

Kai Bremer

# POSTSKRIPTUM PETER SZONDI

Theorie des Dramas seit 1956

**Aus:**

*Kai Bremer*

## **Postskriptum Peter Szondi**

### Theorie des Dramas seit 1956

September 2017, 302 Seiten, kart., 39,99 €, ISBN 978-3-8376-3819-6

Wie verhält sich das Drama zu seiner potenziellen Inszenierung – und ist der Autor in ihm wirklich abwesend? Mit diesen Ausgangsfragen greift Kai Bremer Peter Szondis »Theorie des modernen Dramas« auf, die 1956 – im Todesjahr Brechts – erschienen ist. Historisch zeichnet die Studie die Dramatik seit Brecht nach, fokussiert die immer radikalere Episierung seit den 1970er Jahren und beleuchtet die Hinwendung zu älteren dramatischen Formen in den 1990er Jahren. Mit der Frage nach dem Stand des Tragischen und der Tragödie in der Gegenwart wird schließlich der Bogen zurück zu Peter Szondi geschlagen.

**Kai Bremer** (PD Dr. phil.), geb. 1971, ist akademischer Rat am Institut für Germanistik der Justus-Liebig-Universität Gießen. Er ist Autor von »nachtkritik.de« und war bis Anfang 2017 Vorstandsmitglied der Internationalen Heiner Müller Gesellschaft. Neben zahlreichen Publikationen zur Gegenwartsliteratur (insbesondere zu Lyrik und Dramatik) hat er zur Frühen Neuzeit und zur Philologiegeschichte und -theorie gearbeitet.

Weitere Informationen und Bestellung unter:

[www.transcript-verlag.de/978-3-8376-3819-6](http://www.transcript-verlag.de/978-3-8376-3819-6)

# Inhalt

---

- I. **In weiter Ferne, so nah: 1956** | 9
- II. **„Literatur muss dem Theater Widerstand leisten.“  
Inszenierung, Aufführung, Theater und Drama** | 17
- III. **Literaturtheoretische Implikationen der *Theorie des modernen Dramas*** | 37
  1. Szondis Voraussetzungen | 37
  2. Episierungsthese vs. offene und geschlossene Form? | 51
  3. Diesseits und jenseits der ‚Lösungsversuche‘ | 55
  4. Perspektiven | 75
- IV. **Episierung und die Ausweitung der Spielräume  
(1956 bis Anfang der 70er Jahre)** | 85
  1. Die staatsverordnete Krise der Episierung und die Reaktionen | 85
    - Reaktion 1: den Realismus episieren | 89
    - Reaktion 2: Realismus und dokumentarische Dramatik | 93
    - Reaktion 3: Gegenrealismus | 96
  2. Ich-Dramatik: Subjektivierung und die Anwesenheit des Autors im Drama | 101
  3. Sinn ohne Handlung? | 105
    - Absurde Dramatik als Verlusterfahrung | 105
    - Groteske Dramatik: uneigentliche statt aussichtslose Welt | 107
  4. Die Gesellschaft *ad absurdum* führen:  
Metatheatralität und Komik | 110
    - Bitterer Karneval | 110
    - Lachen im Angesicht des totalen Schreckens | 112
    - Den Realismus *ad absurdum* führen | 117
- V. **Aufstieg und Niedergang der Postdramatik?  
(Mitte der 70er Jahre bis zur Gegenwart)** | 127
  1. Die Grenzen der Episierung | 127
    - Surrealisierung statt Antiillusionismus | 128
    - Die Ausweitung der Tableaux-Texte:  
Radikalisierung und Pluralisierung | 135

2. Ich-Dramatik: Anwesenheit des Autors und Rückkehr des Mitleids | 143
  - Tragischer Biographismus | 145
  - Ausdifferenzierung des Ichs | 152
3. Medialisierung des Dramas? | 167
  - „Der Idiot mit der Videokamera“ als dramatische Figur | 170
  - Medialisierung des Raums | 181
4. Dramatische Selbstreflexivität | 184
  - Dramatische Kommentierung | 184
  - Dramatische Strukturanalysen | 190
  - Metadramaturgie | 193
5. Widerstand gegen die Episierung | 200
6. Das Aufbegehren der Illusion: Wertschätzung des Dialogs und der Umgang mit dem Spielraum | 212
  - Das „Raumproblem“ der Dramentheorie | 215
  - Utopische Raum-Spiele | 221
  - Alles wie immer? Handlung, Raum... | 226
  - ... und Zeit? | 240
  - Neue Substantialität statt Neodramatik | 243

## **VI. Versuch über das Pathos | 255**

## **VII. Literaturverzeichnis | 271**

1. Dramen | 271
2. Sonstige Literatur, Essays und Sekundärliteratur | 274

## I. In weiter Ferne, so nah: 1956

---

### Statt eines Schlußwortes

Die Geschichte der modernen Dramatik hat keinen letzten Akt, noch ist kein Vorhang gefallen. So ist, womit hier vorläufig geschlossen wird, in keiner Weise als Abschluß zu nehmen. Für ein Fazit ist die Zeit so wenig gekommen wie für das Aufstellen von neuen Normen. Vorzuschreiben, was modernes Drama zu sein hat, steht seiner Theorie ohnehin nicht zu. Fällig ist bloß die Einsicht in das Geschaffene, der Versuch seiner theoretischen Formulierung. Ihr Ziel ist der Aufweis neuer Formen, denn die Geschichte der Kunst wird nicht von Ideen, sondern von deren Formwerdung bestimmt. Dramatiker haben der veränderten Thematik der Gegenwart eine neue Formenwelt abgerungen – wird sie in der Zukunft Folgen haben? Wohl enthält alles Formale, im Gegensatz zu Thematischem, seine künftige Tradition als Möglichkeit in sich. Aber der historische Wandel im Verhältnis von Subjekt und Objekt hat mit der dramatischen Form die Überlieferung selber infrage gestellt. An ihrer Stelle kennt eine Zeit, der Originalität alles ist, bloß die Kopie. So wäre, damit ein neuer Stil wieder möglich sei, die Krise nicht nur der dramatischen Form, sondern der Tradition als solcher zu lösen.<sup>1</sup>

Mit diesen Sätzen endet Peter Szondi *Theorie des modernen Dramas* aus dem Jahr 1956. Dieses Schlusswort erwägt die Möglichkeit, vielleicht sieht es sogar die Notwendigkeit, die (Theorie-)Geschichte der Dramatik fortzuschreiben. Auf Szondis Studie aufbauend, wird das vorliegende Buch zwei weitere ‚Akte‘ in der Entwicklung des Dramas darlegen, die sich seitdem ereignet haben.

Dieses Anliegen ist doppelt riskant, weil der Verfasser erstens damit versucht, Szondis Überlegungen fortzuschreiben. Er weiß um die Tradition, in die

---

1 Peter Szondi: *Theorie des modernen Dramas (1880-1950)*, in: ders.: *Schriften I*. Hg. v. Jean Bollack. Frankfurt/M. 1978, S. 9-148, hier S. 147.

er damit tritt, und damit um die Unmöglichkeit, diesem Anspruch gerecht zu werden. Er hat sich entschieden, trotzdem so zu handeln, weil er Szondis Buch als Auftrag begreift, das Drama als artifizielle Ausdrucksform<sup>2</sup> der je eigenen Gegenwart zu betrachten und dieser wiederum verstehbar zu machen.<sup>3</sup> Seit Szondis schmaler Dissertation hat niemand versucht, den nächsten ‚Akt‘ zu schreiben – zumindest nicht so zu schreiben, wie es eben durch Szondi notwendig geworden ist: als theoretische Annäherung an die historische Produziertheit eines wesentlichen Kunstgegenstands der Gegenwart. Eben darin liegt das zweite Risiko des Unterfangens. In Abwandlung eines Satzes Heiner Müllers über Brecht kann man sagen: Über Szondi zu sprechen, ohne ihn zu kritisieren, heißt, ihn zu verraten.

Das vorliegende Buch wird von Szondi ausgehen, indem es auf ihn zurückgeht. Am Anfang des Buches steht, nach einer knappen Rekapitulation wesentlicher Dimensionen dessen, was im Folgenden als ‚Drama‘ begriffen wird, eine Relektüre der *Theorie des modernen Dramas*, die auf eine kritische Überprüfung von Szondis historischen Positionen und Kategorien und eine wissenschaftsgeschichtliche Einbettung zielt. In Auseinandersetzung damit wird nicht nur die weitere historische Entwicklung des Dramas dargelegt, sondern auch dessen weitere literaturtheoretische Erörterung.

Wenn man in zeitgenössische literatur- oder theaterwissenschaftliche Forschungen blickt, kommt rasch der Eindruck auf, das Drama sei am Ende, wobei dieses Ende sich recht undramatisch ereignet zu haben scheint.<sup>4</sup> Weder ist das Drama in der Katastrophe<sup>5</sup> tragisch untergegangen, noch scheint seine letztgültige Form gefunden zu sein. Vielmehr – so könnte man meinen – ist es unspekta-

- 
- 2 Mit Szondi wird bewusst von ‚Form‘ und nicht von ‚Gattung‘ gesprochen, da dieser Begriff literaturtheoretisch vielfältig problematisch ist – zumal für das neuere Drama: vgl. Norbert Otto Eke: Der Verlust der Gattungsmerkmale: Drama nach 1945, in: Handbuch Drama. Theorie, Analyse, Geschichte. Hg. v. Peter W. Marx. Stuttgart, Weimar 2012, S. 310-322.
  - 3 Vgl. ähnlich auch Martin Esslin: Die Suche nach neuer Form im Theater, in: ders.: Jenseits des Absurden. Wien 1972, S. 13-19.
  - 4 Ausnahmen bestätigen die Regel, sehr anregend für die folgenden Überlegungen war Lutz Ellrich: Das Drama als Form. Anschauung, Dialog, *Performance*, in: Gattung und Geschichte. Literatur- und medienwissenschaftliche Ansätze zu einer neuen Gattungstheorie. Hg. von Oliver Kohns, Claudia Liebrand. Bielefeld 2012, S. 39-55.
  - 5 Zur Begriffsgeschichte von ‚Katastrophe‘ vgl. Olaf Briese, Timo Günther: Katastrophe. Terminologische Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, in: Archiv für Begriffsgeschichte 51 (2009), S. 155-195.

kulär abgetreten und hat dem neuen Helden ‚theatraler Text‘ die Bühne überlassen. Schon die ironische Markierung dieses Narrativs deutet an, dass es in diesem Buch bezweifelt wird.

Insgesamt beansprucht das Buch Gültigkeit bis in die Gegenwart bzw. jüngste Vergangenheit, indem es die Dramatik der ersten zwei Jahrzehnte seit dem Fall der Mauer mitberücksichtigt. Dass dabei die deutsche Literatur den Schwerpunkt bildet, ist weniger dem disziplinären Hintergrund des Verfassers geschuldet, sondern der Überzeugung, dass die deutschsprachige Dramatik in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts vielfach Vorreiterin in formaler Hinsicht gewesen ist. Insgesamt aber kann ein Buch, das sich auf Szondi beruft, seinem sich selbst gestellten Anspruch nur gerecht werden, wenn es komparatistisch angelegt ist.<sup>6</sup> Es beansprucht also Gültigkeit für die europäische Dramatik. Nichtsdestotrotz unterliegt die Auswahl der Beispiele selbstverständlich den Lese- und Theatererfahrungen des Verfassers.<sup>7</sup>

Die Geschichte des Dramas in den letzten fünfzig Jahren wird im vorliegenden Buch in zwei formgeschichtliche Abschnitte unterteilt, die in Anlehnung an Szondis Schlusswort als ‚Akte‘ begriffen werden. Der erste ‚Akt‘ beginnt Mitte der 50er Jahre, weniger weil die *Theorie des modernen Dramas* im Spätsommer 1956 erschien, sondern weil am 14. August desselben Jahres Brecht gestorben ist. In den Dramen nach dieser Zäsur wird die Kategorie des Verstehens zunehmend brüchig, die Botschaft geht verloren. Das mündet in einen zunehmend radikaleren Bruch mit etablierten Formen und in die Kritik des Verstehens (etwa im absurden Theater) oder in immer radikalere Episierung als Widerstand gegen den Realismus (vor allem dem des Sozialismus). Dieser Bruch in der Dramatik korreliert mit dem Bedeutungsverlust des Textes für das Theater bzw. der schon früher einsetzenden Autonomisierung des Theaters vom Drama, die Hans-Thies Lehmann auf den Begriff des ‚Postdramatischen Theaters‘ gebracht hat.<sup>8</sup> Bruch

---

6 Gert Mattenklott: Peter Szondi als Komparatist, in: Vermittler. H. Mann / Benjamin / Groethuysen / Kojève / Szondi / Heidegger in Frankreich / Goldmann / Sieburg. Deutsch-französisches Jahrbuch 1 (1989), S. 127-141.

7 Szondi erörtert seine Auswahlkriterien nicht weiter, er erklärt vielmehr, dass er die „Entwicklung an ausgewählten Beispielen zu erfassen“ versuche; Szondi: *Theorie des modernen Dramas*, S. 15.

8 Vgl. Hans-Thies Lehmann: *Postdramatisches Theater*. 2. Aufl. Frankfurt/M. 2001. Abzugrenzen sind die folgenden Überlegungen damit zugleich von den Ausführungen von Birgit Haas, die ihre Kritik an Lehmann durch Analyse konkreter Aufführungszahlen zu stützen versucht hat, statt zu bedenken, dass unterschiedliche disziplinäre

wie Bedeutungsverlust in diesem Sinne kennzeichnen die Dramen- wie Theater-situation seit den späten 60er, frühen 70er Jahren. Analog beginnt die Literatur-wissenschaft die Hermeneutik zu hinterfragen – Szondi selbst ist dafür vielleicht das beste Beispiel. In den Jahren nach der *Theorie des modernen Dramas* wird er sich von einer Hermeneutik gadamerscher Prägung immer weitergehend distanzieren und versuchen, eine Hermeneutik im Rückgriff auf Schleiermacher zu entwickeln und dabei wiederholt auch die Dekonstruktion berühren.<sup>9</sup>

Bei der theoretischen Erörterung, wie sich die Dramatik nach 1956 entwickelt, wird dabei möglichst auf Wertungen verzichtet. So werden Dynamiken nicht mit Szondi als Ausdruck einer ‚Krise‘ begriffen. Vielmehr wird das Drama als eine literarische Ausdrucksform betrachtet, die in Verbund mit dem Theater permanent die Auseinandersetzung mit der Gesellschaft sucht.<sup>10</sup> Dementsprechend ist es obsolet, bestimmte literaturgeschichtliche Phasen als Krisen-Zeiten zu beschreiben.

Die Dramatik seit den 90er Jahren als Beispiel für eine Krisen-Literatur zu begreifen, würde zudem vor dem Hintergrund ihrer Entwicklung kaum überzeugen. Schließlich erfuhr sie insbesondere durch die Förderung junger Autoren in den 1990er Jahren einen regelrechten Boom.<sup>11</sup> Es wird zu überprüfen sein, wie sich die junge Dramatik zur Dramatik radikalen Experimentierens in den 70er und 80er Jahren verhalten hat. Dass die Antworten darauf nicht eindeutig, son-

---

Zugriffe unterschiedliche Ergebnisse zeitigen können; vgl. Birgit Haas: Plädoyer für ein dramatisches Drama. Wien 2007, S. 11-22.

- 9 Vgl. Peter Szondi: Über philologische Erkenntnis, in: ders.: Schriften I. Hg. v. Jean Bollack. Frankfurt/M. 1978, S. 263-286. Eine umfassende Darlegung und Klärung von Szondis Hermeneutik-Verständnis bzw. dessen Entwicklung kann hier nicht erbracht werden, obwohl sie nicht nur in wissenschaftsgeschichtlicher Hinsicht dringend benötigt wird. Grundlegend dafür neben dem genannten Aufsatz Peter Szondi: Schleiermachers Hermeneutik heute, in: ders.: Schriften II. Hg. v. Jean Bollack. Frankfurt/M. 1978, S. 106-130; ders.: Celan-Studien, in: ebd., S. 319-398, bes. S. 326f.; ders.: Einführung in die literarische Hermeneutik. Hg. v. Jean Bollack, Helen Stierlin. Frankfurt/M. 1975.
- 10 Erste Ansätze dazu bei Michaela Reinhardt: TheaterTexte – Literarische Kunstwerke. Untersuchungen zu poetischer Sprache in zeitgenössischen deutschen Theatertexten. Berlin 2014.
- 11 Zu den aktuellen Entwicklungen dieses insgesamt weiterhin anhaltenden (wenn auch seinerseits nicht unproblematischen) Booms vgl. Andreas Enghart, Artur Pelka (Hg.): Junge Stücke. Theatertexte junger Autorinnen und Autoren im Gegenwartstheater. Bielefeld 2014.



dem vielfältig sind, versteht sich. Zudem wird zu prüfen sein, wie sich die neuste Dramatik zu primär philosophischen und weniger literaturwissenschaftlichen Kategorien verhält, die vielleicht schon seit der Antike, zumindest aber seit Hegel die Auseinandersetzung mit der Dramatik berührt haben – also in erster Linie zu Pathos und dem Tragischen. Mit dieser das Buch abschließenden Frage wird nicht nur den Bogen zurück zu den Anfängen der europäischen Dramentheorie geschlagen. Die Studie vollzieht zugleich den für Szondis Werk zentralen Bogen vom Drama zum Tragischen, weswegen die dafür einschlägigen Studien seit Szondis *Versuch über das Tragische*<sup>12</sup> auch erst am Ende des vorliegenden Buches berücksichtigt werden. Da das Tragische viel weniger an bestimmte Formen gebunden ist, als gemeinhin angenommen wird (wie wir sehen werden), schien dem Verfasser des Vorliegenden dieses Vorgehen geboten – nicht zuletzt auch deswegen, weil die notwendig umfassenden Vorüberlegungen in den Kapiteln II und III sonst noch mehr Raum eingenommen hätten.

Das eingangs zitierte Schlusswort der *Theorie des modernen Dramas* legt die Vermutung nahe, Szondi habe eine Geschichte der Dramatik vom ausgehenden 19. bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts erzählen wollen. Dem ist nicht so. Es geht in der *Theorie des modernen Dramas* nicht um die Rekonstruktion einer Literaturgeschichte, sondern um die „Historisierung des Formbegriffs“.<sup>13</sup> Sich dem anschließend, erzählt auch das vorliegende *Postskriptum* keine Geschichte des Dramas. Vielmehr untersucht es Beispiele der Formentwicklung, um diese historisch zu begreifen.

Methodisch, das wird sich rasch zeigen, weichen die beiden Bücher voneinander ab, wobei sich diese Differenz zunächst aus der historischen Distanz ergibt. Der Verfasser des *Postskriptums*<sup>14</sup> war noch nicht auf der Welt, als Szondi starb. Wenn auch erst deutlich nach dem Erscheinen der *Theorie des modernen Dramas* so hat sich dieser mit dem Poststrukturalismus doch intensiv befasst (und zwar mit der Dekonstruktion und weniger mit der Diskursanalyse Foucaults).<sup>15</sup> Er hat diese Auseinandersetzung in Deutschland maßgeblich angeregt, indem er Derrida, mit dem er befreundet war, und de Man, dessen Nachfolger in Zürich er werden sollte, Ende der 60er Jahre nach Berlin zu Seminaren

---

12 Peter Szondi: Versuch über das Tragische, in: ders.: Schriften I. Hg. v. Jean Bollack. Frankfurt/M. 1978, S. 149-260.

13 Szondi: Theorie des modernen Dramas, S. 12.

14 Literarischer hat Ginka Steinwachs mit den Initialen Szondis gespielt: Ginka Steinwachs: P.S. und: der weißen Woche Dienstag – Dokumentart (ca. 1969), in: Nach Szondi. Hg. von Irene Albers. Berlin 2016, S. 332-337.

15 Vgl. bes. Szondi: Celan-Studien.

einlud.<sup>16</sup> Die Dekonstruktion zu berücksichtigen, das lässt sich mit dem grundlegend hermeneutischen Konzept von Szondis *Theorie* also durchaus in Verbindung, wohl aber nicht in Einklang bringen. Der Verfasser der vorliegenden Studie geht davon aus, dass sie ihrer Vorgängerin nur gerecht wird, wenn sie ihre Analyse am Gegenstand orientiert und im Sinne von Szondis Hermeneutik auf Erkenntnis und nicht auf Wissen zielt: „Das philologische Wissen hat seinen Ursprung, die Erkenntnis, nie verlassen, Wissen ist hier perpetuierte Erkenntnis – oder sollte es doch sein. [...] Das philologische Wissen darf also gerade um seines Gegenstands willen nicht zum Wissen gerinnen.“<sup>17</sup> Im Unterschied zur Dramatik zur Zeit Szondis ist allerdings der Untersuchungsgegenstand der vorliegenden Studie von der Erfahrung des Poststrukturalismus und der Auseinandersetzung mit diesem elementar geprägt. Dementsprechend werden Methoden und Theorien berücksichtigt, die heute üblicherweise der Narratologie sowie der Kulturwissenschaft zugerechnet werden;<sup>18</sup> konkret und in erster Linie: Autorschafts- sowie Performanztheorien.

Szondis Buch kennt zwei Autoritäten: Adorno und Brecht. Adorno ist für die theoretischen Überlegungen einschlägig wie kein anderer. Um das zu zeigen und um die Konsequenzen daraus zu ziehen, wird im Folgenden immer wieder auch wissenschaftsgeschichtlich argumentiert. Brecht als Autorität für Szondis Überlegungen zu begreifen, mag zunächst überraschen, weil ihm nur eins der neun Kapitel im Teil „Lösungsversuche“ der *Theorie des modernen Dramas* vorbehalten ist. Durch die Zentralstellung der Episierungsthese aber, so wird zu zeigen sein, ist Brecht für den Rest der *Theorie des modernen Dramas* konstitutiv. Das vorliegende Buch nimmt das Vorgehen und Anliegen seines Vorbilds auf und schreibt es fort, indem es ebenfalls je von einer Autorität für theoretische Fragen ausgeht und eine zentrale Gestalt für die Entwicklung des Dramas annimmt. Szondi ist wesentlich für die folgenden theoretischen Überlegungen – das ergibt sich aus der Anlage und wird nach dem bisher Ausgeführten kaum überraschen.

Heiner Müller wird zentral für die Überlegungen zur Dramatik. Dazu bietet er sich an, weil er sein erstes Drama, *Der Lohndrucker*, just 1956 beginnt und in einer Phase der Desorientierung der DDR-Dramatik schreibt. Müller ist dementsprechend der Autor, der wie kein anderer weite Teile der Dramatik von Brechts

---

16 Vgl. Christoph König: Engführungen. Peter Szondi und die Literatur. Marbach 2004, S. 68 u.ö. Zur Geschichte der AVL an der FU Berlin Irene Albers (Hg.): Nach Szondi. Berlin 2016.

17 Szondi: Über philologische Erkenntnis, S. 265f.

18 Eine Übersicht bei Uwe Wirth (Hg.): Kulturwissenschaft. Eine Auswahl grundlegender Texte. Frankfurt/M. 2008.

Tod bis heute begleitet hat und außerdem wie kein anderer für die Fortsetzung bzw. Fortführung von Brechts Episierung steht, ohne dass er diese schlicht wiederholt hat.

Wenige Worte zum Umfang und zur Genese der vorliegenden Studie: Das *Postskriptum* ist deutlich länger als die *Theorie des modernen Dramas*, weil das vorliegende Buch seine Aufgabe unter anderem darin sieht, den wissenschaftsgeschichtlichen Rahmen von Szondis Buch zu rekonstruieren und damit zum theoretischen Verständnis des Dramas beizutragen. So schreibt es Szondis Studie nicht nur fort, sondern akzentuiert seinen Zugriff neu. Das *Postskriptum* ist also Kommentar und Fortsetzung. Das mag den Umfang rechtfertigen. Szondis Prägnanz und seiner Tendenz zum exemplarischen Argumentieren bleibt es verpflichtet, wird es aber nicht erreichen.

Aus dem bisher Dargelegten ergibt sich, dass der Verfasser die vorliegende Studie als selbständiges Werk begreift. Gleichwohl hat er sich erlaubt, aus eigenen Publikationen Ab- und Ausschnitte unterschiedlicher Länge zum Teil wörtlich, zumeist aber zusammenfassend zu übernehmen. Da diese Textteile zudem überarbeitet, aktualisiert und in die hier nun vorliegende Gestalt gebracht wurden, war es dem Verfasser nicht einfach möglich, diese Textteile wie Texte Dritter zu behandeln und kenntlich zu machen. Deswegen weise ich auf diese Arbeitsweise an dieser Stelle hin; im Literaturverzeichnis sind die Aufsätze, für die das gilt, mit einem Stern hinter meinem Namen gekennzeichnet.

Erste Ideen und Thesen, die ich auf Tagungen und in Publikationen präsentiert habe, wurden mit zahlreichen Menschen diskutiert, denen ich dafür zu großem Dank verpflichtet bin: Carlo Barck (†), Sibylle Baumbach, Natalie Driemeyer, Ulrike Haß, Thomas Irmer, Stephan Kraft, Kristin Schulz, B.K. Tragelehn, Daniel Weidner und Harald Wolff. Als Autor von zunächst *Theater heute*, dann und bis heute von *nachtkritik.de* hatte ich das große Glück, zahlreiche Uraufführungen und deutsche Erstaufführungen besuchen zu dürfen, was die vorliegenden Überlegungen in vielfältiger Weise angeregt hat. Vor allem aber den kritischen, fordernden wie weiterführenden Diskussionen mit Uwe Wirth und Christoph König verdankt das vorliegende Buch seinen Abschluss, den beide zudem gemeinsam mit Annette Simonis als Gutachter im Habilitationsverfahren an der JLU Gießen begleitet haben.

Gewidmet ist das Buch meiner Tochter Rebekka.