in der Kritikerumfrage von *Theater heute* zum Nachwuchsdramatiker des Jahres gewählt und erhielt den Dramatikerpreis des Kulturkreises der Deutschen Wirtschaft sowie eine Nominierung für den Nestroypreis in der Kategorie Bester Nachwuchs. 2010/11 war Palmeshofer Hausautor und Gastdramaturg am Nationaltheater Mannheim und wurde 2011 mit dem Förderpreis der Stadt Wien in der Sparte Literatur ausgezeichnet. 2012 war er Jurymitglied des Berliner Stückemarktes des Berliner Theatertreffens. Seine Stücke wurden in diverse Sprachen übersetzt. 2013/14 unterrichtete er am Institut für Sprachkunst der Universität für angewandte Kunst Wien. Palmeshofer lebt und arbeitet in Wien.²⁸⁴

²⁸³ Carstensen, Uwe B./Stefanie von Lieven (Hg.), *Theater Theater. Aktuelle Stücke 24*, Frankfurt a.M.: Fischer 2013, S. 548.

²⁸⁴ Palmeshofer, Ewald, *faust hat hunger und verschluckt sich an einer grete. Dramen*, Frankfurt a.M.: Fischer 2015, S. 2 (gekürzte Fassung).

Roland Schimmelpfennig, geboren 1967 in Göttingen, ist der meistgespielte Gegenwartsdramatiker Deutschlands und lebt in Berlin. Nach einem längeren Aufenthalt als Journalist in Istanbul und dem Regiestudium an der Otto-Falckenberg-Schule in München war er zunächst an den Münchner Kammerspielen als Regieassistent engagiert. 1995 wurde er dort Mitarbeiter der künstlerischen Leitung. Seit 1996 arbeitet er als freier Autor, seit 2000 schreibt er Auftragsarbeiten für das Deutsche Schauspielhaus Hamburg, das Burgtheater Wien, das Schauspielhaus Zürich, das Deutsche Theater Berlin, das Schauspielhaus Bochum und andere. Weltweit werden seine Theaterstücke in über 40 Ländern mit großem Erfolg gespielt. 2010 erhielt Roland Schimmelpfennig den Mülheimer Dramatikerpreis sowie den Else Lasker-Schüler-Dramatiker-Preis.²⁸⁵

²⁸⁵ Schimmelpfennig, Roland, *Der goldene Drache. Stücke 2004-2011*, Frankfurt: Fischer ²2013, S. 2; (Orig. 2011).

Abstract

Gegenstand dieser Arbeit ist die Erzählung im zeitgenössischen Drama und der Versuch bei der Vielfalt an gegenwärtigen Schreibstrategien Parallelen im Umgang mit dramaturgischen und erzählerischen Mitteln zu finden. Es wird die derzeitige Situation junger Theaterautoren, ihr Status im gegenwärtigen Kulturbetrieb und die Präsenz ihrer Stücke auf den deutschsprachigen Bühnen beleuchtet. Anhand der Theater Texte von Roland Schimmelpfennig, Ewald Palmetshofer und Wolfram Lotz wird untersucht, wie Geschichten in zeitgenössischen Theater Texten erzählt werden. Es wird danach gefragt, welche Tendenzen sich im Umgang mit dramaturgischen und erzählerischen Mitteln erkennen lassen und welche Wirkung mit ihrer Verwendung angestrebt wird.

Zeitgenössische Theater Texte bewegen sich zwischen Tradition und Avantgarde. Sie nutzen sowohl dramatische als auch antidramatische Elemente und imitieren filmische Verfahrensweisen. Sie spielen mit der Erwartungshaltung des Lesers und arbeiten antiillusionistisch. Die Texte junger Dramatiker versuchen die Grenzen des Theaters zu überwinden und stellen eine Herausforderung für Regie und Rezipient dar. Ihre sprachliche und dramaturgische Gestaltung zielt auf ein intensiveres Rezeptionserleben ab. Angesichts ihres Erzählcharakters erweisen sich moderne Theater Texte oftmals auch als reizvolle und unterhaltsame Lektüre.

Curriculum Vitae

Persönliche Daten

Name: Linn Luise Steinicke

Bildungsweg

Seit 2013 Masterstudium der „Theater-, Film und Medientheorie“,
Universität Wien

2009 - 2013 Bachelorstudium der „Theater-, Film und Medienwissenschaft“,
Universität Wien

2003 - 2008 Erwerb der allgemeinen Hochschulreife,
Johann-Gottfried-Herder-Gymnasium, Halle/Saale, Deutschland

Berufserfahrung

Seit 2013 Verlagsassistentz (Teilzeit), Amalthea Signum Verlag, Wien

2013 Produktionshospitantz für die ZOON-Musiktheater-Produktionen
Das Dritte Reich des Traums, *Der Fensterputzer von Monte Carlo* sowie den „Salons“ *Joseph Otto Flatter* und *Hilde Loewe (Henry Love)*, alle im Theater Nestroyhof Hamakom, Wien

2012 Produktionshospitantz für die ZOON-Theater-Produktionen
Tactics – A Post War Theater (Theater Garage X, Wien) sowie
Der Rorschach Text (Theater Nestroyhof Hamakom, Wien)

2012 3-monatiges Volontariat am Jüdischen Theater Austria, Wien

2006 Schülerpraktikum bei New Chance e.V., Halle/Saale, Deutschland