universität wien

MASTERARBEIT

Titel der Masterarbeit

Metareflexivität und die Dimension des Politischen in Theatertexten von Sarah Kane und Falk Richter

verfasst von

Anna Etteldorf

angestrebter akademischer Grad

Master of Arts (MA)

Wien, 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt:	A 066 870
Studienrichtung lt. Studienblatt:	Masterstudium Vergleichende Literaturwissenschaft
Betreut von:	Univ.-Prof. Dr. Norbert Bachleitner

Inhaltsverzeichnis

1 **Einleitung**.....7
1.1 Fragestellung.....7
1.2 Vorgehensweise und theoretische Vorüberlegungen.....9
1.3 Auswahl der Autoren und des Textkorpus.....11
2 **Gegenwartsdramatik**.....16
2.1 Postdramatisches Theater und der nicht mehr dramatische Theatertext.....16
2.2 Die Neue Dramatik.....18
2.3 Dramatik in England und Deutschland in den neunziger Jahren.....24
3 **Politisches Theater – Versuch einer Begriffsbestimmung**.....29
3.1 Begriffsursprung und Vorgeschichte des politischen Theaters.....30
3.2 Gegenwärtige Begriffsverständnisse.....32
3.2.1 Thematische Politizität vs. Ästhetik des Politischen.....35
3.2.2 Synthese aus Inhalt und Form: die ästhetische Erfahrung des Politischen.....38
4 **Metaisierungen in Theatertexten**.....39
4.1 Metatheater und Metadrama – definitorische Defizite.....40
4.2 Forschungsstand zu Metatheater und Metadrama.....41
4.3 Begriffsklärung des Präfixes *meta*.....50
4.4 Formen des Metatheatertextes.....52
4.4.1 Differenzierung zwischen Metadramatizität und Metatheatralität.....53
4.4.1.1 Metadramatizität.....54
4.4.1.2 Metatheatralität.....56
4.4.2 Experimenteller Nebentext und texttheatrale Strategien als metatheatrale Schreibweisen.....58
4.4.3 Narrative und intermediale Überformungen als metatheatrale Schreibweisen.....60
4.4.4 Intertextualität als Metaisierungstechnik.....62
5 **Schnittstellen politischer und metareflexiver Strategien in Theatertexten**..63

6 **Variationen der Metaisierung und des Politischen in Sarah Kanes und Falk Richters Theatertexten**....68
6.1 Sarah Kane....68
6.1.1 *Blasted*....71
6.1.1.1 Rezeption....71
6.1.1.2 Aspekte des Politischen....72
6.1.1.3 Unterbrechung des naturalistischen Diskurses als metatheatrale Strategie....83
6.1.2 *Phaedra's Love*....89
6.1.2.1 Kontext und Entstehung....90
6.1.2.2 Rezeption des Stücks....91
6.1.2.3 Politische Aktualität und Aspekte des Politischen....92
6.1.2.4 Intertextuelle Verfahren in *Phaedra's Love* und deren meta-reflexives Potential....95
6.1.2.5 Politische Reflexion und Metareflexivität....101
6.1.3 *4.48 Psychosis*....103
6.1.3.1 Kontext und Rezeption....105
6.1.3.2 Metaisierende Schreibweisen im postdramatischen Theatertext....105
6.1.3.3 Gesellschaftskritik und die Auflösung der Identitäten....113
6.2 Falk Richter....117
6.2.1 *PEACE*....119
6.2.1.1 Rezeption....120
6.2.1.2 Zeitgeschichtlicher Kontext....122
6.2.1.3 *PEACE* als Kriegsstück....125
6.2.1.4 Verhandlung von Schein und Sein durch metareflexive Mittel. 127
6.2.1.5 Texttheatrale Strategien der Metaisierung in *PEACE*....130
6.2.2 *Electronic City*....131
6.2.2.1 Rezeption....132
6.2.2.2 *DAS SYSTEM* als Kontext des Stücks....133
6.2.2.3 Die Thematik des flexiblen Menschen....135
6.2.2.4 (Scheinbare) Unbestimmtheit der Figuren....138

6.2.2.5 Spiel im Spiel als dramaturgisches Mittel....140
6.2.2.6 Reflexion der Medien und Selbstreflexion....143
6.2.3 *My Secret Garden*....144
6.2.3.1 Kontext, Rezeption und Textgenese....145
6.2.3.2 *My Secret Garden* als Autofiktion und deren metareflexive Implikationen....148
6.2.3.3 *My Secret Garden* als Erinnerungsstück....152
6.2.3.4 *My Secret Garden* als Abrechnung mit der (politischen) Vergangenheit....154
7 **Schlussbetrachtung und Ausblick**....156
8 **Literaturverzeichnis**....161
8.1 Primärliteratur....161
8.2 Sekundärliteratur....161
8.3 Internetquellen....168
9 **Anhang**....170
9.1 Abstract....170
9.2 Akademischer Lebenslauf....171
9.3 Danksagung....172

All good art is subversive in form or content.
And the best art is subversive in form and *content.*[1]

Sarah Kane

1 Sarah Kane im Gespräch mit Stephenson, Heidi und Natasha Langridge: *Rage and reason: women playwrights on playwriting*, London u.a.: Methuen 1997, S. 130.

1 Einleitung

Theatertexte um die Jahrtausendwende sind von zwei Tendenzen geprägt: von einer wiedererstarkenden politischen Dimension und einem besonderen Selbst-Bewusstsein für das eigene Medium. Seit den neunziger Jahren ist sowohl in England als auch in Deutschland ein Boom politischer Inhalte in Theatertexten zu konstatieren. Sie bewegen sich in einem Spannungsverhältnis zwischen dem „nicht mehr dramatischen Theatertext“ und einer Rückkehr zu Helden und Geschichten, und eben zu tages- und gesellschaftspolitischen Themen. Gleichzeitig kann in unserer postmodern geprägten Zeit von einem „metareferential turn“ gesprochen werden: „metaization has increased in a *disproportionate* and therefore significant quantity and moreover has often reached a new quality in contemporary arts and media“[2]. Dieser neuen Qualität in zeitgenössischen Theatertexten nachzuspüren und gleichzeitig die Besonderheit im Umgang mit dem Politischen zu untersuchen, sind Hauptanliegen dieser Arbeit. Im Zentrum steht die Frage, wie sich diese Tendenzen zusammen denken lassen und in Texten von Sarah Kane und Falk Richter zutage treten.

1.1 Fragestellung

Die wachsende Metaisierung zum Ende des 20. Jahrhunderts und die markante Politisierung in den Theatertexten scheinen auf den ersten Blick kaum etwas miteinander zu tun zu haben, dennoch lässt sich erstaunlich oft eine Kombination aus beiden Tendenzen feststellen.[3] Handelt es sich um ein Spezifikum der Texte der letzen 20 Jahre, die hier als Gegenwartsdramatik bezeichnet werden soll? Gibt es eine neue Qualität eines politischen Gegenwartstheaters und des *Metadramas* im Übergang vom 20. zum 21. Jahrhundert? Und vor allem: Wie können die sich scheinbar ausschließenden Tendenzen – metareflexive Selbstbezüglichkeit und

2 Wolf, Werner: „*Is there a Metareferential Turn, and If So, How Can It Be Explained?*“, *The Metareferential Turn in Contemporary Arts and Media. Forms, Functions, Attempts at Explanation*, Amsterdam u.a.: Rodopi 2011, S. 1–51, hier S. 7.

3 Wolf, Werner: „*Spiel im Spiel und Politik. Zum Spannungsfeld literarischer Selbst- und Fremdbezüglichkeit im zeitgenössischen englischen Drama*“, in: *Poetica 24* (1992), S. 163–194, hier S. 163.

politisch-thematische Fremdbezüglichkeit – in Theatertexten zusammenlaufen?

Für die vorliegende Arbeit ergeben sich daher folgende Leitfragen: Lassen sich Texte von Falk Richter und Sarah Kane in dieses Spannungsfeld einordnen? Thematisieren die potentiell metadramatischen Texte Kanes und Richters tatsächlich das Theater bzw. Drama oder sind hier Formen des *Metadramatischen* bzw. *Metatheatralen* vielmehr Mittel, um Aussagen zu treffen, die über pure Selbstreflexion hinausweisen und gesellschaftliche, politische oder lebensweltliche Themen berühren?

Die These ist, dass sich sowohl die Metareflexion als auch mögliche Dimensionen des Politischen in den Theaterstücken in einem Spannungsverhältnis zwischen dem geschriebenen Text und dessen Umsetzung auf die Bühne, zwischen der Darstellung der Realität und dem Bruch gewohnter Wahrnehmungsmodi situiert. Dabei wird deutlich, dass die Verhandlung politischer Themen nicht an das Primat der realistischen Darstellung, im Sinne einer mimetischen Nachahmung der Welt gebunden ist. Gerade metareflexive Elemente, die mit der dramatischen Illusion brechen, besitzen das Potential, ein politisches Bewusstsein zu vermitteln oder eine Reflexion über gegenwärtige Themen in Gang zu setzen. Die kritische Reflexion äußert sich hierbei nicht allein auf inhaltlicher, sondern auch auf formaler Ebene. Die Texte Kanes und Richters konfrontieren den Rezipienten mit Offenheit und ambivalenten Deutungsmöglichkeiten und fordern so seine Stellungnahme ein.[4] Sie verlangen nach Mitwirkung der Rezipienten und initiieren einen kognitiven Prozess der anregt, eine Haltung zu beziehen. Durch das Meta-Bewusstsein, das zu einem Großteil ein rezeptionsbedingtes Phänomen darstellt, wird dem Rezipienten Verantwortung übertragen, und er wird mit dem Politischen – mit einer politischen Situation und ästhetischen Erfahrung – konfrontiert. Dies führt zu folgender These: Die metareflexiven Elemente in den Theatertexten Richters und Kanes stellen ein Verhältnis zur gegenwärtigen Welt her und entfalten eine politische Wirkung. Sie kreisen also keineswegs nur in einer selbstreflexiven Schleife um das Theater als einzigem Thema und erschöpfen sich ebenso wenig in einem Selbstzweck.

4 Im folgenden Text wird in der Verwendung des generischen Maskulinums bei Begriffen und Personengruppen die weibliche Form miteingeschlossen.

1.2 Vorgehensweise und theoretische Vorüberlegungen

Im ersten Schritt erfolgt eine Begründung für die Auswahl der Texte und Autoren, die sich unter anderem darauf stützt, dass sowohl Kane als auch Richter als Regisseure und gleichzeitig als Autoren tätig waren bzw. sind, also als Vertreter eines zeitgenössischen Autorentheaters gelten können. Hieran knüpft sich die Annahme, dass sie ein besonderes Verhältnis zum Theater haben: Als Praktiker sind sie sich der Spezifik des Theatertextes – nämlich als aufzuführender Text für den Medienwechsel vom Text zur Bühne bestimmt zu sein – in einem besonderen Maße bewusst. Dieses Bewusstsein drückt sich möglicherweise als selbstreferentieller Zug in ihren Texten aus, die zudem von tagespolitischen Ereignissen beeinflusst sind oder gesellschaftspolitische Relevanz haben. Kane und Richter werden als Autoren eines politischen Theaters rezipiert.

Um die Tendenzen der Politisierung und Metaisierung der Theatertexte der jüngeren Dramengeschichte aufzuzeigen, wird die europäische Gegenwartsdramatik, mit dem Fokus auf Deutschland und England, näher betrachtet. Folgende Hauptströmungen sind hier festzustellen und werden in der vorliegenden Arbeit näher beleuchtet: Autorentheater als Ausprägung einer zeitgenössischen Dramatik und die Frage nach der Rolle des Dramas in Theatertexten, die sich zwischen dem „dramatischen Drama“, das von Birgit Haas verteidigt wird, und dem „nicht mehr dramatischen Theatertext“, den Gerda Poschmann postuliert, bewegen.[5] Hier gilt es, die Konzepte des postdramatischen Theaters in Anlehnung an Hans-Thies Lehmann und des neuen Realismus unter Bezugnahme auf Haas und Nikolaus Frei im Hinblick auf die Gegenwartsdramatik vorzustellen.[6]

Im Anschluss daran wird die Frage nach dem Politischen in Theatertexten eingehender beleuchtet. Der Versuch einer Begriffsbestimmung nimmt den Terminus des *politischen Theaters* zunächst aus einer historischen Perspektive in den Fokus. In Anlehnung an die Wegbereiter des politischen Theaters im deutschsprachigen Raum

5 Siehe Haas, Birgit: *Plädoyer für ein dramatisches Drama*, Wien: Passagen 2007; Poschmann, Gerda: *Der nicht mehr dramatische Theatertext. Aktuelle Bühnenstücke und ihre dramaturgische Analyse*, Tübingen: Niemeyer 1997.

6 Siehe Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatisches Theater*, 2. Aufl., Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 2001; Frei, Nikolaus: *Die Rückkehr der Helden: Deutsches Drama der Jahrhundertwende (1994 - 2001)*, Tübingen: Narr 2006.

Erwin Piscator und Bertolt Brecht werden Linien aufgezeigt, die auch heute noch für den Diskurs über das politische Theater relevant sind. In Anknüpfung daran und unter Berücksichtigung der Diskussion der vorherrschenden und opponierenden Theorien von Lehmann und Haas wird der Versuch unternommen, ein Beschreibungsinstrumentarium und Kriterien dafür zu finden, was heute als *politisches Theater* zu verstehen sein könnte.

Im nächsten Schritt ist es unabdingbar, den Begriff des *Metadramatischen* für die Analyse zu theoretisieren. Daher wird eine Differenzierung zwischen den Begriffen *Metadrama* und *Metatheater* vorgenommen, wobei wir uns im Rahmen der Arbeit nur auf textinterne Metaisierungen im Sinne des *Metadramas* beziehen. Es erfolgt ein Abriss des aktuellen Forschungsstandes zum Themenkomplex *Metadrama*. Hierbei wird vor allem auf die wegweisenden und diskursbildenden Texte von Lionel Abel, Richard Hornby, Karin Vieweg-Marks und zuletzt Janine Hauthal eingegangen.[7] Die Konzeptualisierung des *Metadramas*, an der wir uns hier orientieren, knüpft an den aktuellen Forschungsstand an. Sie lässt sich auch auf neuere (postdramatische) Theatertexte anwenden und weist Metareflexivität als doppelpoliges Phänomen aus, das sowohl im Text angelegt ist, aber vor allem auch einen kognitiven Prozess beim Rezipienten in Gang setzt. So wird die Konzeption der Begriffe *metadramatisch* und *metatheatral* auch auf neue Theatertexte im Übergang zwischen 20. und 21. Jahrhundert, wie z.B. die Texte Sarah Kanes und Falk Richters, produktiv anwendbar.

Die Verbindung metareflexiver Formen und politischer Substanz in Theatertexten wurde bislang nicht eingehend untersucht, sie stellt ein Forschungsdesiderat dar.[8] In wenigen Aufsätzen wurde bis dato nach Funktionspotenzialen metaisierender Schreibweisen gefragt, die über das Theater als Referenzrahmen hinausgehen. Angel-Perez, Joanne Tompkins und Werner Wolf liefern dafür erste Ansätze, wobei sich diese Untersuchungen in erster Linie auf die Verbindung von Selbst- und Fremdbezüglichkeit konzentrieren, wie sie in konventionellen Dramen auftritt, die

7 Siehe Abel, Lionel: *Tragedy and Metatheater. Essays on Dramatic Form*, New York u.a.: Holmes & Meier 2003; Hornby, Richard: *Drama, metadrama, and perception*, Lewisburg, PA u.a.: Bucknell University Press 1986; Vieweg-Marks, Karin: *Metadrama und englisches Gegenwartsdrama*, Frankfurt am Main, Bern u.a.: Lang 1989; Hauthal, Janine: *Metadrama und Theatralität. Gattungs- und Medienreflexion in zeitgenössischen englischen Theatertexten*, Trier: WVT 2009.

8 Vgl Hauthal: *Metadrama und Theatralität*, S. 344.

politische Themen verhandeln und die Technik des Spiels im Spiel verwenden.[9] Das externe Funktionspotential von metareflexiven Strategien in Theatertexten, die nicht mehr über die klassischen dramatischen Bauformen verfügen, wurde jedoch bisher nicht ausreichend untersucht.

Dies soll in der vorliegenden Arbeit erfolgen: Es geht darum, die Schnittstellen zwischen metareflexiven Schreibweisen und der politischen Dimension in Theatertexten zu formulieren und diese in Einzelanalysen der Theaterstücke von Sarah Kane und Falk Richter herauszuarbeiten. Nach einer Einordnung der Autoren in den spezifischen zeitlichen wie kulturellen Kontext wird die konkrete Textanalyse der ausgewählten Stücke, die exemplarisch für die Theatertexte der letzten 20 Jahre in Deutschland und England betrachtet werden, vorgenommen. Die Untersuchung bewegt sich hierbei notgedrungen aufgrund der dem Theatertext eingeschriebenen Aufführungsbestimmung oder wie Manfred Pfister formuliert, der „plurimedialen Darstellungsform“[10], in den Randbereichen der Disziplinen, zwischen Theater- und Literaturwissenschaft. Gleichwohl liegt der Fokus auf einer textimmanenten Betrachtung. Die konkrete Inszenierung wird nicht in Form von Aufführungsanalysen, sondern nur über die zeitgenössische Rezeption in der Arbeit verhandelt. Neben der Rezeption der Theatertexte bzw. der Aufführungen werden, dem theoretischen Teil dieser Arbeit folgend, die Aspekte des Politischen und der Metareflexivität in den einzelnen Stücken in einer vergleichenden Textanalyse untersucht.

1.3 Auswahl der Autoren und des Textkorpus

Sowohl Kane als auch Richter gelten als bedeutende Dramatiker ihrer Generation. Besonders Sarah Kane wurde durch ihr skandalträchtiges Debüt als Theaterschriftstellerin mit *Blasted* im Jahr 1996 schnell zu einer der meistdiskutierten und

9 Siehe Angel-Perez, Elisabeth: „*The Revival of Medieval Forms in Recent Political Drama*“, in: Boireau, Nicole (Hrsg.): *Drama on drama: dimensions of theatricality on the contemporary British stage*, Basingstoke u.a.: Macmillan u.a. 1997, S. 15–29; Tompkins, Joanne: „*„Spectacular Resistance‘: Metatheatre in Post-Colonial Drama*“, in: *Modern Drama 38/1* (1995), S. 42–51; Wolf: „*Spiel im Spiel und Politik*“.

10 Pfister, Manfred: *Das Drama: Theorie und Analyse*, (erw. und bibliogr. aktualisierter Nachdr. der durchges. und erg. Aufl. 1988) 11. Aufl., München: Fink 2001, S. 24. Von einer Plurimedialität des Dramas zu sprechen ist jedoch irritierend, ist das Drama doch nur im Medium der Schrift verfasst. Korrekter wäre es zu sagen, dass der Text auf eine plurimediale Aufführung verweist bzw. diese in Rechnung stellt.

-polarisierenden Theaterschaffenden im England der neunziger Jahre. Die Beschreibung des Kritikers Jack Tinker „This disgusting feast of filth" war ein Ausdruck der Schock-Wirkung, die *Blasted* auf die englische Presse ausübte.[11] Die Uraufführung von *Blasted* am Royal Court in London wird daher mit dem Beginn des *In-yer-face theatres* in Verbindung gebracht. Kane sträubte sich gegen die Zuordnung zu dieser Bewegung, da dies oftmals mit einer Reduktion auf Themen wie Gewalt und Provokation einherging. So wird sie in der wissenschaftlichen Rezeption zwar im Kontext derselben gesehen, jedoch wird ihr aufgrund des ästhetischen Gehalts der Texte ein besonderer Status eingeräumt. Besonders ihre späten Texte *Crave* und *4.48 Psychosis*, die eine Öffnung zu experimentelleren Formen markieren und von klassischen dramatischen Bauformen abrücken, wurden in Bezug auf Sprachliches untersucht und weniger nach thematischen Feldern wie Gewalt, Körperlichkeit oder Feminismus.

Oft erfuhr die veränderte Schreibweise, die sich in den letzten beiden Stücken manifestiert, in erster Linie eine biografische Deutung. So rezipieren Kanes Interpreten ihr Werk oftmals aus der Perspektive ihres Todes und beflügeln den durch ihren Suizid im Jahr 1999 mitbedingten „Mythos Kane"[12]. Eine solch einseitige Interpretation vernachlässigt jedoch das ästhetische Potential der Texte. Gerade die späten Texte Kanes experimentieren mit den Möglichkeiten der theatralen Sprache, loten die Mittel des Theaters und deren Ausdrucksmittel neu aus. Sie gelten als Paradebeispiele für postdramatische Theatertexte, die sich selbstreflexive Mittel zunutze machen und im Sinne einer „radikalen Unterbrechung des Dramas"[13] als Theatertexte des Politischen zu deuten sind. In jüngster Zeit wendet sich die Wissenschaft vermehrt den formalen Themen zu, wie sich exemplarisch an Untersuchungen der deutschen Theoretiker Anna Opel, Doris Kolesch oder Hans-Thies Lehmann zeigt.[14] Bemerkenswert ist hierbei, dass die deutsche Rezeption

11 Vgl. Saunders, Graham: *About Kane: the playwright and the work*, London: Faber and Faber 2009, S. 52.

12 Müller-Wood, Anja: „*Mythos (in Kane)*", in: Kreuder, Friedemann und Sabine Sörgel (Hrsg.): *Theater seit den 1990er Jahren. Der europäische Autorenboom im kulturpolitischen Kontext*, Tübingen: Francke 2008, S. 37–50, hier S. 39.

13 Lehmann, Hans-Thies: *Das politische Schreiben: Essays zu Theatertexten. Sophokles, Shakespeare, Kleist, Büchner, Jahnn, Bataille, Brecht, Benjamin, Müller, Schleef*, 2. erweiterte Aufl., Berlin: Theater der Zeit 2012, S. 27.

14 Siehe Opel, Anna: *Sprachkörper: zur Relation von Sprache und Körper in der zeitgenössischen Dramatik - Werner Fritsch, Rainald Goetz, Sarah Kane*, Bielefeld: Aisthesis 2002; Kolesch, Doris: „*Szenen der Stimme. zur stimmlich-auditiven Dimension des Gegenwartstheaters*", in:

Kanes Œuvre insbesondere ihre späten Werke als Exempel der Postdramatik ansieht, sie seit Beginn gefeiert und geehrt hat.[15] Die englische Rezeption dagegen widerspricht teilweise der Einordnung in die Postdramatik.[16] In ihrer Heimat dauerte es zudem länger, bis sich die Wogen nach *Blasted* glätteten und sie als ernstzunehmende Künstlerin angesehen wurde. In Deutschland wurde sie unter der Intendanz von Thomas Ostermeier schon im Jahr 2000 zur „Säulenheiligen der neuen Schaubühne [in Berlin]“[17] stilisiert.

Auch Falk Richter war ab 2000 ein Dauergast an der Schaubühne Berlin, inszenierte dort eigene und fremde Stücke. Er gilt als einer der wichtigsten deutschen Theaterregisseure und Dramatiker der Gegenwart. Er inszenierte zunächst ausschließlich Gegenwartsdramatik – unter anderem Kanes *4.48 Psychosis* – und ist stark vom englischen Theater der neunziger Jahre beeinflusst. Erst später wendete er sich auch der Inszenierung von Klassikern und Opern zu. Wurden seine früheren Werke, die sich stark mit der Medienlandschaft auseinandersetzen, noch als „Pop-Theater“[18] bezeichnet, so verschiebt sich der Fokus seiner Texte hin zu politischen Inhalten (wie bei dem Projekt *DAS SYSTEM*, das eine Analyse des westlichen Systems und dessen theatrale Verarbeitung darstellte). In jüngster Zeit widmete er sich in seinen

---

Arnold, Heinz Ludwig (Hrsg.): *Theater fürs 21. Jahrhundert*, Bd. Sonderband, München: Edition Text + Kritik 2004 (Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur), S. 156–165; Lehmann, Hans-Thies: „*Just a word on a page and there is the drama. Anmerkungen zum Text im postdramatischen Theater*“, in: Arnold, Heinz Ludwig (Hrsg.): *Theater fürs 21. Jahrhundert*, Bd. Sonderband, München: Edition Text + Kritik 2004 (Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur), S. 26–33.

15 Kane wurde 1999 und 2000 in einer Kritikerumfrage der Zeitschrift *Theater Heute* mit Preisen in der Kategorie „Bester ausländischer Autor des Jahres“ geehrt.

16 Vgl. Voigts-Virchow, Eckart: „*‚We are anathema‘ - Sarah Kane’s plays as postdramatic theatre versus ‚the dreary and repugnant tale of sense‘*“, in: Vos, Laurens De (Hrsg.): *Sarah Kane in context*, Manchester u.a.: Manchester Univ. Press 2010, S. 195–207.

17 Opel, Anna: „*Echt unerbittlich. Wie realistisch sind Sarah Kanes Theaterstücke?*“, in: *Nach dem Film* (12.01.2000), http://www.nachdemfilm.de/content/echt-unerbittlich (abgerufen am 22.10.2014). Kanes Gesamtwerk wurde unter der künstlerischen Leitung von Ostermeier an der Schaubühne gezeigt: *Gier* (UA: 23.03.2000, Regie: Thomas Ostermeier), *4.48 Psychose* (UA: 03.12.2001, Regie: Falk Richter, *Phaidras Liebe* (UA: 08.03.2003, Regie: Christina Paulhofer), *Gesäubert* (UA: 28.05.2004, Regie: Benedict Andrews), *Zerbombt* (UA: 16.03.2005 Regie: Thomas Ostermeier).

18 Vgl. Birkner, Nina: *Vom Genius zum Medienästheten: Modelle des Künstlerdramas im 20. Jahrhundert*, Walter de Gruyter 2009, S. 194–199. Birkner rezipiert *Gott ist ein DJ* in ihrer Untersuchung als „Pop-Theatertext“. Richter selber bezeichnet „Poptheater“ als „eine politische Strategie, tatsächlich ging es darum, Inhalte in inhaltsarme Orte wie das Theater zu befördern. Es war auch schlichtweg eine Marketingstrategie meiner Generation, um bestimmte Positionen zu besetzen: Man musste es auf sich nehmen, sich auf Pop reduzieren zu lassen, damit man überhaupt in den Medien auftauchen durfte, denn für jemanden, der oder die unter dreissig war, gab es nur das Attribut Popregisseur oder Popautor, oder er durfte gar nicht erst erwähnt werden.“ Falk Richter zitiert nach ebd., S. 202.

Inszenierungen verstärkt der Verbindung von Theater und Tanz, holte sich Choreografen hinzu, mit denen er die Inszenierungen gemeinsam erarbeitete.[19] Dieser Fokus auf die Inszenierung mag ein Grund dafür sein, warum Falk Richters Werk bislang eher von der Theaterkritik oder der Theater- und kaum von der Literaturwissenschaft Beachtung gefunden hat.[20] So sind die Aufsätze über ihn überschaubar, hervorzuheben sind hierbei Friedemann Kreuders und Muriel Ernestus' Versuche, im *SYSTEM*-Zyklus veröffentlichte Stücke mit Richard Sennetts Überlegungen zum flexiblen Menschen der heutigen Gesellschaft in Verbindung zu bringen.[21] Kreuder ist es zu verdanken, dass Richters Texte von 2000 bis 2012 in gesammelter Form vorliegen.[22] Die Texte aus der Schaffenszeit davor wurden unter dem Titel *Unter Eis* 2005 veröffentlicht.[23] Zu den Werken *Trust* und *DAS SYSTEM* sind in der Recherche-Reihe von *Theater der Zeit* Materialbände publiziert, die Texte über die einzelnen Projekte mit Materialien, Textfassungen und Gesprächen zusammenbringen und so wertvolle Einsichten in Richters Auffassungen über das Theater und vor allem über das Schreiben für das Theater und seine Arbeit als Autor liefern.[24]

Das Schreiben für das Theater, verbunden mit der Tätigkeit des Inszenierens ist eine signifikante Parallele der beiden Theatermacher. Als Autoren-Regisseure sind Falk Richter und Sarah Kane sowohl mit dem Schreiben als auch mit der Theaterpraxis und dem Inszenieren vertraut. Insofern ist die Annahme, dass sich die Regie-Arbeit

19 Mit der niederländischen Tänzerin und Choreografin Anouk van Dijk besteht seit mehreren Jahren eine kontinuierliche Zusammenarbeit: In den Stücken *Nothing Hurts* (UA: 29.04.1999, Koproduktion von Kampnagel Hamburg und dem Springdance Festival), *TRUST* (UA: 10.10.2009, Schaubühne Berlin), *Protect Me* (UA: 27.10.2010, Schaubühne Berlin), und *Rausch* (UA: 14.04.2012, Schauspielhaus Düsseldorf) übernahmen sie gemeinsam die Regiearbeit. Bei seiner letzten Inszenierung an der Schaubühne arbeitete Richter mit dem Choreografen Nir de Volff / TOTAL BRUTAL zusammen: *NEVER FOREVER* (UA: 09.09.2014).

20 Richters Homepage „*http://www.falkrichter.com*". liefert neben Informationen zu Person und Werdegang Richters, einer Werkübersicht auch eine gut dokumentierte Zusammenstellung von Rezensionen zu den einzelnen Projekten.

21 Siehe Kreuder, Friedemann: „*Lost in flexibility - Tendenzen des neuen Kapitalismus in Falk Richters Electronic City (2003)*", in: Kreuder, Friedemann und Sabine Sörgel (Hrsg.): *Theater seit den 1990er Jahren. Der europäische Autorenboom im kulturpolitischen Kontext*, Tübingen: Francke 2008, S. 97–109; Ernestus, Muriel: *Von politischem Theater und flexiblen Arbeitswelten: Überlegungen zu Theatertexten von Widmer, Richter und Pollesch*, Berlin: Sine Causa 2012.

22 Richter, Falk: *Theater: Texte von und über Falk Richter 2000-2012*, hrsg. v. Friedemann Kreuder und Katrin Ullmann, Marburg: Tectum 2012.

23 Richter, Falk: *Unter Eis: Stücke. Mit einem Vorwort von Katrin Ullmann*, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch 2005.

24 Richter, Falk: *Das System. Materialien, Gespräche, Textfassungen zu „Unter Eis",* hrsg. v. Anja Dürrschmidt, Berlin: Theater der Zeit 2004.

auf die Texte auswirkt und sich in diesen als Selbstreflexivität äußert, naheliegend. Im Werk beider Autoren nimmt die selbstreflexive Auseinandersetzung eine wichtige Stellung ein. In Bezug auf die Arbeitsweise haben beide gemein, dass sie den Entstehungs- und Schreibprozess zunehmend öffnen. Die Tendenz zur Zusammenarbeit mit den anderen Beteiligten der Inszenierung ist charakteristisch für zeitgenössische Autorenregie und auch in das Werk Richters und Kanes eingeschrieben. Die Texte werden nicht mehr allein von den Autoren am Schreibtisch verfasst und dann als fertiges Produkt mit der Bühne konfrontiert, sondern noch im Schreibprozess szenisch erprobt und mit anderen Theaterpraktikern weiterentwickelt.

Neben der Einordnung in das Feld der *Autorenregie* lassen sich Kane und Richter auch unter den Begriff der *Gegenwartsdramatik* fassen. Ihre frühen Stücke wurden als etwas Neues, überaus Zeitgenössisches in der jeweiligen Theaterlandschaft rezipiert. Zeitgenössisch erscheinen die Texte der beiden Autoren auch deshalb, weil sie aktuelle politische Ereignisse verarbeiten. So ist beispielsweise Kanes *Blasted* von den Geschehnissen im Bosnienkrieg beeinflusst und auch Richter wendet sich mit *PEACE* den Ereignissen der Jugoslawienkriege zu und untersucht in dem Stück die mediale Vermittlung des Kosovokriegs von 1999. Beide Autoren verhandeln die unmittelbare Gegenwart und lassen damit politische Inhalte in ihre Texte einfließen. Aber auch auf formaler Ebene äußert sich eine Gegenwärtigkeit, die sich in der Suche nach zeitgenössischen Darstellungsweisen artikuliert. So bewegen sich die Texte beider Autoren im Spannungsfeld zwischen postdramatischen Schreibweisen und neuen dramatischen Ausdrucksformen.

Für die Auswahl der Stücke bildet die *Gegenwärtigkeit* der Texte einen wichtigen Aspekt: Alle Stücke wurden im Zeitraum der letzten 20 Jahre geschrieben und uraufgeführt. Die Auswahl der Stücke beschränkt sich hierbei auf drei Theatertexte pro Autor. Bei Kane werden die ausgewählten Stücke untersucht, weil sie zum einen den Verlauf und den Wandel in ihrem Schreiben dokumentieren und zum anderen im Hinblick auf die Frage des Metadramatischen und Politischen relevant erscheinen (z.B. hat schon Hauthal metaisierende Schreibweisen in Kanes späten Texten *Crave* und *4.48 Psychosis* untersucht, und Hans-Thies Lehmann sieht in der Darstellung der Stücke Kanes eine politische Wirkung).[25] Aus Kanes fünf Theatertexte umfassendem

25 Vgl. Hauthal: *Metadrama und Theatralität*, S. 274–290 und 313–326 (Kapitel 2.2 zu *Crave* und 3.2 zu *4.48 Psychosis*); Vgl. Lehmann: *Das politische Schreiben*, S. 27.

Werk werden hier *Blasted* (1995), *Phaedra's Love* (1996), und *4.48 Psychosis* (1999) exemplarisch untersucht. Von Falk Richter werden *PEACE* (2000) sowie *Electronic City* (2002), das einen Teil des Projekts *DAS SYSTEM* darstellt und *My Secret Garden* (2011) analysiert, da diese – ähnlich wie bei Kane – verschiedene Phasen im Werk Richters darstellen und eine Vielzahl von Anknüpfungspunkten für die Untersuchung bezüglich metadramatischer und metatheatraler Elemente bieten sowie Verbindungen zum Politischen aufweisen.

2 Gegenwartsdramatik

Im Folgenden wird die Situation der jüngsten Dramen- und Theatergeschichte seit den neunziger Jahren dargestellt. Dies geschieht zunächst mit Fokus auf den deutschsprachigen Raum, anschließend werden Differenzen und Gemeinsamkeiten bezüglich der Entwicklungen in England aufgezeigt.

2.1 Postdramatisches Theater und der nicht mehr dramatische Theatertext

Das zeitgenössische Drama wird immer wieder für tot erklärt. Es wird als Phänomen bezeichnet, das sich in der Krise befindet und in der gegenwärtigen (Medien-)Gesellschaft nicht mehr relevant ist. Die Krise des Dramas wurde gleichwohl schon 1956 von Peter Szondi ausgerufen und äußert sich in seiner Feststellung, dass „die Entwicklung der modernen Dramatik vom Drama selbst wegführt […].“[26] Hans-Thies Lehmann baut mit seiner viel diskutierten Monographie *Postdramatisches Theater* auf den Gedanken Szondis auf. Er reiht die Entwicklungen, die er – ausgehend von der Performance-Bewegung der 70er Jahre – konstatiert ein in den Prozess „der Wandlung […], *die Theater und Drama einander entfremdete und immer weiter voneinander entfernte“*[27]. Für dieses Theater wählt Lehmann den Begriff des *Postdramatischen Theaters*, welcher in erster Linie den Versuch darstellt, ein Beschreibungsinstrumentarium für die neuesten Theaterentwicklungen zu erstellen, d.h.

26 Peter Szondi zitiert nach Lehmann: *Postdramatisches Theater*, S. 41.
27 Ebd., S. 43.

vor allem für das Theater ab den 1980er Jahren. Postdramatische Theaterformen stünden im Gegensatz zum dramatischen Theater nicht mehr unter der Vorherrschaft des Textes, sondern andere theatrale Zeichen nähmen den gleichen Stellenwert wie der dramatische Text ein.[28] Lehmann knüpft mit diesen Gedanken an Gerda Poschmann an, die schon zwei Jahre zuvor in der Arbeit *Der nicht mehr dramatische Theatertext* die Emanzipation des Theaters vom Primat des Textes postulierte.[29] Poschmann bevorzugt den Begriff *Theatertext* vor dem des *Dramas* in Bezug auf Texte, die nicht mehr einer klassischen Handlungsdramaturgie folgen. Denn der Begriff *Theatertext* impliziert, dass der Text

> theatrale Zeichen (oder, genauer: Signifikanten) in Rechnung [stellt], die er selbst nicht besitzt. Damit verfügt er aber im Medium der Sprache über die Spezifität theatraler Signifikantenpraxis, über Theatralität. Theatertexte sind somit definiert als sprachliche Texte, denen eine performative, theatralische Dimension innewohnt.[30]

Er ist als aufzuführender Text für die szenische Umsetzung bestimmt und, da er mit der dramatischen Form bricht, nur noch durch die ihm inhärente Theatralität als Bühnenstück zu bestimmen. Der Begriff macht den Doppelcharakter des Textes deutlich und soll den Terminus *Drama* von seiner historischen Beschränktheit lösen: Einerseits verweist er auf das literarische Medium, andererseits reflektiert er die Aufführungsbestimmung. So wird der Medienwechsel vom Text zur Bühne schon beim Lesen des Textes im Sinne einer „mentalen Aufführung“ angeregt, wodurch sich die Theatralität des Textes konstituiert.[31]

Der Begriff *Theatertext* etablierte sich infolgedessen als ein Gattungsoberbegriff für alle theatralen, für das Theater geschriebenen Texte, denen auch das Drama zuzurechnen ist. Das postdramatische Theater ist jedoch nicht per se als Theater „nach dem Drama“ zu betrachten: Es ist „nicht dogmatisch zu verstehen, als endgültige Abkehr vom dramatischen Text“[32] oder gar als Theater ohne Text. Vielmehr sind die Prinzipien von Narration und Figuration sowie die Ordnung einer Fabel reduziert, jedoch wird nicht vollends auf Text und Sprache verzichtet.[33] So kommt es zu einer Enthierarchisierung der Theatermittel, der (dramatische) Text

28 Vgl. Ebd., S. 21.
29 Vgl. Poschmann: *Der nicht mehr dramatische Theatertext*, S. 20.
30 Ebd., S. 42.
31 Vgl. Hauthal: *Metadrama und Theatralität*, S. 332/333.
32 Primavesi, Patrick: „*Orte und Strategien postdramatischer Theaterformen*“, in: Arnold, Heinz Ludwig (Hrsg.): *Theater fürs 21. Jahrhundert*, Bd. Sonderband 35, Edition Text + Kritik 2004 (Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur), S. 8–25, hier S. 9.
33 Vgl. Lehmann: *Postdramatisches Theater*, S. 14.

besitzt nicht mehr die dominante Stellung über den anderen Theaterzeichen.[34] Im konventionellen Theater, bei dem es in erster Linie um die Vermittlung einer Geschichte durch psychologisch-realistisch handelnde Figuren geht, ordnen sie sich dem Text unter. Insofern bedeutet der Begriff bezogen auf den Theatertext vor allem die Abkehr vom Formmodell *Drama*.

2.2 Die *Neue Dramatik*

Heute, 15 Jahre nach Erscheinen von Lehmanns Buch und unzählige kontroverse Diskussionen später, gilt es, die Frage zu beantworten, wie sich die gegenwärtige Situation darstellt. Hans-Thies Lehmann hält bezüglich der Entwicklungen zur Stellung und Funktion des Autors fest, dass sich seine Rolle zwar gewandelt habe, er aber beileibe nicht verschwunden sei.[35] Die Rolle des Autors hat sich insofern geändert, als er sich aufgrund der Enthierarchisierung der Theatermittel und der schwindenden Dominanz des dramatischen Textes im Theater neu positionieren muss. Autoren, die auch selbst Regie führen, schlagen einen für das Theater im Übergang vom 20. zum 21. Jahrhundert bezeichnenden Weg ein, um die Deutungshoheit über den Text wieder an sich zu binden und sich der Relevanz ihrer Funktion im Produktionsprozess zu vergewissern. Autorenregie wird damit zu einer charakteristischen Arbeitsweise im Theater zu Beginn des 21. Jahrhunderts.[36] Dabei würden die Dramentexte von Autoren-Regisseuren ästhetische Kriterien aufweisen, die das Theater zu Beginn des 21. Jahrhundert in besonderer Weise prägen.[37]

Sowohl Kane als auch Richter sind Autoren, die Teile ihrer eigenen Werke und fremde Stücke inszenieren.[38] Bei Kane ist diese Entscheidung tatsächlich erst aus der Frustration über eine für sie nicht befriedigende Interpretation ihres Textes *Blasted* durch die Regie hervorgerufen worden. Im Weiterschreiben vom Dramen- zum

34 Vgl. Ebd., S. 146.

35 Lehmann, Hans-Thies: „*15 Jahre ‚Postdramatisches Theater'. Die postdramatische Chance der Autoren*" (04.2014), http://heidelberger-stueckemarkt.nachtkritik.de/index.php/debatte/hans-thies-lehmann (abgerufen am 15.05.2014).

36 Vgl. Nissen-Rizvani, Karin: *Autorenregie: Theater und Texte von Sabine Harbeke, Armin Petras/Fritz Kater, Christoph Schlingensief und René Pollesch*, Berlin: De Gruyter 2011, S. 257.

37 Vgl. Ebd., S. 12.

38 Kane inszenierte u.a. Georg Büchners *Woyzeck* im Gate Theatre London, sowie im Rahmen ihres Studiums Shakespeares *Macbeth* und Caryl Churchills *Top Girls* an der Bristol University. Richter inszenierte u.a. Stücke der englischen Dramatiker Mark Ravenhill, Caryl Churchill, Martin Crimp, aber auch Klassiker wie Tschechows *Möwe* für die Salzburger Festspiele.

Inszenierungstext durch die Regie war das Stück in ihren Augen dermaßen *um*geschrieben worden, dass sie den Ausgangstext teilweise nicht mehr erkannte. In einem Interview mit Nils Tabert beschreibt sie, wie sei das zum Inszenieren ihres nächsten Stücks motivierte:

> Regie führen wollte ich bei *Phaidras Liebe* auch deshalb, weil ich bei den diversen Produktionen von *Zerbombt* stellenweise nicht die Bilder sah, die ich entworfen hatte, obwohl sie überaus klar formuliert waren. Durch meine eigene Inszenierung von *Phaidras Liebe* konnte ich für diese Diskrepanz niemandem die Schuld geben außer mir selbst.[39]

Neben der Regiearbeit spielte Kane später – aus einer Notsituation heraus – selbst in einem ihrer Stücke mit. Als Darstellerin fungierte sie sowohl 1998 in ihrer Inszenierung von *Cleansed* als auch in *Crave*, nachdem die eigentlich vorgesehenen Schauspielerinnen ausgefallen waren. Wo ihre Prioritäten als Theatermacherin liegen, macht sie dennoch sehr klar: „I am a writer in the first place. Then I am a director, and in some cases, when I am under pressure I act.“[40] Tatsächlich verlief ihre Entwicklung während ihrer ersten Studienjahre jedoch gegenläufig: „During her undergraduate years, Kane shifted from her interest in acting to an interest in directing and then turned to writing.“[41] Nach der Erkenntnis, dass ihr die Schauspielerei weniger liege als erwartet, kam sie zur Regie. Mit dem Schreiben begann sie schließlich aus Mangel an Stücken, die sie inszenieren wollte.[42]

Hier zeigt sich die enge Verknüpfung, die die praktische Theaterarbeit und der Schreibprozess im Schaffen Kanes eingehen. Auch bei der konkreten Stückentwicklung beeinflusste der Bezug zur Praxis und die Möglichkeit, mit Schauspielern sowie anderen Praktikern die Texte zu erproben und weiterzuentwickeln in hohem Maß ihr Schreiben. Der Schreib- und Entstehungsprozess zu *Crave* verdeutlicht, wie sich das Zusammenwirken der Beteiligten in ihrer Arbeit am Text niederschlägt:

> In the case of *Crave*, I had a twenty-minute version after three days of writing. We did a reading at lunchtime with four different actors. Vicky [Featherstone, die Regie führte] had orchestrated the rhythm and by listening to it, I realised how much further I could go in terms of musicality. The ‘Yes, no, yes no’ […] sections suddenly came to my mind by listening to the rhythm and I thought, ’How extreme can I be with this?’ I wouldn’t have known that just by writing at my desk.[43]

39 Sarah Kane im Gespräch mit Tabert, Nils: *Playspotting: die Londoner Theaterszene der 90er*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1998, S. 17.
40 Sarah Kane zitiert nach Saunders, Graham: *„Love me or kill me“: Sarah Kane and the theatre of extremes*, Manchester u.a.: Manchester Univ. Press 2002, S. 12.
41 Iball, Helen: *Sarah Kane’s „Blasted“,* London u.a.: Continuum 2008, S. 5.
42 Vgl Sarah Kane im Gespräch mit Johan Thielemanns Saunders: *About Kane*, S. 97.
43 Sarah Kane im Gespräch mit Johan Thielemanns. Zitiert nach ebd., S. 78.

Anders als Kane wird Richter wiederum in erster Linie als Regisseur, erst dann als Dramatiker, wahrgenommen.[44] Er wurde – ähnlich wie Kane – motiviert, selbst literarisch tätig zu werden, als er einen Mangel an Stücken feststellte, die tatsächlich etwas mit seiner Wahrnehmung der heutigen Welt und der Lebenswirklichkeit seiner Generation zu tun haben. Als Regiestudent inszenierte er, auch wenn dies von seinen Dozenten nicht gern gesehen wurde, zunehmend eigene Texte.[45] Fragen nach der Handlung und den nicht vorhandenen Figuren habe er nicht beantworten wollen, vielmehr wollte er die Überholtheit derselben auf der Bühne zeigen. So entwickelten sich Schreiben und Regie führen aus demselben Impuls: „Er wollte eine neue Generation, eine ‚virtuelle Generation' […] und deren mediengeprägten Alltag in die Wahrnehmung der Hochkultur Theater bringen."[46] Für diese neuen Inhalte, die in alten Texten nicht zu finden sind, sucht er nach neuen Formen der Darstellung. Hierbei zeigt sich, dass seine Textproduktion von der praktischen Arbeit im Theater geprägt ist: „Seine Arbeit als Regisseur beeinflusst, bedingt seine Arbeit als Autor. Und umgekehrt. […] Man kann also sagen, Richters Texte sind Ergebnis der Kommunikation zwischen Autor und Regisseur. Sind Produkte eines Autor-Regisseurs."[47] Beide Tätigkeiten sind eng miteinander verzahnt und befruchten sich gegenseitig. Der Text wird in direkter Beziehung zur Bühne gedacht und als solcher oftmals auch gemeinsam mit den Beteiligten und parallel zu den Proben entworfen. So ist auch die Tendenz nicht verwunderlich, dass sich beide immer mehr für die Aufführung, den performativen Aspekt der Texte, zu interessieren scheinen. So gibt Kane zu:

> Increasingly, I find performance much more interesting than acting; theatre more compelling than plays. Unusually for me, I'm encouraging my friends to see my play *Crave* before reading it, because I think for it more as text for performance than as a play.[48]

In der Öffnung der Textproduktion, der Tendenz hin zu einem Kollektivieren mit allen Beteiligten und in der Ausrichtung auf den ephemeren Moment der Aufführungssituation zeigt sich schon auf der Ebene des Produzierens der Einfluss des Postdramatischen auf die beiden Autoren: Begriffe, die dem postdramatischen Theater in-

44 So war er nicht wie Kane als Hausautor beschäftigt, sondern als Hausregisseur an diversen Häusern (am Schauspielhaus Zürich von 2000 bis 2004, an der Berliner Schaubühne von 2006 bis 2010 und am Düsseldorfer Schauspielhaus von 2011 bis 2012).

45 Vgl. Dürrschmidt, Anja: „*Falk Richter. Zwischen Kammerspiel und Multimedia*" , *Werk-Stück: Regisseure im Porträt*, Berlin: Theater der Zeit 2003, S. 138–143, hier S. 139.

46 Ebd., S. 138.

47 Richter: *Unter Eis*, S. 7.

48 Sarah Kane zitiert nach Saunders: *About Kane*, S. 95.

härent sind – wie *Situation*, *Präsenz*, *Prozess* – spielen auch in ihrem Schaffen eine große Rolle.

So ist aber nicht nur in der Neuformierung der Arbeitsweisen in den 1990ern und Anfang der Nullerjahre der Einfluss des postdramatischen Theaters zu verzeichnen, auch auf inhaltlicher Ebene ist seine Wirkung zu spüren. Es ist eine Vielfalt an postdramatischen wie dramatischen Formen zu konstatieren. Im Gegenwartstheater ist heute die gesamte Palette zwischen dramatischen Formen und performativ ausgerichteten nicht mehr dramatischen Theatertexten denkbar – die Grenzen gehen fließend ineinander über. Ein vollkommener Paradigmenwechsel von der Dramatik zur Postdramatik ist demzufolge nicht eingetreten, vielmehr scheint es, als gäbe es ein Nebeneinander verschiedener Theaterformen. Es ist zu beobachten, dass die *Neue Dramatik* sich demzufolge viele Elemente, die Lehmann als „postdramatisch" beschreibt, aneignet. Beim Schreiben für das Theater bedienen sich die Theaterschriftsteller einer Vielfalt an Gestaltungsformern – seien diese nun nach postdramatischen oder dramatischen Grundsätzen organisiert. Im Theater um die letzte Jahrhundertwende wirken die Entwicklungen und neuen Formen des (postdramatischen) Theaters auf das Schaffen der Autoren. Aus allen Strömungen können sie das für sich Passende auswählen und daraus eine hybride Theaterform entstehen lassen. So konstatiert der Herausgeber des Bandes *Junge Stücke: Theatertexte junger Autorinnen und Autoren im Gegenwartstheater*: „Geboten wird die ganze Bandbreite des heute in Theatertexten und auf der Bühne Möglichen zwischen dramatischen Formen des *Well-made-play* und des nicht mehr dramatischen Theatertextes."[49] Und weiter merkt er an: „Junge AutorInnen sind sich bewusst, dass auf formaler Ebene annähernd alle Grenzen überschritten wurden und bedienen sich aus dem reichhaltigen Fundus der langen Geschichte traditioneller wie auch avantgardistischer dramatischer oder nicht mehr dramatischer Formen."[50]

Eine Besonderheit des postdramatischen Theaters ist, dass es in hohem Maße zur Selbstreflexivität neigt. „Postdramatisches Theater ist Theater im Bewusstsein davon, eine Kunst sui generis zu sein"[51]. Dieses Bewusstsein äußere sich in einem gene-

49 Englhart, Andreas: „*Junge Stücke am Ende der Geschichte. Die Dramatik junger Autoren und der Verlust der Utopie*", in: Pelka, Artur und Stefan Tigges (Hrsg.): *Das Drama nach dem Drama: Verwandlungen dramatischer Formen in Deutschland seit 1945*, Bielefeld: Transcript 2011, S. 311–326, hier S. 315.

50 Ebd., S. 316.

51 Lehmann: „*15 Jahre ‚Postdramatisches Theater'. Die postdramatische Chance der Autoren*".

rellen Hang zur Selbstreflexion und Selbstthematisierung, wobei es vor allem die Sprache sei, die den Spielraum für einen selbstreflexiven Gebrauch der Zeichnen öffne.[52] Die Selbstbezüglichkeit steht im Zusammenhang mit einem Zweifel an der Abbildbarkeit der Wirklichkeit mit theatralen Mitteln bzw. der Literatur generell oder gar mit einem prinzipiellen Infragestellen der Realität überhaupt: Nach postmoderner Auffassung erscheint die Wirklichkeit als nur noch abhängig von der subjektiven Wahrnehmung. Daraus ergibt sich der grundsätzliche Zweifel an der Repräsentation und der Annahme, es sie unmöglich, die Wirklichkeit mit theatralen Mitteln mimetisch darzustellen:[53] „Denn wenn auf der Bühne eine Bezugnahme zur Wirklichkeit immer problematischer wird, verbleibt immerhin die Bezugnahme auf die Bühne selbst – ein Rettungsversuch für das Theater, bei dem das Drama sozusagen als Bauernopfer fungieren sollte."[54] So ist das postdramatische Theater für Nikolaus Frei „der selbstreferentielle Ausdruck eines sich seiner selbst bewusst gewordenen dramatischen Theaters, dessen Krise bereits Anfang des letzten Jahrhunderts vollen Ausdruck fand."[55] Doch auch die *Neue Dramatik* ist sich eben dieses schwierigen Verhältnisses von Wirklichkeit, deren Darstellbarkeit und die Frage nach Authentizität bewusst. Selbstreferentialität, das Bewusstsein um das Gemachtsein und die eigene Fiktionalität sind auch in Theatertexten, die wieder vermehrt auf die Vermittlung einer Handlung durch Figuren und dialogisches Prinzip setzen, omnipräsent. So zeigt Nikolaus Frei an Theatertexten von Dea Loher und Albert Ostermaier u.a. den Fortbestand der dramatischen Form auf, wobei er in Bezug auf die untersuchten Texte feststellt: „[...] sie reflektieren sich als etwas Gemachtes, wollen aber gleichzeitig einen vom Kunstwerk unabhängigen Alltag glaubhaft widerspiegeln, auf den sie sich beziehen."[56] Die charakteristische Selbstreflexion der Postdramatik hat somit auch Einzug in solche Texte erhalten, die „Geschichten realistisch" erzählen wollen und dabei auf die dramatische Form zurückgreifen.

52 Vgl. Lehmann: Postdramatisches Theater, S. 13.

53 Die Krise des Theaters wird immer wieder mit einer allumfassenden Krise der Repräsentation in Verbindung gebracht: „Unter Berücksichtigung von Parallelen in anderen Kunstgattungen kann man die Krise des Dramas und des Texttheaters im Zusammenhang mit einer umfassenden Krise der Repräsentation, mit dem Übergang zu einer modernen Ästhetik der (Material)Präsentation, der Artikulation und der als Koproduktion verstandenen Rezeption verstehen." Bayerdörfer, Hans-Peter (Hrsg.): *Vom Drama zum Theatertext? Zur Situation der Dramatik in Ländern Mitteleuropas*, Tübingen: Max Niemeyer 2007, S. 1.

54 Frei: *Die Rückkehr der Helden*, S. 28.

55 Ebd., S. 13.

56 Ebd., S. 205.

Thomas Ostermeier ist in Bezug auf die Entwicklungen der *Neuen Dramatik* in Deutschland eine relevante Person, da er Versuche unternahm, diese Glaubwürdigkeit, die er an einen „neuen Realismus" gekoppelt sah, zu fördern.[57] Als Intendant der Berliner Schaubühne formulierte er den Wunsch an die zeitgenössischen Autoren, „sich wieder zu einer Inhaltlichkeit zu bekennen, zu einer Aussage, zu dem Versuch, gesellschaftlich wirksam zu sein"[58]. Diese Forderung ist in Opposition zu den vermeintlich inhaltsleeren, nur auf sich selbst bezogenen Formen des postdramatischen Theaters zu sehen. Impulse für einen *neuen Realismus* kamen hierbei von der jungen britischen Dramatikergeneration, die bald großen Einfluss auf die deutschen Dramatiker ausübte:

> […] es kam zu einer Phase, die stark von den Stücken aus England bestimmt wurde, durch die Autoren wie Mark Ravenhill und Sarah Kane, die deutlich gemacht haben, dass es nicht nur um Sprache geht, nicht nur um bestimmte Formen, die es zu finden gilt. Was ihre Dramen übermittelten, war – vereinfacht gesprochen – die Botschaft, dass realistische Geschichten erzählt werden können, [...] es können Themen mit einem großen Wirklichkeitsgehalt aufgegriffen und in einer Form präsentiert werden, die Drehbüchern ähnelt. [...] Diese Botschaft wirkte wie ein Urknall, der eine große Zahl junger Talente auf den Weg brachte, jedes auf seinen eigenen. Doch die gemeinsame Aufgabe bestand darin, Themen der Wirklichkeit aufzugreifen.[59]

Dennoch sei die „Forderung nach einem Realismus der Inhalte […] keine nach der Konventionalität der Form"[60]. Insofern lässt sich der *neue Realismus* nach Ostermeier als eine Ausprägung der neuen Dramatik deuten, die die Tendenzen der letzten Jahrzehnte in den Theatertexten vereint.

Bezeichnenderweise setzte Ostermeier in seiner ersten Spielzeit 1999/2000 Stücke von Sarah Kane und Falk Richter auf den Spielplan und ließ sie auch in den folgenden Jahren wiederholt aufführen. Für Ostermeier stellt Kane eine jener Autorinnen dar, die den von ihm geforderten Realismus in ihren Theatertexten umsetzen würde:

> Die Haltung des Realismus versucht die Welt so zu vermitteln, wie sie ist, nicht wie sie aussieht. Sie versucht, Wirklichkeiten zu bergreifen und sie zu refigurieren, ihnen Gestalt zu geben. Diese Haltung will im Wiederkerkennbaren das Befremden auslösen. Sie zeigt Vorgänge, das heißt eine Handlung hat eine Folge, hat eine Konsequenz. Das

57 Vgl. Ostermeier, Thomas: „*Das Theater im Zeitalter seiner Beschleunigung*", http://www.schaubuehne.de/uploads/Theater-im-Zeitalter-seiner-Beschleunigung.pdf (abgerufen am 28.11.2014).

58 Thomas Ostermeier zitiert nach Bähr, Christine: „*Sehnsucht und Sozialkritik: Thomas Ostermeier und sein Team an der Berliner Schaubühne*", in: Gilcher-Holtey, Ingrid, Dorothea Kraus und Franziska Schössler (Hrsg.): *Politisches Theater nach 1968: Regie, Dramatik und Organisation*, Frankfurt am Main u.a.: Campus 2006, S. 237–253, hier S. 238.

59 Poschmann: *Der nicht mehr dramatische Theatertext*, S. 42–43.

60 Thomas Ostermeier zitiert nach Bähr: „*Sehnsucht und Sozialkritik: Thomas Ostermeier und sein Team an der Berliner Schaubühne*", S. 243.

ist die Unerbitterlichkeit des Lebens. Sarah Kane stritt für diese Unerbitterlichkeit.[61]

2.3 Dramatik in England und Deutschland in den neunziger Jahren

An der Schaubühne wurde eine Vielzahl englischer Autoren der neunziger Jahre gezeigt. Neben Stücken von Kane waren es Texte von Caryl Churchill, Mark Ravenhill, die wie Kane dem *In-yer-face theatre* zugeordnet werden, die auf die Bühne gebracht wurden. Ihre Stücke beeinflussten die deutsche Dramen- und Theaterlandschaft nicht nur inhaltlich maßgeblich: Die Welle der jungen britischen Dramatik, die Mitte der 1990er auch nach Deutschland überschwappte, gab auch dort den Anstoß für die Nachfrage nach jungen Autoren und ihren Texten.[62] In Großbritannien hatten die Autoren zwar nie mit einer derartigen Krise wie in Deutschland – ausgelöst durch das Regietheater und Formen des postdramatischen Theaters – zu kämpfen. Auf der Insel hatte es eine derart ausgeprägte Tradition des Experimentierens mit neuen Theaterformen wie in Deutschland nicht gegeben, der Autor hatte auch Ende des 20. Jahrhunderts kaum an Bedeutung verloren. Niemand würde hier behaupten, dass die dramatische Form je für die Autoren obsolet gewesen sei.[63] So gibt es im angelsächsischen Raum keine Tradition des Regietheaters. Der Regisseur gilt in erster Linie als „facilitator for the playwright's idea"[64]. Dies liegt auch darin begründet, dass das englische Theatersystem anders organisiert ist als jenes im deutschsprachigen Raum. In England existieren keine flächendeckenden Subventionen der öffentlichen Hand. Die Theater sind daher in höherem Maße darauf angewiesen, die Finanzierung durch Kartenverkäufe selbst zu tragen und können sich daher zum größten Teil kaum Experimente leisten. Ein derart ausgeprägtes Regietheater wie im deutschsprachigen Raum gibt es aus diesen Gründen auf der Insel nicht. Andreas Gründel schlussfolgert daher: „Das deutsche Theater ist eine Regie-Kultur, das britische Theater hingegen eine Autoren-Kultur."[65]

61 Ostermeier: „*Das Theater im Zeitalter seiner Beschleunigung*", S. 5.
62 Bähr, Christine: *Der flexible Mensch auf der Bühne: Sozialdramatik und Zeitdiagnose im Theater der Jahrtausendwende*, Bielefeld: Transcript 2012, S. 57.
63 Bayerdörfer (Hrsg.): *Vom Drama zum Theatertext?*, S. 1.
64 Gründel, Andreas: *Autorentheater und Dramatikerschmiede: das Royal Court Theatre und sein Einfluss auf neue britische Dramatik*, Münster: Lit 2011, S. 41.
65 Gründel: *Autorentheater und Dramatikerschmiede*.

In der Post-Thatcher-Ära erhält die Dramatik und die Rolle des Autors jedoch ein neues Gewicht. Theater wie das Royal Court Theatre hatten zwar schon seit den 50ern zeitgenössische Autoren und junge Dramatik gefördert, doch in den 1990ern wenden sich mehr junge Leute dem Theater zu und begannen dafür zu schreiben, eine neue Autorengeneration tritt auf.[66] Kane fängt in dieser Zeit an, sich mit dem Theater zu beschäftigen und schreibt während ihrer Studienzeit an der Bristol University ihre ersten Theatertexte.[67] In den folgenden Jahren wird sie wiederholt Nutznießerin verschiedener Programme, die junge Autoren fördern und Impulse setzen, damit auf englischen Bühnen mehr Stücke zeitgenössischer Autoren aufgeführt wurden. Als Studentin des szenischen Dramas wie auch als Hausautorin am Plaines Plough in London oder durch das *Arts Foundation Fellowship* 1998 war sie eng mit der Theaterpraxis verbunden, die auch ihr Schreiben prägte. Darüber hinaus gab sie ihr Wissen in Workshops an andere junge Dramatiker weiter und nahm als Mentorin an verschiedenen Programmen zur Förderung des szenischen Schreibens teil.[68]

Auch in Deutschland entwickelte sich als gegenläufige Tendenz zum Regietheater in den 1990er Jahren die Rückkehr des Autors an die Theaterhäuser.[69] So haben Fördermaßnahmen, die den Autor in den Mittelpunkt rücken, seitdem stark zugenommen. Hans-Peter Bayerdörfer führt hier Festivals, Wettbewerbe und Preis-Ausschreibungen für neue Dramatik an, wobei u.a. Programme wie die *Hamburger Autorentage*, der *Heidelberger Stückemarkt* oder die *Mühlheimer Theatertage* von überregionaler Bedeutung seien.[70] Auch Schreibwerkstätten, Hausautorschaften und Studiengänge, die das Schreiben für die Bühne in ihrem Lehrplan verankern, sind hierbei zu nennen. Diese Reihe von Fördermaßnahmen führt im deutschsprachigen Raum dazu, dass es wieder zu mehr Ur- und Erstaufführungen kommt – ja, von einem regelrechten Boom gesprochen werden kann.[71] Gleichzeitig findet eine

66 Vgl. Gründel, Andreas: *Autorentheater und Dramatikerschmiede: das Royal Court Theatre und sein Einfluss auf neue britische Dramatik*, Münster: Lit 2011, S. 12.

67 Diese bislang unveröffentlichte Trilogie von Monologen *Comic Monologue*, *Starved*, *What she said* wurden erstmals beim Edinburgh Festival Fringe aufgeführt.

68 Vgl. Greig, David: „*Introduction*“, in: Kane, Sarah: *Complete Plays. Blasted. Phaedra's Love. Cleansed. Crave. 4.48 Psychosis. Skin. Introduced by David Greig*, London: Methuen drama 2001, S. ix–xviii, hier S. xv.

69 Vgl. Kreuder, Friedemann und Sabine Sörgel: „*Einleitung*“, in: Kreuder, Friedemann und Sabine Sörgel (Hrsg.): *Theater seit den 1990er Jahren. Der europäische Autorenboom im kulturpolitischen Kontext*, Tübingen: Francke 2008, S. 7–19., hier S. 7.

70 Bayerdörfer (Hrsg.): *Vom Drama zum Theatertext?*, S. 249.

71 Vgl. Englhart, Andreas und Artur Pełka: „*Junge Autoren und das deutschsprachige Gegenwartstheater – eine Einleitung*“, in: Englhart, Andreas und Artur Pełka (Hrsg.): *Junge*

Akademisierung des Schreibens für das Theater statt. Durch die Professionalisierung der Autoren lernen diese in Workshops und Studien, wie sie sich mit einem künstlerischen Zugriff der Welt nähern und die sie umgebenden Themen und Realitäten in ihren Theatertexten verarbeiten.

So sind die Autoren in den neunziger Jahren – wie in jeder Zeit – durch gesellschaftspolitische Ereignisse und den in dieser Epoche tiefgreifenden Umbrüchen beeinflusst. Neben der globalen Neuordnung nach dem Fall des Eisernen Vorhangs ist das Jahr 1990 in England durch das Ende der Thatcher-Ära geprägt. Getragen von diesen gesellschaftspolitischen Veränderungen, tritt in den 1990ern eine Reihe junger Autoren und Theaterschaffender auf den Plan, die diese Impulse produktiv in ihren Texten zum Ausdruck bringen. Nach den politisch engagierten Dramatikern, die in Thatcher ein Feindbild sahen, gegen das sie in ihren Theaterstücken aufbegehren und sich so als das „soziale Gewissen der Nation“[72] verstehen konnten, tat sich mit dem Abdanken Thatchers eine Lücke auf. Diese Lücke füllte nun die jüngere Generation von Theaterautoren, die sich von dem politischen Engagement ihrer Vorgänger lösen und „dort doch noch irgendwo und irgendwie anknüpfen wollten“[73]. Diese Orientierungslosigkeit wiederum ist Ausdruck des Zeitgeistes der neunziger Jahre. So fällt das Entwerfen von utopischen Gegenbildern angesichts der globalen Umstände den englischen wie auch den deutschen Dramatikern schwer. Markiert der Fall des Eisernen Vorhangs doch auch den Siegeszug des Kapitalismus und das Scheitern der Idee des Zusammenlebens in einer sozialistischen Gesellschaft. Im Anschluss daran scheinen Utopien keine Berechtigung mehr zu haben. In einer postmodernen Welt, in der alles möglich erscheint, fehlen klare Feindbilder, gegen die man aufbegehren könnte. Kanes Agentin Mel Kenyon zufolge musste sich diese Unsicherheit und Verunsicherung zwangsläufig in den Theaterstücken der Zeit niederschlagen:

> The strong Right is full of certainties, certainties which are abhorrent. The Left was full of certainties, certainties which proved to be bogus. So to write these big political plays full of certainties and resolution is completely nonsensical in a time of fragmentation. When you want to create a political piece of drama, there’s no point in mimicking the

Stücke: Theatertexte junger Autorinnen und Autoren im Gegenwartstheater, Bielefeld: Transcript 2014.

72 Reitz, Bernhard: „*Where‘s my personality gone?’ - Der Autor zwischen Identität und Authentizität im britischen Theater der Gegenwart*“, in: Kreuder, Friedemann und Sabine Sörgel (Hrsg.): *Theater seit den 1990er Jahren. Der europäische Autorenboom im kulturpolitischen Kontext*, Tübingen: Francke 2008, S. 19–36, hier S. 26. Zu diesen Autoren lassen sich Dramatiker wie David Hare, Edward Bond oder Howard Brenton.

73 Ebd., S. 28.

form of resolution and certainty in a time of complete uncertainty.[74]

Diese Verunsicherung blieb bis zum Ende der 1990er Jahre bestehen. Kulturell wie politisch folgte der Amtszeit Thatchers keine fundamentale Veränderung wie von den politischen Gegnern erhofft. Stattdessen machte sich das Gefühl der Stagnation breit. Die innerparteilichen Konflikte innerhalb der konservativen Partei machten Thatchers Nachfolger John Major geradezu handlungsunfähig, die Jahre seiner Amtszeit sind somit von einem kulturellen wie politischen Stillstand geprägt. Für die britischen Dramatiker der 1990er Jahre stellte dies eine Spannung zwischen gegensätzlichen Tendenzen dar: „shaped by two opposing forces: political revolution globally and political inertia at home.“[75] Auch die Wahl Tony Blairs zum Premierminister 1997 konnte diese Stimmung nicht kippen. Die ersten Monate seiner Amtszeit sind mit dem Begriff „Cool Britannia“ beschrieben worden; ein Ausdruck, der mit dem Slogan „style over substance“[76] die kulturellen wie politischen Entwicklungen einerseits beschreibt und andererseits auf die Oberflächlichkeit der Gesellschaft hinweist.

Das *In-yer-face theatre*, das Mitte der 1990er Jahre in England entsteht und als dessen Vertreterin Sarah Kane gewertet wird, steht „in direct opposition to the celebratory mood of this time“.[77] Es gilt als Ausdruck eines neuen Artikulationswillens einer jungen Generation von Dramatikern[78] und repräsentiert den Zeitgeist der 1990er.[79] Der Begriff des *In-yer-face theatre* rekurriert in erster Linie auf das Verhältnis zum Publikum: Der Zuschauer soll unter anderem durch drastische Bilder auf der Bühne emotional mitgerissen werden. Der Begriff beschreibt „any drama that takes the audience by the neck and shakes it until it gets the message.“[80] Oft wird mit der Schockwirkung auf das Publikum durch explizite Darstellung von Gewalt oder Sexszenen gearbeitet. Für Aleks Sierz, der den Begriff des *In-yer-face theatres* prägte und zu anderen Bezeichnungen wie „Neo-Jacobean“, „New Brutalists“ oder „Cool Drama“ abgrenzte, ist daher die Beziehung zwischen Text und Rezipient aus-

74 Mel Kenyon zitiert nach Urban, Ken: „*An Ethics of Catastrophe: The Theatre of Sarah Kane*“, in: *PAJ: A Journal of Performance and Art 23/3* (2001), S. 36–46, hier S. 39.
75 Saunders: *About Kane*, S. 12.
76 Ebd., S. 14.
77 Ebd., S. 15.
78 Als weitere Vertreter gelten u.a. Mark Ravenhill, Anthony Neilson, Martin Crimp.
79 Sierz, Aleks: „*‚we all need stories‘: the politics of in-yer-face theatre*“, in: D’Monté, Rebecca: *Cool Britannia?: British political drama in the 1990s*, Basingstoke u.a.: Palgrave Macmillan 2008, S. 23–37, hier S. 25. „Finally, the in-yer-face brand is fully resonant of the 1990s zeitgeist.“
80 Sarah Kane zitiert nach Sierz, Aleks: *In-yer-face theatre: British drama today*, London: Faber and Faber 2001, S. 100–101.

schlaggebend:

> Unlike names such as New Brutalism, in-yer-face theatre describes not just the content of a play but the relationship between the writer and the public, or (more accurately) the relationship between the writer and the stage it powerfully suggests much more than a mere description of content. For example, it implies theoretical ideas about experiential theatre (a crucial concept for understanding the nature of 1990s drama); the question of what is taboo; the notion of what is a theatrical provocation – and it not only focuses on the sensibility, especially its confrontational aspects of the writing but also on the way it seeks its theatrical expression: it spotlights theatre practice.[81]

Auffällig ist, dass die Besonderheiten der Stücke auf der ästhetischen Ebene verortet werden: Die Suche nach neuen Ausdrucksformen rückt das spezifische Verhältnis zum Publikum in den Vordergrund.

Darüber hinaus ist aber auch eine Hinwendung zu gesellschaftsrelevanten Themen zu konstatieren. An diese Tendenz knüpft Ostermeier mit seiner Forderung nach dem *neuen Realismus* an. So lässt sich feststellen, das „drama of this period was inscribing a new form of politics – reacting directly not only to shifts in British politics but to the impact of globalization, technology, and theories by postmodernist thinkers […].“[82] Hierbei geht es gleichwohl um die Auswirkungen der gesellschaftspolitischen Bedingungen auf das Individuum. In England wie in Deutschland ist trotz der gesellschaftspolitischen Fragestellungen in vielen Theatertexten ein Rückzug ins Private zu beobachten. Statt der großen politischen Themen, wie beispielsweise bei Rolf Hochhuths *Der Stellvertreter* oder Peter Weiss' *Die Ermittlung* in den 1960ern, sind die Autoren der neunziger Jahre eher an den Auswirkungen der gesellschaftlichen Umstände auf persönliche Schicksale interessiert. So ist die Problematik der Vergangenheitsbewältigung (vor allem die Nazivergangenheit in Deutschland) auch in den 1990er Jahren nicht abgeschlossen. Das Interesse bei der Aufarbeitung der Vergangenheit in den Theatertexten besteht in erster Linie in der Analyse der Auswirkungen auf die heutige Gesellschaft, die an Einzelschicksalen verdeutlicht werden. Das Private erscheint so nicht abgekoppelt von den gesellschaftlichen Realitäten. Im Gegenteil, gerade in der Form des Zusammenlebens, wie es in den Theatertexten dargestellt wird, zeigen sich die Auswirkungen der sozialen Umgebung auf das Individuum. Wie Birgit Haas feststellt, wird der Schlachtruf früherer Generationen unter neuen Vorzeichen aktualisiert:

> Playwrights such as Dea Loher (1964-), Theresia Walser (1967-), Oliver Bukowski

81 Sierz: *„we all need stories': the politics of in-yer-face theatre*“, S. 24–25.

82 D'Monté, Rebecca: *Cool Britannia?: British political drama in the 1990s*, Basingstoke u.a.: Palgrave Macmillan 2008, S. 6.

> (1961-), and Roland Schimmelpfennig, to name but a few, focused on the private sphere and showed the impact of politics on real characters. The Slogan 'Das Private ist politisch', once used by feminists in the 1970s, has become the new maxim of drama writing.[83]

So finden auch tagespolitische Themen, wie der Balkankonflikt, der nach Jahrzehnten des Friedens wieder zu einem Krieg auf dem europäischen Kontinent führt und in geringer Entfernung von England und Deutschland stattfindet, Einzug in Theaterstücke, die jedoch nicht an einer historisch-politischen Aufarbeitung, sondern vielmehr an den Schicksalen betroffener Menschen und an einer „Konzentration auf das Individuelle und Private"[84] interessiert sind. Es geht um das Aufzeigen gesellschaftlicher Missstände, ohne dass konkrete alternative Modelle vorgestellt werden können. Politische Themen werden auf diese Weise vermehrt in Theatertexten der 1990er verhandelt und stellen geradezu ein Charakteristikum für das Theater im Übergang vom 20. zum 21. Jahrhundert dar.

3 Politisches Theater – Versuch einer Begriffsbestimmung

Politisches Theater, so heißt es, sei seit den 1990er Jahren sowohl im deutschsprachigen wie auch im angelsächsischen Raum auf dem Vormarsch.[85] Doch wie ein solches *politisches Theater* zu definieren sei, ist nicht eindeutig. So konstatiert Peter Langemeyer:

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

Die Uneindeutigkeit liegt unter anderem daran, dass selbst bezüglich der Definition des *Politischen* kein Konsens herrscht und so diese „terminologische Unschärfe im

83 Haas, Birgit: *Modern German political drama, 1980 - 2000*, Columbia, SC: Camden House 2003, S. 7.

84 Bähr: *Der flexible Mensch auf der Bühne*, S. 57.

85 Vgl. Ernestus: *Theater und Arbeitswelten*, S. 76 Ernestus spricht von einer Renaissance des politischen Theaters ab Mitte der 90er Jahre..

86 Langemeyer, Peter: „*Macht und Parteilichkeit oder: Was ist ‚politisch' am politischen Theater der Moderne?*", in: Arntzen, Knut Ove, Siren Leirvåg und Elin Nesje Vestli (Hrsg.): *Dramaturgische und politische Strategien im Drama und Theater des 20. Jahrhunderts*, St. Ingbert: Röhrig 2000, S. 102–122, hier S. 102.

Wesen des Politischen selbst verankert“[87] ist. Was als *politisch* bezeichnet wird, ist in hohem Maß zeit- und kontextabhängig und bedingt damit auch unterschiedliche Auffassungen von einem politischen Theater in verschiedenen Epochen und geopolitischen Kontexten. Im Folgenden wird der Begriff des *politischen Theaters* mit seiner geschichtlichen Dimension und der heutigen Verwendung im deutschsprachigen Raum diskutiert, um Kriterien für die sich daran anschließende Analyse zu etablieren. Trotz der kontextabhängigen Verwendung wird hierbei angestrebt, Begrifflichkeiten zu finden, die sowohl auf Texte aus England wie auch aus Deutschland anwendbar sind.

3.1 Begriffsursprung und Vorgeschichte des politischen Theaters

Das Theater ist seit Anbeginn eng mit dem Politischen verknüpft. In der griechischen Antike fungierte es als „zentrales Medium politischer Selbstreflexion“[88]. Die Bühnenkunst, die im Rahmen der Dionysien aufgeführt wurde, diente als identitätsstiftendes Element in der demokratischen Gesellschaft der Polis. Trotz dieses an das Politische gekoppelten Ursprungs und der Existenz des Politischen in allen Epochen der Theatergeschichte wird der Begriff erst verhältnismäßig spät im deutschsprachigen Raum etabliert.

Erwin Piscator und sein 1929 veröffentlichtes Buch *Das politische Theater* prägen den Begriff. Für Piscator sollte sich politisches Theater „in den Dienst des Kampfes der proletarischen Klasse“[89] stellen. Dieses Vorhaben geht bei ihm mit der Schaffung einer völlig neuen Form einher, die sich am deutlichsten in der Idee manifestiert, einen neuen für diese Form des Theater angemessenen Bau – das *Totaltheater*[90] – zu schaffen. Mit Hilfe technischer und architektonischer Mittel verfolgte er eine Ent-

87 Ernestus: *Theater und Arbeitswelten*, S. 31.

88 Ebd., S. 35.

89 Erwin Piscator zitiert nach Fischer-Lichte, Erika: „*Politisches Theater*“, in: Fischer-Lichte, Erika, Doris Kolesch und Matthias Warstat (Hrsg.): *Metzler Lexikon Theatertheorie*, Stuttgart: Metzler, S. 242–245, hier S. 242.

90 Erwin Piscator entwickelte das Konzept des *Totaltheaters* 1927 gemeinsam mit Walter Gropius und wollte damit einen völlig neuen Raum schaffen, der die hierarchische Trennung von Bühne und Zuschauerraum aufhebt. Das Projekt blieb jedoch eine Vision und wurde nie umgesetzt. Für eine ausführliche Studie zu Piscators *Totaltheater* siehe Woll, Stefan: *Das Totaltheater : ein Projekt v. Walter Gropius und Erwin Piscator*, Berlin 1984.

hierarchisierung des Theaterraums zu dem Zweck, das Publikum zu aktivieren.[91] Für Piscator musste somit nicht nur eine klare politische Zielsetzung und Tendenz vorhanden sein, sondern auch eine neue Ästhetik, um die intendierte Wirkung zu erreichen. Des Weiteren sah Piscator eine Sprengung der Dramenform vor, die er durch Dramen mit epischen Zügen gewährleistet sah. Anders als sein Zeitgenosse Bertolt Brecht verfolgte Piscator den Ansatz, dass „der zuschauer [sic!] in das szenische geschehen [sic!] hineingerissen wird“[92] statt, wie Brecht meinte, durch Distanzierung zur gewünschten Wirkung zu gelangen.

Brechts episches Theater knüpft an die Konzeption des politischen Theaters nach Piscator an, baut diese jedoch aus. Diese Weiterentwicklung macht Brecht zum bekanntesten Vertreter des politischen Theaters des letzten Jahrhunderts. Auch für Brecht stellt das Theater ein Mittel der politischen Agitation dar, ihm geht es jedoch um eine intellektuelle Aktivierung der Zuschauer. Im Gegensatz zu Piscator sollte die dafür erforderliche Theaterästhetik nicht die Illusion verstärken, um die politische Wirkung zu erzielen. Vielmehr sollte der Verfremdungseffekt den Zuschauer auf Widersprüche aufmerksam machen und Denkprozesse in Gang setzen. Brecht arbeitete an einer Erneuerung des Schauspielstils, welche auf die Differenz zwischen Zeigen und Darstellen abzielte und an einer neuartigen Dramaturgie. Als dramaturgische V-Effekte sind beispielsweise Kommentatorfiguren oder illusionsstörende Maßnahmen wie die Durchbrechung der vierten Wand durch Ansprache des Publikums zu nennen.[93] Diese ästhetischen Neuerungen zielen allesamt darauf ab, den Zuschauer zu einer intellektuellen Teilhabe zu veranlassen, indem er die Vorgänge auf der Bühne reflektiert, beurteilt und in letzter Konsequenz bestehende gesellschaftliche Verhältnisse ändert. Sowohl bei Brecht als auch bei Piscator ist die neue Theaterästhetik somit ausschlaggebend für die politische Wirkung ihres engagierten Theaters. Die Verknüpfung von Form und Inhalt, die schon im Ursprung des Begriffs in den 1920er Jahren das Wesen des politischen Theaters begründete, zieht sich bis heute als roter Faden durch diese Debatte.

91 Vgl. Ernestus: *Theater und Arbeitswelten*, S. 42.

92 Erwin Piscator zitiert nach ebd. Bertolt Brechts Werk beeinflusste sowohl Kane als auch Richter in ihrem Schaffen. Kanes Stück *Phaedra's Love* ist von Brechts *Baal* inspiriert. Siehe Kapitel 6.1.2.4 zur Intertextualität in *Phaedra's Love*. Richter inszenierte im Jahr 2000 Brechts Stück *Die heilige Johanna der Schlachthöfe* mit dem Ensemble der Toneelgroep Amsterdam.

93 Vgl. Ebd., S. 50.

3.2 Gegenwärtige Begriffsverständnisse

Trotz dieses Begriffsursprungs, der sowohl auf die Form wie auf den Inhalt abzielt, existieren auch in der gegenwärtigen Diskussion darüber, was politisches Theater heute ausmache, unterschiedliche Begriffsverständnisse. Oft würde dieses Definitionsdefizit gar damit umgangen, dass – statt das politische Theater der Gegenwart zu definieren – mit Eigenschaften operiert würde, die es lediglich charakterisieren – wie etwa engagiert oder tagespolitisch. Peter Langemeyer weist darauf hin, dass hier zu unterscheiden sei zwischen jenen Eigenschaften, die den Autor betreffen (engagiert, parteiisch), die Wirkungsabsicht oder Rezeption bzw. Funktion (appellativ, didaktisch), die Fabel oder Bühnenhandlung (aktuell oder eine Tendenz enthaltend) und Merkmalen, die sich auf Stoff, Thema oder Funktion beziehen (öffentlich, sozialkritisch).[94] Ob dieses begrifflichen Wirrwarrs und der vielfältigen Möglichkeiten, wie das Politische mit dem Theater in Verbindung treten kann,[95] erscheint es sinnvoll, die vier gängigsten gegenwärtigen Begriffsverständnisse, die nach Fischer-Lichte unterschieden werden können, vorzustellen:

1. Theater ist allein aufgrund seines öffentlichen Charakters und der direkten Aushandlung zwischen Zuschauern und Akteuren als politisch anzusehen.
2. Theater, das „die prinzipielle Veränderbarkeit von Mensch und Welt voraussetzt und davon ausgehend eine bestimmte Wirkung zwischen Menschen bzw. zwischen Mensch und Welt zu erzielen sucht.“[96]
3. Theater, das politische Themen verhandelt, seien diese nun allgemein gesellschaftlicher Natur, historische Ereignisse oder aktuelle politische Konflikte.
4. Theater mit einer „spezifische[n] Ästhetik, die den Zuschauer zu einer Reflexion seines eigenen politischen Standpunktes zwingt.“[97]

94 Vgl. Langemeyer: „*Macht und Parteilichkeit oder: Was ist ‚politisch‘ am politischen Theater der Moderne?*“, S. 102.

95 In der Theaterwissenschaft wird auch verstärkt die Beziehung zwischen Theater und Politik im Sinne einer Theatralisierung und Inszenierung der Politik untersucht. Vgl. Haas, Birgit: *Macht: Performativität, Performanz und Polittheater seit 1990*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2005. Auch demokratische Produktionsformen durch Kollektive können in Verbindung mit dem Themenkomplex *Theater und Politik* gebracht werden. Da hier die politische Dimension des Theatertextes im Zentrum steht, werden diese Aspekt ausgeklammert.

96 Fischer-Lichte: „*Politisches Theater*“, S. 242.

97 Ebd.

Das erste Verständnis ist Fischer-Lichte zufolge auf die „strukturelle Politizität" von Theater zurückzuführen: Durch die Kollektivität der Rezeption und Produktion wird der Moment der Aufführung zum sozialen Ereignis.[98] Dieses Begriffsverständnis baut darauf auf, dass das Theater seit seinen Ursprüngen einen Bezug zur Politik habe: „Theater als eine Kunst, die in der Öffentlichkeit realisiert wird, hat immer und zu allen Zeiten politische Aspekte gehabt."[99] So ist die Vorstellung weit verbreitet, dass Theater per se politisch sei: „Ob mit einem Drama direkt politische Absichten verbunden sind oder nicht, seine Wirkung bezieht sich jedenfalls auf den Menschen als Totalität von Individuum und Gemeinschaft und ist insofern immer auch eine politische."[100] Daher habe in der Theatergeschichte die „Vorstellung, dass Theater eine in einem besonderen Maße zum politischen Engagement prädestinierte Kunstform ist […] jeher Theatermacher und Theoretiker beseelt."[101] Dies mag zum einen am Ursprung in der griechischen Antike liegen, in dem die Funktion des Theaters eng gekoppelt an die Polis war, zum anderen an der direkten Interaktion zwischen Produzenten und Rezipienten im Theater. Durch die Unmittelbarkeit des Dargestellten und den gemeinsamen Vollzug der Aufführung könne das Theater viel direkter auf das politische Bewusstsein der Zuschauer einwirken als andere Kunstformen. Eine solche Definition, die das Politische des Theaters allein im gemeinsamen öffentlichen Vollziehen begründet sieht, ist jedoch nicht weitreichend genug. Sie klammert aus, dass es Ausprägungen des Theaters gibt, die sich explizit mit dem Politischen beschäftigen und sich inhaltlich mit diesen Themen auseinandersetzen. Durch ein solch weites Verständnis würde der Begriff des *politischen Theaters* zudem hinfällig, da prinzipiell jede Theaterform eingeschlossen und lediglich ein „allgemeines Merkmal von Theateraufführungen"[102] beschrieben würde.
Das zweite Begriffsverständnis, welches das Politische im Zusammenhang mit den anthropologischen Wirkungsansprüchen seiner Produzenten denkt, bezieht sich auf ein Theater, das einen Auftrag verfolgt und in diesem Sinn politisch wirken kann. So sei dieses Begriffsverständnis für Theatergruppen der 1960er und 1970er Jahre

98 Vgl. Ebd., S. 243.
99 Erwin Piscator zitiert nach Ernestus: *Theater und Arbeitswelten*, S. 35.
100 Simhandl, Peter: „*Politisches Theater*", in: Brauneck, Manfred und Gérard Schneilin (Hrsg.): *Theater-Lexikon. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles*, 5., vollständig überarbeite Aufl., Rowohlt 2007, S. 790–794, hier S. 791.
101 Ernestus: *Theater und Arbeitswelten*, S. 36.
102 Fischer-Lichte: „*Politisches Theater*", S. 244.

leitend gewesen, die im Umfeld des 68er Bewegung Kritik an den bestehenden Verhältnissen äußerten und durch das Theater eine Befreiung von gesellschaftlichen Zwängen erzielen wollten.[103] Brechts Auffassung vom Menschen als „veränderliches und veränderndes Wesen“[104] sowie Schillers Idee des Theaters als moralische Anstalt, bei der er als Auftrag postuliert, „im Spiel ‚mit der Schönheit' den fragmentierten bürgerlichen Menschen in seiner Totalität wiederherzustellen, weil es die Schönheit sei, durch die man zur Freiheit gelange“[105] folgen diesem Verständnis. Es geht hier um die Transformation des politischen Bewusstseins der Zuschauer. Theater mit einer didaktischen Funktion zu versehen, läuft der Idee der Zweckfreiheit der Kunst zuwider und stößt daher seit jeher auf Widerstand. Kritiker eines solchen politischen Theaters verweisen auf die Autonomie der Kunst, welche sich keine tendenziöse und propagandistische Inanspruchnahme vorwerfen lassen sollte.[106] Gerade vor dem Hintergrund eines tendenziösen Theaters im 20. Jahrhundert oder der Agitprop-Bewegung trifft dies auf Widerstand, hat eine derartige Funktionalisierung und Instrumentalisierung einen bitteren Beigeschmack. Auch scheinen Bestrebungen, das Publikum zu belehren, geradezu ins Leere zu laufen, da „[…] die politische Idee des klassischen deutschen Theaters, durch die Verkörperung literarischer Gedankenkunst das Publikum mit Aufklärung und Sittlichkeit zu bilden und zu erbauen, längst obsolet ist.“[107]

Das dritte Begriffsverständnis macht das Politische an der inhaltlichen Verhandlung (wie auch immer gearteter) politischer Themen fest. Ein solches Begriffsverständnis, das Theater über seine thematische Politizität als solches definiert, ist am verbreitetsten.[108] Diese Ansicht steht vor allem dem vierten Begriffsverständnis gegenüber, das politisches Theater nicht über den Inhalt, sondern über die Ästhetik definiert. Zwischen den Verfechtern der letztgenannten Standpunkte entspann sich in jüngster Ver-

103 Vgl. Ebd., S. 243–244.

104 Langemeyer: „*Macht und Parteilichkeit oder: Was ist ‚politisch' am politischen Theater der Moderne?*“, S. 107.

105 Friedrich Schiller zitiert nach Fischer-Lichte: „*Politisches Theater*“, S. 244.

106 Vgl. Simhandl: „*Politisches Theater*“, S. 791 So z.B. die Auffassung Goethes, der „den politischen Bereich scharf von dem des ‚Edlen, Guten und Schönen' ab[grenzte]“.

107 Fülle, Henning: „*Freie Szene, politisches Theater und ‚Das Politische in zeitgenössischen Theaterformen'*“, in: Deck, Jan und Angelika Sieburg (Hrsg.): *Politisch Theater machen: neue Artikulationsformen des Politischen in den darstellenden Künsten*, Bielefeld: Transcript 2011, S. 73–84, hier S. 80.

108 Vgl. Lehmann: *Das politische Schreiben*, S. 12: „Die geläufige Vorstellung von ‚politischem' Theater ist, dass Theater Themen aufgreift, die in der Öffentlichkeit diskutiert werden oder die es selbst in die Diskussion wirft und auf diese Weise (mindestens) aufklärend wirken.“

gangenheit eine lebhafte Diskussion. Verkürzt ausgedrückt dreht sich die Kontroverse um die Frage, ob nun der Inhalt oder die Form das Politische ausmache.

3.2.1 Thematische Politizität vs. Ästhetik des Politischen

Hans-Thies Lehmann ist der prominenteste Vertreter der letztgenannten Position. Für ihn hat das Theater aufgrund der gesellschaftlichen Entwicklungen im Medienzeitalter und durch die Inanspruchnahme für propagandistische Zwecke im 20. Jahrhundert an Wirkkraft verloren. Außerdem seien, verstünde man das Theater als öffentliche Praxis, seine gemeinhin politisch genannten Funktionen abhandengekommen.[109] Daher müsse es nun neue Wege finden, eine Beziehung zum Politischen aufzubauen. Das Politische im Theater könne sich nicht durch die repräsentative Verhandlung politischer Themen äußern, sondern durch eine genuine Beziehung, die das Theater zum Politischen aufnimmt.[110] Ein auf politische Wirkung zielendes Theater müsse sich zwangsläufig den Wahrnehmungsgewohnheiten der Zuschauer anpassen und würde gerade dadurch seine Wirkkraft verlieren. Vielmehr könne

> [d]as Politische im Theater […] nur indirekt erscheinen, in einem schrägen Winkel, modo obliquo. […] Das Politische kommt im Theater zum Tragen, wenn und nur wenn es gerade auf keine Weise übersetzbar oder rückübersetzbar ist in die Logik, Syntax und Begrifflichkeiten es politischen Diskurses in der gesellschaftlichen Wirklichkeit. Woraus […] die nur scheinbar paradoxe Formel folgt, dass das Politische des Theaters gerade nicht als Wiedergabe, sondern als Unterbrechung des Politischen zu denken sein muss.[111]

Das Politische äußert sich demnach auf ästhetischer, nicht aber auf inhaltlicher Ebene. Lehmann geht es um das Aufbrechen der gewohnten Wahrnehmungsmuster, durch die „Auflösung der dramatischen Simulakra."[112] Da das Politische nicht in Form von Personen sondern gestaltlos und ungreifbar auftritt, sei die Repräsentation kein Weg, Politisches darzustellen. Das Politische liegt vielmehr in der Herstellung einer politischen Situation durch die „Überwindung der Seh- und Hörgewohnheiten zugunsten einer Exploration des situativen Aspekts"[113], in der die Verantwortung des Theaters und der Zuschauer zutage tritt. Dies soll jedoch nicht aufgrund eines Moralismus entstehen, bei dem der Zuschauer zum Richter über Gut und Böse,

109 Vgl. Lehmann: *Postdramatisches Theater*, S. 450.
110 Vgl. Lehmann: *Das politische Schreiben*, S. 20.
111 Ebd., S. 23.
112 Ebd., S. 24.
113 Ebd., S. 21.

Freund und Feind wird, sondern das Publikum müsse „die schwankenden Voraussetzungen des eigenen Urteilens erfahren“[114]. Es geht Lehmann also nicht darum, auf thematischer Ebene Kritik zu üben, sondern um eine spezifische ästhetische Form: „[…] im Wie der Darstellung des Stücks [ist] das Politische, die politische Wirkung, die politische Substanz zu suchen […].“[115]

Lehmanns Gedanken liefern zwar Möglichkeiten, auch postdramatisches Theater ohne Fabel als politisches Theater beschreibbar zu machen und berühren nicht zu vernachlässigende Gesichtspunkte, gleichwohl ist seiner Auffassung nicht uneingeschränkt zuzustimmen. Nachvollziehbar ist, dass der Zuschauer selbst durch einen performativen Theaterabend, der eine umfassende Bedeutungskonstitution mittels kohärenter Handlung verneint und auf eine repräsentative Darbietung verzichtet, dazu veranlasst wird, aus dem Sinnangebot seine Bedeutung zu suchen. Er wird mehr als im klassischen Theater dazu angeregt, Stellung zu beziehen, und sich – durch die auf den situativen Aspekt ausgerichtete Aufführung, die die Präsenz aller betont – seiner konstitutiven Rolle im Theater bewusst zu werden. Durch den Aufführungskontext ist jedoch die Künstlichkeit des Dargebotenen markiert, der Zuschauer weiß, dass es sich um ein (Schau-)Spiel handelt. Wie Muriel Ernestus überzeugend darstellt, sollte daher auch bei drastischen Performances (z.B. den frühen Aktionen von Marina Abramović) die Wirkung auf das Verantwortungsgefühl der Zuschauer nicht überschätzt werden.[116] Die Grenze zwischen Kunst und Leben bleibt bestehen. Ein Fokus auf die Performativität macht also noch nicht das Politische aus. Des Weiteren ist der Bruch der Wahrnehmungsroutinen kein ausreichendes Kriterium für ein politisches Theater. Wahrnehmungsmuster konventionalisieren sich schnell und werden dann nicht mehr als Irritation empfunden. So sind beispielsweise das Epische Theater Brechts oder auch Formen der Postdramatik (wie bereits in Kapitel 2.2 gezeigt wurde) in zeitgenössischen Theatertexten mittlerweile etablierte Schreibweisen, die nur bedingt als verfremdend wahrgenommen und so nicht mehr im Sinne einer Unterbrechung rezipiert werden können.

Birgit Haas unterstellt Lehmann, ihm zufolge sei ein Theater, welches politische Themen wie Krieg, Medien(-kritik), Vergangenheitsbewältigung oder Inhalte tagespoliti-

114 Ebd., S. 25.
115 Ebd., S. 27.
116 Vgl. Ernestus: *Theater und Arbeitswelten*, S. 80–81.

scher Art behandelt und sich an traditionellen dramatischen Bauformen orientiert, unpolitisch.[117] Einer Vielzahl von Texten, die sie in *Modern German Political Theatre, 1980-2000* vorstellt und deren Autoren wie Dea Loher oder Falk Richter auf die dramatische Form zurückgreifen, um politische Themen zu verhandeln, würde eine solche Definition nicht gerecht. Birgit Haas kann bezüglich ihrer Ansichten zum postdramatischen sowie zum politischen Theater als eine der schärfsten Kritikerinnen Lehmanns und Verfechterin des vierten oben angeführten Begriffsverständnisses bezeichnet werden.[118] Wie Muriel Ernestus konstatiert, ist ihre kategorische Ablehnung von Lehmanns Ideen teilweise auf eine fehlgeleitete Lektüre von dessen Schriften zurückzuführen. Sie plädiert für die Überwindung der Postdramatik und spricht dem postdramatischen Theater jegliche politische Wirkung ab, da dieses nur mehr „ein apolitisches Multimediaspiel“[119] darstelle. Haas ist der Ansicht, nur ein Theater, welches eine ideologiekritische Funktion erfülle und konkret Partei ergreife, sei wahrhaft politisch.[120]

Da auch Haas in der strikten Verneinung einer politischen Wirkung des postdramatischen Theaters nicht zugestimmt werden kann – betrachtet man beispielsweise die unbestreitbar politischen und politisch wirkenden Theaterarbeiten eines Christoph Schlingensief oder Frank Castorf sowie die Aneignung postdramatischer Elemente in zeitgenössischen Theatertexten – ist die Lösung des Konflikts in einer Synthese der Begriffsverständnisse zu suchen, die das Wesen des politischen Theaters in Ver-

117 Haas, Birgit: „*Die Rekonstruktion der Dekonstruktion in Dea Lohers Dramen, oder: Die Rückkehr des politischen Dramas*“, in: *Monatshefte 99/3* (2007), S. 280–297, hier S. 280. „Was ist politisches Theater? Will man der Definition von Hans-Thies Lehmann glauben, so kann nur das postdramatische Theater als solches gelten.“ Im Vorwort zur zweiten Auflage von *Das politische Schreiben* kommentiert er den Vorwurf, für ihn gelten solche Theatertexte, die politische Themen verhandeln nicht als politisch: „Hier und da bin ich der Meinung begegnet, die direkte Thematisierung von Politischem im Theater werde von mir abgelehnt. Das ist nicht der Fall, und die Unterstellung eine solche Ansicht bei einem Wissenschaftler, der einen großen Teil seines Arbeitslebens Bertolt Brecht und Heiner Müller gewidmet hat […], hat mich verwundert. […] Damit ist aber keineswegs gesagt, dass Politik nicht Thema werden könne. Zeitgenössische Texte des Gegenwartstheaters nehmen sich das Politische immer wieder zum Gegenstand.“ Lehmann: *Das politische Schreiben*, S. 6.

118 Exemplarisch sei hier die Aussage angeführt, die dem postdramatischen Theater einerseits aufgrund der Metaisierungstendenz den Wirklichkeitsbezug abspricht, andererseits die Vereinbarkeit von Selbst- und Fremdbezug in Theatertexten kategorisch verneint. Haas zufolge gebe das postdramatische Theater demnach „indem es selbstreferentiell den Prozess der Bedeutungskonstitution in den Vordergrund stelle, […] seinen Wirklichkeitsbezug preis und verliere sich in einer affirmativen, da nicht analytischen Widerspiegelung der ‚Bilder von Bildern‘“ Birgit Haas zitiert nach Ernestus: *Theater und Arbeitswelten*, S. 84.

119 Zitiert nach ebd., S. 85.

120 Ebd., S. 88.

knüpfung von Inhalt und Form begründet sehen.

3.2.2 Synthese aus Inhalt und Form: die ästhetische Erfahrung des Politischen

Der Theaterkritiker und Literaturwissenschaftler Dirk Pilz liefert eine solche Synthese und sieht das politische im Theater in einer Verknüpfung von Inhalt und Form begründet:

> Politik im Theater heißt, die unausgesprochenen Übereinkünfte nicht nur thematisch aufzudröseln, sondern als Übereinkünfte zu entlarven. Es geht nicht um Symptome von Krisenhaftigkeit (Geld, Gentechnik, Krieg), sondern um Ursachenforschung. Und das geht nur mit einer Form, die den Finger in die Wunde (der Demokratie) legt, ohne agitatorisch einen Ausweg proklamieren zu können und zu wollen. Politisches Theater ist ein formaler Angriff auf uns Demokratiebewohner selbst, nicht auf die Gesellschaft ‚da draußen'. […] Denn politisch ist Theater nur, wo das Gezeigte vom Zuschauer nicht an die Gesellschaft, das System, die anderen, die Schauspieler abgeschoben werden kann, sondern dort, wo es *meine* Prämissen aufraut, die auch die der anderen sind. Dafür braucht es keine Klassenfeindideologie und kein dualistisches Weltbild: es braucht vielleicht nicht einmal die üblicherweise als politisch ausgegebenen Themen. Man muss grundsätzlich fragen, wenn es um Ursachen geht. Das ist der Impuls eines auch heute noch möglichen politischen Theaters.[121]

Das Politische im Theater ist demnach auf die spezifische ästhetische Erfahrung, die der Zuschauer einer Theateraufführung oder Leser eines Stückes macht, zurückzuführen.[122] Eine Form, die Wahrnehmungsmuster aufsprengt, ist ein wichtiger Bestandteil der politischen Wirkung. So werde Theater nicht durch thematische Anbindung, sondern durch seine Form politisch. Pilz ist der Meinung, dass „der Impuls eines politischen Theaters der Gegenwart […] allein aus einer Irritation zu gewinnen [ist], die sich nicht in moralische oder politisch-inhaltliche Teilbezirke zerlegen lässt, sondern den Zuschauer als erfahrbares Wesen betrifft."[123] Als alleiniges Kriterium reicht der Bruch der Wahrnehmungsroutinen durch Performativität jedoch nicht aus, da sich Wahrnehmungsmuster – wie bereits erwähnt – zum einen schnell konventionalisieren und zum anderen, wie Pilz feststellt, das Theater seit jeher auf Performativität beruht.[124] Die Irritation des Rezipienten muss daher von einem analytischen Vorgehen begleitet werden, das den Zuschauer zum

121 Pilz, Dirk: „*Diesseits der Erregung. Über die ästhetischen Prämissen eines (heute noch möglichen) politischen Theater*", in: Porombka, Stephan (Hrsg.): *Politische Künste*, Tübingen: Francke 2007, S. 49–57, hier S. 55–57.
122 Vgl. Ebd., S. 51.
123 Ebd., S. 57.
124 Vgl. Ebd., S. 53.

Mitdenken veranlasst und ihn sich seiner latenten Verantwortung bewusst werden lässt. Eine reine inhaltliche Beschäftigung mit einem politischen Thema reicht demzufolge nicht aus, sondern könne in eine Entpolitisierung durch das Ausspielen politischer Inhalte münden.[125] Entscheidend sei demzufolge, die Rezipienten zur Reflexion zu veranlassen und dadurch zu „mündigen *Bürgern* einer Demokratie, genauer: zu *politischen* Bürgern“[126] zu machen. Eine kategorische Absage an die Möglichkeit, mit der Verhandlung eines politischen Inhalts die geforderte Wirkung hervorzurufen, ist dabei jedoch wenig überzeugend. Die Verknüpfung von dieser ästhetischen Dimension mit inhaltlichen Aspekten könnte daher dem Begriff *politisches Theater* am ehesten Rechnung tragen. Gleichzeitig erscheint die Verbindung von ästhetischen und inhaltlichen Gesichtspunkten auch auf Theatertexte als Analysekriterium anwendbar und nicht nur ein Phänomen der theatralen Situation. In dieser Arbeit werden daher Stücke untersucht, die formale Besonderheiten mit gesellschaftskritischen, politischen Inhalten verbinden.

4 Metaisierungen in Theatertexten

Neben einer Hinwendung zu politischen Themen ist in vielen Theatertexten der neueren Zeit ein Hang zur Selbstreflexivität zu beobachten. Zwar zeichneten sich schon Stücke der Antike dadurch aus, dass sie über das eigene Medium reflektierten und sich selbst zum Thema machten, seit den 1960ern ist jedoch von einem „metareferential turn“[127] in allen Künsten die Rede. Begriffe mit dem Präfix *meta* haben seither Konjunktur.[128] So scheint sich die Selbstreflexion, wie Beate Blüggel feststellt, im 20. Jahrhundert beinahe zu verselbstständigen und nimmt auch im Drama eine unübersehbare Stellung ein.[129] Für Metaisierungen in Theatertexten hat sich der Begriff des *Metadramas* bzw. *Metatheaters* etabliert, welcher im Folgenden näher zu beleuchten ist. Vorangestellt wird ein Überblick über den gegenwärtigen Forschungsstand, um auf Überschneidungspunkte der einzelnen Theorien wie auch

125 Ebd., S. 57.
126 Ebd., S. 55.
127 Wolf: „*Is there a Metareferential Turn, and If So, How Can It Be Explained?*“.
128 Vgl. Hauthal: *Metadrama und Theatralität*, S. 32.
129 Vgl. Blüggel, Beate: *Tom Stoppard: Metadrama und Postmoderne*, Frankfurt am Main, u.a.: Lang 1992, S. 6.

auf Versäumnisse der Konzepte hinzuweisen. Anschließend wird die neueste, auf gattungs- und medientheoretische Überlegungen basierende Konzeptionalisierung von Metaisierungen in Theatertexten vorgestellt, an der sich die Analyse der Texte Richters und Kanes orientiert.

4.1 Metatheater und Metadrama – definitorische Defizite

Zieht man einschlägige literaturwissenschaftliche Lexika zurate, wird die ambivalente Auslegung der Termini *Metadrama* und *Metatheater* deutlich. So werden beide Begriffe oftmals synonym verwendet, was zu einer Verunklärung führt. Gottfried Krieger weist in seiner Definition unter dem Stichwort „Metadrama/Metatheater" jedoch bereits darauf hin, dass die Begriffe sich durch einen „differenzierenden Bezug […] auf das literar. Textsubstrat bzw. die *performance*"[130] unterscheiden. Trotz der – man dürfe annehmen – offensichtlichen Differenz zwischen dem Theatertext und der szenischen Darstellung auf dem Theater, zeigt sich die Unschärfe der begrifflichen Verwendung in vielen Definitionen und wird erst in den jüngsten Studien zum *Metadrama* kritisch reflektiert.[131] Im Rahmen der vorliegenden Arbeit ist ausschließlich die textinterne Metaisierung im Sinn des *Metadramas* relevant. Aufgrund der medienspezifischen Besonderheit des Theatertextes kann dabei der Komplex des Theaters nicht gänzlich ausgeklammert werden, zeichnet sich das Drama ja immer durch seinen „medialen Doppelcharakter der für die Bühne geschriebenen Literatur"[132] aus und verweist so im Medium der Schrift auf das Medium des Theaters.

Problematisch erscheint der Begriff außerdem aufgrund der undifferenzierten Verwendung *meta*. Eine fundierte Konzeption der Metaisierung wurde kaum einer Definition des *Metadramas* zugrunde gelegt. Weiterhin zeigt sich in vielen Versuchen, den Terminus des *Metadramas* zu bestimmen, eine historisch beschränkte Konzep-

130 KRIEGER, Gottfried: „*Metadrama/Metatheater*", in: NÜNNING, Ansgar (Hrsg.): *Metzler Lexikon. Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze - Personen - Grundbegriffe*, aktualisierte und erweiterte Aufl., Stuttgart: Metzler 2008, S. 487.

131 So offensichtlich scheint die Unterscheidung in der wissenschaftlichen Praxis jedoch nicht zu sein, wie sich an der unscharfen Differenzierung zwischen Drama und Theater auch in Standardwerken zeigt. Siehe PFISTER: *Das Drama*.

132 HAUTHAL: *Metadrama und Theatralität*, S. 136.

tion desselben. Eine Begriffsbestimmung des Metadramas muss sich jedoch an die sich stets im Wandel befindenden Konventionen des Theatertextes anpassen, und das Metadramatische als „ahistorisches Merkmal“[133], das sich in allen Epochen seit Beginn des Dramas findet, verstehen. Eine Kopplung an die *theatrum mundi*-Metapher oder Illusion(-sbruch) muss daher vermieden werden. Diese Merkmale können zwar Ausprägungen des Metadramatischen darstellen, sind jedoch als Konventionen verschiedener historischer Epochen zu sehen und treten nicht zwangsläufig in jedem metareflexiven Text auf.

Der folgende Abriss der wissenschaftlichen Forschung zum Themenkomplex *Metadrama* greift die historischen Dimensionen auf, legt den Fokus hierbei aber auf die Begriffsverständnisse, die für Theatertexte der jüngsten Vergangenheit produktiv angewendet werden können. Neben den diskursbildenden Schriften werden daher auch Konzepte beachtet, die das Metadramatische in jüngeren Texten in England und Deutschland untersuchen und damit einen ähnlichen Gegenstandsbereich wie diese Arbeit haben.

4.2 Forschungsstand zu Metatheater und Metadrama

Lionel Abel gilt als derjenige, der 1963 den Begriff *metatheatre* prägte und so für die wissenschaftliche Diskussion erschloss. Seine Gegenüberstellung des Metatheaters und der Tragödie ist allerdings äußerst fragwürdig, etabliert diese Konzeption das Metatheater doch als eine dramatische Gattung. Die These stützt sich auf die Annahme, dass in der Moderne keine „echten Tragödien“ möglich seien und die Tragödie nun vom Metatheater abgelöst würde.[134] Seine Theorie wird damit der Tatsache nicht gerecht, dass schon in Theatertexten der Antike metatheatrale Züge zu konstatieren sind und sich das Metatheater nicht, wie Abel behauptet, erst durch den Untergang der Tragödie im Übergang zum 17. Jahrhundert herausbildet.[135] Zu kritisieren ist in Abels Konzeption außerdem die Kopplung an die *theatrum mundi*-Metapher. Seine Definition des Metatheaters baut auf zwei Grundvoraussetzungen

133 Krieger: „*Metadrama/Metatheater*“.
134 Abel: *Tragedy and Metatheater*, S. 60.
135 Vgl. Puchner, Martin: „*Introduction*“, in: Abel, Lionel: *Tragedy and Metatheater. Essays on Dramatic Form*, New York u.a.: Holmes & Meier 2003, S. 1–24, hier S. 6. Aischylos’ *Die Frösche* ist beispielsweise ein antikes Drama, das metatheatrale Züge trägt.

auf: „(1) the world is a stage and (2) life is a dream“ [136]. Die Theaterstücke zeichnen sich demnach durch die Theatralität des Lebens aus, die in ihnen thematisiert würde und nicht durch die Thematisierung der Theatralität des Theatertextes: „Yet the plays I am pointing at do have a common character: all of them are theatre pieces about life seen as already theatricalized.“[137] Demzufolge, so konstatiert Puchner, hätte Metatheater Abel zufolge keinen Wirklichkeitsbezug:

> One of the central ways in which metatheatre differs from tragedy is that metatheatre has no such commerce with the real. In fact, its very definition is that there is no reference to the real world, however indirect and formalized.[138]

Stattdessen ginge es im Metatheater um die Welt der Imagination:[139] „*metatheatre* as a theatre not concerned about the world ‘outside’ the theatre, but only with the theatre itself“[140] Metatheater wird so zu einer selbstbewussten Reflexion des eigenen Mediums, ohne einen Bezug zur realen Welt zu haben. Die Kopplung an das Paradigma der Illusion und die Verneinung des Realitätsbezugs laufen den Annahmen zuwider, dass es Möglichkeiten gibt, Selbst- und Fremdbezüglichkeit in metadramatischen Texten zu verknüpfen. Trotz dieser Kritikpunkte ist Abel anzurechnen, dass er durch die Etablierung der Begriffe *metatheatre* und *metaplay* eine Diskussion in der wissenschaftlichen Forschung in Gang setzte.

Richard Hornby legt 1986 eine der ersten Typologien des Metadramas sowie eine Definition des Gegenstandbereichs vor: „Briefly, metadrama can be defined as drama about drama; it occurs whenever the subject of a play turns out to be, in some sense, drama itself.“[141] Er geht von einer relativ weiten Verbreitung desselben aus, da prinzipiell jedes Drama selbstreflexive Tendenzen habe: „*all* drama is metadramatic, since its subject is always, willy-nilly, the drama/culture complex.“[142] Hierbei gäbe es jedoch Unterschiede in der Intensität, die sich in der Typologie widerspiegeln und in deren Fortlauf abnehmen. In seiner Typologie unterscheidet Hornby fünf verschiedene Typen der Metaisierung im Drama:

1. The play within the play
2. The ceremony within the play.
3. Role playing within the role.
4. Literary and real-life reference

136 Abel: *Tragedy and Metatheater*, S. 163.
137 Ebd., S. 134.
138 Puchner: „*Introduction*“, S. 10.
139 Vgl. Abel: *Tragedy and Metatheater*, S. v.
140 Puchner: „*Introduction*“, S. 2.
141 Hornby: *Drama, metadrama, and perception*, S. 31.
142 Ebd.

5. Self reference[143]

Der Rezipient wird hier zur entscheidenden Größe, da die Wirkung auf ihn den Grad der Intensität ausmacht. Das Metadramatische äußere sich, so Hornby, im Wahrnehmungsprozess der Rezipienten:

> The metadramatic experience for the audience is one of unease, a dislocation of perception. […] At times, metadrama can yield the most exquisite of aesthetic insights, which theorists have spoken of as 'estrangement' or 'alienation'. This 'seeing double' is the true source of the significance of metadrama […].[144]

Mit dieser rezeptionsorientierten Bestimmung des Metadramas lenkt er den Fokus auf die menschliche Wahrnehmung, die für ihn immer im Drama mitverhandelt wird. Das *seeing double* ist ausschlaggebend für eine metadramatische Wirkung und beschreibt einen Moment der Irritation und entfremdeten Wahrnehmung.[145] Diese funktionstheoretische Herangehensweise sowie die Differenzierung zwischen dramatischer und theatraler Kommunikation geben Janine Hauthal Anlass, Hornbys Konzeption des *seeing double* weiterzuentwickeln. Sie konfrontiert Hornbys Auslegung des Metadramatischen mit der grundlegend verschiedenen Typologie von Vieweg-Marks und arbeitet darauf aufbauend ein differenziertes Modell des Metadramas heraus. Eine detailliertere Diskussion der Theorien Hornbys und Vieweg-Marks' bleibt an dieser Stelle aus, da Thesen der beiden Theoretiker in Hauthals Neukonzeptionalisierung des Metadramas einfließen, die nachfolgend näher erläutert wird. Dennoch muss kurz auf die Monographie *Metadrama und englisches Gegenwartsdrama* von Karin Vieweg-Marks eingegangen werden. Im deutschen Sprachraum ist ihre Typologie des Metadramas eine der prägendsten Schriften zum Themenkomplex. Ihr Modell, das sechs typologische Muster unterscheidet, gilt als gut operationalisierbar und wurde immer wieder weiterentwickelt.[146] Vieweg-Marks differenziert hierbei folgende Formen des Metadramas:

1. Thematisches Metadrama: Theater als Schauplatz von Theater (Drama über Theater)
2. Fiktionales Metadrama: Die Potenzierung der Fiktion (Drama im Drama, das

143 Ebd., S. 32.
144 Ebd.
145 Vgl. Ebd., S. 45.
146 Vgl. Schultze, Brigitte: „*Meta-Theater*", in: Fischer-Lichte, Erika, Doris Kolesch und Matthias Warstat (Hrsg.): *Metzler Lexikon Theatertheorie*, Stuttgart u.a.: Metzler 2005, S. 199–201. Zur Weiterentwicklung der Typologie von Vieweg-Marks siehe auch: Brüster, Birgit: *Das Finale der Agonie. Funktionen des „Metadramas" im deutschsprachigen Drama der 80er Jahre*, Frankfurt am Main, Berlin u.a.: Lang 1993.

sich z.B. als Spiel im Spiel äußert)

3. Episierendes Metadrama: Die Kommentierung der Fiktion (ein vermittelndes Kommunikationssystem wird zwischengeschaltet, das als epischer Erzähler sowie Prolog, Epilog oder Chor auftreten kann)
4. Diskursives Metadrama: Sprachliche Formen der dramatischen Selbstbewusstheit (sprachliche Thematisierung in Form von punktueller Anrede des Publikums, Repliken, die das Drama oder Theater zum Gesprächsgegenstand haben)
5. Figurales Metadrama: Reflexion der dramatischen Rolle (Thematisierung des Rollenspielcharakters)
6. Adaptives Metadrama: Die zitierte Fiktion (intertextueller Bezug auf andere Dramen)[147]

Ihre Typologie liefert fruchtbare Anknüpfungspunkte für die Möglichkeiten selbstreflexiver Erscheinungen hinsichtlich thematischer und struktureller Aspekte. Ihr Verdienst ist zudem, das Metadrama als „ein dramatisches Prinzip, das sich in allen Gattungen manifestiert“[148] – als transgenerisches Verfahren wie Hauthal diesen Gedanken später formuliert – zu benennen und damit von der Kopplung an bestimmte Textarten zu befreien. Vieweg-Marks' ambitionierter Versuch, ein „anwendbares Analysekonzept [zu etablieren], das durch eine Differenzierung und Präzisierung des in der Forschung noch jungen Begriffs ‚Metadrama' eine theoretisch fundierte Vergleichsbasis für historisch und moderne Metadrama schaffen kann“[149], scheitert jedoch dahingehend, dass ihr Modell kaum auf postdramatische Theatertexte der jüngeren Dramengeschichte anwendbar ist. Aufgrund der Absage an Figuration und Narration im Sinne einer dramatischen Fabel, versuchen diese Texte nicht, eine fiktive Welt zu illusionieren.[150] So widersetzen sie sich der Konzeption des Metadramas von Vieweg-Marks, die das Metadramatische an das Merkmal des Illusionscharakters bindet:

> Innerhalb der denkbaren Bandbreite von Merkmalen des Dramas, auf die Metadramatik

147 Vgl. Vieweg-Marks: *Metadrama und englisches Gegenwartsdrama*, S. 19–42.
148 Ebd., S. 9.
149 Ebd., S. 7.
150 Korthals geht zwar davon aus, Drama sei immer fiktional und nicht fähig, Faktuales zu vermitteln, es ist jedoch zu differenzieren, ob eine fiktive Welt im Sinne einer Scheinwirklichkeit repräsentiert wird oder Theatertexten per se Fiktionalität zugesprochen wird. Vgl. Korthals, Holger: *Zwischen Drama und Erzählung. Ein Beitrag zur Theorie geschehensdarstellender Literatur*, Berlin: Erich Schmidt 2003, S. 392–393.

> verweisen kann, wird dabei eines immer problematisiert werden: der fiktive Charakter des Dramas. Denn Drama, das sich durch Selbst-Bewußtheit [sic!] seiner selbst als Kunstform auszeichnet, muß [sic!] konsequenterweise immer seine Künstlichkeit, seinen ontologischen Status als Schein reflektieren. Das bedeutet, daß [sic!] umgekehrt auch alle jene dramatischen Mittel, die den Illusionscharakter des Dramas verdeutlichen – zumindest potentiell – zu den metadramatischen Formen gezählt werden. [151]

So ist die Kopplung an den Illusionscharakter, neben einer fehlenden Differenzierung des Objekts der selbstreflexiven Bezugnahme und deren Art und Weise, einer der Hauptkritikpunkte, die in späteren Studien bemängelt wird.[152]

Eine der Kritikerinnen ist Birgit Brüster, die in ihrer Publikation *Das Finale der Agonie. Funktionen des „Metadramas" im deutschsprachigen Drama der 80er Jahre* auf Vieweg-Marks' Systematisierungsversuch zurückgreift. Brüster verfolgt dabei das Ziel, die Funktion des Metadramas innerhalb der Gegenwartsdramatik herauszustellen. Dabei geht sie davon aus, das Metadrama sei „authentisches Stilmittel eines [postmodernen] Welterlebens […], in dem die Entwirklichung des Wirklichen, Auflösung von Subjekt und Identität sowie ein generelles Inauthentischwerden von Erfahrung entscheidende Charakteristika darstellen."[153] Ihre Arbeit ist daher insofern relevant, als sich Brüster auf neue Entwicklungen einer Dramatik bezieht, die sich bereits von konventionellen dramatischen Formen abgelöst hat. In den neuen Theatertexten – ihr Untersuchungsgegenstand sind ausschließlich Texte deutschsprachiger Autoren der 80er Jahre – seien es daher vor allem folgende metadramatischen Techniken, die als typisch für das Drama dieser Zeit angesehen werden könnten:

> 1. als Darstellung des soziologischen oder ästhetischen Rollenspiels (figurales ‚Metadrama')
> 2. als Potenzierung der Fiktion durch Formen des ‚Spiels-im-Spiel' (fiktionales ‚Metadrama')
> 3. als Rückgriff auf eine historische literarische Vorlage, als zitierte Fiktion (adaptives ‚Metadrama')[154]

Sie reduziert damit das Analysekonzept von Vieweg-Marks und beschränkt sich auf die für das zeitgenössische Drama relevanten Ausformungen. Hierbei führt sie lediglich zwei Funktionen an, die metadramatische Formen einnehmen könnten. So sei eine Funktion im Dekonstruktionsverfahren zu sehen, die andere in der Reflexion über ästhetische Fragen.[155]

Beide deutet Brüster als Ausdruck einer zeitgenössischen Haltung zur Welt, in der

151 Vieweg-Marks: *Metadrama und englisches Gegenwartsdrama*, S. 14.
152 Vgl. Hauthal: *Metadrama und Theatralität* v.a. S. 39-46; Brüster: *Finale der Agonie*, S. 24–25.
153 Brüster: *Finale der Agonie*, S. 11.
154 Ebd., S. 29.
155 Vgl. Ebd., S. 16.

von einer Krise des Dramas ausgegangen werden kann: die „Agonie des Dramas und des Theaters, die als Reaktion auf die Agonie der Realität angesehen werden kann.“[156] Das Metadramatische wird so zum Ausdruck postmoderner Theatertexte, die nach neuen Darstellungsformen des Theatralen und Darstellungsmöglichkeiten für die Wahrnehmung von Realität(en) suchen.

Beate Blüggel verfolgt einen ähnlichen Ansatz, ihr Untersuchungskorpus unterscheidet sich jedoch von dem Brüsters, liegen ihrer Studie doch ausschließlich Texte des zeitgenössischen englischen Dramatikers Tom Stoppard zugrunde. Anhand seiner Texte versucht sie zu zeigen, wie das Metadrama sich als eine Erscheinung des postmodernen Denkens und ästhetischer Kunstpraxis darstellen kann. Ihr Vorhaben ist es „[…] die Selbstreflexivität der Dramen mit Phänomenen wie Meinungs- und Formenpluralität und Intertextualität in Kontext zu setzen, um sie so als Teil einer Geisteshaltung und Kunstauffassung erkennbar zu machen, die hier postmodern genannt werden soll“[157] Sie konstatiert, das Metadrama sei eine anerkannte Manifestation der Postmoderne.[158] Hierbei kann man Blüggel zustimmen und auch ihr Ansatz, das Metadrama von der Funktion des Illusionsbruchs oder dem Ausdruck einer Autorintention zu befreien, ist zu begrüßen. An anderen Stellen sind ihre Thesen allerdings in Frage zu stellen: „Als kunstimmanentes Phänomen erfüllt die Selbstreflexion jedoch keine Funktion außerhalb ihrer selbst: Sie ist die selbst-bewußte [sic!] und selbstkritische Komponente des Mediums Kunst.“[159] Mit dieser Behauptung läuft sie ihrer eigenen Annahme zuwider, dass die metadramatischen Techniken die Funktion erfüllen können, Merkmale der Postmoderne, wie beispielsweise Meinungspluralismus, darzustellen. Eine solche Behauptung wird auch einer möglichen politisch-moralischen Funktionalisierung der metareflexiven Techniken nicht gerecht.

Gerda Poschmann gibt in ihrer bereits erwähnten, wegweisenden Monografie *Der nicht mehr dramatische Theatertext* dagegen wichtige Impulse für eine Neukonzeptualisierung des *Metadramas*. Sie etabliert die Begriffsbezeichnung *Theatertext*

156 Ebd., S. 367. Die Schlussfolgerung, das vermehrte Auftreten metareflexiver Züge in jüngeren Theatertexten sei auf eine Krise zurückzuführen, ist insofern interessant, als das Metadramatische hierbei als Erneuerungsimpuls für die dramatische Gattung angesehen werden kann. Dies ist ein Gedanke, den auch Hauthal anreißt und der im Hinblick auf die Dramengeschichte und die Entwicklungen des Metadramas plausibel erscheint. Vgl. HAUTHAL: *Metadrama und Theatralität*, S. 341–342.

157 BLÜGGEL: *Metadrama und Postmoderne*, S. 4.

158 Ebd., S. 115.

159 Ebd., S. 7.

für Bühnenstücke, die nicht mehr nach den Prinzipien von Repräsentation, Figuration und Narration funktionieren – die in den Text eingeschriebene Theatralität wird zur Basis eines Theatertextes. Der Begriff verweist auf den „spezifischen Doppelcharakter der subsumierten Texte als Vorlage bzw. Bestandteil der Inszenierung im Medienwechsel zur Aufführung einerseits und als autonomes literarisches Werk andererseits“[160] und wird bei Hauthal grundlegend für die vorgenommene gattungstheoretische Weiterentwicklung der Konzepte *Metatheatralität* und *Metadramatizität*. Sich des Doppelcharakters des Theatertextes bewusst, kritisiert Poschmann, dass auf dem Gebiet des Metadramatischen „die Gleichsetzung von Drama und Theater für erhebliche Verwirrung [sorge]“[161]. Damit deckt sie ein Versäumnis auf, das erst in Hauthals systematisierendem Ansatz überwunden wird.

Des Weiteren gibt Poschmann in dem Kapitel *Kritische Nutzung der dramatischen Form* wertvolle Hinweise zum Metadrama. So trete das Metatheatralische in Theatertexten als kritische Nutzung der dramatischen Form, als „Dekonstruktion des Dramas durch Selbstbezüglichkeit (der dramatischen Form, der von ihr implizierten konventionellen Theatralität, der Sprache)“[162] auf. Das Theatralische, konstatiert sie, würde in dieser Spielart zum Objekt der Reflexion.[163] Hiermit kritisiert sie (wie auch später Hauthal) die von Vieweg-Marks nicht vorgenommene Unterscheidung in Objekt und Arten der reflexiven Bezugnahme.

Durch ihre gattungstheoretische Herangehensweise rückt Poschmann auch erstmals die besondere Stellung des Nebentextes in den Fokus, den dieser prinzipiell in Theatertexten im Gegensatz zu narrativen Texten innehat. Er birgt metareflexives Potential. Dieses kann sich unter anderem dadurch äußern, dass der Nebentext durch die „Verunklarung von Regieanweisungen, welche auf die Verlagerung des Akzents von der Darstellung einer Geschichte auf die Erzeugung von Wahrnehmungsvorgängen verweist, die nicht aus der Logik der Repräsentation zu verstehen sind“[164] und so den Medienwechsel vom Text zur szenischen Aufführung implizit thematisiert. Nutzt ein Text dieses Potential und reflektiert Wahrnehmungsvorgänge oder verhandelt den Aspekt der Präsentation anstatt die Wiedergabe einer auf Repräsen-

160 Hauthal: *Metadrama und Theatralität*, S. 90.
161 Poschmann: *Der nicht mehr dramatische Theatertext*, S. 89.
162 Ebd.
163 Ebd., S. 92.
164 Ebd., S. 112.

tation aufbauenden Handlung, so thematisiert er das Theater auf eine subtile Art. Poschmann konstatiert in Anlehnung an Richard Hornby: „Jeder Theatertext, sofern er als ästhetische Botschaft konzipiert ist, sofern er also Theater als künstlerisches Medium nutzt, ist (auch) Meta-Theatertext.“[165] Einer solch weiten Definition mag zwar vorzuhalten sein, das Differenzkriterium allen Texten zuzusprechen und dieses als Merkmal außer Kraft zu setzen. Die Schlussfolgerung, dass sämtliche postdramatischen Theatertexte, die sich prinzipiell schon durch ein hohes Maß an Selbstreflexivität und Abkehr von Repräsentation auszeichnen, Metaisierungspotential besitzen, scheint jedoch eine zutreffende Behauptung, welche auch durch die Annahmen Hauthals bestätigt wird.

Holger Korthals verfolgt einen ähnlichen Ansatz wie Poschmann, wenn er darauf hinweist, eine Differenzierung zwischen den Objekten der Bezugnahme der Selbstreflexion vorzunehmen. In Anlehnung an Werner Wolf unterscheidet er zwischen *Metafiktionalität*, *Metadramatizität* und *Metatheatralität*.[166] Wie Hauthal später kritisiert, stellt er der transmedial verstandenen Kategorie der *Metafikionalität* medienspezifische Kategorien gegenüber, die sich auf die Unterschiedlichkeit der Vermittlung beziehen.[167] Aufgrund der Nichtübereinstimmung der Codes von Theater und Drama ist die Differenzierung in verschiedene Kategorien in Bezug auf die Meta-Terminologie jedoch sinnvoll: „‚metadramatisch‘ für die explizite Thematisierung des dramatischen Codes, ‚metatheatral‘ aber für den expliziten Verweis auf den theatralen Code auf die Aufführung.“[168] Erster verweist dabei auf die dramatische, zweiter auf ein theatrale Vermittlung. Hauthal übernimmt diese Unterscheidung, erweitert den Ansatz jedoch um eine medientheoretische Perspektive.

Janine Hauthal legt mit ihrer Dissertation *Metadrama und Theatralität* eine umfassende Studie vor, die durch eine strukturell-funktionale Bestimmung Metaisierungen im Drama neu konzeptualisiert: Unter Berücksichtigung der

165 Ebd., S. 92.

166 Wolf, Werner: „*Metafiktion*“, *Metzler Lexikon. Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze - Personen - Grundbegriffe*, aktualisierte und erweiterte Aufl., Stuttgart: Metzler 2008, S. 487–489. Wolfs Konzept der Metafiktion unterscheidet zwei inhaltliche Formen der Metafiktion, wobei *fictum*-Metafiktion auf „die Bezugnahme auf den Wahrheitsstatus bzw. die Referenz eines Text(teil)s oder einer Textgruppe“ und *fictio*-Metafiktion auf „die Bewusstmachung von Künstlichkeit, Textualität, Medialität oder damit Zusammenhängendem ohne Bezug auf den Wahrheitsstatus“ abzielt.

167 Vgl. Hauthal: *Metadrama und Theatralität*, S. 59.

168 Korthals: *Zwischen Drama und Erzählung*.

spezifischen Medialität und Materialität des Dramas und Theaters (Schrift / Buch vs. theatrale Codes / Aufführung), dem Gegenstand der Bezugnahmen – ob sich die Metaisierung auf die Art oder den Inhalt bezieht – und einer Skalierung der möglichen qualitativen und quantitativen Merkmale, versucht sie, die Mängel der früheren Theorien des Metadramas zu beheben.[169]

Aufbauend auf Vieweg-Marks' Feststellung, das Metadrama sei ein dramatisches Prinzip und unter Berücksichtigung anderer künstlerischer Meta-Phänomene, etabliert Hauthal Metaisierung als transgenerisches Prinzip, das gattungsübergreifend auftritt. So äußern sich Metaisierungen in zeitgenössischen Theatertexten, aber auch in antiken Dramen, wobei Hauthal epochenbedingte unterschiedlich ausgeprägte Spielarten wie die Verwendung eines Chors oder eines Prologs als Formen der Metaisierung aufgrund ihres Konventionalisierungsgrads teilweise ausklammert. Ein großer Verdienst ihrer Dissertation besteht also darin, durch ihren medien- und kommunikationstheoretischen Zugang das Konzept der Metaisierung auch auf neuere Theatertexte, die sich den Kategorien des Dramas entziehen, anwendbar zu machen. Die Entkopplung vom Paradigma der Illusionsstörung macht ihr Konzept auch für Texte, die nicht auf die repräsentationale Darstellung einer Geschichte bauen, praktikabel.

Zudem weist sie auf die uneinheitliche Terminologie von Metatheater und Metadrama hin, der sie mit ihrer Vorschub leistet. So ist ihrer Unterscheidung von Drama und Theater – auch auf die Konzepte des *Metadramas* und *Metatheaters* angewendet – zu folgen:

> Unter den Begriff des Metatheaters werden […] Metaisierungen im Theater bzw. durch textexterne Mittel subsumiert, d.h. der selbstreferentielle oder -reflexive Einsatz von Elementen der theatralen Inszenierung wie Bühnenform, Bühnengestaltung oder Schauspielstil. Metatheater bezeichnet somit die medienspezifische Spiel- oder Inszenierungsweise in der sich das transgenerische Verfahren der Metaisierung realisiert. […] die vom Metatheater zu unterscheidende gattungsspezifische Schreibweise des ‚Metadramas', die Metaisierungen im Drama bzw. durch textinterne Mittel umfasst […].[170]

Da es sich bei ihrem Gegenstandsbereich um postdramatische Theatertexte handelt, und sie die Erkenntnisse des gegenwärtigen Forschungsstandes in ihre Überlegungen und Theoretisierungen einfließen lässt, übernimmt die vorliegende Arbeit die Grundgedanken der Neukonzeptionalisierung Hauthals'. Auch ihr Vorgehen, den

169 Die Skalierung der Metaisierungen in Theatertexten kann in der vorliegenden Arbeit nicht dargestellt werden. Siehe hierzu: HAUTHAL: *Metadrama und Theatralität*, S. 165–174.

170 Ebd., S. 39.

Überlegungen zu Metaisierungen in Theatertexten eine fundierte Definition der Meta-Terminologie voranzustellen, wird im Folgenden übernommen. Im Kapitel *Formen des Metatheatertextes* wird ihr Konzept anschließend eingehend vorgestellt und für die Zwecke der Analyse der zu untersuchenden Texte modifiziert.

4.3 Begriffsklärung des Präfixes *meta*

Einer Definition des *Metadramas* muss eine Bestimmung von *Metaisierung* zugrundegelegt werden, scheint doch, wie die Willkürlichkeit der benutzten Begriffe verdeutlicht, ein regelrechtes „Termininologiedickicht“[171] vorzuherrschen. Oftmals wird diese definitorische Bestimmung jedoch versäumt. Zwar gibt es in den Systematisierungsversuchen einen gewissen Konsens über eine Art der Selbstbezüglichkeit, wie diese aber zu bestimmen oder wenigstens zu benennen ist, darüber herrscht keine Einigkeit: Die Begriffe reichen von *Selbstreflexion*, *Selbstreferenz*, *Selbstreferentialität*, *literarischer Rekursivität*, *Selbstreflexivität* und *Rückbezüglichkeit* bis zu *Potenzierung*.[172] Das Präfix *meta* rekurriert auf diese (wie auch immer geartete) Selbstbezüglichkeit. Als griechische Vorsilbe bedeutet *meta* ursprünglich „zwischen, nach, hinter“[173].

Ausgehend von dem Konzept der *Metasprache* findet das Präfix *meta* Eingang in alle literaturwissenschaftlichen Bereiche. Gattungsbezogene Begriffe wie *Metafiktion*, *Metapoesie* oder *Metahistoriographie,* aber auch *Metakritik* oder *Metakommunikation* erscheinen als Ausdruck eines weitreichenden Phänomens.[174] Der Band *Metaisierung in Literatur und anderen Medien* geht diesem umfassend auf den Grund und versucht, mit dem Verständnis von Metaisierung als transgenerisches und transmediales Verfahren, die Funktionspotentiale metaisierender Darstellungsformen

171 Wolf, Werner: „*Metaisierung als transgenerisches und transmediales Phänomen. Ein Systematisierungsversuch metareferentieller Formen und Begriffe in Literatur und anderen Medien*“, in: Hauthal, Janine u. a. (Hrsg.): *Metaisierung in Literatur und anderen Medien*, Trier: WVT 2009, S. 25–64, hier S. 25.

172 Vgl. Hauthal, Janine u. a.: *Metaisierung in Literatur und anderen Medien*, Berlin u.a.: de Gruyter 2007, S. 1.

173 Vgl. Krieger: „*Metadrama/Metatheater*“, S. 487; Schultze: „*Meta-Theater*“, S. 199.

174 Vgl. Hauthal, Janine u. a. (Hrsg.): *Metaisierung in Literatur und anderen Medien*, Berlin u.a.: de Gruyter 2007, S. 2–4. Sowie die strukturalistischen, formalistischen oder poststrukturalistischen Ansätze wie François Lyotards „Metanarrative“, Hayden Whites „Metahistory“ oder Roman Jakobsons „Metasprache“.

auszuloten.[175] Hierbei stützen sich die Herausgeber unter Rekurs auf die Etymologie auf folgende Definition:

> So verweist die Ableitung vom griechischen *metá,* ‚(in)mitten, zwischen' aber vor allem auch ‚hinter, nach', darauf, dass Metaisierungen stets über eine höhere textlogische Ebene, eine kognitive Reflexionsebene verfügen, von der aus Phänomene der Objektebene kommentiert und/oder beschrieben werden. Von dieser höheren textlogischen Ebene reflektiert ein Text ‚Textualität' bzw. Medialität mit ihren Bedingungen und Einzeleigenschaften […] oder [regt] zu solcher Reflexion an […].[176]

Hier deutet sich schon an, dass der Bestimmung zwei Kriterien zugrunde liegen: strukturell-formale sowie funktionale Faktoren. Metaisierung konstituiert sich demnach durch mehrere Differenzkriterien:

> a) das Vorliegen bzw. Schaffen einer Referenz mit *Systemimmanenz* d.h. innerhalb desselben Systems,
>
> b) die *Aussagenatur* dieser systemimmanenten Referenz,
>
> c) das implizite oder explizit gemachte Vorhandensein eines *Medien- oder semiotischen Systembewusstseins* (dies impliziert auch das Vorhandensein einer *Ebenendifferenz*, also einer logischen Differenz zwischen Objekt- und Metaebene).[177]

Im Hinblick auf diese Arbeit ist an dieser Definition zu kritisieren, dass, wie auch Hauthal anmerkt, die Metaisierung homomedial theoretisiert wird.[178] Bei Gattungen wie dem Drama stößt sie daher auf Hindernisse, sind die Systemgrenzen hier aufgrund seiner plurimedialen Ausrichtung bzw. impliziten Intermedialität nicht klar definiert.

Als weiteren Kritikpunkt lassen sich die fließenden Übergänge zwischen Wolfs Konzeptionen der *Selbstreferenz*, *Selbstreflexivität* und *Metareferenz* bzw. *Metareflexivität* anführen. So ist *Selbstreferenz* einerseits zu verstehen als „selbstreferentielles Verweisen", welches jedoch keine selbstreferentielle Aussage beinhaltet. Andererseits kann sie sich als „selbstreferentielles Bedeuten", was bei Wolf der *Selbstreflexivität* entspricht, ausprägen: Hier ist die Aussagenatur gegeben, welche den Rezipienten zur Reflexion veranlassen.[179] *Selbstreflexivität* kommt somit erst durch das Zusammenspiel von Rezipient und Werk zustande: „Selbstreflexive und selbstreferentielle Elemente unterscheiden sich demnach nicht formal durch verschiedene Verfahren, sondern ausschließlich kognitiv-funktional."[180] Das Anregen einer kognitiven Aktivität ist somit eines der wichtigsten Kriterien für Metaisierungsphänomene:

175 Ebd., S. 3.
176 Ebd., S. 4.
177 Wolf: „*Metaisierung als transgenerisches und transmediales Phänomen.*", S. 31.
178 Vgl. Hauthal: *Metadrama und Theatralität*, S. 35.
179 Vgl. Wolf: „*Metaisierung als transgenerisches und transmediales Phänomen.*", S. 39.
180 Hauthal u. a. (Hrsg.): *Metaisierung*, S. 98.

> Dieses Merkmal weist bereits auf den besonderen Stellenwert der Rezipienten bei Metaisierungsphänomenen hin, denn in ihnen muss sich die Metareflexion vollziehen, wenn Metaisierung stattfinden soll. Metaisierung ist also […] eine doppelpolige Erscheinung: Sie bedarf des Werks bzw. Texts ebenso wie der Kooperation der Rezipienten.[181]

Im Hinblick auf Theatertexte empfiehlt es sich, Wolfs Konzept zu modifizieren, da – wie bereits erwähnt – die Grenzen des Systems bei Bühnenstücken nicht genügend Beachtung finden. Zudem sei, wie Hauthal feststellt, „das Kriterium der Ebenendifferenz vom Kommunikationsmodell fiktionaler Narrationen her gedacht, was einer transgenerischen Anwendung nicht zuträglich ist.“[182] Dementsprechend sind wie Hauthal schlussfolgert, „von Wolfs vier Differenzkriterien vor allem die kognitiv-funktionalen Kriterien Aussagenatur und semiotisches Systembewusstsein […] zentral“[183] für die Bestimmung metaisierender Phänomene in Theatertexten.

Im Zuge dieser Arbeit wird diese Konzeption der Metaisierung übernommen, wobei auch Formen selbstreferentieller Schreibweisen, die implizit metareflexives Funktionspotential aufweisen, berücksichtigt werden. Als eine gattungsspezifische Spielart des transgenerischen Prinzips der Metaisierung soll hier nun der Metatheatertext näher betrachtet werden.

4.4 Formen des Metatheatertextes

Im Folgenden werden die Möglichkeiten metaisierender Schreibweisen in Theatertexten überblickartig und im Hinblick auf die zu analysierenden Stücke dargestellt. Hierbei handelt es sich um eine Einteilung in Kategorien, die sich an Hauthals Konzept der metatheatralen und metadramatischen Schreibweisen in Theatertexten orientieren. Da diese Kategorien in der Analyse wieder aufgegriffen werden und sich an konkreten Beispielen genauer veranschaulichen lassen, soll die folgende Zusammenschau als Orientierung dienen und Möglichkeiten aufzeigen, wie Theatertexte metareflexives Funktionspotential entfalten können.

181 Wolf: „*Metaisierung als transgenerisches und transmediales Phänomen.*“, S. 33–34.
182 Hauthal: *Metadrama und Theatralität*, S. 35.
183 Ebd., S. 36.

4.4.1 Differenzierung zwischen Metadramatizität und Metatheatralität

Das Konzept der *Metadramatizität* und *Metatheatralität* baut auf Gerda Poschmanns Differenzierung zwischen *Dramatizität* und *Theatralität* auf. Ihre Annahme stützt sich auf die Feststellung, dass Drama und Theater auseinander laufen. In Dramen schlägt sich hiernach eine „konventionelle Theatralität nieder, die […] auch als dramatische Theatralität bzw. Dramatizität des Textes benannt werden kann. Diese resultiert aus dem Verständnis des Theaters als Ort der dramatischen Repräsentation (vergegenwärtigenden Darstellung).“[184] In Bühnenstücken, die nicht auf einem repräsentationalen Prinzip beruhen – den „nicht mehr dramatischen Theatertexten“ – wird diese durch „analytische Theatralität“ ersetzt:

> Diese Formulierung trägt der Tatsache Rechnung, daß [sic!] dieses Theater mit der von der historischen Avantgarde eingeforderten nicht-repräsentationalen Theatralität die Neuorganisation des Verhältnisses zwischen Bühne und Publikum verwirklicht: Theater ist heute nicht länger fraglos Raum der Repräsentation (Darstellung), sondern kann stattdessen als Ort der kritisch-analytischen Auseinandersetzung mit ihren Mechanismen und Voraussetzungen genutzt [werden].[185]

Die darauf aufbauende Weiterentwicklung zur *Metadramatizität* und *Metatheatralität* geht auf Holger Korthals zurück.[186] Bei Korthals spiegelt sich die unterschiedliche Bezugnahme der Metaisierung – auf theatralische und dramatische Elemente – in den Begriffen wider. Auch wenn in der Praxis beide Konzepte nicht immer einzeln auftreten oder eindeutig zu trennen sind, erscheint diese Differenzierung sinnvoll, um der Spezifik zeitgenössischer Texte gerecht zu werden. Daher wird nachstehenden Überlegungen folgende Definition Hauthals zugrunde gelegt:

> Die Kategorie ‚Metadramatizität‘ umfasst […] Phänomene, die – ohne auf medientechnische Eigenschaften dramatischer Texte zu verweisen – den Fiktionscharakter, d.h. die (Regeln der) Gemachtheit und Erfundenheit dramatischer Narration und Figuration reflektieren. Der Kategorie der ‚Metatheatralität‘ hingegen werden Phänomene zugeordnet, die auf die ‚theatrale‘ Vermittlung bzw. Vertextung in Dramen und Theatertexten

184 Poschmann: *Der nicht mehr dramatische Theatertext*, S. 45–46. Poschmann bezieht sich hier auf Helga Finter, die die Unterscheidung zwischen konventioneller Theatralität, die der Dramatizität entspricht, und analytischer Theatralität einführt.

185 Ebd., S. 46.

186 Vgl. Korthals: *Zwischen Drama und Erzählung*, S. 412–413: „Einem dramatischen Text kommt die Qualität der Metadramatizität überall dort zu, wo er Diskurse über die Geschehensvermittlung im dramatischen Modus im allgemeinen (die vom Leser auf die Form der Geschehensvermittlung im Text selbst bezogen werden können) oder die dramatische Darbietung des in ihm dargestellten Geschehens im besonderen enthält. Ein dramatischer Text dagegen weist metatheatrale Züge auf, wenn in ihm Diskurse über die Theateraufführung eines dramatischen Geschehens im allgemeinen (die vom Leser auf die theatrale Umsetzung des Textes bezogen werden können) oder die Theateraufführung des ihm dargestellten Geschehens im besonderen vorkommen.“

Bezug nehmen.[187]

4.4.1.1 Metadramatizität

Metadramatizität spielt sich innerhalb des fiktiven Rahmens eines Theatertextes ab und „entfaltet sich ausschließlich innerhalb der Binnenfiktion des Dramas“[188]. Wie aus der Begriffsbestimmung der *Dramatizität* hervorgeht, tritt diese Form der Referenz in Theatertexten auf, die sich auf die Prinzipien von Narration und Figuration stützen und eine fiktive Welt entwerfen. Insofern sind metadramatische Schreibweisen als gattungsspezifische Bezugnahmen im Drama zu verstehen:[189] Der Ort ihrer Bezugnahme ist die dramatische Form mit ihren Spezifika wie Handlung, Figuration oder Dialog als dominante sprachliche Form. Die Bezugnahmen sind dramenimmanent und spielen sich innerhalb der „Absolutheit“ des dramatischen Textes ab.[190] Die *vierte Wand* zum Rezipienten (im äußeren Kommunikationssystem) wird nicht durchbrochen, die fiktive Welt – die Geschehensillusion des Dramas[191] – bleibt intakt.

Das Spiel im Spiel ist die offensichtlichste und geläufigste Spielart der Metadramatizität.[192] Für Vieweg-Marks ist das Spiel im Spiel die wichtigste Konkretisierung der fiktionalen Metaebene und verdeutlicht am prägnantesten die Ausprägung des Metadramatischen. Durch eine zweite eingezogene Spielebene würde ihr zufolge eine „Potenzierung der Fiktionalität“[193] erzeugt. Diese Potenzierung, die Spiegelung

187 Hauthal: *Metadrama und Theatralität*, S. 129.

188 Ebd., S. 130.

189 Hauthal, Janine: „*Medienspezifische wund kommunikationstheoretische Modifikationen der Theorie des Metadramas und seine Entgrenzungen in Sarah Kanes ‚4.48 Psychosis‘*“, in: Hauthal, Janine u. a. (Hrsg.): *Metaisierung in Literatur und anderen Medien*, Trier: WVT 2009, S. 92–126, hier S. 104.

190 Vgl. zum Begriff der „Absolutheit des dramatischen Textes“ Pfister: *Das Drama*, S. 22: „Das Fehlen des vermittelnden Kommunikationssystems, die unmittelbare Überlagerung von innerem und äußerem Kommunikationssystem, bedingt die ‚Absolutheit‘ des dramatischen Textes gegenüber Autor und Publikum, wie sie in der realistischen Konvention der ‚vierten Wand‘ ihre konsequenteste Bühnenrealisierung gefunden hat.“ Die Begriffe „Dramentranszendenz sowie Dramenimmanenz übernimmt Hauthal von Vieweg-Marks. Vgl. Hauthal: *Metadrama und Theatralität*, S. 130; sowie Vieweg-Marks: *Metadrama und englisches Gegenwartsdrama*, S. 73–80.

191 Vgl. Hauthals Differenzierung in Geschehens- und Aufführungsillusion, analog zu Nünnings narratologischem Konzept der Erzählillusion: Aufführungsillusion bezieht sich auf die diskursive Vermittlung, Geschehensillusion auf die von Pfister als „Absolutheit“ und „Unvermitteltheit“ dramatischer Narration bezeichneten Phänomene der dramatischen „Erzählsituation“. Hauthal: *Metadrama und Theatralität*, S. 105.

192 Das Spiel im Spiel bildet einen Schwerpunkt in der Forschung zum Metadrama. Vgl. Schultze: „*Meta-Theater*“, S. 200.

193 Vieweg-Marks: *Metadrama und englisches Gegenwartsdrama*, S. 22.

der Fiktion, ist innerhalb des Textes motiviert, wie etwa bei der *Mouse Trap*-Szene in Shakespeares *Hamlet*, die eine der bekanntesten Theatereinlagen innerhalb eines Stückes darstellt.[194] Hauthal führt neben binnenfiktional motivierten Spiel im Spiel-Einlagen auch Rollenspiele oder Festeinlagen an, die die dramatische Fiktion spiegeln und so in den Fokus der Reflexion rücken.[195]

Das Spiel im Spiel kann Funktionspotential entwickeln, das z.B. technisch-strukurell (wie etwa die Lösung eines Handlungsknotens), rein atmosphärisch oder didaktisch sein kann.[196] Die Wirkung des Illusionsbruchs, die dem Spiel im Spiel häufig zugeschrieben wird, tritt – wenn überhaupt – nur indirekt als dramentranszendente Wirkung ein. Da die Motivation für die Theatereinlage aus dem Stücktext selbst erwächst, wird gemeinhin nur die Illusion des Binnendramas durchbrochen, das Rahmendrama bleibt jedoch intakt. Insofern ist eine Kopplung des Spiels im Spiel an eine bestimmte Funktion fragwürdig, vielmehr handelt es sich wie Werner Wolf formuliert, um „Hohlformen“[197], die je nach Intention funktionalisiert werden können.

Weitere Potenzierungen der Binnenfiktion können durch Figuren hervorgerufen werden, die sich ihrer selbst als fiktionale Figuren bewusst sind (wie etwa in Pirandellos *Seis personaggi in cerca d'autore*) oder die Erfundenheit der dramatischen Fiktion als solche thematisieret und reflektiert wird. Ebenso können auch Erzählerfiguren Potenzierungen der Binnenfiktion darstellen, wobei diese implizit metatheatrales Potential aufweisen. Metadramatisch erscheint die Erzählerfigur, wenn ihr Erzählen aus der Binnenfiktion heraus motiviert ist – etwa durch filmische Darstellungstechniken wie Rückblenden oder Zeitsprünge wie im *memory play*, bei dem ein erinnerndes Ich als Erzähler seiner Vergangenheit auftritt.[198] Das erzählende Ich wird hier zum vermittelnden Kommunikationssystem und evoziert eine Verknüpfung von Binnen- und Rahmendrama, die durch die Lebensgeschichte der fiktionalen Figur bedingt ist.

194 Shakespeares Werk wird oftmals exemplarisch in der Forschung zum Metadrama behandelt. Z.B. geht Katrin Ehlers auf die *Mouse Trap*-Szene in *Hamlet* ein und stellt sie als Spielart des „Theaters auf dem Theater“ dar Vgl. Ehlers, Katrin: *Mimesis und Theatraliät. Dramatische Reflexionen des modernen Theaters im „Theater auf dem Theater“ (1899-1941)*, Münster u.a.: Waxmann 1997, S. 4–15. Beate Blüggel orientiert sich bspw. an den selbstreflexiven Elementen in Shakespeares Dramen und leitet daraus ihren Kriterienkatalog fürs Metadrama ab. Vgl. Blüggel: *Metadrama und Postmoderne*. Siehe auch Shakespeare, William: „*Hamlet, Prinz von Dänemark*“, *Sämtliche Dramen Bd. 3: Die Tragödien*, Bd. 3, Neuausg., Düsseldorf: Artemis & Winkler 2000, S. 589–701 [Dritter Aufzug, 2. Szene].

195 Vgl. Hauthal: *Metadrama und Theatralität*, S. 130.

196 Vgl. Vieweg-Marks: *Metadrama und englisches Gegenwartsdrama*, S. 74–75.

197 Vgl. Wolf: „*Spiel im Spiel und Politik*“, S. 165.

198 Vgl. Hauthal: *Metadrama und Theatralität*, S. 133.

4.4.1.2 Metatheatralität

Metatheatralität ist im Gegensatz zur Metadramatizität gegeben, wenn die mediale Besonderheit des Theatertextes – die ihm eingeschriebene Theatralität als aufzuführender Text – reflektiert wird. Metatheatralität äußert sich somit durch medienspezifische Bezugnahmen. Dies bedeutet, den Medienwechsel des Textes auf die Bühne mitzudenken. Der Bezugspunkt ist nicht innerhalb des Textes selbst gegeben, sondern fragt nach den Möglichkeiten einer theatralen Übertragung und den damit einhergehenden Implikationen. So beziehen sich metatheatrale Referenzen

> auf den medialen Doppelcharakter der für die Bühne geschriebenen Literatur. Metatheatrale Bezüge rekurrieren auf die im Text implizierte Vermittlung durch die theatrale Aufführung und machen auf deren medienspezifische Eigenschaften, wie die Kollektivität von Produktion und Rezeption im Theater, die Plurimedialität der theatralen Darstellung oder das theatrale Illusionsmodell und dessen Dualität von Präsenz und Repräsentation aufmerksam.[199]

Unter Metatheatralität können somit selbstreflexive Bezüge verstanden werden, die *über den Text hinaus* – dramentranszendent – wirken. Sie tritt beispielsweise ein, wenn Figuren sich direkt ans Publikum wenden und die Binnenfiktion des Theatertextes auf diese Weise durchbrochen wird. Fiktionalisiert wird in diesem Fall die Aufführungssituation, wodurch schon beim Lesen eines Theatertextes die *theatrale* Vermittlung in den Vordergrund rückt.[200] Es tritt ein *seeing double* im Sinne Hornbys ein, das in diesem Fall aus der gleichzeitigen Wahrnehmbarkeit der medienspezifischen Dualität des Theatertextes erwächst.[201] Der Rezipient nimmt zugleich die Fiktion und die *theatrale* Vermittlung wahr und wird so auf die Spezifik des Theatertextes aufmerksam: „Im *foregrounding* des theatralen Aufführungsprozesses werden […] mediale Eigenschaften *des Theaters* verzeichnet und reflektiert.“[202] Der Rezipient wird somit in besonderem Maße gefordert, da es nicht nur darum geht, einer fiktiven Geschichte zu folgen, sondern seine koproduzierende Phantasie zum konstitutiven Bestandteil des Rezeptionsprozesses wird.[203]

Eine offensichtliche Ausprägung der Metatheatralität besteht – wie schon erwähnt – wenn Figuren sich direkt an das Publikum einer Aufführung wenden: Wenn sie beispielsweise aus-der-Rolle fallen und den Rezipienten *als Zuschauer* ansprechen.

199 Hauthal u. a. (Hrsg.): *Metaisierung*, S. 104.
200 Vgl. Hauthal: *Metadrama und Theatralität*, S. 136.
201 Vgl. Ebd.
202 Vgl. Ebd., S. 137.
203 Vgl. Ebd.

Hauthal beschreibt einen solchen Fall als „metaleptische Ebenentransgression“[204], welche ein zentrales metatheatrales Verfahren darstellt. Der Begriff *Metalepse* wurde ursprünglich von Genette als Ebenenwechsel in narrativen Texten in die Erzähltheorie eingeführt und eignet sich – wie Korthals zeigt – auch für die Beschreibung von Theatertexten.[205] So ist das Aus-der-Rolle-Fallen eine Metalepse, bei der die Absolutheit des Dramas gestört wird: Die Fiktionsebene wird durchbrochen, da die Figuren direkt die Zuschauer ansprechen, um deren Existenz sie in ihrem Bewusstsein als fiktive Figuren nicht wissen können. Hier wird die im Text als fiktiv angelegte Aufführungssituation angesprochen, die zur zweiten Fiktionsebene wird.

Ein weiteres eindrückliches Beispiel für Metatheatralität ist der Verweis auf die Aufführungssituation im Nebentext. Auch wenn der Begriff *Regieanweisung* umstrittenen und teilweise irreführend ist, so ist er doch die gemeinhin gebräuchliche Bezeichnung, die schon den Aufführungsbezug des Textes anzeigt.

> Metatheatral sind […] z.B. bühnenbewußte [sic!] Schauplatzbeschreibungen, vor allem wenn sie ein gewisses Improvisationsmoment enthalten und neben der wünschenswertesten Bühnengestaltung Alternativvorschläge für weniger üppig ausgestattete Theater bzw. Theatergruppen unterbreiten, aber auch Festlegungen, daß [sic!] verschiedene Rollen von einem Schauspieler gespielt werden sollen, oder Spekulationen über die mögliche Reaktion der Theaterzuschauer auf bestimmte Szenen oder das ganze Stück.[206]

Der Nebentext ist insofern ein Ort, der in hohem Maße metareflexives Potential birgt. Die Unterteilung in Neben- und Haupttext ist eines der Differenzkriterien von Theatertexten gegenüber narrativen Texten, dennoch wurde bislang fast ausschließlich der Haupttext hinsichtlich der Möglichkeiten metareflexiver Bezugnahmen untersucht.

4.4.2 Experimenteller Nebentext und texttheatrale Strategien als metatheatrale Schreibweisen

Janine Hauthal versucht in ihrer Dissertation den Nebentext aus seinem

204 Ebd.

205 Korthals unterscheidet zwischen der Metalepse des Autors und der Figuren, die er als „Geschehensteilnehmermetalepsen“ bezeichnet, die „kurioserweise zu einem genuinen Zug der dramatischen Geschehensdarstellung“ geworden sind. KORTHALS: *Zwischen Drama und Erzählung*, S. 345.

206 Ebd., S. 413.

Nischendasein zu befreien und die Möglichkeiten aufzuzeigen, wie sich in ihm Metareflexivität äußern kann. Der prekäre Status des Nebentextes ergibt sich durch die oftmals fehlende Differenzierung zwischen Theater und Drama. In der Aufführung ist der Nebentext sprachlich selten wahrnehmbar, da er in außersprachliche Codes wie Bühnenbild und Licht oder auf die Schauspieler bezogene Zeichen wie Kostüm, Gestik oder Proxemik übersetzt wird. Dennoch stellt er nicht im eigentlichen Sinne eine Inszenierungs*anweisung*[207] dar, die dem Autor als Sprachrohr für seine Intention zu einer Bühnenrealisierung dient. In der Forschung besteht mittlerweile weitestgehend Konsens darüber, den „Modus des Nebentextes nicht als Anweisung (instruktiver Modus), sondern als Feststellung (assertiver Modus) anzusehen."[208] Dies äußert sich dadurch, dass der Nebentext im Normalfall im Präsens und nicht etwa im Imperativ verfasst ist, er wird hiermit als etwas Geschehendes präsentiert. Beim Lesen eines Theatertextes übernimmt der Nebentext daher eine ähnliche Funktion wie ein vermittelndes Kommunikationssystem in narrativen Texten.[209] Er ist jedoch gewöhnlich typografisch vom Haupttext abgegrenzt, wodurch die Figurenrede klar gegenüber der Rede des Nebentextes gekennzeichnet ist.

Bricht ein Theatertext nun mit den Konventionen des Nebentextes, entfaltet sich implizites metareflexives Funktionspotential. Demnach sind

> Metaisierungen im Nebentext, die als Bruch oder Störung dieser dramatischen Konvention zu fassen sind, am gesteigerten Umfang, am instruktiven Modus, am Vergangenheitstempus, an der Außenperspektive des Sprechers, am Bezug zum Theater als Referenzsystem, an der direkten Adressierung von Lesern, Zuschauern oder Theaterschaffenden sowie am Gebrauch von Ironie und anderen, vom Modus der Feststellung oder Anweisung abweichenden Redeweisen erkennbar.[210]

Metaisierungen im Nebentext sind daher in erster Linie für den Leser des Theatertextes zu erfassen. Im Lektüreprozess wird sichtbar, wenn ein Text sich geradezu gegen die theatrale Umsetzung sträubt. Die medienspezifische Eigenheit des Theatertextes, die Doppelstruktur, wird so implizit metatheatral reflektiert. Wenn der Text eine Unbestimmtheit der Sprecher aufweist, Haupt- und Nebentext nicht klar zu un-

207 Vgl. Pfister: *Das Drama*, S. 36–37.
208 Hauthal: *Metadrama und Theatralität*, S. 115.
209 Vgl. Korthals: *Zwischen Drama und Erzählung*, S. 110. Korthals widerspricht hiermit Pfister, der das Fehlen eines vermittelnden Kommunikationssystems als eines der Differenzkriterien dramatischer Texte anführt (wobei Pfister auch anmerkt, dass durch die „Ausweitung des kommentierenden, beschreibenden und narrativen Nebentextes" ein solches aufgebaut werden könne). Pfister: *Das Drama*, S. 36.
210 Hauthal: *Metadrama und Theatralität*, S. 145.

terscheiden sind, handelt es sich um einen experimentellen Nebentext, der „die intermediale Rezeptionsillusion im innerästhetischen Medienwechsel“ stört und „die Rezipienten im literarischen Medium zum Nachdenken über die Aufführungsbestimmung von Theatertexten, d.h. ihre performative Dimension an[regt].“[211] Mit dieser Bestimmung der impliziten Metatheatralität, die ausschließlich im Leseprozess aktiviert wird, verweist Hauthal erstmals auf die Unterschiedlichkeit der Rezeptionssituation in Bezug auf Metaisierungsphänomene in Theatertexten.

Eine weitere Form der sich nur im Leseprozess offenbarenden Metaisierung, bei der sich der Text einer Übertragung auf die Bühne widersetzt, besteht in der Verwendung texttheatraler Strategien. Diese gehen darauf zurück, dass Theatertexte trotz ihres Verweises auf eine theatrale Aufführungssituation, Sprachkunstwerke in gedruckter Form sind, deren Medium die Schrift ist. Ist diese nun nicht nur in ihrer referentiellen Funktion eingesetzt, wird der linguistische Text selbst die ästhetische Botschaft. Hier tritt eine spezifische Art der Theatralität zutage, für die Poschmann den Begriff der *Texttheatralität* prägt.[212] Hierbei handele es sich um „Textstrategien, die sich Eigenschaften des Schriftmediums bzw. der Drucktechnik so zu Nutze machen, dass sie allein eine mentale ‚Inszenierung‘ ermöglichen.“[213]

Hauthal unterschiedet drei Ausprägungen texttheatraler Strategien, durch die sich metareflexives Potential in Theatertexten entfalten kann: 1.) Ausgestaltung der Begleit- und Kommentartexte 2.) Orthografie und Interpunktion 3.) Gestaltung und Layout der Druckseite.[214] Bei der Gestaltung der Druckseite fällt auf, dass sich bestimmte Konventionen in der Gattungsgeschichte des Dramas etabliert haben. Texttheatrale Strategien, die mit diesen Konventionen brechen, beschreibt Hauthal als eine *mise en page* bzw. eine (typo-)grafische Inszenierung der Druckseite.[215] Da sie die übliche Form des Layouts in dramatischen Texten unterlaufen, besitzen sie

211 Ebd., S. 145–146. Hier stößt die Meta-Terminologie Hauthal zufolge an ihre Grenzen: Das Kriterium der Ebenendifferenz ist nicht mehr zutreffend, da durch die Ununterscheidbarkeit von Haupt- und Nebentext erst gar keine unterschiedlichen Ebenen etabliert werden Vgl. Ebd., S. 153.

212 Vgl. Poschmann: *Der nicht mehr dramatische Theatertext*, S. 43. Poschmann unterscheidet in szenische Theatralität und Texttheatralität: „Während die dem traditionellen Verständnis entsprechende szenische Theatralität spezifische Eigenschaften des theatralen Kunstwerks bezeichnet, die auf die Grundprinzipien theatraler Kommunikation zurückführbar sind, sollen als Texttheatralität diejenigen Qualitäten des eines Textes gelten, die solch szenische Theatralität entweder implizieren oder durch sprachliche Gestaltung nachempfinden.“

213 Hauthal: *Metadrama und Theatralität*, S. 148.

214 Vgl. Ebd., S. 150–152.

215 Ebd., S. 149.

dramentranszendentes Funktionspotential: Wie bei den metatheatralen Schreibweisen äußern sie sich als Rezeptionsphänomene, durch die der Rezipient die mediale Besonderheit der Doppelung von Schrift und Aufführungsbezogenheit reflektiert. Ähnlich verhält es sich mit texttheatralen Strategien der Interpunktion und Orthografie. Von den Regeln der Grammatik abweichende Kommasetzung liefert beispielsweise Hinweise, wie bestimmte Passagen zu sprechen sind, und verweist so schon im geschriebenen Text explizit auf die Aufführungssituation. Kane legt in ihrer *author's note* zu *Blasted* zum Beispiel dar, wie die inkorrekte Grammatik zu verstehen sei: „Punctuation is used to indicate delivery, not to conform the rules of grammar."[216] Die Autorin gibt so direkte Hinweise auf die Aufführungssituation. Dies kann auch in den Begleit- und Kommentartexten geschehen, die genauso zu „Orten der Metaisierung gemacht"[217] werden können, wenn in Anmerkungen, Nachworten oder Ähnlichem beispielsweise die Fiktionalität des Werks verhandelt wird.

4.4.3 Narrative und intermediale Überformungen als metatheatrale Schreibweisen

Bricht der Nebentext nicht, wie oben beschrieben, auf texttheatrale oder experimentelle Weise mit der konventionellen Machart, sondern nähert sich durch den Modus an narrative Texte an, so lässt sich diese Form der intermodalen Überformung als *novelization* des Nebentextes bezeichnen.[218] Ist der Nebentext beispielsweise stark ausgeweitet oder werden Informationen geliefert, die die Übersetzung des Textes auf die Bühne erschweren (wie etwa detaillierte Beschreibungen der Gefühle von Figuren oder Informationen zu deren Vorgeschichte), so zeigt sich implizit metatheatrales Funktionspotential. Narrative Überformungen lassen sich zudem auch in Bezug auf den Haupttext feststellen, etwa wenn dieser die dialogische Struktur verlässt und die Figurenrede multiperspektivisch gebrochen wird. Die Metatheatralität resultiert dabei nicht aus der Tiefenstruktur des Textes und einer Ebenentransgression, sondern zeigt sich an

216 Kane, Sarah: *Complete Plays. Blasted. Phaedra's Love. Cleansed. Crave. 4.48 Psychosis. Skin. Introduced by David Greig*, London: Methuen drama 2001, S. 154.
217 Hauthal: *Metadrama und Theatralität*, S. 150.
218 Vgl. Ebd., S. 155.

der Textoberfläche.[219] Ähnliches lässt sich in Bezug auf die Annäherung an lyrische Texte konstatieren, deren Schreibweisen in Theatertexten angewendet, ebenso Fragen über die Übersetzbarkeit des Textes in eine szenische Darstellung aufwerfen.

Eine Doppelung von Erzählen und Darstellen, bei der Figuren sich von einem repräsentationalen System abwenden und ihre Handlung beschreiben, kommentieren oder argumentieren, kann Ähnliches bewirken. Hier zeigt sich auch, dass Formen der Metaisierung keineswegs einen Illusionsbruch bewirken müssen. So können gerade Spielarten, in denen sich Erzählerfiguren gegen die Konvention der vierten Wand und den repräsentationalen Charakter wenden, zeigen, dass „Erzählen auf der Bühne gerade aufgrund seiner Minimierung der Verkörperungsbestrebungen eine eigene, authentisierende Wirkung entfalten kann.“[220]

Neben den Modi des Erzählens, Beschreibens und Argumentierens beschreibt Hauthal eine Tendenz als kennzeichnend für die letzten drei Jahrzehnte: die Zunahme von Bezügen auf die Medien Fernsehen und Film.[221] Diese seien als intermediale Überformungen zu bezeichnen, da die Konventionen der anderen Medien auf der Bühne verhandelt werden. So lässt auch Jens Roselt das Reflexionspotential der neuen Medien in einer Aufführungssituation anklingen: „Über dem Fernseher auf der Bühne schwebt gewissermaßen die Frage: Was ist Theater? Was macht es einzigartig, und worin besteht der Unterschied zu anderen Medien technischer Reproduktion?“[222]

Die gleichen Fragen können sich jedoch auch beim Lesen eines Theatertextes stellen, der im Nebentext zum Beispiel den Einsatz von Fernsehern oder Projektionen fordert. Außer derartigen Bezügen ist ebenfalls denkbar, dass Theatertexte sich durch die Übernahme der Vermittlungsmodi oder von Fernsehkonventionen, z.B. einer Off-Stimme oder filmischer Techniken wie Schnitte sowie Vor- und Rückblenden an diese Medien annähern. Dabei ist auch die Art und Weise, wie Gewalt in den verschiedenen Medien dargestellt wird, ein eindrückliches Beispiel, um die Differenz der medialen Vermittlung vor Augen zu führen: Der dramatischen Konvention, Gewalt im Bühnen-Off und so für die Augen der Zuschauer unsichtbar darzustellen,

219 Vgl. Ebd., S. 155–156.
220 Ebd., S. 159.
221 Vgl. Ebd., S. 160. Bezüge zu Computerspielen oder auch der digitalen Kommunikation können hier ebenso subsumiert werden.
222 Roselt, Jens: „*Mit Leib und Linse. Wie Theater mit Medien arbeiten*“, in: Arnold, Heinz Ludwig (Hrsg.): *Theater fürs 21. Jahrhundert*, Bd. Sonderband, München: Edition Text + Kritik 2004 (Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur), S. 34–41, hier S. 34.

läuft die filmische Konvention, diese explizit vorzuführen, zuwider. Hieran zeigt sich das implizite metatheatrale Funktionspotential, wenn nun in einem Theatertext die Gewalt offen zur Schau gestellt und auf die Bühne verlegt wird.[223] Das Medium Theater, gleichzeitig aber auch das Fernsehen bzw. der Film, und ihre Darstellungsmethoden werden auf diese Weise indirekt verhandelt.

4.4.4 Intertextualität als Metaisierungstechnik

Intertextualität in Theatertexten muss nicht zwangsläufig einen metareflexiven Effekt haben, stellt jedoch eine dominante, im Zentrum der Forschung stehende Realisierung dar.[224] Hauthal zufolge bildet der Bezug auf fremde Theatertexte bzw. fremde Aufführungen – der hier intertextuell genannt werden soll – neben Verweisen auf den eigenen Theatertext bzw. die Aufführung und auf die Gattung des Theatertextes bzw. das Medium des Theaters eine Ausprägung der metatheatralen Bezugnahmen.[225]
Insbesondere hinsichtlich der Referenz auf fremde Texte sei hier abermals auf die Bedeutung des Rezipienten hingewiesen, der für das Erkennen des intertextuellen Bezugs ausschlaggebend ist. Es müssen Signale oder Markierungen für den Rezipienten bestehen, sei es im Haupt- oder Nebentext, der den intertextuellen Bezug als solchen kenntlich macht. Wird der intertextuelle Verweis nicht erkannt oder als schon konventionalisiert und somit nicht als Bruch aufgefasst, wird auch keine Reflexion in Gang gesetzt.[226] Das *seeing double* tritt erst ein, wenn eine Ebenentransgression der unterschiedlichen Theatertexte wahrgenommen wird: „they [die Zuschauer] must perceive the current play and the parodied play as seperate entities rather as blending into a single experience.“[227] Durch die bewusste Wahrnehmung der Referenz auf andere Theatertexte wird beim Rezipienten eine Reflexion über die Gemachtheit des Theatertexts angeregt. Der Theatertext verhandelt so die eigene Konstruiertheit auf dramentranszendente Weise. Das Objekt der Bezugnahme ist ein konkreter Prä-Text der literarischen Gattung Theatertext. Laut Vieweg-Marks erfolgt in einem intertextuellen, metaisierenden Bezug, den sie als adaptives Metadrama klassifiziert, daher

223 Vgl. Hauthal: *Metadrama und Theatralität*, S. 163–164.
224 Vgl. Schultze: „*Meta-Theater*“, S. 200.
225 Vgl. Hauthal: *Metadrama und Theatralität*, S. 135.
226 Vgl. Hornby: *Drama, metadrama, and perception*, S. 88–89.
227 Ebd., S. 94.

kein Verweis auf die Realität, sondern auf ein historisches Produkt der eigenen Gattung, wodurch potenzierte Literarizität hergestellt werde.[228]

Hornby unterscheidet „[…] four types of direct, conscious literary references that are metadramatic: *citation, allegory, parody,* and *adaption*"[229] Die Adaption ist hierbei Vieweg-Marks zufolge eine der stärkeren Formen des adaptiven Metadramas.[230] Eine Adaption eines Theatertextes, der zum Beispiel einen bekannten Stoff in der Gegenwart verortet, kann den Rezipienten zu Reflexionen über die Gattungsgeschichte oder sich im Wandel befindliche Darstellungskonventionen, die vor der Folie des Prätextes als historisch bzw. innovativ erscheinen, veranlassen.

Bevor in der Analyse der Theatertexte die vorgestellten theoretischen Konzepte überprüft und an Beispielen vertieft werden, wird im Folgenden der Versuch unternommen, die Schnittstellen der metareflexiven Schreibweisen und Ausprägungen politischer Aspekte zu benennen.

5 Schnittstellen politischer und metareflexiver Strategien in Theatertexten

Wie der Überblick über die Forschung der politischen wie auch der metareflexiven Dimension in Theatertexten gezeigt hat, ist eine genauere Untersuchung der Verbindungslinien beider Phänomene bisher ausgeblieben. Nur wenige Theoretiker haben sich dieser Fragestellung angenommen, und wenn, dann meist mit dem Fokus auf bestimmte Teilaspekte der Metaisierungen in Theatertexten wie etwa die metadramatische Form des Spiels im Spiel. Zu nennen sind hier Elisabeth Angel-Perez, Joanne Tompkins und Werner Wolf.[231] Angel-Perez vergleicht das zeitgenössische englische politische Theater mit Theaterformen des Mittelalters, die für sie ähnliche Techniken anwenden und so die Abkehr von einer naturalistischen Darstellung und eine damit einhergehende Distanzierung verfolgen. Sie stellt fest, dass das Aufkommen der Spiel im Spiel-Form in der jüngsten Vergangenheit dadurch eine neue Dimension er-

228 Vgl. Kapitel „Adaptives Metadrama: Die zitierte Fiktion" Vieweg-Marks: *Metadrama und englisches Gegenwartsdrama*, S. 39–42.
229 Hornby: *Drama, metadrama, and perception*, S. 90.
230 Vieweg-Marks: *Metadrama und englisches Gegenwartsdrama*, S. 41.
231 Vgl. Angel-Perez: „*Medieval Forms in Political Drama*"; Tompkins: „*Spectacular Resistance*"; Wolf: „*Spiel im Spiel und Politik*".

hält, dass es politisch funktionalisiert wird: „what's new with the modern political playwrights is that they turn the metonymical presence of the 'play within' into a political tool."[232] Für Angel-Perez hängt die Verwendung der Spiel im Spiel-Einlage mit der Tendenz der zeitgenössischen Texte zu selbstreflexiven Formen zusammen, die sich auch in Bezug auf politische Theatertexte manifestiert: „Contemporary theatre explores its own nature – the seams do not only show, they are made conspicuous – and as such, it is part of postmodernist aesthetics. When political, the effect is enhanced."[233] Der Aspekt der Selbstreflexion wird ihr zufolge somit in politischen Theatertexten besonders herausgestellt. Das wiederum würde in Anlehnung an Brecht einen Verfremdungseffekt hervorrufen, durch den erst eine Distanznahme und eine kritische Reflexion der dargestellten Inhalte ermöglicht würde.

Für Joanne Tompkins können metaisierende Schreibweisen in postkolonialen Dramen eine Strategie des Widerstandes einnehmen:

> If metatheatre 're-uses' or 're-cycles' theatre in the post-colonial context it should be possible to see metatheatre as a strategy of resistance. While theatre generally replays the present or the past to celebrate it, remember it, or decipher it, metatheatre in post-colonial plays is often a self-conscious method of re-negotiating, re-working – not just re-playing – the past and the present.[234]

Ausgehend von Hornbys Annahme, Metadrama sei „estranging"[235], verfolgt Tompkins das Ziel zu zeigen, dass dies nicht die einzige Wirkung metaisierender Schreibweisen in Theatertexten sei.[236] Anhand postkolonialer Stücke, die eine Spiel im Spiel-Struktur enthalten, verdeutlicht Tompkins, dass durch Metaisierungen Gegen-Diskurse angeboten und dominante Paradigmen hinterfragt werden.[237] Es kommt zu einem „splitting of the gaze", zu einer „double vision", wodurch Ambivalenzen bloßgelegt und andere Lesarten als die vorherrschenden geboten werden.[238] Das *seeing double* besitzt hier somit den Zweck, die kolonialen Autoritäten – ihre Geschichtsschreibung und Weltsicht – durch die aufgezeigten Ambivalenzen und Hy-

232 Angel-Perez: „*Medieval Forms in Political Drama*", S. 27.
233 Ebd., S. 28.
234 Tompkins: „*Spectacular Resistance*", S. 42.
235 Hornby: *Drama, metadrama, and perception*, S. ???
236 Vgl. Tompkins: „*Spectacular Resistance*", S. 42.
237 Tompkins verhandelt u.a. folgende Stücke*: The Island* von Athol Fugard, John Kani und Winston Ntshona (in dem das Sophokles' *Antigone* als Spiel im Spiel-Einlage verhandelt wird), Derek Walcotts *Pantomime* (bezieht sich auf Daniel Defoes *Robinson Crusoe*) und *The Golden Age* von Louis Nowra (welches Euripides' *Iphigenia in Tauris* als Amateur-Produktion zeigt) sowie J*eannie Once* von Renee*, Death and the King's Horseman* von Wole Soyinka und *Princess Pocahontas and the Blue Spots* von Monique Mojica.
238 Vgl. Angel-Perez: „*Medieval Forms in Political Drama*", S. 45.

briditäten zu unterwandern.

Werner Wolf untersucht ebenfalls, wie das Spiel im Spiel politisch funktionalisiert werden kann und unternimmt den Versuch, die Kombination des vermeintlich Unvereinbaren – die ästhetische Selbstbezüglichkeit und die lebensweltliche Fremdbezüglichkeit – systematisch-theoretisch zu erklären.[239] Mit dem wichtigen Hinweis, dass es sich beim Spiel im Spiel um „Hohlformen [handelt], die sich in verschiedene Richtungen öffnen – eben auch einer politischen“[240], entkoppelt er die metadramatische Schreibweise von spezifischen Funktionen. Bei der Analyse zeitgenössischer englischer Autoren, wie Stücken von Howard Brenton, Tom Stoppard und David Hares kommt er zu ähnlichen Schlüssen wie Tompkins: Die metadramatischen Schreibweisen werden häufig als Mittel der Subversion, der kritischen Auseinandersetzung eingesetzt, dadurch, dass durch die Theatereinlage des Stücks Kontrastbeziehungen, verschiedene Perspektiven, Uneindeutigkeiten und Ambivalenzen erzeugt werden. Wolf stellt fest, dass damit auch „eine Infragestellung der Effizienz politischer Literatur“[241] einhergeht. Die Frage nach der politischen Wirkkraft des eigenen Theatertextes wird durch die selbstreflexive Verhandlung ebenso kritisch betrachtet.

Hinsichtlich der politischen Wirkung und Funktionalisierung von Metaisierungen liefern die Aufsätze von Wolf, Tompkins und Angel-Perez über die Spiel im Spiel-Form hinaus fruchtbare Anknüpfungspunkte. So lassen sich andere metadramatische wie metatheatrale Schreibweisen ebenfalls als Hohlformen bezeichnen, die sich politischer Inhalte annehmen können und durch die Mehrdeutigkeit Möglichkeiten einer kritischen Reflexion bergen. Die Momente der politischen Kritik, die bei ihnen beschrieben werden, lassen sich auf die Mehrdeutigkeit durch eine metareflexive Spiegelung zurückführen.

Bemerkenswert erscheint außerdem, dass die Begriffe *Unterbrechung* und *Verfremdung* sowohl für die Beschreibung metaisierender Phänomene als auch für die Deskription politischer Aspekte produktiv gemacht werden können. Die „dislocation of perception“[242], die nach Hornby durch die Metareflexion hervorgerufen wird, lässt sich als Verfremdungseffekt benennen, der in Anlehnung an Brecht erst die kritische Distanznahme und die politische Aktivierung bewirkt. Brecht beschreibt den

239 Vgl. Wolf: „*Spiel im Spiel und Politik*“, S. 164–165.
240 Ebd., S. 165.
241 Ebd., S. 193.
242 Siehe Anmerkung 118.

Verfremdungseffekt seines Epischen Theaters, der auch immer die Möglichkeit der Veränderung reflektieren soll, wie folgt:

> Einen Vorgang oder einen Charakter verfremden heißt zunächst einfach, dem Vorgang oder dem Charakter das Selbstverständliche, Bekannte, Einleuchtende zu nehmen und über ihn Staunen und Neugierde zu erzeugen. […] Verfremden heißt also Historisieren, heißt Vorgänge und Personen als historisch, also als vergänglich darzustellen. […] Damit ist gewonnen, daß [sic!] der Zuschauer die Menschen auf der Bühne nicht mehr als ganz unänderbare, unbeeinflußbare [sic!], ihrem Schicksal hilflos ausgelieferte dargestellt sieht. Er sieht: dieser Mensch ist so und so, weil die Verhältnisse so und so sind. Und die Verhältnisse sind so und so, weil der Mensch so und so ist. Er ist aber nicht nur so vorstellbar, wie er ist, sondern auch anders, so wie er sein könnte, und auch die Verhältnisse sind anders vorstellbar, als sie sind. Damit ist gewonnen, da? [sic!] der Zuschauer eine neue Haltung bekommt.[243]

Um die Haltung des Zuschauers geht es auch bei dem Begriffsverständnis des politischen Theaters, welche das Politische auf eine ästhetische Erfahrung zurückführt, bei der der Zuschauer mit einer politischen Situation konfrontiert wird. Diese spezifische ästhetische Erfahrung steht mit einem Moment der Irritation in Verbindung. Möchte Drama nun politisch sein, müsse laut Hornby gerade dieser Aspekt thematisiert werden. Die Wahrnehmung des Publikums solle durch den an die Metareflexion gekoppelten Verfremdungseffekt geschärft werden. Dies sei wesentlich effektiver als direkte politische Aktivierungsversuche gegenüber den Rezipienten:

> In the theatre, blatant sermonizing that capitalism should end, that war is evil, or that racism or sexism are ruinous, is ineffective, since it does not alter the habitual ways in which people think about those things, ways that are ingrained, automatic, unquestioned. 'Agit-prop' type productions can therefore convince only those who are already convinced; others will simply reject the message as wrong. Theatre works in subtler ways, at a deeper level. By forcing audiences to reexamine famous plays, one is making them reexamine not political issues themselves, but the way in which they perceive those issues. […] *Ostraneniye* [Verfremdung bzw. Fremd-Machen] is a profound concept, with a wide range of implications, and many methods of realization."[244]

So zeigt sich, dass nicht nur politische Inhalte durch metareflexive Formen bedingt sein können, sondern sich auch Überschneidungen zur ästhetischen Dimension des Politischen offenbaren. Hierbei wird die Figur der Unterbrechung zentral. Metatheatrale Techniken, wie das Aus-der-Rolle-Fallen können für eine „Unterbrechung des Dramas, des Schau-Theaters, der ‚politischen' Analyse"[245] wie Lehmann sie von einem politischen Theater fordert, geltend gemacht werden. Die Metalepse wird so

243 Brecht, Bertolt: *Gesammelte Werke in acht Bänden. Schriften I. Zum Theater*, Bd. VII, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1967, S. 301–302.
244 Hornby: *Drama, metadrama, and perception*, S. 45.
245 Lehmann: *Das politische Schreiben*, S. 27.

zum Paradebeispiel für die Unterbrechung.

In Lehmanns Konzeption des politischen Theaters ist ohnehin der Selbstreflexivität das Potential zur politischen Aktivierung zuzuschreiben: Ein Theater, welches neue Politiken des Ästhetischen sucht, ziele darauf ab, durch die Offenheit des Gezeigten eine Freiheit für die Zuschauer *her*zustellen statt diese durch Repräsentation *dar*zustellen.[246] Wie Muriel Ernestus anmerkt, wird Autoreflexivität damit zum politischen Akt schlechthin deklariert.[247] Denn in der theatralen Situation, die durch das Theater selbst reflektiert wird, tritt laut Lehmann das politische Moment auf:

> Insofern nimmt nur ein solches Theater eine genuine Beziehung zum Politischen auf, das *nicht irgendeine Regel erschüttert, sondern die eigene*, nur ein Theater, das das Theater als Schaustellung unterbricht. Indem Theater Situationen herstellt, in denen die trügerische Unschuld des Zuschauers gestört, gebrochen, fraglich gemacht wird. Es geht um (politische) Arbeit nicht an einer besonderen theatralen Ästhetik, sondern einer Ästhetik des Theatralen, die die strukturellen Implikationen des Zuschauers, seine latent gesetzte Mitverantwortung für den Theatermoment ans Licht bringt. [Hervorhebung A.E.] [248]

Metatheatrale Techniken rekurrieren darüber hinaus auf den Medienwechsel zur Aufführung – machen den gemeinsamen Akt des Vollziehens von Rezipient und Produzent zum Thema. Die direkte Ansprache des Publikums etwa stellt Metatheatralität her, kann dem Rezipienten seine Rolle als Ko-Produzent und die damit einhergehende Verantwortung bewusst machen und somit eine politische Situation erzeugen. Hier werden dem Rezipienten keine vorgefertigten Tatsachen präsentiert, sondern die Bedeutungszuschreibung liegt bei ihm.

Der Rezipient steht demzufolge im Fokus beider hier relevanter Konzepte: Er ist zentral für das Erkennen der Metareflexivität, die als doppelpoliges Phänomen nicht nur im Text zu verorten ist, sondern vor allem auf eine kognitive Reflexionsebene abzielt. Gleiches gilt für das Konzept des Politischen in Theatertexten, wie es für die vorliegende Arbeit angenommen wird: Tritt ein politischer Inhalt im Text auf, so kommt die genuin politische Dimension nur zustande, wenn der kognitive Prozess beim Rezipienten evoziert wird.

246 Vgl. Fischer-Lichte: „*Politisches Theater*“, S. 245.
247 Ernestus: *Theater und Arbeitswelten*, S. 79.
248 Lehmann: *Das politische Schreiben*, S. 25.

6 Variationen der Metaisierung und des Politischen in Sarah Kanes und Falk Richters Theatertexten

Diesen Überschneidungen von Aspekten der Metareflexivität und des Politischen wird in der Analyse der ausgewählten Theatertexte Falk Richters und Sarah Kanes nachgespürt. Aufgrund der nicht zu vernachlässigenden Relevanz der Rezipienten muss hierbei auch die Rezeptionsebene Beachtung finden, obwohl es sich in erster Linie um eine textimmanente Untersuchung handelt und keine Aufführungsanalyse vorgenommen wird. Daher macht im Folgenden die Inszenierung – widergespiegelt über die Rezeptionserfahrung durch Theaterkritiken – einen Teilaspekt aus. Merkmale des Politischen nehmen weiterhin einen wichtigen Teil der Analyse ein: Der politische Inhalt, wie auch die ästhetische Dimension des Politischen finden Beachtung. Der Aufbau der Analyse ähnelt sich bei allen Stücken, gleichwohl gibt es kleinere Abweichungen, um auf die Spezifik der Texte adäquat eingehen zu können. So müssen der Untersuchung beispielsweise verschiedene dramentheoretische Konzepte zugrunde gelegt werden, da die zu untersuchenden Stücke sich teilweise stark unterscheiden und nicht alle nach Kriterien des *Dramas* analysiert werden können. Da der Anspruch auf Vollständigkeit nicht erfüllbar ist, beschränkt sich die Analyse der Theatertexte von Sarah Kane und Falk Richter weiterhin jeweils auf bestimmte Haupttendenzen bezüglich des Politischen und des metareflexiven Potentials.

6.1 Sarah Kane

Sarah Kanes Werk umfasst neben den Theaterstücken, *Blasted*, *Phaedra's Love, Cleansed*, *Crave* und dem posthum uraufgeführten *4.48 Psychosis* einen unveröffentlichten Monologzyklus aus ihrer Studentenzeit sowie das Drehbuch zu dem Kurzfilm *Skin* aus dem Jahr 1997. Trotz dieses Ausflugs in ein anderes Medium ist Kane in erster Linie mit dem Theater verbunden. Ihren Theaterstücken ist dementsprechend der hohe Bekanntheitsgrad Kanes zuzuschreiben. Nach dem

Aufschrei, den die Uraufführung von *Blasted* hervorrief, versteifte sich ein großer Teil der Kritiker darauf, in ihren Stücken würde nur Gewalt und Pessimismus herrschen. Tatsächlich sind Kanes jedoch Theatertexte nicht durchweg pessimistisch, sondern zeigen einen „glimmer of hope“[249], der die Möglichkeit, die Welt zu verändern, offen hält. Hierin spiegelt sich Kanes Glaube an die transformierende Fähigkeit des Theaters wider:

> If we can experience something through art then we might be able to change our future, because experience engraves lessons on our hearts through suffering, whereas speculation leaves us untouched. […] If theatre can change lives, then by implication it can change society, since we are all part of it.[250]

Für Kane verfügte das Theater mit der körperlichen Anwesenheit der Produzenten und Rezipienten über das Potential, ein tatsächliches Er-*Leben*, eine Erfahrung hervorzurufen, die den Zuschauer wirklich betrifft und zum Denken und Handeln anregt. Diese transformierende Kraft des Theaters wird bei Kane jedoch nicht agitatorisch funktionalisiert. Jedem Versuch, sie in bestimmte Kategorien, wie die der feministischen Autorin, einzuordnen, widersprach sie vehement:

> […] I am not writing about sexual politics. The problems I'm addressing are the ones we have as human beings. An over-emphasis on sexual politics (or racial or class politics) is a diversion from our main problem. […] I have no responsibility as a woman writer because I don't believe there is such a thing. When people talk about me as a writer, that's what I am, and that's how I want my work to be judged – on its quality, not on the basis of my age, gender, class, sexuality or race. I don't want to be a representative of any biological or social group of which I happen to be a member. I am what I am. Not what other people want me to be.[251]

Vielmehr als für eine bestimmte Gruppe zu sprechen, ging es ihr darum, ihre eigene Wahrheit darzustellen. Das Theater war für sie dabei das geeignetste Medium, erscheinen die Bilder auf der Bühne durch die körperliche Präsenz der Darsteller doch wahrer als Bilder auf einem TV-Bildschirm oder einer Kinoleinwand. Trotz der Beschäftigung mit anderen Medien und der Arbeit an dem Drehbuch zu *Skin* sah Kane im Theater eine unvergleichbare Kraft. Theater als Live-Kunst sei dem Film oder Fernsehen in der unmittelbaren Wirkung auf den Zuschauer weit überlegen:

> I decided on theatre because it's a live art. The direct communication with an audience I really like. When I got to a film, it doesn't matter what I do. It makes no difference. But when you go to a theatre, and you just cough, it may alter the performance. As a member of an audience I like the fact that I can change a performance. As a writer I like the fact that no performance will ever be the same.[252]

249 Sierz: „*‚Political What-Do-Ya-Call-It': British Drama and its Politics*“, S. 208.
250 Sarah Kane im Gespräch mit Stephenson/Langridge: *Rage and reason*, S. 133.
251 Sarah Kane im Gespräch mit ebd., S. 134.
252 Sarah Kane zitiert nach Saunders: *Love me or kill me*, S. 17.

Aus diesen Gedanken speist sich Kanes Theaterauffassung, die sich in ihrer Ästhetik widerspiegelt und eng mit dem *In-yer-face theatre* der 1990er Jahre in Verbindung steht. Die Erfahrung, die der Zuschauer bei einem Theaterbesuch macht, ist bei ihrem *experiential theatre* zentral. So lässt sich auch erklären, warum für sie der performative Aspekt im Laufe ihres Schaffens immer mehr an Bedeutung gewann. Das Ausreizen der Grenzen der Darstellbarkeit auf dem Theater lässt sich nun mal sehr viel deutlicher in der Aufführung als im Text erzielen. Trotz ihrer Regiearbeiten blieb sie stets dem szenischen Schreiben treu, verlagerte das Interesse dabei zusehends vom Visuellen zum Verbalen. So sind die beiden letzten Stücke Kanes, *Crave* und *4.48 Psychosis,* als „Sprechstücke“[253] konzipiert, die im Kontext eines postdramatischen Schreibens verstanden werden können. Die drei ersten Stücke *Blasted*, *Phaedra's Love* und *Cleansed* sind dagegen trotz der Tendenzen, die Prinzipien von Ort, Zeit und Figuration zu unterlaufen, im Wesentlichen nach dramatischen Bauformen konstruiert und entwerfen eine fiktive Welt. In den letzten Stücken sind hingegen keine konsistenten Figuren oder Situationen mehr auszumachen, vielmehr erfolgt in diesem „Theater der Stimmen“[254] eine radikale Reduktion auf die Sprache an sich, die auf keine illusionierte Welt verweist, sondern den Moment der stimmlichen Äußerung in den Vordergrund rückt. So hätte Kane Gefallen daran gefunden, *Crave* auf einer dunklen Bühne aufzuführen, wobei die Theaterbesucher nichts sehen, sondern nur die Stimmen der Darsteller hören könnten.[255] Als Hörspiel oder in ein anderes Medium solle das Stück jedoch nicht übertragen werden, ginge hierbei die einzigartige Erfahrung des Theaters verloren:

> She always stressed that her texts, although very often eschewing the traditional dramatic conventions, have to be embodied on stage in order to achieve full force of impact on the spectator or listeners. This directness of contact between the stage and the

253 Opel: *Sprachkörper*, S. 133.

254 Lehmann: „*Just a word on a page*“, S. 28–29. Im Gegensatz zum „Theater der Protagonisten“ definiert Lehmann das „Theater der Stimmen“ wie folgt: „Es geht um die Möglichkeit der Sprache, um die Schichten der Stimme, um die Stimmgesten selbst, die dargestellt werden. Und indem sie nicht wie im dramatischen Theater, primär Mittel der Darstellung (einer fiktiven Welt, fiktiver Figuren) sind, öffnet sich vom ersten Moment an die Dimension des ‚Zwischen', in dem diese Stimm-Körper sich an die Zuschauenden wenden.“

255 Vgl. Vicky Featherstone im Gespräch mit Saunders: *Love me or kill me*, S. 131. Borowski schlussfolgert daher: „[...] the idea of turning *Crave* into an installation constructed out of pure voices on an empty stage suggests that the play even more heavily than Kane's earlier texts relies for its effectiveness on the direct contact with the spectators and on their imaginary engagement.“ Borowski, Mateusz: „*Under the surface of things: Sarah Kane's ‚Skin' and the medium of theatre*“, in: Vos, Laurens De und Graham Saunders (Hrsg.): *Sarah Kane in context*, Manchester u.a.: Manchester Univ. Press 2010, S. 184–194, hier S. 191.

> audience is irretrievably lost when a human voice is electronically modified or when the living embodiment of a theatrical performance becomes mercilessly framed and captured on film. For it is only the theatre that unmediated voice can acquire the necessary dimension of corporeality and materiality that will reach the imagination of the audience.[256]

6.1.1 Blasted

Am 12. Januar 1995 wurde Sarah Kanes erstes Stück im 60 Personen fassenden Theatersaal des Royal Court Theatre in der Regie von James Macdonald uraufgeführt. Kane wurde damit mit einem Schlag zu einer der meist umstrittenen Dramatikerinnen Englands.

Das in fünf Szenen aufgeteilte Stück spielt in einem teuren Hotelzimmer in Leeds. Hier treffen sich Ian, 45, Journalist und schwerkrank, und seine ehemalige Freundin Cate, 21, die zu stottern anfängt oder das Bewusstsein verliert, wenn sie unter Stress steht. Cate hat keine amourösen Gefühle mehr für Ian, fühlt sich sogar körperlich von ihm abgestoßen. Seine Annäherungsversuche weist sie zurück, er jedoch nötigt sie zu sexuellen Handlungen und vergewaltigt sie. Als es an der Tür klopft, ist Cate durch das Badezimmer geflohen. Ein Soldat verschafft sich Zutritt zum Hotelzimmer. In der nächsten Szene ist das Hotelzimmer von einer Bombe zerstört. Draußen herrschen Krieg und Chaos. Der Soldat berichtet Ian von seinen begangenen Kriegsgräueln, vergewaltigt ihn, saugt ihm die Augen heraus und isst sie. Anschließend erschiesst er sich selbst. Cate kehrt mit einem Baby, das ihr auf der Straße anvertraut wurde, zurück und versorgt den blinden, sterbenden Ian mit Essen und Gin.

6.1.1.1 Rezeption

Die Sex- und Gewaltdarstellungen auf offener Bühne – Vergewaltigung, Oralsex, Blendung und Kannibalismus – riefen einen Aufschrei in der englischen Presse hervor. Kritiker wie Jack Tinker („this digusting feast of filth“), Michael Billington und Charles Spencer verurteilten das Stück wegen seiner angeblich auf reinen Schock ausgerichteten und gewaltverherrlichenden Darstellung sowie der fehlenden

256 Borowski: „*Under the surface of things*“, S. 194.

Kohärenz.[257] Die Zeitung *Daily Mail* empfahl sogar die Subventionen des Royal Court für eine Therapie der Autorin einzusetzen.[258] Weniger polemische Kritiker beanstandeten die fehlende Kohärenz der dramatischen Form und die nicht-naturalistische Darstellung in der zweiten Hälfte des Stücks: „the world of the play is incoherent and its message is lost in unrealistic plotting.“[259] Kane vermutete infolgedessen, dass die Kritik nicht derart ablehnend gewesen wäre, wäre *Blasted* nach Prinzipien des Realismus konstruiert.[260] So monierte Billington zum einen die fehlende Kausalität der Ereignisse, zum anderen die angeblich nicht vorhandene Einbettung in die soziale Realität: „the reason why the play falls apart […] is that there is no sense of external reality – who exactly is meant to be fighting whom out on the streets?“[261] Die fehlende unmissverständliche moralische Botschaft und Stellungnahme zu den Gräueltaten waren einer der Hauptgründe für die Ablehnung die Kanes Text entgegen gebracht wurde, waren die britischen Kritiker doch eher mit Stücken vertraut, die klare Positionen einnahmen. Kane sträubte sich jedoch auch im Nachhinein dagegen, eine bestimmten Lesart des Theatertextes vorzugeben. Die Bedeutungszuschreibung wollte sie ganz den Rezipienten überlassen:

> One of the major criticisms of *Blasted* was ‘Sarah Kane doesn’t know what she thinks’. And for me the job of an artist is someone who asks questions and a politician is someone who pretends to know the answers. And a bad artist is someone who is actually a politician. And I think what I can do other than say ‘well there’s this problem’ and look at some of the aspects of the problem and let people make up their own minds […][262]

6.1.1.2 Aspekte des Politischen

Politisch motiviert erscheint *Blasted* jedoch allemal. Sierz konstatiert die politische

257 Billington und Spencer revidierten später ihre negative Meinung zu *Blasted*. Bei der Rezension zur Wiederaufnahme von *Blasted* am Royal Court nach Kanes Tod 2001 bemerkte Spencer beispielsweise anerkennend, „the atrocities now seem more organic to the play, rather than mere theatrical shock-tactics“. Spencer zitiert nach Saunders: *About Kane*, S. 20. Billington bemängelte im Juni 2000, dass die Einheit des Ortes nicht beibehalten würde und der Aufbau des Stücks nicht nachvollziehbar sei: „I think the connection between the Leeds hotel room to the war outside is never properly made, and I don’t think you can simply have a bomb then translate the action from one place to another.“ Michael Billington zitiert nach Saunders: *Love me or kill me*, S. 40.

258 Sarah Kane zitiert nach Saunders: *About Kane*, S. 52.

259 Sierz: *In-yer-face theatre*, S. 95–96.

260 „I suspect that if *Blasted* had been a piece of social realism it wouldn’t have been so harshly perceived.“ Sarah Kane zitiert nach ebd., S. 96.

261 Michael Billington zitiert nach Sierz, Aleks: „*Looks like there‘s a war on’: Sarah Kane’s Blasted, political theatre and the Muslim Other*“, in: Vos, Laurens De und Graham Saunders (Hrsg.): *Sarah Kane in context*, Manchester u.a.: Manchester Univ. Press 2010, S. 45–56, hier S. 47.

262 Sarah Kane im Gespräch mit Saunders: *Love me or kill me*, S. 27.

Relevanz auf allen Ebenen „[…] here is a play that was political in origin, political in content and political in its effects.“[263] Auch Christopher Innes erkennt die politische Dimension des Stücks an, die er trotz des Fehlens einer klaren Botschaft oder eines explizit offengelegten historischen Realitätsbezugs gegeben sah:

> […] Kane's drama has no moral framework or perspective: indeed none of the elements – a plot-line to shape audience response, credible characterization, an identifiable setting – that conventionally give drama social relevance. This is not to say that the play has no basis in politics, or is alienated from its time.[264]

Blasted ist wohl das Stück von Sarah Kanes, das das Prädikat *politisch* am eindeutigsten verdient. So sieht Lehmann das Stück als Paradebeispiel des politischen Theaters, als eine „radikale Unterbrechung des Dramas, des Schau-Theaters, der ‚politischen Analyse'“[265]. Hans-Thies Lehmann hebt in seinem Aufsatz *Wie politisch ist das postdramatische Theater?* Kanes Stück als Beispiel für einen Theatertext hervor, „der auf seine Weise die Sprengung der Zeit verlangt“[266] und so unter die Kategorien des politischen und postdramatischen Theaters zu fassen sei. Betrachtet man den Text in Verbindung mit postdramatischen Schreibweisen, die sich unter anderem durch ein hohes Maß an Selbstreflexivität auszeichnen, so liegt die Schlussfolgerung nahe, dass *Blasted* metareflexives Funktionspotential aufweist. Zunächst soll aber Sierz' Behauptung folgend dargestellt werden, inwiefern der Theatertext in seinem Entstehen, seinem Inhalt und seiner Wirkung politisch ist.

Auch wenn *Blasted* kein klassisches (Anti-)Kriegsstück oder typisches *state-of-the-nation-play* ist, so ist der Krieg ein politisches Thema, auf das Kane offenkundig rekurriert. Tatsächlich ist es auch ein konkreter Krieg, der sie zum Schreiben der zweiten Hälfte des Stück veranlasste:

> At some point during the first couple of weeks of writing [in March 1993] I switched on the television. Srebrenica was under siege. An old woman was looking into the camera, crying. She said, 'please, please, somebody help us. Somebody do something.' I knew nobody was going to do a thing. Suddenly, I was completely uninterested in the play I was writing. What I wanted to write about was what I'd just seen on television. So my dilemma was: do I abandon my play (even though I'd written one scene I thought was really good) in order to move on to a subject I thought was more pressing? Slowly it occurred to me that the play I was writing was about this. It was about violence, about rape, and it was about these things happening between people who know each other and

263 Sierz: „*Looks like there's a war on*“, S. 45.
264 Innes, Christopher: *Modern British drama: the twentieth century*, Cambridge u.a.: Cambridge Univ. Press 2002, S. 530.
265 Lehmann: *Das politische Schreiben*, S. 27.
266 Ebd., S. 26.

> ostensibly love each other.[267]

Das medial vermittelte Bild der unter dem Krieg leidenden Frau aus Bosnien war der Anstoß, den Krieg im zweiten Teil des Stückes ausbrechen zu lassen und den formalen Bruch mit der ersten Hälfte herbeizuführen. Das Thema des Krieges war für Kane in diesem Augenblick relevanter als die bereits geschriebenen ersten Szenen des Stückes.

Ähnlich wie für viele Briten zeigte der Umgang mit dem Bosnienkrieg für Kane in den 1990er Jahren die Unveränderbarkeit der politischen Lage. Beide großen Parteien in England vermieden jegliche Einmischung in den Konflikt. Ganz Europa sah den Massakern und dem Völkermord tatenlos zu. Unter den jungen Briten machte sich das Gefühl von Hoffnungslosigkeit hinsichtlich politischer Mitbestimmung und Einflussnahme breit. Der Eindruck entstand, dass sich die Politik der neuen *Labour*-Regierung kaum von der vorherigen konservativen Führung unterschied.[268] Der Bosnienkrieg wurde zum Symbol für den Verlust des Glaubens an politische Perspektiven. Dass Kane den Krieg zum Anlass nimmt, lässt sich als Ausdruck des Zeitgeists der 90er werten und spiegelt den Verlust der politischen Utopien wider.

Im Text selber vermeidet Kane allerdings jeden expliziten Verweis auf den historischen Kontext.

> Ich versuche in meinen Texten immer, konkrete Bezüge zu einem tatsächlichen Ereignis zu vermeiden. Der Krieg in Bosnien wird in *Zerbombt* ganz bewußt [sic!] nicht erwähnt, weil ich mich nicht mit Menschen anlegen wollte, die ihn am eigenen Leib erlebt haben und darüber besser Bescheid wissen als ich. Es ging mir nicht um die Abbildung einer historischen Situation, so sehr sie für mich auch eine zentrale Rolle gespielt hat.[269]

Der bewusste Verzicht auf eine Kontextualisierung hebt die Geschichte auf eine überindividuelle Ebene: Durch das Fehlen der konkreten Verortung und eines zeitlichen Kontextes porträtiert das Stück das menschliche Grunderlebnis des Krieges und dessen Universalität. Leeds wird zwar zu Beginn des Stückes im Nebentext als Ort der Handlung eingeführt, das Hotelzimmer ist aber so anonym, dass es austauschbar mit jedem anderen teuren Hotelzimmer wirkt, „the kind that is so expensive it could be anywhere in the world." (S. 3)[270]. Sierz zufolge sei die

267 Sarah Kane zitiert nach Sierz: *In-yer-face theatre*, S. 100–101.
268 Vgl. Urban: „*An Ethics of Catastrophe*", S. 39.
269 Sarah Kane im Gespräch mit Tabert: *Playspotting*, S. 15.
270 Im Folgenden werden alle Zitate *aus den Primärtexten Kanes* im Text durch Seitenzahlen in Klammern vermerkt und entstammen der Gesamtausgabe ihrer Werke: Kane: *Complete Plays*.

Anonymität des Hotels „representing the materialistic superficiality of a globalized culture“[271]. Wie er bei einem Vergleich des Theatertextes mit früheren Versionen des Stücks festgestellt hat, liegt in der Austauschbarkeit der Orte ein entscheidendes Detail im Unterschied zu Kanes unfertigen Fassungen. In früheren Entwürfen ist der spezifische Kontext genannt, der Schauplatz des zweiten Teils in Ex-Jugoslawien explizit verortet. Hierdurch wird der Bruch der räumlichen Einheit, die in *Blasted* nur noch implizit vorgenommen wird, verstärkt – die Szenerie springt von Leeds nach Serbien oder besser wie Ken Urban formuliert in einen „metaphorical third space, both Leeds and Serbia, while crucially neither.“[272] Sierz weist darauf hin, dass der namenlose Soldat in früheren Versionen von *Blasted* Vladek hieß und es konkrete Bezüge auf den Krieg in Ex-Jugoslawien gab:

> VLADEK. English shit. Why did you fuckers recognise Croatia?
> *(Ian is confused)*
> Why are you English spineless dogs sniffing Germany's arse?
> IAN. That was the government. I'm not the government.
> VLADEK. This is a Serbian town now. And you are English shit.
> (*He spits in Ian's face.*)[273]

Durch die Kürzung der Szene und der sprachlichen Äußerungen generell – im Original heißt es nur noch elliptisch „Our town now.“ (S. 39) – sowie den Verzicht auf den Namen des Soldaten, ist *Blasted* in der Endfassung kein Stück mehr über den Krieg in Bosnien selbst. Es lässt sich nur noch durch den zeitlichen Entstehungskontext und die Äußerungen Kanes auf den Bosnienkrieg der 90er Jahre beziehen.

Die Offenheit rückt eine mögliche Beziehung zwischen einer friedlichen mittelenglischen Stadt und dem bürgerkriegsartigen Zustand, der plötzlich über sie hereinbricht, in den Mittelpunkt. *Blasted* suggeriert insofern, dass das Potential für den Krieg auch in Friedenszeiten in der Gesellschaft verankert ist, es eine Verbindung zwischen Gewalt im privaten und globalen Rahmen gibt und die Selbstgefälligkeit der westlichen Länder hinsichtlich der Kriege auf der Welt schnell ins Kippen geraten kann – dass der Krieg auch uns betrifft.

Die Annahme, dass eine Verbindung der Gewalt im Kriegs- wie im Friedenszustand besteht, wird nahegelegt durch die Parallelisierung der Vergewaltigung Cates durch

271 Innes: *Modern British drama*, S. 530.

272 Urban, Ken: „*The Body's Cruel Joke: The Comic Theatre of Sarah Kane*“, in: Holdsworth, Nadine und Mary Luckhurst (Hrsg.): *A Concise Companion to Contemporary British and Irish Drama*, Oxford, UK: Blackwell Publishing Ltd 2008, S. 149–170, hier S. 158.

273 Sierz: „*„Looks like there's a war on"*“, S. 51.

Ian und der – im Gegensatz zu der ersten – auf offener Bühne vollzogenen Vergewaltigung Ians durch den Soldaten. Einerseits erscheint die Vergewaltigung Ians als Akt der Rache, als gerechtfertigte Strafe, andererseits wird eine Brücke geschlagen von sexueller Gewalt im häuslichen, privaten Rahmen und dem Einsatz derselben als Mittel in kriegerischen Auseinandersetzungen.

Des Weiteren berichtet der Soldat Ian von den Vergewaltigungen, die er im Krieg begangenen hat und rekurriert damit auf die systematischen Massenvergewaltigungen, die in Kriegssituationen vollzogen werden, um den Feind nicht nur physisch zu treffen, sondern auch zu demoralisieren und psychisch zu schwächen. Sex wird hier wie dort als Mittel der Gewalt missbraucht.

> **Soldier** Went to a house outside of town. All gone. Apart from a small boy hiding in the corner. One of the others took him outside. Lay him on the ground and shot him through the legs. Heard crying in the basement. Went down. Three men and four women. Called the others. They held the men while I fucked the women. Youngest was twelve. Didn't cry, just lay there. Turned her over and – / Then she cried. Made her lick me clean. Closed my eyes and thought of – / Shot her father in the mouth. Brothers shouted. Hung them from the ceiling by their testicles. (S. 43)[274]

Viele der berichteten Gräueltaten werden in der Handlung des Stücks parallelisiert: Der Soldat erzählt von der Schändung seiner Freundin und tut Ian Ähnliches an, er berichtet von verzweifelten Müttern, die ihre Babys weggegeben (S. 51) haben, und Cate erscheint später mit einem ihr anvertrauten Baby im Arm, er spricht von ausgesaugten Augen und vollstreckt dasselbe bei Ian. Die Realität des Krieges bricht so – erst über die Sprache und dann als szenisch präsentierte Bilder – über die zu Beginn friedlich erscheinende Stadt hinein.

Der Umschwung von Frieden in Krieg wird durch das Eindringen des Soldaten und den Einschlag der Bombe markiert. Diese Ereignisse bilden den dramaturgischen Wendepunkt des Stücks. Für Ian kommen sie völlig unvorhergesehen und verstören ihn zutiefst. Die Willkür und das Chaos des Krieges, bei dem keine klaren feindlichen Lager auszumachen sind, führt die Sinnlosigkeit desselben vor Augen.

> **Soldier** Which side [are you fighting for], if you can remember.
> **Ian** Don't know what the sides are here.
> Don't know where.
> (*He trails off confused, and looks at the* **Soldier**.)
> Think I might be drunk.
> Soldier No. It's real.

Bislang, auch in seiner Tätigkeit als Journalist, hatte Ian immer die Augen vor der

274 Schrägstriche „/" innerhalb von Zitaten der Primärtexte indizieren in der vorliegenden Arbeit Zeilenumbrüche.

Realität des Krieges verschlossen, jetzt da diese ihn unmittelbar betrifft, ist das nicht mehr möglich. Ähnliches geschieht auch beim Rezipienten: Es wird suggeriert, dass die Möglichkeit des Krieges näher ist, als man womöglich im friedlichen Mitteleuropa und Großbritannien meinen könnte. Kane meinte dazu: „There was a widespread attitude in this country that what was happening in central Europe could never happen here. In *Blasted*, it happened here.“[275] Die Sicherheit und Wohlgefälligkeit eines englischen Publikums wird daher infrage gestellt. Im Theater werden die Zuschauer zum Hinsehen gezwungen, sie müssen sich mit den Bildern des Krieges auf der Bühne auseinandersetzen. Diese Bilder sind plötzlich ganz nah, der Krieg hat nun auch mit ihnen zu tun. Und genau das legt Kanes Text nahe: Wenn das Hotelzimmer, wie im Nebentext beschrieben, überall auf der Welt sein könnte, so könnte auch die Bombe am Anfang der dritten Szene überall einschlagen. So wird in *Blasted* angedeutet, dass Gewalt in einer – zumindest bezogen auf das Individuum, das zum Vergewaltigungsopfer wird – ähnlich zerstörerischen Drastik wie im Krieg auch in unserer Gesellschaft auftritt. Die Analogien im menschlichen Verhalten werden so vor Augen geführt – Gewalt als allgegenwärtiges Problem, das global auftritt und jeden betrifft. Kane selbst machte die Verbindung der beiden Gewalttaten, die für sie das Stück verknüpfen, in einem eindrücklichen Bild deutlich:

> I asked myself: ‘What could possibly be the connection between a common rape in a Leeds hotel room and what’s happening in Bosnia?’ And then suddenly the penny dropped and I thought: ‘Of course, it’s obvious. One is the seed and the other is the tree.’ I do think that the seeds of full-scale war can always be found in peacetime civilisation and I think the wall between so-called civilization and what happened in central Europe is very, very thin and it can get torn down at any time. [276]

Krieg erwächst somit aus der menschlichen Veranlagung zu Gewalt. Von dieser Gewalt zeugen die Berichte des Soldaten, die die Kriegsgräuel in aller Drastik verdeutlichen. Die Kriegsverbrechen des Soldaten werden hierbei nur sprachlich *präsentiert*, nicht aber direkt *repräsentiert.* Vielmehr werden die Bilder des Schreckens, über die der Soldat berichtet, durch seine Handlungen Ian gegenüber auf die Bühne übersetzt – auf Ians Körper übertragen. Die Handlungen sind so nicht nur konkret auf die Demütigung Ians zu beziehen, sie werden auch zu Stellvertretern, bekommen eine weitreichendere metaphorische Dimension. „*Blasted* is not a dramatization of the horrors of Bosnia or elsewhere“, sagt Urban daher richtig, „It does not seek to represent

275 Sarah Kane zitiert nach Sierz: *In-yer-face theatre*, S. 98.
276 Sarah Kane zitiert nach Sierz: „*‚Looks like there‘s a war on‘*“, S. 49.

incidents, but reference them.“[277] Da von den grausamsten Taten nur berichtet wird, lässt der Text Raum für die Imagination der Rezipienten. Die unvorstellbaren Taten des Soldaten werden nur versprachlicht, der Text zielt aber nicht auf körperliche Darstellung derselben ab. Die sexuellen Übergriffe, die Ian zuvor auf Cate verübt hat, bekommen dadurch ein größeres Gewicht, war der Zuschauer hier doch direkt den Bildern auf der Bühne und somit viel unmittelbarer den Grausamkeiten ausgesetzt. Wie Duška Radosavljević in dem Aufsatz *Sarah Kane's Illyria as the Land of Violent Love: A Balkan Reading of Blasted* ausführt, rufen damit die Gräueltaten des Soldaten im Krieg nicht zwangsläufig einen moralischen Aufschrei hervor.[278] Das stereotype Bild des Fremden als Aggressor, der in Kanes ursprünglicher Textfassung noch ein Fremder vom Balkan war, werden so unterlaufen. So dekonstruiert der Text auch das Vorurteil des Moslems als Aggressor, in dem er den „Welsh-born“ Ian als ähnlich grausam und durch seine rassistischen und homophoben Äußerungen als gewalttätig ausweist. Aleks Sierz legt in seinem erhellenden Aufsatz ‘*Looks like there's a war on': Sarah Kane's Blasted and the Muslim Other* dar, dass die typisierte Figur des Soldaten als „the Muslim Other“[279] gelesen werden kann: Der Kontext und die früheren Textfassungen legen nahe, dass der Soldat einen muslimischen Bosnier repräsentiert. Sein Bericht wird so auch zu einer Personifizierung des Anderen, dessen Stimme in den Medien und der Kunst oftmals nicht gehört wird. Er steht für das Ankämpfen gegen das gesellschaftliche Vergessen. Gewaltsam dringt er in das Stück, ins Hotelzimmer ein, und verschafft sich Gehör. Die Medien, die durch den Beruf Ians als Journalist kritisiert werden, haben diesem Vergessen zugearbeitet. Er erzählt die Geschichte derer, die sonst nicht gehört werden oder von niemandem gehört werden wollen.

Die Medien, vor allem die Printmedien, nehmen in *Blasted* eine wichtige Funktion ein. Ian steht als Journalist für die problematische Rolle der Medien bei der Kriegsberichterstattung sowie für die Berichterstattung generell. Sein Berufsstand wird bereits zu Beginn durch die Zeitung, die er als Requisit mit ins Hotelzimmer mitbringt, sichtbar angedeutet. Die Zeitungen werden in Szene 4 zuletzt nochmals auf-

277 Urban: „*An Ethics of Catastrophe*“, S. 45.
278 Vgl. Radosavljević, Duška: „*Sarah Kane's Illyria as the Land of Violent Love: A Balkan Reading of Blasted*“, in: *Contemporary Theatre Review 22/4* (2012), S. 499–511, hier S. 506.
279 Sierz: „*„Looks like there's a war on"*“.

gegriffen, als das Hotelzimmer zerbombt und Ian nur noch fähig ist, seine Grundbedürfnisse zu befriedigen. Er versucht, sich damit den Hintern abzuwischen:

> **Ian** *shitting.*
> *And then trying to clean it up with newspaper.* (S. 59)

Metaphorisch gelesen verweist diese Szene darauf, dass Zeitungen für nicht viel mehr als Toilettenpapier taugen – dass sie „für den Arsch" sind.

Zumindest scheiden Zeitungen in *Blasted* als Vermittler objektiver Berichterstattung aus. Am deutlichsten wird dies in den unterschiedlichen Vorstellungen über die Funktion des Journalismus, die Ian und der Soldat haben. Während der Soldat die Rolle der Medien im Krieg dahingehend beurteilt, dass sie authentisch von den realen Kriegsgeschehen berichten, und diese bezeugen sollen – „Proving it happened. […] You should be telling people." (S. 47) – geht es Ian um das Erzählen von Geschichten: „I write … stories. That's all. Stories. This isn't a story anyone wants to hear." (S. 48) Außerdem müssten die Geschichten vor allem persönliche Schicksale behandeln, um bei den Lesern auf Wohlwollen zu stoßen, weshalb er nicht über die Erlebnisse des Soldaten in seinem Medium berichten könne:

> I do other stuff. Shootings and rapes and kids getting fiddled by queer priests and schoolteachers. Not soldiers screwing each other for a patch of land. It has to be … personal. Your girlfriend, she's a story. Soft and clean. Not you. Filthy, like the wogs. No joy in a story about blacks who gives a shit? Why bring you to light? (S. 48).

Die Authentizität der Berichterstattung wird damit grundlegend infrage gestellt. Wenn die Grausamkeiten des Krieges keinen Bericht wert sind, inwiefern können Zeitungen dann über reale Ereignisse informieren? Inwiefern befriedigen sie nur einen voyeuristischen Blick?

Dieser voyeuristische Blick der Medien wird anhand der Berichterstattung zu alltäglichen Themen problematisiert. Als Ian seine neueste Story über ein in Australien ermordetes Mädchen aus Leeds am Telefon diktiert, deutet sich an, wie die Medien Opfer zu sexuellen Objekten machen. Gleichzeitig wird der Text durch die Art des Vortrags, bei dem Ian die Satzzeichen mit diktiert, auf eine seltsame Weise entfremdet – dass ein menschliches Schicksal hinter dieser Geschichte steht, rückt in den Hintergrund.

> A serial killer slaughtered British tourist Samantha Scrace, S – C – R – A – C – E, in a sick murder ritual comma, police revealed yesterday point new par. The bubbly nineteen year old from Leeds was among seven victims found buried in identical triangular tombs in an isolated New Zealand forest point new par. Each has been stabbed more than twenty times and placed face down comma, handy bound behind their backs point

> new par. Caps up, ashes at the site showed the maniac had stayed to cook a meal, caps down point new par. Samantha comma, beautiful redhead with dreams of becoming a model comma, was on the trip of a lifetime after finishing her A level last year point. […] (S. 12-13)

Für Ian hat das Schicksal Samanthas keinen Zusammenhang mit seiner eigenen Lebenswirklichkeit. Tatsächlich hat Kane die beiden Zeitungsausschnitte wie sie sagt „straight from *The Sun*“[280] kopiert, sie haben insofern sehr wohl einen Bezug zur (außertextlichen) Realität und verdeutlichen, wie Medien über Gewalt sprechen. So zeigt auch der von Ian vorgelesene Artikel, wie die Medien Gewalt banalisieren und zugleich eine Erotisierung der weiblichen Opfer vornehmen, indem für den eigentlichen Bericht irrelevante Details eingestreut werden:

> Kinky car dealer Richard Morris drove two teenage prostitutes into the country, tied them naked to fences and whipped them with a belt before having sex. Morris, from Sheffield, was jailed for three years for unlawful sexual intercourse with one of the girls, aged thirteen. (S. 48)

Dieser Textausschnitt vermittelt kaum Inhalt, sondern ist vielmehr eine erneute Ausbeutung der Opfer, deren Missbrauch vor dem Zeitungsleser auf voyeuristische Weise ausgeschlachtet wird. Kane scheint mit der Auslassung der szenischen Darstellung von Cates Vergewaltigung auf der Bühne gegen diese Form der sexualisierten Gewalt anzugehen: Durch den blinden Fleck wird Cate nicht als Opfer erotisiert.

Kanes Theatertext verfolgt eine Absicht, die konträr zu der der Medien steht: Einerseits widersetzt sich ihr Text der konventionellen Darstellung sexualisierter Gewalt (gegen Frauen) und unterläuft so den voyeuristischen Blick auf weibliche Opfer. Andererseits bewirkt Kanes Stück, die Grausamkeit des Krieges abstrahiert erfahrbar zu machen. Die Medien, deren Aufgabe es ist, eine authentische und objektive Berichterstattung – auch über unliebsame Themen – zu leisten, schaffen es nicht, die Gewalt in kriegerischen Konflikten wenigstens öffentlich wahrnehmbar zu machen. Kane selbst wies im Anschluss an die kontroverse Diskussion des Stückes auf ein ähnliches Paradox hin: „The representation of violence caused more anger than actual violence. While the corpse of Yugoslavia was rotting on our doorstep, the press chose to get angry, not about the corpse, but about the cultural event that drew attention to it.“[281] So liest sich das Stück als eine Kritik an den Medien, die vor den

280 SAUNDERS: *About Kane*, S. 54.
281 Sarah Kane im Gespräch mit STEPHENSON/LANGRIDGE: *Rage and reason*, S. 131.

wahren Vorgängen die Augen schließen und diesen in ihrer Berichterstattung kein Gehör schenken. Ians Blendung lässt sich im Zuge dessen als Strafe für dieses Nicht-Sehen und Augen-Verschließen von ihm selbst und des Journalismus generell lesen.[282]

Eine andere, weit verbreitete Lesart von *Blasted* ist eine feministische. Auch wenn Kane sich dagegen gesträubt hat, als „women's playright" verstanden zu werden[283], sind die Themen Feminismus und Gender in ihrem Werk nicht zu vernachlässigen, wie sich an der umfangreichen Auseinandersetzung in zahlreichen Aufsätzen und Dissertationen zeigt.[284] So wurde *Blasted* zu Beginn vor allem als ein Stück betrachtet, das sich mit sexueller Gewalt gegen Frauen auseinandersetzt, und erst zu einem späteren Zeitpunkt kam es zu der Würdigung der weitreichenden politischen Dimension. Abgesehen vom Kontext des Bosnienkrieges erscheint das Stück viel eher dem feministischen Credo verpflichtet, das Private ist politisch. Durch das Überspringen der Gewalt, die zuerst nur im privaten Rahmen stattgefunden hat und schließlich in einen öffentlich ausgetragenen Gewaltkonflikt mündet, setzt das Stück die feministische Parole anschaulich und auf radikale Weise um.

Weiterhin werden die Machtverhältnisse umgedreht: Cate, die durch ihre naive, leicht debile Art Ian anfangs unterlegen scheint, von ihm unterdrückt und in die Opferrolle gedrängt wird, ist schlussendlich die einzige Überlebende. Die feministische Lesart lässt sich jedoch nicht darauf reduzieren, dass die Frau am Ende des Stücks als Stärkste hervorgeht und die Männer überlebt oder dass die Vergewaltigung Ians durch den Soldaten als Rachetat Vergeltung für die Tat Ians einfordert.

Eine bemerkenswerte Beobachtung macht Kim Solga, indem sie auf die komplexeren feministischen Implikationen des Textes eingeht und bei ihrer Lektüre Cate und deren Vergewaltigung ins Zentrum rückt. Solga konstatiert, dass Kane durch das Nicht-

282 Vgl. Sierz: „*Looks like there's a war on*", S. 52.

283 Siehe Anmerkung 228.

284 Siehe unter anderem Solga, Kim: „*Blasted's Hysteria: Rape, Realism, and the Thresholds of the Visible*", in: *Modern Drama 50/3* (2007), S. 346–374; Aston, Elaine: „*Feeling the Loss of Feminism: Sarah Kane's Blasted and an Experiential Genealogy of Contemporary Women's Playwriting*", in: *Theatre Journal 62/4* (2010), S. 575–591; Rijswijk, Van und Honni: *Towards a Feminist Aesthetic of Justice: Sarah Kane's Blasted as Theorisation of the Representation of Sexual Violence in International Law*, Rochester, NY: Social Science Research Network 2012. Haas, Birgit: „*Gender-Performanz und Macht. (Post)Feministische Mythen bei Sarah Kane und Dea Loher*" , *Macht: Performativität, Performanz und Polittheater seit 1990*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2005, S. 197–226: Haas sieht im Werk Kanes jedoch eine „konservative, nicht-feministische Tendenz" (S. 200).

Zeigen der Vergewaltigung Cates an die Konvention der Darstellung von Vergewaltigung im Off anknüpft – „rape as missing-ness itself“[285]. Die Vergewaltigung Cates wird nicht auf der Bühne gezeigt. Erst in der darauffolgenden Szene und nach einigen Seiten Dialog wird deutlich, dass ein sexueller Übergriff stattgefunden hat: „**Ian** Loved me last night. / **Cate** I didn't want to do it. / **Ian** Thought you liked it. / **Cate** No.“ (S. 31). Wie Solga feststellt, kehrt die nicht dargestellte Vergewaltigung abstrahiert in den Text zurück, nimmt sich ihren Raum und arbeitet damit gegen die Konvention an. Solga spricht hierbei vom „metatheatrical return of rape“[286].

Solga hebt die Bedeutung der Figur Cates hervor, deren Relevanz von der Kritik oftmals ausgespart bliebe. Ihre Vergewaltigung würde nur als Vorläufer der später folgenden Gewalt gelesen und diene nach dieser Lesart nur dazu, den schmalen Grat zwischen der „normalen“ Gewalt und den Kriegsverbrechen zu veranschaulichen. Vielmehr ist aber gerade das Nicht-Zeigen der Vergewaltigung Cates ein Unterlaufen der Konventionen klassischer realistischer Theaterstücke à la Ibsen & Co.[287] Kane lenkt die Aufmerksamkeit auf das, was ausgespart wird, nicht sichtbar ist. Ähnliches geschieht auch durch die Darstellung von Cates Anfällen. An zwei Stellen im Stück verliert Cate das Bewusstsein und erleidet einen Anfall. Hier wird deutlich, dass es einen wunden Punkt in ihrem Unterbewusstsein gibt, ein Trauma, das nicht sichtbar ist, aber ihre Handlungen bedingt. In diesen Momenten liegt jedoch eine tiefere Bedeutung. Wenn Cate das Bewusstsein verliert, hat sie visionäre Eingebungen. „She's is in danger“ (S. 9) liest sich als eine Vorausdeutung ihres späteren Schicksals. Die konkreten Auslöser oder die Ursache der Anfälle bleiben unbestimmt. Es gibt Hinweise, dass das Trauma auf einen sexuellen Missbrauch zurückzuführen ist: Cate gibt an, dass sie Anfälle habe seit ihr Vater wiedergekommen sei (Vgl. S. 10). Was genau vorgefallen ist, wird jedoch nicht berichtet. Die „Diagnose“ des Doktors, dass sie aus diesen Anfällen hinauswachsen und diese sich mit der Zeit von selbst erledigen würden, deutet laut Solga die Indifferenz an, mit der traumatisierten Frauen gegenübergetreten wird: „No one in Cate's world has been willing to recognize its

285 Solga: „*Blasted's Hysteria*“, S. 349.

286 Solga: „*Blasted's Hysteria*“, S. 364–368. Siehe vertiefend auch Solga, Kim: „*Rape's Metatheatrical Return: Rehearsing Sexual Violence Among the Early Moderns*“, in: *Theatre Journal 58/1* (2006), S. 53–72.

287 Kane gab an, dass das erste Drittel des Stückes von Ibsen und Pinter beeinflusst sei, das zweite von Brecht und das letzte von Beckett. Vgl. Sarah Kane zitiert nach Sierz: *In-yer-face theatre*, S. 102.

source or to deal with it responsibly […]“[288]. Die Anfälle sind ein blinder Fleck, den Kane nicht auflöst, „they signal a gap in knowledge, a missing piece of Cate’s puzzle.“[289]

So lassen sich eine Vielzahl an Anknüpfungspunkten für politische Aspekte – im Sinne einer gesellschaftskritischen Haltung oder einer Verarbeitung tagesaktueller Themen – aus dem Stück herauslesen, die alle ihre Berechtigung haben. Gleichwohl wird die thematische Politizität dahingehend abgeschwächt, als diese nicht explizit gemacht wird, sondern ganz den Rezipienten überlassen bleibt.

6.1.1.3 Unterbrechung des naturalistischen Diskurses als metatheatrale Strategie

Kane knüpft an die Tradition der Darstellung von Frauenfiguren in realistischen Dramen an. Wie Kim Solga feststellt, steht Cate mit ihrer scheinbaren sexuellen Verfügbarkeit und ihrer (mentalen) Krankheit, die sich durch ihre Anfälle und das Stottern äußert, in einer Reihe mit Frauenfiguren wie Ibsens Nora oder Hedda Gabler.[290] Auch Kane selber gibt an, dass die erste Szene grundlegend von Ibsens Dramen beeinflusst war.[291] Die Deskription der Schauplatzes, die der Nebentext vornimmt, etabliert im Medienwechsel zur Aufführung eine vierte Wand. Der Nebentext behauptet sich zu Beginn als den Konventionen eines realistischen Dramas entsprechend. Er informiert (den Leser) in knappen Worten über den Schauplatz des Geschehens und nimmt eine Charakterisierung der Figuren vor. Die Gegenstände bekommen eine symbolische Funktion. Auch die Szenerie in dem Hotelzimmer ist metaphorisch zu lesen: Durch die Requisiten wie das große Doppelbett, das Blumenbouquet und die Champagner-Flasche, bekommt der Schauplatz eine eindeutige sexuelle Konnotation. Die Blumen können beispielsweise Assoziationen mit der *vanitas*-Symbolik hervorrufen, gleichzeitig konnotieren sie Verführung, Romantik, die beiden Figuren als Liebende. Saunders weist auf die sich während des Stücks wandelnde Bedeutung der Blumen hin. So dienen sie zunächst

288 Solga: „*Rape’s Metatheatrical Return*“, S. 362.
289 Solga: „*Blasted’s Hysteria*“, S. 361.
290 Vgl. Ebd., S. 360.
291 Sarah Kane im Gespräch mit Tabert: *Playspotting*, S. 19.

dazu, die Atmosphäre im Hotelzimmer aufzubauen, Ian überreicht sie Cate als Zeichen seiner Liebe, woraufhin sie unmittelbar danach in der nächsten Szene verstreut am Boden liegen. Dadurch wird die hohle Geste von Ians Liebesbezeugung (S. 24) entlarvt.[292] Zuletzt streut Cate die herumliegenden Blumenblätter auf das Grab des beerdigten Babys (S. 57). Der Nebentext benennt direkt zu Beginn eine Vielzahl von Dingsymbolen, die im Verlauf des Stückes ihre Funktion und Bedeutung wechseln. Kane selbst nimmt in einem Brief an den Regisseur der Produktion, die während ihrer Studentenzeit in Birmingham aufgeführt wurde, auf die tragenden Rolle und die Unverzichtbarkeit der Gegenstände Bezug: Sie seien „vital, even in a workshop production“[293].

Auch die Figuren werden durch die Charakterisierung mit einer symbolischen Tiefe versehen. Der Hinweis, dass Cate stottert, wenn sie unter Stress gerät, lässt sich beispielsweise als Hinweis auf ihr Trauma lesen. Ians Alkoholproblem deutet sich anfangs bereits dadurch an, dass er, noch bevor die Figurenrede einsetzt, zielstrebig auf die Minibar zusteuert, um sich einen großen Drink Gin einzuschenken. Der Nebentext gibt hier die ersten Hinweise, dass sich das Innerliche der Figuren auf ihre Körper niederschlägt und so in einer szenischen Umsetzung tatsächlich sichtbar würde – als in den Körper eingeschriebenes Trauma oder Krankheit. Ians Lungenkrankheit ist somit auch Zeichen seines Inneren, dass sich äußerlich, am Körper zeigt: „The disease that eats away at his remaining lung, together with an acute awareness of the outward corruption of his body – ‘Sweating again. Stink’[S. 6] – function as manifestations for the moral corruption […].“[294]

Kanes auf Nötigste reduzierte Sprache, charakterisiert die Figuren durch minimalistische Anweisungen im Nebentext und funktioniert über symbolische Handlungen und Attribute.[295] So lässt sie die Figuren nicht alles aussprechen, sondern die Tiefe der Deutungsmöglichkeiten tritt in dem Dazwischen auf – in den Aktionen der Figuren, ihren Relationen und Körperlichkeiten; in den theatralen Bildern, die Kane in ihrem Text hervorruft.

292 Vgl. Saunders: *Love me or kill me*, S. 41–42.
293 Sarah Kane zitiert nach ebd., S. 42.
294 Ebd., S. 43.
295 Saunders weist darauf hin, dass auch die Figurencharakterisierung im Nebentext und die Dialoge der Figuren in früheren Fassungen viel ausführlicher ausgearbeitet waren. Der endgültigen Version von *Blast e d* ging ein langer Prozess des Kürzens voran, den Kane als ihre Lieblingsaufgabe bezeichnete. Vgl. Ebd., S. 44.

In der letzten Szene offenbart sich schließlich, dass die Figuren nicht vollends den Konventionen des Naturalismus entsprechend durch ihr soziales Milieu und Erbe determiniert sind. Im Gegenteil, die dynamische Figurenkonzeption lässt es zu, dass sich die Machtverhältnisse zwischen den beiden Protagonisten ändern – etwa wenn die zuvor als naiv und schwach dargestellte Cate am Ende Ians Überleben gewährleistet. So unterläuft Kane schon auf der Ebene der Figurengestaltung die Konventionen eines naturalistischen Diskurses und die damit verbundene Erwartungshaltung der Rezipienten: „Kane teases us with, then refuses, the conventional idea of naturalistic character (understood, in this context, to denote the fixed and formulated self and role indicative of a liberal-humanist form of subjectivity […]).“[296]

Darüber hinaus ist der Nebentext ein wichtiges Element, an dem anschaulich verdeutlicht werden kann, wie Kane realistische Darstellungskonventionen unterläuft. Der Nebentext – und darin liegt ein großer Unterschied zu Kanes späten Stücken – nimmt in *Blasted* viel Raum ein. Er offenbart sich als Informationsvermittler mit tragender Funktion und knüpft damit an realistische Darstellungskonventionen. In der zweiten Hälfte des Stücks, wenn die realistische Darstellungsweise durchbrochen wird, erlangt der Nebentext eine tiefere Bedeutung: Er ist nur noch teilweise in konkretes Bühnengeschehen zu übersetzen. Die realistischen Darstellungskonventionen werden so im Laufe des Stücks durchbrochen. Kane sagt: „the play collapses into one of Cate's fits.“[297] Und Graham Saunders konstatiert dementsprechend „that one of Kane's main intentions from *Blasted* onwards was to break down traditional forms of characterisation based on the conventions of realism and naturalism.“[298]

Schon der Titel verweist auf das Aufbrechen der Form des *Well-made-play*. *Blasted* kann sich unter anderem auf die Sprengung durch die Mörserbombe (S. 39) beziehen. Dieser Bezug klingt auch im deutschen Titel *Zerbombt* an, die weiteren Implikationen des Originaltitels gehen bei dieser Übersetzung jedoch verloren.[299] *to blast* kann auch „schlagen in“, „sprengen“, „schießen“, „vernichten, zerstören“,

296 Lepage, Louise: „*Rethinking Sarah Kane's Characters: A Human(ist) Form and Politics*“, in: *Modern Drama 57/2* (2014), S. 252–272, hier S. 255.
297 Sarah Kane im Gespräch mit Stephenson/Langridge: *Rage and reason*, S. 130.
298 Saunders: *About Kane*, S. 2–3.
299 Vgl. Kane, Sarah: *Sämtliche Stücke*, hrsg. v. Corinna Brocher und Nils Tabert, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2002.

„ruinieren“ oder „zerreißen“ bedeuten.[300] Insofern lässt sich der Titel als Anspielung auf die Rezeptionshaltung, Wirkungsabsicht, die Gefühle der Figuren oder im Hinblick auf die dramatische Form lesen. Die konventionelle dramatische Form wird in *Blasted* zersprengt. Kanes Agentin Mel Kenyon führt diesen Aspekt weiter aus:

> I don’t think it’s accidental that in *Blasted* she took a three act structure and literally blew it apart. There is a bomb – it blows apart and we move from socio-realism to surrealism, to expressionism. So I think that was indicative of what she was trying to do. She found existing forms quite constraining or restraining and because those big structures offer a kind of security and comfort which I think she felt was dishonest.[301]

Durch den Auftritt des Soldaten und vor allem die darauf folgende Sprengung zu Beginn der dritten Szene – „*The hotel has been blasted by a mortar bomb*“ (S. 39) – gerät die Einheit der Zeit ins Wanken: Lautete am Ende der ersten Szene die Regieanweisung „*The sound of spring rain*“ (S. 24), so ist am Ende der zweiten Szene von einem Sommerregen (S. 39), am Ende der dritten von Herbstregen (S. 50) und schließlich am Ende der vierten Szene von „*The sound of heavy winter rain.*“ (S. 57) die Rede. Die Zeit beschleunigt sich, bis die Tage dahin zu rasen scheinen. Die Beschleunigung der Zeit wird im Nebentext durch einen abrupten Wechsel von Helligkeit und Dunkelheit angedeutet (S. 59-60).

Für Hans-Thies Lehmann bedeutet dies, dass „Kanes Dramatisierung der sozialen Realität, die sich im Kriegszustand befindet, […] den von Anfang an schon unterminierten Boden des Realen [verlässt].“[302] Damit rückt er *Blasted* in die Nähe des postdramatischen Theaters. Lehmann formuliert dies wie folgt:

> Die fünf Szenen folgen keiner Handlungsdramaturgie, sondern der Logik einer spiralförmig sich steigernden Phantasmagorie des Terrors: von einer noch vorstellbaren, aber in Einzelheiten bereits hyperreal wirkenden Szenerie zu immer mehr grotesken Einblendungen von Mord, Totschlag und Perversion, zur unvermittelt absurden Verwandlung der Situation in eine Kriegsszene.[303]

Nikolas Frei widerspricht dieser Auslegung Lehmanns in seiner Studie *Die Rückkehr der Helden* und weist auf die dramatische Form von *Blasted* hin:

> Diese Interpretation ist nicht haltbar: Wo Lehmann keine ‚Handlungsdramaturgie‘ entdecken kann, findet er eine ‚Phantasmagorie‘ – dass diese sich, wie er selbst

300 Vgl. Breitsprecher, Roland u. a.: „*to blast*“ , *PONS. Globalwörterbuch Englisch-Deutsch. English-German Dictionary*, 2. Aufl., New York: Collins, S. 113.

301 Mel Kenyon zitiert nach Saunders: *Love me or kill me*, S. 40.

302 Lehmann: *Das politische Schreiben*, S. 26.

303 Lehmann: *Das politische Schreiben*. Auch Ahment Gökhan Biçer liest *Blasted* als postdramatisches Stück, das nicht nur mit der Einheit der Zeit bricht, sondern auch postdramatische Charaktere („posthuman“) entwerfe. Biçer, Ahmet Gökhan: „*Sarah Kane’s Postdramatic Strategies in ‚Blasted‘, ‚Cleansed‘ and ‚Crave‘*“, in: *Uluslararası Sosyal Arastırmalar Dergisi. The Journal of International Social Research 4/17* (2011), S. 75–80.

> einräumt, ‚spiralförmig steigert', signalisiert bereits ihre eben doch auf dramatische Spannung ausgerichtete Organisation, die sich aus den immer gewalttätigeren Konflikten der Figuren entwickelt. Die ‚Verwandlung der Situation in eine Kriegsszene' ist nicht ‚unvermittelt absurd', sondern erklärt sich aus der erzählerischen Prämisse, dass sich die Gesellschaft im Stück schon vorher ‚längst im Krieg befindet', wie Lehmann ebenfalls selbst sagt. Schließlich ist die Führung des Textes aus einer ‚noch konventionell wirkenden Durchleuchtung des Alltagsverhaltens' in eine plötzlich ‚surreale, halluzinative Welt' zwar ein Aufbrechen der real erscheinenden Bühnenwelt, stellt jedoch überhaupt keine ‚radikale Unterbrechung des Dramas' dar […][304]

Frei ist hierbei zuzustimmen. *Blasted* bricht zwar mit den Konventionen des naturalistischen Dramas, indem es surreale Elemente einbaut und die Einheit der Zeit unterwandert, es aufgrund dessen als postdramatisches Stück zu bezeichnen, wäre jedoch falsch. Vielmehr spielt Kane mit den klassischen Elementen des Theaters: Sie verhandelt die Möglichkeiten einer realistischen Darstellung sowie der theatralen Illusion und ist sich dessen bewusst, dass diese auf der Bühne an ihre Grenzen stoßen können oder es abstrakter Bilder bedarf, um eine realistische Darstellung hervorzurufen.[305] Zu der Szene, in der Ian das Baby isst (S. 60), sagt Kane selbst zur Problematik, ein solches Bild „realistisch" auf die Bühne zu übertragen:

> When you see it he's clearly not eating the baby. It's absolutely fucking obvious. This is a theatrical image. He's not doing it at all. So in a way it's more demanding because it throws you back on your own imagination. But somehow, I don't know – it's more realistic when you read the scene because you get simply the act.

Peter Morris bezeichnet Kanes Werk als „anti-literary drama"[306], was aufgrund der Bühnenbezogenheit und auch dadurch weitgehend zutrifft, dass viele Elemente erst im Moment der Aufführung ihre volle Wirkung entfalten. Jedoch zeigt das hier angeführte Zitat, dass Kane sich sehr wohl der literarischen Qualität ihrer Texte bewusst ist und sich bestimmte Aspekte eher im Leseprozess als in der Aufführung äußern.

So ist die Lektüre, die auch dem Nebentext Aufmerksamkeit schenkt, in Bezug auf metareflexive Elemente von höchster Relevanz. Die drastische Gewaltdarstellung lässt sich als Form der Metatheatralität bezeichnen. Da in der Forderung nach Kanni-

304 Frei: *Die Rückkehr der Helden*, S. 50.

305 Zum Paradox einer realistischen Darstellung mit abstrakten Bildern siehe Opel, Anna: „*Szenen der Zerteilung. Zur Wirkungsästhetik von Sarah Kanes Theaterstücken*", in: Benthien, Claudia und Christoph Wulf (Hrsg.): *Körperteile. Eine kulturelle Anatomie*, Hamburg: Rowohlt Taschenbuch 2001, S. 381–402, hier S. 383.: „Kanes nervösem, verzerrenden Blick, der sich in ihren Stücken abbildet, gelingt eine nicht im realen, aber im höheren Sinn *wahre* Bilanz einer gesellschaftlichen Situation."

306 Peter Morris zitiert nach Saunders, Graham: „*‚Just a Word on a Page and there is the Drama.' Sarah Kane's Theatrical Legacy*", in: *Contemporary Theatre Review 13/1* (2003), S. 97–110, hier S. 101, (abgerufen am 14.10.2014).

balismus, (wie im oben angeführten Zitat Kanes deutlich wird), die Grenzen der theatralen Darstellbarkeit thematisiert werden, gibt es eine bemerkenswerte Szene die, je nachdem, ob sie gelesen oder in einer Aufführung rezipiert wird, unterschiedliche Schlussfolgerungen zulässt: Kurz bevor Cate in der letzten Szene zurückkehrt, stirbt Ian laut Nebentext auf offener Bühne:

> *He dies with relief.*
> *It starts to rain on him, coming through the roof.*
> *Eventually.*
> **Ian** Shit. (S. 60)

Anschließend allerdings spricht er und wird von der zurückkehrenden Cate gefüttert. Sara Soncini bemerkt in ihrem Aufsatz *"A horror so deep only ritual can contain it": The art of dying in the theatre of Sarah Kane*" daher korrekterweise „*Blasted* closes on a radical ambiguity concerning the status of its protagonist."[307] Soncini legt daher zwei Interpretationen für den Schluss des Stückes vor: Der ersten zufolge, sei diese Regieanweisung auf eine Einbildung Ians bezogen. Demgemäß würde Ian denken, er sei tot, bis der Regen einsetzt, der ihm bewusst macht, dass er nach wie vor am Leben ist. Der Tod wäre somit nur ein Scheintod – „the last and most glaring in a series of mock deaths"[308] (nachdem Ian zuvor schon versucht hatte, sich das Leben zu nehmen). Nach der zweiten Interpretation stirbt Ian tatsächlich. Damit zeigt die letzte Szene das Leben nach dem Tod, in dem Ian noch immer in der gleichen Hölle gefangen ist.

Der Theatertext gibt zwar keine expliziten Hinweise darauf, dass der Nebentext nicht als eigentliche Rede zu verstehen ist und Kane selbst unterstützt die zweite Interpretation, beide Lesarten entfalten jedoch metareflexives Potential.[309] Interessant ist hierbei, dass im Moment des Medienwechsels zur Aufführung, der Moment des Todes von Ian kaum auf die Bühne übersetzbar scheint. Sterbeszenen müssen auf der Bühne aufgrund der Dualität von Schauspieler und fiktiver Figur immer in theatrale Zeichen übertragen werden, um sie „realistisch" darzustellen. Sieht man die letzte

307 Soncini, Sara: „*"A horror so deep only ritual can contain it": The art of dying in the theatre of Sarah Kane*", in: *Saggi/Ensayos/Essais/Essays 4* (2010), S. 116–131, hier S. 121. Zur Komik dieser Szene und zur Unklarheit, ob Ian am Leben ist, siehe auch: Urban: „*The Body's Cruel Joke: The Comic Theatre of Sarah Kane*".

308 Soncini: „*"A horror so deep only ritual can contain it": The art of dying in the theatre of Sarah Kane*", S. 121.

309 Zum Tod Ians und Kanes Haltung siehe Sarah Kane zitiert nach Saunders: *About Kane*, S. 55: „[Ian] dies, and he finds that the thing he's ridiculed – life after death – really does exist. And that life is worse than where he was before. It really is hell."

Szene von *Blasted* nun in einer szenischen Präsentation ohne den Text zur Hand zur haben, so ist für den Zuschauer nicht zu erkennen, dass Ian bei seinen letzten Worten womöglich nicht mehr am Leben ist. Dies offenbart sich nur in der Lektüre des Theatertextes. Die Darstellung des Todes birgt immer metatheatrales Potential, wird mit ihm doch zwangsläufig der illusionäre Charakter des Theatertextes in der Aufführung bloßgestellt, das Spielen des Sterbens als *Spiel* ausgewiesen. Beim Lektüreprozess hingegen wird eine Reflexion der Theatersituation evoziert. Der Nebentext spielt hier mit seiner Funktion innerhalb des Theatertextes, welcher sich gemeinhin durch die Differenzierung der unterschiedlichen Textschichten in Neben- und in Haupttext auszeichnet. Der Nebentext ist zwar nicht als experimentell im Sinne Hauthals zu verstehen und ist weder intermodal oder intermedial überformt, dennoch wirft er auf metatheatrale Weise Fragen über die Umsetzung des Theatertextes für die Bühne auf und führt den Unterschied zwischen der lesenden und schauenden Rezeption des Theatertextes vor Augen.

6.1.2 Phaedra's Love

Sarah Kanes zweites Stück *Phaedra's Love* wurde 16 Monate nach der Premiere von *Blasted* im Mai 1996 am London Gate Theatre uraufgeführt. Als Auftragsarbeit fertigte Kane eine Adaption von Senecas *Phaidra* an und brachte diese in eigener Regie auf die Bühne.

In acht Szenen zeigt Kane den Zerfall einer Königsfamilie. Phaedra liebt ihren Stiefsohn Hippolytus, der ihre Liebe allerdings nicht erwidert. Dennoch kommt es zu sexuellem Kontakt zwischen den beiden, woraufhin sich die noch immer von Hippolytus verschmähte und gedemütigte Phaedra das Leben nimmt, und einen Abschiedsbrief hinterlässt, indem sie ihrem Stiefsohn der Vergewaltigung beschuldigt. Hippolytos, der darauf verzichtet sich zu verteidigen, wird von einem rachsüchtigen Mob aufgebrachter Bürger gelyncht, die Vergeltung für den Tod ihrer beliebten Königin fordern. Die letzte Szene des Stücks kulminiert so in einem Blutbad, bei dem auch die restlichen Mitglieder der Königsfamilie ausgelöscht werden.

6.1.2.1 Kontext und Entstehung

Als Bedingung für die Auftragsarbeit wurde Kane vom London Gate Theatre aufgefordert, „to adapt a well-known play of her choosing".[310] Zuerst fiel ihre Wahl auf Büchners *Woyzeck*, nachdem aber bereits eine Büchner-Werkschau geplant war, musste sie sich neu orientieren. Ihre zweite Wahl war Brechts *Baal*. Dieses Projekt wurde jedoch schlussendlich ebenfalls nicht realisiert, woraufhin das Theater ihr den Vorschlag unterbreitete, sich einer antiken Tragödie anzunehmen. Nach einer anfänglichen Abneigung gegenüber den antiken Klassikern, entschied sie sich schließlich für Senecas Version von *Phaidra*. Auf der Grundlage einer nur einmaligen Lektüre nahm sie die Adaption von Senecas Stück vor, ohne dabei andere Versionen des griechischen Mythos wie etwa von Euripides oder Racine zu konsultieren.

Insofern war die Produktion von *Phaedra's Love* in zweierlei Hinsicht relevant für die Entwicklung ihrer dramatischen Sprache. Zum einen stellen sich bei einer Adaption eines bekannten Stoffes andere Fragen als beim Schreiben eines neuen Stücks: Wie mit dem mythologischen Stoff und den Konventionen eines Theatertextes aus längst vergangenen Epochen umgehen? Zum anderen beschloss Kane bei der Uraufführung am Gate Theatre erstmals selbst Regie zu führen. Direkt mit der Umsetzbarkeit des Geschriebenen konfrontiert zu sein, wirkte sich mit Sicherheit auch auf ihre Tätigkeit als Autorin aus. Es stellte sie vor die Herausforderung, nicht nur Bilder durch Sprache im Theatertext zu evozieren, sondern auch Mittel zu finden, diese auf die Bühne zu transportieren. Der Diskrepanz zwischen den Bildern in ihrem Kopf, die sie beim Schreibprozess vor Augen hatte, und denen, die sie bei einigen Inszenierungen auf der Bühne sah, musste sie sich nun selber stellen und durch ihre Regiearbeit überwinden. Gerade bei einem Stück wie *Phaedra's Love*, in dem Gewalt und Sex keine unerheblichen Aspekte darstellen, ist die Schwierigkeit, adäquate, überzeugende theatrale Bilder für die geschriebene Sprache zu finden, die nicht ins Unrealistische oder Lächerliche kippen, besonders evident.

310 Ebd., S. 22.

6.1.2.2 Rezeption des Stücks

So ist die Rezeption der Uraufführung von eben jener Problematik – der Schwierigkeit die im Text geforderte Darstellung von Sex- oder Gewaltszenen auf der Bühne zu zeigen – gekennzeichnet. Der Regisseur Peter A. Campbell, der über seine Erfahrung bei der Inszenierung von *Phaedra's Love* und den Reaktionen auf die ersten Produktionen berichtet, stellt dies so dar:

> The audience's reaction to the staging of violence and sexuality in the original productions of *Blasted* and *Phaedra's Love* was sometimes shock, sometimes disgust and, most problematically for Kane, sometimes distraction or laughter at the images because they were not seen as convincing or 'real' enough. […] The audience's incredulity became laughter at, for example, Hippolytus' bloody body parts being thrown around stage.[311]

Die Reaktion des Publikums waren nicht sonderlich positiv und auch die Theaterkritik zeigte wenig Enthusiasmus angesichts des Stücks. Die Bewertung bezog sich in erster Linie auf die explizite Gewaltdarstellung, die von den Kritikern als Zeichen von Kanes mentaler Verfassung oder schlichtweg als unglaubwürdig abgetan wurde. Kate Bassett kritisierte beispielsweise die ihrer Meinung nach nicht authentische Darstellung:

> Violence does not reach us by word of mouth. It is in your faces almost literally as the cast thwack between clumps of seats. The trouble is that lashings of stage violence are not shocking, just hard to believe.[312]

Bassetts Beobachtung trifft einen entscheidenden Punkt der theatralen Darstellung: die Tatsache, dass Theater auf Illusion und repräsentativer Mimesis beruhen kann, gleichzeitig aber auf der Bühne durch präsente Körper *verkörpert* wird. Für eine authentische Darstellung von Gewalt müssen auf der Bühne daher symbolische Verfahren entwickelt oder auf Requisiten wie Theaterblut zurückgegriffen werden, die den Schauspieler-Körper nicht gefährden, aber dem Anspruch einer naturalistischen Performance gerecht werden. Bis auf die Szenen der expliziten Gewaltdarstellung hält sich jedoch Kane in ihrer Inszenierung wie im Text gefordert, sehr eng an die Regeln eines mimetischen Illusionstheaters. Auch wenn strittig ist, wie realistisch derartige Gewaltexzesse sind, so ist *Phaedra's Love* ein Stück, welches nach einem repräsentationalen Modell funktioniert und konventionelle, realistische Darstellungsweisen verfolgt.

311 Borowski: „*Under the surface of things*", S. 173–174.
312 Kate Bassett zitiert nach Sierz: *In-yer-face theatre*, S. 108.

Eine derart drastische Reaktion der Theaterkritik ist daher verwunderlich, war doch in Bezug auf *Blasted* neben der expliziten Gewaltdarstellung vor allem die Abweichung von naturalistischen Darstellungskonventionen moniert worden. Dies kann man *Phaedra's Love* nun nicht mehr vorwerfen, ist es doch „Kane's least formally experimental play"[313]. Auch deshalb, so scheint es, ist *Phaedra's Love* eines von Kanes weniger erfolgreichen Stücken – „a powerful play, but an imperfect one"[314] wie Aleks Sierz behauptet. Dennoch enthält das Stück vielerlei Elemente, die die zeitgenössische Kritik wie auch Sierz vernachlässigen und dem Stück sowohl eine politische als auch metareflexive Dimension verleihen.

6.1.2.3 Politische Aktualität und Aspekte des Politischen

Kane behält bei ihrer Adaption des Stoffes die Themen Senecas bei und überträgt diese in eine moderne Sprache und unsere heutige Welt: „I wanted to keep the classical concerns of Greek theatre – love, hate, death, suicide – but use completely contemporary urban poetry."[315] Kanes Sprache in *Phaedra's Love* lässt sich in der Tat als urban und zeitgenössisch bezeichnen. Sprache und Dialoge der Figuren sind in all ihren Stücken einerseits von einer besonderen Unmittelbarkeit und andererseits offensichtlich von der englischen Umgangssprache der 1990er Jahre geprägt.
Doch nicht nur dadurch erscheint das Stück zum Zeitpunkt seiner Uraufführung 1996 außerordentlich zeitgemäß. Auch Anspielungen auf die damalige gesellschaftliche Lage verleihen dem Stück eine besondere Aktualität und scheinen ein politische Dimension aufzuzeigen. So sind Assoziationen der dargestellten Königsfamilie mit der britischen Monarchie von Kane offenbar intendiert. Kane selber meint hierzu: „Es [*Phaedra's Love*] beschreibt eine sexuell korrupte Königsfamilie und war insofern absolut zeitgemäß. Lange vor Dianas Tod gibt es ja in *Phaidras Liebe* diese Szene, in der das populärste Mitglied der Königsfamilie stirbt und so weiter."[316] Zum Zeitpunkt der Uraufführung war Prinzessin Diana noch am Leben, daher wäre es ahistorisch, zu behaupten, Kane spiele auf Lady Dis frühen Tod an. Parallelen zwi-

313 Saunders: *About Kane*, S. 24.
314 Sierz: *In-yer-face theatre*, S. 112.
315 Ebd., S. 109.
316 Sarah Kane im Gespräch mit Tabert: *Playspotting*, S. 11.

schen Phaedra und Diana sieht jedoch auch Graham Saunders.[317] Diese ließen sich unter anderem bezüglich der Popularität Dianas wie Phaedras konstatieren, die in Kanes Stück durch die Äußerung des zweiten Mannes des lynchenden Mobs verdeutlicht wird: „She [Phaedra] was the only one had anything going for her." (S. 98). Aleks Sierz behauptet sogar, das Stück sei ein „comment on Britain's dysfunctional royal family"[318].

Phaedra als Verkörperung Dianas zu interpretieren und dem Stück aufgrund dessen eine politische – weil auf die aktuelle gesellschaftspolitische Situation anspielend – Dimension zuzuschreiben, wäre zu kurz gegriffen. Auch löst der Text die Behauptung Kanes, das Stück beziehe sich auf das britische Königshaus nicht explizit ein, da es keine Angaben über den Ort des Geschehens gibt und die Verbindungen zwischen den Charakteren rein interpretativ bleiben. Müller-Wood deutet die Aussage Kanes, die auf die Parallelen zwischen Phaedra und Diana anspielt, als Versuch, dem Vorwurf der mangelnden gesellschaftspolitischen Bedeutung, die an ihrem ersten Stück kritisiert wurde, zu begegnen.[319] In dieser marginalen Anspielung auf die aktuellen gesellschaftspolitischen Umstände erschöpft sich jedoch nicht die politische Dimension des Stückes.

Einen Aspekt des Politischen in der „schonungslose[n] Institutionskritik"[320] zu verorten, erscheint im Gegensatz zu dem Versuch, das Stück an einer konkreten historischen Situation festzumachen, als plausiblerer Zugang. So sind die Vertreter von Medizin, Kirche und Staat (als Figuren des „Doctor", „Priest", „Policeman 1" und „Policeman 2") stark typisiert und negativ gezeichnet – wie etwa der Priester, der durch die Fellatio an Hippolytus als Heuchler charakterisiert wird. Wie Quay feststellt, sind auch die Polizisten Repräsentanten eines Gesellschaftssystems, die tatenlos zuschauen, während – wie in der letzten Szene – Gewalt und Unrecht geschieht. Darüber hinaus lässt sich in Kanes Stück auch Kritik an der Monarchie in einer modernen Welt lesen. Das Königshaus ist von Beginn an dem Untergang geweiht, was sich zum einen in der vorausdeutenden Aussage Strophes, „We'd be

317 Saunders: *About Kane*, S. 23.: „*Phaedra's Love* also draws obliquely references to the British royal family through parallels between Phaedra and Princess Diana."
318 Sierz: *In-yer-face theatre*, S. 107.
319 Vgl. Müller-Wood: „*Mythos (in Kane)*", S. 47.
320 Quay, Christine: *Mythopoiesis vor dem Ende?: Formen des Mythischen im zeitgenössischen britischen und irischen Drama*, Trier: WVT 2007, S. 263.

torn apart on the streets“ (S. 73) und zum anderen in der abnehmenden Zustimmung des Volkes, welche durch die weniger werdenden Geschenke zu Hippolytus' Geburtstag markiert ist,[321] andeutet. Auch die Figurenzeichnung der Mitglieder der Königsfamilie lässt sich als Kritik an den Machthabern verstehen. Der lethargische, von Dekadenz und Langeweile frustrierte Hippolytus erscheint zunächst als wenig sympathisch. Von seinem Vater Theseus wird Hippolytus jedoch als Objekt der Abneigung bei weitem übertroffen, begeht dieser im Gegensatz zu seinem Sohn tatsächlich eine Vergewaltigung, derer Hippolytus nur beschuldigt wurde. Darüber hinaus tötet Theseus in der letzten Szene sowohl seinen Sohn als auch seine Stieftochter.[322]

Ähnlich wie in *Blasted* nennt Kane jedoch auch in *Phaedra's Love* keine konkreten Personen oder Ereignisse, sondern verfolgt das Prinzip der „nonspecificity“[323]. Dennoch hat das Stück einen Bezug zu unserer Gegenwart. Es ist eine weitreichende Medien- und Gesellschaftskritik wahrnehmbar, die auf die zeitgenössische soziale Verhältnisse anspielt und das Medium betrifft.

So bietet der durchgängig laufende Fernseher für Hippolytus eine seiner Hauptbeschäftigungen, wobei die Bilder der Gewalttaten und Gräuel, die er im Fernsehen sieht, wenig Regung in ihm auslösen. So ist ein aktueller Einfluss in der Anspielung auf die durch Medien vermittelte Gewalt sichtbar. In der ersten Szene wird Hippolytus als Fernsehzuschauer vorgestellt, der teilnahmslos das Geschehen auf dem Bildschirm verfolgt: „The film becomes particularly violent. **Hippolytus** watches impassively“ (S. 65) An späterer Stelle drückt er dieses Desinteresse selber explizit aus: „News. Another rape. Child murdered. War somewhere. Few thousand jobs gone. But none of this matters 'cause it's a royal birthday.“ (S. 74). Wenn sich in der letzten Szene die Gewalt nun gegen Hippolytus richtet und der Zuschauer einer

321 **Phaedra** It's a token of their esteem. / **Hippolytus** Less than last year. / **Phaedra** Have you had a good birthday? / **Hippolytus** Apart from some cunt scratching my motor. […] Token of their contempt. (S. 75)

322 Nachdem Hippolytus in die Arme seines Vaters gefallen ist: „**Theseus** *hesitates, then kisses him full on the lips and pushes him back into the arms of* **Man 2**. / **Theseus** Kill him. / […] / **Strophe** No! No! Don't hurt him, don't kill him! / […] / **Woman 1** What sort of woman are you? / **Theseus** Defending a rapist. / **Theseus** *pulls* **Strophe** *away from* **Woman 2** *who she is attacking*. / *He rapes her*. / *The crowd watch and cheer*. / *When* **Theseus** *has finished he cuts her throat*. / […] / **Theseus** *takes a knife*. / *He cuts* **Hippolytus** *from groin to chest*.“ (S. 100/101).

323 Marshall, Hallie Rebecca: „*Saxon violence and social decay in Sarah Kane's Phaedra's Love and Tony Harrison's Prometheus*“, in: *Helios 38/2* (2011), S. 165–179, hier S. 171.

Aufführung von *Phaedra's Love* diese nur mit einem Lächeln und dem Verweis auf die Unglaubwürdigkeit des Dargestellten abtut, ist er in einer ähnlichen Situation wie zuvor Hippolytus:

> These nameless bystanders [die Bürger, die sich später zum Mob formieren] effect a rapid transformation from spectators at a sensationalized show trial to frenzied pseudo-Bacchants. As they cut and slash at Hippolytus, we the audience cannot help realizing that watching these acts is exactly the sort of entertainment Hippolytus enjoys. At this point we surely ask ourselves – if we haven't already – whether we enjoy it too.[324]

Der Aspekt des Politischen liegt nicht in einer reinen Aktualisierung des Stoffes, der an Personen oder Ereignissen festzumachen wäre, sondern in einer Überführung des Themas in ein aktuell anmutendes Umfeld und die Wirkung dieser Darstellungsweise auf den Rezipienten. Zwar ist auch die Verhandlung der Rolle des Fernsehens und der darin enthaltenen Medienkritik eine politische Dimension zuzuschreiben, der Moment des Politischen tritt jedoch vor allem durch die Irritation aufgrund der Darstellungsweise zutage. Bei Kane geht es daher weniger um die Verortung in einem spezifischen zeitgeschichtlichen Kontext, sondern um „eine verstörende und überzeitliche menschliche Wahrheit, die in der Tagespolitik nicht zu subsumieren ist."[325]

6.1.2.4 Intertextuelle Verfahren in *Phaedra's Love* und deren metareflexives Potential

Doch wie wird das Verstörende und die Irritation, die das Stück, wie sich an der zeitgenössischen Rezeption zeigt, offensichtlich ausgelöst hat, in Kanes Text hervorgerufen? Ein wichtiger Faktor ist die intertextuelle Auseinandersetzung mit Senecas *Phaidra*. Für Christine Quay stellt Kanes Bearbeitung eine „sehr freie Variation des Phaedra-Mythologems [dar, bei dem] nicht mehr wie noch bei Seneca, die Problematik ungezügelter Affekte oder Verstöße gegen die Natur im Mittelpunkt [stehen], sondern vielmehr Themen die Kanes gesamtes Werk bestimmen."[326] Kane macht sich den Prätext insofern zu eigen, als sie aus ihm die Themen extrahiert, die ihr gesamtes Œuvre durchziehen: Liebe, Selbstaufgabe, Wahrheit und Wahrhaftigkeit

324 Bexley, Erica: „*Show or Tell? Seneca's and Sarah Kane's Phaedra Plays*", in: *tcs 3/2* (2011), S. 365–393, hier S. 379.
325 Müller-Wood: „*Mythos (in Kane)*", S. 47.
326 Quay: *Mythopoiesis vor dem Ende?*, S. 258.

und die Verzweiflung desjenigen, der liebt.

Bei Kanes intertextueller Aneignung lässt sich mit Genette von einer hypertextuellen Verfahrensweise sprechen, bei der Kanes Stück seinen Prätext überlagert, dessen Grundgerüst beibehält und die Entstehung ohne die Vorlage Senecas nicht denkbar gewesen wäre.[327] Dennoch ist *Phaedra's Love* auch ohne die Kenntnis der Vorlage verständlich. Es handelt sich um eine produktive Dramenrezeption und keine reine Modernisierung des antiken Stoffes.[328] So war es auch Kanes Anliegen, dass das Stück autonom funktionieren sollte: „Ich wollte kein Stück schreiben, das man allein auf der Folie des Originals versteht. Es sollte ein eigenständiger Text werden."[329]Auch die zahlreichen weiteren intertextuellen Bezüge über Seneca hinaus sind daher nicht notwendig für das Verständnis des Stücks, können es jedoch produktiv befruchten und zeigen, dass Kanes Text in einer literarischen Tradition steht. So nennt sie als weitere Quelle vor allem Brechts *Baal*. Im Gespräch mit Nils Tabert gibt sie zu, dass die Szene zwischen Hippolytus und dem Priester ursprünglich für eine von ihr intendierte Fassung des Brecht'schen Stücks konzipiert war.[330] Albert Camus' *L'étranger* beeinflusste sie in der Figurenzeichnung des Hippolytus, der in seiner ehrlichen sowie phlegmatischen Art Ähnlichkeiten mit Camus' Protagonisten aufweist.[331]

Kane schreibt sich damit dezidiert in literarische Traditionen ein und eröffnet so bei kundigen Rezipienten neue Lesarten. Ihr intertextuelles Verfahren zielt jedoch vor allem darauf ab, sich mit den Konventionen des Theaters auseinanderzusetzen. Saunders ist folglich darin zuzustimmen, dass ihre Stücke „certainly exist within a theatrical tradition […] at the extreme end of the theatrical tradition. But they are not about other plays; they are about methods of representation."[332] In *Phaedra's Love* wird dies zum einen an der Umdeutung der Gattung von der Tragödie zur Komödie

327 Zu Genettes Konzept der Transtexualität siehe Genette, Gérard: *Palimpseste: die Literatur auf zweiter Stufe*, übers. von. Wolfram Bayer, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2012.

328 Vgl. Scholin, Birgit: „*Intertextualität und produktive Rezeption in Sarah Kanes ‚Phaedra's love'*", Diplomarbeit, Universität Wien 2009.

329 Ebd., S. 12.

330 Vgl. Sarah Kane im Gespräch mit Tabert: *Playspotting*, S. 10–111.

331 Iain Fisher listet auf seiner Website Referenzen sämtlicher Stücke Kanes auf und nennt in Bezug auf *Phaedra's Love* die Bibel als eine der Hauptbezugspunkte. Siehe hierzu die Rubrik „quotations used by Sarah Kane in her plays" in: „*http://www.iainfisher.com/kane/eng/kane-quotation.html*", (abgerufen am 14.10.2014). Siehe auch Camus, Albert: *Der Fremde*, übers. von. Uli Aumüller, 61. Aufl., Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch 2008.

332 Saunders: *Love me or kill me*, S. 25.

markiert.[333] Zum anderen – und im Zusammenhang dieser Arbeit von größerer Relevanz – ist jedoch vor allem die radikale Umdeutung der dramatischen Darstellungskonventionen und der Figurenzeichnung der Vorlage. Das Stück scheint die Grenzen der theatralen Darstellbarkeit auszuloten und folgt damit Sarah Kanes Prämisse, dass es nichts Vorstellbares gäbe, was nicht auf dem Theater gezeigt werden könne: „There isn't anything you can't represent on stage. If you are saying that you can't represent something, you are saying you can't talk about it, you are denying its existence."[334]

Kane knüpft einerseits an die Dramengeschichte an, indem sie den Phädra-Mythos neu schreibt und andererseits dadurch, dass sie sich explizit mit den damaligen Darstellungskonventionen auseinandersetzt. Hierbei handelt sich es jedoch um eine Aneignung *ex negativo*, ergibt sich die Darstellung in *Phaedra's Love* doch aus der Absage an die dramatischen Konventionen der Antike. Wie Kane bei diesem Stück mit der dramatischen Tradition umgeht, beschreibt sie im Gespräch mit Nils Tabert, in dem sie sich zu ihrer Wahl der unkonventionellen Darstellungsmethoden äußert:

> Ich hatte diese Stücke [antike Tragödien] immer gehasst – alles passiert im Off, die Leute stehen herum und reden, und überhaupt, was soll das Ganze. […] Außerdem war ich der Überzeugung, man könne die Konvention, alles im Off passieren zu lassen, sehr wohl umdrehen und die Ereignisse zumindest versuchsweise auf die Bühne bringen.[335]

In *Phaedra's Love* verfolgt sie die Strategie, alles was in Senecas Stück nur sprachlich vermittelt wird, körperlich auf der Bühne zu zeigen. Zeigen und Sprechen sind bei Kane stets miteinander verknüpft.[336] So wird der Tod Hippolytus', der bei Seneca in einem der bemerkenswertesten Botenberichte der Literaturgeschichte erzählt wird, bei Kane in all seiner Körperlichkeit auf der Bühne gezeigt.[337] In dieser letzten Szene

333 Kane bezeichnet im Gespräch mit Tabert *Phaedra's Love* als „meine Komödie", in der sich die Komik als „lebensrettende[r] Galgenhumor" offenbare. Sarah Kane im Gespräch mit Tabert: *Playspotting*, S. 14.

334 Sarah Kane zitiert nach Campbell, Peter A.: „*Sarah Kane's ‚Phaedra's Love': staging the implacable*", in: Vos, Laurens De und Graham Saunders (Hrsg.): *Sarah Kane in context*, Manchester u.a.: Manchester Univ. Press 2010, S. 173–183., hier S. 173.

335 Tabert: *Playspotting*, S. 11.

336 Vgl. Opel: „*Szenen der Zerteilung. Zur Wirkungsästhetik von Sarah Kanes Theaterstücken*", S. 390.

337 Vgl. Seneca, Lucius Annaeus: „*Sämtliche Tragödien: lateinisch und deutsch: L. Annaei Senecae tragoedias. 1. Hercules furens*", Artemis 1961, S. 381–389. „ […] Sogleich rissen ungehorsam den Zügeln die Pferde den Wagen fort, und schon vom Wege abirrend setzet sie wohin immer angstvolle Raserei die schnaubenden mitriß [sic!], daselbst ihren Lauf fort und stürzen sich durch die Klippen. Doch jener, gleich wie der Steuermann auf dem stürmischen Meer das Schiff in seiner Gewalt zu halten versucht, daß [sic!] es nicht seine Breitseite preisgebe, und mit seiner Kunst die Flut überlistet, nicht anders steuert jener das eilende Gespann: jetzt zerrt er die von den

des Stücks kulminiert die explizite Darstellung von Gewalt in einem regelrechten Massaker, das schließlich die gesamte königliche Familie auslöscht. Der Nebentext gibt an, dass die Genitalien Hippolytus' auf dem Barbecue gegrillt werden, während der wütende Mob ihm die Eingeweide entreißt. Gleichzeitig vergewaltigt Theseus Strophe, tötet sie und schneidet sich anschließend die Kehle auf, als er erkennt, dass er seine Stieftochter umgebracht hat (S. 102). Diese bildliche Darstellung der Gewalt hat auf mehreren Ebenen metatheatrales Potential, fordert der Text doch die Darstellungsmöglichkeiten des Theaters heraus und vergleicht sie damit implizit mit den Darstellungsmöglichkeiten anderer Medien, wie den Gewaltdarstellungen des Fernsehens.[338]

Darüber hinaus wird durch die Umdeutung der auf der Bühne dargestellten Szenen eine implizite Charakterisierung der Hauptfiguren vorgenommen. So ist Phaedras Tod der einzige, der nicht auf offener Bühne vonstatten geht. Erica Bexley macht bei ihrer vergleichenden Lektüre von Seneca und Kane deutlich, dass diese Tatsache Phaedras Charakter geschuldet ist:

> It is because Phaedra tends to regard actions as symbolic that her suicide must occur offstage. In a drama full of brutality, this is the only graphic scene not presented to the audience, indicating that what it *means* is more important than

angezogenen Kinnketten zusammengeschnürten Mäuler zurück, jetzt zwingt er ihren Rücken mit häufig geschwungener Peitsche in die Schranken. Aufsässig folgt der Begleiter, bald die Richtung einhaltend, bald wankt er ihm entgegen, ihn bedrängend, von jeder Seite her Schrecken erregend. Nicht war ihm vergönnt weiter zu fliehen, denn mit seiner Schreckensfratze ihn bedrängend, rennt das Hornvieh des Meeres gegen ihn an. Dann aber versagen die in ihrem furchtsamen Sinn erregten klangfüßigen Pferde seinen Befehlen den Gehorsam und ringen darnach, sich dem Joch zu entreißen, und sich aufbäumend schütteln sie die Last von sich ab. Kopfüber aufs Angesicht geschleudert verstrickt er fallend den Leib in dem ihn festhaltenden Riemenzeug, und je mehr er dagegen ankämpft, um so fester schnürt er die geschmeidigen Knoten. Es fühlten die Tiere den Vorgang, und mit leichtem Wagen – da niemand ihn beherrscht – stürzen sie dahin, wohin die Furcht sie stürzen hieß. So schleuderte auf seinem Weg durch die Lüfte das Gespann, das seine gewohnte Last nicht erkannte, unwillig, daß [sic!] das Tagesgestirn einem falschen Sol anvertraut war. Den Phaeton von sich an einer abwegigen Stelle des Himmelspols. Weitherum befleckt er die Fluren mit Blut, und sein zerschmettertes Haupt prallt zurück an den Felsen; Gestrüppe reißen seine Haare weg, hartes Gestein verwüstet das schöne Antlitz, und es verdirbt an vielfacher Verwundung seine unglückbringende Schönheit. Die schnellen Räder schleudern die sterbenden Glieder im Kreise herum, und endlich hält den Fortgerissenen ein Baumstrunk fest mit seinem ringsum versengten Pfahl, indem mitten durch die Weiche empordringt der Pflock, und für ein Weilchen kam der Wagen, da sein Herr aufgespießt war, zum Stehen. Es bleiben die zwei zum Gespann geschirrten Rosse hängen infolge seiner Verwundung – und zerrissen das sie zurückhaltende Hindernis und ihren Herren zugleich. Hierauf zerschneiden den Halbentseelten Gebüsche, rauhe [sic!] Dornen an stacheligen Brombeersträuchern, und ein jeder Baumstrunk trug einen Teil seines Körpers. […]"

338 Siehe Kapitel 4.4.3 *Narrative und intermediale Überformungen als metatheatrale Schreibweisen*, S. 62.

what it *is*.[339]

Phaedras Handeln ist in hohem Maße von Symbolik geprägt. Dies wird nicht nur an ihrem im Bühnen-Off vonstatten gehenden Selbstmord deutlich, sondern beispielsweise auch in der Szene, in der es zum sexuellen Kontakt zwischen ihr und Hippolytus kommt: Für Phaedra bedeutet die Fellatio mehr als nur ein sexueller Akt, sondern ist Ausdruck ihrer Liebe – „I did it because I'm in love with you." (S. 81). Für Hippolytus hingegen bedeutet es nichts mehr als die kurzzeitige Befriedigung seiner sexuellen Bedürfnisse.

Neben Hippolytus' Materialismus stellt Ehrlichkeit einen seiner bedeutendsten Charakterzüge dar. Diese Eigenschaft ist nicht nur ein Verweis auf Camus' Protagonist Meursault, sondern auch eine Umdeutung der *Phaidra*-Vorlage. Senecas Hippolytus zeichnet sich durch seine sexuelle Enthaltsamkeit und Reinheit aus. Bei Kane sind diese Charakterzüge übersetzt in Promiskuität und schonungslose Ehrlichkeit. Dieser Drang, die absolute Wahrheit zu verfolgen spiegelt den Reinheitsgedanken wieder, wodurch Hippolytus sich über die anderen korrupten Figuren erhebt. So versucht beispielsweise der Priester, Hippolytus davon zu überzeugen, die Vergewaltigung in der Öffentlichkeit zu leugnen, aber vor Gott zu beichten. Als Hippolytus dies verneint, muss der Priester schließlich eingestehen: „There is a kind of purity in you" (S. 97), woraufhin er Hippolytus oral befriedigt.

Durch diese Eigenschaft der Ehrlichkeit, die er sich nicht scheut auszusprechen, unterscheidet er sich fundamental von Phaedra, die sich nicht nur mit ihren Handlungen, sondern auch mit ihren sprachlichen Äußerungen oftmals im Symbolischen bewegt. Dies zeigt sich beispielsweise in der Offenbarung ihrer Liebe gegenüber Hippolytus: „There's a thing between us, an awesome fucking thing, can you feel it? It burns. Meant to be. We were. Meant to be." (S. 71), „Want to climb inside him work him out" (S. 71). Oder der Behauptung gegenüber Strophe, der Liebeskummer würde sie töten:

Phaedra Wished you could cut open your chest tear it out to stop the pain.
Strophe That would kill you.
Phaedra This is killing me. (S. 69)

Die Gegensätzlichkeit der beiden Figuren wird auch in den unterschiedlichen Auffassungen über den Sinn des Lebens deutlich. Während Phaedra per se einen

339 BEXLEY: „*Show or Tell?*", S. 373.

Sinn im Leben sieht, verneint Hippolytus eine tiefere Bedeutung.

Phaedra You've got a life.
Hippolytus No. Filling up time. Waiting.
Phaedra For what?
Hippolytus Don't know. Something to happen.
Phaedra This is happening.
Hippolytus Never does.
Phaedra Now.
Hippolytus Till then. Fill it up with tat. Bric-a-brac, bits and bobs, getting by, Almighty Christ wept. (S. 79-80)

Hippolytus glaubt nur an das, was er tatsächlich sinnlich erfahren – sehen und ertasten – kann. Er negiert jede Bedeutung und fristet ein freudloses Dasein, wobei seine zahlreichen sexuellen Begegnungen eher Zeitvertreib als Lustgewinn sind. Erst im Angesicht des Todes äußert der leidenschaftslose Hippolytus erstmals Glücksgefühle. Als er gevierteilt und mit ausgeweideten Gedärmen dem Tod näher ist als dem Leben, erlebt er zum ersten Mal einen bedeutungsvollen Moment und äußert dies beim Anblick der über ihm lauernden Geier: „If there could have been more moments like this." (S. 103).

Mit diesen gegensätzlichen Charaktereigenschaften – Phlegmatismus, Ehrlichkeit, Bedeutungslosigkeit einerseits sowie Leidenschaft und Hang zur Symbolik andererseits – gehen die beiden Protagonisten in *Phaedra's Love* ein dialektisches Zusammenspiel ein: Wie Anja Müller-Wood feststellt, fungieren beide gegenseitig als sinnstiftend.[340] Hippolytus, der bei seinem ersten Auftritt als wenig liebenswert dargestellt ist, wird in der darauffolgenden Szene, beim Gespräch zwischen Phaedra und dem Doktor, als Liebesobjekt beschrieben. Auch wird er im Laufe des Stücks aufgrund seiner kompromisslosen Ehrlichkeit vom Antihelden zum Sympathieträger, wogegen die liebende Phaedra zur Verleumderin und damit auch verantwortlich für Hippolytus' Tod wird. Da dieser Tod für Hippolytus den einzigen Glücksmoment im ganzen Stück darstellt und von ihm als ein Geschenk gedeutet wird, lässt sich eine eindeutige moralische Bewertung der beiden Figuren nicht vornehmen. Hier lässt sich nicht mit einem Gut-Böse-Schema operieren. Müller-Wood sieht eindeutige moralische Werturteile untergraben und zugleich eine emotionale Dynamik gegeben, die den Rezipienten eine wichtige Funktion zuweist:

> Sie werden Stellvertreter Phädras, die nicht nur ihre unerfüllte Leidenschaft für ihren Stiefsohn empfinden, sondern – gleichsam als unfreiwillige Schergen – den von ihr angestifteten Tod Hippolytos' und so seine Befreiung aus einem gefühllosen Leben

340 Vgl. Müller-Wood: „*Mythos (in Kane)*", S. 41–42.

begleiten.[341]

Kane manipuliert damit die Rezipienten, die widersprüchlichen Gefühle der Figuren mitzufühlen, ohne dabei eine moralische Bewertung der Charaktere zu liefern. Die Figuren stellen sich somit also genauso ambivalent dar, wie die möglichen Reaktionen der Zuschauer.

6.1.2.5 Politische Reflexion und Metareflexivität

Der metareflexive Aspekt in *Phaedra's Love* tritt nicht direkt über die intertextuelle Bezugnahme auf. Zwar kann die Kenntnis der Figuren Senecas den Übersetzungsvorgang, den Kane vornimmt, näher beleuchten, metatheatral funktionalisiert ist dies jedoch nicht. Die metatheatrale Reflexion wird allein durch den Text Kanes hervorgerufen, dessen dialektische Figurenzeichnung den Zuschauer dazu zwingt, moralisch zu urteilen und „zu einem politischen Bürger zu werden". Er fühlt mit den Figuren und wird mit den Ambivalenzen der Charaktere konfrontiert.

Vor allem zeigt sich metatheatrales Potential in den intendierten theatralen Darstellungsweisen. So bedingt der Aspekt der expliziten Gewaltdarstellung den Moment, in dem der Rezipient irritiert und emotional mitgerissen wird. Für den Leser des Dramentextes wirft die Forderung der Zurschaustellung von Gewalt gleichzeitig die Frage nach der theatralen Umsetzung auf. Wie der Regisseur Peter A. Campbell feststellt, ist die Regie bei *Phaedra's Love* mit dem Problem konfrontiert, die Gewalt oder Sexszenen und Tiere wie den Aasgeier glaubwürdig auf der Bühne darzustellen.[342] Für eine authentische Darstellung von im Nebentext realistisch geschilderten Gewalttaten müsste im Theater auf künstliche Mittel oder stilisierte Formen zurückgegriffen werden. Die Reaktion auf die Uraufführung zeigt, dass die Rezeption von dieser Spannung beeinträchtigt war. Das im Text verankerte Braten von Hippolytus' Genitalien auf dem Grill birgt eine gewisse Komik, die auch von Kane intendiert zu sein scheint:

> **Man 1** *pulls down* **Hippolytus'** *trousers*
> **Woman 2** *cuts off his genitals.*
> *They are thrown onto the barbecue.*
> *A child takes them off the barbecue and throws them at another child, who screams and runs away.*

341 Ebd., S. 42.
342 Campbell: „*Sarah Kane's ‚Phaedra's Love': staging the implacable*".

Much laughter
Someone retrieves them and they are thrown to a dog. (S. 101).

Wie eine solche Szene nun auf der Bühne dargestellt werden kann, ist eine Frage, die Kanes Text direkt an die Regie oder auch an den Leser ihres Stückes richtet. *Phaedra's Love* fragt insofern nach den Grenzen der theatralen Darstellbarkeit und fordert die Regie heraus, diese „realistisch" auf die Bühne zu übersetzen auch wenn die Mittel des Realismus kaum mehr greifen.

In einer Theateraufführung ist der Rezipient naturgemäß durch die körperliche, unmittelbare Darstellung offensichtlicher mit den Problemen der Gewaltdarstellung konfrontiert als bei der Lektüre eines Dramentextes, ist er doch den gewalttätigen Bildern direkt ausgesetzt. Seine Funktion als Zeuge und Beteiligter, die er im Theater innehat, wird ihm bei der Darbietung von Gewalt vor Augen geführt. Das Bewusstwerden der theatralen Situation bedingt die Metatheatralität: „The violence Kane plays centre stage thereby acquires a metadramatic quality. It challenges members of the audience to interrogate their own reactions and to make sense – if possible of the physical nastiness displayed before them."[343] Dass hier der Zuschauer mit sich und seinen eigenen Reaktionen konfrontiert wird, macht gleichzeitig den politischen Aspekt aus. So setzt beispielsweise der wütende Mob eine Reflexion beim Rezipienten in Gang, die dadurch bedingt ist, dass dieser jegliche kritische Reflexion vermissen lässt: „They accept the narratives they are given without any critical thought."[344] So ist es nicht in erster Linie das Verantwortungsgefühl der

343 Bexley: „*Show or Tell?*", S. 367. Bexley versteht, anders als in der vorliegenden Arbeit, Metadrama als „[…] the technique by which the internal drama of the play is duplicated through its dramaturgy and provokes amongst the audience effects analogous with the stage characters' reactions […]." Bexley: „*Show or Tell?*", S. 381. Metatheatralität sieht auch Campbell gegeben: „Moreover, by choosing to explore the limits of theatrical staging by using the mythological and tragic structure of the Phaedra myth, she makes her subversion not just about staging the offstage events of tragedy but about theatre itself. Furthermore, as the violence, dogs and vulture of the final scene test the limits of theatrical representation, play demands consciousness by both the creative producers and the audience of the manner in which these acts are performed in the theatre. *Phaedra's Love*, then, was clearly and primarily a metatheatrical investigation of the act of theatre for Kane. It remains so both for those producing it and for audiences viewing it." Campbell: „*Sarah Kane's ‚Phaedra's Love': staging the implacable*", S. 183. Am Beispiel von *Blasted* erkennt auch Peter Paul Schnierer aufgrund der Zurschaustellung der exzessartigen Gewalt eine „metadramatische Eigendynamik: Sie [die Exzesse] schaffen wegen ihrer extremen Bilder schon wieder die Distanz des Nicht-Glauben-Könnens und lassen damit die Grenzen eines solchen Schockverfahrens erkennbar werden." Schnierer, Peter Paul: *Modernes englisches Drama und Theater seit 1945: eine Einführung*, Tübingen: Narr 1997, S. 194.

344 Marshall: „*Saxon violence and social decay in Sarah Kane's Phaedra's Love and Tony Harrison's Prometheus*", S. 177.

Zuschauer, an das appelliert wird – der Zuschauer ist sich im Theater der Fiktionalität des Dargestellten bewusst, und weiß, dass er, wenn er Gewalt auf der Bühne sieht, nicht eingreifen muss, um Schlimmeres zu verhindern. Er folgt der *suspension of disbelief* und ist sich darüber im Klaren, dass der Schauspieler seine Rolle *verkörpert*, und nicht selber *ist*. Was an Kanes Text nun als Unterbrechung der dramatischen Repräsentation zu denken wäre, ist die Plötzlichkeit mit der die Gewalt in das Stück einbricht. Anna Opel konstatiert dementsprechend für Kanes Gesamtwerk:

> Kane erzeugt […] mit ihrer Theaterästhetik eine Energie, die mit den Besonderheiten der Live-Situation arbeitet. Die Schockwirkung der expliziten, aber nicht absehbaren und in ihrer Motivation undurchsichtigen Gewalt auf der Bühne modifiziert für Momente den Charakter von Fiktion und Illusion. Sie involviert den Zuschauer. […] Die Momente der Gewalt ragen aus der Handlung heraus. Sie stören die räumlichen und zeitlichen Koordinaten der Repräsentation, verstanden als Vergegenwärtigung eines fiktiven oder erinnerten Handlungszusammenhangs, zugunsten eines sich verdichtenden und appellativen Augenblicks.[345]

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass auch wenn *Phaedra's Love* das am wenigsten experimentelle Stück Kanes darstellt, die Autorin die Grenzen konventioneller Theatertexte und vor allem deren Aufführbarkeit befragt und herausfordert. Wie in ihren anderen Stücken nimmt Kane eine enge Verzahnung von Inhalt und Form vor, die die Grenzen der theatralen Darstellung allein in einer textimmanenten Herangehensweise berühren. So ist schon der Leser mit Fragen der theatralen Umsetzung konfrontiert. Das Element des Politischen knüpft zwar hieran an, kommt jedoch vor allem in der performativen Darbietung durch die körperliche Präsenz der Akteure und die Bildlichkeit der drastischen Wiedergabe in seiner ganzen Tragweite zum Vorschein.

6.1.3 4.48 Psychosis

4.48 Psychosis ist das letzte Stück Sarah Kanes. Nach einer fast zweijährigen Entstehungsphase übergab sie es wenige Tage vor ihrem Selbstmord im Februar 1999 ihrer Agentin Mel Kenyon. Premiere feierte das Stück schließlich am 23. Juni 2000 am Royal Court Theatre in der Regie von James Macdonald.

Die im Vergleich zu den ersten beiden Stücken abweichende formale Gestaltung des

345 OPEL: „*Szenen der Zerteilung. Zur Wirkungsästhetik von Sarah Kanes Theaterstücken*“, S. 399.

Textes war auch schon in Kanes vorletztem Stück *Crave* zu erkennen, in *4.48 Psychosis* zeigt sie sich in ihrer radikalsten Weise. Eine schlüssige Synopsis des Textes zu liefern, erscheint daher aufgrund der experimentellen Form schwierig, wenn nicht gar unmöglich. In *4.48 Psychosis* gibt es weder eine kohärente Handlung, noch Figuren oder erklärenden Nebentext. Vielmehr treffen in einem nicht definierten Raum eine unbestimmte Zahl von Sprechern aufeinander, die Rede scheint sich assoziativ zu gestalten und ist nicht durchgehend vom dialogischen Prinzip bestimmt.[346] Abschnitte erinnern an Dialoge, wobei die möglichen unterschiedlichen Sprecher nur durch Spiegelstriche gekennzeichnet sind. Diese Textstellen mischen sich mit monologhaften Passagen, poetisch anmutenden Partien oder auch einer scheinbar willkürlichen Anhäufung von Zahlen, die bildhaft im Text angeordnet sind. Auch Akt- oder Szeneneinteilung lässt der Text vermissen, markiert werden die unterschiedlichen Sektionen, die teilweise nicht mehr enthalten als wenige Wörter wie „RSVP ASAP“ (S. 214), durch Linien in der Mitte der Druckseite.

Dennoch lassen sich gewisse Stränge aus dem Text extrahieren: Man glaubt, den Verlauf einer Krankheit erkennen zu können. Es finden sich Beschreibungen von Symptomen einer Depression,[347] begleitet von Selbstmordgedanken,[348] Gespräche zwischen Doktor(in?) und Patientin,[349] die zu einer Medikamenteneinnahme führen,[350] ein Protokoll über die verabreichten Medikamente und deren Nebenwirkungen (S. 223-225), wobei die Behandlung scheitert[351] und schließlich zum Freitod führt. Gleichzeitig ist aus dem Stück die Geschichte einer enttäuschten Liebe zwischen Patient und Doktor herauszulesen.[352] Eindeutig lässt sich die Identität der Sprechenden jedoch nicht bestimmen, so ist die konzise Beschreibung David

346 In der Uraufführung ließ James Macdonald zwei Schauspieler und eine Schauspielerin – Daniel Evans, Jo McInnes, Madeleine Potter – auftreten.

347 „I am sad / I feel that the future is hopeless and that things cannot improve / I am bored and dissatisfied with everything […]“ (S. 206).

348 „I have become so depressed by the fact of my mortality that I have decided to commit suicide“ (S. 207).

349 Dass es sich um eine weibliche Sprecherin handelt wird nahegelegt, da von „when I am an old lady“ (S. 218) die Rede ist.

350 „Okay, let’s do it, let’s do the drugs, let’s do the chemical lobotomy, let’s shut down the higher functions of my brain and perhaps I’ll be a bit more fucking capable of living.“ (S. 221).

351 „Refused all further treatment. / 100 aspirin and one bottle of Bulgarian Cabernet Sauvignon, 1986. Patient woke up in a pool of vomit and said ‘Sleep with a dog and rise full of fleas.’ Severe Stomach pain. No other reaction.“ (S. 225).

352 „I trusted you, I loved you, and it’s not losing you that hurts me, but your bare-faced fucking falsehoods that masquerade as medical notes.“ (S. 209-210).

Greigs, der den Text abgekoppelt von Kanes Biografie als „theatre of psychosis“ verstanden wissen will, durchaus zutreffend:

> The writing consists of monologues and fragments of dialogues taking place between figures that resemble a doctor and a patient. Unnamed, the voice of authority might also be a lover, a friend, or perhaps the patient's own dialogue with themself [sic!]. The whole play describes the internal landscape of a suicidal psychosis.[353]

6.1.3.1 Kontext und Rezeption

Der Freitod der Dramatikerin übte einen großen Einfluss auf die Rezeption der Uraufführung aus, weshalb das Stück von einem Großteil der Kritiker als „little more than a dramatic suicide note“[354] betrachtet wurde. Diese autobiografische Lesart drängt sich aufgrund des in *4.48 Psychosis* beschriebenen Bewusstseinszustands und der Textpassagen, die an psychotische Selbstgespräche oder Dialoge einer psychisch erkrankten Person mit ihrem Doktor erinnern, auf. Kane verbrachte die letzten Monate ihres Lebens in einer psychiatrischen Klinik, in der sie sich einer Behandlung gegen ihre Depressionen unterzog und sich schlussendlich das Leben nahm. Zeilen wie „I have resigned myself to death this year“ (S. 208) erscheinen daher als literarische Vorausdeutung von Kanes persönlichem Schicksal. Mel Kenyon, Kanes Agentin, gab in einem Interview zu, dass es ihr schwerfalle, *4.48 Psychosis* nicht mit Kanes Biografie zu verknüpfen: „I pretend that [*4:48 Psychosis*] isn't a suicide note but it is. It is both a suicide note and something much greater than that.”[355] Insofern ist Graham Saunders zuzustimmen, es sei unbestreitbar, „that this last work was also the most clearly biographical and personally driven.“[356]

6.1.3.2 Metaisierende Schreibweisen im postdramatischen Theatertext

Trotz dieser autobiografischen Note, die in den Text eingeschrieben ist, verengt eine ausschließlich an der Biografie der Dramatikerin orientierte Lesart den Blick auf das Stück und wird der ästhetischen Konstruiertheit nicht gerecht. So stellt der

353 Greig: „*Introduction*“, S. xvi.
354 Saunders: *Love me or kill me*, S. x.
355 Urban: „*An Ethics of Catastrophe*“.
356 Saunders: *Love me or kill me*, S. 110.

Theatertext eine kompromisslose Fortführung der formalen Experimente dar, die spätestens in *Crave* deutlich zum Ausdruck kamen. Lehmann zufolge realisiert sich in *4.48 Psychosis* daher eine „postdramatische Textualität in besonders konsequenter Weise“[357]. Sprich, der Text sei zu „ein[em] Beispiel postdramatischer *écriture,* wie man es kaum besser hätte erfinden können. Theater ist hier nicht ein Theater der Protagonisten, sondern ein Theater der Stimmen.“[358] In *4.48 Psychosis* tritt die Sprache nicht als Vermittler von Figurenrede oder einer Narration auf, sondern die Poetizität und Musikalität wird zentral. Innes bezeichnet das Stück daher als „free-verse dramtic poem“[359]. Es handelt sich eher um Sprech-Situationen als um eine tatsächliche Handlung, die sich nach dramatischen Konventionen entfaltet. Der Text als Gesamtkonstrukt öffnet sich so für verschiedene Interpretationen und wird in seinen Bedeutungen ambivalent.

Die Zusammensetzung der einzelnen Passagen erscheint lose, verfolgt keine Linearität, sondern gleicht eher einer Textcollage oder fragmentarischen Zusammensetzung.[360] Im Text lassen sich 24 durch waagrechte Spiegelstriche voneinander abgegrenzte Abschnitte ausmachen.[361] Hans-Thies Lehmann entdeckt das Fragmentarische schon in den ersten Zeilen des Textes: „*(A very long silence.)* / - But you have friends. / *(A long silence).*“ (S. 205). Lehmann stellt fest, das „But“ suggeriere, dass „der Vorgang schon früher begonnen hat – man wird kein Ganzes sehen.“[362] Dieser erste Satz wird an späterer Stelle nochmals aufgegriffen und verleiht dem Text eine zyklische Dimension. Trotz der Kreisbewegung des Textes

357 Lehmann: „*Just a word on a page*“, S. 28.

358 Ebd. Die Frage, inwiefern Kanes Theatertext postdramatisch ist, wurde in einer Vielzahl von Aufsätzen verhandelt, wobei die Wissenschaft zu verschiedenen Ergebnissen gelang. Catherine Rees verneint beispielsweise das Prädikat *postdramatisch*, da *4.48 Psychosis* ihrer Ansicht nach dem Prinzip der Mimesis folgt und der Text als Bedeutungsträger seine zentrale Rolle beibehält. Vgl. Rees, Catherine: „*Sarah Kane*“, in: Sierz, Aleks (Hrsg.): *Modern British playwriting - the 1990s: voices, documents, new interpretations*, London: Methuen Drama 2012, S. 112–137.

359 Innes: *Modern British drama*, S. 534.

360 Für eine Textcollage sprechen zudem die intertextuellen Bezüge, die Kane in den Text einfließen lässt. Zu den literarischen Referenzen siehe: „*http://www.iainfisher.com/kane/eng/kane-quotation.html*“.

361 Sakarya nimmt die Einteilung der Fragmente vor, wobei er die ersten sieben analysiert und mit Titeln versieht: *Fragment One – Impossible Love*, *Fragment Two – The Protean Voice*, *Fragment Three – The Problem*, *Fragment Four - A Psychic Reading*, *Fragment Five – Professional Observation*, *Fragment Six – Conversation in Detail*, *Fragment Seven – The Conclusion of “Act One“*. Sakarya, Mustafa: „*A Controlled Detonation: The Protean Voice of 4:48 Psychosis (first seven fragments)*“, http://www.iainfisher.com/kane/eng/sarah-kane-study-ms.html (abgerufen am 16.10.2014).

362 Lehmann: „*Just a word on a page*“, S. 29.

wird er dadurch nicht als ein abgeschlossenes Ganzes präsentiert, vielmehr entsteht der Eindruck, jede lineare Narration würde im Keim erstickt. So bleibt der Text offen, auch wenn Wiederholungen den Eindruck erwecken, dass man Bruchteile wiedererkennt. Tycer zufolge spiegelt der Text durch die zyklische Anordnung ein Trauma wider, das der Sprecher immer wieder durchlebt. Sie sieht in der Organisation des Textes die traumatische Erfahrung eingeschrieben, wobei sie das Trauma in Anlehnung an die Traumaforschung wie folgt definiert:

> The trauma is … an event that has no beginning, no ending, no before, no during, no after … an event that could not and did not proceed through completion, has no ending, attained no closure, and therefore, as far as its survivors are concerned, continues into present.[363]

In dieser Lesart spiegelt die offene, fragmentarische Textstruktur das Trauma wider. Die Bedeutung der einzelnen Fragmente ist jedoch nicht eindeutig, sondern bleibt der Interpretation überlassen. Insofern übernimmt das Fragmentarische bei der Rezeption des Theatertextes eine fundamentale Rolle, welche Gerald Siegmund wie folgt beschreibt:

> Einen Vorgang zu fragmentieren heißt, ihn zu öffnen, ihn wiederzueröffnen, um ihn fortzuschreiben, zu verändern, heißt über das gemeinsame Produzieren ungeahnte Beziehungen herzustellen zwischen Darstellern, dem Publikum und deren Ideen, Bildern, Worten.[364]

Durch die Leerstellen, die der Text offenlässt, wird dem Rezipienten somit die Aufgabe übertragen, diese zu füllen. Eine Narration entsteht erst durch die Fähigkeit des Rezipienten, sich seine eigene Geschichte anhand der ambivalenten Bedeutungsangebote zusammenzustellen. Das Fragmentarische richtet sich damit direkt an das Publikum, fordert es auf, aktiv an der Bedeutungskonstitution teilzuhaben. So sind auch die langen Pausen, die – wie in dem Zitat oben – schon zu Beginn des Textes auftreten, Einladungen an den Rezipienten (hier mehr der Theaterzuschauer als der Leser, da letzter eher über die Zäsuren hinweggehen kann): „when readers and audience members experience silences within such a detailed passage, they become inclined to include their own personal details.“[365]

Das Fragmentarische tritt nicht nur als strukturweisendes Ordnungsprinzip auf, es

363 Shoshana Felman und Dori Laub zitiert nach Tycer, Alicia: „*Victim. Perpetrator. Bystander': Melancholic Witnessing of Sarah Kane's 4.48 Psychosis*“, in: *Theatre Journal 60/1* (2008), S. 23–36, hier S. 27.

364 Siegmund, Gerald: „*Diskurs und Fragment: Für ein Theater der Auseinandersetzung*“, in: Meneghetti, Christoph und Clemens Schuster (Hrsg.): *Theater des Fragments*, Bielefeld: Transcript 2009, S. 11–17, hier S. 11.

365 Tycer: „*Victim. Perpetrator. Bystander*“, S. 26.

wird darüber hinaus auch im Text selbst angesprochen: „[…] my mind is the subject of these bewildered fragments." (S. 210). Dieser Satz ist einer der Kernsätze des Textes. Zum einen hebt er das Thema bzw. das Objekt hervor: es ist der Geist, das Bewusstsein des Sprechers. Zum anderen ist es eine hochgradig selbstreflexive Äußerung, wird der Text doch als solcher thematisiert und als aus der Ordnung gekommene Fragmente bezeichnet. Insofern bezieht sich der Satz sowohl auf den Inhalt als auch auf die Form, die in Kanes Stück untrennbar miteinander verknüpft sind.

Metatheatrale Äußerungen dieser Art durchziehen den Theatertext an vielen Stellen. Fragment Sieben soll exemplarisch herangezogen werden, da sich der Text hier in einer selbstreflexiven Bewegung beschreibt und auf den Schreibprozess verwiesen wird – diese Passage erscheint für Mustafa Sakarya als „the most quotable flow of self-reflexive thoughts in the play"[366]. Sakarya ist der Meinung, die Stimme offenbare sich in der Passage als die Stimme einer Autorin, die die Relation zwischen Sprache und Wirklichkeit und ihr Verhältnis zu ihrem eigenen Werk thematisiert.[367] Aussagen wie „How can I return to form / now my formal thought has gone?" (S. 213) scheinen den Kampf Kanes um formale Innovationen und das Bestreben zu formulieren, die für den Inhalt adäquate Form zu finden. Gleichzeitig offenbart sich diese Textstelle als Paradox, stellt sie doch das Gegenteil des Gesagten dar und zeugt von einem hohen Formbewusstsein, wobei die Aufmerksamkeit des Rezipienten direkt auf die Form des Textes gelenkt wird. Ähnliches geschieht auch beim Leseprozess, wenn Kane Wörter statt Satzzeichen benutzt und dadurch Spannung erzeugt: „A glut of exclamation marks spells impending nervous breakdown" (S. 213).[368] Die sich daran anschließende Textzeile „Just a word on a page and there is the drama" (S. 213) scheint wiederum die Texttheatralität (postdramatischer) Theatertexte zu thematisieren. Sie weist darauf hin, dass das Drama auf dem Wort

366 Sakarya: „*A Controlled Detonation: The Protean Voice of 4:48 Psychosis (first seven fragments)*".

367 Beide Themen kamen schon in früheren Werken Kanes zum Ausdruck. Die Unzulänglichkeit der Sprache wurde beispielsweise bereits in *Phaedra's Love* thematisiert: Phaedra findet keine adäquate Beschreibung für das, was Hippolytus ihr angetan hat. Schreiben als zerstörender und zugleich auch lebenserhaltender Prozess wurde auch in *Crave* explizit genannt: „I hate these words that keep me alive / I hate these words that won't let me die." (S. 184).

368 Alicia Tycer verweist auf weitere Beispiele dieser Art: Tycer, Alicia: „*‚Victim. Perpetrator. Bystander': Melancholic Witnessing of Sarah Kane's 4.48 Psychosis*", in: *Theatre Journal 60/1* (2008), S. 23–36, hier S. 27.

basiert und dadurch erst die theatrale Situation hervorgerufen wird. Catherine Reese verfolgt diese Idee, wenn sie nahelegt, dass „drama is constructed through the words provided on the page – that the experience of reading or performing them creates the theatrical event.“[369] Gleichzeitig scheint die Textzeile dem Vorwurf begegnen zu wollen, bei Kanes experimentellem Text handele es sich nicht um ein Theaterstück.

Folglich zeugen solche Passagen von der hohen Selbstreflexivität, die dem Text eingeschrieben ist und hinterfragen die Konventionen der dramatischen Form. So geht der Text Lehmann zufolge „bis zu einer direkten Parodie des dialogischen Prinzips selbst“[370]. Die dialogischen Passagen bestehen oftmals nur zur Hälfte, das angesprochene Gegenüber antwortet nicht – die im Nebentext vermerkte Antwort ist lediglich Stille.[371]

Selbstreflexive Aussagen beziehen sich dabei nicht nur auf den Schreibprozess dramatischer Literatur, sondern verweisen auf die theatrale Dimension des Textes und den Medienwechsel vom geschriebenen Wort zur Bühne. Lehmann konstatiert, dass der formale Aufbau des Textes „die Realität der Sprache im Hier und Jetzt der Theatersituation in den Vordergrund [rückt]“[372]. Doch auch konkrete Äußerungen im Text lassen sich als Anspielung auf die Theatersituation verstehen. So verkehrt beispielsweise der letzte Satz „please open the curtains“ (S. 245) die Theaterkonvention, den Vorhang am Ende des Stücks zu schließen, in sein Gegenteil. Der Schlusssatz ist zwar äußerst ambivalent – er ließe sich beispielsweise auch dahingehend interpretieren, die Vorhänge eines Krankenbettes nach dem Ableben des Patienten zu schließen – bezieht man ihn jedoch auf das Theater, konnotiert er die *theatrum mundi*-Metapher:

> Zugleich knüpft sich an die Aufforderung, den Vorhang jenseits des Theaters zu öffnen, aber auch die Vorstellung der Welt als Bühne. Den alten ‚theatrum mundi‘-Topos aufgreifend zielt die letzte Replik also zugleich auch auf die Überwindung der Differenz zwischen Inszenierung und Wirklichkeit, Theater und Leben, das selbst als Theatralität kenntlich gemacht wird.[373]

Gleichzeitig kann das Ende auch als Teil eines Zyklus gesehen werden, „implying that the theatrical experience starts at the play’s end and circles back to the

369 Rees: „*Sarah Kane*“, S. 133.
370 Lehmann: „*Just a word on a page*“, S. 29.
371 Stille ist die einzige im Nebentext verzeichnete Anweisung, wobei vier verschiedene Arten auftreten*: (Silence). (A silence). (A long silence). (A very long silence).*
372 Lehmann: „*Just a word on a page*“, S. 29.
373 Quay: *Mythopoiesis vor dem Ende?*, S. 300.

beginning. By choosing to end the play in this manner, Kane highlights that the theatrical experience is not meant to end at the curtain call, but to linger with the audience.“[374] Offen bleibt auch, wer der Sprecher dieser letzten Zeile ist. In der Replik davor ist der Sprecher, das „I“ geradezu beim Vollzug des Sprechens verschwunden, hat sich aufgelöst. Der Status des letzten Satzes bleibt insofern ungeklärt, als er als Nebentext oder Äußerung eines weiteren oder desselben Sprechers gelesen werden kann. Die Unbestimmtheit der Sprechsituation lenkt den Fokus auf die Sprache an sich, und das Medium, durch das sie geäußert wird – die Stimme. Durch ihre zentrale Funktion, die dramatische Figuren ersetzt, wird einerseits das Prinzip der Repräsentation durch Figuren abgelöst, andererseits offenbart sich durch die Reduktion auf die reine Stimme ein Paradox: Die *körperlosen* Stimmen im Theatertext stehen der theatralen *Verkörperung* in der Aufführung gegenüber. So muss dieser Widerspruch beim Medienwechsel vom Text zur szenischen Darbietung auf der Bühne aufgelöst oder gefestigt, in jedem Fall auf eine besondere Art verhandelt werden.

Auf die Theatersituation rekurriert auch die Einbeziehung des Zuschauers, die sich durch den appellativen Charakter der Sprache manifestiert. Der Zuschauer wird durch das Fehlen eines im Text zu verortenden Gegenübers zum Angesprochenen und ersetzt den Dialogpartner. So sind Passagen wie die folgende direkt an den Zuschauer gerichtet: „Validate me / Witness me / See me / Love me“ (S. 243). Er wird in seiner Funktion als Zeuge der theatralen Situation direkt in das Bühnengeschehen involviert. Die Ansprache des Publikums ist somit metatheatral funktionalisiert: Schon beim Lesen wird implizit auf die Schau-Situation des Theaters verwiesen und die körperliche Anwesenheit der Zuschauer angesprochen. Voll ausgestaltet kommt dieses Element jedoch erst in der Theatersituation zum tragen, wenn die Zuschauer tatsächlich von den Schauspielern angesprochen und zum Hinschauen aufgefordert werden. Auf das Element der Zeugenschaft, den Schau-Aspekt, nimmt der Text durch direkte Ansprache explizit Bezug, wie zum Beispiel kurz vor Ende des Stücks, in dem der Sprecher sich im Auflösen befindet:

374 Tycer: „*Victim. Perpetrator. Bystander*“, S. 30.

watch me vanish
watch me
vanish
watch me
watch me
watch (S. 244)

Diese Textstelle appelliert einerseits an den Zuschauer und lässt sich gleichzeitig als texttheatrale Inszenierung der Druckseite verstehen, bei der „die Leerräume im Druckbild zunehmen und als Notation eines Schweigens interpretiert werden können, das das allmähliche Verstummen der Sprecherin bzw. des Sprechers auf der Ebene des Textlayouts illustriert.“[375]

Die oben zitierte Textstelle ist nur ein Beispiel, wie Kane in *4.48 Psychosis* Verfahren der *mise en page* anwendet, um Schrift visuell in Szene zu setzen. Ein weiteres eindrückliches Beispiel liefert Fragment Vier:

100
91
84
81
72
69
58
44
37 38
42
21
12
7 (S. 208)

Die Textstelle symbolisiert laut dem Schauspieler Daniel Evans eine Übung für Patienten in der Psychiatrie, bei der das Konzentrationsvermögen durch die Fähigkeit von 100 in regelmäßigen Schritten von 7 abwärts zu zählen, bewertet wird.[376] An anderer Stelle (S. 232) wird die Übung nochmals wiederholt, wobei die Zahlen ordentlich untereinander aufgereiht sind und in regelmäßigen Schritten rückwärts gezählt wird. Ohne diese Hintergrundinformationen erschließt sich die Bedeutung der Zahlen und deren typografische Anordnung aus dem Text heraus jedoch nicht. Er

375 Hauthal: *Metadrama und Theatralität*, S. 315.
376 Interview mit Daniel Evans Saunders: *Love me or kill me*, S. 175–176.

präsentiert sich hier in all seiner Offenheit und Ambivalenz. An dieser Stelle zeigt sich, was auf den gesamten Text zutrifft: „Dieser formalen Offenheit entspricht auch der Verzicht auf eine semantische Eindeutigkeit.“[377]

Derartige Textstellen erschweren eine Klassifizierung als aufzuführender Bühnentext, laufen sie doch der Konventionen des Theatertextes zuwider. So lässt sich die Äußerung der Dramatikerkollegin erklären, die diese Zuordnung des Textes als Bühnenstück in Frage stellt: „[…] I do believe […] that there is a diminishment of dramatically viable image structure in both of the last two plays, which renders them, for me, viable works of experimental literature rather than viable works of drama.“[378]

Da *4.48 Psychosis* jedoch von Kane eindeutig als Theatertext intendiert war und auch paratextuelle Angaben es als *play* klassifizieren, ist ihm die Aufführungsbestimmung inhärent. An dem hier aufgeführten Zitat, das scheinbar willkürlich auf der Druckseite angeordnete Zahlen zeigt, wird deutlich, dass das Textbild nicht den typografischen Konventionen eines Dramas gehorcht.[379] Durch die fehlende Zuordnung, ob es sich bei der Passage um Haupt- oder Nebentext handelt, scheint sie geradezu anti-theatralisch und fordert den Übersetzungsvorgang auf die Bühne regelrecht heraus. Ein solcher muss zwar bei jeder Inszenierung eines Stückes für die Bühne vorgenommen werden, hier aber führt die Inszenierung der grafischen Elemente zu einem „Spannungsverhältnis zu seiner Aufführungsbestimmung“[380]. Der Text scheint sich in seiner Schriftlichkeit als eigenständiges Kunstwerk, das sich gegen die theatrale Umsetzung sträubt, abermals selbst zu reflektieren:

> Die Leerräume zwischen den Zahlen und deren grafische Anordnung auf der Blattseite betonen die ästhetische Eigenständigkeit des Theatertextes als literarisches Textsubstrat und heben die Konvention der Deckungsgleichheit der Kommunikationssysteme von Theatertext und Aufführung auf. Rezipienten werden auf die Materialität des literarischen Schriftmediums und die schriftliche Fixierung des Theatertextes aufmerksam.[381]

Bei dieser Form der Metareflexivität ist somit vor allem der Leser gefordert. In einer Aufführung müsste die oben zitierte Passage konkretisiert werden – sei dies eine Übersetzung in Mittel des Bühnenraums, sprachlicher oder gestischer Art. Ähnliches

377 Quay: *Mythopoiesis vor dem Ende?*, S. 285.
378 Interview mit Phyllis Nagys Saunders: *Love me or kill me*, S. 160.
379 Typografische Besonderheiten in *4.48 Psychosis* sind darüber hinaus die poetische Anordnungen bestimmter Texts (z.B. Fragment 15, S. 225-227) sowie große Lücken im Schriftbild, wie z.B. die letzte beinahe vollkommen leere Seite (S. 245).
380 Hauthal: *Metadrama und Theatralität*, S. 317.
381 Ebd., S. 319–320.

geschieht auch in Bezug auf die Unbestimmtheit der Figuren: Aufgrund der „Verkörperung“ durch Schauspieler im Moment der Aufführung wird die Rede bestimmbar, mit einer Person identifiziert. Die Offenheit des Textes offenbart sich demnach in erster Linie bei der Lektüre.

Kane lotet somit abermals die Möglichkeiten der theatralen Darstellbarkeit aus. Anders als in *Phaedra's Love* tritt die dramentranszendente Metatheatralität in *4.48 Psychosis* aber weniger in der Aufführungssituation zutage als im Leseprozess. Die Offenheit des Textes verweist darauf, dass *4.48 Psychosis* tatsächlich einen „text for performance“ darstellt, der nicht dem Prinzip der Repräsentation gehorcht, sondern andere Mittel der theatralen Darstellung finden muss und damit die Regie herausfordert.

6.1.3.3 Gesellschaftskritik und die Auflösung der Identitäten

Liest man das Stück als Zustandsbeschreibung einer psychischem Erkrankung wird kritisches Potential auf mehreren Ebenen offenbar. Zum einen tritt die Position einer psychisch erkrankten Person ins Zentrum. Damit wird einem Menschen eine Stimme verliehen, der aufgrund seiner Erkrankung stigmatisiert und in der Öffentlichkeit kaum gehört wird. Hierin stimmt auch Alicia Tycer überein, die feststellt: „Most explicitly, *4.48* can be interpreted politically as indicting a society that ostracizes people who are determined to be mentally ill.“[382] Zum anderen wird Kritik an den Behandlungsmethoden des psychisch Erkrankten am Gesundheitssystem formuliert. Dies stellt für Graham Saunders einen der Hauptaspekte des Stücks dar:

> For the most part it is an impassioned critique of the hospitalization and treatment of those with mental illness, in which the individual is questioned, diagnosed and treated with powerful combinations of antidepressants and anxiolytics as part of a process likened to being ‘fattened up, shored up, shoved up’ (p. 238)[383]

An vielen Stellen lässt sich die Beschreibung der unzureichenden Behandlung mit Medikamenten aus dem Text extrahieren. Etwa wenn Kane eine lange Liste der verabreichten Medikamente und dessen Nebenwirkungen aufreiht, diese Therapiemaßnahmen jedoch in einer selbstzerstörerischen Eigenbehandlung mit Wein und 100 Aspirin münden. So ist an vielen Stellen unklar, ob die depressiven Zustände aus der Krankheit selbst oder aus der Behandlung mit den Medikamenten

382 Tycer: „*Victim. Perpetrator. Bystander*“, S. 33.

383 Saunders: „*„Just a Word on a Page and there is the Drama.‘ Sarah Kane's Theatrical Legacy*“, S. 15.

resultieren: „I won't be able to think. I won't be able to work." (S. 221) wird beispielsweise kurz vor dem Entschluss geäußert, sich der Behandlung mit Medikamenten auszusetzen.

Darüber hinaus werden die Machtstrukturen, die im Gesundheitssystem vorherrschen sowie die Bürokratie desselben in einem für Kane typischen Galgenhumor angesprochen: „I dreamt I went to the doctor's and she gave me eight minutes to live. I'd been sitting in the fucking waiting room half an hour." (S. 221).

Neben dieser Vielzahl an Anknüpfungspunkten lässt sich eine gesellschaftskritische Lesart auch in der Thematisierung der Identitätskonzepte ausmachen. Die fünfte durch Striche markierte Textpassage, in der das erste Mal die Rede von den behandelnden Ärzten ist und die Mustafa Sarkaya mit der Kapitelüberschrift „Professional Observation"[384] versieht, zeigt neben der oben aufgeführten kritischen Auseinandersetzung mit dem Gesundheitssystem noch einen weiteren wichtigen Aspekt:

> Inscrutable doctors, sensible doctors, way-out doctors, doctors you'd think were fucking patients if you weren't shown proof otherwise, ask the same questions, put words in my mouth, offer chemical cures for congenital anguish and cover each other's arses […] (S. 209)

Hier wird deutlich, dass die Unterscheidung zwischen Krank und Gesund oftmals nicht leicht vorzunehmen ist. Die Grenze zwischen psychisch krank und gesund verschwimmt. Diese Auflösung von starren Identitäten ist ein Thema, das den gesamten Text durchzieht und auch auf der formalen Ebene durch das Fehlen von Figurenidentitäten umgesetzt wird. So hebt Alicia Tycer in ihrem Artikel „*Victim. Perpetrator. Bystander*", dessen Titel sich auf die gleichlautende Textzeile Kanes bezieht (S. 231), jene Strategien hervor, die für Tycer politische Auswirkungen haben: „Kane's political interventions depend on resistance to linear narrative and exposing the fluidity of identity." [385]

Identitäten nicht als starre Kategorien zu zeigen, sondern die Grenzen derselben zu berühren und die fixen Zuordnungen zu verunsichern, war ganz im Sinne Kanes. Während des Entstehungsprozesses gab sie in einem Interview Auskunft über ihr neues Stück:

> I'm writing a play called *4.48 Psychosis* and it's got similarities with *Crave*; but it's

384 Vgl. Sakarya: „*A Controlled Detonation: The Protean Voice of 4:48 Psychosis (first seven fragments)*".

385 Tycer: „*Victim. Perpetrator. Bystander*", S. 31.

> different. It's about a psychotic breakdown and what happens when the barriers which distinguish reality and different forms of imagination completely disappear, so that you no longer know the difference between your walking life and your dream life. And also you no longer know where you stop and the world starts. So, for example, if I were psychotic I would literally not know the difference between myself, this table and Dan [Rebellato, the person sitting next to her]. They would all somehow be part of a continuum, and various boundaries begin to collapse. Formally I'm trying to collapse a few boundaries as well; to carry on with making form and content one.[386]

Die Auflösung der formalen Grenzen wurde bereits am Konzept des Theaters der Stimmen deutlich, welches eine totale Reduktion der dramatischen Form verfolgt und sich gegen Konventionen richtet. Doch auch auf inhaltlicher Ebene setzt Kane den Anspruch um, Grenzen zu überschreiten. Am deutlichsten zeigt sich dies an dem Konzept der Identität: das Selbst ist im Auflösen begriffen und dessen Identität hat einen schwankenden Status inne.

Der Titel des Stücks thematisiert bereits den Schwebezustand. *4.48* rekurriert auf die Uhrzeit, zu der Kane während ihrer depressiven Phasen erwachte. Diese Zeit bedeutete einerseits den geistig klarsten Augenblick, andererseits sei sie hier dem Tod am nächsten und die Suizidgedanken am stärksten gewesen. Im Stück deutet sich die Ambivalenz dieses Augenblicks in der Wiederholung des Leitmotivs an, wobei die Bedeutung im Fortlauf des Stücks schwankt.

> At 4.48 / when desperation visits / I shall hang myself / to the sound of my lover's breathing (S. 207)
> After 4.48 I shall not speak again (S. 213)
> At 4.48 / when sanity visits / for one hour and twelve minutes I am in my right mind. / When it has passed I shall be gone again, / a fragmented puppet, a grotesque fool. […] (S. 229)
> At 4.48 / I shall sleep (S. 233)
> at 4.48 / the happy hour / when clarity visits (S. 242)

Die Instabilität des Moments zeigt sich am deutlichsten in der unterschiedlichen Bewertung des Moments: „when desperation visits" vs. „(the happy hour) / when claritiy visits" vs. „when sanity visits". Nichts ist zu einer eindeutigen semantischen Bestimmung fähig, sondern fließend und ambivalent. 4 Uhr 48 wird daher zum Sinnbild und Leitmotiv der Schwellensituation zwischen Wachen und Schlafen, Leben und Tod, Selbst und Anderem.[387] Die Grenzerfahrung, die das Ich erlebt, wird einerseits durch die Fragmentarisierung der Rede auf formaler Ebene erreicht, andererseits im Text wiederholt angesprochen.

Das Ich wird gleich zu Beginn als Grenzgänger vorgestellt: „the broken

386 Sarah Kane zitiert nach Saunders: *Love me or kill me*, S. 111–112.
387 Vgl. Quay: *Mythopoiesis vor dem Ende?*, S. 287.

hermaphrodite who trusted hermself [sic!]“ (S. 205) erscheint als ein möglicher Sprecher. Der Hermaphrodit stellt die eindeutigen Kategorien infrage, weiblich / männlich sind nicht die einzigen Möglichkeiten einer Geschlechtsidentität.[388] Es existiert noch eine weitere Möglichkeit im *Dazwischen*, die Identitäten sind nicht eindeutig.

Die Textzeile „Victim. Perpetrator. Bystander“ bekommt in dieser Lesart eine zentrale Bedeutung, da sich in ihr das Konzept der schwankenden Identitäten widerspiegelt. Allein das Thema der Selbsttötung deutet auf eine Verstrickung von Täter- und Opferrolle hin: „Suicide, however, implies the combination of both ‘victim’ and ‘perpetrator’ positions, since the act can be considered as a cry for help, an act of aggression, or a crime.“[389] Kane selbst gab in einem Interview Auskunft darüber, dass die Aufspaltung in verschiedene Kategorien – etwa Opfer und Täter – für sie und ihre Arbeit keine relevanten Kategorien seien: „I don’t think of the world as being divided up into men and women, victims and perpetrators. I don’t think those are constructive divisions to make, and they make for very poor writing.”[390] In *4.48 Psychosis* wird diese Annahme zum zentralen Bestandteil der Konzeption des Sprecher-Ichs. So identifiziert sich das Ich an einer Stelle eindeutig mit der Täter-Position: „I gassed the Jews, I killed the Kurds, I bombed the Arabs, I fucked small children while they begged for mercy, the killing fields are mine, everyone left the party because of me […]” (S. 227). Gleichzeitig ist das Ich Opfer einer psychischen Krankheit und wird vom Objekt seiner Liebe abgelehnt. Innes sieht in der Unentscheidbarkeit zwischen Opfer, Täter und Mitläufer auch eine gesellschaftspolitische Implikation:

> There is no escape from complicity - ‘Victim. Perpetrator. Bystander.’ - so the speaker is overwhelmed by personal guilt for all the political atrocities, social injustice and individual cruelties of twentieth-century history, since they are inextricable from the individual consciousness.[391]

388 Das Thema wird an späterer Stelle nochmals aufgegriffen: „Do you think it is possible for a person to be born in the wrong body?“ (S. 215) und weist auf den Verlust der eindeutigen geschlechtlichen Identität und das Unverbundensein von Körper und Geist hin.

389 Tycer: „*Victim. Perpetrator. Bystander*“, S. 32.

390 Sarah Kane im Gespräch mit Stephenson/Langridge: *Rage and reason*, S. 133. Die ambivalente Täter-Opfer-Beziehung ist ein Motiv, das sich durch ihr gesamtes Werk zieht. Z.B. wird Ian, der Vergewaltiger Cates, schließlich selbst zum Vergewaltigungsopfer. Phaedra stellt sich als Opfer dar, wird durch die Anschuldigung des Hippolytus dann aber zu seiner Mörderin und zugleich seiner Erlöserin.

391 Innes: *Modern British drama*, S. 535.

Dieses Schuldbewusstsein mag zu dem depressiven Zustand beigetragen haben, durch welchen das Selbst-Bewusstsein des Sprecher-Ichs ins Wanken gerät. In dieser Auflösung der identitären Einheiten zeigt sich die Zersplitterung des Bewusstseins der sprechenden Person. Diese führt sogar so weit, dass es zu einer regelrechten Spaltung von Körper und Geist kommt. Das Ich empfindet diese nicht mehr als Einheit, sondern vermisst diese schmerzlich: „It is myself I have never met, whose face is pasted on the underside of my mind“ (S. 245). Der Schmerz, der sich durch den gesamten Text zieht, liegt unter anderem im Verlust des Selbst. So sagte Kane im Februar 1998, dass es in ihrem neuen Stück um „die Spaltung von Bewußtsein [sic!] und Körper geht. Wahnsinn hat für mich mit diesem Riß [sic!]zu tun, und eine Chance, seinen sogenannten Verstand zurückzuerlangen, hat man nur, wenn man wieder an sich angeschlossen ist, geistig, körperlich emotional.“[392] Diese Chance scheint in *4.48 Psychosis* nicht zu bestehen, der Riss hält an: „Body and soul can never be married // I need to become who I already am and will bellow forever at this incongruity which has committed me to hell“ (S. 212). So ist es der Verlust des eigenen Ich, des Gegenüber, der geliebten Person – welche untrennbar erscheinen – der den „pathological grief“ (S. 223) auslöst.

Das Auflösen des Selbst und die Trennung von Körper und Geist im Theater darzustellen, scheint eine unlösbare Aufgabe, beruht das Theater doch auf Verkörperung durch Schauspieler. So ist das Zerfallen des Subjekts die Darstellung eines undarstellbaren Themas. Hauthal merkt an, dass das Verschwinden eines Selbst der (Selbst-)Darstellung im Theater und der Inszenierung von Subjekten diametral entgegenstehe, weshalb Kanes Text auch das Subjekt des Schauspielers thematisiere.[393] Dies lässt sich als Versuch lesen, die Grenzen des Theaters, seiner Darstellungsmöglichkeiten und -konventionen aufzubrechen – eine Herausforderung, die Kane in ihrem gesamten Werk kontinuierlich und bis zuletzt weiterverfolgte.

6.2 Falk Richter

Trotz des internationalen Erfolgs fand Falk Richter in der literaturwissenschaftlichen

392 Sarah Kane im Gespräch mit Tabert: *Playspotting*, S. 10.
393 Hauthal: *Metadrama und Theatralität*, S. 326.

Forschung bislang kaum Berücksichtigung. Erste internationale Aufmerksamkeit nach seinem Studium der Schauspielregie an der Universität Hamburg erlangte er 1999 mit dem Stück *Gott ist ein DJ*, das er in der Uraufführung am Staatstheater Mainz selber inszenierte. Seinen Durchbruch schaffte er mit der Einladung seines Stückes *Nothing Hurts*, bei dem er gemeinsam mit Anouk van Dijk verantwortlich für Regie und Choreografie zeichnete, zum Berliner Theatertreffen 2000. Daran schlossen sich zahlreiche Regieaufträge an renommierten Bühnen und Festivals im In- und Ausland an sowie die Arbeit als Hausregisseur am Schauspielhaus Zürich von 2000 bis 2004, seit 2006 an der Schaubühne Berlin und seit 2011 am Düsseldorfer Schauspielhaus. Seit 2006 ist er artiste associé am Théâtre National in Brüssel, übersetzt Theaterstücke aus dem Niederländischen und Englischen und verfasst Hörspiele. Stücke wie *Gott ist ein DJ* wurden in mehr als 20 Sprachen übersetzt.

Richters Theatertexte verarbeiten oft Inhalte aus der Populärkultur oder Themen der heutigen Medien- und Arbeitswelt, sie üben Kapitalismus- und Globalisierungskritik und arbeiten sich am tagespolitischen Geschehen unserer Zeit ab.

Dies deckt sich auch mit dem Anspruch Richters, ein dezidiert politisches Theater zu schaffen. In seinem Konzeptpapier zu dem in der Spielzeit 2003/2004 an der Berliner Schaubühne groß angelegten Projektzyklus *DAS SYSTEM* sagt Richter: „Es geht hier um das Ausprobieren und Suchen einer neuen Form des politischen Theaters, eine neue Form des Forschens und Herausfindenwollens. Das System und die Angst vor der inneren Leere.“[394] Und weiter führt er aus, dass es ihm darum ginge, „[…] die Suche danach, politische Inhalte auf dem Theater erlebbar zu machen, die Suche, nichts weniger, nach einem politischen Theater für unsere Zeit.“[395]

Als politisch sind seine Arbeiten insofern zu bezeichnen, als er in seinen Texten immer wieder zeitgenössische, gesellschaftsrelevante Sujets thematisiert. Hierbei versucht er, für diese auch zeitgenössische Ausdrucksmittel zu finden. Katrin Ullmann attestiert ihm dementsprechend zu recht, dass seine Stücke alle einen gemeinsamen

394 Richter, Falk: „*Das System. Ein Konzept*“, in: Richter, Falk: *Das System. Materialien, Gespräche, Textfassungen zu „Unter Eis“*, hrsg. v. Anja Dürrschmidt, Berlin: Theater der Zeit 2004, S. 36–49, hier S. 46.

395 Richter, Falk: „*Das System. Ein Konzept*“, in: Richter, Falk: *Das System. Materialien, Gespräche, Textfassungen zu „Unter Eis“*, hrsg. v. Anja Dürrschmidt, Berlin: Theater der Zeit 2004, S. 36–49, hier S. 49.

Fokus haben: „den direkten Bezug zur Gegenwart.“[396] Sie fragt sich aber gleichzeitig, ob sie, aufgrund der Verortung in einem zeitspezifischen Kontext „nicht sogar zu gegenwärtig [seien]“[397]. Der Gegenwartsbezug in Richters Stücken offenbart sich in der Verwendung der Sprache, die mit ihren holprigen Ellipsen, alltäglichen Wendungen und Versatzstücken aus Sprechweisen bestimmter Gesellschaftsgruppen (wie etwa Berater in *Unter Eis* oder Medienleute in *Gott ist ein* DJ) aus unserer modernen Realität entnommen zu sein scheint und die Kommunikationsdefizite der heutigen Zeit abbildet. Neben dem Stempel *politisches Theater* bekam Richter daher und wegen der Verwendung und Thematisierung neuer Medien oftmals zu Beginn das Prädikat *Poptheater* aufgedrückt. Hierbei von einer Entwicklung vom Pop zum Politischen zu sprechen, erscheint jedoch nicht angebracht, vielmehr sind schon die frühen Stücke von gesellschaftspolitischer Relevanz und stellen die Frage nach der Rolle populärer Medien in unserer heutigen Gesellschaft. Insofern ist es kein Entweder-Oder, das in Richters Werk zu konstatieren ist, sondern beide Ausprägungen sind aneinander gekoppelt: „Pop (im Sinne von populären, also Massenmedien) und Politik und nicht vom Pop zur Politik ist wohl das Label, unter welches sich am ehesten Richters Arbeiten stellen lassen.“[398]

6.2.1 PEACE

Am 13.06.2000 wurde *PEACE* in der Regie des Autors an der Schaubühne Berlin in Koproduktion mit Kampnagel Hamburg uraufgeführt. Der Titel des Stücks führt in die Irre: Tatsächlich herrscht im Stück eine Art Kriegszustand, in dem sich alle Figuren sehnlichst Frieden wünschen. Der Untertitel *the world outside is real* verweist wiederum auf die dem Stück inhärente Medienkritik und die Frage nach Schein und Sein.

Das in fünf Szenen gegliederte Stück spielt in einer Medien-Agentur, deren Mitarbeiter sich auf Krieg und Krisenregionen spezialisiert haben. Die Agentur dient gleichzeitig als Wohnort der acht Figuren. Richter baut in seinem Theatertext keine

396 Ullmann, Karin: „*Vorwort*“, in: Richter, Falk: *Unter Eis: Stücke. Mit einem Vorwort von Katrin Ullmann*, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch 2005, S. 7–16, hier S. 9.
397 Richter: *Theater. Theatertexte von und über Falk Richter*, S. 7.
398 Dürrschmidt: „*Falk Richter. Zwischen Kammerspiel und Multimedia*“, S. 143.

klassische Fabel auf: Der Fokus liegt nicht auf einer sich dramaturgisch zuspitzenden Handlung oder bestimmten Ereignissen, sondern auf Selbstthematisierungen der Figuren und deren Lebens- und Arbeitswelt, die durch Dialoge zwischen den *dramatis personae* oder ausschweifende Monologe einzelner Figuren schlaglichtartig beleuchtet werden.

6.2.1.1 Rezeption

Anja Dürrschmidt zufolge beschrieben viele Kritiker *PEACE* als Richters Übergang vom Pop zur Politik.[399] Nina Birkner konstatiert, Richter hätte sich nach seinem Theatertext *PEACE* vom „Planeten Pop" verabschiedet.[400] Tatsächlich ist das Stück jedoch ein eindrückliches Beispiel dafür, wie Richter Pop und Politik verknüpft. Bei seinem ersten eigenen Werk, das explizit durch ein politisches Ereignis – den Kosovokrieg und die Haltung Deutschlands – inspiriert wurde, tritt die Dimension des Politischen jedoch augenfälliger zutage als bei den früheren Stücken. Nach *PEACE* setzte sich Richter noch des Öfteren inhaltlich mit dem Thema *Krieg* auseinander. *Hotel Palestine, Sieben Sekunden* und das Hörstück *Krieg der Bilder. The World Outside Is Real*, das eine Fortsetzung von *PEACE* darstellt, beschäftigen sich allesamt mit diesem Sujet und der Rolle der Medien im Krieg.[401]

Bezüglich Richters erster Auseinandersetzung mit dem Thema und dem damit entstandenen neuen Fokus in seinem Werk bemerkt Katrin Ullmann:

> Text und Inszenierung [hatten] eine politische und gesellschaftliche Dimension erreicht, […] die in der Presse heftig diskutiert wurde. Richters aktives Einschalten in das öffentliche, politische Leben, seine Kritik an der Regierungspolitik, sein Einmischen in eine aktuelle innenpolitische Debatte, wurden nicht nur diskutiert, sondern auch stark angegriffen […].[402]

Angegriffen wurde Richter von verschiedenen Seiten, wie etwa von Roland Koberg, Kritiker der *Berliner Zeitung*, der in Richters Stücken „eine obszöne Mystifi-

399 Ebd., S. 141.

400 Birkner: *Vom Genius zum Medienästheten*, S. 202.

401 *Krieg der Bilder* und *Hotel Palestine* in: Richter: *Theater. Theatertexte von und über Falk Richter*, S. 333–376 und 377–412; *Sieben Sekunden* in Richter: *Unter Eis*, S. 349–370. *Hotel Palestine* (Uraufführung 2004 im Rahmen des Zyklus *DAS SYSTEM*, Schaubühne Berlin, Regie: Falk Richter) bildet eine Pressekonferenz nach, in der sich Regierungssprecher und Journalisten einen Schlagabtausch liefern. *Krieg der Bilder* (Hörspielproduktion 2003, Regie: Antje Vowickel) knüpft mit Schauplatz, Figuren und Thematik an *PEACE* an.

402 Ullmann: „*Vorwort*", S. 12.

zierung von Krieg und Kriegsfolgen“[403] sah. *PEACE* würde „zusammengehalten von einer einzigen Verschwörungstheorie, dass nämlich die Medien den Krieg brauchen und es deswegen Krieg geben muss, dass also die Medienindustrie die Waffenindustrie irgendwie abgelöst hat.“[404] Da die Botschaft – Kriegsberichterstattung gründe auf „Fake“ – dem Zuschauer mit allen Mitteln eingepaukt würde, befindet Jörg Sundermeier das Stück „anstatt kritisch zu sein, [als] latent reaktionär.“[405] Die sozialistische Tageszeitung *Neues Deutschland* attestierte Richter dagegen inhaltliche Substanz – er greife brisanten Lebensstoff auf, behandele existenzielle Fragen wie Krieg und Frieden und verleihe dem Stück dadurch eine sozial wesentliche Dimension.[406]

Wie kontrovers die öffentliche Debatte geführt wurde, zeigt sich auch daran, dass die Uraufführung einen gerichtlichen Prozess nach sich zog. Der im Stück namentlich erwähnte Journalist Detlef Urban verklagte die Schaubühne und den S. Fischer Verlag auf Beleidigung.[407] In einer einstweiligen Verfügung wurde ihm zunächst zugestimmt und der Name aus dem Stück gestrichen, in einer weiteren Instanz wurde jedoch dem Theater und dem Verlag mit Verweis auf die Freiheit der Kunst Recht gegeben.[408] Richter hatte Urban tatsächlich während seiner Recherchereise im Kosovo getroffen und daraufhin in seinem Stück als Figur verwertet. Hieran zeigt sich, wie weit die politische Wirkung

403 Koberg, Roland: „*Falk Richter war im Kosovo: Sein Stück ‚PEACE‘ wurde an der Schaubühne uraufgeführt. Abbitte bei Peter Handke*“, in: *Berliner Zeitung* (15.05.2000), http://www.berliner-zeitung.de/archiv/falk-richter-war-im-kosovo—sein-stueck--peace--wurde-an-der-schaubuehne-uraufgefuehrt-abbitte-bei-peter-handke,10810590,9807920.html (abgerufen am 24.11.2014).

404 Ebd.

405 Sundermeier, Jörg: „*Schlimm: Alles nur Fake! Die Schaubühne sucht weiter nach dem Körper und dem Chaos, jetzt im Kosovo. Aber auch dort unten sind wir unecht.*“, in: *Jungle Wolrd. Die linke Wochenzeitung* (21.06.2000), http://jungle-world.com/artikel/2000/25/27555.html (abgerufen am 11.12.2014).

406 Unbekannt: „*Neues Deutschland. Überzeugende Momente menschlicher Gesinnung.*“ (06.06.2000), http://www.falkrichter.com/DE/article/90 (abgerufen am 12.11.2014).

407 In der Druckfassung des Stücks wurde der Name in „Dieter Pilz“ geändert, so lautet der Monolog von Laura nun folgendermaßen: „dieter pilz vom mdr ist auch hier kotz den wollte ich ja nun eigentlich grade nicht treffen der hatte mich doch neulich zu seiner scheißpremierenfeier für diese ätzende äthiopiendokunummer für drei sat […]“ (S. 277).

408 Leinemann, Susanne: „*Der ungestillte Appetit auf Wirklichkeit Kunst im Medienzeitalter spielt mit der Vermischung von Fiktion und Realität - bis eine reale Person vor Gericht zieht*“, in: *Die Welt* (11.09.2000), http://www.welt.de/print-welt/article546149/Der-ungestillte-Appetit-auf-Wirklichkeit.html (abgerufen am 12.11.2014).

von Richters Stück ging: Es setzte eine politische Debatte um Persönlichkeitsrechte und Kunstfreiheit in Gang. Weiterhin verdeutlicht dies auch, wie schmal der Grat zwischen Realität und Fiktion ist, wenn etwa Dokumaterial in fiktive Texte eingebaut wird und gleichzeitig wiederum auf die reale Welt zurückwirken kann.

6.2.1.2 Zeitgeschichtlicher Kontext

Ähnlich wie der Bosnienkrieg bei Kanes *Blasted*, war für Falk Richter der Kosovokrieg der Auslöser für die Erarbeitung des Stückes *PEACE*. Zu Recherchezwecken reiste Richter ein Jahr nach Kriegsende in die kosovarische Kleinstadt Prizren, um sich ein Bild vor Ort zu machen und Eindrücke und dokumentarisches Material für seinen Theatertext zu sammeln. Im Kosovokrieg wurde für ihn vor allem eine neue Dimension im Umgang mit den Medien deutlich. So hebt Birgit Haas in ihrer Analyse den realen zeitgeschichtlichen Kontext hervor, den sie im Stück widergespiegelt sieht: der Missbrauch realer Kriegsbilder für (politische) Interessen.[409] Der damalige deutsche Verteidigungsminister Rudolf Scharping soll 1999 wissentlich Fehlinformationen verbreitet haben, um den Kriegseinsatz der deutschen Truppen zu rechtfertigen.[410] Dabei verließ er sich, wie Haas konstatiert, auf die Kraft der Bilder: „He presented the MPs with a photograph that allegedly showed the massacre of innocent people by the Serbs in order to influence the parliamentary decision regarding the bombing of Kosovo.“[411] Die deutschen Minister Rudolf Scharping und der damalige grüne Außenminister Joschka Fischer werden in Richters Stück explizit erwähnt. Wie in Regieanweisungen immer wieder beschreiben (S. 263, 283)[412], werden Bilder von ihnen im Medienwechsel zur Aufführung durch Videoeinspielungen auf der Bühne präsent. Auch Zitate, die sich auf Aussagen der Politiker beziehen, sind an mehreren

409 Vgl. Haas: *Modern German political drama, 1980 - 2000*, S. 220.

410 Günter Joetze bezeichnet die Vertreter dieser Vermutung als „*Verschwörungstheoretiker*. Sie behaupteten, daß [sic!] die Bundesregierung die Zustimmung des Parlaments und der Bevölkerung zur Nato-Aktion durch eine Reihe von Manövern und falschen Behauptungen erschlichen habe.“ Joetze, Günter: *Der letzte Krieg in Europa? Das Kosovo und die deutsche Politik*, Stuttgart u.a.: DVA 2001, S. 12.

411 Haas: *Modern German political drama, 1980 - 2000*, S. 221.

412 Im Folgenden werden alle Zitate aus *PEACE* und *Electronic City* im Text durch Seitenzahlen in Klammern vermerkt und entstammen folgender Ausgabe: Richter: *Unter Eis*.

Stellen in den Text eingestreut: „Das ist unsere Chance uns aus unserer Geschichte zu befreien Auschwitz und der ganze Kram das endlich rückgängig zu machen endlich zu zeigen wer wir wirklich sind wir wollen Frieden […]“ (S. 313) sagt Marc in der fünften Szene und rekurriert damit auf Joschka Fischers Aussage, im Kosovo finde ein „neues Auschwitz“[413] statt. Die Rechtfertigungsstrategien der deutschen Bundesregierung erfolgten aus der Perspektive einer historischen Schuld und einer damit verbundenen besonderen Verantwortung. So legitimierte Scharping diese Politik im Kosovo in seinem Buch *Wir dürfen nicht wegsehen*, welches persönliche Aufzeichnungen des damaligen Verteidigungsministers enthält, unter Bezug auf das Gemeinwohl Europas:

> *Es gibt keine Alternative, Wegschauen wäre verantwortungslos, der ganze Balkan würde zum gefährlichen Konfliktherd. Jeder politische Verbrecher würde ermutigt, die innenpolitischen Folgen (Flüchtlinge) würden uns sofort wieder einholen, das Bündnis wäre beschädigt, vor allem Europa.*[414]

Das Buch von Rudolf Scharping soll den Regieanweisungen Richters zufolge als Requisit auf der Bühne verwendet werden. Wie der Nebentext mit einem ironischen Unterton darstellt, liest Marco in einer Szene „eine besonders propagandistisch schnulzige Stelle vor, an der Rudolf Scharping beschreibt, wie er zusammen mit seinem Freund Joschka schweigend und ergriffen den Berichten über die Flüchtlingstrecks lauschte, bevor er dem Befehl zum Luftangriff zustimmte […]“ (S. 285).

Die Tatsache, dass von einer rot-grünen Regierung unter Gerhard Schröder die Kriegsbeteiligung im Kosovo ausging, war für den linken Theatermacher sowie für große Teile der deutschen Bevölkerung ein harter Schlag, wie er selbst in einem Zeitungsinterview zugibt: „Wäre Helmut Kohl noch an der Regierung gewesen, wäre das Feindbild klar gewesen. Aber dass Joschka Fischer einen Krieg rechtfertigen musste, konnte sich keiner von uns vorstellen“[415]. Ähnlich äußert sich Richters Figur Wolfgang, der schon im einleitenden Nebentext als „aufrechter JOURNALIST, dem allmählich alle Begriffe dafür, wie man mit welcher Haltung auf welches politische

413 Vgl. Augstein, Franziska: „*Als die Menschenrechte schießen lernten*“, in: *Süddeutsche* (2010), http://www.sueddeutsche.de/politik/kosovo-krieg-als-die-menschenrechte-schiessen-lernten-1.457678 (abgerufen am 01.12.2014).

414 Scharping, Rudolf: *Wir dürfen nicht wegsehen: der Kosovo-Krieg und Europa*, Berlin: Ullstein 1999, S. 86.

415 Tilmann, Christina: „*Gibt es den gerechten Krieg?*“, in: *FOCUS Magazin* (06.10.2000), http://www.focus.de/kultur/medien/theater-gibt-es-den-gerechten-krieg_aid_183188.html (abgerufen am 02.01.2015).

Ereignis reagieren soll, wegschwimmen“ (S. 232), vorgestellt wird:

> […] dass jetzt sogar ein grüner Außenminister einwandfrei die Linie der amerikanischen Außenpolitik vertritt, dadurch ist die Demokratie so, wie wir sie mal verstanden haben […] an einen Endpunkt gelangt, denn wenn wir mit parlamentarischen Mitteln, also mit unserer Wählerstimme versuchen […] eine Gegenposition zur amerikanischen Politik zu beziehen, so bleiben wir auch da völlig erfolglos; wir können wählen, was wir wollen, auf die internationale Politik nehmen wir, obwohl wir in der drittstärksten Wirtschaftsmacht leben, keinen Einfluss. (S. 268-269)

Diese Suche nach Haltung, mit der die Figuren im Stück zu kämpfen haben, ist ein Ausdruck des Zeitgeistes – die intellektuellen, kulturbeflissenen Deutschen ringen um Fassung, als die scheinbar fixen Zuordnungen ins Wanken geraten. Die Enttäuschung über die Politik, die an den Interessen der Wähler vorbei Entscheidungen trifft, ohne diese angemessen zu informieren mündete in eine Fassungslosigkeit in der deutschen Bevölkerung. Hierbei ging es, wie Günter Joetze in seiner Untersuchung über die Rolle Deutschlands im Kosovokrieg schreibt, vor allem um die Frage der Authentizität: „Geführt wird eine Glaubwürdigkeitsdebatte, keine Grundsatzdebatte um die großen Fragen.“[416]

Ähnlich wie in England in den 1990er war das Vertrauen in politische Parteien grundsätzlich erschüttert, verbunden mit dem Gefühl, die Verhältnisse weder verändern, noch überhaupt Einfluss nehmen zu können. Katrin Ullmann zufolge „bildet Richter die Haltungslosigkeit in Deutschland ab und damit die Tendenz einer Entpolitisierung der Gesellschaft.“[417]

Neben Politikern wie Fischer und Scharping, sind auch Persönlichkeiten aus Medien und Fernsehen (u.a. Thomas Gottschalk, Harald Schmidt (S. 283)) und Jamie Shea, Sprecher der NATO, in *PEACE* durch Videoeinspielungen präsent. Shea spielte während des Kosovokriegs eine wichtige Rolle, weil er von der Notwendigkeit sprach, die öffentliche Meinung zu beeinflussen und den Begriff des *Kollateralschadens* im Zusammenhang mit dem Kosovokrieg entscheidend prägte. Auf diesen Begriff geht auch Richter in seinem Theatertext ein, wenn er Laura fragen lässt: „Scheiße wie schreibt man eigentlich ‚Kollateralschäden‘?“ (S. 266). Damit verweist er auf die Abstraktheit des Wortes, das die wahre Bedeutung vertuscht und fremd erscheint, so dass kein Bezug zu den unbeabsichtigten Opfern, die der Terminus eigentlich beschreibt, entsteht.

416 Joetze: *Der letzte Krieg in Europa?*, S. 7.
417 Ullmann: „*Vorwort*“, S. 12.

Richter bezieht sich auf mehreren Ebenen dezidiert auf zeitgeschichtliche Personen und Ereignisse. Sein Text ist konkret im Deutschland um die Jahrtausendwende verortet. Damals noch von brennender Aktualität, sind aus heutiger Perspektive und vor allem aus einem fremden gesellschaftspolitischen Kontext heraus nicht zwangsläufig alle Anspielungen zu verstehen.

6.2.1.3 *PEACE* als Kriegsstück

Trotz dieser konkreten historischen Verortung wird das Thema Krieg in der modernen Welt auch aus einer überzeitlicheren Perspektive beleuchtet. Richter zeigt die Mechanismen des Krieges und der Kriegsführung auf und spitzt diese auf einen Punkt zu: „der Kampf um die Repräsentation ist der wichtigste Teil des Krieges. Die Medien werden wichtigster Bestandteil des Kriegsinstrumentariums.“[418]

Um die These in seinem Stück zu verhandeln, wählt Richter kein real existierendes Kriegsgebiet als Schauplatz der Handlung, sondern „eine Durchgangswohnung, irgendwo in Europa, die kaum mehr von einem Krisengebiet zu unterscheiden ist.“ (S. 232). Hier ist eine Eventmarketingagentur, ein Fotolabor und Archiv sowie eine Redaktion aufgebaut, wo sieben Menschen – Künstler, Journalisten, Leute aus der Kultur- und Werbebranche zwischen 25 und 40 – gemeinsam leben und arbeiten. Sie haben sich zum Zweck der Vermarktung und Effizienz zusammengeschlossen und „auf Krisengebiete aller Art, auf Extremszenarien spezialisiert.“ (S. 234). Der Nebentext, der zu Beginn durch seine hyperrealistische Beschreibung den Ort und dessen „Insassen“ (S. 233) schildert und sich im Stück als relevantester Informationsträger herausstellt, wirft hier schon die zentralen Fragen auf: nach der Ununterscheidbarkeit zwischen Schein und Sein, der fingierten Wirklichkeit und der Rolle der Medien. So leben die Figuren „an der Schnittstelle zwischen Realität und Fiktion“ (S. 234) und auch der Raum solle ein ständiges Oszillieren ermöglichen:

> Sind wir in einer Agentur, sind wir in einem Krisengebiet, herrscht hier Krieg, oder ist es einfach nur chic, dass alle in Military-Klamotten rumlaufen, sind die Schüsse, die wir hören auf der Tonspur von MARCO, der gerade wieder MARC zu einem Ausbruch treibt oder wird hier irgendwo jemand erschossen? (S. 234)[419]

418 Richter im Gespräch mit Dürrschmidt, Anja: „*The world outside is real*“, in: *Theater der Zeit* (2001), http://www.falkrichter.com/DE/article/53 (abgerufen am 12.12.2014).

419 Bemerkenswert ist, dass Richter hier vom konventionellen assertiven Modus des Nebentextes abweicht und implizit auf die Umsetzungsmöglichkeiten des Textes bzw. auf die gegebenen

Im Laufe des Stücks transformiert sich der Raum gar vollends und *„allmählich verwandelt sich die Wohnung in einen Kriegsschauplatz“* (S. 288). Nicht nur der Raum wird mit Krieg parallelisiert, auch die Figuren befinden sich in einem Ausnahmezustand, der sie an ihre Grenzen führt. Untereinander scheint Krieg zu herrschen: rastlos geraten die Figuren aneinander, finden sich zusammen in leidenschaftslosen sexuellen Kontakten, missbrauchen sich gegenseitig und haben Probleme, zwischenmenschliche Beziehungen einzugehen. Allen gemein ist der Wunsch nach Frieden, dessen Erfüllung jedoch unerreichbar scheint (S. 273).

Für die Figuren sind die realen kriegerischen Auseinandersetzungen aus Teilen einer weit entfernt erscheinenden Welt nur mehr Material. Sie profitieren vom Krieg und haben „ein perfekt funktionierendes System“ (S. 233) zur Vermarktung von Krisen etabliert: Der Fotograf und der Journalist Stefan reisen in Krisengebiete und liefern das Material, der Performance Artist Marco verarbeitet die Bilder weiter zu Videoperformances, die er teilweise mit selbst gedrehten Szenen, in denen er Marc inszeniert, kombiniert, und daraus pornografisch anmutende Filme entwickelt. Laura, die Agenturleiterin, ständig auf der Suche nach einem Foto mit erfrorenen Säuglingen, organisiert unter anderem Kulturevents wie „Flüchtlingsraves“ (S. 277), Laura hat den Auftrag eine Modestrecke im Krisengebiet zu machen und dreht Musikvideos im Kosovo. Tim, der „Kulturmensch“ (S. 232), reist von einem kulturellen Event zum nächsten. Er erhält ein Angebot, Medientraining im deutschen Bundestag zu veranstalten, um den Abgeordneten die „ganzen neue Begriffe wie die jetzt diesen Angriff rechtfertigen sollen was die da sagen sollen“ (S. 291) beizubringen.

Zu den Kriegsopfern und den Ereignissen scheinen die Agenturmitarbeiter keinen Bezug mehr zu haben. Auch ihre Rolle in der Kriegsmaschinerie ist ihnen nicht klar, obwohl an vielen Stellen die Frage nach ihrer Beteiligung und Mittäterschaft im Text anklingt. Man könnte sie insofern als Mittäter bezeichnen, da sie keine kritische Haltung beziehen, sondern stattdessen aus dem Krieg und dem Leiden anderer Profit schlagen. Wichtiger ist hierbei jedoch, dass sie sich auch für propagandistische Zwecke instrumentalisieren lassen und so Bilder liefern, die Kriege rechtfertigen. So berichtet Stefan von einem „Out of Area-Einsatz“ bei dem ihm die Tragweite seiner Arbeit als Fotojournalist bewusst wurde:

räumlichen Mittel bei der Aufführung eingeht.

> […] das war ja ein Chaos, überall noch Heckenschützen, die dann auf uns gezielt haben, total, ja, in deren Augen waren wir ja verantwortlich für den Krieg, wir haben ja immer die Flüchtlinge abgefilmt, und das lief ja stundenlang dieses Leid, diese schreienden, heulenden Menschen, die vergewaltigten Frauen, mit den erfrorenen Kindern auf dem Arm, diese Flüchtlingstrecks ohne Männer, wo immer die jungen Männer fehlten, die dann einfach fehlten, deshalb wurde ja dann überhaupt dieser Krieg geführt, wir hatten den ja vorbereitet mit unserer Kamera, die hassten uns, wir waren deren eigentliche Feinde […] (S. 299)

Stefan beschreibt, dass er bei diesem Einsatz „selbst wie so ein Soldat" (S. 298) gewesen sei. Diese Tatsache ist exemplarisch für das Verfahren Richters, den Krieg nicht direkt abzubilden, sondern den Raum und die Figuren mit kriegerischen Zuständen zu überlagern. Damit steht Richters Theatertext in der Tradition von Kriegsdramen, die den Krieg nicht direkt zeigen, sondern – ähnlich wie auch Kane in *Blasted* – zu anderen Darstellungsmitteln greifen. Für Blaschke ist dies auf die spezifischen Eigenheiten des für die Bühne intendierten Textes zurückzuführen: „Die Un-Darstellbarkeit des realen Krieges im Modus mimetischer Repräsentation bildet den Ausgangspunkt der zeitgenössischen Kriegsdramen. Im Vergleich mit Medienkonkurrenten wie dem Roman oder dem Film sind die Darstellungsmittel der Bühne allemal unterlegen."[420] Diese schon angesprochene Problematik einer realistischen Darstellung auf dem Theater prägt Richters Arbeit am Text seit jeher. Die Frage nach dem Verhältnis von Realität und Illusion ist nicht nur für die Übertragung seiner Texte auf die Bühne relevant, sondern äußert sich in *PEACE* auch in Bezug auf die Thematik.

6.2.1.4 Verhandlung von Schein und Sein durch metareflexive Mittel

PEACE spricht nicht nur die Rolle der Medien und deren Beteiligung in der modernen Kriegsmaschinerie an, sondern weist im Text auch darauf hin, dass die durch die Medien fingierte Wirklichkeit sehr schnell in Realität umkippen kann. Die Figuren sind sich manchmal nicht mehr darüber im Klaren, was wahr und was Fiktion ist: „Ab und an verwechseln sie in ihrer Eile die Bilder zu den dazugehörigen

420 Blaschke, Bernd: „*Emotionsmodellierung in Kriegsdramen. Elfriede Jelinek und Falk Richter als satirische Medienbeobachter*", in: Fauth, Søren R., Kasper Green Krejberg und Jan Süselbeck (Hrsg.): *Repräsentationen des Krieges: Emotionalisierungsstrategien in der Literatur und den audiovisuellen Medien vom 18. bis zum 21. Jahrhundert*, Göttingen: Wallstein 2012, S. 259–274, hier S. 260.

Ereignissen, oder sie verlieren den Bezug dazu, ob die Bilder echt oder gefaked sind, ob die Ereignisse sich überhaupt ereignet haben.“ (S. 234). Auch bei real erlebten Ereignissen können sie teils nicht mehr unterscheiden, ob diese tatsächlich geschehen sind oder nicht. Augenzeugenberichte werden in Frage gestellt (Vgl. S. 256). Medial vermittelte Bilder bekommen den gleichen Stellenwert wie eigene Erfahrungen. So sinniert beispielsweise Tim über seinen Bildschirmschoner: „die wolken auf meinem bildschirmschoner / irgendwie genauso seltsam wie diese so genannten echten wolken da draußen hinterm fenster / ‚alles wirkliche erscheint genauso unwirklich wie alles unwirkliche unwirklich erscheint‘“ (S. 246).

Die brüchig werdenden Grenzen zwischen Fiktion und Realität stellt Richter unter anderem mit Hilfe des Einsatzes neuer Medien wie Film und Video dar. Sie wurden nicht nur in seiner Inszenierung für die Schaubühne verwendet, sondern sind schon in den Theatertext eingeschrieben. Auf einer Videoleinwand werden verschiedene Filmsegmente projiziert: „*Ausschnitte aus Militärwerbefilmen aus dem Internet, geloopt, Luftaufnahmen von NATO-Bombardements, eine Rakete rast in einen Zug, Flüchtlingstrecks, Leichen liegen herum* […].“ Durch den Verweis auf andere Medien birgt Richters Text eine Medienreflexion, die sich jedoch erst im Moment der Aufführung voll entfaltet. Der Einsatz der intermedialen Mittel ist daher metatheatral funktionalisiert, lässt den Leser des Textes die Aufführungssituation antizipieren und führt dem Zuschauer die Spezifik der unterschiedlichen Medien – Film und Theater – vor Augen. Besonders deutlich wird dies, wenn die Figuren sich gegenseitig filmen und das Material auf einer Leinwand ausgestrahlt wird. So wird während der Aufführung aufgenommenes Filmmaterial gezeigt – „*Material aus Szene 2, Marcs Gesicht, schmerzverzerrt, ganz groß, Marcs Ohr aus Szene 1, blutend*“ – und so dem präsenten Schauspielerkörper der Figur Marc in der Bühnensituation gegenübergestellt. Die Zuschauer, die zuvor noch den leibhaftigen Bildern dieser Videoaufnahmen und deren Inszenierung beiwohnen konnten, sehen schließlich die medial vermittelten Bilder und werden sich so der Unterschiede bewusst.

Bei den Videoprojektionen wird aber nicht nur live produziertes Material verwendet, sondern auch vorgefertigte Bilder aus Nachrichtensendungen. Durch die Einbindung von dokumentarischem Material und deren „echten“ Bildern wird die Nichteindeutigkeit zwischen Fiktion und Fakt thematisiert. „MARCO *zeigt auf die Leinwand,*

wo wir gerade Berge von Leichen sehen, wir erkennen nicht mehr, ob es sich um nachrichtendienstliches Material oder eine Art Dokufiction handelt“ (S. 267). Der Zuschauer im Theater soll mit der Frage konfrontiert werden, ob es sich dabei um eine fiktive oder dokumentarische Passage handelt. Durch den Nachvollzug dieses Vorgangs wird nicht nur der Wahrheitsstatus des Materials in der Aufführung, sondern die Wahrhaftigkeit von Bildern, die für die Kriegspropaganda verwendet werden können, im Allgemeinen verhandelt.

Wie schon dieses Zitat verdeutlicht, übernimmt der Nebentext in Bezug auf die Einbettung der intermedialen Aspekte einen wichtigen Status. Die intermediale Überformung des Theatertextes durch das filmische Medium tritt ausschließlich über die „Regieanweisungen“ im Nebentext auf. Bemerkenswert ist hierbei, dass diese teilweise vom assertiven Modus abweichen und die Aufführungsperspektive einnehmen: „auf der Leinwand sehen wir nun einen Apache-Hubschrauber-Loop, ein Werbefilm der US-Army“ (S. 287). Der Schauaspekt, der sich auf den Medienwechsel zur Aufführung bezieht, wird hier explizit angesprochen, gleichzeitig wird der Zuschauer direkt adressiert und durch das Personalpronomen *wir* miteinbezogen.

Darüber hinaus sind im Nebentext auch Momente der direkten Ansprache der Zuschauer verankert, bei der ebenfalls auf die Aufführungssituation rekurriert wird: „*Wolfgang tritt auf, schaut sich um, geht an die Rampe, nimmt ein Mikrophon, das in den Trümmern liegt, spricht hinein, zu den Zuschauern“* (S. 297). Durch den Einsatz von Mikrofonen wird die vierte Wand durchbrochen, der Zuschauer involviert und befragt. Die Suche nach Haltung der Figuren wird so durch eine metatheatrale Strategie auf die Zuschauer übertragen: Durch die direkte Ansprache sind nunmehr die Rezipienten in der Position, einen Standpunkt zu beziehen.

Die metatheatralen Strategien, die in erster Linie durch die intermediale Überformung mit Hilfe des Einsatzes neuer Medien aktiviert werden, dienen in erster Linie dazu, die Unsicherheit der Unterscheidung zwischen Realität und Fiktion zu thematisieren. Die Videoprojektionen zeigen eine andere Wirklichkeit als diejenige auf der Bühne. Die Bilder sind möglicherweise manipuliert oder vermitteln allein aufgrund der Notwenigkeit der Selektion eines Bildausschnitts nur eine „Teil-Realität“. Die Problematik, mit der die Figuren zu kämpfen haben, wenn sie sich fragen, inwiefern Massengräber, die ihnen vorgeführt werden, fingiert sind (S. 300)

oder ob die „erfrorenen“ Säuglinge auf einem Foto tatsächlich tot sind – die Fragen nach Schein und Sein – werden so an den Zuschauer weitergereicht.

Da dieser thematische Fokus allerdings schon direkt zu Beginn des Nebentextes offengelegt und relativ plakativ weiterverfolgt wird, bleibt der Moment der Irritation aus. Richter bedient hingegen „klassische“ Feindbilder, wenn er die Medien hinsichtlich ihrer Kriegsbeteiligung oder die führenden Politikerpersönlichkeiten direkt kritisiert. Der Vorwurf, latent reaktionär zu sein – trotz der Intention, ein subversives politisches Wirkungspotential freizusetzen – erscheint insofern gerechtfertigt. Die kritische Auseinandersetzung mit den Möglichkeiten einer Kritik – die (Un-)Möglichkeit eines kritischen Theaterstück beispielsweise, also die Kritik an der Kritik – klingen hier schon an, bekommen im nächsten zu verhandelnden Stück jedoch ein größeres Gewicht.

So wäre Richter vorzuwerfen, dass er durch die Verhandlung seines „Erfolgsthema[s]“ Krieg, ähnlich wie die von ihm dargestellten Medienvertreter, Profit schlägt. Das Theater als Medium, welches ebenso aus der Darstellung von Krieg einen Vorteil ziehen kann, wird nur implizit thematisiert; „der Ort und das Medium der eigenen Arbeit bleiben blinde Flecke.“[421]

421 Ebd., S. 273.

6.2.1.5 Texttheatrale Strategien der Metaisierung in *PEACE*

Auf formaler Ebene weist Richters Text hingegen Besonderheiten auf, die das Medium Theater implizit thematisieren. Diesbezüglich kann die schon erwähnte Verwendung der intermedialen Strategien – wie der Einsatz der Mikrofone – zur direkten Publikumsansprache genannt werden. Darüber hinaus weist der Text markante Brüche mit dem konventionellen typografischen Erscheinungsbild von Theatertexten auf. So verzichtet Richter vielerorts auf korrekte grammatikalische Schreibweisen und Groß- und Kleinschreibung. Die Monologe von Tim (S. 244-250) und Laura (S. 276-282) sind beispielsweise ausschließlich in Kleinbuchstaben gehalten. Zudem unterbrechen weder Punkte noch Kommata den Redefluss der beiden. Da die Monologe der anderen Figuren nicht so gestaltet sind, lässt sich daraus auf die Befindlichkeit der Figuren schließen. Laura und Tim sind gehetzt, immer auf dem Sprung zu einem neuen Auftrag – Tims „stets reisefertiger kleiner Stahlkoffer auf Rädern“ (S. 233) zeugt davon. Neben der Figurencharakterisierung verweist die besondere Schreibweise dieser Passagen auf die vom Autor intendierte Vortragsweise, die einen ebenso gehetzten, atemlosen Duktus der Redeweise in der Aufführung nahelegt. In jedem Fall wirft diese Abweichung zum konventionellen Schriftbild Fragen zur Übersetzung auf die Bühne auf und ist dadurch metatheatral funktionalisiert.

Gleiches gilt für die mit „PEACE / IS JUST A WORD IS JUST A WORD“ (S. 259-262) überschriebene Passage in Lauras Replik. Auch hier lässt sich die ausschließlich in Versalien geschriebene Textstelle als Aufforderung zu einer bestimmten Vortragsweise verstehen. So kann der Textabschnitt auch als Liedtext gedeutet werden, zu dem Laura ein Musikvideo drehen soll (S. 257).[422]

Im Leseprozess werfen die genannten Passagen aufgrund der Abweichungen von konventionellen Typografien Fragen zur Umsetzung auf und lassen sich demnach mit Hauthal als metatheatral bestimmen. Sie erreichen jedoch keineswegs einen solchen Stellenwert wie beispielsweise in Sarah Kanes *4.48 Psychosis*, wo die texttheatralen Strategien mit einer absoluten Offenheit einhergehen. So ist sich Richter zwar der medialen Spezifik seines Theatertextes bewusst, die Offenheit, die solche Textstellen

422 *Peace Is Just A Word* ist der Titel eines Lieds des britischen Pop-Duos Eurythmics aus deren 1999 veröffentlichtem Album *Peace*.

in Bezug auf die Umsetzung freisetzen, werden aber auf thematischer Ebene kaum eingelöst. Vielmehr schließt er das Thema durch seine mitgelieferten Thesen ab, anstatt die Meinungsfindung dem Zuschauer zu übertragen. In seinem ersten Stück zum Thema Krieg kreiert Richter damit, so Blaschke, und darin ist ihm zuzustimmen, „eine relativ stabile und moralisierende Beobachterposition: Theater als Ideologiekritik.“[423]

6.2.2 Electronic City

Electronic City wurde erstmals am 4. Oktober 2003 am Schauspielhaus Bochum unter der Regie von Matthias Hartmann gespielt. Tom Kühnel inszenierte das Stück im Jahr darauf an der Schaubühne Berlin, wo es am 9. Januar 2004 den Auftakt zu Richters Projekt-Zyklus *DAS SYSTEM* bildete.

In *Electronic City* stehen die Figuren Tom und Joy, ein Paar, das stets aneinander vorbeijettet, im Mittelpunkt der lose und ohne Akt- oder Szenensegmentierung aneinandergereihten kurzen Sequenzen. Beide eilen durch die Welt, er als Manager, sie als Niedriglohnangestellte. Schlussendlich entlädt sich diese Entfremdung von sich und der Welt in einem Moment des Zusammenbruchs: Als Tom vor einer Hoteltür verzweifelt, bei der er sich nicht sicher ist, ob sie zu seinem Zimmer führt und Joy am Infrarotscanner ihrer Kasse scheitert, offenbart sich das ganze Szenario als Fiktion, als Set eines Filmdrehs.

6.2.2.1 Rezeption

Die Uraufführung in der Regie von Matthias Hartmann, bei der dieser die Rollen der Protagonisten Tom und Joy auf je fünf weibliche und fünf männliche Schauspieler verteilte und einen postdramatischen Theaterabend als „eine Art Sprechchoreografie mit starker Verwendung von Computer- und Videobildern“[424] kreierte, rief großenteils wohlwollende Kritik hervor. So urteilt Morten Kansteiner, welcher der Textvorlage bedeutend kritischer gegenübersteht als der Inszenierung Hartmanns,

423 Blaschke: „*Emotionsmodellierung in Kriegsdramen.*“

424 Stiftel, Ralf: „*Uraufführung von ELECTRONIC CITY in Bochum.*“, in: *Westfälischer Anzeiger*, http://www.falkrichter.com/DE/article/144 (abgerufen am 03.07.2015).

folgendermaßen:

> Die Inszenierung untergräbt den latenten Kulturpessimismus der Textvorlage. Falk Richter baut leicht altbackene Polaritäten auf: Technik, Globalisierung und Realitätsverlust machen den Menschen kaputt, und nur in der Liebe liegt ein wenig Hoffnung. Matthias Hartmann hingegen lässt den Spaß an Illusion und Verwandlung in den Vordergrund treten.[425]

Eine andere Inszenierungsstrategie wählte Tom Kühnel, der *Electronic City* im Rahmen des *SYSTEM*-Zyklus an der Berliner Schaubühne inszenierte. Auch er verwendete Videoscreens, setzte das Stück jedoch nicht als postdramatischen Theaterabend in Szene, in dem sich die Figuren auflösen und auf mehrere Darsteller aufspalten. Bei Kühnel sind die Figuren Tom und Joy Schauspieler, die, wie Christina Tillmann in ihrer Rezension schreibt „in einem Casting ausgewählt wurden, um in einer Fernsehshow Joy und Tom zu spielen", weiter, so Tillmann, gäbe es „ein Team von drei Kommentatoren […], die den Schauspielern soufflieren, aber selbst natürlich auch nur Schauspieler sind, und außerdem mit ihren Sonnenbrillen, Jeans und Stiefeln so aussehen, als würden sie am liebsten bei ‚Deutschland sucht den Superstar' mitspielen."[426]

An den beiden Inszenierungen zeigt sich, dass Richter in *Electronic City* eine Öffnung vornimmt, die den Regisseuren ein hohes Maß an Freiheit für ihre Regieentscheidungen gewähren und so das Stück hinsichtlich der formalen Elemente und der Figurenkonzeption grundlegend anders interpretieren. Gleichzeitig wird an den Rezensionen deutlich, dass Richters Arbeit trotz der formalen Innovation auf inhaltlicher Ebene Kontinuität aufweist und auch in *Electronic City* auf Motive und Themen, wie die Frage nach Authentizität, Globalisierungs- und Kapitalismuskritik, zurückgreift.

6.2.2.2 *DAS SYSTEM* als Kontext des Stücks

Fragestellungen zu unserer heutigen neoliberalen Gesellschaft waren für Richter der Ausgangspunkt für den Projekt-Zyklus *DAS SYSTEM*, der in der Spielzeit 2003/2004 an der Berliner Schaubühne entstand:

425 Kansteiner, Morten: „*Es tut gar nicht weh*", in: *taz. die tageszeitung* (2003), http://www.taz.de/1/archiv/?dig=2003/10/10/a0137 (abgerufen am 08.02.2015).

426 Tilmann, Christina: „*Das Spiel mit dem L-Wort.*", in: *Tagesspiegel* (01.012004), http://www.falkrichter.com/DE/article/99 (abgerufen am 02.01.2015).

> Wie sind die Machtverhältnisse strukturiert in unserem System? Wie wirken Wirtschaft, Krieg und Medien zusammen? Was sind die Fehler in unserem System? […] Was ist das Denken, das unser System am meisten prägt? Gibt es außer Arbeit und Geld einen Wert, der von allen anerkannt wird?[427]

Die Aufführungen im Rahmen des Projekt-Zyklus *DAS SYSTEM* an der Berliner Schaubühne, setzten sich, fokussiert auf verschiedene Schwerpunkte, mit diesem Themenkomplex auseinander. Sie „kreisen im weitesten Sinne um Fragen der Condition Humaine in Zeiten von Neoliberalismus, Globalisierung und Medienkultur."[428] *Electronic City* wurde als erstes der vier Theaterstücke am 9. Januar 2004 gezeigt. Darauf folgte *Amok / Weniger Notfälle* von Martin Crimp, in einer Inszenierung von Falk Richter am 26. März, welches sich mit den Extremzuständen und Abgründen unserer Gesellschaft befasst. Als drittes Stück wurde am 15. April das von Richter eigens für den Projektzyklus geschriebene und nach *Electronic City* zweite „Arbeitswelten-Stück[…]"[429] *Unter Eis* in diesem Rahmen uraufgeführt. Nur kurze Zeit später, am 2. Mai, folgte schließlich das in Zusammenarbeit mit Marcel Luxinger entstandene *Hotel Palestine*, welches die Rolle der Medien im Krieg untersucht.

Die Aufführungen wurden von Diskussionen, Vorträgen und Filmabenden begleitet und sollten so zum Teil eines größeren Diskursraumes und „als Teil eines politischen Reflexions- und Diskussionszusammenhangs verstanden werden"[430]. Der Zyklus stellt einen Prozess und ein Experiment mit unsicherem Ausgang dar. Die Texte, die hier uraufgeführt werden, wurden erst im Verlauf des Projekts entwickelt und setzen sich mit dem weiten Feld *des Systems* aus unterschiedlichen Blickwinkeln auseinander. Gleichzeitig wird die Auseinandersetzung mit dem Publikum gesucht. Der Anspruch, politisches Theater zu schaffen, wird so schon aufgrund der Ausrichtung auf Dialog, durch Prozesshaftigkeit sowie Ergebnisoffenheit der Aufführungen eingelöst, dies damit nicht nur auf inhaltlicher, sondern auch auf formaler und produktionstechnischer Ebene.

Der Titel des Gesamtprojekts ruft vielfältige Konnotationen hervor; und genau das ist

427 Richter, Falk: „*Das System wird gestartet. Anja Dürrschmidt im Gespräch mit Falk Richter*", in: Dürrschmidt, Anja (Hrsg.): *Das System. Materialien, Gespräche, Textfassungen zu „Unter Eis",* Berlin: Theater der Zeit 2004, S. 50–63, hier S. 53.

428 Ernestus: *Theater und Arbeitswelten*, S. 153.

429 Ebd., S. 148.

430 Laudenbach, Peter: „*Die radikale Geste! Die radikale Geste! Die radikale Geste! DAS SYSTEM. Über Falk Richters ‚Unsere Art zu leben'*", in: Richter, Falk: *Das System. Materialien, Gespräche, Textfassungen zu „Unter Eis"*, hrsg. v. Anja Dürrschmidt, Berlin: Theater der Zeit 2004, S. 12–22, hier S. 12.

von Richter intendiert. Wie er im Interview mit Anja Dürrschmidt beschreibt, schwingen für ihn vielfältige Bedeutungen mit, wenn er den Begriff verwendet:

> Das System, in dem wir leben, das westliche System, das Wirtschaftssystem, das Metasystem aus Wirtschaft, Krieg und der Produktion der Bilder – das undurchdringliche, undurchschaubare System, nach dem wir alle funktionieren, das System, das den Fluss der Waren und die Hierarchien strukturiert...[431]

Gleichzeitig würde an die „'68er erinnert, an radikale, politische, außerparlamentarische Positionierungen"[432] und Laudenbach denkt an „Niklas Luhmanns Theorie funktional ausdifferenzierter Gesellschaften"[433]. Die Tendenz zum „wilde[n] Assoziieren"[434] zeigte sich schon im Konzeptpapier zu *DAS SYSTEM*, das weniger einem ausgearbeiteten Arbeitsplan, sondern einem wütenden und rastlosen Gedankenfluss gleicht.[435]

Der Untertitel der Versuchsreihe nimmt wiederum Bezug auf einen Ausspruch des ehemaligen deutschen Bundeskanzlers Gerhard Schröder, der mit der Behauptung, in Afghanistan würde „unsere Art zu leben" verteidigt, den Militär-Pakt mit den USA und den Einsatz deutscher Truppen rechtfertigte. So ist das Themenfeld der Stücke weit gesteckt, inhaltlich weisen sie eine Verbindung zu aktuellem politischen Geschehen und gesellschaftlichen Entwicklungen auf. Die Serie lässt sich somit zusammenfassend als Versuch verstehen, die Zeit nach 9/11 und dessen politische Auswirkungen sowie die Globalisierung und den Kapitalismus der Nullerjahre in Theatertexten und auf der Bühne zu untersuchen. Dabei sollte das eigene Medium nicht aus dem Blick geraten und auch die Frage, wie es möglich sei, ein politisches, kritisches Theater zu schaffen, wenn man selbst unter dem vorherrschenden System lebt, mitreflektiert werden:

> Ich suchte vor allem auch nach der dramatischen Form: Wie verhandelt man politische bzw. wirtschaftliche Medien? Welchen Blick hat man auf den verhandelten Gegenstand? Ich bin ja Teil des westlichen Systems, lebe und arbeite hier, verdiene Geld mit der ästhetisch kritischen Wiedergabe des Neoliberalismus – wie verhalte ich mich dazu, begreife ich mich als Täter und Opfer gleichzeitig? […] Wie beschreibe ich diese Strukturen?[436]

431 Richter: „*Das System wird gestartet. Anja Dürrschmidt im Gespräch mit Falk Richter*", S. 54.
432 Ebd., S. 52.
433 Laudenbach: „*Die radikale Geste! Die radikale Geste! Die radikale Geste! DAS SYSTEM. Über Falk Richters ‚Unsere Art zu leben'* ", S. 13.
434 Richter: „*Das System wird gestartet. Anja Dürrschmidt im Gespräch mit Falk Richter*", S. 53.
435 Vgl. Richter: „*Das System. Ein Konzept*".
436 Richter: „*Das System wird gestartet. Anja Dürrschmidt im Gespräch mit Falk Richter*", S. 51–52.

6.2.2.3 Die Thematik des flexiblen Menschen

Neben diesen ästhetischen Fragen ging es Richter auch um konkrete inhaltliche Fragestellungen. In kurzen Schlagworten stellt er dar, was ihn an der Thematik von *Electronic City* interessiert:

> Wie leben zum einen die Business-Class-Leute unserer Gesellschaft, und wie die Billligarbeitskräfte, diese extremen Gegensätze. Das Leben im modernen schnellen Kapitalismus. Überforderung, Flexibilisierung, kaum feste Bindungen, alle Bindungen sind eigentlich Arbeitsverhältnisse. Man empfindet sich selbst eher als etwas Warenförmiges denn als echter Mensch.[437]

Am Beispiel des Liebespaars Tom und Joy wird die Thematik des flexiblen Menschen mit den Folgen des Identitätsverlusts, der Orientierungslosigkeit und zwischenmenschlicher Defizite verhandelt. Der flexible Mensch, so wie Richter ihn anhand der Figuren darstellt, ist – wie schon in mehren Untersuchungen herausgearbeitet – an die soziologische Theorie Richard Sennetts angelehnt, die er in seinem gleichnamigen Buch vorstellt.[438] Mehrere aufgezeichnete Gespräche zwischen Richter und Sennett belegen, dass beide in regem Austausch miteinander stehen.[439] Kreuder bezeichnet Joy gar als „Sennett-Sprechblasentreiberin“[440] und verweist damit darauf, dass *Electronic City* weniger ein Theaterstück mit einer „Geschichte“ oder Fabel darstellt, als vielmehr ein Diskurs- oder Thesentheater.[441]

Sennett beschreibt in seinem Buch, wie sich der Kapitalismus auf den Menschen, seine Arbeit, Beziehungen und seinen Lebensalltag, auswirkt.[442] So verlange die Kultur des flexiblen Kapitalismus laut Sennett von den Arbeitnehmern „sich flexibler zu

437 Ebd., S. 55.

438 Siehe Sennett, Richard: *Der flexible Mensch: die Kultur des neuen Kapitalismus*, übers. von. Martin Richter, Berlin: Berlin Verlag 2002. Zu den Untersuchungen hinsichtlich des Themas des flexiblen Kapitalismus in *Electronic City* siehe: Kreuder: „*Lost in flexibility*“; Ernestus: *Theater und Arbeitswelten*. Bähr untersucht anhand der Figuren in Richters *Unter Eis* den Einfluss des flexiblen Kapitalismus auf die Figurengestaltung in zeitgenössischen Theatertexten: Bähr: *Der flexible Mensch auf der Bühne*, S. 234–265.

439 „*Die Welt als Soap-Opera - Richard Sennett im Gespräch mit Falk Richter*“ (2003), http://www.falkrichter.com/DE/article/50 (abgerufen am 03.07.2015); Richter, Falk: „*Das System sozialer Kommunikation versagte auf ganzer Linie. Ein Gespräch zwischen Falk Richter und Richard Sennett*“, in: Richter, Falk: *Trust*, hrsg. v. Nicole Gronemeyer, Berlin: Theater der Zeit 2010, S. 136–149.

440 Kreuder: „*Lost in flexibility*“, S. 101.

441 Zum Begriff des „Diskurstheaters“ siehe Tigges, Stefan: „*Im Proberaum des Textes*“, in: Richter, Falk: *Theater: Texte von und über Falk Richter 2000-2012.*, hrsg. v. Friedemann Kreuder und Katrin Ullmann, Marburg: Tectum 2012, S. 652–668, hier S. 664.

442 Der Originaltitel *The Corrission of Character*, erscheinen 1998 bei W W. Norton, New York, verweist – anders als in der deutschen Übersetzung – schon auf die negativen Auswirkung, die diese neue, von Sennett untersuchte Form des Kapitalismus mit sich bringt.

verhalten, offener für kurzfristige Veränderungen zu sein, ständig Risiken einzugehen und weniger abhängig von Regeln und förmlichen Prozeduren zu werden.“[443] Diese neue Form des Kapitalismus gehe jedoch mit drastischen Konsequenzen für das arbeitende Individuum einher:

> Mit dem Angriff auf starre Bürokratien und mit er Betonung des Risikos beansprucht der flexible Kapitalismus, den Menschen, die kurzfristige Arbeitsverhältnisse eingehen, statt der geraden Linie einer Laufbahn im alten Sinne zu folgen, mehr Freiheit zu geben, ihr Leben zu gestalten. In Wirklichkeit schafft das neue Regime neue Kontrollen, statt die alten Regeln einfach zu beseitigen – aber diese neuen Kontrollen sind schwerer zu durchschauen.[444]

Sowohl Tom als auch Joy sind Verkörperungen des flexiblen Menschen. Die Leben der beiden Figuren zeichnen sich durch ein hohes Maß an Mobilität aus. Das Leben des Managers Tom spielt sich ab zwischen Businesslounge, Hotelzimmer, Flughafen und Konferenzsälen. Joy arbeitet als Springerin an Fastfood-Ständen einer international ansässigen Supermarktkette, das heißt „gegen 22 Uhr bekommt sie über E-Mail ihren Dienstplan mitgeteilt und wird an unterschiedliche Orte der Welt geflogen, falls irgendwo irgendwer ausfällt“ (S. 328). Für Tom resultiert sein Lebenswandel in einem Verlust des Zeit- und Raumgefühls (Vgl. S. 317) sowie einer Entfremdung und des Identitätsverlusts. Beim Blick in den Spiegel erkennt Tom sich selbst nicht mehr, er ist austauschbar geworden:

> - Menschen erstarren auf Fluren und versuchen, ihre Zahlenkombinationen zu erinnern, sie schauen in Spiegel und wissen nicht mehr, was sie da sehen...
> TOM Soll ich das sein dieser Typ in meinem Badezimmerspiegel? Bin ich das? Ich kann mich nicht erinnern, wann ich das letzte Mal so ausgesehen haben soll.
> - … weil ihre Nachbarn sich von ihnen in keinem Detail unterscheiden (S. 323)

Dies kulminiert darin, dass es einen Doppelgänger Toms gibt, einen „anderen Tom, diesen anderen Typ aus unserem Office, der auch Tom heißt und der mich manchmal vertritt, weil der genauso aussieht wie ich“ (S. 341).

In der Arbeitswelt in *Electronic City* sind die Menschen einfach zu ersetzen, auf ihre Individualität wird kein Wert mehr gelegt. Der Identitätsverlust ist das Resultat dieses Berufslebens. Auch Joy ist in ihrem Job mittlerweile austauschbar, ihre Arbeit reduziert auf ein Minimum geistiger Tätigkeit, alles Weitere übernimmt die Technik: „sie ist doch wirklich nur dazu da, diesen Scheißinfrarotscanner ans Etikett zu halten und am Ende auf ‚Summe‘ zu drücken, das Geld entgegenzunehmen und in die Kasse zu legen“ (S. 330). Als die Maschinen versagen wird deutlich, wie sehr sie

443 Sennett: *Der flexible Mensch*, S. 10.
444 Ebd., S. 11.

dem von Sennett entworfenen Bild der Arbeitskraft in einem flexiblen High-Tech-Betrieb entspricht: „Als programmabhängige Arbeitskräfte besitzen sie kein praktisches Wissen. Also ist ihnen ihre Tätigkeit nicht mehr in dem Sinne verständlich, daß [sic!]sie wüssten, was sie eigentlich tun.“[445] Genau das wird deutlich, als der Infrarotscanner an der Kasse ausfällt und Joy sagt: „Ich bin nicht mal mehr von meiner Arbeit entfremdet, ich bin von meiner Arbeit vollkommen verwirrt.“ (S. 335). In ihrer Selbstdarstellung beschreibt sie ihren Weg in die Arbeitswelt, bei dem deutlich wird, dass sie kaum in der Lage ist, diesen als kohärente Erzählung zu formulieren:

> Ja, ich hatte ja auch studiert. Drei Semester, glaub ich jedenfalls, Wirtschaft, dann ging mir das Geld aus oder ich wollte mich mal in der Praxis umsehen oder so und nahm mir ein Jahr Auszeit und dann hatte ich in den ersten acht Wochen schon siebenundzwanzig unterschiedliche Jobs, immer so Standby-Sachen, weil ich es nirgendwo länger als drei Tage aushielt, ein sehr flexibler Lebensstil […] (S. 338)

Joys Arbeitsleben ist von Monotonie und Kurzfristigkeit geprägt, sie ist die Verkörperung des flexiblen Menschen am unteren Ende der Gehaltsskala. Die Abbildung der Lebens- und Arbeitswelten im Zeitalter des flexiblen Kapitalismus ist die Grundthematik in *Electronic City*. Die dramaturgischen Strategien haben die Funktion, die Auswirkungen dieses gesellschaftlichen Zustands auf das Individuum zu veranschaulichen. Der Mensch im flexiblen Kapitalismus wird in *Electronic City* inhaltlich besonders explizit verhandelt, wie Kreuder konstatiert, geht es bei dieser Thematik doch auch um ein Motiv, das in Richters gesamtem Œuvre einen wichtigen Aspekt einnimmt. Kreuder zufolge würde in Richters Werk „die sozialhistorische bedingte Befindlichkeit des flexiblen Menschen thematisch […]. Der Autor verhandelt damit eine zentrale Frage der Polis im Europa des globalen freimarktwirtschaftlichen Kapitalismus.“[446]

Das Besondere des Stücks ist jedoch nicht nur der inhaltliche Fokus auf zeitgenössische Themen, sondern besteht zudem im dramaturgischen Aufbau und der Einziehung mehrerer Ebenen in die eigentliche „Geschichte“. Es handelt sich vielmehr um „Momentaufnahmen aus dem Alltag der Einzelexistenzen“[447]. Dies entspricht auch der Behauptung Sennetts, dass es die Kohärenz, wie sie in abgerundeten Erzählungen

445 Richter: „*Das System sozialer Kommunikation versagte auf ganzer Linie. Ein Gespräch zwischen Falk Richter und Richard Sennett*“, S. 87.
446 Kreuder: „*Lost in flexibility*“, S. 107.
447 Ernestus: *Theater und Arbeitswelten*, S. 155–156.

dargestellt würde, heute in realen Lebensläufen nicht mehr gäbe.[448] So setzt sich *Electronic City* zusammen aus zwei Strängen, die jeweils Episoden aus Toms und Joys Leben präsentieren. Sie laufen dabei zunächst nebeneinander her, bis sie schließlich miteinander verbunden und die beiden als Liebespaar identifiziert werden.

6.2.2.4 (Scheinbare) Unbestimmtheit der Figuren

Neben den Figuren Joy und Tom enthält das Figurenverzeichnis den Hinweis auf „Ein Team von etwa 5 bis 15 Menschen“ (S. 317). Diese werden im Nebentext nicht weiter bestimmt und nur als „Sprecher“ (S. 320) oder „Stimmen“ (S. 323) bezeichnet. Ihre Rede wird durch Spiegelstriche kenntlich gemacht und ist nicht dialogisch aufgebaut. Zunächst scheint es, als würde keine Kommunikation zwischen den Figuren Tom und Joy und den undefinierten Sprechern zustande kommen, als sei das vom „Team“ Gesagte auf einer außerdiegetischen Kommentarebene angesiedelt. Tom Klimant spricht gar von einem „Chor […] als allwissender Erzähler“[449]. Die Rede der Teammitglieder ist jedoch nicht chorisch simultan, sondern wird in mehrere Repliken von unterschiedlichen Sprechern aufgespalten: Sätze werden zerstückelt und auf die Sprecher verteilt, so dass sie sich erst im gemeinsamen Sprechen zu Sinneinheiten zusammenfügen.

Bei diesen Repliken handelt es sich zu Beginn vor allem um Beschreibungen z.B. des Schauplatzes, der Handlungen oder der Gedanken der Figuren. So scheinen die undefinierten Stimmen die Funktion eines konventionellen Nebentextes einzunehmen, auch wenn sie nicht optisch, etwa durch Kursivsetzung, vom restlichen Text abgehoben sind. Das Stück setzt mit einem klassischen Dramenauftakt ein: „Tom betritt das Gebäude, in dem er seit etwa zwei Wochen wohnt“ (S. 317). Die Aufsplitterung in mehrere Sprecher und die Unsicherheit darüber, in welcher Stadt Tom sich befindet, gekoppelt an die Innensicht – die Gedanken Toms werden aus einer neutralen Erzählperspektive wiedergegeben – bricht jedoch mit den

448 Vgl. Sennett: *Der flexible Mensch*, S. 13.

449 Klimant, Tom: „*„Drecks-Gehirncomputer‘. Figur und Identität bei Falk Richter. Ein Beitrag zur epistemologischen Dimension zeitgenössischer Dramatik*“, in: Englhart, Andreas und Artur Pellka (Hrsg.): *Junge Stücke: Theatertexte junger Autorinnen und Autoren im Gegenwartstheater*, Bielefeld: Transcript 2014, S. 259–271, hier S. 263.

Konventionen eines klassischen Nebentextes. Noch deutlicher wird der Bruch, wenn auf der ersten Seite die Erzählperspektive von der Beobachterposition in die eines Ich-Erzählers kippt:

> - er kennt niemanden, und er kann sich an nichts erinnern: War ich hier schon einmal? Ist dies die richtige Etage, der richtige Flur, war das links oder rechts neben dem Fahrstuhl und vor allem: IST DAS HIER ÜBERHAUPT DAS RICHTIGE GEBÄUDE?
> - Zu oft den Ort gewechselt, in der letzten Zeit, völlig die Orientierung verloren: Wo ist Joy, wo ist Joy?, bin ich denn wirklich schon seit zwei Wochen hier oder oder … ich weiß es nicht (S. 317)

Die direkte Rede, die sich in die Replik mischt, wirft weitere Fragen über die Sprechsituation auf: Handelt es sich hier um die Beschreibung eines außerdiegetischen Kommentators, der auch Toms Gedanken reflektiert oder sind die im Text gestellten Fragen von der Figur Tom zu sprechen? Welche Funktion erfüllt die in mehrere Sprecher des „Teams" aufgeteilte Rede?

Friedemann Kreuder geht in seiner Lektüre von *Electronic City* von einer postdramatischen Figurenkonzeption aus, bei der sich „unterschiedliche Sprecheridentitäten mit ihren je verschiedenen Perspektiven in der Figur Toms bzw. Joys ‚überkreuzen', überlagern und wieder dissoziieren, wie an einem Prisma ‚aufspalten'."[450] Im Laufe des Stücks wird jedoch deutlich, dass es sich bei Tom und Joy sehr wohl um dramatische Figuren handelt, bei denen die Identitätserschütterung durch bestimmte dramaturgische Strategien zum Ausdruck kommt. Das Team offenbart sich als ein Filmteam, welches Tom und Joy begleitet, inszenieret und instruieret. Beide Seiten nehmen sich gegenseitig wahr, gehen aufeinander ein und entwickeln in manchen Textpassagen Dialoge. Durch das dramaturgische Mittel des Spiel im Spiel-Prinzips wird schließlich der Status der unbestimmten Sprecher offen gelegt und Tom und Joy als Darsteller in einem Film entlarvt. Es ist jedoch festzuhalten, dass die unterschiedlichen Ebenen niemals ganz aufgelöst werden und die Frage, warum im Text die Rede der Sprecher nicht näher konkretisiert ist, offen bleibt. Im Leseprozess tritt somit – zumindest zu Beginn des Textes, als sich das Szenario der Filmsituation noch nicht etabliert hat – metatheatrales Funktionspotential zutage. Wie Ernestus bemerkt, liegt hier ein fundamentaler Unterschied zur Darstellung auf der Bühne: „Etwas anders als für den Leser stellt sich die Rezeptionssituation des Theaterbesuchers dar, der den Text durch eine notwendig mit bildlicher Konkretisierung einhergehende

450 KREUDER: „*Lost in flexibility*", S. 99.

Deutung vermittelt präsentiert bekommt.“[451] Der metatheatrale Moment, der durch die Unbestimmtheit der Figuren evoziert wird, offenbart sich hier somit nur im Leseprozess.

6.2.2.5 Spiel im Spiel als dramaturgisches Mittel

Wie bereits erwähnt, beginnt der Text zunächst ohne einen Hinweis auf diese Spiel im Spiel-Situation. In der einleitenden narrativ anmutenden Passage, die – unter den unbestimmten Sprechern aufgeteilt – das Szenario und die Figur Tom vorstellt. Der Leser erhält jedoch schon ein erstes Anzeichen für die metadramatische Ebene: „welches Genre haben wir hier eigentlich? Haben wir das schon entschieden?“ (S. 318) fragt sich einer der Sprecher ohne dass der Zusammenhang erkennbar wird und auch ohne eine Antwort zu erhalten. Erst die Hinweise, die auf ein Filmset hindeuten und in der Folge vermehrt auftreten, lassen allmählich vermuten, dass es sich bei der Rede der Sprecher um Szenenanweisungen oder Drehbuchtexte für einen Film handelt:

> - Großaufnahme: Tom läuft durch das Gebäude, keine Ahnung wohin, keine Orientierung, kann keine Entscheidung treffen, taumelt, erstarrt, bleibt stehen, will sich setzen […]
> - CUT (S. 321)

Im weiteren Verlauf häufen sich diese Anspielungen und das Szenario des Filmsets wird konkretisiert, wenn die Figuren zur Wiederholung bestimmter Szenen aufgefordert werden und vermehrt Ausdrücke aus dem Filmjargon fallen oder sich Figuren explizit über den Film äußern.[452]

Tatsächlich handelt es sich jedoch nicht nur um eine reine Verfilmung der Lebens- und Liebesgeschichte zwischen Tom und Joy in einem Dokumentarfilm, sondern wie Ernestus feststellt um „die Verfilmung der Verfilmung, also eine Art ‚making of‘“[453]. So kann hier nicht von einer Spiel im Spiel-Situation, die Theater im Theater abbildet, gesprochen werden, vielmehr wird auf ein anderes Medium rekurriert. Gleichwohl findet eine Verschachtelung der Fiktionsebenen statt, die die dramatische

451 Ernestus: *Theater und Arbeitswelten*, S. 166–167.

452 Z.B.: „ - Tom, steh auf, wir machen den Absturz bitte noch einmal, da stimmte irgendwas mit dem Aufschlag nicht, bitte siebzehn C, die zweite, Crash und bitte: […]
- auch ein schönes Bild dieses Films: Tausende von Geschäftsmännern blutend neben dem zugefrorenen Rollfeld“ (S. 326).

453 Ernestus: *Theater und Arbeitswelten*, S. 164.

Fiktion spiegelt und so metadramatisch auf die Gemachtheit von Handlung und Figuren Bezug nimmt. In *Electronic City* sind drei Fiktionsebenen vorhanden: „Auf F1 sind die Geschehnisse um Tom und Joy angesiedelt, auf F2 die Serienproduktion und auf F3 die Verfilmung der Verfilmung.“[454] Eine klare Trennung der Ebenen ist allerdings schwer vorzunehmen, die Grenzen sind teils durchlässig und die Ebenen gehen ineinander über. Der Verzicht auf weitere Konkretisierung der Situationen und Ebenen im Nebentext erschwert die Zuordnung zusätzlich. Richter gestaltet den Text an dieser Stelle bewusst offen, wobei sich der Sinn einzelner Sequenzen erst allmählich erschließt oder sogar bis zum Ende nicht vollständig aufgelöst wird. Die Identität der Figur Joy wird beispielsweise nie gänzlich geklärt. Nachdem sie von ihren Erfahrungen bei verschiedenen Niedriglohnjobs berichtet hat, wird sie von einem Mitglied des Filmteams mit ihrem Namen angesprochen und gebeten, die vorangehende Szene zu wiederholen:

> - Okay danke Joy, aber eigentlich hatte dich glaub ich gar keiner gefragt
> - bitte immer nur dann reden, wenn bei dir auf dem Monitor das rote Lämpchen leuchtet, danke
> - so, können wir nochmal zurückspulen das Ganze (S. 329)

Hier wird sie vom Filmteam mit dem Namen Joy angesprochen, was den Eindruck unterstützt, es handele sich bei den Dreharbeiten um eine Verfilmung ihres Lebens – die „Dokusoap ‚Joys World‘“ (S. 342). Als jedoch von der „Schauspielerin, die Joy spielt“ (S. 334) die Rede ist, erscheint diese Vermutung nicht mehr gesichert. Ob es nun tatsächlich die Erlebnisse von Joy und Tom sind, die sie selber für die Dokusoap nachspielen oder ob es sich um Schauspieler handelt, bleibt bis zum Ende offen.

Bemerkenswert ist hierbei, dass sowohl für die unbestimmten Sprecher als auch für Joy und Tom Verwirrung darüber herrscht, was Schein und Sein ist. So gibt einer der unbestimmten Sprecher zu bedenken, dass die Schauspielerin die Figur der Joy „so gut spielt, dass keiner mehr den Unterschied zwischen der Schauspielerin und der echten Figur Joy, die ja als Vorlage für diese Figur hier dient, erkennen kann.“ (S. 334-335). Und auch Joy drückt die Ausmaße des Verwirrspiels prägnant aus, wenn sie bekennt, dass „die Frau, die mich gespielt hat, hat das ziemlich überzeugend rübergebracht, die hat mein Leben sehr viel besser gespielt als ich: Die war eine bessere Joy als ich.“ (S. 342). Unmittelbar vor dieser Aussage wird nochmals die

454 Ebd.

Unsicherheit des Filmteams über die Situation deutlich, als diese mit Joy darüber diskutieren, was nun Realität und was Fiktion ist:

> - Das ist doch nur der Nachdreh für diese Dokusoap ‚Joys World – a world of Joy', das hat doch so niemals stattgefunden, das wurde doch später einfach nachgedreht, weil sie da irgendwas in der Richtung erwähnt hatte, und da haben die das nachgedreht
> JOY Unsinn das ist alles wahr das habe ich ja alles selbst erlebt
> - Sagt das jetzt Joy oder die Frau, die Joy spielen wird in dem Film? (S. 342)

Die Authentizität Joys wird somit von der Filmcrew wie auch von ihr selbst in Frage gestellt: Sie sieht die Fiktion als wahrhaftiger an als die Realität. Die metadramatische Technik des Spiels im Spiel stellt damit in *Electronic City* ein dramaturgisches Mittel dar, den Identitätsverlust der Figuren zu demonstrieren. Sie dient Ernestus zufolge der „Veranschaulichung der Entfremdungserscheinungen des flexiblen Menschen"[455] der heutigen Gesellschaft. Der Rezipient wird jedoch nicht nur passiv mit dieser Thematik konfrontiert, sondern nimmt – durch die Unsicherheit der Identitäten und Ebenen – regelrecht daran teil und erlebt durch die offenen Textstellen ähnliches wie die Figuren:

> Richters Spiel mit den unterschiedlichen Fiktionsebenen ist also weder Selbstzweck noch postmodernes Beliebigkeitsspiel, sondern fungiert als kritische Auseinandersetzung mit Auswüchsen unserer Mediengesellschaft. Indem die Verwirrung der Figuren nicht nur vorgeführt wird, sondern der Zuschauer gezwungen ist, sie zu teilen, da seine eigenen Interpretationsversuche der Bühnenwirklichkeit immer wieder scheitern, wird die Problematik auch sinnlich erfahrbar gemacht.[456]

6.2.2.6 Reflexion der Medien und Selbstreflexion

Die moderne Mediengesellschaft beeinflusste *Electronic City* zudem in der Erzählweise der Geschichte. Neben der Metadramatizität der Spiel im Spiel-Strategie, ist daher zusätzlich von einer Metatheatralität in Form einer intermedialen Überformung zu sprechen: Richter übernimmt Schreib- und Redeweisen aus dem Film und Konventionen aus Drehbüchern.[457] Beispielsweise wirken Textstellen, die von Sprechern des Teams gesprochen werden, wie aus einem Filmscript:

> - Toms Stimme, als Voiceover über einem Meer aus Zahlen, Flughafenlounges, […] alles verschwimmt, alles fließt ineinander, der Sound eines Fahrstuhls, der auf und ab fährt, immer wieder an Tom vorbeirast, während er sich ins Gesicht schlägt,

455 Ebd., S. 168.

456 Ernestus: *Theater und Arbeitswelten*, S. 171.

457 Zu weiteren intermedialen Referenzen, wie etwa auf die Computer-Technik, in Richters Werk siehe auch Klimant: „*Drecks-Gehirncomputer'. Figur und Identität bei Falk Richter. Ein Beitrag zur epistemologischen Dimension zeitgenössischer Dramatik*".

> wutverheult:
> TOM *während er sich ins Gesicht schlägt wutverheult* […] (S. 335)

Die Doppelung des Textes des Sprechers und des tatsächlichen Nebentextes des Stücks lässt den Eindruck entstehen, der Sprecher gäbe die Regieanweisungen, die von Tom im nächsten Moment umgesetzt würden. Passagen wie „Joys Stimme, Jahre später, in einem Appartement irgendwo an einem anderen Ort" (S. 338) erinnern an filmische Techniken wie die Vorblende oder Kameraschwenks, die die Szenerie abfilmen.

Neben der Annäherung an Vermittlungsmodi aus dem Film, findet gleichzeitig eine Übernahme der Rezeptionsmodi von Doku-Soaps statt: Wie Kreuder konstatiert, sei die Wahrnehmung des Zuschauers beim Fernsehformat der Doku-Soap von dem Oszillieren zwischen Wahrheit und Fiktion und den verschiedenen Wirklichkeitsebenen geprägt.[458] Die intermediale Überformung in *Electronic City* nennt Kreuder ein „Einverleiben charakteristischer Rezeptionsmodi anderer Medien ins Theater".[459]

Über diese Reflexion der Medien hinaus ist eine mediale Selbstreflexion zu erkennen, die den genannten Aspekt des Spiels im Spiel überschreitet. Wie Susanne Heimburger treffend darstellt, äußert Richters Text, der im Gewand eines Anti-Kapitalismus-Stücks daherkommt, empfindliche Kritik an eben solchen politischen Theatertexten. *Electronic City* sei ihr zufolge daher

> weniger ein Stück über die Arbeitsbedingungen im globalen Kapitalismus, als vielmehr ein Stück über Antiglobalisierungsstücke, und zeigt auf, dass auch ‚Antiglobalisierungs-Theater am Ende doch nur Theater ist, ein konkurrenzfähiges Produkt auf dem Erlebnismarkt, gemanagt von Fachkräften aus der Kreativbranche'.[460]

Die metareflexiven Momente in *Electronic City* dienen somit einerseits dazu, „eindeutige ideologische Position[en]"[461] aufzulösen und so ganz im Sinne von Richters Konzeptpapier zu *DAS SYSTEM*, die Frage nach der Rolle des Künstlers und der Möglichkeit der Kritik im Medium des Theaters zu stellen. Andererseits zeigen die metareflexiven Strategien die Befindlichkeit des flexiblen Menschen und lassen den Rezipienten die Gefühle von Entfremdung und Identitätsverlust der Figuren nach-

458 Vgl. Kreuder: „*Lost in flexibility*", S. 102.

459 Kreuder, Friedemann: „*Reflexion der Medien und mediale Selbstreflexion in Falk Richters ‚Electronic City'*", in: Poppe, Sandra und Sascha Seiler (Hrsg.): *Literarische Medienreflexionen: Künste und Medien im Fokus moderner und postmoderner Literatur*, Berlin: E. Schmidt 2008, S. 113–124, hier S. 119. Zu

460 Heimburger, Susanne: *Kapitalistischer Geist und literarische Kritik: Arbeitswelten in deutschsprachigen Gegenwartstexten*, München: Edition Text + Kritik 2010 (Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur), S. 344–345.

461 Ebd., S. 342.

empfinden. So ist *Electronic City* ein globalisierungskritisches Zeitstück, welches um die Möglichkeiten des Kritisierens ringt, und mit dieser indifferenten Haltung noch eindrücklicher den Zeitgeist abbildet.

6.2.3 My Secret Garden

My Secret Garden wurde am 9. Juli 2010 beim Festival d'Avignon als Produktion des Festivals und in Koproduktion mit Theaterhäusern in Reims, Paris, Brüssel, Genf, Saarbrücken in der Regie von Falk Richter und Stanilas Nordey uraufgeführt. Im Mittelpunkt des Stücks steht ein Autor, der seine Kindheit und Jugend erinnert und über die Beziehung zu seinem im Koma liegenden Vater (Vgl. S. 481) und seiner bereits verstorbenen Mutter sinniert.[462] Er möchte einen Text über sein Leben schreiben, eine Autofiktion.

Mit der Thematik der Autofiktion hebt Richter die Verhandlung eines seiner immer wiederkehrenden Themen und Motive auf ein neues Level: „die ebenso verzweifelte wie vergebliche Suche seiner Figuren nach Authentizität"[463]. Die Frage nach Authentizität wird in *My Secret Garden* als ästhetisches Verfahren der Autofiktion in den Text eingeschrieben. Auf ästhetischer Ebene zeigt sich außerdem im Vergleich mit den zuvor analysierten Stücken Richters eine Zunahme der Offenheit in der formalen Textgestaltung: Es gibt weder ein Figurenverzeichnis, noch einen kommentierenden Nebentext. Die Tendenz Richters, die Theatertexte immer offener und auch den Prozess der Textentstehung durchlässiger zu gestalten, tritt bei *My Secret Garden* deutlich zutage.

Die Suche nach „Bewegungstexten"[464], die in Konkurrenz zum schriftlich fixierten Theatertext stehen und sich erst in der performativen Arbeit in den Proben entwickeln, ist ein Interesse, das Richter schon seit langem begleitet. Dies drückt sich in der kontinuierlichen Zusammenarbeit mit der Choreografin Anouk van Dijk aus. Mit van Dijk schrieb Richter einen großen Teil des Textmaterials aus *My Secret Garden* szenisch und textlich zu einem neuen Stück weiter: *Protect me* wurde am 27. Okto-

462 Im Folgenden werden alle Zitate aus *My Secret Garden* im Text durch Seitenzahlen in Klammern vermerkt und entstammen folgender Ausgabe: Richter: *Theater. Theatertexte von und über Falk Richter*.

463 Ernestus: *Theater und Arbeitswelten*, S. 147.

464 Vgl. Tigges: „*Im Proberaum des Textes*", S. 655.

ber 2010 mit einem Ensemble von Tänzern und Schauspielern an der Schaubühne uraufgeführt.

6.2.3.1 Kontext, Rezeption und Textgenese

Dem Stück *My Secret Garden* ging ein langer Prozess der Zusammenarbeit Richters mit dem französischen Schauspieler und Regisseur Stanilas Nordey voraus. Bereits zwei Jahre vor der Uraufführung kam eine Kooperation der beiden zustande, als Nordey eine Collage aus Texten des *SYSTEM*-Zyklus anfertigte und beim Festival in Avignon präsentierte. Nordey bat Richter im Zuge dessen um erste Versionen und Rohfassungen seiner Theatertexte, woraufhin Richter ihm „hunderte von Seiten aus seinem Tagebuch zugeschickt [hat], genauer gesagt aus seiner Autofiktion.“[465]
Wie bei den Stücken des *SYSTEM*-Zyklus ist die Entstehung des Theatertextes auch hier von einem prozessualen Charakter geprägt. Davon zeugen die verschiedenen Versionen, die die Weiterentwicklung des Stücks und unterschiedliche Schritte des Prozesses veranschaulichen. Die in der von Friedemann Kreuder herausgegebenen Anthologie *Theater. Texte von und über Falk Richter 2000-2012* veröffentlichte Version von *My Secret Garden* unterscheidet sich beispielsweise von dem Text, welcher der Uraufführung und der deutschen Erstaufführung zugrunde gelegen haben muss.[466] *The Richter Nordey Project Avignon 2010* ist zwar als eigenständiger, literarischer Text unter dem Kapitel „Künstlerische Positionen“ in dem Sammelband *Das Drama nach dem Drama. Verwandlungen dramatischer Formen in Deutschland seit 1945* publiziert,[467] er liest sich aber auch als ein Zwischenschritt auf dem Weg

465 Nordey, Stanislas: „*Stanislas Nordey über die Arbeit mit Falk Richter*“ (12.12.2010), http://www.falkrichter.com/DE/article/49 (abgerufen am 27.11.2014).

466 Siehe hierzu die Rezensionen der Aufführungen, die auf das Leitmotiv „Putain comme tout est triste et solitaire et merdique“ Bezug nehmen, welches in der von Kreuder herausgegebenen Fassung nicht enthalten ist, sondern erst in *Protect me* ausgestaltet wird: Gapp, Estelle: „*« My Secret Garden », de Falk Richter (critique), Festival d'Avignon 2010, salle de Montfavet à Avignon*“ (2010), http://www.lestroiscoups.com/article-my-secret-garden-de-falk-richter-critique-d-estelle-gapp-festival-d-avignon-2010-salle-de-montfavet-a-avignon-54201306.html (abgerufen am 30.11.2014); Liban, Laurence: „*My Secret Garden ou la colère de Falk Richter*“ (06.07.2012), http://www.lexpress.fr/culture/scene/my-secret-garden-ou-la-colere-de-falk-richter_1123123.html (abgerufen am 30.11.2014).

467 Richter, Falk: „*The Richter Nordey Project Avignon 2010*“, in: Pełka, Artur und Stefan Tigges (Hrsg.): *Das Drama nach dem Drama. Verwandlungen dramatischer Formen in Deutschland seit 1945*, Bielefeld: T
ranscript 2011, S. 419–443.

der Entwicklung zu *My Secret Garden* und *Protect me*. Der Text ist ein Dokument des gemeinsamen Arbeitsprozesses. Der stichwortartige Text mit Skizzen der Szenen der später ausgearbeiteten Stücke ist betitelt mit dem Hinweis „PART 1 die ersten Notizen zu unserem PORJEKT [sic!]“[468] Die Betonung des projekthaften zeigt die Unabgeschlossenheit an, gleichzeitig ist durch die prozessuale Arbeitsweise ein allein stehender künstlerischer Text entstanden. Viele der Elemente, die im Anschluss in *My Secret Garden* weiter ausgeführt wurden sind schon hier enthalten. Das Grundmotiv des nach einem Titel bzw. nach einem Theaterstück suchenden Autors wird fortgeführt. Der Text offenbart sich als Material, das ständig weitergeschrieben und nie endgültig fixiert ist. Richter formuliert demzufolge „*My Secret Garden* n'est pas une pièce de théâtre. C'est un matériau-texte.“[469]

So zitiert Richter immer wieder sich selbst, lässt Teile aus früheren Stücken in neue Theatertexte einfließen – wendet das Verfahren des Samplings an. Der Darsteller Cédric Eeckhout beschreibt den Probenprozess für Richters Inszenierung von *Play Loud* dementsprechend: „Mit Falk Richter zu arbeiten ist wie mit einem DJ zu arbeiten. Falk Richter mischt die Vorschläge aller und er remixt seine eigenen Texte. Es ist das gleiche Arbeitsprinzip wie das eines DJs.“[470] Für Stanilas Nordey ist diese Methode der Textgenese „Ausdruck einer Schreibweise, die aufs Engste mit der Konstruktion eines Menschen verbunden ist, es ist das Äquivalent einer Lebensgeschichte.“[471] So lässt sich eine solche Art der Textentstehung durchaus als authentische Schreibweise ansehen, die darauf verweist, dass das Künstler-Genie nicht allein aus seiner schöpferischen, kreativen Kraft immer neuen Stoffe generiert, sondern auch auf bereits Erlebtes, Geschriebenes, Vorhandenes zurückgreift. Zugleich lenkt ein solches Verfahren der Texterarbeitung den Blick auf den Konstruktcharakter des Textes.

Wie noch zu zeigen sein wird, spiegelt sich diese Konstruiertheit auch in der Integration einer Autorenfigur im Stück selbst wider. Der Autor als Hauptfigur des

468 Ebd., S. 419.

469 Festival d'Avignon: „*Falk Richter & Stanislas Nordey MY SECRET GARDEN SALLE DE MONTFAVET.* [*Programmheft*]“ 2010, http://www.festival-avignon.com/fr/spectacles/2010/my-secret-garden (abgerufen am 12.03.2014).

470 Eeckhout, Cédric: „*Falk ist ein DJ*“, in: Richter, Falk: *Theater: Texte von und über Falk Richter 2000-2012.*, hrsg. v. Friedemann Kreuder und Katrin Ullmann, Marburg: Tectum 2012, S. 683–685, hier S. 683.

471 Nordey: „*Stanislas Nordey über die Arbeit mit Falk Richter*“.

Stückes ist auf der Suche nach einem neuen Stoff und legt dabei seine Tagebücher offen. Als Autofiktion entsprechen diese Begebenheiten weder den realen Tatsachen noch ist die Autorenfigur identisch mit dem real existierenden Autor Falk Richter. In der Theaterkritik ist die Ungewissheit, inwieweit es sich um reale oder fiktionale Behauptungen handelt, dennoch ein großes Thema.[472] Joëlle Gayot bezeichnet das Stück als „une sorte de confession autobiographique, (Richter se raconte, lui, son enfance dans une Allemagne […] sa vie étriquée entre des parents sans limite, […] son désir de fuite, d'évasion) »[473] und Estelle Gapp spricht vom Protagonisten „Stanislas/Falk"[474]. Jürgen Berger, ein Rezensent der deutschen Erstaufführung in der Regie von Pedro Martins Bejas am Staatstheater Karlsruhe, bemängelt hingegen, dass schon in der Textvorlage der Inszenierung ein Autorenego nur noch um sich selber kreise und eigentlich alles bereits gesagt sei.[475]

6.2.3.2 *My Secret Garden* als Autofiktion und deren metareflexive Implikationen

Mit der Frage, was das Stück eigentlich aussagen wolle, welchen Auftrag es verfolge und welcher der passende Titel sei, beginnt *My Secret Garden:*

> Ich habe noch immer keinen Titel für dieses Stück.
> Ein Titel kann ein Auftrag sein an einen Autor.
> Ein Titel kann die Richtung vorgeben, ein Thema, eine Reise, ein Titel kann anzeigen:
> Da solls langgehen, das solltest du dir mal genauer anschauen.
> Aber im Moment sind da immer nur all diese Krisen und Zusammenbrüche in meinem Kopf und […] (S. 470)

Mit diesem Nachdenken über das Schreiben und die Entstehung eines Textes, das sich gleich zu Beginn als Grundelement etabliert, ist *My Secret Garden* neben *Elec-*

472 In der online veröffentlichen Textfassung, die mutmaßlich der Uraufführung von *My Secret Garden* zugrunde lag, wird die Vermischung der fiktiven Figuren und real existierenden Personen zudem dadurch verstärkt, dass die Autorenfigur den Namen „Falk" trägt und von den Opernregisseuren Stanislas Nordey und Falk Richter die Rede ist.Vgl. Richter, Falk: „*My Secret Garden. Fassung April 2012*", http://www.falkrichter.com/ckfinder/userfiles/files/PDF/Theatre%20plays/My%20Secret%20Garden.pdf (abgerufen am 10.06.2014).

473 Gayot, Joëlle: „*My secret garden', de Falk Richter par Stanislas Nordey*" (2010), http://www.franceculture.fr/2010-07-16-2010-my-secret-garden-de-falk-richter-par-stanislas-nordey.html (abgerufen am 30.11.2014).

474 Gapp: „*« My Secret Garden », de Falk Richter (critique), Festival d'Avignon 2010, salle de Montfavet à Avignon*".

475 Berger, Jürgen: „*My Secret Garden (DEA) – Pedro Martins Beja begegnet Falk Richter mit grellem Trash*", in: *Die Rheinpfalz* (2012), http://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=7311:my-secret-garden-pedro-martins-beja-begegnet-falk-richter-mit-grellem-trash&catid=85:badisches-staatstheater (abgerufen am 03.07.2015).

tronic City einer der metareflexivsten Theatertexte Falk Richters. Richter stellt hier zum wiederholten Mal die Frage nach Wahrheit und Illusion, nach den Grenzen zwischen Fiktion und Realität. Mit Hilfe seiner Tagebücher, die er (angeblich) in den Text eingearbeitet hat, konstruiert er den Theatertext als Autofiktion. Dagegen lässt sich zwar argumentieren, dass nur die Autorfigur innerhalb der Binnenfiktion eine Autofiktion schreiben würde, die uns schließlich als das Stück *My Secret Garden* vorliegt, diese aber nicht identisch sei mit der realen Person des Autors Falk Richter. Zahlreiche Hinweise auf Richters Person – wie etwa die Nennung seines Geburtsorts Buchholz in der Nordheide (S. 478) – legen jedoch nahe, dass der reale Autor als Folie für die Figur gedient hat. Auch die wiederholte Nennung des Wortes „AUTOFIKTION" spielt auf diesen Umstand an. So ist hier eine Schachtelung der verschiedenen Ebenen zu beobachten: Der Autor Falk Richter schreibt eine Autofiktion in Form eines Theatertextes, in dem eine Autorenfigur seine Autofiktion als Text zu verschriftlichen sucht.

Der Begriff der *Autofiktion* rückt das Verhältnis von Fiktionalität und realen Begebenheiten ins Zentrum. Frank Zipfel zufolge sind verschiedene Formen denkbar: So sei eine Autofiktion eine Form der Autobiografie, die den Konstruktcharakter exponiert. Eine weitere Form sei gegeben, wenn die Namensidentität von Autor und Figur vorliege und zugleich eine Gattungsbezeichnung, die Fiktionalität indiziert. Eine dritte Form sei die Kombination aus autobiografischem und fiktionalem Pakt, wodurch eine „oszillierende[…] Ungewissheit zwischen autobiografischer und fiktionaler Lesart"[476] zustande komme. Dadurch würde der Leser auf die Besonderheit der beiden Pakte aufmerksam gemacht.

Bei Richter ist vor allem die dritte der genannten Formen zentral – der Rezipient ist unfähig zu unterscheiden, ob es sich um fiktionale Passagen oder Textstellen aus Richters Tagebuch handelt. Ob das Berichtete als wahr anzusehen ist, oder ob eine als-ob-Vereinbarung wirkt, bleibt offen. Richter selbst gibt jedoch zu bedenken, dass selbst schon ein Tagebuch eine Form der Autofiktion sei und verweist so auch auf den Konstruktcharakter von Autobiografien generell: „Qu'est-ce qu'un journal intime ? C'est une autofiction. Je me prends moi, ma vie, mes pensées, mes souvenirs,

476 Frank Zipfel nach Wagner-Egelhaaf, Martina: „*Was ist Auto(r)fiktion?*", in: Wagner-Egelhaaf, Martina (Hrsg.): *Auto(r)fiktion: literarische Verfahren der Selbstkonstruktion*, Bielefeld: Aisthesis 2013, S. 7–21, hier S. 11–12.

comme un matériau. C'est le matériau d'où naît la fiction dramatique. La fiction et la réalité se confondent, deviennent inséparables.“[477]

Wie die Bezeichnung „Autok*fiktion*“ anklingen lässt, ist auch die Wiedergabe real erlebter Ereignisse, Erinnerungen, autobiografischer Begebenheiten zum Teil fiktiv – alle werden im Schreibprozess zu einer Narration konstruiert. *My Secret Garden* suggeriert, dass durch den Akt des Verschriftlichens und die spezifische Perspektive bei der Wahrnehmung des Autors die „Fakten“ zur Fiktion werden. So formuliert die Autorfigur:

> Das hier habe ich zwar alles erlebt, aber nicht genau so, wie ich es hier beschreibe, ich bin ja AUTOR, ich nehm sowieso alles dramatischer wahr als es sich in Wirklichkeit zugetragen hat. DAS IST ALLES FIKTION, FREI ERFUNDEN, NICHTS VON DEM, WAS ICH HIER SCHREIBE HAT SICH WIRKLICH ZUGETRAGEN (S. 471)

Es scheint, als würde aus solchen Aussagen der reale Autor Richter selbst sprechen. Hier tritt das metatheatrale Funktionspotential, welches bedingt ist durch die Inszenierung einer Dramatikerfigur zutage: „Dramatikerfiguren [generieren] eine fiktive Autorpräsenz, die im Medienwechsel zur Aufführung implizit auf den realen Autor verweist.“[478] Gleichzeitig wendet sich der fiktive Autor direkt an den Rezipienten und macht auf den fiktionalen Charakter des Theatertextes aufmerksam.

Tatsächlich ist es im engeren Sinne problematisch, von Figuren zu sprechen, da der Text weder ein Figurenverzeichnis aufweist, noch Hinweise zur Anzahl oder möglichen Wechsel unterschiedlicher Sprecher liefert – der Einfachheit halber wird im Folgenden dennoch von Figuren die Rede sein, um die verschiedenen Positionen, die aus dem Text sprechen, beschreiben zu können. An einigen Stellen indizieren Spiegelstriche mögliche Sprecherwechsel: So glaubt man ein Gespräch zwischen dem Autor und seinem Therapeuten zu erkennen (S. 490-491). An anderer Stelle führt die Aufteilung der Rede anhand der Spiegelstriche jedoch in die Irre, handelt es sich hier um die gleiche Sprecherposition, die vertreten wird – der aufgebrachte Junge scheint seiner Mutter zu antworten (S. 476 / 477). Hier wirkt die Aufsplitterung der Rede eher auf die Aufführung ausgerichtet, bei der eine „Figur“ auf mehrere Schauspieler aufgeteilt sein kann.[479]

477 Festival d'Avignon: „*Falk Richter & Stanislas Nordey MY SECRET GARDEN SALLE DE MONTFAVET.* [*Programmheft*]“. Ähnliches wird im Theatertext selbst formuliert: „Was erinnere ich? Wie erinnere ich es? WAS IST DAS ÜBERHAUPT EINE ERINNERUNG? Es ist ja auch eine Form der Fiktion (S. 480).

478 Hauthal: *Metadrama und Theatralität*, S. 177.

479 Die Inszenierung der Uraufführung verfolgte dieses Prinzip, bei dem keine klare Unterscheidung

Neben der Unbestimmtheit der Figuren stellt sich auch eine situative Unbestimmtheit ein. Dies hängt unter anderem damit zusammen, dass kein typografisch abgesetzter Nebentext vorhanden ist, der Aufschluss über den Raum oder Ähnliches gibt. Der Nebentext scheint an manchen Stellen vielmehr in den Haupttext eingegangenen zu sein, bzw. gibt es keine optische Trennung der beiden, und es scheint intendiert, dass der gesamte Text als Sprechtext gedacht wird. Aufgrund dieser figuralen und situativen Unbestimmtheit ist das Gegenüber der Rede oftmals undefiniert. Im Medienwechsel zu Aufführung wird die unbestimmte Rede zur direkten Ansprache an die Zuschauenden und entfaltet dadurch metatheatrales Potential.

Stefan Tigges konstatiert, dass „Falk Richter in den letzten Jahren den Grad der Offenheit in seinen Theatertexten konseqeunt [sic!] gesteigert hat und damit proportional deren Aufführungsbezogenheit angewachsen ist.“[480] Die Arbeit an der Inszenierung, die Frage danach, wie der Text in eine angemessene Bewegungssprache zu übersetzen sei, rücke mit der Unabgeschlossenheit der Texte verstärkt in den Mittelpunkt.[481] Das Prozesshafte, das Richter schon in seinem *SYSTEM*-Zyklus verankert hatte, wird so abermals eingefordert. Regieführen und Textschreiben sowie gleichzeitig kollektiv zu produzieren fordert das Konzept der Autorschaft heraus. Die Offenheit des Textes wird an die (Mit-)Produzenten der Inszenierungen weitergegeben, an das Regie- und Dramaturgieteam und zuletzt an die Schauspieler.

Trotz dieser Offenheit und der nicht eindeutig bestimmbaren Elemente ist eine Narration aus dem Theatertext zu extrahieren: Ein Autor ist auf der Suche nach einem Titel für einen Text. Er möchte über seine Eltern schreiben und erinnert sich im Zuge dessen an seine Kindheit in einer Reihenhaussiedlung, die geprägt war von einer kontrollsüchtigen und nähebedürftigen Mutter und einem ihm fremd erscheinenden Vater, die beide nie ihre Kriegsvergangenheit aufgearbeitet haben. So konstituiert sich eine Ebene der Binnenfiktion, auf der insbesondere durch die Figur des Autors metareflexives Potential entfaltet wird.

Die Autorfigur ist Teil der Binnenfiktion. Sie schreibt den Text, der dem realen Rezipienten schließlich als Theatertext vorliegt und reflektiert den Prozess. Sie lässt den Rezipienten an der Suche nach dem Titel, nach dem Stück, welches sie zu

der verschiedenen Figuren sichtbar war, sondern Passagen teilweise im Chor gesprochen wurden.

480 Tigges: „*Im Proberaum des Textes*“, S. 655.

481 Vgl. Ebd., S. 657.

schreiben gedenkt, teilhaben. „Ist das jetzt schon Text?“ (S. 472) ist beispielsweise eine Frage, die sich die Autorfigur in monologhaften Repliken selbst stellt, die sich aber auch direkt an den Rezipienten richtet. Nach Hauthal lässt sich hier von der Erzeugung einer Schreibillusion sprechen, die „auf die Gemachtheit und Erfundenheit der Theater*texte* (und nicht auf deren Aufführung verweist)[482].

Bei Richter äußert sich die Autorität der Autorfigur immer wieder dadurch, dass Titelideen aufgeworfen und wieder verworfen werden. Die im Konjunktiv vorgeschlagenen möglichen Titel behaupten einerseits eine Offenheit des Textes, die sich in einer metatheatralen Wendung auf die Aufführungssituation bezieht: Da die Zuschauer wissen, dass der Text bei einer Aufführung gemeinhin schon vorab schriftlich fixiert ist, „ist die Schreibillusion deutlich als illusionäre Fiktion markiert, die auf der dramatischen Konvention der ‚willing suspension of disbelief‘ basiert.“[483] Andererseits zeigt sich durch das Aufgreifen eines Erzählstrangs – allein dadurch, dass ein Thema vorgeschlagen wird, *macht es das Thema zum Them*a der Handlung – und das Verwerfen desselben die Autorität der Autorfigur. Sie kann den Text nach ihrem Belieben steuern, besitzt Souveränität über die Zeit- und Figurendarstellung.

Gleichzeitig bezieht sie die Rezipienten in ihre Überlegungen mit ein. Die Autorfigur wird zum vermittelnden Kommunikationssystem, das die Konventionen der dramatischen Narration unterläuft. Es lässt sich von einer intermodalen Überformung des Dramas durch narrative bzw. episierende Darstellungstechniken sprechen.[484] Der Autor berichtet als Erzähler von seiner eigenen Vergangenheit, den Erinnerungen an die Jugend. Darstellen und Erzählen werden so im Moment der szenischen Präsentation kombiniert – durch die Unbestimmtheit der Figuren ist es der Regie überlassen, ob sich diese überlagern oder gegeneinander laufen. Zu denken sei hier beispielsweise an Textstellen wie „- und wir sehen jetzt einen Jungen, / nachts, / der sitzt in einem Wohnzimmer umgeben von Maschinen auf standby“ (S. 477). Die Gegensätzlichkeit bzw. Kongruenz des szenisch Dargestellten und im Text Beschriebenen wird durch die Formulierung „wir sehen“ zusätzlich verstärkt. Das Personalpronomen *wir* schließt den Rezipienten mit ein und zeigt an, das der

482 Hauthal: *Metadrama und Theatralität*, S. 185.
483 Ebd.
484 Ebd., S. 203–204; Zu epischen Kommunikationsstrukturen im Drama siehe Pfister: *Das Drama*, S. 103–122.

erzählende Autor eine Kommentatorfunktion ausübt. Im Medienwechsel zur Aufführung bekommt diese Äußerung zusätzlich Gewicht, da nicht nur in einer metaleptischen Ebenendurchbrechung der Rezipient und die Figur als Komplizen gedacht werden, sondern durch das Verb *sehen* auch explizit auf den Schauaspekt der Theateraufführung rekurriert wird.

6.2.3.3 *My Secret Garden* als Erinnerungsstück

Durch die sich an seine Jugend erinnernde und davon berichtende Autorfigur trägt *My Secret Garden* Züge eines Erinnerungsstücks, eines *memory plays*. Zu den gattungsspezifischen Darstellungstechniken des *memory play* gehören Hauthal zufolge „Rückblenden, expressionistische und impressionistische Experimente mit den dramatischen Konventionen der Raum- und Zeitdarstellung sowie epische Erzähler.“[485] Korthals hebt die Funktion der Erzählerfigur hervor, die das Geschehen durch die Darstellung des Erinnerten in eine intra- und eine metadiegetische Ebene aufspaltet.[486] Ein signifikanter Unterschied zum klassischen *memory play* besteht bei *My Secret Garden* allerdings darin, dass das Erinnerte nicht durchgehend aus einer subjektiv geprägten Perspektive berichtet wird. Vielmehr scheint es zwischen der Wahrnehmung aus einer auktorialen Vogelperspektive und der des Autors zu schwanken, wie etwa wenn berichtet wird, wie der Junge die unangetasteten Readers Digest-Bände aus dem Regal seiner Eltern nimmt:

> Es drängte in ihm, / er suchte nach etwas, / wie nach verlorenen Träumen, / aber er fand nichts / alles war ihm so klein, so nahe, so / RISS.
>
> Ich erinnere mich an das Geräusch in dem Moment, als ich die Plastikfolie ganz langsam von den unberührten Bänden deutscher Klassiker abzog.
>
> Dieses Geräusch, / es riss ihm in der Brust. […]
> Und wir sehen jetzt ein Kind, einen Jungen, der läuft, / der ist AUF DER FLUCHT […]
> (S. 478)

Der Autor wird zum vermittelnden Kommunikationssystem, in dem er über seine Kindheit berichtet. Es werden (mindestens) zwei Fiktionsebenen etabliert: Auf der ersten Fiktionsebene (F1) befindet sich der erwachsene Autor, der zum Beispiel im Hotelzimmer vor seinen Tagebüchern sitzt (S. 487) und sich an die Zeit seiner

485 Hauthal: *Metadrama und Theatralität*, S. 193.
486 Vgl. Korthals: *Zwischen Drama und Erzählung*, S. 318–319.

Jugend (F2) erinnert.

Da sich das metareflexive Potential somit auf der Ebene der Binnenfiktion äußert, ist es in erster Linie metadramatisch funktionalisiert. Da die Erzählerfigur sich punktuell auch an das Publikum wendet – wie an dem Beispiel oben zu sehen ist – dieses direkt anspricht und so auch die Aufführungssituation präfiguriert, ist auf der Ebene der Narration auch Metatheatralität gegeben. Die erinnernde Erzählerfigur schafft eine gewisse Distanz zu dem auf F2 Dargestellten – verfremdet die Darstellung durch die Zwischenkopplung eines vermittelnden Kommunikationssystems und unterbricht den Modus der konventionellen dramatischen Darstellung.

6.2.3.4 *My Secret Garden* als Abrechnung mit der (politischen) Vergangenheit

Das dramaturgische Mittel des *memory plays* dient dazu, die Nazi-Vergangenheit der Eltern darzustellen und anzuprangern. Das Thema der Verdrängung an der Teilhabe am Nazi-Regime und der unverarbeiteten Kriegsvergangenheit, die sich auf die Gegenwart – sogar auf die nächste Generation – auswirkt, birgt das wesentliche politische Moment des Stücks. Der Generationenkonflikt wird am konkreten historischen Ereignis festgemacht und ist so weniger eine überzeitliche Auseinandersetzung mit Eltern-Kind-Beziehungen generell, als vielmehr eine Kritik an den Folgen der fehlenden Aufarbeitung der Gesellschaft im Dritten Reich in Deutschland. Veranschaulicht wird dies an individuellen Beispielen und der familiären Beziehung sowie Perspektivierung seitens des Autors als vermittelndes Kommunikationssystem und Identifikationsfigur.

Die persönlichen Geschichten der Elternfiguren sind eng mit der „grauenhaften Vergangenheit“ (S. 471) Deutschlands verknüpft, „denn die hatten ja nur DEN KRIEG UND DIESE NAZIZEIT UND DIESE NAZIIDEOLOGIE UND NAZIERZIEHUNG in ihrem Kopf und ihrem Herzen […]“ (S. 472). Davon erscheinen sie höchst traumatisiert zu sein, sind jedoch in den seltensten Fällen in der Lage, ihre Erinnerungen an diese Zeit zu artikulieren. So erzählt die Mutter von ihrer Flucht, auf der sie und ihre Mutter mutmaßlich von Soldaten missbraucht wurden. Ausgesprochen, was tatsächlich passiert ist, wird jedoch nicht:

> Und die Soldaten waren dann immer ganz nett zu meiner Mutti und / manchmal auch ganz nett zu mir, die haben mich dann / immer wenns kalt war, da haben die mich / da haben die mich, / da haben die so Sachen gemacht, und danach war mir nicht mehr kalt. / Da waren wir dann alle / ganz / - / warm. / - / - / Gespräch Ende. (S. 485)

Das abrupte Verstummen ist als Verdrängung der erlebten Ereignisse zu werten. Sie werden nicht erinnert und somit auch nicht artikuliert. Der Vater des Autors, der in dessen Jugend immer ein fremdes Wesen (Vgl. S. 481) für den Jungen war, wiegelt die Fragen seines Sohnes zu seiner Vergangenheit ab. Er möchte nicht näher auf seine Kriegserfahrungen eingehen und beschränkt sich auf die Aussage, als 16-jähriger Soldat am letzten Tag vor Kriegsende eine Brücke gesprengt zu haben.

Gleich im Anschluss an die Erzählung von der Flucht der Mutter wird mit viermaliger Wiederholung und äußerster Vehemenz – durch die Versalien angedeutet – deklamiert: „ICH WILL MICH NICHT ERINNERN“ (S. 485). Wer der Sprecher dieser Zeilen ist, bleibt allerdings unklar – es könnte sich sowohl um die Mutter als auch um den Sohn handeln, die sich beide der Erinnerung verweigern. Die Erlebnisse der Eltern, haben sich auch auf die folgende Generation übertragen. Nach der Offenbarung des Vaters spricht der Autor genau das an: „[…] das lebt in dir. / Und diese Angstzustände, die spüre ich doch auch, und ich weiß nicht woher die kommen […]“ (S. 489). Es ist die Angst der Eltern, die der Sohn gleichermaßen spürt, denn „ANGST WAR EIN WICHTIGES THEMA DIESER GENERATION, Angst davor, dass irgendjemand erfährt, was sie im Dritten Reich gemacht haben, Angst davor abzuweichen […]“ (S. 473). Auch die Sprachlosigkeit und das Gefühl der „Scham“ (S. 490) finden sich, wie bei dem Gespräch mit dem Therapeuten am Ende des Textes deutlich wird, auch bei der Figur des Autors. Als dieser erläutern möchte, warum er sich schäme, mündet dies in einem gestotterten Erklärungsversuch, in dem er seine Beziehungsunfähigkeit – einer „Verbindung zwischen mir und diesem Außen da“ (S. 491) – durch die mangelnde Liebe in seinem Elternhaus begründet. So sah die Mutter des Autors in ihren Kindern eine Projektionsfläche, betrachtete sie als Wesen, die sie nun endlich glücklich machen sollten nachdem, ihr Leben bislang keine Freude war (Vgl. S. 473). Dieses Bedürfnis nach Nähe mündet jedoch in Kontrollsucht – die Mutter kopiert die Tagebücher des Sohnes – und jeglicher Missachtung der Privatsphäre des Teenagers. Die Eltern des Autors haben durch ihre von Nazi-Ideologie geprägte Erziehung nie Liebe erfahren und es zeigt sich auf der

selbstreflexiven Suche des Autors nach einem Titel für sein Stück, dass diese Mechanismen der gesellschaftlichen Gewalt sich – auf fast deterministische Art – weiter fortsetzen:

> Wenn dieses Stück DEUTSCHE GESCHICHTE heißen würde, dann würden wir vielleicht die Herkunft, der Geschichte, der Vergangenheit dieser Eltern auf den Grund gehen, wir würden uns mit ihrer Erziehung beschäftigen, mit ihren Eltern und den Eltern ihrer Eltern, mit Deutschland und Europa zur Zeit zwischen den Kriegen, wir würden uns damit auseinandersetzen, wie Eltern und Kinder damals miteinander umgegangen sind, DIESE BEZIEHUNG AUS ANGST, AGRESSION UND FREMDHEIT zwischen den Generationen, wie Eltern einfach auf ihre Kinder einprügeln, ihnen Gehorsam und Zucht und Ordnung eingeprügelt haben, WEIL DIE EINZIGE VORSTELLUNG VON GESELLSCHAFT DAS MILITÄR WAR. (S. 486)

Durch diese Übertragung des nationalen Traumas in den Bereich der Familie stellt Richter das Private als politisch dar. Die Technik der Autofiktion bietet den Rahmen, diese Themen zu verhandeln und rückt dabei das Individuum in den Mittelpunkt. Damit folgt Richter den Tendenzen der Gegenwartsdramatik, die formale Abweichungen von der dramatischen Form und die Suche nach Authentizität mit Selbstreflexion und dem Fokus auf das Individuum in der heutigen Welt vereinen.

7 Schlussbetrachtung und Ausblick

Nach der Analyse der sechs Stücke zeigt sich, dass die einleitend aufgestellte These – metareflexive Theatertexte kreisten nicht nur um sich selbst, sondern könnten auch politisch sein – in Bezug auf die Werke Sarah Kanes und Falk Richters positiv zu beantworten ist. Die Kombination beider Aspekte hat sich in unterschiedlicher Intensität in allen untersuchten Stücken nachweisen lassen. Selbst- und Fremdbezüglichkeit schließen sich somit nicht aus. Metaisierungen in Theatertexten verfügen über ein externes Funktionspotential, das weit über die Selbstbeweihräucherung nach dem *l'art pour l'art*-Prinzip hinausgeht und treten, wie an Texten Kanes und Richters exemplifiziert wurde, häufig mit politischen Inhalten gemeinsam auf. Darüber hinaus hat diese Arbeit auch deutlich gemacht, dass dies kein Zufall ist: Gerade metaisierende Schreibweisen verfügen über das Potential, Momente der „Verfremdung" (nach Brecht) und der „Unterbrechung" (nach Lehmann) hervorzurufen und so erst das genuin Politische des Theater(texte)s zum Vorschein zu bringen, das in der Kopplung von politischem Inhalt mit der spezifischen ästhetischen Erfahrung des Rezipienten in der Theatersituation besteht.

Auch wenn die Einzelanalysen nur schlaglichtartig ausgewählte Theatertexte betrachtet haben, kann diese Tendenz als ein Merkmal der jüngeren Dramatik festgehalten werden. Aufgrund der gegenwärtigen medialen Konkurrenz besinnen sich die Theaterautoren auf die Spezifik des Schreibens für das Theater und stellen die besonderen Eigenheiten der für die Bühne geschriebenen Literatur als Alleinstellungsmerkmale heraus. Sowohl bei Kane als auch bei Richter ist durch ihre Doppelfunktion als Autoren und Regisseure von einem besonderen Medienbewusstsein auszugehen, das sich auch in ihren Theatertexten offenbart. Diese Texte drücken zunehmend ihre Bühnenbezogenheit aus, werden bei Kane und Richter zu Performance-Texten, die sich im Probenprozess – konfrontiert mit dem Medienwechsel zu Aufführung – weiterschreiben.

Die einleitende Zusammenstellung der relevanten Tendenzen des Gegenwartstheaters und der zeitgenössischen Dramatik in England und Deutschland seit den 1990er Jahren hat signifikante Unterschiede und Gemeinsamkeiten in Bezug auf die Verhältnisse für Theaterautoren hervorgebracht, welche auch das Schaffen von Kane und

Richter prägen. So ist das englische Theater eher als Autorentheater zu bezeichnen, das deutsche hingegen als Regietheater. Die englische Dramatik ist zudem mehr den klassischen dramatischen Bauformen verpflichtet, weniger experimentell als das deutsche Theater, das durch die Entwicklungen des Regietheaters und des postdramatischen Theaters seit den 1970ern neue ästhetische Wege sucht, theatrale Situationen herzustellen, bei denen der Text nur mehr einer unter vielen Zeichen in der Aufführung ist und seine Autorität so in Frage gestellt wird. In den 1990ern werden die Grenzen sowohl in England als auch in Deutschland jedoch zunehmend brüchig. Die junge Autorengeneration auf der Insel, zu der auch Kane gehört, distanziert sich von den Konventionen des klassischen englischen Dramas sowie den *state-of-the-nation-plays* vorhergehender Generationen politischer Theatermacher und bricht die starren formalen Normen auf. In Deutschland findet eine Rückwendung zum „Geschichtenerzählen“ statt, die jedoch die formalen Neuerungen durch das postdramatische Theater nicht unberücksichtigt lässt. Der frische Wind des *In-yer-face theatres* greift auf Deutschland über, veranlasst auch hier viele, sich an einem neuen Realismus zu orientieren, durch den auch gesellschaftspolitische Thematiken wieder vermehrt Einzug in deutsche Theatertexte erhalten.

So ist die Dramatik der 1990er Jahre und um die Jahrtausendwende beeinflusst von gegensätzlichen Strömungen. Kanes und Richters Stücke drücken den Zeitgeist ihres Entstehungskontextes prägnant aus. Beide teilen die Skepsis gegenüber der Repräsentation bzw. der realistischen Abbildung / Nachahmung der Welt und damit verbunden die Suche danach, ästhetische Mittel zu finden, eine eigene Realität auf der Bühne darzustellen, die den Zuschauer berührt, miteinbezieht, zum Nachdenken bewegt. Kane will ein Theater schaffen, das in die Eingeweide geht, den Zuschauer durch Konfrontation oder auch durch Poesie und Abstraktion mitnimmt. Sie verhandelt überzeitliche Themen wie Liebe, Schmerz, Wahrheit, und konfrontiert die Individuen in ihren Texten mit den sie umgebenden sozialen Strukturen und gesellschaftlichen Organisationen, an denen sie oftmals zu zerbrechen scheinen. In jedem ihrer Stücke sucht Kane nach immer neuen ästhetischen Wegen, die wiederkehrenden Themen und Motive auszudrücken. Im Zentrum von Richters Theater steht der Mensch im Zeitalter des neoliberalen Kapitalismus und der modernen Mediengesellschaft, und immer wieder die Frage, wie man sich diesem mit künstlerischen

Mitteln nähern und authentisch darstellen kann, um so ein politisches Theater für unsere Zeit zu schaffen.

Der Versuch, den Terminus des *politischen Theaters* für diese Arbeit zu bestimmen, hat gezeigt, dass verschiedene Begriffsverständnisse bestehen. Sie verfügen über unterschiedliche historische Traditionslinien und definieren das Politische über strukturelle, inhaltliche, ästhetische Elemente oder die Wirkungsansprüche des Theaters. Gegenwärtig konkurrieren vor allem Verständnisse, welche die Politizität über den Inhalt oder die Form definieren: Ersteres thematisiert aktuelle politische Themen, zweites versucht eine ästhetische Erfahrung – eine politische Situation – für den Rezipienten zu schaffen. Da eine Kombination aus diesen Begriffsverständnissen sowohl aus historischer Perspektive als auch aufgrund der Tatsache, dass weder das eine noch das andere aus der Begriffsdefinition ausgeschlossen werden kann, der Bezeichnung *politisches Theater* am besten Rechnung trägt, wurde eine Synthese vorgenommen, die die Grundlage für die erste Hauptachse der vorliegenden Arbeit bildet.

Das daran anschließende Kapitel kreiste um die zweite Hauptachse dieser Arbeit, den Themenkomplex der *Metareflexivität*. Ausgehend von der Neukonzeptualisierung des *Metadramas*, welche bestehende Forschungslücken schließt und auch auf postdramatische Theatertexte anwendbar ist, wurde herausgearbeitet, dass metaisierende Schreibweisen in Theatertexten seit den Anfängen des Theaters bestehen, in jüngster Zeit jedoch ein regelrechter Boom derselben zu verzeichnen ist. Den neuesten Forschungsstand miteinbeziehend wurde zunächst eine Differenzierung aufgrund des Bezugsrahmens der Referenz vorgenommen und anschließend verschiedene Formen metaisierender Schreibweisen in Theatertexten vorgestellt. Die Konzepte der Metadramatizität, die die dramatische Binnenfiktion reflektiert, gegenüber der Metatheatralität, welche den Medienwechsel zur Aufführung und damit die strukturelle Besonderheit der plurimedialen Anlage des Theatertextes haben sich hierbei als brauchbar erwiesen.

Bei der Analyse der Stücke Kanes ließen sich in erster Linie metatheatrale Schreibweisen nachweisen. Ihre Dramen *Blasted* und *Phaedra's Love* verfügen zum einen über metaisierendes Potential, da sie mit den dramatischen Konventionen spielen, diese dekonstruieren und die Erwartungshaltung der Rezipienten ins Leere laufen

lassen. Zum anderen ist es die Darstellung von Gewalt und Tod, die den Rezipienten im Leseprozess die (unmögliche) Übertragung reflektieren lassen und besondere Anforderungen an die Regie stellt. Im Leseprozess wird vor allem bei *4.48 Psychosis* Reflexionspotential freigesetzt. Bei dem postdramatischen Theatertext, der ob seiner poetischen, fragmentarischen Struktur kaum mehr als Theatertext zu erkennen ist, rücken typografische Besonderheiten in den Fokus, die als texttheatrale Strategien den Medienwechsel zur Aufführung verweigern. Des weiteren reflektiert der Theatertext den Schreibprozess und thematisiert gleichzeitig die Theatersituation, die aufgrund der situativen und figuralen Unbestimmtheit als *Theater der Stimmen* von den dramatischen Grundpfeilern wie Handlung und Figuren nur noch die Sprache übrig lässt. An Kanes Werk wird deutlich, dass metaisierende Strategien in Theatertexten Impulse für die Weiterentwicklung der Gattung liefern können. Wie sich dies in historischen Epochen äußerte, scheint angesichts der metareflexiven Texte Shakespeares oder Becketts einer Untersuchung wert, haben diese Autoren doch auch zur Neujustierung der dramatischen Form beigetragen.

Kane nutzt metareflexive Momente, um die Wirkung der Unterbrechung / Irritation / Verfremdung hervorzurufen. Politisch heißt hier ganz im Sinne Lehmanns „Wahrnehmungspolitik“. Inhaltlich ist dagegen eine Abnahme der politischen Thematik zu konstatieren, je mehr die metatheatralen Tendenzen zunehmen – was in der proportional ansteigenden Offenheit begründet liegt. Zwar ist ob der Deutungsfreiheit für den Rezipienten an vielen Stellen naheliegend, ein aktuelles politisches Ereignis als Bezugsrahmen anzunehmen, durch die Offenheit des Textes wird die tatsächliche gesellschaftliche Referenz allerdings zunehmend hinterfragt.

Bei Richter verhält sich dies anders: Seine Texte sind konkret in einem gesellschaftspolitischen Rahmen verortet – sei dies durch die Nennung von Orten und Personen in *PEACE*, die Illustrierung soziologischer Thesen wie in *Electronic City* oder die Thematisierung einer existenten nationalen Vergangenheit wie in *My Secret Garden.* Die von ihm verwendeten metaisierenden Schreibweisen dienen dazu, politische Themen auf die ästhetische Ebene zu übersetzen. Im Gegensatz zu Kane greift Richter dabei vermehrt – in *My Secret Garden* und *Electronic City* – auf die eher „konventionelleren“ metadramatischen Schreibweisen zurück. Durch intermediale Bezugnahmen lässt er sie in einem gegenwärtigen Licht erscheinen. Ein weiterer Un-

terschied zu Kane besteht darin, dass Richter dazu tendiert, seine Thesen und Botschaften auszuformulieren – wie insbesondere an *PEACE* gezeigt wurde. Damit nimmt er dem Rezipienten den Raum, selbst aktiv bei der semantischen Setzung zu partizipieren. Da Richter jedoch in jüngster Zeit seine Leidenschaft für den Tanz bei seinen Inszenierungen entdeckt, liegt nahe, dass die Bühne für ihn eher der Ort ist, Irritation beim Zuschauer herauszufordern und Wahrnehmungsweisen zu verunsichern. Vielleicht ist Richter somit tatsächlich mehr Regisseur, Kane eher Autorin, benötigte sie für die Erschütterung der Rezipienten in erster Linie das Medium der Schrift.

Trotz dieser Differenzen ist bemerkenswert, dass die neuen Medien sowohl im Werk Kanes als auch Richters immer wieder eine wichtige Rolle einnehmen. So scheint die Besinnung auf die „ureigenen“ Mittel und Merkmale des Theaters, die sich in den Theatertexten der Autoren-Regisseure äußern, mit der medialen Konkurrenz des heutigen Zeitalters in Verbindung zu stehen. Gerade in der heutigen Zeit werden sich die Theaterautoren der Alleinstellungsmerkmale ihres Mediums bewusst, und weisen so das Theater als etwas aus, das auch mit modernen technologischen Mitteln nicht kopiert werden kann – eine ästhetische Erfahrung für alle Sinne, die auf einem Miteinander und gemeinsamen Produzieren im öffentlichen / semi-politischen Raum beruht und wie kein anderes Medium den Rezipienten rühren, ja körperlich berühren kann.

8 Literaturverzeichnis

8.1 Primärliteratur

KANE, Sarah: *Complete Plays. Blasted. Phaedra's Love. Cleansed. Crave. 4.48 Psychosis. Skin. Introduced by David Greig*, London: Methuen drama 2001.

KANE, Sarah: *Sämtliche Stücke*, hrsg. v. Corinna BROCHER und Nils TABERT, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2002.

RICHTER, Falk: *Unter Eis: Stücke. Mit einem Vorwort von Katrin Ullmann*, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch 2005.

RICHTER, Falk: „*The Richter Nordey Project Avignon 2010*“, in: PEŁKA, Artur und Stefan TIGGES (Hrsg.): *Das Drama nach dem Drama. Verwandlungen dramatischer Formen in Deutschland seit 1945*, Bielefeld: Transcript 2011, S. 419–443.

RICHTER, Falk: *Theater: Texte von und über Falk Richter 2000-2012*, hrsg. v. Friedemann KREUDER und Katrin ULLMANN, Marburg: Tectum 2012.

RICHTER, Falk: „*My Secret Garden. Fassung April 2012*“, http://www.falkrichter.com/ckfinder/userfiles/files/PDF/Theatre%20plays/My%20Secret%20Garden.pdf (abgerufen am 10.06.2014).

8.2 Sekundärliteratur

ABEL, Lionel: *Tragedy and Metatheater. Essays on Dramatic Form*, New York u.a.: Holmes & Meier 2003.

ANGEL-PEREZ, Elisabeth: „*The Revival of Medieval Forms in Recent Political Drama*“, in: BOIREAU, Nicole (Hrsg.): *Drama on drama: dimensions of theatricality on the contemporary British stage*, Basingstoke u.a.: Macmillan u.a. 1997, S. 15–29.

ASTON, Elaine: „*Feeling the Loss of Feminism: Sarah Kane's Blasted and an Experiential Genealogy of Contemporary Women's Playwriting*“, in: *Theatre Journal 62*/*4* (2010), S. 575–591.

BÄHR, Christine: „*Sehnsucht und Sozialkritik: Thomas Ostermeier und sein Team an der Berliner Schaubühne*“, in: GILCHER-HOLTEY, Ingrid, Dorothea KRAUS und Franziska SCHÖSSLER (Hrsg.): *Politisches Theater nach 1968: Regie, Dramatik und Organisation*, Frankfurt am Main u.a.: Campus 2006, S. 237–253.

BÄHR, Christine: *Der flexible Mensch auf der Bühne: Sozialdramatik und Zeitdiagnose im Theater der Jahrtausendwende*, Bielefeld: Transcript 2012.

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

BIÇER, Ahmet Gökhan: „*Sarah Kane's Postdramatic Strategies in ‚Blasted', ‚Cleansed' and ‚Crave'*“, in: *Uluslararası Sosyal Arastırmalar Dergisi. The Journal of International Social Research 4*/*17* (2011), S. 75–80.

BEXLEY, Erica: „*Show or Tell? Seneca's and Sarah Kane's Phaedra Plays*“, in: *tcs 3*/*2*

(2011), S. 365–393.
Birkner, Nina: *Vom Genius zum Medienästheten: Modelle des Künstlerdramas im 20. Jahrhundert*, Walter de Gruyter 2009.
Blaschke, Bernd: „*Emotionsmodellierung in Kriegsdramen. Elfriede Jelinek und Falk Richter als satirische Medienbeobachter*“, in: Fauth, Søren R., Kasper Green Krejberg und Jan Süselbeck (Hrsg.): *Repräsentationen des Krieges: Emotionalisierungsstrategien in der Literatur und den audiovisuellen Medien vom 18. bis zum 21. Jahrhundert*, Göttingen: Wallstein 2012, S. 259–274.
Blüggel, Beate: *Tom Stoppard: Metadrama und Postmoderne*, Frankfurt am Main, u.a.: Lang 1992.
Borowski, Mateusz: „*Under the surface of things: Sarah Kane's ‚Skin' and the medium of theatre*“, in: Vos, Laurens De und Graham Saunders (Hrsg.): *Sarah Kane in context*, Manchester u.a.: Manchester Univ. Press 2010, S. 184–194.
Brecht, Bertolt: *Gesammelte Werke in acht Bänden. Schriften I. Zum Theater*, Bd. VII, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1967.
Breitsprecher, Roland u. a.: „*to blast*“, *PONS. Globalwörterbuch Englisch-Deutsch. English-German Dictionary*, 2. Aufl., New York: Collins, S. 113.
Brüster, Birgit: *Das Finale der Agonie. Funktionen des „Metadramas" im deutschsprachigen Drama der 80er Jahre*, Frankfurt am Main, Berlin u.a.: Lang 1993.
Campbell, Peter A.: „*Sarah Kane's ‚Phaedra's Love': staging the implacable*“, in: Vos, Laurens De und Graham Saunders (Hrsg.): *Sarah Kane in context*, Manchester u.a.: Manchester Univ. Press 2010, S. 173–183.
Camus, Albert: *Der Fremde*, übers. von. Uli Aumüller, 61. Aufl., Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch 2008.
D'Monté, Rebecca: *Cool Britannia?: British political drama in the 1990s*, Basingstoke u.a.: Palgrave Macmillan 2008.
Dürrschmidt, Anja: „*Falk Richter. Zwischen Kammerspiel und Multimedia*“, *Werk-Stück: Regisseure im Porträt*, Berlin: Theater der Zeit 2003, S. 138–143.
Eeckhout, Cédric: „*Falk ist ein DJ*“, in: Richter, Falk: *Theater: Texte von und über Falk Richter 2000-2012.*, hrsg. v. Friedemann Kreuder und Katrin Ullmann, Marburg: Tectum 2012, S. 683–685.
Ehlers, Katrin: *Mimesis und Theatralität. Dramatische Reflexionen des modernen Theaters im „Theater auf dem Theater" (1899-1941)*, Münster u.a.: Waxmann 1997.
Englhart, Andreas und Artur Pełka: „*Junge Autoren und das deutschsprachige Gegenwartstheater – eine Einleitung*“, in: Englhart, Andreas und Artur Pełka (Hrsg.): *Junge Stücke: Theatertexte junger Autorinnen und Autoren im Gegenwartstheater*, Bielefeld: Transcript 2014.
Englhart, Andreas: „*Junge Stücke am Ende der Geschichte. Die Dramatik junger Autoren und der Verlust der Utopie*“, in: Pełka, Artur und Stefan Tigges (Hrsg.): *Das Drama nach dem Drama: Verwandlungen dramatischer Formen in Deutschland seit 1945*, Bielefeld: Transcript 2011, S. 311–326.
Ernestus, Muriel: *Von politischem Theater und flexiblen Arbeitswelten: Überlegungen zu Theatertexten von Widmer, Richter und Pollesch*, Berlin: Sine Causa 2012.
Fischer-Lichte, Erika: „*Politisches Theater*“, in: Fischer-Lichte, Erika, Doris Kolesch

und Matthias Warstat (Hrsg.): *Metzler Lexikon Theatertheorie*, Stuttgart: Metzler, S. 242–245.

Frei, Nikolaus: *Die Rückkehr der Helden: Deutsches Drama der Jahrhundertwende (1994 - 2001)*, Tübingen: Narr 2006.

Fülle, Henning: „*Freie Szene, politisches Theater und ‚Das Politische in zeitgenössischen Theaterformen*“, in: Deck, Jan und Angelika Sieburg (Hrsg.): *Politisch Theater machen: neue Artikulationsformen des Politischen in den darstellenden Künsten*, Bielefeld: Transcript 2011, S. 73–84.

Genette, Gérard: *Palimpseste: die Literatur auf zweiter Stufe*, übers. von. Wolfram Bayer, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2012.

Greig, David: „*Introduction*“, in: Kane, Sarah: *Complete Plays. Blasted. Phaedra's Love. Cleansed. Crave. 4.48 Psychosis. Skin. Introduced by David Greig*, London: Methuen drama 2001, S. ix–xviii.

Gründel, Andreas: *Autorentheater und Dramatikerschmiede: das Royal Court Theatre und sein Einfluss auf neue britische Dramatik*, Münster: Lit 2011.

Haas, Birgit: *Modern German political drama, 1980 - 2000*, Columbia, SC: Camden House 2003.

Haas, Birgit: „*Gender-Performanz und Macht. (Post)Feministische Mythen bei Sarah Kane und Dea Loher*“, *Macht: Performativität, Performanz und Polittheater seit 1990*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2005, S. 197–226.

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

Haas, Birgit: „*Die Rekonstruktion der Dekonstruktion in Dea Lohers Dramen, oder: Die Rückkehr des politischen Dramas*“, in: *Monatshefte 99/3* (2007), S. 280–297.

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

Hauthal, Janine u. a. (Hrsg.): *Metaisierung in Literatur und anderen Medien*, Berlin u.a.: de Gruyter 2007.

Hauthal, Janine: „*Medienspezifische wund kommunikationstheoretische Modifikationen der Theorie des Metadramas und seine Entgrenzungen in Sarah Kanes ‚4.48 Psychosis*“, in: Hauthal, Janine u. a. (Hrsg.): *Metaisierung in Literatur und anderen Medien*, Trier: WVT 2009, S. 92–126.

Hauthal, Janine: *Metadrama und Theatralität. Gattungs- und Medienreflexion in zeitgenössischen englischen Theatertexten*, Trier: WVT 2009.

Heimburger, Susanne: *Kapitalistischer Geist und literarische Kritik: Arbeitswelten in deutschsprachigen Gegenwartstexten*, München: Edition Text + Kritik 2010 (Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur).

Hornby, Richard: *Drama, metadrama, and perception*, Lewisburg, PA u.a.: Bucknell University Press 1986.

Iball, Helen: *Sarah Kane's „Blasted“,* London u.a.: Continuum 2008.

Innes, Christopher: *Modern British drama: the twentieth century*, Cambridge u.a.: Cambridge Univ. Press 2002.

Joetze, Günter: *Der letzte Krieg in Europa? Das Kosovo und die deutsche Politik*, Stuttgart u.a.: DVA 2001.

Klimant, Tom: „*‚Drecks-Gehirncomputer'. Figur und Identität bei Falk Richter. Ein Beitrag zur epistemologischen Dimension zeitgenössischer Dramatik*“, in: Englhart, Andreas und Artur Pełka (Hrsg.): *Junge Stücke: Theatertexte*

junger Autorinnen und Autoren im Gegenwartstheater, Bielefeld: Transcript 2014, S. 259–271.

Kolesch, Doris: „*Szenen der Stimme. zur stimmlich-auditiven Dimension des Gegenwartstheaters*“, in: Arnold, Heinz Ludwig (Hrsg.): *Theater fürs 21. Jahrhundert*, Bd. Sonderband, München: Edition Text + Kritik 2004 (Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur), S. 156–165.

Korthals, Holger: *Zwischen Drama und Erzählung. Ein Beitrag zur Theorie geschehensdarstellender Literatur*, Berlin: Erich Schmidt 2003.

Kreuder, Friedemann und Sabine Sörgel: „*Einleitung*“, in: Kreuder, Friedemann und Sabine Sörgel (Hrsg.): *Theater seit den 1990er Jahren. Der europäische Autorenboom im kulturpolitischen Kontext*, Tübingen: Francke 2008, S. 7–19.

Kreuder, Friedemann: „*Lost in flexibility - Tendenzen des neuen Kapitalismus in Falk Richters Electronic City (2003)*“, in: Kreuder, Friedemann und Sabine Sörgel (Hrsg.): *Theater seit den 1990er Jahren. Der europäische Autorenboom im kulturpolitischen Kontext*, Tübingen: Francke 2008, S. 97–109.

Kreuder, Friedemann: „*Reflexion der Medien und mediale Selbstreflexion in Falk Richters ‚Electronic City‘*“, in: Poppe, Sandra und Sascha Seiler (Hrsg.): *Literarische Medienreflexionen: Künste und Medien im Fokus moderner und postmoderner Literatur*, Berlin: E. Schmidt 2008, S. 113–124.

Krieger, Gottfried: „*Metadrama/Metatheater*“, in: Nünning, Ansgar (Hrsg.): *Metzler Lexikon. Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze - Personen - Grundbegriffe*, aktualisierte und erweiterte Aufl., Stuttgart: Metzler 2008, S. 487.

Langemeyer, Peter: „*Macht und Parteilichkeit oder: Was ist ‚politisch‘ am politischen Theater der Moderne?*“, in: Arntzen, Knut Ove, Siren Leirvåg und Elin Nesje Vestli (Hrsg.): *Dramaturgische und politische Strategien im Drama und Theater des 20. Jahrhunderts*, St. Ingbert: Röhrig 2000, S. 102–122.

Laudenbach, Peter: „*Die radikale Geste! Die radikale Geste! Die radikale Geste! DAS SYSTEM. Über Falk Richters ‚Unsere Art zu leben‘*“, in: Richter, Falk: *Das System. Materialien, Gespräche, Textfassungen zu „Unter Eis“*, hrsg. v. Anja Dürrschmidt, Berlin: Theater der Zeit 2004, S. 12–22.

Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatisches Theater*, 2. Aufl., Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 2001.

Lehmann, Hans-Thies: „*Just a word on a page and there is the drama. Anmerkungen zum Text im postdramatischen Theater*“, in: Arnold, Heinz Ludwig (Hrsg.): *Theater fürs 21. Jahrhundert*, Bd. Sonderband, München: Edition Text + Kritik 2004 (Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur), S. 26–33.

Lehmann, Hans-Thies: *Das politische Schreiben: Essays zu Theatertexten. Sophokles, Shakespeare, Kleist, Büchner, Jahnn, Bataille, Brecht, Benjamin, Müller, Schleef*, 2. erweiterte Aufl., Berlin: Theater der Zeit 2012.

Leinemann, Susanne: „*Der ungestillte Appetit auf Wirklichkeit Kunst im Medienzeitalter spielt mit der Vermischung von Fiktion und Realität - bis eine reale Person vor Gericht zieht*“, in: *Die Welt* (11.09.2000), http://www.welt.de/print-welt/article546149/Der-ungestillte-Appetit-auf-Wirklichkeit.html (abgerufen am 12.11.2014).

Lepage, Louise: „*Rethinking Sarah Kane’s Characters: A Human(ist) Form and Politics*“, in: *Modern Drama 57/2* (2014), S. 252–272.

Marshall, Hallie Rebecca: „*Saxon violence and social decay in Sarah Kane's Phaedra's Love and Tony Harrison's Prometheus*“, in: *Helios 38/2* (2011), S. 165–179.

Müller-Wood, Anja: „*Mythos (in Kane)*“, in: Kreuder, Friedemann und Sabine Sörgel (Hrsg.): *Theater seit den 1990er Jahren. Der europäische Autorenboom im kulturpolitischen Kontext*, Tübingen: Francke 2008, S. 37–50.

Nissen-Rizvani, Karin: *Autorenregie: Theater und Texte von Sabine Harbeke, Armin Petras/Fritz Kater, Christoph Schlingensief und René Pollesch*, Berlin: De Gruyter 2011.

Opel, Anna: „*Szenen der Zerteilung. Zur Wirkungsästhetik von Sarah Kanes Theaterstücken*“, in: Benthien, Claudia und Christoph Wulf (Hrsg.): *Körperteile. Eine kulturelle Anatomie*, Hamburg: Rowohlt Taschenbuch 2001, S. 381–402.

Opel, Anna: *Sprachkörper: zur Relation von Sprache und Körper in der zeitgenössischen Dramatik - Werner Fritsch, Rainald Goetz, Sarah Kane*, Bielefeld: Aisthesis 2002.

Pfister, Manfred: *Das Drama: Theorie und Analyse*, (erw. und bibliogr. aktualisierter Nachdr. der durchges. und erg. Aufl. 1988) 11. Aufl., München: Fink 2001.

Pilz, Dirk: „*Diesseits der Erregung. Über die ästhetischen Prämissen eines (heute noch möglichen) politischen Theater*“, in: Porombka, Stephan (Hrsg.): *Politische Künste*, Tübingen: Francke 2007, S. 49–57.

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

Primavesi, Patrick: „*Orte und Strategien postdramatischer Theaterformen*“, in: Arnold, Heinz Ludwig (Hrsg.): *Theater fürs 21. Jahrhundert*, Bd. Sonderband 35, Edition Text + Kritik 2004 (Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur), S. 8–25.

Puchner, Martin: „*Introduction*“, in: Abel, Lionel: *Tragedy and Metatheater. Essays on Dramatic Form*, New York u.a.: Holmes & Meier 2003, S. 1–24.

Quay, Christine: *Mythopoiesis vor dem Ende?: Formen des Mythischen im zeitgenössischen britischen und irischen Drama*, Trier: WVT 2007.

Radosavljević, Duška: „*Sarah Kane's Illyria as the Land of Violent Love: A Balkan Reading of Blasted*“, in: *Contemporary Theatre Review 22/4* (2012), S. 499–511.

Rees, Catherine: „*Sarah Kane*“, in: Sierz, Aleks (Hrsg.): *Modern British playwriting - the 1990s: voices, documents, new interpretations*, London: Methuen Drama 2012, S. 112–137.

Reitz, Bernhard: „*„Where's my personality gone?' - Der Autor zwischen Identität und Authentizität im britischen Theater der Gegenwart*“, in: Kreuder, Friedemann und Sabine Sörgel (Hrsg.): *Theater seit den 1990er Jahren. Der europäische Autorenboom im kulturpolitischen Kontext*, Tübingen: Francke 2008, S. 19–36.

Richter, Falk: „*Das System. Ein Konzept*“, in: Richter, Falk: *Das System. Materialien, Gespräche, Textfassungen zu „Unter Eis“*, hrsg. v. Anja Dürrschmidt, Berlin: Theater der Zeit 2004, S. 36–49.

Richter, Falk: *Das System. Materialien, Gespräche, Textfassungen zu „Unter Eis“,* hrsg. v. Anja Dürrschmidt, Berlin: Theater der Zeit 2004.

Richter, Falk: „*Das System wird gestartet. Anja Dürrschmidt im Gespräch mit Falk Richter*“, in: Dürrschmidt, Anja (Hrsg.): *Das System. Materialien, Gespräche, Textfassungen zu „Unter Eis“,* Berlin: Theater der Zeit 2004, S. 50–63.

Richter, Falk: „*Das System sozialer Kommunikation versagte auf ganzer Linie. Ein Gespräch zwischen Falk Richter und Richard Sennett*“, in: Richter, Falk: *Trust*, hrsg. v. Nicole Gronemeyer, Berlin: Theater der Zeit 2010, S. 136–149.

Rijswijk, Van und Honni: *Towards a Feminist Aesthetic of Justice: Sarah Kane's Blasted as Theorisation of the Representation of Sexual Violence in International Law*, Rochester, NY: Social Science Research Network 2012.

Roselt, Jens: „*Mit Leib und Linse. Wie Theater mit Medien arbeiten*“, in: Arnold, Heinz Ludwig (Hrsg.): *Theater fürs 21. Jahrhundert*, Bd. Sonderband, München: Edition Text + Kritik 2004 (Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur), S. 34–41.

Saunders, Graham: *„Love me or kill me“: Sarah Kane and the theatre of extremes*, Manchester u.a.: Manchester Univ. Press 2002.

Saunders, Graham: „*„Just a Word on a Page and there is the Drama.' Sarah Kane's Theatrical Legacy*“, in: *Contemporary Theatre Review 13/1* (2003), S. 97–110, (abgerufen am 14.10.2014).

Saunders, Graham: *About Kane: the playwright and the work*, London: Faber and Faber 2009.

Scharping, Rudolf: *Wir dürfen nicht wegsehen: der Kosovo-Krieg und Europa*, Berlin: Ullstein 1999.

Scholin, Birgit: „*Intertextualität und produktive Rezeption in Sarah Kanes ‚Phaedra's love'*“, Diplomarbeit, Universität Wien 2009.

Schultze, Brigitte: „*Meta-Theater*“, in: Fischer-Lichte, Erika, Doris Kolesch und Matthias Warstat (Hrsg.): *Metzler Lexikon Theatertheorie*, Stuttgart u.a.: Metzler 2005, S. 199–201.

Seneca, Lucius Annaeus: „*Sämtliche Tragödien: lateinisch und deutsch: L. Annaei Senecae tragoedias. 1. Hercules furens*“, Artemis 1961.

Sennett, Richard: *Der flexible Mensch: die Kultur des neuen Kapitalismus*, übers. von. Martin Richter, Berlin: Berlin Verlag 2002.

Shakespeare, William: „*Hamlet, Prinz von Dänemark*“, *Sämtliche Dramen Bd. 3: Die Tragödien*, Bd. 3, Neuausg., Düsseldorf: Artemis & Winkler 2000, S. 589–701.

Siegmund, Gerald: „*Diskurs und Fragment: Für ein Theater der Auseinandersetzung*“, in: Meneghetti, Christoph und Clemens Schuster (Hrsg.): *Theater des Fragments*, Bielefeld: Transcript 2009, S. 11–17.

Sierz, Aleks: *In-yer-face theatre: British drama today*, London: Faber and Faber 2001.

Sierz, Aleks: „*„we all need stories': the politics of in-yer-face theatre*“, in: D'Monté, Rebecca: *Cool Britannia?: British political drama in the 1990s*, Basingstoke u.a.: Palgrave Macmillan 2008, S. 23–37.

Sierz, Aleks: „*„Looks like there's a war on': Sarah Kane's Blasted, political theatre and the Muslim Other*“, in: Vos, Laurens De und Graham Saunders (Hrsg.): *Sarah Kane in context*, Manchester u.a.: Manchester Univ. Press 2010, S. 45–56.

Simhandl, Peter: „*Politisches Theater*“, in: Brauneck, Manfred und Gérard Schneilin

(Hrsg.): *Theater-Lexikon. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles*, 5., vollständig überarbeite Aufl., Rowohlt 2007, S. 790–794.

Solga, Kim: „*Rape's Metatheatrical Return: Rehearsing Sexual Violence Among the Early Moderns*“, in: *Theatre Journal 58/1* (2006), S. 53–72.

Solga, Kim: „*Blasted's Hysteria: Rape, Realism, and the Thresholds of the Visible*“, in: *Modern Drama 50/3* (2007), S. 346–374.

Soncini, Sara: „*‚A horror so deep only ritual can contain it': The art of dying in the theatre of Sarah Kane*“, in: *Saggi/Ensayos/Essais/Essays 4* (2010), S. 116–131.

Stephenson, Heidi und Natasha Langridge: *Rage and reason: women playwrights on playwriting*, London u.a.: Methuen 1997.

Tabert, Nils: *Playspotting: die Londoner Theaterszene der 90er*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1998.

Tigges, Stefan: „*Im Proberaum des Textes*“, in: Richter, Falk: *Theater: Texte von und über Falk Richter 2000-2012*., hrsg. v. Friedemann Kreuder und Katrin Ullmann, Marburg: Tectum 2012, S. 652–668.

Tompkins, Joanne: „*‚Spectacular Resistance': Metatheatre in Post-Colonial Drama*“, in: *Modern Drama 38/1* (1995), S. 42–51.

Tycer, Alicia: „*‚Victim. Perpetrator. Bystander': Melancholic Witnessing of Sarah Kane's 4.48 Psychosis*“, in: *Theatre Journal 60/1* (2008), S. 23–36.

Ullmann, Karin: „*Vorwort*“, in: Richter, Falk: *Unter Eis: Stücke. Mit einem Vorwort von Katrin Ullmann*, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch 2005, S. 7–16.

Urban, Ken: „*An Ethics of Catastrophe: The Theatre of Sarah Kane*“, in: *PAJ: A Journal of Performance and Art 23/3* (2001), S. 36–46.

Urban, Ken: „*The Body's Cruel Joke: The Comic Theatre of Sarah Kane*“, in: Holdsworth, Nadine und Mary Luckhurst (Hrsg.): *A Concise Companion to Contemporary British and Irish Drama*, Oxford, UK: Blackwell Publishing Ltd 2008, S. 149–170.

Vieweg-Marks, Karin: *Metadrama und englisches Gegenwartsdrama*, Frankfurt am Main, Bern u.a.: Lang 1989.

Voigts-Virchow, Eckart: „*‚We are anathema' - Sarah Kane's plays as postdramatic theatre versus ‚the dreary and repugnant tale of sense'*“, in: Vos, Laurens De (Hrsg.): *Sarah Kane in context*, Manchester u.a.: Manchester Univ. Press 2010, S. 195–207.

Wagner-Egelhaaf, Martina: „*Was ist Auto(r)fiktion?*“, in: Wagner-Egelhaaf, Martina (Hrsg.): *Auto(r)fiktion: literarische Verfahren der Selbstkonstruktion*, Bielefeld: Aisthesis 2013, S. 7–21.

Wolf, Werner: „*Spiel im Spiel und Politik. Zum Spannungsfeld literarischer Selbst- und Fremdbezüglichkeit im zeitgenössischen englischen Drama*“, in: *Poetica 24* (1992), S. 163–194.

Wolf, Werner: „*Metafiktion*“, *Metzler Lexikon. Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze - Personen - Grundbegriffe*, aktualisierte und erweiterte Aufl., Stuttgart: Metzler 2008, S. 487–489.

Wolf, Werner: „*Metaisierung als transgenerisches und transmediales Phänomen. Ein Systematisierungsversuch metareferentieller Formen und Begriffe in Literatur und anderen Medien*“, in: Hauthal, Janine u. a. (Hrsg.): *Metaisierung in Literatur und anderen Medien*, Trier: WVT 2009, S. 25–64.

Wolf, Werner: „*Is there a Metareferential Turn, and If So, How Can It Be*

Explained?“, *The Metareferential Turn in Contemporary Arts and Media. Forms, Functions, Attempts at Explanation*, Amsterdam u.a.: Rodopi 2011, S. 1–51.

Woll, Stefan: *Das Totaltheater : ein Projekt v. Walter Gropius und Erwin Piscator*, Berlin 1984.

8.3 Internetquellen

Augstein, Franziska: „*Als die Menschenrechte schießen lernten*“, in: *Süddeutsche* (2010), http://www.sueddeutsche.de/politik/kosovo-krieg-als-die-menschenrechte-schiessen-lernten-1.457678 (abgerufen am 01.12.2014).

Berger, Jürgen: „*My Secret Garden (DEA) – Pedro Martins Beja begegnet Falk Richter mit grellem Trash*“, in: *Die Rheinpfalz* (2012), http://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=7311:my-secret-garden-pedro-martins-beja-begegnet-falk-richter-mit-grellem-trash&catid=85:badisches-staatstheater (abgerufen am 03.07.2015).

Dürrschmidt, Anja: „*The world outside is real*“, in: *Theater der Zeit* (2001), http://www.falkrichter.com/DE/article/53 (abgerufen am 12.12.2014).

Festival d’Avignon: „*Falk Richter & Stanislas Nordey MY SECRET GARDEN SALLE DE MONTFAVET.* [*Programmheft*]“ 2010, http://www.festival-avignon.com/fr/spectacles/2010/my-secret-garden (abgerufen am 12.03.2014).

Gapp, Estelle: „*« My Secret Garden », de Falk Richter (critique), Festival d’Avignon 2010, salle de Montfavet à Avignon*“ (2010), http://www.lestroiscoups.com/article-my-secret-garden-de-falk-richter-critique-d-estelle-gapp-festival-d-avignon-2010-salle-de-montfavet-a-avignon-54201306.html (abgerufen am 30.11.2014).

Gayot, Joëlle: „„*My secret garden‘, de Falk Richter par Stanislas Nordey*“ (2010), http://www.franceculture.fr/2010-07-16-2010-my-secret-garden-de-falk-richter-par-stanislas-nordey.html (abgerufen am 30.11.2014).

Kansteiner, Morten: „*Es tut gar nicht weh*“, in: *taz. die tageszeitung* (2003), http://www.taz.de/1/archiv/?dig=2003/10/10/a0137 (abgerufen am 08.02.2015).

Koberg, Roland: „*Falk Richter war im Kosovo: Sein Stück ‚PEACE‘ wurde an der Schaubühne uraufgeführt. Abbitte bei Peter Handke*“, in: *Berliner Zeitung* (15.05.2000), http://www.berliner-zeitung.de/archiv/falk-richter-war-im-kosovo—sein-stueck--peace--wurde-an-der-schaubuehne-uraufgefuehrt-abbitte-bei-peter-handke,10810590,9807920.html (abgerufen am 24.11.2014).

Lehmann, Hans-Thies: „*15 Jahre ‚Postdramatisches Theater‘. Die postdramatische Chance der Autoren*“ (04.2014), http://heidelberger-stueckemarkt.nachtkritik.de/index.php/debatte/hans-thies-lehmann (abgerufen am 15.05.2014).

Liban, Laurence: „*My Secret Garden ou la colère de Falk Richter*“ (06.07.2012), http://www.lexpress.fr/culture/scene/my-secret-garden-ou-la-colere-de-falk-richter_1123123.html (abgerufen am 30.11.2014).

Nordey, Stanislas: „*Stanislas Nordey über die Arbeit mit Falk Richter*“ (12.12.2010),

http://www.falkrichter.com/DE/article/49 (abgerufen am 27.11.2014).

Opel, Anna: „*Echt unerbittlich. Wie realistisch sind Sarah Kanes Theaterstücke?*“, in: *Nach dem Film* (12.01.2000), http://www.nachdemfilm.de/content/echt-unerbittlich (abgerufen am 22.10.2014).

Ostermeier, Thomas: „*Das Theater im Zeitalter seiner Beschleunigung*“, http://www.schaubuehne.de/uploads/Theater-im-Zeitalter-seiner-Beschleunigung.pdf (abgerufen am 28.11.2014).

Sakarya, Mustafa: „*A Controlled Detonation: The Protean Voice of 4:48 Psychosis (first seven fragments)*“, http://www.iainfisher.com/kane/eng/sarah-kane-study-ms.html (abgerufen am 16.10.2014).

Stiftel, Ralf: „*Uraufführung von ELECTRONIC CITY in Bochum.*“, in: *Westfälischer Anzeiger* , http://www.falkrichter.com/DE/article/144 (abgerufen am 03.07.2015).

Sundermeier, Jörg: „*Schlimm: Alles nur Fake! Die Schaubühne sucht weiter nach dem Körper und dem Chaos, jetzt im Kosovo. Aber auch dort unten sind wir unecht.*“, in: *Jungle Wolrd. Die linke Wochenzeitung* (21.06.2000), http://jungle-world.com/artikel/2000/25/27555.html (abgerufen am 11.12.2014).

Tilmann, Christina: „*Das Spiel mit dem L-Wort.*“, in: *Tagesspiegel* (01.012004), http://www.falkrichter.com/DE/article/99 (abgerufen am 02.01.2015).

Tilmann, Christina: „*Gibt es den gerechten Krieg?*“, in: *FOCUS Magazin* (06.10.2000), http://www.focus.de/kultur/medien/theater-gibt-es-den-gerechten-krieg_aid_183188.html (abgerufen am 02.01.2015).

Unbekannt: „*Neues Deutschland. Überzeugende Momente menschlicher Gesinnung.*“ (06.06.2000), http://www.falkrichter.com/DE/article/90 (abgerufen am 12.11.2014).

„*Die Welt als Soap-Opera - Richard Sennett im Gespräch mit Falk Richter*“ (2003), http://www.falkrichter.com/DE/article/50 (abgerufen am 03.07.2015).

„*http://www.falkrichter.com*“.

„*http://www.iainfisher.com/kane/eng/kane-quotation.html*“, (abgerufen am 14.10.2014).

9 Anhang

9.1 Abstract

Theatertexte um die Jahrtausendwende sind von zwei Tendenzen geprägt: von einer wiedererstarkenden politischen Dimension und einem besonderen Selbst-Bewusstsein um das eigene Medium. Wie sich diese Tendenzen zusammen denken lassen und in Theatertexten der jüngsten Vergangenheit, exemplarisch untersucht an Stücken der Autor-Regisseuren Sarah Kane und Falk Richter, zutage treten, danach fragt die vorliegende Arbeit. Ausgehend von der These, dass die häufige Kombination von Selbst- und Fremdbezüglichkeit in der Gegenwartsdramatik kein Zufall sein kann, sondern strukturell und durch die zeitgenössischen Umstände bedingt ist, werden die Begriffe des *politischen Theaters* und des *Metadramas* kritisch betrachtet und im Hinblick auf Theatertexte seit Mitte der 1990er Jahre untersucht.

Beim Nachdenken über die der Traditionslinien sowie die gegenwärtigen Begriffsverständnisse stellen sich Überschneidungen heraus, die unter die Termini *Unterbrechung* (nach Hans-Thies Lehmann) und *Verfremdung* (nach Brecht / Hornby) subsumiert werden können, wie auch einen besonderen Fokus auf den Rezipienten und die spezifischen Bedingungen und ästhetische Erfahrung bei der Rezeption eines Theatertextes legen. In der Analyse ausgewählter Stücke der britischen Autorin Sarah Kane (*Blasted*, *Phaedra's Love* und *4.48 Psychosis*) und des deutschen Theatermachers Falk Richter (*PEACE*, *Electronic City* und *My Secret Garden*) wird diesen Merkmalen nachgespürt und schlussendlich in allen Fällen in unterschiedlicher Intensität vorgefunden: Gerade vor dem Hintergrund der medialen Konkurrenz im heutigen Zeitalter nutzen die Theaterautoren Alleinstellungsmerkmale des Theater(-text)s, um soziale, gesellschaftspolitische und persönliche Themen auf eine genuine Art zu verhandeln.

9.2 Akademischer Lebenslauf

Geboren am 28. August 1987 in Mainz (Deutschland).

2007 Abitur

10/2008 – 03/2012

Bachelorstudium Europäische Literatur (Hauptfach) und Theaterwissenschaft (Nebenfach) an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz, im Rahmen dessen Erasmus-Semester an der Universität Wien (10/2011-03/2012)

10/2012 – 05/2015

Masterstudium Vergleichende Literaturwissenschaft an der Universität Wien

9.3 Danksagung

Danke.