



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Kein Als-ob.
Erzähltechnik von Roland Schimmelpfennig“

Verfasserin

Olga Buchhorn

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin:

Mag. Dr. Gabriele C. Pfeiffer

Inhaltsverzeichnis

Einleitung.....	4
1. Deutschsprachige Gegenwartsdramatik: vom <i>nicht mehr dramatischen</i> <i>Theatertext</i> zum <i>dramatischen Drama</i>	8
2. Form und Inhalt – Arbeitsmethoden des Dramatikers.....	16
2.1 Nutzung und Überwindung der dramatischen Form.....	21
2.2 Postepische Form der Narration.....	23
2.3 Figuren und TextträgerInnen – „Was bin ich, wenn ich keine Figur bin?“	28
2.4 Erzähltechniken des Films und Fernsehens	30
2.4.1 Elemente des <i>Episodenfilms</i>	31
2.4.2 Elemente der <i>Zapping-Ästhetik</i>	34
3. Arbeitsmethoden des Theaterregisseurs	36
4. Das Ende der Illusion?.....	43
5. <i>Der goldene Drache</i> – Theatertext und Bühnenumsetzung.....	46
5.1 Inhalt und Themen	46
5.2 Theatertextanalyse	48
5.3 Umsetzung des Theatertextes <i>Der goldene Drache</i> auf der Bühne.....	57
5.3.1 Bühnenraum, Licht, Ausstattung	60
5.3.2 Ton/Musik.....	63
5.3.3 Figuren und Kostüme.....	63
6. <i>Das fliegende Kind</i> – Theatertext und Bühnenumsetzung.....	67
6.1 Inhalt und Themen	67
6.2 Theatertextanalyse	70
6.3 Umsetzung des Theatertextes <i>Das fliegende Kind</i> auf der Bühne.....	82
6.3.1 Figuren und Kostüme.....	83

6.3.2 Bühnenraum, Licht, Ausstattung	84
6.3.3 Ton/Musik.....	87
7. <i>Peggy Pickit sieht das Gesicht Gottes</i> – Theatertext und Bühnenumsetzung	92
7.1 Inhalt und Themen	92
7.2 Theatertextanalyse	94
7.3 Umsetzung des Theatertextes <i>Peggy Pickit sieht das Gesicht Gottes</i> auf der Bühne	102
7.3.1 Bühnenraum, Ausstattung, Ton/Musik, Licht	102
7.3.2 Figuren und Kostüme.....	104
8. Realität und Phantastik	112
9. Postdramatische Bühnenästhetik	116
9.1 Aspekte des postdramatischen Raums	116
9.2 Präsenz und Körperlichkeit.....	118
Schlussbetrachtung	122
Ausblick.....	128
Bibliographie	130
Abbildungsverzeichnis.....	137
Anhang.....	139
Zusammenfassung	139
Lebenslauf.....	140

Danksagung

Ich danke Mag. Dr. Gabriele C. Pfeiffer für die fachkundige, motivierte und motivierende Betreuung dieser Diplomarbeit.

Mein ganz besonderer Dank gilt meiner fabelhaften Familie, die mir das Studium ermöglicht und mich über Jahre in allen meinen Vorhaben unterstützt hat.

Fiona Schuller danke ich für die Korrekturen, für ihre Kritik, Zeit und Mühe. Bei Tilman Goch möchte ich mich für die gemeinsamen Schreibeinheiten bedanken, die die Fertigstellung dieser Arbeit entscheidend beeinflusst haben.

Mein ganz herzlicher Dank gilt Dr. Maximilian Tieben für seine intensive Unterstützung, den unermüdlichen Zuspruch, die Geduld und die Zeit. Danke für Alles!

Einleitung

„Das wirklich Schreckliche am Theater ist die ihm innewohnende Vergänglichkeit. Kompositionen, Filme, Texte, Skulpturen bleiben, sie können die Zeit überdauern. Theateraufführungen – und laufen sie noch so erfolgreich, über Jahre – verschwinden irgendwann, irgendwann ist Schluss.“¹

Roland Schimmelpfennig

Die Einmaligkeit eines theatralen Ereignisses mit seiner unwiederholbaren Kommunikationssituation zwischen SchauspielerInnen und ZuschauerInnen können keine Aufführungsmitschnitte reproduzieren und erst recht nicht wissenschaftliche Abhandlungen wie die vorliegende Arbeit. Sie können jedoch, wenn auch nur im begrenzten Rahmen, der Vergänglichkeit dieses flüchtigen Mediums entgegenwirken. Auch der Großteil der neueren Theatertexte bleibt von der Zeitlichkeit nicht ungerührt und gerät oft bereits nach der Uraufführung in Vergessenheit. Der Vergänglichkeit der Gegenwartsdramatik entgegenzusteuern ist aus diesem Grund ein weiteres Anliegen dieser Arbeit.

Die drei Theatertexte *Der goldene Drache*, *Das fliegende Kind* und *Peggy Pickit sieht das Gesicht Gottes* des Gegenwartsdramatikers Roland Schimmelpfennig wie auch ihre Inszenierungen im Wiener Akademietheater werden als Beispiele der facettenreichen Landschaft der zeitgenössischen Theaterarbeit im aktuellen theatralen und medialen Kontext betrachtet. Ferner werden diese Arbeiten aus der aktuellen Schaffensphase der Symbiose des Autors mit dem Regisseur Schimmelpfennig auf Einflüsse der traditionellen und modernen Theatertheorien und -praktiken untersucht, um sie innerhalb der Theaterwissenschaft zu positionieren.

Einleitend beschäftigt sich das erste Kapitel mit dem gegenwärtigen Stellenwert des dramatischen Textes. Beschrieben wird darin ein Umbruch in der deutschsprachigen Gegenwartsdramatik seit den Neunzigerjahren des vorigen Jahrhunderts, bei dem das Fragmentarische des postdramatischen Theaters zugunsten des Dramatischen und somit zugunsten der Figuren, Dialoge und Handlungen zurückweicht. Sowohl etablierte BühnenautorInnen wie Lukas Bärfuss, Dea Loher und Martin Heckmanns als auch NachwuchsdramatikerInnen wie Anne Lepper oder Laura Naumann entwickeln individuelle Textformen ohne

¹ Schimmelpfennig, Roland, „Ein Schwarm Vögel“, *Theater heute*, 6/2009, S. 36.

auf Handlung, Dialoge und Figuren zu verzichten. Roland Schimmelpfennig greift ebenfalls auf diese Kategorien zurück ohne sich dabei an die von Aristoteles propagierten Parameter zu halten. Auch wenn sich seine Texte zum Teil beträchtlich voneinander unterscheiden, liegt ihnen eine gewisse Formel zugrunde. Denn Schimmelpfennig verfügt über ein bestimmtes Repertoire an signifikanten Mitteln der Erzähltechnik und experimentiert gerne mit Raum- und Zeitstrukturen. Wiederholungen und unterschiedliche Textebenen bilden die Grundlage seiner Werke. Perspektivwechsel gehören genauso zu dieser Formel wie phantastische Elemente und die Auflösung der Figuren. „Experiments in dramatic structure“², nennt die Theaterwissenschaftlerin Melanie Dreyer seine Theatertexte: „He uses form as a primary storytelling device, allowing it to manipulate and shape events.“³ Mit der Offenlegung der theatralen Mittel, sowohl in den Theatertexten als auch auf der Bühne, geht Schimmelpfennig außerdem gegen das Aufkommen von *Illusion* vor, was für ihn bedeutet, „kein Als-ob“⁴ im Theater entstehen zu lassen.

Nach dem Tod von Jürgen Gosch, der langjähriger Regisseur von Schimmelpfennigs Texten war, hat der Dramatiker die Lust an der Realisierung seiner eigenen Theatertexte (wieder-) entdeckt. Aus diesem Grund ist Roland Schimmelpfennig für diese Arbeit auch als Regisseur von Bedeutung. Denn in dieser Funktion verfügt er ebenso über eine eigene Handschrift und Bühnensprache wie auch über eine individuelle Bühnenästhetik.

Folglich bildet die Analyse und Einordnung der Theatertexte den ersten und die Umsetzung der Vorlagen auf der Bühne den zweiten Schwerpunkt dieser Arbeit.

Dabei stellen sich folgende Forschungsfragen für die Kontextualisierung von Schimmelpfennigs Arbeiten: Welche signifikanten Mittel der Erzähltechnik verwendet Roland Schimmelpfennig als Dramatiker sowie als Theaterregisseur und welche Funktionen erfüllen sie? Welche Parallelen zu dramatischen, epischen und postdramatischen Theaterformen weisen seine Werke auf und wie lässt sich

² Dreyer, Melanie, „Roland Schimmelpfennig: Experiments in Dramatic Structure“, *Theatre Forum* 27/2005, S.16 - 18, hier S. 16.

³ Ibid.

⁴ Vgl. Carstensen, Uwe B., Emmerling, Friederike, „Theater ist immer Eskalation.“ Gespräch mit Roland Schimmelpfennig, in: Schimmelpfennig, Roland, *Trilogie der Tiere*, Frankfurt: Fischer 2007, S. 229 - 243, hier S. 242.

seine Arbeit davon abgrenzen? Welche medialen und filmischen Ästhetiken finden sich in seinem Schaffen wieder?

Das zweite und dritte Kapitel beschäftigen sich mit Einflüssen und Arbeitsmethoden Schimmelpfennigs, die für seine Positionierung als Grenzgänger zwischen den Kategorien dramatisch, episch, postdramatisch sowie als Autor der *postepischen Narration*⁵ relevant sind. Hierzu werden mithilfe von Gerda Poschmanns Überlegungen zum *nicht mehr dramatischen Theatertext* einige Möglichkeiten im Umgang mit der dramatischen Form bzw. die Grenzbereiche zwischen ihrer Nutzung und Überwindung aufgezeigt. Außerdem werden Analogien und Divergenzen zum epischen Theater nach Brecht sowie zum postdramatischen Theater herausgearbeitet. Aber auch Einflüsse aus Film- und Fernsehen, die Schimmelpfennigs Werke prägen, werden an dieser Stelle vorgestellt. Weiterhin werden die für das dramatische Theater fixierte Kategorie *Figur* und die Schwierigkeiten dieser Festschreibung im Umgang mit Schimmelpfennigs Arbeiten thematisiert.

Anschließend folgt die Darlegung des gemeinsamen Theaterverständnisses von Regisseur Jürgen Gosch, Bühnenbildner Johannes Schütz und Dramatiker Roland Schimmelpfennig, das in der kollektiven Theaterarbeit entwickelt wurde. Die Grundgedanken sind nach Goschs Tod in den Arbeiten seiner beiden Kollegen weiterhin existent, auch wenn sie damit eigene Wege beschreiten. So haben alle drei Künstler zum Thema *Illusion* eine klare Haltung. Das darauf folgende vierte Kapitel widmet sich den unterschiedlichen Aspekten des Begriffs *Illusion* und greift Schimmelpfennigs Negation der ‚Als-ob-Verabredung‘ noch einmal auf.

Im Anschluss an den theoretischen Teil werden im zweiten Textabschnitt exemplarisch Schimmelpfennigs Theaterarbeiten *Der goldene Drache*, *Das fliegende Kind* sowie *Peggy Pickit sieht das Gesicht Gottes* analysiert. Da die Theatertexte inhaltlich und formal sehr unterschiedlich sind, muss in jedem Einzelfall nach individuellen Analysekriterien gesucht werden. Einleitend werden die inhaltlichen Themen und Motive der jeweiligen Werke erläutert. Dem folgt

⁵ Herkenrath, Kirsten, „Jan Lauwer's ‚Antonius und Cleopatra‘. Eine nach-epische Theaterkonzeption“, Dipl., *Universität Gießen* 1993 zit. n. Lehmann, *Postdramatisches Theater*, S. 198.

eine Ausarbeitung des dramaturgischen Aufbaus, der Handlungs-, Raum- und Zeitstrukturen sowie der Figurenkonstellationen. In diesem Zuge werden die im Theorieteil thematisierten Aspekte der Erzähldramaturgie aus Theater, Film und Fernsehen den Theatertexten gegenübergestellt. Den Textanalysen schließt sich ein Vergleich der Originalvorlagen mit den Spielfassungen an. Welche Streichungen wurden vorgenommen? Wie wurde mit der Vorlage allgemein umgegangen? Bei der Inszenierungsanalyse richtet sich das Interesse auf die Besonderheiten des Bühnenraums, der Kostüme, der Requisiten, des Bühnenlichts und nicht zuletzt der Musik bzw. des Tons. Es werden die für die einzelnen Inszenierungen jeweils charakteristischen Merkmale wie Rhythmus, körperlicher Gestus, Verhältnis SchauspielerIn/Rolle etc. aufgezeigt. Den detaillierten Inszenierungsanalysen folgt eine Erläuterung des Verhältnisses von Realität und Phantastik in Schimmelpfennigs Werken. Um Aspekte der postdramatischen Bühnenästhetik in seinen Theaterarbeiten zu veranschaulichen, werden im letzten Teil dieser Arbeit die signifikantesten Merkmale des postdramatischen Raums, der Körperlichkeit wie auch der Präsenz auf der Bühne exemplarisch aus den drei Inszenierungen herausgearbeitet. Abschließend soll Roland Schimmelpfennigs Positionierung innerhalb der Theaterwissenschaft mit den Ergebnissen aus den Text- und Inszenierungsanalysen begründet werden.

1. Deutschsprachige Gegenwartsdramatik: vom *nicht mehr dramatischen Theatertext* zum *dramatischen Drama*

Um sich den Theatertexten von Roland Schimmelpfennig theoretisch annähern zu können und seine Arbeit im aktuellen theatralen Diskurs zu positionieren, wird im Folgenden die Entwicklung der deutschsprachigen Gegenwartsdramatik in den vergangenen zwei Jahrzehnten dargestellt. Im Zentrum stehen dabei vor allem die Absage vieler GegenwartsdramatikerInnen an den *nicht mehr dramatischen Theatertext*⁶ und eine Tendenz hin zum *dramatischen Drama*⁷.

Bereits in den Neunzigerjahren zeichnete sich eine Wende in der Theaterlandschaft ab. Während jener Zeit beschäftigte sich die Theaterwissenschaft noch mit den Phänomenen des provokanten, performativen, fragmentarischen Theaters von Heiner Müller, Elfriede Jelinek und René Pollesch, das im Zuge der von Peter Szondi 1956 eingeleiteten Diskussion über die Krise des Dramas⁸ sowie infolge gesellschaftlicher und medialer Umbrüche entstanden ist. Anhand dieser Theaterformen etablierte der Theaterwissenschaftler Hans-Thies Lehmann den Begriff *postdramatisches Theater*⁹ als theoretische Kategorie. Gerda Poschmann, die sich neben Lehmann intensiv den postdramatischen Theaterformen widmet, arbeitete an ihrer im Jahr 1997 publizierten Untersuchung zum *nicht mehr dramatischen Theatertext* und verkündete darin die Emanzipation des Theaters vom Primat des Textes.¹⁰ Hans-Thies Lehmann erhob in seiner Studie *Postdramatisches Theater*, die 1999 erschienen ist, die Enthierarchisierung der Theatermittel sowie die Befreiung von der Dominanz des dramatischen Textes zu den prägenden Merkmalen dieser neuen künstlerischen Praxisform und zeigte mittels zeitgenössischer Produktionen auf, dass „die Realität des neuen Theaters mit dem Erlöschen [...] [des] Dreiergestirns von Drama, Handlung und Nachahmung“¹¹ beginne.

⁶ Vgl. Poschmann, Gerda, *Der nicht mehr dramatische Theatertext. Aktuelle Bühnenstücke und ihre dramaturgische Analyse*, Tübingen: Niemeyer 1997.

⁷ Vgl. Haas, Birgit: *Plädoyer für ein dramatisches Drama*, Wien: Passagen 2007.

⁸ Siehe Szondi, Peter, *Theorie des modernen Dramas*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1956.

⁹ Vgl. Lehmann, Hans-Thies, *Postdramatisches Theater*, Frankfurt/Main: Verlag der Autoren³ 2005.

¹⁰ Vgl. Poschmann, *Der nicht mehr dramatische Theatertext*, S. 20.

¹¹ Lehmann, *Postdramatisches Theater*, S. 55.

Während dieser aktiven Phase der theoretischen Aufarbeitung der seit den Fünfzigerjahren entstandenen Theaterformen, in der Analyse Kriterien neu definiert werden, wird die radikale postdramatische Absage an Dialog, Handlung, Figuren und Repräsentation bereits wieder in Frage gestellt. Man verlangt nicht nur nach „Mehr Drama!“¹², sondern auch nach neuen Definitionen des Dramatischen. In einer Umfrage der Zeitschrift *Theater der Zeit* aus dem Jahr 1997 wird bereits eine Sehnsucht vieler AutorInnen der Neunzigerjahre nach Drama verzeichnet, „das das Schicksal des Einzelnen zum Träger von Geschichten macht. Statt Auflösung der Sprache in fragmentarisches Textmaterial ist der Wunsch nach Einbindung in eine Stückstruktur erkennbar.“¹³ Der *performative Turn* werde seit Mitte der Neunzigerjahre überlagert von der Tendenz zur Rückkehr der AutorInnen an die europäischen Theaterhäuser, beobachten Friedemann Kreuder und Sabine Sörgel in ihrer Publikation *Theater seit den 1990er Jahren*. „Der dramatische Text tritt dabei vordergründig erneut in den Mittelpunkt der Inszenierungspraxis.“¹⁴ Diese Wende trägt deutlich dazu bei, dass Lehmanns „essayistischer Versuch“¹⁵ aufgrund des Absolutheitsanspruchs und wegen seiner „ungenügend reflektierten theoretischen Grundannahme“¹⁶ auf Kritik stößt.

Stefan Tigges, der Herausgeber der Aufsatzsammlung „Dramatische Transformationen. Zu gegenwärtigen Schreib- und Aufführungsstrategien im deutschsprachigen Theater“ kritisiert darin Hans-Thies Lehmanns voreilige Verabschiedung der dramatischen Form: Die offene Formel des *postdramatischen Theaters* suggeriere sowohl die Theatertexte als auch die Aufführungspraxis betreffend einen nicht (mehr) dramatischen bzw. außerdramatischen Zustand und berge die Gefahr,

¹² Borrmann, Dagmar, „Mehr Drama!“, *Theater heute*, 12/2003, S. 32 - 35.

¹³ Braun, Karlheinz; Müller-Merten, Heike u.a., „Gibt es eine Dramatik der 90er Jahre?“, *Theater der Zeit*, 3/1997, S. 31 - 34, hier S. 32.

¹⁴ Kreuder, Friedemann [Hg.], Sörgel, Sabine, *Theater seit den 1990er Jahren. Der europäische Autorenboom im kulturpolitischen Kontext. Mainzer Forschungen zu Drama und Theater*, Tübingen: Narr Francke Attempto 2008, S. 7.

¹⁵ Weiler, Christel, „Postdramatisches Theater“, in: *Metzler Lexikon Theatertheorie*, Fischer-Lichte, Erika; Kolesch, Doris; Warstat, Matthias [Hg.], Stuttgart/Weimar: Metzler 2005, S. 245 - 248, hier S. 248.

¹⁶ Wille, Franz, „Ab die Post!“, *Theater heute*, 12/1999, S. 26 - 31.

„das dramatische Material bereits terminologisch verabschiedet bzw. ausgelöscht zu haben, obwohl dessen komplexe Transformationsprozesse im reibungsvollen Spiel zwischen Tradition und Innovation gegenwärtig gerade einen wichtigen Schauplatz einnehmen.“¹⁷

Auch Christel Weiler schreibt im *Metzler Lexikon Theatertheorie* Lehmanns Ansatz begrenzte Gültigkeit zu. Ihr zufolge setzte das Theater selbst eine Limitierung, indem die Errungenschaften der postdramatischen Phase im 21. Jahrhundert in neue Formen einfließen, die sich wieder dem Dramatischen zuwendeten.¹⁸ Die Menge an zeitgenössischen Texten, die eigens für das Theater verfasst wurden, sei deutlich gestiegen und es gäbe zusätzlich einen mutigeren Umgang mit klassischen Texten.¹⁹ Als Antwort auf Lehmanns *Postdramatisches Theater* verteidigt die Theaterwissenschaftlerin Birgit Haas in ihrem *Plädoyer für ein dramatisches Drama* das, wie sie formuliert, in Verruf geratene Drama. Sie erklärt die Debatte über die Krise des Dramas, auf welche die Theatergeschichte der Siebziger- und Achtzigerjahre mit der antimimetischen Zerstörung des Dramentextes reagierte, für historisch und längst überwunden.²⁰

„Während etwa Lehmann weiterhin die Politik der ästhetischen ‚Unterbrechung‘ rechtfertigt, hat sich das neue Drama längst aufgemacht zu einer dramatischen Struktur, die die Zufälle, Inkongruenzen und Offenheiten in eine durchkonstruierte Dramenform einfasst.“²¹

Haas’ großes Anliegen ist eine Neubestimmung der Dramatik, das Etablieren der Kategorie des *dramatischen Dramas*.²² Dialog, Interaktion und Handlung weist sie dabei als notwendige Bestandteile des *dramatischen Dramas* aus, in dem Inhalt und Form auf dialektische Weise miteinander korrespondieren.²³ Konkret fordert sie ein Drama, in dem nicht überstürzt und mechanisch zerstört und agiert, sondern gehandelt wird; in dem nicht „zweidimensionale Figuren schreiend Parolen und Slogans skandieren“²⁴, sondern „Menschen miteinander in einen

¹⁷ Tigges, Stefan [Hg.], „Dramatische Transformationen. Zur Einführung“, In: *Dramatische Transformationen. Zur gegenwärtigen Schreib- und Aufführungsstrategie im deutschsprachigen Theater*, Bielefeld: transcript, 2008, S. 9 - 27, hier S. 24f.

¹⁸ Vgl. Weiler, „Postdramatisches Theater“, S. 248.

¹⁹ Vgl. *Ibid.*

²⁰ Vgl. Haas, *Plädoyer für ein dramatisches Drama*, S. 181.

²¹ *Ibid.*

²² Vgl. *ibid.*, S.14.

²³ Vgl. *ibid.*, S. 181.

²⁴ *Ibid.*

qualitativen Kontakt, oder Konflikt, eintreten, in dem Politik konkret als menschengemachte dargestellt wird²⁵. Haas verlangt ferner eine Überwindung der postdramatischen Rezeptionsästhetik: Nicht der/die ZuschauerIn soll nach Sinn suchen, sondern das Theater soll „nachvollziehbare Gedankengänge in einem durchformten Kunstwerk“²⁶ bieten. Sie ersucht das Ende der nachkantianischen Negation von Raum, Zeit und Subjekt, einen wertschätzenden Umgang mit einem Autorsubjekts und schließlich eine „Wechselbeziehung der Jetztzeit im Theater mit den politischen und geschichtlichen Rahmenbedingungen, deren Kontrast nicht in einer Dekonstruktion, sondern in einer (beispielsweise brechtschen) Historisierung aufgeht“²⁷. Die Theaterwissenschaftlerin stellt sich gegen den Allgemeingültigkeitsanspruch von Lehmanns Studie und betont, dass das *dramatische Drama* auch in den Siebziger- und Achtzigerjahren nie aufgehört habe zu existieren. Als Beispiele politischer Dramenästhetiken des Naturalismus, des epischen Theaters, des kritischen Volkstheaters und des feministischen Dramas nennt sie die Theatertexte von Rolf Hochhuth, Peter Weiss, Franz Xaver Kroetz und Gerlind Reinshagen. Sie zeigen eine „Kontinuität im Bereich des politisch engagierten Dramas, das – mit Unterschieden – den Menschen ins Zentrum rückt.“²⁸ Die junge Generation der DramatikerInnen wie Lutz Hübner, Dea Loher, Roland Schimmelpfennig, Ulrike Syha, Lukas Bärfuss und Andres Veiel hat sich seit den Neunzigerjahren vermehrt von der postdramatischen Ästhetik abgewandt und ihr Interesse auf den handelnden Menschen gerichtet, so Haas. Außerdem macht sie darauf aufmerksam, dass es seit Beginn der Neunzigerjahre Hinweise auf eine Verabschiedung des postdramatischen Nullstellen-Paradigmas gäbe: „An die Stelle von inhaltlicher Leere und Langeweile, die sich im [/ in der] Zuschauer[In] nach der Aufführung von statischem Geschrei, Gewalt und Kakophonie einstellt, tritt erneut ein dramatisches Drama [...]“²⁹ Die Reduzierung des Menschen auf „zweidimensionale Sprachträger“³⁰ ohne „Raum-Zeit-Gefüge“³¹ sei nicht mehr

²⁵ Haas, *Plädoyer für ein dramatisches Drama*, S. 181.

²⁶ Ibid.

²⁷ Ibid., S. 72f.

²⁸ Ibid.

²⁹ Ibid., S. 21f.

³⁰ Ibid., S. 215.

interessant. Ganz im Gegenteil trete der konkrete Einzelmensch wieder in den Vordergrund, der nicht „als Abstraktum präsentiert, sondern als Individuum repräsentiert“³² werde. Für eine *dramatische Dramatik* verlangt sie die drei Attribute Individuum, Sprache und Interaktion.

„In der *Sprache* ist eine Auseinandersetzung mit der Komplexität der Konflikte möglich; mit dem *Individuum* ließe sich die Intimität, das Mitleid und das reflektierte Sich-Wiedererkennen wieder herstellen; in der qualitativen, nicht systemtheoretisch bedingten *Interaktion* wäre ein aktives, eingreifendes Subjekt angelegt, das nicht strukturell bereits als Objekt der Geschichte gedacht ist.“³³

Der Autor und Dramaturg John von Düffel schildert die Entwicklung in der Gegenwartsdramatik wie folgt: Zu Anfang der Neunzigerjahre dominierten auf den deutschsprachigen Bühnen Theatertexte von österreichischen AutorInnen wie Elfriede Jelinek, Marlene Streeruwitz und Werner Schwab, die das Ziel hatten, das alte Medium Theater durch eine andere Sprache und durch eine Form von provokantem Diskurs anzugreifen und zu bewegen.³⁴ Danach kam mit Mark Ravenhill und Sarah Kane eine neue Strömung aus England, von der sich viele deutsche DramatikerInnen inspirieren ließen. Im Gegensatz zu den österreichischen Texten konzentrierten sich diese englischen AutorInnen nicht vordergründig auf Sprache und Form, sondern auf das Erzählen von realistischen Geschichten und somit auf die Wirklichkeit.³⁵ Da es also nicht mehr allein um die Eröffnung von Sprachhorizonten ging, rückten auch hierzulande, nicht zuletzt als Reaktion auf antidramatische Theatertexte, Themen der Wirklichkeit ins Visier der jungen BühnenautorInnen.³⁶ Auch sie entwickelten neue Schreibformen, um realistische Inhalte in ihren Theatertexten zu verarbeiten. Unter dem Begriff *der*

³¹ Haas, *Plädoyer für ein dramatisches Drama*, S. 215.

³² Ibid.

³³ Ibid., S. 73.

³⁴ Vgl. Düffel von, John, „Gespräch über das Theater der 90er Jahre“, in: *Theater für das 21. Jahrhundert*, Arnold, Heinz Ludwig [Hg.], Sonderband, München: edition text + kritik XI/2004, S. 41 - 51, hier S. 42.

³⁵ Vgl. *ibid.*

³⁶ Vgl. Kapusta, Danijela, *Personentransformation. Zur Konstruktion und Dekonstruktion der Person im deutschen Theater der Jahrtausendwende*, München: Utz 2011, S. 52.

*neue Realismus*³⁷ werden diese zeitgenössischen Theatertexte, die eine Wendung hin zu einer wirklichkeitsbezogenen Kunst vollzogen haben, heute zusammengefasst.³⁸

In seiner Abhandlung *Redramatisierter Eros. Zur Dramatik der 1990er Jahre* geht der Germanist Špela Virant der Frage nach, ob die Redramatisierung der Theatertexte auch gleichzeitig eine Rückkehr zum traditionellen Drama bedeute oder ob es sich um „post-post-dramatische“³⁹ Formen handle, die damit nur wenig zu tun haben.⁴⁰ Die „Wiederkehr des Textes“⁴¹ (die übrigens auch von Poschmann und Lehmann nicht geleugnet wird, wobei die beiden in erster Linie von Texten jenseits des Dramas sprechen) bedeutet zweifelsohne keine Rückkehr zu geschlossenen Fabeln und linear erzählten Geschehnissen,⁴² zur Repräsentation der Welt oder „zu einem formalisierten Theater, das sich in simple Schablonen pressen ließe“⁴³. Es handelt sich eben nicht um eine „unreflektierte Neuauflage eines naturalistischen Psychologismus“⁴⁴. Vielmehr greifen die jungen BühnenautorInnen reflektiert auf dramatische, epische und postdramatische Komponenten zurück. Sie pflegen einen kritischen Umgang mit der Theatertheorie und -praxis, suchen individuelle Zugänge zu Themen und finden eigene Text- und Erzählformen. Mark Ravenhill gilt laut von Düffel als Vorreiter einer neuen Erzähldramaturgie für das Theater.⁴⁵ Die Theatertexte vieler GegenwartsautorInnen wie Sibylle Berg, Anja Hillings, John von Düffel, Albert Ostermaier, Kathrin Röggla und eben auch Roland Schimmelpfennig bewegen sich oft in den Grenzbereichen zwischen Drama und Prosa: Die Vorherrschaft narrativer Strukturen macht diese Texte zu Grenzgängern zwischen der narrativen

³⁷ Vgl. Michalzik, Peter, „Dramen für ein Theater ohne Drama. Traditionelle neue Dramatik bei Rinke, von Mayenburg, Schimmelpfennig und Bärfuss“, in: *Dramatische Transformationen. Zur gegenwärtigen Schreib- und Aufführungsstrategie im deutschsprachigen Theater*, Tigges, Stefan [Hg.], Bielefeld: transcript 2008, S. 31 - 42.

³⁸ Vgl. Kapusta, *Personentransformation*, S. 52.

³⁹ Virant, Špela, *Redramatisierter Eros. Zur Dramatik der 1990er Jahre*, Münster: LIT 2004, S. 29.

⁴⁰ Vgl. Ibid.

⁴¹ Poschmann, *Der nicht mehr dramatische Theatertext*, S. 37; Lehmann, *Postdramatisches Theater*, S. 159.

⁴² Vgl. Schöbler, Franziska, *Augen-Blicke. Erinnerung, Zeit und Gedächtnis in Dramen der neunziger Jahre*, Tübingen: Narr 2004, S. 20.

⁴³ Virant, *Redramatisierter Eros*, S. 30 sowie Haas, *Plädoyer für ein dramatisches Drama*, S. 215.

⁴⁴ Haas, *Plädoyer für ein dramatisches Drama*, S. 215.

⁴⁵ Vgl. Düffel von, „Gespräch über das Theater der 90er Jahre“, S. 43f.

und dramatischen Form.⁴⁶ Die Narration stellt oft ihre eigene Kontingenz aus, wird unterbrochen und ordnet sich nicht innerhalb eines übergreifenden historiographischen oder biographischen Zusammenhangs unter.⁴⁷

„Die soziale Realität wird phantastisch oder grotesk überformt, das Genre mit anderen Genres überlagert, zum Beispiel mit der Tragödie oder der Komödie. Umgekehrt werden aus Tragödien Grotesken, aus geläufigen tragischen Inhalten komödiantische Formen.“⁴⁸

Beim Großteil der Theatertexte handelt es sich somit um Gattungsvermischungen, die eine Gleichzeitigkeit an komischen und tragischen Komponenten aufweisen.⁴⁹ Roland Schimmelpfennig arbeitet verstärkt mit dieser Überlagerung und lässt hinter der komischen Oberfläche immer wieder eine tragische Kehrseite spürbar werden.⁵⁰

Viele GegenwartsdramatikerInnen arbeiten bei der Konstruktion ihrer Theatertexte bewusst mit postdramatischen Elementen, so dass sich darin oft

„die komplexe Sprachbehandlung, die Simultaneität von Informationen und ihre widersprüchliche Organisation, die Fragmentierung von kohärenz-bildenden Makrostrukturen, Sprachskepsis, die Desemantisierung und Rhythmisierung der Sprache, die Trennung von Körper und Rede“⁵¹,

finden lassen. „Das 20. Jahrhundert begann mit der Forderung nach einer 'Retheatralisierung' der Bühne“⁵², fasst Achim Stricker treffend zusammen, „und endete mit einer programmatischen 'Redramatisierung' im Gefolge eines 'Neuen Realismus' – zu einem Zeitpunkt, als mit dem 'Postdramatischen Theater' das Drama bereits verabschiedet schien.“⁵³

Das Erstarken des Textes im Theater ist nicht zuletzt als Folge der veränderten Wahrnehmung von AutorInnen an den Theaterhäusern zu verstehen.

„Mit [der] Ausrichtung auf Themen der Wirklichkeit wurde – und das darf nicht unterschätzt werden – das Interesse an neuer deutschsprachiger Dramatik größer, das heißt die Theater öffneten sich. Autor[Inn]enfestivals entstanden;

⁴⁶ Vgl. Kapusta, *Personentransformation*, S. 63.

⁴⁷ Vgl. Schöbler, *Augen-Blicke*, S. 20.

⁴⁸ Ibid., S. 12f.

⁴⁹ Vgl. Kapusta, *Personentransformation*, S. 52.

⁵⁰ Vgl. ibid., S. 53.

⁵¹ Schöbler, *Augen-Blicke*, S. 21.

⁵² Stricker, Achim, *Text-Raum. Strategien nicht-dramatischer Theatertexte: Gertrude Stein, Heiner Müller, Werner Schwab, Rainald Goetz*, Heidelberg: Winter 2007, S. 11.

⁵³ Ibid.

jedes Theater wollte seine eigene Uraufführung haben oder möglichst zwei. Es kam zu einer regelrechten Hoch-Zeit für Autor[Inn]en.⁵⁴

Besonders ab den Neunzigerjahren rückten DramatikerInnen zunehmend ins Bewusstsein der Theaterschaffenden. Sie wurden zu einem festen Bestandteil der Produktionsmaschinerie an deutschsprachigen Bühnen. AutorInnenförderung gewann an Popularität und wurde von immer mehr Theaterhäusern in Form von eigenen AutorInnenfestivals und/oder -workshops betrieben. So entstanden nach den Vorbildern *Stückemarkt des Berliner Theatertreffens*, *Mühlheimer Theatertage*, *Heidelberger Stückemarkt* und *Bonner Biennale* neue Modelle wie *Autor[Inn]entheatertage* in Hannover, *Leibschreiben* in Bonn und *Dichter[Innen] ans Theater* in Stuttgart, um nur eine geringe Auswahl zu nennen. Als einer der österreichischen Pioniere in der Umsetzung dieser Grundgedanken war der ehemalige Burgtheaterdramaturg Horst Forester, der bereits Anfang der Siebzigerjahre das *Dramatische Zentrum* in Wien gründete und die Zusammenarbeit von AutorInnen und Theaterschaffenden zu einem der Grundpfeiler der Arbeit dieser Institution erhob.⁵⁵ Den DramatikerInnen sollten die Mechanismen und Anforderungen des Theaterbetriebs vermittelt werden, damit sie diese in ihrer Schreibe mitberücksichtigen konnten. Bereits seit dem Jahr 1972 wurden vom *Dramatischen Zentrum* Stipendien an NachwuchsautorInnen vergeben.⁵⁶

Sobald von den Theatern in den Neunzigerjahren die Vorteile der Zusammenarbeit mit den DramatikerInnen allgemein erkannt worden waren, bemühte man sich um HausautorInnenschaften und vergab Auftragsarbeiten. Roland Schimmelpfening gehörte zu der Generation, die von diesen Initiativen profitiert hat. Im Rahmen der AutorInnenprojekte *Leibschreiben* sowie *Dichter[Innen] ans Theater* entwickelte er seine Theatertexte *Push Up* und *Die arabische Nacht*, als Hausautor war er am Deutschen Schauspielhaus in Hamburg engagiert und konnte sich so als Dramatiker etablieren.

⁵⁴ Duffel von, „Gespräch über das Theater der 90er Jahre“, S. 44.

⁵⁵ Vgl. Lamprecht, Gerald, „Theater_Freiheit_Revolution? Die Entwicklung der ‚freien‘ Theaterszene in Wien im Kontext neuer sozialer Bewegungen. 1945 - 2003“, Dipl., *Universität Wien* 2011, S. 68.

⁵⁶ Vgl. Forester, Horst, „Experimentelles Theater in Österreich 1945 - 1983.“ Interview mit Horst Forester (Teil 1), CD 76 Min., Österreich 2003 zit. n. Lamprecht, „Theater_Freiheit_Revolution?“, S. 68.

2. Form und Inhalt – Arbeitsmethoden des Dramatikers

Roland Schimmelpfennig ist ein beachtlich produktiver Dramatiker, der meist parallel an mehreren, formal und inhaltlich unterschiedlichen Theatertexten arbeitet. Insgesamt sind siebenundzwanzig veröffentlicht, die laut dem Autor in sechs oder sieben kreativen Blöcken entstanden sind.⁵⁷ Schimmelpfennig gehört zu GegenwartsautorInnen, die in ihren Theatertexten nicht mit diskursanalytischen Textflächen arbeiten, sondern mit der dramatischen Form. Allerdings handelt es sich dabei um eine kritische, reflektierte Spielart. Seine Texte lassen sich nicht ausschließlich auf eine einzige Theatertheorie oder -praxis eingrenzen und somit nicht als rein dramatisch, episch, postdramatisch oder postepisch benennen. Bekanntlich existiert auch keine Theaterform losgelöst von ihren Vorgängerformen. „Kunst kann sich nicht entwickeln ohne Bezugnahme auf frühere Formen“⁵⁸, bemerkt Hans-Thies Lehmann. Im postdramatischen Theater seien „die Glieder oder Äste des dramatischen Organismus [...], wenn auch als abgestorbenes Material, noch anwesend [...]“.⁵⁹ Und post-brechtsches Theater bedeute lange nicht, dass es nichts mit Brecht zu tun hat. Im Gegenteil bezieht es sich auf die „in Brechts Werken sedimentierten Ansprüche und Fragen an Theater“⁶⁰, nur reichen in diesem Fall Brechts Antworten eben nicht mehr aus. Und so kombiniert der „immer variantenreicherer Feinmechaniker des Geschichtenerzählens“⁶¹ bewusst gegensätzlich scheinende Merkmale, bedient sich unterschiedlicher Theorien, Theater-, Film- und Fernsehpraktiken, greift Elemente heraus und baut sie in seine Theatertexte ein: jedoch keineswegs willkürlich. Schimmelpfennigs Texte sind stark konstruiert, die Struktur ist präzise durchdacht. Er achtet sehr genau auf Sprache. Nichts bei ihm ist beliebig. Aus diesem Grund lässt sich schwerlich übersehen, dass bei seinen Texten nicht nur ein Dramatiker, sondern auch ein ausgebildeter Regisseur und ein Dramaturg am Werk sind. Detlev Bauer von der *Deutschen Bühne* bezeichnet ihn treffend als

⁵⁷ Vgl. Wille, Franz, „Eine aufregende Zeit, um für das Theater zu schreiben. Ein Gespräch mit Roland Schimmelpfennig“, in: *Der goldene Drache. Stücke 2004 - 2011*, Frankfurt am Main: Fischer-Taschenbuch 2011, S. 713 - 725, hier S. 721.

⁵⁸ Lehmann, *Postdramatisches Theater*, S. 31.

⁵⁹ *ibid.*

⁶⁰ *Ibid.*

⁶¹ Wille, „Eine aufregende Zeit, um für das Theater zu schreiben“, S. 721.

einen erfahrenen Theatermann und einen Szenen schreibenden Regisseur.⁶² Aufgrund dieser vielfältigen Fähigkeiten weisen seine Theatertexte eine individuelle Poesie und Dramaturgie auf. Er hätte bereits zu Beginn seines Schreibens „kleine poetische Kosmen entworfen“⁶³, konstatiert John von Düffel über den Dramatiker. Und er hätte bewiesen, dass er „in virtuoser Weise Elemente zu kombinieren vermag und auch gute Sketche schreiben kann“⁶⁴. Von Düffel zufolge zeichnen sich Schimmelpfennigs Theatertexte durch eine große spielerische Offenheit aus, da er keinem ästhetischen Dogma folge.⁶⁵

„Das Theater hat von der nachklassischen Zeit bis in die Gegenwart eine Serie von Umwandlungen durchgemacht, die gegenüber den Postulaten Einheit, Ganzheit, Versöhnung und Sinn das Recht des Disparaten, Partiellen, Absurden, Hässlichen behaupten.“⁶⁶ Schimmelpfennig sucht immer wieder sowohl nach Formen als auch nach Inhalten, die das Disparate, Absurde, Hässliche mit Einheit, Ganzheit und Sinn vereinen. Die Form in seinen Werken ordnet sich nicht dem Inhalt unter, sondern transportiert in einem gleichwertigen Zusammenspiel die Inhalte und macht sich gleichzeitig selbst zum Thema. „Die jeweilige Technik des Erzählens ist nicht vom Inhalt zu trennen. Man kann die Form nur ausgehend vom Stoff finden [...]“⁶⁷, so der Dramatiker. Schimmelpfennig bewegt sich in den Grenzbereichen von Drama und Prosa; auf diese Weise folgt er der in der zeitgenössischen Gegenwartsdramatik vorherrschenden Tendenz zur Überschreitung der Gattungsgrenzen und zur Anwendung von episch-narrativen Stilmitteln.⁶⁸ Er selbst bezeichnet seinen Schreibstil als *narratives Theater*:

„Im Sinne eines narrativen Theaters war es mit einem Mal möglich, dass ich nicht mehr darüber nachdenken musste, wie all die Szenen in der Wüste, in der Flasche und so weiter möglich sein könnten. Ich verabschiedete mich von einem Theater der ‚Illusion‘ und fand eine Lösung, eine uralte Spielweise, die den[/die] Zuschauer[In] mitnimmt, an die Hand nimmt. Das bedeutete: Erzählung.“⁶⁹

⁶² Vgl. Baur, Detlev: „Die Dramatik der Situation“, *Die Deutsche Bühne* 3/2005, S. 22 - 24, hier S. 23.

⁶³ von Düffel, „Gespräch über das Theater der 90er Jahre“, S. 45.

⁶⁴ Ibid.

⁶⁵ Vgl. *ibid.*

⁶⁶ Lehmann, *Postdramatisches Theater*, S. 67f.

⁶⁷ Wille, „Eine aufregende Zeit, um für das Theater zu schreiben“, S. 721.

⁶⁸ Vgl. Kapusta, *Personentransformation*, S. 98.

⁶⁹ Schimmelpfennig, Roland, „Narratives Theater“, in: *Lektionen 1. Dramaturgie*, Stegemann, Bernd [Hg.], Berlin: Theater der Zeit 2009, S. 315 - 317, hier S. 316.

Erzählen sei immer eine „Komposition, ein Aufbau, und manchmal ist die Struktur ungewohnt, überraschend, manchmal ist sie sehr einfach“⁷⁰, so Schimmelpfennig. „Die Erzählung auf dem Theater, oder noch radikaler: die gesprochene Prosa auf dem Theater erlaubt [...] einen ganz anderen Luxus der Ausführlichkeit im Detail [...]“⁷¹ Einen ganz großen Wert legt der Dramatiker darauf, in seinen Theatertexten keine *Illusion* aufkommen zu lassen: „Theater ist eine direkte Kunstform. Theater ist eine Kunst, die sich bei ihrer Herstellung durch Schauspieler[Innen] zusehen lässt.“⁷² Spielen und Geschichten gehören für ihn untrennbar zusammen, solange das Theater nicht anfängt, etwas vorzumachen.⁷³

„Der[/die] Zuschauer[In] kennt jeden Trick, jede Schraube, jede Pirouette, jede Technik. Jeden Stil. Jeden Manierismus. Und weil das so ist, weil es nichts mehr gibt, was wir nicht dürfen, was wir unbedingt ausprobieren müssen, um uns von der Last der Klassik zu befreien, können wir Abkürzungen nehmen. Können, nicht müssen. Wir dürfen es uns erlauben, auf der Bühne sieben Seiten Dialog zu einer halben Seite Prosa schrumpfen zu lassen.“⁷⁴

Birgit Haas positioniert Schimmelpfennig in die Nachfolge von Brecht und Sartre.⁷⁵ Die Besonderheit seiner Dramatik läge darin, „dass er die Bildhaftigkeit des Surrealen mit epischen Elementen verknüpft, indem er die Figuren ihre Situation erleben und gleichzeitig kommentieren lässt [...]“⁷⁶ Wobei an dieser Stelle erwähnt werden muss, dass es sich nicht um selbstreflexive Kommentare und die Trennung von Figur und SchauspielerIn im Sinne von Brechts Lehrstücken handelt. Die SchauspielerInnen kommentieren zwar ihre Handlungen und ihre Zustände, ohne jedoch eine Position zu beziehen. Bernd Stegemann ordnet Schimmelpfennig u.a. aus diesem Grund der Gruppe der postepischen TheatermacherInnen zu: Dieses postepische Mittel vollführe gleichzeitig eine epische und eine dramatische Funktion.⁷⁷

⁷⁰ Wille, „Eine aufregende Zeit, um für das Theater zu schreiben“, S. 721.

⁷¹ Schimmelpfennig, „Narratives Theater“, S. 316.

⁷² Ibid.

⁷³ Vgl. *ibid.*

⁷⁴ Ibid.

⁷⁵ Vgl. Haas, *Plädoyer für ein dramatisches Drama*, S. 182.

⁷⁶ Ibid., S. 197.

⁷⁷ Vgl. Stegemann, *Lektionen 1. Dramaturgie*, S. 306.

Der Dramatiker verwendet in seinen Texten wiederkehrende inhaltliche Motive. In den drei im Rahmen dieser Arbeit analysierten Theatertexten werden Globalisierung und die Abhängigkeitsverhältnisse der Dritte-Welt-Länder thematisiert. Aber auch Paarbeziehungen und Seitensprünge bilden oft den Schwerpunkt seiner Themenwahl. Der Tod ist ebenfalls immer präsent: Im Kontext der vorliegenden Arbeit handelt es sich konkret um den Tod eines Kindes bzw. eines jungen Menschen. Außerdem reflektiert Schimmelpfennig Klischees und Stereotypen wie z. B. traditionelle Geschlechterrollen, Berufsbilder, verbreitete Vorurteile. Seine Texte beinhalten immer ein Märchen oder eine Fabel, die meist in Form von Phantastischem⁷⁸ plötzlich in der alltäglichen Realität auftaucht. Außerdem gibt es in jedem Text einen Schlüsselgegenstand, der eine wichtige Funktion in Bezug auf die Handlung erfüllt: Er kann ausschlaggebend für den Verlauf der Handlung sein oder Verbindungen zwischen den Handlungssträngen herstellen. In diesem Kontext wird auch oft der Zufall thematisiert, der das Leben der Menschen bestimmt. Schließlich gibt es eine zentrale Frage, die über dem jeweiligen Theatertext steht. Die Frage nach dem ‚was wäre wenn?‘ schwingt als Subtext fast immer mit und zeigt den Wunsch der Beteiligten nach einem alternativen Lebensentwurf. Bezüge zu arbeitenden Ameisen, Grillen, Lebensmittelhändlern und Kioskbesitzern mit dem Vornamen Hans werden in mehreren Theatertexten aufgegriffen. Aber auch eine Frau im Kleid ist eine wiederkehrende Figurenbezeichnung. Schimmelpfennigs Figuren wirken stets isoliert, so als kreisten ihre Gedanken nur um sich selbst. Bei Dialogen entsteht der Eindruck, dass die Charaktere nicht miteinander, sondern nebeneinander sprechen und sich nicht für ihr Gegenüber interessieren. Es gibt nur wenige Berührungspunkte zwischen ihnen. Hin und wieder vollziehen die Figuren unerklärliche Handlungen wie die Flugbegleiterin in *Der goldene Drache*, die sich einen fremden, kariösen Zahn in den Mund steckt und dessen Geschmack beschreibt, oder wie Liz und Karen aus *Peggy Pickit sieht das Gesicht Gottes*: Liz spielt als Erwachsene mit Puppen und imitiert mit verstellter Stimme ein

⁷⁸ In Kap. 8 erfolgt eine eingehende Beschäftigung mit dem Phantastischen. Das Phantastische wird in dieser Arbeit definiert als das Fremde, Unbegreifliche, als ein Gegenbegriff zum Wirklichen, Natürlichen, Möglichen und Wahrscheinlichen. Vgl. Rottensteiner, Franz [Hg.], *Die dunkle Seite der Wirklichkeit. Aufsätze zur Phantastik*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1987, S. 8.

Gespräch zwischen ihnen. Karen berichtet detailliert von ihrer Pavian-Halluzination. Der Autor lasse seinen Figuren und Geschichten ihr Geheimnis, meint die Burgtheater-Dramaturgin Amely Joana Haag. Er verführe den/die ZuschauerIn nicht zur Identifikation, sondern zur Wahrnehmung, erklärt sie.⁷⁹ Die Theatertexte von Roland Schimmelpfennig sind stets symbolisch und metaphorisch aufgeladen. Zu den wiederkehrenden Symbolen zählen beispielsweise die Farben Rot und Blau: rote und blaue Gasflaschen, rote Zange, rotes Kleid (*Der goldene Drache*), rot und blau pulsierende Kreise (*Das fliegende Kind*), blaues Haarband (*Peggy Pickit sieht das Gesicht Gottes*). Er legt außerdem einen großen Wert auf einfache, jedoch präzise Sprache: „Es geht für mich darum, eine Sprache zu finden, die ohne falsche Geschwätzigkeit, auch ohne falschen Kunstanpruch auskommt. Die sich nicht selbst in den Mittelpunkt stellt als eigene Kunstform.“⁸⁰ Sprachlich achtet er daher auf die drei Grundpfeiler: Genauigkeit, Komposition und Verdichtung.⁸¹ Dementsprechend sorgt die gezielte Verwendung von Wörtern wie „Barbiefucker“⁸² oder „geile Schlampe“⁸³ unmittelbar für Reibung und Irritation.

Roland Schimmelpfennig liefert Entwürfe des Nicht-Realisierbaren, Unmöglichen und arbeitet an „unverbrauchten Artikulationsformen, die sich mit den Katastrophen des Alltäglichen auseinandersetzen und ganz schlicht der wachsenden Unzufriedenheit mit dem Bestehenden Verhör verschaffen“⁸⁴ wollen.

⁷⁹ Vgl. Haag, Amely Joana, Presstext zur Uraufführung *Der Goldene Drache* im Akademietheater, http://www.burgtheater.at/Content.Node2/home/spielplan/event_detailansicht.at.php?eventid=960285869 2010 [1.12.12].

⁸⁰ Wildermann, Patrick, „Das Ergebnis ist immer ein Kompromiss“, Gespräch mit Roland Schimmelpfennig, *Der Tagesspiegel Online*, 19.5.2010, <http://www.tagesspiegel.de/kultur/theatertreffen-das-ergebnis-ist-immer-ein-kompromiss/1841132.html> [1.12.12].

⁸¹ Vgl. *ibid.*

⁸² Schimmelpfennig, Roland, *Der goldene Drache* (Fassung 2008), *Theater Heute* Beiheft „Das Stück“, 11/09, S. 9.

⁸³ *Ibid.*, S. 5.

⁸⁴ Vgl. Primavesi, Patrick, „Orte und Strategien postdramatischer Theaterformen“, in: *Theater für das 21. Jahrhundert*, Arnold, Heinz Ludwig [Hg.], Sonderband, München: edition text + kritik XI/2004, S. 8 - 25, hier S. 19.

2.1 Nutzung und Überwindung der dramatischen Form

Gerda Poschmann unterscheidet die zeitgenössischen Theatertexte in solche, die grundsätzlich die dramatische Form (entweder problemlos oder kritisch) nutzen und solche, die sich von ihr gelöst haben. Dazwischen siedelt sie monologische Theatertexte sowie Texte an, die als Mischformen formal dramatische mit nichtdramatischen Elementen kombinieren.⁸⁵ Da Schimmelpfennig die dramatische Form kritisch nutzt, sich aber auch gern nichtdramatischer Mittel bedient, lässt er sich zwischen „Nutzung und Überwindung der dramatischen Form“⁸⁶ positionieren. Poschmann zeigt anhand von zwei Beispielen⁸⁷ eine Reihe an Textelementen auf, die in den sogenannten Mischformen vorkommen können. Eines davon sind Prosa-Einschübe, welche die dramatische Handlung einer Szene unterbrechen oder als eigenständige, nichtdramatische Szenen in die Gesamthandlung eingebaut sind.⁸⁸ Der postdramatische Bühnenautor Heiner Müller bezeichnete derartige (auch im Sinne Brechts) epische Einschübe als „Kommentartexte“⁸⁹, die von DarstellerInnen oder auch von einem Chor gesprochen werden.⁹⁰ Ein weiterer Punkt beschreibt ein Nebeneinander von verschiedenen Handlungsebenen oder unterschiedlichen Textschichten, die miteinander verknüpft werden können. Solche Theatertexte weisen laut Poschmann eine komplizierte Konstruktion auf, da in ihnen durch Umkehrung und Aufhebung der linearen Zeit und „in metadramatischem Rollenbewusstsein der Figuren Bedingungen des Dramas thematisiert“⁹¹ würden. Aber auch die Einführung einer zusätzlichen Handlungsebene als Kommentarfunktion sowie die Verwendung von Szenen, in denen die Unterscheidung von Bühnenanweisungen und zu sprechenden Repliken nicht eindeutig möglich ist, machen die Struktur komplex. Die Theatertexte können trotz dramatischer Form nichtdramatische Textblöcke enthalten, die als Textmaterial das Geschehen kommentieren, jedoch

⁸⁵ Vgl. Poschmann, *Der nicht mehr dramatische Theatertext*, S. 55f.

⁸⁶ Ibid.

⁸⁷ Poschmann bediente sich Heiner Müllers *Zement* sowie Werner Buhss' *Friedrich Grimm. Ein Weg*. Siehe Müller, Heiner, *Zement*, in: *Geschichten aus der Produktion II*, Berlin: Rotbuch, 1987, S. 65 - 132 sowie Buhss, Werner, *Friedrich Grimm. Ein Weg. Eine Möglichkeit nach Schiller Schauspiel*, *Theater der Zeit*, 3/1991, S. 78 - 86.

⁸⁸ Vgl. Poschmann, *Der nicht mehr dramatische Theatertext*, S. 255ff.

⁸⁹ Müller, *Geschichten aus der Produktion II*, S. 133.

⁹⁰ Vgl. *ibid.*

⁹¹ Poschmann, *Der nicht mehr dramatische Theatertext*, S. 256.

bis auf das Schriftbild (kursiv gedruckte Textstellen als Bühnenanweisungen, Normalschrift als zu sprechender Text) keine näheren Hinweise auf die szenische Umsetzung liefern.⁹² Bei Werner Buhss' Bühnentext werde beispielsweise die zusätzliche Textschicht nur in gelegentlichen Einschüben aktiviert, bemerkt Poschmann. Im Rahmen des Möglichen liegt aber auch eine komplette Infragestellung der dramenüblichen Zweiteilung des Textes in Haupt- und Nebentext.⁹³ Bei Schimmelpfennig lässt sich neben diesen Facetten eine weitere Spielart finden, nämlich eine Ebene oder Textschicht, die in Verbindung mit phantastischen Elementen auftaucht. Längere Prosapassagen, die weder die Form eines Monologs haben, noch an andere Figuren gerichtet sind, können in diesem Kontext einer Figur oder einem/r *TextträgerIn*⁹⁴ zugeordnet sein. In *Der goldene Drache* z.B. handelt es sich bei der Erzählung des verbluteten Chinesen von seiner Heimreise als toter Körper um eine derartige Textschicht. Die Textpassage erinnert stellenweise an einen Inneren Monolog und legt die Tragik der erzählten Geschichte offen. Die besondere Erzählform baut aber gleichzeitig eine Distanz auf. „Diese Textschicht ist also einem Monolog vergleichbar, der zwischen Figuren- und Situationsbindung und -abstraktion schwank [...]“⁹⁵, ließe sich mit Poschmann feststellen. Die „poetische Gestaltung, die eine Entschlüsselung über weite Strecken nicht zulässt, legt es nahe, diese Texte nicht nur binnenfiktional hinsichtlich ihrer Darstellungsfunktion zu deuten, sondern auch ihre befremdliche Wirkung zu berücksichtigen.“⁹⁶

Viele zeitgenössische Theatertexte sind laut Gerda Poschmann in der Nachfolge von Brecht und seinem epischen Theater anzusiedeln:

„Weltverlust und Entwirklichung, Skepsis gegenüber der Wahrnehmung (um deren Subjektivität man weiß) und Sprache (deren symbolische Ordnung das dem gesellschaftlichen Diskurs Heterogene ausschließt) stellen heute das Vorhandensein einer zu repräsentierenden Wirklichkeit ebenso in Frage wie die Möglichkeit und Zulänglichkeit theatraler und sprachlicher Repräsentation.“⁹⁷

⁹² Vgl. Poschmann, *Der nicht mehr dramatische Theatertext*, S. 256.

⁹³ Vgl. *Ibid.* S. 256f.

⁹⁴ Zum Begriff *TextträgerIn* siehe Kap. 2.4 oder *ibid.*

⁹⁵ Poschmann, *Der nicht mehr dramatische Theatertext*, S. 257.

⁹⁶ *Ibid.*

⁹⁷ *Ibid.*, S. 97.

Die kritischen NutzerInnen der dramatischen Form, zu denen Schimmelpfennig zu zählen ist, thematisieren, problematisieren, relativieren, ergänzen oder ersetzen laut Poschmann in ihren Texten „das Prinzip repräsentationaler Bedeutungserzeugung, das zugleich Prinzip der sprachlichen Verständigung und dramatischer Theatralität ist [,]“⁹⁸ von innen heraus. Das hat zur Folge, dass auch „Wahrnehmung, Verstehen und Bedeutungserzeugung durch (verbalsprachliche oder theatrale) Repräsentation“⁹⁹ zum zentralen Thema gemacht wird. Diese Kritik an konventioneller, dramatischer Theatralität wirkt allerdings keineswegs nur destruktiv: Die AutorInnen schaffen infolge dieser Prozesse der Auseinandersetzung neue Ansätze und Formen der Theatralität.¹⁰⁰

2.2 Postepische Form der Narration

„Jenseits aller programmatischen Ansprüche und oft auch nicht mehr in direktem Bezug auf Brechts Theorien begegnen [dem/der ZuschauerIn] im Theater der letzten Jahrhunderte immer wieder Elemente des epischen Theaters“¹⁰¹, beobachtet der Theaterwissenschaftler Patrick Primavesi. Auch in Schimmelpfennigs Theatertexten sind eminente Bezüge zum epischen Theater nicht zu übersehen. Dramatische Dialoge werden durch diskontinuierliche Dramaturgien durchbrochen, nichtillusionäre Räume konstruiert und auch die Einfühlung wird unterbunden.¹⁰² Fast die gesamte Handlung wird durch Erzählungen, Berichte, Kommentare der Figuren und nur zum Teil durch Dialoge vermittelt.

Allerdings gibt es auch bedeutende Unterschiede zu dieser Theaterform, aufgrund dessen sich seine Arbeiten vielmehr der postepischen Richtung zuweisen lassen. „Die Dramaturgie des Postepischen reagiert auf eine Infragestellung der Mittel des epischen Theaters, wie sie vor allem durch Bertold Brecht als Elemente einer

⁹⁸ Poschmann, *Der nicht mehr dramatische Theatertext*, S. 98.

⁹⁹ Ibid.

¹⁰⁰ Vgl. *ibid.*

¹⁰¹ Primavesi, Patrick, „Episches Theater“, in : *Metzler Lexikon Theatertheorie*, Fischer-Lichte, Erika; Kolesch, Doris; Warstat, Matthias [Hg.], Stuttgart/Weimar: Metzler 2005, S. 90ff, hier S. 92.

¹⁰² Vgl. *ibid.*

materialistischen Ästhetik eingeführt worden sind¹⁰³, konstatiert der Dramaturg und Theaterwissenschaftler Bernd Stegemann. Kommentar, Bericht, Ausstieg aus der Situation, Unterbrechung der Handlung, wie sie Roland Schimmelpfennig verwendet, dienen in erster Linie nicht wie in Brechts Ästhetik „dem Zweck, das Dargestellte nach dem Prinzip der Verfremdung als historisch bedingtes und darum verstehbares und zu veränderndes erscheinen zu lassen.“¹⁰⁴ Eine bildende Wirkung auf die RezipientInnen ist nicht Schimmelpfennigs vordergründige Intention bei der Darstellung von menschlichen Situationen.¹⁰⁵ Deswegen gleichen seine Theatertexte weniger den brechtschen Lehrstücken, auch wenn Schimmelpfennig zum Teil auf die rationale Erkenntnis setzt, „die aus einer kühlen, analytischen Sicht auf die Gegensätze resultiert“¹⁰⁶. Sein Streben besteht darin, in der Distanz Identifikation zu schaffen. Denn bei der Rezeption von Schimmelpfennigs Bühnentexten werden Bilder und Assoziationen im Kopf des/der Zuschauers/in bzw. des/der Lesers/in erzeugt, die stellenweise der Lektüre eines Romans nahekommen. Allerdings keines traditionellen Romans, den Theodor W. Adorno mit der Guckkastenbühne des bürgerlichen Theaters vergleicht, sondern eines Romans, bei dem der/die ErzählerIn die ästhetische Distanz im Verhältnis zum/r LeserIn angreift.¹⁰⁷ „Diese [ästhetische Distanz] war im traditionellen Roman unverrückbar“¹⁰⁸, so der Philosoph. Doch nun variiere sie wie „Kameraeinstellungen des Films: bald wird der/[die] Leser[In] draußen gelassen, bald durch den Kommentar auf die Bühne, hinter die Kulissen, in den Maschinenraum geleitet.“¹⁰⁹ Schimmelpfennig betreibt diesen Distanzbruch, indem er zwischen unterschiedlichen Erzählebenen hin- und herwechselt und so die Perspektiven verschiebt.

„Der [goldene] Drache arbeitet mit den einfachen Mitteln der Ansage und der Verstellung und des ‚Vorspielens‘, aber das Ziel des Stücks ist nicht Distanz,

¹⁰³ Stegemann, *Lektionen 1. Dramaturgie*, S. 304.

¹⁰⁴ Stegemann, *Lektionen 1. Dramaturgie*, S. 304.

¹⁰⁵ Vgl. *ibid.*

¹⁰⁶ Vgl. *ibid.*

¹⁰⁷ Vgl. Adorno, Theodor W., *Noten zur Literatur*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch 2003, S. 67ff.

¹⁰⁸ *Ibid.*

¹⁰⁹ *Ibid.*

sondern das Gegenteil: Nähe. Identifikation [...]“,¹¹⁰ stellt der Dramatiker klar. Das Publikum soll den Figuren so nah wie möglich kommen.¹¹¹ Auf der Rezeptionsebene versucht Schimmelpfennig also im Sinne eines *dialektischen Theaters*¹¹² nach Brecht, zwei auf den ersten Blick gegensätzlich erscheinende Kategorien zusammenzuführen, indem seine Texte sich in einem Grenzbereich zwischen Identifikation und Distanzierung bewegen.¹¹³ Diese Kombination von gleichzeitiger Nähe und Distanz gelingt ihm, indem sich der/die RezipientIn in Schimmelpfennigs Worten wie auch Bildern verliert, zugleich jedoch seiner/ihrer selbst bewusst werden kann.¹¹⁴

Schimmelpfennig verwendet eine Spielart des Postepischen, indem er die epischen Mittel zur Darstellung komplizierter Geschichten einsetzt, die in einem geschlossenen dramatischen Kosmos nicht realisierbar wären und entfaltet eine gleichzeitige Präsenz paralleler Handlungen, Figuren und Orte.¹¹⁵ Der Autor verknüpft unterschiedliche Erzählperspektiven und -ebenen zu einem Ganzen, indem er die jeweilige Situation sowohl aus der Sicht einer oder mehrerer Figuren als auch aus der eines/einer auktorialen Erzählers/in schildert lässt. Zusätzlich treten die Figuren als KommentatorInnen ihrer Gedanken und Handlungen auf. Der spielerisch epische Zug besteht darin, dass der/die SchauspielerIn zu einer Figur wird und gleichzeitig auch immer als SchauspielerIn präsent bleibt. „Er kann nicht hinter der Figur verschwinden. Das macht die Sache transparenter, in gewisser Weise auch menschlicher“¹¹⁶, so Schimmelpfennig. Außerdem führe das parallel ablaufende Beschreiben und Ausführen von Handlungen laut Birgit Haas zu einer „ästhetischen Verdopplung“¹¹⁷, die sie mit den Verfremdungseffekten gleichsetzt, welche Brecht wiederum als distanzierendes Mittel definierte. Schimmelpfennig gestalte seine eigene Auffassung des „brechtschen

¹¹⁰ Wille, „Eine aufregende Zeit, um für das Theater zu schreiben“, S. 716.

¹¹¹ Ibid.

¹¹² Siehe Brecht, Bertolt, „Kleines Organon für das Theater“, in: *Versuche* 27/32, Heft 12, Berlin: Suhrkamp 1953.

¹¹³ Vgl. Langenheim, Jan, „Ein schönes Lied“, in: *Stück-Werk 1*, Theater der Zeit: Berlin 1997, S. 99 - 102, hier S. 102; auch Kapusta, *Personentransformation*, S. 95.

¹¹⁴ Vgl. Langenheim, „Ein schönes Lied“, S. 102.

¹¹⁵ Vgl. Stegemann, *Lektionen 1. Dramaturgie*, S. 305.

¹¹⁶ Wille, „Eine aufregende Zeit, um für das Theater zu schreiben“, S. 719.

¹¹⁷ Haas, *Plädoyer für ein dramatisches Drama*, S.197f.

„Nicht-sondern“¹¹⁸, bemerkt Haas, indem die Maske seiner Figuren gleichzeitig in eine reale und eine fiktive Figur entzweit wird: „Die Figuren erleben und kommentieren ihre Lage, werden von innen und außen zugleich gezeigt, sind Kommentator[Inn]en und Involvierte auf einmal.“¹¹⁹ Dafür benutzt der Dramatiker eine epische Figurensprache.¹²⁰ Die Figuren „formulieren ihr jeweiliges Erleben in Form einer Beschreibung und nicht – wie im dramatischen Dialog – als Mitteilung an ein Gegenüber“¹²¹, beobachtet Bernd Stegemann. Vor diesem Hintergrund wirft der Theaterwissenschaftler die Frage nach dem Adressaten des Erzählens auf: Denn im Falle einer Ansprache des Publikums müssten sich die SprecherInnen ihrer Theatersituation bewusst sein. „Genau diese reflektieren sie aber nicht. Sie vollziehen gerade nicht die von Brecht geforderte Trennung von Figur und Schauspieler[In] als erkenntnisstiftendes Moment. Sie sind obschon sie live von ihrer Situation berichten, völlig in dieser gefangen.“¹²² Sie bemerken ihr eigenes Sprechen zum Teil gar nicht und geben fortlaufend einen Bericht über ihr Inneres ab, so Stegemann. Diese postepische Methode erfülle auf diese Weise gleichermaßen eine epische und eine dramatische Funktion:

„Es lässt die Zuschauer[Innen] an einer komplizierten Seelenlage teilnehmen, so wie die dramatische Situation den verborgenen Kern der beteiligten Figuren erkennbar machen wollte. Und es zeigt dieses Innere in Form eines Berichts über sich selbst, der jedoch nicht die übliche Form eines Berichts hat.“¹²³

Demnach sind die Selbstbeschreibungen der Figuren keine Analyse der eigenen Situation; genaugenommen sind sie sich ihrer Gedanken oder Handlungen gar nicht bewusst, folgert Stegemann. Abgesehen von einigen Ausnahmen wie der wörtlichen Rede scheine ihnen das Artikulieren selbst unbewusst zu sein oder zumindest keiner besonderen Absicht zu folgen.¹²⁴ So ist dieses Sprechen weder mit dem Begriff der dramatischen Situation, noch mit den epischen Mitteln allein zu beschreiben.¹²⁵

¹¹⁸ Ibid.

¹¹⁹ Ibid.

¹²⁰ Vgl. Stegemann, *Lektionen 1. Dramaturgie*, S. 305.

¹²¹ Vgl. *ibid.*, S. 306.

¹²² Ibid.

¹²³ Ibid.

¹²⁴ Vgl. *ibid.*

¹²⁵ *Ibid.*, S. 305f.

Neben den postepischen Facetten durchdringt die Form der Narration, die ebenfalls zu einem populären Mittel der neuen Dramatik gehört, Schimmelpfennigs Schreiben: Das Theater wird zum Ort eines Erzählakts und anstelle einer szenischen Darstellung glaubt man einer Erzählung über das gebotene Bühnenwerk beizuwohnen.¹²⁶ Lehmann schreibt dieser Form, bei der das Theater zwischen ausgedehnter Narration und nur eingestreuten dialogischen Episoden hin und her wechselt mehr dem postdramatischen Theater zu:

„Da werden die Beschreibungen und das Interesse an dem eigentümlichen Akt der *persönlichen* Erinnerung/Erzählung der Akteur[Innen] zur Hauptsache. Es wird in einer Theaterform berichtet, die sich von der Episierung fiktionaler Vorgänge und vom epischen Theater, obwohl es Ähnlichkeiten zu diesen Formen aufweist, dennoch kategorial unterscheidet.“¹²⁷

Weil darin im Gegensatz zum epischen Theater Präsenz vor Repräsentation gesetzt wird, so der Theaterwissenschaftler. Das epische Theater verändert die Repräsentation der dargestellten fiktiven Vorgänge und distanziert den/die Rezipienten/in von sich, macht ihn/sie „zum[/r] Begutachter[In], zum[/r] Fachmann[/frau], zum[/r] politisch Urteilenden“¹²⁸; die *postepischen Formen der Narration* hingegen zielen auf die Akzentuierung der *persönlichen*, nicht der zeigenden Anwesenheit des/der Erzählers/in.¹²⁹ Im Vordergrund stehe somit die „selbstreferentielle Intensität dieses Kontakts“¹³⁰. Es gehe um die Nähe in der Distanz, nicht um die Distanzierung des Nahen. Lehmann beschreibt die Handlung im Theater der *postepischen Narration* als fragmentiert, mit anderen Materialien durchsetzt und nur „im Zustand des Referats erzählt, berichtet, wie beiläufig mitgeteilt“¹³¹. Die Unterbrechung des gesprochenen Dialogs breche dabei die Isolation des Bühnenvorgangs auf und bringe eine eigenständige Bühnenästhetik hervor. Schimmelpfennigs Dramaturgie lässt sich demzufolge also am treffendsten als *postepische Narration*¹³² beschreiben.

¹²⁶ Vgl. Lehmann, *Postdramatisches Theater*, S. 196.

¹²⁷ Ibid.

¹²⁸ Ibid.

¹²⁹ Vgl. *ibid.*

¹³⁰ Ibid., S. 198.

¹³¹ Ibid.

¹³² Herkenrath, „Jan Lauwer's ‚Antonius und Cleopatra‘“, S. 65f. zit. n. Lehmann, *Postdramatisches Theater*, S. 296.

2.3 Figuren und TextträgerInnen – „Was bin ich, wenn ich keine Figur bin?“

Mit den neueren Theatertexten manifestierte sich eine Perspektivverschiebung, die die *Figur* als gesicherte Kategorie verabschiedete und dazu führte, dass „eine Rollenidentität nicht mehr konstruierbar“¹³³ war, stellt Gerda Poschmann in ihrer Studie *Der nicht mehr dramatische Theatertext* fest. Es gehören vielmehr regelmäßige Wandlungen und Unbestimmtheitsstellen mit zum Bild der Figuren, aber auch die Materialität der DarstellerInnen als DarstellerInnen, so die Theaterwissenschaftlerin. Poschmann versucht dieser Entwicklung nachzukommen und schlägt vor den Begriff *Figur* durch *TextträgerIn*¹³⁴ zu ersetzen. Da er die „Funktion der Schauspieler[Innen] bezeichnet, wie sie im Theatertext entworfen ist – unabhängig davon, ob es Sprech- oder Zusatztext ist, der von [ihnen] ‚getragen‘ wird und unabhängig auch davon, ob Verlautbarungs- und Diskursinstanz in eins fallen oder getrennt sind“¹³⁵, erscheint mir die Bezeichnung *TextträgerIn* speziell bei den Texten *Der goldene Drache* sowie *Das fliegende Kind* zum Teil präziser. Denn bereits beim sogenannten Figuren- oder Personenverzeichnis des erstgenannten Theatertextes wird es problematisch von Figuren im klassischen Sinne zu sprechen, wenn es heißt:

„EIN JUNGER MANN / (Der Großvater, ein Asiat, die Kellnerin, die Grille) // EINE FRAU ÜBER SECHZIG / (Die Enkeltochter, eine Asiatin, die Ameise, der Lebensmittelhändler) // EINE JUNGE FRAU / (Der Mann mit dem gestreiften Hemd, ein Asiat mit Zahnschmerzen, der Barbiefucker) // EIN MANN ÜBER SECHZIG / (Ein junger Mann, ein Asiat, die zweite Flugbegleiterin) // EIN MANN / (Die Frau in dem Kleid, ein Asiat, die erste Flugbegleiterin)[.]“¹³⁶

Lässt man den von Poschmann eingeführten Begriff ungeachtet, stellt sich unmittelbar die Frage: Ist EIN JUNGER MANN eine Figur oder eine Regieanweisung? Diese Doppelbezeichnungen verweisen bereits darauf, dass die Figuren weniger als Subjekte einer fiktiven Welt und mehr als TrägerInnen einer

¹³³ Poschmann, *Der nicht mehr dramatische Theatertext*, S. 307.

¹³⁴ Der von Poschmann verwendete Begriff *Textträger* wurde in dieser Arbeit dem *Gender-Mainstreaming* angepasst.

¹³⁵ Poschmann, *Der nicht mehr dramatische Theatertext*, S. 307.

¹³⁶ Schimmelpfennig, *Der goldene Drache*, S. 2.

Funktion interessant sind.¹³⁷ Dasselbe gilt für den Bühnentext *Das fliegende Kind*, der folgende Angaben im Personenverzeichnis aufweist: „CHOR: / EINE FRAU UM DIE VIERZIG / EINE FRAU UM DIE FÜNFZIG / EINE FRAU UM DIE SECHZIG / EIN MANN UM DIE VIERZIG / EIN MANN UM DIE FÜNFZIG / EIN MANN UM DIE SECHZIG“¹³⁸. Die Figuren des Vaters, der Mutter, des Kindes etc. tauchen erst im Sprechtext auf und werden an dieser Stelle noch gar nicht erwähnt. Bis auf einige Ausnahmen sind die einzelnen Figuren auch keinen einzelnen SprecherInnen bzw. *TextträgerInnen* zugeordnet. Der Sprechtext ist meist narrativ und simuliert höchstens die Form eines Dialogs oder Monologs. Er wird unter den *TextträgerInnen* fast beliebig, so scheint es, aufgeteilt oder auch als chorischer Vortrag ausgewiesen. Indem also ein/e *TextträgerIn* wie im gegebenen Fall mehrere unterschiedliche Figuren skizziert, kommt es zu „Brüche[n] in der Figuration“¹³⁹. Auf diese Weise wird die Austauschbarkeit von Identitäten aufgedeckt.¹⁴⁰ Poschmann zufolge wird durch die Bezeichnung *TextträgerIn* Raum für Mehrdeutigkeit geschaffen und die Bedeutung als leeres Gefäß für mögliche Figuren mit je eigenen Geschichten betont.¹⁴¹ Hier greifen mehrere Ebenen mit stark verwischten Grenzen ineinander. Es tun sich Spielräume auf im Umgang mit SchauspielerInnen, *TextträgerInnen* und Figuren. Damit hebt Schimmelpfennig die Trennung zwischen SchauspielerIn und Rolle auf. Die DarstellerInnen sind auf der Bühne als DarstellerInnen präsent, sie agieren als *TextträgerInnen* und zeigen Figuren. Jedoch kann man in diesem Zusammenhang meist nicht von psychologisch angelegten Figuren sprechen, die etwa von SchauspielerInnen verkörpert werden, aber auch nicht allein von *TextträgerInnen*, die so eindeutig im postdramatischen Theater von z.B. Elfriede

¹³⁷ Vgl. Poschmann, *Der nicht mehr dramatische Theatertext*, S. 307.

¹³⁸ Schimmelpfennig, Roland, *Das fliegende Kind*, in: *Der goldene Drache. Stücke 2004 - 2011*, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch 2011, S. 641 - 712, hier S. 642.

¹³⁹ Poschmann, *Der nicht mehr dramatische Theatertext*, S. 308.

¹⁴⁰ Ibid.

¹⁴¹ Ibid.

Jelinek¹⁴² zu finden sind. Sie bewegen sich dazwischen. „Genau dieses Dazwischen, das In-der-Figur-Sein und Nicht-mehr-in-der-Figur-Sein“¹⁴³, wurde laut Schimmelpfennig zum zentralen Thema während der Proben.

Im Folgenden wird auf beide Bezeichnungen zurückgegriffen, da die Begriffe Figur und *TextträgerIn* für sich allein unzureichend erscheinen.

2.4 Erzähltechniken des Films und Fernsehens

„Es besteht kein Zweifel, dass moderne Dramaturgie eine Tendenz zum Episodenhaften, zur Montage, zu schnellen Szenenwechseln usw. aufweist“¹⁴⁴, bemerkt der Theaterwissenschaftler Christopher Balme und trifft mit dieser Aussage den Kern von Schimmelpfennigs Erzähldramaturgie. Der Dramatiker bedient sich nicht zuletzt als Reaktion auf die veränderte mediale Rezeptionswahrnehmung in unserer Gesellschaft solcher film- und fernsehspezifischen Erzählmittel. Schimmelpfennig selbst gibt in einem Interview an, seine Anregungen weniger aus dem Theater, sondern aus der Belletristik, Musik und aus dem Film zu beziehen.¹⁴⁵

Schimmelpfennigs Erzähltechnik der schnittartigen Szenenwechsel, parallel laufenden Handlungsstränge und sich der Logik widersetzenden Zeit- und

¹⁴² „Es gibt so viele moralische Grauwerte, geben wir es zu!, aber auf diesen Prospekten ist alles schön bunt, da sieht man zwar nicht mehr, wer Henker und wer Opfer war, aber das braucht man nicht zu sehen, das ist bloße Einteilung, die kann man jederzeit auch ändern, nehmen Sie Ihren Kuli oder Ihren Filzstift, und ändern Sie es! Sie müssen auch meine Kalibrierung nicht übernehmen, es ist egal, es ist heute egal, das weiß man ja, wer Henker und wer Opfer war [...]“ (Jelinek, Elfriede, *Rechnitz (Der Würgeengel)*, in: *Die Kontrakte des Kaufmanns. Rechnitz (Der Würgeengel). Über Tiere*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch 2009) „Ich weiß nicht, was gleitet da an mir herunter, nein, es scheint eher von unten zu kommen und sich hinaufzuarbeiten [...]. Ich schreibe, wen interessiert. Wissen Sie das geht so: Aus meinem Rohr tritt Flüssigkeit aus, es fließt auf ein weißes Blatt Papier, ich rinne aus [...]“ (Jelinek, Elfriede, *Schatten (Eurydike sagt)*, *Theater heute* Beiheft „Das Stück“, 10/2012) Für Jelinek ist es entscheidend nicht die Illusion zu erzeugen, es handele sich bei ihren SprecherInnen um Entitäten und Einheiten ihrer eigenen Orte, Zeiten oder Handlungen – sie konstituieren sich erst durch das Sprechen, sie haben kein Ich, obwohl sie oft die Ich-Form verwenden, es spricht aus ihnen, so die Autorin. „Sie sind alle Es – im freudschen Sinne.“ Roeder, Anke [Hg.], „Ich will kein Theater. Ich will ein anderes Theater“, Elfriede Jelinek im Gespräch, in: *Autorinnen. Herausforderungen an das Theater*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1989, S. 141-156, hier S. 151.

¹⁴³ Wille, „Eine aufregende Zeit, um für das Theater zu schreiben“, S. 719.

¹⁴⁴ Balme, Christopher, *Einführung in die Theaterwissenschaft*, Berlin: Erich Schmidt³ 2003, S. 156.

¹⁴⁵ Vgl. Forster, Siegfried, „Ariane Mnouchkine war für uns die Größte“, Gespräch mit Roland Schimmelpfennig *Radio France International*, 18.05.08, http://www.rfi.fr/actude/articles/101/article_53.asp [1.8.12].

Raumsprünge weist sowohl Gemeinsamkeiten mit dem Episodenfilm als auch mit der sogenannten *Zapping-Ästhetik*¹⁴⁶ auf, die von Kerstin Hausbei in Anlehnung an Hartmut Winklers Analyse *Switching/Zapping. Ein Text zum Thema und ein parallellaufendes Unterhaltungsprogramm*¹⁴⁷ auf Schimmelpfennigs Arbeit übertragen wird. Außerdem arbeitet er mit sprachlich formulierten Bildausschnitten und Nahaufnahmen sowie szenischen Stand- und Slow-Motion-Bildern. Allerdings verzichtet er absolut auf die materielle Einbeziehung visueller Medien wie Film, Video oder Fernsehen auf der Bühne und thematisiert diese auch nicht in seinen Texten, sondern beschränkt sich lediglich auf strukturelle Veränderungen am Theatertext.¹⁴⁸

2.4.1 Elemente des *Episodenfilms*

Um die Berührungspunkte von Schimmelpfennigs Erzähltechnik mit dem *Episodenfilm* aufzeigen zu können, ist eine Begriffsbestimmung dieses Genres unabdingbar. Nach der Definition des Filmwissenschaftlers Karsten Treber besteht ein Episodenfilm „aus einzelnen, zeitlich und räumlich in sich abgeschlossenen narrativen Segmenten, die auf der Handlungsebene keinen gegenseitigen Einfluss aufeinander nehmen können“¹⁴⁹. Demzufolge handelt es sich um „getrennte diegetische Räume und Kausalitäten“¹⁵⁰, so dass Ereignisse und Charaktere einer Episode nicht in Berührung mit denen einer anderen Episode kommen. Es treten also zu keiner Zeit Überschneidungen auf. Im Gegensatz dazu räumt der Filmwissenschaftler Michael Lommel bei seiner Begriffsbestimmung durchaus die Möglichkeit der gegenseitigen Einflussnahme zwischen den Episoden ein. In seinem Aufsatz „Überlegungen zur Aktualität des Episodenfilms“ notiert er, dass die relativ unabhängig entwickelten Geschichten

¹⁴⁶ Vgl. Hausbei, Kerstin, „Roland Schimmelpfennigs *Vorher/Nachher*: Zapping als Revival der Revueform?“, in: *Dramatische Transformationen. Zur gegenwärtigen Schreib- und Aufführungsstrategie im deutschsprachigen Theater*, Tigges, Stefan [Hg.], Bielefeld: transcript, 2008, S. 43 - 52.

¹⁴⁷ Siehe die Kurzanalyse Winkler, Hartmut, „Zapping. Ein Verfahren gegen den Kontext“, <http://homepages.uni-paderborn.de/winkler/zapping.html> [1.12.12]; für eine ausführliche Analyse siehe Winkler, Hartmut, *Switching/Zapping. Ein Text zum Thema und ein parallellaufendes Unterhaltungsprogramm*, Darmstadt: Häusser 1991.

¹⁴⁸ Vgl. Hausbei, „Roland Schimmelpfennigs *Vorher/Nachher*: Zapping als Revival der Revueform?“, S. 45

¹⁴⁹ Treber, Karsten, *Auf Abwegen: episodisches Erzählen im Film*, Remscheid: Gardez 2005, S. 17

¹⁵⁰ Vgl. *ibid.*

eines Episodenfilms durchaus „auf geheimnisvolle Weise“¹⁵¹ korrespondieren können.

Im Folgenden wird bei der Verwendung des Begriffs auf die erweiterte Definition von Michael Lommel zurückgegriffen. Der Filmwissenschaftler arbeitet vier *Elemente einer Typologie des Episodenfilms* heraus, die sich auch auf Schimmelpfennigs Erzählstil adäquat anwenden lassen. Es handelt sich um die Punkte *sukzessive Simultaneität, Heterotopien und Heterochronien, Multiperspektivität* sowie *Zufall und Notwendigkeit*.¹⁵² Unter *sukzessiver Simultaneität* wird eine Erzählweise verstanden, bei der gleichzeitig an verschiedenen Orten stattfindende Ereignisse durch eine *Reihung*¹⁵³ und/oder *Verschachtelung*¹⁵⁴ der Episoden präsentiert werden. Es besteht weiterhin die Möglichkeit einer Implosion der Episodendifferenz.¹⁵⁵ Durch den Wechsel zwischen den Erzählsträngen und die damit einhergehende Schnitt- und Montagetechnik entsteht ein besonderer Rhythmus. Diese Vorgehensweise der Sprünge zwischen mehreren parallel laufenden Handlungssträngen findet sich deutlich ausgeprägt in Schimmelpfennigs erzähltechnischem Repertoire wieder. Als *Heterotopien* werden nach Michel Foucault *Durchgangsorte* oder *Schwellenorte* verstanden, sogenannte „Nicht-Orte“¹⁵⁶ mit gesellschaftlicher Relevanz wie ein Theater, ein Garten oder ein Friedhof, die ein Mikrokosmos bilden und die Welt als Ganzes repräsentieren.¹⁵⁷ Lommel beschreibt sie als Orte, an denen sich Menschen zusammenfinden, „immer nur zeitweilig, um wieder auseinanderzustieben: Hotels, Flughäfen, Bahnhöfe, Einkaufszentren, Kinos etc.“¹⁵⁸ Viele Schauplätze in Roland Schimmelpfennigs Werken sind derartige *Heterotopien*: In *Der goldene Drache* ist es ein Wohnhaus mit einem

¹⁵¹ Vgl. Lommel, Michael, „Überlegungen zur Aktualität des Episodenfilms“, in: *Ephemeres Mediale Innovationen 1900/2000*, Schnell, Ralf; Schnitzel; Georg [Hg.], Bielefeld: transcript 2005, S. 123 - 138, hier S. 129.

¹⁵² Vgl. *ibid.*

¹⁵³ Ein Aufeinanderfolgen der Episoden ohne gegenseitige Unterbrechung, vgl. *ibid.*

¹⁵⁴ Ein Nebeneinander der Episoden, die sich gegenseitig unterbrechen können (siehe auch Parallelmontage), vgl. *ibid.*

¹⁵⁵ Vgl. Lommel, „Überlegungen zur Aktualität des Episodenfilms“, S. 130.

¹⁵⁶ Augé, Marc, *Orte und Nicht-Orte. Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit*, Bischoff, Michael [Ü], Frankfurt am Main: S. Fischer ² 1994, S. 110.

¹⁵⁷ Vgl. Foucault, Michel, „Andere Räume“, in: *Aisthesis: Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, Barck, Karlheinz [Hg.], Leipzig: Reclam ⁵ 1993, S. 34 - 46.

¹⁵⁸ Lommel, „Überlegungen zur Aktualität des Episodenfilms“, S. 132.

Lebensmittelladen und einem Schnellrestaurant als die Welt im Kleinen. *Das fliegende Kind* spielt zum Teil in einer Kirche, auf dem Kirchplatz sowie im Park. Darüber hinaus beschreibt der Begriff *Heterochronie* eine inhärente Zeitstruktur in Bezug auf die *Heterotopie*: „Die *Heterotopie* erreicht ihr volles Funktionieren, wenn die Menschen mit ihrer herkömmlichen Zeit brechen.“¹⁵⁹ Lommel verwendet diesen Begriff für die Beschreibung einer Verschiebung und Überlagerung verschiedener Zeitschichten im Episodenfilm.¹⁶⁰ Zwar tauchen *Heterochronien* in diesem Sinne nur vereinzelt bei Schimmelpfennig auf, dafür arbeitet er neben Vor- und Rückblenden, Zeitdehnung und -raffung mit Überlagerungen von räumlichen Ebenen sowie Verknüpfungen der Realitätsebene mit der phantastischen. *Multiperspektivität* ist eines der Elemente, die Ähnlichkeit mit der Perspektivverschiebung in Schimmelpfennigs Texten aufweist. Kontinuierlich werden darin Situationen aus unterschiedlichen Blickwinkeln neu beleuchtet. Dazu bedient sich der Autor des Mittels der Wiederholung mit dem Ziel, den ZuschauerInnen „verschiedene Identifikationsangebote“¹⁶¹ zu liefern und ihnen die Möglichkeit zu geben, Situationen abgleichen und anschließend neu bewerten zu können.¹⁶² Der Episodenfilm versucht mit der *Multiperspektivität* der Episoden zusätzlich die objektive Wahrnehmung aufzulösen.¹⁶³ *Zufall und Notwendigkeit* ist das vierte und letzte Element von Lommels *Typologie des Episodenfilms*. Dieser Punkt beinhaltet Themen wie alternative Handlungsverläufe, Zufälle und die Frage nach dem „was wäre, wenn...?“¹⁶⁴ Er thematisiert eine Weltsicht, der zufolge alles mit allem zusammenhängt. Genau diese Inhalte macht Roland Schimmelpfennig zu Leitmotiven seiner Bühnentexte. Er formuliert für seine Figuren Fragen und Aussagen wie: „Wenn ich etwas ganz anderes sein könnte, als ich bin.“¹⁶⁵ „Ich hätte wirklich gern Kinder bekommen.“¹⁶⁶ „Wenn ich mir etwas wünschen könnte.“¹⁶⁷ Wie der Episodenfilm

¹⁵⁹ Foucault, „Andere Räume“, S. 43.

¹⁶⁰ Vgl. Lommel, „Überlegungen zur Aktualität des Episodenfilms“, S. 132f.

¹⁶¹ *Ibid.*, S. 134.

¹⁶² Vgl. Forster, „Ariane Mnouchkine war für uns die Größte“.

¹⁶³ Vgl. Lommel, „Überlegungen zur Aktualität des Episodenfilms“, S. 134.

¹⁶⁴ Vgl. *ibid.*, S.135f.

¹⁶⁵ Schimmelpfennig, Roland, *Der goldene Drache*, S. 9.

¹⁶⁶ Schimmelpfennig, *Peggy Pickit sieht das Licht Gottes*, in: *Der goldene Drache. Stücke 2004 - 2011*, S. 385 - 442, hier S. 431.

¹⁶⁷ Schimmelpfennig, *Der goldene Drache*, S. 3, 9.

bedient sich auch Schimmelpfennig gerne des Konjunktivs, um auf die Bedeutung des Zufalls im menschlichen Leben aufmerksam zu machen. Abschließend soll darauf hingewiesen werden, dass auch die Geschehnisse in Schimmelpfennigs Theatertexten sich oft in Anlehnung an das Phänomen des Zufalls als unvorhergesehenes, unerklärliches Ereignis den Gesetzen der Logik widersetzen.

2.4.2 Elemente der *Zapping-Ästhetik*

Kerstin Hausbei konstatiert in Roland Schimmelpfennigs Werk „eine Vielzahl von Formexperimenten des 19. und 20. Jahrhunderts“¹⁶⁸. Die „Heterogenität von sich zum Teil widersprechenden formalen Tendenzen, der eine Heterogenität auf der Ebene der Themen und des Realitätsbezugs entspricht“¹⁶⁹ werde allerdings, so die Theaterwissenschaftlerin, durch die „Verwendung einer Einheitsprache, die Einführung einer epischen Instanz und von Leitmotiven, sowie vor allem durch das Weiterspinnen von Handlungssträngen“¹⁷⁰ abgeschwächt und als ein Ganzes zusammengehalten. Sie beschreibt drei Modelle heterogener Fügung, von denen das interessanteste im Folgenden vorgestellt wird. Es handelt sich um die vom Fernsehen inspirierte *Zapping-Ästhetik*, die bereits aus dem heimischen Wohnzimmer in die Kunst wie z.B. ins Tanztheater exportiert wurde. Als *Zapping-Phänomen* wird das ZuschauerInnenverhalten beschrieben, das die vom Fernsehen gebotenen Sinneinheiten in eine Unzahl kürzerer, autonomer Sequenzen zerteilt.¹⁷¹ Dieses Modell weist „Fragmentarisierungstendenzen“¹⁷² auf und macht aus diesem Grund das Erzählen einer ganzen Geschichte „in einer organisch sich entwickelten Handlung“¹⁷³ nicht mehr möglich, erlaubt allerdings dem Autor eine Verwertung von Geschichten und Handlungen als Material. Die *Zapping-Dramaturgie* zeichnet sich durch eben dieses „Zerstören von Kontinuität

¹⁶⁸ Hausbei, „Roland Schimmelpfennigs *Vorher/Nachher*: Zapping als Revival der Revueform?“, S. 43f.

¹⁶⁹ Ibid.

¹⁷⁰ Ibid.

¹⁷¹ Vgl. Winkler, „Zapping. Ein Verfahren gegen den Kontext“.

¹⁷² Vgl. Hausbei, „Roland Schimmelpfennigs *Vorher/Nachher*: Zapping als Revival der Revueform?“, S. 43f.

¹⁷³ Ibid.

durch Fragmentarisierung¹⁷⁴ sowie durch die „parataktische Reihung von Fragmenten aus voneinander zunächst unabhängigen Sinneinheiten“¹⁷⁵ aus. Charakteristisch für Schimmelpfennigs Theatertexte sind die Verwendung von Kurzscenes mit unterschiedlicher Länge sowie die konsequente Durchbrechung der Handlungsstränge durch einen anderen Handlungsstrang oder eine isolierte Szene.¹⁷⁶ Durch dieses Hin- und Herschalten bildet Schimmelpfennig das Produkt des *Zappings* ab, stellt einen direkten Bezug zu aktuellen ZuschauerInnengewohnheiten her und verarbeitet in seinem Schaffen die Ästhetik des Medienalltags.¹⁷⁷ Da der/die ZuschauerIn nicht als AkteurIn auftritt, ist der Dramatiker in der Lage das *Zapping* zu imitieren. Dadurch entsteht zum einen ein eigener Rhythmus und zum anderen kann Schimmelpfennig als „Organisator der möglichen Welt“¹⁷⁸ bewusst „scheinbare Zufälligkeiten“¹⁷⁹ erzeugen. Eine weitere Besonderheit des *Zapping-Phänomens* ist die „spezifische Struktur der Überraschung“¹⁸⁰, die zum Zeitpunkt des Umschaltens entsteht. Der „Zusammenprall sehr heterogener Materialien“¹⁸¹ führt zu einem ästhetischen Schock und die Dekontextualisierung von Bild und Sprechtext zu einem „Hochschellen des Informationsgehalts“¹⁸². Je heterogener dabei die Inhalte und Formen sind, desto größer die Wirkung. Diese nutzt sich jedoch durch wiederholte Rezeption der gesehenen Inhalte und durch die daraus resultierenden Wiedererkennungseffekte, die zu einer Rekontextualisierung führen, deutlich ab.¹⁸³ Der/die RezipientIn ist bei Roland Schimmelpfennig infolge derartiger überraschender thematischer und formaler Brüche gefordert und zur Aufmerksamkeit animiert, um die zusammengehörigen Sinneinheiten erkennen und wie Puzzleteile zu einem organischen Bild formieren zu können.

¹⁷⁴ Hausbei, „Roland Schimmelpfennigs *Vorher/Nachher*: Zapping als Revival der Revueform?“, S. 44f.

¹⁷⁵ Ibid.

¹⁷⁶ Vgl. *ibid.*, S. 45.

¹⁷⁷ Vgl. *ibid.*

¹⁷⁸ Ibid.

¹⁷⁹ Ibid.

¹⁸⁰ Winkler, „Zapping. Ein Verfahren gegen den Kontext“.

¹⁸¹ Ibid.

¹⁸² Hausbei, „Roland Schimmelpfennigs *Vorher/Nachher*: Zapping als Revival der Revueform?“, S. 46.

¹⁸³ Vgl. *ibid.*

3. Arbeitsmethoden des Theaterregisseurs

Roland Schimmelpfennig absolvierte in München ein Regiestudium und arbeitete als Regieassistent, bevor er sich weitgehend aus dem Theaterleben zurückzog und seinen Arbeitsschwerpunkt auf das Schreiben verlagerte. Im Jahr 1999 brachte er seinen eigenen Theatertext *Fisch um Fisch* auf die Bühne und kehrte erst 2008 als Regisseur zurück ans Theater mit den Inszenierungen von Justine del Cortes *Die Ratte* in Zürich sowie seiner Bearbeitung von *Alice im Wunderland* in Berlin. Von der breiten Theateröffentlichkeit wurde er dennoch erst 2009 wahrgenommen, als er seinen eigenen Theatertext *Der Goldene Drache* in Wien uraufführte. Zuvor galt der 2009 verstorbene Regisseur Jürgen Gosch als „Schimmelpfennig-Experte“¹⁸⁴: Er inszenierte zwischen 2000 und 2009 zehn seiner Texte.¹⁸⁵ Die meisten dieser Arbeiten waren Uraufführungen. Der Ausstatter Johannes Schütz entwarf Bühne und Kostüme. Diese langjährige Zusammenarbeit von Gosch, Schimmelpfennig und Schütz prägte den Autor Schimmelpfennig, der „durch die kollektive Arbeitserfahrung [...] zunehmend radikaler in seinen eigenen Texten Regie führt, indem er speziell mit Zeit- und Raumdimensionen und Verwandlungsformen experimentiert [...]“¹⁸⁶. *Der goldene Drache* beispielsweise ist Schimmelpfennig zufolge in der Auseinandersetzung mit Gosch entstanden.¹⁸⁷ Aber auch beim Regisseur Schimmelpfennig ist der Einfluss von Jürgen Gosch nicht zu übersehen. So bemerkte Dirk Pilz in der *Berliner Zeitung*, Schimmelpfennig inszeniere sich selbst auf „Gosch-light-Niveau“¹⁸⁸. Schimmelpfennig sieht die Situation allerdings differenzierter. An Jürgen Gosch,

¹⁸⁴ Keim, Stefan, *Plappern in der Zwischenwelt*, Deutschlandradio, 28.2.2008, <http://www.dradio.de/dkultur/sendungen/fazit/746881/> [1.12.12].

¹⁸⁵ Es handelt sich um folgende Theatertexte: *Push Up*, *Vor langer Zeit im Mai*, *Vorher/Nachher*, *Auf der Greifswalder Straße*, *Ambrosia*, *Die Frau von früher*, *Das Reich der Tiere*, *Calypso*, *Hier und Jetzt*, *Idomeneus*, vgl. Schimmelpfennig, Roland, „Ein Schwarm Vögel“, *Theater heute*, 6/2009, S. 36 - 38, hier S. 36.

¹⁸⁶ Tigges, Stefan, „In den Raum der Bilder sehen. Ästhetische Maßverhältnisse in den Spiel- und Kunsträumen von Jürgen Gosch und Johannes Schütz“, in: *Forum modernes Theater. Welt-Bild-Theater II. Bilddramaturgien: Körper, Raum, Bewegung*, Röttger, Kati [Hg.], Narr: Tübingen 2011, S. 251 - 266, hier S. 252.

¹⁸⁷ Vgl. Pilz, Dirk, „Das große Achselzucken“, *Berliner Zeitung Online*, 7.9.2009, <http://www.berliner-zeitung.de/archiv/neustart-an-der-wiener-burg---faust--als-siebenstundenqual--schimmelpfennigs-schicke-sozialkritik-das-grosse-achselzucken,10810590,10664584.html> [1.12.12].

¹⁸⁸ Ibid.

der als „Textforscher“¹⁸⁹ galt, schätzte Schimmelpfennig besonders die „äußerste, buchstabengetreue Genauigkeit“¹⁹⁰, mit der er an Theatertexte heranging. Dementsprechend bekennt Schimmelpfennig Goschs großen Einfluss auf ihn im Umgang mit Genauigkeit und mit der eigenen Freiheit, allerdings macht er auch deutlich, dass man als Autor keinen Einblick in Goschs Arbeit mit SchauspielerInnen hatte.¹⁹¹ Außerdem ist sich Schimmelpfennig sicher, dass Gosch mit *Der goldene Drache* viel weiter gegangen wäre: in Bereiche, die er selbst nicht einmal erahnen könne.¹⁹² Beim Inszenieren habe ihm ein innerer Dialog mit dem Regisseur geholfen richtige Abkürzungen auf der Bühne zu finden und ins Zentrum einer Szene zu gelangen, ohne sich an den falschen Stellen aufzuhalten. Gosch begriff den Text nicht als Material, so Schimmelpfennig, sondern als „eigenständigen, unangreifbaren Körper“¹⁹³. Er inszenierte „jedes Satzzeichen, jedes Komma, jede Pause“¹⁹⁴, nahm den Text ernst, ließ sich einerseits von ihm führen und begegnete ihm andererseits mit beispielloser Freiheit – „oft mit großem anarchischen Humor“¹⁹⁵: „Alles ist spielbar, solange es im Text vorkommt“¹⁹⁶, soll Gosch Schimmelpfennig gegenüber geäußert haben.

Diese Prinzipien im Umgang mit dem Text teilen die beiden Theatermacher. In einem Interview in der *Deutschen Bühne* macht Schimmelpfennig deutlich, dass er seine fertigen Texte so gut wie nie auf Anfrage umschreibt. Denn die Theatertexte entstünden in einem jahrelangen Prozess und es sei fraglich, ob sich jemand auf derselben Höhe der Auseinandersetzung befinde wie der Autor selbst. „Ich schreibe die Stücke nicht ohne Grund so, wie ich sie schreibe. Da bin ich

¹⁸⁹ Dössel, Christine, „Porträt Jürgen Gosch“, *Goethe-Institut e. V.*, <http://www.goethe.de/kue/the/reg/reg/ag/gos/deindex.htm> [1.12.12].

¹⁹⁰ Wille, „Eine aufregende Zeit, um für das Theater zu schreiben“, S. 718.

¹⁹¹ Vgl. Berger, Jürgen, „Nach Schmerzpunkten suchen – Gespräch mit dem Autor und Regisseur Roland Schimmelpfennig“, *Goethe-Institut e. V.*, 12.2009, <http://www.goethe.de/kue/the/tst/de5385940.htm> [1.12.12].

¹⁹² Vgl. Wildermann, „Das Ergebnis ist immer ein Kompromiss“.

¹⁹³ Schimmelpfennig, „Ein Schwarm Vögel“, S. 36f.

¹⁹⁴ Ibid.

¹⁹⁵ Ibid.

¹⁹⁶ Ibid.

inzwischen ziemlich kompromisslos¹⁹⁷, stellt der Theatermacher fest. Da ist es nur konsequent, dass die Spielfassungen der Inszenierungsbeispiele *Der goldene Drache*, *Peggy Pickit sieht das Gesicht Gottes* sowie *Das fliegende Kind* im Wiener Akademietheater kaum Textänderungen im Vergleich mit den Originalvorlagen aufweisen. Da Schimmelpfennig also dem Text eine große Bedeutung zumisst, steht dieser bei seinen Bühnenumsetzungen logischerweise auch im Zentrum. Genauso wie Gosch versucht er außerdem den Menschen in den Mittelpunkt zu rücken. Dabei legt Schimmelpfennig großes Vertrauen in seine SchauspielerInnen und konzentriert durch die Reduktion der äußeren Einflüsse die Aufmerksamkeit der ZuschauerInnen neben dem Text verschärft auf die DarstellerInnen. Schimmelpfennig würdigt das unverstellte, klare Theater von Jürgen Gosch und Johannes Schütz, das auch seinem Hauptanliegen entspricht:

„Das Theater von Gosch und Schütz ist schnörkellos, direkt, aber es nimmt sich in jedem Fall die Zeit, die der Text braucht. Es bedient keine Erwartungen, es kümmert sich keine Sekunde um das Genre, es ist frei. Es kann hart sein oder brutal oder komisch oder auch alles gleichzeitig, in jedem Fall ist es ‚einfach‘. ‚Einfach‘ im Sinne von ‚klar‘ und ‚unverstellt‘ – körperlich.“¹⁹⁸

Ein wichtiger Ausgangspunkt in der Realisierung von derart direkten Theaterformen ist das Aufbrechen von *Illusion*. Schimmelpfennig setzt diesen Aspekt genau wie Gosch durch die Offenlegung der theatralen Mittel auf der Bühne um. Dazu gehört ein spielerischer Umgang sowohl mit der Beziehung der SchauspielerInnen und Figuren zueinander, als auch mit dem Verhältnis der ZuschauerInnen zum Bühnengeschehen. Aber auch der puristische Bühnenraum mit charakteristischer Form, Farbgebung und Lichtstimmung leistet einen beachtlichen Beitrag zur Desillusionierung. Die Parallelen in der Bühnenbildgestaltung von Goschs und Schimmelpfennigs Inszenierungen ergeben sich dabei in erster Linie aus der fortgesetzten Zusammenarbeit Schimmelpfennigs mit dem Ausstatter Johannes Schütz. Dieser Umstand erschwert eine wertfreie Gegenüberstellung der Regiearbeiten von Gosch und Schimmelpfennig. Denn die Grenze zwischen den Inhalten und Formen, welche

¹⁹⁷ Baur, Detlev; Philipp, Elena, „Auf die Bühne! Wege des Dramas“, Gespräch mit Roland Schimmelpfennig und Christian Holtzhauer, *Die Deutsche Bühne*, 7/11, <http://www.die-deutsche-buehne.de/Magazin/Leseprobe/Auf%20die%20Bühne!%20Wege%20des%20Dramas/> [1.12.12]

¹⁹⁸ Schimmelpfennig, „Ein Schwarm Vögel“, S. 36f

der Handschrift des Regisseurs Gosch und solchen, die den Eigenheiten des Bühnenbildners Schütz zuzurechnen sind, lässt sich nicht genau definieren. Zumal es sich um eine langjährige Allianz handelt, bei der sich beide Seiten zwangsläufig gegenseitig beeinflussen bzw. beeinflusst haben. Im Folgenden werden mit diesem Wissen im Hintergrund Analogien, aber auch Differenzen der Regiekonzepte und des Theaterverständnisses von Gosch und Schimmelpfennig exemplarisch dargelegt.

Der Ausstatter Johannes Schütz stellt sich wie die beiden Regisseure gegen jede Form der Nachahmung von Wirklichkeit, schließt „installierte Realitäten“¹⁹⁹ konsequent aus und „operiert ästhetisch mit genau kalkulierter Künstlichkeit“²⁰⁰. Er versteht die Bühne als Raum und spricht sich für eine dreidimensionale Formung des Bühnenbildes aus.²⁰¹ Schütz entwirft *Raumbühnen* oder *Kunsträume*, die bewusst keine Illustrations-, Aktualisierungs- oder Interpretationsfunktion erfüllen.²⁰² „Die Bühnensetzungen von Johannes Schütz ermöglichen und fordern sogar vehement die Rückkehr zur Skizze und die Rückkehr zum Text“²⁰³, hält Schimmelpfennig fest. Sie organisieren durch einfache grafisch-geometrische Strukturen und die Betonung von Parallelen sowie Diagonalen die Blicke der Zuschauer[Innen] und somit das Sehen.²⁰⁴ Schütz erschafft sogenannte „Labor-Kästen“²⁰⁵:

„Der Kasten als zunächst interpretationsfreier, offener Laborraum, in dem die Schauspieler[Innen] mit dem Text leben, den Text erleben, wenn sich dessen ‚Sauerstoff‘ (Gosch) freisetzt, die Zeit mitspielt, sich für das Publikum Bilder und Räume öffnen, Räume in den Bildern entstehen und /oder die Bilder in die Räume (ein-)ziehen.“²⁰⁶

¹⁹⁹ Tigges, „In den Raum der Bilder sehen“, S. 252.

²⁰⁰ Ibid.

²⁰¹ Vgl. *ibid.*, S. 251.

²⁰² Vgl. *ibid.*, S. 252.

²⁰³ Schimmelpfennig, Roland, „Die Skizze. Roland Schimmelpfennig über die Räume von Johannes Schütz“, in: *Bühnen/Stages 2000-2007*, Schütz, Johannes [Hg.], Nürnberg: Verlag für Moderne Kunst 2008, S. 170 - 194.

²⁰⁴ Vgl. Thiele, Rita, „Zuschauen, wie die Zeit vergeht. Die Bühnenräume von Johannes Schütz“, in: *Dramatische Transformationen. Zur gegenwärtigen Schreib- und Aufführungsstrategie im deutschsprachigen Theater*, Tigges, Stefan [Hg.], Bielefeld: transcript, 2008, S. 263 - 277, hier S. 264f.

²⁰⁵ Tigges, „In den Raum der Bilder sehen“, S. 263.

²⁰⁶ Ibid.

Sie sind „optimale Laboratorien für eine Theaterarbeit, die nie die Illusion aufkommen lässt, sie bilde Leben ab“²⁰⁷, bemerkt die Dramaturgin Rita Thiele. Schütz organisiert in seinen Räumen vielmehr „komplexe Wahrnehmungs- und Darstellungsstrukturen“²⁰⁸. Auf diese Weise setzt er den Akzent auf das Theater „als Situation im hier und jetzt“²⁰⁹, weniger „als Fiktion im dort und dann“²¹⁰. Er biete mit seinen Räumen keine in sich geschlossenen Bilder, die einen Ausschnitt des Lebens oder der Wirklichkeit repräsentieren, sondern betone den „Prozess der Bearbeitung und Wahrnehmung dieser Wirklichkeit“²¹¹, so Thiele.

Der Verzicht auf Seitenwände und Plafonds, wie z.B. bei der Inszenierung *Der goldene Drache*, bewirkt dabei zusätzlich eine Reduktion der Abgeschlossenheit und lässt die Räume wie Winkel erscheinen mit je unterschiedlicher Tiefe.²¹² „Der Grad der ästhetischen Autonomie bzw. Stabilität“²¹³ wird somit gesteigert und lässt eine „noch größere Bühnenraum-Transparenz bzw. ästhetische Reduktion“²¹⁴ zu. Schütz gilt als „Meister in der Kunst des Weglassens“²¹⁵ und arbeitet in seinen oft leeren Räumen mit nur wenigen, mit Bedacht gewählten Bühnenelementen, denn er glaubt an die besondere Energie, die sowohl SpielerInnen als auch ZuschauerInnen freisetzen, wenn etwas fehle.²¹⁶

„Diese Räume haben manchmal in ihrer großen Kraft etwas von allgemeingültigen, weit übertragbaren Grundsatzserklärungen zum Verhältnis von Mensch und Sprache zum Raum und zur Zeit. Diese Räume sind manchmal wie die Fassung und das Brennglas. Sie sind mehr als vital.“²¹⁷

Sie verlangen laut Thiele eine ausgeprägte Imaginations- und Interpretationsfähigkeit von DarstellerInnen wie von ZuschauerInnen. Deswegen dienen sie als „kollektive Denk- und Imaginationsräume“²¹⁸. Rita Thiele fasst die Elemente seiner Theatersprache wie folgt zusammen:

²⁰⁷ Thiele, „Zuschauen, wie die Zeit vergeht.“, S. 263.

²⁰⁸ Ibid.

²⁰⁹ Ibid.

²¹⁰ Ibid.

²¹¹ Ibid.

²¹² Vgl. Tigges, „In den Raum der Bilder sehen“, S. 263.

²¹³ Ibid.

²¹⁴ Ibid.

²¹⁵ Thiele, „Zuschauen, wie die Zeit vergeht.“, S. 264ff.

²¹⁶ Vgl. *ibid.*

²¹⁷ Schimmelpfennig, „Ein Schwarm Vögel“, S. 36f.

²¹⁸ Thiele, „Zuschauen, wie die Zeit vergeht.“, S. 264 und 268.

„Formale Strenge und Einfachheit, Minimalismus der verwendeten Zeichen, die grafisch-geometrische Organisation des Raumes, eine starke Konzentration auf die Körper der Schauspieler[Innen], offene Umbauten und Verwandlungen, weitere Strategien zur Durchbrechung des Illusionsprinzips wie das Verbleiben der Schauspieler[Innen] im Raum auch wenn sie nicht spielen, kalkulierte Fokussierung der Zuschauer[Innen]blicke, die Zeitdramaturgie des Raums, die die Erzählzeit des Plots und die Jetztzeit der Vorstellung bewusst miteinander verkoppelt und damit die Brüche zur Lebenswirklichkeit der Zuschauer[Innen] schlägt.“²¹⁹

Schimmelpfennig und Schütz verzichten entweder weitgehend auf den Wechsel von Lichtstimmungen oder setzen diese, genauso wie musikalische Elemente – meist von SchauspielerInnen selbst erzeugt bzw. bedient –, minimalistisch und äußerst bewusst ein. Die dominierenden Farben in den drei Inszenierungen sind weiß und schwarz, Akzente werden mit den Farben rot oder blau gesetzt. Maske und Kostüme sind neutral gehalten. Genaugenommen wird auf auffällige Schminke vollkommen verzichtet. Bei den Kostümen handelt es sich meist um alltägliche Kleidung. Es herrscht weder eine Überfülle an Requisiten, noch wird damit auffällig sparsam umgegangen: Jeder Gegenstand erfüllt eine Funktion. Die anfängliche Leere und Ordnung der Bühnenbilder schwindet meist im Laufe der Vorstellung und füllt sich mit Gegenständen und/oder Kleidungsstücken. Die Vereinfachungen auf der Bühne dienen dazu, unnötige Ablenkungen der Aufmerksamkeit zu vermeiden und den Fokus deutlich auf die SchauspielerInnen und den Theatertext zu richten.

Der illusionsfreie Einsatz von Kunstblut aus Plastikflaschen oder auf der Bühne herumstehenden Wasserflaschen macht die Nähe zu Gosch deutlich. Allerdings gibt es beträchtliche Unterschiede im Umgang mit dem nackten Körper. Im Gegensatz zu Gosch wird er in Schimmelpfennigs Arbeiten fast gar nicht thematisiert. Überhaupt ist die Betonung der Körperlichkeit weniger intensiv, als es bei Gosch der Fall war. Schimmelpfennig provoziert und riskiert deutlich weniger. Seine Inszenierungen sind, wie schon seine Texte, technisch zwar einwandfrei umgesetzt, allerdings wirken sie oft zu konstruiert, weil er einem festgelegten (wenn auch leicht variierenden) Grundschema folgt. Sie erscheinen zum Teil zu glatt, zu steril und gehen keine direkte Konfrontation mit dem/der

²¹⁹ Thiele, „Zuschauen, wie die Zeit vergeht.“, S. 265

ZuschauerIn ein. Als Abgrenzung zu Gosch ist ferner wichtig anzumerken, dass dieser gemeinsam mit Johannes Schütz außer mit Kunstblut viel mit den Grundelementen Feuer, Wasser, Erde oder auch mit künstlichen Fäkalien gearbeitet hat. Es handelte sich um extremes, furchtloses Theater, das stets eine Herausforderung ans Publikum stellte und darauf abzielte, es emotional zu involvieren und – positiv oder negativ – zu bewegen. Das angelassene Saallicht diente Gosch als ein weiteres Mittel gegen die *Illusion*. Es hatte die Funktion den ZuschauerInnen ihre eigene Situation und Präsenz als solche bewusst zu machen. In Schimmelpfennigs Inszenierungen tritt zwar ebenfalls eine Wahrnehmung der eigenen Präsenz des/der Zuschauers/ein ein, allerdings schwächer. Das Saallicht bleibt dabei ausgeschaltet.

4. Das Ende der Illusion?

Wie das epische und postdramatische Theater verneint auch Schimmelpfennig das Theater als „Ort der Illusion, der Täuschung und des Betrugs“²²⁰:

„Theater ist eine direkte Kunstform. Theater ist eine Kunst, die sich bei ihrer Herstellung durch Schauspieler[Innen] zusehen lässt. Spielen und Geschichten gehören untrennbar zusammen. Etwas Schöneres gibt es für mich nicht – solange das Theater nicht anfängt, mir etwas vorzumachen.“²²¹

Auch Hans-Thies Lehmann spricht sich für ein Theater aus, das die Fiktion als solche offen zeigt und den Herstellungsprozess von Fiktionen ausstellt. Wenn das Theater Wahrheit bieten und Ernst gewinnen will, sei dies unbedingt notwendig.²²²

Ausgehend von Brechts Überzeugung, das Zeigen im Theater bewusst zu machen, entwirft Lehmann eine fünfstufige Skala zwischen dem Zeigen, das nicht auffällt und sich nicht als Zeigen enthüllt (wie es im Naturalismus der Fall ist) sowie dem Zeigen, das gegenstandslos auftritt und nur „auf sich selbst als Akt und Geste ohne sicher erkennbares Objekt“²²³ zeigt (wie z.B. im Theater von Jan Fabre).²²⁴ Wenn man versucht Schimmelpfennig auf dieser Skala einzuordnen, muss man ihn zwischen der dritten und der vierten Stufe positionieren, also zwischen dem Zeigen, das gleichberechtigt neben das Gezeigte tritt:²²⁵ „Es wird als Zeigen gezeigt und durchdringt das Gezeigte“²²⁶, was am Beispiel des epischen Theaters nach Brecht deutlich wird. Und dem Zeigen, das vor das Gezeigte tritt:²²⁷ Das Gezeigte „verliert Interesse gegenüber der Intensität und Präsenz des Zeigens bzw. des Zeigenden, der Signifikant schiebt sich vor das Signifikat. [...] Hier wird der Akt der theatralen Kommunikation dominant.“²²⁸ Auch bei der Betrachtungsweise des Zeigens befinden sich Schimmelpfennigs Theatertexte also wieder zwischen epischen und postdramatischen Formen. In seinem Theater verliert das Signifikat nicht an Bedeutung, aber auch „die bewusste Wahrnehmung des Kunstvorgangs

²²⁰ Lehmann, *Postdramatisches Theater*, S. 59.

²²¹ Schimmelpfennig, „Narratives Theater“, S. 316.

²²² Vgl. Lehmann, *Postdramatisches Theater*, S. 186.

²²³ *Ibid.*, S. 192.

²²⁴ Vgl. *ibid.*

²²⁵ Vgl. *ibid.*

²²⁶ *Ibid.*

²²⁷ Vgl. *ibid.*

²²⁸ *Ibid.*, S. 191f.

selbst, die Faszination am materiellen Prozess des Spiels, der Inszenierung, an Raum- und Zeitorganisation nicht eines fiktiven Universums, sondern der Aufführung²²⁹ stehen im Zentrum.

Lehmann plädiert für eine stärkere Gewichtung der Realität des Theaters und der AkteurInnen, ihrer Körper wie auch ihrer Ausstrahlung anstelle der Hervorhebung der illusionierten Sache. „Illusion soll zerbrochen, Theater als Theater kenntlich werden.“²³⁰ Allerdings führt er anhand von Beispielen aus der griechischen Antike, dem elisabethanischen und barocken Theater vor, dass es zu keiner Zeit eine vollkommene *Illusion* gegeben hat: Denn im antiken Athen gab es keine bühnentechnischen Wahrnehmungshilfen, bei Shakespeare war die Bühne leer und im Barock herrschte neben dem Lärm der Illusionsmaschinerien große Unaufmerksamkeit des Publikums. *Illusion* bedeutete also auch im „illusionsfreudigen“²³¹ Zeitalter nicht Täuschung. Das moderne Theater habe nach Lehmann somit nicht die perfekte *Illusion* der vergangenen Jahrhunderte zerstört, sondern sie auf eine andere Ebene verlagert.²³²

Lehmann unterscheidet drei Schichten des Begriffs *Illusion*, der nicht ausschließlich auf den Sinn von Täuschung reduziert werden darf. Es handelt sich erstens um den *Aspekt der Magie* als ein „*Staunen* über die möglichen Realitäts-Effekte“²³³. Als Zweites nennt er den *Aspekt des hellen und dunklen Eros*, mit dem er die „ästhetische und sinnliche *Identifizierung* mit der sinnlichen Intensität der realen Schauspieler[Innen] und Theaterszenen, tänzerischen Bewegungsformen und verbalen Suggestionen“²³⁴ bezeichnet. Als Drittes fügt er den *Aspekt der „Konkretisation“*²³⁵ hinzu, der aus

„[der] inhaltlichen Projektion eigener Welterfahrungen auf die vorgeführten theatralen Modelle, verbunden mit den mentalen Akten des ‚Ausfüllens der Leerstellen‘ und der Einfühlung in die dargestellten Personen, wie die Rezeptionsästhetik sie analysiert,“²³⁶ besteht.

²²⁹ Lehmann, *Postdramatisches Theater*, S. 193.

²³⁰ *Ibid.*, S.186.

²³¹ *Ibid.*, S. 190.

²³² Vgl. *ibid.*, S. 190f.

²³³ *Ibid.*, S. 191.

²³⁴ *Ibid.*

²³⁵ *Ibid.*

²³⁶ *Ibid.*

Interessant sei dabei, dass allein der letzte Aspekt den Bereich der Fiktionalität betrifft. Das heißt, die Fiktion kann sogar vollkommen verschwinden, ohne dass „jenes Erlebnis des ‚Hinüberfließens‘, der ‚Entführung‘ in das Reich des Scheins, das man leichthin als *Illusion* bezeichnet, verloren gehen müsste.“²³⁷ Die anderen beiden Schichten *Eros* und *Magie* blieben laut Lehmann auch ohne „*Konkretisation* einer fiktiven Welt“²³⁸ denkbar. Er kritisiert die weit verbreitete Einstellung, „allein in der fiktiven Illusionswelt [liege] die Kraftquelle des Theaters“²³⁹. Denn das, was man häufig mit dem Begriff *Illusion* bezeichnet, seien tatsächlich „Staunen und sinnliche Identifizierung“²⁴⁰, die auch ohne Realitätstäuschung erzeugt werden können.

„Wenn [...] ein Stück solche Haken schlägt wie *Der goldene Drache* und einen hohen Puls der Szenenwechsel vorgibt – Einsteigen, Aussteigen, permanente Rollenwechsel, ständig neue Situationen, immer am Anschlag – dann zeigt das Theater, dass es Theater ist und nichts anderes“²⁴¹,

stellt Schimmelpfennig klar. In gewisser Weise sei dies das Ende der *Illusion*, meint er weiterhin. Bezug nehmend auf Lehmanns Illusionsschichten ist es differenziert betrachtet jedoch nur das Ende der *Konkretisation*. Denn *Eros* und *Magie*, also Staunen und sinnliche Identifizierung bleiben bei Schimmelpfennig erhalten, was ohne Zweifel auch in seinem Interesse ist.

²³⁷ Lehmann, *Postdramatisches Theater*, S. 190f.

²³⁸ *Ibid.*, S. 191.

²³⁹ *Ibid.*, S. 190ff.

²⁴⁰ *Ibid.*, S. 191f.

²⁴¹ Vgl. Wille, „Eine aufregende Zeit, um für das Theater zu schreiben“, S. 717.

5. *Der goldene Drache* – Theatertext und Bühnenumsetzung

Die inhaltliche Idee für den Theatertext *Der Goldene Drache* stammt laut Roland Schimmelpfennig von einem mit ihm befreundeten Rechtsanwalt, der dem Dramatiker vorschlug über illegale Einwanderer in Deutschland zu schreiben. Da Schimmelpfennig zuvor einen Stückauftrag vom Riksteatern in Stockholm erhalten hatte, das den Wunsch nach einem ähnlich strukturierten Text wie Schimmelpfennigs frühere Theaterarbeiten *Die arabische Nacht* und *Auf der Greifswalder Straße* äußerte, orientierte er sich formal daran.²⁴² So entstand *Der goldene Drache*, der allerdings von den Schweden abgewiesen wurde. Daher übernahm Jürgen Gosch zunächst die Planung der szenischen Umsetzung, verstarb jedoch kurze Zeit später. Schließlich entschied sich Schimmelpfennig für die Uraufführung seines eigenen Bühnentextes, die am 5. Dezember 2009 im Wiener Akademietheater stattfand. Für das Werk wurde er mit dem Mülheimer DramatikerInnenpreis 2010 ausgezeichnet; die Produktion war außerdem zum Berliner Theatertreffen 2010 eingeladen.

5.1 Inhalt und Themen

Der goldene Drache ist nicht nur der Titel des Theatertextes, sondern bezeichnet im selbigen ein „Thai-China-Vietnam-Schnellrestaurant“²⁴³, das sich zusammen mit den übrigen Handlungsorten in einem Haus irgendwo in Europa befindet. Neben den asiatischen Angestellten des Restaurants beherbergt das Haus einen alten Mann, ein junges Paar, den Mann in/mit dem gestreiften Hemd und seine Frau/Freundin, die Frau in dem (roten) Kleid, den Lebensmittelhändler Hans (die Ameise) mit seiner chinesischen Sklavin (die Grille) sowie die zwei Flugbegleiterinnen Eva und Inga. „Ihre Lebensfäden hat Schimmelpfennig, dessen Welt auch in diesem Stück wieder ein Möbiusband ist, in dem alles mit allem zusammenhängt, so locker wie untrennbar verknüpft.“²⁴⁴

Die Geschichte nimmt ihren Anfang in der Küche des Restaurants *Der goldene Drache*. Dort arbeitet ein illegal eingewanderter junger Chinese, der in Europa

²⁴² Vgl. Wille, „Eine aufregende Zeit, um für das Theater zu schreiben“, S. 717.

²⁴³ Schimmelpfennig, *Der goldene Drache*, S. 2.

²⁴⁴ Wille, Franz, „Himmel und Hölle“, *Theater Heute* 11/2009, S. 6 - 11, hier S. 6f.

seine Schwester sucht. Er leidet an quälenden Zahnschmerzen. Mehrere Erzählstränge laufen parallel zueinander. Da der Chinese sich ohne Papiere nicht bei einem Arzt/einer Ärztin behandeln lassen kann, wird ihm der kariöse Zahn in der besagten Küche von seinem Onkel mit einer roten Rohrzange gezogen. Er landet unbemerkt in einem Thai-Suppenteller, kurz bevor dieser serviert wird. Ein gebrechlicher alter Mann sinnt auf dem Balkon desselben Hauses seiner Jugend nach. Seine Enkelin sucht bei ihrem Großvater Rat, weil sie von ihrem Freund ungewollt schwanger ist, was zu Konflikten in der Paarbeziehung führt. Der Mann in dem gestreiften Hemd verzweifelt und betrinkt sich in seiner Wohnung, weil seine Freundin/Frau ihn wegen eines anderen verlassen hat. Später am Abend wird er in der Wohnung des Lebensmittelhändlers Hans landen. Dieser wiederum beutet eine junge, ebenfalls illegal eingewanderte Chinesin, die Schwester des jungen Kochs, durch Zwangsprostitution aus. Dieses Verbrechen wird den RezipientInnen zunächst in Form einer Fabel, die von der Ameise und der Grille handelt, präsentiert. Die hilflose, schöne Grille sucht im Winter Unterschlupf bei der hart arbeitenden Ameise und wird am Ende an andere Ameisen vermietet. Sowohl der alte Mann, als auch der angehende Vater vergehen sich sexuell an der Grille. Sie wird Opfer ihrer unterdrückten Aggressivität, bis der verlassene Mann in dem gestreiften Hemd die Grille in der Nacht „vollkommen kaputtmacht“²⁴⁵. Zwei Flugbegleiterinnen essen nach einem langen Flug im *goldenen Drachen* zu Abend: Eva, die mit einem älteren Piloten, dem „Barbiefucker“²⁴⁶, liiert ist, denkt darüber nach, was wäre, wenn sie mit ihrem Partner die Rollen tauschen würde. Und Inga, die Freundin der Frau in dem (roten) Kleid, findet den kariösen Zahn des jungen Chinesen in ihrer Thaisuppe.

Schimmelpfennig versucht einen „Schnitt durch die Gesellschaft“²⁴⁷ zu machen und konstruiert eine Tragödie über Schicksalszusammenhänge in einer globalisierten Welt, über illegale Einwanderung, Ausbeutung, Zwangsprostitution und über die Alltäglichkeit menschlicher Beziehungen. Die „inhaltliche Verschärfung“²⁴⁸ gelingt Schimmelpfennig, indem er Menschen zeigt, die „in

²⁴⁵ Schimmelpfennig, *Der goldene Drache*, S. 11.

²⁴⁶ Ibid., S. 9.

²⁴⁷ Wille, „Eine aufregende Zeit, um für das Theater zu schreiben“, S. 724.

²⁴⁸ Schimmelpfennig, „Narratives Theater“, S. 316.

ihrer Existenz gefangen sind“²⁴⁹. Der Satz, „wenn ich mir etwas wünschen könnte“²⁵⁰, prägt den gesamten Text; er stellt die Frage nach der Identität eines Menschen, nach dem ‚was wäre, wenn...?‘ und thematisiert den Zufall, der das Leben jedes Einzelnen bestimmt.

„Was wäre, wenn ich jemand anders sein könnte, was ist, wenn ich nicht mehr sein will, was ich bin? Wenn ich mir etwas wünschen könnte – das steht über dem ganzen Stück. Formal bewegt sich das Stück in einem Mikrokosmos: Jeder hängt mit jedem zusammen, die einen sind die Kunden der anderen; man lebt letztendlich voneinander – gemeinsam unter einem Dach.“²⁵¹

Amely Haag, die Dramaturgin der Inszenierung, sieht die Besonderheit dieser Arbeit in der Art, wie der Dramatiker Phantastisches, Grauenhaftes und Weltbewegendes mitten im Alltäglichen aufblitzen lässt und dem/der Rezipienten/in seinen lakonischen, liebevollen Blick auf die Menschen offenbart. Überzeugt ist sie weiterhin von der poetischen Leichtigkeit, mit der Schimmelpfennig anhand innovativer Erzählformen die Begriffe von Zeit, Raum, Geschlecht und Herkunft in Frage stellt.²⁵²

5.2 Theatertextanalyse

Der goldene Drache ist ein Theatertext mit zwei auf den ersten Blick abgeschlossenen Haupthandlungssträngen, wenn man die Geschehnisse um den jungen Chinesen und seine Schwester, die Grille, als solche definiert. Der Chinese und seine Schwester verbluten in derselben Nacht im selben Haus, ohne sich der gegenseitigen räumlichen Nähe bewusst zu sein. Die Nebenhandlungen dienen dem Aufbau der beiden Haupthandlungsstränge rund um die Situation der beiden illegalen Einwanderer und münden letzten Endes in einer Verbindung, die durch den „fremden Zahn im eigenen Mund“²⁵³ entsteht. Somit scheint das dramatische, aristotelische Element - die Einheit der Handlung mit Anfang, Mitte und Ende - gegeben. Die Einheit der Zeit, nach Aristoteles innerhalb eines Sonnenumlaufs,

²⁴⁹ Schimmelpfennig, „Narratives Theater“, S. 316.

²⁵⁰ Schimmelpfennig, *Der goldene Drache*, S. 3.

²⁵¹ Wille, „Eine aufregende Zeit, um für das Theater zu schreiben“, S. 716.

²⁵² Vgl. Haag, Amely Joana, Presstext zur Uraufführung *Der Goldene Drache* im Akademietheater, http://www.burgtheater.at/Content.Node2/home/spielplan/event_detailansicht.at.php?eventid=960285869 2010 [1.12.12].

²⁵³ Wille, „Eine aufregende Zeit, um für das Theater zu schreiben“, S. 717.

kann man auch sofort ausmachen. *Der goldene Drache* fängt am frühen Abend im gleichnamigen asiatischen Schnellrestaurant mit dem jungen Chinesen an, der über starke Zahnschmerzen klagt, und endet in derselben Nacht nach seinem Tod mit dem Verschwinden seines kariösen Zahns in der Dunkelheit, den die Flugbegleiterin Inga in den Fluss spuckt. An diesem Abend wird auch seine Schwester sterben, deren Geschichte der Ausbeutung durch den Lebensmittelhändler Hans als eine Fabel von der Grille und der Ameise erzählt wird. Die schwierigen Lebensumstände in Europa versteckt lebender AsiatInnen werden durch die symbolische Fabel verfremdet und besonders tragisch veranschaulicht.²⁵⁴ Alle Figuren verbringen den Abend im selben Haus, da sie dort entweder wohnen oder arbeiten, man könnte die aristotelische Einheit des Ortes also ebenfalls als gegeben betrachten. Schimmelpfennig bedient sich allerdings phantastischer und fabelhafter Elemente, die es erst möglich machen, diese Einheiten scheinbar zu wahren: Wenn zum Beispiel der junge Chinese durch das Zahnloch mit seiner in China lebenden Familie spricht oder als lebloser Körper die lange Heimreise antritt. Dramatisch im klassischen Sinne ist dieser Theatertext deswegen jedoch nicht. Denn abgesehen von einigen wenigen Dialogen, wird der Text hauptsächlich von Narration und Beschreibung getragen. Der Einschub von phantastischen Textstellen in den realistischen Handlungsverlauf sowie die Kombination der unterschiedlichen Handlungsebenen und Textschichten machen diesen Theatertext zu einer Mischform aus dramatischen und nichtdramatischen Komponenten:²⁵⁵ So besteht die Schilderung der Heimreise des Chinesen aus einer Prosapassage²⁵⁶, die Fabel von der Grille und der Ameise bildet am Anfang eine eigene Handlungsebene. Daraus resultiert eine Aufhebung der linearen Zeit. Auch die Figuren lösen sich auf und werden zu Beschreibungen ihrer Selbst,²⁵⁷ wie es die folgenden zwei Textzitate deutlich machen: „Eine blutjunge Frau, keine neunzehn Jahre alt. Sie ist umwerfend jung,

²⁵⁴ Vgl. Lhotzky, Martin, „St. Martin teilt seinen Mantel, nicht sein Drama“, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 7.2.2012.

²⁵⁵ Vgl. Poschmann, *Der nicht mehr dramatische Theatertext*, S. 55f. Siehe auch Kapitel 2.1.

²⁵⁶ „Ich fälle von der Brücke ins Wasser, mein Körper taucht in den kalten Fluß, das Wasser läuft durch die Zahnücke in mich hinein, und ich schwimme nach Hause. [...] An ganz Russland, an ganz Sibirien treibe ich vorbei durch das arktische Meer, es ist eine lange Reise.“ Schimmelpfennig, *Der goldene Drache*, S. 10.

²⁵⁷ Vgl. Schimmelpfennig, „Narratives Theater“, S. 317.

und sie ist umwerfend schön.“²⁵⁸ „Ein alter Mann, graues Haar, sehr dünn, ausgemergelt, vielleicht krank [...].“²⁵⁹ „Es kommt zu einer ‚Narration ohne Erzähler[In]‘, doch der[/die] Erzähler[In] ist natürlich immer existent. Es kann ihn[/sie] nicht nicht geben“²⁶⁰, konstatiert Schimmelpfennig.

Wie bereits erwähnt, weist dieser Theatertext außerdem Berührungspunkte mit dem Episodenfilm auf. So lassen sich hier auch die vier Lommel’schen *Elemente einer Typologie des Episodenfilms* herauskristallisieren. Wie bei einem Episodenfilm werden in *Der goldene Drache* mehrere Geschichten zunächst unabhängig voneinander entwickelt, die jedoch zusammenhängen und sich schließlich kreuzen. Schimmelpfennig arbeitet mit einer sogenannten *Zopfdramaturgie*²⁶¹, um die Handlungsstränge miteinander zu verflechten. Betrachtet man die dramaturgische Struktur des Theatertextes, so kann man fünf größere Blöcke ausmachen, wobei die Übergänge nicht immer eindeutig sind. In den ersten zehn Szenen, die man als Einleitung hinsichtlich des dramaturgischen Spannungsbogens betrachten kann, wird der Status quo mit den sich abzeichnenden Konflikten dargelegt. Der Chinese ohne Papiere hat Zahnschmerzen. Den alten Mann beschäftigen die Themen des Alterns und des Todes. Der Mann in dem gestreiften Hemd fürchtet den Verlust seiner Frau und betrinkt sich. Die hungrige Grille sucht bei der Ameise Zuflucht und wird abgewiesen. Diese Ereignisse finden zur gleichen Zeit in den verschiedenen Etagen des Hauses statt und werden durch alternierende Montage gezeigt, was der *sukzessiven Simultaneität* eines Episodenfilms entspricht.²⁶² Schimmelpfennig lässt den Theatertext nach einer kurzen Situationsbeschreibung mit einem direkten Einstieg beginnen. In der kleinen, engen Küche eines asiatischen Schnellrestaurants schreit ein junger Chinese vor Zahnschmerzen, während im vorderen Restaurantbereich der normale Betrieb weitergeht. Man wird sofort mit einem Problem konfrontiert und die Lösung am Ende der Szene dargeboten: „Der

²⁵⁸ Schimmelpfennig, *Der goldene Drache*, S. 3.

²⁵⁹ *Ibid.*, S. 2.

²⁶⁰ Schimmelpfennig, „Narratives Theater“, S. 317.

²⁶¹ *Zopfdramaturgie* ist eine Verflechtung mehrerer Handlungsstränge wie Strähnen eines Zopfes. Bekannt als eine Erzählform des Fernsehens ist sie insbesondere charakteristisch für die Seriedramaturgie. Vgl. Stutterheim, Kerstin; Kaiser Silke, *Handbuch der Filmdramaturgie. Das Bauchgefühl und seine Ursachen*, Frankfurt am Main: Lang 2009, S. 204.

²⁶² Vgl. Lommel, „Überlegungen zur Aktualität des Episodenfilms“, S. 130f

Zahn muss raus.“²⁶³ Die Situation wird atmosphärisch aufgebaut. Zum einen durch das persistente Aufzählen der asiatischen Gerichte und Zutaten.²⁶⁴ Zum anderen durch die Trennung zwischen Vorne (Restaurantbereich) und Hinten (Küchenbereich). In der Küche entsteht eine Stimmung der Geschäftigkeit und Hektik (in die sich Panik mischt), die sich auf den vorderen Restaurantbereich allerdings nicht überträgt. Ohne fließenden Szenenübergang, sondern filmschnittartig wechseln mit der nächsten Szene die Stimmung wie auch das Tempo. Man befindet sich auf dem Balkon desselben Hauses, wo eine junge Frau ihrem Großvater etwas Besonderes sagen möchte. Er scheint abwesend mit der Frage beschäftigt zu sein: „Wenn ich mir etwas wünschen könnte.“²⁶⁵ In der ersten Szene wie auch im gesamten Theatertext sind Situationsbeschreibungen in postepischer Form anzutreffen. Regieanweisungen wie „Er sagt nichts.“²⁶⁶ oder „Pause.“ sind nicht als solche kenntlich gemacht und werden als Sprechtext behandelt. Es kommt zu einer „ästhetischen Verdopplung“²⁶⁷, wenn z.B. zuerst im Sprechtext des JUNGEN MANNES, der die Figur des Großvaters beschreibt und zeigt, steht: „Ich lache.“²⁶⁸ Unmittelbar darauf folgt die kursiv gesetzte Regieanweisung: „Er lacht oder lächelt.“²⁶⁹ Die zu sprechende Replik der FRAU ÜBER SECHZIG lautet: „Du lachst.“²⁷⁰ Die Handlung wird also sowohl doppelt beschrieben als auch ausgeführt, was zu einem Verfremdungseffekt führt.²⁷¹ Die Verbindung zur ersten Szene wird durch die Essensbestellung aus dem Schnellrestaurant *Der goldene Drachen* auf dem Tisch aufgebaut. Man ist wieder in der Hektik der asiatischen Restaurantküche bei dem schreienden jungen Chinesen. Sein Zahnproblem gewinnt mit der neuen Information, dass er kein Geld und keine Papiere hat an Ernsthaftigkeit. An dieser Stelle tritt das Motiv der illegalen Einwanderung zum ersten Mal in den Vordergrund und erhebt eine Banalität wie die eines Zahnschmerzes zu einem schwerwiegenden, existenziellen

²⁶³ Schimmelpfennig, *Der goldene Drache*, S. 2.

²⁶⁴ „Nummer 83: Pat Thai Gai: gebratene Reisbandnudeln mit Ei, Gemüse, Hühnerfleisch und pikanter Erdnuß-Sauce, mittelscharf.“ Ibid.

²⁶⁵ Ibid., S. 3.

²⁶⁶ Ibid., S. 2.

²⁶⁷ Siehe Haas, *Plädoyer für ein dramatisches Drama*, S.197f.

²⁶⁸ Schimmelpfennig, *Der goldene Drache*, S. 3.

²⁶⁹ Ibid.

²⁷⁰ Ibid.

²⁷¹ Vgl. Haas, *Plädoyer für ein dramatisches Drama*, S. 197f.

Problem. Unmittelbar folgt der Sprung in die Wohnung des Mannes in dem gestreiften Hemd, der sich mit einer nahenden Trennung von seiner Lebenspartnerin auseinandersetzen versucht. Auch hier taucht wieder ein im Konjunktiv formulierter Wunsch auf, der auf den Zufall und auf die Möglichkeit eines alternativen Lebensverlaufs hindeutet (bei Lommel unter *Zufall und Notwendigkeit* thematisiert): „Ich wünschte mir, sie hätte ihn nie kennengelernt.“²⁷² Anschließend erfährt man in der fünften Szene, welche Information die junge Frau, die mit ihrem Freund im Dachgeschoss desselben Hauses wohnt, ihrem Großvater eigentlich mitteilen wollte: Sie bekommt ein Kind, das sie aber nicht haben will. Nach einer erneuten Szene in der Restaurantküche serviert Schimmelpfennig in der siebten Szene die von ihm zur „modernen Menschentragödie“²⁷³ umgewandelte Tierfabel von Jean de La Fontaine über die Grille und die Ameise. Die Grille musizierte den ganzen Sommer, während die Ameise hart arbeitete und Vorräte für den Winter sammelte. Als der Winter einbricht, kommt die Grille zur Ameise und bittet sie um Essen. Die poetische Sprache und der Rhythmus der Fabel heben sich stark vom restlichen Text ab.

In den darauffolgenden acht Kurzscenes gibt es eine Steigerung im Verlauf der Konflikte: Die Zahnschmerzen verschlimmern sich und in der Küche werden Vorbereitungen zum Ziehen des Zahns mittels einer roten Rohrzange getroffen. Die junge Frau scheitert bei dem Versuch, ihren Freund bezüglich der Schwangerschaft positiv zu stimmen. Der alte Mann versinkt immer mehr ins Grübeln über das Alter. Der Mann in dem gestreiften Hemd und seine Frau treffen aufeinander. Die Ameise sucht nach Fähigkeiten und Fertigkeiten der Grille, die sie als Gegenleistung für Unterkunft und Verpflegung erbringen soll. Mit der fortwährenden Unterbrechung der Handlungsstränge sowie der Verwendung von unterschiedlich langen Szenen, entsteht eine *Zapping-Ästhetik* und daran anknüpfend ein veränderter, schneller Rhythmus.²⁷⁴

²⁷² Schimmelpfennig, *Der goldene Drache*, S. 3.

²⁷³ Stadelmaier, Gerhard, „Was man den Zahn der Zeiten heißt“, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 7.9.2009.

²⁷⁴ Vgl. Hausbei, Kerstin, „Roland Schimmelpfennigs Vorher/Nachher: Zapping als Revival der Revueform?“, S. 45ff.

Der Höhepunkt des dramaturgischen Spannungsbogens lässt sich ab der neunzehnten Szene ausmachen. An dieser Stelle erfährt man, dass die Grille von der Ameise zur Prostitution gezwungen wird und später sowohl vom alten als auch vom jungen Mann schwer misshandelt wird. Es findet also eine Überlagerung der realen Ebene mit der phantastischen statt. Auch die Sprache dieser Textschicht, die sich beachtlich vom Rest des Textes abhebt, ändert sich – sie wird ordinär und provokant. Poetische Textpassagen, wie „sie fiedelte tagaus tagein, und die Ameise arbeitete und arbeitete, [...] während das Lied der Grille über das Feld wehte“²⁷⁵, gehen in Sätze mit vulgärer Wortwahl über: „Die Ameisen sind scharf auf die Grille. [...] Für die Ameisen ist die Grille eine geile Schlampe. [...] Sie ficken sie durch, oft eine nach der anderen.“²⁷⁶ Ferner beinhaltet dieser Handlungsstrang eine Art *Heterochronie*, wie sie Lommel als ein Element seiner *Typologie des Episodenfilms* definierte. Die Zeitschichten werden unterschiedlich übereinander gelegt: Die Zeit in der Fabel verläuft schneller als im übrigen Text, die Zeitorientierung der Grille dagegen ist gänzlich aus dem Gleichgewicht geraten.²⁷⁷ In diesem Abschnitt liegt auch der Höhepunkt des Paar-Konflikts, wenn der junge Mann bekennt, dass er seine Freundin seit der Schwangerschaft abstoßend findet und sie nicht anfassen kann. Als *Textträger* formuliert EIN MANN ÜBER SECHZIG: „Wahrscheinlich behandelte er die Grille so, wie er am liebsten seine schwangere Frau behandelt hätte.“²⁷⁸ Die Zahnproblematik des jungen Chinesen erreicht ebenfalls eine Klimax: Der Zahn wird mit einer Rohrzange herausgebrochen, was schwerwiegende Folgen (starke Blutung und Tod) nach sich zieht. Der Mann in dem gestreiften Hemd wird nach einer letzten, verletzenden Aussprache endgültig von seiner Frau/Freundin verlassen und stürmt verzweifelt aus der Wohnung, um beim Lebensmittelhändler Hans mehr Alkohol zu kaufen. Dies kann als Auslöser für sein darauffolgendes Vergehen an der Asiatin gewertet werden. Anhand dieser Episode lässt sich in Anlehnung an die Lommel'sche Typologie *Multiperspektivität* aufzeigen: Die

²⁷⁵ Schimmelpfennig, *Der goldene Drache*, S. 4f.

²⁷⁶ Ibid.

²⁷⁷ „Sie wartet und wartet, aber sie hat das Gefühl für die Zeit verloren, seitdem sie die Sonne nicht mehr sehen kann, sie kann nicht sagen wie lange sie schon hier ist. Manchmal denkt sie: Vielleicht ist der Winter längst vorbei. Vielleicht ist draußen längst wieder Sommer.“ Ibid., S. 7.

²⁷⁸ Ibid., S. 8.

Umstände der Trennung werden hier sowohl aus der Perspektive der Frau geschildert als auch aus der des Mannes. „Ich hatte nie vor, deswegen meinen Mann zu verlassen, nie. [...] Plötzlich kam mir das mit dem anderen viel größer vor als alles, was mein Mann und ich je erlebt hatten. Alles verblasste“²⁷⁹, erklärt die Frau, während sie in der Wohnung auf seine Rückkehr wartet. Zuvor hat der Mann bereits allein in der Wohnung verzweifelt den Wunsch geäußert, seine Partnerin hätte den Neuen nie kennengelernt. Dennoch sagt er ihr im Gespräch, dass es für einen Neuanfang zu spät sei. Zwischendurch wird zusätzlich aus auktorialer Perspektive der Anfang der Beziehung mit Anschaffungen für eine gemeinsame Zukunft geschildert.²⁸⁰ Auf diese Weise bietet Schimmelpfennig dem/r Rezipienten/in verschiedene Identifikationsmöglichkeiten an.²⁸¹

In der 22. Szene, fast in der Mitte des Theatertextes, wird das Tempo plötzlich gedrosselt, während der kariöse Zahn des Chinesen durch die Luft „fliegt und fliegt - fliegt und fliegt“²⁸². Die Zeit scheint in diesem Moment stillzustehen. Der Zahn landet schließlich unbemerkt in der Thaisuppe, kurz bevor diese der Flugbegleiterin Inga serviert wird. Der Zahn dient als Motiv, als Übergang: Er verknüpft somit Hinten und Vorne, – die heiße, winzige Küche und den repräsentativen Kundenbereich, – Asien und Europa.

Zwischen den Szenen 25 und 27 beginnt sich der vorletzte Textabschnitt abzuzeichnen. Man nähert sich immer mehr der unabwendbaren Katastrophe: Die Blutung des Chinesen kann nicht gestoppt werden, die junge Frau entscheidet sich gegen das Kind, die Grille erwägt einen Ausbruch und der Mann in dem gestreiften Hemd nähert sich dem Tatort, der Wohnung des Lebensmittelhändlers Hans, wo er immer mehr die Kontrolle verliert. Schließlich kommt es ab Szene 41 zur Katastrophe: Der Chinese ist verblutet und schwimmt als toter Körper zurück in seine Heimat, die Grille trifft auf den betrunkenen Mann in dem gestreiften Hemd und wird von ihm „vollkommen kaputt[ge]macht“²⁸³. Hier verschmilzt die

²⁷⁹ Schimmelpfennig, *Der goldene Drache*, S. 6.

²⁸⁰ „Das meiste hier sind gemeinsame Einkäufe [...]. Die Ausflüge an den Wochenenden in die Möbel- und Geschirrabteilungen der Kaufhäuser, in der Anfangszeit, da hatten sie noch nicht so viel, da fehlte noch alles, wir brauchen einen Flaschenöffner, [...] wie findest du diese Stehlampe [...]“ Ibid., S. 4.

²⁸¹ Vgl. Lommel, „Überlegungen zur Aktualität des Episodenfilms“, S. 134.

²⁸² Schimmelpfennig, *Der goldene Drache*, S. 6.

²⁸³ Ibid., S. 11.

Fabelwelt endgültig mit der realen und das, was vorher nur angedeutet wurde, wird offen ausgesprochen: Die Grille ist die junge, zierliche Schwester, die der kleine Chinese gesucht hat.

Die Frage, wie die beiden Nebenhandlungsstränge der Flugbegleiterinnen mit dem Rest zusammenhängen bleibt noch zu beantworten. Am Anfang gibt es nur einen Handlungsstrang, der die vorher bereits erwähnte Trennung zwischen Hinten und Vorne und somit auch zwischen Asien und Europa symbolisiert. Die Flugbegleiterinnen stehen aber auch gleichzeitig für die globalisierte Welt, in der zwar die räumlichen Verbindungen zwischen den Kontinenten einfacher geworden sind, gleichzeitig jedoch die Distanz der Menschen und Kulturen groß und das Interesse füreinander klein geblieben sind.

Nach dem Auffinden des kariösen Zahns in der Suppe entzweit sich die Handlung allerdings. Die dunkelhaarige Flugbegleiterin Eva verlässt aufgebracht wie angeekelt das Restaurant und macht sich keine weiteren nennenswerten Gedanken über den Zahnfund. Sie wird deshalb wieder isoliert betrachtet. Die durch den Zahn hergestellte Verbindung zwischen den gegensätzlichen Welten bricht unmittelbar wieder ab. Eva verbringt den restlichen Abend mit ihrem Freund, einem älteren Piloten, den sie „Barbiefucker“²⁸⁴ nennt. Es ist ein Wort, das unmittelbar hervorstechen und irritieren soll, was es auch eindeutig tut. Dieser Effekt wird durch häufige Wiederholungen bewusst gesteigert. Allein in der 43. Kurzszene fällt der Ausdruck fünf Mal: drei davon in zwei hintereinander folgenden Sätzen.²⁸⁵ Die befremdliche Wortschöpfung wird im Text sogar thematisiert: „Ich weiß, dass das ein blödes Wort ist, Barbiefucker, und ich weiß nicht warum ich nicht aufhöre, ihn so zu nennen“²⁸⁶, meint DER MANN ÜBER SECHZIG und spricht in der Ich-Form als Stewardess. In diesem Handlungsstrang lässt sich eine Parallele zum alten Mann herstellen, denn die dunkelhaarige Flugbegleiterin beschäftigt der Altersunterschied zu ihrem Freund. Sie spürt das Alter, wenn sie seinen Körper berührt und fragt sich, was er dabei empfindet, wenn er ihren jungen Körper anfasst.²⁸⁷ Sie ist unzufrieden mit ihrem

²⁸⁴ Schimmelpfennig, *Der goldene Drache*, S. 9.

²⁸⁵ „Wenn ich nicht mehr die Flugbegleiterin und die Geliebte des Barbiefuckers wäre. Und wenn der Barbiefucker nicht mehr der Barbiefucker wäre.“ Ibid.

²⁸⁶ Ibid.

²⁸⁷ Vgl. ibid.

Leben als „Geliebte des Barbiefuckers“²⁸⁸ und „hübsche Flugbegleiterin, die [...] in einer dröhnenden Röhre 33000 Fuß über dem Meeresspiegel das Essen“²⁸⁹ austrägt. Sie formuliert: „Wenn ich etwas ganz anderes sein könnte, als ich bin. Wenn ich etwas ganz anderes sein könnte, als ich sein muss. Ein anderer Mensch. [...] Wenn ich mir etwas wünschen könnte.“²⁹⁰ Die Stewardess stellt sich vor, wie es wäre, wenn sie mit dem Piloten tauschen könnte. Dieser Wunsch thematisiert den Zufall, der das Leben und die Identitäten bestimmt.

Im Gegensatz dazu steht der parallel verlaufende Handlungsstrang der blonden Flugbegleiterin Inga, der Tiefen eröffnet und Überraschungen birgt. Die Frau, die schon während des Fluges meinte, im Atlantischen Ozean ein Boot mit Flüchtlingen gesichtet zu haben, entwickelt eine kuriose Faszination für den Zahn und nimmt ihn mit in ihre Wohnung. Sie vergisst einen Abend lang alles um sich herum und konzentriert ihre Aufmerksamkeit ausschließlich auf den Zahn. Sie denkt darüber nach, wie er in die Suppe gekommen ist, wem er gehört haben mag und welche Schmerzen er dem Menschen verursacht haben muss. Hier erfüllt der fremde Zahn seine Funktion als Verbindungsglied, insbesondere dann, als Inga ihn in den Mund nimmt. Diese Handlung hat etwas abstoßendes, gleichermaßen aber auch intimes; sie macht die Figur der blonden Flugbegleiterin interessanter, tiefgründiger und wirft Fragen auf. Auffällig ist weiterhin, dass mit diesem Handlungsstrang auch der Theatertext endet. Die blonde Stewardess trifft in derselben Nacht die Asiaten aus dem Schnellrestaurant *Der goldene Drache* auf der Straße, nachdem diese die Leiche des jungen Chinesen von der Brücke in den Fluss geworfen haben. Nach einer freundlichen Begrüßung trennen sich jedoch ihre Wege wieder und die Flugbegleiterin Inga spuckt den Zahn ins dunkle Wasser eben jenes Flusses. „Der Zahn ist weg. Als ob er nie dagewesen wäre.“²⁹¹ Ob die Verbindung zwischen den Welten damit auch vorerst „in der Dunkelheit verschwindet“, bleibt offen.

²⁸⁸ Schimmelpfennig, *Der goldene Drache*, S. 9.

²⁸⁹ Ibid.

²⁹⁰ Ibid.

²⁹¹ Ibid., S. 11.

5.3 Umsetzung des Theatertextes *Der goldene Drache* auf der Bühne



Abb. 1: Falk Rockstroh u. Johann Adam Oest
(Flugbegleiterinnen Inga u. Eva),
Der goldene Drache, Akademietheater
© Reinhard Werner, Burgtheater

Die Umsetzung des Theatertextes *Der goldene Drache* auf der Bühne des Akademietheaters in der Regie von Roland Schimmelpfennig erfolgt konsequent nah am Originaltext. Abgesehen von eingefügten Erleichterungen im Sprechtext wie einem zusätzlichen ‚ja‘, ‚na‘ oder ‚und‘ sowie einer stellenweisen Reduktion der Zutatenliste der Gerichte gibt es keine nennenswerten Änderungen oder Streichungen am Text. Nur mit den wenigen kursiv gesetzten Regieanweisungen ist der Regisseur etwas freier umgegangen: Trotz Bühnenanweisung brät die Frau keine Nudeln, rührt nicht in einem Wok und es zischt nicht;²⁹² hin und wieder werden auch ‚Pausen‘ in Kursivschrift von den SchauspielerInnen laut ausgesprochen. Die Inszenierung verfügt über ein hohes Tempo. Der/die ZuschauerIn bekommt 48 präzise ineinander geschnittene Kurzszenen als Momentaufnahmen aus dem Haus.²⁹³ Fünf SchauspielerInnen fungieren dabei als fünf *TextträgerInnen* und bringen insgesamt 18 Figuren auf die Bühne. Der Text wird zum Teil ‚getragen‘,²⁹⁴ zum Teil werden die Figuren aber auch verkörpert oder bloß beschrieben. Viele Männerrollen werden von Frauen und viele Frauenrollen von Männern übernommen. Auch alt und jung werden bei diesem Bühnenwerk umgekehrt. EIN JUNGER MANN, in diesem Fall Philipp Hauß, spielt den Großvater, wobei Barbara Petritsch, EINE FRAU ÜBER SECHZIG,

²⁹² Schimmelpfennig, *Der goldene Drache*, S. 1.

²⁹³ Vgl. Wille, „Himmel und Hölle“, S. 6f.

²⁹⁴ Vgl. Poschmann, *Der nicht mehr dramatische Theatertext*, S. 307.

dessen blutjunge Enkeltochter darstellt. Diese Umkehrungen stellen die Begriffe des Geschlechts sowie des Alters in Frage und entfalten erst durch die szenische Umsetzung ihre volle Wirkung. Neben der Intensität und Körperlichkeit entstehen komödiantische Momente, wenn Johan Adam Oest (EIN MANN ÜBER SECHZIG) beispielsweise von zwei jungen Leuten in ihrer gemeinsamen Dachwohnung erzählt und zwischen den Worten „ihr Freund“²⁹⁵ und „der junge Mann“²⁹⁶ eine bewusste Pause einlegt, in der er seinen Oberkörper entblößt. Oder wenn Barbara Petritsch von der blutjungen Frau spricht und dabei ihre nackte Schulter zeigt.

„Diskontinuität und Zerstückelung von Ereignissen“²⁹⁷ durchzieht das gesamte Bühnenwerk. Szenen und Handlungsmomente werden fortwährend unterbrochen. Sätze werden nicht vollendet. Nummern der Gerichte aus der Speisekarte des Restaurants werden immer wieder in den Raum gerufen, woraufhin eine genaue Aufzählung der Zutaten erfolgt. Alle SchauspielerInnen befinden sich durchgehend auf der Bühne, ziehen sich zu der hinteren Wand zurück, um auf ihren Einsatz zu warten und asiatische Klänge mit Gong oder Klangschalen zu erzeugen. Die DarstellerInnen tauschen auf offener Bühne ihre Kleider, wechseln als *TextträgerInnen* zwischen den Figuren und nehmen entsprechende Haltungen ein. Dabei wird nach einer „genau durchkalkulierten Rollenwechselchoreographie“²⁹⁸ verfahren. Bestimmte Kostümteile wie ein gestreiftes Hemd, ein Seidenhalstuch oder ein rotes Kleid kennzeichnen präzise die jeweilige Figur, sodass es zu keiner Verwechslung kommen kann. Die Übergänge zwischen den Szenen sind sehr abrupt und wirken wie Filmschnitte. Der/die jeweilige SchauspielerIn „fällt in die Szene und bricht mit einem kurzen ‚Pause‘ oder auch ohne wieder ab“²⁹⁹, um daraufhin auf seine/ihre Position an der Wand zurückzukehren oder aber mit einem schnellen Griff Hemd, Requisit, die Rolle, Haltungen und Figuren zu wechseln.³⁰⁰ „Sie [die AkteurInnen] klicken sich an

²⁹⁵ Schimmelpfennig, *Der golden Drache*, S. 3.

²⁹⁶ Ibid.

²⁹⁷ Sedlmayr, Ulrike, „Theater im Medienzeitalter. Eine Untersuchung der Intermedialität und experimentellen Dramaturgie in Roland Schimmelpfennigs Werk“, Dipl., *Universität Wien* 2007, S. 45.

²⁹⁸ Wille, „Himmel und Hölle“, S. 6f.

²⁹⁹ Ibid.

³⁰⁰ Vgl. *ibid.*

und aus wie die Lichtschalter, alle paar Sätze ein harter Bruch, ein schneller Wechsel, dazwischen ein erzählender Satz, eine kurze Ortsbeschreibung.³⁰¹ Die SchauspielerInnen beschreiben als *TextträgerInnen* Situationen, kommentieren mit neutraler Erzählstimme und aufrechter Körperhaltung zum Publikum gewandt ihre Handlungen. Sie steigen aber auch plötzlich mit entsprechender Haltung in eine Rolle ein, passen ihre Stimmlage und Mimik an. Sie rezitieren Szenenanweisungen und vollziehen sie daraufhin. Barbara Petritsch zum Beispiel spricht nach vorne mit einer sachlichen Stimme: „Die Ameise fragt die Grille, was sie so kann. Ob sie irgendwas Besonderes kann.“³⁰² Daraufhin dreht sie sich zu Philipp Hauß, verzieht das Gesicht zu einer unangenehmen Fratze und spricht mit einer tiefen, rauen und abfälligen Stimme: „Was kannst du denn? Tanzen, aha.“³⁰³ Christiane von Poelnitz (EINE JUNGE FRAU) gibt als *Textträgerin* neutral die Beschreibung einer Figur wieder: „Der Mann in dem gestreiften Hemd: Vielleicht Ende Dreißig, hat schon etwas zuviel getrunken.“³⁰⁴ Dann berichtet sie vom Handlungsort: „Er sitzt allein in seiner Wohnung am Küchentisch.“³⁰⁵ Sie kommentiert seine Sprechweise: „ein bisschen grob. Etwas verzweifelt“³⁰⁶. Sie kennt und benennt aber auch seine Gedanken: „Seine Freundin hat ihn verlassen [...] und jetzt hofft er, dass sie zurückkommt.“³⁰⁷ Die SchauspielerIn kündigt seine Handlung an: „Dabei gieße ich mir etwas Bier über die Hose“³⁰⁸, um sie unmittelbar darauf auszuführen. Aus dem nacheinander ablaufenden Beschreiben und Darstellen von Situationen und Handlungen resultiert eine „ästhetische Verdopplung“³⁰⁹ mit ihrem distanzierenden Effekt. Durch das Spiel auf der Bühne wird ferner das humoristische Potential entfaltet, wenn der nüchternen Ansage die tatsächliche Handlung folgt und das Bier über die Hose läuft. Auch anders herum funktioniert es ausgezeichnet, also erst die Handlung und dann die Ansage zu platzieren. Die Schauspielerin tritt absichtlich nach einer Bierdose und

³⁰¹ Wille, „Himmel und Hölle“, S. 6f.

³⁰² Schimmelpfennig, *Der golden Drache*, S. 5.

³⁰³ Ibid.

³⁰⁴ Ibid., S. 3.

³⁰⁵ Ibid.

³⁰⁶ Ibid.

³⁰⁷ Ibid.

³⁰⁸ Ibid.

³⁰⁹ Vgl. Haas, *Plädoyer für ein dramatisches Drama*, S. 197f.

kommentiert die Handlung mit dem Satz: „Ich verschütete aus Versehen etwas Bier.“³¹⁰

5.3.1 Bühnenraum, Licht, Ausstattung



Abb. 2: Bühnenraum mit Spielfeldern, *Der goldene Drache*
Akademietheater © Reinhard Werner, Burgtheater

Das Bühnenbild von Johannes Schütz zeichnet sich durch ästhetischen Minimalismus aus. Der Bühnenraum besteht aus einer weißen Fläche mit einer weißen Rückwand und ist nach oben sowie zu beiden Seiten offen. Klare Linien heben die weißen Flächen von der schwarzen Umgebung ab. Die Bühnenrampe ragt weit in den ZuschauerInnenraum hinein und ist anfangs beinahe leer. Das Illusionsprinzip (genauer die von Lehmann definierte Schicht der *Konkretisation*³¹¹) wird durchbrochen, indem auf die Bebilderung einzelner Orte verzichtet und die Ausstattung auf einen neutralen Grundraum reduziert wird, in dem nur symbolische Attribute die jeweiligen Spielräume andeuten.³¹² Der Bühnenraum bleibt somit „interpretationsfreier, offener Laborraum“³¹³ und bietet keinen direkt definierten Handlungsort, keine spezifische Handlungssituation, sondern vielmehr eine „offene Spielwiese für die schauspielerische Improvisation“³¹⁴. An der hinteren Wand hängt ein Gong, es sind fünf Stühle und einige Requisiten aufgestellt. In einem Interview sagte Schimmelpfennig, er finde

³¹⁰ Schimmelpfennig, *Der goldene Drache*, S. 10.

³¹¹ Siehe Lehmann, *Postdramatisches Theater*, S. 191.

³¹² Vgl. Kaesbohrer, Barbara, *Die sprechenden Räume. Ästhetisches Begreifen von Bühnenbildern der Postmoderne. Eine kunstpädagogische Betrachtung*, München: Utz 2010, S. 63.

³¹³ Tigges, „In den Raum der Bilder sehen“, S. 263.

³¹⁴ Kaesbohrer, *Die sprechenden Räume*, S. 63.

„Requisitenobergaue“, bei denen die Bühne zugeschüttet werde, obwohl der Text von selbst funktioniert, besonders ärgerlich.³¹⁵ Ihm kann eine Requisitenüberfülle nicht vorgeworfen werden, denn jeder Gegenstand erfüllt eine Funktion. Durch die „ästhetische Reduktion“³¹⁶ werden lose, situative Orte nur angedeutet. Der Bühnenraum liefert, da er keiner bestimmten Figur zugeordnet werden kann, auch keine näheren Informationen zur Figurencharakterisierung.³¹⁷ Im Laufe der Vorstellung entstehen auf der Bühne kleine „Spiel-Inseln“, die die jeweiligen Handlungsorte symbolisieren (siehe Abb. 2). Dort werden bestimmte Kostümteile wie auch Requisiten auf dem Boden abgelegt und erneut aufgenommen. Diese Technik erleichtert dem/der Rezipienten/in die räumliche und inhaltliche Orientierung. „Ich weiß, dass meine Stücke mit sehr wenig Mitteln funktionieren“³¹⁸, so Schimmelpfennig. „Ich kann mich auf die Sprache verlassen und sehen, was der Text macht.“³¹⁹

Vor der Vorstellung, während sich das Publikum im ZuschauerInnenraum einfindet, tönt bereits zur Einstimmung asiatische Musik aus den Boxen und auf der Bühne ist ein Audiospieler sichtbar platziert. Die Inszenierung beginnt für den/die ZuschauerIn also in dem Moment, in dem er den Saal betritt. Einige SchauspielerInnen befinden sich bereits auf der dunklen Bühne. Mit dem Aussetzen der Musik, der vollkommenen Verdunklung des gesamten Raums und einem darauffolgenden schlagartigen Erleuchten der Bühne erheben sich die fünf SchauspielerInnen fast synchron von ihren Stühlen, eilen mit schnellen Schritten nach vorne an die Bühnenrampe und nehmen eine feste Position ein, die sie erst nach der Szene wieder verlassen. Sie stellen sich in eine Reihe auf, Christiane von Poelnitz setzt sich auf den Boden. Falk Rockstroh beginnt mit einer sanften Erzählerstimme die Situation zu beschreiben, während die Blicke aller SpielerInnen in den ZuschauerInnenraum gerichtet sind: „Fünf AsiatInnen in der winzigen Küche des Thai-China-Vietnam-Schnellrestaurants *Der goldene*

³¹⁵ Baur, „Die Dramatik der Situation“, S. 22.

³¹⁶ Tigges, „In den Raum der Bilder sehen“, S. 263.

³¹⁷ Kaesbohrer, *Die sprechenden Räume*, S. 63.

³¹⁸ Berger, „Nach Schmerzpunkten suchen – Gespräch mit dem Autor und Regisseur Roland Schimmelpfennig“.

³¹⁹ Ibid.

Drache. Früher Abend.³²⁰ Nach ihm übernimmt Christiane von Poelnitz das Wort und führt die Erzählung zunächst in derselben Stimmlage weiter. Plötzlich jedoch steigen die SchauspielerInnen in die Situation ein: Der Gestus, die Lautstärke und das Tempo verändern sich. Sie wenden sich zu der laut wimmernden, auf dem Boden vor- und rückwärts wippenden Christiane von Poelnitz, die in der Rolle des Chinesen über Zahnschmerzen klagt. Später, als der Zahn mit der roten Rohrzange gezogen wird, wechselt das Ensemble die Aufstellung. Sie positionieren sich auf der linken Bühnenseite um einen Stuhl herum, auf dem von Poelnitz als der Chineser mit dem schmerzenden Zahn mit dem Rücken zum Publikum sitzt. Die Choreographien bestehen aus festgelegten Aufstellungen, die ähnlich den *Tableaux vivant* wirken. Die SpielerInnen bewegen sich nicht frei im Raum, sondern haben fix abgesteckte Bewegungsfelder. Zum Beispiel tritt das junge Paar stets auf der rechten Bühnenseite auf, wenn die Szene in ihrer Wohnung spielt. Der Großvater bewegt sich nur auf der linken Bühnenseite. Die Stewardessen treten nicht über die Mitte der Bühne, sondern bleiben im rechten mittleren Bereich, unabhängig davon, ob sie sich im Restaurant oder in ihrer Wohnung befinden. Die Grille agiert meist in der Bühnenmitte, allerdings hat sie keinen fest definierten Bereich. Sie positioniert sich mal weiter vorne, mal weiter hinten. In einer der letzten Szenen steht sie ganz links an der Bühnenrampe.

Auffällig sind die Bewegungen der Schauspielerinnen Barbara Petritsch und Christiane von Poelnitz in der Wohnung des Lebensmittelhändlers, die laut Text mehr einem Warenlager gleicht. Man müsse ja einen Tunnel graben, bemerkt der Mann in dem gestreiften Hemd dazu. Um die Enge in der Wohnung zu symbolisieren, bewegen sich die beiden Darstellerinnen beim vermeintlichen Betreten des Raums Rücken an Rücken seitlich mit kleinen Schritten auf einem unsichtbaren schmalen Streifen. Die Stühle, auf die sie sich dann setzen, stehen weit auseinander auf einer Achse. So entsteht beim Zuschauen der Eindruck eines tunnelartigen Ganges, obwohl sich Petritsch und von Poelnitz auf offener, weitreichender Bühne befinden. Wie bei *Dogville*, dem Dogma 95-Film von Lars von Trier, gibt es auf der Bühne zwar keine Wände, Türen oder deckenhohe

³²⁰ Schimmelpfennig, *Der goldene Drache*, S. 2.

Regale – die Imaginationskraft wird jedoch durch das Spiel der AkteurInnen so stark angeregt, dass diese Elemente gar nicht nötig sind.

5.3.2 Ton/Musik

Musikalische Untermalungen werden auf der Bühne reduziert eingesetzt. Die SchauspielerInnen erzeugen vor allem mit asiatischen Klangschalen variantenreiche, weiche Töne und Melodien, die den Hintergrundton liefern. Mit dem Gong setzten sie Akzente. Diese akustischen Elemente fördern den Aufbau einer asiatischen Atmosphäre. Interessant ist weiterhin die bis auf einen leisen, fast unhörbaren Klang einer Schale beinahe vollkommene Abwesenheit von musikalischen Komponenten in den Szenen 40 und 45, obwohl im Text mehrmals ausdrücklich pointiert wird, dass in der Wohnung des Lebensmittelhändlers sehr laute Musik läuft.³²¹ „Die Musik ist so laut, es rauscht in meinen Ohren.“³²² In diesen Szenen existiert die dröhnende Musik also ausschließlich diegetisch. Allein durch die häufige Betonung der Unerträglichkeit der Musiklautstärke meint man als ZuschauerIn diese auch zu vernehmen.

Ein weiterer Effekt stellt sich ein, wenn Barbara Petritsch als Enkeltochter eine Kinderspieluhr aufzieht, um ihren Freund auf die Geburt ihres Kindes einzustimmen. Die leise, fragile Melodie liefert einen Kontrast zu den lauten, animosen Äußerungen des angehenden Vaters und unterstreicht auf diese Weise seine Aggressivität und Gnadenlosigkeit. An dieser Stelle ist die Musik diegetisch und auch für den/die ZuschauerIn hörbar.

5.3.3 Figuren und Kostüme

Schimmelpfennig gestaltet die Figuren des *goldenen Drachens* als Typen. Es liegt keine Individualisierung vor. Nur der Lebensmittelhändler Hans sowie die Flugbegleiterinnen Eva und Inga tragen Vornamen. Die übrigen Figuren werden allein durch ihr Alter, ihre Nationalität, ihren Beruf oder ein einfaches Kleidungsstück wie ein gestreiftes Hemd definiert. Ausnahmen bei der

³²¹ Vgl. „Sie hören sehr laut Musik, sehr laut [...] [,] [...] trotz des ganzen Krachs [...] [und] [...] die Musik war so laut, dass es kaum auszuhalten war.“ Schimmelpfennig, *Der goldene Drache*, S. 9f.

³²² Ibid.

Figurenbezeichnung bilden außerdem die Fabelwesen Ameise und Grille, die sich mit der Zeit in den Lebensmittelhändler Hans und die Asiatin verwandeln. Schimmelpfennig entwirft konturierte, klare, wenn auch skizzenhafte Figuren, da es ihm nicht möglich ist, die volle Komplexität der Charaktere wie z.B. des jungen Chinesen herzustellen.³²³ Er gibt diesen Anspruch auf und macht die gezeichneten Bilder bewusst angreifbar.³²⁴ Die Kostüme sind schlicht gehalten. Als Ausgangskostüm tragen alle SchauspielerInnen weiße T-Shirts und blaue Hosen (mit Ausnahme von Philipp Hauß, der keine Hose trägt sowie Barbara Petritsch, die eine schwarze Leggings an hat). Für die Darstellung der AsiatInnen binden sich die AkteurInnen mit einfachen Griffen blaue Schürzen um. Philipp Hauß trägt als ein alter Mann eine rotbraune Strickjacke und stützt sich auf einen



Abb. 3: Philipp Hauß (Großvater),
Der goldene Drache, Akademietheater
© Reinhard Werner, Burgtheater

Gehstock (siehe Abb. 3). Er nimmt eine gekrümmte Körperhaltung ein, wölbt die Lippen nach innen, als hätte er keine Zähne. Leichtes Zittern durchzieht seinen Körper, der dadurch alt und gebrechlich wirkt. Verstärkt wird dieser Effekt durch einen Hustenanfall, eine tiefe Stimme sowie eine langsame Sprechweise, die in einem direkten Gegensatz zum lebhaften, schnellen Sprechen von Barbara Petritsch als seine Enkelin steht. Nachdem Petritsch unter der blauen Schürze ein kurzes, enges, pinkfarbenes Kleid hervorgezogen und ihre Füße in sommerliche Plateauschuhe gesteckt hat, zeigt sie als junge Frau dem Publikum ihre nackte Schulter. Sie zupft immer wieder unsicher an ihrem Kleid und senkt häufig die Augen. Als junger Mann entblößt Johann Adam Oest nur seinen Oberkörper. Dabei kommt ein Nietengürtel zum Vorschein. Seine Stimme ist laut und bebend. Er redet energisch, emotional, gestikuliert wild mit seinen Armen und fasst sich ins Gesicht. Christiane von Poelnitz, als der Mann mit dem gestreiften Hemd, zieht sich selbiges über das weiße T-Shirt. Ausgestattet mit Dosenbier stellt sie sich breitbeinig auf die Bühne und greift wie beiläufig in ihren Schritt. Diese Details verleihen ihr ein maskulines Aussehen. Auch ihre Stimme klingt tief,

³²³ Vgl. Wille, „Eine aufregende Zeit, um für das Theater zu schreiben“, S. 722.

³²⁴ Vgl. *ibid.*

grob, aggressiv, aber auch verzweifelt und weinerlich. Falk Rockstroh, als die Frau in dem Kleid, hält bei der Darstellung der Figur ein feuerrotes Kleid vor seinen Körper. Mit der rechten Hand spielt er im Bauchbereich nervös mit dem Stoff. Sein Blick ist unsicher und weich. Seine Stimme ist hoch und weiblich. Er redet langsam und sehr ruhig. Als Flugbegleiterinnen begnügen sich die beiden Schauspieler Johann Adam Oest und Falk Rockstroh mit einfachen, orange-gelben Seidenhalstüchern (siehe Abb. 1). Die Körperhaltung ist gerade, ihre Bewegungen wie auch ihre Gesten sind fließend und feminin. Als Pilot setzt von Poelnitz eine Fliegerbrille auf und wirft ein Pilotensakko mit Rangabzeichen über ihren linken Arm, in der Hand hält sie dabei eine Pilotenmütze. Der Gesichtsausdruck wirkt überlegen, selbstsicher, etwas abfällig, das Lächeln leicht gelangweilt. Beim Rollentausch übergeben Christiane von Poelnitz sowie Johann Adam Oest ihre Kostümteile jeweils dem anderen und nehmen die entsprechenden Haltungen ein. Da der Rollenwechsel äußerst gut gelingt, wird auf diese Weise die Austauschbarkeit der menschlichen Identitäten demonstriert. Diese Handlung irritiert auf den ersten Blick und wirkt absurd, gleichzeitig ist sie jedoch sehr humoristisch. Bei Barbara Petritschs Verwandlung zur Ameise bzw. später zum Lebensmittelhändler behilft man sich mit einer Hornbrille und einem grauen Kittel (siehe Abb. 5). Weit auseinander stehende Beine, in den Taschen des Kittels steckende Hände und eine lockere, überlegene Körperhaltung ergänzen das Bild. Petritsch setzt einen abfälligen Blick und ein verschmitztes Lächeln auf. Ihre tiefe Stimme wirkt geringschätzig. Philipp Hauß als Grille bzw. Asiatin muss als einziger die komplette Kleidung (bis auf die Unterwäsche) wie auch seine Schuhe ablegen, um ein hauchdünnes, kurzes, weißes Seidenkleid bzw. -nachthemd überzuziehen und eine asiatische Perücke aufsetzen (siehe Abb. 4). Mit zusammengezogenen Augenbrauen und Lippen, vorne gefalteten Händen, hochgezogenen Schultern sowie zusammengedrückten Knien wirkt er ängstlich, verletzlich und hilflos. Seine Stimme wie auch sein Blick sind weich und flehend. Der vorgeführte Tanz der Grille ist abstrakt und reduziert: Philipp Hauß macht einige langsame Schritte mit ausgestrecktem Bein, hebt kurz die Arme in die Höhe und kehrt zu seiner Ausgangsposition zurück. Diese Szene zählt zu den komödiantischen Momenten der Inszenierung.

Trotz Einfachheit sind die Kostüme symbolisch aufgeladen. Am augenscheinlichsten ist dabei die Darstellung der Grille bzw. der Asiatin als unschuldiges, hilfloses und verletzlichem Wesen mit einem dünnen weißen Kleid und viel nackter Haut. Kleine Details wie rote Fußnägel und eine Rosen-Tätowierung auf der Brust heben sich auf der weißen Bühne ab und betonen die Zartheit der Figur. Interessant ist weiterhin die schwarze Perücke mit der asiatischen, mithilfe von Haarstäben hochgesteckten Frisur: Die Haarstäbe erscheinen auch als Fühler der Grille. Der Kontrast des Bluts auf dem weißen Kleid, der hellen, nackten Haut sowie der leuchtend weißen Bühne verstärkt die Symbolik der beschmutzten Reinheit und Unschuldigkeit (siehe Abb. 5).



Abb. 4: Philipp Haub
(Grille), *Der goldene Drache*,
Akademietheater
© Reinhard Werner,
Burgtheater



Abb. 5: Philipp Haub (Grille), Christiane von Poelnitz (der Mann in dem gestreiften Hemd) u. Barbara Petritsch (Ameise/Lebensmittelhändler Hans), *Der goldene Drache*, Akademietheater
© Reinhard Werner, Burgtheater

Einen weiteren farblichen Akzent auf der Bühne setzt das rote Kleid der Freundin des Mannes in dem gestreiften Hemd: die Frau als enttäuschte Liebe des Mannes, Ankündigung der Gefahr, Auslöser der Aggressionen und Unheilbringerin. Auch die rote Zange bedeutet Gefahr. Sie fordert nach ihrem Einsatz ein Todesopfer: Das Blut beschmutzt das weiße T-Shirt von Christiane von Poelnitz. Die Grundfarben der übrigen Kostüme sowie der Bühne bewegen sich auf der Farbpalette in den Bereichen schwarz, weiß, grau, dunkelblau und bilden einen matten Hintergrund, auf dem die satten Rottöne erst eindrucksvolle Kontraste erzeugen.

6. *Das fliegende Kind* – Theatertext und Bühnenumsetzung

Das fliegende Kind ist die dritte Produktion und die zweite Uraufführung am Wiener Akademietheater, bei der Roland Schimmelpfennig Regie führte. Sie fand am 4. Februar 2012 statt. Inspiriert wurde der Dramatiker durch einen realen Sankt-Martins-Umzug in Berlin, den er selbst überstürzt verlassen musste, da er zu einer Buchpräsentation in die Akademie der Künste eilte.³²⁵ Sein Taxifahrer raste mit einer derart aggressiven Fahrweise am Laternenzug sowie an Schimmelpfennigs eigenen Kindern vorbei, dass der Dramatiker einen „albtraumhaften Gedankenblitz“³²⁶ bekam: die Angst vor einer Katastrophe. Diese verarbeitete Schimmelpfennig in seinem Theatertext, dem er die Themen Natur, Stadt und Metropole zugrunde legte ebenso wie die essentielle Frage: „Wie sollen wir leben?“³²⁷ Diese Themen beschäftigten Schimmelpfennig bereits länger.³²⁸ *Das fliegende Kind* wurde zu den 37. Mülheimer Theatertagen NRW *Stücke 2012* eingeladen.

6.1 Inhalt und Themen

An einem kalten Novembertag versammeln sich Kinder und Eltern zuerst zum Gottesdienst in der Marienkirche und später auf dem Kirchplatz, um anschließend mit ihren Laternen einen Sankt-Martins-Umzug anzutreten. Den Mittelpunkt der Geschehnisse bildet eine Familie mit zwei Kindern: der Mann in dem Anzug, die Frau in dem (dunkel-) blauen Rock, der Sohn „das fliegende Kind“ und seine zweijährige Schwester. Die Frau hat ein Verhältnis mit einem der ebenfalls anwesenden Väter und tritt den Umzug in seiner Begleitung an. Die Gedanken ihres Mannes kreisen um die brasilianische Wissenschaftlerin Doktor Dolores da Silva, die an diesem Abend in der Stadt einen Vortrag hält. Allerdings interessieren ihn weniger die Inhalte des Vortrags, sondern vielmehr ein Seitensprung mit der attraktiven Brasilianerin. Sein Sohn hat zuvor ein schwarzes Matchboxauto (Mercedes GL) auf der Straße gefunden, wonach er in

³²⁵ Vgl. Lohs, Lothar, „Drama eines angekündigten Todes“, *Die Deutsche Bühne*, 2/2012, S. 20 - 22, hier S. 20.

³²⁶ Ibid.

³²⁷ Ibid.

³²⁸ Vgl. *ibid.*

regelmäßigen Abständen mit Begeisterung in seiner Jackentasche tastet. Im Zentrum des Theatertextes steht der „Moment, da man [...] [das Unglück] hätte verhindern müssen und es nicht verhindert hat.“³²⁹ Während des Umzuges ist die Mutter mit dem jüngeren Kind sowie ihrem Liebhaber beschäftigt und abgelenkt. Sie ruft ihren Mann auf seinem Mobiltelefon an, während dieser vergeblich versucht die Kontrolle über sein neues, großes, schwarzes Auto (vermutlich wie das Spielzeugauto ein SUV, da es als „zweieinhalb Tonnen Metall“³³⁰ beschrieben wird) zu gewinnen. Er benutzt es erst zum zweiten Mal. Der Mann hat es sehr eilig und fährt mit lauter Musik sowie ohne Licht los. Dann klingelt sein Telefon. Die Mutter merkt erst zu spät, dass ihr Sohn auf der Suche nach seinem Spielzeugauto aus dem Park zurück zur Straße gelaufen ist. Das Kind wird von einem Wagen ohne Licht tödlich erfasst. Bei seiner Ankunft im Hörsaal muss der Mann feststellen, dass er sich geirrt hat: An diesem Abend findet kein Vortrag statt. Nichts ahnend fährt er nach Hause und findet seine aufgelöste Frau in der Küche vor, die ihm von dem Unfall erzählt. Bei der Erwähnung des schwarzen Autos ohne Licht wird beiden klar, dass der Vater sein eigenes Kind überfahren hat. „Soweit die Fabel. Drum herum schwenkt Schimmelpfennig sein Poesie-Objektiv, mit dem er in drei Richtungen zoomt: in die Höhe, in Tiefe und in die Ferne.“³³¹ Parallel zum Haupthandlungsstrang berichten drei Lehrerinnen von monatlich verschwindenden Kindern, die nachts von einem schwarzen Wagen geholt werden. Weiterhin tauchen zwei zusätzliche sowohl räumlich als auch inhaltlich unterschiedliche Ebenen mit weiteren Figuren auf: Es handelt sich um den Mann im Glockenturm, der neunzig Meter über der Erde von einem Kirchturm aus den Laternenumzug beobachtet. Später führt er eine Unterhaltung mit dem fliegenden Kind, das kurz zuvor von seinem Vater überfahren wurde. Hierbei handelt es sich um die Verknüpfung der Realitätsebene mit der phantastischen. Außerdem kommen drei Tunnelarbeiter fünfzehn Meter unter der Erde zu Wort, die die Geschehnisse akustisch mitverfolgen. Sie philosophieren über das Kollidieren von kleinsten Teilen dieser Welt im CERN-Tunnel in der Schweiz, die Entstehung eines schwarzen Lochs und erzeugen „Angst vor dem

³²⁹ Kümmel, Peter, „Es geht nicht vorbei, es wird schlimmer“, *Die Zeit*, 9.2.2012.

³³⁰ Schimmelpfennig, *Das fliegende Kind*, S. 683.

³³¹ Kralicek, Wolfgang, „Malen nach Zahlen“, *Theater heute*, 4/2012, S. 14 - 16, hier S. 15.

großen Nichts³³². Schließlich ist da noch Doktor Dolores da Silva, die Wissenschaftlerin aus Südamerika. Sie stellt global relevante Fragen zum Thema Untergang und Zukunft nicht nur des tropischen Regenwaldes, sondern der gesamten Erde.

Konkret wird in dieser „Kompaktausgabe einer antiken Tragödie“³³³ eine Paarbeziehung und das große private Unglück, der Tod des eigenen Kindes, behandelt. „Das Leid wird untersucht, als könne es durch Beharrlichkeit gestillt werden, stattdessen breitet es sich aus“³³⁴, schreibt Peter Kümmel in der *Zeit*. Kümmel zitiert eine Wagner-Paraphrase, die ihm zufolge die Grundstimmung des Textes beschreibt: „Zum Raum wird hier der Schmerz.“³³⁵ „Der Unfall zwingt alle Beteiligten zur spielerischen Disziplin [...] [,] Schimmelpfennigs Figuren leben im Unglück, und sie leben im Ritual – als wäre äußerste Strenge nötig, um gegen die anbrandende Verzweiflung zu bestehen.“³³⁶ Der Dramatiker möchte „im Detail das Ganze zeigen, im alltäglichen Leben die Tragödie entdecken.“³³⁷ Auch bei diesem Bühnentext spielt der Zufall bzw. die Verkettung von unglücklichen Zufällen eine zentrale Rolle. Schimmelpfennig legt die „tödliche Mechanik eines schicksalhaften Räderwerks“³³⁸ frei. Allgemein geht es aber auch um das Leben in einer Metropole, um die Themen Natur und Stadt.³³⁹ Schimmelpfennig eröffnet große Themen wie Globalisierung und Umweltschutz, indem er den tropischen Regenwald wie auch den Vortrag von da Silva ins Spiel bringt. Fragmentarisch wirft er in diesem Kontext Fragen auf und versucht die Verbindung zwischen den „zehntausend Kilometer“³⁴⁰ auseinander liegenden Kontinenten herzustellen. Er lässt einen tropischen Leguan mitten in der Stadt auftauchen und wieder verschwinden. Die Liaison des Mannes in dem Anzug mit der brasilianischen Wissenschaftlerin kommt nicht zustande. Wie bei dem Text *Der goldene Drache* prallen auch hier zwei Welten aufeinander: die industrialisierte, westliche Metropole und der ursprüngliche, tropische Regenwald. Der Dramatiker hat eine

³³² Mayer, Norbert, „Kompaktausgabe einer antiken Tragödie“, *Die Presse*, 6.2.2012.

³³³ Ibid.

³³⁴ Kümmel, „Es geht nicht vorbei, es wird schlimmer“.

³³⁵ Ibid.

³³⁶ Ibid.

³³⁷ Kralicek, „Malen nach Zahlen“, S. 15.

³³⁸ Kralicek, Wolfgang, „Rabimmel, rabammel, rabumm“, *Falter*, 8.2.2012.

³³⁹ Vgl. Lohs, „Drama eines angekündigten Todes“, S. 20.

³⁴⁰ Schimmelpfennig, *Das fliegende Kind*, S. 658.

für den Text zentrale Frage formuliert: „Wie sollen wir leben?“³⁴¹ Dieses Anreißer von global relevanten Themen bleibt jedoch oberflächlich. Denn durch das „Übermaß an Artifiziellem, an gewollter Bedeutsamkeit bis ins märchenhaft Surreale hinein, durch eine an die alten Griechen gemahnende Schuldverkettung“³⁴² wirkt der Theatertext, dessen Grundstoff ein „Mikrodrama“³⁴³ um den Tod eines Kindes ist, stellenweise überladen, oberflächlich und zu gewollt konstruiert.³⁴⁴

6.2 Theatertextanalyse

Das fliegende Kind ist weniger komplex aufgebaut als *Der goldene Drache*. Der Theatertext beinhaltet einen einfachen Haupthandlungsstrang, bei dem die Familie der titelgebenden Figur im Mittelpunkt steht. Die übrigen Szenen sind fragmentarisch und enthalten keine Fabel. Sie beziehen sich zum Teil auf den Haupthandlungsstrang, sind dabei allerdings abstrakt und mehrdeutig formuliert. Die Handlung setzt an einem späten Nachmittag in der Kirche vor dem Laternenumzug ein und endet nach dem Tod des Kindes in der Morgendämmerung im Elternhaus. Sofern Schimmelpfennigs Technik der Vor- und Rückblenden ausgeklammert wird, kann man hier von einem spielerischen Umgang mit der aristotelischen Einheit der Handlung und der Zeit sprechen. Die räumlichen Sprünge von der Kirche zum Einfamilienhaus am Stadtrand, in den Regenwald, zwischen dem Tunnel unter der Erde und der Höhe des Kirchturms unterbinden allerdings eine Einheit des Ortes. Schimmelpfennig verwendet hier also eine *offene Form*³⁴⁵, die ihm erlaubt „sich nicht zwischen dem Geschichtenerzählen und der Dekonstruktion von Geschichten zu entscheiden“³⁴⁶.

Im Personenverzeichnis tauchen keine Figuren auf, sondern folgende Angaben:

„CHOR: / EINE FRAU UM DIE VIERZIG / EINE FRAU UM DIE FÜNFZIG / EINE FRAU UM DIE SECHZIG / EIN MANN UM DIE VIERZIG / EIN MANN

³⁴¹ Vgl. Lohs, „Drama eines angekündigten Todes“, S. 20.

³⁴² Weinzierl, Ulrich, „Morde, die alle begehen“, *Die Welt*, 6.2.2012.

³⁴³ Mayer, „Kompaktausgabe einer antiken Tragödie“.

³⁴⁴ Vgl. Weinzierl, „Morde, die alle begehen“.

³⁴⁵ Siehe Klotz, Volker, *Geschlossene und offene Form im Drama*, Hanser: München¹⁴ 1999.

³⁴⁶ Detje, Robin, „Bericht zur Lage der Theaterjugend“, *Die Zeit Online*, 12.12.2002, http://www.zeit.de/2002/51/Bericht_zur_Lage_der_Theaterjugend [1.12.12].

UM DIE FÜNFZIG / EIN MANN UM DIE SECHZIG³⁴⁷. Der Text ist also für sechs SchauspielerInnen ausgelegt, die als *TextträgerInnen* auftreten und ca. 16 entpersonalisierte Figuren³⁴⁸ sowie eine Kinderschar zeigen. Viele Textpassagen werden laut Bühnenanweisung im Chor gesprochen oder unter den SchauspielerInnen unterschiedlich aufgeteilt. Das individuelle Sprechen wird damit durch ein chorisches ersetzt.³⁴⁹ Es gibt aber auch einige Solopartien. Die meisten Figuren sind nicht an bestimmte SchauspielerInnen gebunden, sondern rotieren, wobei im Gegensatz zum Text *Der goldene Drache* die Geschlechter der SprecherInnen und der Figuren meist identisch sind.³⁵⁰ „Alle sechs sprechen [...] als Opfer und Täter[Innen], Betrogene und Betrüger[Innen].“³⁵¹ Roland Schimmelpfennig ist davon überzeugt, dass diese Technik des Rotierens den Text nicht nur komplizierter, sondern vor allem transparenter und in bestimmten Momenten auch komischer mache.³⁵² Interessant ist außerdem der Aspekt, dass die drei männlichen *Textträger* dieselbe Figur, also den Familienvater und die drei weiblichen *Textträgerinnen* die Mutter zu je unterschiedlichen Zeitpunkten, das heißt in drei Lebensphasen (als Vierzig-, Fünfzig- und Sechzigjährige) zeigen.³⁵³ Diese zwei Figuren bewegen sich in der Zeit voran.³⁵⁴

Schimmelpfennig verknüpft also die Vergangenheit mit der Gegenwart, indem er dieselben Figuren in drei unterschiedlichen Altersstufen koexistieren lässt.³⁵⁵ Auf diese Weise kommt es zu Überlagerungen auf der zeitlichen Ebene, die man in Anlehnung an Michael Lommels *Elemente des Episodenfilms* mit *Heterochronie* gleichsetzen kann. Überdies lassen sich bei diesem Theaterstück *Heterotopien* wie eine Kirche, ein Parkplatz oder ein Park finden.³⁵⁶

Insgesamt weist dieser Text wenig dramatische Elemente auf. Es findet verstärkt eine Auflösung der Figuren statt, die Fabel wird nicht durch das Handeln der

³⁴⁷ Schimmelpfennig, *Das fliegende Kind*, S. 642.

³⁴⁸ Es handelt sich um folgende Figuren: der Familienvater, die Mutter, ihr Liebhaber, das fliegende Kind, seine Schwester, Doktor Dolores da Silva, der Mann im Glockenturm, drei Lehrerinnen, drei Tunnelarbeiter, zwei verkleidete Väter und der Techniker.

³⁴⁹ Vgl. Kapusta, *Personentransformation*, S. 93.

³⁵⁰ Vgl. Lohs, „Drama eines angekündigten Todes“, S. 20.

³⁵¹ Mayer, „Kompaktausgabe einer antiken Tragödie“.

³⁵² Vgl. *ibid.*

³⁵³ Vgl. *ibid.*

³⁵⁴ Vgl. Kümmel, „Es geht nicht vorbei, es wird schlimmer“.

³⁵⁵ Vgl. Lohs, „Drama eines angekündigten Todes“, S. 22.

³⁵⁶ Vgl. Lommel, „Überlegungen zur Aktualität des Episodenfilms“, S. 132f.

Figuren, sondern durch Narrationen, Berichte und Kommentare vermittelt. Die wenigen Dialoge sind durch Unterbrechungen wie Wiederholungen, Lieder und Chorpässagen zerstückelt sowie entfremdet. Eine distanzierende und demonstrierende Darstellung tritt in den Vordergrund.³⁵⁷ Allerdings geht es auch bei diesem Theatertext um die Dialektik von Nähe und Distanz.³⁵⁸

Der Theatertext setzt sich aus fünf Akten und einem Epilog zusammen, wobei der erste Akt etwa die Hälfte des gesamten Textes ausmacht. Er besteht aus 23 unterschiedlich langen Einzelszenen, die wiederum zum Teil in Unterszenen gegliedert sind. Die Handlung wird nicht linear erzählt bzw. wird die lineare Abfolge immer wieder u.a. durch räumliche und zeitliche Sprünge unterbrochen, allerdings nicht auf postdramatische Weise bis zur kompletten Zerstückelung radikalisiert.³⁵⁹ „Die simultan ablaufenden Szenen werden nicht gleichzeitig, sondern sukzessive gezeigt, sodass das Dargestellte ästhetisch kommensurabel bleibt. Die Verdichtung der Wirklichkeit wird so verlangsamt und entzerrt, zugleich aber durch die surrealistischen Kunstgriffe verzerrt.“³⁶⁰

„Häufig bedeutet ein Szenenwechsel nur einen Wechsel der Perspektive, der durch den Fokus auf andere Personen zustande kommt. Dadurch werden die Ereignisse gleichsam von mehreren Seiten gezeigt: Eine [...] filmische Technik, die auf der Bühne einen distanzierenden Effekt zeitigt.“³⁶¹

Der Text beginnt mit drei „hohläugig[en], ängstlich[en], unterbezahlt[en]“³⁶² Lehrerinnen, die „fast flüsternd“³⁶³ erzählen, wie ein schwarzer Wagen ohne Licht durch die Straßen der Stadt fährt und Kinder holt. Diese drei Lehrerinnen erinnern an die drei Hexen aus Shakespeares *Macbeth*, die rätselhaft eine Katastrophe prophezeien, deren Eintreten unaufhaltsam ist. Filmschnittartig folgt die nächste Szene, in der die Ausgangssituation geschildert wird. An einem Novembernachmittag kurz vor Sonnenuntergang singen Kinder Lieder zum Fest des St. Martin. Die nächste Kurzszene besteht aus einer Vorblende: Drei Stunden

³⁵⁷ Vgl. Primavesi, „Episches Theater“, S. 90.

³⁵⁸ Vgl. Lehmann, *Postdramatisches Theater*, S. 198 und Wille, „Eine aufregende Zeit, um für das Theater zu schreiben“, S. 716.

³⁵⁹ Vgl. Haas, *Plädoyer für ein dramatisches Drama*, S. 203.

³⁶⁰ Ibid.

³⁶¹ Ibid., S. 200f.

³⁶² Schimmelpfennig, *Das fliegende Kind*, S. 643.

³⁶³ Ibid.

später weint und schreit in einem Einfamilienhaus „eine Frau um die vierzig“³⁶⁴ um ihr Kind, das „vor ihren Augen ums Leben gekommen“³⁶⁵ ist. „Erschöpft, leer, sie steht vor dem Nichts. Die Auslöschung ist vollständig.“³⁶⁶

Unmittelbar folgt ein Bruch. Man kehrt zurück zu den singenden Kindern, diesmal mit der Ortsangabe „die Marienkirche“³⁶⁷. In der darauffolgenden Szene liefert Schimmelpfennig ebenfalls ohne Überleitung ein Bild von drei Tunnelarbeitern tief unter der Erdoberfläche: Sie sind „hohläugig, dreckig, verschwitzt, unterbezahlt“³⁶⁸. Auch sie erwähnen den schwarzen Wagen, welcher bei Nacht Kinder holt, ohne jedoch das Rätsel zu lösen. Wie bei den Lehrerinnen lässt sich an dieser Stelle ein Bezug zu den *Macbeth*-Hexen herstellen; nur dass es sich um ein männliches Pendant handelt. Nach einem erneuten Szenenwechsel zwischen der festlichen Stimmung in der Kirche und den düster rätselhaften Tunnelarbeitern, wird die Handlung in der sechsten Szene weitergesponnen. Erst in dieser Szene werden die Figuren des Haupthandlungsstranges eingeführt: das Ehepaar, ihre zwei Kinder und der Liebhaber der Frau. Auch das schwarze Matchboxauto, das als Schlüsselgegenstand und Mitauslöser der nahenden Katastrophe fungiert, findet hier Erwähnung. Die Szene endet mit einer sprachlichen Bebilderung der Großstadt: „Der Fernsehturm. Die Gleise der Hochbahn. Ein Zug durchquert die Stadt. [...] Leuchtreklame auf dem Dach eines Hochhauses. Rot, gelb, grün. Die Straße, sechsspurig [...] Die Scheinwerfer der Autos“³⁶⁹. Als Kontrast wird im nächsten Textabschnitt der Regenwald beschrieben: „Feucht. Gewaltig. [...] Unter den Bäumen mit den riesigen Blättern [...] eine riesige Kathedrale voller Tiere. Leguane, Schlangen, Spinnen, der Jaguar und Trompetenvogel, das Totenkopffäffchen, Papageien, Kolibris [...]“³⁷⁰. In diesem Kontext findet der Vortrag von Doktor Dolores da Silva über die Zukunft und Untergang der Erde Erwähnung, zunächst jedoch ohne einen Bezug zur Handlung. Etwa in der Mitte des ersten Teils geht es zusätzlich hinauf in den

³⁶⁴ Schimmelpfennig, *Das fliegende Kind*, S. 645.

³⁶⁵ Ibid.

³⁶⁶ Ibid.

³⁶⁷ Ibid., S. 646.

³⁶⁸ Ibid., S. 647.

³⁶⁹ Ibid., S. 654.

³⁷⁰ Ibid., S. 654f.

Kirchturm, wo ein Mann die Stadt von oben betrachtet und meint auf der Brüstung einen tropischen Leguan entdeckt zu haben.

Mit diesen Sprüngen zwischen den unterschiedlichen Themen, Orten und Zeiten bildet Schimmelpfennig ein Produkt des *Zappings* ab.³⁷¹ Durch die Zerteilung der Sinneinheiten und die daran anknüpfende Dekontextualisierung entsteht eine spezifische Struktur der Überraschung.³⁷² Der „ästhetische Schock“³⁷³ wird durch die Gegenwirkung von sehr heterogenen Erzählformen und -rhythmen verstärkt,³⁷⁴ da sich Szenen mit ausformulierten Sätzen und klaren Inhalten mit solchen abwechseln, in denen nur Schlagwörter aneinander gereiht und die Atmosphärenbildung mit Liedtexten untermalt werden.

In Szene 14 folgen weitere Details über den Familienvater, den Mann in dem Anzug, mit Uhr und Krawatte. Er ist zwar in der Kirche anwesend, denkt jedoch an den tropischen Regenwald und die attraktive da Silva, die er zum dritten Mal in Folge bei ihrem Vortrag aufsuchen möchte. Zwischen den Szenen taucht erneut fragmentarisch „die um ihr Kind weinende Frau“³⁷⁵ auf. Diese Sequenz kündigt eine Tragödie an und nimmt wie der Titel des Theatertextes das Ende vorweg. Es geht dem Dramatiker Schimmelpfennig also nicht um die ‚Spannung auf den Ausgang‘, sondern um die ‚Spannung auf den Gang‘ der Geschichte. Die Letztere lässt sich dem epischen Theater nach Brecht zuordnen und hat die Funktion einer Ent-Spannung, die den/die Rezipienten/in zur kritischen Distanz und Reflexion in Hinsicht auf die Handlung befähigt.³⁷⁶

Ab Szene 18 wird die Szenerie vor der Kirche beschrieben und das Tempo dabei deutlich gesteigert: „Durcheinander, [...] zweihundert Kinder, oder mehr. Los, los, [...] Eltern, Lehrer, Geschwister, [...] Gedränge. [...] Stolpernde Kinder.“³⁷⁷ Zwei als Bettler verkleidete Väter musizieren, Kinder hüpfen zu Reimen wie „Zip – zippelip – zippelonica“³⁷⁸ während eine aufgewühlte Ehefrau auf ihren nervösen

³⁷¹ Vgl. Hausbei, „Roland Schimmelpfennigs *Vorher/Nachher*: Zapping als Revival der Revueform?“, S. 45.

³⁷² Vgl. *ibid.*, S. 45ff.

³⁷³ *Ibid.*, S. 46.

³⁷⁴ Vgl. *ibid.*

³⁷⁵ Schimmelpfennig, *Das fliegende Kind*, S. 663.

³⁷⁶ Vgl. Pfister, Manfred, *Das Drama*, München: Fink¹¹ 2001, S. 104.

³⁷⁷ Schimmelpfennig, *Das fliegende Kind*, S. 665.

³⁷⁸ *Ibid.*, S. 671.

Mann einredet: „Wieso musst du ausgerechnet jetzt weg“³⁷⁹. Dabei beruhigt sie ihre weinende Tochter: „Willst du die Laterne – willst du sie halten“³⁸⁰. Gleichzeitig versucht sie ihren Sohn nicht aus dem Blick zu verlieren: „Bleibst du bitte in unserer Nähe, bleibst du jetzt bitte in unserer Nähe“³⁸¹. Durch bildreiche Schlagwörter, Kinderreime und schnelle Schnitte gelingt es Roland Schimmelpfennig eine chaotische, hektische Atmosphäre zu erzeugen, die bereits beim Lesen eine grundlegende Angespanntheit transportiert. Derartige Überführungen von visuellen Szenen in narrative Sprechtexte sind wichtige, originelle Merkmale von Schimmelpfennigs Handschrift.³⁸²

Der zweite Teil, bestehend aus 17 Szenen, ist eine klare Steigerung in Richtung Katastrophe. Er beschreibt die Situation unmittelbar vor dem Unglück und endet mit dem Eintreten der prophezeiten Tragödie. Der Haupthandlungsstrang entzweit sich, weil sich der Ehemann auf dem Weg zum Vortrag von seiner Familie sowie vom Laternenumzug trennt. Folglich wird hauptsächlich zwischen den beiden Erzählsträngen Ehemann/Laternenumzug hin- und hergewechselt, wobei sich der Letztere ebenfalls kurzzeitig teilt. Dies geschieht während der Zeit, in der die Mutter ihren Sohn aus den Augen verliert. Zwischen diesen Handlungssträngen werden die Sequenzen der Tunnelarbeiter und des Mannes im Glockenturm geschaltet. So werden, wie im Episodenfilm, Ereignisse im Sinne einer Verkettung von unglücklichen Zufällen geschildert, die zur gleichen Zeit an verschiedenen Orten stattfinden und in der gemeinsamen Katastrophe münden: Die offensichtliche Überforderung des Mannes mit seinem neuen Auto und ein Beinahe-Unfall hindern ihn nicht daran ohne Licht sowie mit „ohrenbetäubender“³⁸³ Musik loszufahren. Die Lehrerinnen entspannen sich hinsichtlich der sicheren Überquerung der Straße und der Abwesenheit des schwarzen Wagens. Währenddessen bemerkt der Junge den Verlust des Spielzeugautos. Er läuft zurück zur Straße. Die Mutter ist abgelenkt. Sie trägt ihre schlafende Tochter im Arm. Außerdem würde sie gern ihren Liebhaber küssen,

³⁷⁹ Schimmelpfennig, *Das fliegende Kind*, S. 666.

³⁸⁰ *Ibid.*, S. 671.

³⁸¹ *Ibid.*

³⁸² Hausbei, „Roland Schimmelpfennigs *Vorher/Nachher*: Zapping als Revival der Revueform?“, S. 49.

³⁸³ Schimmelpfennig, *Das fliegende Kind*, S. 689.

„um dem Tod ein Schnippchen zu schlagen“³⁸⁴. Der Tod taucht hier zum wiederholten Mal auf, denn die Mutter und ihr Geliebter haben sich bereits am Anfang am Fresko *Der Totentanz* heimlich geküsst. Da die beiden einen gemeinsamen Abend verbringen möchten, soll der Ehemann die Kinder beaufsichtigen. Um ihm dies mitzuteilen, versucht die Mutter vergeblich ihren Mann auf dem Mobiltelefon zu erreichen. Als der Junge das schwarze Matchboxauto auf der Fahrbahn findet, hebt er es auf und übersieht dabei das ebenfalls schwarze Auto seines Vaters. Der Kauf des brandneuen Wagens sollte ein Geheimnis bleiben und „eine Überraschung für die ganze Familie“³⁸⁵ werden. Der tödliche Unfall gibt dieser Äußerung eine völlig neue Bedeutung. Schimmelpfennig konstruiert an dieser Stelle den Zufall: Zwei schwarze SUVs, die Miniaturausgabe des Sohnes und das riesige Fahrzeug seines Vaters, führen zum Tod des Kindes. Der Vater versucht während der Fahrt unter dem Beifahrersitz sein Mobiltelefon zu ertasten. Die Mutter dreht sich zu spät nach ihrem Sohn um. Demnach sind sowohl der Vater als auch die Mutter an dem Unfall beteiligt. Es handelt sich also um *sukzessive Simultaneität* sowie *Zufall und Notwendigkeit* nach Michael Lommel.³⁸⁶ Der Unfall als Hauptereignis findet demnach an einem gemeinsamen Ort statt. Die Situation wird aus unterschiedlichen Perspektiven gezeigt und liefert auf diese Weise verschiedene Identifikationsangebote:³⁸⁷ aus der Sicht des Vaters, der Mutter, des Kindes, von oben sowie von unten. Hier taucht auch verstärkt das filmische Mittel *Suspense*³⁸⁸ auf. Im Gegenteil zu den Figuren weiß der/die ZuschauerIn bereits, was in den nächsten Minuten passieren wird, kann jedoch in den Handlungsverlauf nicht eingreifen. Der zweite Teil endet mit einer Schreckensstarre der Mutter, nachdem sie den „Sog ins Nichts“³⁸⁹ hinter sich spürt. Im dritten Teil setzt Roland Schimmelpfennig wieder die Mittel des Phantastischen und Absurden ein, indem er eine Ebene jenseits der Wirklichkeit

³⁸⁴ Schimmelpfennig, *Das fliegende Kind*, S. 687f.

³⁸⁵ *Ibid.*, S. 680.

³⁸⁶ Vgl. Lommel, „Überlegungen zur Aktualität des Episodenfilms“, S. 130.

³⁸⁷ Vgl. *ibid.*, S. 134.

³⁸⁸ Vor allem *Suspense* im Sinne von Alfred Hitchcock. Siehe Weibel, Adrian, *Spannung bei Hitchcock. Zur Funktionsweise des auktorialen Suspense*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2008.

³⁸⁹ Schimmelpfennig, *Das fliegende Kind*, S. 691.

und Logik einführt. Diese lässt er dann mit der Realitätsebene kollidieren. Der Erzählrhythmus an dieser Stelle ist viel langsamer. In der Geschichte bleibt die Zeit vollkommen stehen. Der tote Junge bzw. das fliegende Kind sitzt nach dem Unfall auf der Brüstung des Glockenturms, dort wo zuvor der Leguan gesessen hat. Er unterhält sich mit dem Mann im Glockenturm absurderweise über den Anfang und das Ende, über die Ewigkeit und das Nichts. Derartige phantastische Ereignisse dienen Schimmelpfennig zum Spiel mit dem/der Rezipienten/in: Sie verunsichern und halten ihn/sie davon ab, den Text vordergründig identifikatorisch zu deuten.³⁹⁰ Aber auch auf der Figurenebene herrscht Irritation. Hier findet eine Interaktion eines lebenden Erwachsenen mit einem (faktisch) toten Kind statt, das allerdings dem Lebenden gegenüber geistig überlegen ist. Der Mann selbst scheint zunächst nicht zu verstehen, dass der Junge nicht mehr gerettet werden kann. Dann hofft er auf ein Wunder, das den Jungen wiederbelebt und durch alle Gefahren des Lebens ins hohe Alter begleitet, dass der Zufall sich positiv auf sein weiteres Leben auswirkt:

„Deshalb streift dich nicht der Lieferwagen, der dich übersehen hatte, [...] du lässt dich auf der Wattwanderung nicht von der Flut überraschen, [...] und dann fährst du dich nicht mit deinem ersten Wagen zu Tode, und du gerätst in keine Lawine, [...] und du stürzt nicht mit dem Flugzeug ab, weil du Glück hast [...].“³⁹¹

Schimmelpfennig greift an dieser Stelle wieder die Frage nach dem ‚was wäre wenn...?‘ auf, die vorher bereits als Subtext mitschwebte: Was wäre, wenn das Kind das Auto nicht verloren oder gar nicht erst gefunden, seine Schwester nicht geschlafen, der Vater den neuen Wagen nicht gekauft, das Licht angemacht, das Telefon nicht fallen gelassen hätte oder gar nicht erst losgefahren wäre? Die Mutter mit ihrem Liebhaber nicht dem ‚Tod ein Schnippchen‘³⁹² hätte schlagen wollen und den Mann nicht angerufen hätte etc.? Wenn nicht alles mit allem zusammenhängen würde, dann würde der Sohn vermutlich noch leben. Doch das Kind weiß es besser: „Aber so ist es ja nicht. Ich bin ja hier [...].“³⁹³ Es schwebt kurz vor dem Absturz in der Luft und beschreibt das verzerrte Gesicht seiner

³⁹⁰ Vgl. Kapusta, *Personentransformation*, S. 93.

³⁹¹ Schimmelpfennig, *Das fliegende Kind*, S. 695.

³⁹² *Ibid.*, S. 687f.

³⁹³ *Ibid.*, S. 696.

Mutter. Daraufhin schlägt sein „Kopf [...] auf die Kante des Bürgersteigs.“³⁹⁴ Diese bildliche Schilderung des Aufschlags entfaltet eine überraschende und verstörende Brutalität. Sie stellt Körperlichkeit aus. Am Ende der Szene verschwindet also die phantastische Ebene wieder, in der das Kind schwerelos in der Luft hängen konnte und wird von der realen überlagert, in der die physikalischen Gesetze wieder greifen und den Körper in die Tiefe reißen.

Der vierte Teil besteht genauso wie der dritte aus einer einzigen längeren Szene und schildert die Ankunft des Ehemanns an dem Ort des Vortrags. In seiner Phantasie endet der Abend zwar mit der Verführung der Brasilianerin, doch in Wirklichkeit findet der Vater einen leeren Hörsaal vor. Dass an diesem Tag kein Vortrag stattfindet wird ihm auch von einem Techniker bestätigt. Die Fassungslosigkeit weicht schließlich einem Amusement über die Situation. Mit dieser plötzlichen Wendung verdeutlicht Schimmelpfennig die Sinnlosigkeit der Eile und vor allem der Autofahrt, die den Tod des Kindes zur Folge hatte.

Im fünften und letzten Kapitel greift der Dramatiker dann spielerisch zu dramatischen Elementen *Anagnorisis* und *Peripetie*. Bei der Letzteren handelt es sich allerdings nicht um den durch den gesamten Handlungsaufbau hervorgerufenen Umschlag des Glücks ins Unglück. Die *Peripetie* vollzieht sich im Erzählstrang über den Ehemann bzw. vielmehr aus seiner Sicht: Zunächst amüsiert über den Verlauf des Abends (trotz oder wegen des gescheiterten Seitensprungversuchs) und berauscht von dem neuen Wagen erzählt er gut gelaunt, dass er die halbe Strecke ohne Licht gefahren sei. „Er hat in diesem Moment fast schon etwas von Ödipus“³⁹⁵, stellt Schimmelpfennig in einem Interview fest. „Er [der Vater] weiß nicht, dass er schuldig geworden ist.“³⁹⁶ Seine Stimmung schlägt radikal um, sobald er erkennt, dass es sich bei dem Wagen ohne Licht um seinen eigenen handelt. Das dreimalige Aufsagen der fast identischen Sätze von je anderen *TextträgerInnen* ermöglicht es dem/r Rezipienten/in den tragischen Moment zu überprüfen und mit jeder Wiederholung intensiver zu erfahren. Auch die häufige Wiederholung der Worte „ohne Licht“³⁹⁷

³⁹⁴ Schimmelpfennig, *Das fliegende Kind*, S. 697.

³⁹⁵ Lohs, „Drama eines angekündigten Todes“, S. 22.

³⁹⁶ Ibid.

³⁹⁷ Schimmelpfennig, *Das fliegende Kind*, S. 709.

hallt wie ein Echo nach und gewinnt mit jedem weiteren Aussprechen an Bedeutung. Das zunächst harmlos scheinende Versehen steigert sich zur Hauptursache für einen tödlichen Fehler. Indem Figuren unterschiedlicher Altersstufen (vierzig, fünfzig, sechzig) dieselben Sätze nacheinander wiederholen, wird verdeutlicht, dass Zeit nicht alle Wunden heilen kann:

„Es wird sogar schärfer und schlimmer, je länger es her ist. Es bleibt wahr, sooft man es auch als Märchen erzählt. Dennoch müssen die beiden Figuren, die sich hier in sechs Gestalten aufspalten, immer wieder zurück: in den Moment vor dem Unglück.“³⁹⁸

Der Theatertext lässt immer wieder einen „moralisierenden Impetus“³⁹⁹ durchscheinen: Stellenweise entsteht der Eindruck, der Tod des Kindes sei eine Bestrafung für den Ehebruch bzw. die ehebrecherischen Absichten der Eltern, die sich mit Lügen und alltäglichen Banalitäten aufhalten und dabei das Essentielle aus dem Blick verlieren. Die Großstadt erscheint als ein Ort voller Gefahren und ausgehöhlter Werte, an dem unschuldige Kinder fortwährend einer abstrakten Bedrohung ausgesetzt sind.⁴⁰⁰

Der Theatertext endet mit einem Epilog, in dem visuelle und akustische Eindrücke einer Stadt wiedergegeben werden. Wie ein Zoom mit der Kamera wird der Blick narrativ auf einen Kinderstiefel im Rinnstein gelenkt. Das abschließende Fazit klingt wie ein bitterböses Ende eines Märchens: „Es war einmal ein Mann, der fuhr sein eigenes Kind tot.“⁴⁰¹ Genaugenommen fasst dieser einfache Satz die gesamte Handlung des Theatertextes zusammen, die Schimmelpfennig durch die „Technik der Zerdehnung“⁴⁰², „zivilisationskritische Grundierung“⁴⁰³ und „mythologische Überhöhung“⁴⁰⁴ ausschmückt. „Roland Schimmelpfennigs Stücke wirken oft so, als werde dem Publikum ein Stück bloß erzählt – als wäre das

³⁹⁸ KümmeI, „Es geht nicht vorbei, es wird schlimmer“.

³⁹⁹ Rr [Abk.], „Totenglocken und Teilbeschleuniger“, *Oberösterreichische Nachrichten*, 6.2.2012.

⁴⁰⁰ Vgl. Krösche, Kai, „Die Suche nach der schnellen Feierabend-Katharsis“, *nachtkritik.de*, 4.2.2012, http://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=6559:das-fliegende-kind-ua-roland-schimmelpfennigs-fuehrt-seine-neueste-moralitaet-fuer-grossstaedter-am-burgtheater-auf-&catid=38:die-nachtkritik&Itemid=40 [1.12.12].

⁴⁰¹ Schimmelpfennig, *Das fliegende Kind*, S. 712.

⁴⁰² Gampert, Christian, „Der Super Gau für Eltern“, *Deutschlandradio*, 4.2.2012, <http://www.dradio.de/dkultur/sendungen/fazit/1670128/> [1.12.12].

⁴⁰³ Ibid.

⁴⁰⁴ Ibid.

Stück die Inhaltsangabe eines größeren, unaufführbaren Dramas⁴⁰⁵, bemerkt Peter Kümmel in der *Zeit*. „Erzählung und Darstellung, grobe Skizze und exaktes Detail spielen ineinander, und die Figuren lösen sich auf in einer Struktur der Schnitte, Zeitsprünge und Abkürzungen.“⁴⁰⁶

Schimmelpfennigs Bühnentexte werden oft mit Partituren verglichen, was die Musikalität des vorliegenden Textes besonders unterstreicht. Es ist ein „vielstimmiges Wortkonzert [...] mit Leitmotiven, Rezitativen und Satz-Refrains.“⁴⁰⁷ Allein die formale Anordnung der Schriftzeichen unterscheidet sich stark von den beiden anderen Texten. Schimmelpfennig arbeitet weniger mit vollständigen Sätzen und mehr mit in Bezug zueinander oder auch allein stehenden bildlichen sowie akustischen Schlagwörtern, die vergleichbar mit einem Gedicht oder einem Lied untereinander gereiht werden:

„Die Stadt.
Der Fernsehturm.
Im Sonnenuntergang.“⁴⁰⁸

Oder:

„Zischende Rohre,
knisternde Leitungen,
Strom, Wasser, Gas –“⁴⁰⁹.

Das durch visuelle Sprachreize erzeugte Spiel mit Imaginationen und Assoziationen ist für Schimmelpfennig charakteristisch. In dem Theaterstück *Das fliegende Kind* betont er allerdings zunehmend auch die akustische Ebene, indem er ohrenbetäubende Musik, kreischende Bremsen, donnernde und dröhnende Glocken dem lautlos, ohne Geräusch fahrenden schwarzen Wagen entgegensetzt. Ferner kombiniert er Wiederholungen und Alliterationen wie „kein Kind, kein Wagen, kein Ton, kein Schrei“⁴¹⁰, um einen spezifischen Klang und Rhythmus zu erzeugen. Er zitiert neben Kinderreimen Kirchen- sowie Steigerlieder. Wolfgang Kralicek bemerkt in der *Theater heute*: „Neben der mathematischen Lust an der

⁴⁰⁵ Kümmel, „Es geht nicht vorbei, es wird schlimmer“.

⁴⁰⁶ Ibid.

⁴⁰⁷ Dössel, Christiane, „Was weiß man schon“, *Süddeutsche Zeitung*, 8.2.2012.

⁴⁰⁸ Schimmelpfennig, *Das fliegende Kind*, S. 646.

⁴⁰⁹ Ibid., S. 648.

⁴¹⁰ Ibid., S. 644.

Konstruktion von szenischen Gleichungen, die am Ende ohne Rest aufgehen, hat Roland Schimmelpfennig auch ein Faible für Märchen und Mythen.⁴¹¹ Im Text *Das fliegende Kind* greife er u.a. auf eine Art Auszählreim zurück, der sich wie ein Leitmotiv durch den Theatertext ziehe, so der Theaterkritiker.⁴¹² Es handelt sich um Variationen der folgenden Zeilen: „Ein schwarzer Wagen fährt bei Nacht durch die Stadt [...] und holt unsere Kinder“⁴¹³, „zehn Kinder sind es schon, in jedem Monat holt der Wagen eines [...]“⁴¹⁴ Wiederholung ist ohnehin bekanntlich eines der beliebtesten Mittel in Schimmelpfennigs Erzähldramaturgie. Bei diesem Bühnenwerk geht er mit der Frequenz dieses Erzählelements besonders nah an die Grenze. Die gesamte Grundstruktur des Theatertextes scheint aus Wiederholungen gebaut zu sein, auch wenn der Autor selbst behauptet die Form der Wiederholung stehe nur scheinbar im Vordergrund: Im Grunde gehe es um die Konzentration auf das Essentielle, erst durch das wiederholte Sehen der entscheidenden Situationen aus jeweils anderer Perspektive, könne der/die RezipientIn das Wesentliche wahrnehmen.⁴¹⁵ Ob der simple, oberflächliche Stoff durch die vielfachen Wiederholungen an Qualität und Tiefe gewinnt, gilt es allerdings zu hinterfragen. Überhaupt neigen die formalen Aspekte in diesem Theatertext dazu sich zu verselbstständigen und drängen das Psychologische in den Hintergrund.⁴¹⁶

⁴¹¹ Kralicek, „Malen nach Zahlen“, S. 16.

⁴¹² Ibid.

⁴¹³ Schimmelpfennig, *Das fliegende Kind*, S. 643, 649, 655, 663f, 668.

⁴¹⁴ Ibid.

⁴¹⁵ Vgl. Wille, „Eine aufregende Zeit, um für das Theater zu schreiben“, S. 721.

⁴¹⁶ Vgl. Weinzierl, „Morde, die alle begehen“.

6.3 Umsetzung des Theatertextes *Das fliegende Kind* auf der Bühne



Abb. 6: *Das fliegende Kind*, Akademietheater,
Aufführungsaufzeichnung Burgtheater

Roland Schimmelpfennig hielt sich bei der puristischen Inszenierung des Theatertextes *Das fliegende Kind* im Wiener Akademietheater wieder nah an die Originalvorlage. Der erste Satz, „die Straße ist der schmale Grad [!] zwischen dem Himmel und der Hölle“⁴¹⁷, wurde allerdings in der Spielfassung gestrichen. Die drei Schauspielerinnen und *Textträgerinnen* Christiane von Poelnitz als „EINE FRAU UM DIE VIERZIG“⁴¹⁸, Regina Fritsch als „EINE FRAU UM DIE FÜNFZIG“⁴¹⁹ und Barbara Petritsch als „EINE FRAU UM DIE SECHZIG“⁴²⁰ sind am Anfang der Inszenierung vorne am Bühnenrand jeweils auf der rechten und linken Bühnenseite sowie in der Bühnenmitte positioniert. Rechts dahinter stehen die drei Darsteller und *Textträger* Peter Knaack („EIN MANN UM DIE VIERZIG“⁴²¹), Falk Rockstroh („EIN MANN UM DIE FÜNFZIG“⁴²²) und Johann Adam Oest („EIN MANN UM DIE SECHZIG“⁴²³). Regina Fritsch beginnt mit den Worten: „Drei Lehrerinnen, hohläugig, ängstlich, unterbezahlt, fast flüsternd: Ein schwarzer Wagen fährt bei Nacht durch die Stadt [...]“⁴²⁴ Sie wechselt dabei zwischen neutraler, nüchterner Szenenbeschreibung und flüsternder, beteiligter Figurenrede. Wie in der Textanalyse bereits erwähnt, treten die AkteurInnen abwechselnd als *TextträgerInnen*, ErzählerInnen und Figuren auf. Die Wechsel gehen mit Änderungen der Stimme sowie des körperlichen

⁴¹⁷ Schimmelpfennig, *Das fliegende Kind*, S. 643.

⁴¹⁸ *Ibid.*, S. 642.

⁴¹⁹ *Ibid.*

⁴²⁰ *Ibid.*

⁴²¹ *Ibid.*

⁴²² *Ibid.*

⁴²³ *Ibid.*

⁴²⁴ *Ibid.*, S. 643.

Gestus einher. Da sie auch bei dieser Inszenierung ihr Handwerk offen legen und ausstellen, bleiben sie stets als SchauspielerInnen präsent.

6.3.1 Figuren und Kostüme



Abb. 7: *Das fliegende Kind*, Akademietheater © Reinhard Werner, Burgtheater

Die sechs SchauspielerInnen tragen einfache, überwiegend dunkle und erdtonfarbene Kleidung als Grundkostüme (siehe Abb. 7). Auffällig sind dabei einzig die schwarzen Halbmäntel. Christiane von Poelnitz, Regina Fritsch und Barbara Petritsch agieren als die drei Lehrerinnen mit hochgeschlossenen Mänteln und aufgestellten Kragen. Zusätzlich verändern sie ihre Körperhaltung, indem sie die Schultern hochziehen und die Arme um den Körper schlingen, um Kälte und Frieren zu symbolisieren. Auf diese Weise wirken die drei verunsichert, ungeschützt und angespannt. Wenn eine der Schauspielerinnen Sätze der Frau in dem blauen Rock spricht, wird dieser mit einer horizontalen Handbewegung in Kniehöhe nachgezeichnet. Peter Knaack, Falk Rockstroh und Johann Adam Oest setzen gelbe Bauhelme mit Leuchten auf und finden sich stets auf der linken Seite am Bühnenrand zusammen, um auf ein Knie gestützt die drei Schachtarbeiter darzustellen. Als Kinder auf dem Kirchplatz setzen die SchauspielerInnen bunte Mützen auf und imitieren unkoordinierte Bewegungen. Johann Adam Oest verwandelt sich durch eine Fellmütze sowie einen dunkelgrünen Schal in den Mann im Glockenturm. Christiane von Poelnitz zieht einen grauen Blazer über und nimmt eine gerade gestreckte Körperhaltung ein, um mit leicht erhobenem Kinn als Doktor Dolores da Silva zum Publikum zu sprechen. Dadurch strahlt sie Eleganz und Selbstbewusstsein aus. Oest und Rockstroh sind als verkleidete Musiker mit beige ärmellosen Westen, zotteliger

Perücke, altem Hut, Akkordeon und Metallbecher ausgestattet (siehe Abb. 10). Petritsch spielt die betrunkene ältere Frau mit blonder Perücke, einer falschen Brust, Bierflasche und kaputter Nylonstrumpfhose. Den größten farblichen Akzent bildet das Kostüm des fliegenden Kindes, das aus einer leuchtend blauen Jacke, einer grün-blau-schwarzen Mütze, roten Handschuhen sowie roten Socken besteht (siehe Abb. 7). Zeitweise hält Barbara Petritsch zusätzlich eine rote Laterne in der Hand. Rot weckt als Farbe des Körperlichen und als Signalfarbe Assoziationen mit Blut, Gefahr, aber auch Liebe.⁴²⁵ Blau als Farbe des Geistigen wie auch des Himmels symbolisiert Ferne, Unendlichkeit, Sehnsucht, Phantasie und Wahrheit.⁴²⁶ Das Kostüm des fliegenden Kindes birgt also bereits diese symbolischen Assoziationen und ist mit Bedeutung geladen.

Diese Farbsymbolik taucht zusätzlich in Verbindung mit dem Vater des Kindes auf. Sein Autoradio leuchtet in pulsierenden roten und blauen Scheiben – was als Explosionen beschrieben wird – just in dem Moment auf als seine Ehefrau ihn auf dem Handy anruft. Dies ist womöglich genau der Augenblick, in dem der Vater sein eigenes Kind überfährt. Daher könnte das pulsierende Aufleuchten des Autoradios als ein Zusammenstoß von Körper und Geist, von begrenztem irdischem Leben und göttlicher (himmlischer) Ewigkeit oder auch als ein Zusammenprall der Wärme des Kinderkörpers mit der Kälte von „zweieinhalb Tonnen Metall“⁴²⁷ gedeutet werden. Außerdem trägt Falk Rockstroh als ein Techniker, der den Vater darüber aufklärt, dass kein Vortrag stattfindet, einen leuchtend blauen Kittel. Das Kleidungsstück hebt sich farblich deutlich von der Umgebung ab und suggeriert eine symbolische Bedeutung. Der Techniker als göttlicher Vorbote, der die Untreue straft?

6.3.2 Bühnenraum, Licht, Ausstattung

Johannes Schütz hat einen zeitlosen, leeren, dunklen Bühnenkasten entworfen mit schwarzen Rück- und Seitenwänden (siehe Abb. 6). Nach dem ersten Drittel der Aufführung wird in der rechten Ecke mit weißer Kreide eine Kinderzeichnung,

⁴²⁵ Vgl. Hammer, Norbert, *Mediendesign für Studium und Beruf. Grundlagenwissen und Entwurfssystematik in Layout, Typografie und Farbgestaltung*, Berlin [u.a.]: Springer 2008.

⁴²⁶ Vgl. *ibid.*

⁴²⁷ Schimmelpfennig, *Das fliegende Kind*, S. 683.

genauer gesagt ein Strichmännchen, an die hintere Wand gemalt. Der Raum bietet durch seine Abgeschlossenheit keine Möglichkeit für die SchauspielerInnen zum Abgehen, allein nach oben sowie zum ZuschauerInnenraum ist er geöffnet. So wird der Bühnenkasten zur „Konzentrationschachtel“⁴²⁸ ohne Ausweg, in der das gesamte Ensemble den Abend verbringt. Dementsprechend finden auch alle Umzüge der SchauspielerInnen offen auf der Bühne statt.

Diese Konstruktion mit hohen Wänden und der Öffnung nach oben erschafft eine besondere Akustik, die der einer Kirche ähnelt. An der hinteren Wand sind drei unterschiedlich große Glocken knapp über dem Boden aufgehängt, die von dem Akteur Johann Adam Oest gekonnt geläutet werden. Hier lässt sich eine Parallele zum Gong aus der Inszenierung *Der goldene Drache* ziehen. Die Glocken erzeugen schwere Töne und hallen lange nach, was Christiane Dössel in der *Süddeutschen Zeitung* mit dem Theatertext vergleicht, der „mit seiner chorischen, hochmusikalischen Struktur selber in und zwischen den Sätzen schwingt und in den Schimmelpfennigschen Wiederholungen dunkel nachklingt.“⁴²⁹ An den beiden Seitenwänden sind jeweils drei helle Holzstühle aufgestellt, die im Laufe der Vorstellung entweder als Rückzugsort dienen oder auf der Bühne bespielt werden. Seitlich auf dem Boden liegen einige wenige Requisiten. Auf der linken Seite erahnt man die Umrisse einer größeren schwarzen Box, die später als ein Symbol für das schwarze Auto in die Bühnenmitte gerollt wird und aus welcher dann das Lied „Out of Space“ dröhnt. Insgesamt dominieren auf der Bühne wie auch im Text die Dunkelheit sowie die Farbe Schwarz, die symbolisch für Tod und Trauer stehen. Größere farbliche Akzente werden in erster Linie durch die Farbe Blau gesetzt.

Die unterschiedlichen räumlichen und zeitlichen Ebenen werden durch formale Setzungen auf der Bühne deutlich gemacht. So stellt sich Johann Adam Oest als der Mann im Glockenturm auf einen Stuhl, um die Höhe des Glockenturms zu symbolisieren. Gemeinsam mit Peter Knaack und Falk Rockstroh als die drei Tunnelarbeiter geht Oest wiederum jedes Mal in die Knie, um die Tiefe des Schachts zu vermitteln. Aber auch die Bühnentiefe wird zum Teil ausgenutzt, um

⁴²⁸ Vgl. Wildermann, Patrick, „Der unverstellte Blick“, *Die Zeit Online*, 06.05.2009, <http://www.zeit.de/online/2009/19/theatertreffen-johannes-schuetz> [1.12.12].

⁴²⁹ Vgl. Dössel, „Was weiß man schon“.

die Zukunft im hinteren Bereich und die Gegenwart im vorderen zu zeigen. Als eine Doppelausgabe der trauernden Mutter in der Küche sitzt Christiane von Poelnitz als EINE FRAU UM DIE VIERZIG weiter vorne und zeigt somit die Mutter kurz nach dem Unfall, mit einigem Abstand hinter ihr sitzt Barbara Petritsch, EINE FRAU UM DIE SECHZIG, also die Mutter zwanzig Jahre nach dem Unglück.

Schimmelpfennig und Schütz arbeiten bei dieser Inszenierung wesentlich mehr mit Licht und unterschiedlichen Lichtstimmungen. Die meiste Zeit wird von ihnen fahles Licht eingesetzt, das etwa in der Mitte der Aufführung gänzlich erlischt, so dass nur bunt leuchtende Laternen und später der Schein einer Taschenlampe in der vollkommenen Finsternis zu sehen sind. Bis zu der Stelle, als der Junge vom Wagen erfasst wird, dominiert warmes, gelbliches Licht. Ab der Szene, in der das Kind auf der Brüstung auftaucht, wird die Beleuchtung bläulicher und somit kälter. Als es dann schließlich in der Luft schwebt, kann man einen Lichtkegel in der Mitte der Bühne ausmachen. Das Licht kommt dabei von oben. Im Hintergrund leuchtet wie eine kleine Explosion die Flamme einer im Theatertext ‚brennenden Laterne‘ auf und erfüllt die Bühne für einen kurzen Moment



Abb. 8: Barbara Petritsch (das fliegende Kind),
Das fliegende Kind, Akademietheater © APA

mit rotem Licht (siehe Abb. 8). Die kalte Rauchwolke steigt nach oben ins bläuliche Licht, als wäre es die Seele des Kindes. Danach wird es deutlich heller auf der Bühne – bei der Küchenszene ähnelt die Beleuchtung dem bühnenüblichen Arbeitslicht. Ganz am Schluss wechselt die Lichtstimmung zum letzten Mal, indem erneut ein bläulicher Lichtkegel von oben die dunkle Bühne erleuchtet. Dieses Bild weckt Assoziationen mit einem göttlichen Weg hinauf in den Himmel.

6.3.3 Ton/Musik

Da der Text dies bereits vorgibt, ist die Inszenierung um einiges musikalischer als *Der goldene Drache* und *Peggy Pickit sieht das Gesicht Gottes*. Der Chor verstärkt durch zahlreiche Variationen diese Musikalität, indem der Theatertext sowohl synchron, als auch im Kanon vorgetragen wird. Zum Teil reden die SchauspielerInnen komplett durcheinander oder sie treten abwechselnd vor, um ihren Text zu sprechen. Diese Bühnensprache ist an die antike griechische Theaterpraxisform angelehnt.⁴³⁰ Akustische Untermalungen werden dennoch auch hier gezielt und sparsam eingesetzt. Neben den vom Autor Schimmelpfennig in den Sprechtext eingebauten Liedern und Reimen, die von den SchauspielerInnen um einige Zeilen bis ganze Strophen ergänzt auf der Bühne dargeboten werden, erklingen in regelmäßigen Abständen die drei schweren Glocken. Diese Information ist ebenfalls bereits im Sprechtext enthalten sowie als Regieanweisung in Kursivdruck notiert. Zur Unterstützung der Glocken und der singenden AkteurInnen bei der Erzeugung einer kirchlichen Atmosphäre wird vom Ton einige Minuten eine Orgelmelodie eingespielt. In der vierzehnten Szene des ersten Aktes, die ebenfalls in der Marienkirche spielt, mischen sich unter die Orgelmusik zuerst schwere Glockentöne und dann von SchauspielerInnen erzeugte Tiergeräusche eines tropischen Regenwaldes: Pfeifen, Gurren, Flattern, Affenschreie. Somit überlagern sich Innen und Außen, Nähe und Ferne. Etwa so müsste es sich im Kopf des Mannes in dem Anzug abspielen, während er in der Kirche sitzend innerlich beim Regenwald und der brasilianischen Forscherin ist. Die vom Dramatiker Schimmelpfennig im Text fixierte, ohrenbetäubende Musik aus dem Autoradio, *The Prodigys* „Out of Space“, wird auf der Bühne sparsam und nur für einige Sekunden eingeschaltet. Die aus dem Lautsprecher hallende, abrupt ein- und aussetzende Musik sensibilisiert die ZuschauerInnen einerseits für die Stille, andererseits betont sie den filmischen Charakter der Inszenierung. Außerdem wird auf diese Weise die Überforderung des Mannes mit seinem neuen Auto hervorgehoben und eine angespannte Atmosphäre erzeugt. Eine ähnliche Stimmung entsteht in der Szene vor der Kirche, wenn Falk Rockstroh Akkordeon spielt, Johann Adam Oest in einem Metallbecher rhythmisch Münzen zum Klirren

⁴³⁰ Vgl. Lietzow, Bernadette, „Ansingend gegen die Dunkelheit“, *Tiroler Tageszeitung*, 6.2.2012.

bringt, während die übrigen SchauspielerInnen mit ihren Stimmen gegen die hohe Lautstärke anzukommen versuchen.

Bis auf die Orgelmusik werden alle Töne von SchauspielerInnen selbst erzeugt bzw. Tonquellen bedient.

Roland Schimmelpfennig inszenierte seinen kinematographisch gestalteten Theatertext auch besonders filmisch. Die bekannte Schnitterzähltechnik, bei der abrupt und ohne Überleitungen von einer in die nächste Szene gewechselt wird, fehlt auch bei dieser Theaterarbeit nicht. Sie ermöglicht es, gleichzeitig an verschiedenen Orten stattfindende Ereignisse wie den Beinahe-Zusammenstoß des schwarzen Wagens mit der betrunkenen Frau und das kollektive Fahrbahnüberqueren der Schulklassen abwechselnd nebeneinander auf der Bühne zu zeigen. Auch Schimmelpfennigs Spiel mit Zeitdehnung und Zeitraffung, das er auf der Bühne besonders perfektioniert, gehört zu diesen filmischen Elementen. Der kurze Augenblick, in dem der Mann in dem Anzug an der Tür des Hörsaals stehen bleibt, in dem er das Objekt seiner Begierde wähnt (Peter Knaack und Falk Rockstroh als Doppelausgabe des Mannes legen jeweils eine Hand auf einen imaginären Türgriff), wird künstlich in die Länge gezogen. Die Erzählzeit entspricht hier nicht der erzählten Zeit. Im dritten Teil, als das fliegende Kind auf der Brüstung des Glockenturms auftaucht, hält der Autor und Regisseur die diegetische Zeit sogar an.⁴³¹ Diese Szene entwickelt eine unerwartete Poesie. Durch Vor- und Rückblenden springt Schimmelpfennig außerdem zwischen den zeitlichen Ebenen. So bekommt der/die ZuschauerIn mehrmals das Bild der trauernden Mutter zu sehen, noch bevor der Unfall stattfindet. Schimmelpfennig arbeitet überdies mit Slow Motion und lässt seine SchauspielerInnen sich in Zeitlupe bewegen: So zum Beispiel Regina Fritsch, die sich als die Frau in dem blauen Rock ganz langsam nach ihrem vom Auto erfassten Sohn umdreht und dabei ihr Gesicht zu einer schmerzverzerrten Grimasse verzieht. Schimmelpfennig produziert aber auch Standbilder auf der Bühne, indem er Bewegungen und Gesichtsausdrücke der SchauspielerInnen einfrieren lässt. Eines entsteht an der Stelle, als die SchauspielerInnen in einer Reihe aufgestellt das Mienenspiel der

⁴³¹ „Die Zeit steht still.“ Schimmelpfennig, *Das fliegende Kind*, S. 696.

genervten Eltern, des weinenden Mädchens sowie des aufgeregten Jungen für einige Minuten dem Publikum präsentieren. Ein anderes Standbild erschafft Christiane von Poelnitz als Mutter mit dem verzerrten Schreckensgesicht beim Anblick des Unfalls (siehe Abb. 9). Als der zu seinem Auto eilende Vater verweilt



Abb. 9: Christiane von Poelnitz
(Schreckensstarre der Mutter),
Das fliegende Kind, Akademietheater,
Trailer Burgtheater

Peter Knaack mehr als eine halbe Minute in einer künstlichen Pose eines rennenden Menschen (siehe Abb. 6). Barbara Petritsch als das Kind auf der Fahrbahn verharret mit dem Gesicht zum Publikum gewandt mehrere Sekunden bewegungslos mit gebeugten Knien und ausgestrecktem Arm. Der Moment unmittelbar

von dem Aufprall wird auf diese Weise fotografisch festgehalten und gewinnt an Intensität und Tragik.

Außerdem verwendet Schimmelpfennig hier wieder Elemente der postdramatischen Raumästhetik. In ausgewählten Szenen, an denen nicht alle AkteurInnen beteiligt sind, arbeitet er mit einer „Blickregie“⁴³²: Indem sich die ‚inaktiven‘ DarstellerInnen wie ZuschauerInnen gegenüber den auf der Bühne stattfindenden Aktion verhalten, wird der Fokus auf die aktiv agierenden SpielerInnen gelenkt.⁴³³ Wenn Barbara Petritsch zum Beispiel als das fliegende Kind auf der Brüstung in der Bühnenmitte auf einem Stuhl sitzt und kindlich die Beine baumeln lässt, sind die Blicke ihrer SchauspielkollegInnen auf sie gerichtet. Dadurch rückt dieser poetische Moment besonders ins Zentrum und kann den gesamten Raum für sich einnehmen. Ein anderes Element der postdramatischen Ästhetik ist die Raumteilung der Bühne in Spiel-Felder: Johann Adam Oest bewegt sich vorsichtig an der Wand entlang auf einem unsichtbaren, schmalen Streifen, wirft immer wieder einen Blick nach unten, als gäbe es dort keinen Boden, sein Körper balanciert als könne er jede Zeit das Gleichgewicht verlieren und in die Tiefe stürzen. Ein anderes Feld ist mit gelben Helmen auf dem Boden markiert und wird auf diese Weise als unterirdischer Tunnel definiert. Wenn die Akteure dort den Text der Tunnelarbeiter sprechen, drängen sie sich auf ein Knie

⁴³² Lehmann, *Postdramatisches Theater*, S. 297.

⁴³³ Ibid.

gestützt dicht aneinander, ihre Helmlampen leuchten: So wird Enge und Dunkelheit symbolisiert.

In der Inszenierung findet man viele visuelle und akustische Doppelungen. Gemeint sind damit Elemente, die im Sprechtext auftauchen, also von den SchauspielerInnen als Beschreibungen vorgetragen und dann zusätzlich auf der Bühne umgesetzt werden. Die Dunkelheit und die Farbe Schwarz stehen nicht nur im Zentrum des Theatertextes, sondern werden auch auf der Bühne verstärkt realisiert. Die Geräusche von Wind, vorbeifahrenden Autos und kreischenden Bremsen eines Zuges werden von SchauspielerInnen nicht nur als Beschreibungen rezitiert, sondern auch als Laute imitiert. Der im Theatertext exakt festgelegte Titel „Out of Space“ von *The Prodigy* wird von Peter Knaack erzählerisch angekündigt und dann auf der Bühne eingespielt. Die Situation vor der Kirche wird zuerst von Barbara Petritsch beschrieben: „Gedränge auf der Treppe, die zum Vorplatz herunterführt. Stolpernde Kinder“⁴³⁴. Unmittelbar im Anschluss stolpert Christiane von Poelnitz auf der Bühne und fällt auf den Boden. Kurz vorher rezitiert Petritsch: „Die Frau in der Küche, kein Licht. Am Kühlschrank die Kinderzeichnungen.“⁴³⁵ Daraufhin zeichnet Peter Knaack ein Strichmännchen an die hintere Bühnenwand. Zu Doppelungen kommt es auch beim Läuten der Glocken, allerdings gibt es hier zahlreiche Diskrepanzen zwischen Theatertext und Bühnenumsetzung: Trotz Textvorgabe wird an einigen Stellen nicht geläutet, an anderen bedient Oest die Glocken unabhängig vom Text und manchmal bleibt es bei der bloßen Beschreibung, ohne dass ein Klang ertönt.

Trotz des tragischen Inhalts des Theatertextes sorgt das Ensemble nebenher für komödiantische Momente, indem beispielsweise Christiane von Poelnitz und Regina Fritsch abwechselnd ein zweijähriges, trotziges und quengelndes Kind sowie seine überforderte Mutter darstellen (siehe Abb. 10).

Sekundenschnell tauschen die Schauspielerinnen die Mütze als Attribut für das kleine Mädchen wie auch ihre Plätze, sind in der einen Sekunde noch Kind und in

⁴³⁴ Schimmelpfennig, *Das fliegende Kind*, S. 663.

⁴³⁵ Ibid.



Abb. 10: Johann A. Oest u. Falk Rockstroh (als Bettler verkleidete Väter), Peter Knaack u. Regina Fritsch (Vater u. Mutter), Christiane von Poelnitz (Tochter), *Das fliegende Kind*, Akademietheater © Reinhard Werner, Burgtheater

der nächsten bereits Mutter.

Die Bewegungen sind präzise aufeinander abgestimmt. Auf dem Stuhl wenden sie sich unruhig als kleine Mädchen, ziehen an den Bändern der Mütze und geben kindliche Laute von sich. Als Mutter versuchen sie gleichzeitig das Mädchen zu beruhigen, den sich entfernenden Jungen zu ermahnen und dabei die spielenden Musiker zu übertönen.

„In bestimmten Momenten wirkt das Ganze wie ein Film“⁴³⁶, meint Schimmelpfennig zu seiner Umsetzung. Im Kopf des/r Zuschauers/in entstehe durch die Erzählung auf der Bühne eine filmartige Vorstellungswelt.⁴³⁷ Neben dem ersten Satz der Originalvorlage wurde auch der zusammenfassende letzte Satz in der Spielfassung gestrichen. Somit endet die Inszenierung mit den Worten: „Im Rinnstein: ein einzelner Schuh. Ein Kinderstiefel. [Vorbeifahrende]“⁴³⁸ Autos.⁴³⁹

Handwerklich ist diese Theaterarbeit zwar wieder einwandfrei umgesetzt und in Teilen ästhetisch ansprechend, doch fällt das Ergebnis wie Wolfgang Kralicek nicht treffender formulieren könnte „ähnlich ernüchternd aus wie beim Malen nach Zahlen: Man sieht nicht mehr, als man vorher schon wusste.“⁴⁴⁰ Im Gegensatz zum „szenischen Puzzle“⁴⁴¹ *Der goldene Drache* ergibt sich hier am Ende leider kein „überraschendes, erschreckendes, tatsächlich weltumspannendes Bild.“⁴⁴²

⁴³⁶ Lohs, „Drama eines angekündigten Todes“, S. 20.

⁴³⁷ Vgl. *ibid.*

⁴³⁸ Abweichung zum Originaltext.

⁴³⁹ Schimmelpfennig, *Das fliegende Kind*, S. 712.

⁴⁴⁰ Kralicek, „Malen nach Zahlen“, S. 16

⁴⁴¹ *Ibid.*

⁴⁴² *Ibid.*

7. Peggy Pickit sieht das Gesicht Gottes – Theatertext und Bühnenumsetzung

Den Theatertext *Peggy Pickit sieht das Gesicht Gottes* hat Roland Schimmelpfennig als Auftragsarbeit für die Reihe *The Africa Trilogy* des Luminato Festivals 2010 im Volcano Theatre Toronto geschrieben. Gemeinsam mit der amerikanischen Autorin Christina Anderson sowie dem kenianischen Schriftsteller Binyavanga Wainaina untersuchte Schimmelpfennig das komplizierte Verhältnis zwischen Afrika und dem Westen. Von Anfang an gab es für ihn nur einen möglichen Weg im Umgang mit dem Thema: „Das Stück muss hier, bei uns spielen. Mein Stück handelt von Afrika, aber es ist ein europäisches Drama.“⁴⁴³ Uraufgeführt wurde der Theatertext von der Regisseurin Liesl Tommy am 15. Juni 2010.⁴⁴⁴ Nach Martin Kušejs deutschsprachiger Erstaufführung im November 2010 im Deutschen Theater Berlin sowie der einen Tag später gefeierten Premiere im Hamburger Thalia-Theater in der Regie von Wilfried Minks folgte am 19. Dezember 2010 Roland Schimmelpfennigs österreichische Erstaufführung des eigenen Theatertextes im Wiener Akademietheater.

7.1 Inhalt und Themen

In dem Text *Peggy Pickit sieht das Gesicht Gottes* geht es um das Wiedersehen von zwei befreundeten Medizinerpaaren Anfang Vierzig, die nach ihrer Ausbildungszeit jeweils vollkommen unterschiedliche berufliche wie private Wege gegangen sind. Karen und Martin haben sich sechs Jahre lang als *Ärzte ohne Grenzen* in der Dritten Welt engagiert, während Liz (ehemals Krankenschwester) und Frank (Oberarzt in einer Klinik) sich ein gutbürgerliches Leben mit Auto, Haus und ihrer Tochter Kathie aufgebaut haben. „Ramponiertes Gutmenschentum trifft auf satte Mittelklasse, Fassaden bröckeln, das Geplauder

⁴⁴³ Laudenbach, Peter, „Roland Schimmelpfennig über ‚Peggy Pickit‘“, *tip Berlin*, 6.11.2010, <http://www.tip-berlin.de/kultur-und-freizeit-theater-und-buehne/roland-schimmelpfennig-uber-peggy-pickit> [1.12.12].

⁴⁴⁴ Vgl. Schimmelpfennig, *Der Goldene Drache. Stücke 2004 - 2011*, S. 732.

enthüllt Abgründe von Betrug und Selbsttäuschung.“⁴⁴⁵ Am Abend des Wiedersehens kommt es zu mehreren Konflikten sowohl zwischen den beiden Paaren als auch unter den jeweiligen Partnern. Als Karen und Martin das Land aufgrund eines Bürgerkrieges überstürzt verlassen haben, mussten sie ihr einheimisches Pflegekind Annie zurücklassen, deren medizinische Versorgung von Liz und Frank über Jahre finanziell unterstützt wurde. Diese Handlung stößt vor allem bei Liz auf Unverständnis und bildet einen Schwerpunkt der Auseinandersetzungen. An dieser Stelle wird auch der allgemeine Konflikt zum Thema westliche Entwicklungshilfe in der Dritten Welt sowie der Umgang mit Ungleichheit, Verantwortung und Schuld ausgetragen oder vielmehr angerissen.⁴⁴⁶ Karen und Martin sind frustriert und ernüchtert aufgrund der schlechten Erfahrungen im afrikanischen Krisengebiet. Sie stellen den Sinn dieses humanitären Engagements grundsätzlich in Frage, da sie Menschen halfen, die sich danach gegenseitig umgebracht haben.⁴⁴⁷ Außerdem haben sich sowohl Martin als auch Karen einen Seitensprung zuschulden kommen lassen. Zurück in der Heimat stehen sie ohne Haus, ohne Familie und ohne Job vor den Trümmern ihrer Beziehung, fühlen sich fremd und haben sich bei ihren SexualpartnerInnen womöglich mit HIV infiziert. Von einer harmonischen Beziehung sind Liz und Frank allerdings ebenfalls weit entfernt. Liz stört sich an Franks Ignoranz- und Gemütlichkeitseinstellung. Sie ist keine rationale Figur und verliert oft die Beherrschung. Regelmäßig überkommen die Hausfrau und Mutter übertrieben emotionale Ausbrüche: Sie weint bei der Begrüßung, kreischt bei der Vorstellung an eine große Spinne und reagiert hysterisch angesichts der aussichtslosen Situation der zurückgelassenen Annie.

Peggy Pickit sieht das Gesicht Gottes ist eine Auseinandersetzung mit der persönlichen Vergangenheit und Gegenwart, mit den Konsequenzen der eigenen Entscheidungen sowie ein Versuch, die Komplexität des westlichen Engagements in Dritte-Welt-Ländern unter dem Ansatz, „der Blick auf Afrika ist in erster Linie

⁴⁴⁵ Nellissen, Monika; Weinzierl, Ulrich, „Wer hat Angst vor Peggy Pickit? Ehekrieg: Das neue Stück von Ronald Schimmelpfennig in Hamburg und Berlin“, *Die Welt Online*, 22.11.2010, http://www.welt.de/print/die_welt/kultur/article11121899/Wer-hat-Angst-vor-Peggy-Pickit.html [1.12.12].

⁴⁴⁶ Vgl. Anders, Sonja, „Geschichten, die man kleinen Mädchen gern erspart“, *Theater heute*, Jahrbuch 2010, S. 195f, hier S.195.

⁴⁴⁷ Vgl. Schimmelpfennig, *Peggy Pickit sieht das Gesicht Gottes*, S. 421.

ein Blick auf sich selbst“⁴⁴⁸ zu thematisieren. Die „indirekte, über Bande gespielte Geschichte“⁴⁴⁹ gehe dem/der Rezipienten/in genau aus diesem Grund nahe, bemerkt Martin Kušej, der Regisseur der deutschsprachigen Erstaufführung:

„Das Stück fordert nicht die übliche Betroffenheit ein oder eine Verpflichtung zum Engagement, zum humanitären Denken und Handeln, sondern verweigert klare Positionen und Antworten. Es ist wirklich eine theatrale und poetische Auseinandersetzung mit einem schwierigen Thema.“⁴⁵⁰

7.2 Theatertextanalyse

Der Theatertext *Peggy Pickit sieht das Gesicht Gottes* besteht aus fünf Akten, die in viele Kurzszenen unterteilt sind. Schimmelpfennig verwendet nur einen einzigen Handlungsstrang. In einer filmschnittartigen Erzählweise ohne Szenenüberleitungen wird dieser immer wieder von Kommentaren und Wiederholungsszenen unterbrochen. Für die epischen Kommentareinschübe wurde eine zusätzliche Ebene eingeführt.⁴⁵¹ Der Text unterscheidet sich ausschlaggebend von *Der goldene Drache* sowie *Das fliegende Kind*. So weist er die meisten dramatischen und epischen Aspekte auf. Zu einem großen Teil besteht der Text aus klassischen Dialogen, auch wenn sie durch Kommentare oder wie die lineare Abfolge der Handlung durch chronologische Sprünge unterbrochen werden. Es handelt sich um einen geschlossenen dramatischen Kosmos. Die vier Rollen sind klar durch die Zuweisung von Namen definiert. Hier liegen psychologisierte Figuren und Konflikte vor. Es gibt viele detaillierte Szenenanweisungen, die kursiv gedruckt und nicht, wie bei den anderen beiden Werken, in den Sprechtext eingebaut sind. Der dramaturgische Spannungsbogen beginnt mit der ersten, steifen Begegnung und floskelhaften Konversation. Die Figuren tasten sich langsam, vorsichtig und unsicher vor. Sie offenbaren nach und nach wichtige, heikle Details aus ihrem Leben. Die Situation kulminiert in der offenen Konfrontation und körperlichen Gewalt. Schließlich folgt die Einsicht

⁴⁴⁸ Hilpold, Stephan, „Was für eine Bescherung“, *Frankfurter Rundschau Online*, 23.12.2010, <http://www.fr-online.de/theater/schauspiel-was-fuer-eine-bescherung,1473346,5039866.html> [1.12.12].

⁴⁴⁹ Kušej, Martin, „Martin Kušej über ‚Peggy Pickit sieht das Gesicht Gottes‘“, *Residenz Theater München*, <http://www.residenztheater.de/artikel/martin-kušej-über-peggy-pickit-sieht-das-gesicht-gottes> [1.12.12].

⁴⁵⁰ Ibid.

⁴⁵¹ Vgl. Poschmann, *Der nicht mehr dramatische Theatertext*, S. 256.

über die Macht- und Ausweglosigkeit gegenüber dem eigenen wie fremden Schicksal. Bei diesem Theatertext handelt es sich um eine Art Wohnzimmer-Konversationsstück mit klassischer Figurenpaarstellung.

Der erste der fünf Textteile setzt sich aus 28 Einzelszenen zusammen. Bis auf den vierten Akt beinhalten die übrigen jeweils etwa 20. Der Text beginnt mit der kommentierenden Aussage der Figur Frank: „Es war eine vollkommene Katastrophe.“⁴⁵² Damit wird direkt eine auktoriale Ebene eingeführt, die das „eigentliche Geschehen immer wieder unterbricht, kommentiert, relativiert“.⁴⁵³ Der Theaterkritiker Till Briegleb kritisiert den Theatertext als „kommentierende Häkselmaschine“⁴⁵⁴: „Die ständige Distanzierung der Akteure[/innen] vom Geschehen durch erklärende Unterbrechungen treibt die angewandte Brechtsche Pädagogik vielmehr ins Gefühlsstottern“⁴⁵⁵, so der Theaterkritiker.

Dieser erste Teil schildert die Ausgangssituation sowie die sich ankündigenden Konflikte, vermittelt eine gewisse Spannung zwischen den Figuren und nimmt bereits das folgende Geschehen vorweg. Aufgrund des einzigen, einfachen Handlungsstrangs finden sich bei diesem Theatertext keine Bezüge zum Episodenfilm. Allerdings lassen sich einige Aspekte der *Zapping-Ästhetik* erkennen, denn die Kontinuität der Handlung wird immer wieder unterbrochen, die Sinneinheiten werden zerstückelt und neu zusammengesetzt. Somit entsteht einerseits ein Hin- und Herschalten zwischen Kommentar und Dialog, andererseits wird die Handlung wie bei einem Video in die Mitte und ans Ende vorgespult und wieder zum Anfang zurückgespult. So entsteht durch die ständige Dekontextualisierung eine Struktur der Überraschung als eine Besonderheit der *Zapping-Technik*.⁴⁵⁶ Auf diese Weise weiß man, dass Karen Liz mit der flachen

⁴⁵² Schimmelpfennig, *Peggy Pickit sieht das Gesicht Gottes*, S. 387.

⁴⁵³ Vgl. Theurich, Werner, „Doppelte Schimmelpfennig-Premiere: Vier Pflaumen für ein Halleluja“, *Der Spiegel Online*, 21.11.10, <http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/doppelte-schimmelpfennig-premiere-vier-pflaumen-fuer-ein-hallelujah-a-730306.html> [1.12.12].

⁴⁵⁴ Briegleb, Till, „Variationen der Verzweigung“, *Theater heute*, Heft 2/2011, S. 16 - 18, hier S. 18.

⁴⁵⁵ Ibid.

⁴⁵⁶ Vgl. Hausbei, „Roland Schimmelpfennigs Vorher/Nachher: Zapping als Revival der Revueform?“, S. 43f.

Hand ins Gesicht schlagen wird⁴⁵⁷, ohne jedoch die genauen Umstände zu kennen. Unbehagen und Beklemmung beherrschen die Grundstimmung des erzählten Abends: Die Dialoge sind zu Beginn stockend und oberflächlich.

„Mit provozierender Impertinenz verweist der Autor auf das Maskenspiel hohler Freundlichkeit, hinter dem sich die Lebenslügen verstecken. In der Tradition bürgerlicher Demaskierung, die von Tennessee Williams und Edward Albee über den deutschen Autorenfilm der Siebziger bis zu Thomas Vinterbergs ‚Das Fest‘ reicht, stellt Schimmelpfennig die Fantasielosigkeit gesellschaftlicher Konventionen der aufwühlenden Realität der dahinter verborgenen Verzweiflung gegenüber – allerdings anders als seine Vorgänger nicht als Entwicklungs-drama, sondern als auf der Stelle kreiselndes Lehrstück, das die zwei Seiten der Medaille stets im raschen Wechsel zeigt.“⁴⁵⁸

Es liegt zwar keine Einheit der Handlung vor, da der Text lediglich ein Ausschnitt ohne Anfang und Ende ist, der Fragen aufwirft, ohne Antworten zu geben. Allerdings handelt es sich um einen Abend im Haus von Frank und Liz, womit die Einheit der Zeit und die Einheit des Ortes im Allgemeinen gegeben sind. Im ersten Teil werden auch die wichtigsten, die Handlung vorantreibenden, Schlüsselgegenstände präsentiert: die Plastikpuppe Peggy Pickit (ein Geschenk von Kathie für Annie), die Holzpuppe Abeni (ein Mitbringsel aus Afrika für Kathie) sowie der Kinderbrief von Kathie an Annie. Die Puppen stehen symbolisch für die beiden Mädchen und sollen Identifikation ermöglichen.⁴⁵⁹ Die bewegliche Puppe aus Weichplastik mit heller Haut, langen blonden Haaren und vielen unterschiedlichen Kleidungsstücken – auch als Sinnbild für die westliche Konsumgesellschaft – wird gegenüber der afrikanischen, steifen, aus Holz geschnitzten, dunkelbraunen Figur, die einzig mit einem blauen Haarband verziert ist, gegenübergestellt. So bekommen die beiden Kinder ein Gesicht und bleiben präsent.⁴⁶⁰ In diesem Teil erfährt man weiterhin, dass Frank und Liz Probleme haben, vermutlich weil Frank im Gegensatz zu Liz nie Kinder haben wollte. Eine Konfrontation zwischen den beiden wird angekündigt.

⁴⁵⁷ Dies steht nicht nur im Sprechtext von Frank, sondern auch als kursiv gedruckte Szenenanweisung (Dopplung). Vgl. Schimmelpfennig, *Peggy Pickit sieht das Gesicht Gottes*, S. 390.

⁴⁵⁸ Briegleb, „Variationen der Verzweiflung“, S. 18

⁴⁵⁹ Vgl. Notizen zum Publikumsgespräch „Peggy Pickit sieht das Gesicht Gottes“ mit Roland Schimmelpfennig, Caroline Peters, Christiane von Poelnitz, Peter Knaack und Thilo Nest im Wiener Akademietheater, März 2011 (Privatarchiv).

⁴⁶⁰ Vgl. *ibid.*

Fraglich bleibt bis zum Schluss, ob Karen eine kritische Meinung bezüglich der bürgerlichen Kleinfamilie vertritt oder eher Liz und Frank um ihr Leben beneidet: „Einfach immer zu Hause bleiben. Nie wegfahren. [...] Gute Jobs bekommen. [...] Kinder kriegen. [...] Den Wagen aus der Garage fahren. Den Wagen in die Garage fahren. Das wärs doch.“⁴⁶¹ Nicht zuletzt Karens verdrängter Kinderwunsch lässt das Letztere erahnen. Die Information, dass Liz und Frank nie zu Besuch in Afrika waren, kündigt weitere Auseinandersetzungen an. Außerdem erfährt man, dass Karen und Martin sich nach ihrer Rückkehr aus Afrika keiner medizinischen Untersuchung unterzogen haben. Die Mittel des epischen Theaters wie Kommentar, Bericht, Ausstieg aus der Situation und Unterbrechung der Handlung werden bei diesem Text mehr als sonst im Sinne von Brechts Lehrstücken genutzt. So scheint Schimmelpfennig mit dem Aufzeigen menschlicher Situationen eine bildende Absicht hinsichtlich der RezipientInnen zu verfolgen.⁴⁶² Aus diesem Grund wirkt der Text zum Teil moralisierend. Auffällig ist weiterhin die Tatsache, dass die Figuren in den Kommentartexten nicht ihre eigenen Handlungen reflektieren. Sie reden zu keinem Zeitpunkt von sich selbst, sondern nur von den anderen Charakteren. Situationen werden aus unterschiedlichen Figurenperspektiven beschrieben und kommentiert. Die Kommentare verbleiben jedoch innerhalb des dramatischen Kosmos.

„Das ständige Verschieben der Blickwinkel verhindert die Identifikation mit einem[/r] Protagonisten[/in], denn jede Figur ist abwechselnd Subjekt und Objekt der Wahrnehmung, nimmt wahr und wird wahrgenommen. In diesem Sinne erfüllt das Stück die brechtsche Forderung nach der Neugestaltung der Fabel, der Stückchen im Stück, die sorgfältig gegeneinander zu setzen sind.“⁴⁶³

Im zweiten Akt äußert sich das Entwicklungshilfepaar widersprüchlich zu den Erfahrungen im Krisengebiet: Es sei schwierig und furchtbar gewesen, aber auch großartig. Neben großen Spinnen, dicken Schaben sowie Moskitos haben die beiden gegen viele Infektionskrankheiten wie Gelbfieber, Hepatitis A und natürlich „die Krankheit aller bösen Geister“⁴⁶⁴ kämpfen müssen. Weder das Wort

⁴⁶¹ Schimmelpfennig, *Peggy Pickit sieht das Gesicht Gottes*, S. 395.

⁴⁶² Stegemann, *Lektionen I. Dramaturgie*, S. 304.

⁴⁶³ Haas, *Plädoyer für ein dramatisches Drama*, S. 202.

⁴⁶⁴ Schimmelpfennig, *Peggy Pickit sieht das Gesicht Gottes*, S. 409.

HIV noch AIDS taucht im gesamten Text auf, obwohl das Virus fortlaufend Thema ist. Genau aus diesem Grund waren Frank und Liz nie in Afrika, in erster Linie wegen des Kindes. Dies führt zu einer kurzen Eskalation, die durch Karens Frage, „glaubst du, da leben keine Kinder“⁴⁶⁵, weiter angeheizt wird. Außerdem hatten Martin und Karen beide außerehelichen Sex, zuvor jedoch hatte Martins Partnerin ein Verhältnis mit Karens Partner. Diese Verstrickungen bezeichnet Till Briegleb treffend als „Infektionskarussell“⁴⁶⁶.

Die Heilungsprozesse seien in Afrika verlangsamt, erklärt Martin. Der Satz, „die Wunde wächst und wächst nicht richtig zu“⁴⁶⁷, wird von ihm im Text drei Mal wiederholt und steigert den Verdacht einer bestehenden Infektion. Karen berichtet von einem imaginären Pavian, den sie eines Abends im Haus auf dem Tisch sitzen sah. Diese detaillierte Erzählung löst Befremden aus. Der Grund für die skurrile Offenbarung bleibt rätselhaft. Und dann ist da noch der Kinderbrief, von dem sich alle bis auf die stolze Mutter Liz peinlich berührt fühlen.

Durch die detaillierte Beschreibung des von Liz zubereiteten Abendmahls sowie das Aufzählen der Zutaten lässt sich ein Bezug zum Theatertext *Der goldene Drache* herstellen. In diesem Fall wird statt einer hektischen, asiatischen eine europäische, heimische Atmosphäre hergestellt, die jedoch gegen die spannungsgeladene Stimmung des Abends nicht anzukommen vermag. Die Zutaten selbst zeugen von einem hohen, westlichen Lebensstandard: „Sellerie, Oliven, Kapern, Rosinen, Pinienkerne. [...] Ein Parmesan-Champignon-Salat.“⁴⁶⁸ Das in regelmäßigen Abständen erwähnte, von Liz frisch gebackene Brot transportiert ebenfalls eine behagliche, willkommene Atmosphäre, die im absoluten Gegensatz zu den Lebensumständen der beiden Heimkehrer steht. Die eingehende Beschäftigung der Hausfrau Liz mit Abendessen, Urlaub oder dem naiven Kinderbrief unterstreichen zwar die Banalität vieler westlicher Themen und Probleme des Alltags gegenüber den existenziellen Fragen in den Krisengebieten der Dritten Welt. Allerdings kritisiert Till Briegleb treffend die Austauschbarkeit des Themas „Afrika und der Westen“ und konstatiert, dass der

⁴⁶⁵ Schimmelpfennig, *Peggy Pickit sieht das Gesicht Gottes*, S. 409.

⁴⁶⁶ Briegleb, „Variationen der Verzweiflung“, S. 17.

⁴⁶⁷ Schimmelpfennig, *Peggy Pickit sieht das Gesicht Gottes*, S. 404, 420, 435.

⁴⁶⁸ *Ibid.*, S. 410.

Text auch mit jeder anderen Katastrophe im Hintergrund als Parabel über einsturzgefährdete Selbstbilder⁴⁶⁹ funktionieren würde.

Im dritten Teil spitzt sich die Situation weiter zu, als deutlich wird, dass das kranke afrikanische Mädchen allein zurückgeblieben ist. Denn seit der Abreise besteht kein Kontakt zu ihr. Martin und Karen sprechen ihre Zweifel am humanitären Engagement in Afrika nun endlich offen aus. Sie beklagen sich über die Undankbarkeit, die ausbleibende Anerkennung der Einheimischen sowie die Unerwünschtheit der EuropäerInnen im Land. Hier wird die Posttraumatik der *Ärzte ohne Grenzen* thematisiert, die in Afrika nichts Befriedigendes erreicht haben und in der westlichen Gesellschaft nicht mehr zurechtkommen.⁴⁷⁰ Diese beteiligte Sicht auf die Dinge wird einer zweiten, unbeteiligten gegenübergestellt, wenn Frank seine fatalistische, „feuilletonistische“⁴⁷¹ Meinung formuliert. Die ganze Unternehmung sei ihm zufolge der neue Kolonialismus: „Alles nur eine gewaltige Arbeitsbeschaffungsmaßnahme.“⁴⁷² „Ganze Stadtviertel voller [blendend gelaunter] Helfer und Freiwilliger“⁴⁷³, die sich an den Lebensstil, die Autos, die Hausangestellten gewöhnen und die beste Zeit ihres Lebens verbringen – „immer Geld in der Tasche, Kaufkraft“⁴⁷⁴. Diese Aussage verärgert Karen zutiefst. Martin weicht dem Konflikt aus, indem er zugibt, dass die ganze Unternehmung ein Fehler war. Hier prallen zwei Weltbilder aufeinander. Auf diese Weise reflektiert der Dramatiker westliche Vorurteile. Die Darlegung von verbreiteten europäischen Ansichten, Klischees und Herangehensweisen an das komplexe Thema soll eine analytische, kühle Sicht auf die Gegensätze ermöglichen.⁴⁷⁵ Daraus resultiert bei dem/der Rezipienten/in die von Brecht geforderte rationale Erkenntnis – an dieser Stelle besteht sie darin ein stärkeres Bewusstsein für die bestehenden Verhältnisse um den Kontinent Afrika zu entwickeln.

Die Krise in der Beziehung von Martin und Karen nimmt durch die Information über eine mögliche Schwangerschaft von Martins Geliebter weitere Ausmaße an.

⁴⁶⁹ Briegleb, „Variationen der Verzweiflung“, S. 19.

⁴⁷⁰ Vgl. Notizen zum Publikumsgespräch „Peggy Pickit sieht das Gesicht Gottes“.

⁴⁷¹ Ibid.

⁴⁷² Schimmelpfennig, *Peggy Pickit sieht das Gesicht Gottes*, S. 422.

⁴⁷³ Ibid., S. 423.

⁴⁷⁴ Ibid.

⁴⁷⁵ Vgl. Stegemann, *Lektionen 1. Dramaturgie*, S. 304.

Wieder taucht der Verdacht einer Infektion des Paares auf: „Und jetzt weiß keiner, wer sich bei wem – vielleicht – und keiner lässt sich untersuchen. [...] Keiner will es wissen.“⁴⁷⁶

Im darauffolgenden Teil, der aus einer einzigen, isolierten Szene besteht, erzählt Martin eine Fabel oder ein Märchen über einen weißen Rucksacktouristen in Lagos und ein afrikanisches Mädchen namens Adisa. Symbolisch stehen die beiden für das komplizierte Verhältnis zwischen dem Westen und der Dritten Welt. Sie spiegeln zwei unterschiedliche Weltansichten und Mentalitäten wieder. Diese Geschichte war laut Schimmelpfennig der Einstieg ins Schreiben des Theatertextes, der erste Schritt.⁴⁷⁷ Der weiße Tourist kämpft um die Liebe des Mädchens, indem er dafür sorgt, dass ein Wunder geschieht und Hilfe für ihr Land aus dem Westen kommt: Kranke werden geheilt, kostenlose Schulen werden gebaut. Und als sich alles zum Positiven wendet und sie sich erneut begegnen, fällt Adisa dem Jungen nicht wie erhofft um den Hals, sondern weist ihn mit den Worten, „auf Wiedersehen, vielen Dank und machs gut“⁴⁷⁸, ab, denn sie hat einen anderen. Hervorzuheben ist dabei, dass das Phantastische nicht wie bei Schimmelpfennig üblich mit der Realität kollidiert. Die Geschichte fungiert als Sprechtext: Martin erzählt das Märchen „mit einem Glas in der Hand“⁴⁷⁹.

Im letzten Akt gewinnt das Thema Ansteckung mit dem HI-Virus an Gewichtung. Martin und Karen beschuldigen sich gegenseitig, den anderen mit dem tödlichen Virus angesteckt zu haben. Martin wiederholt mehrmals die Worte: „Geht schnell so was, geht schnell – und ganz einfach [...]“⁴⁸⁰. Sie hallen wie ein Echo, wie eine belehrende Warnung nach. Ferner kommt es zu einer Eskalation zwischen den beiden Frauen, als Liz bewusst wird, dass das afrikanische Kind (faktisch) tot ist. Sie ist die Einzige, die offen über dieses Thema spricht, in Rage gerät und laut Regieanweisung die beiden Puppen zerfetzt sowie den Brief zerknüllt.

Allein in diesem letzten Teil gibt es drei Mal als Herausforderung an die RegisseurInnen wie auch SchauspielerInnen die Bühnenanweisung: „*Karen schlägt Liz mit der flachen Hand hart ins Gesicht. Liz schlägt Karen ebenso hart*

⁴⁷⁶ Schimmelpfennig, *Peggy Pickit sieht das Gesicht Gottes*, S. 425f.

⁴⁷⁷ Vgl. Notizen zum Publikumsgespräch „Peggy Pickit sieht das Gesicht Gottes“.

⁴⁷⁸ Schimmelpfennig, *Peggy Pickit sieht das Gesicht Gottes*, S. 429.

⁴⁷⁹ Regieanweisung, *ibid.*, S. 427.

⁴⁸⁰ *Ibid.*, S. 431f.

*ins Gesicht.*⁴⁸¹ Der Dramatiker lässt die Situationen durch „dramaturgische Wiederholungsschleifen“⁴⁸² immer wieder neu von unterschiedlichen Seiten beleuchten. Dadurch entstehen eine eigene Dynamik, ein besonderer Rhythmus und die Möglichkeit für den/die Zuschauer/in auch hier Momente zu überprüfen und Lügen aufzudecken.⁴⁸³ Insgesamt sechs Mal empfängt Liz dieselbe Ohrfeige und Martin erzählt drei Mal, dass Wunden in Afrika nicht heilen: Diese serielle Monotonie wie auch die Kommentarunterbrechungen dienen laut Till Briegleb einem zentralen Anliegen des Autors, die fernen Themen in die Nähe zu holen und „im Spiel mit den Fassaden der Rechtschaffenheit, den Blick auf das reale Leid zu schärfen“.⁴⁸⁴

Nach einer entschuldigenden Umarmung der Frauen folgt schließlich die Versöhnung. Was bleibt, ist Liz‘ Wut auf ihren Ehemann Frank, der fortlaufend versucht witzig zu sein, um von heiklen Themen abzulenken. Von seiner Frau bekommt er den Vorwurf, nicht die geringste Ahnung davon zu haben, worum es geht, wogegen er sich mit den Worten verteidigt: „Ich kann nichts dafür, was passiert ist, dafür kann keiner was – ist nicht mein Fehler.“⁴⁸⁵ Dieser Satz konfrontiert den/die Rezipienten/in mit der eigenen Haltung.⁴⁸⁶ Der Text endet mit der Regieanweisung: *„Am Ende ist alles fertig. Die Peggy Pickit, die Holzfigur und der zusammengeklebte Brief liegen wieder auf dem Tisch. Langsam Dunkel.*“⁴⁸⁷

⁴⁸¹ Schimmelpfennig, *Peggy Pickit sieht das Gesicht Gottes*, S. 437f.

⁴⁸² Briegleb, „Variationen der Verzweiflung“, S. 18.

⁴⁸³ Vgl. Notizen zum Publikumsgespräch „Peggy Pickit sieht das Gesicht Gottes“.

⁴⁸⁴ Vgl. Briegleb, „Variationen der Verzweiflung“, S. 18.

⁴⁸⁵ Schimmelpfennig, *Peggy Pickit sieht das Gesicht Gottes*, S. 442.

⁴⁸⁶ Vgl. Zimmermann, Gernot, „Peggy Pickit im Akademietheater“, *Ö1 ORF*, <http://oe1.orf.at/artikel/264919> [1.12.12].

⁴⁸⁷ Schimmelpfennig, *Peggy Pickit sieht das Gesicht Gottes*, S. 442.

7.3 Umsetzung des Theatertextes *Peggy Pickit sieht das Gesicht Gottes* auf der Bühne



Abb. 11: *Peggy Pickit sieht das Gesicht Gottes*, Akademietheater, Aufzeichnung Burgtheater

Schimmelpfennig hinterfragt auch bei *Peggy Pickit sieht das Gesicht Gottes* die Möglichkeiten des Theaters: „Seine [Schimmelpfennigs] Idee, riskant oder experimentell auf dem Papier, trifft auf die Welt der Bühne, mit ihren eigenen Gesetzen und ihrer Echtzeit.“⁴⁸⁸ Wieder wurde die Theatertextvorlage kaum geändert: Fast alle Pausen, Wiederholungen und Regieanweisungen wurden von Schimmelpfennig originalgetreu inszeniert. Allein den ursprünglichen Figurenamen Carol ersetzte er durch Karen. Die Inszenierung beginnt mit einer langen Pause, nachdem die SchauspielerInnen die Bühne betreten haben. Sie bleiben eine ganze Weile unbewegt und in völliger Stille zum Publikum gewandt stehen, bevor der erste Satz fällt. Die AkteurInnen steigen immer wieder aus der Handlung aus, um die Situationen ans Publikum gewandt zu kommentieren oder in Form eines Berichts zusammenzufassen. Durch die ständige Perspektivverschiebung werden sie von außen gezeigt, aber auch ihr Innenleben wird dem/der Rezipienten/in offenbart.⁴⁸⁹

7.3.1 Bühnenraum, Ausstattung, Ton/Musik, Licht

Im Wiener Akademietheater hat Johannes Schütz den Bühnenraum ganz nach seiner ästhetischen Überzeugung gestaltet. Es ist ein weißer, interpretationsfreier

⁴⁸⁸ Kušej, Martin, „Martin Kušej über ‚Peggy Pickit sieht das Licht Gottes‘“.

⁴⁸⁹ Vgl. Haas, *Plädoyer für ein dramatisches Drama*, 197f.

(Labor-) Kasten ohne raumgebende Elemente,⁴⁹⁰ allerdings diesmal auch ohne Tiefe (siehe Abb. 11). Vielmehr lässt er sich als ein schmaler Streifen beschreiben, auf dem die SchauspielerInnen exponiert agieren müssen. Die Bühnenrampe ist ähnlich wie bei der Inszenierung *Der goldene Drache* weit in den ZuschauerInnenraum versetzt, so entsteht trotz der Trennung der beiden Bereiche eine Nähe und Involviertheit der ZuschauerInnen zum Bühnengeschehen. Trotz der seitlichen Öffnungen des Bühnenraums verlassen ihn die SchauspielerInnen auch diesmal nicht. Bis auf wenige Ausnahmen wie beispielsweise die Erzählung der Fabel über Adisa und den weißen Touristen wird hauptsächlich die Mitte des Bühnenraums bespielt. Die Ausstattung ist ebenfalls stark reduziert. Vier große, braune Stühle sowie ein kleiner, hellblauer Kinderstuhl sind die einzigen Möbelstücke. Außer einem Brief, der Puppe *Peggy Pickit* (allgemein bekannt als *Polly Pocket*) und später der Holzfigur Abeni, die auf dem Kinderstuhl aufgestellt sind, gibt es nur noch vier Weingläser sowie einige Sekt- und Weinflaschen auf der Bühne. Der Regisseur arbeitet bei dieser Inszenierung wieder mit klaren formalen Setzungen, indem er am Anfang auf der linken Bühnenseite zwei Stühle eng beieinander und auf der rechten zwischen zwei großen Stühlen den kleinen Kinderstuhl mit *Peggy Pickit* und dem Brief aufstellen lässt. Dies symbolisiert also ein allein stehendes Paar und eine Kleinfamilie mit Kind. Die Sekt- und Weinflaschen sind zwischen dem Kinder- und dem linken Stuhl positioniert, was auf die Nähe des Kindes zu einem Elternteil und des Alkohols zu dem anderen schließen lässt (siehe Abb. 11). Später steht der Kinderstuhl mit beiden Puppen als Trennelement genau in der Mitte der Bühne zwischen den beiden Stuhlpaaren. Die symbolische Bedeutung des kleinen Stuhls verlagert sich dementsprechend auf das afrikanische Kind, das ab da in den Mittelpunkt rückt. Die SchauspielerInnen sitzen auf den Stühlen fast immer in den Paarkonstellationen Liz/Frank und Karen/Martin nebeneinander. Dies sind die einzigen Elemente, die zu einer groben Situationserfassung beitragen, jedoch nur wenig über die Personen und ihre Eigenschaften aussagen. Die Anspielung auf die Puppe *Polly Pocket* lässt eine ungefähre zeitliche Verortung zu, da sie in der beschriebenen Form erst seit dem Jahr 2002 existiert.

⁴⁹⁰ Vgl. Tigges, „In den Raum der Bilder sehen“, S. 251.

Liz‘ Feststellung, dass Karen und Martin die Puppe noch gar nicht kennen, lässt darauf schließen, dass sie vor dieser Zeit Deutschland verlassen haben müssen. Sonst ist die Ausstattung zeitlos und gibt keine weiteren Hinweise über den Spielort.

Auch musikalisch ist die Inszenierung reduziert umgesetzt: Abgesehen von einer einzigen Stelle im letzten Akt, an welcher der komplette Titel „Wouldn’t it be nice“ von den *Beach Boys* eingespielt wird, gibt es keine musikalische Untermalung. Diesen Vorschlag nennt der Autor Schimmelpfennig im Theatertext in Form einer Regieanweisung.⁴⁹¹

Wie bei der Produktion *Der goldene Drache* wird auch hier ganz auf den Wechsel von Lichtstimmungen verzichtet und den ganzen Abend auf hell ausgeleuchteter Bühne gespielt. Anzumerken ist dabei, dass das Licht von unten kommt und keine Lichtquelle sichtbar ist. Schimmelpfennig zufolge entsteht dadurch eine magische Atmosphäre.⁴⁹² Nur am Ende der Vorstellung wird das Bühnenlicht auffallend langsam gedimmt, bis es im gesamten Raum vollständig dunkel ist.

7.3.2 Figuren und Kostüme

Die Kostüme sind schlicht und farblich in neutralen Erd-, Schwarz- sowie Weißtönen gehalten (siehe Abb. 12). Weil jede/r SchauspielerIn nur eine Rolle und nur ein Kostüm hat, gibt es keine Umzüge. Die Kleidung ist alltäglich, weswegen sich kaum Aussagen über die Charakter-



Abb. 12: Caroline Peters (Karen), Peter Knaack (Martin), Thilo Nest (Frank), Christiane von Poelnitz (Liz), *Peggy Pickit sieht das Gesicht Gottes*, Akademietheater © Reinhard Werner, Burgtheater

eigenschaften der Personen treffen lassen. Auffällig ist nur, dass Tilo Nest (Frank) als einziger kein schwarzes Kleidungsstück trägt. Mit einer braunen Cordhose sowie einem hellblauen Oberhemd bekleidet integriert er sich, passend zu den gleichfarbigen Stühlen, am besten ins Bühnenbild. Gemeinsam mit dem

⁴⁹¹ „Vermutlich so etwas wie eine alte Beach Boys-Aufnahme.“ Schimmelpfennig, *Peggy Pickit sieht das Gesicht Gottes*, S. 436.

⁴⁹² Vgl. Notizen zum Publikumsgespräch „Peggy Pickit sieht das Licht Gottes“.

hellbeigen Kaschmir Pullover, den er über die Schultern geworfen trägt, unterstreicht die Kleidung außerdem seinen sozialen Status. Seine Körperhaltung ist entspannt und leger. Sie hebt sich von den anderen AkteurInnen deutlich ab. Sein Tonfall ist stets ruhig und ausgeglichen. Insgesamt strahlt er eine gewisse Lockerheit aus, die gleichzeitig jedoch eine ignorante Note beinhaltet. Frank ist eine Figur, die zwar gerne ihre Meinung sagt, beim Auftreten von Konflikten jedoch sofort zurückrudert. Er versucht immer wieder witzig zu sein, die Stimmung zu heben und erträgt schwierige Situationen mit der „seufzenden Toleranz Wiener Wurschtigkeit“⁴⁹³.

Peter Knaack als Martin trägt ein schlichtes, schwarzes Hemd und eine einfache Jeanshose. Seine Körperhaltung verrät eine gewisse Reserviertheit und Verslossenheit. Er faltet am Anfang die Arme vor seiner Brust oder steckt sie senkrecht halb in die Hosentaschen. Die Rolle des humanitären Helfers spielt er eher ruhig und resigniert. Martin ist eine ehrliche Figur, die Fehler zugeben kann. Er zeigt trotz des hohen Alkoholkonsums wenig Emotionen und ist darauf bedacht tolerant mit den Ansichten der Freunde umzugehen, Harmonie zu wahren und die Kontrolle nicht zu verlieren. Nur ein einziges Mal im dritten Akt gelingt ihm das nicht. Es kommt zu einem heftigen, irrationalen Gefühlsausbruch nachdem Karen ihn mit den möglichen Folgen seines Seitensprungs konfrontiert: „Die kann überhaupt nicht von mir schwanger geworden sein“⁴⁹⁴, brüllt er seine Frau an. Vielleicht habe Karen ihn ja nach ihrem Seitensprung infiziert. „Geht schnell so was, geht schnell – und ganz einfach, wer weiß!“⁴⁹⁵, exaltiert er sich mit bebender Stimme.

Caroline Peters trägt als Karen eine schwarze Strickjacke, einen hellbeigen Rock, schwarze Strumpfhose und Pumps mit hohem, breitem Absatz. Es lässt sich eine gewisse Verspanntheit in ihrer Körperhaltung und ihren Bewegungen erkennen. Sie hält sich zuerst an dem in Zeitungspapier gewickelten Geschenk fest und später an ihrem Weinglas. Als es darum geht, dass kein Kontakt zu Annie besteht, bewegt sie sich rastlos im Raum und meidet den Blick ihrer empörten Freundin Liz. Im Sitzen presst sie die Knie aneinander, während ihre Füße weit auseinander

⁴⁹³ Briegleb, „Variationen der Verzweiflung“, S. 19.

⁴⁹⁴ Schimmelpfennig, *Peggy Pickit sieht das Gesicht Gottes*, S. 430.

⁴⁹⁵ Ibid.

stehen und zieht die Schultern hoch. Diese Körperhaltung strahlt Unsicherheit aus. Sie ist sehr sensibilisiert für die Themen rund um das Land Afrika, gleichzeitig jedoch desillusioniert und unsicher im Umgang damit. Die Betroffenheit über den Verlust des Pflegekindes wird mit Verdrängungsmechanismen betäubt. Doch die Emotionalität gewinnt schließlich Überhand. Zuerst brüllt sie Liz aufgrund ihrer Naivität an: Man könne nicht einfach ein Kind ohne Papiere aus dem Ausland mitnehmen. Schließlich verliert sie endgültig die Kontrolle und greift Liz sogar körperlich an. Das Mienenspiel der Schauspielerin ist sehr ausdrucksstark. Sie transportiert allein mit ihren Blicken eine Menge Subtext.

Christiane von Poelnitz als Liz hat eine leichte, graue Bluse, eine breite schwarze Stoffhose und hohe schwarze Schuhe an. Sie hat einerseits eine gerade, elegante Körperhaltung, vermittelt andererseits eine gewisse (kindliche) Unruhe. So springt sie Martin bei der Begrüßung an, gestikuliert wild mit den Armen, hüpfert vor Freude. Mit verstellter Stimme imitiert sie ein Gespräch zwischen den beiden Puppen und somit stellvertretend zwischen Kathie und Annie. Sie ist in allen Lagen äußerst emotional, was zu der Schauspielerin Christiane von Poelnitz gut passt. Expressive Eigenschaften besonders überspitzt darzustellen ist ihr Fachgebiet. Die Figur bewundert die beiden Freunde für ihren Einsatz in Afrika und versucht ihre beruflichen Selbstwertzweifel durch den Mutterstolz zu kompensieren. Christiane von Poelnitz als Liz ist eine „extrem verspannte Schützenkönigin auf dem Jahrmarkt der Peinlichkeiten“⁴⁹⁶, formuliert Till Briegleb.

Die Körper der DarstellerInnen wirken bewusst steif, verkrampt; die Dialoge gezwungen. Till Briegleb beschreibt sie treffend als „gequälte Konversation“⁴⁹⁷. Die Isolation des Bühnenvorgangs wird durch die Unterbrechung des gesprochenen Dialogs immer wieder durchbrochen.⁴⁹⁸ Allerdings kommt dadurch auch die Handlung ins Stocken; die zahlreichen Pausen bewirken eine starke Entschleunigung. Künstliche Betonungen, manieriertes Lachen über vermeintliche Witze gehören wie auch pathetisch vorgetragene Textstellen zum Spielrepertoire

⁴⁹⁶ Briegleb, „Variationen der Verzweiflung“, S. 19.

⁴⁹⁷ Ibid., S. 18.

⁴⁹⁸ Vgl. Lehmann, *Postdramatisches Theater*, S.195ff.

der AkteurInnen. Zum Beispiel hebt Christiane von Poelnitz als Liz ihr Weinglas in die Höhe und verkündet betont feierlich: „Die Zeit bleibt nicht stehen. Herzlich Willkommen!“⁴⁹⁹ Peter Knaack erzählt als Martin die Geschichte über Adisa und den weißen Touristen überaus emotional und eindringlich. Er nimmt sich viel Zeit, spricht langsam und akzentuiert. Seine Erzählung adressiert er an seine MitspielerInnen genauso wie ans Publikum. Während dieser Erzählung finden sich alle vier SchauspielerInnen auf der linken Bühnenseite wieder. Peter Knaack und Caroline Peters bleiben stehen. Knaack hat trotz Regieanweisung kein Weinglas in der Hand. Christiane von Poelnitz nimmt auf einem Stuhl neben ihnen Platz. Tilo Nest macht es sich auf dem Boden bequem. Das Märchen scheint Nest in seiner Rolle als Frank zu unterhalten. Nachdem es zu Ende erzählt ist, kriegt er einen langen Lachkrampf und wälzt sich dabei auf dem Boden. Spöttisch erzählt er daraufhin von den Seitensprungverflechtungen der Freunde in Afrika. Auch Christiane von Poelnitz als Liz amüsiert sich mit ihm gemeinsam. Caroline Peters setzt dem einen betroffenen Blick entgegen. Peter Knaack senkt beschämt seinen Kopf und fixiert den Boden. Ganz plötzlich, filmschnittartig springt zuerst Peters, dann Knaack auf, um sich als Figuren nacheinander rasend anzubrüllen und mit Schuldvorwürfen zu überschütten. Diesmal sind es von Poelnitz und Nest, die betroffen blicken. Peter Knaack als Martin bekommt einen langen, heftigen Wutausbruch, „geht schnell so



Abb. 13: Caroline Peters (Karen), Peter Knaack (Martin), *Peggy Pickit sieht das Gesicht Gottes*, Akademietheater © Reinhard Werner, Burgtheater

was, geht schnell – und ganz einfach, wer weiß“⁵⁰⁰, der von einem Moment auf den anderen blitzartig abbricht. Nach einer langen Pause setzt sich Caroline Peters schließlich auf den Stuhl. Sie spricht leise, äußerst langsam und nachdenklich über ihren nicht mehr zu erfüllenden Kinderwunsch. Dies steht in einem direkten Gegensatz zu der schnellen, lauten Sprechweise von Knaack, der die Szene erneut mit einer Brülltirade unterbricht, um dann wieder mitten im Satz anzuhalten (siehe

⁴⁹⁹ Schimmelpfennig, *Peggy Pickit sieht das Gesicht Gottes*, S. 390.

⁵⁰⁰ *Ibid.*, S. 431.

Abb. 13). Nach einem tiefen Räuspern von Tilo Nest, erzählt von Poelnitz als Liz völlig aus dem Zusammenhang gerissen gemächlich, heiter und idyllisch von ihren Überlegungen zum Abendessen. Sie gibt gerade Zubereitungstipps als plötzlich Peter Knaacks gleicher, heftig Ausruf ertönt.

Später, als Liz in einem Moment der vollkommenen Verständnis-, Fassungs- und Sprachlosigkeit angesichts der hoffnungslosen Situation des afrikanischen Kindes auf den Stuhl sinkt, bricht Caroline Peters aggressive, schrille Stimme mit einer explosiven Kraft die Stille: „Du kannst nicht einfach ein Kind mitnehmen [...]“.⁵⁰¹

Nach der tragischen Nachricht über die aussichtslose Lage des afrikanischen Mädchens liest Christiane von Poelnitz als Liz mehrmals unter Tränen den Anfang des Kinderbriefes vor. Während die beiden Frauen mit den Tränen kämpfen, ist Tilo Nest als Frank nicht aus der Ruhe zu bringen. Er wechselt unmittelbar das Thema, holt einen Schallplattenspieler sowie Zigaretten und legt das Musikstück „Wouldn't it be nice“ von den *Beach Boys* auf. Während des gesamten Liedes wird auf der Bühne nicht gesprochen, Caroline Peters und Tilo Nest rauchen. Nest als Frank wippt mit unbesorgtem Blick zur Musik. Jeder der Beteiligten ist in diesen Minuten ganz bei sich, während die *Beach Boys* paradoxerweise von der Teenagersehnsucht singen, endlich älter zu werden, um das tun zu können, was man möchte und glücklich zu sein. Christiane von Poelnitz als Liz bekommt einen Heulkampf kurz bevor das Lied endet. Die Schallplatte wird von Frank mit einem banalen Kommentar wieder eingepackt.



Abb. 14: Christiane von Poelnitz (Liz), Caroline Peters (Karen), *Peggy Pickit sieht das Gesicht Gottes*, Akademietheater
© Reinhard Werner, Burgtheater

Liz stellt schluchzend fest, dass sich jeder etwas vormacht, bekommt einen heftigen Wutausbruch, zerreißt den Brief und zerbricht mit einem Wimmern die beiden Puppen. Daraufhin stellen sich die beiden Frauen demonstrativ gegenüber und ohrfeigen sich gegenseitig (siehe Abb. 14).

⁵⁰¹ Schimmelpfennig, *Peggy Pickit sieht das Gesicht Gottes*, S. 435.

Nach einem kurzen Zwischenkommentar von Martin wiederholen sie die Szene: Die Backpfeifen wirken diesmal allerdings kräftiger. Erneut folgt ein Zwischenkommentar, diesmal von Karen. Sie beschreibt das von Liz vorbereitete Essen, endet mit den Worten, „es roch köstlich“⁵⁰², und schlägt von Poelnitz noch kräftiger mit der flachen Hand ins Gesicht. Diese schlägt genauso stark zurück. Dieser Moment wirkt aufgrund der Disparität der Grundstimmung und Emotionen absurd und dadurch komödiantisch. Allerdings weist er dennoch eine starke Körperlichkeit und Intensität auf. Nach einer Versöhnung wird nun Alkohol ausgeschenkt, der bereits den ganzen Abend in Maßen konsumiert wurde, ohne jedoch sichtbare körperliche oder geistige Beeinträchtigungen bei den Beteiligten zu bewirken. Es herrscht noch bedrückte Stimmung, die sich allerdings etwas aufzulockern beginnt. Ein Lächeln zeichnet sich auf den Gesichtern der AkteurInnen ab. Und dann lacht Tilo Nest als Frank lauter als alle anderen auf, die Stimmung kippt schlagartig und er muss sich von Liz anbrüllen lassen. Christiane von Poelnitz agiert hysterisch und laut schluchzend. Die wutgeladenen Vorwürfe, die Liz ihrem Mann entgegenschmettert, werden von Caroline Peters das erste Mal mit dem bereits bekannten Satz „es roch köstlich“⁵⁰³, das zweite Mal mit dem Rezitieren eines Brotrezepts unterbrochen. Spätestens an dieser Stelle durchschaut man die Strategie des Autors und Regisseurs, die Struktur wiederholt sich und viele Effekte funktionieren beim zweiten Mal nicht mehr so gut. Caroline Peters



Abb. 15: Christiane von Poelnitz (Liz), Caroline Peters (Karen), *Peggy Pickit sieht das Gesicht Gottes*, Akademietheater
© Reinhard Werner, Burgtheater

fängt an die Briefketten und die Puppenteile einzusammeln, ein Klebeband-Abroller wird ihr durch den Bühnenschlitz gereicht. Die beiden Frauen kleben eine Weile langsam die Einzelteile zusammen (siehe Abb. 15).

⁵⁰² Schimmelpfennig, *Peggy Pickit sieht das Gesicht Gottes*, S. 438.

⁵⁰³ *Ibid.*, S. 439.

Tilo Nest als Frank hat als Letzter das Wort. Er stellt verteidigend klar, dass das Ganze nicht sein Fehler sei und er nichts dafür könne. Und dann hört man nur noch das Geräusch beim Abreißen des Klebebands, ganz wie es die Bühnenanweisung vorgibt, bis alles zusammengeflickt wieder auf dem Stuhl aufgestellt ist. Die Frauen kehren schweigend zu ihren Stühlen zurück und dann geht langsam das Licht aus.

Die Reduktionen in den Bereichen Ton, Bühnenbild, Kostüm, Requisite rücken die SchauspielerInnen verstärkt in den Fokus. Schimmelpfennig stellt die theatralen Mittel sowie das schauspielerische Handwerk aus, indem er abrupt die Stimmungen wechseln, die SchauspielerInnen permanent in die Rolle einsteigen und wieder aussteigen, sie auf Knopfdruck lachen, weinen, schreien oder flüstern lässt. Als SchauspielerIn verrate man seine Kunst, sind sich die Darstellerinnen Christiane von Poelnitz und Caroline Peters aus diesem Grund einig.⁵⁰⁴ Der Theatermacher selbst gibt an mit dieser äußerst minimalistischen Arbeit ein „Skelett davon, was Theater ist“⁵⁰⁵ geschaffen zu haben. Unter diesen Umständen ist es beinahe überflüssig zu erwähnen, dass *Illusion* im Sinne von *Konkretisation*⁵⁰⁶ bei dieser Theaterproduktion keinen Nährboden finden kann. Christine Dössel bezeichnet die Theaterarbeit in der *Süddeutschen Zeitung* treffend als „pures, glasklares Schauspieler[Innen]theater“⁵⁰⁷, kritisiert jedoch den Mangel an Tiefgang, Schmerz, Irritation und Überraschung sowie das Übermaß an Pausen, Leerstellen und Wiederholungen.⁵⁰⁸ Schimmelpfennig setzt bei der Inszenierung am stärksten auf die „Explosivkraft übertriebener Gefühle“⁵⁰⁹ und kostet die Peinlichkeiten von Anfang an offenkundig aus.⁵¹⁰ Sowohl die unglücklichen Formulierungen von Liz als auch die peinlichen Witze ihres Mannes werden durch das gemeinschaftliche Lachen überspielt, das jedoch stets etwas zu lang und zu laut ausfällt. Insgesamt herrscht der Eindruck die

⁵⁰⁴ Vgl. Notizen zum Publikumsgespräch „Peggy Pickit sieht das Licht Gottes“.

⁵⁰⁵ Ibid.

⁵⁰⁶ Siehe Lehmann, *Postdramatisches Theater*, S. 191.

⁵⁰⁷ Dössel, Christine, „Ja, so sieht es leider aus. Afrika ist nicht beizukommen: Roland Schimmelpfennigs ‚Peggy Pickit‘ in des Autors eigener Regie am Wiener Akademietheater“, *Süddeutsche Zeitung*, 24./25./26.12.2010.

⁵⁰⁸ Vgl. Dössel, „Ja, so sieht es leider aus“.

⁵⁰⁹ Briegleb, „Variationen der Verzweiflung“, S. 19.

⁵¹⁰ Vgl. *ibid.*

Inszenierung komme nicht richtig in Gang. Lange, bedeutungsvolle Pausen zwischen den Dialog- und Kommentarpassagen bremsen den Fluss und hemmen die Dynamik der Inszenierung. Immer wieder, wenn es zu einer Steigerung kommt, also wenn die Stimmlautstärke plötzlich in die Höhe schießt oder Gefühlsausbrüche auftauchen, folgt unmittelbar eine Unterbrechung. Das Tempo wird wieder gedrosselt, die Lautstärke gedämmt. Es ist somit ein fortwährendes Stocken mit einigen wenigen Explosionen, die jedoch direkt wieder erstickt werden. Die Wiederholungen seien laut Schimmelpfennig technisch sehr wichtig.⁵¹¹ Sie variieren zwar auch zum Teil in Duktus, Betonung und Körperausdruck,⁵¹² dennoch hält die Häufigkeit ihres Aufkommens den Handlungsverlauf immer wieder an. Eine deutliche Steigerung lässt Schimmelpfennig nur bei den Ohrfeigen zu: Sie werden mit jedem Mal kräftiger und härter ausgeführt.⁵¹³ Sie sind sehr körperlich und hinterlassen Handabdrücke auf roten Wangen.

Schimmelpfennig hat den Text ernst genommen, vernachlässigt jedoch darüber hinaus die visuelle Umsetzung. Sie trägt nicht so entscheidend wie sonst zur Bedeutungsproduktion bei.⁵¹⁴ Die Inszenierung weist nur sparsame Regieeinfälle auf. Sie bleibt eher oberflächlich und schlicht. Die Dringlichkeit des Anliegens kann sich sowohl beim Autor als auch beim Regisseur nicht richtig entfalten. Der/die ZuschauerIn sollte zwar durch die Dekontextualisierung, durch die Sprünge und Wiederholungen gefordert werden, eigenständig Zusammenhänge herzustellen und Situationen zu überprüfen, dies geschieht jedoch aufgrund der Einfachheit des Inhalts sowie der Form nur in einem geringen Ausmaß. Die Monotonie, langen Pausen, die Künstlichkeit der Dialoge und Überzeichnung der Figuren sowie die Statik der gesamten Inszenierung fordern hingegen das Publikum auf eine andere Art und Weise.

⁵¹¹ Notizen zum Publikumsgespräch „Peggy Pickit sieht das Licht Gottes“.

⁵¹² Vgl. Theurich, „Doppelte Schimmelpfennig-Premiere: Vier Pflaumen für ein Halleluja“.

⁵¹³ Ibid.

⁵¹⁴ Hausbei, Kerstin, „Roland Schimmelpfennigs Vorher/Nachher: Zapping als Revival der Revueform?“, S. 45.

8. Realität und Phantastik

Die variantenreiche Verwendung von phantastischen, fabel- und märchenhaften Motiven ist ein fester Baustein von Roland Schimmelpfennigs Theater texts. Anhand der drei Beispieltex te konnten einige Formen aufgezeigt werden. Mit Ausnahme der Adisa-Geschichte in *Peggy Pickit sieht das Gesicht Gottes* tauchte das Phantastische mitten im Alltäglichen auf und führte auf diese Weise zu einer Grenzüberschreitung. Als Abweichung von der vertrauten realen Welt steht das Phantastische als Gegenbegriff zum Wirklichen, Natürlichen, Möglichen oder Wahrscheinlichen.⁵¹⁵ Bei Schimmelpfennig handelt es sich bei den phantastischen Elementen meist nicht um Gegenstände, die es bloß nicht gibt, sondern um Vorgänge, die es gar nicht geben kann, weil sie den Naturgesetzen widersprechen.⁵¹⁶ Der irreal e Moment hat also meist eine ereignishafte Struktur. „Reales und Irr eales kollidieren unmittelbar. Das gänzlich Unerwartete bricht ein in eine vertraute empirische Welt und ruft Irritation [...] hervor, weil die herrschende Orientierung mit einem Male versagt.“⁵¹⁷ Genau dies geschieht, als der tropische Leguan mitten im kalten November im Glockenturm auftaucht, das bereits tote Kind über der Stadt schwebt (*Das fliegende Kind*) oder als die chinesische Familie in der Zahn lücke ihres in Europa anwesenden Angehörigen kurz vor seinem Tod erscheint (*Der goldene Drache*). Das Phantastische tritt auf als ein „Riss“ im Kontinuum der natürlichen Ordnung.⁵¹⁸ In einer Gesellschaft, die auf Sicherheit, Stabilität sowie Geborgenheit setzt und über bestimmte moralische wie soziale Normen der bürgerlichen Welt verfügt, kann das Phantastische als Manifestationsform des Verdrängten, Vergessenen,

⁵¹⁵ Vgl. Rottensteiner, Franz, „Vorwort. Zweifel und Gewißheit. Zu Traditionen, Definitionen und einigen notwendigen Abgrenzungen in der phantastischen Literatur“, in: *Die dunkle Seite der Wirklichkeit. Aufsätze zur Phantastik*, Rottensteiner, Franz [Hg.], Frankfurt am Main: Suhrkamp 1987, S. 7ff, hier S. 8 und Schmitz-Emans, Monika, „Phantastische Literatur: Theorien und Texte“, Script *Universität Bochum*, <http://www.ruhr-uni-bochum.de/komparatistik/downloads/Phantastik2007-1.pdf> [1.12.12].

⁵¹⁶ Vgl. Rottensteiner, „Vorwort. Zweifel und Gewißheit“, S. 8.

⁵¹⁷ Freund, Winfried [Hg.], „Einführung in die phantastische Literatur“, in: *Phantastische Geschichten für die Sekundarstufe /Arbeitstexte für den Unterricht*, Stuttgart: Reclam 1982, S. 75 - 92, hier S. 75.

⁵¹⁸ Vgl. Caillois, Roger, „Das Bild des Phantastischen: Vom Märchen bis zur Science Fiction“, in: *Phaëcon. Almanach der phantastischen Literatur, I*, Zondergeld, Rein A. [Hg.], Frankfurt am Main: Suhrkamp 1974, S. 44 - 83, hier S. 46.

Übersehenen und Unzulässigen gedeutet werden, wie die Literaturwissenschaftlerin Monika Schmitz-Emans feststellt.⁵¹⁹

„Stets ist jedenfalls für das Phantastische eine spezifische Dialektik konstitutiv: das Abnorme bedarf der Norm, um sich von ihr abzuheben, das Verstörende der falschen Sicherheit, um sie ins Wanken zu bringen, das Subversive des Festen, um es zu erschüttern, das Unzulässige und Verdrängte des Zugelassenen, das Unbegreifliche des Begreiflichen.“⁵²⁰

Das Phantastische konfrontiere die reale alltägliche Wirklichkeit mit dem alle empirische Erwartung übersteigenden Irrealen und entlarve auf diesem Wege die vertrauten Orientierungen als Scheinsicherungen, so der Germanist Winfried Freund.⁵²¹ Das Fremde oder das Ungreifbare bricht in eine vertraute Welt ein und stört ihre Ordnung.⁵²² Der Leguan in der spätherbstlichen Großstadt beispielsweise ruft Irritation hervor, repräsentiert gleichzeitig den tropischen Regenwald und zielt darauf ab, das verdrängte Bewusstsein um seine Bedrohung zu sensibilisieren. Das skurrile und gleichzeitig rührende Gespräch mit dem fliegenden Kind, das leichte Schweben wie auch sein schwerer Fall thematisieren das Unbegreifliche derart tragischer Ereignisse. Die bis dahin bestehende Anonymität des asiatischen Kochs ohne Papiere, der offiziell in Europa gar nicht existiert, löst sich mit dem plötzlichen Erscheinen seiner Familie auf. Denn auf diese Weise findet eine Vergegenwärtigung statt, dass es sich bei dem Asiaten um einen Sohn, Bruder, Neffen mit einer eigenen Geschichte und Mission handelt, auf den jemand zuhause wartet. Indem das phantastische Ereignis plötzlich in die Realität der Küche *des goldenen Drachens* einbricht und die Naturgesetzte von Raum und Zeit gänzlich aufhebt, wird trotz der Entfernung zwischen Asien und Europa eine direkte körperliche Präsenz der Familienmitglieder ermöglicht. Außerdem kann auf diese Weise eine direkte Konfrontation des Chinesen mit der Frage nach seiner Schwester erfolgen. Da es seit der Abreise offensichtlich keinen Kontakt gab, holt die Verdrängung dieser Frage den Chinesen ein. Auch nach der jahrelangen Heimreise des leblosen Körpers funktioniert die Verdrängung noch gut, indem er in der Ansprache an seine Mutter die möglichen Lebensentwürfe

⁵¹⁹ Vgl. Schmitz-Emans, „Phantastische Literatur: Theorien und Texte“, S. 5.

⁵²⁰ Ibid., S. 6.

⁵²¹ Freund, „Einführung in die phantastische Literatur“, S. 75.

⁵²² Vgl. Schmitz-Emans, „Phantastische Literatur: Theorien und Texte“, S. 6.

sowie Beweggründe seiner Schwester hinsichtlich der ausbleibenden Kontaktaufnahme darlegt. Im Gegensatz zu dem Märchen über Adisa und den weißen Touristen, das einen in sich geschlossenen Kosmos aufweist und klar von der Haupthandlung abgegrenzt ist, löst sich bei den vorigen Beispielen die Grenze zwischen dem Phantastischen und dem vermeintlich Realen auf. Tote weisen Eigenschaften von Lebenden auf und können sprechen, Lebende kommunizieren über Zahnlücken. Interessant in diesem Kontext ist die Fabel von der Grille und der Ameise in *Der goldene Drache*, die zu Anfang in einer in sich geschlossenen Welt spielt und erst nach und nach den Übergang in die Realität findet. Besonders hervorzuheben ist die groteske Umwandlung der altbekannten Fabel. Dabei werden die Parallelen zwischen der Phantasiewelt und der Realität immer transparenter. So nutzt der Autor die Form der Fabel, um einerseits eine Moral zu vermitteln. (Auch das Märchen von Adisa und dem weißen Touristen hat eine offensichtliche didaktische Funktion und stellt deswegen vielmehr ein Gleichnis dar.) Andererseits wird durch die Nutzung von phantastischen Motiven die Verarbeitung von Tabu-Themen wie Tod und Sexualität erleichtert.⁵²³ Neben den Befremdlichkeiten der äußeren Welt werden auch die Befremdlichkeiten des menschlichen Inneren, „innere ‚Abgründe‘, ‚Dunkelzonen‘, Unbegreiflichkeiten“⁵²⁴ thematisiert.⁵²⁵ Zuerst sind es nur die Ameisen, welche die Grille sexuell misshandeln, später sind es bereits der alte und der junge Mann: Der eine reißt der Grille einen Fühler aus, der andere behandelt sie wie „ein Ding, [...] bei dem es einem egal ist, ob es kaputtgeht“⁵²⁶. Lediglich in dem Moment als die Grille ihr Zimmer verlässt und dem Mann in dem gestreiften Hemd begegnet, wird sie zu einer jungen Asiatin. Das Fabelhafte oder Märchenhaft-Wundersame dient Schimmelpfennig dazu, Dinge und Ereignisse in einem unvorhergesehenen Zusammenhang darzustellen oder solche Zusammenhänge erst nachträglich zu enthüllen.⁵²⁷ Indem er die Fabelwesen langsam zu Menschen werden lässt, gelingt es ihm menschliche Abgründe aufzuzeigen und dem/der RezipientIn näher zu bringen. Auch der Großvater hat eine dunkle Seite und der eigene Lebenspartner

⁵²³ Vgl. Schmitz-Emans, „Phantastische Literatur: Theorien und Texte“, S. 11.

⁵²⁴ Ibid., S. 13.

⁵²⁵ Vgl. ibid.

⁵²⁶ Schimmelpfennig, *Der goldene Drache*, S. 8.

⁵²⁷ Vgl. Schmitz-Emans, „Phantastische Literatur: Theorien und Texte“, S. 13.

behandelt Menschen womöglich wie Waren, an denen er seine geheimen Wünsche und Aggressionen ausleben kann. Und wie steht es um einen selbst? „Mit dem Zusammenbruch des Vertrauens in die Durchschaubarkeit der Welt [...] wird der Mensch zum hilflosen Beobachter unauflösbarer Rätsel; eines dieser Rätsel ist er selbst.“⁵²⁸ Phantastisches wird oft von AutorInnen als eine Reaktion auf das Befremden angesichts der Welt und des eigenen Ichs eingesetzt. Sie suchen nach Wegen, um die Erfahrung des Fremden zu vermitteln.⁵²⁹ Indem sich der Einbruch des Phantastischen bei Roland Schimmelpfennig in einer alltäglichen Umgebung abspielt, kommt es zum Übereinanderblenden von traumhaften und realen Szenen in einem Theatertext, der surrealistische Elemente mit einer strikt durchkomponierten Form verknüpft.⁵³⁰ Die dialektische Spannung von Auflösung und Ganzheit zieht sich durch Schimmelpfennigs gesamtes Werk.⁵³¹

⁵²⁸ Schmitz-Emans, „Phantastische Literatur: Theorien und Texte“, S. 12.

⁵²⁹ Vgl. *ibid.*

⁵³⁰ Vgl. Haas, *Plädoyer für ein dramatisches Drama*, S. 203.

⁵³¹ Vgl. *ibid.*

9. Postdramatische Bühnenästhetik

Schimmelpfennig arbeitet mit Fragmentierung, Dekonstruktion und experimentiert mit Raum und Zeit. Durch die große Dominanz des Textes bei seinen Inszenierungen lässt er sich jedoch mühelos von rein postdramatischen TheatermacherInnen wie René Pollesch oder Nicolas Stemann abgrenzen. Der Text tritt bei Schimmelpfennig nicht als „gleichberechtigter Bestandteil eines gestischen, musikalischen, visuellen usw. Gesamtzusammenhangs“⁵³² auf: Komponenten wie Musik und Licht treten bei seinen Inszenierungen hinter den Text. Dennoch lassen sich in seinen Regiekonzepten einige Aspekte der postdramatischen Bühnenästhetik wiederfinden. Zu den signifikantesten zählen Elemente des postdramatischen Raums, der Körperlichkeit und der Präsenz der SchauspielerInnen auf der Bühne.

9.1 Aspekte des postdramatischen Raums

Bei der postdramatischen Raumästhetik handelt es sich um die von Hans-Thies Lehmann definierte „szenische Montage“⁵³³. Dabei geht es um den Wegfall der gewohnten Hierarchien des dramatischen und somit auch des ‚subjektivierten‘ Raums:

„Die Bühne ist nicht als homogenes Feld ausgelegt, sondern besteht aus abwechselnd und synchron bespielten ‚Feldern‘, die durch Licht und Gegenstände markiert sind. Der Spiel-Raum wird Moment für Moment im Verlauf der Aufführung definiert.“⁵³⁴

In den Inszenierungen *Der goldene Drache* sowie *Das fliegende Kind* werden Körper, Stimmen und Bewegungen aus ihrem raumzeitlichen Kontinuum gelöst, neu verknüpft, isoliert und *tableauartig* aufgebaut.⁵³⁵ Es werden also wie von Lehmann beschrieben thematisch definierte Räume mit sichtbaren Spielzentren konstruiert, indem Sitzgelegenheiten aufgestellt, Requisiten auf dem Boden abgelegt und SpielerInnen dort positioniert werden: der Balkon des alten Mannes, die Dachwohnung des jungen Paares, der Glockenturm der Kirche, der Tunnel

⁵³² Lehmann, *Postdramatisches Theater*, S. 73.

⁵³³ Ibid., S. 295.

⁵³⁴ Ibid., S. 296.

⁵³⁵ Vgl. *ibid.*, 295f.

unter der Erde. Die AkteurInnen kehren immer wieder zu diesen definierten Feldern zurück und nehmen entsprechende Haltungen ein. Auf diese Weise wird der jeweilige Handlungsort symbolisiert. Philipp Hauß in der Rolle des alten Mannes wie auch Johann Adam Oest als der Mann im Glockenturm verbleiben während einer Szene an einer bestimmten Stelle, auf einem definierten Feld auf der Bühne. Sie bewegen sich nicht im gesamten Raum. Daraus ergibt sich eine Art *Tableau vivant*. Die DarstellerInnen haben die Möglichkeit durch ihre Blicke bzw. ihr Zuschauerverhalten eine Hierarchie der dargestellten Szenen zu generieren und das szenisch Erzählte zu strukturieren, so Lehmann. Durch derartige „dramaturgische Fokus-Wechsel“⁵³⁶ kann die Aufmerksamkeit der ZuschauerInnen in den Inszenierungen auf bestimmte Bühnenfelder gelenkt werden, ein Fragment des Bühnengeschehens wird auf diese Weise ausgeschnitten.⁵³⁷ Lehmann spricht in diesem Zusammenhang von „Momenten der Kinoerfahrung“⁵³⁸:

„Angesichts des durch die ‚Schnitte‘ in heterogen definierte Einzelteile zerlegten Spielfelds hat der Betrachter das Gefühl, wie in einem Film in Parallelsequenzen hin und her geführt zu werden. Das Verfahren der *szenischen Montage* führt zu einer Wahrnehmung, die an den *Filmschnitt* erinnert.“⁵³⁹

Dennoch sei es für die ZuschauerInnen möglich selbst zu entscheiden, wohin sie ihren Blick richten: ob sie nur die gespielte Szene fokussieren, dabei zusätzlich die zuschauenden AkteurInnen mitschauen oder aber nur diese gezielt betrachten. Diese Vorgehensweise bedeutet laut Lehmann jedoch nicht, dass sich der postdramatische Theaterraum an die Medienwahrnehmung anpassen möchte. Er will vielmehr „gelesen und phantasiert, denn als Informationsdatum registriert und gespeichert werden.“⁵⁴⁰ Es geht darum eine neue *Zuschau-Kunst* zu schulen: Das Sehen soll als freies und aktives Konstruieren und rhizomatisches Verkoppeln verstanden werden.⁵⁴¹

⁵³⁶ Lehmann, *Postdramatisches Theater*, S. 295f.

⁵³⁷ Vgl. Herkenrath, „Jan Lauwer's ‚Antonius und Cleopatra‘“, S. 65f zit. n. Lehmann, *Postdramatisches Theater*, S. 296.

⁵³⁸ Lehmann, *Postdramatisches Theater*, S. 296.

⁵³⁹ Ibid.

⁵⁴⁰ Ibid., S. 298.

⁵⁴¹ Vgl. *ibid.*

9.2 Präsenz und Körperlichkeit

Neben dieser Bühnenraumästhetik zählen Stimmlichkeit, Körperlichkeit sowie Präsenz zu postdramatischen Elementen, die Schimmelpfennig in seinen Inszenierungen hervorhebt, indem die AkteurInnen wie in der Produktion *Das fliegende Kind* einen Chor bilden und die zwei Schauspielerinnen in *Peggy Pickit sieht das Gesicht Gottes* sich gegenseitig fest ohrfeigen.

Präsenz muss immer produziert werden und ist nie einfach gegeben, hält die Theaterwissenschaftlerin Doris Kolesch in einem Aufsatz zum gegebenen Thema fest.⁵⁴² Zur Herstellung einer Präsenz sei der/die SpielerIn weniger als SchauspielerIn und mehr als PerformerIn interessant. Mit seinen/ihren Handlungen müsse er/sie „affektive, soziale und kognitive Muster seiner/[ihrer] Beziehung zum/[r] Zuschauer[In] in den Vordergrund stellen, bearbeiten, modifizieren.“⁵⁴³ Dadurch betont der/die SpielerIn das Ausstellen des gemeinsamen Wahrnehmungs- und Erlebnisraums, so Kolesch, und gewinnt Abstand zu der „Darstellung einer anderen, fiktiven Identität oder Realität“.⁵⁴⁴

„Präsenz kann aber auch produziert werden durch den teilweisen oder vollkommenen Verzicht auf eine geschlossene Repräsentation, so dass die Aufmerksamkeit des Publikums auf das So-Sein des[/der] Schauspielers[/rin] bzw. des[/der] Performers[/rin] und des szenischen Geschehens gelenkt wird, durch das Ausstellen von Körperlichkeit [...] sowie durch spezifische Verfahren und Techniken der Inszenierung, die Vorgänge, Personen und Objekte als solche zur Erscheinung bringt und zum Gegenstand der Aufmerksamkeit macht.“⁵⁴⁵

Schimmelpfennigs SpielerInnen werden in den Inszenierungen *Der goldene Drache*, *Das fliegende Kind* sowie *Peggy Pickit sieht das Gesicht Gottes* auf unterschiedliche Weise ausgestellt. Sie verlieren sich nicht in einer fiktiven Welt und stülpen sich keine fiktive Identität über. Das Lachen wie das Weinen wird kontrolliert ausgeführt, setzt abrupt ein und wieder aus. Wörter, Sätze oder ganze Szenen werden mehrmals wiederholt. Bewegungen und Körperhaltungen folgen einem festgelegten Muster. Die Verwandlungen in den Theaterarbeiten *Der*

⁵⁴² Vgl. Kolesch, Doris, „Präsenz“, in: *Metzler Lexikon Theatertheorie*, Fischer-Lichte, Erika; Kolesch, Doris; Warstat, Matthias [Hg.], Stuttgart/Weimar: Metzler 2005, S. 250 - 253, hier S. 252.

⁵⁴³ Ibid.

⁵⁴⁴ Ibid.

⁵⁴⁵ Ibid.

goldene Drache sowie *Das fliegende Kind* geschehen auf offener Bühne. Der Körper der SchauspielerInnen wird durch das hohe Tempo der Szenenwechsel auf die Probe gestellt. In *Peggy Pickit sieht das Gesicht Gottes* müssen sie auf einer schmalen, hell ausgeleuchteten, weit ins Publikum vorgesetzten Bühne agieren. Sie können nicht abgehen, sich nicht zurückziehen und sind für die Dauer der Vorstellung auf besonders engem Raum zusammengedrückt. Kein Versprecher, kein Atemzug und keine mimische Gefühlsregung bleiben vom Publikum unbemerkt. Auch die Reduktion der musikalischen Untermalung liefert die SchauspielerInnen zusätzlich dem Publikum aus. Die langen, künstlichen Pausen zwischen den Szenen verstärken das Engegefühl. Eine starke Körperlichkeit und Präsenz entsteht durch das wiederholte Ohrfeigen, bei dem das Klatschen deutlich zu hören ist, ein gepresster Laut von den Schauspielerinnen ertönt und Handabdrücke auf roten Wangen der Akteurinnen zurückbleiben.

Der goldene Drache thematisiert den Körper und die Körperlichkeit auf unterschiedliche Art und Weise. Bereits im Text setzt sich Schimmelpfennig mithilfe der Umkehrung von jung und alt mit dem menschlichen Körper, seinem Verfall, der Sexualität und körperlichen Gewalt auseinander. Er setzt die blutjunge, schöne Enkelin, die ein Kind im Bauch trägt und somit Leben symbolisiert, dem gebrechlichen, ausgemergelten, alten Mann gegenüber, dessen Zähne und Haare ausfallen. Eine besondere Körperlichkeit entfaltet die Umsetzung auf der Bühne, wenn junge Körper von älteren AkteurInnen dargestellt werden oder der/die ZuschauerIn anstatt eines fragilen, verletzlichen



Abb. 16: Christiane von Poelnitz (der tote Asiat),
Der goldene Drache, Akademietheater
 © Reinhard Werner, Burgtheater

Körpers der Asiatin/der Grille „mit diesen dünnen Armen und Beinen“⁵⁴⁶ mit einem eher muskulösen Körper eines männlichen Akteurs mit breiten Schultern, Armen und Beinen konfrontiert wird. Der Tod hat in der Inszenierung ebenfalls einen Körper in Form eines Skeletts, der

⁵⁴⁶ Schimmelpfennig, *Der goldene Drache*, S. 10.

von Christiane von Poelnitz während der Heimreise-Erzählung gehalten wird (siehe Abb. 16): „Kein Fleisch mehr auf den vom Salzwasser und vom Flußwasser ausgewaschenen Knochen. Ein paar Algen. Vielleicht kein schöner Anblick.“⁵⁴⁷

Der/die ZuschauerIn wird auf eine direkte Weise mit dem menschlichen Körper und der Körperlichkeit der DarstellerInnen konfrontiert. Als zum Körper gehörend wird auch die Sexualität wie beispielsweise der Ekel des jungen Mannes vor dem schwangeren Körper seiner Freundin thematisiert. In der Theaterarbeit *Der goldene Drache* werden Frauen von Männern dominiert: die Grille als Sexobjekt, die Stewardess als Spielzeug des älteren Piloten, die „Barbiepuppe“⁵⁴⁸ des „Barbiefuckers“⁵⁴⁹. In Verbindung mit Sexualität tritt hier Gewalt auf. Sie wird allerdings über den Sprechtext transportiert und nur ein einziges Mal explizit auf der Bühne ausgeführt: Philipp Hauß schlägt mit einem Gehstock kraftvoll auf einen Stuhl ein und zertrümmert die Sitzfläche. Anstelle eines Körpers (im Text wird die Grille vom alten Mann schwer verletzt) richtet sich die Gewalt auf der Bühne gegen einen Gegenstand. Im Gegensatz dazu legt Johann Adam Oest als ein junger Mann, der die Grille misshandelt, nur symbolisch einen Nietengürtel auf seine Handflächen und präsentiert ihn dem Publikum (siehe Abb. 17). Anstelle des Gewaltaktes des Mannes in dem gestreiften Hemd gegen die Grille werden nur die Konsequenzen gezeigt: von Poelnitz begießt den am Boden liegenden



Abb. 17: Johann Adam Oest (der junger Mann),
Der goldene Drache, Akademietheater
© Reinhard Werner, Burgtheater

Darsteller mit künstlichem Blut aus einer großen Plastikflasche (siehe Abb. 5). Petritsch als Lebensmittelhändler kommentiert das Bild mit der Bemerkung: „Das ist doch kein Tier.“⁵⁵⁰ Die narrativ gestreuten Assoziationen in Verbindung mit der Präsentationsweise intensivieren die ausgestellte Körperlichkeit. Die Blicke der SchauspielerInnen richten sich bei allen drei Inszenierungen in den

⁵⁴⁷ Ibid.

⁵⁴⁸ Schimmelpfennig, *Der goldene Drache*, S. 8.

⁵⁴⁹ Ibid. S. 9.

⁵⁵⁰ Ibid., S. 11.

ZuschauerInnenraum. Sie bauen eine Verbindung zum Publikum auf, einen gemeinsamen „Wahrnehmung- und Erlebnisraum“⁵⁵¹ und somit auch eine starke Präsenz.

⁵⁵¹ Kolesch, „Präsenz“, S. 252.

Schlussbetrachtung

Im Rahmen dieser Untersuchung wurden die Arbeiten des Dramatikers und Regisseurs Roland Schimmelpfennig in den theatralen und medialen Kontext gesetzt, mit dem Ziel ihn auf diese Weise innerhalb der Theaterwissenschaft zu positionieren. Der zentrale Stellenwert des Textes sowie eine Tendenz hin zum Dramatischen sowohl bei Schimmelpfennig als auch in der gegenwärtigen Theaterlandschaft bildeten den Ausgangspunkt dieser Abhandlung. Infolge der Darlegung der Techniken des kritischen Umgangs mit der dramatischen Form, konnten in Schimmelpfennigs Texten *Der goldene Drache*, *Das fliegende Kind* sowie *Peggy Pickit sieht das Gesicht Gottes* unterschiedliche Textschichten wie wörtliche Rede, Prosapassagen, in die Sprechtexte eingebaute Regieanweisungen, postepische Kommentare, Beschreibungen und Narration nachgewiesen werden. Es wurde festgestellt, dass Schimmelpfennigs Arbeiten sich zwischen dramatischen, epischen und postdramatischen Theaterformen bewegen. Außerdem konnten Parallelen zur *Zapping*-Ästhetik in Form von De- und Rekontextualisierung infolge der Zerstückelung und neuen Zusammenfügung von Sinneinheiten aufgezeigt werden:⁵⁵² das Hin- und Herschalten zwischen unterschiedlichen Handlungssträngen und Textschichten (*Der goldene Drache*, *Das fliegende Kind*), zwischen Vergangenheit und Gegenwart (*Das fliegende Kind*), zwischen Handlungs- und Kommentarebene sowie chronologisch nicht aufeinander folgenden Szenen (*Peggy Pickit sieht das Gesicht Gottes*). Ferner wurden die Elemente der *Typologie des Episodenfilms*⁵⁵³ nach Michael Lommel auf die Werke *Der goldene Drache* und *Das fliegende Kind* übertragen. Dabei wurde aufgrund der Gleichzeitigkeit von an verschiedenen Orten stattfindenden Ereignissen die *sukzessive Simultaneität* ausgewiesen. Neben *Heterotopien* wie Restaurant, Kiosk, Brücke (*Der goldene Drache*), Kirche, Kirchplatz, Park (*Das fliegende Kind*) wurde auch die besondere Zeitstruktur (*Heterochronie*) aufgezeigt. *Multiperspektivität* als ein beliebtes Motiv von Schimmelpfennig wurde an Beispielen der Beschreibung des Unfalls (*Das fliegende Kind*) sowie der Beziehungskrise (*Der goldene Drache*) aus unterschiedlichen Blickwinkeln

⁵⁵² Vgl. Winkler, „Zapping. Ein Verfahren gegen den Kontext“.

⁵⁵³ Vgl. Lommel, „Überlegungen zur Aktualität des Episodenfilms“, S. 129.

erläutert. Auch der immer wiederkehrende Aspekt des *Zufall(s) und (der) Notwendigkeit* wurde exemplarisch veranschaulicht, der dazu dient eine Weltsicht darzustellen, in der alles mit allem zusammenhängt. So befinden sich im Text *Der goldene Drache* zwei Geschwister, die einander suchen, *zufällig* die ganze Zeit im selben Haus. Beide verbluten dort *zufällig* in derselben Nacht. Der Zahn landet *zufällig* in der Suppenschüssel der Flugbegleiterin Inga, die kurz zuvor *zufällig* im Ozean ein Flüchtlingsboot gesehen hat. Sie wirft den Zahn *zufällig* an derselben Brücke in denselben Fluss, wo kurz vorher auch der dazugehörige tote Körper entsorgt wurde. Im Theatertext *Der goldene Drache* werden durch *Zufall und Notwendigkeit* Handlungsstränge miteinander verbunden: Die einen Figuren sind Kunden, Freunde, Verwandte der anderen. Im Bühnentext *Das fliegende Kind* wird durch eine Verkettung von Zufällen ein Schicksalsschlag dargestellt: *Zufällig* hat der Vater exakt an dem Tag das neue Auto gekauft, an dem sein Sohn das Spielzeugauto gefunden hat, *zufällig* handelt es sich beide Male um einen schwarzen SUV, um zwei tödliche Unglücksfahrzeuge. Die Mutter ruft ihren Mann *zufällig* in dem Moment an, als der Junge nach dem Auto sucht. Das Telefon landet unter dem Sitz und *zufällig* ausgerechnet in den Sekunden als das Kind auf der Fahrbahn steht, fährt der Vater an derselben Stelle vorbei ohne auf die Straße zu gucken, weil er genau in diesem Moment nach dem Telefon greift. Als Verbindungsglieder zwischen den einzelnen Handlungssträngen verwendet Schimmelpfennig Schlüsselgegenstände, die im Zusammenhang mit dem Zufall fungieren. Sie können den Verlauf der Handlung entscheidend beeinflussen, wie es der Zahn in *Der goldene Drache*, das Spielzeugauto in *Das fliegende Kind*, die Puppen wie auch der Brief in *Peggy Pickit sieht das Gesicht Gottes* tun.

Die Grundformel von Schimmelpfennigs Erzähldramaturgie wurde exemplarisch an den drei Theatertexten aufgezeigt. Inhaltlich handelt es sich um wiederkehrende Themen wie Globalisierung und die Abhängigkeitsverhältnisse der Entwicklungsländer: das Leben von illegalen Einwanderern in Europa (*Der goldene Drache*), Klimaschutz, der Untergang des tropischen Regenwaldes (*Das fliegende Kind*), Entwicklungshilfe in Afrika (*Peggy Pickit sieht das Gesicht Gottes*) sind die Themen der drei analysierten Texte. Paarbeziehungen und Seitensprünge sind ebenfalls feste Bestandteile von Schimmelpfennigs

Theatertexten: Trennung aufgrund neuer Liebe, Beziehungskrise aufgrund einer ungewollten Schwangerschaft, schwere bis tödliche Körperverletzung sowie sexueller Missbrauch einer Zwangsprostituierten (*Der goldene Drache*), Untreue und erotische Motivation (*Das fliegende Kind*), Ehekrisen, schwere Folgen von Affären wie Geschlechtskrankheiten und Schwangerschaft (*Peggy Pickit sieht das Gesicht Gottes*). Schimmelpfennig greift immer wieder zu Stereotypen und Klischees, indem er in *Der goldene Drache* Arbeitsumstände im asiatischen Restaurant beschreibt: illegale Arbeit, Enge und mangelnde Hygiene. Auch Berufsklischees über Flugbegleiterinnen und Piloten werden in diesem Text verarbeitet: klassische Geschlechterrollen, gutes Aussehen, mangelnde Intelligenz, Selbstzweifel der einen, Selbstüberschätzung der anderen. Darüber hinaus stellt Schimmelpfennig im Text *Das fliegende Kind* der traditionellen Frauen- und Mutterrolle die Vater- und Männerrolle gegenüber. Auf der einen Seite steht die Überforderung der Mutter aufgrund ihrer alleinigen Aufsichtsverantwortung sowie die dauerhafte Affäre mit dem Vater eines anderen Kindes. Auf der anderen Seite steht der Egoismus des Vaters gegenüber seiner Familie, welcher sich im teuren Auto und dem geplanten One-Night-Stand äußerte. Auch Klischees über Afrika und den Westen werden in *Peggy Pickit sieht das Gesicht Gottes* thematisiert: fehlende Aufklärung, Entwicklungshelfer mit Geld, Autos und Hausangestellten, HIV, Ignoranz oder falsche Betroffenheit, Gewissensberuhigung durch Geldspenden.

Ein weiteres bedeutsames Thema in Schimmelpfennigs Werken ist der Tod eines Unschuldigen: der jungen asiatischen Geschwister (*Der goldene Drache*), des kleinen Sohnes (*Das fliegende Kind*) und des kranken afrikanisches Pflegekindes (*Peggy Pickit sieht das Gesicht Gottes*). Ergänzt wird die inhaltliche Grundformel durch die Frage nach dem, ‚was wäre wenn?‘ In diesem Kontext werden u.a. alternative Lebensläufe präsentiert: Der Chinese entwirft einen für seine verschollene Schwester (*Der goldene Drache*), der Mann im Glockenturm einen für das tote Kind (*Das fliegende Kind*) und Karen einen für sich selbst (*Peggy Pickit sieht das Gesicht Gottes*).

Die wichtigen und beliebten formalen Gestaltungselemente Schimmelpfennigs lassen sich wie folgt zusammenfassen: Narration, Übereinanderlegen mehrerer

Textschichten und -ebenen, ein spielerischer Umgang mit Figuren, *TextträgerInnen*, SchauspielerInnen, Wiederholung und Multiperspektivität, die mit dem Ziel eingesetzt werden, Situationen durch mehrmaliges Sehen zu überprüfen, um Lügen aufzudecken. Eine Vielzahl von subjektiven Darstellungsaspekten ermöglicht eine objektivere Wahrnehmung von Gegenständen und Sachlagen. Eine innere Isolation der Figuren gehört ebenfalls zu Schimmelpfennigs festem Repertoire: Jede Figur ist nur mit sich selbst, mit seinen eigenen Gedanken und Problemen beschäftigt. Es gibt allerdings immer eine Einzelfigur, die über ihren egozentrischen Kosmos hinausdenkt: So grübelt die Flugbegleiterin Inga über den Zahn und den dazugehörigen Menschen (*Der goldene Drache*), der Mann im Glockenturm interessiert sich für das Wohl der Kinder (*Das fliegende Kind*), Liz sorgt sich um die Menschen in den Entwicklungsländern (*Peggy Pickit sieht das Gesicht Gottes*).

Nicht zu vernachlässigen ist Schimmelpfennigs Negation der *Illusion* im Sinne von *Konkretisation*⁵⁵⁴, also die Negation der Fiktion und der ‚Als-ob-Verabredung‘ im Theater. Sie bildet das Ausgangsprinzip von Schimmelpfennigs Theaterverständnis. Die zum Teil undifferenzierte Verneinung der *Illusion* seitens Schimmelpfennig bezieht sich nicht auf die Aspekte *Eros* und *Magie*.⁵⁵⁵ Im Gegenteil liegen Staunen und vor allem ästhetische wie auch sinnliche Identifizierung mit realen SchauspielerInnen, choreographischen Bewegungsformen und verbalen Suggestionen durchaus in seinem Interesse.⁵⁵⁶ Einfühlung wiederum wird von Anfang an durch das Ausstellen der Theatermechanismen, die nicht-illusionistischen, neutralen Bühnenraumkonzepte sowie durch das Durchbrechen der vierten Wand unterbunden.

Diese formalen und inhaltlichen Aspekte der Grundformel sind in allen drei Theaterarbeiten zu finden. Das Aufbrechen von Zeit- und Raumstrukturen wie auch die Grenzüberschreitung zwischen dem Realen und dem Phantastischen gehören zwar ebenfalls zu Schimmelpfennigs Theatermodell, allerdings kommt *Peggy Pickit sieht das Gesicht Gottes* ohne diese Elemente aus.

⁵⁵⁴ Lehmann, *Postdramatisches Theater*, S. 191.

⁵⁵⁵ Ibid.

⁵⁵⁶ Vgl. *ibid.*

Hinsichtlich der Produktionen *Der goldene Drache* sowie *Das fliegende Kind* trifft die Einordnung von Schimmelpfennigs Erzähldramaturgie als *postepische Form der Narration*⁵⁵⁷ noch am genauesten zu. Denn die Texte bestehen aus Figurenkommentaren und Erlebnisberichten, Beschreibungen der inneren und äußeren Vorgänge. Die SprecherInnen richten ihre Mitteilungen abgesehen von einigen Dialogen nicht an ihr Gegenüber, sie repräsentieren nicht die Figur. Dadurch unterscheidet sich die von Schimmelpfennig angewandte Form von der dramatischen. Die SprecherInnen wenden sich ins Publikum, jedoch ohne dabei ihre Theatersituation zu reflektieren. Es gibt also keine klare Trennung von SchauspielerIn und Figur, weswegen sich die Form auch von der epischen abgrenzen lässt. Von postdramatischen DramatikerInnen trennt ihn das Vorhandensein von Handlung, Figuren und Konflikten. Auch geht es ihm nicht um den „Entzug der Synthesis“⁵⁵⁸: Die ZuschauerInnen können sich darauf verlassen, dass sie Sinn und Bedeutung in Schimmelpfennigs Werken finden, dass er dennoch kritisch mit dem Prinzip der Repräsentation operiert, dafür mehr Präsenz und Selbstreflexivität anstrebt. Schimmelpfennig erschafft eine gleichzeitige Präsenz von Figuren und SchauspielerInnen, eine Dialektik von Distanz und Nähe, einen Schwebezustand zwischen „Figuren- und Situationsbindung und -abstraktion“⁵⁵⁹. Er verwendet eine „dramaturgische Strategie, die die Einheitlichkeit dieser Welt sprengt und sowohl bei den Rezipient[Inn]en als auch bei den Figuren [...] selbst eine Irritation und folglich eine Befremdung auslöst.“⁵⁶⁰

Da Schimmelpfennigs Arbeiten zwischen unterschiedlichen Genres und Theaterformen oszillieren, er sowohl mit der Auflösung der Figuren, mit *TextträgerInnen* arbeitet als auch auf psychologische Figuren, auf Muster der antiken Tragödie wie auch des klassischen Konversationsstücks und Kammerspiels zurückgreift, lässt er sich als Grenzgänger benennen. Das Hauptanliegen von Roland Schimmelpfennig ist es Geschichten zu erzählen,

⁵⁵⁷ Lehmann, *Postdramatisches Theater*, S. 198.

⁵⁵⁸ *Ibid.*, S. 191.

⁵⁵⁹ Poschmann, *Der nicht mehr dramatische Theatertext*, S. 257.

⁵⁶⁰ Kapusta, *Personentransformation*, S. 84.

deswegen bevorzugt er selbst den Begriff Narration gegenüber dem des epischen Theaters.⁵⁶¹

Der Vergleich der Originaltexte mit den Spielvorlagen hat ergeben, dass Schimmelpfennig in allen drei Fällen keine relevanten Streichungen vorgenommen hat, keine Figuren ausgelassen, die Szenenreihenfolge nicht verändert, aber auch keine Ergänzungen durch zusätzliches Textmaterial eingefügt hat. Vor seiner Rückkehr ans Theater als Regisseur seiner eigenen Texte kritisierte er SpielleiterInnen, die den Theatertext nicht ernst nehmen: Schimmelpfennig selbst tut es und lässt den Text aus diesem Grund beinahe unangetastet. Er vertraut auf die Einstellung einer

„affektive[n] emotionale[n] Teilnahme an Theater [...] durch die Wirkung der Worte, ihre Bedeutung, etwa ihre Fähigkeit, wie eine Zäsur in bestimmten Momenten eines Theaterabends gleichsam das Ganze zu bündeln, über die Lust am Wort, an seinem Witz und seiner Trauer.“⁵⁶²

Das fliegende Kind ist formal zwar ähnlich aufgebaut wie *Der goldene Drache*, weist viele gestalterische Ideen auf, der Text ist jedoch thematisch nicht so genau ausgearbeitet und bei weitem nicht derart präzise verdichtet. *Peggy Pickit sieht das Gesicht Gottes* weicht formal deutlich von den beiden Werken ab, da der Theatertext inhaltlich oberflächlich und die thematische Darstellung plakativ bleiben. Die Besonderheit des Textes *Der goldene Drache* besteht darin, dass sich erst mit der Zeit Zusammenhänge erschließen, das Komische ins Tragische umschlägt. Als RezipientIn läuft man in eine Falle und wird vorgeführt: Das Lachen erstarrt als Insekten zu Menschen werden, sich die Erkenntnis einstellt, dass man die ganze Zeit derart amüsiert der Ausbeutung einer jungen, schutzlosen Frau beigewohnt hat. *Das fliegende Kind* und *Peggy Pickit sieht das Gesicht Gottes* heben sich bezüglich der Textqualität stark von *Der goldene Drache* ab. Sie sind zu sehr mit bekannten Formalien wie Wiederholungsschleifen gestreckt. Die Struktur der Texte ist deutlich spürbar, man durchschaut als RezipientIn die Strategien des Dramatikers und das hemmt die Ausdruckskraft der beiden

⁵⁶¹ Vgl. Lohs, „Drama eines angekündigten Todes“, S. 20.

⁵⁶² Lehmann, Hans-Thies, „Just a word on a page and there is the drama. Anmerkungen zum Text im postdramatischen Theater“, in: *Theater für das 21. Jahrhundert*, Arnold, Heinz Ludwig [Hg.], Sonderband, München: edition text + kritik XI/2004, S. 26 - 33, hier. S. 26.

Theatertexte. Da Schimmelpfennig in seinen Regiearbeiten den Text ins Zentrum stellt, wirkt sich diese divergente Textqualität vehement auf die Inszenierungen aus. *Das fliegende Kind* ist dennoch auf seine eigene Weise raffiniert umgesetzt und hat eine ästhetische Qualität. Wie *Der goldene Drache* ist auch diese Inszenierung zum Teil poetisch, ergreifend, zum Teil kalt und distanziert. Diese Dialektik ist in *Peggy Pickit sieht das Gesicht Gottes* wenig ausgeprägt. Dafür kann man SchauspielerInnen bei ihrer Arbeit, ihrem Handwerk zusehen und sich fragen, ob das Unbehagen, das sie transportieren und das sich leiblich auf die ZuschauerInnen überträgt, nur gespielt ist oder auch von ihnen selbst auf der Bühne erlebt wird. Wenn Kälte, Beklemmung und genervte Anspannung des/der Zuschauers/in zur Intention des Regiekonzeptes gehörte, dann ist dieses vollends aufgegangen.

Ausblick

Roland Schimmelpfennig ist ein gefragter Autor. Im deutschsprachigen Raum gehört er zu den meist gespielten GegenwartsdramatikerInnen, aber auch international erfreut er sich einer größeren Bekanntheit. In Zeiten des unerschöpflichen Angebots an neuer Dramatik gelingt es ihm sich von der Masse abzuheben und immer wieder die Aufmerksamkeit, das Interesse der Theater sowie RegisseurInnen zu gewinnen. Interessant erscheint mir deswegen die weiterführende Frage nach den Kriterien, die für diese Zielgruppe von Bedeutung sind. Dieser Fragestellung könnte man sich aus unterschiedlichen Richtungen nähern. Zum Beispiel erscheint mir ein Vergleich von Schimmelpfennigs Theatertexten mit anderen GegenwartsdramatikerInnen sinnvoll, die qualitativ auf einer ähnlichen Skala eingestuft, jedoch bei weitem weniger aufgeführt werden. Eine Gegenüberstellung Schimmelpfennigs mit etablierten AutorInnen, die ebenfalls mit einer *postepischen Form der Narration* arbeiten wie z.B. Falk Richter, bildet ein weiteres mögliches Forschungsfeld. In dieser Arbeit wurde der Dramatiker und Regisseur Schimmelpfennig in den theatralen Kontext eingeordnet, interessant wäre jedoch auch der umgekehrte Weg: anhand der Analyse neuerer Theatertexte allgemeine Aussagen über die aktuellen

theoretischen und praktischen Entwicklungen in der Dramatik zu treffen. Ferner bietet sich ein Vergleich von Schimmelpfennigs späterer Schaffensphase mit den früheren Theater texts in Hinblick auf seine thematische und formale Entwicklung an. Auf der Inszenierungsebene wäre es spannend die unterschiedlichen szenischen Umsetzungen desselben Theater textes miteinander zu vergleichen und auf diese Weise die vorliegende Arbeit in dem Versuch zu unterstützen, der Vergänglichkeit des theatralen Ereignisses entgegenzuwirken. Obwohl

„das wirklich Schreckliche, schrecklich Schöne, auch das Großartige, Einmalige, Unvergleichliche am Theater [...] [eben diese] dem Theater innewohnende Vergänglichkeit [ist:] Vor unseren Augen erschaffen im Theater jeden Abend Menschen ein Kunstwerk, das nicht aus Marmor ist oder aus Celluloid, ein Kunstwerk, das kommt und wieder verschwindet, wenn das Licht auf der Bühne ausgeht.“⁵⁶³

⁵⁶³ Schimmelpfennig, „Ein Schwarm Vögel“, *Theater heute*, 6/2009, S. 36ff.

Bibliographie

- Adorno, Theodor W., *Noten zur Literatur*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch 2003.
- Anders, Sonja, „Geschichten, die man kleinen Mädchen gern erspart“, *Theater heute*, Jahrbuch 2010, S. 195 - 196.
- Augé, Marc, *Orte und Nicht-Orte. Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit*, Bischoff, Michael [übers.v.], Frankfurt am Main: S. Fischer² 1994.
- Balme, Christopher, *Einführung in die Theaterwissenschaft*, Berlin: Erich Schmidt³ 2003.
- Baur, Detlev: „Die Dramatik der Situation“, *Die Deutsche Bühne* 3/2005, S. 22 - 24.
- Borrmann, Dagmar, „Mehr Drama!“, in: *Theater heute*, 12/2003, S. 32 - 35.
- Braun, Karlheinz; Müller-Merten, Heike u.a., „Gibt es eine Dramatik der 90er Jahre?“, in: *Theater der Zeit*, 3/1997, S. 31 - 34.
- Brecht, Bertolt, „Kleines Organon für das Theater“, in: *Versuche* 27/32, Heft 12, Berlin: Suhrkamp 1953.
- Briegleb, Till, „Variationen der Verzweiflung“, *Theater heute*, Heft 2/2011, S. 16 - 18.
- Caillois, Roger, „Das Bild des Phantastischen: Vom Märchen bis zur Science Fiction“, In: *Phaïcon. Almanach der phantastischen Literatur, I*, Sondergeld, Rein A. [Hg.]: Frankfurt am Main: Suhrkamp 1974, S. 44 - 83.
- Carstensen, Uwe B.; Emmerling, Friederike, „Theater ist immer Eskalation“ Gespräch mit Roland Schimmelpfennig, in: *Trilogie der Tiere*, Schimmelpfennig, Roland, Frankfurt: Fischer 2007, S. 229 - 243.
- Dössel, Christine, „Ja, so sieht es leider aus. Afrika ist nicht beizukommen: Roland Schimmelpfennigs ‚Peggy Pickit‘ in des Autors eigener Regie am Wiener Akademietheater“, *Süddeutsche Zeitung*, 24./25./26.12.2010.
- Dössel, Christiane, „Was weiß man schon“, *Süddeutsche Zeitung*, 8.2.2012.
- Dreyer, Melanie, „Roland Schimmelpfennig: Experiments in dramatic structure“, *Theatre Forum* 27/2005, S.16 - 18.

- Düffel von, John, „Gespräch über das Theater der 90er Jahre“, in: *Theater für das 21. Jahrhundert*, Arnold, Heinz Ludwig [Hg.], Sonderband, München: edition text + kritik XI/2004, S. 41 - 51.
- Forester, Horst, „Experimentelles Theater in Österreich 1945-1983.“ Interview mit Horst Forester (Teil 1), CD 76 Min., Österreich 2003.
- Foucault, Michel, „Andere Räume“, in: *Aisthesis: Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, Barck, Karlheinz [Hg.], Leipzig: Reclam⁵ 1993, S. 34 – 46.
- Freund, Winfried [Hg.], „Einführung in die phantastische Literatur“, in: *Phantastische Geschichten für die Sekundarstufe / Arbeitstexte für den Unterricht*, Stuttgart: Reclam 1982.
- Haas, Birgit, *Plädoyer für ein dramatisches Drama*, Wien: Passagen 2007.
- Hammer, Norbert, *Mediendesign für Studium und Beruf. Grundlagenwissen und Entwurfssystematik in Layout, Typografie und Farbgestaltung*, Berlin [u.a.]: Springer 2008.
- Hausbei, Kerstin, „Roland Schimmelpfennigs Vorher/Nachher. Zapping als Revival der Revueform?“, in: *Dramatische Transformationen. Zur gegenwärtigen Schreib- und Aufführungsstrategie im deutschsprachigen Theater*, Tigges, Stefan [Hg.], Bielefeld: transcript, 2008, S. 43 - 52.
- Herkenrath, Kirsten, „Jan Lauwer's ‚Antonius und Cleopatra‘. Eine nach-epische Theaterkonzeption“, Dipl., *Universität Gießen* 1993.
- Jelinek, Elfriede, *Die Kontrakte des Kaufmanns. Rechnitz (Der Würgeengel). Über Tiere.*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch 2009.
- Jelinek, Elfriede, *Schatten (Eurydike sagt)*, *Theater heute* Beiheft „Das Stück“, 10/2012.
- Kaesbohrer, Barbara, *Die sprechenden Räume. Ästhetisches Begreifen von Bühnenbildern der Postmoderne. Eine kunstpädagogische Betrachtung*, München: Utz 2010.
- Kapusta, Danijela, *Personentransformation. Zur Konstruktion und Dekonstruktion der Person im deutschen Theater der Jahrtausendwende*, München: Utz 2011.
- Klotz, Volker, *Geschlossene und offene Form im Drama*, Hanser: München¹⁴ 1999.
- Kolesch, Doris, „Präsenz“, in: *Metzler Lexikon Theatertheorie*, Fischer-Lichte, Erika; Kolesch, Doris; Warstat, Matthias [Hg.], Stuttgart/Weimar: Metzler 2005, S. 250 - 253.

- Kralicek, Wolfgang, „Rabimmel, rabammel, rabumm“, *Falter*, 8.2.2012.
- Kralicek, Wolfgang, „Malen nach Zahlen“, *Theater heute*, 4/2012, S. 14 - 16.
- Kreuder, Friedemann [Hg.]; Sörgel, Sabine, *Theater seit den 1990er Jahren. Der europäische Autorenboom im kulturpolitischen Kontext. Mainzer Forschungen zu Drama und Theater*, Tübingen: Narr Francke Attempto 2008.
- Kümmel, Peter, „Es geht nicht vorbei, es wird schlimmer“, *Die Zeit*, 9.2.2012.
- Lamprecht, Gerald, „Theater_Freiheit_Revolution? Die Entwicklung der ‚freien‘ Theaterszene in Wien im Kontext neuer sozialer Bewegungen. 1945 – 2003“, Dipl., *Universität Wien* 2011.
- Langenheim, Jan, „Ein schönes Lied“, In: *Stück- Werk 1*, Theater der Zeit: Berlin 1997.
- Lehmann, Hans-Thies, „Just a word on a page and there is the drama. Anmerkungen zum Text im postdramatischen Theater“, in: *Theater für das 21. Jahrhundert*, Arnold, Heinz Ludwig [Hg.], Sonderband, München: edition text + kritik XI/2004, S. 26 - 33.
- Lehmann, Hans-Thies, *Postdramatisches Theater*, Frankfurt am Main: Verlag der Autoren³ 2005.
- Lietzow, Bernadette, „Ansingen gegen die Dunkelheit“, *Tiroler Tageszeitung*, 6.2.2012.
- Lhotzky, Martin, „St. Martin teilt seinen Mantel, nicht sein Drama“, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 7.2.2012.
- Lohs, Lothar, „Drama eines angekündigten Todes“, *Die Deutsche Bühne*, 2/2012, S. 20 - 22.
- Lommel, Michael, „Überlegungen zur Aktualität des Episodenfilms“, in: *Ephemeres Mediale Innovationen 1900/2000*, Schnell, Ralf; Schnitzel; Georg [Hg.], Bielefeld: transcript 2005, S. 123 - 138.
- Mayer, Norbert, „Kompaktausgabe einer antiken Tragödie“, *Die Presse*, 6.2.2012.
- Michalzik, Peter, „Dramen für ein Theater ohne Drama. Traditionelle neue Dramatik bei Rinke, von Mayenburg, Schimmelpfennig und Bärfuss, in: *Dramatische Transformationen. Zur gegenwärtigen Schreib- und Aufführungsstrategie im deutschsprachigen Theater*, Tigges, Stefan [Hg.], Bielefeld: transcript 2008, S. 31 - 42.
- Müller, Heiner, *Geschichte aus der Produktion II*, Berlin: Rotbuch 1987.

- Pfister, Manfred, *Das Drama*, München: Fink ¹¹ 2001.
- Primavesi, Patrick, „Orte und Strategien postdramatischer Theaterformen“, in: *Theater für das 21. Jahrhundert*, Arnold, Heinz Ludwig [Hg.], Sonderband, München: edition text + kritik XI/2004, S. 8 - 25.
- Primavesi, Patrick, „Episches Theater“, in: *Metzler Lexikon Theatertheorie*, Fischer-Lichte, Erika; Kolesch, Doris; Warstat, Matthias [Hg.], Stuttgart/Weimar: Metzler 2005, S. 90 - 92.
- Poschmann, Gerda: *Der nicht mehr dramatische Theatertext. Aktuelle Bühnenstücke und ihre dramaturgische Analyse*, Tübingen: Niemeyer 1997.
- Roeder, Anke [Hg.], „Ich will kein Theater. Ich will ein anderes Theater.“ Elfriede Jelinek im Gespräch, in: *Autorinnen. Herausforderungen an das Theater*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1989.
- Rottensteiner, Franz, „Vorwort. Zweifel und Gewißheit. Zu Traditionen, Definitionen und einigen notwendigen Abgrenzungen in der phantastischen Literatur“, in: *Die dunkle Seite der Wirklichkeit. Aufsätze zur Phantastik*, Rottensteiner, Franz [Hg.], Frankfurt am Main: Suhrkamp 1987.
- Rr [Abk.], „Totenglocken und Teilbeschleuniger“, *Oberösterreichische Nachrichten*, 6.2.2012.
- Schimmelpfennig, Roland, „Die Skizze. Roland Schimmelpfennig über die Räume von Johannes Schütz“, in: *Bühnen/Stages 2000-2007*, Schütz, Johannes [Hg.], Nürnberg: Verlag für Moderne Kunst 2008, S. 170 - 194.
- Schimmelpfennig, Roland, „Narratives Theater“, in: *Lektionen 1. Dramaturgie*, Stegemann, Bernd [Hg.], Berlin: Theater der Zeit 2009, S. 315 - 317.
- Schimmelpfennig, Roland, „Ein Schwarm Vögel“, *Theater heute*, 6/2009, S. 36 - 38.
- Schimmelpfennig, Roland, *Der goldene Drache* (Fassung 2008), *Theater Heute* Beiheft „Das Stück“, 11/2009.
- Schimmelpfennig, Roland, *Das fliegende Kind*, in: *Der goldene Drache. Stücke 2004 – 2011*, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch 2011, S. 641 - 712.
- Schimmelpfennig, Roland, *Peggy Pickit sieht das Gesicht Gottes*, in: *Der goldene Drache. Stücke 2004 – 2011*, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch 2011, S. 385 - 442.
- Sedlmayr, Ulrike, „Theater im Medienzeitalter. Eine Untersuchung der Intermedialität und experimentellen Dramaturgie in Roland Schimmelpfennigs Werk“, Dipl., *Universität Wien* 2007.

- Schöbler, Franziska, *Augen-Blicke. Erinnerung, Zeit und Gedächtnis in Dramen der neunziger Jahre*, Tübingen: Narr 2004.
- Stadelmaier, Gerhard, „Was man den Zahn der Zeiten heißt“, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 7.9.2009.
- Stegemann, Bernd, *Lektionen 1. Dramaturgie*, Berlin: Theater der Zeit 2009.
- Stricker, Achim, *Text-Raum. Strategien nicht-dramatischer Theatertexte: Gertrude Stein, Heiner Müller, Werner Schwab, Rainald Goetz*, Heidelberg: Winter 2007.
- Stutterheim, Kerstin, *Handbuch der Filmdramaturgie. Das Bauchgefühl und seine Ursachen*, Frankfurt am Main: Lang 2009.
- Szondi, Peter, *Theorie des modernen Dramas*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1956.
- Thiele, Rita, „Zuschauen, wie die Zeit vergeht. Die Bühnenräume von Johannes Schütz“, in: *Dramatische Transformationen. Zur gegenwärtigen Schreib- und Aufführungsstrategie im deutschsprachigen Theater*, Tigges, Stefan [Hg.], Bielefeld: transcript, 2008, S. 263 - 277.
- Tigges, Stefan, „Dramatische Transformationen. Zur Einführung“, in: *Dramatische Transformationen. Zur gegenwärtigen Schreib- und Aufführungsstrategie im deutschsprachigen Theater*, Tigges, Stefan [Hg.], Bielefeld: transcript, 2008, S. 9 - 27.
- Tigges, Stefan, „In den Raum der Bilder sehen. Ästhetische Maßverhältnisse in den Spiel- und Kunsträumen von Jürgen Gosch und Johannes Schütz“, in: *Forum modernes Theater. Welt-Bild-Theater II. Bilddramaturgien: Körper, Raum, Bewegung*, Röttger, Kati [Hg.], Narr: Tübingen 2011, S. 251 - 266.
- Treber, Karsten, *Auf Abwegen: episodisches Erzählen im Film*, Remscheid: Gardez 2005.
- Virant, Špela, *Redramatisierter Eros. Zur Dramatik der 1990er Jahre*, Münster: LIT 2004.
- Weibel, Adrian, *Spannung bei Hitchcock. Zur Funktionsweise des auktorialen Suspense*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2008.
- Weiler, Christel, „Postdramatisches Theater“, in: *Metzler Lexikon Theatertheorie*, Fischer-Lichte, Erika; Kolesch, Doris; Warstat, Matthias [Hg.], Stuttgart/Weimar: Metzler 2005, S. 245 - 248.
- Weinzierl, Ulrich, „Morde, die alle begehen“, *Die Welt*, 6.2.2012.

Wille, Franz, „Ab die Post!“, *Theater heute*, 12/1999, S. 26 - 31.
Wille, Franz, „Himmel und Hölle“, *Theater Heute* 11/2009, S. 6 - 11.

Wille, Franz, „Eine aufregende Zeit, um für das Theater zu schreiben.“ Ein Gespräch mit Roland Schimmelpfennig, in: *Der goldene Drache. Stücke 2004 – 2011*, Schimmelpfennig, Roland, Frankfurt am Main: Fischer-Taschenbuch 2011, S. 713 - 725.

Internetquellen

Baur, Detlev; Philipp, Elena, „Auf die Bühne! Wege des Dramas.“ Gespräch mit R. Schimmelpfennig und Ch. Holtzhauer, *Die Deutsche Bühne*, 7/11, <http://www.die-deutsche-buehne.de/Magazin/Leseprobe/Auf%20die%20Buehne!%20Wege%20des%20Dramas/> [1.12.12].

Berger, Jürgen, „Nach Schmerzpunkten suchen – Gespräch mit dem Autor und Regisseur Roland Schimmelpfennig“, *Goethe-Institut e. V.*, 12.2009, <http://www.goethe.de/kue/the/tst/de5385940.htm> [1.12.12].

Detje, Robin, „Bericht zur Lage der Theaterjugend“, *Die Zeit Online*, 12.12.2002, http://www.zeit.de/2002/51/Bericht_zur_Lage_der_Theaterjugend [1.12.12].

Dössel, Christine, „Porträt Jürgen Gosch“, *Goethe-Institut e. V.*, <http://www.goethe.de/kue/the/reg/reg/ag/gos/deindex.htm> [1.12.12].

Forster, Siegfried, „Ariane Mnouchkine war für uns die Größte.“ Gespräch mit R. Schimmelpfennig, *Radio France International*, 18.05.08, http://www.rfi.fr/actude/articles/101/article_53.asp [1.8.12].

Gampert, Christian, „Der Super Gau für Eltern“, *Deutschlandradio*, 4.2.2012, <http://www.dradio.de/dkultur/sendungen/fazit/1670128/> [1.12.12].

Haag, Amely Joana, Presstext zur Uraufführung *Der Goldene Drache* im Akademietheater, http://www.burgtheater.at/Content.Node2/home/spielplan/event_detailansicht.at.php?eventid=960285869 2010 [1.12.12].

Hilpold, Stephan, „Was für eine Bescherung“, *Frankfurter Rundschau Online*, 23.12.2010, <http://www.fr-online.de/theater/schauspiel-was-fuer-eine-bescherung,1473346,5039866.html> [1.12.12].

Keim, Stefan, *Plappern in der Zwischenwelt*, *Deutschlandradio*, 28.2.2008, <http://www.dradio.de/dkultur/sendungen/fazit/746881/> [1.12.12].

Krösche, Kai, „Die Suche nach der schnellen Feierabend-Katharsis“, nachtkritik.de, 4.2.2012, http://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=6559:das-fliegende-kind-ua-roland-schimmelpfennigsfuehrt-seine-neueste-moralitaet-fuer-grossstaedter-am-burgtheater-auf-&catid=38:die-nachtkritik&Itemid=40 [1.12.12].

- Kušej, Martin, „Martin Kušej über ‚Peggy Pickit sieht das Gesicht Gottes‘“, *Residenz Theater München*, <http://www.residenztheater.de/artikel/martin-kušej-über-peggy-pickit-sieht-das-gesicht-gottes> [1.12.12].
- Laudenbach, Peter, „Roland Schimmelpfennig über ‚Peggy Pickit‘“, *tip Berlin*, 6.11.2010, <http://www.tip-berlin.de/kultur-und-freizeit-theater-und-buehne/roland-schimmelpfennig-uber-peggy-pickit> [1.12.12].
- Nellissen, Monika; Weinzierl, Ulrich, „Wer hat Angst vor Peggy Pickit? Ehekrieg: Das neue Stück von Ronald Schimmelpfennig in Hamburg und Berlin“, *Die Welt Online*, 22.11.2010, http://www.welt.de/print/die_welt/kultur/article11121899/Wer-hat-Angst-vor-Peggy-Pickit.html [1.12.12].
- Pilz, Dirk, „Das große Achselzucken“, *Berliner Zeitung Online*, 7.9.2009, <http://www.berliner-zeitung.de/archiv/neustart-an-der-wiener-burg---faust--als-siebenstundenqual--schimmelpfennigs-schicke-sozialkritik-das-grosse-achselzucken,10810590,10664584.html> [1.12.12].
- Schmitz-Emans, Monika, „Phantastische Literatur: Theorien und Texte“, *Script Universität Bochum*, <http://www.ruhr-uni-bochum.de/komparatistik/downloads/Phantastik2007-1.pdf> [1.12.12].
- Theurich, Werner, „Doppelte Schimmelpfennig-Premiere: Vier Pflaumen für ein Halleluja“, *Der Spiegel Online*, 21.11.10, <http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/doppelte-schimmelpfennig-premiere-vier-pflaumen-fuer-ein-hallelujah-a-730306.html> [1.12.12].
- Wildermann, Patrick, „Das Ergebnis ist immer ein Kompromiss.“ Gespräch mit Roland Schimmelpfennig, *Der Tagesspiegel Online*, 19.5.2010, <http://www.tagesspiegel.de/kultur/theatertreffen-das-ergebnis-ist-immer-ein-kompromiss/1841132.html> [1.12.12].
- Wildermann, Patrick, „Der unverstellte Blick“, *Die Zeit Online*, 06.05.2009, <http://www.zeit.de/online/2009/19/theatertreffen-johannes-schuetz> [1.12.12].
- Winkler, Hartmut, „Zapping. Ein Verfahren gegen den Kontext“, <http://homepages.uni-paderborn.de/winkler/zapping.html> [1.12.12].
- Zimmermann, Gernot, „Peggy Pickit im Akademietheater“, *Ö1 ORF*, <http://oe1.orf.at/artikel/264919> [1.12.12].

Sonstiges

- Notizen zum Publikumsgespräch „Peggy Pickit sieht das Gesicht Gottes“ mit Roland Schimmelpfennig, Caroline Peters, Christiane von Poelnitz, Peter Knaack und Thilo Nest am *Burgtheater Wien*, März 2011 (Privatarchiv).

Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1: Falk Rockstroh u. Johann Adam Oest (Flugbegleiterinnen Inga u. Eva), *Der goldene Drache*, Akademietheater, © Reinhard Werner, http://www.burgtheater.at/Content.Node2/home/spielplan/event_detailansicht.at.php?eventid=1228670 [1.12.12].
- Abb. 2: Bühnenraum mit Spielfeldern, *Der goldene Drache* Akademietheater © Reinhard Werner, Burgtheater, http://www.burgtheater.at/Content.Node2/home/spielplan/event_detailansicht.at.php?eventid=1228670 [1.12.12].
- Abb. 3: Philipp Hauß (Großvater), *Der goldene Drache*, Akademietheater © Reinhard Werner, Burgtheater, http://www.burgtheater.at/Content.Node2/home/spielplan/event_detailansicht.at.php?eventid=1228670 [1.12.12].
- Abb. 4: Philipp Hauß (Grille), *Der goldene Drache*, Akademietheater © Reinhard Werner, Burgtheater, http://www.burgtheater.at/Content.Node2/home/spielplan/event_detailansicht.at.php?eventid=1228670 [1.12.12].
- Abb. 5: Philipp Hauß (Grille), Christiane von Poelnitz (Mann in dem gestreiften Hemd) u. Barbara Petritsch (Ameise/ Lebensmittelhändler Hans), *Der goldene Drache*, Akademietheater © Reinhard Werner, Burgtheater, http://www.burgtheater.at/Content.Node2/home/spielplan/event_detailansicht.at.php?eventid=1228670 [1.12.12].
- Abb. 6: *Das fliegende Kind*, Akademietheater, Aufführungsaufzeichnung, Burgtheater, DVD 44:41 Min.
- Abb. 7: *Das fliegende Kind*, Akademietheater © Reinhard Werner, Burgtheater, http://www.burgtheater.at/Content.Node2/home/spielplan/event_detailansicht.at.php?repertoireView=true&eventid=1406161 [1.12.12].
- Abb. 8: Barbara Petritsch (das fliegende Kind), *Das fliegende Kind*, Akademietheater © APA, http://relevant.at/system/galleries_562x377/upload/7/3/4/434140/2540042426764188_BLD_Online.jpg [1.12.12].
- Abb. 9: Christiane von Poelnitz (Schreckensstarre der Mutter), *Das fliegende Kind*, Akademietheater, Trailer Burgtheater 1:06 Min., http://www.burgtheater.at/Content.Node2/home/spielplan/event_detailansicht.at.php?repertoireView=true&eventid=1406161 [1.12.12].
- Abb. 10: Johann A. Oest u. Falk Rockstroh (als Bettler verkleidete Väter), Peter Knaack u. Regina Fritsch (Vater u. Mutter), Christiane von Poelnitz (Tochter), *Das fliegende Kind*, Akademietheater © Reinhard Werner, Burgtheater, http://www.burgtheater.at/Content.Node2/home/spielplan/event_detailansicht.at.php?repertoireView=true&eventid=140616 [1.12.12].

- Abb. 11: *Peggy Pickit sieht das Gesicht Gottes*, Akademietheater, Trailer
Burgtheater 00:10 Min, http://www.burgtheater.at/Content.Node2/home/spielplan/event_detailansicht.at.php?eventid=1323120 [1.12.12].
- Abb. 12: Caroline Peters (Karen), Peter Knaack (Martin), Thilo Nest (Frank) u. Christiane von Poelnitz (Liz), *Peggy Pickit sieht das Gesicht Gottes*, Akademietheater © Reinhard Werner, Burgtheater, http://www.burgtheater.at/Content.Node2/home/spielplan/event_detailansicht.at.php?eventid=1323120 [1.12.12].
- Abb. 13: Caroline Peters (Karen) u. Peter Knaack (Martin), *Peggy Pickit sieht das Gesicht Gottes*, Akademietheater © Reinhard Werner, Burgtheater, http://www.burgtheater.at/Content.Node2/home/spielplan/event_detailansicht.at.php?eventid=1323120 [1.12.12].
- Abb. 14: Christiane von Poelnitz (Liz) u. Caroline Peters (Karen), *Peggy Pickit sieht das Gesicht Gottes*, Akademietheater © Reinhard Werner, Burgtheater, http://www.burgtheater.at/Content.Node2/home/spielplan/event_detailansicht.at.php?eventid=1323120 [1.12.12].
- Abb. 15: Christiane von Poelnitz (Liz) u. Caroline Peters (Karen), *Peggy Pickit sieht das Gesicht Gottes*, Akademietheater © Reinhard Werner, Burgtheater, http://www.burgtheater.at/Content.Node2/home/spielplan/event_detailansicht.at.php?eventid=1323120 [1.12.12].
- Abb. 16: Christiane von Poelnitz (der tote Asiat), *Der goldene Drache*, Akademietheater © Reinhard Werner, Burgtheater, http://www.burgtheater.at/Content.Node2/home/spielplan/event_detailansicht.at.php?eventid=1228670 [1.12.12].
- Abb. 17: Johann Adam Oest (der junge Mann), *Der goldene Drache*, Akademietheater © Reinhard Werner, Burgtheater, http://www.burgtheater.at/Content.Node2/home/spielplan/event_detailansicht.at.php?eventid=1228670 [1.12.12].

Anhang

Zusammenfassung

Roland Schimmelpfennigs Theaterarbeiten oszillieren zwischen unterschiedlichen Genres und Theaterformen. Er vereint dramatische und epische mit postdramatischen Elementen, experimentiert sowohl mit der Auflösung der Figuren, mit *TextträgerInnen*, greift aber auch auf psychologische Figuren, auf Muster der antiken Tragödie, des klassischen Konversationsstücks wie auch des Kammerspiels zurück. Obwohl seine Theatertexte sich teilweise beträchtlich voneinander unterscheiden, liegt ihnen eine gewisse inhaltliche wie auch strukturelle Formel zugrunde. So verfügt Schimmelpfennig über ein bestimmtes Repertoire an signifikanten Mitteln der Erzähltechnik und experimentiert gerne mit Raum- und Zeitstrukturen, Wiederholungen, unterschiedlichen Textebenen, Perspektivwechseln sowie phantastischen Elementen. Die Negation der ‚Als-ob-Verabredung‘ bildet dabei das Ausgangsprinzip von Schimmelpfennigs Theaterverständnis. Auf der Bühne erschafft er eine gleichzeitige Präsenz von Figuren und SchauspielerInnen, eine Dialektik von Distanz und Nähe.

Im Rahmen dieser Arbeit erfolgte eine Analyse und Einordnung der Theatertexte *Der goldene Drache*, *Das fliegende Kind* sowie *Peggy Pickit sieht das Gesicht Gottes* in den theatralen und medialen Kontext. Einen weiteren Schwerpunkt bildet die Betrachtung der Umsetzungen dieser Texte auf der Bühne des Wiener Akademietheaters in der Regie von Roland Schimmelpfennig. Mit den Ergebnissen dieser Untersuchungen wurde Schimmelpfennigs Positionierung als Grenzgänger zwischen den Kategorien dramatisch, episch, postdramatisch sowie als Autor der *postepischen Narration* begründet.

Lebenslauf

olgabuchhorn@gmail.com

Persönliche Daten

Name Olga Buchhorn
Geburtsdatum 14.09.1984

Ausbildung

2006 - 2013 **Diplomstudium:**
Theater-, Film- und Medienwissenschaft
Universität Wien
Schwerpunkte: Kulturmanagement und Dramaturgie

2008 1. Diplomprüfungszeugnis
Theater-, Film- und Medienwissenschaft

2005 Allgemeine Hochschulreife,
Wilhelm - Hittorf - Gymnasium, Münster

Beruflicher Werdegang

2012 **Assistenz, Autoren-Werkstatttage**
Burgtheater Wien

2012 **Assistenz der Künstlerischen Betriebsdirektion**
Lessingtage und Körper Studie junge Regie
Thalia Theater Hamburg