



DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Schreibweisen der Gegenwart.“¹

Philipp Löhles *supernova (wie gold entsteht)*, *Die Überflüssigen* und *Die Kaperer oder Reiß nieder das Haus und erbaue ein Schiff*“

Verfasserin

Sarah Pieperei

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin:

Ao. Univ.-Prof. Dr. Monika Meister

Inhaltsverzeichnis

1 Die Einleitung	1
1.1. Die Zielsetzung.....	1
1.2. Die Vorgehensweise	2
2 Begriffsklärung der Termini Gegenwart, Drama und Gegenwartsdramatik.....	5
2.1. Gegenwart – die Zeit des Hier und Jetzt.....	5
2.2. Drama und Dramatik – Ist eine Definition noch sinnvoll?	10
2.3. Gegenwartsdramatik – ein Versuch der Begriffsklärung	12
2.3.1. Was ist Gegenwartsdramatik?	12
2.3.2. Postdramatisches Theater – ein Oberbegriff für neue, vielfältige, auch nicht dramatische Textformen.....	14
2.3.3. Themen der Gegenwartsdramatik – Theater ist Gegenwart	17
2.3.4. Die Tendenzen der Gegenwartsdramatik.....	20
2.3.4.1. Problematik der Analyse von Gegenwartsdramatik	23
2.3.5. Was ist politisch an der Gegenwartsdramatik?	26
2.3.5.1. Die Vorstellung eines politischen Theaters nach Hans-Thies Lehmann & Birgit Haas	29
3 Philipp Löhle – ein Erfolgsmodell	35
3.1. Philipp Löhles Biografie und Werdegang.....	35
3.1.1. Die Vorzüge der Hausautorenschaft	37
3.2. „Make me laugh!“: <i>Die Simpsons</i> und Samuel Beckett als Löhles Vorbilder	39
3.3. Philipp Löhles Schreibstil – das Geheimnis seines Erfolgs?.....	40
4 Textanalyse	44
4.1. „supernova (wie gold entsteht)“	44
4.1.1. Die Entstehungsgeschichte	44
4.1.2. Der Kurzinhalt.....	45
4.1.3. Die dramaturgische Analyse	46
4.1.3.1. Der Aufbau	47
4.1.3.2. Fabel/Geschichte	48
4.1.3.3. Die Figurenrede: Dialog/ Polylog/ Monolog.....	49
4.1.3.4. Zeit und Ort	50
4.1.3.5. Sprache und Rhythmik	50
4.1.3.6. Ironie und Humor als stilistische Mittel	52

4.1.3.7. Der Aufbau der Figuren	53
4.1.4. Kurze Aufführungsbeschreibung	55
4.2. „Die Überflüssigen“	58
4.2.1. Die Entstehungsgeschichte	58
4.2.1.1. Das Projekt „Über Leben im Umbruch“	58
4.2.2. Die Inhaltsangabe von „Die Überflüssigen“	60
4.2.3. Das Western-Genre	61
4.2.4. Die dramaturgische Analyse	62
4.2.4.1. Die Western-Merkmale im Theatertext	62
4.2.4.2. Der Aufbau	63
4.2.4.3. Die Figurenrede	64
4.2.4.4. Ort und Zeit	65
4.2.4.5. Sprache, Rhythmik und Auslassungen	66
4.2.4.6. Das Menschenbild	68
4.2.5. Kurze Aufführungsbeschreibung	69
4.3. „Die Kaperer oder Reiß nieder das Haus und erbaue ein Schiff“	71
4.3.1. Die Entstehungsgeschichte	71
4.3.2. Kurze Inhaltsangabe zu „Die Kaperer“	72
4.3.3. Die dramaturgische Analyse	73
4.3.3.1. Der Aufbau	73
4.3.3.2. Der Haupt- und Nebentext	74
4.3.3.3. Zeit und Ort	76
4.3.3.4. Sprache und Rhythmik	77
4.3.3.5. Stilistische Mittel	77
4.3.3.5.1. Ironie und Humor	77
4.3.3.5.2. Die Metapher	78
4.3.3.6. Das übergeordnete Thema	79
4.3.4. Kurze Aufführungsbeschreibung und Pressestimmen	80
4.4. Die Tendenzen und Auffälligkeiten in den Theatertexten Philipp Löhles	82
5 Philipp Löhle – ein Vertreter des jetzigen neuen „politischen Theaters“?	85
6 Schlussbemerkung	92
7 Bibliografie	95
8 Appendix	103
8.1. Philipp Löhle	103
8.1.1. E-Mail - Interview mit Philipp Löhle, erhalten am 04.05.2011	103

8.1.2. Chronologie zu Philipp Löhles Stücken	107
8.1.2.1. „Das Ding“, 2011	107
8.1.2.2. „supernova (wie gold entsteht)“, 2010	107
8.1.2.3. „Die Überflüssigen“, 2010.....	107
8.1.2.4. „Morgen ist auch noch ein Tag“, 2009.....	107
8.1.2.5. „Rattenfalle“, 2009.....	107
8.1.2.6. „Die Kaperer oder Reiß nieder dein Haus und erbaue ein Schiff“, 2008. 107	
8.1.2.7. „Lilly Link oder schwere Zeiten für die Rev...“, 2008	107
8.1.2.8. „Herr Weber und die andere“, 2008. Sammlung von drei Kurzstücken („Die Tochter“, „Wenn ihr kein Brot habt, dann esst halt Kuchen“, „Herr Weber und die Litotes“)	107
8.1.2.9. „Die Unsicherheit der Sachlage“, 2008	107
8.1.2.10. „Big Mitmache“, 2008	107
8.1.2.11. „Genannt Gospodin“, 2007.....	107
8.1.2.12. „Kauf-Land“, 2005	107
8.2. Interview mit Andreas Beck, geführt am 05.05.2011 im Schauspielhaus Wien	108
8.3. Inhaltzusammenfassung der Diplomarbeit/Abstract.....	113
8.3.1. Auf Deutsch	113
8.3.2. In English.....	113
8.4. Danksagung	115
8.5. Curriculum Vitae von Sarah Maija Piepereit.....	117

1 Die Einleitung

Peter Szondi sprach 1956 zum ersten Mal von der „Krise des Dramas“.² Mit diesem Ausdruck meint er eine Krise, die sich auf die Wiedergabe der zeitgenössischen Gegenwart durch den klassischen Gebrauch von Handlung und Dialog der Figuren bezieht. 1999 findet Hans-Thies Lehmann für die Entwicklung, dass die Sprache wichtiger geworden ist als die Narration oder Figuration, und für die daraus entstandenen neuen experimentellen Theaterformen den Sammelbegriff *Postdramatisches Theater*.³ Das bedeutet unter anderem, dass der Text als Material und nicht mehr nur als Bedeutungsträger behandelt wird. Welchen Weg und welche Form nun die gegenwärtige Dramatik einschlägt, soll in dieser Arbeit erforscht werden.

1.1. Die Zielsetzung

Bei der vorliegenden Diplomarbeit handelt es sich um eine Arbeit über das Thema „Schreiben für die Gegenwart“, wobei in diesem Fall das Schreiben, genauer gesagt das szenische Schreiben, für die literarische Gattung Dramatik gemeint ist.

Der Begriff „Gegenwartsdramatik“ ist sehr vielschichtig und eine genaue zeitliche Einbettung sowie die vollständige Entstehungsgeschichte würden den Umfang dieser Arbeit sprengen. Deswegen fiel die Entscheidung auf die Betrachtung der Entwicklung im deutschsprachigen Raum in den letzten zehn Jahren. Das bedeutet, dass, wenn von Gegenwartsdramatik gesprochen wird, die Gegenwartsdramatik im 21. Jahrhundert gemeint ist.

Die Gegenwartsdramatik ist kein neues Phänomen. Wenn man den Begriff näher betrachtet, wird deutlich, dass die Gegenwart eigentlich „zeit-unabhängig“ ist. Damit ist gemeint, dass sowohl Sophokles, Shakespeare, als auch Goethe zu ihren Lebzeiten „gegenwärtige“ Dramatik schrieben. Denn jede Zeit hatte ihre eigene Gegenwart. Aber der Begriff wird in der heutigen Zeit, im 21. Jahrhundert, anders verwendet und impliziert neue Eigenschaften sowie neue Problemstellungen, auf welche später noch genauer eingegangen wird.

Zweifelsohne ist festzuhalten, dass die Gegenwartsdramatik mit ihren neuen Formen und der experimentellen Verwendung der Sprache nur stellenweise wie ein klassisches Drama analysierbar ist. Deswegen wird bei bestimmten Aspekten auf Analysekriterien

¹ Schumacher, Eckhard: Gerade Eben Jetzt: Schreibweisen der Gegenwart. – Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003.

² Vgl. Szondi, Peter: Theorie des modernen Dramas: 1880-1950. – Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1956.

³ Lehmann, Hans-Thies: Postdramatisches Theater. 3.Aufl. – Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 2005.

aus Manfred Pfisters Dramenanalyse-Werk „Das Drama“⁴ zurückgegriffen, aber ebenso werden eigene Analysegegenstände gewählt.

Ziel der Arbeit ist es, den Begriff „Gegenwartsdramatik“ zu konkretisieren und einen aufstrebenden Vertreter derselben, Philipp Löhle, in den Mittelpunkt zu stellen. Er ist einer der erfolgreichsten und meistaufgeführten deutschen Gegenwartsdramatiker. Gemessen daran war ich überrascht, dass er vielen meiner Kommilitonen unbekannt ist. Dies möchte ich ändern, indem ich Philipp Löhle zum Forschungsgegenstand meiner Arbeit mache.

Löhles Themen, in denen stets ein politischer Unterton mitschwingt, werden in tragisch-komischen Theaterstücken inszeniert. Eben diese beiden für Löhle charakteristischen Aspekte, möchte ich im Folgenden analysieren und versuchen, folgende Fragen zu klären: Wie erzeugt der Autor in seinen Stücken Komik? Und: Können seine Stücke einem neuen „politischen Theater“ zugeordnet werden? Es wird also die Darstellbarkeit von Gegenwart und der Umgang mit politischen Themen anhand von Philipp Löhles Stücken untersucht. Da es bisher nur wenig wissenschaftliche Literatur zu Löhle gibt, basieren die im Folgenden dargestellten Erkenntnisse außer den selbst gewonnenen auf Aussagen in Artikeln aus Fachzeitschriften, Tages- und Wochenzeitungen sowie auf Quellen aus dem Internet. Um mehr über die Person Philipp Löhle zu erfahren, war das von mir selbst geführte Interview sehr hilfreich.

1.2. Die Vorgehensweise

Zur Konkretisierung und Erklärung sollen zunächst die beiden Begriffe „Dramatik“ und „Gegenwart“ getrennt voneinander betrachtet werden. Hierzu werden die Definitionen einschlägiger Lexika herangezogen. Anschließend werden die Termini wieder zusammengeführt, um zu der Fachvokabel *Gegenwartsdramatik* zu gelangen.

Dies ist ein Begriff mit Geschichte, und um ihn zu verstehen, werden erneut Lexika zu Rate gezogen, um ihn dann in den aktuellen Diskurs einzubinden. Hierfür werde ich mich mit Gerda Poschmanns, Brigitte Haas', Hans-Thies Lehmanns und Stefan Tigges' Aussagen und Erkenntnissen im Bezug auf die Gegenwartsdramatik auseinandersetzen und versuchen, folgende Fragen zu beantworten: Was ist verallgemeinernd gesagt Gegenwartsdramatik, und was bedeutet es, aus der Gegenwart für die Gegenwart zu schreiben? Was sind die Themen der Gegenwartsdramatik und wie sieht ihre Zukunft aus?

⁴ Pfister, Manfred: Das Drama, Theorie und Analyse. 11. Aufl. – München: Wilhelm Fink, 2001.

Nachdem ich diesen theoretischen Themenblock behandelt habe, werde ich mich einem Vertreter der „Neuen Dramatik“ zuwenden: Philipp Löhle. Ich habe folgende drei Stücke zur Analyse ausgewählt: „supernova (wie gold entsteht)“, ⁵ „Die Überflüssigen“ und „Die Kaperer oder Reiß nieder dein Haus und erbaue ein Schiff“. ⁶ Die Wahl fiel auf diese Stücke, da mich die gesellschaftlichen, politischen Thematiken und der Kampf des Einzelnen gegen die Gesellschaft sehr interessieren. Hinzu kommt, dass ich Inszenierungen der letzten beiden Theatertexte im Schauspielhaus Wien gesehen und so erlebt habe, wie Philipp Löhles Stücke auf der Bühne funktionieren. Des Weiteren ist „supernova“ ein Stück, welches eine für Löhle völlig neue Form besitzt, die von den Theaterkritikern häufig bemängelt wurde. Anhand dieses Stückes möchte ich zeigen, wie vielseitig Löhle ist und dass er sich keiner Form verschrieben hat. Dieser Abwechslungsreichtum ist einer der entscheidenden Faktoren, der die Gegenwartsdramatik charakterisiert.

Bei der Analyse von neuen Theatertexten ergibt sich folgendes Problem: Da neue Texte der Gegenwartsdramatik nur noch schwer nach dramenanalytischen Regeln analysiert werden können, werde ich mich an den Erkenntnissen von Hans-Thies Lehmann und Gerda Poschmann orientieren. Stellenweise werde ich auch selbst spezifische Analyse-Kriterien einführen. Deswegen möchte ich den Ausdruck „Analyse“ vermeiden und den Begriff „analytische Betrachtung“ wählen.

Im Umgang mit konkreten Theatertexten, die nicht nur die dramatische Theatralität, sondern auch die äußere Form des Dramas ersetzen, wird offensichtlich, daß [sic] die Begriffe ›Figur‹, ›Dia-‹ oder ›Monolog‹ [sowie] ›Haupttext‹ und ›Nebentext‹ ersetzt werden müssen, es empfiehlt sich eine neue Sprachregelung. Hier wird vorgeschlagen, von Textträgern, Sprech- und Zusatztext zu sprechen, deren Status neu zu bestimmen ist, wobei mit Status sowohl die Stellung der einzelnen Komponenten im Gesamtgefüge des Theatertextes als auch ihre Funktion im äußeren Kommunikationssystem impliziter Inszenierung gemeint sein soll.⁷

Der Einfachheit halber und zugunsten eines besseren Leseflusses werde ich meine Arbeit nicht mit den üblicherweise korrekten Gender-Doppelformen (z.B. AutorInnen) versehen. Dies soll aber nicht bedeuten, dass beispielsweise bei Autoren nicht beide Geschlechter gemeint sind. Sehrwohl spreche ich immer von Autorinnen und Autoren.

⁵ Im Folgenden: „supernova“.

⁶ Im Folgenden: „Die Kaperer“.

⁷ Poschmann, Gerda: Der nicht mehr dramatische Theatertext: Aktuelle Bühnenstücke und ihre dramaturgische Analyse. – Tübingen: Max Niemeyer, 1997. S.296.

2 Begriffsklärung der Termini Gegenwart, Drama und Gegenwartsdramatik

In *Theater heute*, Dezember 2010, fragt Franz Wille „Was ist heute und wenn ja wie viele?“⁸

Die Gegenwart ist ein schwer zu fassender Begriff. Noch schwieriger wird es, wenn man behauptet, dass Gegenwartsdramatiker in der Gegenwart über die Gegenwart schreiben. Was ist Schreiben für die Gegenwart und ist das überhaupt möglich? Ist das nicht ein Widerspruch? Denn ein bereits geschriebenes Stück befindet sich zu dem Zeitpunkt, zu dem es gelesen oder inszeniert wird, nicht mehr in der Gegenwart. Ist nicht die Gegenwart, wie das Theater selbst, transitorisch? Und passen sie deswegen so gut zusammen?

Trotz all dieser Fragen und Einwände ist das Theater das Medium der Gegenwart: des Hier und Jetzt. Jede Aufführung für sich ist einzigartig, nicht exakt wiederholbar, und neben den Geschehnissen auf der Bühne ist die Anwesenheit der Zuschauer unabdingbar: sie müssen gegenwärtig sein.

Um den Begriff der Gegenwartsdramatik überhaupt fassen zu können, ist es ratsam, ihn in seine zwei Bestandteile „Gegenwart“ und „Dramatik“ aufzugliedern und diese getrennt zu betrachten, um sie dann am Ende wieder zusammenzufügen.

2.1. Gegenwart – die Zeit des Hier und Jetzt

Auf den ersten Blick ist die Gegenwart eine Einheit der Zeiteinteilung. Die Zeit wird in Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft untergliedert. Der Duden definiert Gegenwart als „Zeit, in der jemand gerade lebt“⁹ und unterstützt die oben angeführte Aussage mit der weiteren Erklärung, dass es die „Zeit zwischen Vergangenheit und Zukunft“¹⁰ ist. Das bedeutet, dass die Gegenwart nicht nur das „Jetzt“ ist, sondern sich über einen längeren Zeitraum erstreckt. Doch wo verlaufen die Grenzen der Gegenwart, wo geht sie über in die Vergangenheit oder Zukunft? Der Brockhaus versucht Gegenwart wie folgt zu erklären:

⁸ Wille, Franz: In der Zeitmaschine. – In: Theater heute. Nr. 12, Dezember 2010. S.14.

⁹ Dudenred.: Duden: Das Bedeutungswörterbuch: Band 10: 3., neu bearbeitete und erweiterte Aufl. – Mannheim: Duden, 2002. S.404.

¹⁰ Ebd. S.404.

Gegenwart: Dimension der Zeit; im engeren Sinn das Jetzt, der Zeitpunkt zw. Nicht-Mehr (Vergangenheit) und Noch-Nicht (Zukunft); in psycholog. Definition die Präsenz. Im weiteren Sinn die auszugrenzende Zeitspanne zw. der histor. Dimension der jüngeren Vergangenheit und der durch Pläne, Projekte u.a. bereits erfassten näheren Zukunft; Zeit, in der man gerade lebt [...].¹¹

Hier wird die Gegenwart noch genauer eingegrenzt. Sie ist also der Zeitraum zwischen den historischen Ereignissen und den bereits geplanten Aktionen in der Zukunft. Dies würde bedeuten, dass nicht nur der Zeitpunkt, zu dem der Autor das Stück schreibt, gegenwärtig ist, sondern dass es mehrere Monate danach immer noch als gegenwärtig bezeichnet werden darf, da es eben immer noch präsent ist.

Doch was könnte unter „Gegenwart“ im Zusammenhang mit dem Ausdruck Gegenwartsdramatik gemeint sein? Wenn wir von Gegenwartsdramatik sprechen, meinen wir nicht nur Dramen, die im laufenden Jahr geschrieben oder aufgeführt wurden, sondern ebenfalls die aus vergangenen Jahren, sogar die innerhalb eines Jahrzehnts. Hierbei muss man beachten, dass im aktuellen Theater-Diskurs im Allgemeinen von Gegenwartsdramatik gesprochen wird, solange der Autor noch lebt und noch Stücke schreibt. Dies hat die Praxis so für sich entschieden. Wie soll die Gegenwart besser beschrieben werden, wenn nicht von Zeitgenossen?

Wenn man das Metzler Philosophie-Lexikon zu Rate zieht, erhält man eine weitere hilfreiche Definition:

Gegenwart: [...] Die Vorstellung, G. sei eine Art Jetztpunkt von urzeitlich messbarer Dauer, ist irrig. Denn G. erscheint als Übergang von Zukunft in Vergangenheit, also von Nichtsein in Sein. Allerdings können wir durch das Jetzt die verschiedenen Zeitabschnitte unterscheiden und zugleich aufeinander beziehen (Aristoteles). Dies hängt damit zusammen, dass G. der Zeitraum ist, den wir aktuell im Sein in der Welt mit anderen Seienden durchleben. G. ist immer G. im Sinne von Anwesenheit bei etwas (G. Marcel) [...].¹²

Nach dieser Definition ist Gegenwart das „Sein“, das Anwesende, das jetzt Geschehnde. Sie ist die Zeit, in der wir mit Anderen interagieren und kommunizieren können.

Diese Interpretation von Gegenwart findet man auch im Werkbegriff von Gegenwartsdramatikern: In ihrem Schaffen wollen die Autoren eine eigene, jetzt gültige Botschaft,

¹¹ Wahrig, Gerhard; Krämer, Hildegard; Zimmermann, Harald (Hg. V.): Brockhaus Wahrig: Deutsches Wörterbuch: In sechs Bänden: Band 10: Fries-Glar: 21. Aufl. – Wiesbaden: Brockhaus, 2006. S.331.

¹² Fischer-Lichte, Erika; Kolesch, Doris; Warstat, Matthias (Hrsg.): Metzler Lexikon: Theatertheorie. – Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler, 2008. S.199.

einen Kommentar zu aktuellen Themen und Umständen transportieren, seien es zum Beispiel politische oder soziologische.

Denselben Anspruch haben ebenso andere gegenwärtige Kunstrichtungen und Künstler. Daher weist der Begriff Gegenwartskunst oder Kunst der Gegenwart Folgendes auf: Der Künstler zeichnet sein Bild im Jetzt, und trotzdem gehört es am Tag darauf nicht bereits der Vergangenheit an, sondern bleibt aktuell und relevant. Es verhält sich hier wie bei Gegenwartsdramatik, da es sich auch bei der Gegenwartskunst unter anderem um eine Stilrichtung handelt, die in der näheren Vergangenheit entstanden und immer noch verfügbar und somit gegenwärtig ist. Sie präsentiert gegenwärtige Ereignisse, Stimmungen und Strömungen.

Doch die Betrachtung und der Vergleich von lexikalischen Definitionen allein führen für eine umfassende Begriffsklärung nicht zum Ziel. Deshalb wird Carsten Zimmermanns Erklärung hinzugezogen.

In seinem Buch „Das ungegenständliche Leben“ stellt er fest, dass wir nur in der Gegenwart handeln können. Sie ist die einzige Zeitspanne, in der wir agieren können. Auch wenn wir über die Vergangenheit nachdenken, handeln wir trotzdem in der Gegenwart, und ebenso planen wir unsere Aktionen für die Zukunft in der Gegenwart.¹³ Sie ist die einzige Zeitspanne, die für uns greifbar ist. Folglich ist es dem Dramatiker auch nur möglich, in der Gegenwart zu schreiben. Dies wäre eine Erklärung, warum man von *Gegenwarts*-Dramatik spricht.

Carsten Zimmermann geht sogar so weit zu behaupten, die Gegenwart sei noch nicht einmal gedanklich zu fassen:

Die Gegenwart selbst beziehungsweise das Gegenwärtige ist [...] eine ursprüngliche Ganzheit, die erst durch unser Interpretieren in eine Summe vernetzter Gegenstände verwandelt wird. Dabei ist es unmöglich, das Gegenwärtige selbst zu denken, weder in seiner Ganzheit, denn diese ist *als solche* nichts Gegenständliches, noch in seiner Gegenwärtigkeit, die ganz offenbar eine ursprüngliche, auf nichts zurückführbare Qualität ist. *Was* wir am Gegenwärtigen zu denken finden, ist zudem nicht wirklich gegenwärtig, denn da *das Machen* von Erfahrungen (durch Imagination und den mit ihr verbundenen Rückgriff auf Vergangenes) Zeit benötigt, kann es die reine Gegenwart nicht erfassen, weil diese immer schon ‚verflossen‘ wäre, wenn der vergegenständlichende Zugriff des Denkens gelungen wäre.¹⁴

Diese Aussage erweitert die bereits erwähnten Definitionen des Begriffs Gegenwart insofern, zumal für Zimmermann etwas nie nur gegenwärtig sein kann, da es immer

¹³ Vgl. Zimmermann, Carsten: Das ungegenständliche Leben. – Wien: Passagen, 2006. S.37.

durch Erfahrungen aus der Vergangenheit angereichert wird und das Nachdenken Zeit in Anspruch nimmt. Trotzdem kommt er zu dem Schluss, dass „das Gegenwärtige immer neu, immer überraschend [ist], [...] es immer zum ersten Mal erlebt [wird]: es hat eine leuchtende Qualität, eine gewisse Frische und Lebendigkeit an sich.“¹⁵

Dies mag auf den ersten Blick widersprüchlich klingen, denn auch wenn viele Erfahrungen und Vorkommnisse sich bereits ereignet haben und für diejenigen, denen sie widerfahren sind, nichts Neues mehr darstellen, wird es dennoch viele andere Menschen mit anderen Lebenserfahrungen geben, die eben dieses jetzt und hier in der Gegenwart neu erfahren. Und weiter versucht man auch, mit den Erfahrungen, die man in der Vergangenheit gemacht hat, in der Gegenwart etwas Neues zu schaffen.

Konrad Paul Liessmann geht in seinem Buch mit dem bezeichnenden Titel „Zukunft kommt“ von einem anderen Phänomen aus.

Was wir als Gegenwart empfinden wird immer marginaler. Entweder ist das, was gerade geschieht, schon Vergangenheit - wenn es etwa sofort gespeichert, archiviert, aufbewahrt, musealisiert oder verfilmt wird -, oder es ist Zukunft: ein Versprechen, eine Erwartung, eine Hoffnung oder eine Drohung.¹⁶

Somit nimmt er eine Gegenposition zu Carsten Zimmermann ein und behauptet, dass der Begriff Gegenwart heute immer unwichtiger wird, da wir uns in einer schnelllebigen Zeit befänden. Somit sei alles, was wir tun, nachdem wir es beendet haben, bereits Vergangenheit und werde in unseren Köpfen archiviert. Dies ist eine sehr negative Definition von Gegenwart und grenzt sie zur sehr ein. Denn die Gegenwart wird heutzutage als immer wichtiger betrachtet - vor allem in der Umweltpolitik. Wir müssen heute handeln, um von den Ergebnissen in der Zukunft profitieren zu können. So wird auch der Begriff Zukunft immer häufiger als „verlängerte Gegenwart“¹⁷ umschrieben.

Albert Ostermaier seinerseits versucht die Vermischung von Gegenwart, Zukunft und Vergangenheit genauer zu erklären und sie zueinander in Relation zu setzen.

Gegenwärtig heißt, anwesend sein, zugegen, geistig vorhanden sein. Wir müssen so anwesend sein, wie das Drama in unserem Leben, die Fallhöhen unserer Liebe, die Wut eines Tages. [...] Gegenwärtig heißt, lebendig sein, einen Bezug zur Gegenwart haben. Aber das Theater kann auch dadurch gegenwärtig sein, dass es ebenso einen Bezug zur Gegenwart wie zur Zukunft hat, dass es die Gegenwart in die Geburtszange nimmt. Das Theater ist der Ort, in dem

¹⁴ Ebd. S.14f.

¹⁵ Ebd. S.39.

¹⁶ Liessmann, Konrad Paul: Zukunft kommt! – Styria: Wien, 2007. S.25f.

¹⁷ Wille, Franz: So wie jetzt und mehr? – In: Theater heute. Jahrbuch 2011. S.59.

alle Zeiten und Zeichen sich vermischen können, miteinander in Konflikt treten.¹⁸

Das gegenwärtige Theater nimmt also Bezug auf die Gegenwart, die Zukunft und auf die Vergangenheit. Denn „das Theater muss uns gegenwärtig sein, also erinnerlich. Es erinnert uns an das Versäumte, das Unmögliche, das Verlorene, das Wiederzufindende.“¹⁹ Dies stellte bereits Aristoteles fest und schreibt in seiner Poetik:

Da der Dichter ein Nachahmer ist, wie ein Maler oder ein anderer bildender Künstler, muß [sic] er von drei Nachahmungsweisen, die es gibt, stets eine befolgen: er stellt die Dinge entweder dar, wie sie waren oder sind, oder so, wie man sagt, daß [sic] sie seien, und wie sie zu sein scheinen, oder so, wie sie sein sollten.²⁰

Aber der Dramatiker verfasst keine reine Zustandsschilderung der Realität, sondern geht über das hinaus. Die Gegenwart ist lediglich eine Grundlage. Vielleicht liegt aufgrund dessen die Chance des Theaters als gegenwärtig bezeichnet zu werden, in seiner Medialität: es vereint zwar alle Zeiten, aber das, was es ausmacht, die Aufführung, geschieht in der Gegenwart und kann nicht adäquat reproduziert werden. Selbstverständlich kann ein Theaterabend aufgezeichnet und als Video archiviert werden, aber es wird niemals all die Stimmungen, eventuellen Fehler und Sinneseindrücke wiedergeben, die der Rezipient an diesem bestimmten Abend hatte. Das Theater ist ein Ort der Anwesenheit. Das erklärt, warum das Theater, wie bereits anfänglich erwähnt, das Medium des Hier und Jetzt ist und die aktuelle Dramatik die Bezeichnung „Theater der Gegenwart“ oder „Gegenwartsdramatik“ zu Recht erhält.

Albert Ostermaier stellt sich ebenfalls die Frage, was ein Theater der Gegenwart sei und stellt Folgendes fest:

[...] Vielleicht liegt ein Ansatz für das Theater überhaupt in dem Wort gegenwärtig. Denn, was bedeutet das: gegenwärtig? Gegenwärtig heißt: in der Gegenwart gegeben, geschehend, ihr angehörend. [...] Damit das Theater gegenwärtig ist, müssen es auch die sein, die es machen, die dafür schreiben, die es kritisch begleiten.²¹

Das ist ein Ansatz, auf dem sich aufbauen lässt. Denn Gegenwartsdramatik besteht aus Stücken von gegenwärtigen Autoren und handelt von gegenwärtigen Themen.

Um den Begriff der Gegenwartsdramatik genauer untersuchen zu können, wird im Folgenden der Begriff Dramatik bzw. Drama genauer erläutert.

¹⁸ Ostermaier, Albert: Von der Gegenwart des Möglichen. – Theater fürs 21. Jahrhundert. Hrsg. H. Arnold. – München: Edition TEXT + Kritik, 2004. S.223.

¹⁹ Ebd. S.223.

²⁰ Aristoteles: Poetik. – Stuttgart: Reclam, 2003. S.85.

²¹ Ebd. S.222.

2.2. Drama und Dramatik – Ist eine Definition noch sinnvoll?

In den sechs Lexika²², in denen die Begriffe Drama und Dramatik nachgeschlagen wurden, fand sich nur in dem Duden „Das Bedeutungswörterbuch“ eine eigenständige Begriffsklärung für die Dramatik. Dort wird die Dramatik als „Dramatische Dichtung“²³ bezeichnet und gehört neben Lyrik und Epik zu den literarischen Textgattungen.

Das Drama ist eine literarische Form, „die sich vom narrativen (epischen) und lyrischen Text [...] durch das Fehlen der Erzählfunktion [unterscheidet]. Dramatischer Text konstituiert sich durch Selbstaussagen der *dramatis personae*“²⁴ Er ist geprägt vom gesprochenen Wort, denn „[d]as geschriebene Wort muss zur gesprochenen Sprache wiederbelebt werden. Der Fluss der Handlung muss allein aus den Gesprächen der Beteiligten herausgelesen werden. Die beteiligten Figuren sollen zu lebendigen Menschen werden, nur aufgrund ihrer Rede.“²⁵

Zusätzlich ist das Drama ein „Schauspiel, in dem ein tragischer Konflikt dargestellt wird“.²⁶ Drama und Dramatik umfassen sowohl die Tragödie als auch die Komödie, wobei der alltägliche Umgang mit dem Begriff Drama in der Bedeutung von „erschütterndes oder trauriges Geschehen“²⁷ eine negative Konnotation erhalten hat. Diese Doppeldeutigkeit stellt auch Hans-Thies Lehmann fest:

Auch die Umgangssprache prägt Erwartungen, von denen die Rezeption gelenkt wird. Die Worte »Drama« und »dramatisch« benutzt man in zahlreichen Redewendungen. »Das war ein Drama«, sagt man und meint eine Situation und/oder einen Ereigniszusammenhang des alltäglichen Lebens, der außergewöhnlich und voller Aufregung war.²⁸

Doppeldeutigkeit ist das Problem des Begriffs Drama, und dasselbe Problem hat auch das Wort Dramatik. Denn auch dieses hat eine zusätzliche Bedeutung. Im „Duden: Das

²² Brauneck, Manfred; Schneilin, Gérard (Hrsg.): Theaterlexikon1: Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles: 3. Vollständige überarbeitete und erweiterte Neuauflage, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1992.; Dudenred.: Duden: Das Bedeutungswörterbuch.; Dudenred.: Duden: Das Fremdwörterbuch: Band 5: 9., aktualisierte Aufl. – Mannheim: Duden, 2007.; Fischer-Lichte, Erika; Kolesch, Doris; Warstat, Matthias (Hrsg.): Metzler Lexikon: Theatertheorie.; Girs- hausen, Theo; Sucher, Bernd C. (Hrsg.): Theaterlexikon: Band 2. – München: dtv, 1996.; Wah- ring, Gerhard; Krämer, Hildegard; Zimmermann, Harald (Hg. V.): Brockhaus Wahrig: Deutsches Wörterbuch: In sechs Bänden: Band 10: Fries-Glar.

²³ Dudenred.: Duden: Das Bedeutungswörterbuch. S.271.

²⁴ Hans-Thies Lehmann. In: Brauneck, Manfred; Schneilin, Gérard (Hrsg.): Theaterlexikon1: Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles: 5. Vollständige überarbeitete und erweiterte Neuauflage, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2007. S.310.

²⁵ Stegemann, Bernd: Lektionen 1. Dramaturgie. – Hamburg: Theater der Zeit, 2009. S.10.

²⁶ Dudenred.: Duden: Das Bedeutungswörterbuch. S.271.

²⁷ Dudenred.: Duden: Das Fremdwörterbuch. S.250.

²⁸ Lehmann, Hans-Thies: Postdramatisches Theater. S.51.

Fremdwörterbuch“ wird als weitere Erklärung „Spannung [und] innere Bewegtheit“²⁹ angegeben.

Erika Fischer-Lichte sieht die Doppeldeutigkeit des Dramas ebenfalls als Problem, allerdings in einer unterschiedlichen Bedeutung.

[Drama] bezeichnet zum einen das literarische Sprach(Kunst)Werk ›Drama‹, zum anderen den theatralen Spieltext, verbindet somit Lese- und Aufführungstradition, Schriftkultur und performative Kultur. [...] Im zweiten Falle fällt D. in die Theater-, speziell die Inszenierungs- und Aufführungstheorie, in denen Voraussetzungen, Verfahren und Ziele der Nutzung und Gestaltung von Spieltexten – u.U. der (literarischen) Dramatik – im theatralen Geschehen geklärt werden.³⁰

Das bedeutet, dass das Drama nicht nur eine literarische Form, sondern im speziellen ein Aufführungstext ist. Die Gegenwartsdramatik stellt somit eine literarische Gattung dar, welche von gegenwärtigen Themen und Autoren geprägt ist.

Die implizit geforderte Aktualität in Dramen erfordert eine Reflexion des Begriffs Drama. Denn viele Autoren sind der Meinung, dass der Begriff Drama heutzutage nicht mehr sinnvoll sei. „Die Gleichartigkeit der Stile, der Methoden oder der Weltanschauungen ist verlorengegangen, statt dessen herrscht heute unüberschaubare Vielfalt im Nebeneinander unterschiedlicher, nur für einzelne Autoren charakteristischer, einander unvereinbarer dramatischer »Handschriften«.“³¹

Günter Rühle geht sogar so weit zu behaupten: „Die Zeit der Dramen, der dramatischen Theaterstücke, scheint für immer vorbei zu sein. Das »Dramatische« erleben wir anscheinend nur noch auf den Titelseiten der Boulevard-Blätter [...]“.³²

Auch Hans-Thies Lehmann weist in seinem Beitrag für das Theaterlexikon darauf hin, dass eine „generelle Definition des D[ramas] [...] nach Auflösung der klassischen D. Form zu offener Formenvielfalt nicht mehr sinnvoll [ist]“,³³ und das führt uns zu einer weiteren Betrachtungsweise der Gegenwartsdramatik. Sie besteht aus den verschiedensten Formen und entspricht nicht mehr vollständig einem klassischen Kanon.

²⁹ Dudenred.: Duden: Das Fremdwörterbuch. S.250.

³⁰ Fischer-Lichte, Erika; Kolesch, Doris; Warstat, Matthias (Hrsg.): Metzler Lexikon: Theatertheorie. S.72.

³¹ Girshausen, Theo; Sucher, Bernd C. (Hrsg.): Theaterlexikon: Band 2. S.137.

³² Rühle, Günter: Anarchie in der Regie: Theater in unserer Zeit: Zweiter Band. – Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1982. S.219.

³³ Hans-Thies Lehmann. In: Brauneck, Manfred; Schneilin, Gérard (Hrsg.): Theaterlexikon1: Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles. S.311.

Aufgrund der verschiedenen Formen kommt Birgit Haas zu dem Schluss, dass das Drama nicht mehr die heutige Form der Texte passend beschreibt, denn es gibt keine einheitliche Form mehr und jeder Autor schreibt für sich individuell und gestaltet demnach auch seine Texte unterschiedlich. Deswegen führt sie den Begriff des „Autoren- und Texttheaters“³⁴ ein, welcher Einzug in die Beschreibung der Gegenwartsdramatik gefunden hat.

2.3. Gegenwartsdramatik – ein Versuch der Begriffsklärung

In den vorherigen zwei Kapiteln wurde ein knapper Versuch zur Klärung der Begriffe „Gegenwart“ und „Dramatik“ gewagt. Nun sollen die zwei Bestandteile wieder zu einer Klärung des Begriffs „Gegenwartsdramatik“ zusammengesetzt werden.

Allgemein kann postuliert werden, dass die Gegenwartsdramatik Aufführungstexte umfasst, die von Autoren, die noch leben, geschrieben wurden, und dass sie aktuelle, gegenwärtig relevante Themen behandelt. Eine weitere Klärung sollen folgende Aussagen von Praktikern bringen.

2.3.1. Was ist Gegenwartsdramatik?

Diese Frage stellte ich Andreas Beck, künstlerischer Leiter des Schauspielhauses Wien, und er antwortete Folgendes: „Gegenwartsdramatik ist das, was sich mit dem flüchtigen Moment - den wir Gegenwart heißen - versucht auseinanderzusetzen bzw. versucht denselben zu reflektieren, zu bespiegeln, eben dem einen Ausdruck zu verleihen oder eine größere Dauer.“³⁵ Das bedeutet, dass Gegenwartsdramatik für Andreas Beck nicht nur tagespolitische Themen beinhaltet, sondern ebenso Themen, die uns über längere Zeit beschäftigen wie zum Beispiel das Thema Atomkraft oder auch Umweltkatastrophen. Des Weiteren fügt er hinzu:

Die Gegenwart setzt sich ja aus vielen Strömen oder aus vielen Partikeln zusammen. Meine Gegenwart ist eine andere als Ihre, weil mein Alltag ein anderer ist als Ihrer, mein Weltbild anders als Ihres und das in der Komplexität und der Versplitterung zu versuchen darzustellen oder bestimmte Strömungen die-

³⁴ Haas, Birgit (Hg.) Germanistische Texte und Studien Band 81: Dramenpoetik 2007.: Einblicke in die Herstellung des Theatertextes. – Hildesheim, Zürich, New York: Georg Olms, 2009. S.28.

³⁵ Beck, Andreas: Interview geführt am 05.05.2011 im Schauspielhaus Wien – siehe Anhang.

ser Gegenwart aufzuzeigen, festzuhalten oder zu reflektieren - das ist mit Theater der Gegenwart gemeint.³⁶

Das bedeutet, dass es keine allgemein gültige Gegenwart gibt. Denn jeder Mensch lebt seine eigene Gegenwart. Auf diese Vielfältigkeit kann und soll das Theater reagieren.

Auch Andrzej Wirth, Gründer des Instituts Angewandte Theaterwissenschaft in Gießen, beschäftigt sich mit der Erläuterung des Wortes Gegenwartsdramatik. Er beschreibt Gegenwartsdramatik folgendermaßen:

Gegenwärtig auf dem Theater ist für mich alles, was geschieht, existiert, lebt oder in derselben Zeitperiode geboren wird. Unter ‚derselben Zeitperiode‘ verstehe ich alles, was individuelles Gedächtnis als totalen, sicheren Bezug behalten kann, d.h. optimal drei Jahrzehnte.³⁷

Hieraus kann geschlossen werden, dass für ihn alles zur Gegenwartsdramatik gezählt werden kann, was sich in der selben Zeitperiode, in der das Stück geschrieben wurde, ereignet hat. Allerdings stellte er diese Behauptung 1988 auf. Wirths Aussage bedeutet, in Bezug auf das Erscheinungsjahr, dass er alles als gegenwärtig auf dem Theater befand, was von 1958 bis 1988 auf der Bühne passierte. Das würde man - mehr als 20 Jahre später - nicht mehr so hinnehmen. Denn in der späteren Reflektion wurden die Theaterformen, welche in diesen 30 Jahren prägend waren, unter anderem als episches, experimentelles und politisches Theater bezeichnet und damit als vergangene Erscheinungsformen archiviert. Trotzdem ist es ein Ansatz, an dem ich mich in meiner Arbeit orientieren möchte, da er bedeutet, dass „gegenwärtig“ nicht nur „jetztzeitig“ bedeutet, sondern sich auch in der näheren Vergangenheit, zeitnah, ereignet haben kann.

Diese Feststellung führt uns vor Augen, dass es in den verschiedenen Jahrzehnten auch verschiedene Arten der Gegenwartsdramatik gegeben hat. Dies ist nicht weiter verwunderlich, denn die Gegenwartsdramatik behandelt Themen aus dem aktuellen gesellschaftlichen und/oder politischen Diskurs.

Der Meinung ist auch Andreas Beck und weist darauf hin,

[...] dass die Diskussion von vor einem halben Jahr zwar nicht mehr eine gegenwärtige wäre, aber natürlich hält sie an und ist neu zu überdenken und zu überprüfen. Denn dazu lädt ja gerade die Gegenwartsdramatik ein, Standpunk-

³⁶ Ebd.

³⁷ Andrzej Wirth: Theaterkonzepte der Gegenwart. In: Floeck, Wilfried (Hrsg.): Tendenzen des Gegenwartstheaters. –Tübingen: Francke, 1988. S.1.

te, Sichtweisen und Perspektiven zu überprüfen, sie wieder anders zu sehen und sie neu zu reflektieren.³⁸

Somit vertritt Andreas Beck die Meinung, dass die Gegenwartsdramatik nicht nur aktuelle Themen widerspiegeln könne, sondern auch die Möglichkeit besäße, vergessene Themen wieder neu zu überdenken – vielleicht auch aus einer neuen Perspektive.

Diese neuen Themen verlangten auch neue Formen und deswegen erhielt 1999 die Gegenwartsdramatik mit Lehmanns Studie und der Etablierung einer neuen Theaterform – dem postdramatischen Theater – eine Wende. Viele der klassischen, traditionellen und aristotelischen Dramentheorien mussten nun neu überdacht werden.

2.3.2. Postdramatisches Theater – ein Oberbegriff für neue, vielfältige, auch nicht dramatische Textformen

So hat die von den Avantgarden des frühen 20. Jahrhunderts ausgehende Öffnung des Theaters gegenüber nicht-literarischen Attraktionen, technische Medien und neue Auffassungen von Körperlichkeiten die Ästhetik und den Ort des Theaters in der Gesellschaft radikal verändert, in einem bis heute anhaltenden Prozess von Brüchen und Aufbrüchen.³⁹

Diese Entwicklung stellt die Theaterwissenschaft vor ein neues Problem, da es nun gilt für diesen Prozess neue Beschreibungsformen und Analyseinstrumente zu finden.

Mehr und mehr Dramatiker verweigern sich seit Ende der 1950er Jahre den klassischen Regeln der Dramentheorien. Da mit der traditionellen Dramenform gebrochen wurde, führte Hans-Thies Lehmann den neuen Begriff des postdramatischen Theaters ein, um diese neuen Dramen benennen zu können. Lehmann begründet die Notwendigkeit dazu folgendermaßen:

[...] [I]m Zuge der Verbreitung und dann Allgegenwart der *Medien* im Alltagsleben seit den 1970er Jahren [kommt es] zum Auftreten einer neuen vielgestaltigen theatralen Diskursform, die hier als *postdramatisches Theater* bezeichnet wird. [...] Entwickelt zur Bestimmung des Gegenwärtigen, läßt [sic] e[s] rückwirkend auch am Theater der Vergangenheit die »nicht-dramatischen« Aspekte deutlicher hervortreten.⁴⁰

³⁸ Beck, Andreas: Interview geführt am 05.05.2011 im Schauspielhaus Wien – siehe Anhang.

³⁹ Primavesi, Patrick; Schmitt, Olaf A. (Hrsg.): AufBrüche: Theaterarbeit zwischen Text und Situation. – Eggersdorf: Theater der Zeit, 2004. S.8.

⁴⁰ Lehmann, Hans-Thies: Postdramatisches Theater. S.22f.

Daraus ergibt sich, dass von nun an das Drama von teilweise nicht dramatischen Texten abgelöst wird. Gerda Poschmann fasst diese Entwicklung anhand folgender Stichwörter zusammen: „Aufhebung von Raum, Zeit, Narrativik und Individuum in einem multiperspektivischen Theatertext“.⁴¹ Die Auflösung von Raum und Zeit ist nach Hans-Thies Lehmann notwendig, da nun die dramatis personae im Hier und Jetzt in den Mittelpunkt rücken können.⁴² Der Figurenkörper „[...] formuliert nicht Sinn, sondern artikuliert Energie, er stellt keine Illustration, sondern ein Agieren dar“.⁴³

Bernd Stegemann ist mit seiner Aussage allgemeiner und behauptet, dass die Postdramatik eine „lange ersehnte Befreiung des Theaters aus der Vorherrschaft des Dramas“ versucht.⁴⁴ Und er stellt sich im Vorhinein die Frage, was der viel gebrauchte Begriff *Postdramatik* eigentlich bedeutet und versucht es wie folgt zu erklären:

Zunächst einmal lässt sich das Wort ins Deutsche übersetzen und würde dann soviel bedeuten wie: nach der Handlung. Heiner Müllers erzene Formulierung »mein Drama findet nicht mehr statt« steht als gesellschaftliche Stimmung, ideologische Haltung und ästhetische Setzung an einem möglichen Beginn dieser neuen Theaterkunst.⁴⁵

Aber schon hier zeigt sich die Problematik im Umgang mit dem Begriff „postdramatisch“, da Heiner Müllers Aussage sich auf eine Krise des Dramas bezieht, „die darin besteht, dass die dramatische Situation der Komplexität der modernen Welt nicht gewachsen zu sein scheint.“⁴⁶ Zusätzlich behauptet Bernd Stegemann, dass „die [...] Probleme der Gegenwart [...] die Darstellungskraft der dramatischen Situation [übersteigen]. Denn im Prozess der Moderne treten sich zusehends weniger Menschen in Konflikten gegenüber, als dass Menschen mit Institutionen in einen komplizierten Kampf geraten.“⁴⁷

Dies ist auch ein Merkmal in Philipp Löhles Theatertexten. Denn in seinen Stücken kämpfen Individuen, meist Außenseiter, nicht gegen Antagonisten, sondern gegen die Gesellschaft oder vorgefertigte Stereotypen.

Des Weiteren bemerkt Stegemann, dass das postdramatische Theater auf zwei unterschiedlichen Ebenen zur Befreiung von Regeln und Neuinterpretation führt: zum einen bezieht es sich nicht mehr auf den dramatischen Text und seine Realisierung auf der Bühne und zum anderen verneint es die dramatischen Vorgaben und Regeln für die

⁴¹ Poschmann, Gerda: Der nicht mehr dramatische Theatertext. S.296.

⁴² Vgl. Lehmann, Hans-Thies: Postdramatisches Theater. S.164.

⁴³ Ebd. S.371.

⁴⁴ Stegemann, Bernd: Nach der Postdramatik. – In: Theater heute. Nr.10, Oktober 2008. S.14.

⁴⁵ Ebd. S.14.

⁴⁶ Ebd. S.14.

Schauspieler.⁴⁸ Er fügt hinzu, dass „im postdramatischen Diskurs [...] an die Stelle der Glaubwürdigkeit von Figur und Handlung die Ehrlichkeit des Effektes [tritt].“⁴⁹

Dies bedeutet natürlich nicht, dass das Theater von nun an ohne Text auskommt. Der Text ist für Lehmann sehr wichtig. Es geht ihm viel mehr darum, neue Theaterformen von der klassischen dramatischen Form abzugrenzen.

Insofern heißt postdramatisches Theater erneut und erst recht nicht: ein Theater, das beziehungslos »jenseits« des Dramas steht. Es kann vielmehr begriffen werden als Entfaltung und Blüte eines Potentials des Zerfalls, der Demontage und Dekonstruktion im Drama selbst.⁵⁰

Allerdings handelt es sich nicht nur um einen Abgrenzungsversuch, sondern auch um das Zusammenspiel von Text und Theater. Es geht um die Selbstständigkeit der Worte, mit denen ein neuer Text gebildet wird.

Doch obwohl das postdramatische Theater Freiheiten schaffen sollte, schränkte es eine neue Generation von Autoren zunächst ein. Wie, dass erklärt Gerda Poschmann anhand der negativen Auswirkungen.

„Knapp zehn Jahre nach Erscheinen des »Postdramatischen Theaters« hat diese Regelpoetik in Konzepten für die Hauptstadtkulturfonds und Fördergremien für die darstellende Kunst ihr Echo gefunden. [...] Wer heute in seinem Antrag auf Projektförderung nicht mit den Begriffen des Postdramatischen vertraut ist, sollte lieber gleich die Segel streichen. Und so sieht sich eine ganze Generation mit einem Jargon konfrontiert, der nachgesprochen werden soll. Eine fatale Lage für den auf Unterstützung angewiesenen Nachwuchs, der mit den Lösungen einer vergangenen Postmoderne operieren muss, sich aber einer Gegenwart gegenüber sieht, in der die harmlose Simulation von Konflikten ein ferner Traum ist.“⁵¹

Auch möchten sich nicht alle Autoren dem postdramatischen Theater zuordnen und deswegen spricht man mittlerweile schon vom „Post-postdramatischen Theater“. Die Theatertexte einer neuen Autorengeneration, die wieder vermehrt auf dramatische Mittel zurückgreift, nennt man *Neue Dramatik*.⁵² Die jungen Autoren finden ihre eigene Form und ihre eigenen Themen.

⁴⁷ Ebd. S.14.

⁴⁸ Vgl. ebd. S.14.

⁴⁹ Ebd. S.20.

⁵⁰ Lehmann, Hans-Thies: Postdramatisches Theater. S.68.

⁵¹ Stegemann, Bernd: Nach der Postdramatik. S.20.

⁵² Kohse, Petra: Jenseits der Auspreisungswut. <http://www.nachtkritik-stuecke2010.de/auswahl/383-oliver-bukowski-ueber-die-neue-dramatik>. Zugriff: 03.10.2011.

2.3.3. Themen der Gegenwartsdramatik – Theater ist Gegenwart

Die Themen der Gegenwartsdramatik haben sich über die Jahre hinweg verändert. Schon Anfang der 1990er Jahre fanden Autoren wie Marlene Streeruwitz und Werner Schwab eine neue Form zu schreiben. Damit waren und sind sie sehr erfolgreich und ihre Stücke sind auf den deutschsprachigen Bühnen vertreten. Das Besondere bei ihnen ist ihre Sprache oder, noch präziser, ihr Umgang mit Sprache. Sprache ist für sie ein Material, mit dem sie arbeiten, wobei ihre Inhalte völlig unterschiedlich sind und nicht auf einen gemeinsamen Nenner gebracht werden können. Dieser Umgang mit Sprache führte nach John von Düffel, Dramaturg am Deutschen Theater in Berlin, dazu, dass sich „eine Art Sprachfront [entwickelt hatte], die den Eindruck vermittelte, dass jeder, der eine eigene Sprache entwickelt hatte, am Theater auch seinen Ort fand.“⁵³

Danach kam es zu einer Phase, die stark von den Stücken aus England bestimmt wurde, durch die Autoren wie Mark Ravenhill und Sarah Kane, die deutlich gemacht haben, dass es nicht nur um Sprache geht, nicht nur um bestimmte Formen, die es zu finden gilt. Was ihre Dramen übermittelten, war – vereinfacht gesprochen – die Botschaft, dass realistische Geschichten erzählt werden können, [...] es können Themen mit einem großen Wirklichkeitsgehalt aufgegriffen und in einer Form präsentiert werden, die Drehbüchern ähnelt. [...] Diese Botschaft wirkte wie ein Urknall, der eine große Zahl junger Talente auf den Weg brachte, jedes auf seinen eigenen. Doch die gemeinsame Aufgabe bestand darin, Themen der Wirklichkeit aufzugreifen.⁵⁴

Dies war der Durchbruch der „Neuen Dramatik“. Bei ihr steht weniger die Sprache und die Form im Mittelpunkt als die Inhalte, die Geschichten und Figuren der Stücke.

Ganz einerlei, ob es sich bei den Stücken um „Neue Dramatik“ oder „Postdramatik“ handelt – nach wie vor versucht man in den Theatern ein breit gefächertes Publikum anzuziehen, wobei Fragen entstehen wie: „Was erwartet die Jugend vom Theater? Warum finden sie es so unzeitgemäß? Und „[deshalb] müssen wir uns fragen, wie wir dieses Unzeitgemäße als zeitgemäß erfahrbar machen“⁵⁵ können. Die Antwort auf diese Fragen ist die bereits oben erwähnte „Neue Dramatik“. Denn „in der Folge dieser Aufführungswelle kam es zur ›Rückkehr‹-Forderung in Bezug auf dramatische Texte, identifizierbare Personalitäten, Gegenwartsthemen und ein Autorentheater.“⁵⁶

⁵³ Düffel, John von; Schößler, Franziska: Gespräch über das Theater der neunziger Jahre. – In: Theater fürs 21. Jahrhundert. Hrsg. H. Arnold – München: Edition TEXT + KRITIK, 2004. S.42.

⁵⁴ Poschmann, Gerda: Der nicht mehr dramatische Theatertext. S.42f.

⁵⁵ Ostermaier, Albert: Von der Gegenwart des Möglichen. S.221.

⁵⁶ Bayerdörfer, Hans-Peter: Deutschland. In: Vom Drama zum Theatertext? Zur Situation der Dramatik in Ländern Mitteleuropas. Hrsg. H.P. Bayerdörfer. – Tübingen: Niemeyer, 2007. S.249.

Junge Autoren schreiben nun über Themen, die auch jüngere Menschen betreffen. So behandelt Philipp Löhles „supernova“ das brisante Thema „Generation Praktikum“, deren Probleme und ausweglose Situation er selbst erfahren hat.

Diese Themenauswahl führt dazu, dass sich nach und nach die Grenzen zwischen Jugend und „Erwachsenen“-Theater vermischen. Engelhardt und Zagorski beschreiben in dem Vorwort von Stück-Werk 5 folgende Entwicklung:

Häufig jedoch konzentrieren sich die Dramatiker/-innen heute auf die ihnen persönlich, d.h. auch biografisch nahen Themenbereiche, problematisieren zwischenmenschliche Beziehungen (Familie, Paare) oder die Konfrontation des Einzelnen innerhalb eines sozialen Gefüges zwischen Vereinzelung und Selbstbehauptung. Identitätssuchen bevölkern die Stücke mal skurril, mal tragisch, mal gewalttätig. Die Schwierigkeit, einen Platz in der Gesellschaft zu finden, seine Eigenarten leben zu können, treibt Protagonisten jeden Alters um. Und wo Ideale und Zukunftsperspektiven nur noch als Leerstellen beschrieben werden, lassen sich die Identitätscrusher umso mehr auf sich selbst zurückfallen.⁵⁷

Eben diese Themen sind es, die Philipp Löhle in seinen Stücken behandelt. Zum einen wird er durch Situationen inspiriert, die ihm selbst widerfahren sind und zum anderen schreibt er über Utopisten, die ihren Platz außerhalb der Gesellschaft suchen.

Auch Detlev Baur stellt ebenfalls die oben zitierte Entwicklung fest: „Unter den Figuren der in dieser Spielzeit uraufgeführten Dramen sind auffallend viele einsame, isolierte, ja in der Gesellschaft verlorene Menschen.“⁵⁸ Aber warum ist das so? Warum sind diese Figuren so interessant und stehen im Mittelpunkt der Stücke? Vor ein paar Jahren war das noch anders, „als vornehmlich kleine Gruppen wie Manager und zerbrechende Familien den Kern vieler Stücke ausmachten. [...] [Aber heutzutage] scheint der Fokus auffallend vieler Dramatiker [...] stärker wieder auf das ganze, wenn auch nur noch lockere Gesellschaftsnetz gespannt.“⁵⁹ Das heißt, dass sich die Themen und ihre Figuren vom Mikrokosmos wieder zum Makrokosmos hinbewegen. Ziel ist es, durch Themen mit einer breiteren Gültigkeit wieder mehr Menschen zu berühren, statt sich durch Spezialthemen von vornherein auf einen bestimmten Rezipientenkreis zu beschränken. Trotzdem stehen nun vor allem Außenseiter im Fokus des Interesses.

In diesen episodischen Dramen verlorener und doch nicht ganz aufgegebenen Gestalten spiegelt sich die Auflösung der gesellschaftlichen Strukturen wie die weltweite Vernetzung wider. Dem entspricht, dass Autoren wie Dirk Laucke und Philipp Löhle für eine neue Form des politischen Dramas stehen. Es bezieht zwar nicht mehr eindeutige Stellung (weil das den komplexen Strukturen auch

⁵⁷ Engelhardt, Barbara; Zagorski, Andrea: Stück-Werk 5: Deutschsprachige Dramatik. – Berlin: Theater der Zeit, 2008. S.7.

⁵⁸ Baur, Detlev: Im dramatischen Netz. – In: Die deutsche Bühne. Nr.4, April 2010. S.23.

⁵⁹ Ebd. S.24.

nie gerecht werden könnte), bindet aber seine Figuren doch in den problematischen gesellschaftlichen Zusammenhang ein.⁶⁰

Philipp Löhle trifft mit seiner Themenauswahl den Nerv der Zeit, was ohne Frage eine Ursache seines enormen Erfolgs ist. Seine Themen sprechen mit äußerster Präzision gerade jüngere Theaterbesucher an. So erschließt sich Löhle eine demografische Gruppe, die in den letzten Jahren zunehmend theaterfern war.

[Denn] der Ruf nach »mehr Drama«, der pointiert auch 2003 wieder laut wurde, führt in dieser Hinsicht auch zu thematischen Forderungen; verlangt werden Themen, wie das Politische oder das Religiöse, vor allem in den Spielarten des heutigen Fundamentalismus, aber auch die Probleme der Globalisierung, eines ‚Clash of Civilisations‘, der Arbeitslosigkeit und der Migration, der Armut und der Minoritäten.⁶¹

Genau diese Themen finden wir bei Philipp Löhle. Seine Stücke haben eine politische Dimension, auf die später noch genauer eingegangen wird. Doch auch wenn er mit seinen Stücken zur Zeit noch sehr erfolgreich ist, so stellt sich bei einem sich ständig im Wandel befindenden Medium wie dem Theater doch die Frage, wie lange solche Themen von den Zuschauern noch gewünscht und angenommen werden? Auch Birgit Haas stellt sich diese Frage und sieht folgendes Problem:

Man hat in Deutschland immer noch mit einem Autorenbild zu tun, das aus dem bürgerlichen Geniekult kommt. Theaterstücke mit realistischer Bühnensprache, die auf aktuelle politische Gegebenheiten reagieren, gelten als ‚Gebrauchsstücke‘, wobei in dieser Formulierung mitschwingt, dass es keine vollgültigen Stücke sind, die irgendwann zu einem klassischen Kanon gehören können.⁶²

Ob die Gegenwartsdramatik wirklich als kurzlebige Stilrichtung bezeichnet werden kann und welche Chancen sie hat, wird im folgenden Kapitel nun aufgezeigt.

⁶⁰ Ebd. S.24.

⁶¹ Bayerdörfer, Hans-Peter: Deutschland. – In: Vom Drama zum Theatertext? Zur Situation der Dramatik in Ländern Mitteleuropas. S.249.

⁶² Haas, Birgit: Dramenpoetik 2007. S.99.

2.3.4. Die Tendenzen der Gegenwartsdramatik

Seit den 1990er Jahren gewinnt die Gegenwartsdramatik tendenziell immer mehr an Bedeutung und ist konstant auf den Spielplänen der Theater zu finden. Deswegen sind junge Autoren immer häufiger im aktuellen Theaterdiskurs anzutreffen. Ab 2006 findet man auffallend viele Artikel, zum Beispiel in *Theater heute*, über neu entdeckte Autoren.⁶³ Auch Christel Weiler und Harald Müller stellen diese Entwicklung fest:

Zeitgenössische Dramatik, zudem jüngerer Generationen, fand mehr als neugierige Leser. Sie eroberten sich die Bühnen, brachten sich in einer Fülle von szenischen Lesungen zu Gehör und mischten sich in einer Weise ins Leben des Theaters ein, dass man ihr heute ohne Zögern eine Hauptrolle zuspricht.⁶⁴

In deutschsprachigen Theaterhäusern gelangen Theatertexte immer rasanter zu Uraufführungen, so dass der Begriff „Uraufführungshype oder -wahn“ in den Fachzeitschriften auftauchte. Er bedeutet, dass jedes Haus möglichst viele Uraufführungen auf dem Spielplan vorweisen möchte, um so mit der Entdeckung eines neuen Autors mehr Aufmerksamkeit in der Presse zu generieren. Dies ist auch profitabler für das Theater. Denn mit dem einmaligen Spielen der Stücke der jungen Dramatiker sparen sich die Theaterbetriebe die weiter anfallenden Tantiemen und werden somit indirekt durch die Autoren subventioniert.⁶⁵

Dadurch wird es für junge Autoren zunehmend schwieriger, ein zweites Mal gespielt zu werden, da der Autor und sein Stück nach der Uraufführung nicht mehr als Neuheit gelten. Dieses Problem erkennt auch Susanne Thelemann, ehemalige Chefdramaturgin des Deutschen Theaters Berlin:

Die Theater werden zunehmend zu Uraufführungstheatern, d.h. wenn ein neuer Text gespielt werden soll, dann muss [es] die Uraufführung sein, mindestens die deutsche Erstaufführung. Wir wissen auch, woran das liegt: Ein Publikum mit dem Nachspielen eines Stückes, dessen Uraufführung vielleicht ein Flop war und dessen Autor leider noch keiner kennt, zu erreichen, ist ganz schwer. Der Titel sagt keinem etwas, auf dem Ganzen steht nicht Uraufführung, unter solchen Bedingungen hat es selbst eine blendende Inszenierung nicht leicht. Wenn wir alle jedoch nur noch Uraufführungen machen, bleibt am Ende nichts mehr, was eine spätere Generation einmal neu befragen könnte. Es wird alles vergessen sein.⁶⁶

⁶³ Vgl. ebd. S.16.

⁶⁴ Weiler, Christel; Müller, Harald: Stück-Werk 3: Neue deutschsprachige Dramatik.: Porträts: Beschreibungen: Gespräche: Arbeitsbuch 10. - Berlin: Theater der Zeit, 2001. S.5.

⁶⁵ Vgl. Haas, Birgit: Dramenpoetik 2007. S.18.

⁶⁶ Interview mit Susanne Thelemann. In: Hasche, Christa; Kalisch, Eleonore; Kuhla, Holger; Mühl-Benninghausen, Wolfgang (Hrsg.): Theater an der Schwelle zum 21. Jahrhunderts: Berliner Theaterwissenschaft: Band 10. – Berlin: Vista, 2002. S.43f.

Andreas Beck - Leiter des Schauspielhauses Wien, welches sich als Ur- oder Erstaufführungshaus sieht - nimmt eine Gegenposition ein und sieht diesen Trend des Uraufführungshypes anders.

Den gibt es nicht. Es gibt erfreulicherweise etwas, das sich in den letzten 20 Jahren verändert hat. Dass eben der Klassiker oder die Neusichtung des Klassikers nicht allein eine moderne oder zeitgemäße Ausdrucksform auf dem Theater ist. [...] Das hat sich zum Glück in den letzten Jahren, auch wegen anderen, jüngeren Publikumsstrukturen, verändert. Es gibt nämlich eine andere Sehnsucht, eine anderes Verlangen und Fordern von Gegenwartsstoffen. [...] Das ist doch eine erfreuliche Tendenz. Von einem Hype zu sprechen, dass hat immer etwas Despektierliches, als ob nur Eintagsfliegen produziert würden. Das würde ich in Abrede stellen.⁶⁷

Frank Kroll, Leiter des Henschel Schauspiel Theaterverlags, ist ähnlicher Meinung, wie Andreas Beck und fragt sich ebenfalls, ob es den Uraufführungswahn überhaupt gibt und ob sich die Bedingungen für Autoren verbessert haben. Nach der Auswertung der statistischen Zahlen von 1990 bis 2004 kommt er zu dem Schluss, dass es nie einen „Hype“ gegeben habe, da sich die Zahlen der Uraufführungen im untersuchten Zeitraum sogar verringert hätten. Aber der Mangel an Wiederinszenierungen eines Gegenwartsstückes bleibe nach wie vor ein Problem junger Autoren.⁶⁸

John von Düffel hingegen widerspricht Krolls Aussage, dass es den Hype um die Erstaufführungen von Gegenwartsdramatik nicht gegeben habe. Er sieht die einzige Lösung „gegen flüchtige Moden und Marktbewegung“ in Allianzen zwischen Autoren und Regisseuren, wie es beispielsweise Sebastian Nübling und Händl Klaus oder Andreas Kriegenburg und Dea Loher erfolgreich vorgeführt haben.⁶⁹

Andreas Beck warnt aber, dass „eine Uraufführung [...] nicht zum bedeutungsleeren Raum verkommen [darf], sondern [...] ein Qualitätsmerkmal darstellen [muss]“⁷⁰, und kommt so zu dem Schluss, dass eine Uraufführung mit besonders viel Bedacht inszeniert werden sollte, da es für noch unbekannte oder weniger bekannte junge Autoren ein wichtiger Schritt in die Öffentlichkeit sei und deren weitere Zukunft beeinflussen könne. Deswegen solle man Uraufführungen nicht wegen des Presse-Hypes, sondern wegen der Autoren zeigen und bedenken, dass das Nachspielen der Stücke die beste Art der Autorenförderung sei.

⁶⁷ Beck, Andreas: Interview geführt am 05.05.2011 im Schauspielhaus Wien – siehe Anhang.

⁶⁸ Vgl. Kroll, Frank: Das Ersatztheater boomt: Überlegung zum Stellenwert neuer Dramatik im aktuellen Theaterbetrieb. – In: Theater heute. Nr.12, Dezember 2007. S.18.

⁶⁹ Vgl. Düffel, John von: Der Hype und seine Möglichkeiten: Eine Erwiderung auf Frank Krolls Überlegungen zum Stellenwert neuer Dramatik. – In: Theater heute Dezember 2007. S.23.

⁷⁰ Vgl. Beck, Andreas: Wuppen gilt nicht: Warum Autorenförderung tatsächlich droht, an Schubkraft zu verlieren. – In: Theater heute. Nr.12, Dezember 2007. S.24.

Schließlich sollte es das Ziel sein, dass die Dramatiker durch das Schreiben ihren Lebensunterhalt finanzieren können.

Um Autoren zu fördern, beschäftigen viele Theater nun auch für eine Saison Hausautoren, welche ausschließlich nur für dieses Haus Stücke über die Saison hinweg schreiben. Dies ist eine große Chance für den Autor, da er direkt auf diesem Wege Stücke mit dem Regisseur und den Schauspielern erarbeiten kann.

Eine weitere Förderungsmöglichkeit bieten Stückaufträge, welche die Theater vergeben. Problematisch ist hierbei, dass dem Autor in den meisten Fällen ein konkretes Thema vorgegeben wird, da es meistens noch eine Lücke im Spielplan zu füllen gilt. Barbara Engelhardt und Andrea Zagorski sehen die Entwicklung hin zu Stückaufträgen kritisch.

Zwar sind gerade Stückaufträge seitens der Theater ein wichtiges, auch finanziell nicht zu unterschätzendes Moment in der Laufbahn eines Dramatikers, häufig sind sie aber mit einem Zeitplan für Schreiber (und Regisseur) verbunden, der noch die kreativsten Autoren in Schwierigkeiten bringt. Jedenfalls ist dies einer der Kritikpunkte, die eine ganze Reihe von Dramatikern, Verlegern und Theaterschaffenden im Sommer 2007 zu einer „Wunschliste“ bzw. öffentlichen Erklärung zusammengeführt hat. [...] In einem Gespräch (Theater der Zeit 10/07) warnt sie [Katharina Schlender, Dramatikerin] vor den Folgen der aktuellen Arbeitsbedingungen für Dramatiker: „Größere Stoffe, die mich jetzt interessieren würden, lassen sich nicht schnell bearbeiten. Theater erhoffen sich von den Autoren ‚Stückburgen‘, geben aber oft Verhältnisse vor, in denen meist nur ‚Texthütten‘ entstehen können.“⁷¹

Diese Aussagen zeigen, dass es für die jungen Autoren der Neuen Dramatik noch keine ausgereiften Strategien gibt, den aktuellen Problemen und Gefahren entgegenzuwirken.

Festzuhalten ist, dass es der Neuen Dramatik nicht an jungen Autoren fehlt. Durch die neuen Ausbildungstätten wie zum Beispiel den Lehrgang „Szenischen Schreiben“ an der Universität der Künste Berlin, der Universität Leipzig sowie an der Ludwig-Maximilians-Universität München wird eine neue Generation von Autoren herangezogen. Aber auch durch Workshops, bei regionalen Kulturveranstaltern oder Kulturplattformen kann man das szenische Schreiben erlernen. So bietet beispielsweise das DRAMA FORUM in Graz den Lehrgang „Forum Text“ an, welcher unter anderem von Roland Schimmelpfening und René Pollesch betreut wird.⁷²

⁷¹ Engelhardt, Barbara; Zagorski, Andrea: Stück-Werk 5: Deutschsprachige Dramatik. S.6.

⁷² Vgl. http://un001dm5.edis.at/index.php?option=com_content&task=view&id=89&Itemid=97. Zugriff: 20.09.2011.

Weitere Autorenförderungsmöglichkeiten stellen Festivals, Autorentheatertage und Preisausschreibungen dar, welche zumeist mit einem breiten Medieninteresse verknüpft sind. Von zentraler Bedeutung sind „die ›Hamburger Autorentheatertage‹, der ›Heidelberger Stückemarkt‹, die ›Mühlheimer Theatertage‹ mit Dramatikerpreis, das ›Dramatikerwochenende‹ der ›Münchner Kammerspiele‹ sowie das ›Festival internationaler neuer Dramatik‹ (F.I.N.D) an der ›Schaubühne Berlin‹; hinzu kommen der renommierte Else Laske Schüler-Dramatikerpreis, Mainz, und der Kleist-Förderpreis.“⁷³ Das heißt, dass das Problem junger Autoren nicht das „Entdeckt-werden“ ist, sondern, wiedergespielt zu werden.

Die Autorenförderung und die intensive Arbeit mit Autor und Text führen zu einer neuen Auseinandersetzung mit dem Theatertext. Denn „durch die Fülle der Produktionen verändert sich auch der Blick auf die Texte selbst. Sie wollen nicht unbedingt Literatur sein, sondern eine heute vernehmbare Stimme. In einer sich rasend verändernden Welt rechnen sie durchaus mit ihrer eigenen Kurzlebigkeit.“⁷⁴

Durch die Veränderung des Stücktextes vom Drama in Richtung Theatertext müssen neue Begrifflichkeiten sowie ein neues Analyse-Werkzeug entwickelt werden, um die gegenwärtigen Texte analysierbar zu machen. Diese Problematik wird im nächsten Kapitel erörtert.

2.3.4.1. Problematik der Analyse von Gegenwartsdramatik

Gegenwärtige Theaterformen entziehen sich mehr denn je der Reduktion auf eine einheitliche Tendenz oder Ästhetik.⁷⁵

Das ist der Einleitungssatz von Patrick Primavesi und Olaf A. Schmitt in ihrem Buch „AufBrüche“ und er spiegelt das Problem der Textanalyse der Gegenwartsdramatik wider.

Wie bereits in der Einleitung erwähnt, lässt sich die Gegenwartsdramatik aufgrund der Abkehr von traditioneller Form und klassischem Aufbau nicht weiterhin wie ein klassisches Drama analysieren. So wird es unabdingbar, neue Parameter für die Analyse zu finden. Nichtsdestotrotz: „[J]ede Auseinandersetzung mit einem Text ist eine Ausei-

⁷³ Bayerdörfer, Hans-Peter: Deutschland. In: Vom Drama zum Theatertext? Zur Situation der Dramatik in Ländern Mitteleuropas. S.249.

⁷⁴ Weiler, Christel: Stück-Werk 3: Neue deutschsprachige Dramatik.: Porträts: Beschreibungen: Gespräche. S.5.

⁷⁵ Primavesi, Patrick; Schmitt, Olaf A. (Hrsg.): AufBrüche: Theaterarbeit zwischen Text und Situation. S.8.

nersetzung mit der Tradition“⁷⁶, weshalb traditionelle Analysetechniken nach wie vor auch relevant sind und beachtet werden sollten. Gerda Poschmann fordert, diesen Entwicklungen auch in der Terminologie Rechnung zu tragen und nicht weiterhin von „Drama“, sondern von „Theatertext“ zu sprechen.

Tatsächlich stellt man gerade im Umgang mit zeitgenössischen Texten fest, daß [sic] ihre konventionalisierte, abkürzende Bezeichnung als Drama (und manchmal sogar ihre Bezeichnung als Stücke) von allen Seiten vermieden wird [...]. Hier soll plädiert werden für die Ablösung des Sammelbegriffs ›Drama‹ zur Bezeichnung aller Erscheinungsformen der pragmatisch definierten Gattung durch denjenigen des ›Theatertextes‹.⁷⁷

Während der Begriff „Drama“ eine Reihe klassischer Merkmale und Strukturen impliziert, drückt der neue Terminus „Theatertext“ die Freiheit und Entgrenztheit der Form im Gegenwartstheater aus.

Das Schwinden traditioneller Inhalte erkennt Gerda Poschmann als ein weiteres Problem. Denn traditionelle Werke und ihre Regeln zur Dramenanalyse (nach Aristoteles) sind auf den Theatertext nicht mehr anwendbar und „auch jüngere Handbücher der Dramenanalyse und -theorie sind für den Umgang mit zeitgenössischer Dramatik nur selten hilfreich [...]“.⁷⁸ Im Zuge der Einführung des Begriffs „Theatertext“ fordert Poschmann zusätzlich, dass nicht mehr vom Dialog gesprochen werden soll, sondern vom Sprachtext. Der Sprachtext besitzt im Gegensatz zum Dialog kein rasches, abwechselndes Kommunikationsmuster mehr. Das mag für Stücke und Autoren der neuen Dramatik zutreffen, aber nicht für die Texte von Philipp Löhle.

Doch welches Analyse-Modell hat noch Gültigkeit? Woran kann man sich orientieren? Zunächst sollte sich der Analytiker folgende Fragen stellen: Was möchte ich analysieren: die Figuren, den Figurenaufbau, die Konstellationen, den Aufbau des Theatertextes? Worauf möchte ich hinaus? Wie lautet die Hypothese, die ich stelle?

Es kann nicht das Ziel sein, ein völlig neues Analyse-Modell zu entwerfen, so Poschmann, sondern vielmehr, die bestehenden Regeln der Dramenanalyse, wo nötig, zu ergänzen und abzuwandeln:

Diesbezüglich erwähnt Poschmann, dass

[d]ie meisten fürs Theater geschriebenen Texte [...] auch heute noch die strukturellen Merkmale des Dramas auf[weisen] und [...]damit die dramatische Form [nutzen]. [...] So bieten auch die meisten Theatertexte der 80er und beginnender 90er Jahre keine originär neuen formalen Gestaltungsweisen, ihre Neuheit liegt allenfalls in der neuartigen Nutzung bzw. Funktionalisierung der traditionellen dramatischen Form zur Erzeugung nicht konventioneller Theatralität und in

⁷⁶ Hasche, Christa: Theater an der Schwelle zum 21. Jahrhundert. S.21.

⁷⁷ Poschmann, Gerda: Der nicht mehr dramatische Theatertext. S.40.

⁷⁸ Ebd. S.4.

der Fortführung innovativer Tendenzen der historischen Avantgarde und klassischen Moderne.⁷⁹

Doch auch wenn die Form bei einigen Theatertexten dramatisch ist, so muss das nicht auf die Gesprächsführung oder den Figurenbau zutreffen. Denn „zahlreiche zeitgenössische Texte lassen [...] repräsentationale Gattungen hinter sich und entwerfen damit ein postdramatisches Theater.“⁸⁰ Und wie bereits erwähnt, ist im postdramatischen Theater alles möglich.

Zusammenfassend ist bei der Neuen Dramatik bezüglich der Form Folgendes festzustellen:

Tatsächlich vollzieht sich die Nutzung der traditionellen dramatischen Form heute nur in den wenigsten Fällen problemlos, zumeist wird sie umfunktioniert oder von innen heraus dekonstruiert (etwa durch selbstbezügliches Spiel mit der dramatischen Form, Irreführung der Rezipienten oder Verlagerung des Interesses auf die poetische Funktion der Sprache). [...] Diese Tendenzen sind zur Vollendung gebracht in verschiedenen Varianten der Überwindung der dramatischen Form, die auf die konventionellen Elemente des Dramenbaus (Dialog, Figur, Situation) nun ganz verzichten und uns mit gänzlich neuen Formen des Theatertextes konfrontieren.⁸¹

Obwohl dieser Trend der neuen Formen bei zahlreichen neueren Gegenwartsstücken, wie zum Beispiel bei Elfriede Jelineks „Kein Licht“⁸² erkennbar ist, wird eines deutlich: auch Regellosigkeit ist in der Gegenwartsdramatik keine allgemeingültige Regel. So folgen die Stücke von Philipp Löhle, einem prominenten Vertreter des Gegenwartstheaters, durchaus der traditionellen dramatischen Form. Löhle stellt in seinem Werk den Gegenwartsbezug durch den Inhalt, die Dialoge und den Figurenaufbau her, nicht durch die Form.

Diese Entwicklung, dass das dramatische Drama bei immer mehr AutorInnen (z.B. Lukas Bärfuss oder Anja Hilling) wieder beliebt wird, stellt auch Birgit Haas fest:

Nicht länger regiert die Postdramatik, die die Menschen auf zweidimensionale Sprachträger reduziert, deren Raum-Zeit-Gefüge zusammengebrochen ist. Es zeigt sich ganz im Gegenteil eine Hinwendung zum konkreten Einzelmenschen, der nicht als Abstraktum präsentiert, sondern als Individuum repräsentiert wird.⁸³

⁷⁹ Ebd. S.65f.

⁸⁰ Ebd. S.47.

⁸¹ Ebd. S.56.

⁸² Jelinek, Elfriede: Kein Licht. – Stückabdruck in Theater heute Nr.11, November 2011.

⁸³ Haas, Birgit: Plädoyer für ein dramatisches Drama. S.215.

Somit lässt sich zusammenfassend sagen, dass bei der Neuen Dramatik sehrwohl noch auf traditionelle Analysewerkzeuge zurückgegriffen werden kann. Denn Monolog und Dialog sowie echte Figuren kehren zurück in den Theatertext.

Im nächsten Kapitel wird nun auf das Politische in der Gegenwartsdramatik Bezug genommen, was bei Philipp Löhle ein wichtiger Bestandteil seiner Theatertexte ist.

2.3.5. Was ist politisch an der Gegenwartsdramatik?

Wir leben in einer Zeit der Konfliktvermeidung. Die Politik macht es uns vor. Wenn man heute als Politiker in der Gunst der Wähler stehen und wiedergewählt werden will, darf man nicht zu radikale Ansichten vertreten, sondern muss den Mittelweg wählen, welcher auf den Konsens der meisten Wähler trifft. Peer Steinbrück, ehemaliger deutscher Finanzminister, geht sogar soweit zu behaupten, dass Politik heutzutage durch Konfliktvermeidung glänzt.⁸⁴

Um den Bogen zurück zum Theater zu schlagen, welches sich als eine Bühne der Öffentlichkeit sieht, muss man feststellen, dass dem Theater nichts anderes übrig bleibt, „als von Konfliktverhandlung verstärkt auf Konflikterzeugung umzuschalten.“⁸⁵

Das bedeutet, dass die Chance des Theaters, politisch zu sein, darin besteht, nicht wie die Politik selber Konflikte zu vermeiden, sondern eben genau diese Konflikte auf die Bühne zu holen und die Zuschauer damit zu konfrontieren.

Aber was bedeutet der Begriff „Politisches Theater“?

Über den Begriff des politischen Theaters besteht in der Theaterwissenschaft weder völlige Klarheit noch Einigkeit [...]. [Es wird nur] [...] durch eine Reihe von Eigenschaften wie sozialkritisch, engagiert, aktuell, didaktisch, appellativ, operativ, öffentlich, parteilich, eine Tendenz enthaltend und bezogen auf die Ordnungen des menschlichen Zusammenlebens, auf Macht-, Herrschafts- und Gewaltverhältnisse, ihre Legitimität und ihre Veränderung charakterisiert.⁸⁶

Diese unterschiedlichen Charakterisierungen, die sich sowohl auf den Autor als auch auf die Funktion und Wirkung der Stücke beziehen können, lassen den Begriff „poli-

⁸⁴ Vgl. Brost, Marc; Geis, Matthias: Welcher Idiot verliert schon gerne?

<http://www.zeit.de/2010/38/Interview-Peer-Steinbrueck>, Zugriff: 23.09.2011.

⁸⁵ Wille, Franz: So wie jetzt und mehr? – In: Theater heute. Jahrbuch 2011. S.59.

⁸⁶ Langemeyer, Peter: Macht und Parteilichkeit. In: Arntzen, Knut Ove; Leirvåg, Siren; Vestil, Elin Nesje: Dramaturgische und politische Strategien im Drama und Theater des 20. Jahrhunderts. – St. Ingbert: Röhrig Universitätsverlag, 2000. S.102.

tisch“ noch komplexer erscheinen. Aber sie bieten nur eine erste Auswahl an Eigenschaften, die das Prädikat „politisch“ umschreiben.

Es stellt sich die Frage, was hiernach das Politische an der Gegenwartsdramatik sein soll, an ihren Inhalten und an ihrer Wirkung? Kann die Gegenwartsdramatik überhaupt noch politisch sein, so wie einst die Stücke Erwin Piscators? Bei Klärung dieser Frage muss man beachten, dass sich die Funktion des Begriffs „politisch“ zum Teil verändert hat. Früher galt Folgendes:

Politisch ist Piscators Theater insofern, als es Partei ergreift im Sinne einer »Freund«-Entscheidung für das Proletariat und mit dem Ziel, die Macht im Staat zu erobern. Dann in Bezug auf die Aspekte oder Bestimmungsgründe des Theaterstücks: Politisch ist Piscators Theater sowohl von der Wirkungsabsicht, dem Stoff bzw. Thema als auch von den theatralen Mitteln her.⁸⁷

Die politische Wirkungsabsicht ebenso wie den politischen Stoff kann man nach wie vor in vielen gegenwärtigen Theatertexten finden, so auch in Philipp Löhles Theatertexten. Der Kampf zwischen dem Proletariat und dem Staat besteht aber derart nicht mehr und der Begriff Proletariat ist heute auch nicht mehr zeitgemäß. So müsste man eher von dem einfachen Bürger (oder der Unterschicht) sprechen. Aber Szenen und Bilder aus Libyen, Ägypten und Athen zeigen, dass es diesen Kampf auf eine andere Art und Weise noch gibt. Wut und den Willen etwas verändern zu wollen, gibt es auch in Deutschland. Das *Theater heute Jahrbuch* 2011 beschäftigt sich in einem ausführlichen Artikel mit dem „Wutbürger“ und lässt verschiedene Regisseure, Dramaturgen und Autoren zu Wort kommen. Philipp Löhle beschreibt den Wutbürger folgendermaßen: „Der Wutbürger fährt nach der Arbeit mit dem BMWBenz noch schnell in die Innenstadt, parkt im Parkhaus (5,50€/Stunde) und demonstriert und trinkt dann zwei Bier und geht nach Hause und war politisch und Demokrat.“⁸⁸ Wie es Löhles Art ist, überzeichnet er den Wutbürger und lässt ihn wie eine groteske Gestalt aus der Bourgeoisie (heute Oberschicht) aussehen. Wirklich politisch ist dieser Bürger demnach nicht. Aber es entspricht der Wahrheit, dass ernsthafte politische „Kämpfe“ heutzutage in Deutschland nur noch selten ausgetragen werden. Da nun weder die Politik noch die Gesellschaft auf Konflikte aus sind, sollte es das Theater sein.

Björn Bicker, ehemaliger Dramaturg am Wiener Burgtheater, ist allerdings der Meinung,

[...] dass das ganze Theater, so wie es sich gerade darstellt, einfach nur eine überkommene und furchtbar ausschließende Maschinerie ist, die dazu dient, ir-

⁸⁷ Ebd. S.120f.

⁸⁸ Löhle, Philipp: Eine deutsche Erfindung. – In: *Theater heute Jahrbuch* 2011. S.10.

gendwelche Deppen [...], die nicht begreifen, dass die Zeit gerade über sie hinweg geht, zu verteidigen. Und damit funktioniert es unfreiwillig als Spiegelbild unseres politischen Systems.⁸⁹

Seiner Ansicht nach ist das Theater also nur ein Abbild des politischen Staates. Aber die Frage bleibt bestehen, ob die Gegenwartsdramatik politische Inhalte behandeln kann, und wenn ja, wie. Hierzu gibt es im theaterwissenschaftlichen Diskurs verschiedene Meinungen. Ein Standpunkt ist, dass Theater nicht tagespolitisch sein kann, da es keine Möglichkeit hat, schnell auf tagespolitische Ereignisse zu reagieren. Johann Kresniks, Choreograf und Regisseur, behauptet sogar: „Wenn Theater nicht politisch ist, dann ist es Teil des Unterhaltungssektors.“⁹⁰ Dies ist eine ziemliche Abwertung gegenüber allen Gegenwartsstücken, die nicht politisch sind. Theater soll zwar unter anderem unterhalten, aber vor allem Denkanstöße geben.

Die Frage, ob das Theater politische Themen auf die Bühne bringen soll oder nicht, ist somit schwer zu entscheiden und muss von jedem Intendanten, Regisseur oder Dramatiker selbst beantwortet werden. Klar ist, dass „das Theater aus dem gesellschaftlichen Auftrag zu begreifen ist. [...] [Aber] das Problem ist, ob es politisch aufrufen kann und soll. Das ist natürlich schwierig in einer Zeit, wo konkrete politische Bestimmungen fast vollständig abhanden gekommen sind.“⁹¹

Aufgrund dessen kann man behaupten, dass die gegenwärtige Art des „politischen Theaters“ die Gesellschaft nicht mehr derart beeinflussen kann, wie es damals das politische Theater von Brecht oder Piscator konnte, aber es hat bis dato die Möglichkeit auf Missstände aufmerksam zu machen und sie wieder ins Gedächtnis zu rufen. Dieser Meinung ist auch Johann Kresnik. „Brecht hat es mit seinen Lehrstücken auch nicht geschafft, die Politik oder die Gesellschaft zu verändern. Theater wird nie Politik oder Gesellschaft verändern können, wir können nur aufmerksam machen, Inhalte zur Diskussion bringen [...]“. ⁹² Und das ist eine nicht unwichtige Aufgabe.

Im nächsten Kapitel werden im Speziellen die Aussagen von Hans-Thies Lehmann und Birgit Hass bezüglich des Politischen im gegenwärtigen Theater wiedergegeben.

⁸⁹ Bicker, Björn: Horrorkladen Mehrheitsgesellschaft. – In: Theater heute Jahrbuch 2011. S.8.

⁹⁰ Hasche, Christa: Theater an der Schwelle zum 21. Jahrhundert. S.133.

⁹¹ Ebd. S.29.

⁹² Ebd. S.141.

2.3.5.1. Die Vorstellung eines politischen Theaters nach Hans-Thies Lehmann & Birgit Haas

Hans-Thies Lemann und Birgit Haas sind wortführende und bedeutende Theaterwissenschaftler und haben mit ihren Publikationen wie „Postdramatisches Theater“⁹³ und „Plädoyer für ein dramatisches Drama“⁹⁴ den theaterwissenschaftlichen Diskurs angeführt und beeinflusst. Aber bevor auf deren Aussagen eingegangen wird, werden Zitate von zwei Autoren vorangestellt, ohne die eine Diskussion über das politische Theater nicht möglich ist: Bertold Brecht und Erwin Piscator.

Schon 1929 erkannte Piscator, dass „das Publikum [...] Stücke sehen will, die etwas mit der Zeit zu tun haben, das Publikum will sich nicht mehr nur amüsieren, sich nur unterhalten, es will vom Theater Nahrung, es will wieder Substanz.“⁹⁵ Somit fordert er sehr früh eine Entwicklung weg von den Unterhaltungsstücken und den klassischen Dramen und hin zum politischen Theater. Das Publikum soll nicht einfach nur unterhalten, sondern zum Nachdenken angestoßen werden. Ähnliches fordert auch Brecht.

Das Drama oder die Aufführung [muss] über die Zustandsschilderung (eigentliche Zuständeschilderung) hinaus zur Kritik oder Diskussion des Gesamtzustandes selber [über]gehen, also genau dort, wo die eigentliche geistige Sphäre einsetzt – nach Kenntnisnahme des Zustandes. Das Proletariat hat Interesse am Zeitstück [...], solange das Aufrollen der misslichen Zustände in Permanenz ist, also auf Diskussion des Gesamtzustandes hinsteuert [...].⁹⁶

Brecht sagt, dass es der Wunsch des Zuschauers sei, zum Nachdenken angeregt zu werden. Und dies soll nicht anhand von antiken Dramen, sondern von zeitgenössischen Stücken geschehen. Er ist auch der Meinung, dass die klassische Dramatik dazu gar nicht mehr im Stande ist.

Die alte (dramatische) Dramatik ermöglichte es nicht, die Welt so darzustellen, wie viele sie heute schon sehen. Der für viele typische Ablauf eines Menschenlebens etwa oder eines typischen Vorgangs unter Menschen konnte in der bisher vorhandenen Form des Dramas nicht gezeigt werden. Die neue Dramatik gelangte zur epischen Form [...]. Da »alles im Fluß« gesehen wurde, hob man den dokumentarischen Charakter dieser Darstellungsweise hervor.⁹⁷

Dies war der Beginn des politischen Theaters, wenn man die antiken Dramen der Polis ausklammert.

⁹³ Lehmann, Hans-Thies: Postdramatisches Theater.

⁹⁴ Haas, Birgit: Plädoyer für ein dramatisches Drama. – Wien: Passagen, 2007.

⁹⁵ Piscator, Erwin; Wolff, Rudolf (Hrsg.): Das ABC des Theaters: Literarische Tradition. – Berlin: Dirk Nishen, 1984. S.15.

⁹⁶ Brecht, Bertolt: Über Politik auf dem Theater. – Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1971. S.12.

In den 1990er Jahren nahm das politische Theater in Deutschland einen neuen Aufschwung, mit dem Beginn der Intendanz von Frank Castorf an der Berliner Volksbühne. Eine Vielzahl von jüngeren Regisseuren und Autoren wie Christoph Schlingensiefel, René Pollesch und Christoph Marthaler schlossen sich dieser neuen Grenzziehung an. Diese Entwicklung führte dazu, dass sich die junge Generation von Gegenwartsdramatikern immer mehr mit politischen Themen auseinandersetze und aus diesen ihre Stücke formte. Die Autoren waren und sind noch heute mit der Frage konfrontiert, wie man heutzutage Realität und Wirklichkeit in Theatertexten wiedergeben kann.

Diese Frage stellt Birgit Haas auch dem Regisseur Daniel Anderson, welcher darauf wie folgt antwortet:

Reale Menschen mit realen Problemen in realen Geschichten flüchten nach und nach aus dem deutschen Drama. Die theatralische Realität ist dabei kaum noch Hilfsmittel, und schon längst nicht mehr Zweck des zeitgenössischen Theaters. Dafür lassen [sic] sich eine Reihe von Ursachen erkennen, politische, soziale und auch strukturelle, denn jede Krise des Theaters bedeutet eine Krise der Gesellschaft und spiegelt diese, wenn auch zeitversetzt, wider.⁹⁸

Das verdeutlicht, dass Anderson der Meinung ist, dass politische Themen wieder ihren Weg auf die Bühnen finden sollen, auch wenn dieses nur zeitversetzt passieren kann. Allerdings stellt er zu seiner Enttäuschung einen gegensätzlichen Trend fest:

Die Landes- und Stadttheater ‚verkommen‘ immer mehr zu reinen Vergnügungstempeln und imitieren zunehmend das Programm der Fernsehunterhaltung – angefangen von den großen Samstagsabendshows bis hin zu den Dailysos und Telenovelas. Die Nachfrage nach ‚leichten‘ Stoffen, nach absolut unpolitischen und von gesellschaftlicher Realität losgelösten Stücken, steigt.⁹⁹

Das ist der Trend, dem das neue politische Theater gegenzusteuern versucht. Aber wie sieht eigentlich dieses neue, zeitgenössische, politische Theater aus? Christoph Krüger beschreibt es folgendermaßen:

„All in all political Drama is defined by three elements. First, it must address matters of social or political nature – however vague and ambiguous this may be realized within a play. Second, it suggests – however slightly and indirectly – the possibility of change. Third and finally, it treats the represented political or social matter in a subjective way representing a political attitude directed against a status quo.“¹⁰⁰

⁹⁷ Ebd. S.25.

⁹⁸ Haas, Birgit: Dramenpoetik 2007. S.48.

⁹⁹ Ebd. S.50.

¹⁰⁰ Krüger, Christoph: The Plays of Harold Pinter: From Absurdism to Political Drama? – Marburg: Tectum, 2009. S.36.

Hans-Thies Lehmann stellt sich ebenfalls die Frage, wie politisch postdramatisches Theater aussieht und sein kann, und kommt zu folgendem Schluss: „Die geläufige Vorstellung von »politischem« Theater ist, dass Theater Themen aufgreift, die in der Öffentlichkeit diskutiert werden oder die es selbst in die Diskussion wirft und auf diese Weise (mindestens) aufklärend wirken.“¹⁰¹

Zusammenfassend ist für ihn politisches Theater ein Theater, welches sich mit aktuellen Themen beschäftigt. Da diese Definition sehr unpräzise ist, fügt er folgendes hinzu: „Zu denken ist nicht ein Theater mit prima vista politischen Inhalten, sondern ein Theater, das eine genuine Beziehung zum Politischen aufnimmt.“¹⁰² Das Theater müsse sich in Acht nehmen, nicht einfach politische Themen, welche in den verschiedenen Medien besprochen werden, „nachzuplappern“, sondern es müsse diese hinterleuchten.¹⁰³

Die moralische Wirkung solle auch auf der Bühne gezeigt werden. Aber wichtig sei, dass „alles von der Fähigkeit ab[hängt], das Politische dort aufzuspüren, wo es gewöhnlich gar nicht wahrgenommen wird.“¹⁰⁴ Denn nur weil politische, ethische oder moralische Themen behandelt würden, politisch Unterdrückte Gruppen auf der Bühne gezeigt würden, könne man noch lange nicht von politischem Theater sprechen.

Darüber hinaus soll Theater vor allem auch gesehen, gehört und erfahren werden. Doch um eine möglichst breite Zuschauerschaft zu erreichen, darf der Unterhaltungsaspekt nicht vernachlässigt werden. Allerdings schränkt er ein: „Ist nicht, so fragt Walter Benjamin, das Verfahren, der politischen Realität Unterhaltungseffekte abzugewinnen, höchst fragwürdig und in Wahrheit entpolitisierend?“¹⁰⁵

All diese Aussagen haben den gleichen Tenor und zwar, dass ein politisches Theater heutzutage nicht mehr möglich ist. Man müsse eher von Theater mit politischen Themen oder Einflüssen sprechen. Auch Lehmann kommt zu diesem Schluss, dass das „Theater [...] kein Hilfs-Institut politischer Bildung sein [kann].“¹⁰⁶

[Denn] ein politisch gemeinter Diskurs geht schon deswegen ins Leere, weil ganz offensichtlich das Theater insgesamt seinen politischen Ort von einst verloren hat. Weder artikuliert es als ein Zentrum gemeinsamer Konfliktartikulation und -bewältigung das Politische (wie in der antiken Polis); noch hat es eine Rol-

¹⁰¹ Lehmann, Hans-Thies: Das politische Schreiben: Essays zu Theatertexten: Recherchen 12. – Berlin: Theater der Zeit, 2002. S.12.

¹⁰² Ebd. S.14.

¹⁰³ Vgl. ebd. S.12.

¹⁰⁴ Ebd. S.13.

¹⁰⁵ Walter Benjamin. – In: Lehmann, Hans-Thies: Das politische Schreiben: Essays zu Theatertexten. S.13.

¹⁰⁶ Ebd. S.13.

le als Institut nationaler Identitätsbildung bewahrt (in Deutschland war die politische Funktion des Theaters über lange Zeiträume hin ein Nation-Ersatz). [...] Bis ein Theaterstück zu politischen Themen geschrieben, lektoriert, gedruckt, von einem Theater geplant, geprobt und aufgeführt ist, dürfte es für eine politische Wirkung immer schon ganz einfach zu spät sein.¹⁰⁷

Er ist auch der Meinung, dass man sich nicht auf dem Vorwand ausruhen dürfte, dass Theater politische Themen einerseits zwar verspätet behandle, aber andererseits dies tiefer als andere Medien tue. Dies sei Selbsttäuschung, weil das Theater Sache des Moments sei.¹⁰⁸ Theater sei nicht gemacht, um schnell zu reagieren, sondern um Missstände zu reflektieren.

Birgit Haas stellt einige Grundthesen von Brecht und Piscator voran, um erst einmal auf deren Vorstellung des politischen Theaters zurückzuschauen.

Nach Piscator sollte Theater den Zuschauern deutlich machen, was ihnen noch mehr oder minder unklar und verworren im Unterbewusstsein schlummerte. Er wollte die Wirklichkeit zeigen, wie sie ist und war. Brecht wollte darüber hinaus Anregung und Erregung zum Denken geben. Er versuchte, die Lust am Handeln zu provozieren; er forderte den denkenden Zuschauer, dessen Lust und Suche nach Erkenntnis Brecht als ein gewichtiges politisches Wirkungselement von Theater ansah.¹⁰⁹

Zusätzlich „[...] forderte Piscator eine engere Verbindung von Theater und Journalismus. Politik auf der Bühne zu betreiben, hieß für ihn Aktualität, Aktivität, Unmittelbarkeit und am Zahn der Zeit klärend auf[zu]klären.“¹¹⁰

Dies ist darüber hinaus ein guter Ansatz, der in die heutige Zeit übertragbar wäre. Ergo ging es dem politischen Theater damals um die Bewusstmachung politischer Zustände und das Aufwecken der Bürger zum Handeln.

[Aber] in unserer Gegenwart scheinen eine direkte Bezugnahme, ein Anknüpfen an jene oben angerissene Überlegung zu den Verhältnissen von Kunst und Politik schwer herstellbar. Unter dem Grundtenor ‚unpolitisch, spektakulär, skandalös‘ lassen sich – abgesehen von wenigen Ausnahmen – die Aussagen zur Theaterpraxis und aktuellen Dramatik der 90er Jahre bis ins Heute zusammenfassen. Die Ichbezogenheit, der unpolitische Individualismus expressionistischer Dramatik stehen scheinbar gerade bei jungen deutschen und europäischen Theatermachern und Autoren hoch im Kurs.¹¹¹

¹⁰⁷ Ebd. S.13.

¹⁰⁸ Vgl. ebd. S.13.

¹⁰⁹ Haas, Birgit: Macht: Performativität, Performanz und Polittheater seit 1990. – Würzburg: Königshausen & Neumann, 2005. S.250.

¹¹⁰ Ebd. S.248.

¹¹¹ Ebd. S.250.

Dies ist zwar zugegeben bei vielen jungen Gegenwartsdramatikern der Fall, aber nicht bei Philipp Löhle. Seine Stücke behandeln politische Probleme, Themen, die in der Öffentlichkeit und in den Medien besprochen werden, und sie geben Denkanstöße.

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass die Chance des gegenwärtigen Theaters darin besteht, politische Themen mit gründlicher Recherche ausschnittartig darzustellen und somit das Nachdenken über größere Zusammenhänge anzuregen.¹¹²

Man möchte allerdings kein realistisches oder dokumentarisches Theater mehr.

Ob als Stätte der Aufklärung, von Entwurf und Gegenentwurf gegenüber gesellschaftlichen Problemstellungen, der Schaffung von ganz eigenen Realitäten oder Realitätsspiegelungen, ob als Rückzugsgebiet für Utopisten oder Träumer, poetisches Sprachrohr politischer Diskurse, Hort der Provokation, [...] – Theater scheint, grob betrachtet, in all seinen Formen jenseits eines Beharrens auf eine Weiterexistenz aus Tradition fortwährend den Erfordernissen seiner Umgebung angepasst.¹¹³

Und genau das ist es, was Philipp Löhle in seinen Stücken erschafft: eigene Realitäten, Rückzugsorte für, wie die Medien sie nennen, Utopisten, Träumer und Aussteiger.

¹¹² Vgl. Hasche, Christa: Theater an der Schwelle zum 21. Jahrhundert. S.10f.

¹¹³ Ebd. S.7f.

3 Philipp Löhle – ein Erfolgsmodell



114

3.1. Philipp Löhles Biografie und Werdegang

Philipp Löhle wurde 1978 in Ravensburg geboren und wuchs in Baden-Baden auf. Er studierte Theater- und Medienwissenschaft, Geschichte und deutsche Literatur in Erlangen. Bereits während seines Studiums entstanden erste Theaterstücke. Das erste Theaterstück, das den Sprung auf die Bühne schaffte, war „Kauf-Land“, welches 2005 im Erlanger Theater uraufgeführt wurde. Neben dem Schreiben von Theaterstücken beschäftigt sich Philipp Löhle auch mit dem Medium Film. So entstanden neben den Stücken auch Kurz- sowie Dokumentarfilme und er absolvierte unter anderem ein Praktikum bei der UFA.

Philipp Löhle wurde 2007 zum Dramatiker-Workshop des Theatertreffens in Berlin eingeladen. Dort gewann er den Verkauftrag des tt Stückemarktes, welcher von der Bundeszentrale für politische Bildung gestiftet wird. Hierfür entstand das Stück „Die Kaper-er“, welches im März 2008 im Schauspielhaus Wien zur Uraufführung kam. Ende 2007 hatte er die Ehre zu den Werkstatttagen des Burgtheaters in Wien eingeladen zu werden und entwickelte dort die Idee für das Stück „Big Mitmache“ für das Autorenprojekt

¹¹⁴ Philipp Löhle Foto: Rechte bei Jonas Ludwig Walter. <http://www.uni-erlangen.de/alumni/galerie/dateien/images/loehle1.jpg>, Zugriff: 02.04.2011.

„60 Jahre Deutschland“ der Schaubühne am Lehniner Platz.

Für das Theaterstück „Genannt Gospodin“, uraufgeführt im Schauspielhaus Bochum, wurde er mit dem Förderpreis des Bundesverbandes der Deutschen Industrie ausgezeichnet und für den Mühlheimer Dramatikerpreis 2008 nominiert. Zudem erhielt sein Stück „Lilly Link“ den Jurypreis des Heidelberger Stückemarktes und wurde Ende 2008 in Heidelberg uraufgeführt.

Selten wurde ein so junger Dramatiker mit so prestigeträchtigen Dramatikerpreisen bedacht wie Philipp Löhle. Seine Leistung in diesen Jahren ist beeindruckend: seit 2006 war er als Regieassistent am Theater in Baden-Baden tätig. Danach ging er mit einem Stipendium ans Royal Court Theatre London und in den Spielzeiten 2008/2009 und 2009/2010 war er als Hausautor am Maxim Gorki Theater in Berlin tätig. Dort schrieb er sein Stück „Die Überflüssigen“, welches im Mai 2010 am Maxim Gorki Theater in Berlin uraufgeführt wurde und dann im Oktober seine österreichische Erstaufführung im Wiener Schauspielhaus feierte. Sein vorletztes Werk „supernova“ erlebte seine Uraufführung im Januar 2011 im Nationaltheater in Mannheim.¹¹⁵ Sein neuestes Stück „Das Ding“ wurde Mitte Mai 2011 im Deutschen Schauspielhaus Hamburg in Koproduktion mit den Ruhrfestspielen Recklinghausen uraufgeführt.¹¹⁶

Philipp Löhle hat in dieser kurzen Zeit einen beachtlichen Werdegang erlebt und sitzt gerade einmal drei Jahre nach seiner eigenen Teilnahme als Juror bei den Werkstatttagen 2010 des Wiener Burgtheaters bereits auf der anderen Seite des Tisches.

Im Mai 2011 erschien Löhles Buch "Die Überflüssigen – Fünf Theaterstücke" im Verlag Theater der Zeit in der Reihe Dialog, herausgegeben von Steffen Weihe. Dadurch sind seine Theatertexte nun auch der Öffentlichkeit zugänglich, abgesehen von den bereits abgedruckten Stücken in *Theater heute*.

Die Zeitschrift *Theater heute* schreibt über ihn: „Philipp Löhle zählt zu den erfolgreichsten und interessantesten Dramatikern der Gegenwart.“¹¹⁷

Doch wie hat er es in so kurzer Zeit zu so großem Erfolg gebracht? Mit dieser Frage beschäftigt sich auch Franz Wille in dem Artikel „Das Geheimnis des Erfolgs“ und trifft hier auf einen ebenfalls ratlosen Philipp Löhle:

Wille Philipp Löhle, zuletzt haben wir vor gut einem Jahr gesprochen. Seitdem haben Sie eine rasante Jungdramatiker-Karriere gemacht. [...] Philipp Löhle ist

¹¹⁵ Vgl. <http://www.pegasus-agency.de/verlag/autor/Philipp%20Löhle>, Zugriff: 02.04.2011.

¹¹⁶ http://www.rowohlt-theaterverlag.de/autor/Philipp_Loehle.2910796.html, Zugriff: 23.09.2011.

¹¹⁷ <http://www.pegasus-agency.de/verlag/autor/Philipp%20Löhle>, Zugriff: 02.04.2011.

in kürzester Zeit zum Erfolgsmodell geworden, eine angenehme Abwechslung angesichts der notorischen Klagegesänge zur Situation neuer Dramatik. Wie ist das passiert?

Löhle Keine Ahnung, das war so nicht geplant, und man kann es auch nicht planen. Ich habe einfach nach «Genannt Gospodin» in Bochum in relativ kurzer Zeit mehrere Stücke geschrieben, für die sich mehrere Theater interessiert haben. «Die Kaperer» in Wien waren der Folgeauftrag des Berliner Stückemarkts, «Die Unsicherheit der Sachlage» in Bochum ist der Folgeauftrag des BDI-Preises. Das hält einen natürlich im Gespräch.

Wille Die Masse machts?

Löhle Oder die Arbeit machts. Ich habe viele Aufträge angenommen, bis April 2008 war ich ja noch Regieassistent in Baden-Baden, solange war Schreiben eher mein Hobby. Das habe ich dann zum Beruf gemacht, da kann ich dann nicht nur einen Auftrag annehmen, sondern auch zwei oder drei.¹¹⁸

Waren also die vielen Stückaufträge der Schlüssel zum Erfolg? Möglich ist es, erklärt jedoch nicht die Tatsache, warum Philipp Löhles Stücke zumeist wieder aufgeführt werden und nicht dem oft gehörten Uraufführungshype zum Opfer fallen. Aber das Wichtigste ist, dass Philipp Löhle Spaß daran hat Stücke zu schreiben.¹¹⁹ Er selbst sagt zu seinem Erfolg, dass es „[...] ,wahnsinniges Glück und [...] Zufall [bedarf], dass man einmal das Stück zur Stunde schreibt.“ Es selbst ist Hausautor am Maxim Gorki Theater und somit vorerst abgesichert.¹²⁰

3.1.1. Die Vorzüge der Hausautorenschaft

Die Hausautorenschaft ist kein Phänomen der Gegenwartsdramatik. So galt Grillparzer bereits im 19. Jahrhundert als Hausautor des Wiener Burgtheaters, und Ende des 20. Jahrhundert war es Thomas Bernhard unter der Intendanz von Klaus Peymann, der diese Stellung inne hatte.

Doch die Hausautorenschaft ist eine Erscheinung, welche in jüngster Zeit vermehrt wieder auftritt, da sie eine gute Möglichkeit darstellt, junge Autoren zu fördern. Als Hausautor bleibt man für eine Spielzeit an einem Theaterhaus und schreibt für dieses

¹¹⁸ Wille, Franz: Das Geheimnis des Erfolgs. – In: Theater heute. Nr. 5, Mai 2009. S.45.

¹¹⁹ Vgl. <http://www.uni-erlangen.de/alumni/galerie/loehle.shtml>, Zugriff: 02.04.2011.

¹²⁰ Fritsch, Anne: Nur ein junger Autor ist ein guter? In: D. Baur: Im dramatischen Netz. – In: Die deutsche Bühne. Nr.4, April 2010. S.30.

Auftragsstücke. Somit wird den Autoren versichert, dass ihre Stücke auch aufgeführt werden. Was man als Hausautor für Einblicke erhält, beschreibt Philipp Löhle wie folgt:

Ich nehme an den wöchentlichen Dramaturgiesitzungen teil und erfahre, wie dieser geheimnisvolle Komplex funktioniert, obwohl ich ihn immer noch nicht ganz verstehe. Viele Diskussionen über Spielplan, viele neue Stücke, Bücher, Anregungen. Das ist ein Geschenk!¹²¹

Die Vorteile, die Löhle hier beschreibt, sind klar: Der Autor arbeitet vor Ort, befindet sich im ständigen Dialog mit Dramaturg und Regisseur und nimmt teil an den Probenprozessen. Dies ist wirklich ein Geschenk für den Autor. Denn er erfährt direkt an Ort und Stelle, worauf er achten muss, wenn er sein Stück schreibt.

Wie bereits erwähnt, ist Philipp Löhle Hausautor am Maxim Gorki Theater. „Dort passt er unter der Intendanz von Armin Petras gut rein. Dieser ist bekannt durch seine vielen Stücke [unter dem Pseudonym] Fritz Kater, seine eigenwilligen Inszenierungen. Hier gliedert sich der politisch angehauchte Löhle perfekt ein.“¹²²

Während eine Hausautorenschaft für jeden Autor eine unwahrscheinlich förderliche und nutzbringende Erfahrung ist, ist die Anzahl solcher Stellen natürlich viel zu begrenzt, um auf diese Art weitflächig junge Theaterschaffende zu fördern. Jedes Theater kann, wenn überhaupt, nur einen Hausautoren pro Spielzeit beschäftigen.

Philipp Löhle sieht aber noch eine weitere Alternative, um den Uraufführungshype zu umgehen und unbekannte Autoren zu fördern:

Das ist die totale Suche nach Uraufführungen, nach Talenten: Jeder will den nächsten Autor und das nächste Stück entdecken. Die Theater spielen lieber ein unbekanntes Stück aus der Schublade als ein gutes Stück nachzuspielen. Das finde ich aus Autorensicht merkwürdig. Schließlich heißt Stadttheater ja Theater für die Stadt – warum sollte also ein Theater ein Stück nicht nachspielen, das woanders ein Erfolg war?¹²³

Deshalb plädiert er für das Nachspielen von Uraufführungen und ist somit derselben Meinung wie Andreas Beck. Trotzdem räumt er ein, dass der Uraufführungshype ihm persönlich auch geholfen hat.

Ich bin sozusagen ein Kind des Uraufführungshypes. Ich kann mich also nicht richtig darüber beschweren, weil er doch am Anfang sehr hilft. Allerdings habe ich mich rückwirkend schon gewundert, dass viele der Preise, die ich gewonnen

¹²¹ Wille, Franz: Das Geheimnis des Erfolgs. S.45.

¹²² Vgl. Wille, Franz: Sich kennen, mögen, verachten und schätzen. – In: Theater heute. Nr.12, Dezember 2007. S.10.

¹²³ Fritsch, Anne: Nur ein junger Autor ist ein guter? S.30.

habe den Auftrag für ein neues Stück beinhalten. Das wäre wie wenn ein Maler einen Preis bekommt für ein Bild, das er gemalt hat und der Preis ist, ein Bild zu malen. Das ist doch irgendwie seltsam, aber wie gesagt, es hilft einem ja auch ungemein am Anfang.¹²⁴

Drastischer als den angesprochenen Uraufführungswahn kritisiert Philipp Löhle die Verhaltensweise vieler Dramaturgen: „So gibt es diejenigen, die ihn anrufen [...] und fragen, ob er noch ein älteres, nicht veröffentlichtes Stück habe, und kein Verständnis dafür haben, dass der Autor gute Gründe für die Nichtveröffentlichung vieler Stücke hat. Ebenso scharf verurteilt er Dramaturgen, die unter dem Vorwand junge Autoren fördern zu wollen, versuchen Stücke bei ihm zu beauftragen und dann, sobald sie erfahren, dass Löhle keine Zeit hat, ein neues zu schreiben, und sie bittet, doch ein altes, von ihnen so belobtes Stück nachzuspielen, auflegen.“¹²⁵

Für Philipp Löhle selbst sind diese Probleme heute nicht mehr von existenziellem Belang. Er kann bereits auf eine erfolgreiche Autorenkarriere zurückblicken.

Im Folgenden werden einige Faktoren von Philipp Löhles Erfolg dargestellt und untersucht: sein Stil, seine Sprache und seine wichtigsten Einflüsse.

3.2. „Make me laugh!“¹²⁶: *Die Simpsons* und Samuel Beckett als Löhles Vorbilder

Fragt man Löhle nach Autoren, die ihn beeinflusst haben, nennt er zunächst Beckett, den Meister des Tragischkomischen, dessen *WARTEN AUF GODOT* er immer bei sich hat, »weil man an jeder Stelle einfach mal reinlesen kann und immer wieder etwas entdeckt oder etwas Neues lernt.« Aber auch die amerikanische Zeichentrickserie *DIE SIMPSONS* schätzt er als Quelle der Inspiration, besonders »die Art, wie dort Dinge kritisiert werden, immer humorvoll und ohne erhobenen Zeigefinger«, Eigenschaften, die auch auf Philipp Löhle zutreffen.¹²⁷

Der enorme Einfluss, welchen die Kult-Comicserie *Die Simpsons* auf Löhles Schaffen ausübt, ist nicht von der Hand zu weisen. Er kritisiert Zustände in der Gesellschaft nicht plakativ, sondern oft unterschwellig und zwischen den Zeilen. *Die Simpsons* sind bekannt dafür, „über jedes noch so unwahrscheinliche gesellschaftliche wie kulturpolitische und mediale Thema auf ihre ganz eigene Art zu sinnieren.“¹²⁸ Zusätzlich hat die Serie einen gesellschaftspolitischen und gesellschaftskritischen Blickwinkel, welcher auch bei Löhles Stücken wiederzufinden ist. Eine weitere Gemeinsamkeit liegt in der

¹²⁴ Löhle, Philipp: E-Mail-Interview, erhalten am 04.05.2011 – siehe Anhang.

¹²⁵ Vgl. ebd.

¹²⁶ Müller, Tobi: Make me laugh!. <http://www.taz.de/!73367/>, Zugriff: 19.09.2011.

¹²⁷ Engelhardt, Barbara; Zagorski, Andrea: Stück-Werk 5: Deutschsprachige Dramatik. S.81.

auffälligen Verwendung von Ironie und Sarkasmus. Dies sind alles Bestandteile, die in Philipp Löhles Schreibstil ebenfalls zu finden sind. Er selbst fügt hinzu:

Ich mag die Simpsons, weil sie sehr übertrieben und witzig in zwanzig Minuten große moralische Fragen stellen und eine durchschnittliche amerikanische Stadt abbilden. Und amerikanische Städte sind wohl von deutschen Städten gar nicht mehr so verschieden, obwohl, ich war nur einmal 6 Stunden in New York, also kann ich das gar nicht behaupten...¹²⁹

Löhle sagt selbst, dass er in seinem Werk neben den *Simpsons* vor allem auch von Samuel Becketts „Warten auf Godot“ beeinflusst ist. Dieses Werk hat es ihm besonders angetan, und er selbst behauptet über es, dass es „die Bibel des Dialogs“¹³⁰ sei. Aber weder *Die Simpsons*, noch Beckett waren der Grund dafür, warum Philipp Löhle zu schreiben begann.

3.3. Philipp Löhles Schreibstil – das Geheimnis seines Erfolgs?

Eigentlich hatte Philipp Löhle nie geplant Dramatik zu schreiben. Er wollte immer Filme machen und dafür Drehbücher schreiben. Wie er ursprünglich zur Dramatik kam, beschreibt Löhle wie folgt:

Das [Drehbuch] ist der Dramatik ja noch näher als die Prosa. Allerdings habe ich auch nie ein Drehbuch geschrieben. [...] Was mir daran [an der Dramatik] besonders gut gefällt, ist, dass sie sich aufs wesentliche konzentriert. Gesprochene Sprache! Ich brauche keine Figurenbeschreibung, keine Ortsbeschreibung, kein »auf dem Frühstückstisch stehen 3 halbe Melonen und eine Karaffe Wasser«, das interessiert mich nicht, jedenfalls im Theater. Das Geheimnis steckt in der Anordnung von sprechenden Figuren, woraus sich Figuren, Charaktere aber auch die Geschichte ergeben. Wahrscheinlich kann man sogar sagen, dass das am ehesten die Welt wieder gibt [sic]. Wir denken in Sprache, wir verständigen uns dadurch, Bilder und Aussehen von Orten, Menschen und Dingen sind wichtig, aber reduziert auf ein Beschreiben oder Äußern, bleibt nur Sprache übrig.¹³¹

Diese Erklärung zeigt, warum Philipp Löhle wenig Wert auf detaillierte Regieanweisungen legt und lieber den Fokus auf die Figuren und vor allem ihre Sprache richtet.

Fragt man Philipp Löhle warum er schreibt, erhält man folgende, geradezu lapidare Antwort: „Ich setzte mich hin und schreibe ein Stück. Hauptsächlich weil es mir Spaß

¹²⁸ Czogalla, Michael: Behind the Laughter: Die Simpsons im Kontext der amerikanischen Populärkultur. – Marburg: Tectum, 2004. S.7.

¹²⁹ Löhle, Philipp: E-Mail-Interview, erhalten am 04.05.2011 – siehe Anhang.

¹³⁰ Ebd.

¹³¹ Ebd.

macht.“¹³² Genauso einfach und unbemüht ist es ihm scheinbar auch gelungen, erfolgreich zu werden.

So stellt sich die Frage, wodurch sich Löhles Werke von dem Schaffen anderer Gegenwartsdramatiker unterscheiden. Worin liegt der Grund für seinen Erfolg?

Ein Grund für seine enorme Beliebtheit mag in der Art und Weise liegen, wie er „historische Fakten und Gegenwartsbezüge mit dramatischer Fiktion zu einem Möglichkeitsraum mit einer ganz eigenen Logik“ zu verbinden und „dialogische Szenen [...] neben erzählerische Passagen“¹³³ zu stellen vermag.

Er selbst nennt seine Stücke Tragikomödien, vielleicht weil er sehr humorvoll Protagonisten zeichnet, die in utopielosen Zeiten versuchen, die Gesellschaft zu verändern oder gegen sie zu protestieren.¹³⁴

Der heutigen Generation wird ja gerne vorgeworfen [...] dass sie keine Ziele mehr hätte. In den drei Stücken [Gospodin, die Kaperer, Lilly Link] wird einfach durchgespielt, wie das so ist, wenn mal jemand tatsächlich ein Ziel hat, wenn jemand energisch eine eigene Idee, einen Traum verfolgt.¹³⁵

So gelingt es Löhle, trotz des Scheiterns seiner Protagonisten seinen Zuschauern Gedankenräume und Möglichkeiten aufzuzeigen, die sie selbst zum Träumen anregen. Ebenso erreicht er es, trotz der durchaus ernsthaften Themen seiner Stücke diesen Theatertexten durch seinen lockeren Schreibstil eine gewisse Leichtigkeit zu verleihen.

Franz Wille versucht zu erklären, wie Löhle dieser Spagat gelingt: „Philipp Löhles Thema ist einmal mehr der immerwährende Grundwiderspruch zwischen Anpassen und Dagegenhalten, zwischen lächerlicher Prinzipientreue und fortkommensfreundlichem Alltags-Pragmatismus.“¹³⁶

Löhles Stücke erhalten viel von ihrer Leichtigkeit durch Ironie. Die stoischen Protagonisten erlangen durch ihr utopisches Beharren darauf, die Welt ganz alleine verändern zu können, etwas Lächerliches, wodurch der tragische Aspekt ihres Kampfes gegen Windmühlen entschärft wird.

¹³² Engelhardt, Barbara; Zagorski, Andrea: Stück-Werk 5: Deutschsprachige Dramatik. S.81.

¹³³ Brux, Ingoh: Der große Bluff. – In: Theater heute Jahrbuch 2010. S.188.

¹³⁴ Vgl. Engelhardt, Barbara; Zagorski, Andrea: Stück-Werk 5: Deutschsprachige Dramatik. S.81.

¹³⁵ Ebd. S.81.

¹³⁶ Wille, Franz: Im Auge des Widerspruchs. – In: Theater heute. Nr.4, April 2009. S.28.

So wird die Wahrheit in Löhles Stücken, auch in den Aussagen seiner Figuren, leichter verträglich und sogar amüsant. Denn schließlich weiß Löhle, wie er den Zuschauer unterhalten kann und warum sich die Theaterhäuser für ihn interessieren.

Wille Wofür interessieren sich die Theater? Die Stoffe von Philipp Löhle, den Namen, die Sprache?

Löhle Darüber denke ich nicht nach. Vielleicht meinen sie ja, der schreibt ganz lustig und ist auch angeblich noch ein bisschen politisch. Da bekommt man einen netten Abend mit etwas Kultur dabei. Keine Ahnung. Hauptsache, sie interessieren sich für meine Texte.¹³⁷

All dies zeigt, dass Philipp Löhle zunächst nur einen Gedanken, eine Idee hat und dann intuitiv zu schreiben beginnt. Ihm geht es mehr um seine Intention als um eine bestimmte Botschaft.

Meine Stücke sind meine persönlichen Fragen an die Welt. Das ist ein unschätzbarer Luxus, dass ich das Privileg habe, mich professionell zu wundern. [...] Ich glaube aber auch, dass ich durch meine Stücke nicht die Welt verändern kann oder (außer meinem eigenen) jemandes Hunger stillen. Im besten Fall regt man zum Nachdenken an. Das klingt doof, aber ein gutes Stück zeichnet sich für mich auch dadurch aus, das es irgendetwas in sich trägt, weshalb ich es nicht sofort wieder vergesse. Das zu erreichen ist nicht mein Ziel, aber wenn es passieren sollte, fände ich das ziemlich cool.¹³⁸

Sein Schreibstil und seine Intentionen werden nun im anschließenden Kapitel genauer analysiert, um eventuelle Schemata oder Gemeinsamkeiten in den Stücken aufzudecken.

Zusammenfassend kann man sagen, dass Philipp Löhle zu den erfolgreichsten Jungdramatikern gehört, der trotz seiner Leichtigkeit und wegen seiner politischen Inhalte „als *Vertreter der neuen Ernsthaftigkeit* [gilt] und [...] sich als brillanter Beobachter und emphatischer Gesellschaftskritiker [beweist], der die Visionen und die Wirklichkeit seiner Protagonisten mit viel Melancholie, Sinnlichkeit und Sinnhaftigkeit, mit Löhlescher Komik und Tragik und größter Leichtigkeit für die Bühne erzählt.“¹³⁹

¹³⁷ Ebd. S.44.

¹³⁸ Löhle, Philipp: E-Mail-Interview, erhalten am 04.05.2011 – siehe Anhang.

¹³⁹ <http://www.theaterderzeit.de/Book/Show/979>, Zugriff: 09.04.2011.

4 Textanalyse

Philipp Löhle gehört zu den erfolgreichsten jungen Vertretern der Gegenwartsdramatik. „Seine Stücke rühren an die verrückten Ideale und leidenschaftlichen Ideen skurriler Außenseiter – allesamt liebenswerte Utopisten, die zu den schillerndsten Anti-Helden und -Heldinnen der deutschen Bühnenliteratur zählen.“¹⁴⁰

Im folgenden Abschnitt werden die drei Stücke „supernova (wie gold entsteht)“, „Die Überflüssigen“ und „Die Kaperer oder Reiß nieder das Haus und erbaue ein Schiff“ auf Grund unterschiedlicher Charakteristika analysiert. Aber ebenso sollen Gemeinsamkeiten entdeckt werden, um Löhles Schreibstil beschreibbar zu machen.

4.1. „supernova (wie gold entsteht)“

„supernova (wie gold entsteht)“ ist Philipp Löhles zweitaktuellstes Stück. Es wurde am 15. Januar 2011 am Nationaltheater in Mannheim unter der Regie von Cili Drexel uraufgeführt. Mit diesem Stück schreibt Philipp Löhle sein zweites Auftragswerk nach „Herr Weber und die Litotes“ fürs Mannheimer Nationaltheater. Am 23. und 24. Juni 2011 war „supernova“ als Gastspiel am Deutschen Theater in Berlin zu sehen.

4.1.1. Die Entstehungsgeschichte

Dem *Theater heute Jahrbuch* 2010 verrät Philipp Löhle, wie er zu der Geschichte von „supernova“ kam. Er reiste durch Südamerika, als er erfuhr, dass an der Grenze zwischen Argentinien und Chile in den Orten Pascua und Lama (das Pascua Lama-Projekt) Teile von drei Andengletschern¹⁴¹ abgetragen werden sollten, um an die Bodenschätze, die darunter liegen, heranzukommen. Die abgetragenen Gletscher sollten dann an einem anderen Ort wieder aufgebaut werden.¹⁴² Dieses absurde und umstrittene Projekt schrie geradezu nach einer Geschichte. Philipp Löhle fragte sich:

¹⁴⁰ <http://www.theaterderzeit.de/Book/Show/979>, Zugriff: 09.04.2011.

¹⁴¹ Vgl. Babel, Reinhard: Rocks on the Gold.

<http://www.lateinamerikanachrichten.de/?/artikel/686.html>, Zugriff: 13.10.2011.

¹⁴² Vgl. Brux, Ingoh: Der große Bluff. S.187.

Was wäre, wenn man etwas ganz Fernes einfach aufs Hier überträgt, auf uns, auf unsere Gegend, unsere Welt. Vielleicht gelingt es dadurch, das Phänomen Globalisierung zusammenschnurren zu lassen, weil, ja, einerseits kann man immer sagen, damit habe ich nichts zu tun, das ist so weit weg, und andererseits hängt man, hängen wir alle auch irgendwie mit drin, aber eben nur entfernt, unscharf, verschwommen. Und wird das nicht konkreter, wenn wir den Schauplatz uns vor die Haustüre verlegen und mal fragen: Was wäre denn, wenn man im Schwarzwald Gold fände?¹⁴³

Indem er das Prinzip der Abtragung des südamerikanischen Gletschers auf den Schwarzwald anwendet, verlagert er das Thema nach Deutschland - vor die Haustür des Rezipienten - und macht es somit nachvollziehbar. In Löhles Stück soll der gesamte Schwarzwald nach Mecklenburg-Vorpommern verlegt werden, um an den unter den Bäumen verborgenen Bodenschatz, Gold, gelangen zu können. Auslöser für diese Idee ist Protagonist Friedrich, ein typisch Löhle'scher Held.

4.1.2. Der Kurzzinhalt

In „supernova“ erzählt Philipp Löhle die Geschichte von einem Goldfund und seinen skurrilen Folgen. Dieser Theatertext ist in drei Teile gegliedert. In jedem der Teile zeigt er das Verhältnis verschiedener Figuren zum Gold.

Protagonist Friedrich, ein Vertreter der Generation Praktikum, hat es satt, auf eine Festanstellung zu warten und seinen Platz in der Gesellschaft suchen zu müssen. Er sehnt sich nach geregelten Arbeitszeiten, sich Urlaub nehmen zu müssen, Verpflichtungen, und Frau und Kind zu haben. Er möchte gebraucht werden und hat die Hoffnung auf ein besseres und sinnvoller Leben noch nicht aufgegeben. Friedrich ist ein Einzelkämpfer und bereit, es mit dem System aufzunehmen. Deswegen hat er einen Termin bei seinem Chef Berry und hofft nach seinem Praktikum eine Festanstellung zu erhalten. Als ihm nach seinem 12. Praktikum erneut eine Absage droht, gelangt er zu der Erkenntnis, dass er seine Ziele mit konventionellen Mitteln nicht erreichen wird, und schmiedet einen verrückten Plan. Da er gemeinsam mit seiner Mutter Emma und ihrem Freund Wolf bei Waldarbeiten zufällig einen Goldklumpen gefunden hat, entwickelt er folgende Idee: Er legt seinem ehemaligen Chef Berry ein gefälschtes Satellitenbild mit einer eingezeichneten Goldader direkt unter dem Schwarzwald vor und dieser wittert ein millionenschweres Geschäft. Daraufhin folgt Friedrichs erfolgreicher Aufstieg.

Der zweite Teil befasst sich hauptsächlich mit seiner Mutter Emma, die in einer Lebenskrise steckt. Ihr ganzes Leben hat sie als Krankenschwester gearbeitet, hatte An-

¹⁴³ Ebd. S.187.

lass auf Verdacht von Brustkrebs und sucht nun nach neuen Herausforderungen. Sie kündigt ihren Job und beginnt Regionalgeschichte zu studieren. So entdeckt sie, in einer ironischen Wendung, den wahren Ursprung von ihrem Goldfund. Bevor sie die freudige Nachricht jedoch verbreiten kann, stirbt sie.

Im dritten Teil stehen Wolf und der wirtschaftliche Boom der Schwarzwaldregion im Mittelpunkt. Jeder möchte an diesem finanziellen Erfolg Teil haben, was allerdings für den einen oder anderen das Ende einleitet. Die Bauern verlieren ihre Höfe, und wie in den meisten Stücken Philipp Löhles endet auch dieses tragisch mit dem Tod Friedrichs, der aufgrund seines Bluffs als Sündenbock herhalten muss.

Die drei Teile, die aus unterschiedlichen Sichtweisen erzählt werden, zeigen jeweils, wie der Wahn nach Gold entsteht und was dieser in den Menschen auslöst.

Ingoh Brux beschreibt Löhles „supernova“ mit folgenden Sätzen:

Philipp Löhle verbindet historische Fakten und Gegenwartsbezüge mit dramatischer Fiktion zu einem Möglichkeitsraum mit einer ganz eigenen Logik. Dialogische Szenen stehen neben erzählerischen Passagen, und die Geschichten von Friedrich, Emma und Wolf werden einem nahe gebracht, aber auch das Exemplarische hinter ihren Biografien erscheint, und der Irrwitz des Ganzen bleibt gleichsam nah und fern.¹⁴⁴

4.1.3. Die dramaturgische Analyse

Vor dem Beginn der Analyse weise ich darauf hin, dass ich mich bewusst gegen die Bezeichnung „Drama“ und „Dramenanalyse“ entschieden habe. Der Begriff des Dramas ist historisch verhaftet und impliziert, wie im Kapitel 2.2. bereits erwähnt, bestimmte Merkmale eines Dramas wie zum Beispiel die Einheit von Ort, Zeit und Handlung. Deswegen wird in den folgenden Analysen der Begriff „Theatertext“ eingeführt, der nach Christopher Balme alle Texte beinhaltet, die auf der Bühne aufgeführt werden.¹⁴⁵

Auch Gerda Poschmann spricht, wie bereits erwähnt, vom Theatertext. So werden Dramenkategorien aufgehoben und die Sprache wird neben dem Aufbau und dem Inhalt zum dominanten Analysemerkmal der Gegenwartsdramatik.¹⁴⁶ Anhand dessen sollen Theatertexte auf ihre immanente Theatralität hin untersucht werden.

¹⁴⁴ Ebd. S.187.

¹⁴⁵ Vgl. Balme, Christopher: Einführung in die Theaterwissenschaft. 3. durchgesehene Aufl. – Berlin: Erich Schmidt, 2003. S.78.

¹⁴⁶ Vgl. Poschmann, Gerda: Der nicht mehr dramatische Theatertext. S.74.

Poschmann definiert Theatralität als „Bestimmungskriterium für[s] Theater“¹⁴⁷ und somit als Synonym für Theaterbezogenheit.

Das bedeutet, dass Theatertexte trotz des Verschwindens von traditionellen Analyse-kategorien an immanenter Theatralität gewinnen. Diese Theatralität ist notwendiges Merkmal, um solche Texte von anderen Gattungen zu unterscheiden zu können.¹⁴⁸

4.1.3.1. Der Aufbau

Philipp Löhle hat „supernova“ in drei Teile gegliedert: „Fick das System“, „Das Ende vor dem Schluss“ und „Wenn der Bauer ned schwimmen kann, isch d'Badkapp Schuld.“ Gleich zu Beginn seines Stückes fügt er in den Didaskalien hinzu, dass er diese Reihung als sinnvoll erachtet, dass sie aber nicht verbindlich sei. Zusätzlich werden die Personen (zehn insgesamt) aufgeführt. Zu der Ortsbeschreibung fügt der Autor hinzu, dass es „da [sein soll], wo gerade der Schwarzwald ist.“¹⁴⁹ Diese kurze und recht ungenaue Ortsbezeichnung zeigt, dass Philipp Löhle weniger an ausschweifenden Ausführungen über den Ort des Geschehens als an den Personen interessiert ist. Über Alter und Äußerlichkeiten erhält man zu Beginn des Theatertextes keine Informationen, denn die Figuren entwickeln sich erst im Laufe des Stückes.

Des Weiteren unterteilt Löhle seine ersten zwei Teile in nummerierte Unterkapitel: Teil drei wird nur noch in A und B unterteilt. Obwohl der erste Teil präziser untergliedert ist, sind die Regieanweisungen in diesem Teil noch kurz gehalten. Sie weisen lediglich auf Gesprächspausen oder stummes Spiel und Bewegungen hin.

Im zweiten Teil hingegen werden die Regieanweisungen immer länger und erlangen größere Bedeutung. So wird gleich zu Beginn Emma durch Regieanweisungen eingeführt und man erfährt einige biografische Daten über sie.

Im dritten Teil beinhalten die Didaskalien sogar kurze Ortsbeschreibungen, vermitteln somit Atmosphäre und erzählen eher episch das Ende des Stückes, abseits der Bühnenhandlung.

Doch obwohl die Regieanweisungen im Laufe des Stückes an Umfang und Bedeutung gewinnen, ist es doch die Figurenrede, die im gesamten Theatertext dominiert.

¹⁴⁷ Vgl. ebd. S.33.

¹⁴⁸ Vgl. Poschmann, Gerda: Der nicht mehr dramatische Theatertext. S.74f.

¹⁴⁹ Löhle, Philipp: supernova (wie gold entsteht). – Reinbek: Rowohlt Theater, 2010. S.2.

4.1.3.2. Fabel/Geschichte

Bei dem Theatertext „supernova“ handelt es sich eher um eine Fabel als um eine Geschichte. Denn es geht primär um die Handlung der Figuren als um die Situation. Die Situation besteht darin, dass die Figuren unzufrieden mit ihrem Leben sind und durch das Gold die Chance auf Verbesserung sehen.

Die Hintergrundgeschichte der Figuren ist nicht von großer Bedeutung und wird vorerst nur kurz, meistens in den Didaskalien, angeschnitten: „*Emma, 49 Jahre alt, Krankenschwester, alleinstehend [...]*“.¹⁵⁰ Von viel größerer Bedeutung ist, was die Figuren zu tun gedenken, um ihre Situation zu verändern. Der Auslöser der Handlungen ist immer das Gold und das Ziel, reich und sorgenfrei zu sein. Das bedeutet, dass das Gold-Thema der Rahmen der Handlung ist.

Die Geschichten über die Figuren und auch über Friedrich Hecker bilden eine Art Collage, welche die vielen Zeitsprünge und Perspektivwechsel möglich macht.

Die Geschichte setzt sich also aus den verschiedenen Fabeln, aus den Verkettungen von Geschehnissen, zusammen. In den Fabeln werden die Taten der Figuren beschrieben und in den Didaskalien die Figuren selbst. Die Handlung wird während des gesamten Stückes durch die Figuren vorangetrieben. Über diese erfährt man anfangs nur wenig Hintergrundinformationen, aber nach und nach lernt man durch schnelle Dialoge, durch Perspektivwechsel, durch das Handeln und Denken in den Nebentexten die Handlungsträger genauer kennen und versteht, was ihre Ziele und Beweggründe sind.

Statt diese Story abendfüllend auszudeklinieren, rafft Löhle sie auf schlaglichtartigen Szenen zusammen, und hängt – zum Preis der mitunter drohenden Überfrachtung – mit Zeitsprüngen und Perspektivwechseln noch gleich zwei weitere Teile an, in denen die Geschichte aus zwei weiteren Blickwinkeln erzählt wird. Nach Friedrichs Aufstieg und Fall wird, eher episch als dramatisch, Friedrichs Mutter Emma porträtiert [...].¹⁵¹

Der zweite Teil, die Geschichte über Emma, ihr Studium zur Regionalgeschichte und zu Friedrich Hecker, wirkt wie ein eigenes Theaterstück im Stück. Der Leser erfährt historische und biografische Daten von Hecker, einen Revoluzzer von 1848.¹⁵² Die Brücke zu der eigentlichen Geschichte schlägt Philipp Löhle mit der Tatsache, dass auch Hecker Gold fand. So wird das Gold zum roten Faden, zunächst zwischen dem ersten und dem zweiten Teil, später zwischen allen drei Teilen von „supernova“. Das Gold ist daher das Bindeglied zwischen allen drei Teilen.

¹⁵⁰ Löhle, Philipp: supernova (wie gold entsteht). S.7.

¹⁵¹ Jüttner, Andreas: Der Preis des Goldes. In: Theater heute 03/2011. S.37.

Das Gold ist das zentrale Thema des Stückes, obwohl es, abgesehen von dem Goldklumpen, gar nicht präsent ist, sondern imaginär über der gesamten Handlung schwebt. Es ist das Begierdeobjekt jeder Figur und Philipp Löhle zeigt, was diese Gier in den Figuren auslöst.

Löhle hat damit eine zeitgenössische Fabel geschaffen, deren Moral durch Friedrichs Tod am Ende des Stückes angedeutet wird.

4.1.3.3. Die Figurenrede: Dialog/ Polylog/ Monolog

Der Theatertext „supernova“ wird von Dialogen dominiert, welche hauptsächlich der Kommunikation zwischen zwei Figuren dienen und somit die Handlung vorantreiben. Im Vergleich dazu treten nur sehr wenige Polyloge auf und diese nie mit mehr als drei Kommunikationspartnern.

Die Sätze der einzelnen Figuren sind immer sehr kurz gehalten, und so kommt es zu einem schnellen Schlagabtausch. Emmas kurze, aneinandergereihte Aussagen zu Beginn des zweiten Teils sind durch längere Zwischentexte derart verbunden, dass eine Art äußerer und innerer Monolog entsteht, welcher Zeitsprünge erlaubt.

Emma: Vielleicht ist das Midlifecrisis oder Wechseljahre. Mit 49? Oh Gott, jetzt Rede ich schon mit mir selbst.

Eine Woche später [...] fällt Emma ihre Einsamkeit auf. [...]

Einsam ist man nie alleine.

Also meldet sie sich bei paarship.de an [...] und beschließt, zur angekündigten Fisch-sucht-Fahrrad-Party zu gehen.¹⁵³

In den Zwischentexten offenbart Philipp Löhle Emmas Gedanken, Gefühle und Handlungen. Er ergänzt ihre Äußerungen durch ihre inneren Vorgänge. Ihre Innenwelt wird dadurch nach außen gekehrt.

Dennoch sucht man nach richtigen Monologen in diesem Stück vergeblich.

¹⁵² Berger, Jürgen: Der badische Rendite Bürger. – In: Theater heute 05/2011. S.32.

¹⁵³ Löhle, Philipp: supernova (wie gold entsteht). S.25.

4.1.3.4. Zeit und Ort

Konkrete Zeitangaben findet man in „supernova“ nicht. Aber es lässt sich durch die Vielzahl der Ereignisse erahnen, dass sich die Handlung über mehr als einen Tag oder eine Woche erstrecken muss. Einzig und allein die Angabe „nachts“ in den Didaskalien weist darauf hin, zu welcher Tageszeit wir uns in der Fabel befinden.

Ebenso ungenau bleibt der Handlungsort. In der Ortsbeschreibung zu Beginn des Stückes findet man nur ein kurzes „Da, wo gerade der Schwarzwald ist“.¹⁵⁴ So weiß der Rezipient, dass der Schauplatz der Schwarzwald ist, aber nach Philipp Löhle, kann man sich nicht sicher sein, wo sich dieser gerade befinde. Mit dieser kurzen Angabe macht Löhle den Schwarzwald zu mehr als einem physischen Schwarzwald. Er wird zur Metapher. Der „Schwarzwald“ kann auf dieser Ebene überall sein.

In dem Stück „supernova“ wird er von Baden-Württemberg nach Mecklenburg-Vorpommern verlegt. Aber an sich muss es nicht der Schwarzwald sein, sondern es könnte auch jeder beliebige andere Wald sein.

Die Abwesenheit von detaillierten Angaben begründet der Autor folgendermaßen:

Ich [Philipp Löhle] brauche keine Figurenbeschreibung, keine Ortsbeschreibung, kein ‚auf dem Frühstückstisch stehen 3 halbe Melonen und eine Karaffe Wasser‘, das interessiert mich nicht, jedenfalls im Theater. Das Geheimnis steckt in der Anordnung von sprechenden Figuren, woraus sich Figuren, Charaktere, aber auch die Geschichte ergeben. Wahrscheinlich kann man sogar sagen, dass das am ehesten die Welt wieder gibt [sic]. Wir denken in Sprache, wir verständigen uns dadurch, Bilder und Aussehen von Orten, Menschen und Dingen sind wichtig, aber reduziert auf ein Beschreiben oder Äußern bleibt nur Sprache übrig.¹⁵⁵

Somit wird es dem Regisseur freigestellt, wie er den Raum und die Zeit auf der Bühne gestaltet, denn für Philipp Löhle steht die Sprache im Mittelpunkt.

4.1.3.5. Sprache und Rhythmik

Wie bereits beschrieben, ist Löhles Figurenrede geprägt von kurzen Aussagen und schnellen Schlagabtauschen, was zu einem geradezu stakkato-ähnlichen Rhythmus führt. Gerade im ersten Teil von „supernova“ wird dies deutlich und verstärkt den Eindruck eines unruhigen aufstrebenden jungen Mannes (Friedrich), der sich in einer hektischen, erfolgsorientierten Welt bewegt und alles jetzt und sofort erreichen möchte.

¹⁵⁴ Löhle, Philipp: supernova (wie gold entsteht). S.2.

¹⁵⁵ Löhle, Philipp: E-Mail-Interview, erhalten am 04.05.2011 – siehe Anhang.

Im Gegensatz dazu steht Emma, die in einer tiefen Krise steckt und um ihr Leben zu entschleunigen und der Hektik des Alltags als Krankenschwester zu entgehen, Regionalgeschichte zu studieren beginnt. Konsequenterweise verlangsamt Löhle im zweiten Teil auch den Rhythmus der Sprache durch die bereits beschriebene „Pseudo-Monologe“ Emmas.

Im dritten Teil, in welchem die Bauern Michl, Wolf und Henning zu Wort kommen, gewinnt der Sprachrhythmus durch die aufgeregten Unterhaltungen der Bauern wieder an Tempo und Intensität.

Die Figuren reden alle in der Umgangssprache und es gibt keine Unterscheidung zwischen sozialer Schicht, Herkunft oder Alter. Friedrich spricht in dem selben umgangssprachlichen Ton wie sein Chef Berry.

Friedrich: Ich möchte Ihnen ein Angebot machen.

Berry: Aha. Und was soll das sein? Sollen wir anderen Leuten auf den Tisch pinkeln? Professionell?

Friedrich: Jetzt hören Sie mal auf so rumzuzicken.

Berry: Hat dir eigentlich jemand ins Gehirn geschissen? Du kleines, dreckiges Stück Praktikant.

Friedrich: Hat Ihnen jemand aufn Schreibtisch gepinkelt, dass Sie so reagieren?¹⁵⁶

Des Weiteren ist Löhles Sprache reich an Metaphern. Schon die Überschrift „supernova“, womit ein besonders lichtstarker Stern bezeichnet wird, der durch eine kurze Explosion sehr hell erstrahlt und dann erlischt,¹⁵⁷ könnte ein Sinnbild für Friedrichs kometenhaften Aufstieg und seinen ebenso rasanten Fall - seinem Verglühen - sein.

Auch das Gold oder die Goldnuggets weisen eine deutliche Symbolik auf. Gold steht schon seit Jahrtausenden für Reichtum, Begierde, Habgier und Hoffnung auf mehr. Deswegen setzen alle Figuren ihre Hoffnung in den Goldfund.

¹⁵⁶ Löhle, Philipp: supernova (wie gold entsteht). S.4.

¹⁵⁷ Vgl. Duden: Das Fremdwörterbuch. S.712 und 1006.

4.1.3.6. Ironie und Humor als stilistische Mittel

Philipp Löhle spielt gerne und viel mit Ironie und Humor. Andreas Jüttner bezeichnet „supernova“ sogar als „einen ironischen Abgesang auf den Warenwert [...]“.¹⁵⁸

In allen drei Teilen geht es um das Gold, jeder ist auf der Suche nach dem Gold. Letzendlich ist es Emma, die aufgrund ihres Studiums den wahren Grund für das Goldvorkommen und dessen Versteck im Schwarzwald entdeckt. Sie kann es ihrem Sohn Friedrich aber nicht mehr mitteilen, da sie ironischerweise vorher stirbt.

Sie hatte vollkommene Klarheit. Im selben Moment durchfuhren ihren Körper kleinere Zuckungen [...] und Emma blieb für immer liegen.

Friedrich: Mama. Mama, mach auf bitte. [...] Wolf ist wieder aufgetaucht. Wenn der das jetzt erzählt, bin ich tot. Und wenn er es nicht erzählt, bin ich auch tot. Bin sowieso schon tot. Scheiße.¹⁵⁹

Jüttner sieht die Ironie in der Geschichte um Hecker. „Von solcher Ironie ist auch Löhles Erklärung für die Präsenz des Goldes: Ausgerechnet Friedrich Hecker, der Held des badischen Freiheitskampfes von 1848, ist laut Emmas historischen Recherchen der Grund.“¹⁶⁰

Löhle macht vor niemandem Halt und schreibt über alle stereotypisch dargestellten Personenkreise mit viel Humor. Diesen Humor findet man einerseits in den Zwischenüberschriften und Didaskalien: „3. Die mit dem Wolf tanzt: *Emma tanzt mit Wolf. Lernt ihn dabei kennen. Muss man da noch viel zu sagen?*“¹⁶¹, und andererseits in Vergleichen. Die „Fisch-sucht-Fahrrad-Party“ erinnert an das TV-Format „Bauer sucht Frau“, in dem Bauern eine Frau fürs Leben suchen. Wie bereits erwähnt, möchte Emma ihr Leben ändern und es neu beginnen, am liebsten nicht alleine. Im Stück findet Emma auf der Party ihren Bauern Wolf.

Löhle macht sich über gierige Spekulanten und grüne Baumschützer lustig, persifliert das Bauer-sucht-Frau-Fernsehen, die Landlust-Romantik und kokettiert auch ein bisschen mit den alten Achtundvierzigern [des 19. Jahrhunderts].¹⁶²

Humor findet man ebenfalls in der Szene, in der Emma Henning mit der kranken Kuh im Kuhstall erwischt.

¹⁵⁸ Jüttner, Andreas: Der Preis des Goldes. S.37.

¹⁵⁹ Löhle, Philipp: supernova (wie gold entsteht). S.11.

¹⁶⁰ Ebd. S.37.

¹⁶¹ Löhle, Philipp: supernova (wie gold entsteht). S.26.

¹⁶² Halter, Martin: Kapitalismuskritik? Läuft fabelhaft. – In: Frankfurter Allgemeine Zeitung. Nr.14, 18.Januar 2011. S.30.

Henning: Ja. Aber, weil sie mich so angeschaut hat. Ich habe nur nicht verstanden warum?

Michl: Wie würdest du denn schauen, wenn jemand mit runtergelassener Hose hinter ner Kuh steht? Ein Klischee ist ein Klischee/ ist ein Klischee.¹⁶³

Dabei war es nur ein Missverständnis. Michl fand im Internet die Information, dass das beste Mittel gegen die „Braunfleckenkrankheit“ Urin ist.

Durch kurz angerissene Bilder schafft Löhle eine Doppeldeutigkeit, die im ersten Moment verstörend wirkt, aber im Laufe der Geschichte sich aufklärt und als harmlos herausstellt.

Philipp Löhle nimmt im gesamten Stück kein Blatt vor dem Mund. Ein weiteres Beispiel dafür ist die Szene 2.4 „Körperliche Liebe in Zeiten beginnender Faltenbildung“:

Emma: Können wir nicht doch lieber das Licht ausmachen?

Wolf: Gefall ich dir nicht?

Emma: Ich gefall mir nicht. [...] Hängt halt alles schon ein bisschen. [...]

Wolf: Wie soll ich mich denn an dich erinnern? Als Fleisch im Dunkeln? Kann ich auch nachts in ne Metzgerei gehen.¹⁶⁴

Diese schonungslose Ehrlichkeit findet man im gesamten Stück, und durch die alltäglichen Situationsbeschreibungen kann sich der Leser in die Figuren hineinversetzen und es entsteht eine Art schwarzer Humor.

4.1.3.7. Der Aufbau der Figuren

Im Falle von Löhles Stücken und so auch bei „supernova“ muss man von Figuren und nicht von Textträgern sprechen. Die Figuren sind plakativ und stereotypisch aufgebaut, wie zum Beispiel die des Dauerpraktikanten Friedrich, der in seiner Wut auf den Tisch seines Chefs uriniert.

Trotzdem entwickeln sie sich im Laufe der Geschichte weiter und werden durch ihr Handeln und die sporadischen Hintergrundinformationen, welche Löhle im Laufe des Stückes preisgibt, doch noch mehrdimensional. Protagonist ist Friedrich, welcher den gleichen Namen wie der Revolutionär Friedrich Hecker trägt und in allen drei Teilen des Stücks auftritt. Im dritten Teil kommt er allerdings nicht mehr zu Wort, da die Bauern nur noch über ihn in der dritten Person sprechen. Alle Figuren stehen im Bezug zu

¹⁶³ Löhle, Philipp: supernova (wie gold entsteht). S.48.

¹⁶⁴ Ebd. S.26.

Friedrich. Emma ist seine Mutter, Laura seine Freundin, Wolf, Michl und Henning mehr oder weniger seine Freunde und Berry sein Chef.

Im zweiten Teil steht Emma im Mittelpunkt. Man erfährt ihren Zustand und erlebt ihren Alltag, auch wenn sie selber nicht darüber spricht, sondern es von einem außenstehenden Beobachter erzählt wird. „Oh doch Emma ging es gut. Zwei- bis dreimal die Woche war sie an der Universität, dazwischen viel in der Bibliothek. Die Ansammlung von Wissen begeisterte sie.“¹⁶⁵

Die Figuren sind wie gesagt als Stereotypen aufgebaut, bestehend aus soziologischen und psychologischen Merkmalkomplexen.¹⁶⁶ Typische Klischees wie zum Beispiel über die Umweltschützer werden im Theatertext bedient.

Latzhosen: Wir lassen nicht zu, dass du hier ein ökologisches Desaster anrichtest. Du zerstörst nicht nur den Wald und damit den Tourismus, dein Projekt bedeutet auch das Aus für eine Jahrhunderte alte bäuerliche Tradition und beeinflusst das Klima weltweit in nicht vorherzusehendem Ausmaß.¹⁶⁷

Sie würden sich sogar an die Bäume ketten, wenn es von Nöten wäre. Allein der Name der Gruppe „Latzhosen“ ist schon sehr bildhaft und spielt mit dem Klischee, wie Umweltschützer auszusehen haben.

Auch die Namen anderer Figuren verweisen bereits auf charakteristische Eigenschaften. So erinnert der Name „Berry“ an einen amerikanischen Investor, für den Geld keine Rolle spielt. Schließlich geht er auf Friedrichs Gold-Deal ein, bevor überhaupt Gold geborgen wurde. An sich ist ihm das aber auch gleichgültig.

Wolf: Ich [Berry] weiß es schon lange. Aber was macht es denn für ein Unterschied, ob wir was [Gold] finden oder nicht.¹⁶⁸

Ebenso kann der Name „Friedrich“ als ein Wortspiel gesehen. Denn die letzte Silbe „rich“ bedeutet auf englisch reich. Und genau das ist es, was Friedrich sein möchte, um ein angesehenes Mitglied in der Gesellschaft sein zu können.

¹⁶⁵ Ebd. S.10.

¹⁶⁶ Vgl. Pfister, Manfred: Das Drama, Theorie und Analyse. 11. Aufl. – München: Wilhelm Fink, 2001. S.245.

¹⁶⁷ Löhle, Philipp: supernova (wie gold entsteht). S.4.

¹⁶⁸ Ebd. S.15.

Die weiteren Namen sind ebenfalls sinnbildlich zu verstehen. So erinnert der Name Michl, einer der Bauern, eher an einen ländlicheren, eventuell etwas einfältigeren Mann.

Wolf dagegen ist ein Kämpfer, ein Anführer, der gegen Friedrich und die Lügen, die er verbreitet hat, vorgehen möchte. Denn Friedrich ist schuld daran, dass sein Leben und das Leben seiner Freunde ruiniert wurde, und er soll mit dem Tod dafür bezahlen.

So kann man zusammenfassend sagen, dass die sprechenden Namen viel über den Charakter der Figuren verraten.

4.1.4. Kurze Aufführungsbeschreibung

Um verstehen zu können, wie Philipp Löhles Texte auf der Bühne funktionieren, wird im Folgenden kurz die Inszenierung von „supernova“ beschrieben. Hier und bei den nachfolgenden Aufführungsbeschreibungen wird kein Wert auf eine vollständige Inszenierungsanalyse gelegt. Es werden lediglich Eindrücke vermittelt und Pressestimmen zitiert.



169

„supernova (wie gold entsteht)“ wurde am 15. Januar 2011 am Nationaltheater in Mannheim unter der Regie von Cili Drexel mit dem Bühnenbild von Christina Mrosek uraufgeführt.

Wie bereits erwähnt, schreibt Löhle zu Beginn des Stückes, dass er folgende Anordnung der drei Teile für sinnvoll hält: Teil 1 Fick das System, Teil 2 Das Ende vor dem Schluss und Teil 3 Wenn der Bauer ned schwimme kann, isch d' Badkapp Schuld.

¹⁶⁹ „supernova“ Foto: Rechte liegen bei Hans Jörg Michel/Nationaltheater Mannheim.

Aber daran halten sich Cilli Drexel und ihre Dramaturgen Ewald Palmetshofer und Ingho Brux nicht. Ihre Inszenierung beginnt mit dem dritten Teil, der letzten Szene, welche im Wald spielt und rückt somit die drei Bauern Michl, Henning und Wolf mit ihrem Jugendtraum vom Gold in den Mittelpunkt.

Und sie bettet diesen Traum in den größtmöglichen Bogen, denn noch bevor ein Wort gesagt ist, wird der mythologische Unterbau des Zauberwortes «Gold» beschworen: Der Abend beginnt im Dunkeln mit der Ouvertüre zu Wagners «Rheingold» (auch so ein Reichtum, den keiner der nach ihm Greifenden je richtig zu fassen kriegt) und dem Auftritt von drei Typen mit Cowboy-Hüten – schon ist auch der Goldrausch im Wilden Westen im Schwarzwald präsent.¹⁷⁰

Somit wirkt Friedrich nicht mehr als wirklicher Protagonist, sondern als jemand, der ebenfalls auf der Suche nach dem Gold bzw. dem Ruhm ist. Allerdings ist er maßlos mit der Situation überfordert, was durch seine Körpersprache nach und nach verraten wird. Ständig fällt er um, ist unruhig, stolpert, rutscht aus. Friedrich stolpert im wahrsten Sinne des Wortes durch die von ihm geschaffene Situation. Was wiederum viel Komik erzeugt.

[Aber] dass es hier mehr um Zusammenhänge als um Individuen geht, unterstreicht Drexel durch die Besetzung aller Figuren um Friedrich (Thorsten Danner) und Emma (Anke Schubert) mit drei Schauspielern: Klaus Rodewald ist ein breitbrüstig selbstsicherer (Leit-)Wolf und ein wie angekokst auf der Überholspur brausender Berry, Ralf Dittrich gibt den knorrig-bockigen Michl und schlüpft ebenso wie Henning-Darsteller Sven Fricke in eine Frauenrolle [...].¹⁷¹

Die gesamte Inszenierung, geprägt von kurzen und schnellen Schnitten, zeichnet sich durch einen temporeichen Inszenierungsstil aus. Dieser wird sowohl in der Sprache und durch das Umziehen auf der Bühne als auch in dem Umgang mit Requisiten und im Szenenwechsel durch unangenehme Geräusche angedeutet. Damit man bei dieser Schnelligkeit nicht den Überblick verliert, werden Szenenüberschriften während der gesamten Inszenierung als Übertitel eingeblendet. Auch das Bühnenbild trägt nach Jüttner zur Orientierung bei: „In Christina Mroseks Pappmaché-Bühnenbild – ein auf Lebensgröße aufgepumptes Modell, noch ein Fake-Thema, – steuern Cilli Drexel und ihr Ensemble souverän durch alle Handlungsschleifen und sind nie in Gefahr, aus der Kurve getragen zu werden.“¹⁷²

In Löhles episodenhafter, schwarzer Komödie versuchen die fünf Figuren auch ein Stück vom großen (Gold-)Kuchen abzubekommen. Doch sie scheitern, denn um sie ist

¹⁷⁰ Ebd. S.37.

¹⁷¹ Jüttner, Andreas: Der Preis des Goldes. S.37.

¹⁷² Ebd. S.37

es nie wirklich gegangen. Gegenüber dem kapitalistischen Warenwert von Gold sind sie völlig uninteressant und umsonst ist eben nur der Tod.

Bei der Uraufführung [...] springt Regisseurin Cilli Drexel auf die Leichtigkeit des Textes auf: Im monochrom schlammfarbenen Bühnenbild mit zwei Türen, allerlei Mobiliar, Topfpflanzen und einem Hydranten lässt sie die Schicksalspuppen tanzen.¹⁷³

Die vielen witzigen Stellen in Löhles Theatertext bedient Drexel mit ihrer Inszenierung, aber ohne den ironischen Ton zu verlieren. Besonders durch die Mehrfachbesetzung, wenn Sven Fricke als Freundin Laura und Ralf Dittrich als Emmas Freundin auftreten, geben sie mit ihrer überspielten Art der bitterbösen Komödie ihren besonderen Charakter.

¹⁷³ Boldt, Esther: Der Goldtausch von Hundseck.
http://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=5139%3Asupernova-wie-gold-entsteht-cilli-drexels-urauffuehrung-des-neuen-stuecks-von-philipp-loehle-&catid=128%3Anationaltheater-mannheim&Itemid=40, Zugriff: 14.05.2011.

4.2. „Die Überflüssigen“

Das Stück „Die Überflüssigen“ wurde am 28.05.2010 in Berlin am Maxim Gorki Theater unter der Regie von Dominic Friedel uraufgeführt. In meiner Aufführungsbeschreibung beziehe ich mich allerdings auf die österreichische Erstaufführung vom 1.10.2010 am Schauspielhaus Wien unter der Regie von Sebastian Schug.

4.2.1. Die Entstehungsgeschichte

Das Stück entstand durch ein vom Maxim Gorki Theater ins Leben gerufenes Projekt. Philipp Löhle und Intendant Armin Petras fuhren für drei Tage in das brandenburgische Wittenberge, um sich an dem interdisziplinären Feldforschungsprojekt „Über Leben im Umbruch“ zu beteiligen.

Vor der Wende war Wittenberge als industrieller Standpunkt für die Produktion von Singer-Nähmaschinen bekannt. Aber nach der Wende blieb das ersehnte wirtschaftliche Wachstum aus.

4.2.1.1. Das Projekt „Über Leben im Umbruch“

„Seit September 2007 erforschen Ethnologen und Soziologen, Performer und Theaterautoren den rapiden sozialen Wandel in Wittenberge im Rahmen des Projektverbunds ‚Social Capital‘ im Umbruch europäischer Gesellschaften – Communities, Familien, Generationen.“¹⁷⁴

Das Institut für europäische Ethnologie der Humboldt-Universität Berlin, das Institut für Sozialforschung aus Hamburg, das Institut für sozialwissenschaftliche Studien Brandenburg-Berlin und das Thüne Institut Bollewick in Zusammenarbeit mit dem Maxim Gorki Theater arbeiten seit drei Jahren gemeinsam an diesem Forschungsprojekt. Gefördert wird es mit Geldern des Bundesministeriums für Bildung und Forschung im Rahmen der Ausschreibung „Geisteswissenschaften im öffentlichen Dialog“.

Ziel ist es, durch Recherche, Beobachtungen vor Ort und Gespräche die Öffentlichkeit auf diesen Umschwung in der Region aufmerksam zu machen.

Wittenberge liegt auf halber Strecke von Berlin nach Hamburg und kann mit seinen

¹⁷⁴ <http://www.ueberlebenimumbruch.de/wb/?p=140>, Zugriff: 02.05.2011.

20.000 Einwohnern¹⁷⁵ „heute als Teil einer von Deindustrialisierung, Entleerung und Fragmentierung gekennzeichneten europäischen Erfahrung des Umbruchs begriffen werden.“¹⁷⁶

Das Maxim Gorki Theater möchte mit Mitteln des Theaters die Resultate der Forschungsarbeiten im künstlerischen Sinne mittels Dramaturgie, Stückentwicklungen sowie Inszenierungen visuell begleiten, hinterfragen und darstellen. So sollen auch die Methoden und die theatralischen Mittel von der Wissenschaft kritisch beleuchtet werden. Dadurch soll die Möglichkeit entstehen, dass Wissenschaft und Theater gemeinsam Bilder und Ausdrucksformen für einen öffentlichen Dialog kreieren.¹⁷⁷

Zwischen geisteswissenschaftlicher Analyse und künstlerischer Performance entsteht das Gespräch über den Umbruch, das Reibungspunkte schafft, Nachdenken erlaubt und Distanzierung erzwingt. Mit Hilfe einer sprechenden Öffentlichkeit können gesellschaftliche Erzählfäden wieder verknüpft werden, die in einer fragmentierten Gesellschaft ins Leere laufen.¹⁷⁸

Zu Beginn hatten Theaterschaffende und Wissenschaftler neben ihren Recherchetätigkeiten und Feldarbeit die Möglichkeit, ihre unterschiedlichen Arbeitsweisen kennenzulernen „und sich mit den jeweils anderen Fragen und Herangehensweisen an den gemeinsamen Gegenstand vertraut zu machen. Die Künstler eigneten sich die sozialwissenschaftlichen Daten, Thesen und Analysen im Laufe ihres Entstehungsprozesses an und entwickelten daraus eigene performative Interpretationen.“¹⁷⁹

Im Sommer 2008 wurden die ersten Resultate der Zusammenarbeit in Wittenberge durch Lesungen veröffentlicht und später von Schauspielern der Ernst Busch Hochschule für Schauspielkunst auf der Bühne präsentiert. Zu sehen war unter anderem Fritz Katers (Pseudonym von Armin Petras) „Heaven (zu tristan)“, welches vor Ort auf keine gute Resonanz traf. Anfang 2009 wurden Stückaufträge an drei weitere Autoren vergeben. „Die Dramatiker [...] Philipp Löhle, Thomas Freyer und Juliane Kann erarbeiten teils in direktem Austausch mit den Wissenschaftlern, teils in dezidiert persönlichem Zugang Stücktexte im Kontext der Forschungsfragen.“¹⁸⁰

2010 wurden die ersten Stücke im Zuge einer Veranstaltungsreihe auf der Studiobühne des Maxim Gorki Theaters uraufgeführt. In diesem Zusammenhang wurde im Mai das daraus entstandene Stück „Die Überflüssigen“ uraufgeführt.

¹⁷⁵ Vgl. ebd.

¹⁷⁶ Ebd.

¹⁷⁷ Vgl. http://www.ueberlebenimumbruch.de/wb/index.php?page_id=5, Zugriff: 02.05.2011.

¹⁷⁸ <http://www.ueberlebenimumbruch.de/wb/?p=140>, Zugriff: 02.05.2011.

¹⁷⁹ http://www.ueberlebenimumbruch.de/wb/index.php?page_id=5, Zugriff: 02.05.2011.

¹⁸⁰ Ebd.

4.2.2. Die Inhaltsangabe von „Die Überflüssigen“

Eddie (Spaghetti) Seuss kehrt in seinen Heimatort Lükke zurück, da seine Eltern verstorben sind. Der Ort Lükke ist wie eine Lücke in der brandenburgischen Landschaft. Abgesehen von dem Zug, der täglich einmal durch die Stadt fährt, passiert dort nicht viel. Eddie wirkt als erfolgreicher Werbetexter wie ein Fremdkörper in diesem verschlafenen Städtchen. Mit seinem westeuropäischen Schaffensgeist eckt er schnell an. Denn er denkt, dass er den Bewohnern aus Lükke helfen muss und vor allem auch helfen kann. Doch Fortschrittswille und Erfindergeist sind in diesem Dorf nicht gerne gesehen und werden sogar von einer Art Selbstjustiz, dem selbsternannten Dorf-Sheriff Chris, unterbunden. So stirbt auch Eddies Bruder Uwe, welcher das von seinen Eltern begonnene Geschäft mit Navigationsgeräten weiterzuführen plante, durch einen dubiosen Jogging-„Unfall“.

Mittlerweile verwaist, beschließt Eddie, aus Lükke einen Tourismusort zu machen, in dem sich die Städter entspannen können. Denn in Lükke herrscht völlige Stille – es passiert absolut nichts. Als erstes plant er aus den Steinen alter Häuser eine Statue mitten in der Stadt als Tourismusattraktion erbauen zu lassen. Da diese Steine verschwunden sind, versucht er aufgrund des guten Kupferpreises die Schienen der damals geplanten einspurigen Eisenbahn zu verkaufen, doch diese Überbleibsel einer längst vergangenen Zeit des industriellen Fortschritts sind nicht mehr aufzufinden. Daher scheitert auch dieser Plan. Allerdings nicht ganz zufällig, denn die Einwohner Lükkes wollen sich nicht verändern und so wird Eddie Spaghetti mit seinem Veränderungs- und Verbesserungsdrang in seine Schranken gewiesen. Auch er hat einen „Unfall“. Er rutscht an einem kleinen Bach aus und schlägt sich den Kopf auf. Somit stirbt auch das letzte Seuss-Familienmitglied. Keiner hinterfragt die ominösen Unfälle der geschäftstüchtigen Familie Seuss. Denn die Überflüssigen leben an einem Ort, an dem sie sich nicht überflüssig fühlen. Auch wenn es von außen anders aussieht. Und so bleibt die Frage offen, ob man jemandem gegen seinen Willen helfen kann und soll.

4.2.3. Das Western-Genre

Philipp Löhle betitelt sein Stück „Die Überflüssigen“ als einen Western nach wahren Begebenheiten. Nach wahren Begebenheiten, dass bedeutet, dass Löhle sich von den Personen und der Stadt Wittenberge inspirieren ließ und Vieles, was er dort gesehen hat, in das Stück einfließen ließ.

Aber warum soll es ein Western sein? Um dies erkennen zu können, werden im folgenden Abschnitt vorerst die wichtigsten Merkmale des Western aufgezeigt. Das Reclam Sachlexikon des Films beschreibt den Western folgendermaßen:

Was den Western strukturiert, sind die beiden Archetypen der Mythologie Amerikas: der Mythos der Frontier, der Grenze zwischen Wildnis und Zivilisation im Zuge der Eroberung eines Kontinents zwischen 1776 und dem Ende des 19. Jahrhunderts, also der Ära des Wild West, und der Mythos der Regeneration Through Violence, der permanenten Erneuerung und Wiedergeburt Amerikas aus und durch Gewalt im Kampf Gut gegen Böse.¹⁸¹

Das bedeutet, dass sich im Western immer zwei Gegensätze gegenüberstehen: die Wildnis der Zivilisation und das Gute dem Bösen. Hinzu kommt, dass die Western immer in der gleichen Zeit spielen, von der Gründung der USA im Jahre 1776 bis hin zum Industriezeitalter. Fremdes, unangetastetes Land wird mit Hilfe von Schienenbau und Eisenbahn erkundbar gemacht und aus kleinen Dörfern entstehen nach und nach Städte.¹⁸² Auch eine bestimmte landschaftliche Assoziation ist mit dem Western verbunden. Man stellt sich eine Prärie vor mit wenigen Holzhäusern, ein vereinsamtes Dorf, in dem die so genannten Tumbleweeds, Heuballen, vom Wind durch die Straßen getragen werden. Es geht um die Erkundung des Westens, darum, mehr Land zu besitzen und das auf Kosten der Indianer. Im Mittelpunkt steht immer ein Mann, der klassische Held eines Western, der die Gesetze der Stadt bricht.

Der klassische Westerner [Western-Held] ist ein Mann ohne Frau (Frauen kommt oft die Funktion der Domestizierung des Mannes zu), er ist häufig einsam, ein Loner [Einzelgänger], er ist introvertiert und wortkarg, physisch höchst agil und gewandt, aber kaum reflektierend. Sein Handeln folgt einem ganz eigenen Ethos – dem des American Dream, dem Neuen Adam zur Schaffung des Paradieses in der Wildnis bestimmt, in das ihm die Gemeinschaft dann nachfolgen wird.¹⁸³

¹⁸¹ Kiefer, Bernd. In: Koebner, Thomas (Hrsg.): Reclams Sachlexikon des Films: 2. Aktualisierte Auflage. – Stuttgart: Philipp Reclam jun., 2007. S.764.

¹⁸² Vgl ebd. S.765.

¹⁸³ Ebd. S.766.

Ihm gegenüber steht der Sheriff. Der Mann des Gesetzes. Er ist derjenige, mit dem der Western-Held in Konflikt geraten wird. Weitere Archetypen des Western sind der Cowboy und der Outlaw – der Gesetzlose.

Auf alle diese Western-Figuren trifft das zu, was Bernd Kiefer im Sachlexikon des Films schreibt: „Männer im Western sind [...] stets Suchende, Jagende oder Gejagte [...]“¹⁸⁴ Und alle drei Charakterisierungen finden sich in „Die Überflüssigen“ wieder.

4.2.4. Die dramaturgische Analyse

4.2.4.1. Die Western-Merkmale im Theatertext

Löhle selbst bezeichnet „Die Überflüssigen“, wie bereits erwähnt, als einen „Western nach wahren Begebenheiten.“¹⁸⁵ Doch welche Western-Merkmale weist der Theater-text tatsächlich auf?

Das Reclam Sachlexikon des Films beschreibt ein typisches Merkmal folgendermaßen: „Der Stoff des Westerns ist die mythisierte historische Landnahme, der Zug von Osten nach Westen und damit immer auch der Kampf, dann der Krieg gegen die Einwohner des Landes: die Indianer und ihre Lebensgrundlagen [...]“¹⁸⁶

Im übertragenden Sinne könnte man behaupten, dass Eddie mit der Ankunft in Lükke in einen Kampf zieht. Anfangs noch unterschwellig, führt er ab dem Tod seines Bruders einen wahren Krieg gegen die Einwohner, das Urvolk von Lükke.

Es handelt sich hierbei nicht um einen Krieg mit Waffen, aber Eddie möchte Lükke verändern, als Wellness-Tourismusort aufbauen, an die westliche Zivilisation anpassen, und das alles gegen den Willen der Einwohner Lükkes.

Wie bereits erwähnt, finden sich auch alle drei Western-Charaktere nach Kiefer in Löhles Stück wieder: Zum Beispiel Chris, der selbsternannte Sheriff und Postbote.

Chris: Ich weiß nicht, ob du das weißt, Eddie, aber ich bin hier der...das Gesetz.¹⁸⁷

Fritz, der Pappelzüchter und Pfarrer, und Ellen, welche an die prototypische Saloon-Dame und Prostituierte erinnert. Und natürlich Eddie selbst, der als Einzelgänger mit Hang zur Brutalität perfekt in das Western-Genre passt.

¹⁸⁴ Ebd. S.767.

¹⁸⁵ Löhle, Philipp: Die Überflüssigen. – Berlin: Autorenagentur, 2010. S.2.

¹⁸⁶ Kiefer, Bernd. In: Koebner, Thomas (Hrsg.): Reclams Sachlexikon des Films. S.765.

¹⁸⁷ Löhle, Philipp: Die Überflüssigen. S.29.

Das Ende des Stückes zeigt Eddies Tod und dass der Sheriff die Macht hat, dem „Gesetz selbstlos zur Durchsetzung zu verhelfen [...],“¹⁸⁸ wie im typischen Western. Aber viel mehr geht es um die Atmosphäre, die im Stück geschaffen wird und die insbesondere an einen Western erinnert. Philipp Löhle beschreibt sie wie folgt:

Wittenberge ist optisch einfach Western: der leere Bahnhof, die leeren Straßen, die ruhigen Wiesen und Felder, diese Atmosphäre der Ruhe vor dem Sturm. [...] Und was im Western aufgebaut, erobert, zivilisiert wurde, zerfällt in meinem Western. In gewisser Weise ist es also atmosphärisch das Gleiche, inhaltlich aber die Umkehrung davon. Und schließlich habe ich ein paar typische Motive übernommen: Ein Fremder betritt eine Stadt, die (vermeintliche) Selbstjustiz, der Totengräber als reichster Mann der Stadt, die Form des Duells. [...]¹⁸⁹

So erklärt Löhle selbst, warum er sein Stück einen „Western nach wahren Begebenheiten“ genannt hat und was für ihn die Western-Merkmale in seinem Theatertext sind.

4.2.4.2. Der Aufbau

Im Gegensatz zu „supernova“ ist der Theatertext „Die Überflüssigen“ ein durchgängiges Stück, bestehend aus 23 Szenen, welche lediglich von zwei Anekdoten (Exklusion I: Das Hüllengleichnis, Exklusion II: Das Hüttengleichnis) unterbrochen werden. Diese an Platons Höhlengleichnis erinnernden Überschriften sollen zeigen, wie Menschen sich fühlen, wenn sie gegen ihren Willen aus ihrem gewohnten Umfeld herausgerissen werden.

Die Exklusionen sind in etwa einseitige, in Prosaform geschriebene, Geschichten. Es handelt sich hierbei um Geschichten in der Geschichte, die mit den Figuren aus dem Stück nichts zu tun haben, sondern von einer Metaebene aus versuchen, die Situation der Einwohner zu veranschaulichen.

Insgesamt gesehen dominiert im Stück „Die Überflüssigen“ der Haupttext mit der Figurenrede. Der Nebentext dient zur Beschreibung von Bewegungen, Geräuschen und Reaktionen. Es werden also nur äußere Begebenheiten für das stumme Spiel beschrieben. Doch der Leser bzw. Zuseher erfährt nichts über die innere Gefühlswelt der Figuren.

¹⁸⁸ Kiefer, Bernd. In: Koebner, Thomas (Hrsg.): Reclams Sachlexikon des Films. S.767.

¹⁸⁹ Löhle, Philipp, Interview aus dem Programmheft „Die Überflüssigen“ des Schauspielhauses, S.6.

4.2.4.3. Die Figurenrede

Ebenso wie bei „supernova“ muss man auch bei dem Stück „Die Überflüssigen“ von Dialogen und nicht von Sprachtext sprechen.

Der Theatertext beginnt mit einer monologartigen Einführung von Ellen, durch die man über den Ort Lükke und seine berühmte Erfindung, die einspurige Eisenbahn, erfährt. Diese Ortsbeschreibung ist eigentlich an Eddie gerichtet, aber als Eddie dann einsteigt, wird deutlich, dass auch er aus Lükke kommt.

Ansonsten findet man nur zwei weitere Monologe, die immer Eddie führt. Der erste handelt von seiner Präsentation des neuen „Strapazion“-Shampoos und zeigt sein Talent und seine Verbissenheit etwas, was keiner braucht, zu präsentieren, und der zweite Monolog beschreibt Eddies Werbeaktion über den Wellness-Tourismusort Lükke.

Eddie: Völlig andere Welt. Einfach mal raus...mal nichts tun. Entspannung. Auch landschaftlich. Eine Perle. Und offen für jeden...äh... [...].¹⁹⁰

Es geht bei den Monologen, anders als bei einem inneren Monolog, weniger darum, die Gefühle und inneren Vorgänge der Figur sichtbar zu machen, sondern vielmehr darum die Erfolglosigkeit von Eddies Ideen aufzuzeigen, welche in Lükke niemand braucht oder möchte.

Insgesamt wird das Stück aber von Dialogen dominiert. In jedem Dialog ist Eddie einer der Kommunikationspartner, der anfänglich nur über Lükke und seine Bewohner schimpft und von seinem Bruder kritisiert wird. Aber nach Uwes Tod bespricht er mit verschiedenen Figuren seine Gefühle und Ideen. Ihn hat der Pioniergeist gepackt und er möchte etwas bewegen.

Eddie: [...] Verschwinden auf Zeit! Mal rauskommen. Mal abschalten! Es ist alles da. Ist ein Paradies, wenn man es als das nimmt, was es ist: Nichts.¹⁹¹

Die einzigen Szenen mit Polylogen sind die, in denen Eddie Fritz, Chris und Ellen überzeugen möchte, was man aus Lükke machen könnte. Doch sie erklären ihm, dass sie zufrieden sind mit der Leere und bereits alles haben, was sie brauchen.

Fritz: Vielleicht warst du zu lange hier. Man muss das aushalten können.¹⁹² [...] Für jemanden von Außen machen wir immer alles falsch, weißt du. Man muss mit uns so werden, um uns zu verstehen.¹⁹³

¹⁹⁰ Löhle, Philipp: Die Überflüssigen. S.28.

¹⁹¹ Ebd. S.25.

¹⁹² Ebd. S.29.

¹⁹³ Ebd. S.30.

In seinem Fortschritts- und Verbesserungswahn bekommt Eddie nicht mit, wie die Bewohner von Lükke sich gegen ihn wenden. Ellen ist hierbei ausgenommen, denn auch sie würde ihre Lebenssituation gerne verbessern. Deswegen beseitigt Chris den Störfaktor Eddie, und in der letzten Szene wird nur noch von Ellen und der Frau über den bereits verstorbenen Eddie gesprochen.

4.2.4.4. Ort und Zeit

In den Regieanweisungen erfahren wir, dass der Handlungsort Lükke an dem Fluss Luhk liegt. Dieser erinnert an den Fluss Luhe, welcher durch die Lüneburger Heide fließt. Philipp Löhle fügt noch die Anmerkung hinzu: „Vielleicht wäre es interessant zu zeigen, dass zwischen Lükke und dem Rest der Welt eine lange Weile liegt.“¹⁹⁴

Durch Ellens Einführung erfährt man des Weiteren, dass Lükke zwischen Pliegen und Dissen liegt und immer vom Wind aus dem Westen geplagt wird. Diese Beschreibungen sind doppeldeutig. Denn der Wind aus dem Westen könnte der westliche Einfluss sein, vor dem sie sich abschirmen möchten. Auch eine „lange Weile“ liest man leicht als Langeweile, was wiederum auf die Atmosphäre in Lükke anspielt. Eddie beschreibt die Stadt folgendermaßen:

Eddie: Das ist wie ausgestorben. Sind Sie hier mal rumgelaufen. Vernagelte Fenster, vernagelte Türen. Überall Vorhänge. Vorhänge und Orchideen aus Plastik. Man weiß nie, ob da jemand lebt, tot hinter der Tür liegt oder ob alles nur Fassade ist, und nicht mal ein Haus hinten dran.¹⁹⁵

Ein zentraler Ort in der Stadt und in dem Stück ist der Bahnhof. Ellen sitzt gerne am Bahnhof und lauscht den Geräuschen des Zuges, der einmal täglich durchfährt. Ein Bahnhof ist eigentlich ein Ort der Bewegungen. Fahrgäste kommen an und fahren zu nationalen und internationalen Zielen. An diesem Platz herrscht Hektik und Leben. Eben genau das Gegenteil passiert in Lükke. Vielleicht sitzt Ellen deswegen dort so gerne, da sie insgeheim hofft, dass irgendwann jemand aussteigen und alles verändern wird.

Über die Zeitangaben findet man im Theatertext keine Angaben. Aber wegen der Vielzahl der Ereignisse ist klar, dass es sich um mehrere Wochen handeln muss. Einzig

¹⁹⁴ Ebd. S.4.

¹⁹⁵ Ebd. S.20.

allein die Angaben in den Regieanweisungen „Es wird dunkel. Nacht“¹⁹⁶ und „drei Tage (und Nächte)“¹⁹⁷ deuten darauf hin, zu welcher Tageszeit das Stück spielt.

Dies wurde auch schon bei „supernova“ festgestellt und kann somit als ein Charakteristikum von Löhles Schreibstil gesehen werden.

4.2.4.5. Sprache, Rhythmik und Auslassungen

Zu Beginn des Stückes wird angeführt, dass „in / / Gesetztes [...] unter den Text des gerade Sprechenden gesprochen [wird].“¹⁹⁸ Bei den meisten Figuren wird somit das Beiseitesprechen angekündigt, aber bei Eddie hat es einen anderen Effekt. Vor allem zeigt es, dass Eddie den Bewohnern oft ins Wort fällt und ihnen widerspricht und von ihnen gelangweilt ist.

Chris: Das letzte mal, dass ich hier ne Baustelle gesehen hab, ist fast zwanzig Jahre her. Jetzt gibt es wenn, nur noch Abbaustellen.

Eddie: /Ich meine nicht Baustellen/¹⁹⁹

Durch das „Ins-Wort-Fallen“ entsteht eine bestimmte Geschwindigkeit in den Dialogen. Die variierende Sprechgeschwindigkeit ist auch in den Sätzen von Eddie und den anderen erkennbar. Eddies Sätze sind um einiges kürzer, knapper und manchmal unvollständig und wirken dadurch schnell, hektisch und gestresst.

Eddie: Zu benachrichtigen im Todesfall: Eddie Spaghetti Seuss. Er hat Eddie Spaghetti hingeschrieben. Um mir eins reinzudrücken. Ohrfeige aus dem Jenseits.²⁰⁰

Dagegen sind die Sätze der Einwohner länger, und durch „...“ werden oft Denkpausen eingefügt. Somit erhalten sie einen trägen und gleichgültigen Charakter.

Fritz: Hm. Vielleicht hast du sie nur nicht gesehen. Weißt du Fremde...Ich...Wir mögen das nicht so...Leute von Außerhalb. Oder noch weiter. Ausland oder so...²⁰¹

Auch in diesem Stück steckt viel Sprachwitz und Doppeldeutigkeit. Wie bereits erwähnt spielt Löhle mit dem Begriff „lange Weile“ und mit der Ortsbezeichnung Lükke.

¹⁹⁶ Ebd. S.35.

¹⁹⁷ Ebd. S.45.

¹⁹⁸ Ebd. S.4.

¹⁹⁹ Ebd. S.24.

²⁰⁰ Ebd. S.18.

²⁰¹ Ebd. S.35.

Chris: Alles was nicht Lükke ist, kommt für einen Lükker praktisch nicht vor.

Fritz: Und umgekehrt.

Ellen: Die Lücke, die du hinterlässt, ersetzt dich vollständig, heißt es bei uns.²⁰²

So wird unterschwellig angedeutet, dass der Ort Lükke auch als Lücke angesehen werden kann. Er ist sogar so klein, dass er im Navigationssystem noch nicht einmal angezeigt wird.²⁰³ Dieser Wortwitz wird auch in Reimen weitergeführt: „Man kann ein Problem auch lösen, indem man es akzeptiert. Wir schließen Lücken durch Zusammenrücken.“²⁰⁴ Dies alles zeigt, dass die Lükker sich mit ihrem Leben und ihrem Umfeld arrangiert haben und eigentlich auch ganz zufrieden damit sind.

Chris: Wir wollen nichts mehr verändern, wir akzeptieren, dass wir nichts mehr verändern. Auf etwas warten. Etwas erwarten. Das machen wir nicht mehr. Wir wissen, dass nichts mehr kommt.²⁰⁵

Das ist die Sprache der Einwohner Lükkes. Und obwohl die Geschichte durch Philipp Löhles Besuch der ostdeutschen Stadt Wittenberge angestoßen wurde, verzichtet er bewusst auf einen ostdeutschen Dialekt. Denn die Geschichte ist genauso auf Städte mit ähnlichen Problemen wie Liverpool oder Detroit zu übertragen.²⁰⁶ Die allgemeingültige, dialektfreie Umgangssprache zeigt die Lethargie der Einwohner und eventuell auch ihre Resignation – „in ihr liegt die Erfahrung des Verlierens und der Zwecklosigkeit. Industrieabbau, Bedeutungsverlust, Verliererstadt.“²⁰⁷ Aber trotzdem dürfen sie nicht als Verlierer gesehen werden.

²⁰² Ebd. S.28.

²⁰³ Vgl. ebd. S.22.

²⁰⁴ Ebd. S.25.

²⁰⁵ Ebd. S.24.

²⁰⁶ Vgl. Programmheft Schauspielhaus „Die Überflüssigen“. S.5.

²⁰⁷ Keller, Maren: Mut zu Lükke.

<http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/0,1518,696013,00.html>, Zugriff: 03.05.2011.

4.2.4.6. Das Menschenbild

Wie beim Stück „supernova“ sind auch hier die Figuren plakativ und stereotypisch aufgebaut. Zum einen gibt es Eddie, der nach langer Zeit in seinen Geburtsort zurückkehrt und sich in den Sitten und Gebräuchen der Einwohner nicht mehr zurechtfindet. Er symbolisiert den Städter, der diesem „Dreckskaft“²⁰⁸ nichts mehr abgewinnen kann.

Eddie: Es ist nicht scheiße, nicht leer, nicht voll, nicht hässlich, nicht alt, nicht neu, nicht da, nicht weg. Es ist... Das Elend der Welt ist wenigstens das Elend der Welt, aber nicht mal das ist hier. Hier ist einfach... gar nichts.²⁰⁹

Deswegen möchte er es auch nach seinen Vorstellungen verändern, angeblich auch für die Bewohner Lükkes.

Eddie: Ich habe darüber nachgedacht. Ihr geht das falsch an. Natürlich sage ich das, weil ich von außen komme, aber ich war jetzt ne Weile da. Und das geht nicht. Wie ihr aufgebt und rumhockt. Wie alles hier rumhockt.²¹⁰

Aber hier prallen zwei verschiedene Kulturen aufeinander, und dies zeigt Philipp Löhle gekonnt klischeehaft. Die Lükker mögen nichts Fremdes und keine Veränderung.

„Fritz: Für jemanden von Außen machen wir immer alles falsch, weißt du. Man muss mit uns so werden, um uns zu verstehen.“²¹¹ Sie haben alles, was sie brauchen. „Chris: Du bekommst da alles. Zigaretten, Elektronik, Markenklamotten.“²¹² Und das ist anscheinend alles, was sie brauchen. Sie leben ihre eigene Form von Zufriedenheit, die für einen Außenstehenden nicht nachvollziehbar ist. Der einzige Fremde, der es in Lükke zu etwas gebracht hat, ist der Vietnamese mit seinem Imbiss und Supermarkt. Wobei er aber kein voll integriertes Mitglied der Dorfgemeinde ist. „Fritz: [...] Aber zu Versammlungen...darf der...also will der gar nicht...kommen. Oder Karten spielen.“²¹³

Die Bewohner von Lükke werden als eher einfältig und lethargisch dargestellt. Sie haben sich mit ihrer Situation abgefunden und möchten nichts mehr bewegen oder verändern. Dagegen wirkt Eddie wie der Retter, der ihnen versucht zu helfen. Nach und nach stellt sich aber heraus, dass aus den angeblichen Opfern Täter werden.

²⁰⁸ Löhle, Philipp: Die Überflüssigen. S.12.

²⁰⁹ Ebd. S.25.

²¹⁰ Ebd. S.24.

²¹¹ Ebd. S.30.

²¹² Ebd. S.18.

²¹³ Ebd. S.36.

4.2.5. Kurze Aufführungsbeschreibung



Das Stück „Die Überflüssigen“ hatte am 1. Oktober 2010 seine österreichische Erstaufführung am Schauspielhaus in Wien unter der Regie von Sebastian Schug. Schug setzte die Bemerkung zu Beginn des Theatertextes, dass es sich um einen „Western, nach wahren Begebenheiten“ handelt, auf der Bühne um. Er spielt mit den typischen Klischees eines Western. Denn gleich zu Beginn der Inszenierung wird der Titel „Die Überflüssigen“ in Western-Schrift auf einem roten Samtvorhang eingeblendet, wie man es von den alten Filmen kennt. Auch das Bühnenbild von Christian Kiehl bietet dem Zuschauer Western-Atmosphäre. So hängt an der Wand ein Stiertotenkopf, auf der gegenüberliegenden Seite steht ein altes Klavier, und der schwere, kitschige, rote Vorhang auf der Rückseite der Bühne erinnert an die Saloon-Bühne.

Ab und an öffnet sich dieser rote Vorhang, wie auf dem Bild zu sehen, um ein Westernlied zum Besten zu geben oder Branko in seinem Büro zu zeigen. Die Bühne ist ansonsten leer und schmutzig und erinnert mit den kleinen Heukugeln an eine vereinsamte Dorfstraße wie in den Western-Filmen. Der Western-Charakter wird durch die Kostüme (entworfen von Christian Kiehl) von Ellen, Uwe, Chris und Fritz verstärkt. Chris ist der selbst ernannte Hilfssheriff und mit Cowboyhut und Cowboystiefeln bekleidet. Fritz, ein Pappelzüchter, Totengräber und die personifizierte Bank ist der Reichste von Lükke und mit einem Zylinder und einem Gilet bekleidet, welche seinen Reichtum darstellen. Ellen, als einzige Frau, trägt das typische rote Cancan-Kleid.

Die einzigen zwei, die bei den Kostümen herausstechen, sind Eddie und Uwe. Obwohl Uwe auch ein Einwohner Lükkes ist, ist er als Indianer verkleidet. Dies könnte darauf

²¹⁴ „Die Überflüssigen“ Foto: Rechte liegen bei Alexi Pelekanos/Schauspielhaus.

hinweisen, dass Uwe schon außerhalb des engeren Kreises und unter Beobachtung der anderen steht, denn mit seiner „Navi-Idee“ steht er in der Ungunst der Bewohner. Eddie ist die einzige Figur, die ein gegenwärtiges Kostüm, einen schlichten Anzug, trägt. Er steht für den Zuschauer, den Westeuropäer, der meint, alles verbessern und optimieren zu müssen. Er stammt aus dem Hier und Jetzt, wobei die Lükker auf den ersten Blick aus einer älteren, längst vergangenen Zeit stammen.

Manchmal hat man wirklich das Gefühl, sich einen Western-Film anzusehen, denn auch die Geräuschkulisse, der Gesang, das nachgeahmte Windrauschen und die Krähenimitation suggerieren dem Zuschauer das „Western-Feeling“. Ebenso die als Lagerfeuer Geschichten erzählten „Höhlengleichnisse“ am echten Feuer verstärken dieses Gefühl.

Mit dem Stück „Die Überflüssigen“ hat Andreas Beck ein weiteres von Philipp Löhles politischen Stücken nach Wien geholt. Es hat ihm besonders gut gefallen,

[...] weil hier einmal aus den Opfern Täter werden und auf eine sehr lustige Art und Weise, sehr subversiv, aber auch sehr tragisch gezeigt wird, dass das vermeintliche Opfer nicht Opfer sein muss und auch schon gar nicht mehr sein will. Das ist pikanterweise oft missverstanden worden. Wir haben einige Kritik wegen der angeblichen Opferdarstellung des Ostens bekommen. Aber es geht genau darum, dass es eben nicht immer um diese Opferdarstellung gehen kann, sondern es gibt auch eine andere Form von Selbstbewusstsein, die man vielleicht gerade in diesen Randzonen entwickelt hat und die diese Randzonen auch für den oberflächlichen ‚Brunnenbauer‘ gefährlich machen.²¹⁵

Mit Löhles Stück ist ein weiterer heiterer Theaterabend geschaffen worden, der den Zuschauer mit der Frage nach Hause gehen lässt, ob man nicht doch seine oft „beserwisserische, westliche“ Art überdenken sollte.

Denn der Autor erreicht es eine weiteres Mal mit „Kabarettwitz und Slapstick [...] die Story von deren konkreten Hintergrund an Elbe und Neiße [zu lösen] und [...] sie so ortlos wie TV-Unterhaltung [zu machen]. Die 90-Minuten-Show dieses Viererensembles ist kurz gesagt gut.“²¹⁶ Somit nimmt Philipp Löhle wieder ein stark verortetes Thema und macht es zu einer allgemeingültigen und anwendbaren Metapher, wie er es bereits im Stück „supernova“ getan hat.

²¹⁵ Interview mit Andreas Beck, geführt am 05.05.2011 von Sarah Piepereit. – Siehe Anhang.

²¹⁶ Haider, Hans: Ortlos an Elbe und Neiße.

<http://www.wienerzeitung.at/DesktopDefault.aspx?TabID=3905&Alias=wzo&cob=520417>, Zugriff: 13.05.2011.

4.3. „Die Kaperer oder Reiß nieder das Haus und erbaue ein Schiff“

„Die Kaperer oder Reiß nieder das Haus und erbaue ein Schiff“ wurde am 20. März 2008 in Wien am Schauspielhaus unter der Regie von Jette Steckel uraufgeführt. Am 18. September 2008 wurde es erneut am Staatstheater in Mainz von Maria Åberg inszeniert. Ein weiteres Mal wurden „Die Kaperer“ am 29. Januar 2009 am Theater Augsburg von Christopher Haninger auf die Bühne gebracht. In der Aufführungsbeschreibung stütze ich mich allerdings auf die Uraufführung in Wien.

4.3.1. Die Entstehungsgeschichte

Das Stück „Die Kaperer“ ist das Produkt des Werkauftrages, welchen Philipp Löhle beim Stückemarkt des Theatertreffens 2007 gewann.²¹⁷ Diesmal ist er nicht, wie bei „supernova“, durch äußere Gegebenheiten und Informationen in der Presse inspiriert worden, sondern durch eine konkrete Idee.

Pieperreit: Wie ist die Idee zu den Kaperern entstanden?

Löhle: bei den kaperern war der ausgangspunkt die szene, in der biene denkt mörchen wolle sich umbringen. die habe ich nicht als erstes geschrieben, aber von da aus habe ich angefangen das stück zu bauen. dass es doch erstaunlich ist, wie man immer meint genau zu wissen, was um einen herum vorgeht. wie wir uns selbst im wege stehen, weil wir meinen zu meinen. wenn einfach alle um mörchen herum gut fänden, was er da macht und ihm helfen würden, gäbe es gar keine probleme. aber, wie gesagt, sie stehen sich alle selbst im weg.²¹⁸

Dieses Zitat gibt Einblick in Philipps Arbeitsweise. Zu Beginn des Stückes hat Löhle eine konkrete Idee. Um diese Szene, die sich irgendwo im Stück befinden kann, baut er den restlichen Theatertext, also um eine Anfangs- bzw. Ausgangssituation herum, und entwickelt so den weiteren Verlauf des Stückes. Dies ist der übliche Lauf, wie Löhle zu seinen Ideen kommt und wie er seine Stücke baut. Seine allgemeine Vorgehensweise beschreibt er folgendermaßen:

Das ist ein längerer Prozess. Am Anfang steht ein Satz, ein Bild, eine kleine Idee. Und wenn da was dran ist, dann bleibt die irgendwie haften, hinten im Gehirn. [...] Irgendwann wird sie klarer und eindeutiger und andere Dinge heften sich daran, treten in Beziehung dazu. Und dann gibt es irgendwann den Punkt an dem ich sage, ja, jetzt fange ich damit mal an. Das ist dann eine erste Szene

²¹⁷ Vgl. <http://www.pegasus-agency.de/verlag/autor/Philipp%20Löhle>, Zugriff: 03.05.2011.

²¹⁸ Anmerkung: Originalzitat aus dem E-Mailschriftverkehr mit Philipp Löhle; Kleinschreibung vom Autor gewählt.

oder der Versuch dazu. Von da aus hänge ich mich weiter, bis ich nach mehreren Anläufen etwas habe, was einer ersten Fassung ähnelt, aber noch kein fertiges Stück ist. Und danach folgt die Überarbeitung dieser Fassung. Da können sich dann noch viele Sachen ändern, Figuren rausfliegen, neue reinkommen, die Story andere Wege gehen.²¹⁹

4.3.2. Kurze Inhaltsangabe zu „Die Kaperer“

Der Protagonist in Löhles Stück heißt Mörchen. Er hat es sich zur Aufgabe gemacht, ein hochwassersicheres Haus zu bauen, welches die Menschheit wie die Arche Noah vor der Flut retten soll. Allerdings muss von dieser lebensrettenden Idee die Menschheit noch überzeugt werden.

Der pinkfarbene, fensterlose Prototyp des Hauses ist bereits fertig und Mörchen wohnt mit seiner Frau und seinem neugeborenen Baby darin. Investoren für das Projekt sind mittlerweile gefunden. Jetzt muss es nur noch zu regnen beginnen, damit Mörchen die einwandfreie Funktion des Hauses beweisen kann. Aber der Regen lässt auf sich warten. Noch schlimmer, es herrscht eine Trocken- und Dürreperiode, und das im April.

Das ständige Warten raubt Mörchen beinahe den Verstand, und als ob das nicht schon genug wäre, fangen auch noch seine Freunde und seine Frau an, ihn und seine Idee zu hinterfragen. Sie denken, dass Mörchen langsam – aufgrund der vielen Arbeit – verrückt wird, und sehen Suizidversuche, wo gar keine sind. Sie missverstehen ihn und anstatt an ihn zu glauben, drängen sie Mörchen mehr und mehr in die Rolle eines Verrückten, ja sogar in die eines Märtyrers, so dass er ironischerweise, als der Regen endlich kommt, in seinem eigenen Haus ertrinkt und selbst niemals erfährt, dass sein hydraulisches Haus funktioniert.

²¹⁹ Löhle, Philipp: E-Mail-Interview, erhalten am 04.05.2011 – siehe Anhang.

4.3.3. Die dramaturgische Analyse

4.3.3.1. Der Aufbau

Der Theatertext ist in fünf Sinneinheiten unterteilt. Jede dieser Sinneinheiten, abgesehen von der letzten, beginnt mit einer Art Gedicht. Der Aufbau des Gedichts erinnert in seiner bildlichen Struktur an einen Regentropfen. Die Gedichte dienen dazu, metaphorisch und im übertragenen Sinne zu erzählen, was in der Geschichte und den Figuren vorgeht. So symbolisiert die Glühbirne in 2.8. metaphorisch die Liebe zwischen Mörchchen und Biene: Die Glühbirne zerbricht von einem durch Luft entstandenen Haarriss. Ebenso unauffällig zerbricht auch ihre Beziehung.

Im zweiten Sinnabschnitt häufen sich diese kleinen Gedichte und sie werden immer länger. Dies dient dem Spannungsaufbau und deutet an, dass die Freunde von Mörchchen denken, dass er langsam verrückt wird.

Das Gedicht 3.1. ist dann wieder kürzer und handelt von einem Perpetuum Mobile, welches veranschaulichen soll, dass sich die Gerüchte um Mörchchens Suizidversuche verselbstständigen.

In 4.1. beginnt es dann endlich zu regnen und 4.4. symbolisiert über zwei Seiten hinweg immer mehr und mehr Tropfen und die kurz bevorstehende Flut, die Mörchchens Haus auf die Probe stellen wird.

Immer wieder werden kleine Geschichten in die Fabel eingebaut. So erfährt man von der Freundschaft von Olli und Dirk²²⁰, welche durch Konkurrenzdenken, Neid und Eifersucht mehrmals zu zerbrechen droht. Als Jana zu ihrem Freundeskreis stößt, droht dieser ganz zu zerbrechen: Jana macht Olli und Dirk Avancen und stellt ihnen Mutproben. Olli soll jemanden erschießen und Janas Wahl fällt auf den Bewohner des Hauses am Fluß – auf Mörchchen. Da das Haus einbruchssicher ist, müssen sie an der Tür klingeln und werden von Mörchchen naiv mit einem Getränk empfangen. Er denkt, sie möchten sich sein Haus ansehen. Letztendlich löst sich unabsichtlich ein Schuss und Mörchchen wird getroffen.

Dieser Einschnitt zeigt, dass Mörchchen mittlerweile völlig weltfremd ist und in die Idee, die Welt zu retten, und in sein Haus so vernarrt ist, dass er nicht einmal zwischen Einbrechern und interessierten Fremden unterscheiden kann.

²²⁰ Löhle, Philipp: Die Kaperer oder Reiß nieder das Haus und erbaue ein Schiff. – Berlin: Autorenagentur, 2007. S.53.

Einen weiteren Einschnitt leitet der Volkszähler ein. Dieser möchte lediglich wegen der Volkszählung eine Unterschrift von Mörchen, aber Mörchen vermutet einen hinterlistigen Plan, ihm sein Haus wegzunehmen.

Mörchen: [...] Unterschreiben. Sind Sie verrückt? Glauben Sie, Sie kriegen mich mit so einem einfachen Trick? Halten mich eigentlich alle für bescheuert? [...]²²¹

Auch dieser Einschub zeigt Mörchens Innenwelt und dass er merkt, wie alle sich von ihm abwenden, da sie denken, dass er verrückt sei.

Letztendlich endet das Stück mit einem Vergleich: Der Theologe Nepomuk aus Prag starb für sein Volk. Nach seinem Tode wird er als Märtyrer und Heiliger verehrt. Auch Mörchen soll nun nach seinem Tod verehrt werden, da man jetzt weiß, dass sein Haus funktioniert und dem Wohl der Menschheit dient.

Die Geschichte soll zeigen, dass die Gesellschaft keinen Platz für Idealisten und Utopisten hat und Beweise benötigt, um deren Arbeit anerkennen zu können.

4.3.3.2. Der Haupt- und Nebentext

Wie in den zwei vorhergegangenen Stücken dominiert auch in dem Stück „Die Kaperer“ der Haupttext. Die Regieanweisungen im Nebentext sind sehr kurz und prägnant gehalten. Sie beschreiben einerseits Bewegungen der Figuren, Geräusche und ihre Blickrichtungen wie zum Beispiel „Er zeigt auf das Haus“,²²² und zum anderen das stumme Spiel („Schweigen“, S.8/„Kurze Pause“, S.10). Anfänglich wird viel geschwiegen, was daran liegen könnte, dass Mörchens Freunde nicht so recht wissen, was sie von seiner Ökohausidee halten und dazu sagen sollen. Später im Stück symbolisiert das Schweigen die Sprachlosigkeit und Resignation der Figuren („*Biene geht los. Dann will sie doch noch etwas sagen. Sagt aber nichts, sondern geht.*“)²²³

Mit Fortschreiten des Stückes bietet Philipp Löhle durch Regieanweisungen Vorschläge an, wie die Gestik der Figuren aussehen könnte: „*Nele setzt Mörchen auf irgendeine Weise körperlich zu. Vielleicht schlägt sie ihn mit etwas, vielleicht tritt sie ihn nur:*

²²¹ Löhle, Philipp: Die Kaperer oder Reiß nieder das Haus und erbaue ein Schiff. S.67.

²²² Ebd. S.7.

²²³ Ebd. S.22.

*Oder beides. Mörchen bleibt eine Weile liegen. Schließlich richtet er sich schmerzhaft auf.*²²⁴

Somit lässt er den Regisseur selbst entscheiden, welche Tiefe er den Figuren geben möchte. Denn die Reaktion der Figur, sei es ein Schlag oder ein Hieb oder beides, lässt auf ihren Charakter zurückschließen.

Auch in diesem Stück dominiert die Figurenrede. Es gibt nur einen einzigen Monolog im Theatertext, welcher aber von großer Bedeutung ist. Kurz vor dem Ende des Stückes erhält der Leser durch diesen noch einmal einen Einblick in die Innenwelt Mörchens. Ihm soll sein Haus weggenommen werden und deswegen verbarrikadiert er sich in diesem. Man erfährt, dass er das Haus eigentlich nicht für die Menschheit, sondern für sich und seine Familie gebaut hat oder doch für sich und das Wasser? Jedenfalls erfährt man, dass Mörchen an seinen Idealen festhält und sich für niemanden verändern würde.

Mörchen: Weil ich immer ich bleibe. Da könnt ihr lange an mir rumbiegen. Ihr kapiert nix. Findet das witzig. Ne Spielerei. Der Spinner, der das erfunden hat. Stecken wir ihn doch mal zu den Bekloppten. Dann haben wir Ruhe. So ein Quatsch. Aber das Wasser wird kommen. Ja. Viel Wasser. Ja ja. Und dann? Was macht ihr dann? Klimakonferenz? Winseln werdet ihr und kriechen und sagen Du hattest schon immer Recht und so. Komm zurück und so.²²⁵

Die Dialoge und Polyloge überwiegen in vorliegendem Theatertext. Denn Philipp Löhle ist es wichtig, das Zwischenmenschliche nicht nur durch Gestiken und Reaktionen, sondern vor allem durch Kommunikation spürbar zu machen. Denn Sprache ist für ihn essentiell, sei es verbal oder nonverbal. Denn die vielen Pausen und das Schweigen verweisen auf Kommunikationsprobleme und deuten darauf hin, dass die Figuren die Empathie für ihr Gegenüber verloren haben. Um das zu zeigen, wechseln sich Mörchens Gegenspieler ab. Er muss nicht nur seine Frau Biene von dem Ökohaushaus überzeugen, sondern auch seine Freunde Arne und Nele, die Bank mit Herrn Hosenbein und Doktor Lachman. Jeder hält ihn nach und nach für verrückt, sie entfremden sich und wenden sich von Mörchen ab.

Arne: Warum bist du so gemein zu ihm.

Nele: Das Wasser ist Seide und wir sind alle Regentropfen. Da kriege ich das Kotzen. Das ist doch esoterischer Mist. [...] Und dieses Haus. Arne. Das ist ein Witz. Mal ehrlich. [...] Das geht gewaltig in die Hose. Damit fällt er endgültig auf die Schnauze. [...] Stell dir vor, wir müssten da jetzt einziehen. In dieses hässliche Ungetüm. Schöne Zukunft.

²²⁴ Ebd. S.52.

²²⁵ Ebd. S.58.

Arne: Ja. Schön ist es nicht. Das wäre was, wenn ökologische Sachen gut aussehen würden.²²⁶

Mit dieser Abwehrhaltung hat es Mörchen das ganze Stück über zu tun. Er muss sich in jeder Szene mit einer Nebenfigur auseinandersetzen, seien es Freunde, Geschäftspartner oder Fremde. Somit erinnert die Handlung an ein Pingpong-Spiel. Die kurzen Sätze verstärken diesen Charakter. Löhle zeigt dadurch, dass Mörchen allein gegen die Gesellschaft kämpft. Doch er glaubt an seine Erfindung und hält daran fest. Schlussendlich funktioniert sie ja auch und die Zweifler werden widerlegt.

4.3.3.3. Zeit und Ort

„Der heißeste, trockenste und schließlich regenreichste April seit Beginn der Wetterbeobachtung.“²²⁷ Derart ist die Zeit zu Beginn des Stückes beschrieben und verdeutlicht dem Leser, dass das heiße Wetter anfänglich für Mörchen ein unüberwindbares Problem darstellt und die gewünschte Flut paradoxerweise letztendlich seinen Tod mit sich bringen wird.

Protagonist Mörchen ist nicht nur damit beschäftigt, sein hochwassersicheres Haus fertig zu bauen, sondern es muss auch unbedingt auf seine Praktikabilität hin getestet werden. Aber als ob es Mörchen nicht schon schwer genug hat, all seine Freunde von seinem Ökohaus zu überzeugen, muss er außerdem noch auf den Regen warten. „Ich brauche keine Hilfe. [...] Ich brauche Hochwasser.“²²⁸ Und dagegen ist er hilflos.

Der Ort wird nicht genauer spezifiziert. Es könnte überall in Europa sein. Denn durch den Klimawandel kann es in mehreren Ländern zu längeren Trockenzeiten kommen. Im Text ist nur angegeben, dass es sich um ein Haus handelt, das nah an einem Fluss steht und außenherum einen großen Garten hat, in dem Biene Gemüse pflanzen und Tiere halten will. Eben ein ganz normaler Platz, der nur durch das Haus besonders wird.

Mörchen: [...] Das ist die Grundlage für die Zukunft. Wenn das mal begriffen wurde, dann stehen über all diese Häuser. Mein Haus. In besten Lagen. Fantastisch.²²⁹

²²⁶ Ebd. S.13.

²²⁷ Ebd. S.4.

²²⁸ Ebd. S.36.

²²⁹ Ebd. S.9.

4.3.3.4. Sprache und Rhythmik

Philipp Löhles Sprache hat etwas Musikalisches. Er schreibt in der Umgangssprache, was ihm ermöglicht, einfache Satzkonstruktionen und Auslassungen zu verwenden. Somit erreicht er einen besonderen Sprachrhythmus. Durch die vielen Auslassungen oder verkürzten Sätze erhält der Leser das Gefühl, dass die Figuren zeitgleich erzählen und sich Zeit zum Überlegen nehmen. Dadurch hat man das Gefühl, ganz nah am Geschehen zu sein. Ebenso typisch für Löhles Schreibstil sind die vielen Wiederholungen.

Mörchen: Kurz davor. Kurz davor. So ein Dreck. Klar, bin ich kurz davor. Ich bin immer kurz davor. Kurz davor einen Investor zu finden, kurz davor, das richtige Material zu finden... [...].²³⁰

Diese Wiederholungen zeigen Mörchens Verzweiflung und Hilflosigkeit. Er möchte endlich alle von seinem Prototyp überzeugen und nicht weiterhin belächelt, sondern gefeiert werden.

4.3.3.5. Stilistische Mittel

4.3.3.5.1. Ironie und Humor

Der Theatertext „Die Kaperer“ steckt voller Ironie und Humor. So weist schon der erste Teil der Wetteransage („Der heißeste, trockenste und schließlich regenreichste April seit Beginn der Wetterbeobachtung“)²³¹ zu Beginn des Textes darauf hin, wie utopisch Mörchens Idee ist und wie schwer er es haben wird, sich mit seinem Ökohaus zu behaupten. Die Geschichte wurde ausgerechnet im April angesetzt, wo doch der April durch sein wechselhaftes und regensicheres Wetter bekannt ist. Die Rahmenbedingungen für Mörchens Projekt stehen zuerst äußerst schlecht und werden von ihm auch des Öfteren kommentiert. „Ich habe ein Haus gegen Hochwasser gebaut und das schönste Wetter seit Menschegedenken.“²³² Ebenso die pinke Farbe des Hauses und die Tatsache, dass sich die Fenster nicht öffnen lassen, verursachen die ersten Zweifel bei Mörchens Freunden. Nele beginnt sich sogar über das Haus lustig zu machen:

²³⁰ Ebd. S.20.

²³¹ Ebd. S.4.

²³² Ebd. S.19.

Nele: Also stell dir vor. Jetzt nur mal angenommen. [...] Bohnensalat mit Zwiebeln. *Lacht*. Dazu einen Kasten Weizenbier. [...] Der nächste Tag. *Lacht*. Ein Martyrium für jede Form von Umfeld und Umwelt. Und du. *Lacht*.

Arne: Komm. Ist gut.

Nele: Und kofferst die ganze Zeit in dein Haus und kannst kein einziges Fenster aufmachen. *Brüllt vor Lachen*. Das ist fantastisch. Und zum Trost ist es pink.²³³

Philipp Löhle erreicht es, mit solch banalen Alltagssituationen Situationskomik zu erzeugen. Mit Situationen, die jeder kennt und sich vorstellen kann. Zur Auflockerung setzt er gezielt seinen pointenreichen Schreibstil ein, auch wenn die Umstände eigentlich keine Komik zulassen. Mörchen kann nämlich nicht mitlachen.

4.3.3.5.2. Die Metapher

In dem Stück „Die Kaperer“ dreht sich versteckt alles um das Wasser. Das Wasser symbolisiert Schönheit, Sanftheit, zugleich aber auch Stärke. „Das Wasser ist so sanft und doch so stark.“²³⁴ Es suggeriert eine ambivalente Mischung, mit der auch Mörchen zu kämpfen hat. Einerseits möchte er, dass alle sein Haus bewundern, aber nach und nach entfernt und entfremdet er sich von seinen Freunden und seiner Frau, da diese ihm nicht die gewünschte Anerkennung entgegenbringen.

Das Wasser ist essentiell in diesem Stück, denn ohne das Wasser – ohne Regen und Flut – kann Mörchen nicht die Funktionalität seines hochwassersicheren Hauses nachweisen. Er ist so fasziniert von Wasser, dass er es schon personifiziert und ihm menschliche Eigenschaften zuordnet. „Das Wasser besitzt eine Seele. Es ist stark. Es bleibt sich treu. Es hat Charakter. Den einzigen Charakter, den es überhaupt gibt. Wir haben alle keinen Charakter.“²³⁵ Das Wasser besitzt für Mörchen alle Charaktereigenschaften, die er gerne bei seinen Freunden finden würde und die er versucht selbst zu haben, um durchhalten zu können. Dies führt dazu, dass er sich immer mehr von seinen Mitmenschen entfernt und den Realitätsbezug verliert.

²³³ Ebd. S.11.

²³⁴ Ebd. S.6.

²³⁵ Ebd. S.7.

4.3.3.6. Das übergeordnete Thema

Wie bereits erwähnt, ist das Wasser ein zentrales Symbol in dem Stück „Die Kaperer“, das zugeteilte Eigenschaften besitzt. Besonders herausgehoben wird die unkontrollierbare Stärke, die der Menschheit ihre Grenzen aufweist.

Das Stück wurde 2007 geschrieben und die fürchterlichen Bilder vom Tsunami im Indischen Ozean (2004), der Jahrhundertflut an der Elbe (2002) und die des überschwemmten und verwüsteten New Orleans (2005) sind noch präsent. Diese Naturkatastrophen werden auch im Stück erwähnt.

Mörchen: New Orleans. Die Elbe. Haiti. Der Tsunami. Aber ihr denkt immer noch, ihr könnt das Wasser beherrschen. Das geht nicht. Man muss sich vorbereiten. So wie ich. Ihr kriegt mich nicht raus. Weil es ums Überleben geht. Um meines und eures. Und wenn nicht ein Dummer voraus läuft, macht ihr nix. Kapiert ihr nix. Glaubt ihr nix. Idioten. Alles Idioten.²³⁶

Um die Menschheit zu retten, ist Mörchen sogar bereit sich zu opfern. Das hat schon etwas Heldenhaftes. Jetzt müssen die anderen nur noch davon überzeugt werden. Denn die Menschen denken nach wie vor, dass sie das Wasser zähmen und besiegen können. Aber sie irren sich. Zumindest sieht Mörchen das so:

Mörchen: Wir können das Wasser nicht zähmen. Das ist ein Denkfehler. Fataler Fehler. Das Wasser zähmt uns. [...] Unsere Häuser müssen sich nach dem Wasser richten und nicht umgekehrt.²³⁷

Und obwohl Mörchen die Kraft des Wassers achtet und respektiert, ist er es, der letztendlich und zynischerweise als einziger ertrinkt.

²³⁶ Ebd. S.58.

²³⁷ Ebd. S.7.

4.3.4. Kurze Aufführungsbeschreibung und Pressestimmen



Das Stück „Die Kaperer“ wurde am 20. März 2008 im Schauspielhaus in Wien unter der Regie von Jette Steckel uraufgeführt. Das Bühnenbild (Bühnenbildnerin: Sarah Isabel Sassen) bestand, wie das Foto oben zeigt, aus pinkfarbenen Styropor-Bausteinen, welche über das Stück hinweg von Mörchen (Max Mayer) versetzt wurden und sein Befinden widerspiegeln. Zuerst ahmen sie die Struktur eines Hauses nach, später schirmt sich Mörchen wie mit einer Trennwand, gebaut aus seinen pinken Steinen, immer mehr von der Umwelt ab. Bis er sich schließlich komplett mit den Steinen eingemauert hat und isoliert von der Außenwelt lebt. Diese Entwicklung von Mörchens Innenleben, die im Theatertext beschrieben wird, setzt Jette Steckel gemeinsam mit Sarah Isabel Sassen visuell auf der Bühne um.

Insgesamt ist die Inszenierung sehr farbenprächtig, zum einen durch das Bühnenbild und zum anderen durch die Kostüme. Mörchen und Biene sind in gelb gekleidet. Biene trägt sogar optimistischerweise gelbe Gummistiefel. Gelb ist eine Farbe, die bekannterweise für Freude, Heiterkeit, Frische und Lebensfreude steht. Und das sind auch die anfänglichen Gefühlsstimmungen, die beide zunächst noch übertragen. Nele und Arne hingegen sind in grün gekleidet. Grün ist die Farbe der Hoffnung und wird mit der Natur verbunden. Dies ist in diesem Stück ironisch zu sehen, da die beiden sich nicht mit der Natur verbunden fühlen. Eher passen zu ihnen die zwei bildlichen Ausdrücke „Grünschnabel“ oder „grün hinter den Ohren“. Aber das sind nur Mutmaßungen.

²³⁸ „Die Kaperer“ Foto: Rechte liegen bei Alexi Pelekanos/Schauspielhaus.

Georg Petermichl beschreibt die Figuren allgemein als Gutmenschen und die Inszenierung wie folgt:

In Steckels fortschreitender Inszenierung legen nun all diese Gutmenschen [gespielt von Vincent Glander, Bettina Kerl, Nicola Kirsch, Stephan Lohse] Redeteppiche übereinander, sie reden exponential aneinander vorbei, verstehen sich falsch, missinterpretieren, verurteilen. Alleingelassen, hat Mörchen schließlich seine pinke Front an die Bühnenrampe verlegt. Das Wasser kommt. Der Held ertrinkt. Sein Werk [das Haus] aber schwimmt. Steckel hat dieses Schicksal in eine temporeiche Aufführung gepackt, die gelungen zwischen den beiden Polen von Komödie und Tragödie flirren kann. [...]²³⁹

Dieses Zitat zeigt, dass Steckel in ihrer Inszenierung auf die in der Analyse besprochenen Kommunikationsprobleme aufmerksam macht, indem sie die Figuren gleichzeitig sprechen lässt und keiner dem anderen mehr zuhört, so dass Kommunikation nicht mehr funktionieren kann. Um eine gewisse Geschwindigkeit in der Kommunikation unter den Figuren erzielen zu können, musste etwas Text gekürzt werden. Deswegen müssen die Figuren diesen an manchen Stellen recht zusammenfassen.

Der Humor, der im Theatertext steckt, wird durch die Inszenierung, vor allem auch durch die spitzfindige Nele und das Bühnenbild, verstärkt.

Regisseurin Jette Steckel macht leider überdeutlich, dass das alles sehr komisch sein soll. Noch bevor es losgeht, schenken die Schauspieler im Publikum Schaumwein aus, womit der augenzwinkernde Grundgestus des Abends etabliert wäre. Der Effekt ist, dass man aus dem Schmunzeln auch dann nicht mehr herauskommt, wenn man eigentlich lachen sollte.²⁴⁰

Trotzdem ist ein rasanter und amüsanter Theaterabend entstanden, der zum Nachdenken anregt, und das ist Philipp Löhles Ziel.

Meine Stücke sind meine persönlichen Fragen an die Welt. Das ist ein unschätzbarer Luxus, dass ich das Privileg habe, mich professionell zu wundern. Aber meine Stücke sind auch Unterhaltung. Ich bin mir ja bewusst, dass ich für und in einem bestimmten Medium schreibe und ich bediene dieses Medium auch. Ich sehe wenig Sinn darin, es ständig und dauernd zu hinterfragen, das kann man machen, aber nicht ausschließlich.²⁴¹

²³⁹ Petermichl, Georg: Mörchen, der Märtyrer.
http://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&task=view&id=1168 ,Zugriff: 13.05.2011.

²⁴⁰ Kralicek, Wolfgang: Arche Mörchen. – In: Theater heute 05/2008. S.51.

²⁴¹ E-Mail-Interview mit Philipp Löhle, erhalten am 04.05.2011. – Siehe Anhang.

4.4. Die Tendenzen und Auffälligkeiten in den Theatertexten Philipp Löhles

Philipp Löhle kann zu der Generation der jungen Dramatiker gezählt werden, welche wieder zum dramatischen Drama zurückkehren, da seine Theatertexte eine dramatische Form besitzen. Aber auf eine neue und eigene Art. Zum Beispiel bestehen seine Theatertexte aus Dialogen und nicht aus Sprachtexten. Trotzdem leiden die Figuren häufig an Kommunikationsproblemen. Oft bestehen Kommunikationsprobleme unter dem Protagonisten und seinen Freunden, welche unter anderem durch Pausen im Text sichtbar gemacht werden. So werden beispielsweise Mörchens Handlungen und Aussagen fehlinterpretiert und sogar als Suizidversuche gedeutet, obwohl es ihm physisch und psychisch gut geht. Letztendlich stirbt er nicht durch Suizid, wie von seinen Freunden vermutet, sondern an der Verbissenheit, seinen Lebenstraum zu erfüllen.

Ebenso auffällig ist, dass es sich in fast allen Stücken um einen männlichen Protagonisten im Alter von fünfundzwanzig bis fünfunddreißig Jahren handelt. Sie haben alle ein ähnliches Alter wie der Autor selbst. Dies würde bestätigen, dass die Autoren von ihren eigenen Biografien inspiriert werden und deswegen manche Stücke von der „Generation Praktikum“ („supernova“) oder der „Generation Doof“²⁴² handeln.

Philipp Löhle stellt Fragen an die Gesellschaft, die durch tagespolitische Diskussionen aufgeworfen werden, und versucht durch seine Stücke eine Antwort darauf zu erhalten bzw. eine Beantwortungsmöglichkeit zu bieten.

Des Weiteren sind die Theatertexte von einer bestimmten Musikalität gezeichnet. Diese entsteht durch die Abwechslung von monologischen Teilen, erklärenden Kurzfabeln und dialogischen Szenen. Ebenso erzeugen die Auslassungen, der verkürzte Satzbau, die Umgangssprache und der rasche Wortwechsel einen bestimmten Rhythmus. Somit bekommen die Texte einen zeitgenössischen Stil, der sie ebenso wie die aktuellen Themen im Hier und Jetzt verankert.

Gerda Poschmann stellt fest, dass „ähnlich wie Pohl [...] auch andere AutorInnen die traditionelle dramatische Form in weitgehend realistischer Weise [nützen], um brisante gesellschaftliche Probleme unmittelbar repräsentational darzustellen.“²⁴³

Und dies trifft auf Philipp Löhle zu. Seine Theatertexte können in gewisser Weise als Spiegel der Gegenwart gesehen werden. Und um brisante Themen ansprechen und

²⁴² Löhle, Philipp: Die Unsicherheit der Sachlage. – Berlin: Autorenagentur, 2008. S.5.

²⁴³ Poschmann, Gerda: Spiegel der Gegenwart. – In: Der nicht mehr dramatische Theatertext. S.71.

anschneiden zu können, benützt er wie eines seiner Vorbilder, „Die Simpsons“, Ironie und Humor.

Andreas Beck ist der Meinung, dass Löhles Stücke so erfolgreich und beliebt sind,

weil sie sehr humorvoll und leicht sind. Man könnte auch etwas salopp sagen, dass sie fluffig daher kommen und oft Züge einer Komödie tragen, was an sich schon mal schön ist, da Komödien ja selten genug sind. [...] Auch hat diese lockere, pointensichere und -reiche „Schreibe“ von Löhle immer einen ernsten Kern. Und nicht selten sind es Parabeln, denen es tatsächlich gelingt, einem bestimmten Weltschmerz Ausdruck zu verleihen, und diese seltsame Kombination von Leichtigkeit und Ernsthaftigkeit zugleich, die ein Schicksal, ein Problem trifft, ist so nicht häufig anzutreffen.²⁴⁴

Eine bestimmte Art der Komik vermittelt Löhle auch über die „sprechenden“ Figurennamen. Diese Namen spiegeln bestimmte stereotypische äußerliche Eigenschaften einer größeren Gruppe wider. Im Stück „Die Kaperer“ zum Beispiel heißt der Mann von der Bank, der Investor, „Hosenbein“. Hier lassen die Äußerlichkeiten auf eine Berufsgruppe schließen. Denn Banker tragen meistens Anzüge und sehen meist uniformiert aus. Deswegen wird er auch nicht mit einem Vornamen weiter individualisiert. Bei „supernova“ benützt Löhle das gleiche stilistische Mittel für die Gruppe der „Latzhosen“, welche die Umweltschützer symbolisieren.

Obwohl Humor und Ironie Eigenschaften der Komödie sind, handelt es sich nicht um klassische Komödien, „weil in diesen bekannterweise nicht gestorben wird, ganz im Gegensatz zu Löhles Stücken, in denen die Protagonisten meistens das Zeitliche segnen.“²⁴⁵ Deswegen betitelt Philipp Löhle seine Stücke auch als Tragikomödien, denn in der Postdramatik gibt es meistens nur Tragik in der Komödie.

Andreas Jüttner schreibt auf nachtkritik.de, dass Philipp Löhle von einer Theaterkritik über die Uraufführung im Schauspielhaus Wien von „Die Kaperer“ überrascht gewesen sei, da diese ihn als „Vertreter der neuen Ernsthaftigkeit“ einstufte: „Da schreib' ich lauter Komödien, oder auch Tragikomödien, und dann so was.“²⁴⁶

Aber mit seinen Tragikomödien trifft Philipp Löhle den Nerv der Zeit und liefert den Zuschauern eine seltene Kombination von politischen Themen und einer Leichtigkeit und Komik. Diese besondere Mischung kann sicherlich als wichtiger Grund für seinen raschen Aufstieg, seinen Erfolg und seine große Beliebtheit benannt werden. Man darf gespannt sein, was die nächsten Jahre noch bringen.

²⁴⁴ Interview mit Andreas Beck, geführt am 05.05.2011 von Sarah Pieperreit. – Siehe Anhang.

²⁴⁵ Ebd.

²⁴⁶ Jüttner, Andreas: First we take Baden-Baden. <http://nachtkritik-stuecke08.de/stueckdossier1/portraet-philipp-loehle>. Zugriff: 03.05.2011.

5 Philipp Löhle – ein Vertreter des jetzigen neuen „politischen Theaters“?

Bevor man die Behauptung aufstellen kann, dass Philipp Löhle als ein Vertreter des neuen „politischen Theaters“ gesehen werden kann, muss man an dieser Stelle ausdrücklich erwähnen, dass es sich nicht um ein politisches Theater handelt, zu welchem Bertolt Brecht, Erwin Piscator oder später Heiner Müller zu zählen sind.

Deswegen formulierte Hans-Thies Lehmann zu Beginn des postdramatischen Theaters folgenden Vorschlag zur Definition eines neuen politischen Theaters: „Die geläufige Vorstellung von »politischem« Theater ist, dass Theater Themen aufgreift, die in der Öffentlichkeit diskutiert werden oder die es selbst in die Diskussion wirft und [die] auf diese Weise (mindestens) aufklärend wirken.“²⁴⁷ Diese Definition wird erweitert und heutzutage gilt Folgendes: „Als politisch gilt ein Theater, das allgemeine gesellschaftliche Phänomene (Gemeinschaftsbildung, Krieg, Globalisierung), historische Ereignisse (wie die Oktoberrevolution) oder jeweils aktuelle politische Konflikte [...] zum Gegenstand hat.“²⁴⁸ Und genau das ist der Grund, warum Philipp Löhles Stücke politisch sind. Seine Theatertexte handeln von Umweltkatastrophen, „Versteppung“ von Städten, aufgrund des ausbleibendem wirtschaftlichen Booms und üben Kritik am Kapitalismus und der Gesellschaft.

Bei dem Stück „Die Kaperer“ geht es vordergründig um den Protagonisten Mörchen, der einem Märtyrer gleicht und es sich zu seiner Aufgabe gemacht hat, mit seinem Ökohaas die Menschheit zu retten. Aber der eigentliche Kern des Stückes verweist auf das Wasser, und Philipp Löhle weist konkret in mehreren Textstellen auf den Klimawandel und die damit verbundenen Umweltkatastrophen hin.

Mörchen: Das Eis an den Polen geht jedes Jahr um 600m zurück. Da schmilzt 2000 mal der Bodensee. Und wo mehr Wasser ist, verdampft auch mehr Wasser, heißt mehr Regen. Und mehr Regen heißt auch heftigerer Regen. Heißt, es pisst wie Sau und der trockene Boden kann das alles nicht aufnehmen und dann haben wir mein Hochwasser. Warts nur ab. Das kommt öfter, als dir lieb ist.²⁴⁹

Mörchen möchte die Menschheit vor den bevorstehenden Umweltkatastrophen, genauer gesagt der Überschwemmung, retten und ist bereit, alles dafür zu geben. Das Aussehen und die Funktionalität sind zweitrangig. Ihn stört es nicht, dass sein hydraulische

²⁴⁷ Lehmann, Hans-Thies: Das politische Schreiben. S.12.

²⁴⁸ Fischer-Lichte, Erika. In: Fischer-Lichte, Erika; Kolesch, Doris; Warstat, Matthias (Hrsg.): Metzler Lexikon: Theatertheorie. S.242.

²⁴⁹ Löhle, Philipp: Die Kaperer oder Reiß nieder dein Haus und erbaue ein Schiff. S.28.

sches und mit Solarzellen ausgestattetes Haus pink ist und sich die Fenster nicht öffnen lassen. Allerdings wird er von seinen Freunden und dem Investor, Herrn Hosenbein, immer wieder zurechtgewiesen. Denn dieser vertritt die Meinung der Allgemeinheit.

Hosenbein: [...] Die Welt retten, ohne den Lebensstil zu ändern und dabei auch noch reich werden.

Mörchen: [...] Während andere noch den Müll trennen, reagieren wir längst aktiv.

Hosenbein: Ja. Das klingt gut. Aktiv reagieren und so. Aber niemand investiert in ein Öko-Haus so lange öko von ökologisch und nicht von ökonomisch kommt.²⁵⁰

Dieses kurze Zitat spiegelt die Grundstimmung der meisten Menschen über die Umweltpolitik wider. Der Umweltschutz wird für wichtig befunden, da die Erde und somit das Zuhause späterer Generationen gerettet werden muss. Aber dafür soll der Lebensstil nicht geändert bzw. Geld ausgegeben werden. Schließlich sei Mülltrennen schon genug Umweltschutz. Philipp Löhle fasst die Umstände in einem Umweltsong zusammen:

Mörchen: [...] China wird zur Wüste
Und England versinkt im Meer
Wir tun als ob es keiner wüsste
Und fischen die Meere leer. [...] ²⁵¹

Die Problematiken sind allen bewusst, aber nur die wenigsten sind bereit, sich für den Umweltschutz zu engagieren. Um die Leser zum Nachdenken anzuregen und um ihr eigenes Verhalten zu überdenken, lässt Philipp Löhle die Natur letztendlich über den Menschen siegen und zeigt in seinem Stück, wie abhängig der Mensch von der Natur ist.

Wenn man Philipp Löhle fragt, ob er seine Stücke politisch findet, erhält man folgende Antwort: „Meine Stücke sind sehr im Jetzt verankert. Sie handeln von unserer Gesellschaft, vom Zusammenleben, davon, was wir einander antun. Ich denke, deshalb werden sie als politisch bezeichnet und ich finde das völlig in Ordnung.“²⁵²

Im Stück „supernova“ finden sich ebenso viele politische Anspielungen. Das Gold bzw. der Warenwert Gold steht im Mittelpunkt und anhand dessen wird gezeigt, was er in

²⁵⁰ Ebd. S.16.

²⁵¹ Ebd. S.62.

²⁵² E-Mail-Interview mit Philipp Löhle, erhalten am 04.05.2011. – Siehe Anhang.

den Menschen auslöst. Eigentlich sehnen sich alle nur nach Zufriedenheit, aber sie sind der Meinung, diese nur durch Reichtum zu erlangen. So sind Friedrich und Chef Berry bereit den kompletten Schwarzwald abzuröden, um an das darunter liegende Gold zu gelangen. Dank der Umweltschützer wird der Wald aufgrund des wirtschaftlichen Booms nicht vernichtet, sondern nach Mecklenburg-Vorpommern verlegt. Dieses geschieht zum Leidwesen des Bauern Henning, dem dadurch mit seinem Holzsägewerk ein lukratives Geschäft entgeht. Aus Verzweiflung verbrennt er seinen Hof und somit die jahrzehntelange Familientradition. Auch bei Bauer Wolf siegt der wirtschaftliche Gedanke gegenüber der Tradition. Er seinerseits verkauft seinen Hof und zieht in eine Penthouse-Wohnung in der Stadt. Ihr Leben lang haben die Bauern an die Legende des Goldes im Schwarzwald geglaubt, und als sie es endlich entdeckt haben, stehen sie vor den Ruinen ihrer Existenz und sind nicht glücklicher als zuvor. Hiermit zeigt Philipp Löhle, dass auch materielle Werte die Menschen nicht glücklich machen müssen, sondern ganz im Gegenteil das Unglück einläuten können.

Neben dem präsenten Thema Gold tauchen auch kurz angeschnittene gesellschaftskritische Themen auf. So zum Beispiel die Problematik des Dauer-Praktikants Friedrich. Friedrich gehört zur „Generation Praktikum“. Er ist 31 Jahre, hat bereits sein 12. Praktikum absolviert und findet immer noch keine Arbeitsstelle als Geologe.

Friedrich: Nein, aber das kann doch nicht der Normalzustand sein. [...]. Das ... Das kann doch nicht so weitergehen. [...] Jeden Tag am arbeiten [sic], aber kein Geld und keine Zeit. Das ist doch der volle Mist. [...] Aber ich hätte gerne, dass mal ein paar Grundparameter erfüllt sind. Für mich. Montag bis Freitag 9 bis 5. Anständig bezahlt. [...] Das wärs.²⁵³

Mit dieser Figur deutet Löhle die Missstände in unserer Gesellschaft an. Denn das Problem, dass man zwölf Praktika machen muss, um dann nur durch Glück einen Job zu finden, ist vielen bekannt, aber sicherlich von Grund auf verkehrt.

Auch die Wirtschaftskrise bzw. die Ursache der Wirtschaftskrise wird durch eine Aussage der Figur Berry indirekt kritisiert.

Berry: Fixed-Forward-Contract. Absolut sicheres Termingeschäft. Ich verkaufe jetzt, was du erst noch fördern wirst zu einem Fixpreis in der Zukunft. Den Preis bestimme ich. [...] Wir bekommen also heute das Geld, liefern aber erst in 'nem Jahr. [...] Was der Kunde heute dafür bekommt, leihen wir uns bei der Zentralbank. Das Geld des Kunden legen wir an, lassen die Zinsen für uns arbeiten

²⁵³ Löhle, Philipp: supernova (wie gold entsteht). – Stückabdruck in Theater heute Nr.3, März 2011. S.3.

und geben in nem Jahr, unseren Output an die Zentralbank statt an den Kunden.²⁵⁴

So verstreut und unkommentiert fügt Philipp Löhle politische Themen in seine Theater-
texte ein. Aber allein die Präsenz dieser Thematiken bedeutet Kommentar und eventu-
ell auch Kritik genug.

Auch das Stück „Die Überflüssigen“ thematisiert politische Inhalte. Philipp Löhle sagt selbst, dass in dem Stück „Die Überflüssigen“ mehr wahre Begebenheiten zu finden seien, als man denke. „Die wahren Begebenheiten des Stückes sind einzelne Vorfälle, Anspielungen und Absurditäten, die so tatsächlich in Wittenberge vorzufinden waren, und natürlich das gesamte wissenschaftliche Material, das die Arbeit an dem Stück sehr geprägt hat.“²⁵⁵ Es gibt viele Städte in Europa, aber auch in Amerika, die an Wittenberge bzw. das fiktive Lükke erinnern. Man denke nur an Liverpool oder Detroit – Städte, die nach dem wirtschaftlichen Boom „verwüsten“. Große Firmen schließen und übrig bleiben verlassene Häuser und die Arbeitslosigkeit.

Ellen: Und dann: hält das Fließband an. Tor auf. Arbeiter raus. Tor zu. Aus der Traum.²⁵⁶

Die Einwohner möchten diese Städte nicht verlassen, denn sie leben schon ihr ganzes Leben dort, ebenso wie ihre Eltern und auch ihre Großeltern. Ihre Erinnerungen hängen an dem Ort, so dass sie die Veränderung, die Vereinsamung nur ertragen können, indem sie diese akzeptieren. „Chris: Mit geil oder nichtgeil hat das nichts zu tun. Das ist der Lauf der Dinge. Soll-Ist besteht für uns nicht mehr. Wir sind nur noch Ist. Und bald nicht mal mehr das.“²⁵⁷

Löhle stellt in Frage, ob man als „Westdeutscher“ das Recht habe, den im ehemaligen „Ostdeutschland“ Lebenden nach vermeintlich richtigen westlichen Vorstellungen leben zu helfen. Außenstehende bezeichnen die Einwohner von Lükke als „Zombies“²⁵⁸, „Außerirdische“²⁵⁹ oder „Steinzeitmenschen“²⁶⁰, da sie deren Lebensweise nicht verstehen können. Der besserwisserische Westdeutsche, der im Stück indirekt als „frischer Wind aus Westen“ bezeichnet wird und für den Eddie steht, möchte den Lückern helfen.

Eddie: Im Gegensatz zu euch, habe ich was von der Welt gesehen und verstanden. [...] Wir müssen hier ein Image aufbauen. Ein Bild. Ein Gefühl. Eine At-

²⁵⁴ Ebd. S.5.

²⁵⁵ Programmheft Schauspielhaus Wien, „Die Überflüssigen“. S.8.

²⁵⁶ Löhle, Philipp: Die Überflüssigen. S.6.

²⁵⁷ Ebd. S.25.

²⁵⁸ Ebd. S.47.

²⁵⁹ Ebd. S.26.

²⁶⁰ Ebd. S.26.

traktion. Ist ja klar, dass niemand kommt, wenn alle davon ausgehen, dass hier ein paar debile, rechtsradikale Hartz4empfänger rumhocken.²⁶¹

Mit dieser sehr knappen und prägnanten Aussage zeichnet Philipp Löhle ein Bild, das noch in vielen Köpfen der Westdeutschen als Vorurteil über die „Ossis“ steckt, und das auch durch den hohen Stimmanteil der NPD bei den Wahlen 2011 in Mecklenburg-Vorpommern bestätigt wird.²⁶²

Aber Philipp Löhle möchte das bekannte Problem aus einer anderen Perspektive beleuchten und stellt die Frage, ob die „Ostdeutschen“ nicht doch zufrieden sind mit der Art und Weise, wie sie leben. Deswegen zeigt Philipp Löhle auf, was passieren kann, wenn man, wie in diesem Fall Eddie, ungefragt hilft. „Und die Opfer werden Täter, um des eigenen Friedens Willen und ich [Andreas Beck] finde, dass hat überaus politische Dimensionen.“²⁶³

Andreas Beck ist demzufolge der Meinung, dass Löhles Stücke politisch sind und fügt hinzu:

[Löhles] Stücke sind absolut politisch. Die berühmte „Trilogie der Träumer“ ist sehr politisch, aber auch in „Die Überflüssigen“ oder „supernova (wie gold entsteht)“ gibt es immer zeitpolitische Themen, die aber so aufbereitet und umgesetzt werden, dass sie durchaus eine (Allgemein-) Gültigkeit, jenseits eines ganz konkreten politischen Moments, enthalten.²⁶⁴

Doch nicht nur in den drei analysierten Stücken sind politische Inhalte zu finden, sondern auch in Philipp Löhles anderen Stücken. Bei „Lilly Link. Schwere Zeiten für die Rev...“²⁶⁵ deutet die Überschrift schon auf den politischen Kern hin. Zum einen erinnert Lillys Nachname Link an die „linke“ politische Gesinnung und „Rev...“ steht für Revolution, welche anscheinend nicht vollständig ausgeführt ist, was durch „...“ angedeutet wird.

Ebenso politische Themen sind bei „Genannt Gospodin“²⁶⁶ anzutreffen, welche in diesem Fall auf Erwin Piscators Begriff von „politischem Theater“ zutreffen. „Der Mensch auf der Bühne hat für uns die Bedeutung einer gesellschaftlichen Funktion. Nicht sein Verhältnis zu sich, nicht sein Verhältnis zu Gott, sondern das Verhältnis zur Gesellschaft steht im Mittelpunkt.“²⁶⁷

²⁶¹ Ebd. S.30.

²⁶² http://www.spiegel.de/thema/landtagswahl_mecklenburg_vorpommern_2011/. Zugriff: 24.10.2011.

²⁶³ Interview mit Andreas Beck, geführt am 05.05.2011 von Sarah Pieperleit. – Siehe Anhang.

²⁶⁴ Ebd.

²⁶⁵ Löhle, Philipp: Lilly Link oder Schwere Zeiten für die Rev... – Berlin: Autorenagentur, 2008.

²⁶⁶ Löhle, Philipp: Genannt Gospodin. – Berlin: Autorenagentur, 2007.

²⁶⁷ Piscator, Erwin: Das politische Theater. S.131f.

Gospodin versucht aus der Gesellschaft auszubrechen, da er sich mit den von der Gesellschaft aufgestellten Regeln nicht arrangieren kann. Er findet den Umgang mit Geld zwanghaft und unnötig, möchte zusammen mit seinem Lama leben und in seinem Haus wie ein Obdachloser nur auf Zeitungen schlafen. Ironischerweise findet er seinen Begriff von Freiheit fernab von der Gesellschaft im Gefängnis. Dort muss er sich um nichts mehr kümmern, darf kein Geld besitzen und stellt ironischerweise nicht fest, dass durch Fremdbestimmung der eigene freie Wille unmöglich selbst gelebt werden kann.

Doch wie erreicht es Philipp Löhle, seine Stücke mit den wichtigen politischen Inhalten so humorvoll zu gestalten? Er selbst beantwortet diese Frage wie folgt:

[...] Ich finde, dass man durch eine gewisse Überhöhung Tatsachen freilegen kann, die ohne Überhöhung einfach für normal gehalten werden. Und wenn man die Normalität überhöht, fällt sie einem als unnormale und komisch auf, dann weiß man nicht mehr, wie man damit umgehen soll, und Lachen ist dann das Ventil [...].²⁶⁸

All die gerade erwähnten Beispiele, Zitate und Aussagen zeigen, dass Philipp Löhle als ein Vertreter des „neuen politischen Theaters“ angesehen werden kann und dass seine Stücke sehr wohl einen politischen Kern besitzen.

²⁶⁸ Programmheft Schauspielhaus Wien „Die Überflüssigen“. S.8.

6 Schlussbemerkung

Ziel dieser Arbeit war es, den Begriff „Gegenwartsdramatik“ zu erklären und die Frage zu beantworten, warum die gegenwärtige Dramatik den Zusatz „Gegenwart“ trägt.

Zu Beginn der Arbeit wurden die Begriffe der Fachvokabel „Gegenwarts-Dramatik“ getrennt voneinander betrachtet, um die einzelnen Bestandteile für unseren Zusammenhang leichter verstehbar zu machen. Hierbei stellte sich heraus, dass der Begriff „Drama“ heutzutage nicht mehr sinnvoll ist, da sich die äußere Form und der Aufbau sowie der Inhalt der gegenwärtigen Stücke zu sehr davon entfernt haben. Deswegen rät Gerda Poschmann, von Theatertexten zu sprechen.

Zur Gegenwartsdramatik können Theatertexte gezählt werden, welche von noch lebenden Autoren verfasst wurden und gegenwärtige Themen behandeln. Hinzu kommt, dass die heutige Gegenwartsdramatik die Postdramatik überwunden hat und man immer häufiger auf den Begriff des post-postdramatischen Theaters stößt. Das bedeutet aber in keiner Hinsicht, dass die Veränderungen und Lockerungen der Postdramatik vergessen sind. Sondern auf ihnen wird aufgebaut und junge Autoren entscheiden selber, welche Gestaltungsform sie wählen. So greifen viele Jungdramatiker wieder auf Bestandteile der dramatischen Form zurück. So auch Philipp Löhle.

Der zweite Teil dieser Arbeit beschäftigte sich mit dem erfolgreichen jungen Dramatiker Philipp Löhle und seinen Stücken. Es wurde untersucht, wie dieser Autor in so kurzer Zeit zum Erfolgsmodell werden konnte. Der Schlüssel dazu sind seine politischen Themen und seine Schreibweise bzw. sein Darstellungsstil.

Für diese Erkenntnis war die Analyse der Theatertexte „Die Kaperer“, „supernova“ und „Die Überflüssigen“ ausschlaggebend. Denn einige Eigenschaften dieser Stücke fallen aus dem Raster eines typischen Gegenwartsdramas heraus wie zum Beispiel der Figurenaufbau und die Dialoge. Sie sind keine Textträger bzw. Sprachtexte mehr. Aber seine Themen stammen aus der Gegenwart, einer Gegenwart mit politischen Dimensionen.

Zurzeit ist Philipp Löhles aktuellstes Stück „Das Ding“ (Uraufführung: 21.09.2011, Festzelt der Ruhrfestspiele, Recklinghausen) am Schauspielhaus in Hamburg zu sehen. Und im November 2011 wird es am Deutschen Theater unter der Regie von Daniela Löffner inszeniert. Das zeigt ein weiteres Mal, dass Löhles Stücke dem Uraufführungshype entgehen können, vielleicht deswegen, weil es als ein weiteres besonders gelobtes Stück gilt. Die *Frankfurter Rundschau* fasst den Abend wie folgt zusammen:

„[D]as Stück erlebt eine perfekte Uraufführung, ein hellwacher Spielrausch mit philosophisch-gefühlvollen Untertönen am Schluss. Wer sich nach einer intelligenten, zeitgemäßen, kritischen Komödie sehnt, die zudem pures Schauspielerefutter bietet: Hier ist sie.“²⁶⁹

Philipp Löhles visueller Schreibstil ermöglicht den Regisseuren, ihrer Fantasie freien Lauf zu lassen und eröffnet ihnen durch den Bau der Figuren und der Handlung eine ausgesprochene „Inszenierungsvielfalt“. Das Theater ist der Ort, der das Reale und die Fantasie verbindet, und dies ermöglichen besonders Löhles Theatertexte. In Philipp Löhles Texten wird regelmäßig das Verhältnis zwischen Individuum und Gesellschaft zum Thema, wobei seine Protagonisten den Glauben an eine funktionierende Gemeinschaft verloren haben. So können Löhles Stücke auch als ein Hinterfragen unserer gegenwärtigen Gesellschaft verstanden werden. Ebenso kann das „Auslachen“ der Protagonisten seitens der Rezipienten als Hilfe gesehen werden, um die Machtlosigkeit und Niedergeschlagenheit der Gesellschaft ertragen zu können, gesehen werden. Eben diese Ergebnisse führen zu dem Schluss, dass das gegenwärtige Theater und die Gegenwartsdramatik als Spiegelbild des Gegenwärtigen fungieren, ganz einerlei, ob deren Ursprung politischer oder sozialer Natur ist.

Trotz alledem bleibt festzuhalten, dass dies nur eine Momentaufnahme ist und die Gegenwartsdramatik einem steten Wandel unterliegt.

Demnach stellte Peter Szondi 1956 fest: „Die Geschichte der modernen Dramatik hat keinen letzten Akt, noch ist kein Vorhang gefallen. So ist, womit hier vorläufig geschlossen wird, in keiner Weise als Abschluß [sic] zu nehmen.“²⁷⁰ Gleichmaßen verhält es sich auch mit der Gegenwartsdramatik.

²⁶⁹ Kritik aus der Frankfurter Rundschau. In: Marcus, Dorothea: Die Welt im Wassertropfen. http://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=5640:das-ding-njan-philipp-glogers-urauffuehrung-von-philipp-loehles-globalisierungsparabel-bei-den-ruhrfestspiele&catid=258, Zugriff: 04.10.2011.

²⁷⁰ Szondi, Peter: Theorie des modernen Dramas. S.162.

7 Bibliografie

Primärliteratur

Jelinek, Elfriede: Kein Licht. – Stückabdruck in Theater heute Nr.11, November 2011.

Löhle, Philipp: supernova (wie gold entsteht). – Reinbek: Rowohlt Theater, 2010.

Löhle, Philipp: supernova (wie gold entsteht). – Stückabdruck in Theater heute Nr. 3, März 2011.

Löhle, Philipp: Die Kaperer oder Reiß nieder das Haus und erbaue ein Schiff. – Berlin: Autorenagentur, 2008.

Löhle, Philipp: Die Überflüssigen. – Berlin: Autorenagentur, 2010.

Löhle, Philipp: Genannt Gospodin. – Berlin: Autorenagentur, 2007.

Löhle, Philipp: Die Rattenfalle. – Berlin: Autorenagentur, 2009.

Löhle, Philipp: Herr Weber und andere. – Berlin: Autorenagentur, 2009.

Löhle, Philipp: Die Unsicherheit der Sachlage. – Berlin: Autorenagentur, 2008.

Löhle, Philipp: Morgen ist auch noch ein Tag. – Berlin: Autorenagentur, 2009.

Löhle, Philipp: Lilly Link oder Schwere Zeiten für die Rev... – Berlin: Autorenagentur, 2008.

Löhle, Philipp: Kauf-Land. – Berlin: Autorenagentur, 2005.

Sekundärliteratur

Andreotti, Mario: Traditionelles und modernes Drama: eine Darstellung auf semiotisch-strukturaler Basis; mit einer Einführung in die Textsemiotik. - Bern, Stuttgart, Wien: Haupt, 1996.

Aristoteles: Poetik. – Stuttgart: Reclam, 2003.

Arnold, Heinz Ludwig (Hrsg.): Theater fürs 21. Jahrhundert. – München: Edition TEXT + KRITIK, 2004.

Auer, Brigitte: Lachen, dass man weinen möchte. Philipp Löhle. – In: Stück-Werk 5: Deutschsprachige Dramatik. Hrsg. B. Engelhardt; A. Zagorski. – Berlin: Theater der Zeit, 2008. S.81-83.

Balme, Christopher: Einführung in die Theaterwissenschaft. 3. Durchgesehene Aufl. – Berlin: Erich Schmidt, 2003.

Bayerdörfer, Hans-Peter (Hrsg.): Vom Drama zum Theatertext? Zur Situation der Dramatik in Ländern Mitteleuropas, Tübingen: Niemeyer, 2007.

Bayerdörfer, Hans-Peter: Deutschland. In: Vom Drama zum Theatertext? Zur Situation

der Dramatik in Ländern Mitteleuropas. Hrsg. H.P. Bayerdörfer. - Tübingen: Niemeyer, 2007. S.249-252.

Birkenauer, Theresia: Die Zeit des Textes im Theater. - In: In: Dramatische Transformationen: Zur gegenwärtigen Schreib- und Aufführungsstrategien im deutschsprachigen Theater. – Bielefeld: transcript, 2008. S.247-262.

Birkenhauer, Theresia, Schauplatz der Sprache – das Theater als Ort der Literatur: Maeterlinck, Cechov, Beckett, Müller. – Berlin: Vorwerk 8, 2005.

Birkenhauer, Theresia: Theater/Theorie: Zwischen Szene und Sprache, Berlin: Vorwerk, 2008.

Brecht, Bertolt: Über Politik auf dem Theater. – Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1971.

Czogalla, Michael: Behind the Laughter: Die Simpsons im Kontext der amerikanischen Populärkultur. – Marburg: Tectum, 2004.

Draxl, Edith; Pechmann, Paul: Szenisches Schreiben als avancierte literarische Praxis. Überlegung zur Praxis von uniT. – In: Zwischenspiele: Neue Texte, Wahrnehmungs- und Fiktionsräume in Theater, Tanz und Performance. Hrsg. S. Tigges, K. Pewny, E. Deutsch-Schreiner. – Bielefeld: transcript, 2010. S.24-31.

Dürschmidt, Anja: Werk-Stück. Regisseure im Porträt. Arbeitsbuch 2003. Hrsg. B. Engelhardt. – Berlin: Theater der Zeit, 2003.

Düffel, von John; Schößler, Franziska: Gespräch über das Theater der neunziger Jahre. – In: Theater fürs 21. Jahrhundert. Hrsg. H. Arnold. – München: Edition TEXT + KRITIK, 2004. S.42-51.

Engelhardt, Barbara; Zagorski, Andrea: Stück-Werk 5: Deutschsprachige Dramatik. – Berlin: Theater der Zeit, 2008.

Floek, Wilfried (Hrsg.): Tendenzen des Gegenwartstheaters. – Tübingen: Francke, 1988.

Franck, Georg: Ökonomie der Aufmerksamkeit: Ein Entwurf. – München: Hanser, 1998.

Haas, Birgit (Hg.) Germanistische Texte und Studien Band 81: Dramenpoetik 2007.: Einblicke in die Herstellung des Theatertextes. – Hildesheim, Zürich, New York: Georg Olms, 2009.

Haas, Birgit: Plädoyer für ein dramatisches Drama. – Wien: Passagen, 2007.

Haas, Birgit: Macht: Performativität, Performanz und Polittheater seit 1990. – Würzburg: Königshausen & Neumann, 2005.

Hasche, Christa; Kalisch, Eleonore; Kuhla, Holger; Mühl-Benninghaus, Wolfgang (Hrsg.): Theater an der Schwelle zum 21. Jahrhunderts: Berliner Theaterwissenschaft: Band 10. – Berlin: Vista, 2002.

Hofmann, Jürgen: Schreiben lernen. Erfahrungen mit einem Studiengang. – In: Dramatische Transformationen: Zur gegenwärtigen Schreib- und Aufführungsstrategien im deutschsprachigen Theater. Hrsg. S. Tigges. – Bielefeld: transcript, 2008. S.115-124.

Kreuder, Friedemann; Sörgel, Sabine: Theater seit den 1990er Jahren: Der europäische Autorenboom im kulturpolitischen Kontext: Mainzer Forschungen zu Drama und

- Theater. Hrsg. W. Floeck; W. Herget, Mitw. P. Schäfer. Bd.39. – Tübingen: Narr Francke Attempto, 2008.
- Krüger, Christoph: The Plays of Herold Pinter: From Absurdism to Political Drama? – Marburg: Tectum, 2009.
- Langemeyer, Peter: Macht und Parteilichkeit. In: Arntzen, Knut Ove; Leirvåg, Siren; Vestil, Elin Nesje: Dramaturgische und politische Strategien im Drama und Theater des 20. Jahrhunderts. – St. Ingbert: Röhrig Universitätsverlag, 2000.
- Lehmann, Hans-Thies: Das politische Schreiben: Essays zu Theatertexten: Recherchen 12. – Berlin: Theater der Zeit, 2002.
- Lehmann, Hans-Thies: Postdramatisches Theater. 3.Aufl. – Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 2005.
- Liessmann, Konrad Paul: Zukunft kommt!. – Wien: Styria, 2007.
- Mackert, Josef (Red.): Erster Kongreß der Theaterautoren. – Berlin: Alexander, 1993.
- Michalzik, Peter: Dramen für ein Theater ohne Drama. – In: Dramatische Transformationen: Zur gegenwärtigen Schreib- und Aufführungsstrategien im deutschsprachigen Theater. Hrsg. S. Tigges. – Bielefeld: transcript, 2008. S.31-43.
- Ostermaier, Albert: Von der Gegenwart des Möglichen. – Theater fürs 21. Jahrhundert. Hrsg. H. Arnold. – München: Edition TEXT + KRITIK, 2004. S.219-225.
- Pfister, Manfred: Das Drama, Theorie und Analyse. 11. Aufl. – München: Wilhelm Fink, 2001.
- Piscator, Erwin: Das politische Theater. – Reinbeck: Rowohlt, 1963.
- Poschmann, Gerda: Der nicht mehr dramatische Theatertext: Aktuelle Bühnenstücke ihre dramaturgische Analyse. – Tübingen: Max Niemeyer, 1997.
- Primavesi, Patrick; Schmitt, Olaf A. (Hrsg.): AufBrüche: Theaterarbeit zwischen Text und Situation. – Eggersdorf: Theater der Zeit, 2004.
- Rühle, Günter: Anarchie in der Regie: Theater in unserer Zeit: Zweiter Band. – Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1982.
- Schumacher, Eckhard: Gerade Eben Jetzt: Schreibweisen der Gegenwart. – Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003.
- Sörgel, Sabine; Kreuder, Friedmann: Theater seit den 1990er Jahren: Der europäische Autorenboom im kulturpolitischen Kontext: Mainzer Forschungen zum Drama und Theater. – Tübingen: Narr Francke Attempto, 2008.
- Stegemann, Bernd: Lektionen 1. Dramaturgie. – Hamburg: Theater der Zeit, 2009.
- Storr, Annette: Beobachtung zum allmählichen Verschwinden dramatischer Figuren – auf dem Theater. – In: In: Zwischenspiele: Neue Texte, Wahrnehmungs- und Fiktionsräume in Theater, Tanz und Performance. Hrsg. S. Tigges, K. Pewny, E. Deutsch-Schreiner. – Bielefeld: transcript, 2010. S.191-202.
- Sucher, Bernhard C.: Das Theater der achtziger und neunziger Jahre. – Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch, 1995.

Szondi, Peter: Theorie des modernen Dramas: 1880-1950. – Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1956.

Tigges, Stefan; Pewny, Katharina; Deutsch-Schreiner, Evelyn (Hrsg.): Zwischenspiele: Neue Texte, Wahrnehmungs- und Fiktionsräume in Theater, Tanz und Performance. – Bielefeld: transcript, 2010.

Tigges, Stefan (Hrsg.): Dramatische Transformationen: Zur gegenwärtigen Schreib- und Aufführungsstrategien im deutschsprachigen Theater. – Bielefeld: transcript, 2008.

Tigges, Stefan (Hrsg.): Dramatische Transformationen. Zur Einführung. – In: Dramatische Transformationen: Zur gegenwärtigen Schreib- und Aufführungsstrategien im deutschsprachigen Theater. – Bielefeld: transcript, 2008. S.5-12.

Weiler, Christel; Müller, Harald: Stück-Werk 3: Neue deutschsprachige Dramatik.: Porträts: Beschreibungen: Gespräche: Arbeitsbuch 10. – Berlin: Theater der Zeit, 2001.

Wirth, Andrzej: Theaterkonzepte der Gegenwart. In: Tendenzen des Gegenwartstheaters. Hrsg. W. Floeck. – Tübingen: Francke, 1988. S.1-6.

Zimmermann, Carsten: Das ungegenständliche Leben. – Wien: Passagen, 2006.

Lexika

Brauneck, Manfred; Schneilin, Gérard (Hrsg.): Theaterlexikon1: Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles: 3. Vollständige überarbeitete und erweiterte Neuauflage. – Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1992.

Hans-Thies Lehmann. In: Brauneck, Manfred; Schneilin, Gérard (Hrsg.): Theaterlexikon1: Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles: 5. Vollständige überarbeitete und erweiterte Neuauflage. – Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2007.

Dudenred.: Duden: Das Bedeutungswörterbuch: Band 10: 3., neu bearbeitete und erweiterte Aufl. – Mannheim: Duden, 2002.

Dudenred.: Duden: Das Fremdwörterbuch: Band 5: 9., aktualisierte Aufl. – Mannheim: Duden, 2007.

Fischer-Lichte, Erika; Kolesch, Doris; Warstat, Matthias (Hrsg.): Metzler Lexikon: Theatertheorie. – Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler, 2008.

Girshausen, Theo; Sucher, Bernd C. (Hrsg.): Theaterlexikon: Band 2. – München: dtv, 1996.

Kiefer, Bernd. In: Koebner, Thomas (Hrsg.): Reclams Sachlexikon des Films: 2. Aktualisierte Auflage. – Stuttgart: Philipp Reclam jun., 2007. S.764.

Wahring, Gerhard; Krämer, Hildegard; Zimmermann, Harald (Hg. V.): Brockhaus Wahrig: Deutsches Wörterbuch: In sechs Bänden: Band 10: Fries-Glar: 21. Aufl. – Wiesbaden: Brockhaus, 2006.

Zeitungen/ Zeitschriften

Affenzeller, Margarete: Ich wünsche mir einen First Drama Flagship Store. – In: Der Standard. 20. Oktober 2010. S.30.

Baur, Detlev: Im dramatischen Netz. – In: Die deutsche Bühne. Nr.4, April 2010. S.22-30.

Beck, Andreas: Wuppen gilt nicht: Warum Autorenförderung tatsächlich droht, an Schubkraft zu verlieren. – In: Theater heute. Nr.12, Dezember 2007. S.25-25.

Berger, Jürgen: Der badische Renditebürger. – In: Theater heute. Nr.5, Mai 2011. S.32.

Bicker, Björn: Horrorladen Mehrheitsgesellschaft. – In: Theater heute Jahrbuch 2011. S.8-10.

Brux, Ingoh: Der große Bluff. – In: Theater heute Jahrbuch 2010. S.187-188.

Düffel, John von: Der Hype und seine Möglichkeiten: Eine Erwiderung auf Frank Krolls Überlegungen zum Stellenwert neuer Dramatik. – In: Theater heute Dezember 2007, S.23-24.

Fritsch, Anne: Nur ein junger Autor ist ein guter? – In: D. Baur: Im dramatischen Netz. - In: Die deutsche Bühne. Nr.4, April 2010. S.30-31.

Halter, Martin: Kapitalismuskritik? Läuft fabelhaft. – In: Frankfurter Allgemeine Zeitung. Nr. 14, 18. Januar 2011. S.30.

Jüttner, Andreas: Attraktives Kombi-Angebot gefällig. – In: Theater heute. Nr. 11, November 2007. S.49.

Jüttner, Andreas: Der Preis des Goldes. – In: Theater heute. Nr. 3, März 2001. S.36-37.

Kralicek, Wolfgang: Die Arche Mörchen. – In: Theater heute. Nr. 5, Mai 2008. S.51.

Kroll, Frank: Das Ersatztheater boomt: Überlegung zum Stellenwert neuer Dramatik im aktuellen Theaterbetrieb. – In: Theater heute. Nr.12, Dezember 2007. S.18-22.

Kümmel, Peter: Wie Gold gemacht wird. – In: Die Zeit. Nr.4, 20. Januar 2011. S.48.

Löhle, Philipp: Eine deutsche Erfindung. – In: Theater heute Jahrbuch 2011. S.10-12.

Oberhummer, Georg: Schreibmaschinen zerstören. – In: Der Standard. 16./17. Oktober 2010. S.27.

Prüwer, Tobias: Wo der Zug Durchfährt. – In: Theater heute. Nr. 11, November 2009. S.61-62.

Stegemann, Bernd: Nach der Postdramatik. – In: Theater heute. Nr.10, Oktober 2008. S.14-21.

Wille, Franz: So wie jetzt und mehr? – In: Theater heute. Jahrbuch 2011. S.54-62.

Wille, Franz: In der Zeitmaschine. – In: Theater heute. Nr. 12, Dezember 2010. S.14-21.

Wille, Franz: Im Auge des Widerspruchs. – In: Theater heute. Nr.4, April 2009. S.25-28.

Wille, Franz: Das Geheimnis des Erfolgs. – In: Theater heute. Nr. 5, Mai 2009. S.44-45.

Wille, Franz: Wo die Kraniche ziehen. – In: Theater heute. Nr.7, Juli 2010. S.33-37.

Wille, Franz: Triumph der Freiheit. – In: Theater heute. Nr. 1, Januar 2008. S.39-41.

Wille, Franz: Sich kennen, mögen, verachten und schätzen. – In: Theater heute. Nr.12, Dezember 2007. S.10-16.

Internet:

Babel, Reinhard: Rocks on the Gold.
<http://www.lateinamerikanachrichten.de/?/artikel/686.html>, Zugriff: 13.10.2011.

Boldt, Ester: Der Goldrausch von Hundseck.
http://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=5139%3Asu-ber-nachtkritik-wie-gold-entsteht-cilli-drexels-urauffuehrung-des-neuen-stuecks-von-philipp-loehle-&catid=128%3Anationaltheater-mannheim&Itemid=40, Zugriff: 14.05.2011.

Brost, Marc; Geis, Matthias: Welcher Idiot verliert schon gerne?
<http://www.zeit.de/2010/38/Interview-Peer-Steinbrueck>, Zugriff: 23.09.2011.

Haider, Hans: Ortlos an Elbe und Neiße.
<http://www.wienerzeitung.at/DesktopDefault.aspx?TabID=3905&Alias=wzo&cob=520417>, Zugriff: 13.05.2011.

Keller, Maren: Mut zur Lücke.
<http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/0,1518,696013,00.html>, Zugriff: 03.05.2011.

Kohse, Petra: Jenseits der Auspreisungswut.
<http://www.nachtkritikstuecke2010.de/auswahl/383-oliver-bukowski-ueber-die-neue-dramatik>. Zugriff: 03.10.2011.

Jüttner, Andreas: First we take Baden-Baden.
<http://nachtkritik-stuecke08.de/stueckdossier1/portraet-philipp-loehle>, Zugriff: 03.05.2011.

Laudenbach, Peter: Und raus bist du. <http://www.sueddeutsche.de/kultur/theater-die-ueberfluessigen-und-raus-bist-du-1.955976>, Zugriff: 04.05.2011.

Müller, Tobi: Make me laugh! <http://www.taz.de/!73367/>, Zugriff: 19.09.2011.

Pohl, Isabell: Gestrandet im Nirgendwo.
<http://derstandard.at/1285199868329/Saisoneroeffnung-Gestrandet-im-Nirgendwo>, Zugriff: 03.05.2011.

Kritik aus der Frankfurter Rundschau. In: Marcus, Dorothea: Die Welt im Wassertropfen.
http://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=5640:das-ding-njan-philipp-glogers-urauffuehrung-von-philipp-loehles-globalisierungsparabel-bei-den-ruhrfestspiele&catid=258, Zugriff: 04.10.2011.

<http://www.ueberlebenimumbruch.de/wb/?p=140>, Zugriff: 02.05.2011.

http://www.ueberlebenimumbruch.de/wb/index.php?page_id=5, Zugriff: 02.05.2011.

<http://www.kultiversum.de/Schauspiel-Theaterheute/Philipp-Loehle-Gespraech-Erfolg-Geheimnis.html?p=2>, Zugriff: 02.04.2011

<http://www.theaterderzeit.de/Book/Show/979>, Zugriff: 13.05.2011.

<http://www.uni-erlangen.de/alumni/galerie/loehle.shtml>, Zugriff: 02.04.2011.

<http://www.pegasus-agency.de/verlag/autor/Philipp%20Löhle>, Zugriff: 02.04.2011.

http://www.rowohlt-theaterverlag.de/stueck/Das_Ding.2936161.html, Zugriff: 13.09.2011.

http://un001dm5.edis.at/index.php?option=com_content&task=view&id=89&Itemid=97, Zugriff: 20.09.2011.

http://www.spiegel.de/thema/landtagswahl_mecklenburg_vorpommern_2011/, Zugriff: 24.10.2011.

Abbildungen

Philipp Löhle Foto: Rechte bei Jonas Ludwig Walter. <http://www.uni-erlangen.de/alumni/galerie/dateien/images/loehle1.jpg>, Zugriff: 02.04.2011.

„Die Kaperer“ Foto: Rechte liegen bei Alexi Pelekanos/Schauspielhaus.

„Die Überflüssigen“ Foto: Rechte liegen bei Alexi Pelekanos/Schauspielhaus.

„supernova“ Foto: Rechte liegen bei Hans Jörg Michel/Nationaltheater Mannheim.

Ich habe mich bemüht, sämtliche Inhaber der Bildrechte ausfindig zu machen und ihre Zustimmung zur Verwendung der Bilder in dieser Arbeit eingeholt. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir.

Sonstiges

Programmheft: Palmetshofer, Ewald (Red.): supernova (wie gold entsteht). Von Philipp Löhle. – Mannheim: Nationaltheater Mannheim, 2011.

Programmheft: Kargl, Constanze (Red.): Die Überflüssigen. Von Philipp Löhle. – Wien: Schauspielhaus Wien GmbH, 2010.

Interview mit Andreas Beck, geführt am 05.05.2011 von Sarah Piepereit.

E-Mail-Interview mit Philipp Löhle, erhalten am 04.05.2011.

Komplettmitschnitt der Generalprobe auf DVD von „supernova“ am Nationaltheater in Mannheim.

8 Appendix

8.1. Philipp Löhle

8.1.1. E-Mail - Interview mit Philipp Löhle, erhalten am 04.05.2011

Sarah Piepereit: Wie sind Sie zum Theater gekommen? Warum schreiben sie Dramen und nicht beispielsweise Prosa?

Philipp Löhle: Also eigentlich habe ich mit all der Sache, Schreiben meine ich, angefangen, weil ich Filme machen wollte. Das ist der Dramatik ja noch näher als die Prosa. Allerdings habe ich auch nie ein Drehbuch geschrieben. Meine ersten Versuche waren tatsächlich Prosa, hauptsächlich Kurzgeschichten. Das hat mir auch großen Spaß gemacht, aber die ersten Schritte in der Dramatik waren doch eine Art Erweckungserlebnis. Was mir daran besonders gut gefällt, ist, dass sie sich aufs wesentliche konzentriert. Gesprochene Sprache! Ich brauche keine Figurenbeschreibung, keine Ortsbeschreibung, kein „auf dem Frühstückstisch stehen 3 halbe Melonen und eine Karaffe Wasser“, das interessiert mich nicht, jedenfalls im Theater. Das Geheimnis steckt in der Anordnung von sprechenden Figuren, woraus sich Figuren, Charaktere aber auch die Geschichte ergeben. Wahrscheinlich kann man sogar sagen, dass das am ehesten die Welt wieder gibt [sic]. Wir denken in Sprache, wir verständigen uns dadurch, Bilder und Aussehen von Orten, Menschen und Dingen sind wichtig, aber reduziert auf ein Beschreiben oder Äußern, bleibt nur Sprache übrig.

Piepereit: Wie gehen Sie ans Schreiben heran, was ist Ihre Inspiration? Wie finden Sie Ihre Themen?

Löhle: Das ist ein längerer Prozess. Am Anfang steht ein Satz, ein Bild, eine kleine Idee. Und wenn da was dran ist, dann bleibt die irgendwie haften, hinten im Gehirn. Und aufm Rad, in der Bahn, beim Essen, beim Lesen, beim Fernsehen, im Kino, im Theater, aufm Fussballplatz taucht sie wieder auf und ich denke weiter darüber nach. Irgendwann wird sie klarer und eindeutiger und andere Dinge heften sich daran, treten in Beziehung dazu. Und dann gibt es irgendwann den Punkt an dem ich sage, ja, jetzt fange ich damit mal an. Das ist dann eine erste Szene oder der Versuch dazu. Von da aus hängele ich mich weiter, bis ich nach mehreren Anläufen etwas habe, was einer ersten Fassung ähnelt, aber noch kein fertiges Stück ist. Und danach folgt die Überarbeitung dieser Fassung. Da können sich dann noch viele Sachen ändern, Figuren rausfliegen, neue reinkommen, die Story andere Wege gehen.

Piepereit: Haben Ihre Stücke eine Botschaft/ein konkretes Ziel?

Löhle: Meine Stücke sind meine persönlichen Fragen an die Welt. Das ist ein unschätzbarer Luxus, dass ich das Privileg habe, mich professionell zu wundern.

Aber meine Stücke sind auch Unterhaltung. Ich bin mir ja bewusst, dass ich für und in einem bestimmten Medium schreibe und ich bediene dieses Medium auch. Ich sehe wenig Sinn darin es ständig und dauernd zu hinterfragen, das kann man machen, aber nicht ausschließlich.

Ich glaube aber auch, dass ich durch meine Stücke nicht die Welt verändern kann oder (außer meinem eigenen) jemandes Hunger stillen. Im besten Fall regt man zum Nachdenken an. Das klingt doof, aber ein gutes Stück zeichnet sich für mich auch dadurch aus, das es irgendetwas in sich trägt, weshalb ich es nicht sofort wieder vergesse. Das zu erreichen ist nicht mein Ziel, aber wenn es passieren sollte, fände ich das ziemlich cool.

Piepereit: Würden Sie ihre Stücke selber als politisch ansehen? Wenn ja, warum?

Löhle: Meine Stücke sind sehr im Jetzt verankert. Sie handeln von unserer Gesellschaft, vom Zusammenleben, davon, was wir einander antun. Ich denke, deshalb werden sie als politisch bezeichnet und ich finde das völlig in Ordnung.

Piepereit: Warum sind die Simpsons und Beckett Ihre Vorbilder? Wo finden Sie Anknüpfungspunkte?

Löhle: Ich mag die Simpsons, weil sie sehr übertrieben und witzig in zwanzig Minuten große moralische Fragen stellen und eine durchschnittliche amerikanische Stadt abbilden. Und amerikanische Städte sind wohl von deutschen Städten gar nicht mehr so verschieden, obwohl, ich war nur einmal 6 Stunden in New York, also kann ich das gar nicht behaupten...

Ich habe eine Weile lang tatsächlich Becketts Warten auf Godot immer auf dem Nachttisch liegen gehabt, weil ich es großartig finde. Man kann es mittendrin aufschlagen und bleibt sofort hängen. Ich finde es ist die Bibel des Dialogs. Und ich sollte es sofort wieder auf mein Nachttisch legen oder auf meinen Nachttisch...

Ich habe aber weder wegen Beckett noch wegen der Simpsons angefangen Stücke zu schreiben und ich finde es gibt noch viele tolle andere Autoren. Die Frage nach Vorbildern riecht immer danach, als wolle man genauso schreiben wie die Vorbilder. Das will ich nicht.

Piepereit: Kann Theater Ihrer Meinung nach überhaupt noch mit anderen Medien konkurrieren?

Löhle: Na klar. Theater ist super. Theater ist live. Theater wird es immer geben. Der einzige, der das Theater abschaffen kann, ist das Theater selbst, in dem es versucht, wie eines der Konkurrenzmedien aufzutreten. In dem es sein will, wie Film, in dem es sich zu einem Markt macht, zu einer Industrie, wo die Marketingabteilung größer ist als die Dramaturgie. Aber wenn sich das Theater darauf besinnt, was es ist: eine staatlich subventionierte Kritik-Kunst-Maschine, dann wird es das Theater immer geben. (Ich hatte neulich meinen 13jährigen Cousin und seine Schwester zu Besuch und wir waren in Berlin im Theater („Das Versprechen“ am Gorki). Und beide waren so begeistert davon, dass wir den Rest der Woche jeden Abend im Theater waren.)

Pieperreit: Wie gehen Sie mit der Umsetzung Ihrer Stücke um? Bei welcher Inszenierung waren Sie besonders zufrieden bzw. unzufrieden?

Löhle: Es gibt Inszenierungen mit denen ich glücklicher war als mit anderen. Welche das sind ist Geschmackssache, das zu benennen fände ich unfair.

Pieperreit: Was sagen Sie zum Uraufführungshype und fühlen Sie sich betroffen?

Löhle: Ich bin sozusagen ein Kind des Uraufführungshypes. Ich kann mich also nicht richtig darüber beschweren, weil er doch am Anfang sehr hilft. Allerdings habe ich mich rückwirkend schon gewundert, dass viele der Preise, die ich gewonnen habe den Auftrag für ein neues Stück beinhalten. Das wäre wie wenn ein Maler einen Preis bekommt für ein Bild, das er gemalt hat und der Preis ist, ein Bild zu malen. Das ist doch irgendwie seltsam, aber wie gesagt, es hilft einem ja auch ungemein am Anfang.

Komischer finde ich es da, wenn Dramaturgen anrufen und fragen, ob man noch was in der Schublade hätte, das sie uraufführen könnten. Die Sachen werden ja zu Recht in der Schublade liegen und nicht weil sie so toll sind.

Noch komischer finde ich Dramaturgen, die anrufen, einen halbstündigen Vortrag halten, wie sehr sie und ihr Theater junge Autoren fördern und am Ende des Vortrags die Frage stellen, ob man ein Stück schreiben möchte. Eine Uraufführung ist keine Autorenförderung, sondern Theaterförderung des Autoren. Echte Autorenförderung ist ein Stück nachzuspielen. Aber, wenn man dem Dramaturg dann sagt, man könne leider nicht mehr als ein oder zwei Stücke pro Spielzeit schreiben, aber sie könnten doch eines der anderen Stücke, die sie so gut finden nachspielen, dann ist das Gespräch schnell beendet und auf die nächste Spielzeit verlagert.

Natürlich sind Schreibaufträge wichtig und helfen mir als Autor sehr und die Theater sollen auf jeden Fall weitere Schreibaufträge vergeben, aber sie könnten, wenn sie schon behaupten Autoren fördern zu wollen, auch einfach mal was nachspielen. Ich

glaube die Uraufführung ist für den Dramaturgen etwas Besondereres als für den Autor.

Piepereit: Würden Sie ihren Theatertext auf Anregung der Schauspieler oder des Regisseurs ändern, damit es „besser spielbar“ wäre?

Löhle: Ich wurde mal gefragt, ob ich das Ende von GENANNT GOSPODIN für eine Inszenierung umschreiben würde. Ich finde aber das Ende gut und die Gründe des Regisseurs fand ich nicht sehr einleuchtend. Er hat das Stück dann nicht gemacht. Ich glaube er hätte es von mir aus selber so ändern können wie er will, das hätte mich nicht gestört (es handelte sich auch nicht um eine der ersten Aufführungen), aber mich selbst noch mal hinzusetzen an eine abgeschlossene Arbeit, das hätte ich komisch gefunden.

Das ist aber etwas anderes, wenn das Stück sozusagen noch offen ist. Ich schätze die Zusammenarbeit mit Regisseuren, Dramaturgen, Schauspielern usw. sehr. Ich bin auch ein großer Freund von Anregungen (der größte Vorteil von Anregungen ist ja, dass man ihnen nicht folgen muss), deshalb binde ich auch gerne die Theater in den Schreibprozess mit ein. Das heißt, ich rede ausführlich mit ihnen über die vorliegende Fassung oder, noch besser, lese mit dem Regisseur und dem Dramaturgen die Fassung, um sie zu hören, um sie genau durchzugehen, um neue, andere Ideen zu kriegen. Danach schreibe ich wieder und man kann mit der nächsten Fassung dasselbe machen. Diese Art der Arbeitsweise, hilft mir persönlich sehr.

Piepereit: Abschlussfrage: Wenn Sie drei Wünsche im Bezug aufs Theater frei hätten, welche wären es? Wie sieht ein Theater der Zukunft aus?

Löhle: Zur Zeit würde ich sagen, man sollte wieder mehr daran denken, was man mit Theater eigentlich macht. Ich habe das Gefühl nur mit Etat-gekürzten, chronisch überarbeiteten Theatern zu tun zu haben, die möglichst über große Titel und berühmte Romane und Filme versuchen ihre Häuser zu füllen. Und damit zerstört es sich selbst. Die Situation in Deutschland Theater zu machen ist, im Vergleich mit anderen Ländern, sehr sehr gut, wenn nicht gar die beste überhaupt. Man sollte sie sich erhalten.

8.1.2. Chronologie zu Philipp Löhles Stücken

8.1.2.1. „Das Ding“, 2011

8.1.2.2. „supernova (wie gold entsteht)“, 2010

8.1.2.3. „Die Überflüssigen“, 2010

8.1.2.4. „Morgen ist auch noch ein Tag“, 2009

8.1.2.5. „Rattenfalle“, 2009

8.1.2.6. „Die Kaperer oder Reiß nieder dein Haus und erbaue ein Schiff“, 2008

8.1.2.7. „Lilly Link oder schwere Zeiten für die Rev...“, 2008

8.1.2.8. „Herr Weber und die andere“, 2008. Sammlung von drei Kurzstücken („Die Tochter“, „Wenn ihr kein Brot habt, dann esst halt Kuchen“, „Herr Weber und die Lito-tes“)

8.1.2.9. „Die Unsicherheit der Sachlage“, 2008

8.1.2.10. „Big Mitmache“, 2008

8.1.2.11. „Genannt Gospodin“, 2007

8.1.2.12. „Kauf-Land“, 2005

8.2. Interview mit Andreas Beck, geführt am 05.05.2011 im Schauspielhaus Wien

Sarah Piepereit: Was ist für Sie Gegenwartsdramatik?

Andreas Beck: Gegenwartsdramatik ist das, was sich mit dem flüchtigen Moment – den wir Gegenwart heißen – versucht auseinanderzusetzen bzw. versucht denselben zu reflektieren, zu bespiegeln, eben dem einen Ausdruck zu verleihen oder eine größere Dauer.

Piepereit: Sehen Sie einen Anfang oder einen Beginn?

Beck: Nein. Ich würde jetzt nicht sagen, dass alles, was 2011 entstanden ist, unter Gegenwartsdramatik läuft, und alles, was 2005 entstanden ist, schon zur Vergangenheit zählt oder ein moderner Klassiker ist, wie beispielsweise Tony Kushners „Angel in America“. Das kann man nicht sagen. Ich würde schon meinen, dass es nicht unbedingt tagespolitische Aktualität bedarf, aber bei einem Theater wie dem unseren, das sich speziell der Gegenwartsdramatik verschrieben hat, schaut man schon ein bisschen, welche Relevanz oder welche Welthaltigkeit ein Stück mit sich bringt.

Piepereit: Heute trifft man immer häufiger auf den Begriff der „Neuen Dramatik“? Wieso?

Beck: Das ist ja auch der einfachere Begriff. Wir sagen ja zum Beispiel, dass wir ein Haus der neueren und der neuesten Dramatik sind. Und wir beschäftigen uns mit dem Moment, den wir als Gegenwart betrachten. Was auch immer darunter zu verstehen ist. Die Gegenwart setzt sich ja aus vielen Strömen oder aus vielen Partikeln zusammen. Meine Gegenwart ist eine andere als Ihre, weil mein Alltag ein anderer ist als Ihrer, mein Weltbild anders als Ihres und das in der Komplexität und der Versplitterung zu versuchen darzustellen oder bestimmte Strömungen dieser Gegenwart aufzuzeigen, festzuhalten oder zu reflektieren – das ist mit Theater der Gegenwart gemeint. Und Gegenwartsdramatik ist für mich der Überbegriff, der bis zum modernen Klassiker gehen könnte.

Piepereit: Also wird die Gegenwart als eine längere Zeitperiode gesehen?

Beck: Jein. Ich würde überlegen, was ist ein Gegenwartskünstler? Gegenwartskünstler sind Menschen, die noch unter uns leben, die immer wieder Standpunkte anbringen. Ist also ein früheres Stück von Elfriede Jelinek nicht mehr Gegenwartsdramatik?

Aus tagespolitischer Sichtweise ja, aber da sie an ihrem Lebenswerk doch fortwährend weiterschreibt, gehören natürlich die früheren Werke ebenso zu ihr wie die späteren.

Wir sind ja nicht in der Popmusik, wo wir sagen könnten - wie Madonna -, alle früheren Songs sind wie eine prähistorische Version meiner selbst. Diese schnelle Überlebung haben wir im Theater nicht.

Pieperreit: Also haben sich damit die Themen verändert?

Beck: Die Themen verändern sich tagtäglich. Nehmen wir die Atomkraft, wie dieses Thema gerade in der deutschen CDU eine ganze Partei umtreibt. Da hat sich ein Thema in drei Monaten von rechts auf links gewendet und löst eine ganz neue Debatte aus. Das heißt aber auch, dass die Diskussion von vor einem halben Jahr zwar nicht mehr eine gegenwärtige wäre, aber natürlich hält sie an und ist neu zu überdenken und zu überprüfen. Denn dazu lädt ja gerade die Gegenwartsdramatik ein, Standpunkte, Sichtweisen und Perspektiven zu überprüfen, sie wieder anders zu sehen und sie neu zu reflektieren.

Allerdings kann man lediglich Trends oder Tendenzen von Themen ausmachen. Wenn man eine jüngere AutorInnen-Gruppe nimmt, dann kann man feststellen, dass die Familie eher ein Thema ist. Weil das eine Reibfläche ist, an der sich die AutorInnen abarbeiten.

Wenn sie etwas älter werden, mag es vielleicht sein, dass es nicht mehr nur die Familie ist, sondern auch die Beziehung, die Liebe oder natürlich die Sexualität. Es hat ja immer etwas mit dem eigenen Erfahrungshorizont zu tun. Themen wechseln nicht nur mit AutorInnen, sondern sie wechseln mit dem Fokus, den eine bestimmte Öffentlichkeit auf eine Gruppe legt. Augenblicklich kann man ausmachen, dass in Deutschland viele AutorInnen darüber nachdenken, wie man überhaupt für das Theater erzählen kann. Das hat wahrscheinlich zwei Gründe: der eine ist, weil sie nicht oft genug ins Theater gehen, sodass das Theater für sie ein unbekanntes Medium ist. Und zum anderen hat es den Grund, dass auch gestandene, im Theater sozialisierte Autoren darüber nachdenken, was die zeitgemäße Ausdrucksform fürs Theater, für eine Bühne sei. Es ist eine Suche auf einer Metaebene – was kann Theater?

Pieperreit: Wie stehen Sie zum Uraufführungshype? Hat es überhaupt einen gegeben?

Beck: Den gibt es nicht. Es gibt erfreulicherweise etwas, das sich in den letzten 20 Jahren verändert hat. Das eben der Klassiker oder die Neusichtung des Klassikers nicht allein eine moderne oder zeitgemäße Ausdrucksform auf dem Theater ist. Das ist erstmal ein erfreulicher Aspekt.

Als ich am Theater zu arbeiten begonnen habe, sah man gar keine Notwendigkeit, Stücke in Auftrag zu geben oder mit Autoren zusammenzuarbeiten, sondern da hat man gewartet, was kommt denn von der Autorin, dem Autor XY, und gesucht hat man neue oder jüngere AutorInnen sowieso nicht.

Das hat sich zum Glück in den letzten Jahren, auch wegen anderen, jüngeren Publikumsstrukturen, verändert. Es gibt nämlich eine andere Sehnsucht, eine anderes Verlangen und Fordern von Gegenwartsstoffen.

Und es ist so, dass viel mehr Theater tatsächlich Autorenprojekte abhalten oder sich dazu genötigt sehen, weil es Vorreiter gibt. Das heißt aber nicht, dass sie hypen, sondern die schaffen erstmal Plattformen, auf denen man AutorInnen vorstellt.

Wenn man schaut, welche Stücke nach Mülheim kommen, kann man bei all den eingeladenen Stücken feststellen, dass sie nachgespielt werden. Man kann auch sehen, dass sich bestimmte Autorenpersönlichkeiten sehr wohl auf einer breiteren Ebene durchsetzen und von anderen Theatern nachgespielt und aufgegriffen werden.

Das ist doch eine erfreulich Tendenz. Von einem Hype zu sprechen, das hat immer etwas Despektierliches, als ob nur Eintagsfliegen produziert würden. Das würde ich in Abrede stellen.

Pieperleit: Was ist das Besondere an Philipp Löhles Stücken und warum hat er es in nur so kurzer Zeit zu so großem Erfolg gebracht?

Beck: Weil sie sehr humorvoll und leicht sind. Man könnte auch etwas salopp sagen, dass sie fluffig daherkommen und oft Züge einer Komödie tragen, was an sich schon mal schön ist, da Komödien ja selten genug sind.

Aber natürlich sind es keine Komödien im klassischen Sinne, weil in diesen bekannterweise nicht gestorben wird, ganz im Gegensatz zu Löhles Stücken, in denen die Protagonisten meistens das Zeitliche segnen.

Auch hat diese lockere, pointensichere und -reiche „Schreibe“ von Löhle immer einen ernsten Kern. Und nicht selten sind es Parabeln, denen es tatsächlich gelingt, einem bestimmten Weltschmerz Ausdruck zu verleihen, und diese seltsame Kombination von Leichtigkeit und zugleich Ernsthaftigkeit, die ein Schicksal, ein Problem trifft, ist so nicht häufig anzutreffen.

Entweder ist die Geschichte zu schwer und das gesamte Grauen der Welt wird bemüht, um das Schicksal einer Figur dramatisch zu veranschaulichen, oder es sind

Leichtgewichte. Löhle befindet sich genau dazwischen, und womöglich ist das etwas, was ihn auszeichnet und seinen raschen Erfolg beflügelt hat.

Piepereit: Kann man behaupten, dass Philipp Löhles Stücke politisch sind?

Beck: Seine Stücke sind absolut politisch. Die berühmte „Trilogie der Träumer“ ist sehr politisch, aber auch in „Die Überflüssigen“ oder „supernova (wie gold entsteht)“ gibt es immer zeitpolitische Themen, die aber so aufbereitet und umgesetzt werden, dass sie durchaus eine (Allgemein-)Gültigkeit, jenseits eines ganz konkreten politischen Moments, enthalten. Bei „Die Überflüssigen“ beispielsweise kann man die ostdeutsche Stadt Wittenberge abziehen und mit den Wüstungen und leerstehenden Städten auf dem Land irgendwo in der europäischen „Hochzivilisation“ vergleichen. Wie es da Randgebiete unserer Wahrnehmungen gibt, in denen das Leben merkwürdig leer läuft. Und dann gibt es diese ‚Brunnenbauer‘, die dort hin kommen und Konzepte haben und sagen, wir machen aus dem Dorf wieder eine Geldquelle. Es geht ja immer nur um den Gewinn und die Rendite und daraufhin sagen sich die Bürger von Lükke, das wollen wir nicht. Und die Opfer werden Täter, um des eigenen Friedens willen, und ich finde, das hat überaus politische Dimensionen.

Piepereit: Nimmt Löhle dem Zuschauer nicht die Träume, indem er beispielsweise Protagonist Mörchen aus „Die Kaperer“ an seinem eigenen Traum sterben lässt?

Beck: Mörchen ertrinkt ja nicht nur an seinem eigenen Traum, sondern er ertrinkt auch an seiner eigenen Naivität, seinen Traum so eins zu eins umzusetzen.

Also eben nicht nach Möglichkeiten zu suchen, die nicht ein „pinkes Haus“ oder eine fensterlose Wohnung generieren, sondern da ist jemand auf eine bestimmte Form heillos idealistisch, aber auch fanatisch in seinem Idealismus, und dieser Idealismus bringt ihn um, weil er so gar keine Praktikabilität, keine Reflexion hat, was an dieser Idee noch nicht realisierbar ist.

Da ertrinkt jemand an seinem eigenen Idealismus mehr als an seinem Traum. Der Traum darf ja gelebt werden. Aber Träume sind Träume und die Realität ist etwas anderes und wenn jemand das miteinander verwechselt, dann entsteht dort eine Gefahrenzone.

Piepereit: Warum haben Sie „Die Überflüssigen“ für die jetzige Spielzeit ausgesucht?

Beck: Wir hatten diese Spielzeit die Frage an unsere KünstlerInnen gestellt, wie politisch verstehen Sie sich und Ihre Arbeit überhaupt noch. Mich hat interessiert, ob Auto-

rlinnen sich oder ihre Arbeitsweise überhaupt noch als politisch bezeichnen würden und ob sie noch ein politisches Bewusstsein beim Arbeiten entwickeln.

Und gleichzeitig haben wir das auch als Einladung an das Publikum verstanden, sie zu fragen, was für ein politisches Bewusstsein der Einzelne heute überhaupt noch hat.

Verstehen sie oder er sich als KonsumentIn, als WählerIn, aber auch als SteuerbürgerIn, als jemand, der politisches Mitspracherecht besitzt? Man merkt an allen Orten, dass z. B. wie in Deutschland durch Stuttgart 21 das politische Selbstbewusstsein wieder entfacht ist, oder an den Arabischen Staaten, den Griechen und Portugiesen oder den heimischen Studentenprotesten. Und diese Frage haben wir vor gut einem Jahr bereits gestellt, als dies scheinbar schon in der Luft gelegen ist. Ich fragte Löhle, ob er uns dazu ein Stück schreiben könnte, und er verwies mich auf „Die Überflüssigen“.

„Die Überflüssigen“ gefielen mir, weil hier einmal aus den Opfern Täter werden, und auf eine sehr lustige Art und Weise, sehr subversiv, aber auch sehr tragisch gezeigt wird, dass das vermeintliche Opfer nicht Opfer sein muss und auch schon gar nicht mehr sein will.

Das ist pikanterweise oft missverstanden worden. Wir haben einige Kritik wegen der angeblichen Opferdarstellung des Ostens bekommen. Aber es geht genau darum, dass es eben nicht immer um diese Opferdarstellung gehen kann, sondern es gibt auch eine andere Form von Selbstbewusstsein, die man vielleicht gerade in diesen Randzonen entwickelt hat und die diese Randzonen auch für den oberflächlichen ‚Brunnenbauer‘ gefährlich machen.

Piepereit: Was wären Ihre drei Wünsche bezüglich des gegenwärtigen Theaters?

Beck: Ich würde mir wünschen, dass Vieles in seiner Polyphonie so bestehen bleiben darf und, dass die Menschen sich nach wie vor die Zeit nehmen, nicht nur in das Theater zu gehen, sondern dass Kunst und Kultur, im Allgemeinen gesprochen, nicht nur ein Luxus ist, sondern etwas, was die Seele nötig hat und im Zweifelsfalle als gemeinsames Erlebnis geteilt wird. Zusätzlich würde ich mir wünschen, dass die Menschen sich Zeit nehmen, Kunst und Kultur zu produzieren, also sich Zeit nehmen, ihre musische Seite auszuleben.

Als drittes wünsche ich mir Neugierde. Ein neugieriger Mensch ist immer auch ein interessierter Mensch und somit auch ein interessanter Besucher.

Vielen Dank für das Interview und Ihre Zeit Herr Beck!

8.3. Inhaltzusammenfassung der Diplomarbeit/Abstract

8.3.1. Auf Deutsch

Die vorliegende Diplomarbeit handelt von der zeitgenössischen Gegenwartsdramatik, die unter anderem auch als post-postdramatisches Theater oder Neue Dramatik bezeichnet wird. In der Arbeit wird erklärt, was der Terminus Gegenwartsdramatik bedeutet und was ihre Themen sind. Ebenfalls werden ihre Tendenzen aufgezeigt. Außerdem wird erläutert, was für Probleme die Gegenwartsdramatik birgt. Infolge der neuen Form der Theatertexte sowie der neuen Gestaltungsweise von Figuren und Figurensprache müssen neue Begriffe gefunden werden, um die Texte analysieren zu können.

Des Weiteren wurde erforscht, inwiefern die Gegenwartsdramatik politisch sein kann. Die Möglichkeit politisch zu sein besteht darin, Konflikte und politische Stoffe auf die Bühne zu holen und somit auf Missstände aufmerksam zu machen und die Reflektion anzutreiben.

Dies gelingt Philipp Löhle mit seinen Theatertexten. Er ist einer der erfolgreichsten Jungdramatiker. Löhle ist dafür bekannt, dass er politische Themen humorvoll auf der Bühne karikiert und damit seinen Kommentar zu gegenwärtigen gesellschaftlichen und politischen Themen gibt. Anhand der Analysen zu „supernova (wie gold entsteht)“, „Die Überflüssigen“ und „Die Kaperer oder Reiß nieder dein Haus und erbaue eine Schiff“ wird aufgezeigt, was an seinen Stücken politisch ist und warum er damit so erfolgreich ist.

8.3.2. In English

This diploma thesis deals with contemporary drama, which is also referred to “post-post-dramatic” theater or “New Drama“. The thesis explains what the term „contemporary drama“ means and analyzes its issues as well as its trends. In addition, it demonstrates what difficulties contemporary drama poses. Because of the new form and the new way characters and the characters speech (dialogue and monologue) are utilized, new terms must be found in order to adequately analyze the plays.

Furthermore, the thesis explores how contemporary drama can be political. Drama’s or theatre’s possibility to be political is to bring conflicts and political material on the stage and thus draw attention to social inequities.

Philipp Löhle achieves this with his dramas. He is one of the most successful young playwrights. Löhle is known for addressing political issues which he depicts in a carica-

tured and humorous way on stage, thus commenting on and criticising social and political topics. Based on the analysis of „supernova (wie gold entsteht)“, „Die Überflüssigen“ and „Die Kaperer oder Reiß nieder dein Haus und erbaue ein Schiff“ it is shown what is political in his plays, and why he is so successful.

8.4. Danksagung

Zum Schluss möchte ich nun noch einigen Personen danken, ohne die meine Diplomarbeit so nicht möglich gewesen wäre.

Zuerst möchte ich mich bei dem Autor Philipp Löhle bedanken, für seine Zeit, seine Verfügbarkeit und seine ehrlichen und ausführlichen Antworten, ohne die ich nicht so einen guten Zugang zu dem Dramatiker Philipp Löhle erhalten hätte.

Des Weiteren möchte ich dem Pegasus Theater- und Medienverlag für die Bereitstellung Löhles gesamter Stücke danken sowie Bastian Häfner von dem Rowohlt Theaterverlag für das Stück „supernova“ und dem Kontaktaufbau zu Philipp Löhle.

Zusätzlich bin ich auch Andreas Beck für seine Zeit und die Bereitschaft mir ein Interview zu geben sehr dankbar, ebenso wie der Hilfe seiner Assistenten.

Ansonsten danke ich dem Mannheimer Nationaltheater für die rasche Verfügungstellung der „supernova“ Materialien, wie dem Videomitschnitt und dem Programmheft.

Ebenso bin ich meiner Betreuerin Frau Ao. Univ.-Prof. Dr. Monika Meister dankbar, deren Ratschläge, Ideen und Anmerkungen mir beim Schreiben meiner Diplomarbeit hilfreich waren.

Nicht zuletzt danke ich meinem Freund, meinen Freunden und meiner Familie fürs Korrekturlesen, ihre Ratschläge und Geduld.

8.5. Curriculum Vitae von Sarah Maija Piepereit

geboren am 25. Oktober 1985 in Göttingen

Nationalität: Deutsch und Finnisch

Ausbildung:

2006 – 2011	Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaften an der Universität Wien
2010	Erasmusaufenthalt an der University of Helsinki, Finnland
1999 – 2006	Gabriel von Seidl Gymnasium Bad Tölz, neusprachlicher Zweig
1996 – 1999	Max-Rill-Schule, Ganztagesgymnasium Reichersbeuern
1992 – 1996	Grundschule Ingolstadt-Gerolfing

Sonstiges:

2011	Dramaturgiehospitanz Volksoper Wien, „Wiener Blut“ (Regie: Thomas Enzinger)
2011	Praktikum Christian Brandstätter Verlag, Wien, im Bereich Presse und Öffentlichkeitsarbeit
2010	Hospitanz Dreh.Buch.Scheibe, Kaiser Verlag, Wien, im Bereich Storydepartment
2009	Dramaturgiehospitanz Maxim Gorki Theater, Berlin, „Der Kaufmann von Venedig“ (Regie: Armin Petras)
2008	Praktikum Pegasus GmbH Theater- und Medienverlag, Berlin