



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Theaterprozesse - Verortung Dea Lohers im zeitgenössischen
Dramendiskurs.

Eine dramenanalytische Untersuchung anhand der Werke *Adam
Geist* und *Diebe*“

verfasst von

Susanne Lässig

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 19.01.2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium *Theater-Film- und Medienwissenschaft*

Betreut von:

ao. Univ.-Prof. Dr. Monika Meister

Inhaltsverzeichnis

1 Einleitung.....	6
2 Die Postmoderne – eine Herleitung.....	12
2.1 Moderne-Postmoderne.....	12
2.2 Räumliche und Zeitliche Rahmen.....	16
2.3 Die High-Tech-Revolution	18
2.4 Positionen des Subjekts in der Postmoderne.....	20
2.5 Zusammenfassung – Postmoderne.....	24
3 Theaterprozesse – ein historischer Überblick.....	26
3.1 Der Performative Turn.....	26
3.2 Aristoteles und die Dichtkunst.....	27
3.3 Entliterarisierung und Retheatralisierung.....	29
3.3.1 Peter Szondi - Entliterarisierung.....	29
3.3.1.1 Von der Renaissance bis zur thematischen Wandlung.....	30
3.3.1.2 Die Krise des Dramas.....	31
3.3.1.3 Lösungsversuche aus der Krise des Dramas.....	33
3.3.1.4 Das soziale und epische Drama.....	34
3.3.1.5 Zusammenfassung – Theorie des modernen Dramas.....	34
3.3.2 Bertolt Brecht - Politisches Theater- sozialer Realismus	36
3.3.3 Roland Barthes - Tod des Autors.....	45
3.3.4 Regietheater - Retheatralisierung.....	47
3.3.4.1 Nach dem Drama.....	50
3.3.4.2 Das Postdramatische Theater.....	51
3.3.4.3 Auswirkungen postdramatischer Entwicklungen auf den Theatertext.	55
3.3.4.4 Kritikerstimmen zum postdramatischen Theater.....	57
3.3.5 Zusammenfassung – Entliterarisierung und Retheatralisierung	59
3.4 Status Quo – gegenwärtige Strömungen.....	60
3.4.1 Schreiben um der Wahrheit willen.....	61
3.4.2 Zeitgenössische Verortung.....	64

4 Dea Loher als beispielhafte Autorin zeitgenössischer Theatertexte.....	65
4.1 Dea Loher – Biographische Daten.....	66
4.2 Figurengestaltung.....	70
4.3 Zum politischen Theater.....	71
4.4 Verarbeitung ihrer Stoffe.....	72
4.5 Schreibstil	74
4.6 Auseinandersetzung mit der Genderproblematik.....	74
5 Adam Geist.....	76
5.1 Verhaltensmuster.....	77
5.2 Raum-Zeit	86
5.3 Stilistische Textauffälligkeiten.....	91
5.4 Dramaturgische Muster.....	93
6 Diebe.....	102
6.1 Einführung – dramaturgische Analyse.....	102
6.1.1 Finn – der Isolierte - Epik.....	110
6.1.2 Linda – Traumwelten – dialogische und epische Vermischungen.....	110
6.1.3 Monika & Thomas - die Entfremdung – vom Dialog zur Epik.....	112
6.1.4 Josef und Mira – Leerstellen und Lücken.....	113
6.1.5 Herr und Frau Schmitt – Handeln aus Angst und Ungewissheit.....	116
6.1.6 Rainer & Gabi, Linda – unerwartete Wendungen.....	119
6.1.7 Ira – Stillstand.....	123
6.2 Zusammenfassung – Diebe.....	125
6.2.1 Sprache.....	125
6.2.2 Raum-Zeit.....	127
6.2.3 Figurenzeichnung.....	130
6.2.4 Dramaturgie.....	131

7 Fazit.....	134
8 Literaturverzeichnis.....	139
9 Abstract	146
10 Curriculum Vitae	147

„Will man dem Theater die doppelte Funktion erhalten, Repertoire sowohl zu bewahren als auch zu schaffen, so müssen ihm auch Hilfen für den Umgang mit Theatertexten der Gegenwart bereitgestellt werden. Die Auseinandersetzung mit zeitgenössischen Dramaturgien gehört dann selbstverständlich zu den Arbeitsfeldern der Theaterwissenschaft.“¹

1 Einleitung

Viele der zeitgenössischen Theaterstücke lassen sich nicht mehr mit den Begrifflichkeiten des postdramatischen Theaters beschreiben. Durch die Rezeption aktueller Theaterstücke und der Auseinandersetzung mit der Theorie des postdramatischen Theaters wurden Differenzen zwischen Theorie und Praxis ersichtlich. Für die Beschreibung zeitgenössischer Werke ist eine erweiterte, vom postdramatischen Theater unabhängige Sprache zur Analyse und Beschreibung zeitgenössischer Theatertexte notwendig.

Ziel der Arbeit ist es folglich, spezifische Charakteristika des zeitgenössischen Theaters herauszuarbeiten und für eine weiterführende Diskussion nutzbar zu machen. Die Fortschreibung der Theatergeschichte soll anhand einer Analyse der zwei Werke *Adam Geist* (1998) und *Diebe* (2010) der Autorin Dea Loher veranschaulicht werden. In dieser Arbeit wird die vielfach preisgekrönte Autorin Dea Loher exemplarisch als Vertreterin einer ganzen Gruppe von zeitgenössischen Autoren stehen.

Ausschlaggebend für die Analyse der zwei loherschen Werke ist die positive Rezeption des Stücks *Adam Geist*, welches die Geschichte eines aus dem System herausgefallenen Jugendlichen beschreibt. Adam Geist hat grundsätzlich positive Moralvorstellungen und Absichten. Da er aber nie gelernt hat, sich im sozialen Gefüge zu integrieren, gerät er mit seiner Umwelt immer wieder in Konflikt, was schlussendlich zu seinem Selbstmord führt. Loher zeichnet ein präzises Bild des Protagonisten in seinem aussichtslosen Kampf um einen Platz in der Gesellschaft. Da *Adam Geist* mit seiner Entstehung im Jahr 1998 eines ihrer frühen Werke ist, soll zum Vergleich eines ihrer jüngeren Werke herangezogen

1 Poschmann, Gerda: Der nicht mehr dramatische Theatertext. Aktuelle Bühnenstücke und ihre dramaturgische Analyse, Tübingen, Niemeyer, 1997, S. 3.

werden. Dabei fiel die Auswahl auf *Diebe*, welches insbesondere durch seinen Gegensatz zu *Adam Geist*, der sich durch die Konzentration auf die Geschichten vieler Personenpaare auszeichnet, für eine Analogie besonders geeignet erscheint.

Die Auseinandersetzung mit den Werken *Adam Geist* und *Diebe* wird durch eine Annäherung über eine dramaturgische Analyse geschehen. Dabei wird insbesondere der Darstellung der Figuren in ihrer raum-zeitlichen, sprachlichen und individuellen Verfasstheit nachgegangen. Aber auch den Werken in ihrer Gesamtheit, wie der Gestaltung der einzelnen Szenen sowie der Zusammensetzung der Szenen wird Raum in der Analyse gegeben.

Birgit Haas hat sich bereits intensiv und vielseitig mit den loherschen Texten auseinandergesetzt. In ihrem Essay *Rekonstruktion der Dekonstruktion* (2007b) fällt jedoch recht bald eine im Ansatz beinahe polemische Gegenüberstellung zwischen Loher und dem postdramatischen und dem postmodernen Theater auf. So schreibt Haas nicht nur sachlich, dass „Dea Lohers Schreiben eine Abkehr vom dekonstruktivistischen Schreiben der Postmoderne“² ist, sondern bringt wiederholt Vergleiche mit postdramatischen Stilistiken ein und überhöht dabei das Schreiben Lohers.

„Vielmehr ergibt sich aus der dialektischen Spannung von Lohers aufklärerischem Anspruch und der Verwirrung in der sich ihre Figuren befinden, ein produktiver Ansatz für das Publikum, dem nicht eine thesenhafte Moral anheim gestellt wird, wie dies im postdramatischen Theater nicht selten der Fall ist.“³

Durch diese Herangehensweise wirken ihre Aussagen polarisierend. Sie vermischt die Ebene von Theatertext und Performance, wenn sie schreibt: „Der sich seiner selbst nicht bewusste, von abstrakten Mächten gequälte Körper der Postdramatik wird ersetzt durch

2 Haas, Birgit: Die Rekonstruktion der Dekonstruktion in Dea Loers Dramen, oder: Die Rückkehr des politischen Dramas, In: Monatshefte 99/2007b, H 3, S. 280-297, S. 281.

3 Ebd, S. 285.

den sich selbst reflektierenden Menschen. An die Stelle der postdramatischen Aktion setzt Loher die dramatische Interaktion.“⁴

Dabei sollen insbesondere Aussagen von Haas wie die „Überwindung des postdramatischen Theaters“⁵ hinterfragt werden bzw. überprüft werden, was mit der Überwindung des postdramatischen Theaters einhergeht und welche neuen Formen sich daraus entwickeln. Denn wird diese Aussage anderen Aussagen Haas' gegenübergestellt, wie z.B., dass Loher moderne Dramentechniken, wie „epische, expressionistische und surrealistische Elemente“⁶ verwende sowie Haas' Hinweis auf Lohers dramenästhetische Fortsetzung des brechtschen Erbes⁷, so scheint eine Überwindung des postdramatischen Theaters nicht zwingend notwendig. Denn es bedarf keiner Überwindung des Postdramatischen, wenn Bezüge zu modernen Dramentechniken hergestellt werden. Vielmehr stellt es dann eine Anknüpfung bzw. Fortsetzung älterer Dramenmodelle dar. Demnach scheint die Schlussfolgerung von Haas in dem parallel erschienenen und weniger provokant geschriebenen Essay *Vorstellungen* (2007a), Loher unter einem *neuen Realismus* zu verorten⁸ zutreffender.

Darüber hinaus versteht Birgit Haas hinter Lohers Aussage, Andreas Kriegenburg und sie haben „die Schnauze voll von dem postmodernen Orientierungslosigkeitsgefasel, das die gesellschaftliche Funktion des Theaters letztlich auf Null setzt [...]“⁹ eine dezidierte Absage ans postmoderne und postdramatische Theater.¹⁰ Auch stellt sie wiederholt Vergleiche zwischen Lohers Texten und denen der Postdramatik her. Darauf basierend analysiere ich die ausgewählten Werke inhaltlich und formell aus einer postmodernen und

4 Haas, 2007b, S. 286.

5 Ebd., S. 284.

6 Ebd..

7 Vgl. ebd., S. 294.

8 Vgl. Haas, 2007a, S. 272.

9 Kuhn, Juliane: Nicht Harmonisierung, sondern Dissonanz. Juliane Kuhn im Gespräch mit Dea Loher, In: Groß, Jens/Khuon, Ulrich (Hrsg.): Dea Loher und das Schauspiel Hannover. Niedersächsisches Staatstheater Hannover, Hannover, 1998. S. 22.

10 Vgl. Haas, 2007a, S.270.

einer postdramatischen Perspektive, um etwaige Parallelen herstellen oder ausschließen zu können. Neben dem Herausheben aus postmodernen und postdramatischen Tendenzen rückt Haas Loher in die Nähe von Bertolt Brecht, setzt sie aber nicht miteinander gleich. Durch eine dramaturgische Betrachtung der Texte soll es gelingen, weitere Aspekte in der Loher-Brecht-Beziehung herauszuarbeiten und diese weiter auszudifferenzieren. Des Weiteren soll den Fragen nachgegangen werden, was Dea Lohers Schreiben auszeichnet und worin sie sich von anderen Schriftstellern abgrenzt? Was versteht Haas unter der Überwindung des postdramatischen Theaters und was bestimmt Lohers Schreibstil, wenn auch Eliane Beauflis von einer neuen Ästhetik des Schreibens spricht und Loher gar in einer „Postpost-moderne“¹¹ verortet sieht oder Uwe Wittstock gar von einem „loheresken“¹² Schreibstil spricht, da ihm eine Eingrenzung nur schwer fassbar scheint? Lässt sich, so wie sich Loher theoretisch von der Postmoderne verabschiedet,¹³ auch in ihren Werken eine Distanz sowie eine Differenz dazu erkennen? Und wenn ja, worin zeichnen sich diese aus?

Ich beginne die Arbeit mit einer Einführung in die wissenschaftliche Theorie der Postmoderne in Kapitel 2. Diese ermöglicht ein Verständnis der Postmoderne im Hinblick auf die veränderte Wahrnehmung der Umwelt und des Individuums von den späten 1950er bis in die 1990er Jahre. Postmodernes spiegelt sich dabei in vielen verschiedenen Gebieten wider, beschrieben wird es in der Literaturwissenschaft, dem Architekturdiskurs, den Kunst- und Kulturwissenschaften wie auch in der Philosophie. Der Begriff beschreibt also ein verbreitetes Phänomen. Durch die Einführung in die Theorie der Postmoderne soll eine Basis für einen Vergleich mit dem postdramatischen Theater und den Entwicklungen in der Theaterwissenschaft geschaffen werden.

11 Beauflis, Eliane. Dämmerung oder Morgengrauen? Die Versöhnung des politischen Theaters durch die Poesie bei Dea Loher, In: Germanica, 46/2010. S. 185-203. S. 11.

12 http://www.augsburg.de/fileadmin/www/dat/07ku/brechtpreis/pdf/Wittstock_LoherRede.pdf S.1f.
[Zugriff 15.04.2012].

13 Vgl. Kuhn, 1998, S. 22.

Um den Status des zeitgenössischen Theatertextes richtig einschätzen und beurteilen zu können, wird anschließend in Kapitel 3 ein historischer Überblick über die Entwicklung der Dramatik und Inszenierungsstrategien gegeben. Ausgehend von Aristoteles' Dramentheorie wird ein Bogen bis hin zu zeitgenössischen Tendenzen gespannt. Darin wird der Prozess der *Entliterarisierung*, welcher durch Peter Szondi beschrieben wird, mit einer Vertiefung zu Brecht ebenso berücksichtigt wie der Prozess der *Retheatralisierung*, der auf theatrale Ebene stattgefunden hat. Auch auf das Essay *der Tod des Autors* von Roland Barthes wird eingegangen, da sich hierin einerseits, wie auch im Postmoderne-Diskurs, die Auflösung des Subjekts widerspiegelt, andererseits die beiden Prozesse Entliterarisierung und Retheatralisierung hin zum Tod des Autors führen.

In Vorbereitung auf die dramaturgische Analyse in den Folgekapiteln werden in Kapitel 4 wesentliche Stilmerkmale der Autorin Dea Loher als exemplarische Vertreterin von zeitgenössischen Theatertexten herausgearbeitet. Dabei werden ihre persönlichen Standpunkte zum theatrale Diskurs genauso berücksichtigt wie auch Meinungen und Erkenntnisse aus Kritiken und wissenschaftlichen Arbeiten. Durch die Konzentration auf Lohers Schreibmotivation, die Betrachtung ihrer Herangehensweise an neues Material, den Blick auf Verbindungen zwischen Lohers Theatertexten und dem politischen Theater sowie der loherschen Figurengestaltung wird eine Basis für die anschließende Werkanalyse geschaffen.

In Kapitel 5 und 6 werden die Theatertexte *Adam Geist* und *Diebe* mit dem Ziel einer differenzierten Herauslösung wesentlicher Merkmale der loherschen Theatertexte analysiert. Die im Vorhinein beschriebenen Attribute der Postmoderne, des postdramatischen Theaters sowie des brechtschen Theaters werden in die Analyse mit einbezogen und immer wieder zu Vergleichen herangezogen. Dadurch ergibt sich eine klare Struktur, die Parallelen zu bereits etablierten Stilmitteln aufzeigt aber auch spezifische Merkmale der loherschen Texte sichtbar macht.

In einer abschließenden Conclusio werden die wichtigsten stilistischen Merkmale aus den zwei analysierten Theatertexten sowie deren Bezüge einerseits zu Brecht und andererseits zum postdramatischen Theater und dem postmodernen Diskurs zusammengefasst.

2 Die Postmoderne – eine Herleitung

2.1 Moderne-Postmoderne

Wie Wolfgang Welsch anschaulich aufzeigt, verweist der Einzug des Begriffs *Postmoderne* auf einen größeren Zeitrahmen. So fand dieser erstmals um 1870 im Rahmen einer Impressionismuskritik an der französischen Malerei Erwähnung. Der Terminus postmodern wurde damals noch nicht weiter verfolgt. Erst mit dem Werk *A study of history* von Arnold Toynbees, welches 1947 erschienen ist, verbindet Welsch den Beginn der Diskussion um die Postmoderne. Auch wenn Welsch in Toynbees Werk eine andere inhaltliche Auslegung als in der später folgenden Diskussion ausmacht, vermutet er aufgrund seiner großen Verbreitung, den Ursprung der Postmoderne-Diskussion, bzw. die Herkunft der Begrifflichkeit *Postmodern* in dieser Publikation.¹⁴

Ein ganz entscheidender Beitrag ging schließlich aus dem Literaturdiskurs und dessen Auseinandersetzung mit *Gegenwart und Zukunft* hervor. Ende der 1950er Jahre wurde hier erstmals der Begriff *Postmoderne* in dem heutigen Verständnis aufgebracht und vielfältig und nachhaltig, insbesondere durch Leslie Fiedler und Susan Sontag, diskutiert, sodass dieser ausgehend von der Literaturdebatte auch Einzug in weitere Disziplinen, wie zunächst der Architektur fand.

In einer Grundformel für die Ergebnisse der Postmoderne-Debatte nach den ersten zehn Jahren (bis 1969) formuliert Welsch folgende Merkmale: „postmoderne Phänomene liegen dort vor, wo ein grundsätzlicher Pluralismus von Sprachen, Modellen und Verfahrensweisen praktiziert wird, und zwar nicht bloß in verschiedenen Werken nebeneinander, sondern in ein und demselben Werk.“¹⁵ Als fächerübergreifender

14 Vgl. Welsch, Wolfgang: Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion. Herausgegeben von Wolfgang Welsch, Weinheim, Acta Humaniora, 1988. S. 7ff.

15 Ebd., S. 10.

Berührungs punkt gilt hier vor allem die „Verbindung von Elite- und Massenkultur“¹⁶, die das Auflösen der Grenzen zweier Einheiten veranschaulicht.

Ein weiterer ausschlaggebender Impuls für die Postmoderne-Diskussion geht von der Philosophie aus. Zwar findet die Formulierung *Postmoderne* hier erst 1979 durch Jean-François Lyotards Veröffentlichung *Das postmoderne Wissen* Einzug in die Diskussion, dafür prägt er diese aber entscheidend und formt einen weiteren wissenschaftlichen Diskurs darum.¹⁷ Ein wesentliches Merkmal für die Postmoderne stellt für Lyotard *das Ende der großen Erzählungen* dar. Denn die großen Erzählungen, die mit der Moderne verbunden werden und allgemeingültige, totalitäre Erklärungsmodelle zur Verfügung stellen, funktionieren in der Postmoderne nicht mehr.¹⁸ Daneben gelten die *High-Tech-Revolution*, das breiter werden der Bezüge, der Verlust des Subjekts sowie eine veränderte Raum-Zeit-Wahrnehmung, als die herausragenden neuen Merkmale.

Lyotards Forschungen brachten ihn zu der Einsicht, dass die Postmoderne weniger als eine Epoche denn als *Geisteszustand* betrachtet werden sollte. „Allerdings ist der postmoderne Geist in der Moderne impliziert, nämlich jedes mal, wenn die moderne Erzählung und/oder der Zielpunkt (Erlösung) jeweils der Kritik, Skepsis, Perspektivierung und Antizipation überantwortet werden.“¹⁹ Welsch erkennt dahinter eine epochenübergreifende Anschauung:

Dieses Verständnis von 'Postmoderne' sprengt die Schemata der Chronologie, der Epochen, des Fortschritts, der Überholung und Überwindung. Gerade darin unterscheidet sich die postmoderne Einstellung essentiell von der modernen. Das lässt sich gerade am Fokus der Postmoderne, am Motiv der Pluralität, noch einmal verdeutlichen.²⁰

16 Welch, 1988, S. 11.

17 Vgl. ebd., S. 12.

18 Lyotard, Jean-Francois: Eine post-moderne Fabel über die Postmoderne oder: in der Megalopolis, In: Weimann, Robert/ Gumbrecht, Hans Ulrich (Hrsg.): Postmoderne- globale Differenzen, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1991 S. 293.

19 Vgl. ebd., S. 294.

20 Welsch, 1988, S.13.

Auch kann die Postmoderne als umgesetzte Kritik der Moderne gesehen werden. Die Punkte, die in der Moderne kritisiert wurden, sollen in der Postmoderne nun ausgeführt und umgesetzt werden. Dafür wird im Folgenden kurz die Moderne ins Verhältnis zur Postmoderne gesetzt.

Als Kennzeichen der Moderne, wenngleich auch recht kritisch betrachtet, nennt Lyotard beispielsweise zielgerichtetes, finales, geradliniges Denken²¹ und benennt darin Merkmale der raum-zeitlichen Ebene. Moderne Verhaltensweisen erkennt er in der Rückbezüglichkeit, der Selbstreferenz und dem kritischen Betrachten seines Selbst. Denn es war der Moderne seit jeher implizit, nach vorne zu schauen, das Gegenwärtige zu kritisieren und die Besserung in der Zukunft zu sehen. Verbunden mit dem zielgerichteten, finalen, geradlinigen Denken ist die Wahrnehmung von Zeitlichkeit. Diesbezüglich äußert sich auch Hans Ulrich Gumbrecht, welcher mit der Moderne „eine Asymmetrie zwischen 'Erfahrungsraum' und 'Erwartungshorizont'“²² verbindet. Der Erfahrungsraum stellt die Beziehung zu bereits Vergangenem her und der Erwartungshorizont stellt das Verhältnis zu etwas in der Zukunft liegendem her. Die Asymmetrie besteht in dem Empfinden einer abgeschlossenen Vergangenheit durch vollzogene Erfahrungen, daher einem geschlossenen Erfahrungsraum. Dem entgegen steht ein offener Erwartungshorizont für Zukünftiges, welcher noch nicht besetzt ist.²³ „Eben diese Konstellation brachte wohl den Eindruck des auf *einer* Linie ('der Zeit') bewegten Geschichtsverlaufs hervor.“²⁴

Ein weiteres Element, welches für die Wahrnehmung der Moderne eine Rolle spielt, ist die Frage nach der Repräsentation von Welt.

„Wir verfügen zwar über die Idee der Welt, der Totalität dessen, was ist, aber wir haben nicht die Fähigkeit von ihr ein Beispiel aufzuzeigen. [...] Wir können uns das absolut Große, das absolut Mächtige vorstellen, aber

21 Vgl. Lyotard, 1991, S. 293f.

22 Gumbrecht, Hans Ulrich: nachMODERNE ZEITENräume, In: Weimann, Robert/ Gumbrecht, Hans Ulrich (Hrsg.): Postmoderne-globale Differenzen, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1991a, S. 54-70, S.63.

23 Vgl. ebd., S. 56.

24 Ebd., S.63.

jegliche Darstellung eines Gegenstandes, die darauf abzielte, jene absolute Größe und Macht 'sehen zu lassen' erscheint uns schmerzlich unzureichend. Es sind Ideen, deren Darstellung nicht möglich ist. [...] Man kann sie understellbar nennen. [...] Modern nenne ich die Kunst, die ihre 'kleine Technik' darauf verwandte zu zeigen, daß es ein Nicht-Darstellbares gibt.“²⁵

Lyotards Aussage über die Feststellung des Nicht-Darstellbaren spiegelt einerseits die Frage nach der Repräsentation, andererseits die Krise der Repräsentation von Welt wieder. Die Moderne „vermag das Nicht-Darstellbare nur als abwesenden Inhalt anzuführen, während die Form dank ihrer Erkennbarkeit dem Leser oder Betrachter weiterhin Trost gewährt.“²⁶ Bezuglich dieser Aussage Lyotards können Parallelen zu Peter Szondis Werk *Theorie des Modernen Dramas*²⁷ gezogen werden, auf welches in Kapitel 3 genauer eingegangen wird. Szondi veranschaulicht darin die Krise der Repräsentation mit dem Prozess der *Entliterarisierung*, welcher die Krise des modernen Dramas aufzeigt. Beispielhaft spannt Szondi darin einen Bogen von Ibsen bis hin zu Brecht. Die Krise spiegelt das Herauslösen aus der geschlossenen dialogischen Erzählform wider, die insbesondere bei Brecht durch narrativ-epische Erzählweisen gekennzeichnet ist. Jedoch ist bis zu Brecht ein Festhalten an grundlegenden Formen gegeben, die erst mit Heiner Müller endgültig auseinander brechen.

Das Erkennen überkommener Systeme führt zu einem Aufrütteln, zu Erneuerung sowie zu einer intensiven Suche nach neuen Begrifflichkeiten und Lösungen. Postmodernismus zeigt sich somit für Lyotard in „der Suche nach neuen Darstellungen [...], um das Gefühl dafür zu schärfen, dass es ein Understellbares gibt.“²⁸ So erklärt Lyotard sein Verständnis der Postmoderne als ein stetes Momentum der Erneuerung, als einen Impuls der Neues hervorbringt. „Ein Werk ist nur modern, wenn es vorher postmodern war. So gesehen

25 Lyotard, Jean-Francois: Beantwortung der Frage: Was ist postmodern?, In: Welsch, Wolfgang: Unsere Postmoderne Moderne. Weinheim, VCH-Verl.-Ges., Acta humaniora, 1987, S. 193-203, S. 200.

26 Ebd., S. 203.

27 Szondi, Peter: Theorie des modernen Dramas (1880-1950). Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1965.

28 Lyotard, 1987, S. 202.

bedeutet der Postmodernismus nicht das Ende des Modernismus, sondern dessen Geburt, dessen permanente Geburt.“²⁹

Durch die stete Betonung der Zielgerichtetheit und des geradlinigen Denkens werden ganz entscheidende Elemente der Moderne genannt. Denn unter anderem manifestiert sich hierin der Bruch zur Postmoderne, die sich durch das breiter werden der Bezüge kennzeichnet und geradlinige Zielgerichtetheit verschwimmen lässt, wie im Folgenden nun erörtert wird.

2.2 Räumliche und Zeitliche Rahmen

Durch Anwendung postmoderner Methoden in Kunst und Kultur zieht Gumbrecht Vergleiche zu Umberto Eco und Michael Jackson, die sich beide in ihrem künstlerischen Ausdruck stets auf etwas bereits Vergangenes, Historisches beziehen, dies aber mit aktuellen Methoden verarbeiten. Durch diese reflektierte Vorgehensweise sieht Gumbrecht einerseits ein breiter werden der Gegenwart³⁰, indem eine Verbindung und noch vielmehr eine Beziehung zwischen Historischem und Zeitgenössischem hergestellt wird. Dadurch erkennt Gumbrecht eine neue „Struktur von Zeitlichkeit“.³¹ Durch den Bezug auf Historisches werden Brücken und Beziehungen hergestellt, die dem aktuellen Geschehen eine vertiefte Einsicht vermitteln können. Zudem verdeutlicht dies eine Abweichung weg von einer chronologischen Vorgehensweise entlang eines Zeitstrahls hin zum Denken in die Tiefe. In diesem Fall beschreibt die Tiefe Referenzen, die jeweils auf Vergangenes oder das Andere verweisen: ein Aufarbeiten historischer Ereignisse mit neuen Medien, die diverse Problematiken auf eine neue Weise zu veranschaulichen wissen.

Das Herstellen und Verknüpfen einzelner Fragmente zu einem Ganzen bzw. das Nebeneinanderstellen einzelner Fragmente bezeichnet Gumbrecht als „Pluralität der

29 Lyotard, 1987, S. 201.

30 Vgl. Gumbrecht, 1991b, S. 369.

31 Ebd. S. 367.

Welten“³², die er auch in der Darstellung unterschiedlicher Erlebniswelten in einem Vergnügungspark oder beim Zappen durch das Fernsehprogramm verortet sieht. Durch das Nebeneinanderstellen dieser fragmentarischen Einheiten findet eine Homogenisierung auf räumlicher und zeitlicher Ebene von sich ursprünglich unterscheidenden und nicht berührenden Einheiten statt. Dieses Nebeneinanderstellen der sich unterscheidenden Einheiten muss nicht sinngebunden sein.

Es zeichnet sich ein gleichwertiger Umgang mit historischem und zeitgenössischem Wissen und Mitteln ab, der eine Mischform zutage fördert, ein hybrides Gebilde mit vielschichtigen Elementen.

Diese Entwicklung hat auch Ihab Hassan wahrgenommen und sie unter dem Begriff der *Immanenz* subsumiert. Er erkennt darin den Gewinn des Symbolcharakters, wofür er die neuen Medien sowie die neuen Technologien verantwortlich zeichnet. Immanenz in Hassans Sinne steht wieder für ein breiter werden der Bezüge. Dies ermöglicht einen breiteren Zugang und ein verbessertes Ansprechen der Sinne.³³

Eine Antwort auf die Veränderung vom geradlinigen Vergangenheits- bzw. Gegenwarts- oder Zukunftsdenken, wie es für die Moderne als typisch erscheint, hin zu einem breiteren, umfassenderen, referentiellen Denken, welches gegenwärtig praktiziert wird, findet Gumbrecht in dem veränderten Blick in die Zukunft. Dieser wird nicht mehr als ausschließlich positiv betrachtet, sondern bereits herannahende Probleme, wie Ressourcenknappheit etc. werden erkannt. Dies wiederum hat zur Folge, dass die Zukunft nicht mehr den Schein der unendlichen Möglichkeiten trägt³⁴ und der Erwartungshorizont somit als geschlossene, und bereits besetzte Raum-Zeit empfunden wird.

Die Wahrnehmung der Zeitlichkeit und Räumlichkeit spielt also eine wichtige Rolle in dem Umwälzungsprozess von der Moderne hin zur Postmoderne, man agiert auf

32 Vgl. Gumbrecht, 1991a, S. 60.

33 Hassan, Ihab: Postmoderne heute, In: Welsch, Wolfgang (Hrsg.): Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte zur Postmoderne Diskussion, Berlin, Akad. Verlag, 1994, S. 47-56, S. 55.

34 Vgl. Gumbrecht, 1991b, S. 367. siehe auch Gumbrecht, 1991a, S. 63.

mehreren Ebenen. Die veränderte Wahrnehmung steht auch im Zusammenhang mit einer emotionalen Komponente, nämlich der Unsicherheit über zukünftige Ereignisse existentiellen Ausmaßes. Dem Menschen wird zum ersten Mal bewusst, dass irdische Ressourcen endlich sind und diese über unsere Existenz bestimmen.

Darin begründet sieht Lyotard in der Postmoderne eine Steigerung des kritischen Denkens oder aber auch eine Richtungsänderung bezüglich der mit der Moderne verbundenen „großen Erzählungen und ihren Zielen“³⁵, die allgemeingültige, totalitäre Erklärungsmodelle zur Verfügung stellen, „während die Postmoderne das Gefühl vermittelt, dass jene nicht mehr funktionieren.“³⁶

Auch im theatralen Diskurs hat diese Auseinandersetzung Einzug gehalten. So bezieht sich Andrzej Wirth auf die genannten Veränderungen im Bezug auf die Entwicklung des Dramas, wenn er von dem Ende der *Ping-Pong-Dialoge* und dem Aufkommen des Verhandelns von Diskursen spricht.³⁷ Diese Diskurse werden erst durch die Öffnung hin zur Postmoderne möglich. Denn wenn es nur der einen großen, gültigen Erzählung zu folgen gilt, sind Referenzen oder Abweichungen nicht angemessen. Erst wenn unterschiedliche, differenzierte Ansichten berücksichtigt werden, können diese Kanäle Einzug ins Denken der Gesellschaft halten. Das gesamte Spektrum an Möglichkeiten wird aufgefächert und entsprechend seiner Zeichen- und Symbolhaftigkeit verarbeitet.

2.3 Die High-Tech-Revolution

Bei dem Übergang der Moderne hin zur Postmoderne lässt sich ein Wechsel weg von der Mechanik hin zur Elektronik und noch vielmehr zur Automationstechnik erkennen. Dies bleibt auch im Alltag nicht unbemerkt und zeichnet sich durch ein stets wandelndes Landschaftsbild aus.

35 Lyotard, 1991, S. 294.

36 Ebd., S. 293.

37 Wirth, Andrzej: Vom Dialog zum Diskurs. Versuch einer Synthese der nachbrechtschen Theaterkonzepte, In: Theater heute, 1980, Heft 1, S.16-19. S. 16ff.

„Die Reklamepost, die Industriearale, die chemischen Landschaften der industrialisierten Landwirtschaft, das Kondomium der Autobahn- alles dies ist zweifellos 'moderner' als die ersten elektrischen Lampen und Straßenkreuzer der 'modernen' Epoche, aber das Wort 'modern' verliert seinen Sinn und seine Bedeutung dort, wo die Modernisierung die Regel und nicht die Ausnahme und wo alles immer schon technologisch ist [...]“³⁸

So erwähnt Frederic Jameson die Wandlung der Umwelt, die ganz offensichtliche Spuren hinterlassen hat, und beschreibt somit die nun unübersehbaren technischen Veränderungen an der Oberfläche.

Lyotard schaut noch weiter hinein hinter die Fassade des Modernisierungswahns und lässt in den *charakteristischen Zügen der Postmoderne* innere Zusammenhänge aufscheinen:

„[...] zunehmende Fähigkeit, Daten zu erfassen und zu verarbeiten, das Anwachsen (das Komplexwerden, das wuchern, die Expansion) von Performanz in Systemen (um welche Systeme immer es sich handeln mag), das Vorherrschen des Wertes der Effizienz, die totale Mobilmachung aller Arten der Energie, der Zwang, in Wettbewerb zu treten, und die Indifferenz gegenüber Legitimität.

Alle diese Eigenschaften schienen für Systeme relevant zu sein, die durch das Prinzip der 'Optimierung' reguliert werden.“³⁹

An diesen Ausführungen wird deutlich, dass gerade die Strebsamkeit der Moderne den direkten Weg in die Postmoderne zeichnet. Das kritische Denken bzw. der Fortschrittsgedanke, welche bereits der Moderne eigen sind und somit einen steten Wandel und eine Weiterentwicklung möglich gemacht haben, führen direkt in die Postmoderne. Der Umbruch lässt sich in dem Moment erkennen, wenn der Fortschritt und die technischen Entwicklungen überhandnehmen und es zu einem explosiven Moment zu kommen scheint. In seinen Ausführungen spricht Lyotard zunächst von einem Streben nach der Erlösung, die sich im Laufe der Zeit in Emanzipation gewandelt hat, sowie von

38 Jameson, Frederic: Postmoderne und Utopie, In: Weimann, Robert/ Gumbrecht, Hans Ulrich (Hrsg.): Postmoderne-globale Differenzen, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1991, S. 73-109, S. 78f.

39 Lyotard, 1991, S. 300.

einem Fortschrittsdenken. Später erkennt er darin „das Prinzip der 'Optimierung'“⁴⁰, sodass der Wille nach Optimierung stets als die treibende Kraft des Fortschritts wie auch der Veränderung gewertet werden kann.

Verknüpft man den Drang und das Bedürfnis nach Optimierung mit den Entwicklungen im Theater, so kann sowohl für den Text als auch für den darstellenden Bereich behauptet werden, dass sich der Drang nach Optimierung auf einer sprachlichen und einer außersprachlichen Vermittlungsebene widerspiegelt. In dem einerseits der Theatertext und andererseits die Inszenierung jeweils ein in ihrer Zeit verhaftete Konstrukte sind, sind diese ihren jeweiligen zeitlichen Gegebenheiten unterworfen und diesen immanent. Denn die Art und Weise wie ein Text geschrieben und wie eine Inszenierung vorgenommen wurde unterliegen stets der Wahrnehmung und der daraus resultierenden Ausdrucksweise der einzelnen in ihrer Zeit verhafteten Individuen. Insofern findet hier eine stete Optimierung hinsichtlich diverser Ausdrucksweisen statt, die sich an gesellschaftlichen und historischen Ereignissen genauso orientieren, wie auch am eigenen persönlichen Erfahrungsschatz. Optimierung kann auch als ein stetes Suchen nach den entscheidenden Ausdrucksmitteln zur verständlichen Vermittlung der eigenen Botschaft und des persönlichen Lebensgefühls gesehen werden. Primär wird die Frage nach der Repräsentation gestellt, die auch für die Postmoderne eine wichtige Rolle spielt.

2.4 Positionen des Subjekts in der Postmoderne

In der Diskussion um die Postmoderne darf die Rolle der Wahrnehmung des Subjektes nicht fehlen, denn insbesondere diese spielt in dem Umbruch von Moderne hin zur Postmoderne einen entscheidenden Faktor. Um den Bezug des Subjekts zur Welt nachvollziehen zu können, teilt Gumbrecht die Position des Subjekts in zwei Einheiten: einen Beobachter erster Ordnung seit der frühen Neuzeit und einen Beobachter zweiter Ordnung seit dem Beginn des 20. Jahrhunderts. Darin wird stets die „Perspektive [des

40 Lyotard, 1991, S. 300.

Subjekts] auf die Welt“⁴¹ als Referenz herangezogen. Mit dem Begriff der Subjektivität bezieht sich Gumbrecht auf Manfred Frank und definiert diese als „Autoreflexivität des Vorstellens“⁴². In Husserls Phänomenologie manifestiert sich das Subjekt als *Beobachter zweiter Ordnung*:

„Denn wenn sich vor allem in der Phänomenologie die Verschiebung der erkenntnistheoretischen Problematik von der Frage nach den Bedingungen einer 'Welt der Dinge' hin zu dem Modi der Welt-Konstitution aufgrund der Gegebenheit des menschlichen Bewußtseins vollzog, dann kann man beobachtertheoretisch behaupten, daß Husserls philosophiegeschichtlich bedeutsamer Punkt darin lag, zu sehen, daß man nicht sehen kann, was man nicht sehen kann.“⁴³

Mit Husserls Phänomenologie hat also, zumindest philosophiegeschichtlich, eine weitere Reflexion und Korrektur bzgl. der Position des Subjekts stattgefunden. Daraus folgte bereits mit dem eingehenden 20. Jahrhundert eine neue Aneignung der Welt mit einem veränderten Blick auf diese. Ein veränderter Standpunkt zur Welt bringt sogleich auch ein verändertes Erleben der Welt mit sich. Im Zusammenhang mit diesem Perspektivwechsel, den Gumbrecht unter der Kategorie des *Beobachters zweiter Ordnung* verortet, sieht er auch den Tod des Subjekts.⁴⁴

Wie bereits aus den vorangegangenen Erläuterungen zu entnehmen ist, haben die sich wandelnden Prozesse und wahrnehmbaren Veränderungen nicht nur auf Teilbereiche des Lebens Einfluss, sondern werden in allen Handlungsbereichen des Menschen spürbar, so auch im Arbeitsprozess.

Jochen C. Schütze erkennt kritisches Potential in den Veränderungen seiner Zeit. In seiner Auseinandersetzung mit dem Subjekt erkennt er als wichtigste Konstitutionselemente für dieses die Arbeit sowie die Reflexion. Bezuglich der Veränderungen sowie dem Umbruch in den Arbeitsabläufen sowie der Arbeitsprozesse an sich sieht er einen wesentlichen

41 Gumbrecht, 1991c, S. 308.

42 Ebd.

43 Gumbrecht, 1991c, S. 310.

44 Vgl. ebd.

Verlust, denn wenn „es in Zukunft immer weniger gesellschaftlich notwendige, ökonomisch rationale Arbeit geben wird, so wird Arbeit auch nicht das Feld der Verwirklichung und Vergesellschaftung der Menschen bleiben.“⁴⁵ Veränderte Prozesse empfindet er darin als besonders problematisch. Der Raum für die eigene Erfüllung wird durch die maschinellen Prozesse vermehrt genommen und somit wird sinnvolle, erfüllende Arbeit immer geringer. Dass Arbeit nach wie vor das Feld der *Verwirklichung und Vergesellschaftung* bleiben kann scheint bei ihm eher utopisch.

Durch die *High-Tech-Revolution* entstehen neue, veränderte Kommunikationswege, die einen Einfluss auf soziale Strukturen ausüben. Für das Individuum erkennt Irrlitz darin zunächst einen Verlust der *gemeinschaftsbildenden Formen*.⁴⁶ Bezugnehmend auf Lyotard, der die inneren Umbrüche durch die technologischen Erneuerungen beschrieben hat,⁴⁷ nennt Irrlitz die Veränderungen und Folgen, die sich dadurch im gesellschaftlichen Sinne für das Subjekt ergeben. So macht er auf die „Leitmotive, wie [...] [die] Fragmentierung der Subjekt-Objekt-Beziehung, de[n] Verlust der Tiefensicht, die Pluralisierung des Wahrnehmens und Erkennens“⁴⁸ aufmerksam.

Aus den bisherigen Erläuterungen lässt sich eine deutliche Subjekt-Umweltwechselwirkung erkennen. Diese Wechselwirkung drückt sich in veränderten Denkweisen bzw. Denkprozessen sowie, daraus folgend, in modifizierten Handlungsprozessen des einzelnen Individuums aus. Dabei muss berücksichtigt werden, dass dieser selbstverständlich schleichende Prozess nicht ausschließlich in der Arbeitswelt stattfindet, sondern in allen Bereichen Einzug hält, in denen systematische sowie technologische Veränderungen stattfinden.

45 Schütze, Jochen C.: Überlegungen zum Status des Subjekts nach der Moderne, In: Weimann, Robert/Gumbrecht, Hans Ulrich (Hrsg.): Postmoderne-globale Differenzen, Frankfurt am Main, Suhrkamp 1991, S. 319-324, S. 321.

46 Vgl. Irrlitz, 1991, S. 157f.

47 Vgl. Lyotard, 1991, S. 300.

48 Irrlitz, 1991, S. 135.

Da die *High-Tech-Revolution* mit ihren technologischen Neuerungen sowohl im Alltag wie auch in der Werbung stattfindet und somit weiteren Einfluss auf das Individuum ausübt, verschwimmen Innen und Außen, die Grenzen der Anwendungsgebiete. Realität und Medialität gehen Hand in Hand und es können nicht immer klare Trennlinien gezogen werden. Irrlitz nennt dies unter dem Aspekt der „Spiegelung der gesellschaftlichen Realität in neuen Scheinformen“⁴⁹. Diese *Scheinformen* entstehen durch die starke und immer stärker hereinbrechende *High-Tech-Revolution* im Arbeits- und Kommunikationsprozess.⁵⁰ Zwei Bereiche denen sich der Mensch nur schwerlich entziehen kann.

Das Verschwinden bzw. Auflösen der Grenzen und das damit verbundene individuelle Verhalten des Subjekts, sowie der Gewinn von Freiheit haben noch weitere Folgen, die Schütze mit dem *Tod des Subjekts* in Beziehung setzt.

„Mit dem Verlust seiner Grenzen wird das Subjekt zunächst unförmig, narzisstisch, hypertroph; je weniger Bedeutung es hat, desto hysterischer behauptet es sich. Dem Chaos, das ihm zu drohen scheint, und das vielleicht die Quelle eines neuen Erfindungsreichtums sein könnte, begegnet es mit monumentaler Überproduktion.“⁵¹

Der Tod des Subjekts scheint mit der Suche nach einer neuen Verortung einherzugehen. Denn wenn die Grenzen nicht mehr gegeben sind müssen neue geschaffen werden. Das Subjekt muss sich ein neues Gebiet abstecken, in dem es sich verorten kann, in dem es agieren und seine Macht ausüben kann. Grenzenlosigkeit des Subjekts kann demnach auch mit dem Verlust von Halt bzw. Stabilisation gleichgesetzt werden.

Diese Entwicklungen der Postmoderne weisen einen eindeutigen technischen Fortschritt und in späterer Folge eine Erhöhung von Lebensqualität auf. Doch gerade in jenem technischen Fortschritt, der den Weg von „der industriellen Produktions- zur postindustriellen Dienstleistungs- und postmodernen Aktivitäts- Gesellschaft“⁵² bereitet

49 Irrlitz, 1991, S. 159.

50 Vgl. ebd.

51 Schütze, 1991, S. 323f.

52 Welsch, 1987, S. 11f.

hat, zeigt sich, dass dieser in erster Instanz nicht nur vorteilhaft gesehen werden kann. Denn aufgrund der Veränderung von Arbeitsabläufen und der um sich greifenden Technologisierung und Automatisierung bringt dies durch das Auflösen von Grenzen die Notwendigkeit zur ständigen Neuorientierung des Subjekts mit sich. Das Subjekt muss sich neu verorten.

Ganz dem Usus der postmodernen Zeit entsprechend wurde nicht nur *der Tod des Subjekts*, sondern durch Roland Barthes in der gleichnamigen Literaturtheorie *der Tod des Autors* (Erstveröffentlichung 1968)⁵³ verkündet. Darin spiegelt sich der postmoderne Zeitgeist, da auch hier das Subjekt, in dem Fall der Autor, zurückgedrängt wird. Im Kapitel 3 wird ausführlich auf den Tod des Autors eingegangen.

2.5 Zusammenfassung – Postmoderne

Nach den vorausgegangenen Erläuterungen zur Postmoderne kann diese als ein Geisteszustand verstanden werden, der das Momentum beschreibt, der stets Neues hervorbringt. Die Postmoderne wird als Teil der Moderne gesehen, da sie sich stets auf moderne Elemente bezieht, indem sie unter anderem eine Steigerung des Modernen darstellt.

Das Postmoderne spiegelt sich in vielen einzelnen Bereichen wider. So finden auffallende Veränderungen im Bereich der Technologisierung, in der Raum-Zeit Wahrnehmung, sowie in der Ausrichtung und Reflexion des Subjekts statt.

In der Technologie zeigt sich die Steigerung des Modernen durch eine überbordende Anwendung bzw. einer Technologisierung im gesteigerten Maße, sodass auch die expansive Steigerung des Modernen als Postmodern gesehen werden kann.

Auf die veränderte Raum-Zeit Wahrnehmung haben unterschiedliche Faktoren einen Einfluss. So sind einerseits die eigene gelebte Erfahrung andererseits historisches Wissen,

⁵³ Vgl. Barthes, Roland: Der Tod des Autors, In: Jannidis, Fotis/Lauer, Gerhard etc. (Hrsg.): Texte zur Theorie der Autorschaft, Stuttgart, Reclam, 2000, S. 185-197, S. 183.

entscheidende Merkmale, die den Blick in die Zukunft begrenzen und stärker in der Gegenwart verhaften lassen. Der Erwartungshorizont ist bereits negativ behaftet. Auch die um sich greifende Technologisierung, die *High-Tech-Revolution*, trägt ihren Teil dazu bei. Denn erst dadurch gelingt es, spielend Übergänge zwischen unterschiedlichen Zeiten und Räumen und damit eine *Pluralität der Welt* herzustellen.

Nicht nur in der Unterhaltungsindustrie, sondern auch in den Arbeitsabläufen finden diese neuen Technologien und der Pluralismus Anwendung. Dadurch verändern sich Prozesse und der Einsatz des Subjekts am Produktionsstandort. Aufgrund dieser um sich greifenden Veränderungen verliert der Arbeitsraum den Status als Ort der Verwirklichung und Vergesellschaftung des Subjekts.

All diese Faktoren haben einen entscheidenden Einfluss auf das Empfinden und die Wahrnehmung des Subjekts, welche in weiterer Folge zu einer Entgrenzung führen und eine Suche nach einer neuen Verortung notwendig machen. Schütze verbindet damit den Tod des Subjekts, den Gumbrecht in der philosophischen Debatte bereits viel früher in der Phänomenologie Husserls, angesiedelt sieht.

Als weitere wesentliche Eigenschaft der Postmoderne gilt der Pluralismus, mit dem die Aussage Lyotards zum *Ende der großen Erzählungen* einen entscheidenden Boden gewinnt. So steht die Postmoderne für Teilerzählungen bzw. Intertextualität und Intermedialität und folgt nicht mehr einer großen Erzählung.

Zusammenfassend beschreibt die Postmoderne Veränderungen und Kriterien auf gesellschaftlicher und subjektiver Ebene. Kapitel 3 versucht zu klären, ob und wo sich das Postmoderne und das Postdramatische berühren bzw. worin sie sich unterscheiden.

3 Theaterprozesse – ein historischer Überblick

3.1 Der Performative Turn

In ihrem Vortrag *Theater als Modell für eine performative Kunst* erörtert Erika Fischer-Lichte den Entwicklungsprozess eines grundlegenden Theaterverständnisses und stellt darin die Text- der Körperkultur entgegen. Insbesondere der Unterschied zwischen dem Drama und dem Schauspiel wird hierin herausgearbeitet.

Seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert wurden in der Theatergeschichte zwei performative Wenden beobachtet: zur Jahrhundertwende sowie zur Mitte/ Ende des 20. Jahrhunderts. Dies machte sich darin bemerkbar, dass innerhalb der elitären Kultur ein Umschwung stattfand, der eine Befreiung in dem sich Loslösen von der Textkultur erkannte. „Der Körper sollte von einengender und deformierender Kleidung befreit und in Bewegung versetzt werden. Der Kultur der Texte und Monumente, d.h. der Kultur des 'Geistes', wurde jetzt eine Kultur des Leibes gegenübergestellt.“⁵⁴

Entscheidend für die performative Wende (performative turn) ist, dass der Kunstcharakter der Aufführung nicht dem dramatischen Text gilt. Der dramatische Text wird als zweitrangig oder gleichwertig eingestuft.⁵⁵ Wie im Folgenden in dem Essay *Der Tod des Autors* von Roland Barthes beschrieben wird, gewinnt der Text Materialcharakter und der Autor verliert seine Autorität. Das aristotelische Erbe mitsamt dem Theater der griechischen Antike, welches im Laufe der Jahrhunderte schon einer Vielzahl an Änderungen unterworfen wurde, wurde im Zuge dessen erneut aufgearbeitet, hinterfragt und aufgesprengt.

54 Fischer-Lichte, Erika. *Theater als Modell für eine performative Kultur. Zum 'performative turn' in der europäischen Kultur des 20. Jahrhunderts*, Saarbrücken, 2000, S. 7.

55 Vgl. Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatisches Theater*, (4. Auflage), Frankfurt a. Main, Verlag der Autoren, 2008, S. 73. „In postdramatischen Theaterformen wird der Text, der (und wenn er) in Szene gesetzt wird, nurmehr als gleichberechtigter Bestandteil eines gestischen, musikalischen, visuellen usw. Gesamtzusammenhangs begriffen. Der Spalt zwischen dem Diskurs des Textes und dem des Theaters kann sich öffnen bis zur offen ausgestellten Diskrepanz und sogar Beziehungslosigkeit.“

3.2 Aristoteles und die Dichtkunst

In seinem Werk *Poetik*⁵⁶ schreibt Aristoteles über die Dichtkunst und die dazugehörigen Gattungen. Sein Ziel besteht eingangs darin, zu definieren, was er unter Dichtung versteht und in weiterer Folge ein Regelwerk zu erstellen, welches die Grundlagen für eine gut durchstrukturierte und gut durchdachte Dichtung beinhalten.

Um sein Verständnis der Dichtung genauer zu erklären, versucht er zunächst die seinerzeit verbreitete Ansicht, dass Dichtung dann Dichtung ist, wenn sie im Versmaß verfasst ist, aufzusprengen und neu zu definieren.⁵⁷

Sein Augenmerk liegt dabei auf der Charakteristik der Nachahmung, die er sowohl in der Dichtung, als auch in der Musik wiedererkennt. „Epik und die tragische Dichtung, ferner die Komödie und die Dithyrambendichtung sowie- größtenteils- das Flöten- und Zitherspiel: sie alle sind, als Ganzes betrachtet, Nachahmungen.“⁵⁸ Diese Künste beruhen auf Nachahmungen von „Charakteren, Leiden und Handlungen“.⁵⁹ So führt Aristoteles neben den bereits charakteristischen Merkmalen der Dichtung, dass Sprache in Prosa oder im Versmaß verfasst wird, die für ihn entscheidende Neuerung hinzu, dass der Umstand einer Nachahmung gegeben sein muss.

Eine weitere Unterteilung der Dichtung sieht Aristoteles in der Art und Weise der Vermittlung, die durch Erzählung wie den Bericht oder durch handelnde Personen vorgetragen wird.⁶⁰ Durch diese Differenzierung trennt Aristoteles den Epos deutlich vom Drama. Er findet hierin für sich ein klares Unterscheidungsmerkmal, denn es entsteht aus einer Dichtung ein Drama, wenn die Handlung von sich aktiv betätigenden, also von handelnden Personen⁶¹ und nicht durch eine Erzählung⁶² ausgeführt wird.

56 Vgl. Aristoteles: Poetik. Griechisch-deutsch. Übersetzt und herausgegeben von Manfred Fuhrmann, Stuttgart, Reclam, 1982

57 Vgl. ebd., S.7.

58 Ebd., S.5.

59 Ebd.

60 Vgl. ebd., S. 9.

61 Vgl. ebd.

62 Vgl. ebd., S. 19.

Aufbauend auf seine ersten Ausführungen zur Dichtung geht er nun auf einzelne Gattungen ein, wobei jedoch heutzutage nur noch seine Abhandlungen über die Tragödie nachvollzogen werden kann, da seine Ausführungen über die Komödie verlustig gegangen sind.⁶³ In Teilen der Tragödie sind jedoch immer wieder einzelne Schilderungen und Bemerkungen zur Komödie nachzulesen. So nennt er beispielsweise das Ideal der Menschendarstellung als vergleichendes Beispiel dieser beiden Gattungen. Den Unterschied sieht er darin verankert, dass die Tragödie bessere Menschen und die Komödie schlechtere Menschen nachahmt.⁶⁴

Aristoteles beschreibt nun wesentliche Merkmale, die eine gute Tragödie ausmachen und die jeder Dichter berücksichtigen sollte. Die ideale Tragödie zeichnet sich durch eine angemessene Einheit von Zeit und Handlung aus. Dies bedeutet für den Zeitrahmen der Handlung, dass dieser nur unwesentlich länger als 24 Stunden abbilden sollte.⁶⁵ Die Angemessenheit der Handlung zeichnet sich durch einen abgeschlossenen Rahmen aus, der sich in drei Teile, den Prolog, die Episode und den Exodus, aufteilt.⁶⁶ Weiterhin müssen diese einzelnen Teile so zusammengefügt sein, sodass ein Austausch oder eine Entnahme eines Teiles, unabhängig von dem Ausmaß des einzelnen Abschnitts, eine inhaltliche Destruktion hervorrufen würde. „Denn was ohne sichtbare Folgen vorhanden sein oder fehlen kann, ist gar nicht ein Teil des Ganzen.“⁶⁷

Auch über die Art und Weise der Nachahmung hatte Aristoteles ganz konkrete Vorstellungen. So sollte durch diese ein „Jammern und Schaudern“⁶⁸ hervorgerufen werden, um eine Reinigung emotionaler Zustände zu erreichen. Im Idealfall geschieht dies mit den Mitteln der Wiedererkennung oder der Peripetie.⁶⁹

63 Vgl. Aristoteles, 1982, S.146.

64 Vgl. ebd., S. 9.

65 Vgl. Aristoteles, 1982, S. 17.

66 Vgl. ebd., S. 37.

67 Ebd., S. 29.

68 Ebd., S. 19.

69 Vgl. ebd., S. 34ff.

Auch in der Renaissance fand eine starke Auseinandersetzung mit den Lehren Aristoteles statt. Der Chor, der Prolog und auch der Epilog wurden abgeschafft, die drei Einheiten Ort, Zeit und Handlung jedoch wurden als relevant empfunden. Über mehrere Jahrhunderte hinweg kann von einer klassischen Einheit im dramatischen Werk gesprochen werden, die erst mit dem ausgehenden 19. Jahrhundert beginnt auseinanderzubrechen. Wenngleich auch Hegel schreibt, dass die Einheit des Ortes weder bei Aristoteles streng definiert war, noch in der deutschen Dramatik konkret eingehalten wurde, so gilt es doch als Richtmaß, sich dem Inhalt und dem Umfang des Stücks entsprechend angemessen zu orientieren.⁷⁰

Obwohl Aristoteles auch heute noch zur gängigen Studienliteratur zählt, kann nicht von einer regen Anwendung seines Regelkanons in zeitgenössischen Werken gesprochen werden.

3.3 Entliterarisierung und Retheatralisierung

3.3.1 Peter Szondi - Entliterarisierung

Wie bereits angedeutet findet mit dem ausgehenden 19. Jahrhundert ein Umbruch statt. Das moderne Drama, welches sich in seinen Grundelementen, motiviert durch die Dichter der Aufklärung,⁷¹ am antiken Drama anlehnt bzw. orientiert, ändert sich in seiner Form. Zunächst nur ansatzweise, mit der Zeit jedoch immer offensichtlicher.

In seiner *Theorie des modernen Dramas* hat Peter Szondi die Krise des Dramas aufgegriffen, um anhand von unterschiedlichen Beispielen den Weg der Veränderung und den Wandel der Form und des Inhaltes anschaulich zu beschreiben. Seine Werkauswahl bezieht sich auf einen zeitlichen Rahmen von 1880-1950.

70 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: 1770-1831.1. vollst. Sonderausgabe, Bassenge, Friedrich (Hrsg.): Aufbau-Verl. Berlin. 1955, S. 1044.

71 Lessing, Gotthold Ephraim: Hamburgische Dramaturgie, Ditzingen, Reclam, 2003, S. 196ff.

3.3.1.1 Von der Renaissance bis zur thematischen Wandlung

In der Renaissance fand der entscheidende Schritt des Abschaffens des Prologes, Chores und Epiloges statt. Durch diesen Vorgang entstand ein Drama, in dem sich der Dialog als alleiniger Bestandteil des dramatischen Werkes darstellte und sich somit von der antiken Tragödie, dem mittelalterlichen Mysterienspiel sowie dem shakespeareschen Historienstück absetzte. Entscheidend für dieses neue Drama waren nun im Folgenden angeführte bestimmende Faktoren.

Die Form des Dialoges begründet eine Aussprache, die einen Raum stiftet, der ausschließlich innerhalb des Dramas vorhanden ist. Eine in sich geschlossene Einheit steht als formale Bedingung vorne an und bedingt seine Absolutheit: es darf kein Bezug zu einem äußerlichen Geschehen vorhanden sein. Dies führt zu einer Einheit der Zeit, die das Werk ausschließlich in einem gegenwärtigen Zusammenhang verankert. Gegenüber dem Publikum erweist sich das Drama ebenso als geschlossenes Konstrukt und stellt keinen Bezug zu diesem her. Um dies als Ganzes hervorzuheben und zu unterstützen hat man die Guckkastenbühne entwickelt, in der die Geschlossenheit des Dramas nochmals architektonisch zur Geltung gebracht wird.⁷²

Verbunden mit dem ausgehenden 19. Jahrhundert entsteht nun eine Dramatik, die sich aus diesem fixen Gebilde des absoluten Dramas löst. Anhand eines Vergleiches mit dem absoluten Drama und ausgewählten Werken der Dramatiker Ibsen, Tschechow, Strindberg, Maeterlink und Hauptmann, verdeutlicht Szondi die einleitende *Krise des Dramas*, welche er durch die „unbegrenzte Eröffnung eines `verborgenen Seelenlebens`“⁷³ und somit in einer „thematische[n] Wandlung“⁷⁴ begründet sieht. Durch diesen Vorgang sieht er, mit Blick auf Hegel einen Wandel, der es bedingt, dass „sich Thematisches zur Form niederschlägt und die alte Form sprengt.“⁷⁵

72 Vgl. Szondi, 1965, S.15f.

73 Ebd., S. 47.

74 Ebd., S. 74.

75 Ebd., S. 80.

3.3.1.2 Die Krise des Dramas

Ibsen (1828-1906) beispielsweise überschreitet laut Szondi den zeitlichen Rahmen, indem die Vergangenheit die Innerlichkeit und das Handeln seiner Figuren bestimmt, diese aber nur durch die Erzählung Teil des Dramas wird.⁷⁶ Wie bereits in der Definition zum absoluten Drama beschrieben, begründet sich dieses durch einen geschlossenen zeitlichen Rahmen, der sich ausschließlich in der Gegenwart konstituiert. Aus diesem Grund verweist der Einbezug vergangener Ereignisse bereits auf ein Aufsprenge des absoluten Dramas.

Auch bei dem von Szondi analysiertem Werk *Drei Schwestern* (1901) von Tschechow (1860-1904) sind es sowohl das zeitliche Element aber auch die Konstitution des Zwischenmenschlichen, die das absolute Drama in Frage stellen. Denn hierin sind bereits reflektierende Monologe vorhanden, die in die Vergangenheit aber auch in die Zukunft weisen. Die Aussagen und Dialoge sind Elemente des Dramas, die das Gespräch motivieren und verbinden.⁷⁷ Szondi sieht in dem Werk eine Aufspaltung des zeitlichen Elements.

August Strindberg (1849-1912) geht noch einen Schritt weiter, indem er mit dem Werk *Nach Damaskus* (1898-1904) das Stationendrama begründet. Mit der Technik des Stationendramas wurde ein weiterer großer Schritt in der Episierung des Dramas unternommen. Durch das Auflösen einzelner Akte in eine unbestimmte Anzahl von Stationen wendet sich Strindberg entschieden von der klassischen Einheit des Dramas ab, welches in Akte aufgeteilt ist.

Die Technik der Stationendramatik begünstigt das subjektive Drama. Denn hierin setzt sich der Protagonist wesentlich von den anderen Figuren ab. Die Antagonisten treten nur während der einzelnen Stationen stets gemeinsam mit dem Protagonisten in Erscheinung. Ebenso werden Sie ausschließlich aus der Sichtweise des Protagonisten dargestellt.

76 Szondi, 1965, S. 29f.

77 Ebd. S. 35ff.

Indem die Basis und Grundstimmung des Werkes durch das *subjektive Ich* bestimmt werden, sieht Szondi darin eine Abwertung des Sonderstatus des Monologes und gleichfalls eine gelungene formale Öffnung zur Darstellung *verborgenen Seelenlebens*. Weiterhin sieht Szondi einen Austausch zwischen der Einheit der Handlung mit der Einheit des Ichs, da die Einheit der Handlung nun in einer Szenenfolge umgesetzt wird. Diese formale Erneuerung bedingt weiterhin ein Zusammenfügen einzelner Szenen, ohne die Destruktion der Einheit des Werkes.⁷⁸ Denn die formale Einheit des absoluten Dramas wurde bereits durch die Technik der einzelnen Szenen, die willkürlich zusammengesetzt werden können, aufgelöst.

In den Werken Maeterlincks (1862-1949) erkennt Szondi ein Abhandenkommen der Handlung, welches durch die Gegenüberstellung der *dramatis personae* mit der Thematik des Todes begründet wird. Denn durch die Konfrontation mit dem Tod geht die zwischenmenschliche Auseinandersetzung verloren⁷⁹ und mündet in epischen Erzählweisen.⁸⁰

Auch bei Szondis letztgenanntem Autor Gerhard Hauptmann (1842-1946) analysiert er in dem Werk *Die Weber* (1888-1892) ein Überwinden des Zeitlichen sowie des Handlungsrahmens. Dieser offene Handlungsrahmen wird in diesem Fall nicht durch einzelne Akteure konstituiert, sondern durch das Darstellen einer gesellschaftlichen Gruppe, die für eine Allgemeinheit steht. Diese Gruppe stellt als Gesamtes eine Objektivität dar, die nach außen auf sein subjektives Ich, in diesem Fall den Dichter verweist. Dies widerspricht dem Absolutheitsgedanken des Dramas, indem es über den geschlossenen Handlungsrahmen hinaus zeigt.⁸¹ Die Dramen Hauptmanns weisen eine Gleichförmigkeit auf, die das Gegenwärtige dadurch verneinen, dass diese ebenso für die Vergangenheit als auch für die Zukunft stehen kann. Hierin wird erneut das Überschreiten der zeitlichen Einheit verdeutlicht.⁸²

78 Vgl. Szondi, 1965, S. 46f.

79 Vgl. ebd., S. 74.

80 Vgl. ebd., S. 62.

81 Vgl. ebd., S. 64.

82 Vgl. ebd., S. 75.

3.3.1.3 Lösungsversuche aus der Krise des Dramas

Die bereits von Ibsen, Strindberg, Tschechow, etc. angedeuteten Abweichungen vom klassischen Drama bedeuten noch nicht das Ende und den finalen Abgesang an diese Form. Mit dem Konversationsstück, dem Einakter oder auch dem existentialistischen Drama nennt Szondi unterschiedliche Formen, die sich noch eine Zeit lang mit der Problematik des Dramas und seiner in sich geschlossenen, absoluten Form auseinandergesetzt und sich jeweils in ihrer Art dem Drama wieder angenähert haben.⁸³ Andere Formen wie das Stationendrama, bei dem der Blick konzentriert auf das einzelne Subjekt gerichtet werden kann und somit eine Herauslösung aus dem zwischenmenschlichen Gefüge gegeben ist, ermöglichen wiederum eine Fokussierung auf das Einzelne.⁸⁴ Auch stilistische Mittel wie die Montage, die durch das Einbinden paralleler Handlungsstränge simultane Ereignisse ermöglicht, bedingen nicht nur eine epische Erzählweise, sondern durch die Umsetzung einer Simultanbühne auch eine veränderte Anschauung. Erste Autoren, die dies in ihren Werken integriert und berücksichtigt haben, waren unter anderen Georg Kaiser und Ferdinand Brückner. Eine vermittelnde Instanz zwischen epischer Thematik und dramatischer Form kann so ausbleiben, denn Form und Thema bilden einen Zusammenhang in dem „je einzelne[n] Bezogen sein auf dasselbe Thema“⁸⁵. Anders als im Drama gibt es keine lineare Verbindung der einzelnen Szenen zueinander. Die Verbindung wird durch das Thema gehalten. Ebendies gilt als bezeichnendes Mittel der Montage. „Während die Erzählung den Akt des Erzählens perpetuiert, die Bindung an ihren subjektiven Ursprung, den Epiker, nicht abreißt, erstarrt die Montage im Augenblick ihrer Entstehung und erweckt nun den Anschein, als bilde sie wie das Drama aus sich heraus ein Ganzes.“⁸⁶

83 Vgl. Szondi, 1965, S. 83ff.

84 Vgl. ebd., S. 105ff.

85 Ebd., S. 123.

86 Ebd., S. 127.

3.3.1.4 Das soziale und epische Drama

Das soziale Drama fand unter anderem bei Piscator, wie auch bei Brecht großes Interesse. Auch hier stehen besonders Form und Thema des Dramas im starken Zusammenhang. Durch unterschiedliche Herangehensweisen der Stoffbearbeitung- und Gestaltung zeichnen sich diese beiden Theaterschaffenden aus. Während sich Piscator das Revue-Moment als neues Formprinzip zu eigen macht und durch das Einspielen von Filmsequenzen den dramatischen Rahmen sprengt, entwickelt Brecht seine Stoffe aus einem wissenschaftlichen Blickwinkel heraus. Zur Aufführung seiner Oper *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* veröffentlichte Brecht Anmerkungen, die einerseits den Unterschied zwischen dem epischen und dem dramatischen Theater hervorheben, und andererseits seine Ideen und Ansätze bezüglich eines epischen Theaters präsentieren. Ein entscheidender Unterschied zwischen dem dramatischen und Brechts nicht aristotelischem Theater zeigt sich in einer bewussten Lenkung des Blickes weg von der subjektiven Welt des Helden hin zum Verstehen der Strukturen und Hintergründe, die das Subjekt zu dem machen, was es letztendlich geworden ist. Motivationen des Handelns sollen aus strukturellen Zusammenhängen heraus begriffen werden.⁸⁷ Weitere bezeichnende Stilmittel für das epische Theater sind das Einbinden eines Spielleiters, wie in Pirandellos *Sei personaggi in cerca d'autore* (1921), oder aber auch das Verfälschen des *Monologue intérieur*, wie es sich O'Neill zu Nutze gemacht hat um so die dramatische Funktion aufzuheben, weil er dieses Stilmittel in Frage stellt, da es „autonom neben dem dramatischen Zwiegespräch als der psychologische Bericht eines epischen Ich“⁸⁸ steht.

3.3.1.5 Zusammenfassung – Theorie des modernen Dramas

Ausgehend vom absoluten Drama, welches formal und thematisch in sich völlig geschlossen ist und mit der Guckkastenbühne den Höhepunkt seiner Umsetzung erlebt,

87 Vgl. Szondi, 1965, S. 115ff.

88 Ebd., S. 139.

beschreibt Szondi anschaulich den Wandel hin zu einer offenen Form, der es wichtig ist, die Barrieren zwischen Publikum und Bühne zu beseitigen.

Um sich noch zeitgemäß und den eigenen Empfindungen entsprechend ausdrücken zu können, musste der Sprachraum erweitert werden. Hierfür wurden die Grenzen des zeitlichen Rahmens gesprengt. Zunächst in die Vergangenheit, später in die Zukunft bzw. auf einer vollständigen zeitlichen Ebene findet das Werk keine zeitliche Verortung.

Die Rolle des Subjekts und seine zwischenmenschliche Auseinandersetzung mit dem Individuum, welches in der Dramatik der Moderne ebenso ein nicht zu unterschätzendes Element darstellte,⁸⁹ geht durch den Einfluss des Expressionismus verloren. Seitdem Strindberg mit *Nach Damaskus* die Form des Stationendramas begründete, knüpften viele Autoren an diese Technik an und erweiterten den Spielraum, der sich durch die epische Erzählweise ergab. Bereits durch die Form des Stationendramas wurde die Ebene der zwischenmenschlichen Auseinandersetzung aufgebrochen, indem der Fokus auf eine einzelne Person gerichtet wurde. Insbesondere durch das epische Theater welches durch Brecht entscheidend vorangetrieben und befördert wurde, schlug sich das Thema endgültig zur Form nieder. Die Idee des epischen Theaters ist es, den Blick bewusst auf hintergründige Strukturen zu lenken, die die Auslöser für menschliches Handeln darstellen. Das Subjekt also dient nurmehr als Marionette, die die strukturellen Probleme dahinter veranschaulicht. Der Prozeß, den Szondi hierin beschreibt, wird in der Fachliteratur allgemein auch als Entliterarisierung bezeichnet.

Die entscheidenden und prägnantesten Änderungen wurden durch Erwin Piscator und Brecht umgesetzt, die sich beide mit dem Konzept und der Idee des epischen, nicht-aristotelischen Theaters auseinandersetzten. Insbesondere Brecht arbeitete vertieft an einem Theater, welches den Rezipienten stets berücksichtigt und in sein Spiel mit einbezieht, sodass der Theaterabend auch nachhaltig didaktische Erfolge zeigt.

89 Vgl. Hegel, 1955, S. 1095.

3.3.2 Bertolt Brecht - Politisches Theater- sozialer Realismus

Bertolt Brecht (1898-1956) war einer der entscheidenden Reformer der Theaterszene. Die Entwicklung seines epischen Theaters sollte noch großen Einfluss auf viele nach ihm kommende Autoren zeigen.⁹⁰

„Ich erinnere-ganz abgesehen von Adamov oder Peter Weiss, wo derlei mit Händen zu greifen ist-an Peter Brook, Richard Schechner, Peter Shaffer, Edward Bond, Gavriel Cousin, André Benedetto, Ariane Mnouchkine und ihr Théâtre du Soleil in Paris sowie an Eugenio Barba und sein Odin Teatret in Skandinavien; an die San Francisco Mime Troupe und ans Teatro Camesino, ans Living Theater aus New York und an die Schaubühne am Halleschen Ufer in Berlin. Auch Antonio Buero-Valejo und sogar DDR-Dramatiker wie Heiner Müller und sein inzwischen 'ausgewanderter' Jünger Thomas Brasch wären zu nennen. Den Höhepunkt dieser gesamten Entwicklung markiert der 1973 erschienene große Traktat *Per un teatro politico* des jungen italienischen Regisseurs Massimo Castri, der das Theater 'La Logetta' in Brescia leitet.“⁹¹

Auch wenn Brecht nicht der Erfinder des epischen Theaters ist, wie Ulrich Weisstein ausführlich aufzeichnet,⁹² so hat er doch den Begriff und diesen Stil entscheidend geprägt und weiterentwickelt. Viele Elemente der bis dahin gängigen Dramatik und Inszenierungstechniken entsprachen nicht seinen Vorstellungen eines zeitgemäßen Theaters, welche ihn zu umfassenden Veränderungen im Prozess der Stückentwicklung veranlassten. Eines seiner wesentlichen Anliegen bestand in der Veränderung der Struktur und dem Aufbau von Theaterstücken im Sinne der Dramaturgie wie auch der Regie. Denn „[d]as Theater, wie wir es vorfinden, [...] die Struktur der Gesellschaft (abgebildet auf der Bühne) wird nicht als beeinflussbar durch die Gesellschaft (im Zuschauerraum)

90 Vgl. Müller, Klaus Detlef: Brecht-ein letzter Aristoteliker des Theaters?. Zur Bedeutung des Fabelbegriffs für das epische Theater, In: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur, Vol.25(1), Tübingen, Niemeyer, 2000, S.134-147, S. 134.

91 Grimm, Reinhold: Brecht, Artaud und das moderne Theater, In: Grimm, Reinhold (Hrsg.): Nach dem Naturalismus, Essays zur modernen Dramatik, Kronberg, Athenäum Verlag, 1978, S. 185-202, 192.

92 Vgl. Weisstein, Ulrich: Vom dramatischen Roman zum epischen Theater, In: Grimm, Reinhold (Hg.) Episches Theater, Köln/ Berlin, Kiebenheuer&Windisch, 1966, S. 36-49.

[gezeigt].“⁹³ Eine Wechselwirkung zwischen Bühne und Publikum wird unterdrückt und dient Brecht zum Anlass seiner Kritik.

Dramatische Form des Theaters	Epische Form des Theaters
handelnd	erzählend
verwickeln den Zuschauern in eine Bühnenaktion	macht den Zuschauer zum Betrachter, aber
verbraucht seine Aktivität	weckt seine Aktivität
Ermöglicht ihm Gefühle	Erzwingt von ihm Entscheidungen
Erlebnis	Weltbild
Der Zuschauer wird in etwas hineinversetzt	Er wird gegenübergesetzt
Suggestion	Argument
Die Empfindungen werden konserviert	Bis zur Erkenntnis getrieben
Der Zuschauer steht mittendrin	Der Zuschauer steht gegenüber
Miterlebt	Studiert
Der Mensch als bekannt vorausgesetzt	Der veränderliche und verändernde Mensch
Spannung auf den Ausgang	Spannung auf den Gang
Eine Szene für die andere	Jede Szene für sich
Wachstum	Montage
Geschehen linear	In Kurven
Evolutionäre Zwangsläufigkeit	Sprünge
Der Mensch als Fixum	Der Mensch als Prozeß
Das Denken bestimmt das Sein	Das gesellschaftliche Sein bestimmt das
Gefühl	Denken
	Ratio

Tabelle 1: Stilistische Unterschiede zwischen klassischem Drama und epischen Drama
(Quelle: Brecht, Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny)⁹⁴

93 Hecht, Werner u.a. (Hrsg.): Bertolt Brecht. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe, Schriften 3, Band 23, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1993, S. 78.

94 Brecht, Bertolt: Versuche 4-7. Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny (Oper). Über die Oper. Aus dem Lesebuch für Städtebewohner. Das Badener Lehrstück, Berlin, Gustav Kiepenheuer Verlag A.G,

Um dem entgegenzuwirken hat Brecht das Moment des Epischen aufgegriffen und als episches Theater unter einer breiten Öffentlichkeit bekannt gemacht. Ziel dessen ist, dass „Gedanken und Gefühle verwendet und erzeugt [werden], die bei der Veränderung des Feldes selbst eine Rolle spielen.“⁹⁵ Die Transformation selber sollte im Vordergrund stehen. Nicht also die Bewegung an sich, sondern die Bewegung per se. Das Erleben in seinem Wandlungsprozess und die Nachvollziehbarkeit der Ereignisse sind die entscheidenden Elemente, welche im Theater ermöglicht werden sollten. In diesem Sinne stellt Brecht „Dramaturgien [vor,] die ich aus bestimmten Gründen nicht aristotelisch nenne, und die dazu gehörende epische Spielweise [...].“⁹⁶ Das konkret episch Definierte bezieht sich in diesem Fall ausschließlich auf die Spielweise. Das Ziel seiner Veränderung der dramaturgischen Elemente sind *nicht aristotelische* Strukturen, die in dieser Ausführung jedoch nicht mit dem Begriff des Epischen versehen sind. Wichtig für *nicht aristotelische* Dramaturgien ist, dass „die einzelnen Geschehnisse so verknüpft [sind], dass die Knoten auffällig werden. Die Geschehnisse dürfen sich nicht unmerklich folgen, sondern man muss mit dem Urteil dazwischenkommen können.“⁹⁷ Brecht erreicht dieses Aufzeigen mit dem Einsatz von Titeln und Liedern.⁹⁸

In einer früheren Ausführung zur epischen Form des Theaters, die sich zwar auf die Oper *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* bezieht, jedoch genauso für den Theatertext eine Allgemeingültigkeit behauptet, findet sich eine erste ausführliche Ausführung zu epischen Elementen im Theatertext. In einer Gegenüberstellung des epischen Textes mit dem dramatischen Text verdeutlicht Brecht seine Vorstellungen des Epischen (Tabelle 1).

Der klaren Ausführung des Epischen in Tabelle 1 ist nurmehr eine kurze Anmerkung zum Text hinzuzufügen. Den lehrhaften Charakter seiner Texte erzielt Brecht durch „[...] die Form der Sittenschilderung. Die Sittenschilderer sind die handelnden Personen. Der Text

1939, S. 110f.

95 Brecht, 1939, S. 79.

96 Brecht, Bertolt: Schriften zum Theater. Über eine nicht-aristotelische Dramatik, Berlin/Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1957. S. 8.

97 Brecht, 1957, S. 166.

98 Vgl. ebd., S. 169.

hatte nicht sentimental oder moralisch zu sein, sondern Sentimentalität und Moral zu zeigen.“⁹⁹ Das heißt, die dargestellten Figuren bei Brecht sind Projektionsflächen für gesellschaftliche Kritik.

Doch ist Brechts Konzept des epischen Theaters ist nicht nur ein reines Nachschlagewerk für das Erreichen epischer Strukturen, sondern es unterliegt einer sozialistischen Ideologie, die dem sozialistischen Realismus verpflichtet ist. Diesem untergeordnet hat Brecht eine Art Regelkanon zusammengestellt, der als Leitlinie für seine Werke und dem Konzept des epischen Theaters entsprechen soll.

„Realistische Kunst ist kämpferische Kunst, Sie bekämpft falsche Anschauungen der Realität und Impulse, welche den realen Interessen der Menschheit widerstreiten. Sie ermöglicht richtige Anschauungen und stärkt produktive Impulse. Realistische Künstler betonen das Sinnenmäßige, 'Irdische', im großen Sinn Typische (historisch Bedeutsame). Realistische Künstler betonen das Moment des *Werdens und Vergehens*. Sie denken in allen ihren Werken historisch. Realistische Künstler stellen die *Widersprüche* in den Menschen und ihren Verhältnissen zueinander dar und zeigen die Bedingungen, unter denen sie sich entwickeln. Realistische Künstler sind interessiert an den *Veränderungen* in Menschen und Verhältnissen, an den stetigen und an den sprunghaften, in welche die stetigen übergehen. Realistische Künstler stellen die Macht der Ideen dar und die materielle Grundlage der Ideen.“¹⁰⁰

Brecht ordnet sich den Künstlern des Realismus zu und schafft somit automatisch eine Abgrenzung vom Naturalismus. Wenngleich auch dieser mit dem Begriff des epischen Dramas versehen ist, so gibt es doch entscheidende Unterschiede.

„Das Epische des naturalistischen Dramas ist also [...] dasjenige des 'neutralen' Romans. Was wir dagegen im Drama und Theater Bertolt Brechts vorfinden, ist das Epische des 'auktorialen' Romans: also jene Art, die gerade durch das Anordnen, Eingreifen, Urteilen und Folgern des überall sichtbaren Erzählers bestimmt wird.“¹⁰¹

99 Brecht, 1957, S. 112.

100 Hecht u.a., 1993, S. 287.

101 Grimm, 1966, S. 29.

Interessant an Brechts Definition des Realistischen Künstlers ist seine Aussage zur Realistischen Kunst als *kämpferische Kunst*, die „falsche Anschauungen der Realität und Impulse, welche den realen Interessen der Menschheit widerstreiten [bekämpft].“¹⁰² Einerseits ist es das Ziel Brechts mit seinem Modell und seiner Methode den Rezipienten selber zu seiner persönlichen Stellungnahme zu bewegen. Andererseits jedoch gesteht er sich mit dieser Aussage eine bewusste Lenkung von Interessen ein. Ebenso impliziert die Aussage den Standpunkt, dass Brecht genau wüsste, was das Richtige für die Menschheit sei, was sich ebenso als schwierigen Ansatz herausstellt. Des Weiteren vermittelt Brecht mit seinem Konzept einerseits den Willen dem Rezipienten durch das epische Theater die Möglichkeit der Reflexion zu geben, andererseits offenbart seine Formulierung über den sozialistischen Realismus bereits eine intendierte Grundrichtung, die stets den Sozialismus als Ideologie verfolgt.

Die Rolle des Individuums wird in Brechts Auseinandersetzung mit dem sozialistischen Realismus insofern berücksichtigt, dass diesem keine autonome Funktion zugestanden wird, sondern ausschließlich die Rolle in der Gesellschaft.

„Wir wissen einiges darüber, auf welchen Grundlagen der Kult des Individuums, wie er in der Klassengesellschaft getrieben wurde, beruht: es sind historische Grundlagen. Wir sind weit davon entfernt, das Individuum abschaffen zu wollen.[...] Es ist [aber] grundfalsch, d.h. Es führt zu nichts, d.h. es lohnt sich für den Schriftsteller nicht, sein Problem so zu vereinfachen, daß der riesige, komplizierte, tatsächliche Lebensprozeß der Menschen im Zeitalter des Endkampfs der bürgerlichen mit der proletarischen Klasse als »Fabel«, Staffage, Hintergrund für die Gestaltung großer Individuen »verwendet« werden soll. Den Individuen kann in den Büchern nicht viel mehr Platz eingeräumt und vor allem kein anderer Platz eingeräumt werden als in der Wirklichkeit.“¹⁰³

Hierin hebt Brecht explizit hervor, dass der Fokus auf der Auseinandersetzung und der Vermittlung des Sozialismusgedanken liegt und das Individuum in diesem Sinne eine

102 Hecht u.a., 1993, S. 287.

103 Brecht, Bertolt: Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe, Hecht, Werner u.a. (Hrsg.): 30 Bde. Und ein Registerband, Berlin/Weimar/Frankfurt am Main, 1988-2000. Bd. 22, S. 484f.

entscheidende vermittelnde aber keine individuelle Rolle zugetragen bekommt. Das heißt, es geht in erster Linie nicht um die Auseinandersetzung mit dem Individuum an sich, sondern das Individuum dient der Veranschaulichung des Klassenkampfes im weiteren Sinne politischer Ideologien.

Bei seiner Verortung des Theaters stellt er fest, dass das Theater mit seiner Stückentwicklung und seinen Stoffen noch immer auf den Grundfesten der Klassik bzw. der Antike aufgebaut ist. Hierin besteht seine größte Kritik, auf die sein Modell des epischen Theaters aufbaut:

„Wir bemächtigen uns der alten Werke mittels einer verhältnismäßig neuen Prozedur, nämlich der Einfühlung, der sie nicht all zu viel geben. So wird der Großteil unseres Genusses aus anderen Quellen gespeist als solchen, die denen vor uns sich so mächtig geöffnet haben müssen.[...] Unsere Theater haben gar nicht mehr die Fähigkeit oder die Lust, diese Geschichten, sogar die nicht so alten des großen Shakespeare, noch deutlich zu erzählen, das heißt die Verknüpfung der Geschehnisse glaubhaft zu machen. Und die Fabel ist nach Aristoteles- und wir denken da gleich- die Seele des Dramas. Mehr und mehr werden wir gestört durch die Primitivität und Sorglosigkeit der Abbildungen menschlichen Zusammenlebens, und dies nicht nur bei den alten Werken, sondern auch bei zeitgenössischen, wenn sie nach alten Rezepten gemacht sind. Unsere ganze Art zu genießen beginnt unzeitgemäß zu werden.“¹⁰⁴

Nicht nur der Bezug auf veraltete Theatermodelle, sondern auch die Stoffe und Methoden dienen Brecht als Negativbeispiel. So kann Brecht der Abbildung menschlichen Zusammenlebens keine interessanten Standpunkte abgewinnen. Es ist seine Intention die Auslöser für menschliches Verhalten sichtbar zu machen und bis zu einem gewissen Grad aufzuzeigen, was der richtige Weg sein kann. Dies jedoch ausschließlich als Denkanstoß zur persönlichen Lösungsfindung bzw. Beteiligung durch den Rezipienten.

Als eines der wenigen etablierten Elemente verteidigt Brecht die Fabel als sinnvolles und notwendiges Mittel für ein gutes Drama. „Auf die 'Fabel' kommt alles an, sie ist das

104 Brecht, 1957, S. 134f.

Herzstück der theatralischen Veranstaltung. [...] Das große Unternehmen des Theaters ist die 'Fabel', die Gesamtkomposition aller gestischen Vorgänge, enthaltend die Mitteilungen und Impulse, die das Vergnügen des Publikums nunmehr ausmachen sollen.“¹⁰⁵

In einem Nachtrag zum *Kleinen Organon* geht Brecht noch genauer auf die Fabel ein:

„Die *Fabel* entspricht nicht einfach einem Ablauf aus dem Zusammenleben der Menschen, wie er sich in der Wirklichkeit abgespielt haben könnte, sondern es sind zurechtgemachte Vorgänge, in denen die Ideen des Fabelerfinders über das Zusammenleben der Menschen zum Ausdruck kommen. So sind die Figuren nicht einfach Abbilder lebender Leute, sondern zurechtgemacht und nach Ideen geformt.“¹⁰⁶

Im Gegensatz zu dem sich bereits zu dieser Zeit etablierten *postdramatischen Theater* (nach Hans-Thies Lehmann, vgl. 3.3.4.2) schafft Brecht mit seinem nicht-aristotelischen Drama noch keine vollständige Loslösung vom Drama. Er wendet sich durch eine epische Erzählweise von dem klassischen Drama mit seinen zwischenmenschlichen Fragen ab, bleibt aber durch den Kern der Fabel mit dem Drama verbunden. Dies veranlasste insbesondere Heiner Müller zu einer fundierten Kritik, der das Festhalten an tradierten Formen, wie unter anderem dem chronologischen Handlungsverlauf oder auch das Verfolgen eines einzelnen Erzählstranges, kritisiert.¹⁰⁷ Um die Wirklichkeit abbilden zu können sieht Heiner Müller die Lösung in der vollständigen Auflösung des Dramas und somit auch der Loslösung von der Fabel, was bei Brecht eben nicht stattgefunden hat.

Brecht nennt folgende konkrete Beispiele, die für ihn entscheidende Elemente des epischen Theaters ausmachen:

„Gezeigt werden soll die Veränderbarkeit des Zusammenlebens der Menschen (und damit die Veränderbarkeit des Menschen selbst). Das kann nur geschehen dadurch, daß man das Augenmerk auf alles Unfeste, Flüchtige, Bedingte richtet, kurz auf die Widersprüche in allen

105 Brecht, 1957, S. 165.

106 Brecht, Bertolt: [Nachträge zum »kleinen Organon«], In: Bertolt Brecht. Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe, Hecht, Werner (Hrsg.): Band 23, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1993, S. 289-295, S. 292.

107 Vgl. Müller, Heiner: Theater-Arbeit, Berlin, Rotbuch Verlag, 1975, S. 125. Siehe auch; Müller, 2000, S. 136.

Zuständen, welche die Neigung haben, in andere widerspruchsvolle Zustände überzugehen.“¹⁰⁸

„Die Veränderbarkeit der Welt besteht auf ihrer Widersprüchlichkeit. In den Dingen, Menschen, Vorgängen steckt etwas, was sie so macht, wie sie sind, und zugleich etwas, was sie anders macht. Denn sie entwickeln sich, bleiben nicht, verändern sich bis zur Unkenntlichkeit. Und die Dinge, wie sie eben jetzt sind, enthalten sich, so 'unkennlich', Anderes, Früheres, dem jetzigen Feindlichen.“¹⁰⁹

Ganz entscheidend bei diesen Beispielen ist die Eigenschaft und das Verständnis des Theaters als einen dialektischen Ort, verbunden mit der Auffassung, die Welt als Veränderbare darzustellen. Dies bedarf der Vorstellung von „Konzepte[n] ihrer gesellschaftlichen Entwicklung. Die Eigenschaften der Menschen werden betrachtet als Möglichkeiten des Verhaltens; untersucht auf ihre Abhängigkeit von allgemeinen gesellschaftlichen Vorgängen in der näheren oder ferneren Umwelt“.¹¹⁰

Später wird Brecht deutlicher und spricht nun auch von einer epischen Dramatik, sodass sich die dezidiert nicht aristotelische Dramatik als epische Form herausstellt.

„Heute, wo das menschliche Wesen als 'das Ensemble aller gesellschaftlichen Verhältnisse' aufgefaßt werden muß, ist die epische Form die einzige, die Prozesse fassen kann, welche einer Dramatik als Stoff eines umfassenden Weltbildes dienen. Auch der Mensch, und zwar der fleischliche Mensch, ist nur mehr aus den Prozessen, in denen er und durch die er steht, erfaßbar. Die neue Dramatik muß methodologisch den 'Versuch' in ihrer Form unterbringen. Sie muß die Zusammenhänge nach allen Seiten benützen dürfen, sie braucht Statik und hat eine Spannung, die unter ihren Einzelteilen herrscht und diese gegenseitig 'lädt'. (Diese Form ist also alles andere eher als eine revuehafte Aneinanderreihung.)“¹¹¹

Wie bereits eingangs erwähnt berücksichtigt Brechts Modell des epischen Theaters sowohl Dramaturgien, als auch die Schauspielkunst. Mit seinem Modell der epischen Spielweise knüpft Brecht an die Tradition der Auseinandersetzung der Schauspieltheorien

108 Hecht u.a., 1993, S. 299.

109 Ebd., S. 301.

110 Ebd., S. 303.

111 Brecht, 1957, S. 35.

an, die insbesondere im 18. Jahrhundert unter Riccoboni¹¹², Diderot¹¹³, Sainte-Albine¹¹⁴ und Lessing¹¹⁵ sehr anregend geführt wurden. Ein besonderer Schwerpunkt der Diskussionen über die Schauspielkunst spielte darin die Frage über die Einfühlung der Schauspieler in das Spiel. Auch der im 19. und 20. Jahrhundert agierende russische Theatermacher Konstantin S. Stanislawski setzte sich in seinen Arbeiten mit diesen Überlegungen auseinander. Für ihn galt die Kunst der Einfühlung als das höchste Gut und entwickelte hierzu das Stanislawski-System.¹¹⁶ Diametral dazu verfolgt das epische Theater eine Spielweise, in der sich der Schauspieler nicht in seine Figur einfühlt. Weder der Schauspieler noch der Rezipient sollten sich in das Geschehen auf der Bühne einfühlen. So wollte Brecht erreichen, dass alle Beteiligten jederzeit in der Lage sind, über das Erzählte zu urteilen und abzuwägen.

Ein entscheidendes Element der epischen Spielweise ist der Verfremdungseffekt (V-Effekt), den Brecht auch von anderen Kulturen kennengelernt hat:

Eine verfremdende Abbildung ist eine solche, die den Gegenstand zwar erkennen, ihn aber doch zugleich fremd erscheinen lässt. Das antike und mittelalterliche Theater verfremdete seine Figuren mit Menschen- und Tiermasken, das asiatische benutzt noch heute musikalische und pantomimische V-Effekte. Die Effekte verhinderten zweifellos die Einfühlung, jedoch beruhte diese Technik eher mehr denn weniger auf hypnotisch suggestiver Grundlage als diejenige, mit der die Einfühlung erzielt wird. Die gesellschaftlichen Zwecke dieser alten Effekte waren von den unseren völlig verschieden.¹¹⁷

112 Riccoboni, Antoine François: *Die Schauspielkunst* (L'art du Theatre, Paris 1750). Übersetzt von Gotthold Ephraim Lessing. Angefügt: Friedrich Ludwig Schöder. Auszüge aus Franz Riccobonis Vorschriften über die Kunst des Schauspielers mit hinzugefügten Bemerkungen, Pines, Gerhard (Hrsg.): Berlin 1954.

113 Diderot, Denis: *Das Paradox über den Schauspieler*, In: Bassenge, Friedrich (Hrsg.): Diderot. Denis. Ästhetische Schriften, 2. Bde, Frankfurt am Main, Europäische Verlagsanstalt, 1968, S. 481-539.

114 Rémond de Sainte-Albine, Pierre: *Der Schauspieler. Ein dogmatisches Werk für das Theater*. [Übersetzt von Friedrich Justin Bertuch], Altenburg, in der Richterischen Buchhandlung, 1772.

115 Lessing, Gotthold Ephraim: *Werke. Vollständige Ausgabe in 25 Teilen*. Hg. Julius Petersen und Waldemar von Olshausen, Berlin/Leipzig/Wien/Stuttgart, 1925-1935.

116 Vgl. Stanislaskij, Konstantin S.: *Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst. Tagebuch eines Schülers. 2. Die Arbeit an sich selbst im schöpferischen Prozess des Verkörperns*, Berlin, Henschel Verlag, 1996 (4), S. 13.

117 Hecht, 1993, S.81.

Brecht unterscheidet zwischen dem alten und dem neuen Verfremdungseffekt. Der alte V-Effekt wird durch eine dauerhafte Einführung ins Geschehen eingebbracht. Den neuen V-Effekten fehlt es an Potential, um eine entscheidende Verfremdung hervorrufen zu können. Eine entscheidende Besserung in der Anwendung dieses Stilmittels sieht Brecht dann, wenn es in entscheidenden Wirkmomenten zum Einsatz kommt. Die entsprechenden Wirkmomente sind Situationen, in denen jeder Einzelne, das Individuum, durch eigenes Zutun eine Veränderung hervorrufen kann.¹¹⁸

Entsprechend seinen Vorstellungen des neuen V-Effektes nennt er ein Beispiel, wie die Schauspieler, diesen in das Spiel einbauen können:

In keinem Augenblick läßt er es zur restlosen Verwandlung in die Figur kommen. Ein Urteil: 'er spielte den Lear nicht, er war Lear', wäre vernichtend. Er hat seine Figur lediglich zu zeigen oder, besser gesagt, nicht nur lediglich zu erleben; dies bedeutet nicht, daß er, wenn er leidenschaftliche Leute gestaltet, selber kalt sein muß. Nur sollten seine eigenen Gefühle nicht grundsätzlich die seiner Figur sein, damit auch die seines Publikums nicht grundsätzlich die der Figur werden.¹¹⁹

Auch wenn Brecht nicht der Erfinder des epischen Theaters ist, so war er doch der Wegbereiter, der laut Walter Benjamin die „Verschüttung der Orchestra“¹²⁰ erreicht hat, sodass die Trennung zwischen Publikum und den Spielern auf ein Minimales zusammengeschmolzen ist. Abschließend urteilt Benjamin, die Bühne sei „Podium geworden“¹²¹, was als ein wesentlicher Verdienst Brechts anzusehen ist und die erreichte Nähe zum Publikum beschreibt.

3.3.3 Roland Barthes - Tod des Autors

Roland Barthes vertritt die Auffassung, dass der Autor keinen Stellenwert bezüglich der Interpretation eines Textes einnimmt. Entscheidend ist die Sprache, die sich jedoch

118 Vgl. Hecht, 1993, S.81.

119 Ebd., S. 83.

120 Benjamin, Walter: Was ist das epische Theater?, In: Grimm, Reinhold (Hrsg.): Episches Theater, Köln/Berlin, Kiebenheuer&Windisch, 1966 (2), S. 88-93, S. 93.

121 Ebd.

unabhängig vom Autor verhält. Der moderne Autor, so Roland Barthes, wird „im selben Moment wie sein Text geboren. Er hat keine Existenz, die seinem Schreiben voran ginge oder es übersteige; er ist in keiner Hinsicht das Subjekt, dessen Prädikat sein Buch wäre.“¹²² Dieses Verständnis leitet sich aus der Betrachtung des Schreibens als performativ ab. „[...] [E]ine seltene Verbalform, die auf die erste Person und das Präsens beschränkt ist und in der die Äußerung keinen anderen Inhalt (keinen anderen Äußerungsgehalt) hat als eben den Akt, durch den sie sich hervorbringt [...].“¹²³ Entsprechend dem Tod des Autors gibt es auch keinen Autor mehr, sondern die schreibende Person, der Urheber eines Textes wird nun vielmehr als Schreiber bezeichnet, welcher „keine Passionen, Stimmungen, Gefühle oder Eindrücke mehr in sich [trägt], sondern dieses riesige Wörterbuch, dem er eine Schrift entnimmt, die keinen Aufenthalt kennt. [...] [D]as Buch ist selbst nur ein Gewebe von Zeichen, eine verlorene, unendlich entfernte Nachahmung.“¹²⁴ In diesem Sinne gilt ein Text als losgelöst von individuellen Handlungen und Regungen. Der Text steht ausschließlich für sich allein, ohne Verbindungen zu persönlichen Bezügen des Schreibers herzustellen. Verbindungen können zu anderen Texten hergestellt werden, die jedoch als gesamtes Konstrukt auch nur ein „Gewebe von Zeichen“¹²⁵ darstellen. Als ganz entscheidend stellt sich für Barthes dabei folgendes heraus:

Die Schrift bildet unentwegt Sinn, aber nur, um ihn wieder aufzulösen. Sie führt zu einer systematischen Befreiung vom Sinn. Genau dadurch setzt die Literatur [...] ein 'Geheimnis', das heißt einen endgültigen Sinn, verweigert, eine Tätigkeit frei, die man gegentheologisch und wahrhaft revolutionär nennen könnte. Denn eine Fixierung des Sinns zu verweigern, heißt letztlich, Gott und seine Hypostasen (die Vernunft, die Wissenschaft, das Gesetz) abzuweisen.¹²⁶

122 Barthes, Roland: Der Tod des Autors, In: Jannidis, Fotis/Lauer, Gerhard etc. (Hrsg.): Texte zur Theorie der Autorschaft, Stuttgart, Reclam, 2000, S. 185-197, S. 189.

123 Ebd.

124 Ebd., S. 190 f.

125 Ebd., S.191.

126 Ebd.

Verständlich wird der Tod des Autors insbesondere unter der Prämisse, dass mit diesem der Leser an Bedeutung gewinnt. Denn der Fokus soll demnach nicht auf den Urheber, den Schreiber gelegt werden, sondern vielmehr auf den Leser, bei dem sich der Sinn des Textes in seiner Vollständigkeit entfaltet. „Die Einheit eines Textes liegt nicht in seinem Ursprung, sondern in seinem Zielpunkt [...].“¹²⁷ Genauso wie in weiteren zeitgenössischen Debatten wird auch in diesem Essay die Berücksichtigung des Rezipienten offensichtlich. Der Rezipient bekommt somit eine aktive Position zugeschrieben.

3.3.4 Regietheater - Retheatralisierung

Zeitgleich mit dem Auseinanderbrechen des Dramas und den Entwicklungen hin zum epischen Theater gibt es ein starkes Bestreben seitens eines stärker werdenden Regietheaters, welches auch in dem Brechtschen epischen Theater bemerkbar wird.

Im Fokus des Schauspiels liegt die direkte Wirkung auf den Zuschauer. Dieser Prozess, das Ausgerichtetsein auf den Rezipienten wie auch der verstärkte Fokus auf das Spiel, wird ebenso unter dem Merkmal der Retheatralisierung subsumiert.¹²⁸ „Theater wird damit als eine performative Kunst *par excellence* begriffen und definiert.“¹²⁹ Bezeichnend für die Retheatralisierung ist u.a. der Verlust des Individuums. Fischer-Lichte sieht dies als logische Konsequenz der *Negation des Individuums* welche sich durch die Entwicklungen der Zeit des beginnenden 20. Jahrhunderts ergaben. Als Beispiele hierfür nennt sie Einsteins Arbeit *Zur Elektrodynamik bewegter Körper*, die 1905 veröffentlicht wurde oder auch komplexer zusammenhängender Ereignisse, wie die zweite industrielle Revolution, die die Elektrifizierung und Automatisierung in Verkehr, Wirtschaft und Verwaltung mit sich brachte.¹³⁰

Ab dem 20. Jahrhundert hat sich der Ritualcharakter im Theater etabliert und der Fokus hat sich auf das Schauspiel und die Inszenierung und die Aufführung an sich gelegt. Dem Theater sollte seine ursprüngliche Aufmerksamkeit, unabhängig vom Drama,

127 Barthes, 2000, S. 192.

128 Vgl. Fischer-Lichte, 2000, S.8ff.

129 Ebd. S. 10.

130 Vgl. Fischer-Lichte, 1999, S.171ff.

zurückzugeben werden. Ziel darin war es, sich von dem Versuch der direkten, realistischen (real anmutenden) Nachahmung der Wirklichkeit loszulösen und an dessen Stelle eine Welt zu erschaffen, die das Verbogene zum Vorschein bringt.¹³¹ Das Sichtbarmachen des *Dazwischen* war nun die neue Aufgabe, die sich die Theaterschaffenden stellten. Dies wurde im Nachhinein betrachtet von Heiner Müller als eine Verschiebung der Thematik, mit der sich das Theater auseinandersetzt, wahrgenommen: weg von der Soziologie, hin zur Anthropologie,¹³² genauer formuliert weg von der soziologischen, hin zur anthropologischen Bearbeitung.

Diese Zeit (20. Jahrhundert) bezeichnet man als die Retheatralisierung des Theaters und sie markiert den Anfang der Theaterwissenschaft. Wichtige Theaterkünstler wie Edward Gordon Craig (1872-1966), Adolphe Appia (1862-1928), Max Reinhardt (1873-1943), Vsevolod Meyerhold (1874-1940) und Antonin Artaud (1896-1948) hatten einen großen Anteil an dieser Entwicklung. Auch Brecht ist in dieser Gruppe mit anzuführen. Der Austausch und Einfluss untereinander (wie bspw. mit Artaud) ist jedoch vermutlich nicht der Fall.¹³³

Die genannten Künstler setzten sich intensiv mit den Wirkmechanismen der Aufführung samt ihrer *asemantischen Zeichen* sowie dem Spiel und dem Körper des Schauspielers auseinander und entwickelten daraus wegweisende Schauspieltheorien, wenngleich sie auch nicht immer in ihrer Entstehungszeit eine konkrete Anwendung fanden.¹³⁴

Durch den geänderten Fokus der Inszenierung gewannen das Schauspiel sowie die Beziehung zum Publikum wesentlich an Bedeutung. Der dramatische Text hingegen wird vorwiegend als sekundär betrachtet und wird bzw. wurde direkt außer Acht gelassen oder aber auch einer strukturellen Veränderung unterzogen, sodass dieser seiner Bestimmung unter dem Begriff des Dramas nicht mehr gerecht wird. In einem Gespräch zwischen Robert Weimann und Heiner Müller werden eben diese Faktoren als die entscheidenden

131 Fischer-Lichte, 1999, S. 166f.

132 Müller, Heiner/Weimann, Robert: Gleichzeitigkeit und Repräsentation. Ein Gespräch. In: Weimann u.a. (Hrsg.): Postmoderne- globale Differenzen, Frankfurt a. Main, Suhrkamp, 1991, S. 182-207, S. 192.

133 Grimm, 1978, S. 185ff.

134 Siehe z.B. Fischer-Lichte, 1999, S. 163ff.

für den Bruch mit der Moderne genannt. Im Theater ändert sich aufgrund der veränderten Kommunikationsverhältnisse und der Information die Autorität des Autors.¹³⁵

Wenn auch nicht ganz zeitgleich mit den soeben genannten Künstlern, so aber doch auch dem Zeitgeist der 1980er Jahre entsprechend, bemerkt Andrzej Wirth eine Entwicklung hin zur umfangreichen Auseinandersetzung mit dem Thema, weg von dem 'ping-pong-haften' Schlagabtausch in einem dialogisch aufgebauten Gespräch. „Die Entwicklung läuft auf die Erarbeitung gesprächsferner Formen des Theaters hinaus. Das angestrebte Modell ist das des Diskurses, mit seiner metakommunikativen Verständigung über naiv vorausgesetzte Sinneszusammenhänge (Habermas).“¹³⁶ Somit wird ein neues Verständnis des Kunstcharakters des Theaters ausformuliert, welches sich noch heute in Teilen behauptet. Er verweist damit auf die Pluralität der Postmoderne: der metakommunikative Raum steht nie nur für sich allein, sondern er verweist stets auf ein anderes Zeichen.

Dieser Vorgang der *Retheatralisierung*, der seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert vorangetrieben wurde, geht über die Krise des Dramas wie sie Peter Szondi beschreibt hinaus. Nicht nur das Drama verändert sich in seiner Form, sondern der Zugang zum Text wird ein ganz anderer. Durch eine zugrundeliegende Sprachskepsis geht im Prozess der Theatralisierung auch eine Entliterarisierung einher. „Hier wird weniger die Krise des Dramas als vielmehr die Krise des Texttheaters erklärt.“¹³⁷ Gerda Poschmann aber geht noch einen Schritt weiter und stellt anhand eines Vergleiches mit anderen Kunstgattungen fest, dass der Prozess der *Entliterarisierung* (Vgl. Kapitel 2.3.3) vielmehr als eine „Krise der Repräsentation, mit dem Übergang zu einer modernen Ästhetik der (Material) Präsentation, der Artikulation und der als Koproduktion verstandenen Rezeption“¹³⁸ gesehen werden kann.

135 Müller/Weimann, 1991, S. 200f.

136 Wirth, 1980, S. 16ff.

137 Poschmann, 1997, S. 23.

138 Ebd., S. 23.

3.3.4.1 Nach dem Drama

Durch die Verlagerung von der Textkultur hin zur Körperkultur oder auch vom Texttheater hin zum Regietheater, wurden Vorgaben bezüglich des Textes, die nicht nur von Aristoteles, sondern beispielsweise auch von Gustav Freytag kamen, hinfällig. Denn oft wurde der Text als Material betrachtet und hat sich erst während der Erarbeitung des Stücks, ungehindert der Vorgaben eines stilistischen Regelwerkes, in die Gesamtstruktur eingefügt.

Kritische Stimmen äußerten sich zu den bereits erwähnten gesellschaftlichen Umbrüchen der Postmoderne mannigfach. Dürrenmatt (1921-1990), der sich an Brecht orientiert, ist der Meinung, dass die Welt nurmehr in einer Komödie zu fassen sei¹³⁹ und Brecht wiederum äußerte sich dahingehend, dass die Welt nur darstellbar bleibt, wenn sie denn als veränderbare aufgefasst wird.¹⁴⁰ Unterschiedliche Theorien zum Umgang mit den gesellschaftlichen Entwicklungen auf der Bühne tun sich auf und befähigen die experimentellen Projekte in der Theaterlandschaft.

Wegweisende Autoren, die diese Veränderungen in Ihren Arbeiten aufgenommen und verarbeitet haben, sind unter anderem Heiner Müller (1929-1995) und Sarah Kane (1971-1999). Aktuell zählen dazu Elfriede Jelinek (*1946), René Pollesch (*1962) und auch Botho Strauß (*1944). Ihren Arbeiten ist gemein, dass diese eine starke Auseinandersetzung mit dem gegenwärtig Politischen prägt und sich dies nicht nur im Inhalt, sondern ebenso in der Form der Texte niederschlägt. Ausgehend von dem Credo, die heutige Welt sei in einem linearen Drama nicht mehr darstellbar, entwickeln die Autoren Werke, die sich von der dramatischen Form loslösen.

Die Veränderungen des dramatischen Textes entwickelten sich dahingehend, dass man sich von dem Terminus des Dramas verabschiedete und stattdessen den Begriff des Theatertextes als geeigneter betrachtete. Denn einhergehend mit dem performative turn

139 Dürrenmatt, Friedrich: Theaterprobleme, In: Arnold, Heinz Ludwig/Buch, Theo (Hrsg.): Positionen des Dramas. Analysen und Theorien zur deutschen Gegenwartsliteratur, München, Beck, 1977. S. 203.

140 Hecht u.a., 1993, S. 303.

kann ebenso ein freierer Umgang mit dem Text seitens des Regisseurs als auch des Autors beobachtet werden. Es werden vermehrt fragmentarische Texte sowie scheinbar nicht aufführbare Texte veröffentlicht, die teilweise ausschließlich eine Erzählung darstellen jedoch bewusst als Theatertext herausgegeben werden.¹⁴¹

Diese Entwicklungen wurden von einer Vielzahl von Theoretikern aber auch Theaterschaffenden aufgegriffen und thematisiert. Gerda Poschmann beispielsweise hat in ihrer Dissertation *Der nicht mehr dramatische Theatertext* eine erste große Übersicht über die Entwicklung seit den 1960er Jahren geliefert. Einen konkreten Namen für das nicht-mehr-dramatische Theater nennt sie nicht. Mit ihrer Dissertation möchte sie den bekannten begrifflichen Rahmen der Vorstellungen über das Drama und das Theater erweitern, wie der Hinweis im Titel auf den Theatertext bereits veranschaulicht.¹⁴² Zwei Jahre nach Poschmanns Veröffentlichung ihrer Dissertation bringt Hans-Thies Lehmann 1999 das Werk *Das postdramatische Theater* heraus. Hiermit hat er den Anstoß für rege Diskussionen gegeben, aber auch ein Standardwerk geschaffen, welches den Begriff des *postdramatischen* international durchgesetzt hat. Die Überlegungen Poschmanns werden hierin weiter ausgeführt.

3.3.4.2 Das Postdramatische Theater

Weniger eine Abkehr von der Moderne als vielmehr ein sich Abwenden von der dramatischen Form erkennt Lehmann in Inszenierungen und Stücktexten, die dem postmodernen Theater zugeschrieben wurden.¹⁴³ Mit diesem Vergleich entzieht Lehmann die Entwicklungen des Theaters den Diskussionen rund um eine postmoderne Denkbewegung und verortet das Theater wieder stärker in einem modernen Kontext und wechselt sogleich den Fokus, weg von einer gesellschaftlichen Diskussion hin zu einer theaterwissenschaftlichen. Mit der Klassifizierung *postdramatisch* schafft er einen Bezug, der sich in erster Linie auf Entwicklungen innerhalb des theatralen Diskurses bezieht.

141 Vgl. Poschmann, 1997, S.40f.

142 Ebd., S. 83.

143 Vgl. Lehmann, 2008, S. 29.

Dies ist durch einen anderen Standpunkt Lehmanns begründet. Denn für ihn geht es primär um „Möglichkeiten jenseits des Dramas, nicht unbedingt jenseits der Moderne.“¹⁴⁴ Um dem Leser das Verständnis des Präfix *post* näherzubringen zieht Lehmann den Vergleich der Postmoderne heran, in derer der Begriff einen Bezug zur Moderne darstellt, der konkrete Bezug wie beispielsweise einer Verneinung jedoch nicht eindeutig festgemacht werden kann. So verhält es sich auch mit dem Postdramatischen. Dies steht für ein Theater, welches sich vom Drama lossagt, dieses aber nicht verneint, sondern seine Herkunft, (bzw. seinen Bezugspunkt) als solchen noch rudimentär erkennen lässt.¹⁴⁵ Die Ursache für die Entwicklungen hin zum postdramatischen Theater sieht Poschmann in einer sich etablierten „Sprachskepsis und damit [verbunden] eine Aufwertung der ikonischen vor den symbolischen Zeichen [,welche] für einen Statuswandel des Textes im Theater, für die Entliterarisierung des Theaters verantwortlich [sind]“¹⁴⁶ verankert.

Noch bevor Lehmann für das neue Theater den Terminus *postdramatisch* etablieren konnte, machte Poschmann in ihrer Dissertation auf die Vielschichtigkeit des Verständnisses des Begriffes *Drama* aufmerksam. Da dieser Begriff nicht nur für eine spezielle Gattung, sondern pluralistisch für eine Großzahl an Bühnentexten verwendet wird, die an ein Publikum gerichtet sind, empfiehlt Poschmann die Verwendung der Bezeichnung *Theatertext*, die ebenso bereits in der Praxis Anwendung gefunden hat.¹⁴⁷

In einer knappen Zusammenfassung erläutert Poschmann ihre Überlegungen: „Der Theatertext wird so als Entwurf eines in Raum und Zeit situierten, kommunikativen Textgeschehens verstanden, dessen Mechanismen- und nicht: dessen diskursive Bedeutung- die Analyse zu erschließen hat, soweit dies aus dem Text möglich ist.“¹⁴⁸

144 Lehmann, 2008, S. 29.

145 Vgl. ebd., S. 30f.

146 Poschmann, 1997, S. 29.

147 Vgl. ebd., S. 47.

148 Ebd., S. 51.

Als bezeichnend für das Postdramatische wird dabei unter anderem die Modifikation der Narration genannt. Denn wie bereits die Formulierung des *nach der Handlung* aussagt findet im neuen Theater keine Handlung mehr statt. Stattdessen werden Zustände präsentiert. Dies zeigt Auswirkungen auf einige Faktoren des Theatertextes und in weiterer Folge für die Inszenierung. Unter anderem geht damit eine Veränderung der Dynamik einher, die Lehmann als „szenische Dynamik“¹⁴⁹ bezeichnet. Ebenso damit verbunden ist eine gleich bleibende Spannung, die weder Tief- noch Höhepunkte preisgibt. Durch den Tableaucharakter kann die entscheidende Wirkung durch das gesprochene Wort entfaltet werden.¹⁵⁰

Ein weiteres entscheidendes Merkmal ist der Austausch der dramatischen Handlung durch die Zeremonie.¹⁵¹ Dies ist verbunden mit einer Rückbesinnung auf die Wurzeln des Theaters und kommt insbesondere bei den Pionieren des postdramatischen Theaters, wie Edward Gordon Craig, Peter Brook oder Robert Wilson, zur Anwendung.

In einer Auflistung postdramatischer Theaterzeichen nennt Lehmann weitere Beschreibungs- und Diskursformen, die die Postdramatik kennzeichnen.

So nennt er vier Kategorien: *Entzug der Synthesis*, *Traumbilder*, *Synästhesie*, sowie *Performance Text*.

Unter seinem ersten Punkt „Entzug der Synthesis“ versteht er die sinnliche Aufspaltung und Teilung der wahrzunehmenden Elemente, die als Einzelne dargestellt werden. Dadurch ergibt sich eine Überlappung der Zeichen sodass diese eine Gleichzeitigkeit demonstrieren und die Wirklichkeit als Verdoppelte darstellen. Das Verständnis des Theaters als Raum gemeinsam geteilter Erfahrung wird somit in Frage gestellt. Eine neue Verortung jedoch findet es in der *theatralen Realisierung von Freiheit*. Diese zeichnet sich durch den Abschied und das Lossagen vom dramatischen Theater und seiner seit der Antike etablierten Strukturen aus.¹⁵²

149 Lehmann, 2008, S. 113f.

150 Vgl. ebd., S. 125f.

151 Vgl. ebd., S.115f.

152 Vgl. ebd., S.140f.

In seiner Ausführung zu den Traumbildern bezieht sich Lehmann unter anderem auf Freud und beschreibt eine scheinbar willkürliche, unzusammenhängende und/ oder für sich alleinstehende Anordnung der Szenen. Dies bezieht sich jedoch nicht ausschließlich auf Szenenfolgen, sondern ebenso auf Bewegung und Worte. Auf diese Weise werden Hierarchien aufgelöst und eine Pluralität hergestellt.¹⁵³ Den dritten Punkt den Lehmann aufzählt, die Synästhesie, beschreibt sich durch einen „Widerwille[n] gegen organische Geschlossenheit, Neigung zu Extrem [sic!], Verzerrung, Verunsicherung und Paradoxie“.¹⁵⁴ Des Weiteren beschreibt er eine Austauschbarkeit der einzelnen Details durch eine existierende disparate Heterogenität. Dies wird unter anderem mit dem Ziel eingesetzt, um die dem Rezipienten immanente Sinn- und Erkenntnissuche zu manipulieren und gezielt mit den, dem Theater entgegengebrachten, Erwartungen zu spielen.¹⁵⁵ Das heißt, auch hier wird der Rezipient in der Inszenierung und beim Autor berücksichtigt, jedoch vielmehr mit dem Ziel ihn durch seine Erwartungen in die Irre zu führen, als ihm einen klaren Erkenntnisprozess zu ermöglichen.

Das zuletzt genannte Element der postdramatischen Theaterzeichen ist der *Performance Text*. Dieser hat mit Einzug der *Performance Studies* an Aufmerksamkeit gewonnen und erreicht, dass nun die Aufführung als Ganzes mit all seinen einzelnen Teilen betrachtet wird, da das Gesamtkonstrukt als konstitutiv beschrieben und erkannt wird. In diesem Zusammenhang findet eine Umstrukturierung der dem Theater immanenten Hierarchien statt, welche unter anderem auf den Text einen wesentlichen Einfluss ausüben. Aus diesem Prozess heraus schlussfolgert Lehmann:

„[...] postdramatisches Theater ist *nicht allein eine neue Art von Inszenierungstext* [...], sondern ein Typ des Zeichengebrauchs im Theater, der diese beiden Schichten des Theaters von Grund auf umwühlt [...]: er wird mehr Präsenz als Repräsentation, mehr geteilte als mitgeteilte Erfahrung, mehr Prozeß als Resultat, mehr Manifestation als Signifikation, mehr Energetik als Information.“¹⁵⁶

153 Vgl. Lehmann, 2008, S.142.

154 Ebd., S. 143.

155 Vgl. ebd., S. 143f.

156 Ebd., S. 146.

In elf weiteren Untergruppen geht Lehmann nun stärker auf die charakteristischen Merkmale des Performance Textes ein, die wie folgt eingeteilt sind: „1. Parataxis/ Non-Hierarchie, 2. Simultaneität, 3. Spiel mit der Dichte der Zeichen, 4. Überfülle, 5. Musikalisierung, 6. Szenografie, visuelle Dramaturgie, 7. Wärme und Kälte, 8. Körperlichkeit, 9. 'Konkretes Theater', 10. Einbruch des Realen, 11. Ereignis/Situation“¹⁵⁷.

Viele der genannten Stilmittel können auch in modernen Dramen des Realismus gefunden werden. Elemente wie Simultaneität oder Montage sind keine Erfindung des postdramatischen Theaters. Daraus wird ersichtlich, dass erst das Zusammenwirken mehrerer Stilmittel den postdramatischen Stil hervorbringt.

3.3.4.3 Auswirkungen postdramatischer Entwicklungen auf den Theatertext

Aus der *Krise der Repräsentation* heraus hat sich das postdramatische Theater entwickelt und konnte sich mit einem Befreiungsschlag gegen ein fixes Regelwerk, gegen einen etablierten Regelkanon behaupten und durchsetzen. Die Ausbildung, Präzisierung und Fokussierung auf den körperlichen Ausdruck konnte dadurch vorangetrieben werden, wohingegen die textliche Komponente an Bedeutung verlor.

Der zurückliegende Prozess der Retheatralisierung sowie der Entliterarisierung hat einen großen Umbruch in der Herangehensweise und im Umgang mit Theatermaterial mit sich gebracht. Rückblickend urteilt Lehmann über die Auswirkungen der Retheatralisierung und Entliterarisierung auf den Theatertext. Er nennt drei den Theatertext betreffende Punkte, die er als Ergebnis der Retheatralisierung betrachtet.

„[...] eine theoretische Problematisierung dessen, wie man das scheinbar 'fertige' Gebilde namens Text zu denken hat; eine damit einhergehende

157 Lehmann, 2008, Inhaltsverzeichnis.

Erweiterung des Textbegriffs; eine Reduktion des relativen Gewichts des im engeren Sinn sprachlichen Anteils an der theatralen Erfahrung.“¹⁵⁸

Neben dem Verlust der vorherrschenden Rolle des Textes und dem damit einhergehenden Verlust seines hohen Status erkennt Lehmann eine Verschiebung des Textverständnisses betreffend der Wahrnehmung eines Textes, genauso wie der Herangehensweise an einen Text zu dessen Bearbeitung. Teil der Retheatralisierung ist die Unterordnung des Textes unter die Regie. Das heißt auch, dass der Schreibprozess, also die Stückentwicklung an sich, nun als das Wesentliche betrachtet wird und nicht wie vormals der fertige Stück-Text¹⁵⁹, was eine stete Bearbeitung und Anpassung eines Theatertextes zur Folge hat. Der Text als Material, ohne Anspruch auf vollständigen Erhalt.

Die Entwicklung, dass im postdramatischen Theater weniger gesprochener Text in der Rollenrede vorkommt, sieht er jedoch nicht als Verschwinden des Subjekts, vielmehr geht es

„um eine andere Darstellung des Menschen, um die Möglichkeit des polyphonen theatralen Diskurses, durch die raumzeitliche Rhythmisik des Textes, seine Brüche, Zäsuren und Umschwünge etwas von jener tieferen Inhomogenität und Gespaltenheit des Subjekts zu artikulieren, die im Bereich der philosophischen Theorie Gemeinplatz wurde, aber im Theater noch immer auf Widerstand stößt, weil man dort oft genug unverdrossen an längst demonstrierten Vorstellungen von Ich, Handlung, tragischem Konflikt usw. festzuhalten wünscht.“¹⁶⁰

Dem lässt sich entnehmen, dass Lehmann das postdramatische Theater als fortschrittliches, ein der Zeit entsprechendes Theater empfindet, welches sich aus der Starre des klassischen Theaters herausgelöst hat und sich nun ebenso an der Stelle positioniert hat, die in der philosophischen Theorie längst Gemeinplatz ist. Der klassische Handlungsstrang wird von Lehmann verneint und als nicht mehr zeitgemäß empfunden.

158 Lehmann, Hans-Thies: 'Just a word on a page and there is the drama. Anmerkungen zum Text im Theater', In: Arnold, Heinz Ludwig (Hrsg.): Theater fürs 21. Jahrhundert. Text + Kritik. Sonderband, München, Edition text + kritik, 2004, S. 26-31. S. 26.

159 Vgl. Lehmann, 2004, S. 26.

160 Ebd. S. 31.

An Stelle eines Aktualitätsbezugs erkennt er darin ein Festhalten an bereits Vergangenem beziehungsweise an bereits veralteten Theorien. Die aktuellen, nicht linearen aber doch rhythmisierten Texte geben dem Subjekt mehr Freiraum, so Lehmann, sodass der Körper sowie das Performative einen größeren Spielraum finden um die Gespaltenheit des Subjektes besser zum Ausdruck zu bringen. Denn so wird die Aussage des Werkes insbesondere durch das Dazwischen artikuliert. Die gesprochene Rede bzw. der gesprochene Dialog kann einen Teil des Werkes darstellen, jedoch nicht zwangsläufig einen primären. Um eine Atmosphäre schaffen zu können, müssen die asemantischen Zeichen sowie die Repräsentanz des Akteurs wesentlich bedacht, diesem eine entsprechende Aufmerksamkeit geschenkt und dem gemäß inszeniert werden.

Neben dieser positiv bewerteten fortschrittlichen Entwicklung, der Anpassung an zeitliche Gegebenheiten, die Lehmann betont, wird auch die konträre Seite beleuchtet. Denn die Reduktion der Sprache kann auch negativ als Verlust ihrer Kraft und ihrer Eindringlichkeit formuliert werden. Hierfür sieht Lehmann die Begründung in dem Konsum der Medien.¹⁶¹

3.3.4.4 Kritikerstimmen zum postdramatischen Theater

Die soweit beschriebenen Entwicklungen des postdramatischen Theaters blieben nicht nur mit positiven Rückmeldungen versehen. So sehr diese Theaterform ein Kind ihrer Zeit war, traf die postdramatischen Formen nicht überall auf Verständnis und Zustimmung.

Bereits in den 70er Jahren bemerkte der renommierte Theaterkritiker Günther Rühle:

„Stellen wir, nur um zu messen, das vorhin beschriebene neue deutsche Drama jenen alten Stücken gegenüber, so registrieren wir für jenes: den Verlust der Fabel, den Verlust an Gespür für individuelles Schicksal, die Einbuße an umfassender gesellschaftlicher Beobachtungskraft, an Liebe zu den geschaffenen Personen, die lebendig sein wollen, der Verlust der Gabe, realistische Vorgänge im Hintergrund symbolisch zu überhöhen, so daß der Ausschnitt für das Ganze stehen kann. Wir leben zwar noch

161 Lehmann, 2004, S. 31.

immer in einem Ganzen, aber im Theater sehen wir es nicht mehr, unsere gegenwärtigen Autoren zeigen es uns im kleinen Segment.“¹⁶²

Hierin beklagt er einerseits den Verlust des Subjekts sowie das Ausbleiben eines sozialen und kulturellen Lebens. Für ihn scheint es, die Gesellschaft bleibe außen vor und die Verarbeitung der „großen Fragen“¹⁶³, wie es Loher viel später nennen wird, im Theater bleibt aus. Für Rühle stellt das Leben eine Einheit dar, die so im Theater nicht mehr offeriert wird.

So wie Rühle die Entwicklungen bereits in den 70er Jahren kritisch beäugt hat, werden auch heute im 21. Jahrhundert vermehrt Stimmen laut, die sich dem sogenannten *postdramatischen Theater* gegenüber eher abgeneigt äußern. So wird der Verlust des Subjekts und dem damit verbundenen Ausbleiben der Charakterdarstellung ebenso wie das nicht Vorhandensein von sozialen Konflikten bemängelt. Patrick Wengenroth erkennt darin rückblickend den „Ausdruck eines berechtigten Misstrauens in den tradierten Kanon der theatralen Darstellungsformen“¹⁶⁴, die aus einer „Krise der Repräsentation“¹⁶⁵ erwachsen sind. Wenn Dagmar Borrmann also über die „Tendenzen der deutschen Gegenwartsdramatik“ von einem „schüchterne[n] Optimismus“¹⁶⁶ schreibt und dabei von einer Rückkehr eines Themengebietes von „Arbeit, Migration, Globalisierung, Terror und Krieg“¹⁶⁷ spricht, macht sie neue Tendenzen in der Theaterlandschaft aus, die einer Sehnsucht einer breiteren Masse zu entwachsen scheint. Erwähnte Tendenzen zeichnen ein Bild eines Themenspektrums, welches die Grundwerte des christlichen Abendlandes, die Produktivität, sowie das Weiterdenken von Themen und Ineinandergreifen von Texten thematisieren. Auch in der verwendeten Sprache lässt sich ein gewisser Trend erkennen,

162 Rühle, Günter: Von der Politik zur Rolle, In: Arnold, Heinz Ludwig/Buch, Theo (Hrsg.): Positionen des Dramas. Analysen und Theorien zur deutschen Gegenwartsliteratur, München. Beck, 1977, S. 170-199, S.196.

163 Kuhn, 1998, S. 22.

164 Wengenroth, Patrick: Eines ist doch sicher, eins zu eins ist jetzt vorbei. In: Haas, Birgit (Hrsg.): Dramenpoetik 2007. Einblicke in die Herstellung des Theaterstückes, Hildesheim, Olms Verlag, 2009, S. 139-146, S.137f.

165 Ebd., S. 137f.

166 Borrmann, Dagmar: Das Ende des Schaumgebäcks, Tendenzen der deutschen Gegenwartsdramatik. Eine Übersicht, In: Deutscher Bühnenverein (Hrsg.): Die Deutsche Bühne 8/2004, Köln, 2004, S.45.

167 Ebd.

der die Auswirkungen der Medien und des soziologischen Umfeldes zu zeichnen scheinen.

3.3.5 Zusammenfassung – Entliterarisierung und Retheatralisierung

Die Prozesse der Entliterarisierung sowie der Retheatralisierung finden auf zwei Ebenen statt. Die Entliterarisierung betrifft die Veränderungen des Theatertextes und die Retheatralisierung die Inszenierung und ihre unterschiedlichen Elemente wie Bühnenbild, Schauspiel und Inszenierung. Diese Prozesse aber bedingen einander.

Die Krise des Dramas, die Peter Szondi ausführlich beschrieben hat, geht zeitlich mit den Entwicklungen der Postmoderne einher. Auch wenn der Begriff der Postmoderne selbst erst durch Lyotard (1979) viele Jahrzehnte später den Weg in eine rege wissenschaftliche Auseinandersetzung gefunden hat, sind die Vorgänge, die durch den Begriff der Postmoderne beschrieben werden, keine, die ausschließlich die Ereignisse der Mitte des 20. Jahrhunderts beschreiben. Eben jenes breiter werden der Bezüge, welches nach dem Ende der *großen Erzählungen* bezeichnend für die Postmoderne ist, ist ebenso jenes Element, welches die Krise des Dramas wie u.a. bei Ibsen beschrieben, begründet und das Auseinanderbrechen der dramatischen Form bedingt.

Ebenso durch die Entwicklungen der Postmoderne hervorgerufen wird eine grundlegende *Sprachskepsis*, die, wie durch Gerda Poschmann beschrieben, eine Verschiebung weg vom Symbolischen hin zum Ikonischen befördert hat. Jene Verschiebung lässt das Drama in sich auseinanderfallen und sorgt für eine Akzentverschiebung. Der Theatertext wird nurmehr als Material berücksichtigt, dafür gewinnen die Auseinandersetzung des Körpers und seine Wirkungsweisen wie auch das Bühnenbild an Spielraum und Bedeutungszuwachs. Die *Krise der Repräsentation* stiftet einen Raum für Neues und wirkt somit befruchtend, zumindest auf einer ikonischen Ebene. Und auch den Theatertext betreffend hat sich eine weitere Öffnung vollzogen.

Als entscheidende Schnittstelle, zwischen diesen beiden Prozessen agierend, kann der Theatermacher Bertolt Brecht gesehen werden. Er hat die Bühne zum Podium gemacht,

somit eine Annäherung zwischen Rezipient und Schauspieler hergestellt und den Theatertext in seiner Struktur und in seinem Wesen weiter verändert, sodass sich dieser weiter vom klassischen geschlossenen Drama distanzierte.

3.4 Status Quo – gegenwärtige Strömungen

2004 war es noch ein *schüchterner Optimismus*, seit nunmehr einigen Jahren ist es bereits gelebte Gegenwart. Nach wie vor werden Stücke geschrieben, die dem Postdramatischen zuzuordnen sind.¹⁶⁸ Aber gegenläufige Tendenzen weisen auch ein Streben *zurück zum Text* auf, womit direkte Konflikte im Zwischenmenschlichen angestrebt werden und das Individuum mehr in den Mittelpunkt gerückt wird. So erwähnt Peter Michalzik die Autoren Moritz Rinke, Marius von Mayenburg, Roland Schimmelpfennig sowie Lukas Bärfuss und erkennt, wenngleich sie sich von ihrem Schreibstil unterscheiden, dass „alle vier [...] Szenen schreiben, die auch außerhalb eines Theaters gesprochen werden könnten. Man könnte sie deshalb als Exponenten- sie sind nicht die einzigen- eines neuen Realismus begreifen.“¹⁶⁹ Auch wenn sich Michalzik wieder von dem Begriff *Realismus* distanziert und sich auf Begiffsdefinitionen solcher Art nicht einlassen will, denke ich sollte man diese Richtung doch weiterverfolgen, da die Werke Lohers durchaus realistische Tendenzen aufscheinen lassen, was jedoch noch genauer untersucht werden muss.

Und auch bei Theresia Birkenhauer kommt die Rückkehr des Textes zur Sprache. Gründe für diese Entwicklung nennt sie dafür viele:

„Das Programm der Theatermoderne: die Retheatralisierung der Ausdrucksmittel der Bühne sei mit den vielfältigen Theaterästhetiken, die

168 Hierfür stehen Stücke, wie bspw. Elfriede Jelineks *Winterreise* oder auch Theatertexte von René Pollesch, wie bspw. *Peking Opel*. Auch die Gruppe *Rimini Protokoll* oder das *Theaterkombinat*, die sich u.a. mit Theatertexten oder auch politischen Situationen auseinandersetzen und diese mit Laien, Experten oder auch Theaterinteressierten performativ auf die Bühne, die Straße bzw. in den öffentlichen Raum bringen sind Vertreter dieser Stilrichtung.

169 Michalzik, Peter: Dramen für ein Theater ohne Drama. Traditionelle neue Dramatik bei Rinke, von Mayenburg, Schimmelpfennig und Bärfuss, In: Tigges, Stefan (Hrsg.): Dramatische Transformationen, Bielefeld, Transcript Verlag, 2008, S. 31- 42, S. 33.

das 20. Jahrhundert hervorgebracht hat, in großem Ausmaß realisiert- und damit erschöpft. Mit den neuen technologischen Möglichkeiten, die ein vielfältiges Spiel mit der Virtualität der Körper, der Stimmen und der Räume ermöglichen, sei die vorerst letzte Etappe dieser umfassenden Entfaltung aller Ausdruckspotentiale der Bühne erreicht. Im Gegenzug entstehe ein neues Interesse an Texten, an Sprache.

Andererseits wird die Wiederentdeckung dramatischer Formen auf die veränderte gesellschaftliche Realität bezogen. Nach den selbstreflexiven ästhetischen Experimenten und Spielen der 80er und 90er Jahre in denen das Theater sich nur auf sich selbst bezogen habe, bestehe heute angesichts der tief greifenden Veränderungen der westlichen Gesellschaften wieder ein Bedürfnis nach der Thematisierung von Konflikten- und damit nach dramatischen Formen: mit Handlungen, Krisen und Katharsis, so etwa John von Düffel.^{“¹⁷⁰}

Dieser Überblick über theatergeschichtliche Entwicklungen lässt bereits Bewegungen und Wechsel erkennen, die anfangs stets eine Verdichtung des jeweiligen Moments erkennen lassen und anschließend zu einer Wende führen. Ausgehend vom Theater der griechischen Antike, in dem sich die Tragödie als noch nicht vollständig geschlossene Dramenform herausgebildet hat, über die Renaissance, in der eine Schließung der Form vorgenommen wurde, hin zur *Krise der Repräsentation* und *Entliterarisierung*, die das Aufbrechen der Form bedingt haben.

3.4.1 Schreiben um der Wahrheit willen

Die Vielseitigkeit des Textes wird von der Theaterwissenschaftlerin und Dramaturgin Theresia Birkenhauer thematisiert. So vermerkt Sie, dass der Inhalt eines jeden Textes über seine bloße, des Autors intentionale Aussage hinausgeht. Besondere Beachtung sollte das Zeitliche finden, das sich unwiderruflich in ein jedes Werk einschreibt. Die Ursache hierfür sieht Birkenhauer in der *sprachlichen Verfasstheit* der Zeit. Denn unabhängig von der dem Subjekt eigenen Sprache, stellt die Sprache ebenso ein Aggregat der zeitlichen Verfasstheit dar. Darin erkennt Birkenhauer eine eigene *Realität des Textes*, die durch die Vielschichtigkeit des Theaters und dem darin verbundenen

170 Birkenhauer, Theresia: Die Zeit des Textes im Theater, In: Tigges, Stefan (Hrsg.): Dramatische Transformationen. Zu gegenwärtigen Schreib- und Aufführungsstrategien im deutschsprachigen Theater, Bielefeld, Transcript Verlag, 2008, S. 247-262, S. 248f.

Aufeinandertreffen unterschiedlichster Bereiche, eine größtmögliche Aussage erzielt werden kann.¹⁷¹ Dabei spielt sie auf die unterschiedlichen bedeutungstragenden und vermittelnden Elemente einer Inszenierung an, die insbesondere durch die Rethatralisierung an Immanenz gewonnen haben. Dies führt geradewegs zu dem Konsens, dass insbesondere Texte das Theater als Medium benötigen, da sie dort durch die Bearbeitung durch mehrere Instanzen zu „ihrer eigenen Wirklichkeit kommen“.¹⁷²

Bestätigung finden diese Aussagen auch in den von Birgit Haas geführten Interviews mit deutschsprachigen Dramatikern.

In dem von Haas initiierten Werk *Dramenpoetik 2007* legen die Autoren einen starken Fokus auf die Wahrheitsfindung und dem daraus resultierenden erweiterten Fokus. Es geht um das Erörtern von Wahrheits- und Wirklichkeitsmechanismen, scheinbare Suche nach der Wahrheit im Stück. Loher fasst in ihrer Rede zum Brecht Preis zusammen „Schreiben, das heißt, Zusammenhänge suchen, Erklärungen, Hypothesen, auf der Suche nach der verlorenen Wahrheit manchmal, aber diese Suche wird dann wertvoll, wenn sie sich von der Realität abfedert und Räume öffnet, die es so nur in der Sprache gibt und die unsere Wirklichkeit erweitern.“¹⁷³ Daher findet nicht nur eine ständige Anpassung an die Gesellschaft oder Gegenwartsform statt, sondern geht insbesondere auch von intrinsischen Motivationen aus, sich selbst die Welt erklären zu können. Das Theater ist in diesem Sinne als ein Untersuchungsraum der Realitäts- sowie Ichfindung zu verstehen.

So ist bspw. auch von Händl Klaus zu lesen (und von Theresia Walser nur kurz erwähnt) dass durch das Schreiben eine Annäherung an die eigene Wahrheit, Ausdruck der eigenen Empfindung stattfindet. Eine innere Empfindung ist da, möchte zum Ausdruck gebracht und genau beschrieben werden. Man versucht sich im Schreiben, doch findet man nicht immer den Kern dessen, was man auszudrücken vermag. Durch das Zusammenarbeiten im Team bei einer Theaterproduktion, durch das aus der Hand geben seines eigenen Werkes in fremde Hände, kann bei guter Bearbeitung der Gehalt des Werkes erweitert

171 Birkenhauer, 2008, S. 253.

172 Ebd. S. 252.

173 Loher, Dea: Rede zur Verleihung des Bertolt-Brecht-Preises. In: Haas, Birgit (Hrsg.): *Dramenpoetik 2007. Einblicke in die Herstellung des Theatertextes*, Hildesheim, Olms Verlag, 2009, S.119.

werden. Die Umrisse werden klarer dargestellt und das, was selbst für den Autor unklar war, wird möglicherweise ans Licht gebracht.¹⁷⁴ Ein symbiotisches Verständnis einer Theaterproduktion ist dadurch zu erkennen, welches auch dem Autor einen Mehrwert bietet aber auch ein Entgegenkommen und eine Offenheit beider Seiten, dem Regisseur und dem Autor, abverlangt.

Diese Öffnung des Theaters hin zu einem Zusammenspiel zwischen Regisseur und Autor, wie durch Walser, Händl Klaus oder auch Loher beschrieben, beschreibt einen Stimmungswandel, der auf mehreren Ebenen sichtbar wird. Denn entgegen dem heterogenen Zusammenspiel zwischen Autor und Regisseur ist Postdramatisches Theater häufig als Gesamtkunstwerk zu verstehen, in dem mindestens zwei Elemente von einer Person stammen, wie bspw. Regie und Text. Es gibt Ausnahmen, wie Jelinek oder Heiner Müller, deren scheinbar nicht aufführbare Texte gerade durch die Eigentümlichkeit des postdramatischen Theaters einen Raum gewonnen haben, der diesen den entsprechenden Rahmen geboten hat. Insbesondere die Materialhaftigkeit und die Selbstverständlichkeit Theatertexte ausschließlich als Vorlagen bzw. Vorschläge zu betrachten entspricht einem Zeitgeist, der sich mittlerweile gewandelt hat. Besonders deutlich wird dies u.a. in den Urheberrechten von zeitgenössischen Theaterstücken und dem Schutz davor, den Theatertext ausschließlich als Material zu verstehen. Ein Beispiel hierfür ist der Umgang mit der Inszenierung des Werkes *Unschuld* von Loher in Bremen. In dieser Inszenierung hat der Regisseur Alexander Riemenschneider die Figur Ella aus dem Text gestrichen, wodurch Lohers Meinung nach der „Sinnzusammenhang des Stücks nicht mehr gegeben“¹⁷⁵ ist. Aufgrund von diesem Eingriff wurde vom Verlag der Autoren zunächst ein Aufführungsverbot dieser Inszenierung verhängt und führte in weiterer Folge zu einer

174 Vgl. Händel, Klaus: Auf Umwegen. In: Haas, Birgit (Hrsg.): Dramenpoetik 2007. Einblicke in die Herstellung des Theatertextes, Hildesheim, Olms Verlag, 2009, S. 87-90, S.87 sowie Walser, Theresia: Sorgen einer Dramatikerin. In: Haas, Birgit (Hrsg.): Dramenpoetik 2007. Einblicke in die Herstellung des Theatertextes, Hildesheim, Olms Verlag, 2009, S. 133-138, S. 133.

175 <http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/dea-loher-untersagt-bremer-inszenierung-ihres-stueckes-unschuld-a-925292.html> [Zugriff 28.03.2014].

Einarbeitung der Figur in die Inszenierung.¹⁷⁶ Diese Reaktion verdeutlicht den Einfluss des Autors auf sein Werk, dem die Möglichkeit der Intervention gegeben ist.

3.4.2 Zeitgenössische Verortung

Die bereits erwähnten Autoren Theresia Walser, Händl Klaus, Dea Loher und weitere, verdeutlichen, das sich auch in unserer Zeit, Anfang des 21. Jahrhunderts, eine weitere Wende ausmachen lässt. Denn diese Autoren widmen sich in ihrem Schreiben dem Text und der Sprache und geben diesen in szenischen Anordnungen wieder eine nachvollziehbare und sinnstiftende Struktur. Die Fabel, der Kern der sinnstiftenden Einheit, gewinnt wieder an Boden, das Subjekt hat sich erholt und zwischenmenschliche Konflikte werden wieder vor- und ausgetragen und finden so den Weg zurück ins Theater. Diese Rückgewinnung an Aufmerksamkeit, Eroberung an Fläche des Theatertextes sorgt aber nicht, zumindest momentan nicht, für eine Verdrängung der theatralen Ausdrucksmittel. Dieser Freiraum wurde geschaffen und erhält sich in vielerlei Hinsicht. Vielmehr entstehen Synergien zwischen Performance und Text, die eine neue Form eines ikonischen und symbolischen Theaters erahnen lassen.

So trugen einerseits die *Krise der Repräsentation* sowie andererseits die Postmoderne zu dem großen Umbruch bei, der im Theater stets für ein Experimentieren sorgte. Die *Entliterarisierung* sowie der Verlust des Subjekts im Drama gelten als beschreibend und einhergehend mit dem performative turn. Doch scheinen eben diese Merkmale für zeitgenössische Stücke Risse zu nehmen und aufzubrechen. Denn bereits seit mehreren Jahren sind wieder vermehrt Stücke präsent vertreten, die einen kritischen Ton anschlagen, Konflikte verhandeln und Subjekte agieren lassen.¹⁷⁷

176 Vgl.

<http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/streit-um-unschuld-von-dea-loher-im-theater-bremen-beigelt-a-925544.html> [Zugriff 28.02.2014].

177 siehe Werke der Autoren Theresia Walser, Roland Schimmelpfennig, Marius von Mayenburg, Dea Loher, Lukas Bärfuss, Martin Heckmanns etc.

4 Dea Loher als beispielhafte Autorin zeitgenössischer Theatertexte

Wie in dem vorangehenden Kapitel 3.3 *Status Quo – gegenwärtige Strömungen* deutlich geworden ist, beschreitet eine Vielzahl zeitgenössischer Autoren mit ihren Theatertexten neue Wege, die sich von postdramatischen Tendenzen abwenden. Den Autoren ist es dabei ein Anliegen, Subjekte mit ihren persönlichen Befindlichkeiten auf die Bühne zu bringen. Wichtig ist auch das Zusammenspiel zwischen Regisseur und Autor, dass beide Einheiten aufeinander reagieren und die gegebenen Impulse wahrnehmen und berücksichtigen.

Die im Kapitel 3.4 genannten Autoren stehen nur exemplarisch für den Wandlungsprozess. Um nun spezifische und paradigmatische Charakteristika für zeitgenössische Theatertexte herauszuarbeiten, werden zur Analyse in den Kapiteln 5 und 6 die Werke *Adam Geist* und *Diebe* von Loher herangezogen, die beispielhaft für zeitgenössische Theatertexte stehen.

Die Wahl fiel bewusst auf Dea Loher, da sie in ihren Stücken durch Bezüge zu aktuell gesellschaftlich relevanten Themen viel kritisches Potential aufweist und die Aufarbeitung dieser neuen Ästhetiken erkennen lassen. Auch wurde sie bereits mit einer Vielzahl von Preisen ausgezeichnet, die für Ihre künstlerische Leistung sprechen. Gerade in der Vielzahl der ihr zugesprochenen Auszeichnungen kann eine große Anerkennung ihrer Leistung sowie Beachtung ihres Schaffens verbunden mit einer Wiedererkennung und Bestätigung gegenwärtiger Zustände gesehen werden. Mit Anerkennung ist auch eine Übereinstimmung mit ihren werkimmanenten Tendenzen gemeint. Auch dass sie es geschafft hat sich unter der Vielzahl von Stücken, die den momentanen Markt bereichern, hervorzuheben und durchzusetzen, spricht sehr für ein großes Ansehen ihrer Werke.

Die zwei Werke *Adam Geist* und *Diebe*, die in weiterer Folge untersucht werden sollen, sind bewusst gewählt, da sie bereits untereinander einen großen zeitlichen Abstand und unterschiedliche Strukturen aufweisen. *Adam Geist* wurde bereits 1998 im Niedersächsischen Staatstheater Hannover uraufgeführt, die Uraufführung von *Diebe* fand 12 Jahre später, 2010, im Deutschen Theater Berlin statt. Durch diese Zeitspanne zeigt sich zwischen diesen zwei Werken eine auffallende stilistische und dramaturgische Entwicklung.

In den folgenden Kapiteln wird ein Überblick über das bisherige Schaffen Lohers gegeben. Dabei wird im besonderen auf Lohers Schreibabsichten, ihre Figurengestaltung, ihr Verständnis des politischen Theaters sowie ihre Sicht auf Genderaspekte eingegangen.

4.1 Dea Loher – Biographische Daten

Die 1964 geborene Dea Loher stammt aus dem bayrischen Traunstein. Nach ihrem Philosophie und Germanistikstudium in München zog es sie nach Brasilien, einem Land, welchem sie noch heute sehr verbunden ist und in dem sie immer wieder längere Zeit verbringt. Auch in ihrem literarischen Schaffen wurden Erfahrungen und Eindrücke aus dem lateinamerikanischen Land in dem Auftragswerk *Das Leben auf der Praça Roosevelt* verarbeitet.

Ein Jahr später kehrte sie nach Deutschland zurück und besuchte den Studiengang szenisches Schreiben an der Hochschule der Künste Berlin. Hier setzte mit ihrem Werk *Olgas Raum*, welches sie bereits in Brasilien begonnen hatte, den Grundstein ihrer literarischen Karriere. Seit der Uraufführung des Werkes *Fremdes Haus*, welches 1995 am Schauspiel Hannover stattfand und für die sich Andreas Kriegenburg für die Inszenierung verantwortlich zeichnet, besteht zwischen Loher und Kriegenburg eine intensive Zusammenarbeit. Letzterer inszeniert die meisten ihrer Uraufführungen.¹⁷⁸

178 Vgl. http://www.verlagderautoren.de/author-detail/autor/loherdea/Suche/wort/Dea%20Loher.html?no_cache=1 [Zugriff 14.04.2013].

Lohers Werke erfreuen sich nicht nur hierzulande größter Beliebtheit. Ihre Werke wurden in 15 Sprachen übersetzt und mit zahlreichen Preisen, wie unter anderem dem Gerrit Engelke-Preis, dem Bertolt-Brecht-Preis, Mühlheimer Dramatiker Preis und auch dem Berliner Literaturpreis ausgezeichnet.¹⁷⁹ Ihr Schreibstil stellt sich als ihr eigener dar und verweist doch auch auf Brecht und Heiner Müller. Sie distanziert sich klar von dem, von Hans-Thies Lehmanns ausformulierten, Diskurs des postdramatischen Theaters und wendet sich ebenso von postmodernen Tendenzen ab, die für sie keine Richtung erkennen lassen.

„Kriegenburg war und ist mein Wunschregisseur, wir haben beide die Schnauze voll von dem postmodernen Orientierungslosigkeitsfasel, das die gesellschaftliche Funktion des Theaters letztlich auf Null setzt, weil es wurscht ist, was gespielt wird, hauptsache der Betrieb läuft. Wenn das Theater seine Position als relevantes lebendiges soziales Forum zurückgewinnen will, müssen dorthin logisch auch die großen Fragen zurückgeholt werden. Nicht Arbeitslosigkeit, Umweltverschmutzung, Strahlenverseuchung, sondern Gewalt, Schuld, Verrat, Freiheit, nicht Sozialreportage, sondern Tragödie.“¹⁸⁰

Loher strebt eine Veränderung des gegenwärtigen postmodernen oder genauer noch postdramatischen Dramenstils an, da sie einen kritischen Verlust an der Ernsthaftigkeit des Mediums Theater empfindet. Wenn sie sich darauf beruft den Fokus ihrer Themen auf „Gewalt, Schuld, Verrat [und] Freiheit“¹⁸¹ zu legen, so wird deutlich, dass sie in der Wahl ihrer Themen zwischenmenschliche Probleme ansprechen möchte. Probleme, die vom Menschen an sich ausgehen. Gesellschaftliche Probleme wie Arbeitslosigkeit entsprechen zumindest nicht vordergründig ihrem Interesse, was sie anhand dieser Aussage zunächst zumindest von Brecht distanziert.

179 Vgl. [http://www.verlagderautoren.de/index.phpid=23&no_cache=1&tx_ttvaoshop\[authorid\]=6968&tx_ttvaoshop\[worksart\]=Theater](http://www.verlagderautoren.de/index.phpid=23&no_cache=1&tx_ttvaoshop[authorid]=6968&tx_ttvaoshop[worksart]=Theater) [Zugriff 15.04.2012].

180 Kuhn, 1998, S. 22.

181 Ebd.

Seit ihrem Erstlingswerk *Olgas Raum* und den darauf folgenden Werken kann auch innerhalb ihres Repertoires eine stete Entwicklung beobachtet werden.

„Ihre ersten Stücke waren typische Kammerspiele, sie zeigten übersichtliche, genau abgezirkelte Personenkreise, die an übersichtlichen, genau abgezirkelten Schauplätzen ihre Konflikte ausfochten. Dann schickte sie, ihrer großen literarischen Möglichkeiten inzwischen sicherer geworden, ihre Helden Adam Geist und Klara in zwei Stationendramen auf ausgedehnte Schicksalsreisen durch die Gegenwart. Schließlich aber riskierte die Autorin das, was sie auch von ihren Figuren erwartet, nämlich: das Unmögliche und hat sich mit den Stücken *Unschuld* und *Das Leben auf der Praça Roosevelt* an zwei theatralischen Skizzen der westlichen Gesellschaft versucht.“¹⁸²

Auch der Kritiker Ulrich Weinzierl äußert sich positiv zu einem ihrer letzten Dramen *Diebe*. In diesem Werk sieht er die Bestätigung, dass Loher längst nicht mehr zu den großen Hoffnungen des zeitgenössischen deutschsprachigen Theaters gehöre, sondern dass sie sich längst etabliert habe und nun zu dessen Protagonisten zähle.¹⁸³

Dieser Erfolg ist hart erarbeitet und durch mehrere Faktoren bedingt. Wenn sie sagt, „[e]iner der Hauptantriebe meines Schreibens ist gleichzeitig auch Impuls und Handlungsmotiv für viele meiner Figuren: ein Gedächtnis zu schaffen, Dinge dem Vergessen zu entreißen, sich zu erinnern, und dadurch eine Zukunft zu haben“¹⁸⁴, so wird darin deutlich, dass sie schreibt, um das Vergessen nicht vergessen zu machen. Das Motiv der Erinnerung ist eine entscheidende treibende Konstante in ihren Werken. So lassen sich diese auch als Archivierungssystem verstehen. Denn mit dem Wissen um Vergangenes, so die Hoffnung, lässt sich eine bessere Zukunft gestalten. Man muss es sich nur immer und immer wieder vor Augen halten. Eine Konservierung von Ereignissen und Strukturen ist das Ziel. Ebendies ist auch ein entscheidender Faktor zur Formung und

182 http://www.augsburg.de/fileadmin/www/dat/07ku/brechtpreis/pdf/Wittstock_LohereRede.pdf S.8f.
[Zugriff 15.04.2012].

183 Vgl. <http://www.welt.de/kultur/theater/article5889526/Triumph-fuer-Dea-Lohers-Diebe.html> [Zugriff 26.03.2013].

184 Loher, Dea: Rede zur Verleihung des Bertolt-Brecht-Preises, In: Haas, Birgit (Hrsg.): Dramenpoetik 2007. Einblicke in die Herstellung des Theatertextes, Hildesheim, Olms Verlag, 2009, S.119.

Mitgestaltung des kollektiven Gedächtnisses, welches für die Entwicklung einer Gemeinschaft wichtig ist.

Ein weiteres Interesse Lohers ist die Suche nach der Darstellung der Realität durch die Mittel der Kunst. “[...] kann 'die Welt', kann Wirklichkeit überhaupt noch adäquat erfasst werden, mit dem Anspruch auf Repräsentativität, auf Analyse ihrer Zustände, und wenn ja, wie; [...]”¹⁸⁵ Mit diesem Anliegen steht Loher nicht alleine da und lässt sich eingliedern in eine Folge derzeit aktueller Gegenwortsautoren, wie „Marius von Mayenburg, Thomas Jonigk, Oliver Bukowski, Falk Richter, Gesine Danckwart, Theresia Walser und sogar der junge Dirk Laucke - alle versuchen in ihren Texten, so formuliert es der Chef der Berliner Schaubühne Thomas Ostermeier, eine 'Nabelschnur zur Wirklichkeit' zu legen. [...]“¹⁸⁶ Neu sind diese Bestrebungen keineswegs. So wie sich Dürrenmatt und Brecht in den Zeiten der Spätmoderne dazu geäußert und Gedanken gemacht haben, setzen sich auch die zeitgenössischen Autoren mit dieser Problematik auseinander.

In dem Streben nach der Darstellbarkeit und Vermittlung der Wirklichkeit durch die Kunst geht ebenso die Frage nach der Wirkmöglichkeit der Kunst einher „und damit, ob die Kunst ihren Anspruch aufgibt, die Welt als eine durch die Mittel der Kunst veränderbare zu begreifen.“¹⁸⁷ Um ihre Botschaften zu verbreiten liegt es ihr jedoch fern diese offensichtlich anzuprangern. Ihre Methode besteht vielmehr darin, das Stück in einem Kontext unterzubringen, der nicht als gesellschaftliche bzw. soziale Problemzone betrachtet wird und darin die problematischen Feinheiten aufzuspüren.¹⁸⁸

Um dem Ziel der Annäherung an die Wirklichkeit möglichst nahe zu kommen, dient ihr die Malerei häufig als geeignetes Hilfsmittel, die ihr in der ersten Annäherung an ihr

185 Loher, Dea. Rede zur Verleihung des Gerrit Engelke Preises, In: Groß, Jens/Khuon, Ulrich (Hrsg.): Dea Loher und das Schauspiel Hannover. Niedersächsisches Staatstheater Hannover, Hannover, 1998a, S. 224-229, S.224.

186 http://www.welt.de/welt_print/article1570311/Topographie-eines-Traumas.html [Zugriff 15.04.2012].

187 Loher, 1998a, S. 224.

188 Vgl. ebd.

Thema wiederum eine Distanz ermöglicht. Eine Distanz, die durch die Bearbeitung des gleichen Themas - jedoch durch ein anderes Mittel - ermöglicht wird.¹⁸⁹

4.2 Figurengestaltung

Bezeichnend für Lohers Stücke ist die Herstellung subtiler Zusammenhänge, die unter anderem durch geschickte Figurenkonstellationen erreicht wird. „[...] Interessant ist ja nicht, wenn einer Amok läuft, weil er als Kind geschlagen wurde und damit nicht fertig wird, sondern wenn er Amok läuft, obwohl es ihm ganz hervorragend geht oder weil er es ganz einfach wissen will.“¹⁹⁰

So erscheint es auch nicht sonderbar, wenn es in Matthias Heines' Kritik zu *Das letzte Feuer* heißt, dass „[d]ie Berufe der Figuren [...] nicht gerade typisch für ein verwahrlostes 'Glasscherbenviertel' [sind,] (so wird es im Stück beschrieben): Beamte, Lehrer, die Polizistin.“¹⁹¹ Denn gerade dies bestätigt das Interesse nach dem Herstellen von scheinbar absurdem oder sonderbarem Konstellationen, die in erster Linie viel stärker nach einem *Warum* fragen, als wenn bereits der Rahmen kriminelle Strukturen offenbart. Das Aufbrechen des scheinbar Normalen und das hinter die Fassade schauen, sind Parameter, die für Lohers Schreiben stilistisch sind.

Als Ausgangspunkt für ihre Geschichten werden vielfach Figuren beschrieben, die sich am Rande der Gesellschaft befinden oder auch, wie es in der Begründung der Jury zur Vergabe des Berliner Literaturpreises lautet, Loher beschreibt die Gesellschaft „über die Verletzungen und Gefährdungen derer, die sich an den Grenzen unserer sozialen Wirklichkeit und Wahrnehmung bewegen.“¹⁹² Dies ist unabhängig vom sozialen Stand, denn an die Ränder unserer Wahrnehmung gelangen Lehrer genauso wie Landstreicher. Durch das Beschreiben dieser Figuren, die sich in sozialen Missständen befinden wird

189 Vgl. ebd.

190 Loher, 1998a, S. 224.

191 <http://www.welt.de/kultur/theater/article1604704/Alles-dreht-sich-Das-letzte-Feuer-in-Hamburg.html> - Zugriff [25.03.2012].

192 http://www.fu-berlin.de/presse/informationen/fup/2008/fup_08_398 [Zugriff 26.03.2012].

automatisch die Frage „nach der persönlichen Verantwortung des Einzelnen in unserer Gesellschaft“¹⁹³ gestellt.

Franziska Schößler, die sich u.a. mit den Autoren Loher und Hilling auseinandersetzt hat, erkennt in den Werken beider Autoren oft eine Anonymisierung der Schuldfrage. Das wird erreicht, indem die der Geschichte zugrundeliegende Katastrophe entweder durch einen ökologischen Hintergrund oder durch einen Unfall entstanden ist.¹⁹⁴

4.3 Zum politischen Theater

Nimmt man Lohers Aussage „[d]er Begriff politisches Theater ist Scheiße“¹⁹⁵ als absolut, ohne Kontext, so ist ersichtlich, dass ihr Zugang zu der Thematik des politischen Theaters negativ ist. Sie möchte sich nicht auf den Begriff *politisches Theater* allein reduzieren lassen, welcher ihrer Meinung nach ausschließlich die inhaltliche Komponente abdeckt. Anhand einer Aussage Godards: „Es genügt nicht, politische Filme zu machen; man muss Filme politisch machen.“¹⁹⁶, weist Loher auf den Sachverhalt hin, dass auch die Form des Werkes eine entscheidende Komponente bildet. Eben jener Faktor ist auch ein wesentlicher, warum Loher immer wieder Texte fürs Theater schreibt, da sie dieses als das „politischste Medium unter allen Künsten“¹⁹⁷ betrachtet. Denn der Text steht stets in Abhängigkeit zum Spiel, welches sich im Moment seiner Einmaligkeit, bedingt durch den Charakter der Aufführung, behaupten muss.¹⁹⁸

Dass diese Äußerungen nicht nur in der Theorie, sondern auch in der Praxis Einzug finden, wird aus der Rede Uwe Wittstocks, die er anlässlich der Verleihung des Brechtpreises an Loher gehalten hat, ersichtlich. Hierin fallen Schlagwörter, wie

193 http://www.muelheim-ruhr.de/cms/laudatio_auf_dea_loher.html [Zugriff 26.03.2012].

194 Vgl. Schößler, Franziska: Wiederholung, Kollektivierung und Epik. Die Tragödie bei Sarah Kane, Anja Hilling und Dea Loher, In: Fulda, Daniel/Valk, Thorsten (Hrsg.): Die Tragödie der Moderne. Gattungsgeschichte-Kulturtheorie-Epochendiagnose, Berlin/ New York, 2010, S. 319-338, S. 336.

195 Kuhn, 1998, S. 20.

196 Ebd.

197 http://www.deutschestheater.de/download/4912/rz_dt_magazin_ausgabe4_klein.pdf S. 6. [Zugriff: 20.11.2014].

198 Vgl. ebd.

politische Schriftstellerin, Geschichts-Dramatikerin oder Moralistin. Allein darauf möchte er sich aber nicht beschränken und befindet, dass die Bezeichnung *loheresk* ihren Stil, der geprägt ist von einer enormen Intensität sowie von einer Sprachgewalt, wohl noch am besten beschreibt.¹⁹⁹

Eine Verarbeitung der soeben beschriebenen Mechanismen und Stilmittel sind beispielsweise in dem Werk *Der dritte Sektor* vorzufinden. In dem Werk, welches das Leid und die Auswirkungen psychischer und physischer Gewalt durch Missbrauch in der Familie thematisiert, bringt Loher eindeutige Machtverhältnisse zum Vorschein, die verdeutlichen, dass mit dem Ende der Gewalt bzw. der direkten Machtausübung kein Ende des Leidens einhergeht.

Die Strukturen und das Wirken unterschiedlicher Mechanismen, die in einem kleinen, privaten sozialen Netzwerk präsentiert werden, stehen jedoch in diesem Zusammenhang nicht nur für sich allein. Auch auf einen größeren politischen Rahmen, in Betrachtung einer Gesellschaft, kann dies angewendet werden.²⁰⁰

Stück für Stück arbeitet Loher daran Strukturen freizulegen, um die Verstrickung einzelner sozialer Zusammenhänge und Abhängigkeiten aufzuzeigen. In ihrer präzisen Auseinandersetzung mit sozialen Gefügen gelingt es ihr ein Abbild im Kleinen zu schaffen, welches auch auf größere Gruppen und Gemeinschaften angewendet werden kann.

4.4 Verarbeitung ihrer Stoffe

Was in der Beschreibung des Werkes *Der dritte Sektor* bereits angedeutet wird, kann ebenso für weitere Theaterstücke von Loher geltend gemacht werden. Die behandelten Themen drehen sich um „Gewalt, Schuld, Verrat, Freiheit, nicht Sozialkolportage, sondern Tragödie.“²⁰¹ Die in ihren Werken agierenden Figuren sind getrieben von den

199 http://www.augsburg.de/fileadmin/www/dat/07ku/brechtpreis/pdf/Wittstock_LoherRede.pdf S.1f.
[Zugriff 15.04.2012].

200 Vgl. Wittstock, Uwe: Nach der Moderne. Essay der deutschen Gegenwartsliteratur in 12 Kapiteln über 11 Autoren, Göttingen, Wallstein, 2009, S. 148f.

201 Kuhn, 1998, S. 22.

elementaren Fragen des Lebens, wie „[w]er bist du, was tust du, wo um Himmels willen willst du hin.“²⁰² Sie sucht „nach dem Guten im Menschen oder in ihr oder überhaupt nur den Glauben an das Gute, also nach irgendeiner verallgemeinerbaren moralischen Kategorie, die uns dann im sozio- kulturellen Zusammenhang human miteinander umgehen lässt.“²⁰³ In den Worten der Autorin handeln die Stücke „von dem Traum von einer gerechteren, glücklicheren Welt.“²⁰⁴

Bei genauer Betrachtung wird klar, dass ihre Figuren in den Stücken eine gerechte und glückliche Welt anstreben aber niemals erreichen. Und während Loher von einer gerechteren und glücklicheren Welt träumt und dies in ihren Werken verankert, „besteht [sie] darauf, dass sich das Theater der Belästigung, der Verletzung, dem Schmerz und natürlich darin liegend auch der Aufklärung des Klarermachens, des Grellmachens, seiner Verantwortung nicht entzieht.“²⁰⁵ Diese scheinbare Antinomie bewirkt letztendlich, dass die Figuren keiner einseitigen Darstellung ausgesetzt sind, sondern dass man sich ihnen aus den unterschiedlichsten Blickwinkeln nähern kann. Dieser Aussage ist eine Definition inhärent, die genauer erkennen lässt, was die Künstler Kriegenburg, ein Bühnenbildner und Regisseur, und Loher unter der Aufgabe des Theaters verstehen. Unangenehme Themen sollen angesprochen werden und im Zuge dessen animieren und motivieren. Damit soll einerseits ein Sprachrohr und andererseits eine Sensibilität für diese Themen und Vorgänge geschaffen werden. In weiterer Folge schreibt Kriegenburg der Autorin Loher eine „moralische Kategorie“²⁰⁶ zu. Diese stellt eine Suche nach einem gemeinsamen, friedlichen Für- und Miteinander dar, welches in der Konfrontation der Figuren verhandelt werden soll.

202 Loher, Dea: Nicht Harmonisierung sondern Dissonanz, In: Gleichauf, Ingeborg (Hrsg.): Was für ein Schauspiel! Deutschsprachige Dramatikerinnen des 20. Jahrhunderts und der Gegenwart, Berlin, Aviva, 2003, S.165-180, S. 165f.

203 Kuhn,1998, S. 173.

204 Wille, Franz: Ich kenne nicht besonders viele glückliche Menschen. Franz Wille im Gespräch mit Dea Loher, In: Groß, Jens/Khuon, Ulrich (Hrsg.): Dea Loher und das Schauspiel Hannover. Niedersächsisches Staatstheater Hannover, Hannover, 1998, S. 212-223, S. 223.

205 Kuhn, 1998, S. 173

206 Ebd.

4.5 Schreibstil

Matthias Wittstock betont Lohers Vorbeischreiben an dem Diskurs des postdramatischen, dem sich unter anderem Heiner Müller und Elfriede Jelinek verschrieben haben. Stattdessen hebt er ihren Rückgriff auf „vergleichsweise traditionelle dramatische Ausdrucksmittel“²⁰⁷ hervor und verweist damit auf ihren sich dem Dialog verschriebenen Schreibstil.²⁰⁸ Ein ebenso markantes Element für Dea Lohers Schreibstil benennt der renommierte Literaturkritiker Dr. Lothar Müller in seiner Laudatio für Loher zur Verleihung des Berliner Literatur Preises. Hierin erwähnt er, dass sich „Dea Lohers Werk [...] dem Auseinanderdriften von Theater und Literatur [entzieht]. Es hat eminenttheatralische und eminent literarische Qualitäten zugleich.“²⁰⁹

4.6 Auseinandersetzung mit der Genderproblematik

Birgit Haas sieht die Loherschen Frauenfiguren mit ihrer kritisch reflektierten Position im feministischen Materialismus verankert, womit gemeint ist, dass „die Performanz von Weiblichkeit [...] mehr oder weniger offen an die soziale Situation der Figuren geknüpft [ist]“²¹⁰. Loher selber möchte sich offensichtlich nicht in eine feministische Linie einordnen lassen. Ihr widerstreben Zuschreibungen und Zuspitzungen auf diesen konkreten Fokus. Auf die Frage hin, ob sie denkt, dass es einen weiblichen Shakespeare, oder einen weiblichen Beckett geben wird, antwortet sie:

„Kunst hat kein Geschlecht. Kunst ist androgyn. Alles andere ist Geschlechterkampfquark. Damit kommen wir übergangslos zu Elfriede Jelinek. Literatur als dauerbeleidigtes Lamentieren über sich selber und den Zustand der Welt. Höchst fragwürdige

207 http://www.augsburg.de/fileadmin/www/dat/07ku/brechtpreis/pdf/Wittstock_LoherRede.pdf S.8f. [Zugriff 15.04.2012].

208 Vgl.http://www.augsburg.de/fileadmin/www/dat/07ku/brechtpreis/pdf/Wittstock_LoherRede.pdf S.8f. [Zugriff 15.04.2012].

209 http://www.fu-berlin.de/campusleben/lernen-und-lehren/2009/090202_loher/index.html [Zugriff 15.04.2012].

210 Haas, Birgit: Gender- Performanz und Macht. (Post) feministische Mythen bei Sarah Kane und Dea Loher, In: Haas, Birgit (Hrsg.): MACHT Peformativität, Performance und Polittheater seit 1990, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2005, S. 197-226, S. 213.

Vermischung von allem mit allem: Feminismus, Fremdenfeindlichkeit, Auschwitz, österreichische und die sog. Welt-Politik – letztlich eine einzige Selbststilisierung. Ich als schreibende Frau. Was für ein Unfug.“²¹¹

Lohers Blickpunkt ist kein feministischer. Sie interessiert sich für die zwischenmenschlichen Prozesse an sich. Sie interessiert sich für die Frau genauso wie für den Mann. Es geht nicht um die Frau alleine, sondern immer auch um die Frau in der Interaktion mit einem Mann zusammen.

„Lohers Stücke sind [...] vor allem materialistische Betrachtungen der Gegenwart [...]. Vielmehr zeichnet sie sowohl die männlichen als auch die weiblichen Figuren abwechselnd als Opfer und Täter, als Objekte wie auch als Subjekte des gesellschaftlichen Machtgefüges.[...] Die gesellschaftlich normierte Verkörperung der Geschlechter- rollen wird als Ergebnis sozialer Regelhaftigkeit erkannt und in der Doppelung als Fremdes ausgestellt: Die mit der Gender- Problematik verbundene Ideologie der Machtkämpfe wird in Lohers Dramen sowohl 'verkörpert' als auch analysiert.“²¹²

211 Blońska, Aleksandra: Die Figur der Außenseiterin im modernen deutschen Drama der Frau, Universität Śląski, Katowice, Dissertation, 2009, S.245f.

212 Haas, 2005, S. 226.

„Ist das Sterben jetzt ein Aufwachen oder nicht. Ein Geborenwerden. Ob einer das weiß. Und ob sie dir die Wahrheit sagen würden, wenn sie sie wüßten.“²¹³ Adam Geist und das Spiel um Leben und Tod.

5 Adam Geist

Im Stil eines Stationendramas wird die Geschichte von Adam Geist erzählt. Adam hat Probleme sich anzupassen und in Gruppen einzufügen. Er ist sensibel und emotional leicht reizbar. Einen Freundeskreis hat Adam keinen. Seine einzige Bezugsperson stellte seit jeher seine Mutter dar, zu der er ein gutes Verhältnis pflegt, die jedoch unter psychischen Problemen leidet.

Durch seine unkontrollierten Aggressionen und Lernschwierigkeiten bekommt der von der Gesellschaft verstoßene Adam nur durch familiäre Unterstützung einen Ausbildungsplatz bei einem Klempner, bei dem er sich erstmals integriert und in das System einfügt. Dadurch gewinnt sein Leben an Stabilität und scheint sich in die richtige Richtung zu entwickeln. Doch als seine Mutter an Krebs erkrankt ist, erfährt Adam erst an ihrem Totenbett von der Krankheit. Durch dieses Ereignis fühlt sich Adam von seiner Familie und seinem Arbeitgeber, die von der Schwere der Krankheit Adams Mutter wussten, ignoriert und hintergangen. Aufgrund dieser Enttäuschung und der Unsensibilität seines Umfeldes löst sich Adam aus dieser Bindung, gibt seinen Ausbildungsplatz auf und versucht sein Leben allein und unabhängig zu lenken und zu meistern.

Der Tod der Mutter, der gleich im ersten Abschnitt erzählt wird, bildet den Wendepunkt in Adams Leben. Dieses Ereignis führt Adam in eine Spirale, die ihn immer weiter ins Unglück stürzt. Adam will Gutes tun, doch gelingt ihm in der Regel nur Schlechtes. In 17 Stationen wird der Abstieg Adams erzählt, von einem Jungen, der sich engagieren möchte, sich selber aber nicht unter Kontrolle hat und mit seiner Sensibilität und Naivität eine Angriffsfläche für sein jeweiliges Umfeld bietet. So führen selbst seine besten

213 Loher, Dea: Adam Geist, Verlag der Autoren, Frankfurt am Main, 1998b, S. 28.

Absichten häufig zu Unglück und Katastrophe, was oft mit dem Tod von Personen aus seinem direkten Umfeld endet.

Die einzelnen Stationen von *Adam Geist* sind jeweils mit einem Titel versehen. Sie sind zum Teil aufeinander aufbauend, das heißt zwei einzelne Szenen stellen eine Abhängigkeit zueinander dar, viele der Szenen können aber auch für sich alleine stehen. Es gibt keine Hinführung bzw. Vorgeschichte zu der darauf folgenden Szene.

5.1 Verhaltensmuster

Nach Adams Absage an seine engste Familie, die nunmehr aus seinem Onkel, seiner Tante und seinen drei Cousins besteht, und an seinen ehemaligen Chef, zieht Adam alleine los um eine Arbeit zu finden, denn er ist gewillt sein Leben in rechtmäßige Bahnen zu lenken. Seine erste Anlaufstelle ist aus seinem vertrauten Umfeld, ein ihm bekannter Dealer. Darauf deutet bereits der Titel der zweiten Station hin „2. Deal I“²¹⁴. In dieser Station verhandelt Adam seinen Lohn und sein Tätigkeitsfeld, die Regeln werden festgelegt und er erhält die Ware, die er weiterverkaufen soll. In der darauf folgenden Szene, unter dem Titel „3. Deal II“²¹⁵, kommt ein potentieller Kunde auf Adam zu und gibt ihm Verkaufstipps und Empfehlungen. Unter anderem erhält Adam den Tipp, die Ware teurer zu verkaufen, sodass er einen größeren Gewinn erwirtschaften kann. Dies setzt Adam sogleich um und bietet auch seinem Ratgeber die Ware teurer an. Verärgert von dieser Vorgehensweise fühlt sich der Kunde verraten und ausgebeutet, schließlich war er derjenige, der Adam den Tipp gegeben hat. Daraufhin ruft der Kunde alle umstehenden Kunden heran, die sogleich über Adam herfallen.²¹⁶ Einerseits ist es das Umfeld, andererseits Adams naives Wesen, welche ihn in eine Situation bringen, die von Aggressionen geprägt ist, eskaliert, auseinanderbricht und ihn dazu zwingt weiterzusuchen.

214 Loher, 1998b, S. 18.

215 Ebd. S. 20.

216 Vgl. ebd., S. 18ff.

Adams weiterer Weg führt ihn auf den Friedhof, auf dem seine Mutter begraben liegt. Es folgen wieder zwei Szenen, die am selben Ort stattfinden. Die erste Szene spielt unter dem Titel „4. Wachsen“²¹⁷, die zweite, in der ein Mädchen hinzukommt, unter dem Titel „5. Genialität“²¹⁸.

In dem Monolog, den Adam am Grab seiner Mutter führt, wird seine Aggression, sein unverhältnismäßiges Verhalten aber auch seine Halt- und Richtungslosigkeit deutlich.

„Adam: Das Leben möchte ich abstreifen wie einen Schlaf. Hinausschlüpfen in den Tod.- Das Leben, das mich so lange gefangen gehalten hat in Dunkelheit und Taubheit, zerbrechen, endlich.- Der Franz wollte mir meine Spieluhr nehmen. Da hab ich mein Messer nach ihm geworfen. Es hat mir nicht leid getan. Wenn er verreckt wäre, hätte es mir nicht leid getan. Ich hätte auch keine Freude gefühlt- nichts. Warum wollte er mir meine Spieluhr wegnehmen. Etwas, das mir gehört.- Alle wollen sie einen klein halten, Mama. Dich wollten sie auch klein halten.“²¹⁹

Adam zeigt einen Sinn für Gerechtigkeit, hat jedoch kein Maß für ein entsprechendes Verhalten. Seine Reaktionen auf Ereignisse sind jedes mal überzogen und unverhältnismäßig.

Am Grab seiner Mutter lernt Adam ein junges Mädchen kennen. Sie unterhalten sich und verstehen sich sehr gut. Das Gespräch nimmt seinen Beginn, indem Adam und das Mädchen über ihre verstorbenen Mütter sprechen, die auf diesem Friedhof begraben liegen. In diesem Zweiergespann erscheint Adam erstmals menschlich, gefühlvoll und reflektiert. Für den Rezipienten wird in dieser Situation eine Brücke zu dem Protagonisten gespannt, sich in diesen einzufühlen und seine Situation nachzuvollziehen. Als es beginnt zu regnen, will Adam das Mädchen küssen. Das Mädchen geht zunächst darauf ein, findet jedoch keinen Gefallen daran. Doch Adam will mehr und nimmt sich wonach ihm ist, ohne auf die Reaktionen und die Gegenwehr des Mädchens Rücksicht zu nehmen.

217 Loher, 1998b, S. 27.

218 Ebd., S. 30.

219 Loher, 1998b, S. 27.

„Mädchen: Ich glaube das gefällt mir nicht.
 Adam: Doch gefällt es dir.
 Mädchen: Tut es nicht.
 Adam: Halt still, dann ist es leichter.
 Mädchen: Das tut mir weh.
 Adam: Das ist immer so, wenn man etwas lernt.
 Mädchen: Das war noch nie so. Ich habe mich vertan. Ich möchte gehen.
 Adam: Das geht jetzt nicht mehr.
 Mädchen: Ich hab dir was Falsches erzählt.
 Alles erfunden. Wir werden nicht genial. Laß mich aus.
 Adam: Zu spät.
 Mädchen: Wo kommt das Messer her.
 Adam: Still jetzt.
 Mädchen: Hilfe.
 Adam: Schweig, sonst.
 Mädchen: Bitte. Nicht.
 Adam: Schreien aufhören.
 Mädchen: *schreit*.
 Adam: Jetzt jetzt jetzt
 weißt dus
 spürst dus
 Mädchen: *schreit*
 Adam: Da da da
 das ist es
 ficken
 ficken
 ficken
 bis zur Erleuchtung
Stille
 Adam: Du
Stille
 Adam: Du
 He du
 [...]
Adam schleift das Mädchen unter eine Weide, hinter das Grab seiner Mutter, und deckt Blätter über sie. Macht sich davon. Kommt nach einer Weile wieder, bleibt neben ihr sitzen. Wartet. Das Mädchen röhrt sich nicht. Adam öffnet sich die Pulsadern mit seinem Messer.“²²⁰

220 Loher, 1998b, S. 38.

Adam steigert sich in die Situation hinein und lässt nichts mehr an sich heran. Er erkennt das Mädchen nicht mehr als eigenständigen Menschen, der selbst über sich entscheiden kann, sondern nimmt ihr alle Entscheidungskraft ab und bestimmt, was mit ihr passiert. Er richtet über das Mädchen. Alles, was er für sich selber wünscht, ignoriert er in dieser Situation. Wie in der Folge herauskommt, hat nicht nur das Mädchen ihre Kontrolle verloren, sondern auch Adam hat die Kontrolle über sich verloren. Adam wollte das Mädchen nicht umbringen, hat jedoch aus dem Affekt heraus so gehandelt, in seinem unkontrollierten Eifer, mit seinem Messer.

Nach diesem Ereignis wird Adam in die Irrenanstalt gebracht, wo er zur Besinnung kommt. Man findet Adam im Gespräch mit seiner verstorbenen Mutter wieder. Hier wird seine Sehnsucht deutlich, eine Mutter für sich zu haben, die nicht von anderen gesteuert wird. Diese Sehnsucht jedoch bringt ihn nicht nur voran.

Ebenso erkennt er die Situation, die er zerstört hat. Endlich hatte er jemanden an seiner Seite, der ihm zugehört hat, und hat es sich doch sogleich wieder zunichte gemacht.

„Adam: Ich hätte es dem Mädchen erzählt. Alles. Es hätte zugehört, wenn ich ihm nur ein bißchen schöner getan hätte. Ihm hätte ich es sagen können. Ich habe ihm nicht weh getan. Oder. Seine Mutter war eine Hur.

Schweigen
Ist sie jetzt tot?“²²¹

Adam erkennt seine verpasste Gelegenheit, er hat den Kontakt zu einer Person, die ihm hätte positiv zur Seite stehen können, selbst zerstört. Mit der Begründung jedoch, *seine Mutter war eine Hur*, flüchtet er sich in ein Herunterbrechen auf einfachste Schubladisierung und legitimiert somit sein Handeln. Ethische und moralische Instanzen werden hier ausgehebelt und Adams Kontrollverlust gerechtfertigt. Auch wenn in der nächsten Aussage *Ist sie jetzt tot?* ersichtlich wird, dass es ihm keine Ruhe lässt, zeigt seine erste Aussage doch Adams Herkunft bzw. verweist diese auf ein Milieu, mit dessen Stereotypen Loher geschickt spielt. Mit der erwähnten Herkunft sehe ich hier eine

221 Loher, 1998b, S. 45.

Anspielung auf eine gesellschaftliche Gruppe bzw. ein Verhaltensmuster, welches weniger zum Analysieren als vielmehr zum Pauschalisieren einlädt.

Das tragische, aufschaukelnde und spannungssteigernde Ereignis in der Friedhofsszene passiert hier ohne konkreten Vorlauf. Vielmehr entwickelt es sich aus einer kurzen Situation heraus und stellt den Tod somit beinahe schon als Ist-Zustand dar.

Entscheidend für diese ersten Stationen, seitdem Adam allein unterwegs ist, ist die hier stattfindende Wandlung. In der Szene mit den Dealern war Adam noch derjenige, der sich auf Hinweise anderer einließ, diese befolgte und anschließend als Opfer dastand, da er von seinen eigenen Leuten verraten wurde. Die entscheidende tragische Aktion ist gegen Adam gerichtet. In der Szene mit dem Mädchen auf dem Friedhof ist Adam der Stärkere. Er vergisst sich und die tragische Handlung geht von ihm aus. Er zieht seine Handlung durch, scheinbar von einem inneren Trieb belebt.

Adams nächste Station stellt eine weitere Schlüsselsituation dar. Hier lernt er den Indianer Karl kennen. Wieder eine Person, die für Adam den rechten Pfad bedeuten kann. Doch es kommt alles ganz anders. Adam wird von einer Gruppe aufgegriffen, der er noch Geld schuldig ist. Diese Geldschuld verweist auf eine Situation außerhalb des Theaterstückes, der Moment, als diese Schuld entstand, ist nicht Teil des Textes. Hier findet somit ein Rückgriff auf außerhalb des Textes geschehene Ereignisse statt.

Im Theaterstück droht die Gruppe Adam eine Prügelstrafe an, wenn er ihnen das Geld nicht zurückzahlt. Da Adam keine Möglichkeit sieht seine Schulden zu begleichen, provoziert er seine Widersacher so lange, bis er sie soweit gebracht hat, dass sie über ihn herfallen. Adam reagiert darauf mit den Worten: „Ja. Ich, ich bin ein guter Schuldner. Ich büße ab, was ich schuldig bin.“²²² Hier werden zwei Einheiten von gut und böse miteinander konfrontiert. Adam ist Schuldner und da es ihm nicht möglich ist diese Schuld zu begleichen, versteht er die Prügelstrafe als Reinwaschung seiner Sünden, als angemessenes Mittel um sich von seiner Schuld zu befreien, eine angemessene Art der

²²² Loher, 1998b, S. 48.

Buße. Durch die Provokation fordert er sich sein Recht auf Erlösung, auf die Befreiung von seiner Schuld. Adam erscheint hier als gezeichnete Figur, die weiß, was rechtmäßig ist, die aber stets im Unrechtmäßigen hängen bleibt und mit unsachgemäßen Mitteln zur Gerechtigkeit gelangen möchte, als jemand „der in Umkehrung zu Mephisto, stets das Gute will und doch das Böse schafft.“²²³

Noch bevor es soweit kommt, dass die Gruppe Adam ernsthaft angreift, erscheint der Indianer Karl. Mit seinem Auftauchen sorgt er für einen Szenenwechsel, die Gruppe an potentiellen Aggressoren verschwindet und Adam und Karl bleiben zurück. Auf die Frage Karls, ob es für Adam normal ist Personen zu provozieren meint Adam: „Wenn er stärker ist wie ich.“²²⁴

Es ist demnach seine Hilflosigkeit, die ihn zu provozierenden Handlungen und Äußerungen führt, gerade wegen dem Wissen um seine Schwäche. Diese bringt ihn zu einem scheinbar blinden Handeln, in dessen Tun die Konsequenzen noch nicht berücksichtigt werden. Auch hier werden in seinem Handeln demnach Gegensätze sichtbar, die einander gegenübergestellt werden. Dadurch gelingt es, die Figur realistisch und nachvollziehbar zu gestalten. Mit dem Aufzeigen unterschiedlicher Motive für spezifische Handlungsweisen und der damit oftmals verbundenen Zuspritzung der Situation kommt es zu einer Darstellung der Geschichte von mehreren Seiten.

Karl, der Adam aus seiner misslichen Lage befreit hat, ist ebenfalls ein Einzelgänger ohne persönlichen Rückhalt. Mit ihm hat Adam einen Menschen an seiner Seite, dem er vollkommen vertrauen kann. Karl wird zu einer Leitfigur für Adam, in der er sich wiedererkennen kann und die ihm als Stütze und Rückhalt dient. Wie er selbst scheint Karl gezeichnet vom Leben, die Gründe blieben unbekannt. Karl ist die gute Seele in diesem Stück, dem Adam sehr schnell das Vertrauen schenkt. Sie sind zwei Ausgesetzte

223 Gürler, Andreas/Wendt, Angela M.C.: Höllische Paradiese. Moralisches (?) Theater bei Friedrich Schilder und Dea Loher, In: Monatshefte für deutschsprachige Literatur und Kultur. 99, 2007, H. 3, S. 346-359, S. 349.

224 Loher, 1998b, S. 48.

die sich gefunden haben. Karl erscheint als Positiv von Adam. Der Glaube an etwas Besonderes jedoch stellt den Vorsprung und Unterschied Karls zu Adam dar.

„Indianer Ich habe keinen Namen. Wir sind aus unserem Land vertrieben worden. Ich bin also der, der ohne Land ist. Ich weiß nicht, wo ich geboren bin; meine Vorfahren haben sich mit bleichsüchtigen Kolonialisten und Ausbeutern vermischt und Schande über meinen Stamm gebracht. Ich bin ein Ausgestoßener. Ich lebe in Unehre. Das ist das Schlimmste, was einem Indianer passieren kann. Es heißt, er sei ein Feigling und zu ungeschickt, um einen Büffel zu töten.

Pause

Du kannst Karl zu mir sagen.
Adam Du lügst ja.
Indianer Niemals. Ich sage niemals die Unwahrheit.
Adam Aber du hast doch gesagt, sie nennen dich den 'Mann, der die Grillen singen läßt'. Und du weißt nicht mal, wie das auf indianisch heißt?
Indianer Das habe ich vergessen.
Adam Wie kann einer seinen eigenen Namen vergessen.
Indianer Ich habe ihn nie gewußt. Wer hätte mich die Sioux-Sprache lehren sollen, wenn ich meine Indianerfamilie niemals kennengelernt habe. Ich sage dir doch, ich bin ein Ausgesetzter.

Schweigen

Adam Karl ist also dein Deckname, damit deine Schande nicht sofort offensichtlich und für jeden erkennbar wird.
Indianer Genau.
Adam Ich heiße Adam. Adam Geist.
Indianer Karl Oberreitmeier.“²²⁵

Karl geht mit Adam zur Feuerwehr, bei der Karl als Feuerwehrmann tätig ist. Auch Adam kann sich bei der Feuerwehr mit einbringen. Dieses Ereignis wird durch den Chor der Feuerwehrmänner berichtet, entsprechend dem Chor in den Dramen der griechischen Antike, die ausschließlich als Botschaft übermittelt wird. Hier findet die erzählende epische Form Anwendung.

Die Feuerwehrmänner berichten von Adams beherztem Einsatz, bei dem er zwei Kinder aus den berstenden Flammen gerettet hat. Nun wird er als großer Held gefeiert. Vielleicht

225 Loher, 1998b, S. 51f.

ist es seine Skrupellosigkeit, die Adam sonst in Schwierigkeiten, hier zu seiner selbstlosen Hilfe bringt. Vielleicht ist es aber auch Adams grundsätzlich positiver Wille Gutes zu tun, der ihn zum Held des Tages werden lässt. Die ursächlichen Gründe sind nicht ganz ersichtlich, die Adam zu dieser Leistung anspornen. Neben seinen bereits sehr aufgefächerten und ausführlich dargestellten Charaktereigenschaften stellt dies eine Eigenschaft dar, bei der erstmalig die große Frage im Raum steht, woher Adam seine Kraft schöpft. Aus seinen grundsätzlich moralischen Wertvorstellungen? Oder ist diese Selbstlosigkeit eine spezielle Eigenschaft Adams, die sich hierin, wie auch bereits in der Auseinandersetzung mit der Gruppe, die ihn verprügeln wollte, zeigt? Die Selbstlosigkeit wird hier auf zwei Arten deutlich, in denen sie sich manifestieren kann, mit den positiven wie auch den negativen Folgen für das Individuum. Es sind die zwei Seiten des Altruismus: gegen sich und für den Anderen.

Adam ist eine ziel- und hilflose Person, welche die Energie hat Gutes zu tun, aber nicht genug Rückhalt um den richtigen Weg zu gehen. Adam orientiert sich stets an seinem Umfeld und handelt entsprechend diesem und dessen moralischen Vorstellungen. Er hat konkrete Vorstellungen, was gut und was böse ist, weiß dies aber stets nur in Extremen umzusetzen.

Provokant, extrem, moralisch, hilflos, einsam, weltfremd und suchend sind Schlagwörter, die auf den Figurentyp von Adam zutreffen. Jede einzelne Station eröffnet eine neue Sichtweise auf Adam. Es entstehen immer wieder neue Situationen, in denen das Gebiet der Moral in seiner ganzen Breite ausgelotet wird und unterschiedliche Reaktionen ausgetestet werden. So ist *Adam Geist* nicht nur ein Pendant zu Georg Büchners *Woyzeck*²²⁶, sondern es stellt vielmehr eine umfangreiche Charakterstudie dar, die eine postmoderne Orientierungslosigkeit und Zerrissenheit widerspiegelt, wie es durch Schütze beschrieben wurde. Adam Geist verkörpert somit genau die Eigenschaften, die Schütze mit dem *Tod des Subjekts* assoziiert.

226 Vgl. Beauflis, 2006, S. 143f.

„Mit dem Verlust seiner Grenzen wird das Subjekt zunächst unförmig, narzißtisch, hypertroph; je weniger Bedeutung es hat, desto hysterischer behauptet es sich. Dem Chaos, das ihm zu drohen scheint, und das vielleicht die Quelle eines neuen Erfindungsreichtums sein könnte, begegnet es mit monumental der Überproduktion.“²²⁷

Die Darstellung aber dieser Zerrissenheit bleibt nachvollziehbar und anschaulich und findet vorwiegend auf inhaltlicher Ebene statt. Somit versperrt die Darstellung des Subjekts eine moderne, genauso wie eine postmoderne Zuschreibung. Im modernen Drama ist zwar Handlung und die Auseinandersetzung mit dem Subjekt noch gegeben, die Form aber ist eine geschlossenere, als es bei Loher der Fall ist.

Mit *Adam Geist* hat Loher ein Werk verfasst, welches sich spezifisch mit den unterschiedlichen Charakterzügen des Individuums auseinandersetzt. Der Text entwickelt sich ausgehend von Adams spezieller Grundsituation, ohne klare Bezugsperson und seiner Verarbeitung von Verlust. Anhand dieser Ausgangssituation erprobt Loher potentielle Handlungsweisen. Alle Ereignisse aus *Adam Geist* speisen sich aus diesem Grundkonflikt. Ebenso kann *Adam Geist* als eine Studie über einen vernachlässigten Menschen betrachtet werden, der versucht sein Leben selbst in die Hand zu nehmen und der mit den Folgen umgehen muss, die sich aus seinen Handlungen ergeben.

Gürtler und Wendt die in Ihrem Essay *Höllische Paradiese. Moralisches (?) Theater bei Frierich Schiller und Dea Loher* (2007) die Konzepte des *Theaters als moralische Anstalt* von Schiller und Loher miteinander vergleichen, erwähnen ebenso die plurale Darstellung der Adam-Figur bzw. die „inhaltliche Multiperspektivität“²²⁸, wie Haas sie bezeichnet. „Sie [Loher] will für Adam Geist beim Zuschauer Verständnis erwecken und verurteilt ihn gerade deshalb nicht. Es geht ihr vielmehr darum, die gesellschaftlichen Zusammenhänge zu erkennen und damit die Gründe für Adam Geists Gewalttaten zu erklären.“²²⁹ Die Annäherung an die Adam-Figur erfolgt über 17 einzelne Szenen, die stets eine neue Seite von Adam zeigen und ihn mal menschlicher und mal weniger

227 Schütze, 1991, S. 323f.

228 Haas, 2006, S.43.

229 Gürtler/ Wendt, 2007, S. 353.

menschlich erscheinen lassen. „In diesem Sinne präsentieren ihre [Lohers] Stücke nicht glatte Lösungen, sondern schärfen durch die Darstellung den Blick für die Realität.“²³⁰

Das Stück untersucht die Handlungen des Individuums in bestimmten Situationen vor dem Hintergrund der persönlichen Lebensgeschichte.²³¹

Indem Loher ihren Fokus explizit auf die Auseinandersetzung mit der Figur Adam legt, entfernt sie sich vom epischen Theater im Sinne von Brecht. Denn das epische Theater nach Brecht versteht sich als Theater des sozialistischen Realismus, mit dem Ziel dem Zuschauer den Sozialismus näherzubringen und den Blick sowie die Aufmerksamkeit des Rezipienten, durch die Darstellung der Figuren, für diese Ideologie zu gewinnen. Loher hingegen, zeigt Problemfelder auf, untersucht spezifische Vorgehensweisen, nennt jedoch keine Lösungsvorschläge. Aufgezeigt werden die pluralen Ursachen- und Wirkungszusammenhänge, die Beurteilung wird dem Rezipienten überlassen.

5.2 Raum-Zeit

Auch wenn das Werk eine Abfolge mit festgelegtem Anfang und Ende der Geschichte aufweist, so ist der Rahmen doch zeitlos. Bis auf den Hinweis „Es spielt in der heutigen Zeit“²³² gibt es keine weiteren zeitlichen Anhaltspunkte. Es gibt Ereignisse, die die Folge eines vorhergehenden Ereignisses darstellen und episodisch zusammengefasst werden können, wie beispielsweise die Unterbringung im Irrenhaus nach dem Mord an dem Mädchen und dem ersten offensichtlichen Selbstmordversuch. Andere Ereignisse wiederum können trotz inhaltlicher Referenzen auf vorherige Ereignisse für sich alleine stehen und stellen grundsätzliche Muster bzw. Charakteristiken oder Ereignisse vor, die für die Entwicklung Adams entscheidend sind. Die Dramaturgie scheint somit nur bei einzelnen Stationen eine zwingende chronologische Abfolge vorzugeben, stellt aber sonst eine offene Form mit episodisch zusammenhängenden Folgen dar. Es entspricht daher keiner linearen, sich steigernden Dramaturgie, sondern vielmehr einer offenen,

230 Haas, Birgit: Dea Loher: Vorstellung, In: Monatshefte für deutschsprachige Literatur und Kultur. 99/2007, H. 3, S. 269-279, S. 271.

231 Siehe auch hierzu: Haas, 2006, S. 84.

232 Loher, 1998b, S. 7.

gleichbleibenden Dramaturgie. Adam gerät stets in neue Situationen oder begibt sich in sie hinein, manchmal mit einem kurzen Hoffnungsschimmer auf einen positiven Ausgang für Adam, wird dabei aber letztendlich immer wieder zurückgeworfen. Seit dem Tod seiner Mutter ist er keinen Schritt vorangekommen. Er kann sich von seinem privaten Hintergrund nicht lösen und verfängt sich in alten Mustern. Der Tod der Mutter bleibt stets präsent, schwebt über Adams Weg sowie über seinen Handlungen und kann in keinster Weise verarbeitet werden. Insofern ist es Adam seit diesem Ereignis nicht gelungen seinen persönlichen Schicksalsschlag zu bewältigen und ein neues, stabiles Leben zu beginnen.

Dramaturgisch betrachtet steht das auslösende Moment, der Tod der Mutter, gleich zu Beginn des Theatertextes in der 1. Szene, welches die darauf folgenden Ereignisse und potentiellen Lösungsversuche Adams auslöst. Da es Adam nicht gelingt sich weiterzuentwickeln und einen Neuanfang mit positivem Verlauf einzuleiten, verharrt er in der Ausgangssituation. Alle weiteren für sich allein stehenden Szenen können in direkter Folge auf den Tod der Mutter anschließen. Einerseits werden sie weder durch zeitliche Rahmen eingegrenzt, andererseits stehen sie für sich allein. Es entspricht dies also keiner linearen Dramaturgie, sondern vielmehr einer kreisförmigen, da alle weiteren Szenen um das auslösende Moment angeordnet werden können und keine Abhängigkeiten aufweisen.

Auf den ersten Blick ist *Adam Geist* wie ein klassisches Stationendrama angelegt. Ein Stationendrama zeigt eine Reise bzw. eine Entwicklung, die von einer Person durchgeführt bzw. durchgemacht wird. Im Gegensatz zu anderen Stationendramen zeichnet sich *Adam Geist* jedoch genau dadurch aus, dass keine Entwicklung beobachtet werden kann. Adam bewegt sich zwar, er erlebt und durchlebt immer wieder neue Situationen, er kümmert sich aktiv um ein Vorankommen, er ist stets auf der Suche nach Arbeit und Menschen, die ihn erfüllen und die seinen ethischen Vorstellungen entsprechen, und doch tritt er auf der Stelle. Besonders deutlich wird dies durch die Raum- und Zeitlosigkeit des Stückes, die bereits von Michael Börgerding hervorgehoben

wurde, der Lohers Schreiben als ein „Schreiben ohne Ort“²³³ bezeichnet. Deutlich wird dies durch unterschiedliche Stilmittel und Elemente. So gibt es mehrfach, beinahe zu jeder Szene, eine räumliche Eingrenzung, die wiederum jedoch nur eine grobe Verortung zulässt, wie „Kleinstadt österreichisch-deutsche Grenze“²³⁴. Ortsangaben dieser Art werden immer wieder genannt, die die Reise Adams nachvollziehbar gestalten und zumindest eine räumliche Bewegung verdeutlichen. Genauso kommt es aber auch vor, dass keine Ortsangaben erwähnt werden oder wie z.B. in Szene 20 die Ortsangabe „Versteck“²³⁵ lautet. Szene 21 mit der Bezeichnung „Ohne Titel“²³⁶ verzichtet ganz auf eine Ortsangabe und löst die physischen Einheiten gänzlich auf. Es bleibt nurmehr die Sprache, als letztes Anzeichen des Seins.

Ein weiteres Kennzeichen der Ortlosigkeit ist das Auf-der-Stelle-treten von Adam, der in Raum und Zeit zu stagnieren scheint. Es folgt eine Szene auf die andere, doch bis auf wenige Ausnahmen sind diese einerseits austauschbar und andererseits kann keine Weiterentwicklung beobachtet werden, sodass Adam immer wieder an seinen Ausgangspunkt zurückgeworfen wird. Es findet demnach keine Entwicklung statt, Adam stagniert trotz seiner Handlungen.

Der Stillstand wird auch in der Aneinanderreihung der einzelnen Szenen, die nicht durch Übergänge verbunden werden, ersichtlich. Es gibt keine aktive Bewegung, Adam ist immer schon da. Er ist bereits am Festungsgraben. Er ist bereits am Friedhof, genauso wie in der Irrenanstalt.

Diese Ortlosigkeit spricht auch für das politisches Theater, „weil der Text spielt mit Text- und Erfahrungsmächten: Schreiben ohne Ort-weil es viele neue Orte gibt. An der Angstbesetztheit und dem Erlösungsbedürfnis der Welt lässt Loher keinen Zweifel. Das alles ist ein Spiel und meint ganz selbstverständlich, was es offen ausspricht.“²³⁷

233 Börgerding, Michael: „I'm just blue“ -Der Regisseur Andreas Kriegenburg und seine Auseinandersetzung mit den Texten der Dramatikerin Dea Loher. In: Monatshefte für deutschsprachige Literatur und Kultur, 99/2007, H. 3. S. 333-345, S. 337.

234 Loher, 1998b, Inhaltsverzeichnis.

235 Ebd., S. 117.

236 Ebd., S. 119.

237 Börgerding, 2007, S. 337.

Die Hinweise zu den Orten befinden sich, soweit vorhanden, eingebunden im Nebentext, jeweils direkt nach dem Titel der aktuellen Szene. Auch weitere diverse Regieanweisungen finden sich in diesen Abschnitten wieder, die als Nebentext fungieren und auch zwischen dem Dialog bzw. am Ende einer Szene in kursiver Schrift vorkommen.

Adams Weg führt von seiner ersten Station am Sterbebett seiner Mutter bis hin zur letzten Station, die keine räumliche Beschreibung enthält. Abgesehen von der letzten Station findet in jeder Szene eine räumliche Einordnung statt. Bei den direkt aufeinander folgenden Szenen, bei denen kein Ortswechsel stattgefunden hat, wird die Angabe nicht wiederholt. Diese Ortsangaben stellen neben den inhaltlichen Parallelen eine weitere Verbindung zu dem Werk *Woyzeck* her. Mehrfach wurden Vergleiche zwischen Adam Geist und Woyzeck gezogen, welche wiederum von Kriegenburg aufgrund der Komplexität der Adam-Figur Woyzeck gegenüber als nicht gerechtfertigt angesehen werden.²³⁸

Anhand der zweiten und dritten Station, die im Festungsgraben spielen, und der darauf folgenden Friedhofsszenen kann der Einsatz entscheidender räumlicher Funktionen wahrgenommen werden. Auch wenn hier zwei aufeinander folgende Szenen am Friedhof spielen, bauen Sie im Gegensatz zu den Dealerszenen, die im Festungsgraben spielen nur indirekt aufeinander auf. Am Festungsgraben, wo Adam seiner Dealertätigkeit nachgehen wollte, bereitet die erste Szene die zweite vor. Es besteht eine Abhängigkeit der beiden Szenen. Auf dem Friedhof jedoch geht es nicht um die Anknüpfung eines vorbereiteten Erzählstranges, sondern es zählt hier viel stärker der Raum, die Institution Friedhof, als Kontaktfläche für Menschen mit bestimmten Bedürfnissen und Erlebnissen wie der Erfahrung von Trauer. Der spezielle Ort lässt Personen aufeinandertreffen, die

238 Vgl. Koepp, Juliane: Er sucht die Jacke Leben, die für ihn geschneidert ist. Juliane Koepp im Gespräch mit Andreas Kriegenburg, In: Groß, Jens/Khuon, Ulrich (Hrsg.): *Dea Loher und das Schauspiel* Hannover. Niedersächsisches Staatstheater Hannover, Hannover, 1998, S. 169-181, S. 170.

gemeinsame Erfahrungen miteinander teilen und durch ein gemeinsam geteiltes Schicksal verbunden sind.

Adams Beweggründe für seine spezifische Ortswahl sind nicht ersichtlich. Bestimmte Zusammenhänge durch vorgefallene Ereignisse lassen einzelne Orte, wie den Friedhof oder die Nervenheilanstalt als nachvollziehbar erscheinen, Übergänge jedoch werden keine gestaltet. Andere Orte wiederum entsprechen keiner logischen Folge, sondern wirken wie spontan gewählte Anlaufstellen. Für den Rezipienten bedeutet das, stets unmittelbar mit dem neuen Ort konfrontiert zu werden. Durch vorhergehende Szenen findet keine Einleitung auf weitere Schritte statt. Der Rezipient wird ausschließlich mit den unmittelbaren Gedanken und Emotionen von Adam vertraut gemacht. Überlegungen zu dem weiteren Vorgehen werden nicht vermittelt. Somit wird die jeweils aktuelle Situation immer als Ist-Zustand präsentiert. Im Ansatz stellt das eine Verbindung zum postdramatischen Theater dar, da das Präsentieren von Zuständen mit dem Spezifikum der *szenischen Dynamik* als eines von vielen Merkmalen für das postdramatische Theater von Lehmann genannt wird.²³⁹ Lehmann beschreibt die Charakteristik der *szenischen Dynamik* mit einer gleichbleibenden Spannung, die weder Tief- noch Höhepunkte preisgibt.²⁴⁰ Im Unterschied dazu haben die durch Loher gestalteten Szenen eine ganz eigene Dynamik. Denn trotz der kurzen abgeschlossenen Einheiten baut sich hier Szene für Szene ein tragisches Handlungsmuster auf, sodass die Handlung und das spannungssteigernde Moment nicht im Ganzen, sondern in den Teilen zu finden ist.

Die räumliche und textliche Struktur ist Adams Gemütszustand entsprechend aufgebaut. Je mehr sich Adam von sich selbst entfernt, umso weiter scheinen sich der Raum und der Text aufzulösen. In der vorletzten Szene „20. Gnade“²⁴¹, in der er einen Brief an den Bundespräsidenten schreibt, befindet er sich in einem nicht genauer definierten Versteck. In der Schlussszene lösen sich schließlich Raum und Text auf. Diese Szene hat keinen

239 Vgl. Lehmann, 2008, S. 113f.

240 Vgl. ebd., S. 125.

241 Loher, 1998b, S. 117.

Titel und der Text, der zunächst noch der Interpunktionsfolgt, verliert mit der Erzählung einer anwachsenden Verzweiflung Adams an Struktur und Satzzeichen, die schließlich ganz ausbleiben, bis er sich erhängt.

Die Entwicklung von der Krise des Dramas bis hin zur Vorstellung von Lösungsversuchen, welche durch Szondi anschaulich wiedergegeben wurden, stellt den Verlauf dar, wie sich das Thema zur Form niederschlägt. Bei Loher findet dies eine Fortsetzung. Loher scheint eine vollständige Anpassung von Form und Inhalt anzustreben, die sie in *Diebe* noch intensiviert, mit einer Gleichschaltung von Form und Inhalt. Man kann dieses Stilmittel als *fließende Dramaturgie* benennen, das heißt Form und Inhalt bilden eine Einheit indem sich die Form dem Inhalt angleicht.

5.3 Stilistische Textauffälligkeiten

In der Entwicklung des Dramas ist auffällig, dass sich der Text in einzelnen Szenen mit fortschreitender Geschichte aufzulösen beginnt. So ist es beispielsweise in Szene „8. Feuerwehrsaga“²⁴² auffallend, dass die Chorpassagen jeweils gänzlich ohne Satzzeichen geschrieben sind. Dies gilt für Dialoge in denen ein Chor zu Wort kommt, wie beispielsweise der „Chor der Kunden“²⁴³ ebenso, wie für Stationen, die ausschließlich durch den Chor gesprochen werden, etwa dem „Chor der Feuerwehrmänner“²⁴⁴. Nur durch Groß- und Kleinschreibung werden Satzende und Satzanfang erkennbar. Gemäß Adorno kann dies als Freiheit für den Interpreten verstanden werden, der sich die Schrift eigenmächtig aneignen kann. „Jedes behutsam vermiedene Zeichen ist eine Reverenz, welche die Schrift dem Laut darbringt, den sie erstickt.“²⁴⁵ Im Kontext dieses Theatertextes kann das Ausbleiben der Zeichen als Hinweis auf das Sprechen der blinden Masse verstanden werden, ohne einzelne Betonungen und Absätze. Hierdurch wird seitens der Autorin mit der Schreibweise implizit eine Regieanweisung vermittelt.

242 Loher, 1998b, S. 55.

243 Ebd., S. 25.

244 Ebd., S. 55

245 Adorno, Theodor W.: Satzzeichen, In: Nebrig, Alexander/ Spoerhase, Carlos (Hrsg.): Die Poesie der Zeichensetzung. Studien zur Stilistik der Interpunktionszeichen. Publikationen zur Zeitschrift für Germanistik, Bd. 25, Bern/ Berlin etc., Lang AG Internationaler Verlag der Wissenschaften, 1956, S. 55-60, S. 60.

Auch fallen in Lohers Texten eine Abweichung der üblichen Zeichensetzung auf. Die Sätze enthalten hauptsächlich Punkt, Komma und Gedankenstriche, ganz vereinzelt auch ein Fragezeichen, wie beispielsweise in der sensiblen, innigen Situation, als sich Adam mit der Frage „Ist sie jetzt tot?“²⁴⁶ Gedanken über das Mädchen und das Geschehen auf dem Friedhof macht. In anderen Sätzen, die auch Fragen formulieren, steht in der Regel nur ein Punkt. Das Ausrufezeichen, welches beim Lesen der Texte oft denkbar ist, bleibt gänzlich aus.

„Ausrufungszeichen sind unerträglich geworden als Gebärde der Autorität, mit der der Schriftsteller von außen her einen Nachdruck zu setzen versucht, den die Sache nicht selbst ausübt, [...]. Die Ausrufungszeichen aber sind zu Usurpatoren von Autorität, Beteuerungen der Wichtigkeit verkommen. Sie waren es indessen, die einmal die graphische Gestalt des deutschen Expressionismus prägten. Ihre Häufung lehnte sich gegen die Konvention auf und war Symptom der Ohnmacht zugleich, das Sprachgefüge von innen her zu verändern, an dem man stattdessen von außen rüttelte. Sie überleben als Male des Bruchs von Idee und Realisiertem aus jener Epoche, und ihre hilflose Beschwörung errettet sie in der Erinnerung: verzweifelte Schriftgebärde, die vergebens über die Sprache hinausmöchte. In ihr hat der Expressionismus sich verbrannt; mit den Ausrufungszeichen hat er die eigene Wirkung sich gutgeschrieben, und darum ist sie in ihnen verpufft. Sie gleichen, in expressionistischen Texten, heute den Millionenziffern auf Banknoten der deutschen Inflation.“²⁴⁷

Laut Adorno kann dies als Befreiungsschlag von einer expressionistischen Bedeutungszuschreibung betrachtet werden. Die Wertung soll dem Rezipienten überlassen werden und nicht bereits vom Autor vorweggenommen oder mit erhobenem Zeigefinger versehen werden. Den Inhalt vermitteln die Wörter, die Satzzeichen nur das Notwendigste. Stilistisch kommt es in *Adam Geist* in den Chorpassagen, aber auch am Ende, in den letzten Stationen 19 und 21, als Adam sich immer mehr verliert und seine letzte Hoffnung in metaphysische (Mutter Gottes) und physische (Bundeskanzler) Wesen setzt, vermehrt zur Auslassung von Satzzeichen. Die Verlagerung der Verantwortung und

246 Loher, 1998b, S. 45.

247 Adorno, 1956, S. 56f.

die Hoffnungslosigkeit werden durch fehlende Satzzeichen und den Verlust von Struktur verdeutlicht.

Trotz des spezifisch rhythmischen Schreibstils von Loher werden in der Figurenrede in *Adam Geist* keine weiteren Unterscheidungen getroffen. Die Sprache gestaltet sich klar, einfach und für alle Figuren gleich. „Die schlichten Sätze spielen mit Wiederholungen, diskreten Rhythmen, unlauteren Sprachbildern und bilden eine Tragfläche für die eine Menschheit: Alle sprechen dasselbe Deutsch, dieselbe Sprache.“²⁴⁸ Ein Merkmal, welches auf *Adam Geist* noch zutrifft, für *Diebe* aber nicht mehr treffend ist.

5.4 Dramaturgische Muster

Durch die Zusammenstellung und Aneinanderreihung der Ereignisse werden Eigenschaften in unterschiedlichen Situationen gegenübergestellt, die abhängig von der Situation sehr verschiedene Reaktionen hervorrufen. Somit zeigt sich ein Untersuchen von Aktions- und Reaktionsmechanismen sowie ein Austarieren von Charaktereigenschaften. Die auftauchenden Nebenfiguren evozieren ein Handeln von Adam und sind somit für den Erfolg und den Misserfolg Adams zuständig. Adam ist vom positiven und negativen Handeln seiner Gegenspieler, den Antagonisten, abhängig. Adam schafft es nicht, sich aus eigener Kraft aus einer Situation herauszuwinden. Befindet er sich in einer Situation, so wird diese entsprechend der Funktionsweise der Tragödie ausgespielt. Ein Abwenden aus der Situation findet nicht statt und so passiert es, dass jede Station Adams ihren eigenen tragischen Moment besitzt. Innerhalb der szenischen Geschlossenheit laufen die Stationen wie auch das ganze Stück auf das tragische Moment hinaus. Es zieht sich nicht nur wie ein Bogen über den gesamten Text, sondern findet beinahe in jeder Station erneut statt. Durch das Gegenüberstellen der unterschiedlichen Charakterzüge Adams wird es möglich die Breite und den Wirkungsgrad einzelner Eigenschaften zu untersuchen. Als Beispiel kann die Figur des Indianers Karl genannt werden, die eine wichtige dramaturgische Instanz darstellt. In der Konfrontation mit ihm werden unterschiedliche Wesenszüge Adams aufgezeigt. Einerseits hilft Karl Adam aus

248 Beauflis, 2010, S. 10.

einer misslichen Lage, nach derer sich Adam für sein Verhalten rechtfertigt, andererseits ist Karl ein Stabilisator für Adam, der die positiven Seiten Adams hervorbringt, offenbart und möglich macht. Auch ist Karl ein direkter Gegenspieler zu Adam. Er ist ebenso ein Einzelgänger, der sich scheinbar nicht einzuordnen weiß, nur dass er durch seinen Bezug zu einem Indianerstamm einen Rückhalt hat, der ihn gute Taten vollbringen lässt.

Adams individueller Lösungs- und Rettungsversuch, in dem er sein Leben unabhängig und selbstständig regeln möchte, ist der Anfang seines Endes und endet schließlich mit dem Selbstmord. Für Adam hat sich keine Situation ergeben in der er endgültig aufgefangen werden konnte. In diesem Sinne wird durch Adam *Geist* nicht nur eine soziale Studie vorgenommen, sondern auch eine Kritik an einer Gesellschaftsordnung geübt, der es nicht gelingt Menschen in schwierigen Situation aufzufangen und eine entsprechende Stütze zu bieten.

Loher nutzt Adam als Figur, die, ausgestattet mit einer Vielzahl an Verhaltenseigenschaften, bestimmte Situationen erlebt, in denen diese Eigenschaften ausgetestet und erprobt werden. In diesem Sinn kann *Adam Geist* als Sozialstudie menschlicher Verhaltensmuster betrachtet werden.

Entsprechend der Form eines Stationendramas, auch Ich-Drama genannt, wird nur der Protagonist eingehend dargestellt. Antagonisten und weitere Figuren werden eingesetzt um die unterschiedlichen Charakterzüge und Aktionen Adams zu ermöglichen, zu provozieren und herauszustellen. Ein individuelles Gesicht bekommen diese Nebenfiguren jedoch nur selten. Das Mädchen und der Indianer haben tragendere Funktionen, der Name ist aber nur von dem Indianer bekannt. In der Regel werden die Figuren mit ihrer Funktion bezeichnet: Kunde, Onkel, Mädchen. Drei weitere Figuren werden noch beim Namen genannt: der Kriminelle Reinberger, der Führer der Volkstreuen Außerparlamentarischen Opposition, Mustafa, der Leiter des türkischen Männergesangsvereins, der hier jedoch mit seinem Namen für seine türkischen Wurzeln

steht, sowie Erich, ein Fremdenlegionär, der mit Adam gemeinsam unterwegs ist. Loher verwendet somit immer wieder sprechende Namen, die bereits mit bestimmten Vorstellungen verknüpft sind.

Bereits im Einband des Buches wird Kekke Schmidt zitiert, „das zentrale Thema ist auch in diesem Stück die Frage nach der Schuld.“²⁴⁹ Durch den Stil des Stationendramas schafft es Loher einzelne Eigenschaften des Protagonisten Adams nicht nur freizulegen, sondern diese auch gegeneinanderzustellen und somit deren konträre Seiten zu verdeutlichen und zu veranschaulichen. Insbesondere die Frage der Schuld wird so auf mehrere Instanzen verteilt, wodurch ein Wirkungsverhältnis dargestellt wird, welches keine eindeutigen, klaren Antworten gibt. Hierin zeigt sich die Heisenbergsche Unschärferelation, die Loher in ihren Werken zu berücksichtigen pflegt und auf die ich im Folgenden noch genauer eingehen werde.

Die bereits beschriebenen Charakteristiken der Ort- und Zeitlosigkeit sowie die epische Struktur und die lose verknüpften Szenen markieren Grundelemente Lohers Schreibens, die in vielen ihrer Text wiederzufinden sind. So liegen ihren Werken häufig Werke aus der Malerei zugrunde, an denen sie sich orientiert, „um gewissermaßen [...] [ihren] Stoff aus der Distanz eines anderen Mediums betrachten zu können.“²⁵⁰ Diese Suche ist stets mit dem Gedanken und der Frage nach der Darstellbarkeit der Welt verbunden:

„[...] kann 'die Welt', kann Wirklichkeit überhaupt noch adäquat erfasst werden, mit dem Anspruch auf Repräsentativität, auf Analyse ihrer Zustände, und wenn ja, wie; [...] Dieses Problem hängt logischerweise unmittelbar mit der Frage nach der Wirkungsmöglichkeit von Kunst zusammen, und damit, ob die Kunst ihren Anspruch aufgibt die Welt als eine durch die Mittel der Kunst veränderbare zu begreifen.“²⁵¹

Während ihrer Vorbereitungen und Recherchen zu dem Stück *Leviathan* ist Loher auf Ölgemälde aus dem Zyklus zum *18. Oktober 1977* des Künstlers Gerhard Richter

249 Loher, 1998b, Einband – einschlagbares Cover, innerer Buchrücken.

250 Loher, 1998a, S. 224.

251 Ebd.

gestoßen. Die Verfahrensweise, die er für seine Kunstwerke beschreibt, lässt sich auch auf Lohers Arbeiten anwenden:

„Gerhard Richter hält sich zwar motivisch äußerst genau an die Vorlagen- und übernimmt auch z.B. das Schwarz-Weiß der Fotos, abgestuft in feinste Grautöne-, aber er verändert zum einen die Formate, zum andern werden die gestochen scharfen Polizeifotos bei ihm unscharf, manchmal bis zur beinahe Unkenntlichkeit. Wobei einige der Gemälde quasi 'verwackelt' wirken, andere so, als sähe man sie durch ein Fensterglas, an dem Regen herabläuft und Schlieren an der Oberfläche zieht. Zu dem verfahren sagt Richter selber:

'Ich mache keine Verwischungen. Daß ich verwische, ist nicht das Wichtigste und Erkennungsmarke meiner Bilder. Wenn ich Begrenzungen auflöse, Übergänge schaffe, tue ich es nicht, um die Darstellung zu zerstören, nicht, um sie künstlerischer oder undeutlicher zu machen. Die fließenden Übergänge, die glatte, egalisierende Oberfläche, verdeutlichen den Inhalt und machen die Darstellung glaubhaft [...] Ich verwische, um alles gleich zu machen, alles gleich wichtig und gleich unwichtig. Ich verwische, damit es nicht künstlerisch handwerklich aussieht, sondern technisch, glatt und perfekt. Ich verwische, damit alle Teile etwas ineinanderrücken. Ich verwische, vielleicht auch auch das Zuviel an unwichtigen Informationen aus.'²⁵²

Aus Richters Vorgehensweise stellt Loher einen Zusammenhang zur Heisenbergschen Unschärferelation her, der Richter zu folgen scheint, denn

„es gibt keine exakte Beschreibung der Welt, weil der Beobachter das zu Beobachtende durch seine Beobachtung beeinflußt und dadurch verändert, also selbst Teil dessen wird, was er beschreiben will. Und: das Bild, das wir uns von der Welt machen können, beruht auf einem Modell, das einander widersprechende und sich gegenseitig ausschließende Erklärungstheorien als tatsächlich vereinbart annehmen muß, und für das Funktionieren eines Teilmodells sich unter allen verfügbaren Theorien diejenige auswählen muß, die gerade mit den anderen verwendeten am wenigsten in Widerspruch gerät.“²⁵³

Birgit Haas, die sich intensiv mit den Werken Lohers auseinandergesetzt hat, schließt daraus:

252 Loher, 1998a, S. 226.

253 Ebd., S. 227.

„[...] Im Gegensatz zu Brecht favorisiert sie kein einheitliches Modell der Welt, sondern betont im Anschluss an Heisenberg die Widersprüchlichkeit der Theorien, die sich aus dem Widerstreit der Teilmodelle ergibt. Für die Kunst bedeutet dies, dass die Eindeutigkeit zugunsten einer Verformung des Gegenstands verabschiedet wird. Ein ganzheitlich- umfassendes Bild der Welt darzustellen hält sie für unmöglich [...]“²⁵⁴

Diese Schlussfolgerung jedoch empfinde ich als etwas zu kurz gefasst. Denn so scheint zwar die Annahme richtig, dass es nicht denkbar erscheint, die Welt als Ganzes darzustellen. Durch den Aufbau und die Struktur ihrer Werke jedoch zeigt sich das Streben nach einer größtmöglichen Objektivität. Den Bezug, den Loher zu Heisenberg herstellt muss nicht als reines Statement verstanden werden, sondern vielmehr als Ausgangspunkt für ihre Arbeiten mit dem Wissen um die Unschärfe, um diese bewusst zu reduzieren bzw. damit zu arbeiten. Denn anhand Lohers Auseinandersetzung mit Richters Werken und dem Bezug auf Heisenbergs Unschärferelation lässt sich auch ihr persönlicher Schreibstil und die ihr eigene Schreibmethode erklären. Loher setzt ihre Figuren, hier im Speziellen Adam Geist, vielen unterschiedlichen Situationen und somit einer Vielzahl von Blickwinkeln aus, um dadurch die Person in ihrer Gesamtheit entsprechend aller potentiellen Umwelteinflüsse und Beziehungsverflechtungen möglichst gesamtheitlich objektiv darzustellen.

In diesem Sinne nähert sie sich einer objektiven Wahrheit, die einzelne aber nicht einseitige Schlüsse über die dargestellte Person ziehen lassen. Das Anbieten konkreter Lösungsvorschläge bleibt aus. Loher geht es ganz offensichtlich um das Untersuchen von Problemfeldern und das Aufzeigen der Verknüpfungen von Situations- und Reaktionsmechanismen.

Diese Vorgehensweise entspricht dabei vielmehr der wissenschaftlich phänomenologischen Methode²⁵⁵ als einer am Handlungsbegriff orientierten.

254 Haas, 2006, S. 56.

255 „Die Phänomenologie Husserls ist zunächst und vor allem *transzendentale* Phänomenologie. Deren Thema ist die ganze Welt nach ihren wesentlichen Strukturen und Beständen. Diese will sie in ihrem Zustandekommen und Bestehen verständlich machen. Die Welt ist für sie jedoch nur in ihrem Bezug

Durch diesen Aufbau rückt Loher ihre Werke in einen noch stärkeren wissenschaftlichen Kontext als es bei Brecht geschieht, der ebenso durch eine epische Erzählweise irritiert und Verfremdung hervorruft. Im Unterschied zu Loher jedoch liegt Brechts Schwerpunkt in der Vermittlung von Theorien und Ideologien, die er von der Wissenschaft übernimmt, wie beispielsweise die marxistische Theorie und einer damit verbundenen Kapitalismuskritik, die seinen Werken stets beiwohnt. Dies bestätigen auch die Untersuchungen und Vergleiche die Haas zwischen Loher und Brecht vorgenommen hat. „Während Brecht seine Stücke als Modelle für seine marxistische Geschichtsauffassung nutzt, den V-Effekt als didaktisches Mittel einsetzt, dienen die V-Effekte bei Loher zum Ausdruck einer inhaltlichen Multiperspektivität.“²⁵⁶ Weitere Unterschiede zwischen Brecht und Loher beschreibt Haas durch Brechts expliziten Blick auf die Politik. „Aus Brechts geschichtsphilosophischen Rekonstruktionen wird eine schlaglichtartige Erhellung individueller Perspektiven auf die Politik.“²⁵⁷ Loher hingegen gestaltet dies subtiler und nimmt eine Umkehrung der Elemente vor, indem bei ihr nicht die Politik aus unterschiedlichen Perspektiven beleuchtet wird, sondern das Individuum, welches Verbindungen zu einem großen Ganzen herstellen kann. Wie Loher mit einem Zitat von Godard beschrieben hat, geht es eben nicht ausschließlich darum, politisches Theater zu machen, indem sich die Inhalte danach richten, politische Theorien offensichtlich klar zu formulieren, sondern das bereits die Form das Politische in sich trägt.²⁵⁸

Obwohl sich in Lohers Theatertexten aufgrund des epischen Stils und dem Einsatz des Verfremdungseffekts Parallelen zu Brecht herstellen lassen, stellt sie doch die Frage nach

zum Welt-erlebenden Subjekt Thema- als bewusste, erlebte Welt. Das besagt über das Subjektive, von dem in der Phänomenologie gehandelt wird: es ist Subjektives im Sinne des intentionalen Erlebens von etwas.“ (Janssen, Paul: Edmund Husserl. Lebenswelt, In: Hist. Wb. Philos. Band 5. Basel, 1980, 151-155. S. 11.) oder siehe auch: „Die Phänomenologie macht die Erlebnisse des erkennenden Denkens zum Thema. Durch ihre deskriptive Erforschung will sie das Wesen der Erkenntnis klären. Es kommt darauf an, daß sich die Phänomenologie rein an diese Erlebnisse hält und sie so, wie sie gegeben sind, untersucht.[...] Nur soweit das Meinen solcher Objekte ein 'deskriptiver Charakterzug im betreffenden Erlebnis' selbst ist, gehört es zum Thema der Phänomenologie“ (Janssen, 1980, S. 39.)

256 Haas, 2006, S.43.

257 Ebd., S.61.

258 Vgl. Kuhn, 1998, S. 20.

der Darstellung der Welt ganz neu und findet ihren Weg der Verarbeitung der Stoffe. So empfindet auch Eliane Beauflis die Abweichung zwischen Brecht und Loher zu groß, als dass sie diese beiden Autoren in eine direkte Nachfolge setzten würde. Insbesondere die vielgestaltige Darstellung des Individuums aus einer Opfer- und einer Sünderperspektive bringt ganz neue Betrachtungsweisen mit sich. So kann Beauflis schließlich auch nur bedingt zustimmen, wenn Haas von einer „modernen Dramaturgie im Spätkapitalismus spricht“²⁵⁹,

„da bereits die ersten Stücke nicht richtig materialistisch und rational sind, sondern in grundsätzliche Fragen an den Zuschauer münden: Gibt es noch etwas Legitimierendes? Gibt es noch einen Weg der Emanzipation? Oder muss man sich mit einer Bestandsaufnahme begnügen, voller Einsicht in die Relativität der Dinge? Fest steht, dass zwischen Wille, Klarsicht, Empfindung und Milieu, die Stücke dezidiert auf Menschen zentriert bleiben.“²⁶⁰

Die Differenz zwischen den beiden Autoren manifestiert sich in einer unterschiedlichen Handhabe der Fabel. So verweisen die Figuren Brechts stets auf gesellschaftliche und die Figuren Lohers auf soziale Problemfelder.

Auch wenn Loher klar formuliert, dass sie es aufgrund der Pluramedialität des Theaters bevorzugt für dieses Medium zu schreiben,²⁶¹ so orientiert sie sich doch nicht an dem klassischen Handlungsbegriff und einer potentiell intendierten Inszenierungsvorstellung.²⁶² Der Fokus für Loher liegt vielmehr in der politischen Kraft des Theaters, der Nähe zum Publikum und in dem Austausch mit anderen Theaterschaffenden.²⁶³ Wie bereits erarbeitet verfolgt sie stets die Frage nach der

259 Haas, 2006, S. 124.

260 Beauflis, 2010, S. 3.

261 Vgl. http://www.deutschestheater.de/download/4912/rz_dt_magazin_ausgabe4_klein.pdf S.6 [Zugriff: 23.11.2014].

262 Vgl. http://www.deutschestheater.de/download/4912/rz_dt_magazin_ausgabe4_klein.pdf S.4, [Zugriff: 20.11.2014].

263 Vgl. http://www.deutschestheater.de/download/4912/rz_dt_magazin_ausgabe4_klein.pdf S.6, [Zugriff: 20.11.2014].

Repräsentation von Welt.²⁶⁴ Um sich dieser bestmöglich anzunähern nutzt sie die Technik der phänomenologischen Methode, welche im Theater für eine neue Ästhetik spricht und eine Dramaturgie erfordert, die sich gegen das klassische Handlungsmuster sperrt.

„Adam Geist ist sicher viel stärker als ihre anderen Stücke von der Autonomiebehauptung der Autorin geprägt. Auch von der Autonomieanmaßung der Autorin, die Ermöglichung des Stückes fast völlig dem Theater zu überlassen. Sie erzählt eine sehr kompakte, sehr geschlossene Geschichte, die letztendlich an den illusionistischen Mitteln und Erzählbegriffen des Theaters vorbeigeht, zurückgelehnt in dem Vertrauen, daß es dennoch ein aufführbares, mit Suggestivkraft ausgestattetes Stück ist. Aber sie benutzt eine ungeheuer behindernde Dramaturgie. Es ist nicht die Vielzahl der Spielorte oder wie Zeit oder Jahre vergehen, nur an eine Figur geknüpft, auch nicht so sehr die wechselnden Versuche, die Adam mit seinem Leben anstellt, die Amplitude seiner Begegnungen, daß er lauter extreme Situationen erlebt, ist weniger das Problem fürs Theater, sondern eher der Reiz. Der Reiz ist, daß sich diese Opulenz des Entwurfs, der Lebensgeschichte dann niederschlagen und realisieren kann in einer ungeheuren Kargheit der Szenen. Das heißt, die Behauptungskraft, die das Theater aufbringen muß, um die einzelnen Wechsel zu ermöglichen, muß eine sehr große sein, weil die Szenen in sich nicht durchgeführt werden und immer fordern, daß man das Davor ergänzt und auf das Danach schlußfolgert, obwohl das Danach auch nicht in direkter Verbindung zur nächsten Szene steht. Das Stück verhindert eine lineare Dramaturgie, indem es die Opulenz von der Erzählung von Adams Leben verbindet mit einem szenischen Minimalismus.“²⁶⁵

Wenngleich dies in *Adam Geist* zunächst nur im Ansatz zu erkennen ist, so zeigt sich in den Werken Lohers doch eine Hinwendung zum Realismus, was anhand der Auseinandersetzung mit dem Werk *Diebe* im Folgenden noch entscheidend veranschaulicht wird. Es ist ein Realismus, der sich dem Subjekt annimmt, es zerstückelt, aber nur um sein Handeln und sein Wesen im Kontext seiner Möglichkeiten zu verstehen, ein Realismus mit Untersuchungscharakter. Dieser neue Realismus zeichnet sich auch dadurch aus, dass er seine Herkunft nicht verleugnet. Die Verortung des neuen Realismus

264 Vgl. Loher, 1998a, S. 224.

265 Koepp, 1998, S. 169f.

verleugnet die zurückliegenden Theaterprozesse des postdramatischen und postmodernen Theaters nicht, sondern lässt seine Wurzeln erkennen.

„An ihren Stücken wird offenbar, dass die Gegenwartsdramatik zwar durch die Phase der postmodernen Dezentrierung hindurchgegangen ist, diese aber mittlerweile hinter sich gelassen hat. Zusammen mit dem Comeback des von Roland Barthes seinerzeit totgesagten Autors kehrt auch das textgebundene Theater zurück. Zugleich aber trägt das neue realistische Theater die ästhetische 'Tradition' der Dekonstruktion in sich. Dies zeigt sich etwa daran, dass der neue Realismus nicht einfach in eine bürgerliche Dramatik zurückfällt. Vielmehr bindet Lohers Dramenästhetik das postmoderne Erbe in ihre Stücke ein, ohne dabei die postmoderne Ästhetik zu wiederholen.“²⁶⁶

Der von Haas als vehement beschriebenen Überwindung der postdramatischen²⁶⁷ und postmodernen Tendenzen kann ich demnach nur bedingt zustimmen. In unterschiedlichen Teilbereichen, wie z.B. im Umgang mit dem Individuum oder auch der Verortung der Figur in Raum und Zeit finden sich immer wieder Anlehnungen an postdramatische oder postmoderne Formen. Wenn Haas also davon spricht, dass das postmoderne Erbe ein Teil ihrer Dramenästhetik ist, so findet sie hier eine sehr treffende Beschreibung. Denn von einer simplen Überwindung zu sprechen, würde bedeuten existierende Bezüge zum postdramatischen und postmodernen Theater zu ignorieren.

Auch das Comeback des totgesagten Autors scheint mehrere Spuren zu hinterlassen. So kann ebenso von einem Comeback des totgesagten Subjektes und einer Rückführung des Stücktextes mitsamt einer Belebung des Körpers gesprochen werden. Das Subjekt, welches im postdramatischen Theater nicht verschwunden, sondern nur anders dargestellt war bzw. ist²⁶⁸, hat seine Sprache wiedergefunden.

266 Haas, 2007a, S. 274.

267 Haas, 2007b, S. 284.

268 Lehmann, 2004, S. 31.

„Warum muss man immer weggehen. Und denken, dass es woanders besser ist, das Leben. Das versteh ich nicht. Hier gibt's doch auch Bäume. Und Wiesen. Und nen Himmel.- Ich bin nicht so. Ich will meine Kraft dazu verwenden , dass das gute Leben zu mir kommt, und nicht umgekehrt.- Das wäre doch der kürzere Weg, oder nich-.“²⁶⁹

6 *Diebe*

Wenn Loher mit *Adam Geist* begonnen hat, „sich auf dem Boden der Kultur schlechthin zu bewegen“²⁷⁰, so findet dies spätestens mit ihrem Werk *Diebe* eine Steigerung, die stilistische Mittel, welche bei *Adam Geist* bereits im Ansatz zu erkennen waren, noch ausgereifter zur Geltung bringt und einen noch feinfühligeren Umgang mit dem Text beweist.

6.1 Einführung – dramaturgische Analyse

Anders als in *Adam Geist* beschreibt der Theatertext *Diebe* nicht das Leben und die Probleme einer einzelnen Figur, sondern widmet sich einer Vielzahl individueller Personen sowie deren Zusammenspiel und Interaktionen miteinander. Es stellt Begegnungen und Beziehungen gegenüber und untersucht den Raum der vielfältigen Kontaktflächen. Dieses Verfahren ermöglicht es Loher einerseits unterschiedliche Verhaltensmuster und andererseits soziale Begegnungen und deren Dynamiken zu untersuchen. Dabei geht sie nicht auf eine spezielle Fragestellung ein, sondern behandelt mehrere Problemstellungen zugleich. Die Geschichten und Erlebnisse der Figuren werden fortlaufend jedoch durch Unterbrechungen erzählt. Dabei sind die Szenen episodisch angeordnet, sodass stets nur einzelne Ausschnitte wiedergegeben werden. Zwischen den Episoden einer Figur bzw. eines Figurenpaares werden Geschichten anderer Figuren eingebunden, die sich nach und nach mit den Geschichten anderer verweben und überkreuzen.

269 Loher, 2012, S. 98.

270 Beauflis, 2010, S. 2.

Das Stück umfasst 37 Szenen, die insgesamt 21 unterschiedliche Titel tragen. Das heißt sieben dieser Titel wiederholen sich und werden mit fortlaufender Zahl nummeriert.

Der Einstieg in das Werk beginnt, erinnernd an ein Prosawerk, nicht mit einem Dialog oder Monolog, sondern mit einer einleitenden Erzählung. Sie beschreibt das Kreisen der Gedanken der darin beschriebenen Figur und die Handlung, die in diesem Fall vielmehr eine Nichthandlung darstellt. Ein scheinbarer Nebentext eines Theatertextes stellt in dieser Szene den einzigen Haupttext dar.

Unter dem Titel *Wachen 1* wird in der aktuellen Episode die Figur Finn vorgestellt, der in seinem Bett liegt, sich überlegt nie wieder aufzustehen und bis auf das Ausschalten des Weckers nach wiederholtem Klingeln keine weiteren Regungen zeigt. Selbst dies stellt nur eine singuläre Bewegung dar.

Nach und nach werden in den darauf folgenden Episoden neue Personen vorgestellt, zwischen denen man lange Zeit keine Beziehung herstellen kann, da sie vorerst für sich in ihren abgeschlossenen Episoden agieren. Die einzelnen Episoden wirken daher zunächst undurchlässig.

Nachdem der Rezipient einen ersten Eindruck von Finn gewonnen hat gibt es einen Szenenwechsel und die nächste Figur, Linda, wird vorgestellt. Auch in dieser Szene wird die Figur dem Rezipienten durch eine epische Erzählweise nähergebracht. Ebenso wie in der ersten Szene zeichnet sie sich durch eine prosaische Verfasstheit aus, die durch eine vorgegebene rhythmische Textstruktur den Erzählfluss des Lesers bzw. des Sprechers beeinflusst.

„Linda hat einen Wolf gesehen.
Sie will es jemandem erzählen, als sie nach Hause kommt,
ist aber keiner da. Ein paar Nachbarn,
sie ruft ein paar Nachbarn an, keiner hebt ab.
Linda besteht darauf, sie hat einen Wolf gesehen.
3 Sitzkissen rückt sie zurecht, stellt 3 Tassen auf den Tisch
und 1 Aschenbecher, dass es aussieht wie für

eine Familie, die ihre sein könnte. [...]“²⁷¹

Linda, die in der Früh eine aufregende Beobachtung gemacht hat, möchte dieses Erlebnis sogleich mit jemandem teilen. Da ihr momentan aber kein Erzählpartner zur Verfügung steht, weder zu Hause noch in der Nachbarschaft, schafft sie sich einen entsprechenden familiären Rahmen mit einem fiktiven Mann und einem fiktiven Kind, denen Sie von Ihrer Begegnung mit einem Wolf erzählt. Dieses Gespräch findet als Zwiegespräch statt, welches jedoch in indirekt erzählender Form geschrieben ist. Der Mann und das Kind, die bislang nur als Mann und Kind beschrieben wurden, werden im Laufe der Erzählung beim Namen genannt. Der Mann heißt Rainer und das Kind, welches unbefangen reagiert, heißt Unbefangen. Das Kind wird demnach nicht nach einem geläufigen Namen benannt, sondern der Name entspricht einer Eigenschaft. Hier geht es weniger um das Kind an sich, sondern vielmehr um den Typus Kind, welcher in der Regel als unbefangen beschrieben werden kann. So kommen auch hier, wie bereits in Adam Geist, sprechende Namen zum Einsatz, im Verhältnis zu Adam Geist jedoch wesentlich reduzierter.

Anschließend werden im selben Rhythmus weitere Figuren vorgestellt. Nachdem der Blick sich ein weiteres Mal der Blick Finn gerichtet wird, wird der Rezipient nun Monika und Thomas begegnen. Im Unterschied zu den ersten drei Szenen ist diese dialogisch aufgebaut. Ebenfalls im Unterschied zu den ersten drei Szenen sind hier zwei Dialogpartner vorhanden, die sich gegenseitig etwas zu sagen haben. Ein gemeinsames Gespräch ist möglich. Die Gedankenwelt wird ausgeblendet. Hier geht es um das gesprochene Wort.

Monika und Thomas führen ein Gespräch indem es sich um den beruflichen Werdegang von Monika geht. Zukunft und Weiterentwicklung sind die großen Fragen, die im Raum stehen. Nach einem Gespräch mit ihrem Chef rechnet sich Monika Chancen auf eine Beförderung aus. Wann diese folgen soll ist jedoch nicht klar. Das Gespräch mit ihrem

271 Loher, Dea: Diebe, 2. Auflage, Frankfurt am Main, Verlag der Autoren, 2012, S. 10.

Chef war sehr schwammig und deutete ausschließlich an, dass Kompetenzen in weiteren Fremdsprachen sowie ein Umzug, voraussichtlich ins Ausland, von Vorteil wären. Thomas, der Partner von Monika, findet es sehr unwahrscheinlich, dass Monika befördert wird und zweifelt an ihren Aussagen, redet sich die Situation aber schön. „Das Gute ist, wenn er dich am Ende nicht ausgewählt haben wird, ist nicht viel verloren; ein bisschen von deiner Hoffnung. Mehr nicht.“²⁷² In dieser Aussage erkennt man den Grundton des Theatertextes *Diebe*. Hoffnungen und Sehnsüchte, Zweifel und Unbehagen stellen neben physischen metaphysische Problemfelder des menschlichen Seelenlebens dar, die Loher hierin in ihren unterschiedlichsten Facetten aufgreift.

Daraufhin folgt der Auftritt von Herrn und Frau Schmitt, die dem Aufbau des Theatertextes gleich in ihrem abgeschlossenen System funktionieren. Aufgrund nicht eindeutig zuordenbarer Zeichen und Spuren vermuten sie ein Tier in ihrem Garten. Begegnet sind sie ihm noch nicht, haben jedoch Spuren entdeckt, die auf Fremdaktivitäten hinweisen. Das Gespräch zwischen Herrn und Frau Schmitt kreist über der Anwesenheit des vermeintlichen, unbekannten Tieres. Anfangs ist es mehr eine Aufzählung, insbesondere von Auffälligkeiten, die Herr Schmitt bemerkt hat. Frau Schmitt hinterfragt die Aussagen von Herrn Schmitt. Beide analysieren sie die Situation ganz genau und steigern sich in die Vorstellung des anwesenden, aber nicht sichtbaren Tieres hinein, stellen Mutmaßungen an, was das Tier im Speziellen zu ihnen gebracht hat und was es bezweckt. Zunächst fühlen sie sich beobachtet von einem noch nicht gesichteten, vermeintlichen Tier und schließlich ergriffen, von dem Tier in Besitz genommen.

„FRAU SCHMITT Es beobachtet uns. Es ist da, dann ist es nicht
da, und dann kommt es wieder. Es beobachtet
uns wann es ihm passt.

HERR SCHMITT Als ob das sein Zaun, sein Loch im Zaun, sein
Haus, sein Garten, sein Gras und sein
Holunderbusch wäre.

272 Loher, 2012, S. 17.

FRAU SCHMITT	Als ob die Augen, die es auf uns richtet, uns in Besitz nehmen wollten.
HERR SCHMITT	Als ob es uns etwas sagen wollte.
FRAU SCHMITT	Als ob es uns etwas stehlen wollte.“ ²⁷³

Da sie ausschließlich mit Spuren konfrontiert sind und ihre Vermutungen nur darauf aufbauen können, beschleicht sie ein unheimliches Gefühl. Sie sind die Unwissenden und fragen sich, was sie noch erwarten wird, bzw. in welche Richtung sich die Angelegenheit mit den Spuren entwickelt. Es entsteht eine Angst aufgrund von Anzeichen, die jedoch nicht eindeutig zugeordnet und gedeutet werden können, sondern ausschließlich vermuten und mutmaßen lassen. Diese sorgen für ein um sich greifendes Unbehagen.

In der sechsten Szene „Traum 1“²⁷⁴ kommen erstmals zwei Figuren zusammen, die bisher unabhängig voneinander vorgestellt wurden.

Linda, die in der zweiten Szene *Wolf* ein fiktives Familiengespräch geführt hat, und Monika, die Supermarktverkäuferin, treffen aufeinander. Der Text ist episch verfasst. Einerseits gibt es auch hier wieder Hinweise darauf, dass es sich um ein fiktives Gespräch in Lindas Phantasie handeln kann, andererseits werden die Ebenen vermischt, sodass es nicht eindeutig ist, ob dieses Gespräch zwischen Linda und Monika wirklich stattfindet. Auch der Szenentitel *Traum* sowie die Beschreibung im Text „Linda träumt“²⁷⁵ weisen auf einen surrealen Inhalt hin. Ob die Personen in diesem Moment tatsächlich real anwesend sind bleibt unklar für den Rezipienten.

Monika erzählt von ihren Überlegungen ins Ausland zu gehen. Als fiktives Gespräch ist dieses dramaturgisch aus Lindas Sicht nicht denkbar, da es zuvor keine Szene gab, in der Monika Linda von diesen Überlegungen erzählt hat. Das Wissen über Monikas Überlegungen wurde ausschließlich dem Rezipienten vermittelt. Dieser Aspekt weist wiederum auf ein reales anstelle eines surrealen Gesprächs hin. Der epische Schreibstil,

273 Loher, 2012, S. 20.

274 Ebd., S. 21f.

275 Ebd. S. 21.

der von Loher bisher nur für Gedankenspiele verwendet wurde, verweist auf ein fiktives Gespräch.

„[...] Die Supermarktleiterin ist interessiert oder sie tut nur so, während sie Salami abwiegt, ausnahmsweise persönlich, weil Sie es sind. Wenn das so ist, wer weiß, womöglich können Sie sich beruflich erweitern, und übernehmen die Verwaltung der Wölfe; auch ich bleibe nicht ewig dieselbe, mich zieht es ins Ausland, Holland, um genau zu sein.
[...] schöne Aussichten für Sie.
Und Linda: Bin schon weg, viel Glück auch und Mahlzeit.
Und Linda: Ein Wolf, stellen Sie sich vor,
das ist schon was. Oder.
Und Linda: Jaa, Wölfe leben im Rudel [...]“²⁷⁶

Hier findet eindeutig eine Vermischung und ein Spiel mit Realitäten statt. Die Ebenen verschieben sich und können nicht mehr eindeutig zugeordnet werden. Hier wird ein Changieren zwischen den Ebenen von Fiktion und Realität ausgeübt, sodass die Unterscheidung nicht immer ganz eindeutig möglich ist. Trotz der klaren Distanzierung Lohers vom „postmodernen Orientierungslosigkeitsgefasel“²⁷⁷ lässt dies postmoderne Züge erahnen, die auf die durch Irrlitz beschriebenen Leitmotive wie dem „Verlust der Tiefensicht“²⁷⁸ und der „Pluralisierung des Wahrnehmens und Erkennens“²⁷⁹ hinweisen. Die Verwischung spielt sich dabei jedoch nicht auf inhaltlicher, sondern auf formaler Ebene ab, sodass diese eine bewusst auf den Rezipienten ausgerichtete Dramaturgie darstellt.

Durch die Herstellung der Verbindung zwischen Linda und Monika öffnen sich die bis dahin scheinbar hermetisch abgeriegelten Szenen und stellen Übergänge her. Sie offenbaren, dass sie nicht ausschließlich für sich im Raum stehen, sondern Beziehungen und Verbindungen nach außen herstellen. Unterschiedliche Leben vermischen sich. Daher wird ebenso eine Darstellung des öffentlichen und privaten Raumes möglich gemacht.

276 Loher, 2012, S. 22.

277 Kuhn, 1998, S. 22.

278 Vgl. Irrlitz, 1991, S.135.

279 Vgl. ebd.

Jede Szene bringt neue Sichtweisen, einen neuen Aufbau und eine neue Art der Personenzeichnung mit sich. In der siebten Szene „Wachen 3“²⁸⁰ begegnet man Finn erneut.

Wieder sind nur die Gedanken von Finn wahrzunehmen. Der episch-narrative Text stellt eine eigene kleine Kurzgeschichte dar. Der Raum hat sich aufgelöst. Es geht nur um seine Gedanken. An der Tür hat es geklingelt und Finns Gedanken kreisen um die Personen hinter der Tür. Wird er bereits vermisst? Gibt es jemanden, der ihn suchen würde? Ist es eine ihm vertraute Person, die an der Tür geklingelt hat?

„Sie klingelten an der Tür.
Er wusste nicht und wollte nicht wissen, wer.
Jemand, der nicht allein gekommen war; er hörte Stimmen,
Bruchstücke eines Gesprächs; Schritte, die sich auf dem Absatz hin und
wandten.
Sie klingelten auch an der Nachbarstür.
Aber wer. Wer könnte es sein. Wer würde ihn vermitssen.
Er überlegte lange.
[...]“²⁸¹

In dieser Szene gibt es wiederholt keinen gesprochenen Text. Anstatt auf einen Monolog auszuweichen, der die Gedanken von Finn in sprechender Weise wiedergeben würde, entscheidet sich Loher für den episch-narrativen, gar prosaischen, Ausdruck, in denen die Gedanken Finns immer wieder durch beschreibende, handlungsanweisende Einschübe unterbrochen werden. In dieser Hinsicht ist dieser Text vielmehr auf eine lesende als auf eine rezipierende Person ausgerichtet. Durch die Flucht weg vom monologen Schreibmuster, werden dem Regisseur für die dramatische Umsetzung mehr Freiheiten gegeben. Der Monolog wird durch epische Szenen eingetauscht, dadurch ergibt sich ein Wechselspiel zwischen Dialog und Epik. Dies verleiht dem Stück einen verstärkt realistischen Charakter, der sich an den unterschiedlichen Sprachmustern und Wahrnehmungsweisen der menschlichen Umwelt orientiert.

280 Loher, 2012, S. 23.

281 Ebd.

Die Personen und Figuren, die Loher beschreibt, befinden sich stets in anderen Situationen und tragen unterschiedliche Konflikte aus, die sie bewältigen müssen. Dabei stellt sich stets die Frage nach der Lösungsfindung bzw. nach der Auflösung des Problems.

Zwei weitere Charaktere in dieser Sozialstudie stellen dabei Mira und Gabi dar. Mira ist schwanger und hat über eine Abtreibung nachgedacht. Ihren Entschluss teilt sie Gabi nun mit. Gabi kann die Entscheidung von Mira nicht nachvollziehen und versucht sie umzustimmen. Während der Unterhaltung kommen Sie auf Miras Freund zu sprechen. Dieser heißt Josef Erbarmen und ist Bestatter. Durch die Schwangerschaft sind die beiden in eine Auseinandersetzung geraten. Mira liebt Josef, möchte das Kind aber abtreiben. Josef liebt Mira, er wird sie aber verlassen, wenn sie das Kind abtreiben lässt. Eine verzwickte Situation, für die Mira eine Lösung finden muss.²⁸²

Nachdem einzelne Figuren bereits genauer vorgestellt wurden, sodass man sich ein Bild von ihnen, ihrer Art und ihrer Lebensweise bzw. ihren aktuellen Sorgen und Ängsten machen konnte, geht Loher tiefer in die Materie. Beinahe alle Personen wurden bis zur achten Szene vorgestellt. Auf die Weiterentwicklung derer privater Geschichten geht Loher nun abwechselnd episodisch ein. Dadurch wird ein umfangreiches, persönliches Bild vieler einzelner Individuen in ihrem privaten und teils öffentlichen Leben und Handeln mit ihren Sorgen, Ängsten und Träumen erstellt.

So dringt man bei manchen Figuren stärker und bei anderen Figuren wiederum nur oberflächlich in ihr Leben ein. Beispielsweise erhält man über Finn selbst keine direkten Informationen. All sein Tun und Handeln, was er denkt, was er fühlt, was er vollzieht, werden durch einen dritten Erzähler vermittelt. Weitere Informationen über ihn werden geringfügig durch seine Schwester Linda und seinen Vater Erwin bekanntgegeben.

282 Vgl. Loher, 2012. S. 24ff.

6.1.1 Finn – der Isolierte - Epik

Finn ist depressiv und hat sich vom Leben und all seinen Kontakten zurückgezogen. Im Stück werden in einzelnen Episoden seine letzten Momente und Aktivitäten bis hin zum Selbstmord wiedergegeben. Dabei bleibt Finn die einzige Person in Lohers Werk, die keinen Kontakt zu einer anderen Person herstellt. Beziehungen zu anderen Figuren, wie seinem Vater Erwin, seiner Schwester Linda und vielleicht auch seinem besten Freund Rainer²⁸³ existieren, im Stück findet aber kein Zusammentreffen zwischen diesen statt.

6.1.2 Linda – Traumwelten – dialogische und epische Vermischungen

Finns Schwester ist die verträumte Linda, die sich gerne Tagträumen hingibt und hier im Speziellen von einem Biosphärenreservat träumt. Die Begegnung mit einem Wolf und die marode Situation in der Therme in der sie arbeitet, haben sie den Schluss ziehen lassen, dass die Schließung der Therme und die Einrichtung eines Biosphärenreservates wohl der nächste und nächstliegende Schritt der Gemeinde sein wird. In allen weiteren Episoden in denen Linda auftritt, erwähnt sie diese Begegnung mit dem Wolf und ihre Erwartung des Reservates. Dabei trifft sie nicht immer auf offene Ohren. Für ihren Vater Erwin, der sich nach seinem Sohn sehnt und über seine Abwesenheit wundert, ist sie die falsche, aber doch die einzige Person, die ihn regelmäßig besucht. Durch den Tod Finns werden weitere Begegnungen ausgelöst. So kommt sie mit dem Bestatter Josef Erbarmen in Kontakt, der auch der Freund Miras ist, und mit Rainer, Finns besten Freund. In Finns Wohnung kann Linda keine Hinweise zu Rainer finden, weshalb sie ihm irritiert unterstellt, dass er lüge.²⁸⁴

Der Text der Episode *Morgen*, in der Linda auf den Bestatter Josef trifft, changiert zwischen episch und dialogisch. Der Nebentext ist direkt in den Rollentext eingebunden. Anschließend beginnt das Gespräch zwischen Josef und Linda, jedoch ohne eindeutige Kennzeichnung durch Namen.

283 Da es keine Hinweise auf einen direkten Kontakt zwischen Rainer und Finn gibt, lässt es sich nur vermuten, dass die beiden miteinander befreundet waren. (Vgl. Loher, 2012, S. 88ff.)

284 Vgl. Loher, 2012, S. 107f.

„Linda wird benachrichtigt und fährt in die Stadt,
um die Dinge zu regeln.
Der Bestatter, ein Herr Erbarmen, ist ein älterer Mann,
[...] Linda nimmt einen Karton entgegen.
Sonst nichts, sonst hat er nichts da gelassen.
[...] Kein Blatt Papier mit einer Nachricht.
Kopfschütteln
Kein Zettel mit einer Notiz.
Schweigen.
Kein Umschlag mit einem Schlüssel.
Ah doch, Moment, entschuldigen Sie,
selbstverständlich, hier, der Wohnungsschlüssel.
Beinahe hätte ich es, wenn Sie mich nicht-bitte tausendmal-
Der Bestatter verschluckt sich, hält eine Faust vor den Mund,
nichts für ungut.
Linda legt den Schlüssel zu den Sachen im Karton,
ein paar Schuhe sind darin,
und ein schmutziges, zusammengerolltes Halstuch,
dreckig wie für einen Hundehals.“²⁸⁵

Die Rollenverteilung erklärt sich durch den Kontext wie auch durch die Einleitung, durch den Nebentext. Der Nebentext wird immer wieder mit erklärender Funktion im Text verwoben.

Der Charakter Linda changiert stets zwischen Realität und Traum, zwischen Hoffnungen und Sehnsüchten. Sie hat keine großen Sorgen, die sie belasten und auch der Tod ihres Bruders trifft sie nicht sonderlich. Er beschäftigt sie, aber die Tatsache, dass sich Finn bereits seit einiger Zeit von seinem Umfeld gelöst hatte, scheint das Gefühl des Verlustes zu reduzieren.

Sein Tod hinterlässt beinahe keine Spuren. Bis auf die wenigen Artikel in dem Karton und sein Wohnungsschlüssel gibt es beinahe keine Hinweise auf seine Existenz. Bereits zu seiner Lebzeit lebte er stark zurückgezogen und war schon längst kein Teil der Gesellschaft mehr. Mit seinem Tod scheint er sich völlig aufzulösen.

285 Loher, 2012, S. 77.

6.1.3 Monika & Thomas - die Entfremdung – vom Dialog zur Epik

Monika und Thomas werden gemeinsam als Ehepaar vorgestellt. Insbesondere Monika ist von Existenzängsten geplagt, da in ihrem Supermarkt eine Entlassungswelle anzustehen scheint. Nach einem Gespräch mit ihrem Chef jedoch wähgt sie sich in Sicherheit, in der Hoffnung in absehbarer Zeit nach Holland in eine neue Filiale als Leiterin versetzt zu werden. Diese Hoffnung und Vermutung beruht jedoch ausschließlich auf einer vagen Aussage ihres Chefs, in die Monika all ihr Vertrauen setzt.²⁸⁶ In den weiteren Episoden wird stärker auf die Beziehung zwischen Monika und Thomas eingegangen. Die Änderungen in Monikas Arbeitsleben, wie etwa Zeitmangel durch Weiterbildungen, wirken sich negativ auf die Ehe der beiden aus. Sie entwickeln sich auseinander, bis ihre Beziehung schließlich daran zerbricht. Die schrittweise Entfremdung dieser zwei Personen wird unter anderem auch durch den Wechsel des Schreibstils unterstützend wiedergegeben. Gespräche, die anfangs noch im Dialog stattgefunden haben, verstummen mit der Zeit, werden zu epischen Ich-Erzählungen und letzten Endes durch einen dritten Erzähler berichtet. Dies zeigt sich bspw. in der Szene, in der Thomas seinen Urlaub gemeinsam mit Monika und dem Kind in Holland verbringt. Das Paar hat sich bereits voneinander distanziert, in diesem Fall auch räumlich, es findet kein Dialog mehr statt. Alle Impressionen und Wahrnehmungen werden von einem Erzähler wiedergegeben, der die Situation als Dritter von außen schildert:

„Thomas verfolgt, wie das Kind und später die Frau auf der Kuppe des Deichs ankommen, sich beide nach ihm umdrehen, in seine Richtung sehen ohne zu winken und dann hinter dem Deich verschwinden. Er ist allein. [...]

Er klettert hinauf, ohne die Hände aus den Taschen zu nehmen, bläst die Backen auf vor Anstrengung, im Gleichgewicht zu bleiben, hält auf halbem Weg inne und sieht atemholend vor sich hin, dann zurück, plötzlich vergnügt, reißt sich die Mütze vom Kopf, hält die Haare in den Wind, [...] - er jagt mit langen Sätzen, stolpernd und rutschend, aber hellauf lachend, hinauf auf den Scheitel des Deiches und sieht zu seinem erschrecken, wie Frau und Kind weit draußen, sich

286 Vgl. Loher, 2012, S. 14ff.

an den Händen haltend, umspült von der hereindrückenden Flut, darum kämpfen dem Sog des Wassers zu entkommen, [...]“²⁸⁷

Ein sehr wechselhafter Eindruck entsteht, indem einerseits sehr fröhliche Momente beschrieben werden, andererseits Situationen von Isolation entstehen, sich wieder Freude dazwischen mischt und letztendlich die Szene in einer Katastrophe zu enden scheint.

Die Formulierung scheint ist in diesem Fall sehr wichtig, da die Szene ein offenes Ende bereithält. Typisch für Lohers Werk ist das abrupte Umschlagen einer vorab stringenten Handlung, die schließlich eine unerwartete Wendung nimmt und dadurch eine Irritation beim Rezipienten hervorruft.

Zwei entscheidende Punkte lassen sich hier vermerken. Loher spielt stets mit der Sprache. Sie trifft ihre Formulierungen auf eine Weise, die für den Rezipienten einen offenen Interpretationsraum lassen. Die Formulierung *Er [Thomas] ist allein*, bspw. kann nur sehr vage beurteilt werden, da einerseits die Person im Raum und andererseits die Person in ihrer Gefühlswelt gemeint sein kann. Eine Möglichkeit der Interpretation wäre jedoch auch, dass beide Deutungen gleichzeitig zutreffen. Dem Rezipienten eröffnen sich dadurch Interpretationsfreiräume und Leerstellen, die es ihm überlassen, diese nach seinen individuellen Vorstellungen zu vervollständigen.

Thomas begegnet man daneben als öffentliche Person in seiner Funktion als Polizist, in welcher er mit anderen Figuren des Stücks auftritt. Dadurch werden zwei verschiedene Seiten von ihm sichtbar. Im privaten Umfeld nimmt er eine eher angepasste, passive, in seinem Arbeitsleben hingegen eine aktive Position ein.

6.1.4 Josef und Mira – Leerstellen und Lücken

Familie Schmitt, ein weiteres Ehepaar, beschäftigen ganz andere Probleme. Sie haben Spuren in ihrem Garten gefunden, schließen auf ein unbekanntes Tier und fühlen sich in Folge bedroht und beobachtet. Nach einigen weiteren Episoden treffen sie auf Josef. Es

²⁸⁷ Loher, 2012, S. 66f.

stellt sich heraus, dass dieser der unwillkommene Gast in ihrem Garten war, der sie über einen längeren Zeitraum beobachtet hatte.

Josef ist der Partner Miras, die zunächst in einer Szene mit ihrer Freundin Gabi und erst später mit ihrem Freund Josef vorgestellt wird. Mira, die noch Schülerin ist, wurde von Josef, ihrem um einige Jahre älteren Freund, geschwängert. Nun befindet sie sich in dem Konflikt, ob sie das Kind behalten oder abtreiben sollte. Grund dafür ist jedoch nicht, wie man vermuten könnte, ihre Minderjährigkeit, sondern vielmehr ihr biografischer Hintergrund. Da sie das Produkt einer Samenspende ist, kennt sie selbst nur ihre genetische Mutter, aber nicht ihren genetischen Vater. Durch diese Art der Zeugung und dem damit verbundenen Verlust des genetischen Vaters fehlt ihr ein Teil ihrer eigenen persönlichen Geschichte. Sie ist der Meinung, dass ihr aufgrund dieser Umstände die Möglichkeit fehlte, sich selbst richtig kennenzulernen. Folglich kommt sie zu dem Entschluss, dass sie, solange sie sich in diesem Halbzustand befindet, kein Leben in die Welt setzen möchte.

„MIRA Ich habs dir doch schon gesagt. Mehr Gründe gibt's nich. Kannst noch lange rumwühlen in mir drinne, mehr Grund kriegste nicht. Ich weiß nich, wer mein Vater is. Wie kann ichn Kind haben, wenn ich selber nich weiß, wo ich herkomme.

JOSEF Du kannst doch unser Kind nicht nicht behalten wollen, nur weil es seinen Großvater nicht kennen wird-

MIRA Ich kenn mich selber nich, das is das Problem. Der Pa, den ich zuhause hab, is nich der echte, und wer der echte is, wissen wir nich. Komm ich nich drüber weg. *Pause*. Nich dass meine Ma sichs einfach gemacht hätte; sie hat lange rumprobiert mit dem Pa, der nich der richtige Pa is, und dann musste sie mit dem Spenderpa auch noch ewig rumprobieren, also mit seinen gespendeten Ergüssen, so hat sies genannt; wenn die Rede drauf kommt und sie kann nich anders, sie muss es aussprechen, dann, voll geschraubt, gespendete Ergüsse, sagt sie, gespendete Ergüsse. Ich bin also die Frucht eines gespendeten Ergusses, und selbst da hat sie noch 10 Operationen oder so gebraucht, bei der klappt wirklich nichts auf Anhieb.“²⁸⁸

288 Loher, 2012, S. 45.

Wie bereits in dem Werk *Adam Geist* gibt auch hier der Dialog bezüglich der Interpunktions keine konkrete Richtung vor. Loher arbeitet ausschließlich mit Punkten als Satzzeichen, die am Ende eines Satzes vorkommen. Ausrufe- und Fragezeichen finden keine Berücksichtigung, obwohl sie in einzelnen Sätzen inhaltlich angemessen wären. Auffallend ist ebenso, dass Loher von ihrem bisherigen rhythmischen, technischen, gar künstlichen Sprachmuster abrückt und auch eine psychologisierende, dem Milieu angepasste Sprache verwendet. Hier scheint Loher selber einen Schritt weitergegangen zu sein, denn wenn sie dem bei ihren ersten Werken noch sehr abgeneigt gegenüberstand²⁸⁹, so kommt die Milieusprache hier punktuell zum Einsatz und stellt somit Bezüge zum Realismus her.

Erneut zeigt sich ein Spiel mit den Leerstellen, wie bereits u.a. in den Szenen „Spuren“²⁹⁰, in denen Herr und Frau Schmitt anhand von Spuren in ihrem Garten nervös einem großen Rätsel und dem somit dem Unbekannten gegenüberstehen.

Die Leerstelle zeigt sich auch in der Frage nach Miras Herkunft, die durch die künstliche Befruchtung von der Seite des Vaters eine unbekannte Variable aufweist. Es existieren Verweise und angedeutete Spuren, die Weiteres erahnen lassen, auf ein Nächstes hinweisen, aber außer Fragezeichen keine eindeutigen Indizien und Fakten offenlegen (wie beispielsweise nach der Figur von Miras Vaters). Ihr Leben beweist seine Existenz, zumindest, dass es ihn einmal gegeben haben muss. Bis auf die Aussage von Josef, der meint, er hätte eine Spur, gibt es keine weiteren Hinweise hinsichtlich der Person des Vaters. Niemand möchte sich dazu äußern. Damit bleibt alles vage und kann zumindest noch nicht konkretisiert werden. Es werden Verweise auf Vermeintliches hergestellt. Dadurch entsteht ein schwebender Zustand im Dazwischen, auch für den Rezipienten bzw. den Leser. Er hat den gleichen Wissensstand wie Mira und ist mit seinem Wissen

289 „Die beste Alltagssprache bietet die Lindenstraße und Psychologisierung findet in jedem besseren Tatort statt. Auf eine schon beinahe groteske Weise: überpsychologisierte Figuren erbrechen ihre Psychostruktur doch mit jedem Satz ins Wohnzimmer[...]“ (Loher, 1998a, S. 227.)

290 Loher, 2012, S. 62 ff.

nicht voraus, sondern bewegt sich bis zu einem gewissen Grad mit den Figuren mit. Es besteht eine kongruente Informiertheit.²⁹¹

Im Wesentlichen ist diese Szene bis auf einzelne Textstellen, in denen Mira aus der Rolle herausfällt und die Situation reflektiert wiedergibt indem sie bspw. über Josef in der dritten Person spricht, obwohl sie sich mit ihm unterhält.

,,Mira Und er sagt, mein Josef Erbarmen sagt, wieder mal, ich kümmere mich drum. Is er von der Mafia oder was. Er kümmert sich. Aber ich hör gar nicht richtig hin. Gib mir noch ein bisschen Zeit, sagt er, Josef der Geduldige, aber ich hab keine Zeit. Gar keine. Ich geh hin und lass mirn Termin geben.

Pause

Ich wollts wegmachen lassen. Kommt der Tag, 9.45, steh früh auf, dusch mich, zieh mich an, nehm meine Tasche, geh zur Tür-

Pause

- und dann bin ich doch zuhause geblieben.- Hab mich aufs Sofa gesetzt und bin den ganzen Vormittag da sitzen geblieben. Weiß nich, was ich gedacht hab.“²⁹²

dialogisch im Zwiegespräch gehalten. Durch den individuellen Schreibstil ist die Sprache stets an die Situation angepasst. Dies spricht für eine flexible und dynamische Sprachgestaltung, die auch in der Szene „Zu zweit“²⁹³ zwischen Gabi und Tscheki zum Einsatz kommt.

6.1.5 Herr und Frau Schmitt – Handeln aus Angst und Ungewissheit

Um die Herkunft von Miras Vater zu klären, hat sich Josef auf die Suche begeben und ist dabei auf Herrn Schmitt gestoßen, den er nun seit geraumer Zeit heimlich beobachtet. Nachdem er jedoch in seinem Versteck erwischt wurde, bittet er das Ehepaar Schmitt darum sie weiterhin beobachten zu dürfen. Den Grund seiner Beschattung verschweigt Josef zunächst. Noch von der Aufdeckung des Rätsels durch die Entdeckung Josefs in

291 Pfister, 2001, S. 86.

292 Loher, 2012, S. 47f.

293 Ebd., S. 49.

ihrem Garten überrascht, denken Schmitts darüber nach, was sie noch alles in ihrem Garten hätten vorfinden können:

,,HERR SCHMITT [...] Sie hätten auch ein Satellit im Weltall sein können.- Erinnerst du dich, Ida, worüber wir neulich gesprochen haben. [...].

FRAU SCHMITT Niemand wird mehr einen Personalausweis besitzen; wir tragen unseren genetischen Code auf einem kleinen Chip mit uns, eingepflanzt in die Netzhaut des linken Auges.

HERR SCHMITT Aus dem Weltall wird man jeden Menschen jederzeit überall ausfindig machen können. Ob bei Nebel, Nacht, Wolken oder Sturm, man ortet ihn mithilfe des persönlichen Senders. Der ist in dem Chip enthalten, in dem Chip mit dem Gencode, der im Auge sitzt.“²⁹⁴

Durch die Beobachtung von Josef kommen sie auf einen Satellitensender zu sprechen, der durch einen im Menschen eingepflanzten Chip mit diesem eine Verbindung herstellen kann. Durch diesen könnte die Menschheit in jeder erdenklichen Art und Weise beobachtet und kontrolliert werden. Dadurch entsteht ebenso ein Bogen zu Finn, genauso wie zu Iras Ehemann, der bereits seit 43 Jahren verschollen ist.²⁹⁵ Sie stellen Leerstellen her, die solch ein Satellitensender problemlos füllen könnte. Mensch und Maschine im Zusammenspiel. Genauso wie Herr Schmitt eine Leerstelle für Mira darstellt, der für sie ein Unbekannter ist. In diesem Fall spielt Josef den Satelliten und versucht alle Informationen zu erhalten.

Herr und Frau Schmitt sind stets sehr unsicher und ängstlich in ihrem Handeln und in ihren Aktivitäten. Die Überlegungen, ob sie Josef bei sich wohnen lassen sind sehr reflektiert und analytisch. Schließlich gestatten sie es Josef sie weiterhin zu beobachten, lassen ihn in ihr Haus, schenken ihm aber keine Beachtung. Sie leben als wäre er nicht da, nicht nur mit dem Wissen seiner Anwesenheit, sondern auch mit der täglichen Konfrontation mit ihm, da er stets neben ihnen weilt. Seine Anwesenheit verängstigt und verunsichert insbesondere Frau Schmitt immer mehr.

294 Loher, 2012, S. 63f.

295 Vgl. ebd., S. 59.

Als Herr Schmitt ihn nun anspricht und fragt, wann er sie wieder verlassen möchte, reagiert Josef ungehalten. Josef stört sich daran, dass er wie Luft behandelt wurde und man kein gegenseitiges Interesse zeigt. Schmitts wollen ausschließlich in ihrer Welt bleiben und sich nicht mit den Problemen Anderer auseinandersetzen, noch anderes, von außen Unbekanntes, an sich heranlassen. Josef stellt einen großen Eindringling in ihre Privatsphäre dar, die er ins Ungleichgewicht bringt. Er erzählt davon, dass Herr Schmitt Großvater wird, doch davon möchte sich dieser distanzieren. Herr Schmitt will darüber nichts erfahren und wehrt weitere Informationen ab.

Herr und Frau Schmitt sprechen jeweils für beide, das heißt der jeweils andere Partner wird in der eigenen Kommunikation stets mit berücksichtigt. „Ich glaube nicht, dass wir etwas mit Ihnen teilen möchten“²⁹⁶ sagt Herr Schmitt, als Josef anmerkt, dass sie ihm keine Fragen gestellt hätten. In der Fortsetzung des Gespräches fordert Josef, dass Frau Schmitt ihn anschauen solle, wenn sie sich miteinander unterhalten.²⁹⁷ Auch hier wird ein Hinweis, der auch im Nebentext verankert sein könnte und schon viel früher hätte erwähnt werden sollen, da es bereits mehrere Szenen mit Herrn und Frau Schmitt und Josef gegeben hat, in den Dialog eingebaut. Dies jedoch stellt auch einen Hinweis für Frau Schmitts Verhalten und somit einen Hinweis für ihre Spielweise in früheren Szenen dar.

Die direkte Art Josefs überrumpelt das Ehepaar und führt schließlich zu einer unerwarteten Reaktion. Frau Schmitt, ohnehin bereits von der ganzen Situation verängstigt und hilflos, bittet wiederholt ihren Mann in dieser Situation eine Entscheidung zu treffen. Doch auch Herr Schmitt ist ratlos. Sie hinterfragen einzelne Punkte wie „Was sollen wir tun. Können wir irgendetwas gewinnen, dabei.“²⁹⁸, wägen ab, mehr jedoch nach rationalen als nach emotionalen oder sozialen Gesichtspunkten.

Die Verzweiflung nimmt schließlich überhand aus der sich Frau Schmitt ausschließlich durch das Erschlagen von Josef herauszuhelfen und zu retten weiß. Auch Herr Schmitt

296 Loher, 2012, S. 93.

297 Ebd., S. 94.

298 Loher, 2012, S. 95.

bleibt nicht unbeteiligt in diesem Moment und greift zur Pfanne, mit der er ebenfalls zuschlägt.

Herr und Frau Schmitt agieren stets als Duo. Eine Entscheidung wird nicht alleine getroffen, sprachlich funktionieren sie als eine Person. Sie sprechen stets für den anderen mit und im Akt der Erlösung und Befreiung sind beide am Mord von Josef beteiligt.

Mira hat vom Tod Josefs erfahren und ist völlig verzweifelt. Sie hat sich für das Kind entschieden und nun ist Josef tot. Genauso wie sie selbst wird auch ihr Kind seinen richtigen Vater nie kennenlernen. Es stellt sich ein Kreislauf ein und zeigt ein Bild, welches auch in anderen Werken Lohers wiederkehrt: Das Schicksal der individuellen persönlichen Lebensgeschichte und die damit verbundenen Wiederholungen von Ereignissen, die man als Kind erlebt und als Erwachsener wiederholt erlebt, in Form eines sich repetierenden Kreislaufs.

Weitere Figuren, die in dem Theatertext in einzelnen Episoden vorkommen sind Gabi, die Freundin von Mira, Rainer, der Freund von Gabi, Erwin der sich einsam fühlende Vater von Linda und Ira, die bei der Polizei eine Vermisstenanzeige von ihrem Mann aufgegeben hat, der bereits vor 43 Jahren verschwunden ist.

6.1.6 Rainer & Gabi, Linda – unerwartete Wendungen

Der Figur Rainer begegnet der Rezipient in sehr unterschiedlichen Situationen. Gemeinsam mit seiner Partnerin Gabi befindet er sich bei einer Wohnungsbesichtigung, wo er seinen Lebensunmut äußert. Gabi berichtet in der Ich-Form von der Wohnungsbesichtigung, bei der Rainer depressive Züge zeigt, indem er davon spricht, dass ihn der Lebenswillen verlassen hat. Rainer kann nichts Schönes mehr am Leben finden, er ist nur noch müde. Gabi ist schockiert und versucht ihm die Leichtigkeit und das Schöne des Lebens näherzubringen. Dies jedoch prallt nur ab und kommt bei Rainer nicht an.

Wiederholt thematisiert Loher in *Diebe* den Unwillen zu leben, wie bspw. durch die Figur des Finn, der nicht aus seinem Bett steigen möchte und sich fragt, welche Personen ihm noch nahestehen. Auch in Abschnitten über Rainer wechseln die Gedanken zwischen dem Diesseits und dem Jenseits und hinterfragen stets den Moment, die augenblickliche Situation. Unter anderem wird dabei die Frage nach dem Verständnis vom Leben aufgeworfen. Kann man das Leben leben lernen?

„- Das Leben könnte so schön sein. [...]
- Tscheki, dann musst du dir eben ein bisschen Mühe geben, um es schön zu finden. [...]
- Es reicht nicht. Meine Mühe reicht nicht. Is einfach nicht genug.[...]
- Das Leben, das is wie Sprechen lernen. Oder Lesen. Oder Schwimmen. [...]“²⁹⁹

In einer weiteren Episode, „23. Überraschung“³⁰⁰, in welcher der Rezipient mit der Figur des Rainers konfrontiert wird, taucht er jedoch ausschließlich in Gesprächen anderer Figuren in dritter Person auf. Hier findet eine beinahe Umkehrung der Verhältnisse statt. Von Rainers Lebensunmut ist nichts mehr zu spüren, stattdessen scheinen sich die Selbstmordgedanken in Mordgelüste transformiert zu haben. Diesmal ist nicht Rainer der Selbstmordgefährdete, sondern vielmehr derjenige, der einen Mordversuch ausübt.

Gabi berichtet in der Polizeiwache dem Polizisten Thomas von einem Mordversuch der an ihr durch ihren Partner Rainer ausgeübt wurde. Durch eine scheinbar fingierte Einladung eines stellvertretenden Ministerpräsidenten hat dieser sie in eine Falle gelockt, um sie anschließend im Wald zu erdrosseln. Durch ihre Gegenwehr konnte sie sich aus der Atemnot und der Schlinge, die ihren Hals umfasste, befreien. Die Situation löste sich in Wohlgefallen auf.

„GABI	Ich hätte misstrauisch sein sollen. Aber ich war müde. Ich wollte es hinter mich bringen. Also, ich steig aus, mach die Autotür zu, steh n bisschen rum, hör ihn den KR auf und zu machen, und fühl was Kühles um meinen Hals. Ich fühl, ich fühl mit einer Hand, nach
-------	--

299 Loher, 2012, S. 49f.

300 Ebd., S. 68ff.

dem Kühlen, wie man so fühlt – und plötzlich zieht der zu, der zieht zu und ich merk, das ist eine Kette, ja, das is eine Kette, eine richtige, eine Gliederkette und er zieht, er zieht und schnürt mir den Hals zu, schnürt mir die Luft ab, ich krieg meine Finger nicht dazwischen, ich werd sie nich los, es drück mir den Kehlkopf ab und- da ramm ich ihm mit voller Wucht meinen Ellbogen in den Bauch, und wie er kurz ganz kurz bisschen innehält, schlag ich noch mal zu, die Spitze von meinem Ellbogen, er weicht, und ich kann ne Vierteldrehung machen und krieg seine Eier zu fassen durch die Hose, ich drück zu so fest ich kann, ich quetsche sie in meiner Hand zusammen so fest ich kann- da lässt er los-

- [...]
- GABI Der wollte mich umbringen dieser Dreckskerl
- [...]
- THOMAS Was haben Sie dann gemacht, sind Sie weggerannt.
- GABI Nee.- Er hat sich entschuldigt, und dann hat er mich nach Haus gefahren.
- THOMAS Sie haben sich nach Hause bringen lassen von dem Mann, der eben noch versucht hat, Sie zu erdrosseln-
Hätt ihn machen sollen. Mich von ihm durchn wald
jagen lassen. Ich hab ihn beruhigt, - er hat gesagt, es tut ihm leid. Ich hab auch gesagt, es tut mir leid, dass ich deine Eier gequetscht hab- blieb mir nichts übrig. Das hat er eingesehen. Dann hat er gesagt, er weiß nich, was in ihn gefahren is, is ja sonst nich der nervöse Typ,
wahrscheinlich lags an dem Minister. Weil desween war er so aufgeregt.
- THOMAS Das war geplant, Frau Nowotny. Eine Falle, verstehen Sie, er hat Sie in eine Falle gelockt; er hat geplant, sie zu töten.
- GABI Ja, weiß ich jetzt nich.
- THOMAS ?“³⁰¹

Die Einführungen in die einzelnen Szenen lassen oft einen anderen Ausgang erwarten, als jenen, den es schließlich nimmt. In dem Gespräch zwischen Thomas und Gabi ist davon auszugehen, dass sie eine Anzeige wegen versuchten Mordes aufgeben möchte. Stattdessen stellt sich heraus, dass ihre Motivation zur Polizei zu gehen darin bestand, eine professionelle Person um Rat zu bitten, wie sie im Fall einer Wiederholung eines

301 Loher, 2012, S. 72f.

Angriffs durch Rainer vorgehen solle. Durch die falsche Fährte, die Loher zu Beginn der Szene legt, wird später eine ganz entscheidende tragikomische Wendung ermöglicht. Loher spielt mit den Erwartungen des Rezipienten, enttäuscht diese jedoch, indem sie mit den Erwartungen bricht, eine unerwartete Wendung einbaut und dadurch wiederum Irritationen beim Rezipienten hervorruft.

Die dritte Begegnung des Rezipienten mit Rainer wird durch den Selbstmord von Finn motiviert. Durch sein Ableben treffen Linda, Finns Schwester und Rainer, dessen ehemals bester Freund aufeinander.

Da Linda bereits die Person Rainers in ihren Phantasiegesprächen mit eingebaut hat, könnte man vermuten, dass es sich um den selben Rainer handelt. Die beiden wirken jedoch nicht sonderlich vertraut miteinander. Es hat vielmehr den Anschein, als träfen sie ausschließlich durch die gemeinsame Beziehung zu Finn aufeinander.

Rainer war ein guter Freund Finns, mit dem er gelegentlich laufen war. Er hat Finn „Zehn Mille“³⁰² anvertraut, die Finn sinnvoll anlegen und investieren sollte, sodass Rainer einen guten Gewinn daraus erzielt. Es gibt jedoch keine weiteren Hinterlassenschaften oder Hinweise auf diverse Anlagen Finns, bis auf die einzelnen Gegenstände, die Linda beim Bestatter entgegengenommen hat.

Als Rainer nachfragt, ob es nicht einen Anhaltspunkt zu seinem Geld gibt, denkt Linda über die Verlassenschaft Finns nach und zählt einzelne Dinge auf, an die sie sich erinnert:

„LINDA Das habe ich in seinem Schuh gefunden:
Liest von einem kleinen zerknitterten zettel
...gracias doy a la desgracia
y a la mano con punal
porque me mató tan mal,
y seguí cantando.
Cantando al sol como la cigarra
después de un año bajo la tierra,
igual que sobreviviente
que vuelve de la guerra...
Pause

302 Loher, 2012, S. 89.

Was halten Sie davon.

RAINER	Herrgott, Linda, sehe ich aus als könnte ich Italienisch.
LINDA	Das ist Spanisch, glaube ich. Na und, ich kann auch keine Fremdsprachen, aber ich bemühe mich wenigstens. Lesen geht immer.
RAINER	Ja und, was steht da.
LINDA	Verstehen tu ichs nicht.“ ³⁰³

Selbst in den traurigsten Momenten baut Loher immer wieder humoreske Phrasen ein, die den Rezipienten aus dem Geschehen herausholen und die Situation wieder von Neuem betrachten lassen.

Die letzte Aussage Lindas ist nicht an Rainer, sondern an den Rezipienten gerichtet. Sie erzählt von dem Ausgang des Gespräches, dass dieser das Geld für die Kinder zurückgelegt hat, die er jedoch noch nicht hat, genauso wie die richtige Frau zu den Kindern. Dadurch wird ein Bezug zu Gabi hergestellt, die die Partnerin Rainers ist, die Rainer als dahergelaufene Kofferraumschlampe bezeichnet. Linda findet Rainers Aussagen merkwürdig, ihn als Person aber dennoch recht sympathisch.³⁰⁴

6.1.7 Ira – Stillstand

Der Charakter Ira ist für den Rezipienten quantitativ nur sehr marginal wahrzunehmen, qualitativ aber geht Loher bei ihr besonders in die Tiefe. Einen ersten Eindruck von ihr gewinnt man bei ihrem Besuch in der Polizeiwache, die sie aufgesucht hat um eine Vermisstenanzeige aufzugeben,. Auch hier ist Thomas der wachhabende Polizist. Die Kommunikation zwischen den beiden verläuft zäh, da beide Figuren mit ihren Erwartungen und Vorstellungen in das Gespräch gehen. Thomas stellt die üblichen Fragen, die in diesem Fall der Aufklärung dienen sollen und Ira antwortet teils sehr ungenau und widerwillig oder auch mit Gegenfragen. Dies führt dazu, dass es eine Weile dauert, bis Thomas herausfindet, dass die vermisste Person bereits seit 43 Jahren verschwunden zu sein scheint.

„IRA	Es war ein Mittwochabend vor 43 Jahren, Sie Schwachkopf. 43 Jahre ist das her, dass mein Mann aus dem Hotelzimmer
------	---

303 Loher, 2012, S. 91f.

304 Ebd., S. 92.

verschwunden ist, und sicher nicht, weil er mich verlassen wollte. Es ist ihm etwas zugestoßen. [...]

IRA Ich bin nicht mehr jung. *Pause.* Ich fange an, ihn zu vermissen.
Pause. Ich vermisste ihn.“³⁰⁵

Loher baut immer wieder komische Elemente ein, die dem tragischen stets sehr Nahe sind. Dabei gehen Komik und Tragik ineinander über. Erst nach einem längeren Gespräch klärt Ira Thomas darüber auf, dass ihr Mann nicht an dem Mittwoch vor drei Tagen, wie es fälschlicherweise von Thomas angenommen wurde, verschwunden ist, sondern an einem beliebigen Mittwoch vor 43 Jahren. Erst jetzt, wo der Verlust immer größer wird, möchte sie eine Anzeige bei der Polizei aufgeben. Der Rezipient ist stets auf demselben Informationsniveau wie der jeweilige Dialogpartner, in diesem Fall Thomas. Eben jene unerwarteten Wendungen führen stets zu Irritationen beim Rezipienten und sorgen dafür, dass sich dieser für einen kurzen Moment vom Handlungsverlauf distanziert.

An einer Bushaltestelle treffen Erwin und Ira aufeinander (Episode „27. Haltestelle“³⁰⁶). Die Begegnung ist zufällig und durch keine Verpflichtungen beeinflusst. Im Gespräch zwischen Erwin und Ira treffen zwei Charaktere aufeinander die wohl unterschiedlicher nicht sein könnten. Über die Themen der Einsamkeit und des Alleinseins, welches beide empfinden, kommen Sie jeweils auf ihre Vergangenheit zu sprechen.

Erwin erzählt von seiner Zeit als Versicherungsagent, der Policien gegen höhere Gewalt verkauft hat. Selbstbewusst und zielstrebig hat er sich seinen Aufgaben und seiner Verantwortung gestellt.

Ira hingegen hat ihren Partner nach drei Jahren Beziehung geheiratet. Während der Hochzeitsreise verschwand der ihr nun angetraute Mann. Aus Gleichgültigkeit und der „Angst, für etwas kämpfen zu müssen“³⁰⁷ hat sie nichts unternommen, um ihn ausfindig zu machen. Sie hat sich der Situation passiv hingegeben und nicht interveniert.

Durch die Einsamkeit dieser beiden Menschen werden wieder Leerstellen offensichtlich. Lücken die andere Menschen hinterlassen haben. Loher spielt mit zwei sehr

305 Loher, 2012, S. 59 f.

306 Ebd., S. 80ff.

307 Ebd., S. 82.

unterschiedlichen Arten des Umgangs mit solchen Leerstellen. Ira überlässt sich ihrem Schicksal, wohingegen Erwin nichts dem Zufall überlassen möchte und stets die Fäden in der Hand hält.

6.2 Zusammenfassung – *Diebe*

Die dramaturgische Analyse der beiden Werke *Adam Geist* und *Diebe* bestätigt einerseits die konsequente Auseinandersetzung der Autorin mit den Abgründen und der Erforschung des menschlichen Seelenlebens, andererseits zeigt sie eine Weiterentwicklung in der genutzten Stilistik. Anders als in ihren vorigen Werken, in denen Loher ausschließlich ein Thema ausführlich bearbeitet hat, wie es auch in *Adam Geist* der Fall ist, wendet sie sich in *Diebe* einer Palette von Geschichten zu, die zwar für sich alleine stehen aber auch ineinander übergreifen und miteinander verfließen. Dies ermöglicht es, ganz andere Aspekte zu verdeutlichen als es bei einer Bearbeitung einzelner Schicksale der Fall ist.

Genauer betrachtet zeugt dies nicht zwangsläufig oder zumindest nicht ausschließlich von einer Weiterentwicklung, sondern spricht genauso für eine Öffnung ihres Werkkanons durch eine Änderung in der Untersuchungsmethode sowie durch einen Perspektivenwechsel.

6.2.1 Sprache

Entscheidende Faktoren, die für eine Weiterentwicklung sprechen, zeigen sich in einer stärkeren Ausdifferenzierung und einem stärkeren Spiel mit Erzählstrukturen, welche sich bereits in ihren ersten Werken wie z.B. *Adam Geist* zeigen, jedoch in dem Werk *Diebe* wesentlich genauer, differenzierter und vielseitiger eingesetzt werden. So lebt *Adam Geist* bspw. von Dialogen bzw. Monologen. Innerhalb dieser findet ein sich Auflösen und Loslösen der Interpunktionszeichen statt, die Texte selber aber sind innerhalb einer Szene in sich kongruent und stimmig. In *Diebe* hingegen gestaltet sich der Text noch vielseitiger. So findet im Wesentlichen ein Wechsel zwischen Dialogen und epischen Texten statt, der

entsprechend der Situation, ob sich eine Person im Zwiegespräch befindet oder ob sie sich mit sich allein unterhält oder gar vor sich hin träumt, angepasst wird. Der Zweck hierbei ist eine möglichst realitätsgentreue Wiedergabe der jeweiligen Situation. Anders als in *Adam Geist* jedoch wechselt der Text in *Diebe* auch innerhalb einer Szene seine Verfasstheit und kann bspw. vom Dialog in eine Erzählung wechseln, die teils von einem extradiegetischen Erzähler vermittelt wird oder auch von der jeweiligen Figur, die ihren Erzählmodus geändert hat. Auf diese Weise wird nicht nur ein Changieren zwischen Dialog und Erzählung in der Figurenrede eingeleitet. Gleichzeitig wird auch der Nebentext einem Wandel unterzogen, indem er durch einen extradiegetischen Erzähler vermittelt wird. Dieses Spiel mit unterschiedlichen Erzählmodi kann auch als Erweiterung zu Brecht verstanden werden, der Unterbrechungen unter anderem durch den Einsatz von Titeln und Liedern erzeugt hat.³⁰⁸ Bei Loher findet hier eine Erweiterung dieses Fächerkanons statt, indem sie sich vorwiegend auf die episch-narrativen Elemente innerhalb der Szenen konzentriert, die sich ihrerseits fast fließend mit dialogischer Erzähltechnik abwechseln bzw. ineinander übergehen. Hierin zeigt sich wieder die bereits in der Analyse zu *Adam Geist* erwähnte *fließende Dramaturgie*, die in *Diebe* durch die unterschiedlichen Erzählmodi eine Erweiterung erfährt.

Der punktuelle Einsatz von Milieusprache verweist nicht nur auf eine ausdifferenzierte Darstellung der Figuren, sondern auch auf eine Erweiterung der stilistischen Mittel Lohers und stellt eine Brücke zum neuen Realismus dar.

Durch ihre Methode gewinnt die Sprache an Raum und einen immer stärker werdenden Bedeutungszuwachs und Bestimmungsraum. In einem Rekurs auf die durch Szondi ausführlich beschriebene Entliterarisierung kann hier von einer entgegengesetzten Bewegung der Literarisierung und somit einer Erholung und Aufwertung des Theatertextes gesprochen werden. Es findet keine Bewegung zurück zum geschlossenen Drama, aber doch eine Bewegung zum differenzierten Experimentieren mit Text und

308 Vgl. Brecht, 1957, S. 169.

Sprachflächen statt. Die „Sprachskepsis“³⁰⁹ scheint überwunden und verhilft zu neuen Experimenten ohne dabei das Individuum zu verleugnen.

6.2.2 Raum-Zeit

Das Wechselspiel zwischen episch-narrativen und dialogischen Erzähltechniken sorgt für eine Transparenz und Durchlässigkeit zwischen den unterschiedlichen Gattungen, der Epik und der Dramatik, und hebt so eine eindeutige Klassifizierung dieser auf. Dies bringt eine Vermischung der narrativen und der dialogischen Einheiten mit sich.

„Durch die Nichtbesetzung der Position S2, des vermittelnden fiktiven Erzählers, entfällt gleichzeitig das ihm zugeordnete Raum- Zeit- Kontinuum, das in narrativen Texten das Raum- Zeit- Kontinuum der in der Erzählung dargestellten Welt überspannt. Die Variabilität der Relationen dieser beiden raum-zeitlichen deiktischen Bezugssysteme ermöglicht in narrativen Texten beliebige Umstellungen der Chronologie des Erzählten, topographische Verschränkungen, Raffung und Dehnung der erzählten Zeit, Erweiterung und Einengung des Schauplatzes. In dramatischen Texten jedoch, denen das übergreifende Orientierungszentrum des fiktiven Erzählers fehlt, bestimmt innerhalb der einzelnen geschlossenen szenischen Einheiten allein das Raum- Zeit – Kontinuum der dargestellten Handlung den Textablauf. So ist vom Niveau des implizierten Autors S3 aus gesehen allein die Wahl des jeweiligen szenischen Ausschnittes in seinen raum- zeitlichen Proportionen und in seinen raum- zeitlichen Relationen zum Gesamtzusammenhang der Handlung intentional und damit kommunikativ relevant, während die raum- zeitliche Kontinuität und Homogenität innerhalb des gewählten szenischen Ausschnittes durch das Medium Drama, und damit letztlich durch das dramatische Kommunikationsmodell, vorgegeben sind [...]. Das Ausfallen des vermittelnden Kommunikationssystems in dramatischen Texten erzeugt gleichzeitig den Eindruck unmittelbarer Gegenwärtigkeit des dargestellten Geschehens, der Gleichzeitigkeit des Dargestellten mit der Darstellung und dem Vorgang der Rezeption, während im Gegensatz dazu sich in narrativen Texten eine Überlagerung der Zeitebene des Erzählten durch die Zeitebene des Erzählens und damit eine Distanzierung des Erzählten in die Vergangenheit findet.^[19] Diese zeitliche Gegenwärtigkeit des Dargestellten im Drama ist eine Voraussetzung für seine physische-konkrete Vergegenwärtigung in der Bühnenrealisation.“³¹⁰

309 Poschmann, 1997, S. 23.

310 Pfister, 2001, S. 22.

„[...] die Figuren können sich als Redende selbst darstellen. Figurenrede, und vor allem dialogische Figurenrede, ist somit die sprachliche Grundform dramatischer Texte- eine Tatsache, die in der primär handlungsorientierten aristotelischen Poetik des Dramas kaum gewürdigt und erst von A.W. Schlegel und Hegel in den Mittelpunkt der Dramentheorie gestellt wurde. Der Dialog, in „lyrischen“ und narrativen Texte ein fakultatives Gestaltungsmittel unter anderem, ist im Drama der grundlegende Darstellungsmodus. Dabei ist das Verhältnis von Handlung und Dialog als dialektisches zu sehen: der dramatische Dialog ist, in einer Formulierung Pirandellos „*azione parlata*“, gesprochene Handlung. Wenn sich im dramatischen Dialog sprechend Handlung vollzieht, geht die einzelne dramatische Replik nicht in ihrem propositionalen Aussagegehalt auf, sondern stellt darüber hinaus, den Vollzug eines Aktes- eines Versprechens, einer Drohung, einer Überredung usw. – dar. Im dramatischen Dialog ist also der Aspekt des Performativen, den die Sprechakttheorie beschreibt, immer gegeben, denn es gilt immer die allgemeinste Bedingung des Performativen [...]“³¹¹

Die raum-zeitliche Einheit, die Manfred Pfister hier anspricht, wird bei Loher zum Spielball. Durch die Vermischung der zwei Ebenen, Dialog und Epik, die in einzelnen Szenen für sich stehen, in weiteren Szenen fließend ineinander übergehen, vermischen sich, ebenso die beiden Ebenen des dehbaren und des unmittelbaren Raum-Zeit-Gefüges. Das Performative, welches mit dem Dialog in Zusammenhang steht, geht durch das Episch-Narrative verloren. Daraus ergibt sich ein Wechselspiel zwischen Handlung und Nicht-Handlung, zwischen Aktivität und Passivität der Figuren.

Loher löst sich in ihren Werken verstärkt von raum-zeitlichen Verknüpfungen. Das heißt *Adam Geist* bspw. lässt sich zwar teilweise räumlich fassen, nicht jedoch zeitlich. Selbst die Reihung der Szenen ist nur bedingt fixiert. Für einzelne Szenen besteht keine Notwendigkeit der fixen Platzierung. Dies wird insbesondere auch dadurch unterstützt, dass das gesamte Werk keine Steigerung aufweist. Die Steigerung besteht in der Nichtsteigerung, denn dadurch, dass Adam nichts erreicht, wächst seine Verzweiflung und erreicht damit eine emotionale Steigerung, die aber durch die Gesamtheit der

311 Pfister, 2001, S. 23f.

einzelnen Szenen gegeben ist, durch die Monotonie und den Gleichklang, losgelöst von der Zusammenstellung der Szenen.

In *Diebe* wiederum findet ebenfalls nur bedingt eine räumliche und zeitliche Verortung statt. Die Reihung der einzelnen Szenen jedoch beruht auf einer Notwendigkeit, da die einzelnen Geschichten einer Steigerung unterliegen und auf ein Ergebnis bzw. eine Weiterentwicklung hinauslaufen.

Im Gegensatz zu *Adam Geist*, wo es noch regelmäßige Beschreibungen allgemeiner Orte gab, wurde auch dies in *Diebe* wesentlich differenzierter eingesetzt. Das Wesen des Ortes ergibt sich hier vielmehr aus dem Zusammenspiel mit den Menschen. Häufig verstärkt der Raum nochmals die emotionale und soziale Ebene. Loher inszeniert das Eindringen von Joseph, eines Fremden, in das Heim des Ehepaars Schmitt. Nicht nur räumliche Grenzen werden durch Joseph überschritten. Indem er in einen vom öffentlichen Leben abgeschotteten Ort, in eine Privatimmobilie, eindringt, überschreitet er auch die persönlichen Grenzen der Bewohner, er übertritt deren Privatsphäre.

Der Urlaub von Thomas und Monika am Meer ist begleitet von reiner Naturgewalt in Form von tosendem Wind und sich aufbauenden Wellen. Durch die Wahl des Meeres als Schauplatz verstärkt Loher die Differenzen und die Distanz zwischen diesen beiden. Eine andere Darstellung der Isolation wird bei Lindas Vater Erwin deutlich, der in einem Altersheim untergekommen ist. Einerseits ist das Heim bereits ein Ort, an dem unterschiedlich pflegebedürftige Menschen zusammenkommen³¹², sodass die Wahrnehmung der einzelnen Bewohner untereinander sehr verschieden ist und somit bereits durch die unterschiedlichen Bewusstseinsstufen der Bewohner eine Isolierung Einzelner entstehen kann. Andererseits ist das Heim als Ganzes aufgrund seiner Lage isoliert, welche dem Rezipienten durch die Reaktionen auf die Streichung der Buslinie bewusst gemacht wird. Es besteht nurmehr zwei Mal pro Woche die Möglichkeit einer Fahrt in die Stadt.³¹³ Die Einbindung der Orte ist demnach stets mit Emotionen verknüpft,

312 Loher, 2012, S. 32f.

313 Vgl. ebd., S. 51.

die genauso im Zwischenmenschlichen der Figuren ersichtlich werden. Die Isolation zieht sich wie ein roter Faden durch den Theatertext.

Entgegen dem postmodernen Raum-Zeit Verständnis, welches zwar in die Tiefe geht und Historisches und Gegenwärtiges berücksichtigt und somit einen *Immanenzcharakter*³¹⁴ bedingt, erfährt der Raum bei Loher eine Erweiterung durch eine sinnliche Komponente.

6.2.3 Figurenzeichnung

Nicht nur im Räumlichen spiegelt sich die Isolation wider, sondern auch bei den einzelnen Figuren sowie zwischen den Figuren. Finn hat bereits mit dem Leben abgeschlossen als man ihm das erste Mal begegnet. Er erscheint abgeschottet und ohne Kontakte zur Außenwelt. Mira kann sich selbst nicht verorten, weil sie ihren leiblichen Vater nicht kennt. Daher fühlt sie sich nicht vollkommen. Bei Ira ist das Gefühl der Einsamkeit, 43 Jahren nach dem Verschwinden ihres Mannes, so stark geworden, dass sie nun eine Vermisstenanzeige aufgibt. Eine kontinuierliche Distanzierung kann bei dem Paar Monika und Thomas beschrieben werden, die sich nach und nach voneinander entfremden. So bilden die einzelnen Episoden soziokulturelle Untersuchungsflächen, die beinahe schon eine biedermeierliche Zurückgezogenheit ins Private demonstriert, wenn auch mit zweierlei Anschauung: einerseits zeigt Loher das Ehepaar Schmitt, dass mit allen Mitteln um seine Privatsphäre kämpft; andererseits stellt sie die weiteren Charaktere in unterschiedliche Kontexte, wie Ira, die durch ihr passives Verhalten keine Veränderung hervorbringen kann, wie Mira und Erwin, denen die Isolation als Schicksal auferlegt wurde oder aber auch die, die sich dahinentwickelt haben wie Thomas und Monika. Der Unterschied manifestiert sich in der bewussten Wahl der Isolation zur Außenwelt und in der Entwicklung dahin, bzw. dem nicht ausgewählten Zustand.

Der Fokus liegt hier in der Darstellung der Isolation der Figuren. Im Gegensatz zu Adam Geist, der insbesondere durch seine Orientierungslosigkeit aufgefallen ist, sind die Figuren in *Diebe* geprägt durch Einsamkeit, teilweise auch trotz Zweisamkeit, wie bspw. Mira und Erwin.

314 Vgl. Hassan, 1994, S. 55.

Durch diese Figurendarstellung spielt Loher bewusst auf den *Tod des Subjekts*³¹⁵ an, der den Verlust der sozialen Grenzen beschreibt und dazu führt, dass sich das Subjekt neu verorten muss. Dies mündet bei Loher aber nicht in einem verlorenen Sprechen, sondern verlagert sich auf räumliche Ebenen und Handlungsebenen.

6.2.4 Dramaturgie

Neben der Transparenz im Text, die eine raum-zeitliche Unabhängigkeit evoziert, setzt Loher weitere stilistische Mittel ein, um den Rezipienten bewusst zu lenken.

In Anlehnung an Brecht arbeitet Loher genauso mit Brüchen um eine Verfremdung hervorzurufen. Im Unterschied zu Brecht jedoch bezieht sich Loher nicht auf eine gesellschaftliche Ideologie, sondern vielmehr auf den Einzelnen, das Individuum, das durchaus für die Gesellschaft stehen kann. Folglich stellt sich die Frage, ob man das Subjekt so einfach von seiner Verankerung in der Gesellschaft lösen kann?

Brüche werden in der Regel durch unerwartete Wendungen hervorgerufen, die stets für Irritierung sorgen. Entweder durch negative tragische Momente, wie bspw. als das Ehepaar Schmitt Josef totschlägt, oder auch durch tragikomische Momente, wie bspw. als Ira bei dem Polizisten Thomas eine Vermisstenanzeige ihres Mannes aufgibt, der, wie sich erst nach einiger Zeit herausstellt, bereits seit 43 Jahren verschwunden ist. Ziel ist es stets den Blick von außen zu bewahren.

Einerseits veranschaulichen die genannten Beispiele das Herstellen von Brüchen, des Weiteren werden durch die Handlungen Leerstellen und Lücken offenbart, die einerseits durch bewusste Handlungen hergestellt werden, andererseits durch externe, nicht beeinflussbare Mechanismen entstehen oder wie in dem in der Analyse genannten Beispiel der Entstehungsgeschichte von Mira, in der die Leerstelle und Lücke bereits im Moment der Zeugung vorhanden war und demnach in ihrem Leben stets eine Konstante darstellte. Zudem verankert Loher das Element der Leerstelle auf unterschiedlichen Ebenen. So existieren in Iras Geschichte unterschiedliche Leerstellen: einerseits die reale Lücke, die entstand als Ira's Mann das Hotel verließ und nicht wiederkam, und

315 Vgl. Schütze, 1991, S. 323f.

andererseits die bewusst wahrgenommene Lücke, die nach 43 Jahren entsteht, wenn Ira der Verlust ihres Mannes emotional bewusst wird. In diesem Sinne findet der Einzug des Realen erst nach 43 Jahren statt. Dieses Beispiel veranschaulicht nicht nur die vielseitige Herangehensweise und Untersuchung einzelner Elemente, sondern hinterfragt gleichzeitig metaphysische Konstrukte wie Realität und Wahrheit.

Die Lücken und Leerstellen dieser beiden exemplarischen Szenen sind das Leitthema des Werkes, wie bereits der Titel *Diebe* erahnen lässt.

Entsprechend der Aussage *nach der Suche einer adäquaten Darstellung der Welt* sind ihre Werke als Versuchsanordnungen zu verstehen, die stets das zu untersuchende Feld zu umzingeln und möglichst intensiv einzukreisen versuchen. Die schrittweise Annäherung an ein Objekt durch die Darstellung seiner Existenz erinnert an eine phänomenologische Arbeitsweise. Ausgehend von der Nicht-Existenz einer exakten Darstellung der Welt umkreist Loher ihre Untersuchungsgegenstände, indem sie diese in unterschiedlichen Situationen darstellt. Auf diese Weise versucht sie eine möglichst objektive Sicht zu erreichen. Bei der Figur des Adam stehen hierfür die vielen einzelnen Szenen, die ihn hilflos, aggressiv, forsch, vernünftig oder gar menschlich darstellen. Und trotz der teilweise übertriebenen Reaktionen Adams wirkt er in seiner Sinsuche doch sehr zugänglich.

Wenngleich sich *Diebe* sowohl formal als auch inhaltlich von *Adam Geist* unterscheidet, so trifft doch auch hier der Stil des Versuchsaufbaus zu. Durch die episodischen Szenen, die abwechselnd und überschneidend die Lebensgeschichten der Figuren beschreiben, werden die Lebensumstände und Situationen, in denen sich die Figuren befinden, von Episode zu Episode klarer. Insbesondere dadurch, dass sie durch die Biografien der anderen Figuren zueinander ins Verhältnis gesetzt werden können, ergibt sich ein möglichst umfangreiches Bild auf die vielschichtigen Perspektiven bezüglich Lohers Frage der Wirklichkeitsrepräsentation. Denn genau diese multiplen Darstellungen des Lebens geben eine Antwort auf Lohers Frage über die Unmöglichkeit einer exakten

Beschreibung der Welt. Der Rezipient erkennt, dass es eben nicht die eine Wahrheit und die eine Wirklichkeit gibt. Dabei bestimmen die Kontexte unser Sein und unser Handeln. Dementsprechend definiert sich das Untersuchungsfeld von Loher durch Kontext. Diese wiederum stehen stets im Zusammenhang mit dem Individuum, dessen Reaktionen erforscht und ausprobiert werden. Anhand dieser Grundkonstellation des Menschen in seiner Umwelt behandelt sie Themen wie bspw. Vernunft, Moral und Gewalt, und orientiert sich dabei durchaus an humanistischen Idealen.

Eine Anlehnung an Brecht und das epische Theater ist damit durchaus denkbar, setzt sich aber genauso darüber hinweg. Die Lehre ist subtiler. Sie unterscheidet sich von einer reinen Gegenüberstellung von Rezipient und Werk, wird Ersterer doch in jede Szene hineingesogen. Szene für Szene findet eine tiefe Auseinandersetzung mit den Figuren statt, bis zu einem entscheidenden Wendepunkt am Ende der Szene, der den Rezipienten abrupt aufschauen lässt. Dies trifft insbesondere auf das Werk *Diebe* zu. *Adam Geist* hingegen bewegt sich diesbezüglich mehr an der Oberfläche, indem sich Rezipient und Werk statischer gegenüberstehen. Somit sind es neben dem sozialistischen Realismus, dem Loher nicht folgt, einige weitere Merkmale, die sie von dem Brechtschen Theater trennen und ihre Eigenständigkeit unter Beweis stellen.

Oft werden Stilmittel, die in *Adam Geist* bereits angewendet wurden, in dem später verfassten Werk *Diebe* verfeinert oder auch ausdifferenzierter eingesetzt. So lassen sich die entscheidenden Merkmale in deren raum-zeitlicher Verfasstheit, im Aufbau des Werkes an sich, wie auch in der Sprachgebung – und Setzung verankern.

7 Fazit

Ziel der Arbeit war es die charakteristische Stilistik aus Lohers Werken herauszuarbeiten, zu analysieren und diese im Kontext entsprechender Dramendiskurse einzugliedern und zu betrachten. Die Analyse orientiert sich dabei stets an Essays und diversen Texten der Wissenschaftlerin Birgit Haas, die sich bereits sehr intensiv mit dem Werk Dea Lohers auseinandergesetzt hat. Der Fokus auf die Werke *Adam Geist* (1998) und *Diebe* (2010) ergab sich einerseits durch Haas' teilweise einseitige Betrachtung dieser Werke, verbunden mit einer starken Abneigung Haas' gegebenüber Postdramatischem bzw. Postmodernem. Andererseits berücksichtigen ihre Analysen nicht die neuesten Werke Lohers, wie bspw. *Diebe* welches gemeinhin in der Forschung erst sehr wenig Aufmerksamkeit gefunden hat.

Durch die Lektüre der haasschen Texte ergaben sich einerseits Fragestellungen zum Verhältnis von dem Diskurs der Postmoderne hin zum postdramatischen Theater genauso wie zu Lohers Werken und weiters die Frage nach der Verbindung zwischen Bertolt Brecht und Dea Loher. Da Birgit Haas Parallelen und Bezüge zwischen Brecht und Dea Loher festgestellt hat, lag es auch in meinem Interesse diese nicht zu vernachlässigen und in der Analyse zu berücksichtigen. Brecht hat sich insofern als wichtiger Orientierungspunkt erwiesen, da er genau zwischen den Polen der Entliterarisierung und der Retheatralisierung einzuordnen ist. Brecht war derjenige, der die Bühne zum Podium gemacht hat. Ziel seiner Arbeit war es das Publikum stets in der Inszenierung zu berücksichtigen, sodass dieses stets reflektiert an der Aufführung teilnehmen kann. Um dies zu erreichen entwickelte Brecht epische Spielweisen für die Schauspieler, die das sich Einfühlen in die Figur verhindern sollten und arbeitete dramaturgisch mit Titeln und dem Einsatz von Songs, sodass diese für Unterbrechungen sorgten und dem Rezipienten die Reflexion ermöglichen.

Mit dem Einsatz von Titeln und Songs sowie narrativ epischen Erzählstrukturen sorgt auch Brecht für eine entscheidende Öffnung des Dramas, löst sich aber nicht endgültig

davon, indem er der Fabel stets treu bleibt. Durch diese Vorgehensweise jedoch gliedert er sich in den Prozess der Entliterarisierung ein, bietet aber, so beschreibt es Szondi, entscheidende Lösungsansätze für eine adäquate Darstellung von der Welt. Erst in dem sich Trennen von der starren Einheit des Dramas wird es möglich, Gegenwärtiges auch theatralisch zum Ausdruck zu bringen.

Nach den in den letzten Jahrzehnten vorangegangenen Prozessen der Entliterarisierung und Retheatralisierung wurden nun Tendenzen offensichtlich, die eine Wende einläuteten. Für die Entliterarisierung steht das Auflösen des Dramenmodells aus seinem geschlossenen Rahmen, verbunden mit dem Tod des Subjekts. Die Retheatralisierung ist ein dazu parallel verlaufender Prozess, der ebenso das Subjekt in den Hintergrund drängt, dafür aber die Aufmerksamkeit auf den Körper des Schauspielers sowie auf den Rezipienten legt. Insbesondere einhergehend mit der Retheatralisierung ist die Autorität des Regietheaters, also des Regisseurs. Dies hat zur Folge, dass zwar Text noch vorkommen kann, dieser aber nicht gleichrangig verwendet wird und die Autorität des Autors schwindet. Der Text gilt als Material und unterliegt somit dem Prozess der Inszenierung. Dies wurde gleichermaßen von Autorenseite und Regie unterstützt, drängte aber insbesondere Texte bzw. deren adäquate Inszenierung zurück, die sich dem Diktum des Postdramatischen nicht unterwarfen.

Für diese Prozesse bietet die Auseinandersetzung mit der Postmoderne-Theorie Anhaltspunkte, die diese Entwicklungen erklären. Wenngleich auch Lehmann das postdramatische Theater eher in der Moderne verankert sieht, so finden sich doch viele Erklärungen für das Postdramatische im Diskurs um die Postmoderne. Die Differenz zwischen diesen beiden Diskursen zeigt sich in ihren Bezugspunkten. So beschreibt die Postmoderne einen Zeitgeist und bietet eine Grundlage für die Erklärung von gesellschaftlichen Prozessen. Das Postdramatische hingegen äußert sich in dem ausschließlichen Bezug auf einen theatralen Diskurs. Indem sich aber die Postmoderne von der Moderne durch *das Ende der großen Erzählungen* unterscheidet, somit

Teilerzählungen und Fragmente befürwortet und sich für das Verschwinden des Subjekts verantwortlich zeichnet, und das Postdramatische unter anderem durch das Auflösen von Sinnzusammenhängen und dem Verlust des Subjekts beschrieben wird, lassen sich durchaus dahingehend Parallelen herstellen, dass auch das postdramatische Theater Tendenzen des Postmodernen wahrnimmt und verarbeitet. Aufgrund der Beziehung zueinander ist es für die Unterscheidung zwischen diesen beiden Beschreibungsformen wichtig, stets den Kontext in Abhängigkeit von dem Zusammenhang, wie etwas beschrieben wird, zu berücksichtigen.

Die Analyse der beiden Werke *Adam Geist* und *Diebe* von Dea Loher zeigt, dass Loher durch das Auflösen des Textes postdramatische Bereiche berührt und durch die Aufspaltung bzw. Zersplitterung ebenso postmoderne Tendenzen aufweist. Im Gegensatz zu diesen Stilrichtungen kommt bei ihr das Subjekt zur Sprache. Es geht weder um den ausschließlichen Verweis auf etwas Einzelnes, was nur auf sich selbst verweist, wie es im postdramatischen Theater der Fall ist, noch um eine gesellschaftliche Ideologie, die den Stil und die Richtung vorgeben. Lohers Interesse gilt dem individuellen Schicksal und dem Untersuchen von Verhaltensweisen in diversen Situationen. Darin unterscheidet sie sich ebenso von Brecht, dem sie durch ihre spezifische Vorgehensweise gemeinhin sehr nahesteht. Brecht dagegen unterwirft seine Figuren dem Ziel der Vermittlung sozialistischer Ideologie und setzt somit den Fokus auf politische Gesellschaftsthematik und nicht auf die Probleme des Individuums. So unterscheiden sich die beiden Autoren wesentlich in einer sozialen und in einer gesellschaftlichen Ausrichtung.

Es lässt sich eine Fortsetzung des brechtschen Erbes ebenso wie eine Fortschreibung der durch Szondi beschriebenen Lösungsversuche des modernen Dramas in der Dramaturgie der Werke, der Verwendung der Sprache sowie der von Loher verwendeten Erzählmodi feststellen. Brecht, der unter anderem durch dramaturgische Mittel wie Songs, Titel und narrativ epische Erzählmuster den Verfremdungseffekt herstellte, blieb jedoch innerhalb der einzelnen Szenen einem gewählten Erzählmuster treu. Der Unterschied hierzu zeigt

sich in Lohers Einsatz der *fließenden Dramaturgie*, die sich durch eine Anpassung von Form und Inhalt auch innerhalb einer Szene auszeichnet und somit eine Erweiterung der brechtschen Verfremdung darstellt. Form und Inhalt bilden eine Einheit. Dies zeigt sich einerseits im Zusammenspiel zwischen Sprache und Thema und andererseits im Interagieren zwischen unterschiedlichen Erzähltechniken und dem Thema.

In der insbesondere in *Diebe* verarbeiteten Sprache, die sich unter anderem an der Alltagssprache orientiert, sind Tendenzen zu einem neuen Realismus erkennbar, der sich auch in einer phänomenologischen Dramaturgie ausdrückt. Der neue Realismus zeichnet sich in diesem Fall durch Verweise auf Postmodernes und Postdramatisches aus. Er lässt seine Wurzeln erkennen. Dies zeigt sich bspw. in einer thematischen Orientierungslosigkeit der Figuren und teils in einer szenischen Dynamik, die für das postdramatische Theater bezeichnend ist.

Neben dem Fokus Lohers auf eine Auseinandersetzung mit sozialen Themen und einer entsprechenden situativen Dramaturgie berührt sie die Debatte der Retheatralisierung in einem weiteren Feld. Durch ihre intensive Zusammenarbeit mit dem Regisseur Andreas Kriegenburg wird der Raum für den Autor geöffnet, der die Möglichkeit bekommt, sich dem Regisseur mitzuteilen. Das heißt nicht, dass der Autor die Inszenierung kontrolliert und bestimmt, sondern dass ein Austausch gegeben bzw. möglich ist und im Zuge dessen die Autorität des Autors wieder an Boden gewinnt.

Für eine weitere Auseinandersetzung mit dem Werk von Dea Loher empfiehlt sich ein verstärkter Fokus auf den phänomenologischen Charakter ihrer Werke und somit auf ihre Art der Aneignung von Welt und Wirklichkeit.

Durch das Zusammenrücken von Autor und Regisseur bzw. dem Gewinn der Autorität des Autors lässt sich die Auseinandersetzung mit dem Theatertext wieder stärker in der Theaterwissenschaft verorten. Daher erscheinen weitere Untersuchungen auf dem Gebiet

zwischen Text und Inszenierung bzw. zwischen der Art und Weise der Zusammenarbeit zwischen Regisseur und Autor förderlich. Auch können sich eindeutigere Forschungsansätze zu den Prozessen der Entliterarisierung wie auch der Rethatralisierung ergeben.

8 Literaturverzeichnis

Adorno, Theodor W.: Satzzeichen, In: Nebrig, Alexander/ Spoerhase, Carlos (Hrsg.): Die Poesie der Zeichensetzung. Studien zur Stilistik der Interpunktions. Publikationen zur Zeitschrift für Germanistik, Bd. 25, Bern/ Berlin etc., Lang AG Internationaler Verlag der Wissenschaften, 1956, S. 55-60.

Aristoteles: Poetik. Griechisch-deutsch. Übersetzt und herausgegeben von Manfred Fuhrmann, Stuttgart, Reclam, 1982.

Barthes, Roland: Der Tod des Autors, In: Jannidis, Fotis /Lauer, Gerhard etc. (Hrsg.): Texte zur Theorie der Autorschaft, Stuttgart, Reclam, 2000, S. 185-197.

Beauflis, Eliane: Dämmerung oder Morgengrauen? Die Versöhnung des politischen Theaters durch die Poesie bei Dea Loher, Germanica, 46/2010, S. 185-203.

Benjamin, Walter: Was ist das epische Theater?, In: Grimm, Reinhold (Hrsg.): Episches Theater, Köln/ Berlin, Kiebenheuer&Windisch, 1966 (2), S. 88-93.

Birkenhauer, Theresia: Die Zeit des Textes im Theater, In: Tigges, Stefan (Hrsg.): Dramatische Transformationen. Zu gegenwärtigen Schreib- und Aufführungsstrategien im deutschsprachigen Theater, Bielefeld, Transcript Verlag, 2008, S. 247-262.

Błońska, Aleksandra: die Figur der Außenseiterin im modernen deutschen Drama der Frau, Universität Śląski, Katowice, Dissertation, 2009.

Borrmann, Dagmar: Das Ende des Schaumgebäcks, Tendenzen der deutschen Gegenwartsdramatik. Eine Übersicht, In: Deutscher Bühnenverein (Hrsg.): Die Deutsche Bühne 8/2004, Köln, 2004.

Brecht, Bertolt: Brecht Versuche 4-7. Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny (Oper). Über die Oper. Aus dem Lesebuch für Städtebewohner. Das Badener Lehrstück, Berlin, Gustav Kiepenheuer Verlag A.G, 1939.

Brecht, Bertolt: [Nachträge zum »kleinen Organon«], In: Bertolt Brecht: Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Bd. 23 Herausgegeben von Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, Klaus-Detlef Müller, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1993, S. 289-295.

Brecht, Bertolt: Schriften zum Theater. Über eine nicht-aristotelische Dramatik, Berlin/Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1957.

Brecht, Bertolt: Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe, Hecht, Werner u.a. (Hrsg.): 30 Bde. Und ein Registerbd, Berlin/Weimar/Frankfurt am Main, 1988-2000. Bd. 22. S. 484f.

Diderot, Denis: Das Paradox über den Schauspieler, In: Bassenge, Friedrich (Hrsg.): Diderot, Denis. Ästhetische Schriften, 2. Bde, Frankfurt am Main, Europäische Verlagsanstalt, 1968, S. 481-539.

Dürrenmatt, Friedrich: Theaterprobleme, In: Arnold, Heinz Ludwig/Buch, Theo (Hrsg.): Positionen des Dramas. Analysen und Theorien zur deutschen Gegenwartsliteratur, München, Beck, 1977.

Fischer-Lichte, Erika: Geschichte des Dramas. 2. Von der Romantik bis zur Gegenwart, 2. Auflage, Tübingen/Basel, A. Francke Verlag, 1999.

Fischer-Lichte, Erika: Theater als Modell für eine performative Kultur. Zum 'performative turn' in der europäischen Kultur des 20. Jahrhunderts, Saarbrücken, 2000.

Grimm, Reinhold: Brecht, Artaud und das moderne Theater, In: Grimm, Reinhold (Hrsg.): Nach dem Naturalismus, Essays zur modernen Dramatik, Kronberg, Athenäum Verlag, 1978, S. 185-202.

Gumbrecht, Hans Ulrich: Die Postmoderne ist (eher) keine Epoche, In: Weimann, Robert/Gumbrecht, Hans Ulrich (Hrsg.): Postmoderne- globale Differenzen, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1991b, (zit. 1991b).

Gumbrecht, Hans Ulrich: nachMODERNE ZEITENräume, In: Weimann, Robert/Gumbrecht, Hans Ulrich (Hrsg.): Postmoderne-globale Differenzen, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1991a, S. 54-70. (zit. 1991a).

Gumbrecht, Hans Ulrich: Tod des Subjekts als Ekstase der Subjektivität, In: Weimann, Robert/Gumbrecht, Hans Ulrich (Hrsg.): Postmoderne-globale Differenzen, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1991c, S. 307-312, (zit. 1991c).

Gürtler, Andreas/ Wendt, Angela M.C.: Höllische Paradiese. Moralisches (?) Theater bei Friedrich Schilder und Dea Loher, In: Monatshefte für deutschsprachige Literatur und Kultur, 99/2007, H. 3, S. 346-359.

Haas, Birgit: Das Theater von Dea Loher, Brecht und (k)ein Ende, Bielefeld, Aisthesis, 2006.

Haas, Birgit: Dea Loher: Vorstellung, In: Monatshefte für deutschsprachige Literatur und Kultur, 99/2007a, H. 3, S. 269-279, (zit. 2007a).

Haas, Birgit: Die Rekonstruktion der Dekonstruktion in Dea Loers Dramen, oder: Die Rückkehr des politischen Dramas, In: Monatshefte für deutschsprachige Literatur und Kultur, 99/2007b, H. 3, S. 280-297, (zit. 2007b).

Haas, Birgit: Gender- Performanz und Macht. (Post) feministische Mythen bei Sarah Kane und Dea Loher, In: Haas, Birgit (Hrsg.): MACHT Peformativität, Performance und Polittheater seit 1990, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2005, S. 197-226.

Händel, Klaus: Auf Umwegen. In: Haas, Birgit (Hrsg.): Dramenpoetik 2007. Einblicke in die Herstellung des Theatertextes, Hildesheim, Olms Verlag, 2009, S. 87-90.

Hassan, Ihab: Postmoderne heute, In: Welsch, Wolfgang (Hrsg.): Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte zur Postmoderne Diskussion, Berlin, Akad. Verlag, 1994, S. 47-56.

Hecht, Werner u.a. (Hrsg.): Bertolt Brecht. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe, Schriften 3, Band 23, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1993.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: 1770-1831 ;Bassenge, Friedrich (Hrsg.): Aufbau-Verl. Berlin. 1955 1. vollst. Sonderausg. S. 1044.

Jameson, Frederic: Postmoderne und Utopie, In: Weimann, Robert/ Gumbrecht, Hans Ulrich (Hrsg.): Postmoderne-globale Differenzen, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1991, S. 73-109.

Janssen, Paul (1968): Edmund Husserl. Freiburg, München. (1980): Lebenswelt. In: Hist. Wb. Philos. Band 5. Basel. 151-155.

Koepp, Juliane: Er sucht die Jacke Leben, die für ihn geschneidert ist. Juliane Koepp im Gespräch mit Andreas Kriegenburg, In: Groß, Jens/Khuon, Ulrich (Hrsg.): Dea Loher und das Schauspiel Hannover. Niedersächsisches Staatstheater Hannover, Hannover, 1998

Kuhn, Juliane: Nicht Harmonisierung, sondern Dissonanz. Juliane Kuhn im Gespräch mit Dea Loher, In: Groß, Jens/Khuon, Ulrich (Hrsg.): Dea Loher und das Schauspiel Hannover. Niedersächsisches Staatstheater Hannover, Hannover, 1998.

Lehmann, Hans-Thies: "Just a word on a page and there is the drama. Anmerkungen zum Text im Theater", In: Arnold, Heinz Ludwig (Hrsg.): Theater fürs 21. Jahrhundert. Text + Kritik. Sonderband, München, Edition text + kritik, 2004, S. 26-31.

Lehmann, Hans-Thies: Postdramatisches Theater, (4. Auflage), Frankfurt a. Main, Verlag der Autoren, 2008.

Lessing, Gotthold Ephraim: Hamburgische Dramaturgie, Ditzingen, Reclam, 2003.

Lessing, Gotthold Ephraim: Werke. Vollständige Ausgabe in 25 Teilen, Hg. Julius Petersen und Waldemar von Olshausen, Berlin/Leipzig/Wien/Stuttgart, 1925-1935.

Loher, Dea: Adam Geist, Frankfurt am Main, Verlag der Autoren, (zit. 1998b).

Loher, Dea: Diebe, 2. Auflage, Frankfurt am Main, Verlag der Autoren, 2012.

Loher, Dea: Nicht Harmonisierung sondern Dissonanz, In: Gleichauf, Ingeborg (Hrsg.): Was für ein Schauspiel! Deutschsprachige Dramatikerinnen des 20. Jahrhunderts und der Gegenwart, Berlin, Aviva, 2003, S.165-180.

Loher, Dea: Rede zur Verleihung des Bertolt-Brecht-Preises, In: Haas, Birgit (Hrsg.): Dramenpoetik 2007. Einblicke in die Herstellung des Theatertextes, Hildesheim, Olms Verlag, 2009.

Loher, Dea. Rede zur Verleihung des Gerrit Engelke Preises, In: Groß, Jens/Khuon, Ulrich (Hrsg.): Dea Loher und das Schauspiel Hannover. Niedersächsisches Staatstheater Hannover, Hannover, Niedersächsisches Staatstheater Hannover, 1998, S. 224-229, (zit. 1998a).

Lyotard, Jean-Francois: Eine post-moderne Fabel über die Postmoderne oder: In der Megalopolis. In: Weimann, Robert/ Gumbrecht, Hans Ulrich (Hrsg.): Postmoderne-globale Differenzen, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1991. S. 291-204.

Lyotard, Jean-Francois: Beantwortung der Frage: Was ist postmodern?, In: Welsch, Wolfgang: Unsere Postmoderne Moderne. Weinheim, VCH-Verl.-Ges., Acta humaniora, 1987, S. 193-203.

Michalzik, Peter: Dramen für ein Theater ohne Drama. Traditionelle neue Dramatik bei Rinke, von Mayenburg, Schimmelpfennig und Bärfuss, In: Tigges, Stefan (Hrsg.): Dramatische Transformationen, Bielefeld, Transcript Verlag, 2008.

Müller, Heiner: Theater-Arbeit, Berlin, Rotbuch Verlag, 1975.

Müller, Heiner/Weimann, Robert: Gleichzeitigkeit und Repräsentation. Ein Gespräch. In: Weimann u.a. (Hrsg.): Postmoderne- globale Differenzen, Frankfurt a. Main, Suhrkamp, 1991.

Müller, Klaus Detlef: Brecht-ein letzter Aristoteliker des Theaters?. Zur Bedeutung des Fabelbegriffs für das epische Theater, In: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur, Vol.25(1), Tübingen, Niemeyer, 2000.

Pfister, Manfred: Das Drama, 11. Auflage, München, Wilhelm Fink Verlag, 2001.

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

Riccoboni, Antoine François: Die Schauspielkunst (L'art du Theatre, Paris 1750). Übersetzt von Gotthold Ephraim Lessing. Angefügt: Friedrich Ludwig Schöder. Auszüge aus Franz Riccobonis Vorschriften über die Kunst des Schauspielers mit hinzugefügten Bemerkungen. Hg. Gerhard Pines, Berlin, Henschel, 1954.

Rémond de Sainte-Albine, Pierre: Der Schauspieler: Ein dogmatisches Werk für das Theater. [Übersetzt von Friedrich Justin Bertuch], Altenburg, 1772.

Rühle, Günter: Von der Politik zur Rolle, In: Arnold, Heinz Ludwig/Buch, Theo (Hrsg.): Positionen des Dramas. Analysen und Theorien zur deutschen Gegenwartsliteratur, München, Beck, 1977.

Pavis, Patrice: Die Inszenierung zwischen Text und Aufführung. In: Inszenierung von Welt. Semiotik des Theaters, Zeitschrift für Semiotik, 11, 1/1998, S. 13-27.

Schößler, Franziska: Wiederholung, Kollektivierung und Epik. Die Tragödie bei Sarah Kane, Anja Hilling und Dea Loher, In: Fulda, Daniel/Valk, Thorsten (Hrsg.): Die Tragödie der Moderne. Gattungsgeschichte-Kulturtheorie-Epochendiagnose, Berlin/ New York, 2010, S. 319-337.

Stanislaskij, Konstantin S.: Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst. Tagebuch eines Schülers. 2. Die Arbeit an sich selbst im schöpferischen Prozess des Verkörperns, (4. Auflage), Berlin, Henschel Verlag, 1996.

Szondi, Peter: Theorie des modernen Dramas (1880-1950), Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1965.

Walser, Theresia: Sorgen einer Dramatikerin, In: Haas, Birgit (Hrsg.): Dramenpoetik 2007. Einblicke in die Herstellung des Theatertextes, Hildesheim, Olms Verlag, 2009, S. 133-138.

Welsch, Wolfgang: Unsere Postmoderne Moderne. Weinheim, VCH-Verl.-Ges., Acta humaniora, 1987.

Wengenroth, Patrick: Eines ist doch sicher, eins zu eins ist jetzt vorbei. In: Haas, Birgit (Hrsg.): Dramenpoetik 2007. Einblicke in die Herstellung des Theatertextes, Hildesheim, Olms Verlag, 2009, 139-146.

Wille, Franz. Ich kenne nicht besonders viele glückliche Menschen. Franz Wille im Gespräch mit Dea Loher. In: Groß, Jens/Khuon, Ulrich (Hrsg.): Dea Loher und das Schauspiel Hannover. Niedersächsisches Staatstheater Hannover, Hannover, 1998, S. 212-223.

Wirth, Andrzej: Vom Dialog zum Diskurs. Versuch einer Synthese der nachbrechtschen Theaterkonzepte, In: Theater heute, 1980, Heft 1, S.16-19.

Weisstein, Ulrich: Vom dramatischen Roman zum epischen Theater, In: Grimm, Reinhold (Hrsg.): Episches Theater, Köln/ Berlin, Kiebenheuer&Windisch, 1966.

Welsch, Wolfgang: Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion. Herausgegeben von Wolfgang Welsch, Weinheim, Acta Humaniora, 1988.

Wittstock, Uwe. Nach der Moderne. Essay der deutschen Gegenwartsliteratur in 12 Kapiteln über 11 Autoren, Göttingen, Wallstein, 2009.

Internetquellen:

http://www.augsburg.de/fileadmin/www/dat/07ku/brechtpreis/pdf/Wittstock_LoherRede.pdf S.8f. [Zugriff 15.04.2012].

http://www.deutschestheater.de/download/4912/rz_dt_magazin_ausgabe4_klein.pdf S. 6.
[Zugriff: 20.11.2014].

http://www.fu-berlin.de/presse/informationen/fup/2008/fup_08_398 [Zugriff 26.03.2012].

http://www.muelheim-ruhr.de/cms/laudatio_auf_dea_loher.html [Zugriff 26.03.2012].

<http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/dea-loher-untersagt-bremer-inszenierung-ihres-stueckes-unschuld-a-925292.html> [Zugriff 28.03.2014].

<http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/streit-um-unschuld-von-dea-loher-im-theater-bramen-beigelegt-a-925544.html> [Zugriff 28.02.2014].

http://www.verlagderautoren.de/author-detail/autor/loherdea/Suche/wort/Dea%20Loher.html?no_cache=1 [Zugriff 14.04.2013].

<http://www.welt.de/kultur/theater/article1604704/Alles-dreht-sich-Das-letzte-Feuer-in-Hamburg.html> Zugriff [25.03.2012].

http://www.welt.de/welt_print/article1570311/Topographie-eines-Traumas.html [Zugriff 14.04.2012].

<http://www.welt.de/kultur/theater/article5889526/Triumph-fuer-Dea-Lohers-Diebe.html> [Zugriff 26.03.2013].

[http://www.verlagderautoren.de/index.phpid=23&no_cache=1&tx_ttvaoshop\[authorid\]=6968&tx_ttvaoshop\[worksart\]=Theater](http://www.verlagderautoren.de/index.phpid=23&no_cache=1&tx_ttvaoshop[authorid]=6968&tx_ttvaoshop[worksart]=Theater) [Zugriff 15.04.2012].

Abbildung:

Abbildung 1: Tabelle 1: Stilistische Unterschiede zwischen klassischem Drama und epischem Drama nach Brecht, (Brecht, Bertolt: Versuche 4-7. Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny (Oper). Über die Oper. Aus dem Lesebuch für Städtebewohner. Das Badener Lehrstück, Berlin, Gustav Kiepenheuer Verlag A.G, 1939, S. 110f.)

9 Abstract

Diese Arbeit befasst sich mit Dea Lohers Werken *Adam Geist* und *Diebe* und deren Einbindung in einen dramenanalytischen Diskurs. Aufgrund vieler Rückmeldungen über die Unfassbarkeit des loherschen Schreibstils und ihrer Werke, die auch schlichtweg als *loheresk* bezeichnet wurden, ist das Ziel der Arbeit eine Herauslösung spezifischer Stilmittel und der Integration in einen zeitgenössischen Dramendiskurs. Auf diese Weise wird versucht die Werke Lohers für einen weiteren Diskurs beschreibbar zu machen.

Ausgehend von Aristoteles' *Poetik* wird ein Bogen bis hin zu zeitgenössischen Tendenzen gespannt und somit ein historischer Überblick bis zur Gegenwart gegeben. Darunter finden insbesondere die Entliterarisierung und die Retheatralisierung eine wesentliche Berücksichtigung und mit der Analyse der Werke Dea Lohers eine Fortschreibung.

Ein besonderer Schwerpunkt der Analyse liegt im Bezug Lohers Drama zu Brechts epischem Drama, dem postdramatischen Theater, sowie zur Postmoderne. Die ausgewählten Stücke werden dabei auf inhaltliche, stilistische, und formale Aspekte untersucht und verortet bzw. abgrenzt. Dabei werden eindeutige neue Schreibformen, Themenkonstrukte und Stilmittel identifiziert und beschrieben, die Loher von bestehenden Dramenstilen abgrenzen.

10 Curriculum Vitae

Persönliche Daten

Name: Susanne Lässig

Ausbildung

seit Oktober 2006

Studium der Theater- Film- und Medienwissenschaft, Universität Wien

August 2002-Juli 2005

Technisches Gymnasium e.o.plauen, Plauen

Praktische Erfahrungen

seit November 2013

Produktionsassistentin des portraittheater

Curie_Meitner_Lamarr_unteilbar

Regie: Sandra Schüddekopf

seit Juni 2013

Produktionsassistentin des theater-JA.KOMM

Sorry we're fucked – Du bist die Klimakatastrophe

Regie: Eva Jankovsky

Juli 2011- September 2011

Produktionsassistentin bei dem Kurzfilm

1805 a Town's Tale

Regie: Walter Bednarik

Weitere Assistenzen, Hospitanzen und Praktika für das Theaterhaus Dschungel, das Community TV-Format OKTO und die Musikschule Unterhaching.