

Dramatische Transformationen. Zur Einführung

STEFAN TIGGES

*Eher interessiert mich die Abwesenheit von dramatischen Äußerungen.*¹
(Jürgen Gosch)

Warum soll im Kontext von gegenwärtigen Schreib- und Aufführungsstrategien von *dramatischen Transformationen* die Rede sein, wenn sich doch längst – nicht nur in terminologischer Hinsicht – für Text und Bühne die von Hans-Thies Lehmann entwickelte flexible Arbeitsformel des *postdramatischen Theaters* etabliert hat? Handelt es sich nicht um einen durch den Titel motivierten Widerspruch, gegenwärtige Schreib- und Aufführungsstrategien auf ihr *dramatisches* Transformationsspektrum und -potential hin zu befragen, wenn dramatische Äußerungen bereits ästhetisch abgelöst wurden und mittlerweile schon als theaterhistorische Phänomene behandelt werden? Und: Was genau meint *dramatische Transformationen*, wenn diese nicht nur auf Theatertexte, sondern aus unbedingter (produktions-ästhetischer) Notwendigkeit heraus auch auf die Aufführungspraxis bezogen werden?

Bei einem Blick in die fast ausschließlich postdramatisch und performativ geprägten Untersuchungen, die sich mit der Aufführungspraxis auseinandersetzen, fallen meist drei Momente unmittelbar ins Auge:

1. Die Spielvorlage – ob dramatisch oder postdramatisch – führt letztlich eine gespenstische Schattenexistenz, womit sich die taumelnden Texte zunehmend im Spielereignis verlieren.
2. Es tritt eine terminologische Dichte auf, aus der sich schließen lässt, dass das Vokabular vor allem performativ gelenkt wird und sich daraus eine neue Fachsprache konstituiert hat, die wiederholt durch ein (un-)produktives Textverhältnis gekennzeichnet ist bzw. zum Ausdruck

1. Vgl. Jürgen Gosch in einem Gespräch mit Nina Peters, in: Theater der Zeit 05/2006 (S. 21-26, hier: S. 26).

bringt, dass avancierte fundierte Ansätze einer Theorie des Textes im Theater vernachlässigt werden und damit praktisch ausbleiben. Hinzu kommt noch, dass fast die gesamte Text- und Bühnenlandschaft für postdramatisch erklärt wird, sich die terminologischen Fixierungen in den einzelnen Fällen jedoch als unscharf erweisen können.

3. Die sich entgrenzenden Theaterwissenschaften suchen und behaupten zunehmend eine Nähe zur (Theater-)Kunst, was in einigen Fällen dazu führt, dass sich diese selbst künstlerisch inszenieren, die ästhetischen Standpunkte primär über-setzen, anstatt die Künstler auch einmal selbst zu Wort kommen zu lassen bzw. mit diesen in einen wirklichen Dialog zu treten.

Dramatische Transformationen versucht die (inszenierten) Texte durch verschiedene theoretische und praktische Blickwinkel auf unterschiedlichen Ebenen in ein schärferes Licht zu rücken und sich dabei durch ein neues wissenschaftlich-künstlerisches Format produktiv von der Methodik und Rhetorik der gängigen Rezeptionspraxis abzusetzen, um einerseits – in Analogie zum Titel – (post)dramatische Ästhetiken auf ihren von der Theaterwissenschaft möglicherweise voreilig verabschiedeten dramatischen Grund- oder Restgehalt hin zu befragen bzw. die anhaltenden dramatischen Transformationsprozesse zu orten und andererseits die Aufmerksamkeit wieder stärker auf den Text bzw. die (künstlerische) Sprache zu lenken, ohne dabei in traditionelle längst überwundene Muster zurück zu fallen.

So finden sich neben deutschen und französischen theoretischen Perspektiven, neun Stück-Auszügen junger TheaterautorenInnen auch Beiträge von Künstlern, die inmitten eines neuen Projektes laut darüber nachdenken (Stefan Kaegi) oder auf ihre Arbeiten zurückblicken sowie ihre medialen Grenzgänge (Film-Theater-Musik) kritisch hinterfragen (Andres Veiel und Heiner Goebbels) und dabei den Text/die Sprache nicht aus den Augen (und Ohren) verlieren.

Während die Prosa-Autorin und Dramatikerin Kathrin Röggla das Theater sprach- und aufführungsästhetisch erkundet, nimmt Peter Michalik bei seinen Stückanalysen die Perspektive eines Literatur- und Theaterkritikers ein, wogegen sich die Dramaturgin Rita Thiele der visuellen Dramaturgie von Johannes Schütz nähert. Der Beitrag von Theresia Birkenhauer, der einen zentralen Platz einnimmt, zeigt, wie fruchtbar es ist, wenn sich die dramaturgisch-künstlerischen und wissenschaftlichen Erfahrungen in einem Text verdichten und die sich wandelnde Bedeutung und Funktion von Text bzw. Sprache im Theater aus nächster Nähe – jedoch in produktiver Distanz – analysiert werden.

Dementsprechend sind mit Ausnahme der sieben DramatikerInnen,

deren Auszüge aus Gründen der Übersichtlichkeit und des Dialogs miteinander unter dem Kapitel *Junge Schreibperspektiven* versammelt wurden, die künstlerischen, dramaturgischen und wissenschaftlichen Perspektiven bewusst vermischt. Dabei folgen diese spezifischen Schwerpunktsetzungen wie Medien-Sprünge und Schreibspuren, Zeit/Zeitlichkeit, ästhetischen Schnitträumen (Theater-Performance) oder fokussieren den bewegten und arbeitenden Text im Lese- und/oder Kunstraum.

Im Sinne der Einführung, die die verschiedenen Beiträge programmatisch unchronologisch kommentiert, um damit erste mögliche Verknüpfungsansätze zwischen den sechs offenen Lektürekonstellationen anzudeuten, erweisen sich springende Lektüren als gewinnbringend.

Wurde das Verhältnis von Theater und Literatur gegen Ende des 20. Jahrhunderts noch als eine Konfliktgeschichte gelesen, in der das doppelte Bild des Verlustes, d.h. die Entdramatisierung von Theatertexten als auch der Bedeutungsschwund von Sprache im Theater in Form visueller Dramaturgien »dramatisch« präsent war, so zeichnet sich eine schrittweise produktive Entschärfung des Konfliktes ab, die zu einer Aufhebung der Dichotomien von Text und Theater führt, den Werkbegriff transformiert und ehemalige ästhetische Grenzziehungen zwischen den künstlerischen Gattungen und Formaten durchlässiger erscheinen lässt.²

Die zunehmend mit ihrer »Wirklichkeitswerdung« (Thomas Oberender) liebäugelnden Texte und Spielästhetiken haben sich in der postdramatischen, performativ geprägten und ereignisorientierten Theaterlandschaft nicht nur entscheidend verwandelt, sondern sich auch signifikant aus hartnäckigen Traditionen befreit. Um gegenwärtige Schreib- und Aufführungsstrategien im deutschsprachigen Theater überhaupt analysieren zu können, so eine Grundannahme dieses Bandes, erweisen sich Rückblicke auf die dramatischen und ästhetischen Transformationsprozesse mit der Frage nach Traditionsentkopplungen oder -ankopplungen als unabdingbar.³

Handelt es sich im Hinblick auf zeitgenössische Theatertexte, denen nunmehr auf formaler sowie inhaltlicher Ebene fast ausnahmslos postdramatische Zersplitterungsphänomene innewohnen, grundsätzlich um

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

Im Kontext der Ablösung der modernen Werkästhetik durch Theorien der ästhetischen Erfahrung bzw. der »Verfransung« (Adorno) der Grenzen zwischen den Kunstgattungen vgl. auch: Christoph Menke/Juliane Rebentisch (Hg.), *Kunst Fortschritt Geschichte*, Berlin 2006.

3. Diese Frage steht in dem von Christoph Menke und Juliane Rebentisch herausgegebenen Band deutlich im Mittelpunkt.

ästhetische Modelle, die ihre dramatische Tradition über Bord werfen, um in »authentischere« künstlerische Freihandelszonen zu treiben? Gibt es nicht gerade auch TheaterautorenInnen, die ästhetische Traditionen bewusst nicht aus den Augen verlieren, um sie mit divergierenden Strategien zu verformen und ästhetisch weiter zu schreiben?

Wie treten überhaupt die postdramatischen Umformungsprozesse zwischen Text(-körper) und Bühnen(-raum) in Erscheinung? Sind es eher die postdramatischen Texte – deren postdramatische Züge jeweils exemplarisch genau markiert werden sollen – die die Bühnen zu neuen Aufführungsästhetiken veranlassen oder ist es die Aufführungspraxis, die den TheaterautorenInnen postdramatische Schreibstrategien abverlangt?

Interessant ist in diesem Kontext auch das Moment der Autorschaft, das sowohl in Frage gestellt wird, vielstimmig aufgeladen werden kann, bis der ursprüngliche Text in Form von »Schreibspuren« (Heiner Goebbels) nur noch diffizil identifizierbar ist oder – wie es wiederholt der Fall ist – dass Autoren (Christoph Schlingensiefel, Falk Richter, René Pollesch, Fritz Kater/Armin Petras) selbst zu Performern ihrer eigenen, in einem kollektiven, jedoch intimen Arbeitsprozess entstehenden »Werke« werden und diese aus erklärlichen Motiven für Nachspiele nur bedingt aus der Hand lassen. Das Nachspielen kann sich aber noch wesentlich problematischer erweisen, wie es z.B. die Produktionen von *Rimini Protokoll* zeigen, die sowohl mit einer offenen Autorschaft operieren als auch fast ausschließlich mit nicht-professionellen Darstellern (»Alltagsspezialisten«) arbeiten. So gewannen Helgard Haug und Daniel Wetzel mit ihrer »In-Szene-Setzung« – der Begriff der »Dramatisierung« erweist sich hier als nicht mehr adäquat – des ersten Bandes von Karl Marx' *Das Kapital* den Mühlheimer Theaterpreis 2007, einen Preis, der in seiner über 30 jährigen Geschichte stets als ein reiner Dramatiker-Preis verstanden wurde. Bernd Stegemann formuliert in seiner Laudatio genau diesen dramatischen Transformationsprozess:

»Mit dem *Kapital* hat nun ein Text den Preis gewonnen, der unauflöslich an seine Inszenierung gebunden scheint und dessen mögliche Zweitaufführung eine zentrale Frage an den Text formuliert. Soll die Mitschrift der Aufführung des *Kapitals* als Grundlage einer Inszenierung dienen, oder soll der dahinterliegende Einfall, der zur Produktion dieser Texte führte, eine mögliche Inszenierung bestimmen? Spielt der Schauspieler dann den ehemals für den Text verantwortlichen Experten?«⁴

Der Dramaturg kommt danach noch auf ein weiteres spezifisches Merkmal

4. Bernd Stegemann: »Laudatio zum Mühlheimer Theaterpreis. Riminalis Mimesis«, in: Theater heute, 08/09/2007, S. 1.

zu sprechen, das die sich verrückenden Relationen von Text und Theater sowie deren Wirklichkeitsverhältnis genauer fasst:

»Die Methode Rimini, die verblüffende Kopplung eines Themas mit seiner Theatralisierungsmöglichkeit als Geschichten von Augenzeugen und Experten, erzeugt somit einen Text, der sich radikal mimetisch zur Wirklichkeit verhält. Im klassischen Drama ergibt der Rollentext plus Schauspieler die Figur, die handelnd uns zu interessieren versucht. Bei Rimini ergibt die Erzählung des eigenen Erlebens ein theatralisches Realdymade, das durch seinen Kontext, die Inszenierung einer Auswahl von Experten und die Formung ihrer Geschichten, eine mimetische Darstellung ergibt.«⁵

Dass sich im Fall der *Dramatischen Transformationen* der Blickwinkel nicht nur auf den Theatertext richten kann, über den dann zur fortschreibenden Analyse die entsprechende Aufführungspraxis geblendet wird, zeigt auch ein anderes und möglicherweise zukunftsweisendes Beispiel, auf das Gabriele Klein und Nicole Kandioler in ihren Beiträgen hinweisen. Wie lässt sich Elfriede Jelineks letztem umfangreichen Theatertext nähern, wenn Nicolas Stemann in seiner Uraufführung von *Ulrike Maria Stuart* auf lediglich 30 Prozent des Originals zurückgreift, gleichzeitig aber gar nicht überprüfbar ist, was von der Regie dazu geschrieben wurde, da die Autorin programmatisch nur Textauszüge auf ihrer Homepage veröffentlicht?

Theresia Birkenhauer fragt grundsätzlich, ob die Texte zuerst im und dann aus dem Theater verschwinden und beschreibt die das Drama als literarische Gattung betreffenden Transformationsfolgen, um schließlich produktiv an Heiner Müllers theoretischer und praktischer Arbeit anzuknüpfen, die nach wie vor äußerst gegenwärtig erscheint.⁶

Bemerkte Müller 1989, dass die Zeit des Textes im Theater noch kommen werde und das Theater bis dahin noch gar nicht wirklich mit Texten gearbeitet habe, lenkt Theresia Birkenhauer in diesem Sinne die Aufmerksamkeit auf die »eigene Wirklichkeit« von Texten und erkennt in dem Theater der Gegenwart vor allem die Aufgabe, »Texte als Texte« erfahrbar zu machen. Dementsprechend stellt sich nicht die Frage, warum Texte

5. Ebd.

6. Dies zeigt sich z.B. in dessen »autodramatischem« Text (Ulrike Hass) Bildbeschreibung, der nicht nur Fragen nach der Bildlichkeit, Darstellung und Wahrnehmung stellt, sondern auch die »Unverfügbarkeit von Sprache« (Theresia Birkenhauer) bezeugt. Vgl. Ulrike Hass (Hg.): Heiner Müller. Bildbeschreibung. Ende der Vorstellung. Theater der Zeit, Recherchen Nr. 29, Berlin 2005, (u.a. S. 93.112).

Im Frühjahr 2007 entdeckte der junge französische Regisseur Laurent Chétouane Müllers »Versuchsanordnung« für das Theater neu. *Studie 1 zu Bildbeschreibung von Heiner Müller* erlebte seine Premiere im Pact Zollverein Essen.

Theater brauchen, sondern: »Warum ist das Theater ein Ort für Texte? Inwiefern erlaubt die Bühne eine Erfahrung der eigenen Wirklichkeit der Texte – die nur hier möglich ist?«

Theresia Birkenhauer reflektiert jedoch auch die Zeitlichkeit des Textes bzw. die Zeit(-räume), die die Texte durch das Theater erhalten und entwickelt daran ihren Begriff der Inszenierung: »Inszenierungen lassen sich verstehen als Verfahren, die einen Raum organisieren, in dem die unterschiedlichen Zeiten – die Zeit des Textes, der Darsteller/der Darstellung, des Publikums – in der Gegenwart der Aufführung aufeinander treffen, in der Schwebel gehalten werden, sich brechen.«

In der »Schwebel« befinden sich auch die Bühnenbilder von Johannes Schütz, die Rita Thiele als offene Spiel- bzw. experimentelle Denkräume beschreibt und in ihrem Beitrag die durch die Bühnenprozesse entstehende Zeitlich- und Räumlichkeit hervorhebt. Signifikant für die visuelle Dramaturgie von Schütz, die sich dem Text nicht unterordnet, sondern ihre eigene Logik entfaltet sowie das Publikum als Mitspieler herausfordert, so Thiele, sind ebenso die auftretenden »Effekte der Wirklichkeitswerdung«, die als Phänomene – auf unterschiedliche Weise – u.a. in den Beiträgen von Peter Michalzik, Gabriele Klein, Katharina Pewny, Stefan Kaegi und Stefan Tigges wiederholt eine Rolle spielen.

Dramatische Transformationen sucht nicht nur nach neuen Ansätzen einer Theoriebildung des Textes im Theater, wobei der (Theater-)Textbegriff in den letzten Jahren erheblich expandierte, was in der Breite des theatrialisierten (Spiel-)Materials zum Ausdruck kommt und durch die Medien-sprünge bzw. Inter- und Transmedialität noch bestärkt wurde, sondern streift auch exemplarisch die Formen des Musiktheaters (Heiner Goebels), des Films (Andres Veiel) und der bildenden Kunst (Tino Seghal), da hier ähnliche Diskurse verhandelt werden (Textualität, Sprache/Sprachkörper, Repräsentation, Authentizität, Fiktionalisierung des Dokumentarischen) und diese Formate wiederholt auf Techniken und Ästhetiken des Theaters/Schauspiels zurückgreifen. Hilfreich sind deswegen gerade offene Ansätze, welche die (dramatischen) Transformationsprozesse (Medien-transformationen) in/zwischen den jeweiligen Künsten mit einem ausgeprägten medialen Bewusstsein zur *Sprache* bringen, dabei die Theaterwissenschaft aber nicht medienwissenschaftlich verwässern oder auflösen.⁷

7. Dieser Gefahr unterliegt z.B. Petra Maria Meyer in ihrer im Kontext der künstlerischen Transformationsforschung ansonsten grundsätzlich komplexen und erkenntnisreichen Studie zur Intermedialität des Theaters, in der sie unter Bezugnahme auf Adornos Diagnose der »Verfransung der Künste« versucht, neuere Theorien (Kristeva, Fischer-Lichte, Barthes, Derrida, Butler) im Hinblick auf Fragen der Repräsentation, der Wahrnehmung und des Zusammenspiels von Kunst (Theater) und Me-

Der Theaterwissenschaftler und Dramatiker Jens Roselt, der in seinem Beitrag Verfahren und Möglichkeiten der *medialen Transformationen* im Theater am Beispiel von Frank Castorfs Inszenierung von *Erniedrigte und Beleidigte* (nach Dostojewski) darstellt, dabei insbesondere den (Spielpartner) Raum als entscheidenden Faktor für die Medialität der Inszenierung begreift und – in Bezug auf Denis Diderots Idee der »vierten Wand« – die von der Regie eingesetzte Projektionsfläche als »fünfte Wand« bezeichnet, weist darauf hin, dass bereits die Geburtsstunde des europäischen Theaters durch eine mediale Transformation markiert ist, indem Aischylos oder Sophokles sich aus den Epen-Materialien der *Ilias* oder der *Odyssee* bedienten und diese in eine neue Darstellungsweise über-setzten. Jens Roselt, der in der Produktion selbst für die Romantransformation bzw. Stückfassung verantwortlich war, kommt zu dem Ergebnis, dass sich Medialität gewissermaßen im Grenzgebiet von Bühne und Publikum ereignet und in diesem Sinne das Zuschauen und Zuhören als mediale Grenzerfahrungen zu verstehen sind.

Heiner Goebbels, dessen »Dramaturgie des Samplings« von Christopher Balme mit Bezügen auf Brecht untersucht wird, denkt dagegen am Beispiel von *Schwarz auf Weiss* über »Schreibbewegungen« in seinem Musiktheater nach, in das wiederholt »Geräusche aus Romanen« eindringen und in dem »Schreibspuren« von AutorenInnen wie Gertrude Stein, Heiner Müller, Elias Canetti, Franz Kafka, Alain Robbe-Grillet oder Edgar Allan Poe zu finden sind. Interessant ist hier zum einen, warum Goebbels seine musikalische Form nicht aus primär musikalischen Überlegungen entwickelt, sondern die kompositorische Anregung vielmehr, so der Komponist und Regisseur, aus »der Struktur, der Architektur der Texte« kommt. Andererseits stellt Goebbels fest, dass es nicht für die Bühne geschriebene, d.h. nicht dramatische Texte sind, die seine Arbeit anregen, sondern eingeschobene Prosasequenzen oder Tagebuchauszüge, womit sich die Frage stellt, warum genau diese undramatischen Texte – und dies zeichnet sich ebenso in der gegenwärtigen Aufführungspraxis ab – für Theatralisierungsvorgänge oftmals ästhetisch »fruchtbarer« erscheinen.

Bäbel Lücke fragt am Beispiel eines von Elfriede Jelinek für das Theater geschriebenen »hybrid-narrativen« Textes, wie dieser in eine Installation reist, der Text damit selbst zum (Zeit-)Raum bzw. zu einer Landschaft transformiert, die von Künstlern wie dem Publikum betreten und durchquert wird. Der verräumlichte Text wird somit zu einem ereignisreichen

dien zu performativ geprägten Fusionen zu bewegen, um daraus – mit bewussten Rückblicken auf Avantgarden des 20. Jh. – eine »Semiotik der Überraschung« zu entwickeln. Vgl. Petra Maria Meyer: *Intermedialität des Theaters. Entwurf einer Semiotik der Überraschung*, Düsseldorf 2001.

transitorischen Aufenthaltshaltraum oder Transit-Raum, der von Christoph Schlingensiefel in *Area 7* in Form eines multimedialen »Animatographen« in Bewegung gesetzt wird.

Hier stellt sich nicht nur die Frage, wie die Mythen von Elfriede Jelinek verformt werden und Parsifal als »Vermischungsfigur« oder »Figurencluster« nach Afrika reist, um dort als »Erlöserfigur« mit Nietzsches Geburt der Tragödie und Euripides Bakchen dekonstruiert zu werden, sondern auch, wie diese im Kunstraum kommuniziert bzw. von der »Leinwand in den Raum spricht«. Lücke bezeichnet die Arbeit in diesem Sinne als »Mythen-Dekonstruktions-Installation«. Die Performance von Christoph Schlingensiefel interessiert auch im Hinblick auf das prozessuale, serielle Moment der an den verschiedenen Orten entstehenden »Animatographen« und das Mitreisen und Fortschreiben des Textmaterials, das in Dependenz zu den divergierenden Orten und Räumen neu konfiguriert wird und immer wieder wechselnde ästhetische Konstellationen von Film, Performance, Video, Bildender Kunst und Text entstehen, die letztlich eine Art offenes/situatives »Gesamtkunstwerk« bilden.

Ebenso wird hier mit den zusammenspielenden Formaten von (szenischer) Installation und Performance eine neue/alte ästhetische Schnittstelle berührt, die im gegenwärtigen (Tanz-)Theater und in der Musik an Einfluss gewinnt, womit sich jeweils die Frage nach der Transformationsleistung sowie des ästhetischen Zugewinns stellt.⁸

Katharina Pewny befragt am Beispiel von Tino Seghals *Diese Beschäftigung* die ästhetischen Schnittpunkte und Transformationsprozesse von Performance-Tanz-Theater auf ihr dramatisches Potential und lenkt dabei ähnlich wie Gabriele Klein die Aufmerksamkeit auf das mitwirkende Publikum sowie die Kategorie des Performativen, die sie durch Reflexionen, die auf körperzentrierte Aspekte der Authentizität, Liveness/Reproduzierbarkeit und Theatralität zielen, weiterentwickelt. Dabei wird deutlich, dass die Choreografie in der bildenden Kunst möglicherweise (wieder) einen neuen experimentellen (Neben-)Schauplatz gefunden hat – interessanter-

8. Beispiele für das choreographische Theater sind u.a. die Performance-Installationen von William Forsyth (*you made me a monster, nowhere and everywhere at the same time* oder das von ihm im Oktober 2007 im Festspielhaus Hellerau realisierte Ausstellungsprojekt *Performance-, Raum- und Videoinstallationen*) oder Sasha Waltz (*insideout*). Stefan Kaegi dokumentiert und choreographiert ebenso Räume, wie es sein brasilianisches künstlerisches Logbuch zeigt. Die mittlerweile aufgeführte Produktion bezeichnet er als eine *interaktive Dokumentar-Installation*. Heiner Goebbels entwickelte in der Spielzeit 2007/08 mit *Stifters Wenige* – eine performative Installation – erneut ein Format, in dem die Formen der Performance und der Installation ästhetisch zusammenspielen.

weise taucht diese (zumindest terminologisch) aber auch in Stefan Kaegis brasilianischem »Logbuch eines dokumentarischen Theaterprojekts vor seiner Premiere« wieder auf.

Diederich Diederichsen setzt sich mit der Dramatik und den Inszenierungen René Polleschs auseinander, überprüft theoretische Texte auf ihre Anwendbarkeit im Alltag als auch auf der Bühne, unterstreicht die Bedeutung des Verhältnisses des performenden Polleschs-Kollektivs zu gesellschaftlichen Gruppen, markiert ein Theater ohne Rollen(-spiel) und bilanziert für die dem Postfordismus ausgelieferten Körper eine Authentizitäts-Falle: » Die Stimmen, die sich in Pollesch-Stücken verschiedene Körper für oft ein und dasselbe Anliegen suchen, beklagen ihre verlorene Maske, ihre erzwungene Authentizität. Unter dem Druck diversifizieren sie sich, spucken, sprechen nur in abgespaltenen Partikularjargons – aber sie können dem Fluch der Authentizität nicht entkommen.« Diederichsen fordert, dass das Thema des Theaters darin bestehen müsse, »ein Leben, in dem man sich hinter keiner Rolle mehr verschanzen kann, von einer anderen Ordnung des (Bühnen-)Handelns aus zu beobachten« und formuliert damit einen Anspruch, den grundsätzlich auch Katharina Röggla nennt:

»deswegen wünsche ich mir ein theater, das mit authentizität spielt und ihr mit höchster künstlichkeit begegnet [...] ein theater, das seinen rahmen mitdenkt. seine medialität reflektiert, seinen ort als mögliche schnittstelle begreift. Und ein theater, das ein sprechen zulässt, welches sich nicht gleich ausradiert, das einen sprachkörper sichtbar werden lässt, der über die figuren hinausgeht. ein theater, das nicht so tut, als ob die sprache einzig dazu da ist, in figuren zu versickern, sondern sprache in ihrem zusammenhang versteht.«

Für den Filmregisseur Andres Veiel, der seine ästhetischen Grenzgänge zwischen Bühne und Leinwand am Beispiel von *Der Kick* kritisch dokumentiert, erfahren der »Sprachkörper« (einer Person) sowie die Dimension des »Authentischen« ebenso eine zentrale Bedeutung. Jedoch unterscheidet sich seine für das Theater und die »filmische Inszenierung« (Veiel) entwickelte Ästhetik des Rollenspiels elementar von den Vorstellungen Diederich Diederichsens und (bedingt) Kathrin Rögglas, indem er entgegen des »Rollen-Turns« gerade am Rollenspiel festhält bzw. den Begriff des Authentischen an die Rolle »bindet«: »Die Bühne ist der Ort, wo alles passieren kann, was im Leben verboten ist. Damit stellt sich der Begriff des Authentischen auf den Kopf: Im Schutz der Rolle kann ein Protagonist in *wahrhaftige* Dimensionen vordringen, in die er sich *privat* nicht getrauen würde.«

Für den Kontext der Authentizitäts-Diskurse heißt das, dass er sowohl im Film als auch im Theater gerade durch seine zwei Schauspieler, die in

fast 20 Rollen schlüpfen, der Realität im Rahmen seines dokumentarischen Formats, das jedoch von spezifischen Fiktionalisierungsstrategien gekennzeichnet ist, extrem nahe kommt. Andres Veiel, der in beiden künstlerischen Medien weder mit realistischen Bildprojektionen vom Tatort arbeitet noch »wirkliche Menschen« auftreten lässt, erkennt die Qualität seiner Grenzüberschreitung zwischen dem Fiktionalen und dem Dokumentarischen darin, dass – und hier zitiert er die Reaktion eines Zuschauers – »die Protagonisten durch die Texte ein Gesicht bekommen« und die »Schauspieler quasi zum Medium der Protagonisten« würden.

Glaubt Andres Veiel daran, dass das Theater neben den klassischen dokumentarischen Methoden wie Beobachtung und Interview eine weitere Möglichkeit sei, »über Menschen, die sich im Leben – und dazu gehört die Bühne – inszenieren, etwas Neues zu erfahren«, – hier wird nochmals der Unterschied zu der Konzeption von Pollesch bzw. Diedrichsen klar, so formuliert Stefan Kaegi einen von der Zielvorstellung ähnlichen Theater-Begriff, der sich jedoch in der ästhetischen Methode grundlegend unterscheidet:

»Theater kann ein Feldstecher sein, ein Mikroskop, mehr als ein Spiegel, ein Guckkasten nach draußen. Und Theater kann ein Sockel sein für Menschen, denen wir sonst selten so sprachlich genau, so ästhetisch geschult, so zeichentheoretisch aufmerksam zuhören, wie wir das im Theater gewöhnt sind. Daraus kann eine Freiheit oder ein Prozess der Selbstreflexion in den porträtierten Figuren selbst entstehen, der oft genauso viel über sie selbst verrät, wie über die Institution Theater, die auf sie schaut.«

Stefan Kaegi, der ebenfalls mit dokumentarischen und mit Fiktionssplittern versehenen Ästhetiken operiert (vgl. den Beitrag von Stefan Tigges), setzt im Gegensatz zu Veiel auf »Experten der Wirklichkeit«, die sofort beginnen, ihre eigene Rolle zu spielen. Sind es nun die authentischen Protagonisten von Kaegis »biographischen Kunstprojekten« oder die zu »Sprachkörpern« werdenden Schauspieler Vieels, deren Sprache nicht in ihren (dargestellten) »Figuren versickert«, die die Wirklichkeit kunstvoller behandeln und nachhaltiger transformieren?

Der Beitrag von Evelyn Annuß zur Historizität postdramatischer Chorfiguren, in dem sie Einar Schleefts Ästhetik mit der des Thingspiels konfrontiert, mag auf den ersten Blick aus dem (Zeit-)Rahmen fallen. Er erweist sich aber im Kontext der dramatischen Transformationen bzw. der *Transformation szenischer Darstellung* als mehrfach interessant, da Annuß einerseits die Aufmerksamkeit auf die Wurzeln eines Mittels (post-)dramatischer Ästhetik lenkt, dabei Brechts Lehrstück-Experimente der 20/30er Jahre berührt – hier ließe sich in Form eines Exkurses auch fragen, inwie-

weit Kaegis und Veiels Arbeiten damit in Verbindung gebracht werden könnten – und andererseits auf einen Künstler hinweist, der wie Heiner Müller (als Autor und Regisseur) und Elfriede Jelinek mit der »Abkehr von der dramatischen Aussprache und der Entwicklung nicht-protagonistischer Auftrittformen« entscheidend postdramatische Ästhetiken markiert hat.

Philipp Soldt tanzt mit seinem psychoanalytischen Ansatz, in dem er bildwissenschaftliche Diskurse mit theoretischen Bausteinen aus der ästhetischen Erfahrung zusammen zudenken versucht, um am Beispiel von Falk Richters *System* aus der Perspektive des Lesers Wahrnehmungstransformationen d.h. Absturzkaskaden auf inhaltlicher und formaler Ebene zu untersuchen, produktiv aus der Reihe. Seine Frage, die er angesichts der multimedial geprägten Gesellschaft an die Kunst richtet, erweist sich zweifellos als eine grundsätzliche, die auch in anderen Beiträgen, die mediale Schnitträume oder medial durchdrungene Schreibstrategien behandeln (Jens Roselt, Kerstin Hausbei, Christopher Balme) wiederholt eine wichtige Rolle spielt: »Mehr oder weniger zugerichtet durch die audiovisuelle Dauerbestrahlung, muss doch die Lust, die Kunst versprechen kann, angesichts jederzeit medial verfügbarer Thrills einigermaßen schal erscheinen. Was treibt das fortlaufende Spiel mit dem widerspenstigen Material der Kunst an, was erhält es aufrecht?«

Philipp Soldt liefert in Bezug auf Richters *Electronic City* mit den Begriffen der »Fläche« und der »Vielstimmigkeit« weitere Stichworte, die sich auch auf die Ästhetiken anderer behandelte AutorenInnen (Ulrike Syha, Sybille Berg, Fritz Kater) beziehen lassen: »Der Chor der Stimmen, auf die sich der Ich-Text verteilt, streut jedoch bereits diese Einfühlung. Die Zentralperspektive der konventionellen literarischen Aufmerksamkeitsökonomie ist gewissermaßen von Anfang an in die Fläche gezogen.«

Während Christian Klein in der »Vielstimmigkeit« von Fritz Katers *zeit zu lieben zeit zu sterben* vor allem ein Spiel der Ich-Standpunkte, d.h. eine spielerische Auseinandersetzung mit (DDR-)Biographien erkennt, die Identitätszersplitterungen markieren, kommt Hilda Inderwildi am Beispiel von *Autofahren in Deutschland* zu dem Ergebnis, dass Ulrike Syha meta-dramatische Betrachtungen über die Entstehung des Dramas leistet und sich cinematographisch an der Gattung des Road-Movies orientiert. Für Catherine Mazellier besteht die Polyphonie Sybille Bergs darin, die Grenzen von Realität und Fiktion bzw. Dramatischem und Epischem zu verwischen. Damit thematisiert sie in Bezug auf *Herr Mautz* einen weiteren Transformationsprozess: »Das Übernehmen und Variieren der gleichen Stories oder Figuren in der Prosa und im Drama führt somit zu einer Vermehrung der Stimmen und Perspektiven, die mit einer Aushöhlung der dramatischen Kategorie einhergeht.« Handelt es sich um eine zukunfts-

weisende Tendenz, dass reine DramatikerInnen immer grenzenloser schreiben bzw. zunehmend theaterferne (zeitgenössische) Autoren für die Bühnen interessant werden?

Peter Michalzik fragt in seinem Beitrag danach, wie es dem zeitgenössischen Drama geht und befindet, dass das deutsche Drama tatsächlich keine Rolle mehr spiele, die »wesentlichen ästhetischen Impulse im Theater der letzten Jahre nicht vom Text ausgegangen« seien und dass das »Drama und Theater schon länger nicht mehr durch eine Beziehung des Belebens, der Bebilderung sowie der Umsetzung« definiert würden. Liegt die Zukunft des Dramas im Zusammenhang der darstellenden und performativen Künste darin, so Michalzik, so etwas wie die kleine E-Musik-Nische in einer großen weiten Welt des Pop zu werden?

Am Beispiel der großformatige Stücke schreibenden »reinen« Dramatiker Moritz Rinke, Marius von Mayenburg, Roland Schimmelpfennig und Lukas Bärfuss diagnostiziert Michalzik einen Drang, so zu schreiben, »wie auch außerhalb eines Theaters gesprochen werden könnte« und befragt die Autoren danach, wie sie die Wirklichkeit, die sich nicht in eine Erzählung einbinden lässt, einfangen bzw. sichtbar machen.

Dabei entwickelt er die These, dass es den Autoren in ihren »traditionellen neuen« Dramen primär darum geht, die »Oberflächen« zu schließen und darunter spezifische Schichten anzulegen.

Kerstin Hausbei, die Roland Schimmelpfennigs Drama *Vorher/Nachher* speziell auf ästhetische Verfahren der Collage und des Zappings befragt – hier wird auch der Unterschied zu der von Christopher Balme behandelten Dramaturgie des Samplings deutlich –, erkennt im Zitieren von Formexperimenten des 19. und 20. Jahrhunderts – ähnlich wie Michalzik – traditionelle Züge im Text und stellt daraufhin die Hypothese auf, dass es sich um ein »Revival der Revueform« handeln könne. Gilt die Diagnose des traditionell gefärbten ästhetischen Bodensatzes auch für andere (post-)dramatische Schreibstrategien?

»Kann man Schreiben lernen?« und »was speziell ist vermittelbar an Fähigkeiten des Schreibens für die Bühne?«, fragt Jürgen Hofmann. Der Leiter des Studiengangs *Szenisches Schreiben* der Universität der Künste Berlin ergreift unbedingt Partei für die Bedeutung der Tradition des Dramatischen, wendet sich programmatisch gegen die postdramatische Absage an Figuren, Dialoge und Handlungen und nimmt damit eine (streitbare) Position ein, die in anderen Beiträgen wiederholt hinterfragt wird. Die Hauptprobleme junger Dramatiker liegen für Hofmann vor allem darin, »Menschen gestalten zu können« als auch in der Tatsache, dass die AutorenInnen die Alltagssprache fast bedenkenlos in das poetische Schreiben übernehmen und meint damit wohl eine Tendenz, die auch Feridun Zaimoglu

als Jurymitglied des Berliner Stückemarktes 2007 zum Ausdruck brachte: »Die Figuren sind Behälter für Ideen, oder viel eher für Worte, und sie torkeln als Sprachtonnen durch eine grob gesetzte Handlung.«⁹

Dass dies nicht immer der Fall sein muss, zeigen die sieben, ästhetisch zum Teil sehr unterschiedlichen Stückauszüge.

Auffällig ist – und das geht aus allen Beispielen hervor –, dass es die AutorenInnen des Studiengangs »Szenisches Schreiben« der Universität der Künste/Berlin keineswegs aufgegeben haben, Geschichten zu erzählen, ob im kleineren oder größeren Format, im intimen oder öffentlicheren Rahmen und sie den Figuren nach wie vor Dialoge zutrauen, die »authentisch« klingen, dabei aber gleichzeitig poetische Räume öffnen können.

Die Texte streifen nicht am Leben vorbei, sondern dringen unterschiedlich tief in soziale, politische oder ökonomische Realitäten vor, die mit divergierenden Strategien – hier springen sowohl literarische/dramatische Vorbilder als auch filmische Abdrücke ins Auge – ästhetisch transformiert werden, wobei sich die Frage stellt, von welchem gesellschaftlichen Utopiepotential die AutorenInnen jeweils ausgehen.

Zu fragen ist auch, was engagiertes Schreiben bedeuten und wie dieses heute überhaupt funktionieren kann, ohne dass die AutorenInnen dabei in die von Zaimoglu skizzierte Falle tappen: »Wer engagiert schreibt, kann auf dem Schaum, den er sich vom Maul abwischt und der zu Boden tropft, ausrutschen.«¹⁰

Dirk Laucke wählt in seinem dramatischen road-movie *alter ford escort dunkelblau* als Schauplatz einen Getränkehandel im heutigen Mansfelder Land und lässt die aus verschiedenen Gründen gescheiterten drei männlichen Protagonisten während ihrer Ausbruchversuche in eine größere, freiere Welt hart auf ihre Realitäten aufprallen. So endet z.B. der grotesk anmutende Ausflug in einen märchenhaften Legolandpark aufgrund einer Autopanne abrupt in einer post-müllerschen »landschaft mit argonauten«. Flüchten die zwischen zwanzig und vierzig Jahre alten Gestrandeten vor ihrer Vergangenheit, vor sich selbst, vor ihren kaputten Beziehungen oder/und vor der sozialen Misere? Die künstlichen Paradiese, wozu auch die idealisierte route 66 gehört, werden jedenfalls erst gar nicht erreicht – statt dessen ein rauer Gegenwind, in den Laucke immer wieder Hardrock-Fetzen sampelt, die aus den fein temperierten dialogischen Beats strömen und Analogien auf Fritz Kater (sowie im Kontext des Roadmovie-Formats auf Ulrike Syha) zulassen.

9. Vgl. Feridun Zaimoglu: »Amoklauf ist das Gebot der Stunde. Gespräch mit Jurymitgliedern des Berliner Stückmarktes«, in: Theater der Zeit, 05/2007

10. Ebd.

Nina Büttners *Kirschen in Benzin* kreist ebenfalls um eine Autopanne, die die Schräglage zweier um die vierzig Jahre alten Protagonisten schrittweise komisch-tragisch hervortreten lässt. Die zufällige Begegnung einer strauchelnden Frau und eines im Leben verunglückten Taxifahrers auf einer verlassenen Landstraße in einer Sylvesternacht wird jeweils zum Anlass der persönlichen Bilanz, der zu einer Annäherung führt, die für einen möglichen Befreiungsschlag steht. Am Ende des durch seinen Sprachwitz geprägten Stückes blitzt das neue Jahr durch das Morgengrauen, Zeit für ein erstes gemeinsames Frühstück. Elodie: »Die Sterne sind im Himmel verstreute Croutons, und die Sonne geht auf, wie ein blasses Spiegelei.«

Anne Habermehls und Tina Müllers Protagonisten sind dagegen Mitte bis Ende zwanzig und suchen ebenso nach Lebensinhalt bzw. ringen mit brüchigen Beziehungs- oder Freundschaftsstrukturen.

Alles still stellt die (Un-)Möglichkeit des Rückzugs politisch ermüdeten junger Menschen (»Die Revolte ist tot«) aus der Gesellschaft in eine zunehmend lähmende ländliche Idylle dar, in der auch die Ideale der Liebe sowie der Familiengründung tragisch zerbrechen. Tina Müller thematisiert in ihrer Dreiecksgeschichte, in der zusätzlich ein die abwesende Gesellschaft spiegelnder und kommentierender »Dandychor« auftritt, auf einer weiteren Ebene die Künstleridentität Pablos, der zwischen zwei Frauen, verschiedenen Lebensmodellen und Arbeits(markt)formen steht und am Ende die globale Weite sucht.

Alex und Max aus *Küss mich hinter Karstadt* leben in einer »Pappschachtel« vor einem Supermarkt, unterliegen nicht den Arbeitsangeboten der »aufrichtig« um sie besorgten Filialleiterin und verkaufen Gespräche an einsame Kunden. Nachdem sich Alex in die Verkäuferin des Marktes verliebt und Max sich an einen Kunden verkauft hat, trennen sich ihre Wege. Schließlich werden Freundschaft und Liebe von einem hässlichen ökonomischen Schatten überzogen, der den Binnen(Markt)strukturen des Discounters folgt.

In dem Stück, das mit einigen der aufgeworfenen Fragen (Entfremdung) an ein post-brechtsches »Dickicht« oder »Sezuan« erinnern mag, sprachlich aber noch ausbaufähig erscheint, liest Max einem Kunden eine kurze Notiz vor, die sich spiegelnd durch den ganzen Text zieht: »Alle Menschen um dich herum sehen nicht mehr aus wie Menschen und wenn du sie anschaust, wollen sie dich umbringen? Alle Menschen um dich herum sind in der Lage so etwas wie Glück zu erlangen, nur du nicht? Dir sind die Menschen fremd, du bist dir selbst fremd? Die Tiefkühlpizza lindert den Schmerz nicht mehr?«

Nina Ender und Magdalena Grazewicz wählen für ihre dramatischen Texte den intimen Rahmen der Familie, deren langsame oder plötzliche Absterbensprozesse aus verschiedenen Perspektiven als Verlust- und Trau-

ererfahrungen nuanciert erzählt werden. In *still still meine kleine Tochter* möchte eine junge Mutter mit ihrem pubertierenden Sohn den 17. Geburtstag ihrer totengeborenen Tochter Rosa feiern. Jan, der mit den Projektionsmechanismen seiner Mutter wenig anfangen kann, flüchtet sich stattdessen in eigene Projektionen und wartet auf seinen Vater, der sich vor einem Jahr das Leben genommen hat. Nina Ender gelingt es, die divergierenden Zeitebenen der erlebten und phantasierten Vergangenheit sowie der wahrgenommenen Gegenwart in den Perspektiven/Perspektivwechseln von Mutter und Sohn, die jeweils noch in fragmentarische Dialoge mit den Toten gestellt werden, kunstvoll miteinander als auch gegeneinander spielen zu lassen, wobei die Sprache leise aus den verletzten Seelenräumen nach außen strömt.

Magdalena Grazewicz, die sich besonders für Gefühle und damit verbundenen Ver(w)irrungen interessiert, wählt dagegen den umgekehrten Weg und zieht den Leser – ähnlich wie Jon Fosse – sogartig in die Innenwelten der Familienmitglieder, die sich zusammenfinden, um gemeinsam um den verlorenen Sohn, Bruder und Geliebten – hier deutet sich bereits die Vielfalt der Perspektiven an – zu trauern. In *Kastanien* scheint sich die Sprache in sehr persönliche Innenräume zurückzuziehen, um dort geschützt (experimentell) zu handeln, wobei der Kontakt nach außen nicht ganz abbricht. Anders formuliert: Die versprachlichten Gedanken, die durch die scharfen Wahrnehmungsvorgänge der Beteiligten, die sich untereinander sehr genau beobachten, fast eine körperliche Dimension erlangen, rutschen bei Magdalena Grazewicz in und zwischen die Sprache(n), um sich dort in Bewegung zu setzen und subtile Sprachbilder zu erzeugen. Auffällig ist auch der Drang der Autorin zu längeren Monologpartien, die sich autonom darstellen aber auch untereinander geheimnisvoll (durch das Ungesagte/Unausgesprochene) in den Dialog kommen können. Dass die Sprache in ihren Gedankenabzweigungen und Gefühlsver(w)irrungen besondere Aufmerksamkeit erfährt und immer wieder von Krisen erschüttert wird, zeigt sich bereits in zwei sprachlichen Äußerungen »in« der Figur von Daniel.

»Daniel: In meiner Familie
geht das Sterben weiter,
das Absterben der
Worte, die Sätze stecken fest in
brachem Boden und säen sich ein in das
Leben unter der Haut.
[...]

Ich kriege, es kommt,
ich,
aus meinem Mund da
kommt kein Wort heraus.
Da ist eine Sprache, wie
die Zeit
endlos
In meinem Kopf tickt eine Armbanduhr.«

Juliane Kanns Stück *Blutiges Heimat*, hinterlässt nach der Lektüre – ähnlich wie Andres Veiels/Gesine Schmidts *Der Kick* – alptraumartige Bilder, die aus dem hermetisch abgeschlossenen Kosmos einer Dorfgemeinschaft, deren Erde blutdurchtränkt ist, nach außen strömen und nur schwer zu vergessen sind. Im Mittelpunkt des Geschehens steht die Figur von Willem, der einen Schweinemastbetrieb führt und das Dorf nach seinen Regeln regiert und (sexuell) terrorisiert. Eine Ausnahme bilden Eva, die Willem begehrt und ihre 14 jährige Tochter Katja, die wie alle anderen ungewollten Kinder eigentlich gleich nach ihrer Geburt unter der Erde hätte verschwinden sollen. Am Ende, – Katja wäre fast aus der Gewaltspirale ausgebrochen, was aber durch das Versagen ihres Freundes misslingt – tötet sie schließlich Willem, der seinerseits bereits eine Blutspur im Dorf hinterlassen hatte. Juliane Kann gelingt nicht nur das Kunststück den vielstimmigen Mikrokosmos des Dorfes mit seinen Abhängigkeitsverhältnissen subtil zu vergrößern, sondern auch, »eine Kunstsprache zu entwickeln, in der die Sätze fremd und zugleich archaisch einfach klingen« bzw. – wie es weiter treffend im Presseheft des Maxim Gorki Theaters heißt – dass der Eindruck entstehe, »als ob die Sprache eine Grenze um dieses Dorf zieht«.

Ähnlich wie bei Veiel – jedoch auf einer rein fiktiven Ebene – geht es aber nicht um eine lokal verankerte Milieustudie, sondern um eine nicht zu verortende außer-zeitliche Geschichte, die deshalb dringend eines überall denkbaren Kunstraums bedarf, wie die Autorin in ihren Bühnenangeben vorschlägt. Gleichzeitig klingt in Kanns Vorstellungen eine wohl zukunftsweisende Bühnenraumkonzeption bzw. Aufführungsästhetik durch, die in der Theaterpraxis (Vgl. Rita Thieles Beitrag zu Johannes Schütz) zunehmend ihre Anwendung findet und die gewachsene performative Dimension von Raum, Zeit und Körpern zum Ausdruck bringt: »Bitte so wenig Auf- und Abgänge wie möglich. Ich möchte den Kunstraum als solchen ausnutzen. Dadurch, dass alle immer auf der Bühne sind, werden alle Aktionen von allen Figuren beobachtet [...].«

Suggeriert Hans-Thies Lehmanns offene Formel des postdramatischen Theaters einen nicht (mehr) dramatischen bzw. außerdramatischen Zu-

stand, der gleichfalls die Theatertexte und die Aufführungspraxis betrifft, so geht von diesem Ansatz trotz seiner grundsätzlich hohen Bedeutung und seiner Flexibilität doch die Gefahr aus, das dramatische Material bereits terminologisch verabschiedet bzw. ausgelöscht zu haben, obwohl dessen komplexe Transformationsprozesse im reibungsvollen Spiel zwischen Tradition und Innovation gegenwärtig gerade einen wichtigen Schauplatz einnehmen. Die Aufmerksamkeit – ob in der Schreib- oder Aufführungspraxis – gilt vor allem Prozessen der Entdramatisierung sowie Formen der Re-Dramatisierung, wobei wiederholt deutlich wird – und dies zeigen u.a. auch die Beiträge von Peter Michalzik, Kerstin Hausbei oder Hilda Inderwildi und noch signifikanter die »jungen Schreibperspektiven« – dass dramatische Merkmale weiterhin präsent sind, sie sich dramatisch weiterentwickeln können bzw. Künstler während der Erzeugung von »Authentizität« die Notwendigkeit erkennen Fiktionspartikel zu integrieren (Veiel/Kaegi) und sich damit auch *dramatisch* rückbesinnen, womit die dramatischen Transformationsvorgänge in den Vordergrund rücken und weniger deren ästhetisch schon festgelegtes Post-Stadium.

Andererseits stellt sich auch die Frage, ob die theatrale Nutzung von Sprachmaterial als eine konsequente Loslösung vom Dramatischen zu verstehen ist oder ob hier nicht auch wieder – wenn auch nur in fragmentarischer Form – (teil-)dramatische Strategien aufgerufen werden.

Es zeigt sich aber auch, dass das Modell der dramatischen Transformation(en) speziell im Falle von Mediatisierungsschüben (terminologisch) an seine Grenzen stoßen kann und daher durch bewegliche ästhetische Kategorien wie der *medialen Transformation* (Vgl. Jens Roselt) produktiv erweitert werden kann. Zentral für die Mehrzahl der in diesem Band verfolgten Ansätze ist einerseits, dass die sich dramatisch bewegend und verformenden Texte mit einem ausgeprägten medialen Bewusstsein auf ihre Polyphonie und Zersplitterungsprozesse hin untersucht werden, dabei mehr Fragen aufgeworfen bzw. Tendenzen beschrieben als verbindliche Theorien geschmiedet werden. Andererseits führt die lustvolle Arbeit am Text zumeist zu einer auffälligen begrifflichen Ausdehnung desselben und nicht selten unmittelbar auf die Bühne, wodurch nicht nur die Bedeutung des Raums, der Zeit und des Publikums als Spielpartner erkannt wird, sondern auch grundsätzlich über die Bedeutung, Funktion und den Begriff von Theater, Inszenierung, Aufführung und Performativität nachgedacht wird.

Dementsprechend lädt Gabriele Kleins Folgerung in ihrem Beitrag, dass die Performativität des *theatralen Textes* fundamental das Verhältnis von Autor und Regisseur, Literatur und Theater zugunsten des letzteren ändere, gleich dazu ein, den Blickwinkel von Theresia Birkenhauer einzunehmen, die vorschlägt, weniger vom Text in Richtung Theater(-auffüh-

rung) zu blicken, sondern danach zu fragen, warum das Theater überhaupt *Texte* benötigt, um daraus Theoriebildungen zum Text und vor allem zur (künstlerischen) *Sprache* neu zu eröffnen.

Der Band, der seinen Anfang mit einer Ende 2005 vom Herausgeber und Anne Monfort organisierten Tagung der Forschungsgruppe CR2A des Département d'Allemand der Universität Rouen nahm, um schließlich durch zahlreiche grenzüberschreitenden Absprachen erheblich anzuwachsen und weiter zu kommunizieren, wäre ohne die Hilfe des CR2A, der Universität Rouen, des conseil scientifique/conseil régional, der deutsch-französischen Hochschule (UFA/DFH), des DAAD und ohne die umfangreiche Unterstützung der Forschungsgruppenleiterin Prof. Françoise Retif in dieser Form nicht möglich gewesen.

Der Dank gilt neben Jürgen Hofmann aber auch den AutorenInnen der Universität der Künste Berlin sowie den Theaterverlagen, die dem Abdruck zustimmten, den Photographen Georg Soulek (Burgtheater Wien) und David Baltzer (Berlin), die ihre Bilder honorarfrei zur Verfügung stellten, den Erben Einar Schleefs für die Genehmigung des Abdruckes der Skizze sowie besonders Johannes Schütz, der sein privates Photoarchiv großzügig öffnete.

Bedanken möchte ich mich ebenso bei Jörg Richard für dessen kritische Kommentare sowie bei Liliane und Fabienne für deren praktische Hilfe.

Villeneuve Les Avignon, im Oktober 2007

Literatur

- Birkenhauer, Theresia: »Bild – Beschreibung. Das Auge der Sprache«, in: Ulrike Hass (Hg.), *Heiner Müller. Bildbeschreibung. Ende der Vorstellung*, Theater der Zeit Recherchen Nr. 29, Berlin 2005.
- Birkenhauer, Theresia: *Schauplatz der Sprache – das Theater als Ort der Literatur. Maeterlinck, Cechov, Genet, Beckett, Müller*, Berlin 2005.
- Birkenhauer, Theresia: »Verrückte Relationen zwischen Szene und Sprache«, in: Joachim Gerstmeier/Nikolaus Müller-Schöll (Hg.), *Politik der Vorstellung. Theater und Theorie*, Theater der Zeit Recherchen Nr. 36, Berlin 2006.
- Gosch, Jürgen: Gespräch mit Nina Peters in: *Theater der Zeit* 05/2006 (S. 21-26).
- Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatisches Theater*, Frankfurt a.M. 1999.

- Christoph Menke/Juliane Rebentisch (Hg.): *Kunst Fortschritt Geschichte*, Berlin 2006.
- Meyer, Petra Maria: *Intermedialität des Theaters. Entwurf einer Semiotik der Überraschung*, Düsseldorf 2001.
- Poschmann, Gerda: *Der nicht mehr dramatische Theatertext*, München, 1997.
- Stegemann, Bernd: »Laudatio zum Mühlheimer Theaterpreis«, in: *Theater heute* 08/09/2007.
- Zaimoglu, Feridun: »Amoklauf ist das Gebot der Stunde. Gespräch mit Jurymitgliedern des Berliner Stückemarktes«, in: *Theater der Zeit* 05/2007.