

Dissertation an der
Philologisch-Historischen Fakultät der

Universität Augsburg



eingereicht am Lehrstuhl für Amerikanistik

Betreuer:

Prof. Dr. Hubert Zapf
Prof. Dr. Dennis Mahoney

Disputatio: 11. Juli 2013

Prüfer:

Prof. Dr. Stefanie Waldow
Prof. Dr. Hubert Zapf
Prof. Dr. Dennis Mahoney

Nora Schüssler

Berlin, den 22.05.2013

Drama und Kulturökologie

Zur kulturellen Funktion von Theater am Beispiel von Dramen des
20. und 21. Jahrhunderts in Deutschland und Amerika

I Theoretischer Teil	5
1. Allgemeine Vorbemerkungen und Ausgangssituation	5
1.1 Fragestellung und Zielsetzung	12
1.2 Forschungsthese	13
1.4 Forschungsstand	18
1.4.1. Eine Einordnung der Theaterwissenschaft in den geisteswissenschaftlichen Kontext	21
1.4.2 Literaturökologie als Forschungsbereich der Literaturwissenschaften	27
1.4.2.1 Zur Kulturellen Ökologie	28
1.4.2.2 Von der Kulturanthropologie zur Kulturökologie	31
1.5 Kulturökologische Untersuchung von Theatertexten.....	32
2. Deutsches und Amerikanisches Theater. Versuch eines transatlantischen Bezugs.....	34
2.1 Vorurteile gegen das Theater in Deutschland	35
2.1.1 Zum Begriff der Theatralität	38
2.1.1.1 Ein transatlantischer Blick auf Theatralität.....	40
2.1.2 Das theatrale Potential von aktuellen Theatertexten.....	42
2.2 Unterschiede zwischen der amerikanischen und der deutschen Theatertradition	44
2.2.1 Zur Wahrnehmung des Dramatikers.....	45
2.2.2 Unterschiede der Dramenform.....	49
2.2.2.1 Einteilung in Haupt- und Nebentext:	51
2.2.2.2 Figurenentwicklung im Drama	53
2.2.2.3 Weitere formale Unterschiede	56
2.2.3 Unterschiede beim Bühnenraum.....	58
2.2.4 Die Stellung des Regisseurs.....	59
2.2.5 Postdramatik in Deutschland und well made play in Amerika	61
2.2.6 Strukturelle Unterschiede	64
2.3 Theaterhistorie und Schauspielmethodik als moderner Bezugspunkt von Theater	67
2.4 Postdramatisches Theater und Postanthropozentrisches Theater	70
3. Grenzen der Postdramatik: Der Weg zu einer Ökologie des Theaters.....	74
3.1 Die Schnittstellen von Kulturökologie und Theater.....	76
3.1.1 Theaterökologie bei Richard Schechner	79
3.1.2 Grotowskis Schauspielmethodik als Basis für ein kulturökologisches Modell im Theater	83
3.1.2.1 Text bei Grotowski	85
3.1.2.2 Grotowski und Kreativität	87
3.2.3 Zur Funktion imaginärer Strukturen im Theater	89
3.2 Theater als kulturelle Ökologie: Aspekte und Positionen	92
3.3 Theaterökologie und Literaturökologie – Das triadische Funktionsmodell	95
3.3.1 Der kulturkritische Metadiskurs	95

3.3.2 Der imaginative Gegendiskurs	96
3.3.3 Der re-integrierende Interdiskurs	97
4. Der theatrale Interdiskurs: Die Erweiterung des triadischen Systems	97
II. Analytischer Teil	103
II(a) Deutsche zeitgenössische Theatertexte vor dem Hintergrund der kulturökologischen Analyse	103
1. Roland Schimmelpfennig: deutscher Dramatiker der Gegenwart.....	103
1.1. Zum Begriff des magischen Realismus und dessen Funktion in Schimmelpfennigs Dramen	108
1.2 Mediale Resonanz und Kritiker-Stimmen zu Schimmelpfennigs Dramen	109
1.3 Der Goldene Drache: Schimmelpfennigs Globalisierungskomödie zwischen Sinnkonstitution und Kapitalismuskritik	112
1.3.1 <i>Der Goldene Drache</i> : Die Defizite der globalisierten Welt und die Verselbstständigung des Imaginären als Ausweg aus der <i>Death-in-Life</i> -Situation	117
1.3. Die Krise des zivilisatorischen Realitätssystems in <i>Der Goldene Drache</i>	117
1.3.3 Ästhetik der Sprache in <i>Der Goldene Drache</i>	121
1.3.4 Sehnsucht nach dem Körperlichen: Der imaginative Gegendiskurs in <i>Der Goldene Drache</i>	122
1.3.5 Funktion der Fabel „Die Ameise und die Grille“	124
1.3.6 Inszenierungsanalyse von Schimmelpfennigs <i>Der Goldene Drache: Being in it und coming down</i> als gegensätzliche Herangehensweisen an das Theaterereignis	127
2. Natur und Kultur bei Philipp Löhle.....	130
2.1 Stimmen der Kritik	131
2.2 <i>Genannt Gospodin</i> : Zwischen skurriler Komik und Zivilisationskritik.....	133
2.2.1 <i>Gospodin</i> als tragisch-komische Figur	135
2.2.2 Verschiebung der Wahrnehmung zwischen Natur und kulturellem Zivilisationssystem in <i>Genannt Gospodin</i>	136
2.3 <i>Die Kaperer</i> : Löhles Drama über den Umgang mit ökologischen Fragestellungen	139
2.3.1 Zur Handlung	139
2.3.1 Stimmen der Kritik zu <i>Die Kaperer</i>	140
2.3.2 Die dramatische Struktur als Spiegel der Gesellschaftskritik.....	141
2.3.3 Zur Funktion des Öko-Diskurses bei <i>Die Kaperer</i>	143
2.3.4 Der re-integrierende Interdiskurs in Löhles Drama <i>Die Kaperer</i>	152
2.3.5 Gedichte in Löhles <i>Die Kaperer</i> als imaginativer Gegendiskurs zum übermächtigen Realitätssystem.....	153
2.3.6 Der theatrale Interdiskurs: Aufführungsanalyse von Löhles <i>Die Kaperer</i>	156
3. Dea Loher als zeitgenössische deutsche Autorin	158

3.1 Dea Lohers Dramen als Beispiel für die Rückkehr des politischen Theaters	159
3.2 Stimmen der Kritik	161
3.3 Ästhetisierung der Sprache bei Dea Loher	163
3.4 Dea Lohers Drama <i>Diebe</i> : Zwischen Stillstand und ästhetischer Befreiung	167
3.4.1 Dea Lohers <i>Diebe</i> im kulturökologischen Diskurs	171
3.4.2 Die Geschichte von Herr und Frau Schmitt als Beispiel für die Folgen eines erstarrten Wertesystems in der zivilisatorischen Normalwelt.	174
3.4.3 Erwins Zustand des <i>death-in-life</i> und der repetitive Modus in der Familie	177
3.4.4 Hoffnung durch Imagination	180
3.4.5 Der imaginative Gegendiskurs: Lindas magnetischer Finger als Zeichen eines Transformationsprozesses	183
3.4.6 Finns Geschichte: Imaginativer Gegediskurs im paradoxalen Modus von Literatur	189
3.4.7 Lachen in <i>Diebe</i> als kulturökologisches Moment der Befreiung	193
3.5 Zur Inszenierung von <i>Diebe</i> von Andreas Kriegenburg	195

II (b) Zeitgenössische Amerikanische Theatertexte vor dem Hintergrund der kulturökologischen Analyse198

4.°Suzan-Lori Parks als Beispiel einer afro-amerikanischen Dramatikerin	200
4.1 Positionen der Kritik	204
4.2 Exkurs: Nathaniel Hawthorne <i>The Scarlet Letter</i>	207
4.3 Suzan-Lori Parks' Drama <i>In The Blood</i>	209
4.3.1 Stimmen der Kritik zu <i>In The Blood</i>	209
4.3.2 Erstarrte Gesellschaftsstrukturen als Lebensproblem	210
4.3.3 Formale Aspekte von <i>In the Blood</i> als realitätskonstituierende Strukturelemente.....	214
4.3.4 Funktion der Sprache bei Suzan-Lori Parks	217
4.3.5 <i>In the Blood</i> : Biophobie in der gesellschaftlichen Zwangsjacke.....	222
4.3.6 Kapitalismuskritik in <i>In The Blood</i> und das Death-in-Life-Motiv	224
4.3.7 Die Repräsentation der Black Society im Realitätssystem	228
4.3.8 Der imaginative Gegendiskurs in <i>In the Blood</i>	229
4.3.9 <i>In the Blood</i> als dramatischer Text mit implizitem theatralen Text und seine Funktion als re-integrierender Interdiskurs.....	230
4.4 <i>In the Blood</i> am WMU-Theatre in Michigan: Beispiel einer Inszenierung.....	231
5. Edward Albee – Zwischen Klassiker und zeitgenössischem Dramatiker	233
5.1 Stimmen der Kritik	238
5.2 Edward Albees <i>The Goat or Who's Sylvia</i>	240
5.2.1 Formale Aspekte in <i>The Goat or Who's Sylvia</i>	241
5.2.2 ‚The Unimaginable‘ als Ausgangspunkt des imaginativen Gegendiskurses	245
5.2.3 Das puritanische Erbe und Selbstverständnis als Gegenpol zu ökologischen Grundannahme ...	255

5.2.4 Subversion des Natur-Kultur-Gegensatzes aus einer tierethischen Perspektive in Albees <i>The Goat or Who is Sylvia</i>	258
6. Tracy Letts und sein Drama <i>August: Osage County</i>.....	262
6.1 Formale Aspekte von <i>August: Osage County</i>	264
6.2 Stimmen der Kritik	267
6.2.1 August: Osage County: zivilisatorischer Machtanspruch in einer Familie und die Unverfügbarkeit vitaler Lebensenergien	269
6.2.2 Die Dramaturgie des Hauses bei Tracy Letts und seine Bedeutung als kulturkritischer Metadiskurs	273
6.2.3 Der Mikrokosmos der Familie als Schmiermittel der kapitalistischen Ideologie.....	277
III Gedanken zum Schluss	280
IV. Literaturverzeichnis	286
7. Theoretischer Teil	286
7.1 Primärliteratur	286
7.2 Sekundärliteratur.....	286
7.4 Internetquellen.....	296
8. Analytischer Teil	297
8.1 Primärliteratur	297
8.2 Sekundärliteratur.....	298
8.3 Internetquellen.....	302

I Theoretischer Teil

1. Allgemeine Vorbemerkungen und Ausgangssituation

„Das Theater ist jetzt an einem Endpunkt angelangt.“¹ Mit dieser Aussage von Einar Schleef, Bildender Künstler, Regisseur und Dramatiker, wurde in der Spielzeit 2011/2012 im Maxim Gorki Theater in Berlin für eine erneute Auseinandersetzung mit Theater sowie seiner Funktion für Gesellschaft geworben. Drückte Schleef seine Frustration über die zeitgenössische Theaterlandschaft aus? Unterlag er dem Drang, seine Aussage theatralisch zuzuspitzen, ohne die Radikalität, die hinter der Aussage steht, tatsächlich zu unterschreiben? Ist seine Stimme nur eine von vielen Kritikern des Theaters, die seit Jahrzehnten die Krise des Theaters prophezeien? Befindet sich das Theater wie jede Kunstform nicht immer an einem End- oder besser Wendepunkt?

Betrachtet man die Theaterlandschaft der letzten zwei Jahrzehnte sowohl in Deutschland als auch in den USA, so kann man nicht von einem Ende der Theaterkulturen ausgehen: Deutschland und die Vereinigten Staaten zeichnen sich durch eine Vielfalt theatraler Formen, innovativer und traditioneller Art, in den Stadttheatern und in der so genannten Freien Szene sowie am Broadway und dem Off-Theater aus. Gleichzeitig erleben die *Theaterwissenschaft* und in Amerika die *Performance Studies* seit ihrer Entstehung zu Beginn des 20. Jahrhunderts ihren Aufstieg zu einer interdisziplinären – und damit dem Zeitgeist entsprechenden – anerkannten Wissenschaftsdisziplin, die sich mit Rezeption, Geschichte und Analyse von Theatertradition auseinandersetzen, Theorien zur Aufführungsanalyse entwickeln und anwenden und so einen entscheidenden Beitrag zur Reflexion über das Medium Theater leisten.

Im Unterschied zu den USA wird in Deutschland diese florierende Theaterlandschaft subventioniert und ermöglicht so eine von den Einnahmen der Häuser relativ autonome Entwicklung des Theaters, so dass dessen gesellschaftliche Funktion zur kulturellen Weiterentwicklung gewährleistet ist. Aber auch in den USA kann man,

¹ Schleef, Einar. *Tagebücher 1953-2001*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2003. 89.
Siehe auch „SCHLEEF SPEZIAL“ am 25. und 26. Februar 2012 im Maxim Gorki Theater Berlin.
<[http://www.theaterkompass.de/index.php?id=227&tx_ttnews\[tt_news\]=13608&tx_ttnews\[backPid\]=224&cHash=1](http://www.theaterkompass.de/index.php?id=227&tx_ttnews[tt_news]=13608&tx_ttnews[backPid]=224&cHash=1)> aufgerufen am 09.10.2012 um 13.43 Uhr.

trotz des finanziellen Drucks, der auf den Bühnen lastet, von einer vielfältigen und ernsthaften Auseinandersetzung des Theaters mit gesellschaftlich relevanten Themen, also mit der sozialen Wirklichkeit sprechen.

Seit der Etablierung des Web2.0 gestatten außerdem neue technologische Möglichkeiten einen weitreichenden, interdisziplinären, intermedialen und internationalen Austausch der Künste, wovon auch die Theaterkulturen verschiedener Länder profitieren. Theatertexte werden inzwischen fast ausschließlich in digitalisierter Form von Verlagen an Stadttheater und Theaterinteressierte versendet. Aber auch Diskussionsforen, Aufnahmen von Aufführungen, Online-Kritiken und intermediale und internationale Theaterprojekte führen zu einer neuen, beschleunigten Auseinandersetzung mit der lebendigsten aller Kunstformen.²

Durch das Internet eine nie da gewesene Intensität der im Theater essentiellen Vernetzung verschiedener Künstlerindividuen ermöglicht. Theater besitzt als Ort der Reflexion, der Unterhaltung und sinnlichen Erfahrbarkeit von Welt, als Ort von Authentizität³ und Fantasie, von Mimesis und Fiktion, als Grenzüberschreitung zwischen den Künsten heute wie früher eine entscheidende Funktion der Identitätsfindung, Kritik und Entwicklung von Gesellschaft.

Die staatliche und städtische Subvention von Theatern in Deutschland führt dazu, dass die Theater nicht so stark ökonomischen Zwängen ausgesetzt sind wie in anderen Ländern, deren Bühnen dazu gezwungen sind, ihren Spielplan dem Unterhaltungswunsch der Zuschauer anzupassen, um ihre Ausgaben zu decken und Profit zu machen. Stattdessen dürfen die Stadttheater ihrem eigenen Anspruch gerecht werden, Kunst auf die Bühne zu bringen, die zur kulturellen Fortentwicklung beiträgt. Der gängige Vorwurf, die Theater in Deutschland spielten an der

² Als ein Beispiel sei hier der Theatertreffen Blog in Berlin genannt. Internationale Theaterkünstler bloggen hier über die Veranstaltungen während des Theatertreffens in Berlin.

³ „Authentizität“ wurde im Jahr 2011 zum Wort des Jahres von *Theaterheute* gekürt. (vgl. Lux, Joachim. „Hilfssheriffs im Authentizitätsterror.“ In *Theaterheute Jahrbuch 2011* (2011): 54-56. Auch Bernd Stegemann widmet sich in seiner Monographie *Kritik des Theaters* dem Begriff Authentizität und stellt fest, dass die Konsequenz der Postmoderne eine Sehnsucht des Authentischen ist. Er geht auf die Wortetymologie ein und konstatiert, dass das griechische Wort „auto-entes“ Selbstvollendung meint, es sich hier also um eine Handlung handelt, die ein Subjekt eigenständig ausführt. Hier wird die besondere Relevanz des Begriffes für das Theater deutlich, in dem die Frage nach Authentizität: Die Avantgarde bediente sich ihrer, indem sie die Wahrnehmungsgewohnheiten verunsicherten. Frank M. Raddatz erklärt die daraus folgende Entwicklung folgendermaßen: „Das Authentische ersetzt das Mimetische. Geschichte erscheint als stillgestellte Struktur jenseits der Zeit. Wie in einem platonischen Universum wird das Besondere zum Abbild primärer ontologischer Strukturen, zum Feld der Macht, welches jedoch kein theatralisches Handlungsmodell mehr als Zusammenhang verortet.“ (Raddatz, Frank M. „Der postdramatische Turn. Vom Dialog mit den Toten zur Zeitblase aus permanenter Gegenwart.“ In *Lettre internationale* (2013): 152.)

Bevölkerung vorbei, lässt sich im Bezug auf Publikumszahlen nicht bestätigen. In den letzten zwanzig Jahren ist die Zahl der Theaterbesucher gestiegen. Und auch die Stadttheater leben von einem ständigen Austausch mit dem Publikum.⁴

Dabei darf die Tradition des Stadttheaters nicht außer Acht gelassen werden: Die im 19. Jahrhundert gebildeten Stadttheater waren lange Zeit verpflichtet, als kulturpolitisches Medium des jeweiligen Staates sowie der politisch und sozial tonangebenden Schichten zu fungieren. Anstatt die gesellschaftlichen und politischen Vorgänge zu hinterfragen, erfüllten die Theater eine affirmative Funktion; diese Repräsentationsästhetik, die eng an das bürgerliche Selbstbewusstsein und das Normen- und Wertesystem des 19. Jahrhunderts gebunden ist, lebt immer noch im kulturellen Gedächtnis fort.⁵ Als Massenmedien noch nicht omnipräsent waren, übernahm das Theater außerdem noch eine weitere Rolle: Man wurde durch die Bühne informiert und so übte das Theater eine Aufklärungsfunktion aus. Das Theater hatte zudem im Rahmen des bürgerlichen Strebens nach Veredelung und moralischer Integrität, die normative Aufgabe, die bürgerlichen Werte und Tugenden wie Fleiß, nationaler Patriotismus, Bildung und Sittlichkeit gesellschaftlich zu verankern, während heutige Theaterakteure überwiegend normative Aussagen vermeiden oder gar ablehnen.

Ab Mitte des 20. Jahrhunderts, mit der Trennung in Ost- und Westdeutschland, haben sich zwei unterschiedliche Formen des Theaters entwickelt. Während in Ostdeutschland das Stadttheater seine repräsentative Funktion erhalten musste, gleichzeitig aber als politisches Theater verstanden werden wollte, entwickelte sich in Westdeutschland ein Theater der Aufarbeitung durch Dramatiker wie Max Frisch und Friedrich Dürrenmatt. Mit der Wiedervereinigung begann in den Neunzigerjahren eine bis in die Gegenwart reichende explosionsartige Pluralisierung theatraler Formen, die von einer neu entdeckten Freiheit der Künstler am Theater herrührt, eine neue und eigene Sprache zu entwickeln und die eigene Funktion als gesellschaftskritisches und kulturell erweiterndes Instrument einer Gesellschaft neu zu definieren; ein

⁴ Vgl. Brauneck, Manfred. *Theater im 20. Jahrhundert*. Hamburg: Rowohlt, 2009. 624.

⁵ Natürlich kann hier weiter zwischen den Interessen des Bürgertums und denen der Regierung unterschieden werden. Während die staatstragenden Monarchen, Minister und Beamten reaktionär sowie auf Konsolidierung des monarchischen Systems hinwirken wollten, forderten viele selbstbewusste Bürger Mitbestimmungsrechte. In diesem Zusammenhang, insbesondere während des so genannten Vormärz, nahm das Theater durchaus eine politisch kritische Rolle ein. Das staatliche Misstrauen gegenüber den Theatern zeigt sich beispielsweise an Zensurvorschriften. Über das Theater im 19. Jahrhundert siehe auch: Weber, Hasko und Sebastian Hartmann. „Die Zukunft hat begonnen.“ In *Theater der Zeit 11* (2009): 12-15.

Prozess, der nicht als abgeschlossen betrachtet werden kann und dazu führt, dass das Theater als lebendigste aller Kunstformen nicht in einen Erstarrungszustand gerät. Theater eröffnet heute nicht nur Autoren, Regisseuren und Schauspielern die Möglichkeit, sich künstlerisch auszudrücken; auch Bildende Künstler wie Einar Schleef, Musiker, Tänzer, Puppenspieler oder auch „Experten des Alltags“⁶ erhalten im Theater eine Stimme, eine Ausdrucksmöglichkeit. Theatrale Formen wie Dokumentartheater, Unsichtbares Theater, Performance-Theater, Tanztheater, Musiktheater haben inzwischen viele Anhänger.

Neben dem Stadttheater hat sich in Deutschland eine große und vielfältige ‚Freie Szene‘ entwickelt, die den Stadttheatern an Innovation und Wagnis oft voraus ist. Die Erschließung neuer Möglichkeiten des Theaters findet meist in der Freien Szene statt, wobei auch hier die Relevanz dieser ‚freien‘ Theaterkünstler für die Gesellschaft und deren kulturelle Entwicklung erkannt worden ist und in den letzten zwei Jahrzehnten institutionelle Maßnahmen getroffen wurden, diese zu fördern. So gibt es in Gießen das Institut für Angewandte Theaterwissenschaften, aus dem namenhafte Künstler wie die Gründer des Rimini Protokoll, She She Pop oder Fräulen Wunder AG⁷ hervorgegangen sind. Die Möglichkeit einer staatlichen Förderung für freie Theaterprojekte ist zwar gering aber größer als in anderen Ländern Europas oder Amerikas.

In Amerika sind Künstler im Bereich Performance Art häufig auf private Förderer angewiesen. Neben dem Broadway in New York und dem sogenannten „academic theatre“⁸ gibt es eine große Gruppe von Künstlern, die sich mit ‚Day-Jobs‘ finanziell

⁶ Unter diesem Begriff versteht die Performance-Gruppe Rimini-Protokoll ihre Theaterform, bei der Alltagspersonen auf der Bühne stehen anstelle von Schauspieler:innen. Rimini Protokoll ist der Name, unter dem Helgard Haug (*1969), Stefan Kaegi (*1972) und Daniel Wetzel (*1969) ihre Theater-, Performance- und Hörspiel-Projekte ankündigen und realisieren. Rimini-Protokoll ist eine ästhetische Botschaft, kein politisches Programm. Inszenierung wird dem Drama als Textform übergeordnet. Dokumentartheater wie Rimini-Protokoll zeigen in ihrem Projekt ‚Experten des Alltags‘, bei dem Bürger mit einem bestimmten Beruf und manchmal auch mit einem gemeinsamen kulturellen Hintergrund aus ihrem Alltag erzählen. Dabei werden sie zwar in Szene gesetzt, ihre Sprache wird jedoch nicht literarisiert, sondern bleibt Alltagssprache. Rimini-Protokoll wurden deswegen häufig mit dem Vorwurf konfrontiert, ihre Performances befriedigten lediglich den Voyeurismus des gut bürgerlichen Theaterbesuchers. Auf der anderen Seite erhalten sie auch Anerkennung: Denn Rimini-Protokoll setzen auf Authentizität: echte Menschen mit echten Problemen werden den gemachten Geschichten gegenübergestellt. Dadurch entsteht eine Direktheit, der sich der Zuschauer nicht entziehen kann.

⁷ Diese freien Performance-Künstler haben sich eine Stellung innerhalb der deutschen und europäischen Theaterlandschaft erarbeitet und können ihre eigenen Theaterformen und Projekte entwickeln und finanzieren. Ihre Produktionen werden genauso wie Produktionen von Stadt- und Staatstheatern wahrgenommen und zu den relevanten Festivals wie dem Theatertreffen in Berlin eingeladen.

⁸ Das ‚academic theatre‘ hat in Amerika seit Beginn des 20. Jahrhunderts eine immer größer werdende gesellschaftliche Relevanz erhalten. Die Theater der Universitäten sind häufig besser

über Wasser halten, um abends ihrer Berufung nachzugehen. Dies hat zur Folge, dass es schwieriger wird, das Theater in Amerika in Amateur-Theater und Profi-Theater einzuteilen. Während in Deutschland die Freie Szene vor allem aus gut ausgebildeten Künstlern besteht, die von ihrer Profession leben können, sind die Künstler in Amerika weniger profund ausgebildet und haben auch nicht die Möglichkeit, sich von der Kunst allein zu ernähren. Die Folgen sind weitreichend: Die Künstler-Gemeinschaft ist eine im Vergleich zu Deutschland weniger vielfältige, schlechter ausgebildete und geringfügig ausgestattete. Neben den Broadway-Bühnen gibt es eine Vielzahl kleinerer Theater, die den marktwirtschaftlichen Faktor weit mehr berücksichtigen müssen als Theater in Deutschland. Demzufolge orientieren sich Theatermacher an der Nachfrage ihres potentiellen Publikums. Etablierte Formen von Dramatik und Theater werden nachgeahmt, der Unterhaltungsfaktor steht im Vordergrund. Zwar versteht sich die Institution Theater auch in den USA als Spiegel der Gesellschaft, die auf der Bühne reflektiert und dabei kritisch hinterfragt werden kann. Großproduktionen müssen jedoch vor allem den Unterhaltungsfaktor erfüllen: so spielte am Broadway im Frühjahr 2012 ein Musical der Macher der Serie *South Park*, eine Comic-Satire, *West Side Story* ist ein Dauerbrenner und die Theater setzen vor allem auf eine Star-Besetzung ihrer Inszenierungen. Die Formen bleiben dabei häufig konventionell bis konservativ.

Von einer Vielzahl theatraler Formen kann man in Deutschland schon seit den neunziger Jahren des 20. Jahrhunderts sprechen. Im Zuge der Postdramatik entwickelten sich explosionsartig neue Formen des Theaters. Neben der konventionellen Guckkasten-Bühne entstanden innovative Bühnenräume, die die vierte Wand radikal einrissen und zur Folge hatten, dass sich Zuschauer und Schauspieler anders begegneten als zuvor. Die Wurzeln dieser Entwicklung findet man in den zwanziger Jahren des 20. Jahrhunderts, in denen in Deutschland ein neues Körperverständnis der Darsteller zu einer größeren Körperbetonung führte, die den Körper und den Raum in den Fokus der Aufmerksamkeit rückte.⁹ In diesem

ausgestattet als professionelle Theater und können es sich erlauben, Dramen und Inszenierungen zu fördern, die nicht Teil der Populärkultur des Landes sind. (vgl. <www.britannica.com/EBchecked/topic/590186/theatre/30059/academic-theatre> aufgerufen am 04.05.2011 um 15.46 Uhr.)

⁹ Ein Beispiel für den radikalen Bruch mit bis dato gekannten Theaterformen sind die Arbeiten des verstorbenen Regisseurs Christoph Schlingensiefel, der in seinen Aufführungen für eine Überschneidung von Fiktion und Realität etablierte (Schlingensiefels Inszenierung von *Hamlet* mit Schauspielern und sechs deutschen Neonazis hatte am 10. 05. 2001 Premiere.). Schlingensiefel sagte über Fiktion und Realität: „Ich will das Leben überzeugen, dass es zum großen Teil inszeniert ist und

Zusammenhang öffnete sich das Theater für andere Künste wie Architektur, Bildende Kunst, Musik und Tanz. Innerhalb dieses Paradigmenwechsels zum postdramatischen Theater, der nach neuen Kategorien zur Beschreibung von zeitgenössischem Theater forderte, kommt insbesondere der Sprache eine neue Bedeutung zu. Als Stichworte können hier die Entliterarisierung und damit Retheatralisierung des Theaters genannt werden.¹⁰ Heute kann man von einer interessanten und wertvollen Offenheit unter den sogenannten ‚performing arts‘ – den performativen Künsten – sprechen. Neben dem traditionellen Inszenieren von abgeschlossenen Dramentexten – wobei man hier nicht mehr von einem geschlossenen Dramentext, sondern vielmehr von Textteppichen oder Theaterertexten sprechen muss¹¹ – sind neue Formen des Theaters entstanden wie das Dokumentartheater (Rimini Protokoll)¹², die fliegenden fische¹³, She She Pop¹⁴, Showcase Beat le Mot¹⁵, Fräulein Wunder AG¹⁶, im deutschsprachigen Raum, und das Nature Theater of Oclahoma¹⁷, Robert Wilsons Bühneninstallationen, Richard Schechners Performance Group in Amerika.

Die Devise ist: Theater ist immer und überall möglich. Gerade aufgrund seiner politischen und wirtschaftlichen Größe ist Amerika und damit seine performativen Künste, deren Akteure am Puls der Zeit kreativ tätig werden, besonders interessant und der Vergleich zwischen den beiden Theaterkulturen scheint überfällig. Außerdem eignet sich der Vergleich der amerikanischen mit der deutschen Dramatik, um die Kulturökologie von Theaterertexten herauszuarbeiten. Deswegen bieten sich die zwei scheinbar so unterschiedlichen Theaterlandschaften als Vergleich an.

In Deutschland lassen sich in den letzten Jahren deutliche Trends ablesen, welche Dramen gespielt werden: Neben den deutschen Klassikern Goethe, Schiller und

das Theater, dass es ohne das Leben überhaupt nicht auskommt“ (<<http://www.schlingensief.com/theater.php>> aufgerufen am 05.02.2013 um 10.51 Uhr).

¹⁰ Vgl. Fischer-Lichte, Erika. *Kurze Geschichte des deutschen Theaters*. Tübingen: Niemeyer, 1993. 263-700 und Lehmann, Hans-Thies. *Postdramatisches Theater*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2001. 82f.

¹¹ Die geschlossene Dramenform nach Aristoteles findet man in den zeitgenössischen Theaterertexten nur noch selten. Die Texte haben sich meist von der dramatischen Form gelöst. Die Definitionen eines Dramas durch Figuren, keine Erzählinstanz und Dialoge und Monolog gelten heute als überholt.

¹² Siehe auch: <<http://www.rimini-protokoll.de/website/de/>> aufgerufen am 31.12.2012 um 10.45 Uhr.

¹³ Siehe dazu auch

<http://www.fliegende-fische.com/index.php?option=com_content&view=article&id=58&Itemid=63> aufgerufen am 31.12.2012 um 11.03 Uhr.

¹⁴ Siehe <<http://www.sheshipop.de/>> aufgerufen am 10.01.2012 um 10.03 Uhr.

¹⁵ Siehe <http://www.showcasebeatlemot.de/de/hintergrund_1.html> aufgerufen am 10.01. 2013 um 10.53 Uhr

¹⁶ Siehe <<http://www.fraeuleinwunderag.net/Bankett.html>> aufgerufen am 05.02.2013 um 10.57 Uhr

¹⁷ Siehe <<http://www.oktheater.org/>> aufgerufen am 05.02.2013 um 10.59 Uhr

Kleist, haben Tschechow- und Ibsen-Dramen in den letzten drei Jahren an Popularität gewonnen.¹⁸ Auch englischsprachige Dramen werden in Deutschland gerne gespielt: Simon Stephens als zeitgenössischer britischer Autor wird viel inszeniert. Shakespeares Dramen gehören zum festen Repertoire der deutschen Bühnen, ebenso amerikanische Autoren des 20. Jahrhunderts wie Eugene O'Neill und Edward Albee, Oscar Wilde oder Tennessee Williams, um nur einige Beispiele zu nennen. Ebenfalls en vogue bei den großen deutschen Bühnen sind zurzeit Schillers *Räuber* und Ödön von Horvaths *Kasimir und Karoline*, was direkt mit den gesellschaftlichen, wirtschaftlichen und politischen Vorkommnissen der letzten Jahre in Verbindung zu setzen ist, denn die Finanzkrise wird bei Horvath, dessen Drama zur Zeit der Wirtschaftskrise zu Beginn des 20. Jahrhunderts spielt, thematisiert; bei Schiller sind die Fragen nach sozialer Gerechtigkeit und dem richtigen Handeln in einem ungerechten System Thema. Man sollte allerdings beachten, dass diese kleine Aufzählung lediglich ein Taschenlampenstrahl auf einer großen Bühne ist. Neben den Texten des 17. bis 20. Jahrhunderts werden in jeder Spielzeit in Deutschland Uraufführungen von neuen Stücken eingeplant. Dabei haben sich einige Dramatiker inzwischen so etabliert, dass zwei bis drei neue Dramen pro Spielzeit Uraufführung feiern. Autoren wie Roland Schimmelpfennig, Philipp Löhle, Elfride Jelinek und Dea Loher produzieren pro Jahr mindestens einen Theatertext (Stand 2013).

Im Theater lassen sich die gesellschaftlichen Entwicklungen besonders gut nachverfolgen, da das Theater als Ort des öffentlichen Diskurses immer auch aktuelle Bezüge zur sozialen Wirklichkeit herstellt. Gleichzeitig lässt sich die Inszenierung eines Theatertextes, also die Aufführung in Analogie zu den in der Kulturökologie als komplexe Wechselwirkungen und Prozesse des Lebens bezeichneten literarischen Vorgängen somit als „interdisziplinäres Unterfangen“ mit einer „Dialektik von Fluss und Reflexivität“ beschreiben.¹⁹ Die Analyse der literarischen, kreativen und analytischen Prozesse bei der Realisierung eines Bühnentextes und die Erweiterung der Theatertheorien durch die kulturökologische Sicht werden Thema dieser Arbeit sein.

¹⁸ Allein im Jahr 2012 wurden zwei Ibsen-Dramen zum Theatertreffen nach Berlin eingeladen. Im Jahr 2011 waren es sogar drei. Ibsens Dramatik offenbart die Krise des Dramas zu Beginn des 20. Jahrhunderts und leitet die Veränderung der Dramenform ein.

¹⁹ Turner, Victor. *Vom Ritual zum Theater*. Frankfurt a. M.: Fischer, 1995.160.

Marie Bouvould beschreibt Theater folgendermaßen:

[Theater ist] Literatur, die nicht bloß als Zeichen auf dem Papier und als Bilder, Töne und Handlungen in unseren Köpfen besteht, sondern vor unseren Augen geht und spricht, die dargestellt, wir könnten sagen: „agiert“ werden muss.²⁰

Daraus kann man schließen, dass Literatur Theater in unseren Köpfen ist, also der Text Bilder, Töne und Handlungen in uns hervorruft wie eine Theaterinszenierung. Texte und Theater haben folglich eine vergleichbare Funktion und den gleichen Ursprung.

1.1 Fragestellung und Zielsetzung

Diese Arbeit beschäftigt sich mit der Funktion von Dramen und deren Theaterinszenierungen im 21. Jahrhundert. Sie soll einerseits als Bestandsaufnahme des Theaters der letzten Dekade einen Beitrag zur Rezeption von Theatertexten aus Deutschland und Amerika und deren Aufführungen leisten. Im Folgenden wird – im Geiste des Theaters als interdisziplinäre Welt – an der Grenze zwischen Literatur- und Theaterwissenschaften die Literaturtheorie, Literatur als kulturelle Ökologie, zur Analyse der Theatertexte angewendet, und es wird gezeigt, dass die Theorie der Literaturökologie in Verbindung mit der Theatersemiotik bei der Aufführungsanalyse der Dramen-Inszenierungen von Nutzen ist.

Die Bühnenrealisation von Theatertexten ist eine Quelle psychischer Energie und kultureller Kreativität. Sie ist nicht nur Ausdruck kultureller Evolution, sondern treibt durch ihre imaginativen Strukturen die kulturelle Entwicklung weiter an. Der Zuschauer erfährt eine Öffnung seines eigenen Verstandes und eine Erweiterung seines bisherigen Weltbildes. Winfried Fluck beschreibt den Prozess des Aneignens von Kunst als einen Vorgang, bei dem das „individuell Imaginäre“ zum „kulturell Imaginären“ wird, indem es sich in fiktionaler Form konkretisiert.²¹ Gerade dramatisierter und in konkretisierter Form auf die Bühne gebrachter Text hat eine große Artikulationskraft, mit der Sinnbedürfnisse aber auch Missstände aufgedeckt und verbalisiert werden, wobei das im Alltag Nicht-Verfügbare zur Sprache gebracht wird. Im Folgenden soll die Funktion von Drama und Theater anhand ausgesuchter Theatertexte aus Deutschland und Amerika kulturökologisch analysiert werden. Aus

²⁰ Boulton, Marjorie. *The Anatomy of Drama*. London: Routledge, 1971. 166.

²¹ Fluck, Winfried. *Das kulturelle Imaginäre: Eine Funktionsgeschichte des amerikanischen Romans 1790-1900*. Frankfurt: Suhrkamp, 1997. 65.

dem kulturökologischen Kontext ergeben sich Fragestellung und Zielsetzung der vorliegenden Untersuchung.

Der Begriff *Kulturökologie* hat in den siebziger Jahren des 20. Jahrhunderts in die Wissenschaften Einzug erhalten und wird für die Geistes- und Sozialwissenschaften immer relevanter. In den Theaterwissenschaften hat man sich mit Kulturökologie bislang jedoch nicht beschäftigt und es gibt im theaterwissenschaftlichen Diskurs keine kulturökologischen Analysen von Dramen oder Aufführungen. Ein großes Thema der Theatertexte und Arbeiten im Theater im 20. und 21. Jahrhundert ist der Gegensatz zwischen der organisch anmutenden Kunst und der von der Technologisierung und Mechanisierung geprägten Lebenswelt. Der Natur-Kultur-Dualismus wird zwar von Wissenschaftlern, vor allem von Seiten der Geisteswissenschaften aufzuheben versucht, jedoch ist er bis heute tief im Denken der westlichen Zivilisation verankert.

Der Versuch der Etablierung einer zur abendländischen Vorstellung alternativen Denkweise, die neue enthierarchisierte Strukturen in den Vordergrund stellt, fußt auf einem kollektiven Unbehagen der Bevölkerung, das seinen Ursprung im 19. Jahrhundert mit dem Anbruch der Moderne immer deutlicher werdende Kluft zwischen Natur und Stadt im Zuge der im 19. Jahrhundert begonnenen Industrialisierung hat. Heute spricht man in Deutschland von einer „postindustriellen Wissensgesellschaft“,²² die im Zuge der Globalisierung Wissen zu einer ihrer wichtigsten Ressourcen gemacht hat. Die zunehmende Spezialisierung der einzelnen Wissensbereiche ist mitverantwortlich für die immer größer werdende Trennung der für die Wirtschaft nützlichen Naturwissenschaften und der Geisteswissenschaften, die einen nur bedingt evaluierbaren, gesellschaftlichen Nutzen haben. Die Reintegration von Natur und Technik in Form eines dialektischen und nicht paradoxen Verhältnisses ist ein Hauptthema der Theatertext- und Aufführungs-Analyse in dieser Arbeit.

1.2 Forschungsthese

(1) Die Dramen des 21. Jahrhunderts in Deutschland und in Amerika und deren Aufführungen spiegeln in ihrer Struktur, ihrer Form und ihrem Inhalt veränderte gesellschaftliche und kulturelle Realitäten wider, die durchdrungen sind von einem

²² Vgl. Zapf, Hubert. „Krise und Notwendigkeit der Geisteswissenschaften.“ In Bernadette Malinowski (Hg.). *Im Gespräch. Probleme und Perspektiven der Geisteswissenschaften*. München: Vögel, 2006. 209-225.

Entfremdungsempfinden, das sich seit Beginn des 21. Jahrhunderts radikalisiert hat und über Landesgrenzen hinweg gleichermaßen Teil des heutigen Zeitgeistes geworden ist. Die im Folgenden vorgenommene kulturökologische Analyse von Dramen und deren Aufführungen im 21. Jahrhundert macht dies deutlich. (2) Die literaturwissenschaftliche Analyse wird durch den transdisziplinären Modus der literaturökologischen Theorie erweitert und führt zu einem breiteren Ansatz und zu umfassenderen Ergebnissen bei der Textanalyse. (3) Dramen als performative Texte lassen sich auch in Hinblick auf ihre Realisierung auf der Bühne kulturökologisch analysieren und die kulturökologische Literaturtheorie kann durch theaterwissenschaftliche Bezüge erweitert und für die Analyse der Theaterpraxis relevant werden. Aus dem Ansatz der *Theatre Ecology* von Baz Kershaw soll eine eigene Theorie der Theaterökologie in Hinblick auf die Aufführungsanalyse erarbeitet werden, die auf dem literaturtheoretischen Modell von Hubert Zapf aufbaut. Für die Aufführungsanalyse wird die literaturökologische Theorie von Hubert Zapf durch theaterwissenschaftliche Bezüge erweitert. Diese ermöglicht die Analyse von Aufführungen, für die ein solcher theoretischer Ansatz notwendig ist, den es aber bislang nur unzureichend gibt. Denn für die Theaterformen, die sich in den letzten zehn Jahren entwickelt haben, gibt es in theaterwissenschaftlichen und -theoretischen Bereich noch keine begriffliche Einordnung, so dass ein theaterökologischer Blickwinkel hilfreich sein kann.

Ziel ist es, das kulturökologische Modell von Hubert Zapf auf den theaterpraktischen Bereich anzuwenden und so einen theaterwissenschaftlichen Bezug herzustellen. Dafür werde ich die Inszenierungsprozesse von Dramentexten analysieren.

Folgende zeitgenössische Dramatiker stehen im Fokus.

In Deutschland: Roland Schimmelpfennig, Dea Loher, Philip Löhle

In Amerika: Edward Albee, Suzan Lori-Parks, Tracy Letts

Die Auswahl wurde unter dem Gesichtspunkt getroffen, welche Dramatiker als zentrales Anliegen die Darstellung einer gesellschaftlichen und zivilisatorischen Problematik gewählt haben und dieses in ihrer Ästhetik radikal verfolgen. Dabei soll dies keine Gesamtdarstellung der gegenwärtigen deutschen und amerikanischen Dramatik sein. Stattdessen soll eine Parallele zwischen Thematik, Struktur und Problembewusstsein über formalästhetische Unterschiede hinweg aufgezeigt werden, was insbesondere bei sehr modernen Texten der letzten zehn Jahre auffällig ist.

Philipp Löhle gilt in der Theaterszene als der Aufsteiger der letzten drei Jahre. Als relativ junger Dramatiker hat er mit seinen Dramen bislang großen Erfolg und ist auch im Jahr 2012 mit seinem Theaterstück, *Das Ding*, wieder in Mühlheim eingeladen. Im Gegensatz zu anderen Dramatikern, die nach den Uraufführungen nicht weiter inszeniert werden, zeigt sich, dass Löhles Dramen auch in vielen kleineren Häusern innerhalb Deutschlands gespielt werden.

Sein älterer Kollege, Roland Schimmelpfennig, inszeniert einen Großteil seiner Dramen seit dem Tod des Regisseurs Jürgen Gosch, 2009, selbst. Schimmelpfennig, der 2010 den Mühlheimer Theaterpreis mit dem Stück, *Der Goldene Drache* gewonnen hat, wird ins Englische und Französische übersetzt und prägt seit knapp zehn Jahren die deutsche Theaterlandschaft.

Dea Loher ist Abgängerin des ersten Jahrgangs des Studiums *Szenisches Schreiben* in der Universität der Künste in Berlin und hat neben ihren Erfolgen als Dramatikerin im Jahr 2012 ihren ersten Roman, *Bugatti taucht auf*²³, veröffentlicht. Die drei deutschen Dramatiker scheinen sich neben Elfriede Jelinek zu den wichtigsten deutsch-sprachigen Dramatikern der ersten Dekade des 21. Jahrhunderts zu entwickeln und wurden deswegen für eine genauere Analyse ausgewählt.

In Amerika gelten ähnliche Regeln wie in Deutschland; allerdings verschwinden hier die neuen Dramentexte noch häufiger nach der ersten Inszenierung wieder in der Versenkung, da sich viele kleinere ‚Community-Theatres‘ einfach nicht leisten können, Stücke von jungen, noch unbekanntem Autoren in ihr Repertoire aufzunehmen. Das wirtschaftliche Risiko ist zu groß. Das Drama von Edward Albee, *The Goat or Who is Sylvia*, ist das älteste in der Reihe der Dramen, die ich für meine Arbeit ausgesucht habe. Albee, der in den sechziger Jahren des zwanzigsten Jahrhunderts bekannt wurde mit Stücken, die dem ‚absurden Theater‘ zugeordnet werden, wie *Who's afraid of Virginia Woolf* und *The Zoo Story*, gehört zu den wenigen amerikanischen Dramatikern, die sich nicht vom Dramenschreiben zum Drehbuch- oder Romanschreiben entwickelt haben. Seine älteren Dramen bleiben aktuell und werden auch heute noch in Amerika und in Deutschland gespielt. Sein aktuellstes Drama, *The Goat or Who is Sylvia*, wurde 2002 am Broadway uraufgeführt. Albee gilt heute als großer amerikanischer Dramatiker; seine frühen Stücke in der Tradition des absurden Dramas von Beckett galten im Amerika der sechziger Jahre als progressiv und provokant. Es ist kein Zufall, dass sein erstes Stück in Berlin Premiere feierte

²³ Vgl. Loher, Dea. *Bugatti taucht auf*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2012.

und nicht in New York. Sein aktuellstes Drama, mit dem er ein weiteres Mal den Tony Award erhielt, soll deswegen in den Kanon dieser Arbeit aufgenommen werden: Es zeigt, dass es auch beim Einhalten der Dramenform, wie sie in Amerika immer noch üblich ist, möglich sein kann, Grenzen zu sprengen und theatrale Konventionen zu durchbrechen.

Die Dramen von Suzan Lori-Parks, deren afro-amerikanischer Hintergrund auch in ihren Texten deutlich spürbar ist, sind für diese Arbeit ebenfalls sehr interessant: Parks arbeitet mit einer, im deutschsprachigen Raum eher unbekannt Form der Versprachlichung von Handlung, die den Dramentext als innovative Form auch in Amerika aus einem neuen Blickwinkel betrachten lässt. Da das *African American Theater* eine immer größere Bedeutung innerhalb der amerikanischen Theaterlandschaft erhält, in Deutschland aber aus im Folgenden genannten Gründen weitgehend unbekannt ist, wurde Parks hier ausgewählt. Denn ihre Dramen zeigen anschaulich, wie komplex die Vernetzung und die Rückkopplungsprozesse zwischen Gesellschaft und Theaterkunst sind.²⁴

Tracy Letts ist einer der wenigen zeitgenössischen Dramatiker aus Amerika, die auch ins Deutsche übersetzt und hier inszeniert werden. So wurde sein Drama *August: Osage County* (deutsch: *Eine Familie*) 2010 am Wiener Burgtheater uraufgeführt. Letts ist als Schauspieler und Drehbuchschreiber bekannt geworden, bevor er mit seinem ersten Drama von 1995, *Killer Joe*, an die Öffentlichkeit ging. Die Texte der sechs Autoren zeichnen sich durch ihre Literarizität und Aktualität aus und sind in ihrer Vielschichtigkeit ein wichtige Quelle literarischer Kreativität und kultureller Vielfalt. Die Dramatiker beschäftigen sich alle mit der heutigen Gesellschaft und ihrer paradoxen Struktur zwischen entfremdeter, technologisierter Lebenswelt sowie der Nähe zu komplexen, natürlichen Phänomenen, und beeinflussen sich dabei auch gegenseitig.²⁵

Der Vergleich zwischen amerikanischen und deutschen Dramen und deren Realisation im Theater ist ungewöhnlich, da in der deutschen Theaterlandschaft weitgehend Konsens über die Vernachlässigbarkeit amerikanischer Theaterkultur

²⁴ Auf das *African American Theater* wird im analytischen Teil dieser Arbeit noch ausführlicher eingegangen. Für eine eingehende Lektüre siehe auch Peterson, Bernard L. *Early Black American Playwrights and Dramatic Writers: A Biographical Directory and Catalog of Plays, Films, and Broadcasting Scripts*. New York: Greenwood Press, 1990.

²⁵ Ein weiterer Dramatiker, Tony Kushner, der in den neunziger Jahren des zwanzigsten Jahrhunderts mit seinem Drama *Angels in America* für Schlagzeilen sorgte, gehört ebenfalls zu den Dramatikern, die immer noch als Stückeschreiber aktiv sind. 2011 feierte sein neuestes Stück, *The Intelligent Homosexual's Guide to Capitalism and Socialism with a Key to the Scripture* Premiere.

herrscht. Dies liegt vor allem daran, dass die amerikanischen Theater aus wirtschaftlichen Gründen häufig kommerzialisiert sind und deswegen dem Geiste des deutschen Kunsttheaters nicht genügen. Dennoch zeigt sich, dass der transatlantische Dialog für beide Theaterlandschaften fruchtbar sein kann wie beispielsweise im Falle des „*Nature Theatre of Oclahoma*“²⁶, das im Jahr 2011 zum Theatertreffen nach Berlin eingeladen worden ist.

Die Kulturökologie des Dramas und des Theaters kann gerade in der formalen Differenz und den verdeckten Parallelen der beiden Theaterlandschaften besonders gut herausgearbeitet werden. Auf die Entwicklung des *New English Drama* in Großbritannien werde ich in dieser Arbeit nicht eingehen. Der Bezug zwischen den USA und Großbritannien ist zwar offensichtlicher, jedoch kann die deutsche Theaterlandschaft und deren Dramen als ein Knotenpunkt des weltweiten Theaternetzwerks verstanden werden, das auch die Dramen- und Theatertradition in Großbritannien der letzten zwanzig Jahre beeinflusst hat. Deswegen ist die Verbindung zur amerikanischen Theaterlandschaft interessant, da sie auf den ersten Blick ein Gegenpol zum deutschen Theater bildet, aber bei genauerem Hinsehen deutliche Parallelen aufgezeigt werden können.

Im ersten Teil meiner Arbeit wird es um die Gemeinsamkeiten und Unterschiede von deutschem und amerikanischem Theater gehen. Dabei werde ich aufzeigen, dass sich die zwei Theaterlandschaften sowohl in der Vergangenheit als auch gegenwärtig beeinflussen, obwohl das Theater in Deutschland diese transatlantischen Einflüsse teilweise ignoriert. Dennoch ist davon auszugehen, dass sowohl das Theater im 20. als auch im 21. Jahrhundert in Deutschland nicht nur marginal von seinem transatlantischen Partner beeinflusst und erweitert wurde und wird. Der Vergleich soll sowohl allgemein anhand theatergeschichtlicher und zeitgenössischer Ereignisse, die die Theaterlandschaft in beiden Ländern prägten, aufgezeigt werden, als auch im Bezug auf die wissenschaftliche Rezeption des Theaters in beiden Ländern. Der zweite Teil meiner Arbeit besteht aus der kulturökologischen Analyse von Dramentexten des 21. Jahrhunderts. Aufgrund der Aktualität der Texte sind kaum wissenschaftliche Auseinandersetzungen mit diesen vorhanden. Neben den Dramen der oben genannten Dramatiker, wurden außerdem 89 deutsche und amerikanische

²⁶ Nature Theater of Oclahoma ist eine Performance Gruppe aus den Vereinigten Staaten, die 1995 in New York von Pavol Liska und Kelly Copper gegründet wurde. Sie versuchen in ihrer Arbeit eine strenge Formästhetik zu entwickeln, die zu einer Veränderung der Wahrnehmung des täglichen Lebens führt.

Theatertexte in den Blick genommen. Die Auswahl der Texte war von amerikanischer Seite am Pulitzer-Preis, und von deutscher Seite am Mühlheimer Dramatikerpreis orientiert. Beide Preise beeinflussen in ihrem Land maßgeblich für den Erfolg und das Ansehen eines Stückes verantwortlich.

Die Pulitzer Prize Gewinner der letzten Jahre sind:

- 2010 *Next to Normal*, Brian Yorkey
- 2009 *Ruined*, Lynn Nottage
- 2008 *August: Osage County*, Tracy Letts
- 2007 *Rabbit Hole*, David Lindsay-Abaire
- 2006 Kein Preis
- 2005 *Doubt*, John Patrick Shanley
- 2004 *I Am My Own Wife*, Doug Wright
- 2003 *Anna in the Tropics*, Nilo Cruz
- 2002 *Topdog/Underdog*, Suzan-Lori Parks
- 2001 *Proof*, David Auburn
- 2000 *Dinner With Friends*, Donald Margulies

Den Mühlheimer Dramatikerpreis erhielten:

- 2011 *Die Winterreise*, Elfriede Jelinek
- 2010 *Der goldene Drache*, Roland Schimmelpfennig
- 2009 *Rechnitz (Der Würgeengel)*, Elfriede Jelinek
- 2008 *Das letzte Feuer*, Dea Loher
- 2007 *Karl Marx: Das Kapital*, Helgard Haug und Daniel Wetzel (Rimini Protokoll)
- 2006 *Cappuccetto Rosso*, René Pollesch
- 2005° *Der Bus*, Lukas Bärfuss
- 2004° *Das Werk*, Elfriede Jelinek
- 2003° *Zeit zu lieben Zeit zu sterben*, Fritz Kater
- 2002° *Macht nichts*, Elfriede Jelinek
- 2001° *world wide web-slums*, René Pollesch
- 2000 *Jeff Koons*, Rainald Goetz

1.4 Forschungsstand

Da sich die Untersuchung an der Schnittstelle zwischen Literatur- und Theaterwissenschaften befindet, ist es für das weitere Vorgehen von Belang, den Forschungsstand in beiden Disziplinen abzustecken und so einen Überblick zu

erhalten, welche Theatertheorien für die Aufführungsanalyse von Bedeutung sind und welchen literaturtheoretischen Stand die Literaturtheorie ‚Literatur als kulturelle Ökologie‘ inne hat, um dann eine mögliche Symbiose oder Erweiterung der Theorien zu versuchen. Zusätzlich zu den deutschen Theaterwissenschaften sollen auch die Performance Studies²⁷ aus Amerika herangezogen werden, die als parallele Entwicklung zur Theatersemiotik verstanden werden können. Performance Studies lassen sich auf einen Mann, Richard Schechner, zurückführen: Schechner lehrt seit 1967 Performance Studies in der New York University und prägt den Begriff des ‚environmental theatre‘²⁸. Die Verbindung zwischen Schechners Theorie eines ‚environmental theatre‘ und einem kulturökologischen Modell wurde bislang noch nicht aufgezeigt. Literaturwissenschaftlich lässt sich die Kulturökologie in ein Feld einordnen, das sich parallel zu einer Betrachtung des Theaters als Theater nach der Postdramatik entwickelt hat. Der theoretische Überbau der postdramatischen Betrachtungsweise des Theaters findet sich analog zum Post-Strukturalismus in der Literaturtheorie, aus dem sich die Kulturökologie speist, von dem sie sich gleichzeitig aber absetzt. In den Theaterwissenschaften hat sich noch kein Begriff für ‚nach der

²⁷ *Performance* oder *Performativität* verweist ursprünglich auf die Aufführung eines Stückes im Gegensatz zu dem schriftlich fixierten Text. Performativität kann aber auch „alles sein, was durch theatralische Zurschaustellung, durch Inszeniertheit geprägt ist“ (Pfister, Manfred. „Performance/Performativität.“ In Nünning, Angsgar (Hg.). *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. Stuttgart: Metzler, 2004. (510-521) 517.). In den Geisteswissenschaften werden Sprechakte unter dem Aspekt der Inszenierung betrachtet. Damit wird eine Wende (*performative turn*) in den Kulturwissenschaften eingeleitet. Nach Heidrun Brückner und Elisabeth Schömbucher wird mit dem ‚performativen Ansatz‘ eine veränderte Sichtweise aufgezeigt, die nicht mehr soziale Institutionen oder Texte untersucht, sondern die Handlungsfähigkeit der Akteure ins Zentrum der Betrachtungen stellt: „Als kulturelle Performanz sind Rituale und Theateraufführungen gesellschaftliche Interpretationen durch die Akteure, wobei nicht nur kulturelle Wertvorstellungen vermittelt werden und Identität geschaffen wird, sondern durch die auch gesellschaftliche Kritik geäußert und kultureller Wandel initiiert wird“ (vgl. Brückner, Heidrun und Elisabeth Schönhofer. „Performances.“ In Veena Das (Hg.). *The Encyclopedia of Sociology and Social Anthropology IV The Cultural Landscapes*. Delhi: Oxford UP, 2002 299.).

In den Performance Studies wird Performance als Aufführung sowohl von Texten als auch von nicht auf Text, sondern auf Handlungen basierenden Inszenierungen bezeichnet. Performance im deutschsprachigen Raum wird insbesondere dann verwendet, wenn es sich um eine nicht traditionelle Inszenierung handelt, die einen Dramentext oder anderen literarischen Text als Grundlage beinhaltet. Der Übergang zur Aufführung ist jedoch fließend. So können Rimini Protokoll sowohl als Aufführungen als auch als Performances gelten. In dieser Arbeit wird der Begriff Performance auf diese pragmatische Weise definiert und gebraucht: Performance ist all das, was von der klassischen Inszenierung abweicht, die einen Text als Grundlage und dominantes Mittel beinhaltet. Bernd Stegemann spricht im Zusammenhang mit der Strukturierung von Theater in der Postmoderne von der performativen Wende in den neunziger Jahren und erklärt, dass man es mit drei Sinnebenen des Begriffes zu tun hat: Das Performative als (1) Vorgang der Aufführung, (2) eine Beobachtungsweise und (3) als Hervorbringen einer Handlung, die die Bedingung der eigenen Existenz verändert (vgl. Stegemann, Bernd. *Kritik des Theaters*. Berlin: Theater der Zeit, 2013. 26.).

²⁸ ‚Environmental Theatre‘ ist Teil der New Theatre-Bewegung der 1960er Jahre und hat zum Ziel, die Aufmerksamkeit des Publikums zu erweitern, indem zwischen Zuschauerraum und Spielraum nicht mehr unterschieden wird. (vgl. Schechner, Richard. „Environmental Theatre.“ In ebd. (Hg.) *The Drama Review* 12 (1968): 39-43. 41f.)

Postdramatik' etabliert. Eine kulturökologische Betrachtung des Gegenstands Theater stellt deswegen auch für die Theaterwissenschaften eine sinnvolle Erweiterung dar, um eine begriffliche Einordnung der Entwicklung des Theaters der letzten zehn Jahre vornehmen zu können.

Die Theaterwissenschaft als junge Disziplin hatte zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts noch ein Legitimationsproblem, da die Dramenanalyse bereits den Literaturwissenschaften zugeordnet war und eine wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Aufführungen und deren Analyse schwer vorstellbar zu sein schien. Ein wichtiger Ansatz in den Theaterwissenschaften ist deswegen bis heute die Frage nach der „impliziten Inszenierung“²⁹, also die Frage nach der szenischen Wirkung des Textes und der Relation von Text und Inszenierung. Dabei gibt es unterschiedliche Forschungsmeinungen, die sich in einem Spannungsfeld zwischen dem Damentext als literarischem Text oder als theatralem Text bewegen. Im Mittelpunkt steht also das Studium zum Verhältnis Text und Aufführung. Theaterwissenschaften bestehen aus den Teilbereichen Dramaturgie, Textkritik, Aufführungsanalyse und Studien zum Begriff der Theatralität. Im Bereich Dramaturgie werden zum einen Theatertheorien besprochen und zum anderen die Theaterpraxis der vergangenen Jahrzehnte und Jahrhunderte zu strukturieren versucht und damit eine Geschichte des Theaters konstruiert. Bernd Stegemann, Professor für Dramaturgie und Theatergeschichte an der Hochschule für Schauspielkunst Ernst Busch in Berlin, hat zahlreiche Texte zur Dramaturgie und Theatertheorie veröffentlicht und nimmt eine Einteilung der Dramengeschichte wie folgt vor: (1) Dramaturgie des Mythos, (2) Dramaturgie der antiken Tragödie, (3) Dramaturgie der Frühen Neuzeit, (4) Dramaturgie der Aufklärung, (5) Dramaturgie des Idealismus, (6) Dramaturgie des Realismus, (7) Dramaturgie des Naturalismus, (8) Dramaturgie des Epischen Theaters, (9) Dramaturgie des Spiels, (10) Dramaturgie des Postdramatischen, (11) Dramaturgie des Postepischen, (12) Dramaturgie der Kommunikation. Dabei kommt es zu Überschneidungen und Feedback-Loops, so dass man nicht von einer linearen Entwicklung sprechen kann. Stattdessen ist diese Einteilung ein Versuch der Strukturierung, der auch erklärt, wie

²⁹ Bei Andreas Höfele lautete die Frage, ob der Text eine implizite Inszenierung enthalten kann. Anna Opel fragt, ob ein Text im formulierten Sprachkörper „eine bestimmte Darstellungsweise verlangt“. (vgl. Opel, Anna, *Sprachkörper. Zur Relation von Sprache und Körper in der zeitgenössischen Dramatik*. Bielefeld: Aisthesis, 2002. 21.)

eine fast unüberschaubare Vielfalt an theatralen Formen entstehen konnte.³⁰ Für diese Arbeit sind vor allem die Dramaturgie des Postdramatischen, des Postepischen und der Kommunikation relevant.

1.4.1. Eine Einordnung der Theaterwissenschaft in den geisteswissenschaftlichen Kontext

Theaterwissenschaft lässt sich weniger als ein klar abgrenzbares Fach als ein interdisziplinäres Forschungsfeld charakterisieren. Neben Schauspielkunst sind neue Medien, Musik, Architektur, bildende Künste und Dichtung im Theater beteiligt. Außerdem ist eine Aufführung nicht nur ein Kunst- sondern auch ein soziales Ereignis (Soziologie), kann politische und religiöse Relevanz (Politikwissenschaften und Theologie) haben, stellt einen Wirtschaftsfaktor dar (Wirtschaftswissenschaften), und für das Abhalten von Aufführungen gibt es bestimmte Gesetze (Jura). Die Folgen sind eine große Komplexität und Vernetzung des Gegenstands Theater und Theaterwissenschaft als eine Kunst-, Kultur-, und Medienwissenschaft. In diesem Kontext betrachte ich Theaterwissenschaft vor allem aus kulturwissenschaftlicher Perspektive.

In den siebziger Jahren des 20. Jahrhunderts wurde die Aufführung „als Text im semiotischen Sinne des Begriffs aus heterogenen theatralen Zeichen“³¹ verstanden, wie Gestik, Mimik, Bewegung im Raum, Stimme, Sprache, Musik, Laute, Geräusche, Kostüm, Maske, Frisur, Theaterraum, Dekoration, Requisiten, Licht. Die Aufführungsanalyse wurde als hermeneutischer Prozess verstanden, bei dem es sich um die Frage nach dem Verfahren drehte, mit denen in Aufführungen Vieldeutigkeit hervorgebracht wird. In den neunziger Jahren des zwanzigsten Jahrhunderts verschob sich der Fokus auf die Performativität von Aufführungen, also auf ihren Aufführungscharakter. Das Verhältnis von Akteur und Zuschauer während einer Aufführung stand im Mittelpunkt der Analyse, wobei man sich in den Theaterwissenschaften vor allem die Frage nach den Bedingungen und Modi für die Entstehung von Bedeutung stellte. Bedeutung trägt dazu bei, bestimmte Wirkungen im Zuschauer auszulösen, das heißt das Performative hat eine eigene, von der

³⁰ Die Veränderung der theatralen Formen hat ihren Ursprung in der Vergangenheit immer in der Veränderung der dramatischen Formen aufgrund veränderter Wirklichkeitsverhältnisse, die neue Inhalte forderten und dadurch die älteren Formen sprengten. (Vgl. Stegemann, Bernd. *Lektionen Dramaturgie*. Berlin: Theater der Zeit, 2009. und Szondi, Peter. *Theorie des modernen Dramas*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1963.)

³¹ Fischer-Lichte, Erika. „Aufführung.“ In ebd. et al. (Hgg.). *Metzler Lexikon Theatertheorie*. Stuttgart: Metzler, 2005. 22-34. 22.

Sprache auch unabhängige, aber durch sprachliche Zeichen veränderbare Ästhetik. Ästhetische Erfahrungen, die der Analysierende während der Betrachtung der Aufführung macht, waren Gegenstand der Theaterwissenschaften. Dabei ging es darum, die theatralen Zeichen wie Raum, Visualität und Stimme, Wahrnehmung, Bewegung und Körper in den Mittelpunkt der Theatertheorie zu rücken und zu analysieren.³² Im theatralischen Prozess gibt es linguistische und paralinguistische Zeichen, mimische, gestische und proxemische Zeichen als auch Zeichen, die nicht vom Schauspieler ausgehen, wie Maske, Frisur, Kostüm, Raumaufteilung, Dekoration, Requisiten, Beleuchtung, Geräusche und Musik. Erika Fischer-Lichte (Lehrstuhl für Theaterwissenschaften an der FU Berlin) gliedert die Zeichen darüber hinaus in akustische und visuelle, in transitorische (vorübergehende) und länger andauernde sowie in schauspielerbezogene und raumbezogene. Manche Zeichen können sowohl raum- als auch schauspielbezogen sein. Die Analyse der Zeichen in einem Damentext und seinem theatralen Textgegenüber nennt man Theatersemiotik: Die Theatersemiotik ist ein Zweig der Theaterwissenschaft, der vor allem in den siebziger und achtziger Jahren des 20. Jahrhunderts seine Blüte erlebte. Als anwendungsorientierte Theorie bietet die Theatersemiotik zum Beispiel Systematiken für die Aufführungsanalyse. Die Aufführung wird dabei als Kommunikationsprozess verstanden, in dem über verschiedene Kanäle auf unterschiedlichen Ebenen Informationen vergeben werden.³³ Erika Fischer-Lichte, Patrice Pavis und Manfred Pfister sind wichtige Vertreter dieser Strömung.³⁴ Zeichen, die radikal unterschiedlich in ihren Grundzügen sind, werden innerhalb einer theatralischen Aufführung kombiniert und dadurch zu einer Bedeutungsstruktur. So sind beispielsweise die linguistischen Zeichen alle integriert in das Schauspiel. Der Begriff ‚Schauspiel‘ bedeutet hier Folgendes: Menschen und ihre Handlungen evozieren wiederum Handlungen, die wiederum verwurzelt sind mit deren Umwelt. Der Schauspieler ist er selbst und das Material, das er verwendet, und die Entstehung des Werkes geschieht vor den Augen der Zuschauer. Fischer-Lichte

³² Bekannteste Beispiele für Theatermacher, die die theatralen Zeichen im Sinne der neuen Offenheit ernst nahmen: Heiner Müller mit *Hamletmaschine* („Ich bin nicht Hamlet.“) Claus Peymann (Intendant des Berliner Ensembles seit 1999) und Pina Bausch (1973 bis 2009 Leiterin des Wuppertaler Tanztheaters).

³³ Vgl. Fischer-Lichte, Erika. „Theatersemiotik.“ In ebd. (Hgg.). *Metzler Lexikon Theatertheorie*. Seitenzahlen

³⁴ Vgl. Ebd. et al. (Hgg.). *Das Drama und seine Inszenierung*. Stuttgart: Niemeyer, 1985.

beschreibt dies so: „The stage figure and the stage action form a sign but at the same time are something more than just a sign.“³⁵

Eine Aufführung bedeutet in der Theatersemiotik, dass die sprachlichen Zeichen um seine sensorische Zeichen erweitert werden, die wiederum in den literarischen Kontext von Zeichen innerhalb eines Dramas integriert sind. Das theatrale Potential ermöglicht eine Transformation von einem dramatischen Text in einen theatralen Text. Gerda Poschmann bezieht sich dabei auf Andreas Höfeles Begriff der „impliziten Inszenierung“³⁶ und konstatiert:

Ziel der Analysearbeit muss es gerade sein, die einzelnen Elemente des Theatertextes und ihren jeweiligen Status im Gefüge des Textes (als Textur) zu benennen, ihre funktionale Verknüpfung zu einer Text-,maschine‘ zu erkennen und so den Theatertext als Entwurf eines theatralischen Programms zu verstehen.³⁷

Diese Analyse werde ich im zweiten Teil meiner Arbeit umsetzen und die Dramentexte nicht nur als Lesetexte verstehen sondern den kulturökologischen Diskurs auf die Analyse des theatralischen Programms anwenden.

Heute stehen neue Methoden der Theateranalyse zur Verfügung, welche einerseits theatersemiotische Bereiche abdecken, andererseits aber auch den performativen Charakter der Aufführung berücksichtigen und sich unter anderem bei der Psychologie und Soziologie bedienen. Der kulturwissenschaftliche Ansatz der Theaterwissenschaften hat in Amerika seit den sechziger Jahren schnell Anerkennung und Verbreitung gefunden, konnte sich in Deutschland aber nur bedingt durchsetzen. Hier trifft Theaterwissenschaft mit Soziologie und Kulturanthropologie – der Schnittstelle zur Kulturökologie – zusammen. Wichtigster Vertreter dieser Forschungsrichtung ist Richard Schechner, der für eine enge Kooperation zwischen Theaterwissenschaften und Ethnologie plädiert und sich für interkulturelle Vergleiche sowie die Kooperation mit anderen Disziplinen stark macht. Auf Richard Schechners *Performance Theory* soll hier ausführlicher eingegangen werden: Performance wird bei Schechner definiert als Prozess der Verkörperung und Aufführung, auch Happenings oder aus der Bildenden Kunst kommende Performances zählen hier dazu: Performance wird zur Performance nicht durch den

³⁵ Ebd. 18.

³⁶ Höfele, Andreas. „Drama und Theater: Einige Anmerkungen zur Geschichte und gegenwärtigen Diskussion eines umstrittenen Verhältnisses.“ In *Forum modernes Theater 1* (1991) 3-23.19.

³⁷ Poschmann, Gerda. *Der nicht mehr dramatische Theatertext*. Tübingen: Niemeyer, 1997. 290.

äußeren Rahmen, in dem sie stattfindet, sondern durch bewusstes Inszenieren oder Rezipieren; es kann also überall Performance stattfinden.³⁸ Performance bezieht sich auf das Flüchtige, Fließende, sich in Veränderung Befindende, das sich in Prozessen, Vorgängen und Ereignissen äußert. Bei einer Performance wird vorausgesetzt, dass jeder einzelne Zuschauer eine andere Perspektive auf das Gesehene einnehmen kann. Während die Inszenierung eines Dramas immer eine eigene Realität konstruiert und von einer eigenen Handlungszeit ausgeht, bleibt bei der Performance die erlebte Zeit der Zuschauer und der Performer die gleiche. In performativen Prozessen erfolgen Überlagerungen zwischen verschiedenen deutlich wahrnehmbaren Handlungs-, Zeichen- und Sprachebenen, was bedeutet, dass der körperliche Gestus der Handelnden, die Atmosphäre des Raumes, die spezifisch vergehende Zeit, Geräusche und Töne, vielleicht ein besonderer Sprachgestus nebeneinander wirken. Diese sinnlich erfahrenen Bedeutungsebenen des Performativen sind schwer bestimmbar und können daher nur bedingt in einer analytischen Arbeit berücksichtigt werden. Der Begriff der Performance wird deswegen dem Begriff der Aufführung eines Textes mit Narration und dramatischer Situation gegenübergestellt und abgegrenzt.

Neben Richard Schechner hat sich auch Baz Kershaw, der Autor der Monographie *theatre ecology* mit Performance auseinandergesetzt.³⁹ Er konstatiert, dass Performance eine für das 21. Jahrhundert repräsentative Kunstform ist, die sich die globalen Klimaveränderungen zum Thema gemacht hat und für ein holistisches Weltbild plädiert. Ein Beispiel hierfür ist die letzte Arbeit von Fräulein Wunder AG über Tierethik. Die Performance-Gruppe hat in ihrer dokumentarischen Arbeit über Fleischkonsum und Tierhaltung eine nicht moralisierende Form gefunden, die auf der ästhetischen Ebene die dominant vorherrschende Weltanschauung vom Menschen als Krönung der Schöpfung unterminiert.⁴⁰

In Europa etablierte sich vergleichbar zu den Performance Studies die Forschung zur Theatralität. Erika Fischer-Lichte definiert Theatralität als „bestimmten Modus der Zeichenverwendung durch Produzenten und Rezipienten, der menschliche Körper und Objekte ihrer Umwelt nach Prinzipien der Mobilität und Polyfunktionalität in

³⁸ Vgl. Schechner, Richard. *Performance Theory*. New York: Routledge, 1988 (2003).

³⁹ Weitere Theaterwissenschaftler, die sich mit diesem Thema auseinandersetzen, sind Szerszynski, Bronislaw, Wallace Heim und Claire Waterton. *Nature Performed: Environment, Culture and Performance*. Oxford: Blackwell, 2003. und Giannachi, Gabriella und Nigel Steward (Hgg.). *Performing Nature: Explorations in Ecology and the Arts*. Bern: Peter Lang, 2005.

⁴⁰ siehe <www.fraeuleinwunderag.net/> aufgerufen am 12.07.2012 um 10.33 Uhr.

theatrale Zeichen verwandelt“⁴¹. Theatralität gilt daher als mögliche kulturwissenschaftliche Grundkategorie. Im Mittelpunkt der Untersuchung theatraler Prozesse treten die Aspekte Inszenierung, Körperlichkeit und Wahrnehmung bzw. ihr ambivalentes Zusammenspiel in der Aufführung. Theaterwissenschaft als Kulturwissenschaft betrachtet Theater als

einen grundlegenden kulturellen Faktor, dessen spezifische Position, Funktion und Bedeutung für die jeweilige Kultur nur durch transdisziplinäre Studien erhellt werden kann, die andere kulturelle Bereiche entsprechend berücksichtigen.⁴²

Aus der Fülle der Forschungsliteratur zu Dramen- und Theatertheorie wurden einige Untersuchungen ausgewählt, die den Aspekt der Relation Sprache im Verhältnis zu non-verbale Elementen betrachten. Bei der Analyse der Dramen ist der daraus hervorgehende theatrale Text entscheidend. Inwieweit dieser bereits als implizite Inszenierung im Dramentext vorhanden ist soll die Analyse an den ausgewählten Dramentexten zeigen. Stanton B. Garner zeigt in seiner Untersuchung *Bodied Spaces*, dass im dramatischen Text Variablen vorhanden sind wodurch ein Spannungsfeld im Text entsteht, das durch Aufführungen konkretisiert und aktualisiert wird.⁴³ Seine Methode deckt die im Text latent vorhandene „perceptual and corporeal activity“⁴⁴ auf, wie auch bei Roman Ingarden, der die auf der Bühne dargestellte Welt als immaterielle Welt definiert, auf deren Figuren körperliche und räumliche Wahrnehmung sowie linguistische Strukturen projiziert werden. Gleichzeitig macht Garner deutlich, dass auch das Bemühen, sich vom Lebendigen zu lösen und im Abstrakten einer anti-naturalistischen Bühne zu verharren, wie sie bei Becketts Dramen beschrieben wird, am Ende beweist, dass nicht das Objekt sondern immer das Subjekt, der lebendige Mensch, das Fleisch im Zentrum des Interesses bleiben.

Garners Studie zeigt eine Variante theaterwissenschaftlicher Textlektüre, die den Text in Hinblick auf seine potentielle Inszenierung liest und dabei den menschlichen Körper in den Mittelpunkt seiner Überlegungen rückt. Der Körper wird der „Schnittpunkt zwischen Text und Theater, insofern er auf der Bühne das zentrale

⁴¹ Fischer-Lichte, Erika. „Theaterwissenschaft.“ In Erika Fischer-Lichte et al. (Hgg.). *Metzler Lexikon Theatertheorie*. 354-361. 355.

⁴² Ebd. 356.

⁴³ Vgl. Garner, Stanton B. „Bodied Spaces. Phenomenology and Performance.“ In *Contemporary Drama*. Ithaca, London, 1994.

⁴⁴ Ebd. 7.

Darstellungsmittel ist, das Mittel, durch das sich die Texte verkörpern und, insofern er in den Texten versprachlicht ist, zum Sprachkörper“⁴⁵. Anna Opel bezieht sich unter anderem auf Hans Thies Lehmann, der mit seiner Publikation *Postdramatisches Theater* 1999 einen paradigmatischen Wechsel in der deutschen Theaterlandschaft einleitete. Er definiert dramatisches Theater im Gegensatz zum post-dramatischen Theater als ein auf eine Welt bezogenes Theater, das diese in seiner Ganzheit spiegeln möchte. Dabei meint er nicht, dass jedes Drama die ganze Welt spiegelt, sondern er geht davon aus, dass dem Drama ein ganzheitliches Weltbild zugrunde liegt, das er jedoch als nicht mehr zeitgemäß erachtet.⁴⁶ Hier lässt sich eine Übereinstimmung zu Manfred Brauneck feststellen, der die Abkehr des Theaters von der Mimesis und die Loslösung vom aristotelischen Modell konstatiert und damit die Prävalenz der Handlung unterminiert.

An ihre Stelle treten eigene Ordnungsmuster, Handlung dient allenfalls als Versatzstück im Rahmen anderer Strukturmodelle, als Gegenstand der Parodie oder Mittel zur Groteske, als Objekt der Verfremdung oder als Beispiel.⁴⁷

Die Entwicklung weg vom Drama in den neunziger Jahren führt unweigerlich zu einer Gegenbewegung hin zum Drama wie bei Birgit Haas in ihrem Buch *Plädoyer für ein dramatisches Drama*. Sie kritisiert, dass in der Postdramatik der Effekt im Vordergrund steht und die Oberfläche des Körpers aber nicht dessen Tiefe ausgelotet wird. Zwar erkennt sie die in der Postdramatik beschriebene Abwesenheit einer objektiven Wahrheit in einer pluralistischen, komplexen Welt an, sie zieht jedoch andere Konsequenzen: Das Theater habe die Möglichkeit, so Haas, „persönliche Tiefen und die intersubjektiven Realitäten“⁴⁸ darzustellen.

Hier lässt sich ein Berührungspunkt zur Kulturökologie finden, denn anstelle in eine Belanglosigkeit abzudriften, da jede Unterscheidungsmöglichkeit in der Form und Sprache von Kunst im Zuge des Poststrukturalismus nivelliert wurde, setzt die Kulturökologie bei einem veränderten Weltbild an: Sie geht davon aus, dass es eine Substanz hinter den Dingen gibt und alles mit allem verbunden ist.⁴⁹ Deswegen kann im Theater mehr existieren als der bloße Effekt. Wie auch Oliver Marchart in seinem

⁴⁵ Opel, Anna. *Sprachkörper*. 40.

⁴⁶ Lehmann, Hans Thies. *Postdramatisches Theater*. 22ff.

⁴⁷ Brauneck, Manfred. „Bemerkungen zu einer Typologie des modernen Dramas.“ In ebd. (Hg.) *Das deutsche Drama vom Expressionismus bis zur Gegenwart*. Bamberg: Buchners, 1972. 19.

⁴⁸ Haas, Birgit. *Plädoyer für ein dramatisches Drama*. Wien: Passagen Verlag, 2007. 218.

⁴⁹ Commoner, Barry. *The Closing Circle: Nature, Man, and Technology*. New York: Knopf, 1971. 28.

Buch *Die politische Differenz* schreibt kann Theater Probleme und Widerstände innerhalb einer Gesellschaft sichtbar machen und so zu einer Reflexion über bestehende Zustände anregen. Die Funktion von Theater und von Theaterliteratur ist es, diese Widerstände zu erschließen und eine dialektische Doppelpräsenz zu schaffen, auf deren Basis Oppositionen miteinander verbunden werden.

1.4.2 Literaturökologie als Forschungsbereich der Literaturwissenschaften

Die Geisteswissenschaften haben in den letzten zwanzig Jahren nach dem *linguistic turn* der siebziger Jahre des 20. Jahrhunderts weitere Wenden vollzogen, (darunter der *ethical turn* und der *ecological turn*), die zum einen darauf abzielen, Natur- und Geisteswissenschaften wieder einander anzunähern und die Verbindungen zwischen den beiden Wissenschaftsfeldern aufzudecken, und zum anderen auf die Legitimationskrise der Geisteswissenschaften reagieren und diese zu entschärfen versuchen. Das seit den siebziger Jahren entwickelte neue Umweltbewusstsein, das über die ästhetische Beschäftigung mit Natur hinausgeht und stattdessen die Gefährdung von Ökosystemen und natürlichen Kreisläufen in den Mittelpunkt rückt, hat auch zu Veränderungen in den Wissenschaften geführt. Die *Kulturelle Ökologie* ist eine im Laufe dieses Bewusstseinswandel entstandene Theorie und wird als transdisziplinäres Paradigma beschrieben. Ökologie wird gewöhnlich als Teildisziplin der Biologie verstanden, doch Jakob Johann von Uexküll hat schon Anfang des 20. Jahrhunderts darauf hingewiesen, dass „bereits für die Tierwelt eine subjektive, kognitiv strukturierte ‚Merkwelt‘ von der objektiven, physikalisch geordneten ‚Wirkwelt‘“⁵⁰ unterschieden werden muss. Daraus folgt, dass Kultur nicht abgetrennt von der Natur betrachtet werden darf; sie ist vielmehr ein Evolutionsprodukt der Natur. Der Kulturbegriff wird aus dem hermeneutischen Zirkel der Selbstdeutungen gelöst. In der *Kulturellen Ökologie* wird Literatur als Ökosystem betrachtet, das eine wichtige Quelle für Kreativität und psychische Energie darstellt. Die Literaturwissenschaften beschäftigen sich vor allem mit der Analyse von eben diesem kulturellen Ökosystem. In der *Kulturellen Ökologie* als transdisziplinäres Paradigma wird eine dialektische Doppelpräsenz des Selbst und des Anderen in Texten vorausgesetzt und so werden die Literaturwissenschaften für interdisziplinäre Ansätze geöffnet.

⁵⁰ Finke, Peter. „Kulturökologie.“ In Ansgar Nünning (Hg.) *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. Stuttgart und Weimar: Metzler, 2004 362.

1.4.2.1 Zur Kulturellen Ökologie

Mir erschien damals in einer Art von andauernder Trunkenheit das ganze Dasein als eine große Einheit: Geistige und körperliche Welt schien mir kein Gegensatz zu bilden, ebenso wenig höfisches und tierisches Wesen, Kunst und Unkunst, Einsamkeit und Gesellschaft; in allem fühlte ich Natur [...] und in aller Natur fühlte ich mich selber. Wenn ich auf meiner Jagdhütte die schäumende laue Milch in mich hinein trank, die ein struppiger Mensch einer schönen, sanftäugigen Kuh aus dem strotzenden Euter in einen Holzeimer nieder molk, so war mir das nichts Anderes, als wenn ich, in der dem Fenster eingebauten Bank meines Studios sitzend, aus einem Folianten süße und schäumende Nahrung des Geistes in mich sog.⁵¹

Der 1874 in Wien geborene Hugo von Hoffmansthal beschreibt in seinem Prosawerk *Brief des Lord Chandos an Francis Bacon* ein Gefühl des Einsseins mit der Natur, das der romantischen Vorstellung des 19. Jahrhunderts entspringt. Gleichzeitig lässt sich diese romantische Beschreibung des Verschmelzens mit der Natur als eine frühe Form ökologischen Denkens bezeichnen. Die Stimmung, in der sich Hoffmansthals Protagonist befindet, ist eine, in der Geist und Körper eins sind. Und obwohl in seinem Brief das Scheinbare dieser Einheit betont und später im Text als Illusion entlarvt wird – Thema des Textes ist die gerade entstehende Sprachskepsis während der Jahrhundertwende –, so greift diese Vorstellung dennoch den neurobiologischen Erkenntnissen des 20. und 21. Jahrhunderts voraus: dass die Konstitution des Geistes auf organischen Funktionen beruht, der Dualismus Körper Geist deswegen eine künstliche Trennung der gleichen Sache sind.⁵²

Die *Kulturökologie* kann als Antwort auf die Sinnentleertheit der postmodernen Welt betrachtet werden. Auch deren Postulate findet man in Hoffmansthals Text wieder: Die Maxime der Kulturökologen, dass alles eins ist und die Vielheit in der Einheit zelebriert wird, beschreibt Hoffmansthal als das ‚Fühlen der Natur in allem und die Natur in sich selbst‘. So ist Hoffmansthals Brief, den er zur Jahrhundertwende verfasst hat, als ein Beispiel für die diachrone Anwesenheit der kulturökologischen Vorstellungen und Denkweisen zu verstehen. Die von der kulturellen Ökologie verbalisierten Thesen waren schon vor dem 20. Jahrhundert im Kunst- und

⁵¹ von Hoffmanstal. Hugo. „Brief des Lord Chandos an Francis Bacon.“ In Projekt Gutenberg <http://gutenberg.spiegel.de/?id=5&xid=1247&kapitel=1#gb_found> aufgerufen am 13.02.2011 um 19.55 Uhr.

⁵² Als Sprachskepsis versteht man den Zweifel vieler Autoren im ausgehenden 19. Jahrhundert an der Existenz einer objektivierbaren Wirklichkeit, die mit sprachlichen Mitteln erfahrbar gemacht werden kann. Stattdessen werden neue Mittel und Wege gesucht, die Wirklichkeit zu beschreiben.

Kulturdiskurs der Menschen und in der Kunst vorhanden und haben nun in Form einer Theorie wieder den Weg in die Wissenschaften gefunden.

Der Begriff ‚Ökologie‘ stammt ursprünglich aus einer Teildisziplin der Biologie und bezeichnet die Beziehung von Organismen zu ihrer Umwelt und untereinander. Die Organismen beeinflussen sich gegenseitig, so dass das Wegfallen eines Elements das gesamte Ökosystem gefährden kann. Dennoch sind solche Systeme nie statisch, sondern in einem ständigen Wandel inbegriffen. Zunächst scheint dies wenig mit kulturellen und gesellschaftlichen Vorgängen zu tun zu haben. In den siebziger Jahren des 20. Jahrhunderts entwickelte sich jedoch weltweit ein kaum gekanntes Bewusstsein für die Interdependenzen der Elemente unserer Umwelt. Grund hierfür waren die immer stärker bemerkbaren, durch den Menschen hervorgebrachten Veränderungen der Natur und des Klimas, wie unter anderem die seit Beginn der Industrialisierung begonnene Verschmutzung von Flüssen und Seen, das Aussterben von Tierarten, die globale Erwärmung und das Schmelzen der Polkappen. Diese Entwicklungen führten zu einer öffentlichen Diskussion über die Verantwortung des Menschen gegenüber der Umwelt und über seine Stellung innerhalb der Natur. Hierbei spielt vor allem auch die Gründung der *Deep Ecology* durch den norwegischen Aktivist und Philosophen Arne Naess in den frühen siebziger Jahren eine große Rolle.⁵³ Im Vordergrund steht ein neuer holistischer Denkansatz, der den Menschen als Teil und Mitglied der Natur betrachtet, ohne ihm eine herausragende Stellung zu zusprechen. Außerdem äußern die *Deep Ecologists* Kritik an den herkömmlichen Denk- und Verhaltensmustern der modernen Zivilisation, vor allem an der stark anthropozentrischen Haltung, die den Menschen zum Mittelpunkt allen Seins erklärt und mit einer Vernachlässigung und unzulässigen Vereinfachung natürlicher Phänomene einhergeht.⁵⁴

Obwohl der Grundgedanke der Tiefenökologie ein durchaus ethischer ist und neben anderen umweltethischen Neuerungen zur Folge haben sollte, dass auch der Einzelne sich neuen, innovativen, das Ökosystem als Teil der eigenen Lebenswelt betrachtenden Perspektiven öffnet, hat sich die Einstellung gegenüber der Natur seit den siebziger Jahren in der Gesellschaft kaum geändert. Die abendländische Kultur fördert weitgehend unverändert das Bild des Menschen als Herrscher über seine

⁵³ Arne Naess war einer der Mitbegründer der *Deep Ecology* Bewegung. Unter anderem veröffentlichte er die Essaysammlung *The Ecology of Wisdom* (vgl. Arne Naess, *The Ecology of Wisdom*, Alan Drengson und Bill Dewall (Hgg.). Berkely: Counterpoint LLC, 2010.)

⁵⁴ Vgl. Zapf, Hubert. *Literatur als Kulturelle Ökologie. Zur kulturellen Funktion imaginativer Texte an Beispielen des amerikanischen Romans*. Tübingen: Niemeyer, 2002. 20.

Umwelt; in der Alltagswelt kann man nicht von einem Wandel der anthropozentrischen Verhaltensmuster ausgehen.⁵⁵ Hier kommt das Theater als lebendigste aller Kunstformen ins Spiel: Im Theaterraum lassen sich in direkten Umgang mit der Gesellschaft die alte Denkstruktur reflektieren.

Auch die wirtschaftlichen Veränderungen, die Globalisierung und die dadurch entstehende Komplexität und Vervielfältigung der Lebenswelten führen zu einem sich von der unberührten Natur entfernenden Leben. Die Postmoderne definiert sich durch dieses Lebensgefühl. Anstelle von Ideologien und einfachen Glaubenssätzen wird der postmoderne Mensch mit der Diversität einer Welt konfrontiert, die sich zu Teilen sogar in einer virtuellen Wirklichkeit im Internet abspielt. Dieses komplexe Realitätssystem, das sich durch eine visuelle und auditive Reizüberflutung und Beschleunigung der Lebenswelt in jedem Bereich charakterisieren lässt, zu strukturieren, gehört zu den Lebensaufgaben jedes Menschen und ist großes Thema auf den Bühnen Deutschlands und Amerikas.

Das Bewusstsein des Menschen befähigt ihn dazu, über seine Umwelt und sich selbst zu reflektieren, was aber gleichzeitig zu einer gefühlten Trennung zwischen Körper und Geist, ‚dem Ich‘ und ‚dem Anderen‘ führt. Logisches Denken setzt voraus, dass Kategorien geschaffen werden, auch wenn diese nicht immer dazu in der Lage sind, die Wirklichkeit abzubilden, da sie die Diversität und Komplexität der Welt schematisieren. Solche Kategorisierungen helfen dem Menschen, sich in der unendlichen lebensweltlichen Pluralität orientieren und Fremdes einschätzen zu können. Daher sind sie unvermeidbar und eine Grundbedingung menschlicher Existenz. Andererseits führt diese Einordnung von Einzelercheinungen und Individuen in Gruppen immer auch zur Stereotypisierung und in vielen Fällen sogar zur Entstehung und Festigung von Feindbildern. Hinzu kommt, dass sich in einer pluralisierten, globalen, säkularisierten und demokratischen Gesellschaft vielfach der Wunsch nach Wertegewissheit und allgemeingültigen Normen zeigt. Dies wird im Extrem sichtbar, wenn Einzelne zu extremen Glaubensfanatikern werden, weil sie in der Religion Vorschriften und Strukturen erhalten, die unserer postmodernen Welt fehlen.⁵⁶

⁵⁵ vgl. Ittershagen, Martin. „Pressemitteilung 2008.“ In *Umweltbundesamt für Mensch und Umwelt*, <http://www.umweltbundesamt.de/uba-info-presse/2008/pd08-085_umweltbewusstsein_der_deutschen_auf_hohem_niveau.htm> aufgerufen am 28.10.09, 11.00 Uhr.

⁵⁶ In diesem Zusammenhang sei Samuel Huntington erwähnt, der als Berater von US-Präsident Bill Clinton dessen massive Friedensbemühungen im Nahen Osten unterstützte. Seine Theorie reduziert

1.4.2.2 Von der Kulturanthropologie zur Kulturökologie

Die *Kulturökologie* ist eine relative junge Theorie, deren älteste Form als *cultural ecology* vom Ethnologen Julian H. Steward formuliert wurde, der „Kulturen als Adaptionen an die natürlichen Biome der Erde“⁵⁷ versteht, wobei die *Kulturanthropologie* hierbei eine entscheidende Verbindung zur Kulturökologie aufweist. *Kulturanthropologie* ist seit Mitte des 20. Jahrhunderts kulturwissenschaftliche Leitdisziplin geworden. Man unterscheidet zwischen der *interpretativen Kulturanthropologie* – ihr Hauptvertreter ist Clifford Geertz, der sich an die Klassiker der *Kulturanthropologie*, Johann Gottfried Herder, Wilhelm Dilthey und Hans-Georg Gadamer anlehnt, – und der *symbolischen Kulturanthropologie* im Sinne Viktor Turners und dessen Vorstellung von „Kultur als Darstellung“⁵⁸.

Die Kulturanthropologie propagiert eine Einstellung der Offenheit gegenüber der Pluralität verschiedener Kulturen und konstatiert, dass im Zeitalter der Globalisierung der Bezug von Text und Kultur neu zu überdenken sei. Die Kulturökologie als transdisziplinäres Paradigma verweist dabei zum Teil auf die Sozialökologie und speist sich aus verschiedensten Forschungsdisziplinen wie der Systemtheorie, der Philosophie, der Psychologie und der Biologie. Das Besondere dabei ist, dass nicht das herkömmliche Kulturverständnis selbst ökologisch umgedeutet wird, sondern „ein herkömmliches Kulturverständnis auf der Basis eines herkömmlichen naturwissenschaftlichen Verständnisses von Ökologie mit einem neuen, humanspezifischen Umweltverständnis zusammengeführt wird“⁵⁹.

Obwohl die Kulturökologie eine relativ junge Wissenschaft ist, existieren bereits eine Reihe unterschiedlicher Konzeptionen. Dabei wird ein Bild der ‚Einheit in der Vielheit‘ skizziert, das sich gerade durch seine Offenheit anderer Wissenschaften gegenüber auszeichnet. Während in der Linguistik bereits eine kulturökologische Forschungstradition besteht, öffnet sich für die Forschung im literaturwissenschaftlichen Bereich momentan ein neues, weites Feld.⁶⁰ Ansgar Nünning, Winfried Fluck und Hubert Zapf stellen in ihren Monographien und Theorien

die Komplexität der Problematik, geht aber gleichzeitig darauf ein, dass die Diversität der Welt dazu führt, dass eine Reduktion der Vielfalt stattfindet (vgl. Huntington, Samuel T. *Der Kampf der Kulturen: Die Neugestaltung der Weltpolitik im 21. Jahrhundert*. München: Goldmann, 2002.).

⁵⁷ Peter Finke, „Kulturökologie.“ 362.

⁵⁸ Bachmann-Medick, Doris. „Kulturanthropologie.“ In *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe* 358.

⁵⁹ Peter Finke, „Kulturökologie.“ 363.

⁶⁰ Der norwegische Linguist E. Haugen veröffentlichte 1972 sein Buch *The Ecology of Language* und begründete damit die ökologische Linguistik (vgl. Finke, Peter. „Kulturökologie.“ 362.).

einen Zusammenhang zwischen Funktionsgeschichte von Literatur und Kulturökologie her. Hubert Zapf hat ein Modell der literaturökologischen Analyse entwickelt, mit dem es möglich wird, Texte so zu analysieren, dass ihre Offenheit und Vieldeutigkeit nicht untergraben wird. Er unterscheidet dabei zwischen (a) dem kulturkritischen Metadiskurs, (b) dem imaginativen Gegendiskurs und (c) dem re-integrierendem Interdiskurs. Mit Hilfe dieses *Triadischen Modells* sollen in dieser Arbeit die Theatertexte analysiert werden.

1.5 Kulturökologische Untersuchung von Theatertexten

Im Vorwort zu seiner Monographie *Literatur als Kulturelle Ökologie* geht Hubert Zapf zwar auf William Shakespeares *The Tempest* ein, doch darüber hinaus standen Theatertexte bislang noch nicht im Mittelpunkt einer kulturökologischen Analyse.⁶¹ Dabei bietet sich gerade das Theater für eine kulturökologische Betrachtungsweise an, da hier nicht nur die Texte als ‚erstarrte Energie‘ analysiert werden können, sondern ihre lebendigen Inszenierungen. Außerdem verleiht die Tatsache, dass die Texte zur Realisation auf der Bühne gedacht werden ihnen einen besonderen Stellenwert. Deswegen sind Theatertexte und ihre Bühnenrealisation Quellen psychischer Energie und kultureller Kreativität. Sie sind nicht nur Ausdruck kultureller Evolution, sondern treiben durch ihre imaginativen Strukturen die kulturelle Entwicklung weiter an. Theatertexte als theatrale Texte kultureller Kreativität stellen die prozessuale Energie des Theaterereignisses und nicht das abgeschlossene Kunst-Produkt in den Vordergrund, wodurch der Fokus auf den kreativen Vorgang gelegt wird.

Die kulturökologische Analyse der Theatertexte eröffnet ein bis heute weitgehendes ignoriertes Forschungsfeld. Die erstaunlich starke Verbindung zwischen den kulturökologischen Thesen und der Theaterlandschaft wurde bislang kaum beachtet und kaum rezipiert, von Joseph W. Meekers Pionierwerk des Jahres 1974, *The Comedy of Survival: Literary Ecology and a Play Ethic* abgesehen. Meeker stellt die These auf, dass die ökologische Krise auf die Trennung von Natur und Kultur sowie die damit einhergehende Abwertung der Natur zurückzuführen ist, die sich in der westlichen Welt etabliert hat und geht in diesem Zusammenhang auf William

⁶¹ Neben Zapf beschäftigt sich Andrea Bartl in ihrem Aufsatz „Natur, Kultur, Kreativität. Zu Bertolt Brechts *Baal*“ mit der kulturökologischen Funktion von Theatertexten. Vgl. Bartl, Andrea. „Natur, Kultur, Kreativität. Zu Bertolt Brechts *Baal*.“ In Hubert Zapf (Hg.). *Kulturökologie und Literatur. Beiträge zu einem transdisziplinären Paradigma der Literaturwissenschaft*. Heidelberg: Winter, 2008. 209-229.

Shakespeares *Hamlet* ein.⁶² Eine umfassende kulturökologische Betrachtung der Theaterlandschaft – sowohl die literaturwissenschaftliche Analyse als auch die theaterwissenschaftliche Aufführungsanalyse – blieb aber bislang unversucht.

⁶² Vgl. Meeker, Joseph W. *The Comedy of Survivals: Literary Ecology and a Play Ethics* Arizona: UP, 1997.

2. Deutsches und Amerikanisches Theater. Versuch eines transatlantischen Bezugs

Theater in Amerika wird im Gegensatz zum Theater in Deutschland kaum öffentlich gefördert. Sowohl historisch als auch systematisch gibt es Unterschiede in Aufbau, Form, Inhalt und Rezeption von Theater in Deutschland und Amerika. Grund für die Divergenz ist die Nähe des Theaters zu gesellschaftlichen und kulturellen Ereignissen, die oft direkt und unmittelbar auf das Theater einwirken. Obwohl die amerikanische und die europäische Kultur von der abendländischen Tradition gleichermaßen geprägt ist, so zeichnen sich dennoch eklatante Unterschiede im Aufbau gesellschaftlicher Strukturen ab, die sich wiederum im Theater widerspiegeln. Während sich in Deutschland unter anderem durch Johann Wolfgang von Goethe im 18. Jahrhundert das bürgerliche Theater als Repräsentationstheater etablierte, entwickelte sich in Amerika mit der American Renaissance überhaupt erst eine Theaterlandschaft, da Theateraufführungen bei den Puritanern Neuenglands zunächst verboten waren. Der Fokus des amerikanischen Theaters liegt wie bei der amerikanischen Literatur auf der Repräsentation des Individuums in der Gesellschaft und ist durchtränkt von einer neoliberalen Weltanschauung.⁶³ Gleichzeitig wird in Amerika Theater entweder zu reiner Unterhaltung abgewertet oder Performance-Gruppen dominieren die Kunsttheater-Szene.

Das zeitgenössische amerikanische Theater greift einerseits auf die naturalistische Darstellungsweise der Bühnen des frühen 20. Jahrhunderts zurück, und leitet sich andererseits aus dem avantgardistischen Theater der sechziger Jahre ab, das vor allem durch das absurde Theater geprägt war, dessen europäischer Einfluss vor allem bei Autoren wie Sam Shepard und Edward Albee zu finden ist. Dabei bleibt es für zeitgenössische Dramatiker schwierig, sich aus dem kommerziellen Umfeld des Broadways zu befreien.

Immer wieder findet man vertraute Themen und Motive – die Pervertierung des *American Dream*, die Unmöglichkeit zwischenmenschlicher Beziehungen, die Entwertung der Sprache, die vergebliche

⁶³ Vgl. für mehr Informationen Max Webers Aufsatz *Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus*.

Suche nach verbindlicher Sinngebung, wobei man allenfalls neue Akzentsetzungen der modernen Dramatiker hervorheben kann.⁶⁴

Die Themen bleiben sowohl in Amerika als auch in Deutschland ähnlich, wobei die Dramenform sich in Amerika dem konventionellen Drama angleicht, während in Deutschland mit Form und Sprache experimentiert wird. Das zeitgenössische deutsche Theater befindet sich im Prozess der Suche nach neuen Formen, die den Anschluss an das Heute vollziehen, ohne die eigenen Traditionen zu verlieren. Beeinflusst und manchmal auch getrieben durch die dauernde Koexistenz mit den sich rasant entwickelnden neuen Medien und einem jungen Publikum, das selbstverständlich mit dem raschen Wechsel technischer und kultureller Entwicklungen aufwächst, verlagern sich die Schwerpunkte des Theaters insgesamt auffällig in Richtung unbedingter Körperlichkeit und rein energetischer und vor allem sofortiger Präsenz, die keine Zeit mehr hat für lange Spannungsbögen. Inzwischen kommen zudem viele innovative Impulse aus der Tanztheaterszene:

Nicht zufällig ist es der Tanz, an dem sich die neuen Körperbilder am deutlichsten ablesen lassen. Ihn kennzeichnet drastisch, was im postdramatischen Theater überhaupt gilt: er formuliert nicht Sinn, sondern artikuliert *Energie*, stellt keine Illustration, sondern ein Agieren dar. Alles ist hier Geste.⁶⁵

2.1 Vorurteile gegen das Theater in Deutschland

Schon zu Beginn des 20. Jahrhunderts wurden in Deutschland kritische Stimmen laut, die das Theater als Kunstform abwerteten und behaupteten, dass hier eine primitive Form der Mimesis, also eine Art Illusionismus, praktiziert werde, der mit Kunst nichts gemein habe. Die kulturelle Avantgarde des ausgehenden 19. Jahrhunderts empfand die Bühnenillusion als problematisch, was zu einer Wahrnehmung des Theaters als Schein und Lügen führte.⁶⁶ Ein Gedanke, der auf der platonischen Philosophie aufbaut und sich in der Postmoderne, die eine ähnlich ablehnende Haltung gegenüber der sinnlichen Erregung des Denkens durch mimetische Darstellung, hat, wiederholt. Friedrich Nietzsche gehört zu den Kritikern

⁶⁴ Hasenberg, Peter. „Rückbesinnung auf die Tradition: Tendenzen im modernen amerikanischen Drama seit 1970.“ In Diller, Hans-Jürgen et al. (Hgg.). *American Theater today. Anglistik & Englischunterricht*. Heidelberg: Winter, 1988. 26.

⁶⁵ Vgl. Lehmann, Hans-Thies. *Postdramatisches Theater* 371.

⁶⁶ Vgl. ebd. 186.

des Theaters, was sich besonders in seiner Beurteilung von Richard Wagner zeigt.⁶⁷ Wagner hat in seiner Person den Dichter, Komponisten und Regisseur vereinigt. Die Wirkungskraft seiner Werke beruht vor allem darauf, dass sie einem neuen Denken zu Grunde liegen, dass die Vorstellung von Theatralität verändert.⁶⁸

Theatralität bezieht sich nicht einfach auf das Theater selbst, sondern wird zu einer festen Größe, einem ästhetischen Wert, was bei Nietzsche negativ bewertet wird. Das Theatrale als Form der Nachahmung von Welt hat bei ihm die Konnotation von Übertreibung oder gar Täuschung und kann deswegen nicht als Kunstform anerkannt werden.

Martin Pucher konstatiert, dass zu Beginn des 20. Jahrhunderts Kritik an der „besonderen Form von Mimesis, die im Theater am Werk ist“ und der „zwiespältigen Stellung des Theaters zwischen den darstellenden und den nachahmenden Künsten“⁶⁹ geäußert wurde. Stegemann folgert, dass in der Mimesis „die Dialektik von Darstellung, Nachahmung und Ausdruck“ bedacht ist, wobei die Nachahmung die Wiedererkennung ermöglicht, die Darstellung ein sinnliches Verstehen hinzufügt und im Ausdruck die Perspektive des Künstlers und dessen Intention deutlich wird.⁷⁰ Die sinnliche Erregung des Geistes jedoch bleibt unkontrollierbar und unheimlich und führt zu einer den Realitätsrahmen sprengenden Entstehung von Kunst. Der Kontrollverlust ist dabei jedoch essentiell, denn die Sublimation der Triebe und Gefühle führt zu einer Erstarrung der Lebenswelt und schließlich zu einem ‚death-in-life‘-Zustand. Die mimetischen Anteile der Kunst sind also für die eigentliche Entstehung von Kunst unabdingbar. Die künstlerische Mimesis in der Aristotelischen *Poetik* wird als eine dialektische Konstruktion von dramaturgischen Gesetzen und Glaubwürdigkeit beschrieben. Aristoteles unterteilt dabei die Struktur der Dichtung in Mythos, Mimesis und Praxis. Der Mythos ist die Nachahmung sozialer Praxis und verbindet die Einzelhandlungen zu einer Geschichte. Aristoteles verbindet also mit der kontrollierten dramaturgischen Struktur des Dramas die unkontrollierbare, sinnliche Ebene des Mythos.⁷¹ Bernd Stegemann unterscheidet zwischen der sozialen und der ästhetischen Mimesis und konstatiert, dass die Krise des Theaters

⁶⁷ Vgl. Nietzsche, Friedrich. *Der Fall Wagner. Götzen-Dämmerung; der Antichrist; Ecce homo; Dionysos-Dithyramben*. Colli, Giorgio und Mazzino Montinari (Hgg.) *Sämtliche Werke*. Bd. 6. München: Deutscher Taschenbuchverlag, 1990.

⁶⁸ Vgl. Pucher, Martin. *Theaterfeinde. Die anti-theatralischen Dramatiker der Moderne*. Freiburg: Rombach, 2006. 57ff.

⁶⁹ Ebd. 17.

⁷⁰ Stegemann, Bernd. *Kritik des Theaters*. 95.

⁷¹ Vgl. Aristoteles. *Poetik*. Fuhrmann, Manfred (Hg.) Stuttgart: 1982.

heute daraus folge, dass beides miteinander vermengt werde und sich das Theater so seiner Mittel beraube.⁷² Hier widerspricht Stegemann der über hundert Jahre älteren Anschauung von Nietzsche: Der Theatralität dürfe ein gelungenes Kunstwerk nicht unterliegen, sondern ein gelungenes Kunstwerk solle die Theatralität sogar überwinden. Nietzsches Kritik am Theater und vor allem am Theatralen zeigt sich auch in seinem Text *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, in dem er die Aufteilung von Zuschauer und Schauspieler problematisiert, da diese Aufteilung das Dionysische des Theaters vermeide. Der Schauspieler, der für das Publikum agiert und dadurch kontrolliert und bisweilen leidenschaftslos bleiben muss, baut die vierte Wand mit seinem Spiel auf und macht es dem Zuschauer dadurch unmöglich eine partizipatorische Rolle einzunehmen. So bewirkt theatralische Repräsentation nicht die Katharsis und das dionysische Aufgehen. Für Nietzsche war Musik das neue ästhetische Paradigma, an dem sich Theater orientieren sollte. Anstelle des naturalistischen Theaters mit seinen aufklärerisch rationalistischen Tendenzen eröffnete er eine mythische Dimension des Theaters aus dem Geiste der Musik. Interessanterweise kann Nietzsche hier als Vorreiter der Vertreter der kulturanthropologischen Theatertheorien verstanden werden: die wichtigsten sind Victor Turner als Analytiker von Ritualen und sozialen Interaktionen und Richard Schechner, der alltägliche Sozialrituale mit einer erweiterten Theater-Terminologie analysiert und mit seiner Performance Group wiederum für das Theater zugänglich macht. Während also in Deutschland in der Tradition von Brecht und Adorno das anti-theatralische Theater entwickelt wurde, welches das Theater des 20. Jahrhunderts prägte und dessen logische Folge das Theater der Postmoderne ist, entwickelte sich in Amerika ein Theater, das den Versuch unternahm, das Rohe, Dionysische des Rituals mit seinen kathartischen Effekten auf Zuschauer und Akteure im Theater zu realisieren.

Allerdings lässt sich die Entwicklung beider Theaterlandschaften nicht so einfach kategorisieren. So ist beispielsweise Adornos Beschreibung von Mimesis weit komplexer. Dabei wird deutlich, dass die Nachahmung der Wirklichkeit ein Kunstwerk davor bewahrt, einseitig die rationale Ebene der Reflektion zu bedienen. Gerade weil das Fundament des Oppositionspaar Eros und Ratio in der Kunst ein gemeinsames ist, erhält Kunst im Allgemeinen seine Funktion für die Gesellschaft. Lediglich die

⁷² Stegemann, Bernd. *Kritik des Theaters*. 33.

primitive Form der Nachahmung gelte es zu kritisieren.⁷³ Die Kritik an Theatralität geht direkt einher mit der Kritik an primitiver oder sozialer Mimesis, auch wenn den Kritikern bewusst ist, dass die Fähigkeit zur Mimesis konstitutiv für die Entwicklung von Kunst ist. Das ‚anti-theatralische Vorurteil‘ des frühen 20. Jahrhunderts wird im 21. Jahrhundert erneut aufgenommen, allerdings in Folge der Re-Theatralisierung der Postdramatik aus einer neuen Blickrichtung betrachtet.

2.1.1 Zum Begriff der Theatralität

Der Begriff der Theatralität wird in den Theaterwissenschaften heute nicht mehr so durchgehend negativ konnotiert wie dies zu Beginn des 20. Jahrhunderts der Fall war. Theatralität gilt zwar als schwer zu fassender Begriff, aber gerade aus diesem Grund wird der Begriff der Theatralität heute meist vage und ohne expliziten Bezug auf ein Theatermodell verwendet. Mathias Warstat, Professor für Theaterwissenschaften an der FU Berlin, unterteilt den Begriff in drei Variationen: (1) als anthropologische Kategorie, (2) als ästhetische Kategorie und (3) als eine Verbindung beider Perspektiven.⁷⁴ Dabei ist Theatralität abzugrenzen von Theatralik, wobei letzteres übertriebene und überdeutliche Darstellungsweisen bezeichnet. Ersteres wird heute überall angewendet, wo jemand etwas bewusst exponiert. Unter anthropologischer Theatralitätsdefinition versteht man, dass jeder Mensch ein Darsteller seiner selbst ist, wie Erving Goffman bereits 1959 erklärte.⁷⁵ Der anthropologische Theatralitätsbegriff spielt unter anderem auch in den Gender Studies, insbesondere den Studien von Judith Butler eine wichtige Rolle, wenn es darum geht, dass Darstellung und Rollenentwicklung im Alltag innerhalb einer Gesellschaft Teil einer Identitätskonstruktion darstellen und immer in einem Spannungsfeld zwischen gesellschaftliche vorgefertigten Vorstellungen und individuellen Bedürfnissen pendeln.

Theatralität als ästhetische Kategorie bezieht sich auf die Definition von Roland Barthes: „Theater – Text = Theatralität“⁷⁶. Theatralität wird hier mit der Aufführung identifiziert; so wird beispielsweise im Avantgardetheater der Postdramatik von einem Re-Theatralisierungsprozess gesprochen, da ein dramatische Text nicht mehr

⁷³ Vgl. Adorno, Theodor W. *Versuch über Wagner*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1972.

⁷⁴ Vgl. Warstat, Martin. „Theatralität.“ In Erika Fischer-Lichte et al. (Hgg.) *Metzler Lexikon Theatertheorie*. Stuttgart: Metzler, 2005. 358-364.

⁷⁵ Vgl. Goffman, Erving. *The Presentation of Self in Everyday Life*. New York: Anchor, 1959.

⁷⁶ Barthes, Roland. *Essais critiques*. Paris: Seuil, 1964. 41-42

zwingend notwendig ist und auch die Trennung von Bühne und Zuschauerraum aufgehoben werden kann.

Aus der Beschäftigung mit Performance Kunst hat die frankokanadische Theaterwissenschaftlerin Josette Féral⁷⁷ einen Theatralitätsbegriff entwickelt, der laut Warstat „auf subjektbezogene, psychodynamische Potenziale des Theaters abhob“⁷⁸. Sie sagt, dass sich Schauspieler und Zuschauer bei einem theatralen Prozess in einem Spannungsfeld zwischen der subjektiven Realität des Imaginären und den Gesetzen des theatralen Codes bewegen und Theatralität aus einem Spiel zwischen diesen beiden Polen entsteht.⁷⁹ Im Alltag wird Theatralität häufig in Verbindung mit der Theatertradition des 18. Jahrhunderts gebracht: Guckkastenbühne mit vierter Wand und separiertem Publikum.

Unter theatralem Handeln als Relation alltäglicher und ästhetischer Praxisformen versteht man, dass sich das Theatrale in einem Spannungsfeld aus gesellschaftlichen Bereichen (Alltag) und Kunst manifestiert. Dadurch verschwimmen die Grenzen zwischen „Kunst, Politik, Alltag, Freizeit und anderen Praxisfeldern“⁸⁰. Gleichzeitig können mit Hilfe des Modells Kunsttheater-Prozesse in einer Gesellschaft analysiert und aufeinander bezogen werden, da das Theater in verdichteter Form gesellschaftliche Strukturen repräsentiert und reflektiert.

Helmar Schramm betrachtet Theater in diesem Sinne als eine Kulmination von kultureller Energie, die aus Wahrnehmung, Bewegung und Sprache besteht.⁸¹ Erika Fischer-Lichte nennt, darauf aufbauend, vier Aspekte von Theatralität: (1) Performance (wird hier gleichgesetzt mit Aufführung), (2) Inszenierung (der theatrale Code), (3) Korporalität (die Inszenierung ist immer an Körper und Material gebunden), (4) Wahrnehmung (die Realisierung eines Dramentext auf der Bühne funktioniert erst durch Wahrnehmung eines Publikums).⁸² Diese vier Aspekte von Theatralität führen zu einem wissenschaftlichen Diskurs über die Frage nach Grenzüberschreitung, Energien und Atmosphären, also einer erfahrungsorientierten Theaterwissenschaft, die die Komplexität eines theatralen Prozesses anerkennt und in Analogie zur kulturökologischen Betrachtungsweise von literarischen Texten, den

⁷⁷ Vgl. Féral, Josette. „Performance and Theatralicity. The Subject Demystified.“ In *Modernes Drama* 1 (1985): 169-183.

⁷⁸ Warstat, Martin. „Theatralität.“ In *Metzler Lexikon Theatertheorie*. 360.

⁷⁹ Vgl. Féral, Josette. *Pratiques performatives. Body Remix*. Paris: PU Rennes, 2012.

⁸⁰ Ebd. 361.

⁸¹ Vgl. Schramm, Helmar. *Karneval des Denkens. Theatralität im Spiegel philosophischer Texte des 16. Und 17. Jahrhunderts*. Berlin: Akademie, 1996.

⁸² Fischer-Lichte, Erika. „Theatralität.“ In *Metzler Lexikon Literaturtheorie*. 67.

Prozess einer Performance in seiner Offenheit der vielfältigen Bedeutungsstrukturen analysiert.

2.1.1.1 Ein transatlantischer Blick auf Theatralität

Der Diskurs zum Thema ‚Theatralität‘ und deren Bewertung wurde in Deutschland viel ausführlicher geführt als in den Vereinigten Staaten. Die Frage nach gesellschaftlichen Prozessen und wie diese sich zur Kunst verhalten bzw. wie Kunst sich zur Gesellschaft verhält, hat durch die deutsche Vergangenheit eine ganz andere Brisanz als in den USA. Während im Westen von Deutschland in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts die Bildung einer kollektiven Identität im Theater konsequent zu vermeiden versucht wurde, da dies mit der Nazi-Propaganda des Dritten Reiches assoziiert wurde, gab es in den USA diese Vorsicht vor kollektivem Erleben nicht. Dadurch erklärt sich die unterschiedliche Entwicklung der jeweiligen Theaterkulturen im letzten Jahrhundert. Während Theater in den USA mit Richard Schechner, Ervin Goffman, Martin Puchner, Julian Beck und Victor Turner oder auch dem ‚Bread and Puppet Theatre‘ von Peter Schuhmann vor allem aus dem Ritual abgeleitet werden kann und sinnliche Erfahrbarkeit in den Vordergrund stellt, steht das Theater in Deutschland überwiegend in der Tradition des epischen Theaters von Bertolt Brecht. Die Postdramatik stellt eine konsequente Weiterentwicklung dieser Tradition dar und kann gleichzeitig als Gegenbewegung des Anti-Theatralismus verstanden werden, der zu Beginn des 20. Jahrhunderts an Bedeutung gewann. Es ist folglich kein Zufall, dass diese Entwicklung hin zum post-dramatischen Theater sowie dessen Weiterentwicklung im 21. Jahrhundert und die theoretische Rezeption darüber in Amerika ausgeblieben sind. Allerdings bleibt zu beachten, dass die konsequente Weiterentwicklung der Post-Dramatik die Performance ist, bei der dem Narzissmus der Individuen als hochvirtuoses Einzel-Wesen geschmeichelt wird. Performative Künste findet man in den USA sehr häufig, was darauf zurück zu führen ist, dass die Performance, die das Individuum hervorhebt und sich von der Vorstellung eines Kollektivs distanziert, das in der amerikanischen Gesellschaft verankerte neoliberale Weltbild unterstützt. Fokussiert man allerdings das narrative Theater der USA, so zeigt sich, dass hier die post-dramatische Theorie nicht in die Theaterpraxis Einzug erhalten hat. Dies lässt sich vor allem auch auf verschiedene Schauspielformen und –moden im jeweiligen Land zurückführen. Darum ist es notwendig, einen Blick auf die unterschiedlichen Schauspielformen im Theater der letzten fünfzig Jahre zu werfen.

Bernd Stegemann unterteilt die Praxis des Schauspielers in drei mögliche Formen, wobei ich diese durch eine vierte erweitern möchte: (1) Die Eigenexistenz der Figur und ihre Haltung zur Welt steht für den Schauspieler im Vordergrund. (2) der Schauspieler entwickelt eine Haltung zur Figur und zeigt diese auch. (3) Der Schauspieler wird zu einer Figur, die größer ist als er selbst. (4) Das situative Moment der Realität steht immer im Vordergrund: Blinzeln in die Scheinwerfer, Knarzen der Bühne, Wahrnehmung des Publikums. Die Art des Schauspielens trägt entscheidend zur theatralen Form bei. Während in Amerika das Individuum als Eigentümer seiner emotionalen Fähigkeiten betrachtet wird und der Schauspieler diese für ein möglichst authentisches Spiel auf der Bühne nutzt – eine Entwicklung, die in Amerika dem gesellschaftlichen und wirtschaftlichen System entspricht (die Naturalisierung des Kapitalismus) – steht ein überwiegender Teil des deutschen Theater in der Tradition von Brecht, der für eine Teilhabe an einer Gesellschaft durch das Individuum plädiert, das den Auftrag hat, in dieser Funktion zur Gesellschaft zu sprechen und dabei seine Haltung zu Figur und Szene zeigen darf. Seit dem Mauerfall vermischt sich die brechtsche Ostspielweise mit einer stärker westliche geprägten Spielweise, die Wert auf ein individuelles Spiel legte und als Vorbilder die amerikanischen Theatermacher wie Lee Strassberg hatte. Aus der neuen Verbindung scheinbar gegensätzlicher Spielweisen entwickelte sich im Zuge der Liberalisierung der Gesellschaft ein immer individuellerer Zugang zu Theater, der in der Performance seine Repräsentation fand. Denn in der Performance geht der Künstler davon aus, dass jeder Zuschauer individuell erfährt, was ihm gezeigt wird. Ein kollektives, emotional verbindendes Erleben wird als nicht möglich betrachtet, eine fiktionale Ebene gibt es nicht mehr. Die Einheit von Raum, Zeit und Handlung im aristotelischen Sinne wird aufgelöst und stattdessen legt der Künstler den Fokus auf die reale Zeit des Theaterereignisses. So kann in zwei Stunden nicht mehr passieren als in zwei Stunden in der Realität passieren würde: Der Ablauf eines ganzen Tages und längerer Zeitspannen lassen sich nicht mehr erzählen.

In Amerika haben sich die Performance Studies mit ihrem Vorreiter Richard Schechner etabliert, die vergleichbar mit den Studien zur Theatralität in Deutschland sind. Wichtige Vertreter sind Elinor Fuchs, die sich in ihrem Buch *Landscape Theatre* mit einer Form der *theatre ecology* beschäftigt,⁸³ worauf ich im Folgenden im Kapitel über die Ökologie des Theaters noch zu sprechen kommen werde, Baz Kershaw, der

⁸³ Vgl. Fuchs, Elinor und Chaudhuri, Una. *LandScape Theater*. Michigan: UP, 2002.

den Begriff der Ökologie erstmals mit einem theaterwissenschaftlichen Bezug angewendet hat, Bonnie Marranca⁸⁴ und Tim Ingold sowie Ronald Grimes, die sich mit Naturperformance auseinandersetzen. Das Drama als Textvorlage für eine Aufführung ist auch in Amerika ebenso wie in Deutschland nicht mehr zwingend notwendig.

2.1.2 Das theatrale Potential von aktuellen Theatertexten

Der Großteil der Theaterwissenschaften geht laut Erika Fischer-Lichte mehrheitlich davon aus, dass „für Theater nicht der literarische Text sondern die Aufführung konstitutiv“⁸⁵ sei. Georg Wilhelm Hegel plädierte zu Beginn des 19. Jahrhunderts dafür, dramatische Textvorlagen gar nicht erst zu drucken, sondern er schlägt eine Zirkulation von Skripten innerhalb des theatralischen Arbeitsprozesses vor.⁸⁶ Der Dramatiker, so Hegel, muss die lebendige Aufführung wesentlich vor Augen haben und schreibt dem Text theatrale Zeichen ein.⁸⁷ Für die ‚innere Form‘ der Aufführung, die in einem Dramentext vorhanden ist, kann der Begriff der „theatralischen Physiognomie“ verwendet werden.⁸⁸ Hegel kann daher als Vorreiter des Regie-Theaters verstanden werden. In Anlehnung an Hegel vertritt John L. Styan in den siebziger Jahren des 20. Jahrhunderts die Auffassung, dass jeder dramatische Text bereits mit sprachlichen Mitteln „eine Totalität erzielt, von der die Sprache nur einen Teil bildet“⁸⁹. Jeder Dramatiker müsse eine Bühnenrealisation im Kopf haben wenn er für das Theater schreibe, so Styan. Jedoch lässt sich die These, dass jeder Dramatiker bereits eine Realisation seines Textes im Kopf hat nicht bestätigen. Im Gegenteil: Der Autor berücksichtigt zwar bestimmte theatrale Konventionen und Codes, aber diese können von Text zu Text unterschiedlich sein und die große Offenheit und Unbestimmtheit von zeitgenössischen, dramatischen Texten und die daraus folgende Inszenierungsvielfalt machen eine Qualität von guten Dramentexten aus. Dies – so lässt sich einschränkend hinzufügen – ist besonders seit Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts der Fall. Das Drama steht, so Hans-Peter Bayerdröfer,

⁸⁴ Bonnie Marranca hat 1976 eines der wichtigsten Theaterzeitschriften, das *Journal of Performance Art* mitgegründet. Sie ist des Weiteren Herausgeberin für den Sammelband *Ecologies of Theatre* (Marranca, Bonnie. *Ecologies of Theater. Essays at the Century Turning*. (PAJ Books).

⁸⁵ Fischer-Lichte, Erika. „Theaterwissenschaft.“ *Metzler Lexikon Theatertheorie*. 351ff.

⁸⁶ Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Vorlesungen über die Ästhetik. Werke III*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1970. 474-483.

⁸⁷ Vgl. Totzeva; Sophia. *Das theatrale Potential des dramatischen Texts. Ein Beitrag zur Theorie von Drama und Dramenübersetzung*. Tübingen: Narr, 1998. 42.

⁸⁸ Stamm; Rudolf. „Die theatralische Physiognomie der Shakespieldramen.“ In *Maske und Kothurn 10* (1964): 263.

⁸⁹ Styan, James. *Drama, Stage and Audience*. Cambridge: UP, 1975. 45.

schon „lange im Zwielficht zwischen seiner Bedeutung als Sprachwerk oder Sprachkunstwerk und seiner Funktion als Spieltext oder Spielvorlage“⁹⁰. Innerhalb dieses Spannungsfeldes erreicht die Diskussion um die Funktion des Dramas sowohl das eine Extrem als auch das andere, hat aber – insbesondere in Deutschland – im Laufe der neunziger Jahre des 20. Jahrhunderts immer mehr die Bedeutung einer Textvorlage für eine Inszenierung erhalten und an literarischem Wert als Lesetext eingebüßt. Diese Entwicklung ermöglichte zwar einen freieren Umgang der Dramen auf der Bühne und so neue, innovative Kunstformen im Theater selbst. Dennoch führt die Definition eines Damentextes als Partitur für eine Inszenierung zu einer Bedeutungsverengung des literarischen Deutungsangebots eines Dramas, da sie voraussetzt, dass dieses erst bei einer Inszenierung zur vollen Entfaltung der Bedeutungsfülle kommen kann. Hier entsteht ein Widerspruch: Einerseits geht man bei einem Drama davon aus, dass die Sprache selbst eine Theatralität entwickelt. Die Theatralität der Sprache entsteht dadurch, dass der Text für eine Inszenierung geschrieben wurde, also für eine Übersetzung in den szenischen Text bestimmt ist. Dem Damentext ist folglich eine Form der Totalität inhärent, die ein Roman nicht haben kann, da der übersprachliche Bereich der Sprache nicht vorhanden ist. Das theatrale Potential eines Textes kann also als dritte Dimension in den Text eingeschrieben und durch theatrale Zeichen, die gedeutet werden müssen, erkennbar sein. Das Drama ist dadurch in seiner Realisation immer abhängig von deiktischen Zeichen im Kontext. Auf der anderen Seite haben gerade die gegenwärtigen Dramen eine ästhetische Relevanz und entfalten ein ästhetisch-innovatives Potential, dass sich durch sprachliche Gestaltung deutlich macht. Deswegen spricht man heute häufig von Theatertexten und nicht von Dramen, um die Dominanz des Textes hervorzuheben. Der Begriff des Theatertextes stammt von der Autorin und Dramaturgin Gerda Poschmann, die sich in ihrer Untersuchung *Der nicht mehr dramatische Theatertext* mit der Gattungsbezeichnung Drama auseinandersetzt. Der neue Begriff soll eine Abgrenzung zu den konventionalisierten Erwartungen an ein Theaterstück bewirken. Dem zugrunde liegt ein Bewusstsein dafür, dass die Definitionen dramatischer Kategorien problematisch geworden sind und ein neuer Umgang mit der dramatischen Form eingefordert werden muss.

⁹⁰ Bayerdörfer, Hans-Peter. *Vom Drama zum Theatertext? Zur Situation der Dramatik in Ländern Mitteleuropas*. In ebd. et al. (Hgg.) *Theatron. Studien zur Geschichte und Theorie der dramatischen Künste*. Tübingen: Niemeyer, 2007. 2.

Poschmann unterscheidet auch zwischen „szenischer Theatralität“ und „Texttheatralität“⁹¹ und bezeichnet Dramen wie *Jeff Koons* von Rainald Goetz oder *Die Winterreise* von Elfriede Jelinek als theatral, obwohl sich diese der konventionellen Definition entziehen, da sie mehr als Textflächen betrachtet werden müssen, die keine Figuren mehr aufweisen. Daher ergibt sich meist kein Dialog und kein szenisches Geschehen, häufig kein Nebentext und so scheinen sich diese Tete dem Dramatischen zu entziehen. Poschmann macht in Anlehnung an Hans Thies Lehmann deutlich, dass diese neuen Formen des Dramas einem veränderten Weltbezug Rechnung tragen, der sich von der Idee einer objektiv beschreibbaren Wirklichkeit verabschiedet hat.⁹² Diese neue Definition hat sich in Amerika noch nicht durchgesetzt. Zwar findet man dort Romanadaptionen, die eine Erzählinstanz auf der Bühne voraussetzen, doch die Entwicklung hin zu Theater texts ohne szenisches Geschehen findet man in Amerika nicht.

2.2 Unterschiede zwischen der amerikanischen und der deutschen Theatertradition

Die eklatanten Unterschiede zwischen dem amerikanischen und deutschen Theater lassen sich darauf zurückführen, dass sowohl in der Rezeption über das Theater Divergenzen auftreten, aber auch die Theatertraditionen von unterschiedlichen Faktoren und Menschen beeinflusst wurden und werden. Obwohl es im Laufe der letzten zwei Jahrhunderte einen regen Austausch zwischen den Vereinigten Staaten und Deutschland gab und noch gibt, so hat sich aufgrund des kollektiven Gedächtnisses des jeweiligen Landes ein unterschiedlicher Fokus entwickelt. Dabei ist vor allem zu beachten, dass in Amerika bis zur American Renaissance Mitte des 19. Jahrhunderts eine Theatertradition nicht existent war, da auf Grund des puritanischen Einflusses den neuenglischen Staaten das Theaterspiel verboten war. Dennoch existierten in New York und Philadelphia bereits im 17. Jahrhundert Theaterkompanien, die noch in der Tradition des elisabethanischen Theaters standen, während in Deutschland schon im 18. Jahrhundert über das Medium Theater reflektiert wurde. Das erste von einem amerikanischen Staatsbürger verfasste Theaterstück wurde 1787 veröffentlicht und stammt von dem 1757 geborenen Juristen Royall Tyler, der auch die Erstaufführung inszenierte: *The*

⁹¹ Poschmann, Gerda. *Der nicht mehr dramatische Theatertext. Aktuelle Bühnenstücke und ihre dramaturgische Analyse*. Tübingen: Niemeyer, 1997. 13.

⁹² Ebd.

Contrast.⁹³ Sein Stück behandelt die Unterschiede zwischen Amerika und Großbritannien und gilt als die erste Komödie, die in den Vereinigten Staaten professionell aufgeführt wurde. Im Laufe des 19. Jahrhunderts wurden mehr und mehr Theater in New York, aber auch in anderen Städten wie Boston, Chicago, St. Franzisko und St. Lewis gebaut, wobei die Entwicklung durch den Beginn des Bürgerkriegs zunächst einen Einschnitt erhielt, der sich dann aber zu einem Boom umdrehte, da die Menschen Ablenkung im Theater suchten. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts begann ein reger transatlantischer Austausch zwischen der Londoner und der New Yorker Theaterszene, wobei sich wie in Deutschland zum ersten Mal eine Art Star-Hype entwickelte: einige Schauspieler waren äußerst populär und tourten durch die angloamerikanischen Theater, um ein möglichst großes Publikum zu erreichen. Nach dem Zweiten Weltkrieg wurden auf amerikanischer Seite die ersten Schauspielmethoden entwickelt und in den Avantgarde-Theater des Off-Off-Broadways umgesetzt, während die Schauspielhäuser am Broadway zunächst an der naturalistischen Theatertradition festhielten. In den fünfziger und sechziger Jahren des 20. Jahrhunderts entwickelten sich neue Formen des Theaters durch die *Black Theatre Bewegung* mit Dramatikern wie James Baldwin, LeRoi Jones und Douglas Turner, die eine Art des japanischen Puppenspiels aufgriff, bei dem schwarzgekleidete Spieler fast unsichtbar auf einer schwarzen Bühne agierten und farbige Puppen bewegten. Außerdem entstand die politisch motivierte *Radical Theatre Bewegung* mit politisch motiviertem Theater wie das *Bread and Puppet Theatre*, die *San Francisco Mime Troup* oder *El Teatro Campesino*, Theaterkompanien, die neben dem kommerzialisierten Broadway teils bis heute existieren. Die deutsche Theatertradition ist älter und vielfältiger und allein dies ist Grund genug, die verschiedenen Theatertraditionen unterschiedlich zu bewerten, auch im Hinblick auf ihre Genese. Im Folgenden werden diese Unterschiede nun strukturiert, um einen schlaglichtartigen Überblick über die Theaterkonventionen hier und jenseits des Atlantiks zu ermöglichen.

2.2.1 Zur Wahrnehmung des Dramatikers

Der deutsche Dramatiker der Gegenwart ist, wie Michael Michalzik betont, eine „umfassend und liebevoll gehegte Pflanze“⁹⁴ – ebenso in Österreich und in der Schweiz werden Dramatiker regelrecht gezüchtet und grenzen sich deutlich ab vom

⁹³ Vgl. Tyler, Royall. *The Contrast. A Comedy in Five Acts*. Chicago: Biblio Bazaar, 2009.

⁹⁴ Michalzik, Michael. *Die sind ja nackt. Keine Angst, die wollen nur spielen*. Köln: Dumont, 2009. 208.

Drehbuchautor, der zwar ein höheres Einkommen hat, aber dafür in der sogenannten Hochkultur ein niedrigeres Ansehen. Denn der Dramatiker sieht sich in der Funktion des Künstlers und nimmt damit eine gesellschaftskritische und hinterfragende nicht eine, die vorhandenen Strukturen affirmierende Position im kulturellen Raum ein. Da man sich in Deutschland der Relevanz dieser Funktion bewusst ist, widmen sich zahlreiche Institutionen der Unterstützung der dramatischen Kunst: Das Studienfach Szenisches Schreiben an der Universität der Künste in Berlin ermöglicht seit achtzehn Jahren eine solide Ausbildung zum Dramenautor. Bekannte Absolventen wie Marius von Mayenburg, Dea Loher, Dirk Laucke und Anja Hilling sind ein Zeichen für den Erfolg der dortigen Lehre. Ähnliches gilt für das Leipziger Literaturinstitut oder das Institut für angewandte Theaterwissenschaften in Gießen.

Die eigentlichen Interessenvertreter von Dramatikern sind die Verlage, die ihre Dramatiker deren Arbeit begleiten und die Aufführungskonditionen festlegen sowie die Aufführungen überwachen. Philip Löhle beispielsweise wird vom Rowohlt Verlag vertreten. Die aktuelle Aufgabe der Verlage ist es, die Texte zu schützen. Das heißt, die Lektoren inspizieren die Theater, die die Stücke spielen wollen. Auch die Inszenierungen werden besucht und bewertet. Ist ein Lektor mit einer Inszenierung unzufrieden, kann es durchaus vorkommen, dass das entsprechende Theater die Rechte an Folgestücken nicht erhält. Da die Texte nur noch selten in Buchform verlegt werden, sondern digitalisiert an Theater versendet werden, ist das Echo der Kritik und des Publikums entscheidend für den Erfolg eines Stückes.

Die Stücke eines ausgebildeten und verlegten Autors kommen allerdings nicht automatisch zur Aufführung. Deswegen entstanden in den siebziger Jahren und in den neunziger Jahren des 20. Jahrhunderts sogenannte Stückemärkte und Autorentheatertage, innerhalb derer Stücke in szenischen Lesungen einem interessierten Publikum vorgeführt werden. Etablierte Autorentheatertage werden in Berlin, Hamburg, Heidelberg und München veranstaltet. Die Gewinner dieser Stückemärkte erhalten einen dotierten Preis, eine Uraufführung ihres Stückes oder einen Verkaufsauftrag.

Stückaufträge sind eine weitere Form der Autorenförderung, die auch dergestalt sein kann, dass der Autor für eine Stückentwicklung an ein Haus finanziell gebunden wird, für das er sonst nicht unbedingt schreiben würde. Die erweiterte Form des Verkaufsauftrags ist der Hausautor, der über mehrere Spielzeiten hinweg an einem Theater bleibt, Stücke schreibt und auch sonst am Theatergeschehen teilnehmen

kann. Dieses Modell kommt aus Großbritannien; vor allem Thomas Ostermeier hat es nach dem Vorbild des Royal Court Theatres durchgesetzt. Die „ultimative Form der Autorenförderung“⁹⁵ schreibt Michalzik Andreas Beck zu, der sich am Wiener Schauspielhaus „Theater für neue Stücke junger Autoren“ auf die Fahne schreibt. Der aktuelle Hype auf neue Stücke hat mehrere Gründe: Ein vom Stückemarkt bereits dotiertes Theaterstück garantiert mediale Aufmerksamkeit und das Theater, das neue, unbekannte Dramen inszeniert, kann sich den Ruf eines aktuellen, experimentierfreudigen Theaters aneignen. Die Dotierung für junge Dramatiker beinhaltet außerdem ein viel geringeres finanzielles Risiko, da ein etablierter Autor für eine Stückentwicklung sehr viel mehr verlangt. Deswegen kann man in den letzten zwanzig Jahren einen Trend in Richtung Uraufführungen an deutschen Theatern erleben, der in den Mühlheimer Theatertagen kulminiert. Diese beanspruchen für sich, die besten acht Produktionen der deutschen Dramatik auszuwählen und von einer Jury wird eines der Stücke zum Sieger gekürt. Die Förderung junger deutscher Dramatiker ist besser als je zuvor. Und dennoch weist das System Schattenseiten auf, denn um die Dramen, die ein Jahr zuvor noch als bestes deutschsprachiges Stück ausgezeichnet wurden, ist es schon im nächsten Jahr merkwürdig still. Die Dramen seien nicht nachhaltig, äußern sich Kritiker wie Einar Schleef. Es gehe um keine Inhalte mehr.⁹⁶ Die letzte große Zeit sei die von Heiner Müller und Thomas Bernard gewesen, die beide heute als Klassiker gelten. Peter Handke und Boto Strauss bezeichnet man als Halbklassiker.

In Amerika ist die Förderung von Dramatikern lange nicht so umfassend wie in Deutschland. Es finden nicht in regelmäßigen Abständen Stückemärkte und auch keine Autorentage statt. Stattdessen kann ein Autor sich für Verkaufsträge von kleineren und größeren Theatern bewerben, die in der Off-Broadway-Szene oft aus Schauspielern und Regisseuren bestehen, die tagsüber eine weitere Arbeit ausüben, mit der sie ihren Lebensunterhalt können. Institutionalisierte Förderung existiert zwar – allerdings ist das Studium des ‚creative writing‘ längst nicht so ausdifferenziert und umfassend wie ein ‚Szenisches Schreiben‘-Studium in Deutschland. Neue Stücke gibt es auch in den USA – aber weniger Autoren haben es geschafft, regelmäßig gespielt zu werden. Die Unterscheidung zwischen Drehbuchautor und Dramatiker wird ebenfalls anders gehalten: Ein Großteil der Stückeschreiber in den USA streben

⁹⁵ Ebd. 214.

⁹⁶ Vgl. Schleef, Einar. *Tagebuch 1981-1998*. Menninghaus, Winfried et al. (Hgg.) Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2009.

danach, mit ‚Screenplays‘ erfolgreich zu sein. Das entscheidende Merkmal des Dramatikers in Deutschland, sein Künstlerdasein, wird in den USA bereits bei der Definition von Kunst nivelliert. Denn der Begriff ‚Art‘ in Amerika oder ‚the arts‘ ist durch ein deutlich weiter gefasstes Verständnis von Kunst geprägt. So fällt auch Medium Fernsehen unter ‚art‘ und Kunst und ‚entertainment‘ sind keine Gegensätze wie in Deutschland. Unter dem Begriff ‚art‘ wird sowohl ‚high art‘ als auch ‚low art‘ subsumiert. Während der Dramatiker in Amerika im Übergang beider Untergruppen verortet wird, wird er in Deutschland eindeutig auf Seite der ‚high art‘ verstanden. Daraus folgt, dass ein Dramatiker in den USA seine Karriere dann als erfolgreich betrachtet, wenn er seinen Unterhalt mit Drehbüchern verdienen kann. Als Beispiel sei hier Sam Shepard genannt, der in den sechziger Jahren des 20. Jahrhunderts mit Stücken wie *Buried Child* literarische, komplexe und moderne Dramen schuf. Heute schreibt er vor allem für das Filmgeschäft. Tony Kushner, der seit seinem Drama *Angels in America* aus den neunziger Jahren Kultstatus genießt, hat im letzten Jahr zwar ein Drama fertiggestellt, das eher an ein Epos erinnert mit seinen über fünfzig Seiten, aber auch Kushner schreibt überwiegend Drehbücher. Fragt man junge Dramatiker in Amerika, so sind sie der Vorstellung, zum Autorenteam einer Sit-Com gehören zu dürfen, sehr zugetan. Das erklärt einerseits, warum es so viel weniger gute Stücke in Amerika gibt, wenn sich talentierte, amerikanische Autoren auf Drehbücher konzentrieren. Gleichzeitig spiegeln die Fernsehserien aus Amerika häufig die großen Fähigkeiten der Autoren wider, die sie schreiben. Drehbücher zeigen, was auch von den Romanen aus Amerika gesagt werden kann: Die Autoren beherrschen die Kunst, eine well-made story zu weben. Mit Leichtigkeit, großem Unterhaltungswert und viel Gefühl für das jedem Menschen inhärente Bedürfnis, einen roten Faden in der Geschichte wieder zu finden, bringen Autoren ihre Werke aufs Papier.

Die Förderung von Autoren, insbesondere jungen Autoren ist zwar bedeutend schlechter als in Deutschland, aber dafür genießt der Autor im Theater der USA ein Ansehen, das deutlich über dem in Deutschland steht. Denn die Inszenierung eines neuen Stückes wird nicht als theatraler Prozess verstanden, bei dem der Regisseur sich seinerseits künstlerisch auslebt und den Text lediglich als Partitur betrachtet. Stattdessen geht es in Amerika darum, die Vorstellungen des Autors in der Umsetzung möglichst nahe zu kommen. Der Autor wird als Künstler betrachtet, der Regisseur nur als Handwerker. Hält sich ein Regisseur nicht an diese Hierarchie,

kann es zu Problemen kommen. So hatte Richard Schechner bei seinem Versuch, Sam Shepards Musical *The Tooth of Crime* mit seiner Performance Group auf unkonventionelle Weise zu inszenieren, große Hindernisse zu überwinden und es kam zu intensiven Auseinandersetzungen mit dem Autor. Auch Robert Wilson stieß in seinem Heimatland zunächst auf Unverständnis, da seine unkonventionellen Inszenierungen meist als Ausgangspunkt Licht und nicht einen Dramentext haben. Es ist kein Zufall, dass Wilson in Deutschland ein anerkannter und beliebter Regisseur ist. Was in Amerika den Status des Autors erhöht, wird in Deutschland inzwischen von vielen Dramatikern als Freiheit verstanden, ihre Texte um neue, dem Drama bis zum Ende des letzten Jahrhunderts unbekannte Formen zu erweitern. Natürlich existiert auch in Amerika eine ‚playwrights community‘, in der sich junge Dramatiker wie Rinne Groff, Young Jean Lee, Bob Handel oder Jordan Harrison zusammenfinden. Auch sie experimentieren mit der Form des klassischen Dramas, reflektieren über Sprache und verabschieden sich von der Prävalenz der Handlung im Drama. Ihre Dramen verschwinden nach der Uraufführung jedoch wieder aus dem Blickfeld der Öffentlichkeit und können nicht mit den früheren Stücken von Paula Vogel und anderen, die diese neue Schule eingeläutet haben, mithalten.

2.2.2 Unterschiede der Dramenform

Zu Beginn der Moderne wurde in Deutschland eine Auflösung der klassischen Dramenform eingeleitet, wobei der Dialog als Merkmal des Dramas abgelöst wurde von neuen epischen oder lyrischen Erzähltechniken. Auch die Frage nach der Handlung im Drama stellte sich und wurde zum zentralen Thema: Ist die Einheit von Zeit, Raum und Handlung ein wesentliches Merkmal des Dramas? Und welche Form (die offene Dramenform der geschlossenen Form⁹⁷) ist die richtige? Wie kann das Drama oder der Theatertext im Zuge der Postdramatik weiterentwickelt werden? Hans-Thies Lehmann schreibt:

Im Unterschied zur Geste des Epikers, der das Nebensächliche, das im Drama als zeitraubende Umständlichkeit erscheint, gerade betont, um das Gefühl von Fülle und Glaubwürdigkeit der fingierten Realitäten zu wecken, basiert das Drama auf der Abstraktionsleistung, eine Modellwelt zu skizzieren, in der die Fülle nicht der Wirklichkeit insgesamt, sondern des menschlichen Verhaltens im Stande eines Experiments anschaulich wird.⁹⁸

⁹⁷ Die Begriffe ‚offenes Drama‘ und ‚geschlossenes Drama‘ stammen von Gustav Freytag, der im 19. Jahrhundert seine Dramentheorie entwickelte.

⁹⁸ Lehmann, Hans-Thies. *Postdramatisches Theater*. 60.

Dramen benötigen also immer die Zuspitzung und Verdichtung, was auch in einem postdramatischen Zeitalter von Nöten sei, so Lehmann. In Deutschland versuchen sich Dramatiker wie Heiner Müller mit *Hamletmaschine* oder *Die Schlacht* Mitte der neunziger Jahre an diesen erweiterten Formen. Bei *Hamletmaschine* dekonstruiert Müller den Hamletstoff. Im 21. Jahrhundert machen Dramen wie die von Dea Loher und Roland Schimmelpfennig unmissverständlich deutlich, dass es nicht mehr darum geht, Handlung in Szenen wie auf „einer Perlenschnur aufzufädeln“⁹⁹.

Stattdessen werden Handlungsstränge durch andere Methoden verknüpft: Schimmelpfennig wechselt häufig zwischen Fantasie-Welten und Mimesis von Realität und verbindet die Handlungsstränge durch Allegorien, die beide Welten durchziehen. In Dea Lohers *Das letzte Feuer* verbindet alle Figuren ein Ereignis: der Unfall eines kleinen Jungen. In Amerika kann man seit den sechziger Jahren des 20. Jahrhunderts nach dem absurden Drama von Beckett und Albee eine Entwicklung hin zu einem in der Tradition des Psychorealismus stehenden Hyperrealismus beobachten. Die erfolgreichen Dramen wie auch Tracy Letts' Drama *August: Osage County* stehen in der Tradition von Henrik Ibsen.¹⁰⁰

Die formalen Unterschiede deutscher und amerikanischer Dramen sind auffällig, da Ibsens Suche nach einer neuen Dramenform, die der neuen Komplexität der Welt gerecht werden, in Deutschland letztlich als gescheitert betrachtet wurde. Bei Gerhard Hauptmanns Dramen radikalisiert sich diese Problematik. Hauptmann will die Forderungen der dramatischen Form erfüllen, obwohl seine Inhalte diese bereits sprengen. Szondi konstatiert, dass die Begriffstrias des Dramas durch seine Gegenbegriffe ersetzt werde:

Die Gegenwart des Dramas ist absolut [...]. Das Zwischenmenschliche ist im Drama absolut, weil weder Inner- noch Außermenschliches neben ihm stehen. [...] Und das Geschehen ist im Drama absolut. [...] Indem diese drei Faktoren der dramatischen Form als Subjekt oder Objekt in Relation eintreten, werden sie relativiert.¹⁰¹

Ein Großteil der amerikanischen Dramen bezieht sich auf die moderne Dramenform von Ibsen, ohne dabei das Formproblem zu thematisieren. Deswegen findet man in

⁹⁹ Ebd. 221.

¹⁰⁰ Zu Ibsens Dramenform und seine Position als Begründer des modernen Dramas werde ich im analytischen Teil dieser Arbeit im Zusammenhang mit Tracy Letts weitere Informationen geben.

¹⁰¹ Szondi, Peter. *Theorie des modernen Dramas*. 76.

den USA vor allem Konversationsstücke und naturalistische Dramen. Im deutschsprachigen Raum entwickelten sich nach den naturalistischen Dramen von Gerhart Hauptmann das Erzähltheater und schließlich das post-dramatische Theater. Die Unterschiede der Dramenformen kann man an formalen Gegensätzen im Text erkennen: Diese zeichnen sich vor allem ab in der unterschiedlichen Handhabung von Haupt- und Nebentext, der Figurendarstellung im Drama, dem Aufbau des Dramas als well-made play oder Textfläche:

2.2.2.1 Einteilung in Haupt- und Nebentext:

In amerikanischen Dramen findet man einen ausführlichen Nebentext, der oft akribisch beschreibt, was welche Figur wie zu sagen hat:

MAMA Wait.

(Mama gestures to Salima, who clings to Sophie.)

MAMA You come here.

(Salima doesn't move.)

MAMA Come.

(Salima clings to Sophie, then slowly walks towards Mama.)

MAMA What's your name?

SALIMA (*Whispers*) Salima.

MAMA What?

SALIMA Salima.

(Mama examines Salima's rough hands.)

MAMA Rough. (*With disdain*) A digger. We'll have to do something about that.¹⁰²

In diesem relativ kurzen Abschnitt aus dem Drama *Ruined* von Lynn Nottage wird deutlich, wie genau die amerikanischen Dramatiker zum Teil vorgehen, um sicherzustellen, dass ihre Vorstellung auf der Bühne realisiert werden kann. Die Dramatiker der Bundesrepublik wissen, dass es als wenig förderlich für die Entstehung eines Gesamtkunstwerks gilt, zu genaue Anweisungen ihrem Text einzuschreiben. Stattdessen wird der Text selbst als belletristisches Kunstwerk gesehen, der kein überflüssiges Wort der Anweisung beinhaltet. Roland Schimmelpfennig entzieht sich diesem Dilemma des deutschen Bühnenautors, indem er Haupt- und Nebentext auf innovative Art und Weise miteinander verbindet. Er

¹⁰² Nottage, Lynn. *Ruined*. New York: TCG, 2009. 11.

bindet in die Sprechtexte seiner Figuren die Informationen über Ort der Handlung, aber auch über deren Empfindungen:

DER JUNGE MANN Ein milder Spätsommerabend. Ein alter Mann, graues Haar, sehr dünn, ausgemergelt, vielleicht krank, steht auf dem Balkon seiner Wohnung. Seine Enkelin hat ihn besucht, Großvater, Großvater. Sie wohnt oben im selben Haus mit ihrem Freund in der kleinen Wohnung unter dem Dach, und jetzt wollte sie ihrem Großvater eigentlich etwas Besonderes sagen, etwas sehr Besonderes, aber sie sagt es ihm doch nicht, denn der Großvater scheint abwesend, in Gedanken oder in Sorge.

Unter ihnen: die roten Lampions des China-Thai-Vietnam-Restaurants DER GOLDENE DRACHE. In der Küche arbeiten angeblich nur Vietnamesen. Aber ob das stimmt -¹⁰³

Schimmelpfennig verwebt hier sowohl die Beschreibung eines Ortes, wie man ihn in einem konventionellen Drama im Nebentext finden würde. Doch handelt es sich nicht um eine allwissende Erzählfigur. Schimmelpfennig lässt den Sprecher über das Gesagte nachdenken und zweifeln („aber ob das stimmt“) und konstruiert so einen aus der Prosa bekannten ‚unreliable narrator‘ als Figur, die etwas erzählt, von dem wir als Leser oder Zuschauer nicht sicher sein können, inwieweit es nur eine verzerrte Sichtweise eben dieser Figur ist. Dies verweist auf die postmoderne Folgebewegung weg von der Anschauung einer objektiven Wirklichkeit hin zu einer intersubjektiven Wahrnehmung von Welt. Andere deutsche Dramatiker wie Wolfram Lotz arbeiten mit Fußnoten. Wieder andere wie Dea Loher statten ihre Figuren mit einer Sprache aus, die es ihnen ermöglicht, ihre Stimmung in Worte zu fassen. Dabei geht Dea Loher so behutsam vor, dass auch die Figuren, die nicht dazu in der Lage sind, auszusprechen, wie sie sich fühlen, dennoch mit Hilfe der Worte, die sie ihnen gibt, eine Stimmung beim Zuhörer und Zuschauer zu erzeugen, die sinnlich erfahrbar macht, wie es um den inneren Zustand der Figuren bestellt ist. Dea Loher arbeitet außerdem mit einer Art individualisiertem Chor, der an die Chöre der antiken Dramen erinnert. Auch hier entstehen Möglichkeiten, den Nebentext in den Haupttext einfließen zu lassen:

Linda hat einen Wolf gesehen.

Sie will es jemandem erzählen, als sie nach Hause kommt,
ist aber keiner da. Ein paar Nachbarn,
sie ruft ein paar Nachbarn an, keiner hebt ab.

¹⁰³ Schimmelpfennig, Roland: *Der Goldene Drache*. Frankfurt a.M.: Fischer, 2008. 4.

Linda besteht darauf, sie hat einen Wolf gesehen.
3 Sitzkissen rückt sie zurecht, stellt 3 Tassen auf den Tisch
und 1 Aschenbecher, dass es aussieht wie für
eine Familie, die ihre sein könnte. Die Eltern müssen
versuchen, mit Rauchen aufzuhören; immer steht
ein Spielzeugauto im Weg herum. Hört zu, sagt sie,
heute ganz früh, du hast ja noch gepennt,
sagt sie zu ihrem Mann, den es nicht gibt, der ihr
gegenüber sitzt, ich fahr raus zu dem Trafohäuschen,
das Trafohäuschen, das da oben steht, wo früher
das Feld von dem Haagerbauern war.¹⁰⁴

Der Versuch, ohne Nebentext auszukommen, ist auch dem in den neunziger Jahren des 20. Jahrhunderts entstandenen Trend des Regietheaters verschuldet. Viele Regisseure sehen es nicht gerne, wenn zu genaue Vorgaben im Text durch Regieanweisungen vorhanden sind. Dadurch wird die künstlerische Arbeit des Regisseurs eingeschränkt, was dazu führt, dass dieser eine zu explizite Anweisung schlicht ignoriert. Denn im deutschen Theater will man keine Wahrheiten darstellen und sich ganz im Sinne Nietzsches nicht mit banaler Mimesis von Welt zufrieden geben. Stattdessen soll eine von vielen Möglichkeiten vorgeschlagen werden, die immer eng verknüpft ist mit dem subjektiven Empfinden eines Individuums, das, wenn dies gekonnt gemacht ist, eine Verbindung zu seinen Zuschauern aufbauen und ihnen so diese eine Wahrnehmung vermitteln kann. Heute wird diese neue Art des Dramas unter dem Begriff Erzähltheater subsummiert.

2.2.2.2 Figurenentwicklung im Drama

Die Figuren in den meisten zeitgenössischen deutschen Dramen erleben die Welten, in denen sie leben, nicht mehr ganzheitlich. Das bedeutet, dass sie ihrer pluralistischen, komplexen und fragmentierten Wirklichkeit als ebenfalls fragmentierte Individuen entgegentreten. Versucht man beispielsweise ein Psychogramm der Figuren aus Wolfram Lotz' *Einige Nachrichten an das All* von 2011 zu erstellen, wird man scheitern. Denn in Lotz' Theaterdebüt erzählen verlorene Gestalten in einer schrägen Talkshow von „der Gleichzeitigkeit von Existenzuellem von Banalem“¹⁰⁵. Da gibt es die dicke Frau, die sich in einem magischen Moment „lang wie ein

¹⁰⁴ Loher, Dea. *Diebe*. 6.

¹⁰⁵ Burckhardt, Barbara. „Die unsterbliche Seegurke.“ in *TheaterHeute* 04/11. 45-47. 46.

Rosenstrauch¹⁰⁶ fühlt, oder den alleinerziehenden Vater Klaus Alberts, der über den Tod seiner Tochter nicht hinweg kommt. Weitere Figuren sind der ‚Leiter des Fortgangs‘, der als Talkshowmaster die Gäste bei Laune hält, zwei Behinderte, die an die Absurdität Beckettscher Figuren in *Warten auf Godot* erinnern, und der Natur- und Sprachforscher, Constantine Samule Rafinesque. Alle eingeladenen Gäste dürfen mit der neu erbauten Maschine ein Wort ins All senden, welches dann in einem komplizierten Code kodiert wird, so dass es als allgemein gültiges Zeichen auch für nicht irdisches Leben verständlich ist.

Eine Textfläche mit Fußnoten kann man Lotz Theatertext nennen. Zwar unterscheidet er, im Gegensatz zu seiner Kollegin Jelinek, zwischen einzelnen Charakteren und grenzt diese klar ab. Auch zeugen seine Figuren von einer Tiefe, die Zuschauer und Leser nicht ungerührt lässt. Aber diese Figuren machen keine Entwicklung durch. Sie verändern ihr Schicksal nicht durch Handlungen. Sie erzählen dem Publikum von sich, bevor sie wieder verschwinden, wohl wissend, dass sie gemachte Figuren auf einer Bühne sind.

Schimmelpfennig erreicht diese Form von Reflexivität durch ein Spiel mit der Imagination. So beginnt er in seinem *Der Goldene Drache* mit den *dramatis personae* folgendermaßen:

EIN JUNGER MANN (Der Großvater, ein Asiat, die Kellnerin, die Grille)

EINE FRAU ÜBER SECHZIG (Die Enkeltochter, eine Asiatin, die Ameise, der Lebensmittelhändler)

EINE JUNGE FRAU (Der Mann mit dem gestreiften Hemd, ein Asiat mit Zahnschmerzen, der Barbiefucker)

EIN MANN ÜBER SECHZIG (Ein junger Mann, ein Asiat, die zweite Flugbegleiterin)

EIN MANN (Die Frau in dem Kleid, ein Asiat, die erste Flugbegleiterin)¹⁰⁷

Schimmelpfennig spielt bereits vor Beginn des eigentlichen Stückes mit der Frage nach Authentizität auf der Bühne und leitet bewusst eine doppelte Verfremdung in der Aufzählung der Personen ein. Denn, wenn der junge Mann gleichzeitig einen alten Mann (den Großvater), eine Frau (die Kellnerin, die Grille) und einen aus einer anderen Kultur stammenden Menschen (den Asiaten) darstellen soll, so kann er dies nicht mit der gleichen Authentizität schaffen, wie mehrere zu diesen Figuren durch ihr äußeres Erscheinungsbild, Alter und Geschlecht passende Schauspieler. Die Distanz

¹⁰⁶ Lotz, Wolfram. *Einige Nachrichten an das All*. Frankfurt a.M.: Fischer, 2010. 15.

¹⁰⁷ Roland Schimmelpfennig. *Der Goldene Drache*. Frankfurt a.M.: Fischer GmbH, 2009. 3.

zwischen Schauspieler und den Figuren ist also gewollt und soll die Fiktionalität der erzählten Geschichte in den Vordergrund stellen. Dabei entsteht eine weitere imaginative Ebene, denn ‚der junge Mann‘, der mit großer Wahrscheinlichkeit von einem jungen Schauspieler dargestellt wird, ist ebenfalls eine fiktive Rolle, die dann in die fiktiven Figuren Großvater, Kellnerin, Grille und Asiate schlüpft. Schimmelpfennig konstruiert also noch bevor sein Stück beginnt, eine Metaebene, auf der die Handlung bzw. Erzählung stattfinden wird.

Ganz anders Bild ergibt sich beim Blick auf amerikanische Dramen: Die Figuren zeichnen sich hier durch ihre Lebendigkeit und ihren Individualismus aus. Sie sind nicht Gefäße für etwas Größeres, das erzählt werden soll, sondern agieren innerhalb des Dramas psychologisch nachvollziehbar. Ganzheitliche und klar definierte Charaktere prägen das Bild der zeitgenössischen amerikanischen Dramatik. So sieht die Figurenbeschreibung des Dramas *Next to Normal*, das 2010 den Pulitzer Preis gewonnen hat, folgendermaßen aus:

DIANA

Sexy. Sharp. Delusional, bipolar, depressive. Thirties or forties

GABE

Her son. Dashing. Gentle. Bright. Playful. Everything a mother etc. Almost eighteen.

DAN

Her husband. Handsome. Genuine. Constant. Tired. Thirties or forties.

NATALIE

Her daughter. Sixteen and trying to be perfect. It's not going well.¹⁰⁸

Die Folge einer solchen Figurenbeschreibung ist, dass die Schauspieler sofort angeregt werden, sich mit dem Innenleben der jeweiligen Figur auseinanderzusetzen, um sie möglichst authentisch darstellen zu können und so ein Garant für Identifikationspotential gegeben ist. Natürlich gibt es auch in Amerika Dramentexte, die mit Brüchen, Dekonstruktionen und avantgardistischen Tendenzen im Theater spielen. Häufig sind es Dramatiker, die eine Zeit lang im europäischen Raum Theatererfahrung sammeln konnten, wie der Dramatiker Doug Wright, der in seinem Drama *I am my own wife* (Pulitzerpreis 2005) 36 Figuren von einem Schauspieler spielen lässt. Die Mehrheit der zeitgenössischen amerikanischen Dramatik bleibt jedoch der konventionellen Dramenform treu, die das moderne Drama konstituiert.

¹⁰⁸ Brian Yorlky. *Next to Normal*. New York: Verlag, 2010.

2.2.2.3 Weitere formale Unterschiede

Dramatiker in Deutschland haben das Selbstverständnis, einen Text für die Bühne schaffen zu wollen, der mit den traditionellen Regeln bricht und trotzdem die Bühnensituation auslotet. Die imaginativen Strukturen sind von Brüchen durchzogen, die immer wieder darauf hinweisen: wir befinden uns hier auf der Bühne. Dabei geht es nicht darum, die Zuschauer im brechtschen Sinne von einer emphatischen Haltung abzuhalten und an ihre Ratio zu appellieren. Denn die Welten, die die Autoren entstehen lassen, werden durch diese Brüche nicht ausgehebelt; sie sind ihnen vielmehr inhärent und als Teil dieser Welten, die quasi auf dem Boden der Bühne gebaut sind, sogar notwendig für deren Existenz. Die Figuren erkennen ihre Fiktionalität an und werden dadurch realer und authentischer, denn auf einmal wird ein neues Setting etabliert und dadurch ist das Einreißen der vierten Wand schon im Text angelegt.

Zuschauer und Figuren befinden sich auf einmal in der gleichen Welt. Beide wissen um die Konstruiertheit des auf der Bühne Dargestellten und beide sind diesem ausgesetzt und die Figuren verbalisieren dieses Wissen dem Publikum gegenüber: „Wir sind hier auf einer Bühne. Was machen wir hier? Warum leben wir hier?“¹⁰⁹ Der Zuschauer weiß, dass das, was im Theater passiert, zwar wirklich passiert, aber künstlich ist. Um dem alten Vorwurf der Lüge zu entgehen, versuchen viele zeitgenössische Theatermacher nicht, dem Publikum etwas vorzuspielen, sondern betonen die Künstlichkeit und zeigen gleichzeitig, dass sie innerhalb dieser Setzung eine fiktive Welt erschaffen, mit der sie im besten Fall auf die Wirklichkeit verweisen und Latenzen offenlegen.

Der Anspruch, dass auf der Bühne etwas Wichtiges verhandelt wird, muss dabei so groß sein, dass das, was verhandelt wird, Teil der Wirklichkeit wird.¹¹⁰ Dieser innovative Umgang mit dem Spannungsfeld von Realität und Fiktion ist in den amerikanischen Dramen nicht zu finden. Hier bleiben die Figuren in ihrer eigenen, erfundenen Welt. Die Bühne wird Schauplatz der Handlung und Ort der Handlung gleichzeitig.

Die deutschen Dramatiker dürfen sich außerdem in ihren Dramen sämtlicher Figuren entledigen. So gibt es bei Falk Richters Drama *Electronic City* keine Figurenauflistung mehr. Das Drama besteht hauptsächlich aus Spiegelstrichen, an

¹⁰⁹ Wolfram Lotz. *Einige Nachrichten an das All*. 15.

¹¹⁰ Vgl hierzu auch Wolfram Lotz' Auszüge zum ‚Unmöglichen Theater‘: <www.das-unmoegliche-theater.de> aufgerufen am 02.07.2012 um 12.26 Uhr.

denen sich Regie und Schauspieler orientieren können. Auch Elfriede Jelinek verzichtet häufig bei ihren Dramen auf eine Aufteilung ihrer Textflächen. Sie überlässt es dem Regisseur, wie er den Text auf die Schauspieler verteilt. Rollen im klassischen Sinn gibt es nicht mehr. Solche Textflächen findet man im amerikanischen Raum nur sehr selten und ein Drama definiert sich dort unter anderem durch das Auftauchen von Figuren, die in einem Handlungszusammenhang stehen.

Auch Erzählstränge in Dramen sind in Deutschland mittlerweile duktus. Schimmelpfennig lässt seine Figuren mehr erzählen als handeln. Zwar gibt es in Amerika viele Romanadaptionen auf der Bühne zu sehen, die sich ebenfalls dieses Mittels bedienen – sie haben einen Erzähler auf der Bühne – wollen Dramatiker in den USA ihre Figuren handeln lassen und nicht erzählen, aber dennoch bleiben die Dramatiker bei dem Vorsatz aus der aristotelischen Poetik, der besagt, dass die Dinge auf der Bühne gezeigt und nicht gesagt werden sollen („show – don’t tell“). In Deutschland werden Dramentexte vom Dramaturgen und Regisseur gekürzt, und zwar nach Gutdünken und teilweise ohne Rücksprache mit dem Autor. Elfriede Jelinek schreibt beispielsweise mit *Die Winterreise* einen Dramentext, der ungekürzt aufgeführt die vier Stundengrenze überschreiten würde. Bereits die Uraufführung wurde von ihrem Regisseur auf zwei Stunden gekürzt.¹¹¹ In Amerika passiert so etwas höchst selten: Das Drama wird in der Regel nicht verändert und nur nach Absprache mit den Autoren gekürzt. Dabei unterscheiden amerikanische Regisseure nicht zwischen Klassikern wie Shakespeare und zeitgenössischen Dramen wie das dreieinhalb Stunden-Epos von Tony Kushner, *The Intelligent Homosexual Guide to Capitalism and Socialism with a Key to the Scriptures* und kürzen den Text niemals ungefragt. Manche Dramatiker, wie Suzan-Lori Parks bieten dem inszenierendem Regisseur bereits im Dramentext Kürzungsoptionen an: „[Brackets in the text indicate optional cuts for production.]“¹¹² Parks kann sich wie alle amerikanischen Dramatiker sicher sein, dass der Regisseur sich an diese Anweisung hält und nur auf die vorgegebenen Kürzungsmöglichkeiten zurückgreift.

¹¹¹ Premiere von *Die Winterreise* war am 03. Februar 2011. Der Intendant der Münchner Kammerspiele, Johan Simons inszenierte den Theatertext, der 2011 den Mühlheimer Dramatikerpreis gewann.

¹¹² Parks, Suzan-Lori. *In the Blood*. New York: DPS, 2000. 4.

2.2.3 Unterschiede beim Bühnenraum

Im Laufe des 20. Jahrhunderts wurde in Deutschland und in Amerika die strenge Guckkastenbühne aus der Tradition des 17. Jahrhunderts von den Avantgarden (wie Edward Gordon Craig oder Wsewolod Meyerhold) abgelöst von unterschiedlichen Bühnenmodellen: der Rundarena oder Raumbühne (der Bühne mit Zuschauern auf beiden Seiten). In Deutschland verzichteten viele Performance-Künstler sogar ganz auf die Bühne und lösen damit die Trennung zwischen Zuschauerraum und Bühnenraum auf, um dem Publikum das „Dionysische des Theaters“¹¹³ erfahrbar zu machen. In Amerika fand dies vor allem im Zusammenhang mit Kunst-Performances statt; die Öffnung des Bühnenraums für neue theatrale Formen ist seltener, obwohl sie bereits in den 60er Jahren des 20. Jahrhunderts von Richard Schechner eingeleitet wurde, der damit ebenfalls das Ziel verfolgte, die Trennung zwischen Zuschauern und Akteuren aufzuheben.

Heute experimentiert vor allem die Off-Szene in Amerika mit originellen Bühneninstallationen. Stücke werden beispielsweise in Wohnungen, Museen, auf der Straße und im Park inszeniert. Häufig muss das Publikum stehen oder sogar die Agierenden ausfindig machen und verfolgen, um Zeuge der Aufführung zu werden. Als Beispiel seien hier das ‚Bread’n Puppet Theatre‘ von Peter Schuhmann oder die New Yorker Impro-Gruppe ‚Improv Everywhere‘ genannt. Der theatrale Raum soll sich der Komplexität der modernen Welt anpassen und sich für neue Formen verfügbar machen.

In Deutschland hat sich die Öffnung des theatralen Raums bereits in den städtischen und staatlichen Theatern etabliert. Fast jedes Theater besitzt neben einem großen Haus mit fester Bühne und Zuschauerraum noch weitere Spielstätten, die mit flexiblen Bühnen arbeiten, so dass eine Zuschauerpartizipation jederzeit möglich gemacht werden kann. Dies beeinflusst natürlich wiederum die entstehenden Dramentexte: Wenn die Theater sich für einer Öffnung der theatralen Formen aussprechen, passt ein geschlossenes Drama nicht mehr ins Konzept. Diese Forderung nach einer Auflösung der starren Raumgrenzen ist bei den deutschsprachigen Dramen sehr viel deutlicher ausgeprägt als bei denen des anglo-amerikanischen Raumes. Bei Letzterem bleibt auch das Bühnenbild letztendlich

¹¹³ Friedrich Nietzsche forderte zu Beginn des 20. Jahrhunderts das dionysische Theater, bei dem in Anlehnung an den Gott Dionysos – auch Vater der Schauspielkunst genannt – das exzesshafte, grenzüberschreitende Moment des Theaters in den Vordergrund rücken sollte. Auf Nietzsches Vorstellung von Theater werde ich im Laufe dieser Arbeit noch näher eingehen.

Ausdruck einer konservativen Sichtweise der Bühne und des Dramas. Die Bühnenbilder bemühen sich um eine Authentizitätsfiktion. Es entstehen ganzheitliche Räume, die die Orte der Handlung repräsentieren und symbolisch auffüllen. Bei Tracy Letts ist es ein Familienhaus, bei Suzan-Lori Parks eine Brücke oder ein New Yorker Zimmer.

2.2.4 Die Stellung des Regisseurs

Ein Regisseur gilt in Amerika als die rechte Hand des Dramatikers. Fast immer bleibt der Autor in der Nähe seines Dramas und überwacht den Prozess der Inszenierung. Es ist Aufgabe des Regisseurs, die Vorstellungen des Dramatikers so auf der Bühne zu realisieren, dass dieser zufrieden mit dem Resultat ist. Ein Dramatiker in Amerika schreibt seine Dramen so, dass der Regisseur genau weiß, was er zu tun hat. Ein Regisseur übersetzt den Dramentext so, dass die Intention des Dramatikers sichtbar wird. So beschreibt der Regisseur Alan Schneider, bekannt durch seine Inszenierungen von Samuel Becketts, Harold Pinters und Edward Albees Dramen, einen in Amerika üblichen Inszenierungsprozess:

I'll never forget the day I'd finished staging the first act, and we were showing it to Edward and the producers. [...] We all looked over at a slightly nervous Edward Albee, in baggy sweater and dirty tennis shoes, roaming around the back of the auditorium all by himself. After a few unspoken dots, his head slightly turned, he said: "Well... it's not all the way I had seen it." I turned pale, inside as well as out. "What was wrong?" [...] Edward prowled up and down the aisle a moment. "Well, I think Honey and Nick sit down too soon". [...] ¹¹⁴

Hier wird deutlich, wie sehr der Autor den Prozess beeinflussen kann und darf. Daran hat sich seit den achtziger Jahren des 20. Jahrhunderts nicht viel geändert. Zwar liegt es im Ermessen des Autors, wie viel er sich tatsächlich bei der Inszenierung einbringt – Suzan Lori-Parks beispielsweise überlässt ihrem Regisseur den Text – aber dennoch ist die Aufgabe des Regisseurs, die Intention des Autors auf der Bühne zu realisieren; von Roland Barthes' Tod des Autors, von Wirkungsästhetik nach Wolfgang Iser oder auch von poststrukturalistischer Betrachtung des Textes spricht man im Theater in Amerika nicht. Vergleichbar ist diese Art der Inszenierungspraxis in Deutschland mit Operninszenierungen vor zwanzig Jahren.

¹¹⁴ Alan Schneider. „Who's afraid?“. In *The American Theatre Reader. Essays and Conversations from American Theatre Magazine*. New York: TCG, 2000. 13-23. 21.

Hier wie am Broadway gilt: Der Autor oder Komponist hat eine Vision, die es vom Regisseur umzusetzen gilt.

In Deutschland darf der Regisseur die erhaltene Textvorlage eigenständig künstlerisch umsetzen. Die Arbeit des Regisseurs wird mindestens genauso als Kunstform anerkannt wie die des Dramatikers. In den neunziger Jahren ging die Entwicklung zum Regietheater im Zuge der Postdramatik sogar so weit, dass die Texte marginalisiert wurden. René Pollesch, der in den neunziger Jahren bekannt wurde für seine Textflächeninszenierungen, betrachtet seine eigenen Theatertexte nicht als Dramen sondern als Intertext, der sich aus unterschiedlichen Quellen speist und nicht für den Druck oder eine schriftliche Veröffentlichung gedacht ist. Stattdessen leben seine Inszenierungen von der Vergänglichkeit und Momenthaftigkeit, in die der Text inbegriffen ist. Der Text wird nur als eine Zutat bei einer Inszenierung betrachtet, die der Regisseur nach Gutdünken mit den anderen Zutaten wie Körper, Raum, Akustik, Licht und Zuschauer erweitern kann. Je nach Inszenierungsweise, entstehen ganz unterschiedliche Resultate, die trotz gleicher Textgrundlage stark divergieren können.

Dies zeigen beispielsweise die Inszenierungen von Ibsens *John Gabriel Borgmann* von Vegard Vinge und Ida Müller auf der einen Seite und die der Münchner Kammerspiele auf der anderen Seite. Erstere ist eingeladen zum Theatertreffen 2012. Bei der Inszenierung handelt es sich um einen achtstündigen Theatermarathon, der mit einer grotesken Szene beginnt: Ein im Eisbärenkostüm steckender Schauspieler macht sich auf von Theaterblut überströmten Eisschollen über die Leichen zweier Kollegen her. Aus den Lautsprechern dringen überlaut die Knochenbruchgeräusche und das Schmatzen des Bären in die Ohren der Zuschauer. Alle Figuren tragen Masken und das Bühnenbild ist komplett aus angemalter Pappe hergestellt. Von dem ursprünglichen Dramentext sind nur noch Fragmente übrig, die aufgenommen aus den Lautsprechern erschallen und sich dabei oft minutenlang wiederholen. Beim Zuschauer entsteht eine seltsame Mischung aus Faszination, Ekel und Langeweile. Man spürt fast körperlich den Zustand des ‚death in life‘, der sich in den Figuren manifestiert, wenn Edward von seiner Mutter wieder und wieder gerufen wird und im immer gleichen Tonfall ‚Ja, Mama. Ja. Ja.‘ antwortet. John Gabriel Borgmann wird in der Premiere von einer Pappuppe dargestellt. Eine derartige Inszenierung aus Norwegen hat nicht mehr viel mit der Autorenintention zu tun und macht dennoch die relevanten Inhalte für den

Zuschauer sowohl sinnlich erfahrbar und macht die Aufführung zu einem vielschichtigen Kunstwerk.

Auch die Inszenierung in den Kammerspielen von Armin Petras beleuchtet, wenn auch weniger radikal in seiner Ausführung als die norwegische Inszenierung, den Umgang mit dem Ibsen-Text als Beispiel für die Arbeitspraxis des Theater-Regisseurs in Deutschland an Dramentexten: Die schon ältere Freundin Edwards wird gespielt von Hildegart Schmal, der 79jährigen Schauspielerin der Kammerspiele. Mit offenen, weißen Haaren hält sie sich an Edwards jungen Armen fest, wenn die beiden durch die auf der Bühne aufgebauten, schrägen Tunnel rutschen und von einer Windmaschine angeblasen werden. Armin Petras dekonstruiert am Ende den Dramentext nahezu komplett und lässt den alten Borgmann von der Bühne poltern und dabei in gut altbayerischer Manier vor sich hin wettern.

Auch lebende Autoren müssen damit rechnen, dass ihre Texte nicht mehr dieselben sind, wenn sie die Bühne erreichen. So schreibt Jelinek bei ihrem Stück *Rechnitz oder der Würgeengel* „Die Autorin gibt nicht viele Anweisungen, das hat sie inzwischen gelernt. Machen Sie, was sie wollen“¹¹⁵. Denn der Regisseur sieht seine Arbeit nicht nur als Handwerk sondern als Kunstform an und will sich dementsprechend in die Art und Weise der Umsetzung künstlerisch einbringen.

2.2.5 Postdramatik in Deutschland und well made play in Amerika

Während in Deutschland in den neunziger Jahren des 20. Jahrhunderts im Zuge einer von Dramatikern wie Heiner Müller angestoßenen Veränderung das Theater in seinen Formen revolutioniert wurde, transformierte sich die Theatertradition Amerikas auf andere Weise. Die größten Entwicklungen wurden Ende der neunziger Jahre deutlich, als in Deutschland Hans-Thies Lehmanns Monographie, *Postdramatisches Theater* erschien und er damit die Veränderungen der letzten zehn Jahre zu strukturieren versuchte. Wie der Name deutlich macht, handelt es sich um ein Theater nach der Dramatik, ein Theater, das sich von den dramenspezifischen Vorgaben für den theatralen Text abwendet und neue Wege sucht, Theater zu machen.

Lehmann betont selbst, dass sein Buch keine Theorie vorgibt oder entwickelt, sondern vor allem als „analytische Deskription der neueren Theater-Idiome

¹¹⁵ Jelinek, Elfriede. *Rechnitz (Würgeengel)*. Lübeck: Rowohlt, 2008. 5.

intendiert“¹¹⁶ ist. Es hat erst rückwirkend als theoretische Kategorie Resonanz gefunden. Dementsprechend erhebt sein Buch keinen Anspruch auf Vollständigkeit und zeigt dennoch einleuchtend, wie sich die Theatertradition im Laufe des 20. Jahrhunderts verändert hat und verändern musste. Sein Ansatz beruht darauf, dass die Wahrnehmung von Welt gegen Ende des 20. Jahrhunderts weniger eine linear-sukzessive als eine multiperspektivische geworden ist und Theater als Konstruktion von Welt sich diesem neu entstandenen, komplexen Weltbild öffnet. Außerdem konstatiert Lehmann, dass Theater seinen Status als Massenmedium eingebüßt hat und auch die aus dem 19. Jahrhundert noch erhalten gebliebene Funktion des Theaters als Repräsentationsobjekt minimiert wurde. Stattdessen betrachtet Lehmann die Reflexion und die Freisetzung kreativer Energien, die den einseitigen Blick auf die Welt verhindern, als Auftrag des Theaters, aber auch der Literatur und anderer Kunstformen.¹¹⁷ Der Text steht nicht mehr im Vordergrund, sondern Lehmann plädiert für eine Gleichgewichtigkeit der Mittel Körper, Stimme, Raum und Zeit. An die Stelle der Glaubwürdigkeit von Figur und Handlung tritt die „Ehrlichkeit des Effekts“¹¹⁸. Als Beispiel seien hier Pina Bauschs Tanztheateraufführungen genannt, die das Tanztheater Wuppertal in den Mittelpunkt medialer Öffentlichkeit stellten und eine extreme Intensität des Physischen beinhalteten. Dies lässt sich auch bei den Inszenierungen von Einar Schleef beobachten. Die Fragmentierung von Text und die Hervorhebung der Musikalität von Sprache sind bei Lehmann Zeichen für die Enthierarchisierung der traditionellen Theaterformen und für eine Erweiterung der Möglichkeiten des Theaters. Hier kann noch einmal René Pollesch als Beispiel aufgeführt werden, der in den neunziger Jahren des 20. Jahrhunderts mit Aufmerksamkeit sorgte.

Jeder Text hat einen Rhythmus, zwar nur unterschwellig, aber doch so spürbar, dass er wie bei einem Popkonzert vom Körper aufgenommen wird.¹¹⁹

Die Postdramatik stützt sich auf Francois Lyotards Konzept des „energetischen Theater“¹²⁰, das kein Theater der Bedeutungszuschreibung ist, sondern auf anderen

¹¹⁶ Lehmann, Hans-Thies. *Das Postdramatische Theater*. 4.

¹¹⁷ Ebd. 11ff.

¹¹⁸ Ebd. 198.

¹¹⁹ Pollesch, René. „Neues und gebrauchtes Theater. Interview mit Carl Hegemann. In Wangemann, Jutta und Höppner, Michael (Hgg.). *Gnade. Überschreitung und Zurechtweisung*. Berlin: Theater der Zeit, 2005. 47-83.

Kräften beruht und nicht vom Logos beherrscht wird. Theater soll laut Lyotard etwas Atmosphärisches, Gefühltes sein, das nicht von einer Ereignisstruktur abhängt. Dabei wird wie bei Grotowski der Körper selbst Objekt der Theaterästhetik. Denn hier zeigt sich, dass die übersprachliche Kommunikation zwischen den Körpern eine Unmittelbarkeit aufweist, die bedrohlich wirken kann und die vor allem nie gänzlich kontrolliert wird.

Andrzej Wirth konstatiert, dass das Theater im 20. Jahrhundert einen „dramatischen Diskurs“¹²¹ gebildet habe, wobei der Autor oder Regisseur sein Anliegen direkt an den Zuschauer richtet und nicht mehr die strenge Trennung zwischen Bühne und Publikum besteht. Stattdessen wird der Sprechraum auf den Zuschauerraum ausgeweitet. Diese Veränderung der Struktur des Theaters findet man auch – und besonders pointiert – bei den Repräsentanten der amerikanischen Avantgarde: Robert Wilson und Richard Foreman. Wirth deutet die Veränderungen des Theaters von Brecht über Artaud und dem absurden Theater von Beckett oder Albee hin zu Foreman und Wilson als einen logischen Prozess. Er beschreibt die Entwicklung als ein „Aufkommen eines quasi interkontinentalen Idioms im Drama der Gegenwart“¹²². Diese Entwicklung so zu skizzieren, scheint zwar isoliert betrachtet sinnvoll, vereinfacht allerdings die Genese der heutigen Theaterlandschaft in Amerika und Deutschland allerdings stark und lässt die radikale Sichtweise der Postdramatik noch außer Acht.

Lehmann hingegen gibt den Tendenzen der letzten fünfzig Jahre in Deutschland einen Namen. Dass Lehmanns Werk in Amerika nicht im gleichen Maße rezipiert wurde, deutet auf einen entscheidenden Unterschied zwischen der deutschen und der amerikanischen Theaterlandschaft: Die amerikanische hat sich zwar im Sinne Wirths weiterentwickelt – als Beispiel nennt er die visuelle Dramaturgie Robert Wilsons –, die Theorien Lehmanns, die sich aufgrund seines Buches in Deutschland in den letzten zwanzig Jahren im Bereich Theaterwissenschaften und Dramaturgie etabliert haben, sind allerdings nur begrenzt in Amerika angelangt. In Deutschland aber hat Lehmann mit seinem 1999 erschienenen Buch die Theaterwelt nachhaltig verändert. Aus dem Versuch einen Überblick über die neusten Vorgänge im Theater zu schaffen, entwickelte sich in der Folgezeit eine eigenständige Theorie zur

¹²⁰ Lyotard, Francois. *Affirmative Ästhetik*. 23.

¹²¹ Wirth, Andrzej. „Vom Dialog zum Diskurs. Versuch einer Synthese der nach-brechtschen Theaterkonzepte.“ In: *Theaterheute* 1 (1980): 16-19.

¹²² Ebd. 17.

Postdramatik, die das aktuelle Theatergeschehen wiederum entscheidend beeinflusste. Zwar erhält sich das Vorurteil, Drama sei auf „das Konzept von Handlung als Gegenstand der Mimesis“¹²³ angewiesen, die neue Form des Theaters jedoch versucht das Abhängigkeitsverhältnis Drama, Handlung und Nachahmung aufzulösen und stattdessen eine über die bloße Mimesis hinausgehende Form zu entwickeln. Diese Entwicklung in den neunziger Jahren des 20. Jahrhunderts kann als performative Wende bezeichnet werden.¹²⁴

Lehmann bezieht sich auf Lyotards Abhandlung über das energetische Theater, bei dem nicht die Konstitution von Bedeutung sondern von Kräften, Intensitäten und Affekten im Vordergrund stehen soll.¹²⁵ Für ihn ist Theater jenseits von Repräsentation anzusiedeln und soll sich seiner Wirkung durch Stimm- und Körpergestus bewusst sein. Lehmann konstatiert darauf aufbauend, dass die Zeichen des Theaters alle gleichberechtigt sein sollen und der Text nur ein weiteres Zeichen ist, und ebnet so den Weg für die von Erika Fischer-Lichte entwickelte Theorie der Theatersemiotik. In den USA existiert die radikale Enthierarchisierung der Theatermittel nicht, da der theoretische Diskurs über die Postdramatik nicht bzw. nur sehr begrenzt im akademischen Rahmen stattgefunden hat. Allerdings lässt sich eine analoge Entwicklung in den performativen Künsten in Amerika feststellen, die nicht theatertheoretisch untermauert wird, sondern gesellschaftspolitische Gründe zu haben scheint, auf die ich im späteren Kapitel zur Postdramatik noch zu sprechen kommen werde.¹²⁶

2.2.6 Strukturelle Unterschiede

Aus ökonomischer und politischer Sicht unterscheiden sich die deutsche und die amerikanische Theaterlandschaft sehr. Während in Deutschland die Theaterszene

¹²³ Lehmann, Hans-Thies. *Postdramatisches Theater* 55.

¹²⁴ Die Bedeutung des Performativen wird in den Kulturwissenschaften aus drei Quellen abgeleitet: Der Sprechakttheorie von John L. Austin, der Dekonstruktion im Poststrukturalismus und der Kunstform der Performance. Einerseits handelt es sich bei dem Begriff des Performativen um den Vorgang der Aufführung im Theater. Zugleich wird er in den Kulturwissenschaften auch rezeptionsästhetischen Kategorien zugeordnet. Vgl. Fischer-Lichte, Erika. *Ästhetik des Performativen*.

¹²⁵ Vgl. Lyotard, Jean Francois. *Affirmative Ästhetik*. Berlin: 1982. 12.

¹²⁶ Die Dominanz des theatertheoretischen Diskurses hat sich in Deutschland erst in den letzten zwanzig Jahren entwickelt und lässt sich mit dem Theorieenthusiasmus aus Frankreich erklären, der zur Jahrhundertwende im Theaterbereich auch nach Deutschland gebracht wurde. Heute wird nicht mehr theoretisch zu untermauern versucht, was in der Theaterpraxis geschieht, sondern die Künstler eignen sich einen theoretischen Diskurs an, auf dessen aufbauend sie ihre Theaterinszenierungen und Performances entwickeln. Dies führt zu absurden Theaterabenden, die vom Publikum nur mit Hilfe eines umfassenden Theoriewissens oder eines eineinhalbstündigen Vortrags des Dramaturgen verstanden werden können. In Amerika gibt es diese Umkehrung der Verhältnisse nicht. Die Hörigkeit vor der Theorie kennt man hier nicht und Theatertheoretiker arbeiten weiterhin deskriptiv.

eingeteilt ist in die Freie Szene und die städtisch- und staatlich geförderten Theater (Stadttheater, Nationaltheater und Staatstheater), müssen sich Theater in Amerika um private Spenden und Sponsoring bemühen, so dass die Mäzene auch in erster Linie die Zielgruppe des Theaters darstellen. In Deutschland werden Theater entweder von der Stadt durch das kommunale Kulturamt bezahlt wie beispielsweise das Augsburger Stadttheater, oder durch Gelder vom Staat oder vom Land, wie zum Beispiel die Bayerische Staatsoper. Sogenannte freie Theater werden meist durch Einnahmen pro Aufführung sowie durch Fördergelder von Stadt und Land, die zuvor beantragt werden müssen, getragen.

Diese Aufteilung führt zu einem Gefälle der Möglichkeiten und des Handlungsspielraums von Theatern in Deutschland, was sich auf die Art der Theaterpraxis auswirkt. Während innovative Modelle häufig aus der disparaten Freien Szene stammen, werden Stadt- und Staatstheater, die auf öffentliche Gelder angewiesen sind, teilweise immer noch mit Repräsentationsmodellen des ausgehenden 19. Jahrhunderts in Verbindung gebracht. Die Vielfalt der Freien Szene hat auf die städtischen Bühnen eine positive Auswirkung, denn vor allem in den letzten fünfzig Jahren haben sich die größeren Häuser für neue Modelle geöffnet, die hier verbessert und perfektioniert werden können, da die nötigen Gelder zur Verfügung stehen. So befruchten und unterstützen sich die zwei unterschiedlichen Szenen gegenseitig. Nicht umsonst sind sowohl Dramatiker (Roland Schimmelpfennig) und Regisseure (Thomas Ostermeier) als auch Theaterkollektive wie das Rimini-Protokoll in ganz unterschiedlichen Theaterkreisen sowie über die Grenzen Europas hinaus bekannt.

In Amerika müssen alle Schauspielhäuser von Spenden oder sehr geringen Zuschüssen aus öffentlichen Geldern leben und haben daher nicht die Möglichkeiten des konsequenzlosen Ausprobierens wie die Bühnen in Deutschland. Insgesamt wird bedeutend weniger Geld in die Theaterszene investiert als in Deutschland. Die wenigsten Theatermacher in Amerika können von diesem Beruf leben. Meist benötigen sie einen Tagesjob, der ihren Lebensunterhalt finanziert. Eine Ausnahme bietet das Academic Theatre in Amerika: An fast jeder Hochschule kann man Theater studieren und sich als Schauspieler, Regisseur oder Dramatiker ausprobieren. Die dafür eingestellten Dozenten werden von den Universitäten bezahlt und dürfen bzw. sollen ein Theater entwickeln, die nicht den populären aber konservativen Formen

des Broadways entspricht. Aus diesen akademischen Theatern entstehen neue Formen, die sich teilweise auch in der Theaterszene etabliert haben.

Innovative Theaterkompanien machen außerdem eine auch mit wenig finanzieller Unterstützung umsetzbare Kunst möglich, die neue theatrale Formen aufgreift und dadurch eine große Sprengkraft entwickelt. So wurde zum Beispiel das ‚Nature Theatre of Oclahoma‘ im Jahre 2011 zum Theatertreffen Berlin eingeladen und ist inzwischen über die Grenzen Amerikas hinaus in Europa und der ganzen Welt bekannt. Auch das ‚Bread and Puppet Theatre‘ von Peter Schuhmann kommt mit äußerst geringen Mitteln aus – und das schon seit vielen Jahren. So arbeiten die Künstler hier auf ehrenamtlicher Basis und leben während der Proben- und Aufführungsphasen unter äußerst einfachen Umständen meist unter freiem Himmel, um die Möglichkeit zu haben, beim Theater mitzuwirken. Das seit den sechziger Jahren existierende Theater erfreut sich in Amerika großer Beliebtheit und wurde im Jahr 2012 auch nach Deutschland eingeladen, um in München mit Unterstützung der Kammerspiele eines seiner Inszenierungen zu präsentieren. Bread and Puppet zählt zur sogenannten ‚radical theatre movement‘ und subsummiert sowohl politische als auch mystische Aspekte in seinen Inszenierungen, die teils auf freiem Feld teils im konventionellen Theaterraum stattfinden und immer aus Maskenspiel, Puppenspiel und Musik bestehen.

Auch in der Ausbildung zu Theaterfachleuten gibt es entscheidende Unterschiede zwischen der Struktur in Amerika und in Deutschland. In Deutschland existieren sowohl staatliche Schauspiel- und Regieschulen als auch private. Erstere garantieren eine umfassende Ausbildung und einen die Möglichkeit eines festen Arbeitsplatzes in einem Theaterensemble. Zu den renommiertesten und in Europa bekanntesten Schulen zählen die Ernst Busch Hochschule für Schauspielkunst und Regie in Berlin und das Max Reinhard Seminar in Wien. Die privaten Schulen hingegen bieten eine kürzere, teurere Ausbildung mit weniger Fächern.

In Amerika gibt es neben der American Academy of Dramatic Arts zahlreiche private Schulen, die zwar eine umfangreichere Ausbildung versprechen als die privaten Schulen in Deutschland, aber noch weit mehr kosten. Außerdem ist es in Amerika möglich, an Colleges und Universitäten Drama, ‚Acting‘ oder ‚Directing‘ als Neben- oder Hauptfach zu wählen, ohne einen komplizierten Bewerbungsprozess zu durchlaufen, so dass viele Studenten einen Einblick in die Theaterwelt Amerikas erhalten können, ohne sich für ein spezifisches und ausschließliches Theaterstudium

zu entscheiden. Viele Künstler der Theaterszene in Amerika sind deswegen nicht unbedingt fachlich kompetent. Auch wird der Fokus der Ausbildung auf Film und Fernsehen gelegt, da die Trennung zwischen diesen Medien nicht so streng gehandhabt wird wie in Deutschland. Die Schauspieler und auch Dramatiker und Regisseure in Amerika haben häufig keine andere Wahl, als das Filmbusiness anzustreben, da sie nur dort die Chance haben, ein regelmäßiges Einkommen oberhalb der Armutsgrenze zu erhalten.

2.3 Theaterhistorie und Schauspielmethodik als moderner Bezugspunkt von Theater

Was ist Theater? Diese Frage stellen sich Theaterwissenschaftler, Theaterkritiker und Theaterkünstler gleichermaßen. Was bedeutet der Begriff Theater heute? Schon die Höhlenmalerei von Steinzeitmenschen zeigt Ansätze eines theatralen Spiels und gilt als unumgängliche Antriebsfeder der menschlichen Fortentwicklung. Weder historisch noch systematisch lässt sich eine allgemeingültige und überzeitliche Definition erreichen. Der Theaterbegriff, der für diese Arbeit als relevant erachtet wird, bezieht sich zwar auf vergangene Entwicklungen innerhalb des Theaters, arbeitet aber mit einer systematischen Definition des Mediums. Andreas Kotte, Professor für Theaterwissenschaften an der Universität Bern, unterscheidet zwischen folgenden Theater-Begriffen: (a) die Agierenden oder Schauenden rücken in den Vordergrund, (b) Erscheinungen der alltäglichen Praxis z.B. Straßenszenen, (c) historisch universell oder (d) epochengebunden. Er betont, dass die Definition von Theater immer mit der Gesellschaftsstruktur zusammenhängt und Theater sowohl Affinitäten als auch Differenzen zur Gesellschaft aufzeigen kann, denen die gleiche Beachtung geschenkt werden muss.¹²⁷ Der Soziologe Uri Rapp konstatiert, die theatrale Situation finde nicht nur im Theater statt sondern auch im Alltag. Die alltägliche Lebenswelt und die menschliche Interaktion darf deswegen nicht schlicht nachgeahmt werden, sondern sie wird auf der Bühne symbolisch überhöht dargestellt und in einem verdichteten Sinnzusammenhang wiedergegeben.¹²⁸ Theater funktioniert seit dem ältesten überlieferten Drama, der Tragödie von Aischylos, *Die Perser*, mit der Inszenierung von Gegenwart. Ab der Renaissance wurde der

¹²⁷ Kotte, Andreas. „Theaterwissenschaft. Eine Einführung.“ In Harms, Wolfgang et al. (Hgg.). *Arbitrium. Theaterwissenschaft eine Einführung*. Köln: TV, 2005.117.

¹²⁸ Ebd. „Theaterbegriffe.“ In Erika Fischer-Lichte et al. (Hgg.). *Metzler Lexikon Theatertheorie*. 337-344. 338.

zwischenmenschliche Dialog konstituierend für das Drama der Neuzeit.¹²⁹ Nur beim Drama wird der Zuschauer Zeuge der Präsenz einer Figur, die mit sich selbst und ihrer Umwelt in einem Konflikt steht. Dabei wird im Drama das dialektische Verhältnis zwischen dem Ich und dem Selbst thematisiert, indem der Zuschauer einer Figur bei der Suche nach dem richtigen Weg zusieht. Die Widersprüche einer komplexen Welt werden im Drama in der Gegenwart darstellbar gemacht, indem scheinbare Widersprüche auf einem gemeinsamen Fundament gebaut werden. Als Beispiel hierfür seien die Figuren aus Shakespeares Tragödien genannt wie Hamlet¹³⁰, der entweder verrückt wird oder seinen Irrsinn vorspielt – im Drama bleibt offen, was tatsächlich zutrifft, die griechischen Helden wie Ödipus oder Schillers Octavio in *Wallenstein*, der unsicher ist, ob die Seite des Kaisers oder die des Wallensteins die ‚gute‘ und ‚richtige‘ ist. Die Komplexität und Dialektik der Realität, die Gegensätze vereinbart, ohne dieses zu harmonisieren, wird auf der Bühne durch Handlung dargestellt, ohne dass diese vereinfacht wird. Dies ist seit Jahrhunderten Aufgabe des Theaters und macht das Theater zum eigentlichen Ort, an dem Philosophie beginnt. Ob das gegenwärtige Theater mit seinen zeitgenössischen Theaterstücken und Inszenierungen diesem Anspruch genügen kann, soll hier weiter erforscht werden.

Seine stärkste Wirkung erzielte das Theater im Widerstand gegen „das Verharren gegen den Stillstand, aber auch gegen den allzu radikalen Bruch mit der Tradition“¹³¹. Im Fin de Siècle des 19. Jahrhunderts wurde das Theater revolutioniert und erhielt eine Wendung hin zum Schauspieltheater. Der Begriff mag irritieren, da er im Gegensatz zum Begriff des Regietheaters oder Autorentheaters weniger gebräuchlich ist. Er spiegelt jedoch in diesem Fall präzise die Form dieses Theaters wieder. Mit Stanislawskis Monographie *Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst*¹³² wurde ein neues Verständnis des Schauspielers eingeleitet und der schöpferische Prozess der Rollengestaltung einem System untergeordnet. Ihm ging es darum, dass der Schauspieler mit Hilfe von kontrollierten Techniken sich in die Rolle einfühlt und so authentisch wie möglich erfasst, um dadurch Empathie beim Publikum zu evozieren. In der frühen Phase seines Schaffens wollte er die „theatralische

¹²⁹ Szondi, Peter. *Theorie des modernen Dramas*. 15.

¹³⁰ Siehe hierzu die *Hamlet*-Inszenierung von Thomas Ostermeier, die 2008 in Avignon Premiere feierte und die Doppelbödigkeit der Hamletfigur hervorhebt.

¹³¹ Brauneck, Manfred. *Theater im 20. Jahrhundert*. Hamburg: Rowohlt, 2009 15.

¹³² Vgl. Stanislawski, Konstantin. *Der Stanislawski Reader. Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst und an der Rolle*. Stegemann, Bernd (Hg.). Berlin: Henschel, 2007.

Illusionskunst mit Mitteln der wissenschaftlichen Psychologie¹³³ systematisch ausbauen und perfektionieren. Noch heute ist seine Theorie, zwar weiterentwickelt und permanent überprüft, immer noch eine der wesentlichen Grundlagen der Schauspielausbildung.

Das 20. Jahrhundert gilt als das Jahrhundert der Katastrophen und der Auflösung der großen Erzählungen. Die Welt wurde durch zwei Weltkriege erschüttert und erlebte in deren Folge ein Aufblühen und Entdecken neuer, bislang unerkannter Neuerungen technischer und künstlerischer Natur. Dann schlitterten Ost und West in Europa in eine ideologische Konfrontation von Kapitalismus und Kommunismus in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, an der Amerika nicht nur marginal beteiligt war. Im Zuge der Globalisierung erlebte die international vernetzte Gesellschaft eine Abwertung des Individuums und die Verabschiedung von festen Werten innerhalb einer Gesellschaft. Pluralisierung, Fragmentierung und Abwesenheit von Wahrheit seien hier als Stichworte für den Zeitgeist am Ende des 20. Jahrhunderts genannt. Romane wie Thomas Pynchons *V* oder Kurt Vonneguts *Slaughterhouse Five* stehen stellvertretend für die post-moderne Literatur. Die Post-Moderne soll hier verstanden werden als eine Moderne ohne Illusionen, wobei die Illusionen sich auf die Überzeugung, es existierten Strukturen und Werte innerhalb einer chaotischen Welt, beziehen. Heute gehört die Auflösung aller Verbindlichkeiten und die Verflüssigung der Verhältnisse Zwang geworden. Der Turbo-Kapitalismus der letzten zwanzig Jahre kann als Verwirklichung der postmodernen Theorie verstanden werden, da das Individuum mit seinen Wünschen und Neigungen als einzig mögliche Instanz übrig bleibt in einer Welt, die jeglichen Glauben an das Fundament einer Realität verloren hat. Ein Gefühl von Gleichzeitigkeit und Gleichwertigkeit dominiert in der Postmoderne. Das Theater kann die „Irritationen und Herausforderungen, die auch die tradierten Vorstellungen von Kultur und Bildung ins Wanken brachten“¹³⁴, zwar wiedergeben, jedoch wird in einer entfremdeten Welt Kunst und Kultur dazu benutzt, den Riss zwischen dem Ich und dem Selbst zu kaschieren. Daraus folgt, dass das Theater allzu leicht eine affirmative Funktion in der Gesellschaft einnimmt, da in der Postmoderne das Erleben durch die Anderen nicht mehr möglich ist und jeder auf sich selbst zurück geworfen wird. Dies gilt es zu verhindern, da sonst das Theater als

¹³³ Brauneck, Manfred. 85.

¹³⁴ Brauneck, Manfred. 15.

kulturelles Subsystem innerhalb einer Gesellschaft seine Funktion einbüßen wird.¹³⁵ Stegemann konstatiert, dass die „postmodernen Theorien [...] die Bewegung der Dialektik zur Paradoxie des Widerstreits aufgelöst [haben]“¹³⁶.

Durch den technologischen Fortschritt im Bereich Film musste sich das Theater mit seiner eigenen Stellung auseinandersetzen, was sich zunächst befruchtend auf die Theaterlandschaft auswirkte. Anstelle eines Naturalismus, der zur Unterhaltung auf die Bühne gebracht wird, entwickelten sich aus dem Psychologismus der Jahrhundertwende neue theatrale Formen, die teilweise gegensätzliche Tendenzen hatten, aber doch alle eine Erweiterung der Definition von Theater im Sinn hatten. Szondi begründet die Krise des Dramas im 20. Jahrhunderts in seiner Monographie damit, dass die industrialisierte Welt zu komplex geworden ist, so dass die dramatische Situation ihr nicht mehr gerecht werden kann. Die Dramatiker dieser Zeit suchen nach neuen Möglichkeiten und einer neuen Form, die den neuen Inhalten besser dienen kann. Auch der theatrale Prozess verändert sich: Zum einen entwickelte sich das schauspielerische Ideal des Schauspielers als Marionette oder Tänzer; Schauspielkunst war definiert als Kunst, den eigenen Körper zu bewegen.¹³⁷ Antonin Artaud ging dabei noch einen Schritt weiter und propagierte eine Vereinigung zwischen Leben und Theater. Andererseits erschien als Lösung für die Abneigung gegen Theatralität im Leben und Theater die Abwesenheit des Darstellers: Anstelle von pseudo-authentischer Figurendarstellung, die immer als bloße Nachahmung, als Imitation der Wirklichkeit entlarvt und degradiert werden kann, sollen Licht, Puppen, Masken und Marionetten eine offensichtlich fiktive Welt kreieren, die aufgrund der imaginativen Ebene weit lebendiger und dynamischer wirkt als der Versuch einer Authentizitätsfiktion.

2.4 Postdramatisches Theater und Postanthropozentrisches Theater

Die Enthierarchisierung der Zeichen im Theater bedeutet, dass sich das Theater vom Gebrauch dramatischer Literatur als Vorschrift für ein Inszenierungsgeschehen weitgehend emanzipiert hat. Im Zuge des Post-Strukturalismus wurde die Bedeutung des Zeichens marginalisiert – auch im Theater. Die Sprache soll nicht mehr über die anderen Zeichen dominieren. Sprache transportiert nicht mehr Sprechhandlungen von Figuren und damit ein fiktionales Geschehen, das in einer zeitlich-örtlichen und

¹³⁵ Vgl. Stegemann, Bernd. *Kritik des Theaters*. Berlin: Theater der Zeit, 2013.

¹³⁶ Ebd. 12.

¹³⁷ Vgl. Bahr, Andreas. *Imagination und Körper. Ein Beitrag zur Theorie der Imagination mit Beispielen aus der zeitgenössischen Schauspielinszenierung*. Bochum: Brockmeyer, 1990.

handlungslogisch dargestellten Welt situiert werden kann, da die gegenwärtige Realität nicht mehr handlungslogisch und linear wahrnehmbar ist, sondern sich durch Unübersichtlichkeit und Komplexität definiert. Die deswegen angestrebte Gleichwertigkeit aller theatralischen Mittel führt zur Verdichtung der Zeichen, die in ihrer Überstrukturiertheit die (mediale) Kultur der Überfülle repräsentieren. Zu der daraus resultierenden Überforderung des Wahrnehmungsapparates trägt der spezifische Einsatz von Sprache im postdramatischen Theater bei, von Lehmann als „Poetik der Störung“¹³⁸ bezeichnet. Lehmann bezieht sich hier auf Robert Wilson: Robert Wilson, so Lehmann, hat „den Raum für veränderte Konzeptionen von dem, was Theater sein kann, radikal [sic!]“¹³⁹ erweitert. Dabei handelt es sich um ein architektonisches, nicht dramatisches Theater, das bei Wilson durch minimalistische Bilderwelten und streng durchkomponierte Raum/Zeit-Systeme strukturiert ist. Elinor Fuchs bezeichnet Wilsons Theater als Meilenstein des modernen Theaters, bei dem die Beziehung zwischen Bühne und Schauspieler neu strukturiert und bewusst gemacht wird.¹⁴⁰ Sie und Una Chaudhuri konstatieren, dass Wilsons Theater organisch sei und die „natural laws“ beachte, wenn er seine Arbeit strukturiere: „I use the kind of natural time in which it takes the sun to set, a cloud to change, a day to dawn.“¹⁴¹ Seine Figuren scheinen dabei zwischen „animate and inanimate states“¹⁴² gefangen zu sein und auszubrechen versuchen. Seine Inszenierungen deuten stets auf eine Reintegration des kulturell nicht Verfügbaren hin, ohne eine einfache Harmonisierung als Lösung vorzuschlagen. Stattdessen werden die scheinbar paradoxalen Zustände vereint, ohne ihre Komplexität einzubüßen.

Des Weiteren bezieht sich Lehmann auf Richard Schechner und vergleicht die Arbeit von ersterem mit den Texten von Gertrude Stein, die komplexe Landschaften bilden. Elinor Fuchs spricht bei Gertrude Stein von *Landscape Plays*, die als Vorläufer für das postdramatische Theater verstanden werden können:

¹³⁸ Lehmann, Hans Thies. *Postdramatisches Theater*. 122.

¹³⁹ Ebd. 131.

¹⁴⁰ Vgl. Fuchs, Elinor. *The Death of the Character: Perspectives on Theatre after Modernism*. Indiana: UP, 1996.

¹⁴¹ Fuchs, Elinor und Chaudhuri, Una (Hgg.). *Land/Scape/Theater and the New Spacial Paradigm*. Michigan: UP, 2002. 161.

¹⁴² Ebd. 161.

Ein Mythos ist nicht eine Geschichte, die man von links nach rechts, vom Anfang bis zum Ende liest, sondern ein Ding, das man die ganze Zeit über als Ganzes im Blick hat. Vielleicht ist es das, was Gertrude Stein meinte, als sie sagte, das Theaterstück sei von nun an eine Landschaft.¹⁴³

Auch Bonnie Marranca bezieht sich auf Gertrude Stein:

I have always wondered what Gertrude Stein meant when she called a play a landscape. The marvel of her image revealed itself decade by decade as I discovered how essential landscape, field, and geography are in the conceptual vocabulary of American performance, and the extent to which the idea of nature was transported into a description of performance space by avant-garde artists. That this space would also be a spiritual space accounts for the emphasis on mind and perception in American performance whose subject has always been vision, or revelation.¹⁴⁴

Hier finden sich Schnittpunkte zur Kulturökologie: Die Landschaften des Theaters können mit Peter Finkes Begriff der internalen Landschaften des menschlichen Geistes verglichen werden. Hubert Zapf konstatiert in Bezug auf Finke:

[...] internal landscapes produced by modern culture and consciousness are equally important for human beings as their external environments. Human beings are, as it were, by their very nature not only instinctual but cultural beings. Literature and other forms of cultural imagination and cultural creativity are necessary in this view to continually restore the richness, diversity, and complexity of those inner landscapes of the mind, the imagination, the emotions, and of interpersonal communication which make up the cultural ecosystems of modern humans, but are threatened with impoverishment by an increasingly overeconomized, standardized, and depersonalized contemporary world.¹⁴⁵

Die internalen Landschaften, von denen Zapf spricht, lassen sich in Analogie zu den Landschaften verstehen, mit denen Gertrude Steins Texte und Wilsons Aufführungen beschrieben werden. Zeit verläuft hier nicht linear sondern zyklisch und eine Gleichzeitigkeit von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft herrscht vor, sowohl in der Betrachtung der Natur, sei es eines erloschenen Vulkans oder eines Waldstückes, als auch bei einem nicht mehr linear aufgebauten, handlungsorientierten Theatertext. Richard Schechner zieht diesen Vergleich in seiner Arbeit im Bezug auf seine Umwelt, in der er seine Inszenierungen mit der

¹⁴³ Fuchs, Elinor. *The Death of the Character*. 93.

¹⁴⁴ Marranca, Bonnie. *Ecologies of Theater. Essays at the Century Turning*. (PAJ Books). Baltimore: John Hopkins UP, 1996.

¹⁴⁵ Zapf, Hubert. „Literary Ecology and the Ethics of Text.“ In *New Literary History* 38 (2008): 847-868.

Performance Group ansetzt und legt Wert darauf, dass die Dominanz eines theatralen Mittels über ein anderes minimiert wird.¹⁴⁶ Der Mensch und seine Handlungen stehen nicht mehr im Mittelpunkt. Stattdessen wird der Mensch als Teil einer Realität wahrgenommen, in der Mechanismen und Wirkungszusammenhänge zwar mit und durch den Menschen fungieren, aber der Mensch dabei nicht handlungsweisend sein muss, sondern nur als ein Zeichen von vielen betrachtet wird. Anstelle eines anthropozentrischen Weltbildes wird auf der Bühne ein post-anthropozentrisches System propagiert, bei dem der Mensch Teil seiner Umwelt ist und nur in Verbindung mit dieser zu etwas größerem Ganzen werden kann.

Hans Thies Lehmann bezieht sich in dem Kapitel *Wilson oder die Landschaft* auf Richard Schechners Beschreibung der Handlung eines Dramas. Dieser konstatiert, dass die Handlung durch die Veränderungen zwischen Anfang und Ende des dramatischen Vorgangs geformt ist und diese Veränderungen sowohl durch Verkleidung oder Maskierung, als auch durch neues Wissen oder körperliche Prozesse hervorgerufen werden können.¹⁴⁷ Lehmann beschreibt diese Prozesse als Prozesse in Analogie zu Naturvorgängen, die als „wiederkehrende Metamorphosen“ in einer „symbolisch-zyklischen Zeitform“ auftreten.¹⁴⁸ Wilson verwandelt seinen Bühnenraum in eine Landschaft, in der sich die Figuren wie durch magischen Einfluss bewegen, allerdings ohne einer stringenten Handlung zu folgen. Die Enthierarchisierung der Theatermittel spielt dabei eine große Rolle. Die Bühne bildet keinen homogenen Raum, sondern wird durch disparate Zeichen, Licht und Farben komplex und schwer zu deuten. Lehmann bezeichnet Wilsons Theater als „neomythisch“¹⁴⁹ und bemerkt, dass der Name „postanthropozentrisches Theater“¹⁵⁰ angemessen sei, denn Wilson versucht, Landschaften zu kreieren und dabei bei seinen Aufführungen nicht linear von Konflikt zur Lösung fortzuschreiten, sondern komplexe, mehrdimensionale Beziehungen nicht nur zwischen Menschen, sondern zwischen Räumen darzustellen. Elinor Fuchs spricht im Zusammenhang von Wilsons Theater von „multivalent spatial relationships, ‚the trees to the hills to the fields... any piece of it to the sky‘“¹⁵¹ und Lehmann konstatiert, dass es sich bei Wilsons

¹⁴⁶ Vgl. Schechner, Richard. „Six Axioms for Environmental Theatre.“ In *The Drama Review TDR* 12/3. *Architecture/Environment*. The MIT Press (1965): 41-64.

¹⁴⁷ Vgl. Schechner, Richard. *Performance Theory*. London und New York: Routledge, 1988 [2003] 185.

¹⁴⁸ Lehmann, Hans Thies. *Postdramatisches Theater*. 129.

¹⁴⁹ Ebd. 135.

¹⁵⁰ Ebd. 137.

¹⁵¹ Fuchs, Elinor. „Another Version of the Pastoral.“ In *The Death of Character*. 106f.

Theaterlandschaften um ästhetische Figurationen handelt, die „utopisch auf einer Alternative zum anthropozentrischen Ideal der Naturunterjochung hinweisen“¹⁵². Denn wenn der Mensch auf der Bühne nicht mehr im Vordergrund steht, sondern gleichberechtigt dargestellt wird mit Tieren, Gegenständen, Energien wie Licht und Schatten, deutet dieses Theater auf ein holistisches Weltbild, das den Menschen nicht als naturbeherrschenden an der Spitze der Lebewesen stehenden betrachtet.

Hierin besteht allerdings auch der postdramatische Kurzschluss: Zum einen kann sich der Mensch nicht komplett von seiner anthropozentrischen Haltung trennen, zum anderen gilt das Theater als Ort, an dem menschliches Handeln dargestellt wird und Geschichten von, über, durch und für den Menschen erzählt werden.

Indem die Postdramatik sich von dem Theater als Ort des gegenwärtigen, zwischenmenschlichen Geschehens distanziert, verliert das Theater seine Magie. In der performativen Kunst werden soziale und ästhetische Komponente verquickt und zum theatralen Gegenstand, was schließlich zu einer Ästhetik der Verweigerung und der Abwesenheit führt. Denn neben der Enthierarchisierung der Theaterrmittel betont die Postdramatik einen Bruch mit Schein und Illusion. Jedes Individuum im Zuschauerraum soll als einzigartig und verstanden werden, was wiederum dem Narzissmus des Einzelnen schmeichelt. Damit beraubt sich das Theater aber seiner Mittel und bringt sich um die Ebene der Imagination und des Schau-Spielens, des Darstellens einer möglichen Realität, in der das Individuelle öffentlich gemacht wird und ein gemeinsames Anderes erlebt werden kann. Denn in der postmodernen Theaterästhetik wird das Erleben des Anderen durch die Anderen unmöglich, da jeder auf sich selbst zurück geworfen ist.

3. Grenzen der Postdramatik: Der Weg zu einer Ökologie des Theaters

Lehmann beschreibt das postdramatische Theater als ein Theater, das (1) Enthierarchisierung von Bildern, Bewegung und Wort propagiert, (2) eine „Gemeinschaftlichkeit der Verschiedenen“¹⁵³ darstellt und bei dem (3) alles mit allem zusammenhängt. Diese drei Thesen stehen in Analogie zu den kulturökologischen Maximen, die da sind: (1) Das Ganze ist mehr als die Summe seiner Teile, (2) Alles ist mit allem verbunden und (3) anstelle eines hierarchischem, linearem tritt ein zyklisch reproduktives Weltbild.¹⁵⁴ Das postdramatische Theater hat, so Lehmann,

¹⁵² Lehmann, Hans-Thies. *Postdramatisches Theater*. 138.

¹⁵³ Ebd. 142.

¹⁵⁴ Vgl. Zapf, Hubert. *Literatur als kulturelle Ökologie*. 30f.

einen Widerwillen gegen Geschlossenheit und Einfachheit und steht ein für die Komplexität der Welt und deren teilweise paradoxen Zustände und Kommunikationsprozesse.

„Die Wahrnehmung [muss] dafür offen bleiben, an völlig unerwarteten Stellen Verbindungen, Korrespondenzen und Aufschlüsse zu erwarten, die das früher Gesagte in ganz anderem Licht erscheinen lassen.“¹⁵⁵

An die Stelle von Hierarchie tritt die Simultaneität von Zeichen, was sich auch in den hier behandelten Texten zeigt, wenn viele scheinbar unabhängige Geschehnisse gleichzeitig erzählt werden, wie bei Roland Schimmelpfennigs *Der Goldene Drache* oder Dea Lohers *Das letzte Feuer*. Lehmann betont außerdem, dass das postdramatische Theater durch einen Formalismus definiert wird, der mit Wiederholungen aber auch Überflutung von Zeichen gegen die Überkomplexität der Welt im modernen Alltag angeht. Allerdings beschreibt Lehmann das postdramatische Theater auch als ein Theater, bei dem anstelle der Inhalte die „Ehrlichkeit des Effekts“¹⁵⁶ tritt. Seine Vorbilder sind die poststrukturalistischen Maximen, die sich von einer Substanz hinter den Dingen abwenden, und proklamieren, dass Bedeutung nur im Kontext entsteht ohne direkte Referenz auf die Wirklichkeit.¹⁵⁷ Das führt dazu, dass Worte nichts mehr bedeuten, als was sie im Vollzug ihrer Aussprache selbst herstellen.¹⁵⁸ Dadurch wird das Verhältnis von Drama und seiner Übersetzung auf der Bühne aufgekündigt und das postdramatische Theater beginnt ein „emphatisches Verhältnis mit sich selbst“¹⁵⁹. Damit widerspricht die Postdramatik Hegel, der als Analytiker dramatischer Situationen konstatiert, dass eine Situation nur in einer konkreten Welt stattfindet und

¹⁵⁵ Ebd. 149.

¹⁵⁶ Lehmann, Hans-Thies. *Postdramatisches Theater*. 45.

¹⁵⁷ Die Dekonstruktion nach Jacques Derrida führte zur Zerschlagung der Verbindung von Significant und Signifié. Der in der Philosophie entwickelte Pragmatismus versucht die daraus entstehende, auf dem Konstruktivismus aufbauende neue Weltanschauung zu erklären: Sprache erlangt nur Bedeutung im Kontext innerhalb gesellschaftlicher Konventionen für einen gewissen Zeitraum – sie büßt ihre Vorherrschaft ein. Für weitere Lektüre siehe auch: Habermas, Jürgen. „Moralität und Sittlichkeit“. In Kuhlmann, Wolfgang (Hg.). *Moralität und Sittlichkeit*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1986. 16-37. Sowie Heidegger, Martin. *Zeit und Sein*. Tübingen: Niemeyer, 2001. und Adorno, Theodor W. *Ästhetische Theorie*. Frankfurt: Suhrkamp, 2010.

¹⁵⁸ Hier kann eine Analogie zu Fischer-Lichte aufgezeigt werden, die von der performativen Wende seit den 1990er Jahren spricht. Die performative Wende analysiert Interaktion und Ausdruck mit der Unterscheidung von Materialhaftigkeit und Semantik, wobei die Vorliebe für ersteres deutlich zum Vorschein kommt.

¹⁵⁹ Stegemann, Bernd. „Nach der Postdramatik.“ 35.

diese als ‚allgemeiner Weltzustand‘ beschrieben werden kann.¹⁶⁰ Dem postdramatischen Spiel wird vorausgesetzt, dass es diesen Weltzustand nicht mehr gibt, da die Welt zu komplex ist und deswegen das Theater nicht mehr auf die Wirklichkeit verweisen kann, da eine Wirklichkeit – insbesondere durch Sprache konstruiert – nicht mehr als gegeben angesehen werden kann. Dabei übersieht sie, dass gerade die Funktion der dramatischen Kunst die ist, scheinbar widersprüchliche Welten darzustellen, indem sie eine abgegrenzte imaginative Welt kreiert, die Dichotomien mit Hilfe eines gemeinsamen Fundaments in einen dialektischen Zusammenhang stellt und verbindet. Die Funktion von Theater und Literatur bleibt auch im postmodernen Kontext erhalten: Kunst soll Einseitigkeiten und Blindstellen im gesellschaftlichen System aufdecken und legt einen Fokus auf das Leben als komplexes Phänomen.¹⁶¹

Während Lehmann diese postanthropozentrische Theaterform als Teilbereich des postdramatischen Theaters betrachtet, hat sich in Amerika ein ganzer Forschungszweig entwickelt, der Theater als postanthropozentrisches Mittel der Kunst begreift. Seine Wurzeln findet man einerseits in der Kulturökologie und Kulturanthropologie mit Vertretern wie Victor Turner (*Vom Ritual zum Theater*) und Gregory Bateson (*Steps to an ecology of mind*)¹⁶², andererseits in der Theatertheorie und Theaterpraxis, wo schon zu Beginn des 20. Jahrhunderts neue Schauspielmethoden und ein verändertes Verständnis von Theater den Weg für ein neues, ökologisches Denken geebnet haben.

3.1 Die Schnittstellen von Kulturökologie und Theater

Die Verbindung zwischen Kulturökologie und kulturtheoretischen Theaterwissenschaft und deren Studien zu Theatralität und Performance wurde von Baz Kershaw 2007 zum ersten Mal aufgezeigt. Er verwendet in seiner Essay-Sammlung *Theatre Ecology* den Begriff *ecology* als Metapher und theoretisches Modell für die komplexe Interaktion von Theater, Medien und Gesellschaft. Kershaw

¹⁶⁰ Vgl. Hegel, Wilhelm Friedrich. *Vorlesungen über die Ästhetik*. Frankfurt: Suhrkamp, 1986.

¹⁶¹ Die drei von Hubert Zapf entwickelten Diskurse, die die Funktion von Literatur im Besonderen und Kunst im Allgemeinen strukturieren, werden im Folgenden noch genauer betrachtet. Für weitere Lektüre siehe auch Zapf, Hubert. *Literatur als kulturelle Ökologie* und Zapf, Hubert. *Kulturökologie und Literatur*.

¹⁶² „Gregory Bateson hat als erster Analogien zwischen Natur und dem menschlichen Geist gezogen und sich dabei auf die Prinzipien von Lebensprozessen bezogen, wie dem Konzept der ‚feedback loops‘, die er sowohl zwischen Geist und Welt als auch zwischen verschiedenen Realitätssystemen wahrnahm (vgl. Zapf, Hubert. „Literary Ecology and the Ethics of Texts“ In ebd. (Hg.) *New Literary History*).

konstatiert, dass die Ökologie des Theaters durch die theatraalisierte Gesellschaft gefährdet wird. Das Theater kann nur dann überleben, wenn es sich an die neue, veränderte Umwelt anpasst. Kershaw betrachtet Theater und Performance als ökologische Systeme:

So 'Theatre ecology' refers to the interrelationships of all the factors of particular theatrical (or performance) systems, including their organic and non-organic components and ranging from the smallest and/or simplest to the greatest and/or most complex. Following uses in ecology, these terms can also refer to the interrelationships between theatres (or performances) and their environments, especially when interdependence between theatre/ performances and their environments is implied.¹⁶³

Außerdem fragt Kershaw nach der Aufgabe des Theaters für die Gesellschaft in der ökologischen Ära, also seit den siebziger Jahren des 20. Jahrhunderts, in denen ein ökologisches Bewusstsein erstmals allgemein zugänglich entwickelt Teil des gesellschaftlichen Bewusstseins wurde. Er deutet auf die enge Verwandtschaft von Post-Strukturalismus und dem postdramatischen Theater und geht dabei auch auf Peter Brooks Theorie des leeren Raums und auf das Theater der Armut des polnischen Regisseurs, Jerzy Grotowskis, ein.¹⁶⁴ Kershaw spricht im Kapitel 'Energy: on free radicals' von der Auflösung der vierten Wand („radical reduction of distance between performer and spectator“¹⁶⁵), so dass die Erfahrung der Aufführung durch *shared energies* bestimmt wird, was an Nietzsches Idee des dionysischen Theatererlebens anknüpft. Der Vergleich zu Francois Lyotard drängt sich auf: Seine Idee des 'energetic theatre', das die größtmögliche Intensität erreicht, indem der Fokus auf die Energie des Raumes, dessen, was vorhanden ist, gelegt wird und nicht auf den Versuch, Bedeutung zu transformieren.¹⁶⁶ Wie bei den Literaturökologen die Struktur des Textes als eine vielschichtige erkannt wird, so wird die Komplexität der Vorgänge im Theater bei Kershaw in den Vordergrund gerückt. Er konstatiert, dass die Vorgänge einer Aufführung in Analogie zu den Vorgängen in einem ökologischen System vonstatten gehen:

¹⁶³ Kershaw, Baz. *Theatre Ecology. Environments and Performance Events*. Cambridge: UP, 2007. 16.

¹⁶⁴ Vgl. Brook; Peter. *The Empty Space*. New York: Avon Books, 1969. Peter Brook beschreibt die Aufführung als einen Austausch von Energie, der durch Licht, Figuren und Zuschauer entstehen kann.

¹⁶⁵ Kershaw, Baz. *Theatre Ecology*. 291.

¹⁶⁶ Vgl. Francois Lyotard. „The Tooth, the Palm.“ In *SubStance* 5. 15 (1976): 105-110.

When theatres are embedded in the social like free radicals in combustible materials, the energy of actors, even if just by excessive reputé, may infuse the environment of many more than those who attended the place of work.¹⁶⁷

Hier lässt sich ein Vergleich mit der Quantenphysik ziehen, die die Untrennbarkeit zwischen dem Beobachter und dem Beobachteten aufgezeigt hat. David Bohm beschäftigt sich mit der Frage, inwieweit Wissenschaft eine Annäherung an Welt sein kann und konstatiert:

The observing process actively affects that which is being observed, generating a conundrum of meaning that makes it ever more difficult to assume that any description objectively corresponds with "reality".¹⁶⁸

In Anlehnung daran analysiert Kershaw *performance* im Zusammenhang mit *ecology* und erklärt, dass *performance* ein integrativer Teil der globalen Ökologie ist und außerdem bestimmte *performances* in ökologischer Art und Weise agieren.¹⁶⁹ *Theatre ecology* verweist folglich darauf, dass alle Faktoren innerhalb eines theatralen Prozesses – sowohl die organischen als auch die unorganischen – in Analogie zu ökologischen Prozessen miteinander interagieren. Bei Kershaw liegt der Fokus auf der Zukunft von Theater und Ökologie und er versucht Verbindungen zwischen den bisherigen Studien über das Theater in Amerika zu finden. Dafür beschäftigt er sich mit Bonnie Marranca, Elinor Fuchs und Una Chaudhuri, drei amerikanische Wissenschaftlerinnen, die sich mit der Analyse von Theater und Performance beschäftigen. Alle drei haben Beiträge zum Thema Ökologie und Theater geschrieben, allerdings ohne dabei auf eine Analysemethode einzugehen. Die Definition von *theatre ecology* bleibt bei ihnen wie bei Baz Kershaw noch unvollständig, da diese über den Analogiebezug von Öko-System und dem kulturellem System Theater und der Frage nach einer *awareness* für ökologische Gegenstände in der Gesellschaft durch das Theater nicht hinaus geht. Zwar sind die Untersuchungen relevant, um sich ein Bild davon zu machen, inwieweit im Theater über die ökologischen Veränderungen reflektiert wird, jedoch kann eine Analysemethode, die die Funktion des Theaters als kulturelle Ökologie betrachtet, noch erforscht werden.

¹⁶⁷ Kershaw, Baz. *Theatreecology*. 292.

¹⁶⁸ Bohm, David. *On Creativity*. London: Routledge, 1998.

¹⁶⁹ Kershaw, Baz. *Theatreecology*. 14.

3.1.1 Theaterökologie bei Richard Schechner

Richard Schechner hat in den sechziger Jahren des 19. Jahrhunderts Rituale von Urvölkern analysiert und erkannt, dass das Theater dann seine größte Wirkung hat, wenn es sich ritualisierter Muster bedient. Dabei zeigt sich für Schechner, dass die Komplexität eines sozialen Prozesses ebenso wie eines Theaterprozesses von vielen Variablen und Umwelteinflüssen abhängt, die miteinander verbunden sind. Daraus folgt, dass das System Theater mit seinen Individuen in einem nicht-hierarchischem Komplex denselben Gesetzen folgt wie die in einer Gesellschaft ritualisierten Handlungen. Alles, was eine Kultur zur Erstarrung bringt – Dichotomien wie *mind/body culture/nature* – soll im Theater aufgehoben werden. So schreibt Schechner:

Everything may be turned into everything. There is a deep conviction of a fundamental and indelible solidarity of life that bridges over the multiplicity and variety of its single forms. Everywhere there are overlaps, exchanges, and transformations.¹⁷⁰

Er extrahiert vier Grundbausteine, jeder Kultur: (1) *wholeness*; (2) *process and organic growth*; (3) *concreteness* und (4) *religious transcendental experience*. Schechner bezieht sich dabei auf Rituale, die er bei Urvölkern beobachtet hat und die sich im Theater der abendländischen Kultur widerspiegeln. Daraus zieht er den Schluss, dass jede Grundlage und Quelle für kreative Energien sich in der Natur wiederfinden. Er erkennt auch, dass es in der Natur keine Hierarchien gibt, sondern dass Elemente sich verändern, ausgetauscht werden, ohne dass ein Lebensprozess über einen anderen gestellt wird.¹⁷¹ Diese These findet man auch bei Zapf in seinem Aufsatz „Creative Matter and Creative Mind. Cultural Ecology and literary Creativity“, in dem er konstatiert, dass das Feld der Biosemiotik ein transdisziplinärer Zugang zur Herkunft von ästhetischen Prozessen in Analogie zu natürlichen Prozessen ist.

On this fundamental level, creativity as a general feature of material nature is newly acknowledged, in different ways, by ecocritics from deep ecology to science studies.¹⁷²

¹⁷⁰ Schechner, Richard. *Performance Theory*. 36.

¹⁷¹ Vgl. ebd. 61.

¹⁷² Zapf, Hubert. „Creative Matter and Creative Mind. Cultural Ecology and literary Creativity.“
SEITENZAHL

Die Verbindung zwischen Kreativität in der Natur und Kreativität in der Kunst kann kulturökologisch untersucht werden. Der Kreativitätsprozess im Leben kann mit der Behandlung und der Entstehung von Metaphern verbunden werden, denn der Kern eines kreativen Prozesses ist die Übertragung eines Bedeutungsmusters auf ein anderes durch metaphorisches Lesen in Literatur und Kunst. Während bei einem Roman oder einem Gedicht oder in der Bildenden Kunst der kreative Prozess nicht sichtbar ist, sondern der Betrachter oder Leser diesen lediglich nachempfinden kann, bleibt im Theater als einzige Kunstform durch seine Unmittelbarkeit diese kreative Energie sichtbar und unmittelbar, da die Rezeption und die Produktion in einer Form der Gleichzeitigkeit existieren.

Theatre doesn't arrive suddenly and stay fixed either in its cultural or individual manifestations. It is insinuated along a web of associations spun from play games, hunting, slaughter and distribution of meat, ceremonial centers, trials, rites of passages, and story-telling. Rehearsals and recollections – preplay and afterplay – converge in the theatrical event.¹⁷³

Theater wird bei Schechner folglich definiert als ein nicht statischer sondern dynamischer Prozess, bei dem eine Verbindung zwischen dem menschlichen Geist und dem ‚Geist der Natur‘ hergestellt wird, was in rituellen Strukturen sichtbar wird. Rituale aktivieren affektive und prä-rationale Motivebenen im Menschen und führen zu einer Selbstüberschreitung etablierter Muster innerhalb einer Gesellschaft. Sie halten oft ein karnevaleskes Moment inne (Michail Bachtin) und haben zum einen affirmative Funktion, wie in der abendländischen Gesellschaft beispielsweise der performative Vorgang des Hochzeitfeiern, Geburtstagsfeiern oder der Taufe.¹⁷⁴ Zum anderen zeigt Schechner anschaulich, dass Rituale – vor allem die archaischen der australischen Aborigines, die sich bei ihren rituellen Festen in einen trance-ähnlichen Zustand versetzen und dadurch Zugriff auf kreative Energien haben – dazu dienen, auf nicht verfügbare Energien zuzugreifen und so gesellschaftliche Strukturen zu überschreiten.

¹⁷³ Ebd. 66.

¹⁷⁴ Michail Bachtin beschreibt den Körper als Element, das das Groteske mit dem Naturhaften koppelt. Der Körper kann im Modus des Karnevalesken zivilisatorischen Kontrollmechanismen entkommen und so auf kreative Kräfte zugreifen, die zu einer Selbstüberschreitung der kulturell vorgegebenen Muster führt (vgl. Bachtin Michail. *Rabelais und seine Welt: Volkskultur und Gegenkultur*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1995.)

[...] in the dream state man has a share in the creativity of nature, and if he were to be creatively active in this state he would really, as the painter Baumeister expressed it, „not create after nature, but like nature“.¹⁷⁵

Die Technik der Aborigines, sich in diesen traumähnlichen Zustand zu versetzen stammt aus Zentralasien, ist sehr alt – bis zu 50000 Jahre – und führt zu einer Nähe zur Natur, die auch beim Kreieren von Kunst genutzt wird. Rückwirkend hat Literatur die Funktion, dass sich dieser Nähe zur Natur bewusst gemacht wird und die durch kulturelle Erstarrungszustände entstandenen Situationen wie beispielsweise im Drama von Martin Heckmanns *Körper und Worte* (2007) der Zustand der Hauptfigur, Lina, die sich in der Großstadtwelt nicht mehr zurecht findet, durch den Tod ihrer Mutter und das Zerbrechen ihrer Ehe in eine Art Trauma geworfen wird und ihre Unsicherheit über die Frage nach einer Welt und die Tragfähigkeit von Sprache vergeblich zum Ausdruck bringt, ohne dass sie verstanden wird.¹⁷⁶ Anders als in der Postdramatik, in der eine Ästhetik der Gegenwart propagiert wird, entsteht bei Heckmanns Drama keine Reihung von unverbundenen, bedeutungsleeren Augenblicken, sondern es zeigt sich deutlich ein Zusammenhang zwischen den isolierten Einzelschicksalen, wie dies auch in Schimmelpfennigs Drama *Der Goldene Drache* der Fall ist.¹⁷⁷ Schechner konstatiert, dass Ganzheitlichkeit und die Verbindung einzelner Elemente zu einem Ganzen führt, dass mehr als die Summe seiner Teile ist.

Elements exchange, interpenetrate, and transform – but there is no hierarchy that permanently or a priori puts any life-process above any other. To dream is as “real” and as “vital” as to eat or dance or make love or war. Different contexts will of course make one activity more important within a given circumstances and time.¹⁷⁸

Er steht damit in der Tradition der ältesten Theatertheorien der Welt, denn schon bei Aristoteles wird betont, dass das Drama durch die ihm eigene Dialektik zum Kunstwerk wird, das die Funktion von Kunst, nämlich das Gewährwerden von latenten gesellschaftlichen Erstarrungsstrukturen durch die Darstellung dieser und deren Unzulänglichkeiten und Widersprüche auf der Basis eines gemeinsamen

¹⁷⁵ Lommel, Andreas. *Shamanism. The Beginnings of Art*. New York: MacGraw-Hill, 1967. 146.

¹⁷⁶ Vgl. Heckmanns, Martin. *Körper und Worte*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2007.

¹⁷⁷ Vgl. Haas, Birgit. *Plädoyer für ein dramatisches Drama*. 192ff.

¹⁷⁸ Schechner, Richard. *Performance Theory*. 61.

Fundaments in seiner reinsten Form beinhaltet.¹⁷⁹ Zapf beschreibt das aristotelische Modell wie folgt:

Schon Aristoteles' Modell des Tragischen impliziert in seinem anthropologisch fundierten, rezeptionsorientierten Mimesiskonzept nicht nur eine kognitive, sondern eine kathartisch-therapeutische Ausgleichsfunktion der Literatur für kulturelle Spannungen und Krisen. Und stärker noch weist Nietzsches moderne Neubestimmung des Tragischen als Revitalisierung der durch apollinische Ordnung und sokratische Rationalität paralyisierten dionysischen Lebensenergien der Kunst eine zentrale, zivilisationserneuernde Bedeutung zu.¹⁸⁰

Wie Zapf beruft sich auch Schechner auf Gregory Bateson, dessen Werk *Steps to an Ecology of Mind* für die Kulturökologie wegweisend ist.¹⁸¹ Bateson gilt als transdisziplinärer Vordenker, der in Kalifornien die evolutionären Ganzheiten der Zusammenhänge von Körper, Geist und Leben erforschte und sich der Erforschung der „systemischen Netze von Kommunikation, Wissen und Verhalten in Natur und Kultur“¹⁸² widmete. In seiner Essayssammlung *Steps to an Ecology of Mind* zeigt er, dass der Geist eine systemische Größe ist, ein komplexes verbundenes Muster interaktiver und koevolutionär sich fortentwickelnder Strukturen.¹⁸³ Schechner vergleicht die Strukturen eines Theaterprozesses mit den Mustern und Strukturen des Geistes und betont die Komplexität der Zusammenhänge einzelner Komponenten des Theaters. Auf der Basis von Bateson argumentiert er, dass das Theater auch durch neue Methoden des Schauspieltrainings eine Öffnung zu seiner Umwelt erfahren kann und entwickelt mit seiner Performance Group neue Schauspielmethoden wie die ‚Rhaza-Method‘, bei der die indogermanische Ursprache als Grundlage aller Kommunikation genutzt wird. Der Schauspieler als wichtigste Komponente im Theater soll hier in den Fokus rücken.

¹⁷⁹ Vgl. Aristoteles. *Poetik*. Frankfurt a.M.: Reclam, 1991.

¹⁸⁰ Zapf, Hubert. *Literatur als kulturelle Ökologie*. 11.

¹⁸¹ Vgl. Bateson, Gregory und Mead, Margaret. *Balinese Character. A Photographic Analysis*. New York: Academy of Science, 1942. – Bateson und Mead untersuchen die Rituale und Spiele der Balinesen und weisen darauf hin, dass in jedem ‚Tribal‘ Theater zu finden ist: Als Spiel von Zeit, Raum, Performern, Aktionen und Zuschauern. Für weitere Informationen siehe auch Bateson, Gregory. *Naven*. Palo Alto: Stanford UP, 1958.

¹⁸² „Gregory Bateson.“ in Ansgar Nünning (Hg.). *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe* Stuttgart und Weimar: Metzler, 1998 49.

¹⁸³ Vgl. ebd.

3.1.2 Grotowskis Schauspielmethodik als Basis für ein kulturökologisches Modell im Theater

Um die Veränderung der Theaterlandschaft hin zu einem postdramatischen Theater und schließlich zu einem ökologischen Theater nachvollziehen zu können, fällt der Blick auf den Schauspieler, der als wichtiger Bestandteil einer Inszenierung entscheidend auf die Theaterlandschaft einwirkt. Der Schauspieler als Körper, der aus dem literarischen Text einen theatralen macht, indem er ihn nicht nur laut spricht und Mimik und Gestik als weitere Zeichen zu dem reinen Text hinzufügt, sondern durch seine Anwesenheit im Raum, sich und den Raum selbst zum Zeichen werden lässt, hat im Laufe der letzten zwei Jahrhunderte eine Transformation erlebt, die entscheidend für das zeitgenössische Theater in Deutschland und Amerika ist. Schon im 19. Jahrhundert hat Ludwig Thieck sich mit der Frage nach der Position des Schauspielers beschäftigt. Die Frage nach der Kunst des Schauspielens wird bei Thieck ausgeweitet auf die Dialektik von Natur und Kunst, zwei scheinbare Oppositionspaare, die untrennbar miteinander verbunden sind. Thieck äußert sich darüber, indem er betont, dass sowohl Besonnenheit und ein „ruhiges Bewusstsein“¹⁸⁴ sowie Kontrolle in Verbindung mit den Leidenschaften stehen müssen, damit die höchste Kunstform erreicht werden kann. Auch Schiller spricht in seiner Abhandlung über den Stoff- und den Formtrieb vom Schauspieler und gilt als Vorbild für Georg Simmel, der diese Begriffe übernommen hat.¹⁸⁵ Stoff und Form spielen bei Georg Simmel wie bei Schiller eine große Rolle: der Stoff als greifbare Wirklichkeit und die Form als Gegenüber. Der Schauspieler ist aber nicht nur reproduzierender Künstler: „Die Bühnenfigur [...] ist kein ganzer Mensch, sie ist nicht ein Mensch im sinnlichen Sinne –, sondern der Komplex des literarisch Erfassbaren [sic!] an einem Menschen.“¹⁸⁶ Simmel unterscheidet „Versinnlichung“ und „Verwirklichung“. Das Drama wird versinnlicht, indem es von Schauspielern realisiert wird und der Schauspieler ist nicht Nachahmer der Wirklichkeit, sondern „der Schöpfer einer neuen, die freilich dem Phänomen der Wirklichkeit verwandt ist“¹⁸⁷ Als Schauspieler, so Simmel, erfüllt man die Funktion, die Kunst im Allgemeinen hat: Das

¹⁸⁴ Thieck, Ludwig. „Soll der Schauspieler während der Darstellung empfinden? Soll er kalt bleiben?“. In *Texte zur Theorie des Theaters*. Stuttgart: Reclam, 1991. 212- 216.

¹⁸⁵ Vgl. Schiller, Friedrich. *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*. Frankfurt a.M.: Reclam, 2000.

¹⁸⁶ Simmel, Georg. „Zur Philosophie des Schauspielers“. In *Texte zur Theorie des Theaters*. Stuttgart: Reclam, 1991. 245.

¹⁸⁷ Grotowski, Jerzy. *Armes Theater*. 247.

Freisetzen kreativer Kräfte, die kritisch und weiterzeugend sein können und mögliche Kulturentwürfe darstellen. Das System von Konstantin Stanislawski stellt ein umfangreiches Kompendium zur Verfügung, das dem Schauspieler hilft, sich dafür zu trainieren. Dabei soll der Schauspieler seine Darstellung entwickeln, so dass ein organischer Zusammenhang zwischen dem physischen Ausdruck und den inneren Vorgängen besteht. Dem folgend hat Jerzy Grotowski eine umfassende Schauspielmethode entwickelt:

Der Schauspieler, der Eigengesetzlichkeit seiner Kunst ganz rein und unabgelenkt gehorsam, alle Ansprüche der Natur wie der Poesie nach eben *dieser* Gesetzlichkeit formend, wird dennoch genau in diesem Maße, in dem seine selbständige Kunstleistung vollkommen ist, auch jenen Ansprüchen genügen: grade indem sie schauspielerisch vollendet ist, wird sie uns mit dem tiefsten Sinn auch des realen Weltlaufs, der schauspielerischen Persönlichkeit und des Dramas selbst erleuchten, und wie alle große Kunst uns damit eine Ahnung und ein Pfand geben, daß [sic!] die Elemente des Lebens doch wohl in ihrem letzten Grunde nicht so heillos gleichgültig und beziehungslos nebeneinander liegen wie das Leben selbst es glauben machen will.¹⁸⁸

In Anlehnung an Antonin Artaud, der die Vormachtstellung des Logozentrismus im abendländischen Theater bekämpft und den Körper in den Mittelpunkt des Geschehens stellt, erklärt Jerzy Grotowski, dass der Schauspieler mit Hilfe seines Körpers das Undarstellbare darzustellen vermag, da er sich mit seinem Körper die übersprachliche Kommunikation zu Nutze machen kann.¹⁸⁹ Jerzy Grotowski bemüht sich um eine umfassende Schauspielmethode, die jedoch nicht systematisiert werden soll.¹⁹⁰ Denn Systeme implizieren Steifheit und haben eine lähmende Auswirkung. Deswegen unterscheidet Grotowski zwischen erstarrten Systemen und Methodik.

Alles, was man von dem, was ich sage, in ein System bringen kann, ist wertlos. Jede Formel, die allgemein und für jedermann gültig ist, hat schon ihren Sinn verfehlt wie eine Maschine zur Propagierung neuer Schlagwörter, die glauben machen sollen, daß [sic!] sie die neue Wahrheit sind.

¹⁸⁸ Ebd. 255-256.

¹⁸⁹ Zeitgenössische Beispiele für die radikale Reduktion von Sprache auf der Bühne sind Regisseure wie Romeo Castellucci, der in seinen Inszenierungen eine reine Kommunikation, die über Sprache hinaus geht und nur durch den Körper funktioniert, erarbeitet. So hat er im Jahr 2011 beim *Radical Young Festival* in München eine Performance gezeigt, die ganz ohne Sprache auskommt.

¹⁹⁰ Vgl. Schwerin von Krosigk, Barbara. *Der nackte Schauspieler. Die Entwicklung der Theatertheorie Jerzy Grotowskis*. Berlin: Publikca, 1986. 40ff.

Bleiben wird nur, was für den einzelnen Teilnehmer im Kontakt seines Lebens und seiner Erfahrung ein Anruf war.¹⁹¹

Seine Methode des Schauspieltrainings ist als organisch sich entwickelnde Form zu verstehen, wobei er betont, dass der Schauspieler nur dann erfolgreich sein kann, wenn Körper und Geist nicht als Gegensatzpaare sondern als Einheit verstanden werden, denn die Formbarkeit des Körpers und die organische Reaktion des Schauspielers hängen eng miteinander zusammen. Wie bei Schechner fordert Grotowski, dass das Publikum Teil eines rituellen Spektakels werden muss innerhalb einer Theateraufführung. Dabei geht es ihm nicht darum, das Publikum aktiv am Geschehen teilhaben zu lassen, sondern er gibt ihm eine Rolle, die jedoch nicht minder essentiell ist, denn der Zuschauer und der Schauspieler treten in einen lebendigen Kontakt miteinander. Anstelle von Lösungen und oberflächlicher Harmonisierung treten Fragen und existentielle Belange in den Vordergrund, die zum Reflektieren aufrufen, ohne dabei den moralischen Zeigefinger im Sinne Brechts zu heben.

3.1.2.1 Text bei Grotowski

Wie auch Lehmann und Poschmann verabschiedet sich Grotowski von der Dominanz des Textes im Theater. Der Text ist für ihn nicht von großer Bedeutung, da dass was im Theater zählt, durch Begegnung und Situation zustande komme. Er betrachtet einen Text folglich als Material, mit dem es in einem kreativen Prozess zu arbeiten gilt. Dennoch geht es bei Grotowski nicht um die Ehrlichkeit des Effekts zugunsten tieferer Inhalte, die eine verborgene Wirklichkeit suggerieren wie bei Lehmann, sondern Grotowski ist überzeugt von der Existenz einer Realität, deren Geheimnisse es auf der Bühne zu ergründen gilt.

Die Kraft großer Werke besteht in ihrer katalysatorischen Wirkung: Sie stoßen uns Türen auf, lösen den Mechanismus der Bewußtwerdung [sic!] aus. Meine Begegnung mit dem Text gleicht meiner Begegnung mit dem Schauspieler und der seinen mit mir. Der Text des Autors ist für uns beide, Regisseur und Schauspieler, eine Art Operationsmesser, um uns selbst zu öffnen, unser Ich zu transzendieren, das Verborgene in uns herauszufinden und den Akt der Begegnung mit anderen zu vollziehen; mit anderen Worten, unsere Einsamkeit zu durchbrechen.¹⁹²

¹⁹¹ Grotowski, Jerzy. *Nacktheit*. 3.

¹⁹² Grotowski, Jerzy. *Armes Theater*. 51.

Hier zeigt sich, dass der Prozess zur Inszenierung vergleichbar ist mit dem Prozess des zweiten Lesens nach Wolfgang Iser. Eine Begegnung mit dem Text führt zum Reflexivwerden konventioneller Rollenstrukturen und -muster und einer Erweiterung des eigenen Denkens. Die katalysatorische Funktion von Literatur zeigt sich besonders deutlich in Theatertexten, die auf diese Weise inszeniert werden. Grotowski betont dabei, dass der Text als Material ernst zu nehmen sei und nicht ein neuer Text geschrieben werden solle. Stattdessen sucht er mit seinen Schauspielern im Text nach einer Wahrheit, die von den Schauspielern Situation für Situation, Aktion für Aktion und Wort für Wort entwickelt wird.¹⁹³ Der Körper steht bei ihm im Vordergrund und dabei soll der Ausdruck durch den ganzen Körper hervorgehoben werden. Die Voraussetzung hierfür ist ein umfassendes körperliches Training, wobei dieses vor allem durch Improvisation strukturiert ist und der Schauspieler sich auf Bewegung und Raum konzentrieren und dabei seine eigenen körperlichen Grenzen überwinden soll.¹⁹⁴ Spontaneität und Disziplin gelten dabei als binäres Oppositionspaar, dessen zwei Bereiche sich gegenseitig stärken.

Why do we sacrifice so much energy to our art? Not in order to teach others but to learn with them what our existence, our organism [...] have to give us; to learn to break down the barriers which surround us and to free ourselves from the breaks which hold us back [...]. Art is a ripening, an evolution, an uplifting which enables us to emerge from darkness into a blaze of light.¹⁹⁵

Grotowski hält das Theater für den Ort, an dem dies am unmittelbarsten geschehen kann, da es ein Ort der Begegnung und der Substanz darstellt. Die Substanz hinter den Dingen wird offenbar, wenn der Körper als gleichwertiges Kommunikationsmittel neben Text und Sprache anerkannt wird. Er bezieht sich darauf, dass auf alles Wesentliche zunächst eine körperliche Reaktion stattfindet, der Körper also auf einer vor-bewussten und damit nicht versprachlichten Ebene kommuniziert. Diese Ebene aber ist der eigentliche Antrieb des Menschen zu Erschaffen und Kreieren. Die Energie, die von Kunstwerken ausgeht, hat hier ihren Ursprung. Gleichzeitig ist sie

¹⁹³ Vgl. Schwerin von Krosigk, Barbara. 105ff.

¹⁹⁴ Der Raum spielt auch bei Schechner und Lehmann eine wichtige Rolle. Aber vor allem Robert Wilson zeigt mit seinen architektonischen Bühnenräumen ein neues Verständnis von Theater, bei dem die Gleichzeitigkeit und Gleichwertigkeit von Text, Bild, Tanz und Musik propagiert wird. Robert Wilson sagt über seine Inszenierungen: „So wie die Natur fähig ist, sich innerhalb bestimmter biologischer Grenzen zu erneuern, glaube ich, dass sich meine Stücke kontinuierlich innerhalb ihrer festgelegten Bühnendimension verändern.“ (Wilson, Robert. „Interview mit Robert Wilson.“ In)

¹⁹⁵ Vgl. Grotowski, Jerzy. „Für ein armes Theater.“ in *Für ein armes Theater*. Berlin: Alexander Verlag. 2000. 10.

schwer über Alltagssprache kommunizierbar, weswegen eine Sprache der Mehrdeutigkeit, die die Komplexität und Paradoxien zulässt, unabdingbar ist. Eine Ökologie des Theaters lässt sich bei Grotowskis Schauspielmethode also dort wiederfinden, wo der postmoderne Diskurs im Theater an seine Grenzen stößt: Anstelle von Selbstreferentialität und ironischer Distanz sucht Grotowski nach dem Nicht-Verfügbaren der Realität auf der Bühne und erinnert an Lyotard:

Ecology means the discourse of the secluded, of the thing that has not become public, that has not become communicational, that has not become systemic, and that can never become any of these things. This presupposes that there is a relation of language with the logos, which is not centered on optimal performance and which is not obsessed by it, but which is preoccupied... with listening to and seeking for what is secluded.¹⁹⁶

Lyotard spricht von einem Diskurs des Zurückgezogenem, dessen, was nicht kommunizierbar oder systemisch ist und lässt sich hier mit Grotowski vergleichen, dessen Schauspielmethode genau darauf aufbaut, dass Systeme, die Korruption, Schemata und Steifheit implizieren, nicht dazu führen, ein ganzheitliches Weltbild zu erhalten, das Komplexität anerkennt. Dies setzt ein Weltbild voraus, das nicht davon ausgeht, dass es eine statische Wirklichkeit gibt, ebenso wenig eine nicht existente Wirklichkeit, die nur aus der subjektiven Betrachtung des Einzelnen resultiert; stattdessen geht der ökologische Denkansatz über die postmoderne Vorstellung hinaus, das alles nur auf sich selbst verweisen kann und propagiert eine Realität, die sich konstant verändert und weiter entwickelt, dies allerdings nicht in linearer Weise tut, sondern in Form von zyklisch reproduktiven Prozessen.¹⁹⁷ Wichtig ist bei diesem Denkansatz, dass auch in der ökologischen Erkenntnistheorie nicht davon ausgegangen wird, dass man absolute Wahrheiten beanspruchen kann, die außerhalb einer Kultur oder der Sprache liegen. Das Bewusstsein für diese Begrenztheit, die nicht automatisch zum Relativismus des Konstruktivismus führen muss, die durch die Komplexität der Vernetzung allen Denkens ist allerdings Voraussetzung für einen holistischen Realitätsbezug und ein ökologisches Denken.

3.1.2.2 Grotowski und Kreativität

Kreativität bedeutet für Grotowski, dass eine Situation geschaffen wird, die jenseits aller Klischees und Wertesysteme konventionelle Muster offenbart und diese

¹⁹⁶ Lyotard, Jean Francois. 2002. 136-137.

¹⁹⁷ Vgl. Hubert Zapf. *Literatur als kulturelle Ökologie*. 42ff.

unterminiert. Der kreative Prozess muss ungestört bleiben von eitlen Impulsen, die die Natur des Schauspielers übertünchen. Das bedeutet, dass der Schauspieler im Einklang mit sich und seiner Umwelt alles ablegt, was als Verteidigungsmechanismus gegen die Welt angelernt wurde und wie ein Kind im Spiel nichts verbirgt. Dieser Prozess verlangt Zivilcourage, denn der Schauspieler muss den Mut aufbringen ‚nackt‘ in Verbindung mit seiner Umwelt zu treten und alles ablegen, was nicht unmittelbar zu ihm gehört. Der Mut, sich selbst mit dem eigenen Vorbewussten in Verbindung zu bringen, wird bei Grotowski vom Schauspieler verlangt. Thomas Ostermeier folgt Grotowskis Methode und konstatiert, dass das Wichtigste für einen Schauspieler ist, dass dieser seine Angst überwindet. Angst, so Ostermeier, beherrsche nicht nur das Theater sondern auch die Gesellschaft und führt in letzter Konsequenz zu erstarrten Mustern und festgefahrenen Strukturen.¹⁹⁸ Ebenso wie für Grotowski stehen bei Ostermeier der Kontakt und die Begegnung im Vordergrund. So sagt Grotowski, dass das Ziel des kreativen Prozesses nicht Introvertiertheit des Schauspielers sei, sondern auf Gemeinschaft und Kontakt ausgerichtet sein müsse, damit in Verbindung mit der Umwelt etwas entstehen könne, das ein Stück weit eine neue Welt darstelle.¹⁹⁹ Denn darum gilt es sich mit Kunst zu beschäftigen oder diese zu produzieren.

Warum beschäftigen wir uns mit Kunst? Um unsere Grenzen zu überschreiten, um über uns selbst hinauszuwachsen, um unsere innere Leere auszufüllen – um uns selbst zu verwirklichen [...] In diesem Kampf um die eigene Wahrheit, in dieser Bemühung, sich die Lebensmaske abzureißen, war mir das Theater durch seine sinnlich-körperliche Präsenz immer ein Ort der Herausforderung.²⁰⁰

Die Energie, die laut Grotowski und Thomas Ostermeier aus der Rezeption und der Produktion von Kunst gezogen wird, entsteht durch den Prozess des Angst-Verlierens. Erst dann können Schauspieler kreativ werden, sich auf Improvisationen einlassen und schöpferisch werden. Hubert Zapf schreibt in seinem Essay anlässlich der Conference American Studies Today im November 2011, dass „Improvisation [...] der Schlüssel zu kulturellen und natürlichen Evolution [ist]“²⁰¹. Er bezieht sich dabei auf die Biosemiotik, in der beschrieben wird, dass sowohl in der Natur als auch

¹⁹⁸ Vgl. „Interview mit Thomas Ostermeier.“ In Gronemeyer, Nicole und Bernd Stegemann (Hgg.) *Lektionen Regie 2*. Berlin: Theater der Zeit, 2009. 149.

¹⁹⁹ Vgl. Jerzy Grotowski. *Armes Theater*. 19ff.

²⁰⁰ Jerzy Grotowski. *Armes Theater* 20.

²⁰¹ Zapf, Hubert. „Ecocriticism and Cultural Ecology“ 2011.

in der Sprache über Zeichen kommuniziert werden muss, damit ein Verstehen zustande kommt. Als Beispiel führt er die DNA-Struktur von Lebewesen auf: DNA wird abgelesen und interpretiert von Proteinenzymen. Unser Geist funktioniert analog dazu wie auch unsere Sprache.²⁰² Dabei wird immer improvisiert und dann reflektiert, ob das Geschaffene Sinn macht. Das Schaffen von Kunst kann in Analogie zum Schaffen von Leben betrachtet werden. Metaphern, die Ästhetik mit Natur verbinden, sind bezeichnend für diese Verbindung zwischen den kreativen Vorgängen in der Natur und im ‚human mind‘. Improvisation ist folglich als ein Merkmal für Evolution zu betrachten. Auch Schechners Analyse der Rituale bei Urvölkern zeigt, dass Improvisation ein Mittel der Natur ist, die sich durch Kreativität am Leben erhält und diesen organischen Prozess bereits seit Jahrhunderten betreibt. Theater wiederum ist die einzige Kunstform, bei der der kreative Prozess auch für den Rezipienten sichtbar und direkt erlebbar wird.²⁰³

3.2.3 Zur Funktion imaginärer Strukturen im Theater

Der direkte Vergleich zwischen performativen Naturereignissen und Theater drängt sich auf, da in der Natur immer wieder Spektakel wie Vulkanausbrüche oder Tsunamis, Erdbeben oder Schlammlawinen ein theatrales Moment inne haben und durch die Rezeption performative Formen erhalten. Auch Performances, bei denen der Mensch in der Natur auftritt wie Greenpeace bei Demonstrationen sind allgemein bekannt, ebenso wie die performative Natur von politischen Entscheidungen, wie die Aufrüstung von Amerika und Russland während des Kalten Krieges oder die Drohgebärden Nordkoreas im März 2013 sind Teil des gesellschaftlichen Realitätssystems. Rituale bei Urvölkern, die das Dionysische von Performances hervorheben, lassen sich mit dem Versuch im abendländischen Theater vergleichen, den Zuschauer wieder direkt am Prozess teilhaben zu lassen. In Zusammenhang mit den Studien an Ritualen im Bereich der Kulturanthropologie ordnet Ronald J. Grimes in seinem Buch *Nature Performed. The Environment, Culture and Performance* Ritualen sowohl einen kulturellen als auch einen natürlichen bzw. biologischen Antrieb zu:

²⁰² Vgl. hierzu auch Baz Kershaws Einteilung in Homologie, Analogie und Paradologie, wenn es um die Verbindung zwischen Natur und Kultur geht und die organischen Strukturen mit denen der Sprache parallelisiert werden (Kershaw, Baz. *Theatre Ecology*. 145ff.)

²⁰³ Vgl. Schechner, Richard. *Environmental Theater. An Expanded New Edition including "Six Axioms for Environmental Theater"*. New York: Applause, 1994.

Ritualisation is hard-wired into the structure of the brain and the nervous system, a function of primate biological hardware rather than of merely human, cultural software. Even if one tries to escape explicit rites, tacit ritualisation nevertheless emerges unbidden.²⁰⁴

Dass das abendländische Theater mit seinen klaren Strukturen und Hierarchien, die gerade aufgebrochen und verändert werden, sich an den in der Gesellschaft vorkommenden theatralen Mitteln bedient, wird deutlich, wenn man sowohl Themen als auch Methodik der Performances und Aufführungen der letzten Jahre betrachtet. So entsteht bei vielen Inszenierungen ein Bezug zur aktuellen politischen Lage des Landes, auch wenn sich viele Regisseure und Dramatiker davor scheuen, sich der ‚großen Themen‘ zu bedienen und stattdessen ein neues politisches Theater durch Darstellen von Randgruppen der Gesellschaft²⁰⁵ zeigen, wie in *Verrücktes Blut* von Nurkan Erpulat, das im Ballhaus Theater Naunynstraße in Berlin aufgeführt wurde und große Erfolge in ganz Europa feierte.²⁰⁶ Hier geht es um eine Lehrerin, die einen Amoklauf startet und ihre Schüler mit einer Waffe bedroht, damit diese sich endlich den Klassiker Schiller zu Gemüte führen. Weitere Beispiele sind *Romeo Castelluci* aus Italien und das *Nature Theatre of Oclahoma* aus Amerika sowie das *Bread and Puppet Theatre* mit seinem Sitz in Vermont. Bei Letzterem bedient sich das Theater der Zeichenhaftigkeit von Puppen, Masken und Tüchern, wobei die aus Pappmaschee bestehenden Puppen bis zu acht Meter groß sind. Mit archaischen Rhythmen und rituellen Gesängen erzählen sie Geschichten, die zwar politische Botschaften haben, jedoch im Ritual das urmenschlich Übermenschliche hervorbringen und so ihre Wirkung entfalten.²⁰⁷ Das Musikalische spielt hier eine große Rolle, wobei die Musik dabei, aus dem Geiste der Natur stammend, an die Rhythmen von Urvölkern erinnert. Der Regisseur, Wsewolod Meyerhold, konstatiert im Bezug auf das Musikalische des Theaters in Anlehnung an Nietzsche: „Ein

²⁰⁴ Ronald J. Grimes. ‚Ritual Theory and the Environment.‘ in Bronislaw Szerszynski et al. (Hgg.). *Nature Performed: Environment, Culture and Performance*. Oxford: Blackwell, 2000. 35.

²⁰⁵ Michel Foucault nennt diese Randgruppen Heterotropien und warnt davor, Theater isoliert über Heterotropien zu machen, da dies die gesellschaftliche Realität verfremdet. (vgl. Foucault, Michel. „Von anderen Räumen.“ In Dünne, Jörg und Günzel, Stephan (Hgg.). *Raumtheorie. Grundlagen aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2006. 317-325.

²⁰⁶ Für mehr Informationen zu *Verrücktes Blut* siehe Höbel, Wolfgang. „Vernunft. Theaterkritik: Das Stück „Verrücktes Blut.““ In *Der Spiegel. Der treue Traum von der sauberen Energie*. 38 (2010) 67ff. und Heppekausen, Sarah. „Ästhetische Erziehung mit der Knarre.“ In www.nachtkritik.de/inde.pjp?option=com_content&view=article&id=4634%Averruecktes-blut-nurkan-erpulat-erzaeht-qla-journee-de-la-jupec-mithilfe-schillers-dramen-als-aesthetische-erziehung&catid=259&Itemid=83 aufgerufen am 08.02. 2013 um 12.44 Uhr

²⁰⁷ Vgl. Estrin, Marc. *Rehearsing with Gods: Photographs and Essays on the Bread & Puppet Theater*. White River Junction: Chelsea Green, 2004.

Regisseur muss vor allem Musiker sein und eine Rhythmisierung seiner Inszenierung erreichen.“²⁰⁸

In der Biosemiotik, einem neuen Bereich der Biologie, spricht man Zeichen in der Natur, im menschlichen Körper und in der Kultur als dominantes Kommunikationssystem, die immer auch performativer und symbolischer Natur sind und mit Improvisation zu tun haben, was am Beispiel von Vogelgezwitscher, Balzverhalten oder rituellen Kämpfen im Tierreich deutlich wird.²⁰⁹

Wie Keith Johnstone in seinem Buch *Improvisation und Theater* erklärt, hat der Mensch aufgrund seiner organischen Prädisposition den Wunsch nach einem roten Faden in Geschichten und im Leben und sucht nach Verbindungen zwischen einzelnen, scheinbar autarken Systemen von Realität.²¹⁰ So ist zum Beispiel die anthropomorphe Beschreibung von Materie (die Kreativität des Windes, der einen Berg formt) ein bewusst gewähltes narratives Mittel, das wiederum auf die unauflösliche und komplexe Verbindung zwischen Natur und Kultur verweist, ebenso Natur-Metaphern und Allegorien zur Beschreibung von menschlichen Eigenschaften, Tätigkeiten, Handlungen, inneren und äußeren Vorgängen. Zapf beschreibt Kreativität als biologische Materie: Chaos und Ordnung stehen sich dabei nicht als Oppositionspaare gegenüber, sondern sind ein Merkmal für die teilweise paradoxe Komplexität der inneren Prozesse (und der äußeren in der Natur). Der Physiker David Bohm konstatiert, dass die „latent creativity of the human mind“ mit der „presence of creativity in nature and the universe at large“ korrespondiert.²¹¹ Dies ist im Theater besonders deutlich zu beobachten. Die Verbindung zwischen komplexen Prozessen in der Natur (Körper) und in der Kultur (Geist, Sprache) wird im Theater dargestellt und ihre komplexen Interaktionsprozesse reflektiert. Sowohl Körper als auch Geist als äußere und innere Welten werden im Theater sichtbar.

Hubert Zapf beschäftigt sich ebenfalls im Rahmen der kulturökologischen Forschung mit der Frage nach der Verbindung zwischen Kreativität der Natur und der Menschen. In seinem Essay „Creative Matter and Literary Creativity“ zeigt er, dass die Natur beginnend mit dem Einzeller kreativ sein muss und die Entwicklung von Leben immer auch mit Improvisation zu tun hat. Auf den Begriff der Kreativität nimmt

²⁰⁸ Meyerhold, Wsewolod. „Die Kunst des Regisseurs“. In *Texte zur Theorie des Theaters*. Stuttgart: Reclam, 1991. 328-335.

²⁰⁹ Vgl. Zapf, Hubert. „Creative Matter and Creative Mind. Cultural Ecology and Literary Creativity.“ In Iovino, Serenella und Oppermann, Serpil (Hgg.). *Material Ecocriticism*. Indiana: UP, 2012.

²¹⁰ Vgl. Johnstone, Keith. *Improvisation und Theater*. Berlin: Alexander Verlag, 2010.

²¹¹ Bohm, David. *On Creativity*. Nichol, Lee (Hg.). London und New York: Routledge, 1998. 13.

einen immer größeren Platz im Zusammenhang mit dem neuen Verständnis des Verhältnisses zwischen Kultur und Natur sowie der Annäherung von Natur- und Geisteswissenschaften ein. Zapf geht in seinem Essay auf die Verbindung zwischen menschlicher und nicht-menschlicher Kreativität ein und zeigt mit Bezug auf Wendy Wheeler (Wissenschaftlerin für Biosemiotik) auf, dass Leben – sowohl das einer Zelle als auch das ‚geistige Leben‘ – immer durch Kommunikation und Zeichenhaftigkeit geprägt ist. Die Kreativität, die in der Natur zu finden ist, kann deswegen in Analogie zur Kreativität des Menschen betrachtet werden.

Creative processes in nature and culture share an element of agency and improvisational flexibility, with which they respond to changing demands of their environments by rearranging and recombining existing patterns of life, communication, and interpretation²¹²

Der komplexe kreative Prozess, der zu einer ‚Emergenz‘ von etwas Neuem führt, findet nicht nur beim Kreieren von Kunst statt, sondern kann auch bei der Lektüre oder beim aktiven Zuschauen im Theater vonstattengehen.

3.2 Theater als kulturelle Ökologie: Aspekte und Positionen

Neben Baz Kershaw sind die wichtigsten Vertreter dieser, noch sehr kleinen aber stetig wachsenden Strömung beinahe ausschließlich in Amerika vertreten, auch wenn sich Bonnie Marranca und vor allem Elinor Fuchs auf die deutschen Theatertheoretiker beziehen. Bonnie Marranca ist den *Deep Ecologists* zuzuordnen, denn ihr Ansatz speist sich aus einem nicht-hierarchischem, biozentrischem Weltbild, das in den siebziger Jahren des 20. Jahrhunderts entwickelt wurde.

[A] linkage of ecology and aesthetics that in the search for newer and deeper kinds of knowledge [will] outline the biocentric world view... a nonhierarchical embrace of the multiplicity of species and languages in a work, that can address the issue of rights in non-sentient being.²¹³

Marranca geht dabei auf Peter Brooks und Jerzy Grotowski ein und konstatiert, dass eine Ökologie des Theaters nur entwickelt werden kann, wenn die Wichtigkeit des *performance space*, also eines Bühnenraumes, erkannt wird.²¹⁴ Hier trifft sich Marrancas ökologischer Ansatz mit dem postdramatischen Ansatz von Hans-Thies

²¹² Zapf, Hubert. „Creative Matter and Creative Mind. Cultural Ecology and Literary Creativity.“ 4.

²¹³ Marranca, Bonnie. *Ecologies of Theater: Essays at the Century Turning*. Baltimore: John Hopkins UP, 1996. 16.

²¹⁴ Vgl. Ebd. 51ff.

Lehmann. Das postdramatische Theater geht vergleichbar mit Marrancas Ansatz von einer Enthierarchisierung des Theaters aus, so dass der Text gegenüber von Raum und Körper seine Vorreiterrolle verliert. Das Grundaxiom der Ökologie, dass alles mit allem verbunden sei, wird bei Marranca auf den Theaterprozess übertragen und als ästhetisches Apriori gesetzt.²¹⁵ Die Verbindung zwischen Ästhetik und Ökologie findet man auch bei Hubert Zapf in seinem Buch *Literatur als kulturelle Ökologie*, in dem er konstatiert, dass die „Rückkopplung geistiger mit konkret-sinnlichen Prozessen [...] eine wesentliche Annahme der Ökologie [ist], die zugleich einer wichtigen ‚generativen Signatur‘ des Ästhetischen entspricht“²¹⁶.

Des Weiteren gehört zum Bereich *theatre ecology* auch die Interaktion zwischen Theatern und ihrer Umwelt. Dabei beruft Baz Kershaw sich auf den *deep ecologist*, Arne Naess, der konstatiert, dass alles mit allem verbunden sei und nicht immer klare Unterscheidungen zwischen einzelnen Bereichen getroffen werden könnten. Baz Kershaw bleibt allerdings vage, wenn es um eine Definition von *theatre ecology* geht und erklärt die linguistische Ungenauigkeit damit, dass die Komplexität wie in einem ökologischen System auch in dem kulturellem Sub-System Theater und die Interdependenzen zwischen den einzelnen Objekten bzw. Subjekten so überwältigend sind, dass die Begriffe nicht genau voneinander abgegrenzt werden können und nur durch den Kontext, in dem sie stehen, ein weniger verschwommenes Bild ergeben. Allerdings wird es dadurch für den Leser erschwert, ein klares Bild seiner Thesen zu erhalten, insbesondere da die Analogie zur Biologie zu direkt gezogen wird, ohne dass diese genauer erklärt wird.

Theater und Performance als Ökosysteme zu betrachten, führt dazu, dass dem Leser die Verbindung zwischen Natur und dem Theater bewusst werden. Die Analyse der komplexen Vorgänge im Theater als ästhetische Prozesse, deren Komplexität an die Vorgänge in der Natur erinnern, wurde von Kershaw nicht in letzter Konsequenz vollzogen. Hierfür ist eine genauere Definition von Theaterökologie notwendig: **(1) Ideologischer Aspekt:** Ökologie im Theater hängt unauflöslich mit dem Selbstbild des Menschen ab. Eine Ökologie des Theaters kann als Reaktion auf ein Defizit der Gesellschaft im Bezug auf Umweltprobleme verstanden werden. **(2) kulturalanthropologischer Aspekt:** Im Bezug auf Richard Schechner und Victor Turner hat die *theatre ecology* einen kulturalanthropologische Seite, bei der es um die

²¹⁵ Vgl. Ebd. „Performance World, Performance Culture.“ In *Performance Arts Journal* 10/3 (1987): 21-29.

²¹⁶ Zapf, Hubert. *Literatur als kulturelle Ökologie*. 47.

Diagnose der Entfremdung des Menschen von natürlichen Lebenszusammenhängen geht, die die vitalen Energien innerhalb einer Gesellschaft erstickt. Die Wiederanknüpfung an prämoderne Lebensformen und ihre Reflexion auf der Bühne können als charakteristisches Merkmal für eine Ökologie des Theaters betrachtet werden. Während die Postdramatik dem kapitalistischen System des extremen Individualismus in die Hände spielt, dabei eine repressive Scheinfreiheit propagiert und die Problemstruktur der Gesellschaft affirmativ unterstützt, ist das Anliegen der *theatre ecology*, dieser einseitigen Betrachtung der spezifischen Entfremdungsphänomene ein anthropologisches Bedürfnis entgegenzusetzen, das die Rückbindung abstrakt gewordener Systemstrukturen im Theater an situative, konkrete Erfahrungszusammenhänge und Kommunikationsmomente setzt. Dabei soll eine neue Grundlage für menschliche Beziehungsformen geschaffen werden, die den Menschen aus lebensfeindlichen Verhaltens- und Denkmustern befreit. **(3) der ästhetische Aspekt:** Das Grundaxiom der Kulturökologie ist, dass alles mit allem verbunden ist und in „potentiell infiniter Weise zusammenhängt“²¹⁷, ein Strukturprinzip literarischer Texte. Die Ästhetik der Inszenierung kann ebenfalls nach diesem Prinzip bemessen werden, da bei einer gelungenen Realisation eines Textes auf der Bühne die Verbindung zwischen Außen und Innen, zwischen Körper und Geist deutlich wird und der Dualismus subvertiert und überschritten wird aufgrund der ästhetischen Repräsentation. Da ein Theaterereignis dabei die intellektuelle Idee des Geistes konkret an Wahrnehmungs- und Erfahrungsprozesse rückbindet, führt dieses zu einer Öffnung von Grenzen und Klassifikationen innerhalb des gängigen Weltbildes. Das dynamische Spannungsfeld sprachlicher Energien und körperlicher, räumlicher und nonverbaler Zeichen entsteht erst im Modus des Ästhetischen, bei dem die Dualismen von Körper und Geist, Vernunft und Sinnlichkeit, Natur und Kultur aufgelöst werden. Dabei ist gerade die Mehrdeutigkeit der Zeichen und die dadurch entstehende Unschärfe einer Inszenierung ihre spezifische Funktion für das jeweilige kulturelle Realitätssystem. Denn durch diese Diskursform wird die ökonomisch-rationale Weltsicht, die die Vielgestaltigkeit der Realität bändigt und in Formen und Strukturen zwingt, unterminiert und für komplexe Sinnzusammenhänge wird Platz geschaffen. Die Ästhetik des Textes setzt einerseits Energien auf psychologisch-emotionaler Ebene frei und fordert andererseits zum Reflektieren auf. Innerhalb

²¹⁷ Ebd. 47.

dieser Polarität befinden sich der Zuschauer und der Schauspieler produktiv und rezeptiv daran mitwirkend.

3.3 Theaterökologie und Literaturökologie – Das triadische Funktionsmodell

Während in der Literaturökologie durch Hubert Zapf ein Modell für die Analyse von Literatur entwickelt wurde, gibt es bei Kershaw, Marranta und Fuchs keine vergleichbare Theorie, die die Analyse von Theatertexten und deren Realisation auf der Bühne im Bezug auf die Ökologie des Theaters strukturiert. Deswegen soll im Folgenden das literaturökologische Modell von Hubert Zapf für die Aufführungsanalyse erweitert und angewendet werden. Bei Zapf manifestiert sich das Paradoxale von Literatur und Kunst in der Konfiguration seines triadischen Funktionsmodells.²¹⁸ Hier werden die nicht einfach zu kategorisierenden Kräfte von Literatur in einem dreiteiligen Modell geordnet und strukturiert. Das Modell leitet sich ab aus den Analogien zwischen ästhetischen und ökologischen Prozessen. Es differenziert die kulturökologische Funktion von Literatur in drei Teilfunktionen, die zur selben Zeit auch die Literarizität von Literatur aufzeigen. Das triadische Modell oder ‚triadic system‘ von Hubert Zapf kategorisiert die in der Literatur auftretenden Kräfte, wobei die drei Kategorien nicht strikt voneinander getrennt werden können. Sie bedingen sich gegenseitig, wobei ein Faktor des Modells „jeweils dominant sein kann“²¹⁹. Hubert Zapf unterscheidet zwischen dem ‚kulturkritischen Metadiskurs‘, dem ‚imaginativen Gegendiskurs‘ und dem ‚re-integrierenden Interdiskurs‘ und setzt voraus, dass im Gegensatz zur Postdramatik die Kulturökologie von einer Substanz hinter den Dingen ausgeht. Der Versuch, das triadische System um einen vierten Diskurs zu erweitern und als strukturelle Analyse für Inszenierungen anzuwenden, kann folglich auch als eine Abwendung von und Weiterentwicklung der postdramatischen Theatertheorie verstanden werden.

3.3.1 Der kulturkritische Metadiskurs

In der Literatur werden „Einseitigkeiten, Blindstellen und Widersprüche dominanter politischer, ökonomischer, ideologischer oder pragmatisch-utilitaristischer Systeme zivilisatorischer Macht“ und vermeintliche binäre Oppositionen dargestellt, die durch kulturelle Vorschriften entstehen, wie zum Beispiel ‚mind/body‘, und ‚self/other‘. Diese Vereindeutigungsversuche der Lebensvielfalt führen zu einem statischen, nicht

²¹⁸ Ebd.63f.

²¹⁹ Ebd. 64.

dynamischen Zustand, bis hin zu einer ‚death-in-life-situation‘, die in der Literatur implizit oder explizit kritisiert werden. Das Bewusstmachen dieser vermeintlichen Oppositionen ist eine Funktion von Literatur und wird von Zapf als ‚kulturkritischer Metadiskurs‘ bezeichnet.

3.3.2 Der imaginative Gegendiskurs

Der imaginative Gegendiskurs fungiert als „Inszenierung dessen, was im kulturellen Realitätssystem marginalisiert, vernachlässigt oder unterdrückt wird“²²⁰. Der Text als vieldeutiges Medium mit seiner ihm inhärenten Vitalität, die gegen dogmatisch festgefahrene Muster und Kategorien einer Gesellschaft arbeitet, vergegenwärtigt das innerhalb eines kulturellen Systems Verdrängte und steht als imaginative Gegenkraft gegenüber dem Realitätssystem. Der imaginative Gegendiskurs beschäftigt sich mit den in den Texten entstandenen alternativen Gegenwelten, die der Imagination des Autors entsprungen sind und im Idealfall in der Imagination des Lesers entstehen. Diese alternativen Welten konstituieren eine literarische Realität, die der Wirklichkeit gleicht, ohne sie platt abzubilden.

Die imaginativen Gegenwelten in der Literatur aktivieren die Imagination des Lesers im Sinne Iser, der in seinem Entwurf einer literarischen Anthropologie der Frage nach dem Fiktionsbedürfnis der Menschen nachgeht. Im imaginären Raum beschäftigt sich der Mensch, so Iser, mit realen Gegebenheiten und setzt sich mit diesen auseinander, wobei gerade das Fiktive dieser Auseinandersetzung den Menschen Möglichkeiten zur Selbsterweiterung gibt.²²¹ Literatur ist als freier Spielraum dasjenige Mittel, mit dem der Mensch den Konflikt zwischen dem Potential seiner Anlagen und den kulturellen Bedingungen seiner Zeit gefahrlos und zugleich konstruktiv erleben kann. Denn da sich der Leser wie der Autor beim Akt des Lesens und des Schreibens in fingierten Welten bewegt, kann er sich innerhalb dieser Welten erproben und kulturelle Grenzen einreißen. Daraus folgt, dass ein fiktiver Text den Leser zum Überdenken der kulturellen Gegebenheiten anregt, ohne dass er dabei Gefahr läuft, die eigene Realität und ihre Strukturen gänzlich zu dekonstruieren, da mit dem imaginativen Raum ein Bereich des Möglichen geschaffen wird, in dem das Abgegrenzte, Unterdrückte ausgelebt werden darf, ohne direkte

²²⁰ Ebd.

²²¹ Wolfgang Iser stellt der Dichotomie Fiktion versus Realität eine dreistellige Relation gegenüber: Das Reale, das Fiktive und das Imaginäre. Das Imaginäre ist eine diffuse Vorstellungswelt der Phantasien, mit denen der Mensch auf das Reale reagiert. Der Akt der Fiktionalisierung verleiht dieser diffusen Vorstellungswelt einen konkreten Charakter (Vgl. Wolfgang Iser, *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie*. Berlin: Suhrkamp, 1991).

Konsequenzen nach sich zu ziehen. Die Selbsterweiterung des Menschen durch seine Vorstellungskraft wird erst durch die Fähigkeit zur Imagination katalysiert, was wiederum kreative Energien freisetzt, die – und hier schließt sich der Kreis – zur Selbsterweiterung führen, indem neue Räume der Imagination geschaffen werden.

3.3.3 Der re-integrierende Interdiskurs

Die „Reintegration des Verdrängten mit dem kulturellen Realitätssystem“²²² ist die dritte Funktion von Literatur, die das Zusammenführen von scheinbar entgegengesetzten Elementen, die Konfliktherde einer Gesellschaft sein können, beschreibt. Durch die Reintegration des Verdrängten wird eine Revitalisierung des kulturellen Systems in Gang gesetzt. Dabei ist klar, dass die drei Diskurse nicht voneinander getrennt werden können und sich gegenseitig bedingen. Die Kategorisierung ist jedoch notwendig, um Texte auf kulturökologische Faktoren hin zu analysieren.

[Literatur] konfrontiert einerseits die Kultur mit ihren inneren Widersprüchen und uneingelösten Geltungsansprüchen, andererseits bezieht sie sich in den Akten imaginativer Grenzüberschreitung, die sie vollzieht, zugleich auf jene präkulturellen Lebensprozesse zurück, auf die das kulturelle Bewusstsein noch in seiner scheinbar autonomen Ausprägungen angewiesen bleibt.²²³

Literatur bezieht sich also auch auf eine frühe Phase im evolutionären Prozess. In ihr werden vorbewusste Zusammenhänge aus „prärationalen Ursprüngen“²²⁴ thematisiert. Diese dem Unterbewusstsein entspringenden, vorkulturellen und deswegen undarstellbaren Lebensprozesse werden in Texten aufgeklärt und erneut ins Bewusstsein gerufen, wobei dies auf einem ästhetischen Level geschieht. Im Folgenden bleibt zu beachten, dass die gesellschaftlichen und kulturellen Zusammenhänge, die die Entwicklung der Kulturellen Ökologie katalysiert haben, auch im analytischen Teil immanent vorhanden sind.

4. Der theatrale Interdiskurs: Die Erweiterung des triadischen Systems

Das triadische Modell von Zapf bezieht sich auf Literatur und die Analyse von Texten, kann jedoch für die Analyse von Aufführungen im theaterwissenschaftlichen Bereich angewendet werden. Denn die drei Funktionen von Literatur lassen sich auf die Funktion von Theater übertragen. Da Dramen für die Aufführung geschrieben wurden

²²² Hubert Zapf, *Literatur als Kulturelle Ökologie* 65.

²²³ Ebd. 67.

²²⁴ Ebd. 67.

und seit der Postdramatik die Dichotomie zwischen Drama und Theater aufgelöst wurde, weil Dramen immer die implizite Inszenierung in sich tragen und jederzeit der theatrale Text durch Realisierung des Dramas auf der Bühne evoziert werden kann, liegt es nahe, nicht nur das Drama als literarischen Text, sondern dessen Realisation auf der Bühne ebenfalls zu analysieren. Dabei entsteht ein Amalgam aus sprachlichen Zeichen und nicht-sprachlichen Zeichen, die gerade für die kulturökologische Analyse relevant sind, da sie sich mit einer der Natur verwandten Körperlichkeit des Raumes und der Figuren auseinandersetzen. Die Wiederkehr des Körpers als ästhetisches Element innerhalb einer Aufführung findet immer unter der Voraussetzung eines kreativen Prozesses statt, der ästhetische Prozesse in Gang setzt. Der Akt des Imaginierens findet auf der Bühne statt und die Kopplung von Körperbewegung und Imagination als Mittel zur Antizipation von Handlungsschritten wird durch den Regisseur zu einer eigenen Ästhetik gebracht.

Die Ästhetik einer Inszenierung hängt folglich von mehreren Faktoren ab, die alle einen kreativen Prozess mit gleichwertigen Mitteln (Körper, Raum, Sprache und Text) in Gang setzen, der auf den Zuschauer übertragen wird.

Erika Fischer-Lichte hat in ihrer Analyse der theatralen Zeichen aufgezeigt, dass bei einer Aufführung der Text neben anderen semiotischen Zeichen nur einen Teilbereich der Inszenierung ausmacht. Deswegen ist bei der Analyse mithilfe des theatralen Interdiskurses wichtig, die nicht-sprachlichen und übersprachlichen Zeichen ebenfalls zu beachten.

(1) Die Anwesenheit von Körper und Raum als Analyseelement des theatralen Interdiskurses

Bei literarischen Texten entsteht durch die metaphorische Verwendung von Sprache, durch eine Neukombination sprachlicher Zeichen eine Mehrdimensionalität. Das Prozessuale, Transitorische und der sich ständig verändernde Charakter von Realität wird Teil der Texterfahrung.²²⁵ Im Theater spielt das körperliche und räumliche Spielelement eine ebenso große Rolle wie das durch Sprache vermittelte Verstehen. Die Funktion von Theateraufführungen ist also vergleichbar mit der Funktion von Literatur, in der der Text die Aufgabe übernimmt, den Leser mit sinnlich-vorbewussten Elementen und zyklisch-reproduktiven Rekurrenzen elementarer Lebensprozesse zu konfrontieren. Dies gilt sowohl für den Mikrokosmos einzelner

²²⁵ Ebd. 48.

sprachlicher Zeichen als auch für die menschlichen Akteure, die die fingierte Welt bevölkern und deren individuelle Identität erforscht wird. Diese menschlichen Akteure in der Literatur werden im Theater durch die **Anwesenheit des Körpers** des Schauspielers und **des Raumes** ergänzt und das Theaterereignis so zu einer „Reise ins Imaginäre“ gemacht.²²⁶ Deswegen wird hier der Bühnenraum ebenso wie der Zuschauerraum Teil der Analyse einer Theaterinszenierung. Welche Bedeutung hat die räumliche Einteilung der Bühne, die Verwendung bestimmter Farben und Symbole sowie die Wahrnehmung bzw. Ausblendung des Zuschauerraums für den fiktionalen Raum? Die Funktion eines Theaterereignisses im Unterschied zum Text ist, dass der imaginative Gegendiskurs während des theatralen Prozesses entsteht, um eine körperliche Ebene erweitert wird, um dann im direkten, mittelbaren Bezug zum Publikum – sei es durch ein Durchbrechen der Vierten Wand, durch das gemeinsame Erleben der Fiktion oder durch den Energieaustausch zwischen Spielern und Publikum – eine re-integrierende Funktion im theatralen Moment des Austausches zu entwickeln. Der theatrale Interdiskurs verbindet also im Theater den imaginären Gegendiskurs und den kulturkritischen Metadiskurs und erweitert so den re-integrierenden Interdiskurs um eine korporale Ebene.

(2) **Die Unmittelbarkeit des Geschehens** ist ebenfalls Teil des theatralen Interdiskurses. Theaterspielen selbst kann als Akt der Grenzüberschreitung betrachtet werden – nicht nur mentaler sondern auch physischer Art. Das Publikum, dessen Präsenz die Einmaligkeit und Vergänglichkeit des Theaterereignisses ausmacht, reagiert auf diese Grenzüberschreitung und idealerweise wird in jedem Zuschauer ein analoger Prozess in Gang gesetzt, der durch ästhetische Vorgaben die vorbewusste Ebene anspricht und das Nicht-Verfügbare dadurch verfügbar macht. Die Funktion eines Theaterereignisses im Unterschied zum Text ist, dass der imaginative Gegendiskurs während des theatralen Prozesses entsteht, um eine körperliche Ebene erweitert wird, um dann im direkten, mittelbaren Bezug zum Publikum – sei es durch ein Durchbrechen der Vierten Wand, durch das gemeinsame

²²⁶ Bahr, Andreas. *Imagination und Körper. Beiträge zur Theorie der Imagination mit Beispielen aus der zeitgenössischen Schauspielinszenierung*. 73.

In der Theoriebildung wurde das Potential des Imaginären nicht ausgeschöpft, wobei das Imaginäre hier in Anlehnung an Gilbert Durands *Les structures anthropologiques de l'imaginaire* definiert wird: Durand betont, dass alles Denken von archetypischen Bildern bestimmt sei. Die Imagination des Schauspielers trägt entscheidend zum Prozess des Aneignens des Gesehenen beim Zuschauer bei. Der Schauspieler ist also mehr als bloßes Medium der Sprache und zu seiner Alltagsrealität gehört die Herstellung alternativer Welten.

Erleben der Fiktion oder durch den Energieaustausch zwischen Spielern und Publikum – eine re-integrierende Funktion im theatralen Moment des Austausches zu entwickeln. Der theatrale Interdiskurs verbindet also im Theater den imaginären Gegendiskurs und den kulturkritischen Metadiskurs und erweitert so den re-integrierenden Interdiskurs um eine korporale Ebene.

(3) Die Verbindung von der ästhetischen und der sozialen Ebene im Theater

Der theatrale Interdiskurs beschreibt die Funktion von Theater als dionysische Kraft, die karthatischen aber auch rituellen Charakter hat. Das Erleben des Theatralen führt zu einem Zustand der Durchlässigkeit bei Akteuren und Zuschauern, der die Reintegration des kulturell Verdrängten ermöglicht. Der theatrale Interdiskurs entfaltet seine Funktion durch die Unmittelbarkeit und Unausweichlichkeit des theatralen Mittels. Durch die Darstellung von mehreren Ebenen, die der Sprache allein verwehrt bleiben, gerät der Zuschauer in einen Zustand der Erregung, wodurch die Grenze zwischen Fiktion und Realität verschwimmt und eine Erweiterung des Realitätssystems konkretisiert erlebbar wird. Der Zuschauer muss mit seiner Vorstellungskraft schöpferisch beenden, was die Bühne nur andeutet.²²⁷ Mit Hilfe der theatralen Mittel, die eine imaginative Realität veranschaulichen – die Aspekte der Korporalität und der Wahrnehmung nach Erika Fischer-Lichte –, wird kulturell Verdrängtes in das Realitätssystem der Zuschauer integriert. Das triadische System wird also für die Analyse von Theateraufführungen durch die soziale Ebene – der Diskurs zwischen Zuschauer und Akteur – erweitert. Die komplexe Interrelation zwischen Zuschauer und Bühne kann als spannungsreiche Verbindung verstanden werden, die zu einem kreativen Prozess beim Rezipienten, dem Zuschauer, führt und eine Zusammenführung von kulturell Getrenntem bewirken kann. Denn durch nicht sprachliche Kommunikationsmittel (Tonhöhe, Tonfarbe, Gefühl im Ton) und die nonverbale Kommunikation (Körpersprache, Verhältnis im Raum, Verhältnis der Figuren zueinander, Verhältnis zum Publikum) wird dieses Spannungsfeld zwischen Zuschauer und Darstellern zu einem Entfaltungsraum des Imaginären.

Stärker als bei der Analyse eines literarischen Text greift eine Aufführung auf das Vorbewusste zurück, zu dem der Mensch im Alltag keinen Zugang hat. Die Aufführung eines Theatertextes ist mehr als eine Illustration von Realität und

²²⁷ Vgl. Brauneck, Manfred. *Theater im 20. Jahrhundert*. Reinbek: Rowohlt, 1982. 153ff.

Wissensformen. Die Funktion von Aufführungen ist, in imaginativen Szenarien diese unbewussten, primären Energien auf eine psychische, kulturelle Ebene zu bringen und dabei die Verbindung zu dieser primären, ökologischen Quelle nicht zu verlieren. Durch die Erweiterung des triadischen Systems um den vierten Diskurs ist es möglich, diese primären Energien einer Aufführung, die sich in der Erweiterung der Zeichen und ihrer Unmittelbarkeit manifestieren, strukturell zu erkennen und an die imaginären Strukturen rückzukoppeln. Dadurch wird eine strukturierte Analyse von Theateraufführungen, die das Inkommensurable des künstlerischen Prozesses nicht negiert sondern sogar als eine Funktion der Inszenierung anerkennt, überhaupt erst ermöglicht,

Im Folgenden sollen neben den ausgewählten Dramentexten Theaterereignisse analysiert werden, die diese Dramen als Vorlage haben. So wird neben Suzan-Lori Parks' Drama *In The Blood* auch die Aufführung analysiert. Ebenso die Aufführung von Tracy Letts *August: Osage County* aus dem Jahre 2008, das im Music Box Theatre in New York ganze 648 Mal aufgeführt wurde. Des Weiteren wird die Inszenierung von Roland Schimmelpfennigs *Der Goldene Drache* vom Burgtheater Wien am 5. September 2009, Dea Lohers *Diebe*, das im Deutschen Theater Berlin unter der Regie von Andreas Kriegenburg uraufgeführt wurde.

II. Analytischer Teil

II(a) Deutsche zeitgenössische Theatertexte vor dem Hintergrund der kulturökologischen Analyse

1. Roland Schimmelpfennig: deutscher Dramatiker der Gegenwart

Roland Schimmelpfennig zählt zu den meistgespielten Gegenwartsdramatikern. Allein im letzten Jahr feierten zwei seiner neuesten Stücke an großen Häusern, wie dem Deutschen Theater oder dem Burgtheater Premiere, zahllose Dramen werden an kleineren Häusern gespielt. Die letzten drei Dramen inszenierte Schimmelpfennig selbst und war mit *Peggy Pickit sieht das Gesicht Gottes* bei den Salzburger Festspielen im Juni 2011 zu Gast. Das gleiche Stück feierte in Kanada Uraufführung, was deutlich macht, wie sehr Schimmelpfennig als zeitgenössischer Dramatiker auch international anerkannt wird. 2007 wurde erstmals ein Drama von ihm (*Die Frau von früher*) in New York inszeniert am „New York Theatre Wire“. Zuvor hatte Schimmelpfennig wie viele erfolgreiche Dramatiker in Deutschland den Regisseur seines Vertrauens, Jürgen Gosch, der seine Dramen in enger Zusammenarbeit mit Schimmelpfennig inszenierte. Nach dessen Tod 2010 übernahm Schimmelpfennig selbst die Regie bei seinem erfolgreichsten Stück *Der Goldene Drache*, für das er auch den so begehrten Mühlheimer Theaterpreis gewann. Sein letztes Drama, *Das fliegende Kind*, orientiert sich an der „Patchwork-Dramaturgie“²²⁸ vorheriger Dramentexte, die alle eine Verwebung mehrerer, scheinbar unverbundener Ereignisse gemeinsam haben. Schimmelpfennig knüpft um eine zentrale Handlung ein dichtes Netz aus Erzählsträngen, Zeitsprüngen und Perspektiven, die sich durch eine gleichermaßen mehrdimensionale und poetische Sprache auszeichnen; die Stimmen gewinnen eine musikalisch-rhythmische Qualität. Dabei sprengt Schimmelpfennig die klassische Dramenform, indem er eine Erzählinstanz im Drama als gegeben ansieht. Narrativität wird zum Strukturmerkmal seiner Dramen. Die Narrativität, die in einer Erzählung das Fiktionale erst begründet, bewirkt eine Destruktion von Illusion und Repräsentation, vor allem im Rahmen der Aufführung. Das bedeutet, dass in Schimmelpfennigs Dramen mehr erzählt als gehandelt wird

²²⁸ Kralicek, Wolfgang. „Malen nach Zahlen. Dramen des Alltags in Wien.“ In *Theater Heute* 4 (2012): 15.

oder/und durch die Erzählung Handlungen beschrieben werden. Seine Figuren wechseln zwischen Erzählern und Agierenden hin und her, sind häufig beides zu gleich. Die Mischform von Erzählung und dramatischer Personenrede bewirkt eine Distanz der Figuren gegenüber dem Erlebten. Gleichzeitig entsteht aber eine Nähe zu den Zuschauern, die unisono mit den Kritikern über seine Stücke über die komplexen und sprachmächtigen Texte jubeln.

Der Autor Schimmelpfennig gehört auch zu den produktivsten des Genres Drama. Allein in den letzten zwei Jahren schrieb und inszenierte er fünf Dramen, die in ihrer Struktur zwar einander glichen, aber die sich an Poetik der Sprache in nichts nachstanden. Seine Dramen werden ins Englische übersetzt und erfreuen sich auch in Amerika, Kanada und England großer Beliebtheit: Das Drama *Peggy Pickett sieht das Gesicht Gottes* feierte Premiere in Kanada, bevor es in Wien inszeniert wurde. Auch *Der Goldene Drache* war 2011 mit Erfolg am Broadway in New York City zu sehen. Dies zeigt, dass die Thematik seiner Dramen nicht nur gesellschaftliche Relevanz innerhalb des kulturellen Realitätssystems des Autors hat, sondern die Inhalte auch in einen transatlantischen Dialog treten und in Europa sowie Amerika Resonanz finden. Roland Schimmelpfennig ist nicht nur Dramatiker, sondern auch Regisseur. Er inszeniert seine Dramen seit 2010 selbst – wie zuletzt *Peggy Pickett sieht das Gesicht Gottes* am Wiener Burgtheater und *Die vier Himmelsrichtungen* bei den Salzburger Festspielen. Dabei legt Schimmelpfennig Wert darauf, dass er seine Autorenperson von der des Regisseurs trennt und mit seinem Text ebenso kritisch umgeht wie mit einem fremden Text. Schimmelpfennig ist nicht der einzige, der seine Texte selbst inszeniert: Auch Armin Petras schreibt und inszeniert seine eigenen Dramen, die er unter dem Pseudonym Fritz Kater veröffentlicht. Damit reiht er sich ein in eine Mode, die auch bei vielen Performance-Gruppen der Freien Szene beliebt ist. Die Texte werden zum Teil vorher geschrieben, zum Teil auch während des Inszenierungsprozesses verändert oder erst dann entwickelt. Schimmelpfennig erarbeitet zunächst eine erste Fassung seines Dramas, die er dann mit den Schauspielern auch noch verändert. Meist bleibt der Text jedoch nahe an der ersten Fassung.

Über sein Drama *Arabische Nacht* schreibt Schimmelpfennig, dass dies sein erstes Stück „narratives Theater“²²⁹ gewesen sei und beschreibt anschaulich, wie er seine Dramen entwickelt.

Die Küsse, Die Verwandlungen, der magische Realismus, das war letztendlich nicht entscheidend. Entscheidend für die Geschichte waren zwei Dinge: Erstens: Die inhaltliche Verschärfung: Die Arabische Nacht handelt von Leuten, die in ihrer Existenz gefangen sind. Zweitens: der erzählerische Ansatz. Im Sinne eines narrativen Theaters war es mit einem Mal möglich, daß [sic!] ich nicht mehr darüber nachdenken mußte [sic!], wie all die Szenen in der Wüste, in der Flasche und so weiter möglich sein könnten.²³⁰

Schimmelpfennig hat ein Theater entwickelt, das sich von der Tradition des Theaters scheinbar verabschiedet, aber gleichzeitig an die ältesten Theaterformen anknüpft. Er macht sich die Unmittelbarkeit im Theater zu Nutze und entwickelt Geschichten, die an Prosatexte erinnern, die einen Erzähler benötigen, der auch existent ist und gleichzeitig nicht vorhanden ist, da die Figuren selbst erzählen. Dadurch zerstört er die Grenze zwischen Figur und Schauspieler, der handelt und macht den Körper des Schauspielers, dessen Existenz auf der Bühne, zum Agierenden innerhalb und außerhalb der Figur. Die Akteure werden also Beobachter, Handelnde und Kommentierende zugleich.

LOMEIER Sie klingelt noch einmal. Das macht sie, indem sie mit dem ganzen Körper und den Tüten ihren linken Ellbogen gegen die Klingel drückt.

Kann ich Ihnen helfen?²³¹

Was Schimmelpfennig 2000 in seinem Drama *Arabische Nacht* ausprobierte, ist inzwischen bei viele Dramatikern ein gern gesehenes Mittel, um die Form, die das Genre Drama noch vor einem halben Jahrhundert vorgegeben hat und die in Amerika zu großen Teilen eingehalten wird, aufzubrechen und neue Möglichkeiten für das Theater der Gegenwart zu erschließen. So nutzt auch Dea Loher die Form der erzählenden und nicht handelnden Figuren. Auch Wolfram Lotz oder Martin Heckmanns machen sich die Möglichkeit zu Nutze, wobei letzterer kritisch hinterfragt,

²²⁹ Schimmelpfennig, Roland. „Narratives Theater.“ In Bernd Stegemann (Hg.) *Lektionen Dramaturgie*. Berlin: Theater der Zeit, 2009. 316.

²³⁰ Ebd. 319.

²³¹ Schimmelpfennig, Roland. *Arabische Nacht*. Frankfurt a.M.: Fischer, 2000. 5.

ob dadurch nicht das Besondere des Theaters, seine Unmittelbarkeit und seine Reduktion auf direkte Kommunikation und Aktion, verloren gehen könnte, wenn nur noch erzählt wird. Ebenso wie Philip Löhle geht er mit der Form des Erzähltheaters vorsichtig um und betont die Vorrangigkeit der Handlung im Drama. Georg Lukács konstatiert, dass „das Wesen der dramatischen Form die Geschlossenheit [ist], doch liegt die Abgeschlossenheit in sich und ihrer letzten Grundlegung außerhalb des unmittelbaren Geschehens“.²³² Der Dialog ist die einzige Ausdrucksmöglichkeit des Dramas und deswegen kann das Drama alles nur in der Physiognomie und Psychologie des Ausdrucks darstellen, was, so Lukács, paradox ist und gleichzeitig das Drama einzigartig macht. Schimmelpfennig setzt sich über diese gezogene Grenze hinweg und beginnt eine neue Dramaturgie in seinen Theatertexten, mit der er sehr erfolgreich ist. Denn vergleichbar mit der Mauerschau in klassischen Dramen, lässt Schimmelpfennig seine Figuren beschreiben, was unmöglich darzustellen ist:

ISABEL Ein Ei, ein Spiegelei, trotzdem kahl. Ebenso
eine Ketchupflasche, eine Pfeffermühle, ein Toast,
alle kahl, schweigend, sich gegenüberstehend. Sind das
Gegenstände, oder sind das Häftlinge? Gefangene? Was
ist das, das Schweigen der Welt? Das Frühstücksnichts?
Das Aushalten?
Stehen sich gegenüber, schweigend, massiv, später
erniedrigen sie sich gegenseitig, sie demütigen sich.
Das ist eine Anweisung. Das ist ein wichtiger Hinweis
- aber was heißt das?²³³

In dem Drama, *Das Reich der Tiere*, verwandeln sich die Figuren in Tiere und erzählen über diese. Am Ende des Dramas verwandeln sie sich in Gegenstände, die hier von Isabel aufgezählt werden. Eine Verwandlung in Gegenstände auf der Bühne ist unmöglich, es sei denn, sie wird nicht dargestellt, sondern von den Figuren erzählt. Dieser Gedanke ist im Drama der Gegenwart konsequent weitergedacht worden, wie im „Unmöglichen Theater“ von Wolfram Lotz und Hannes Becker, die beides junge Dramatiker sind. So schreibt Wolfram Lotz in seiner „Rede zum unmöglichen Theater“:

²³² Lukács, Georg. „Der Dialog im Drama.“ In ebd. *Entwicklung des modernen Dramas. Werke*. Bd 15. Darmstadt: Luchterhand, 1981. 37.

²³³ Schimmelpfennig, Roland. *Das Reich der Tiere*. Frankfurt a.M.: Fischer, 2006. 27.

Wenn wir schreiben, fordern wir eine Autonomie von der Welt! [...] Wenn wir schreiben, so schreiben wir nicht einfach die Welt ab, [...] sondern wir entwerfen Vorschläge, Änderungen, Forderungen, indem wir die Welt nicht sehen, wie sie ist, sondern wie sie für uns ist, und wie sie sein könnte, wenn man uns lassen würde, oder wie sie nicht wäre, niemals. [...] Das Theater ist der Ort, wo Wirklichkeit und Fiktion aufeinandertreffen, und es ist also der Ort, wo beides seine Fassung verliert in einer heiligen Kollision.²³⁴

Während Wolfram Lotz das unmögliche Theater propagiert, indem alles geschehen kann, da der Zuschauer weiß, dass er sich an einer Schwelle zwischen Realität und Fiktion befindet und das Gemachte als solches erkennt und sogar fordert, beschreibt Schimmelpfennig den Versuch eines ‚neuen Theaters‘ zehn Jahre früher etwas weniger radikal:

Ich verabschiedete mich von einem Theater der „Illusion“ und fand eine Lösung, eine uralte Spielweise, die den Zuschauer an der Hand nimmt. Das bedeutete: Erzählung. Theater ist eine direkte Kunstform. Theater ist eine Kunst, die sich bei ihrer Herstellung durch Schauspieler zusehen läßt [sic!]. Spielen und Geschichte gehören untrennbar zusammen. Etwas Schöneres gibt es für mich nicht – solange das Theater nicht anfängt, mir etwas vorzumachen.²³⁵

Solange die Fiktionalität des auf der Bühne Geschehenden als eine Spielform anerkannt und angenommen wird, ohne dass versucht wird, das Publikum zu täuschen, ist alles möglich. Sowohl können sowohl Menschen in Flaschen verschwinden wie bei Schimmelpfennigs *Arabische Nacht*, oder Bananen werden auf der Bühne innerhalb von Sekunden schwarz, wie bei Hannes Beckers *Westliche Werte*. Schimmelpfennig beschreibt dies folgendermaßen in einem Interview mit *TheaterHeute*:

In „Vorher/Nachher“ gibt es eine Szene, in der ein Mann eine Wand hochläuft, an der Decke tanzt und auf der anderen Seite wieder heruntergeht. Unmöglich, aber wunderschön, weil natürlich niemand an der Decke tanzen wird, die Theaterlösung den Zuschauer aber mit ins Boot nimmt, so dass die Fantasie gemeinsam entsteht. Insofern ist Theater durch fast nichts zu überfordern; ich glaube, man könnte im Theater auch „Star Wars“ zeigen.²³⁶

²³⁴ Lotz, Wolfram. „Rede zum unmöglichen Theater.“ In Matthei, Werner und Rütte, Ann-Kathrin (Hgg.). *Materialien zum Unmöglichem Theater*. Berlin: Matthei und Rütte, 2009. 25.

²³⁵ Schimmelpfennig, Roland. „Narratives Theater.“ 316.

²³⁶ Reese, Oliver. „Tod, Liebe, Alkohol und Kinder.“ In *TheaterHeute* 7 (2011): 46-51. 50.

Der Theatergänger der Gegenwart weiß, worauf er sich einlässt, wenn er ins Theater geht. Er kennt die Stile, die Technik, die Manierismen und die Grundbausteine eines gut gemachten Theaterabends. Genau aus diesem Grund, so Schimmelpfennig, muss man als Dramatiker und Regisseur mit dieser Erwartung brechen und neue Wege beschreiten, die die gemachten Grenzen des Theaters auflösen.

1.1. Zum Begriff des magischen Realismus und dessen Funktion in Schimmelpfennigs Dramen

Das magische Moment in der Literatur findet man nicht nur in der Romantik, wo zum ersten Mal ästhetische Konzepte entwickelt wurden, die – so Zapf – „teilweise erstaunliche Ähnlichkeiten mit modernen ökologischen Welt- und Denkmodellen aufweisen“²³⁷, sondern es taucht immer wieder in verschiedensten Genres auf, sei es bei Shakespeare Dramen wie *The Tempest* und *A Midsummer Night's Dream* in Form von Naturgeistern, die die strukturierte Welt der Menschen unterminieren oder in Romanen wie Toni Morrisons *Beloved*, in dem die Tochter als Geist aus den Mooren auftaucht. Dabei gilt es als gängiges Mittel, um den imaginativen Raum zu öffnen und eine alternative Welt zu kreieren, die mehr als bloße Nachahmung der Wirklichkeit ist. Der Begriff *Magischer Realismus* wurde 1925 vom Künstler Franz Roh erstmals verwendet.²³⁸ Er benannte den Malstil nach dem Expressionismus als magischen Realismus. In der Literatur taucht der Begriff erstmals in Lateinamerika im Jahre 1949 auf. Angestrebt wird in der Literatur, die dem magischen Realismus zuzuordnen ist, dass der Leser in ein Spannungsfeld aus unbewusst Erlebtem und Erfundenem und Realem gerät. Vertreter des magischen Realismus in Amerika sind Tony Morrison und John Updike, in Deutschland gehören Franz Kafka, Patrick Süßkind und Roland Schimmelpfennig zu den Autoren, die sich dem Genre des magischen Realismus' verschreiben. Zeitgenössische Dramatiker in Amerika, die sich dem magischen Realismus zuordnen lassen, gibt es scheinbar nicht. Der Versuch im Theater durch Erzähltexte eine weitere Realitätsebene zu kreieren, ist nur in Deutschland und im europäischen Raum zu finden. Schimmelpfennigs Dramen sind exemplarisch für diese Verschiebung der Realitäten: So redet in *Ein Fliegendes Kind* das tot gefahrene Kind mit dem Mann, der auf dem Kirchturm sitzt und das

²³⁷ Zapf, Hubert. *Literatur als kulturelle Ökologie*. 14.

²³⁸ Vgl. Roh, Franz. *Nach-Expressionismus, Magischer Realismus. Probleme der neuesten europäischen Malerei*. Leipzig: Klinkhardt & Biermann, 1925.

Laterne-Laufen der anderen beobachtet, in *Arabische Nacht* wird der Nachbar in der Whiskey-Flasche eingesperrt und bei *Der Goldene Drache* sprechen die Eltern des kleinen Chinesen durch das Loch, das der Zahn in seinem Mund hinterlassen hat mit ihm und fragen ihn nach seiner Schwester. Seine Form des Erzähltheaters bewahrt Schimmelpfennig aber davor, zu wenig Distanz zu seinen Themen zu haben, denn der Sprung zwischen allwissenden Erzählern und Figuren führt zu einer dauernden Selbstreflexion der Darsteller über das Dargestellte und lädt den Zuschauer ein, fantasievoll die Leerstellen der erzählten Welt auszus schmücken.

1.2 Mediale Resonanz und Kritiker-Stimmen zu Schimmelpfennigs Dramen

Sowohl als Dramatiker als auch als Regisseur zählt Schimmelpfennig zu den erfolgreichsten in Europa. Allerdings inszeniert er vorwiegend seine eigenen Dramen und arbeitet folglich nicht hauptberuflich als Regisseur. Seine Arbeit als Regisseur hat ihm deswegen auch schon Kritik eingebracht. Seine Inszenierungen lösen sich zu wenig vom Text, hieß es beispielsweise in der Nachtkritik von *Die Vier Himmelsrichtungen*.²³⁹ Anstatt den theatralen Text als organisch entwickelnde Form neu zu entdecken, hält der Autor als Regisseur an seiner Vorstellungskraft fest und lässt dadurch den Text nicht ‚frei‘ werden. So kann das theatrale Potential des dramatischen Textes sich nicht entfalten und der theatrale Interdiskurs zwischen Zuschauern und Schauspielern bleibt eindimensional. Teilweise wirkt das auf der Bühne zu sehende hölzern und unorganisch, wie bei *Peggy Piggitt sieht das Gesicht Gottes* im Wiener Burgtheater, bei dem die Schauspieler das Klischee der Rollenhülsen nicht überwinden konnten und das Dargestellte eindimensional blieb.²⁴⁰ Die Zuschauer blieben wenig berührt von der Geschichte der beiden Ehepaare, die sich nach Jahren wiedertreffen, beides Ärzte – die einen in Afrika als Ärzte ohne Grenzen unterwegs gewesen, aber kinderlos geblieben, die anderen in der sicheren Heimat mit Kind, aber unzufrieden – und über Vergangenes und Zukünftiges reden, wobei die Entfremdung zwischen ihnen nach und nach deutlicher wird, bis sie schließlich die Fassaden durchbrechen und ihre wahren Gefühle äußern. Das Kammerstück erinnert an Yasmina Rezas *Der Gott des Gemetzels*: Zwei Familien treffen aufeinander und versuchen den Schein der Kultiviertheit zu wahren, während

²³⁹ Vgl. Kriechbaum, Reinhard. „Eine Fahrt im Riesenrad.“ In <www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&id=5947:die-vier-himmelsrichtungen-ua-roland-schimmelpfennig&Itemid=40> aufgerufen am 18.10.2012 um 04.15 Uhr.

²⁴⁰ Vgl. Stadelmaier, Gerhard. „Gutmenschen und Gütermenschen.“ In *Frankfurter Allgemeine* 11.4 (22.10.2010): 25.

sie sich über das Verhalten ihrer Söhne unterhalten – der eine hat dem anderen die Nase gebrochen. Auch hier spielt die Autorin mit den Klischees und Konventionen einer Gesellschaft, hinter denen das Andere lauert, das die zivilisiert scheinenden Elternpaare zu wilden Bestien werden lässt. Doch wie bei Schimmelpfennig schaffen die Dialoge, kunstvoll wie sie zusammengestellt sind, auch bei Reza nicht die Tiefe, die bei einem Kammerstück wie diesem notwendig wäre und wie sie bei Edward Albees *Who's afraid of Virginia Woolf* zeigen. Hier verbirgt sich hinter jedem gesprochenem Wort eine Abgründigkeit, die nach und nach immer mehr zum Vorschein kommt, wodurch die Gesellschaftskritik des Dramas deutlich wird.²⁴¹ Albee steht im Gegensatz zu Schimmelpfennig Antonin Artaud näher, der seine Zuschauer nicht bespaßen will:

I don't like the audience as voyeur, the audience as passive spectator. I want the audience as participant. In that sense, I agree with Artaud: that sometimes we should literally draw blood. I am very fond of doing that because voyeurism in the theater lets people off the hook.²⁴²

Albee bringt sich hier selbst in Verbindung mit Antonin Artaud, dem französischen Regisseur und Theatertheoretiker, der 1928 das ‚Theater der Grausamkeit‘ begründete und mit seinem Werk *The Theatre and Its Double* einen der wichtigsten Texte für das moderne Theater schrieb.²⁴³ Artaud beschreibt die Funktion des Theaters als eine, die den Zuschauer zunächst sinnlich trifft und aufschreckt, wodurch das im Unbewussten Unterdrückte freigesetzt wird. Er ist davon überzeugt, dass dies mit der ästhetisierten Darstellung von Gewalt möglich ist, wobei Gewalt hier nicht brutal und sadistisch sein muss, sondern einen metaphysischen Charakter haben kann. Albee ist von Artaud beeinflusst, aber seine Dramentexte leben vor allem von der symbolischen Sprache, mit der er Konflikte, unterdrückte Wünsche und Sehnsüchte vielschichtig beschreibt:

If one approaches the theater in a state of innocence, sober, without preconceptions, and willing to participate; if they are willing to have the status quo assaulted; if they're willing to have their consciousness raised, their values questioned – or reaffirmed; if they are willing to understand theater is a live and dangerous experience – and therefore a *life-giving force* [sic!] – then perhaps they are approaching the theater in an ideal state and that's the audience I wish I were writing for.²⁴⁴

²⁴¹ Vgl. Albee, Edward. *Who's afraid of Virginia Woolf?* New York: Signet, 1983.

²⁴² Ebd. „Albee on Albee.“ In *Artes Liberales* 10 (1984): 1.

²⁴³ Für mehr Informationen siehe Artaud, Antonin. *The Theatre and Its Double*. New York: Grove Atlantic Inc, 1966.

²⁴⁴ Roudané, Matthew C. „A Playwright Speaks: An Interview with Edward Albee.“ In Kolin, Philip C. und J. Madison Davis (Hgg.). *Critical Essays on Edward Albee*. Boston: Hall, 1986. 194.

Die Darstellung von Gewalt und Tod auf der Bühne ist für Albee also paradoxerweise ‚life-giving‘; ein Konzept, das kulturökologisch nachvollziehbar ist. Denn erst durch die Bereitschaft, eine statische Situation zu verändern, kann sich sowohl die Figur oder der Protagonist als auch der Leser oder Zuschauer aus einem erstarrten Zustand befreien. Die Darstellung einer *death-in-life*-Situation führt zu einer Konfrontation zwischen Leser und imaginativer Welt, und der Leser/Zuschauer muss sich mit dieser auseinandersetzen.

In fact, language stands as the most conspicuous feature of his dramaturgy as well as his major contribution to American drama. Albee's verbal duels, some of which seem analogous to musical arias, are now a well-known part of American dramatic history.²⁴⁵

Das Leben konstituierende Moment in Albees Texten ist im Gegensatz zu Artauds Theorie die Sprache und deren ästhetische Prinzipien sowie die dadurch entstehende unsagbare Energie, die die Diversität der Welt inne hat und kommuniziert. Ob Schimmelpfennig mit seinen Dramen einen ähnlichen Status erreicht, kann derzeit nicht vorausgesagt werden. Allerdings zeigt sich bei seinem Drama, *Der Goldene Drache*, dass auch Schimmelpfennig durch die Poetik der Sprache eine Vielschichtigkeit und Komplexität in seine Dramen einschreibt, die ihn zu einem der einflussreichsten Dramatiker der Gegenwart machen. Im Gegensatz zu Albee versucht er dabei keine physische Nähe durch den radikalen Einbruch der vierten Wand und die Aktivierung der Zuschauer herzustellen, sondern er bemüht sich im Sinne Sartres um eine Zerstörung der Illusion der Rolle und der Verlagerung der Nähe in den Zuschauer selbst:

Das Schauspiel – das muss man hinnehmen – soll auf der Bühne stattfinden, und dieses Verlangen nach Distanz, das wir beim Zuschauer antreffen, erklärt auch den Spaß, den man immer gehabt hat, Theater im Theater zu sehen, Theater auf der Bühne, wie bei der italienischen Commedia, wo häufig eine Komödie im Hintergrund der Bühne gespielt wurde, die sich die Figuren ansahen, weil das für den, der zuschaute, eine besonders schmeichelhafte Distanz zweiten Grades ergab; das ist dann reines Theater in zweiter Potenz.²⁴⁶

Das ästhetische Schauspiel bewirkt, dass der Zuschauer aus einer Distanz heraus seinen Widerstand für das Gesehene aufgibt und dadurch kann ein Schauspiel erst seine Wirkung entfalten. Sartre betont, dass das Ideal einer Aufführung sei, zugleich

²⁴⁵ Ebd. *Understanding Edward Albee* 14.

²⁴⁶ Sartre, Jean-Paul. „Zum Dramenstil“. In MRT. 16.

Siehe auch : Nägele, Rainer. „Augenblicke: Eingriffe. Brechts Ästhetik der Wahrnehmung.“ In *Brecht Jahrbuch* 17. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1992. 29-53. 41.

zu zeigen und zu bewegen und macht damit bewusst, dass die Realität des Körperlichen auf der Bühne neben den sprachlichen Zeichen eine entscheidende Rolle spielt.²⁴⁷ Seine Aussage lässt sich auf Schimmelpfennigs Drama anwenden, indem er versucht, einerseits Handelnde und andererseits Beschreibende zu kreieren, wodurch den Zuschauern die Möglichkeit gegeben wird, in den Erzählpassagen immer wieder auf Distanz zu gehen und sich an dem deutlich gewordenen Spiel zu erfreuen, bevor sie wieder sinnlich beansprucht von der Handlung mitgerissen werden. Das Drama hat also auch bei Schimmelpfennig, wie schon bei Aristoteles beschrieben, eine doppelte Funktion: die kognitive und die kathartisch-therapeutische Ausgleichsfunktion.

Wolfgang Höbbel bezeichnet Schimmelpfennig als einen der „schlauerer Theaterkünstler der Gegenwart“ und erklärt, dass sein Drama *Der Goldene Drache* mit „märchenhafter Leichtigkeit [...] die Auswüchse des globalen Geld- und Menschentransfers [schildert]“²⁴⁸. Stefan Bläske schreibt auf nachtkritik.de, von Zopfdraturgie mit Cliffhangern und sagt, dass Schimmelpfennig „technisch höchst versiert mit diesen Montagetechniken und Mechanismen [spielt].“²⁴⁹ In der TheaterHeute wird Schimmelpfennig zum Dramatiker des Jahres 2010 gewählt und seine Dramen werden beschrieben als „milimetergenau [...] mit Mitteln, über die nur das Theater verfügt“²⁵⁰. Ulrich Weinzierl schreibt in *Die Welt* über Schimmelpfennigs Drama *Der Goldene Drache*: „Über sexuelle und ökonomische Ausbeutung zu schwadronieren, fällt niemandem schwer. Sie mit leichter Hand, der das Fantastische, Surreale selbstverständlich ist, zu zeigen, erfordert Meisterschaft.“²⁵¹

1.3 Der Goldene Drache: Schimmelpfennigs Globalisierungskomödie zwischen Sinnkonstitution und Kapitalismuskritik

Bei *Der Goldene Drache* gelingt Schimmelpfennig eine Komplexität der Sprache, die Mehrdeutigkeit zulässt. Hier öffnet sich ein imaginativer Raum, indem alles möglich zu sein scheint: Die Eltern des chinesischen Jungen sprechen mit ihm durch das

²⁴⁷ Vgl. Brecht, Bertolt. „Über das alte und neue Theater“. In MRT.16.

²⁴⁸ Höbel, Wolfgang. „Rausch der Nüchternheit.“ In *Der Spiegel Euroland abgebrannt. Ein Kontinent auf dem Weg in die Pleite* 18. (2010): 66-69. 67.

²⁴⁹ Bläske, Stefan. „Made in China.“ <www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&task=view&id=3170> aufgerufen am 18.03.2012 um 13.26 Uhr.

²⁵⁰ Wille, Franz. „Eine aufregende Zeit, um für das Theater zu schreiben.“ In *TheaterHeute Jahrbuch 2010*. (2010): 114.

²⁵¹ Weinzierl, Ulrich. „Die Ameise als Zuhälter der Grille.“ In *Die Welt* 20 (2009): 34-36.

Loch, das sein kariöser Zahn hinterlässt; der Grille werden ihre Fühler zertreten; ein junger Mann wünscht sich in der Figur des alten Großvaters wieder jung zu sein.

Neben offensichtlichen Themen wie einer Kritik an der globalen Welt, die indifferent gegenüber dem Einzelschicksal bleibt, und der Frage nach Verantwortung in dieser Welt, die sich durch eine Pluralisierung der Lebenssituationen, der Kulturen und der Möglichkeiten, sein Leben zu leben, auszeichnet, stellt Schimmelpfennig in seinem Drama vor allem die Frage nach dem Leben an sich. So erzählen seine Figuren Abschnitte aus ihren unterschiedlichen Leben mit einer fast rührenden Hilflosigkeit, die deutlich macht, dass sie in ihrer jeweiligen Situation gefangen sind und diese zu durchbrechen versuchen – eine *death-in-life-Situation*, aus der sie alle zu entkommen versuchen: sei es der chinesische Junge und seine Schwester, die in der Hoffnung auf ein besseres Leben nach Deutschland gereist sind, oder die Stewardessen, die sich in dem Restaurant müde und ohne echte Berührungspunkte über Bagatellen unterhalten, der alte Mann in der Dachwohnung, der sich wünscht, wieder jung zu sein, oder der junge Mann, der an dem Betrug seiner Frau, die ihn verlassen hat, verzweifelt. Jeder vorgestellte Charakter scheint in dem Leben, das er führt, festzukleben und dies auf beinahe fatalistische Weise im Tschechowschen Sinne zu akzeptieren, sei es aus Angst wie im Falle des chinesischen Mädchens, oder aus fehlenden Alternativen wie bei dem chinesischen Jungen.

Der Goldene Drache ist ein Drama über die Auswirkungen der Globalisierung und erinnert an das später erschienene Werk von Philip Löhle, *Das Ding*. Schimmelpfennig verwebt hier mit der ihm eigenen Montagetechnik aus Erzählpassagen und Dialogen mehrere Geschichten miteinander, die zunächst nicht viel gemeinsam zu haben scheinen, abgesehen davon, dass sie alle im Haus spielen, in dessen Erdgeschoss sich „Der Goldene Drache“, ein Vietnam/Thai-Restaurant, befindet. Dadurch wird gezeigt, welche absurden Lebenssituationen entstehen und wie illegale Einwanderer, Stewardessen, jung und alt, nebeneinander existieren, ohne voneinander zu wissen. Wie bei dem frühen Luhmann beschrieben, der in seiner Systemtheorie konstatiert, dass alle Systeme autopoietisch arbeiten und es keine wirklichen Berührungspunkte gibt, scheinen die Figuren in Schimmelpfennigs Drama ohne realen Kontakt zueinander zu leben.²⁵² Doch der Schein trügt wie auch bei Luhmann, denn alles ist mit allem verbunden: Der Junge aus China mit den Zahnschmerzen im Restaurant

²⁵² Für weitere Informationen siehe auch Luhmann, Nikolas. *Soziale Systeme. Grundriss einer allgemeinen Theorie*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1984.

sucht nach seiner Schwester, die nur wenige Stockwerke über ihm zur Prostitution gezwungen wird, was Schimmelpfennig nicht direkt beschreibt sondern mit der Fabel der Ameise und der Grille überhöht. Das Mädchen als Grille wird von der arbeitswütenden und geldgierigen Ameise an andere Ameisen vermietet.

Die Ameisen machen mit der Grille, was sie wollen. Sie nehmen sie hart ran. Sie ficken sie durch, oft eine nach der anderen. Dafür bekommt die Grille im Gegenzug hinterher etwas zu essen. Teile von toten Fliegen. Aber manchmal bekommt sie auch nichts. Dann sagen die Ameisen, daß [sic!] die Grille froh sein soll, daß sie ein Dach über dem Kopf hat. Sie sagen, daß die Grille froh sein soll, daß die Ameisen sie nicht wegschicken.²⁵³

Die Verfremdung durch die Fabel führt dazu, dass das Erfahrene für Leser und Zuschauer erträglich wird und man lässt die Geschichte zu, kann darüber reflektieren und den kulturkritischen Metadiskurs, der hier evident wird, erkennen: Unsere Gesellschaft lässt zu, dass Mädchen aus Schwellenländern sich in Deutschland prostituieren, um das Überleben und den Wohlstand ihrer Familien in der Heimat zu sichern. Ihr Bruder, der nach ihr sucht, stirbt im Restaurant, weil ihm ein Zahn gezogen werden muss und er daran verblutet. Der Zahn wiederum taucht in der Suppe der Stewardess auf, die ihn in ihrer Handtasche mit nach Hause nimmt, um ihn dann in einer Übersprungshandlung selbst in den Mund zu stecken, weil ihr das ein Gefühl von Geborgenheit gibt.

Im von Schimmelpfennig zum Schauplatz der Handlung gemachten Haus wohnen verschiedene Menschen nebeneinander her, was einem Einblick in deren eigene Welt verschafft. Im Erdgeschoss befindet sich das Thai-China-Vietnam-Restaurant mit den Immigranten aus China: der Junge mit den Zahnschmerzen und die anderen Köche, die sich alle in der kleinen Küche zusammendrängen. Im ersten Stock wohnt der Großvater des Mädchens, das mit ihrem Freund unter dem Dach wohnt. In der dritten Etage wohnt ein Ehepaar, ‚der Mann im gestreiften Hemd‘ und die Frau, die ihn verlassen hat. Ein Stockwerk tiefer befinden sich die Ameise und die Grille. Im ersten Stock wohnt eine der Stewardessen, Inga, die mit ihrer Freundin im Restaurant gegessen hat. Alle Protagonisten haben das Restaurant gemeinsam, ansonsten gibt es keine stringente Handlung sondern es werden scheinbar unabhängige Geschichten erzählt. (1) Die Geschichte des Jungen mit dem kariösen Zahn. (2) Die Geschichte des alten Mannes im Dachgeschoss, der gerne wieder jung

²⁵³ Roland Schimmelpfennig. *Der Goldene Drache*. 19.

wäre. (3) Die Geschichte seiner Enkelin, die ungewollt schwanger wurde und dadurch ihre Beziehung zerstört. (4) Die Geschichte der Ameise und der Grille. (5) Die Geschichte des mittelalten Mannes, der von seiner Frau verlassen wurde, da sie sich in einen anderen verliebt hat. (6) Die Geschichte der beiden Stewardessen, deren Welt fragmentiert und durcheinander ist. All diese Geschichten werden in kurzen Abschnitten erzählt und gezeigt, wobei die Kürze der Szenen an ein Drehbuch erinnert. Anstatt die veränderte Szenerie aber zu zeigen, wird sie erzählt, so dass der Zuschauer selbst die Leerstellen durch seine eigene Imagination auffüllen muss.

Neben schnellen Wechseln und erzählerischen Elementen ist ein weiteres Strukturmerkmal in Schimmelpfennigs Drama die Vertauschung der Geschlechter und von Alt und Jung. Dadurch unterminiert Schimmelpfennig von vornherein Konventionen und es entsteht eine Atmosphäre des Subversiven, in der alte Regeln nicht mehr gelten und damit der Dualismus von Kultur vs. Natur oder Körper vs. Geist aufgebrochen wird. So spielen die jungen Mädchen alte Männer und die alte Frau darf als junges, schwangeres Mädchen in Erscheinung treten. Handelnde sind gleichzeitig Erzählende und die Schauspieler haben mehrere Rollen:

EIN JUNGER MANN

(Der Großvater, ein Asiat, die Kellnerin, die Grille)

EINE FRAU ÜBER SECHZIG

(Die Enkeltochter, eine Asiatin, die Ameise, der Lebensmittelhändler)

EINE JUNGE FRAU

(Der Mann mit dem gestreiften Hemd, ein Asiat mit Zahnschmerzen, der Barbiefucker)

EIN MANN ÜBER SECHZIG

(Ein junger Mann, ein Asiat, die zweite Flugbegleiterin)

EIN MANN

(Die Frau in dem Kleid, ein Asiat, die erste Flugbegleiterin)²⁵⁴

Anstatt die Figuren des Dramas zu nennen, gibt Schimmelpfennig hier indirekt Regieanweisungen, indem er die Besetzung seiner Figuren beschließt: Ein Schauspieler, der einen jungen Mann darstellen kann, wird gleichzeitig den Großvater, den Asiaten, die Kellnerin und die Grille spielen müssen. Dieses surrealistische Element, das durch weitere inhaltliche Beispiele wie das Loch im

²⁵⁴ Ebd. 1.

Zahn und die Fabelerzählung komplementiert wird, findet man allerdings nicht in der Form des Dramas wieder. Die Form des Dramas bleibt linear und exakt durchkonstruiert, ohne dass formal der Inhalt gespiegelt wird. Dies führt zu einer Dichotomie zwischen Form und Inhalt, die insofern interessant ist, als dass sie in krassem Widerspruch zu Thema und Handlung des Dramas steht. Zwar erinnert der Aufbau des Dramas an eine collage-artige Struktur, da die Szenen relativ kurz und in jeweils unterschiedlichen Orten mit unterschiedlichen Handelnden sind. Jedoch entwickeln sich die parallelen Handlungsstränge nach aristotelischem Vorbild. Durch den inhaltlichen Gegensatz werden sie aufgeweicht und wirken organisch und miteinander verwoben – ganz im Sinne des ‚everything is connected to everything else‘. Was alle Figuren gemeinsam haben, ist das Gefühl des Verlorenseins in einer überkomplexen und überindividualistischen Welt. Nicht die Beziehungsstrukturen oder die dramatische Situation verbindet die Figuren, sondern ihre Sinnsuche in einer sinnentleerten Realität. Dabei entsteht durch das Spannungsfeld der paradoxen Besetzungsvorgabe eine weitere Realitätsebene, die zwischen den Darstellern eine zusätzliche Verbindungsebene schafft: Der Versuch, gemeinsam die Geschichten zu erzählen.

Die Struktur des Dramas führt dazu, dass der Zuschauer immer wieder daran erinnert wird, dass das, was er hier sieht nicht real ist, denn die Darsteller springen innerhalb von Minuten – manchmal innerhalb weniger Sätze – zwischen Erzählerinstanz und handelnder Figur hin und her, übernehmen im Laufe der Handlung mehr als eine Figur, wobei die Diskrepanz zwischen Erscheinung und Figur von Schimmelpfennig größtmöglich gemacht worden ist. Dabei geht es ihm nicht im Brechtschen Sinne um einen Verfremdungseffekt, der dazu führt, dass die Zuschauer nicht mehr emotional angesprochen werden, sondern sich auf ihre Ratio berufen. Obwohl er durch die Perspektive des Spielers auf sein Spiel ermöglicht, dass dieser Zeuge der Handlung wird und dadurch ein doppeltes Verhältnis zum Geschehen entsteht, scheint die Bedeutung hinter der Entscheidung, das Drama so aufzubauen, eine andere sein: Schimmelpfennig schafft es durch diese Struktur, dass der Zuschauer wie auf einer Welle schwimmend immer wieder in den Zustand der emotionalen Teilnahme geschubst wird, um im nächsten Moment wieder zurückgerissen und daran erinnert zu werden, dass das, was er sieht nur ein Spiel ist. Dadurch werden die brutalen Szenen wie die der Grille mit ihren Freiern

erträglich: Der Zuschauer verschließt sich nicht aus Schutz, sondern bleibt am Geschehen beteiligt: der kathartische Moment bleibt dadurch erhalten.

1.3.1 *Der Goldene Drache*: Die Defizite der globalisierten Welt und die Verselbstständigung des Imaginären als Ausweg aus der *Death-in-Life-Situation*

In *Der Goldene Drache* wird eine Welt evoziert, die Deutschland in einer globalisierten Welt sehr ähnelt. Dabei sind die Themen selbst aber global und können auf andere Länder transferiert werden, was dazu geführt hat, dass das Drama in Frankreich, Amerika, Kanada, Großbritannien und Serbien, in die jeweilige Sprache übersetzt, aufgeführt wird. Die Themen kreisen zwischen persönlichen Schicksalsschlägen der Figuren (der asiatische Junge, dem der Zahn gezogen werden muss, der aber nicht zum Arzt geschickt werden kann), an denen in dieser Realität die anderen Figuren nur indirekt teilhaben können und deswegen nur wenig Empathie gezeigt werden kann (Die Stewardess nimmt den Zahn mit nach Hause und steckt ihn in den Mund, um das andere Leben zu spüren, dass sie daran vermutet), wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Fragen (Arm-Reich-Schere: Die illegalen Arbeiter stehen den Menschen mit festem Einkommen gegenüber – diese Dichotomie wird im Laufe der Handlung allerdings aufgelöst; Das Problem illegaler Einwanderer und mit welcher Ignoranz die Gesellschaft damit umgeht) und vor allem der Frage nach Einsamkeit und fehlendem Kontakt innerhalb einer zu pluralisierten und komplexen Welt, in der keine Zeit für Nähe bleibt und jede Nähe marginalisiert wird (Die Stewardess nennt ihren Freund den Barbiefucker, echte Kommunikation ist nur durch Magie möglich: Das Loch im Zahn erlaubt dem kleinen Chinesen mit seiner Familie zu sprechen).

1.3. Die Krise des zivilisatorischen Realitätssystems in *Der Goldene Drache*

In einer Welt, in der ein Mädchen einen Zahn in der Suppe findet und das Bedürfnis hat, ihn mit nach Hause zu nehmen, um ihn selbst in den Mund zu stecken, sind Defizite an menschlicher Begegnung Teil des Realitätssystems. Wie so oft im Theater geht es auch bei Schimmelpfennig um den Kontakt bzw. den fehlenden Kontakt zwischen Menschen und die Auswirkungen auf die Individuen, die er uns vorstellt.

Wie wohl der Zahn in die Suppe gekommen ist. Nummer 6, Thai-Suppe mit

Hühnerfleisch, Kokosmilch, Thai-Ingwer (scharf), wem der Zahn wohl gehört hat.
Was für Schmerzen der Mensch gehabt haben muß, dem dieser Zahn gehörte.
Sie ruft ihre Mitbewohnerin, Eva.

Eva?

Aber Eva hört sie nicht, sie ist in einem Zimmer nebenan, ihr Freund ist da.

Der Zahn liegt vor der blonden Frau auf dem Tisch.

Die Frau steckt den Zahn in den Mund.

Der Mann steckt den Zahn in den Mund.

Der Zahn schmeckt ein bißchen nach der Thai-Suppe, und er schmeckt etwas nach Blut.

Ihre Zunge fühlt nach dem Loch in dem fremden Zahn.

Seine Zunge fühlt nach dem Loch in dem fremden Zahn.

Und dann legt die blonde Stewardess den Zahn wieder auf den Tisch.

Was macht sie mit dem Zahn? Sie kann ihn nicht wegschmeißen.²⁵⁵

Der Zahn wird von der Stewardess in den Mund gesteckt, was einerseits als fast schon brutale Geste des Einverleibens einer fremden Welt – die des kleinen Chinesen – verstanden werden kann. Andererseits entsteht hier eine sexuelle Konnotation. Der Zahn ist laut Sigmund Freud Symbol für Virilität: Ein Traum von Zahnausfall wird in der Psychologie als Angst vor dem Verlust der Potenz interpretiert.²⁵⁶ Die junge Stewardess beruft sich auf ihr sinnliches Empfinden und fühlt im Inneren ihres Mundraums den fremden Zahn, tastet ihn mit der Zunge ab und entwickelt eine Beziehung zu ihm, so dass sie ihn nicht mehr wegschmeißen kann. Durch die Handlung befreit sie sich von gesellschaftlichen Strukturen, die vorschreiben, dass man bei dem Fund eines Zahns in der Suppe anders reagiert und den Zahn nicht mitnimmt:

DER MANN [...]

und dann findet Inga auf dem Grund der Suppenschüssel zwischen dem Zitronengras
und dem Thai-Ingwer und den Tomaten und den Champignons
einen Zahn, einen blutigen Zahn.

Da liegt auf dem Boden der Schüssel

der Zahn,

ein Zahn, ein ganzer Zahn, leicht blutig, kariös,

der Schneidezahn eines Menschen,

das ist ja widerlich, sagt die Dunkle,

²⁵⁵ Schimmelpfennig, Roland. *Der Goldene Drache*. 35-

²⁵⁶ Vgl. Freud, Sigmund. *Die Traumdeutung*. Berlin: Nikoi, 2011.

ich esse keinen Bissen mehr.

DER MANN ÜBER SECHZIG Der Schneidezahn eines Menschen,
das ist ja widerlich, ich esse keinen Bissen mehr, wir gehen, ich gehe, ich bleibe hier
keine Minute länger,
widerlich, das ist ja widerlich,
ein Zahn, ein blutiger Zahn in der Suppe,
kommst du? Du kommst nicht?
Steht auf, geht, rauscht raus.²⁵⁷

Während Inga den Konventionen entsprechend reagiert und sich darüber aufregt, dass sich ein Zahn in der Suppe befindet, erkennt Eva in dem Zahn die Geschichte eines Menschen und findet eine Möglichkeit, sich dieser Geschichte zu nähern. Der kariöse Zahn ist dabei Symbol für Veränderung und Tod („Was für Schmerzen der Mensch gehabt haben muß“) einerseits, aber auch Gegenstand einer imaginativen Welt, die durch das Zahnziehen eröffnet wird und damit Hoffnungsträger.

DER MANN Der Kleine legt den Kopf zurück, und der Alte versucht, das Loch im Oberkiefer zu stopfen.

Der Alte sagt: Was ist das denn –

DER MANN ÜBER SECHZIG Was ist das denn?

DER JUNGE MANN B3: Heo Xao Xa Ot, vietnamesische Spezialität, mit Duftreis, in Zitronengras mariniertes, gebratenes Schweinefleisch, mit Ananas, Tomaten, vietnamesischen Pilzen, Bambusschoten, Zwiebeln, Knoblauch und Sesam.

DER MANN ÜBER SECHZIG Das gibt es nicht.

DIE JUNGE FRAU Was?

DER MANN ÜBER SECHZIG Das gibt es nicht.

DIE JUNGE FRAU Was?

DER MANN ÜBER SECHZIG Da ist jemand –

DIE JUNGE FRAU Was?

DER MANN ÜBER SECHZIG Da ist jemand drin –

DER MANN Wo?

DER MANN ÜBER SECHZIG In dem Loch.²⁵⁸

Der Zahn, der bereits bei vorzivilisatorischen Völkern eine wichtige Symbolfunktion erfüllte – Krieger hängen sich die Zähne ihrer Feinde oder wilder Tiere um den Hals als Talisman oder Zeichen der eigenen Stärke –, eröffnet hier einen imaginären

²⁵⁷ Schimmelpfennig, Roland. *Der Goldene Drache*. 28.

²⁵⁸ Ebd. 30.

Raum, der dem kleinen Jungen eine Flucht aus der Realität möglich macht, in der er gefangen ist. Er kann durch das Loch in seinem Kiefer mit seiner Familie kommunizieren und sich deren Fragen und Ängsten stellen. Der Zahn ist bei Freud Symbol für Geschlechtsorgane und in seinem Buch *Die Traumdeutung* beschreibt Freud, dass die Verbindung zwischen Gesicht und Geschlechtsregion sich in den Träumen manifestiert. Der ausgerissene Zahn öffnet eine, im westlich dominierten Europa als Teil des kulturellen Gedächtnis zu begreifende, Bedeutungsebene: Der Zahn steht für Virilität, Sexualität und der Angst vor Impotenz zum einen und für Aggression („Zupacken, Zubeißen, Aufessen“) zum anderen.²⁵⁹ Der kleine Chinese wird quasi von den anderen im Restaurant kastriert und, da die Wunde nicht mehr aufhört zu bluten, stirbt er an den Folgen der Operation. Dass die Stewardess den Zahn wiederum in den Mund nimmt – sie ihn sich also einverleibt – hat ebenfalls eine sexuelle Konnotation: So wird an dem mit dem Penis gleichgesetzte Zahn von der Stewardess gelutscht. Dass die Stewardess dabei von einem männlichen Darsteller gespielt wird, der kleine Chinese von einer weiblichen Darstellerin, ist kein Zufall. Schimmelpfennig unterminiert dadurch stereotype Gender-Fragen und zeigt, dass es ihm um ein komplexeres Bild von Realität geht: Der Kontakt zwischen den beiden Figuren durch den Zahn steht im Vordergrund. Außerdem stellt die Tatsache, dass dem Chinesen in Deutschland ein Zahn ausgerissen wird, also außerhalb seines kulturellen Raumes und in einem ihm fremden Realitätssystem, einen Versuch dar, kulturelle Grenzen und Strukturen einzureißen. In der scheinbaren Hochkultur der abendländischen Tradition wird dem Vertreter der östlichen Kultur so brutal ein Zahn entfernt, dass dieser an den Folgen stirbt.

„Einen Mensch als System mit bestimmten Verhalten zu betrachten, ist recht einfach“ sagt Herbert A. Simon und fügt hinzu, dass „die scheinbare Komplexität seines Verhaltens [...] die Komplexität der Umgebung widerspiegelt“²⁶⁰. Dies zeigt sich auch in Schimmelpfennigs Drama: Erst durch die Verbindung der einzelnen Geschehnisse durch einen gemeinsamen Ort oder Gegenstand, wird die komplexe Verflechtung der Realität, die Schimmelpfennig für uns zeichnet, offensichtlich. Wie bei Niklas Luhmann in seiner Systemtheorie beschrieben, manifestiert sich die Gesellschaft nicht aus Individuen sondern aus Kommunikationen, die mit anderen Systemen kommunizieren und autopoietisch einen eigenen Bereich in Abgrenzung zu allem

²⁵⁹ Vgl. Freud, Sigmund. *Die Traumdeutung*.

²⁶⁰ Simon, Herbert A. *Wissenschaften vom Künstlichen*. Berlin: Springer, 1994. 47.

nicht zum System Gehörigen bilden.²⁶¹ Die Kommunikation in Schimmelpfennigs Drama funktioniert nicht mehr. Die Handelnden agieren jeder für sich und können einander nicht mehr verstehen.

DIE JUNGE FRAU Im Lebensmittelladen neben dem Restaurant. Der Mann mit dem gestreiften Hemd und der Hose voll Bier ist hängengeblieben, die Schnapsflasche hat er gleich im Laden aufgemacht, und jetzt steht er am Tresen neben der Waage und der Kasse des kleinen Ladens und trinkt mit dem Inhaber, Hans.

DIE FRAU ÜBER SECHZIG Hans sagt, dann laß sie doch, dann laß sie doch.

Dann laß sie doch, dann laß sie doch. Kennst du, kennst du,

Hans hat wie der Mann im gestreiften Hemd schon ziemlich einen sitzen,

kennst du nicht das Sprichwort:

DIE JUNGE FRAU Nein, das kenne ich nicht.

DIE FRAU ÜBER SECHZIG Das heißt ungefähr: Es lohnt sich nicht, wegen Frauen traurig zu sein.

Oder: Du darfst dich wegen einer Frau nicht aufregen.

Oder: Keine Frau ist es wert, daß man wegen ihr traurig ist.

Ich weiß auch nicht. Ich kriegs nicht mehr richtig hin.²⁶²

Dass die Figur das Sprichwort nicht mehr aussprechen kann, was in dem Satz „Ich kriegs nicht mehr richtig hin“ kulminiert, ist symptomatisch für die Kommunikation bei Schimmelpfennigs *Der Goldene Drache*. Auch die Wiederholungen, in denen immer wieder auf unterschiedliche Weise gesagt wird, was zu tun ist, was richtig und was falsch ist und wie man sich verhalten soll, deuten auf die Unfähigkeit der Charaktere, sich zu orientieren und handlungsfähig zu werden. Wenn bei Schimmelpfennig gehandelt wird, dann hat es fatale Folgen, wie die Operation an dem kleinen chinesischen Jungen oder die Übergriffe an der Grille zeigen. Zwischen den einzelnen Figuren entsteht selten ein wirklicher Kontakt.

1.3.3 Ästhetik der Sprache in *Der Goldene Drache*

Die Sprache in Schimmelpfennigs Stück kann als sehr musikalisch bezeichnet werden. Die Figuren sprechen zwar keine eigene Sprache, was daran liegt, dass sie nicht als runde Charaktere angelegt sind, sondern sie sind vielmehr Archetypen für Menschen der Gegenwart. Statt einer individuellen Sprache entsteht eine

²⁶¹ Vgl. Luhmann, Niklas. *Die Gesellschaft der Gesellschaft*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1998. 64f.

²⁶² Schimmelpfennig, Roland. *Der Goldene Drache*. 31-32.

Übersprachlichkeit, die alle Darsteller gemeinsam haben und die dem Drama dem ihm eigenen Rhythmus verleiht.

DER JUNGE MANN Die Grille wartet in dem dunklen Bau der Ameise darauf, daß der Winter vorübergeht. Sie wartet und wartet, aber sie hat das Gefühl für die Zeit verloren, seitdem sie die Sonne nicht mehr sehen kann, sie kann nicht sagen, wie lange sie schon hier ist. Manchmal denkt sie: Vielleicht ist der Winter längst vorbei. Vielleicht ist draußen längst wieder Sommer.²⁶³

Hier erkennt man, dass die Wiederholungen noch eine weitere Funktion haben: Der Rhythmus des Textes wird entscheidend davon mitbestimmt. So wird durch die nur leichte syntaktische Veränderung der Sätze ein eigener Kosmos geschaffen, der in der Erzählinstanz zum Ausdruck kommt und eine märchenhafte Mystik entstehen lässt. Das fabelhafte der Welt, in die Schimmelpfennig uns entführt, beginnt schon beim Titel: „Der Goldene Drache“ steht einerseits für das Thai-Restaurant, dessen Name über der Eingangstür prangert. Andererseits verheißt der Name „Der Goldene Drache“ fernöstliche Märchen, die von Drachen, Rittern und Hexen handeln und greift damit der Magie in Schimmelpfennigs Text voraus. Denn der Drache ist nicht nur Sinnbild für Herrschaft, Autorität und Diktatur wie beispielsweise bei Jewgeni Schwarz' Drama *Der Drache*, sondern auch hier auch Sinnbild für das globalisierte Europa, in dem wenig Platz für Menschlichkeit bleibt.

1.3.4 Sehnsucht nach dem Körperlichen: Der imaginative Gegendiskurs in *Der Goldene Drache*

Alle Figuren in Schimmelpfennigs Drama sehnen sich nach Kontakt und Berührung und sind doch in einer Welt gefangen, die diese Sehnsucht sofort profan werden lässt oder pervertiert. Das Körperliche, sinnlich Erfahrbare wird ausgegrenzt. Das beginnt beim Essen, das nur noch in Form eines Schnell-Imbisses, der den Anschein von Sterilität machen will, zu sich genommen wird, und führt zur sexuellen Misshandlung des kleinen chinesischen Mädchens. Dem sterilen Restaurant mit seinen Fast-Food-Menü-Nummern wird die kleine Küche entgegengesetzt, in der sich die Fachkräfte des Restaurants aufhalten müssen („Unter der kleinen Spüle, alles klein, alles eng, alles heiß,/ wir kochen hier zu fünft.“²⁶⁴). Das Verhältnis zum Körperlich-Zyklischen scheint gestört. So erzählt der Mann über sechzig der Grille,

²⁶³ Ebd. 31.

²⁶⁴ Schimmelpfennig, Roland. *Der Goldene Drache*. 15.

bevor er sie vergewaltigt, dass er seine Freundin nicht anfassen will, da sie ungewollt schwanger ist („Weißt du, sagte er, meine Freundin ist schwanger, und ich habe das Kind nicht/ gewollt, und seit sie schwanger ist, kann ich sie nicht mehr anfassen, ich finde es widerlich.“²⁶⁵) Die Enkelin besucht ihren Großvater, um von ihrer Schwangerschaft zu erzählen und man erfährt auch hier, dass eine merkwürdige Abgelöstheit von der Frau und den in ihrem Körper wachsenden Kind ausgeht („Ich bekomme ein Kind, aber ich will es nicht haben. Ich wünschte, alles wäre so wie früher.“²⁶⁶). Die Stewardess nennt ihren viel älteren Freund den ‚Barbie-Ficker‘ und weiß selbst nicht, ob sie es tut, weil sie ihn mag oder weil sie ihn verachtet. Sie selbst wird von ihm als Barbie bezeichnet; die Puppe, die den Inbegriff von Künstlichkeit darstellt und als Symbol der Gegenwart für die Abkehr vom Körperlichen gelten kann. Dem gegenüber stellt Schimmelpfennig die zweite Stewardess, deren Wunsch nach Nähe sie dazu treiben, den gefundenen Zahn in den Mund zu nehmen, bevor sie ihn dem Fluss übergibt. Die Arbeiter des Restaurants schmeißen die Leiche des kleinen Chinesen ebenfalls in den Fluss, durch den er als Leiche zurück zu seiner Familie schwimmt:

Ich falle von der Brücke ins Wasser, mein Körper taucht in den kalten Fluß, das Wasser läuft durch die Zahnücke in mich hinein, und ich schwimme nach Hause.

Der Fluß nimmt mich auf, trägt mich mit sich, Kilometer für Kilometer.

Er spült mich ins Nordmeer, eine Strömung treibt mich gen Norden, an Norwegen und dann an Finnland und Rußland vorbei, ins eisige arktische Meer, und wenn die See zugefroren ist, treibe ich unter dem Eis entlang, vielleicht zieht mich ein Fisch, oder ein Wal.

An ganz Rußland, an ganz Sibirien treibe ich vorbei durch das arktische Meer, es ist eine lange Reise.

Ich durchquere die Beringstraße und das Beringmeer.

Und dann kommt die Halbinsel von Kamtschatka – nicht mehr lang, bald bin ich zu Hause.

An Japan in der Ferne vorbei im Morgengrauen und gegen Abend des gleichen Tages endlich: China.

Ich bin da, ich bin fast zu Hause. Nur noch 3000 Kilometer den Gelben Fluß hinauf, den Huang He stromaufwärts, stromaufwärts den Gelben Fluß hinauf, durch drei Provinzen, erst nach Westen, und dann nach Norden, dann bin ich zu Hause.

Aber wie sehe ich aus? Wie lange war ich denn unterwegs? Wochen? Monate? Oder

²⁶⁵ Ebd. 33.

²⁶⁶ Ebd. 38.

Jahre? Es war eine lange Reise. Es war eine sehr lange Reise. Es können Jahre gewesen sein, die ich unterwegs war.

Wie sehe ich aus? Kein Fleisch mehr auf den vom Salzwasser und vom Flußwasser ausgewaschenen Knochen. Ein paar Algen. Vielleicht kein schöner Anblick.

Ich bin froh, wieder zuhause zu sein.²⁶⁷

Auch die Stewardess wirft den Zahn von der Brücke in den Fluss. Der Fluss kann einerseits als Symbol für das Fließende der Zeit und der Vergänglichkeit verstanden werden. Außerdem gehört der Fluss mit seinem Element Wasser zum Bereich des Bios-Prinzips und steht für Fruchtbarkeit und Wachstum aber hält auch ein Leben verschlingendes Moment inne. Bei Schimmelpfennig ist der Fluss der uralte Reiseweg von Deutschland zurück nach China, den der tote Junge auf sich nimmt, um als Skelett bei seiner Familie anzukommen.

Der amerikanische Psychologe Mihaly Csikszentmihalyi beschreibt das Phänomen des ‚Flow‘, was die scheinbar mühelos fließende Bewegung einer schöpferischen Handlung beschreibt. Der kreative Fluss wird nicht umsonst sprachlich in die Nähe von Wasser und Fließendem gerückt. Denn der Fluss ist das Symbol für Leben und physische Energie. Indem der kleine chinesische Junge in den Fluss geworfen wird, findet sein Körper im Zuge des Werden- und Vergehen-Kreislauf zurück zu seinem Ursprung und seiner Familie. Der Tod scheint hier nicht Sinnbild für das unwiderrufliche Ende, sondern stellt den Beginn von etwas Neuem als Basis für eine lebensstiftenden Transformation dar. Der Fluss ist Symbol für Hoffnung auf die Möglichkeit einer holistischen Neuorientierung, denn der chinesische Junge wird durch die Übergabe seines Körpers an den Fluss Sinnbild für die Verbindung von Natur- und Kulturwesen.

1.3.5 Funktion der Fabel „Die Ameise und die Grille“

Die Sehnsucht nach Nähe und Bodenhaftung zeigt sich auch in der Fabel, die Schimmelpfennig in sein Stück eingewebt hat. „Die Ameise und die Grille“ wurde erstmals in Frankreich aufgeschrieben von Jean de la Fontaine in Anlehnung an die äsopsche Fabel „Die Heuschrecke“ und später von Bertolt Brecht zu einem Gedicht über das Leben der Künstler abgewandelt. Während bei de la Fontaine die Grille am Ende der gereimten Fabel zum Tanzen aufgefordert wird, erhält im Gedicht von Brecht die Amsel, die den Sommer über gesungen hat und nicht wie die anderen

²⁶⁷ Ebd. 47.

Tiere gearbeitet hat, am Ende auch ihren Anteil. („Amsel, hier ist dein Korn“). Schimmelpfennigs Variation der Fabel hält sich an die Fabel von de la Fontaine, in der die in Not geratene Grille zum Tanzen aufgefordert wird. Die Grille ist bei Schimmelpfennig das asiatische Mädchen, das von der Ameise zwangsprostituiert wird. Indem Schimmelpfennig die Geschichte des Mädchens durch die Fabel erzählt, schafft er einerseits eine Distanz zur Handlung, andererseits entsteht eine merkwürdige, fast naive Nähe zur Geschichte, was daran liegen könnte, dass sie aus Kindheitstagen bekannt ist und die Stereotypen der Tier-Fabeln ebenfalls Teil des kulturellen Gedächtnisses sind. Je weiter Schimmelpfennig von dem Original, das man kennt, abweicht, desto stärker wird das Spannungsfeld aus Nähe und Distanz: So übernimmt Schimmelpfennig den ersten Abschnitt der Fabel fast eins zu eins vom Original, auch wenn er sich nicht an den genauen Wortlaut hält:

Die Ameise sammelte den ganzen Sommer über fleißig Vorräte, während ihre Nachbarin, die Grille, bei Tag und bei Nacht musizierte und musizierte.

Sie fiedelte tagaus tagein, und die Ameise arbeitete und arbeitete, trug die schweren Vorräte in ihren Bau, während das Lied der Grille über das Feld wehte.

Aber dann kam der Winter. Und der Winter war kalt. Es kam der Frost, und es kam der Schnee. Und die Grille fand nichts mehr zu essen. Sie hungerte. Keine Musik mehr.²⁶⁸

In den folgenden Teilen verändert er die Fabel, so dass am Ende zwar immer noch Ameise und Grille agieren, aber die Geschichte ansonsten nicht mehr viel mit der ursprünglichen Fabel zu tun hat.

Für die Ameisen ist die Grille eine geile Schlampe. Die Ameisen machen mit der Grille, was sie wollen. Sie nehmen sie hart ran. Sie ficken sie durch, oft eine nach der anderen. Dafür bekommt die Grille im Gegenzug hinterher etwas zu essen. Teile von toten Fliegen. Aber manchmal bekommt sie auch nichts. Dann sagen die Ameisen, daß die Grille froh sein soll, daß sie ein Dach über dem Kopf hat.²⁶⁹

Die Grille ist bei Schimmelpfennig nicht mehr der Stereotyp des Künstlers, der den Sommer über mit seiner Kunst erfreut und im Winter kein Dach über dem Kopf hat,

²⁶⁸ Ebd. 10.

²⁶⁹ Ebd. 19.

sondern die Grille wird als exotische Ware an Freier verkauft. Pikant ist das deshalb, weil Schimmelpfennig die Grille als asiatisches Mädchen, das in Deutschland gestrandet ist, nicht aktiv werden lässt sondern in einer *death-in-life* Situation gefangen hält, in der letztlich der Tod der einzige Ausweg ist. Wie ihr Bruder, der chinesische Junge, stirbt auch das Mädchen an den Folgen der Gewalt, die ihr angetan wird. Indirekt übt Schimmelpfennig hier Kritik an den Folgen der kapitalistischen Wirtschaftsweise, die den Menschen als Homo Oeconomicus von jeder Moral freispricht. Das asiatische Mädchen, das in ein anderes Land gekommen ist, um der Armut im eigenen Land zu entkommen, wird in dem von Schimmelpfennig gezeichneten Realitätssystem ausgenutzt bis nichts mehr übrig ist und dabei wird immer der wirtschaftliche Faktor als Begründung geliefert. So ist es die Fabel von Ameise und Grille, die die Frage nach dem richtigen Leben in einer von neoliberalistischen Vorstellungen durchdrungenen Welt am deutlichsten stellt.

Schimmelpfennig wandelt die Fabel in eine Allegorie um, die die Ausbeutung illegaler Migranten und die Gleichgültigkeit der westlichen Welt thematisiert. Gleichzeitig spiegelt sich in der brutalen Vergewaltigung der Grille die Verdrängung körperlicher Nähe wider: Das Nicht-Anerkennen von Kräften und Bedürfnissen in der von Schimmelpfennig dargestellten Welt führt zu einer Perversion der natürlichen Energien. Wie auch im puritanischen Amerika des 18. Jahrhunderts zeigt sich, dass die Menschen sich selbst durch ihre Entfremdung zur Natur und zu ihren eigenen natürlichen Energien in einen erstarrten Zustand der Gleichgültigkeit geraten sind, den sie nicht verlassen können und der dazu führt, dass die lebensbejahenden Energien destruktiv werden und mit einer Marginalisierung von Körperlichkeit einhergehen. Dies wird auch an der Art deutlich, wie Nahrung bei Schimmelpfennig thematisiert wird: Denn obwohl ein Großteil der Handlung in der kleinen Küche oder im Restaurant stattfindet und auch die Grille als Hungerleidende auf der Suche nach Essen in die Fänge der Ameise gerät, so wird die Nahrungsaufnahme selbst statt mit Genuss und Kultur lediglich mit zweckmäßiger Bedürfnisstillung verbunden und steht sinnbildlich für die Verweigerung sinnlicher Genüsse.

Das Fremde ist bei Schimmelpfennigs Drama zwar Teil des Realitätssystems, wird aber dennoch ausgegrenzt, indem ihm mit Gleichgültigkeit begegnet wird oder es gar, wie im Falle des asiatischen Mädchens, der zerstörerischen Kraft des verdrängten Triebhaften ausgesetzt wird. Durch die Form des Dramas zeigen sich ästhetische Aktionsmuster, die als imaginativer Gegendiskurs verstanden werden

können: So erzählt Schimmelpfennig die vielen Einzelschicksale nicht linear sondern baut ein komplexes Netz aus kurzen Erzählungen, die doch alle miteinander verbunden sind. Dabei werden durch Wiederholungen die zyklisch-organischen Reproduktionsprozesse, die durch den Einstieg des Dramas (Die Küche und der kleine Chinese mit Zahnschmerzen) und das Lebensende des Chinesen und die Rückkehr in seine Heimat durch den Fluss eingerahmt sind, offenkundig. Schimmelpfennig verfolgt hier eine Ästhetik der Heterogenität, mit der er die versteinerten Ordnungsstrukturen aufbricht. Die animalische Zerstörungslust wird dabei der scheinbar sterilen Umgebung im Haus entgegen gesetzt.

1.3.6 Inszenierungsanalyse von Schimmelpfennigs *Der Goldene Drache: Being in it und coming down* als gegensätzliche Herangehensweisen an das Theaterereignis

Schimmelpfennig hat in seinem Drama den brechtschen Verfremdungseffekt auf die Spitze getrieben: Männer werden von Frauen gespielt, Erzählperspektive und Handlung wechseln sich ab, der Zuschauer kann sich nicht identifizieren, denn sobald die Szenerie als Situation etabliert ist, in der die Figuren handeln können, wechselt Schimmelpfennig in eine neue Szene. Brecht selbst hat über seine Theatertheorie gesagt, dass es hier um eine Anleitung für Schauspieler gehe, die eine „bewußte Distanznahme von ihrer Rolle“ anstreben sollten („Der Schauspieler zitiert die Person, die er darstellt“).²⁷⁰ Dabei lässt aber Brecht nicht außer Acht, dass die Imagination der Schauspieler eng an ihr Körpererleben geknüpft ist und die beiden Bereiche in einem wechselseitigen Verhältnis voneinander stehen. Dies bleibt bei Schimmelpfennigs Drama und seiner Inszenierung am Burgtheater augenscheinlich ebenfalls wichtiger Bestandteil des Theaterereignisses. Zwar kann und soll der einzelne Schauspieler nicht mit seiner Rolle verschmelzen – es wird nicht auf authentisches Spiel wert gelegt wie in vielen amerikanischen Inszenierungen –, dennoch geht mit der Veränderung des Körpers durch seine Rolle eine Veränderung der Befindlichkeit des Schauspielers einher, die den Imaginationsprozess erst möglich macht und diesen für ein Publikum verfolgbar werden lässt.²⁷¹ Die Formulierung von JoAnna Akalaitis, eine amerikanische

²⁷⁰ Brecht, Bertolt. „Neue Techniken der Schauspielkunst.“ In ebd. *Schriften zum Theater* Bd 3. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1963. 171-217.

²⁷¹ Vgl. Bahr, Andreas. *Imagination und Körper*. 115ff.

Regisseurin und Schriftstellerin, über den Probenprozess lässt sich auch auf die Aufführung übertragen:

I notice in rehearsal that there is an idea, and that idea is executed physically. I do not mean in terms of movement, but in terms of changing your body. And when you change your body, you change your face, you change your voice.²⁷²

Trotz der kritischen Distanz, die Brecht vom Zuschauer abverlangt und damit auch von seinen Schauspielern erwartet, entsteht bei Spielen ein Raum für Assoziationen, der vom Schauspieler durch die Kraft der Imagination kreiert wird und vom Zuschauer erlebt werden kann. Bei Schimmelpfennigs Inszenierung zeigt sich das Vertrauen in die Imaginationskraft der Schauspieler und des Publikums schon allein durch die Bühne: So arbeitet Schimmelpfennig in Anlehnung an seinen Bühnenbildner mit einer fast leeren Bühne. Sein Bühnenbildner, Johannes Schütz, sagt, dass eine „vernünftige Bühne a priori leer zu sein hat“.²⁷³

Die Bühne bei *Der Goldene Drache* ist dies auch zunächst: weißer Boden, weiße Rückwand, eine sterile Versuchsanordnung, die die Welt, in die das Drama und Einblick verschafft und ihre fehlende Natürlichkeit, unterstützt. Auf dieser weißen Vorlage toben sich die Schauspieler aus, indem sie mit kleinen Requisiten von einer Rolle in die nächste schlüpfen. Und natürlich bleibt es nicht so weiß wie zu Beginn der Handlung: Der kleine Chinese, gespielt von Christiane von Poelnitz, stirbt Theaterblut-getränkt und auch die vom verlassenen Mann misshandelte Schwester liegt blutüberströmt am Boden. Bezeichnend, dass Schimmelpfennig auch den verlassenen Mann im gestreiften Hemd von von Poelnitz spielen lässt, wie es in der Vorlage vorgegeben ist. Dadurch werden die Verhältnisse von Täter und Opfer vermischt und es kann gar nicht zu Dichotomien wie gut/böse kommen. Denn Poelnitz – so unterschiedlich ihr Spiel ist – hat doch nur den einen Körper zu Verfügung, mit dem sie sich in den kleinen Chinesen und auch in den verlassenen Mann verwandelt und dadurch entsteht eine Verbindung zwischen den Figuren, die rational nicht erklärbar ist, aber dennoch direkt ins Bewusstsein des Zuschauers eindringt. Wer nicht spielt, sieht vom hinteren Bereich der Bühne aus zu und nimmt an den Geschichten als aktiver Zuschauer teil, indem er die Imagination der anderen Spieler stützt. Alle Spieler haben weiße Tshirts und eine dunkelblaue Hose an und

²⁷² Sommer, Sally R. „JoAnne Akalaitis of Mabou Mines.“ In *The Drama Review* 20.3. (1976): 3-16. 10.

²⁷³ Krösche, Kai. „Eine vernünftige Bühne ist a priori leer.“ in *TheaterHeute* 5 (2010): 12-19. 12.

verwandeln sich nur durch kleine Requisiten wie eine Schürze oder ein Stock in ihre Rollen. Die Spielweise der Schauspieler lässt sich mit der von Stegemann beschriebenen 2. Art des Spielens vergleichen: Anstatt mit ihren Figuren zu verschmelzen, bleibt die Haltung der Darsteller hinter der Figur sichtbar, was auch daran liegt, dass die Darsteller so oft die Rollen wechseln und so eine vollständige Identifikation mit der jeweiligen Rolle gar nicht möglich ist. Sie sprechen nicht nur die erzählten Passagen direkt von der Rampe ins Publikum und suchen dabei den Blickkontakt, sondern auch die Figuren wie der kleine chinesische Junge sprechen mit dem Publikum und bleiben so dauerhaft in einem Schwebезustand zwischen imaginiertem Realitätssystem und dem Realitätssystem Theater. Dieser Zustand, der nur schwer greifbar zu sein scheint, kann als beispielhaft für den theatralen Interdiskurs bezeichnet werden. Die soziale Ebene des Theaterraums verbindet sich mit der ästhetischen Ebene der Imagination. Der Zuschauer wechselt zwischen Anteilnahme an der ihm erzählten und vorgespielten Geschichte und der Reflexion über eben diese hin und her. Der Rezipient wird zu einem Verbündeten der erzählenden und erlebenden Figuren und gleichzeitig entsteht ein Spiel zwischen Eigenem und Anderem.

Dadurch, dass Schimmelpfennig nicht versucht, das Fremde als etwas Eigenes darzustellen (die Figuren aus anderen Kulturkreisen werden durch ihre urmenschlichen Verhaltensweisen skizziert und nicht durch ihre kulturelle Fremdheit) werden die binären Strukturen von fremder Welt und eigenem Realitätssystem unterminiert. So wird die Aufführung eine Inszenierung einer globalisierten Welt im Rahmen eines ‚eco-consciousness‘, das den Menschen und seinen Umwelt in den Mittelpunkt rückt. Dadurch gewinnt der Theaterabend ein ethisches Potential, wenn Zuschauer sich den altbekannten Ungerechtigkeiten einer globalisierten Wirtschaftswelt neu öffnet. Die *patterns which connect* während der Aufführung sind dabei die Schauspieler, die jeweils in verschiedene Rollen schlüpfen, um die Geschichte der zwei asiatischen Migranten zu erzählen. Dadurch entstehen spannungsreiche Analogien, die sich im Grenzbereich zwischen naturhaften und kulturellen Prozessen bewegen und den Zuschauer in entscheidende Momente der Krise, Faszination und Intensität versetzen. So wird der Theaterabend ein diskursiver Rahmen, an dem in wechselnden Szenen Konflikte zwischen entfremdeten, lebensbedrohlichen und biophilen affirmativen Energien durchgespielt werden.

2. Natur und Kultur bei Philipp Löhle

Der Sprung von Schimmelpfennigs Dramen zu Philipp Löhle ist gewaltig, denn Löhle als Nachwuchsdramatiker ist mit seinen erstaunlich konventionellen Dramenformen weit vom Erzähltheater entfernt. Während Löhle die dramatische Situation immer noch als wichtigste Formvorgabe des Dramas zu begreifen scheint, wird bei Schimmelpfennig meist so erzählt, dass er epische und lyrische Texte in die dramatische Form einwebt. Löhle hingegen bemüht sich, die dramatische Situation nicht aufzusprengen und gibt seinen Figuren klare Ziele. Die ist sicher einer der Gründe, weswegen seine Stücke auch bei den Schauspielern so beliebt sind. Die Themen der beiden Dramatiker zeigen jedoch trotz ihrer unterschiedlichen Form Analogien auf.

Philipp Löhle gilt als einer der erfolgreichsten jungen Dramatiker Deutschlands. Seine Dramen behandeln aktuelle Themen wie die Frage nach Identität und Alterität, Globalisierung und deren Folge für Wirtschaft und Gesellschaft, Kapitalismuskritik und die Probleme einer post-post-modernen Welt im Sinne Dürrenmatts komödiantisch und doch mit großer Ernsthaftigkeit.²⁷⁴ Dabei wird deutlich, dass Löhle im Gegensatz zu vielen anderen Dramatikern der letzten zehn Jahre eine Haltung zur Welt hat, die sich in seinen Stücken widerspiegelt.

Und so hat Löhle sich rasend schnell einen Namen gemacht: Mit Antikapitalismus-Grotesken, mit Systemkritik in skurrilen, bisweilen sarkastischen Tragikomödien voll schräger Typen und viel Situationskomik.²⁷⁵

Zwar schreibt Löhle vorwiegend Komödien und Tragikomödien, jedoch nimmt er seine Themen selbst ernst und zeichnet ein komplexes Bild der Realität, die er in seinen Dramen kreiert. Philipp Löhle ist 1978 geboren und zählt damit immer noch zu den Jungdramatikern Deutschlands. Zuletzt hat in Mainz sein neuestes Stück am 19.01.2013 *Nullen und Einsen* Premiere gehabt; derzeit ist Löhle Hausautor am Staatstheater Mainz für die Spielzeit 2012/2013. Sein erstes Stück *Kauf-Land* wurde 2005 im Theater Erlangen uraufgeführt. Seitdem gewann Löhle zahlreiche Preise und Verkaufträge, unter anderem den Verkauftrag des Stückemarktes des Berliner

²⁷⁴ Marcus, Dorothea. „Konsequente Indifferenz.“ In www.nachtkritik-stuecke08.de/publikation/231-publikumsgesprach-zu-genannt-gospodin aufgerufen am 24.04.2013 um 18.39.

²⁷⁵ Becker, Tobias. „Lieber Simpsons als Shakespeare.“ Junge Dramatiker im Gespräch. <http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/junge-dramatiker-lieber-simpsons-als-shakespeare-a-658040-3.html> aufgerufen am 12.03.2013 um 20.31 Uhr.

Theatertreffens 2007 und den Jury-Preis des Heidelberger Stückemarktes. Als zeitgenössischer Theaterautor befindet sich Löhle selbst im regen Austausch mit der Theaterwelt und kennt die Problematik, die dem Theater als Wirtschafts- und Kultursystem inhärent sind. Da er selbst als Regisseur tätig ist, hat er Einblick in Inszenierungsprozesse und die Stadttheaterpolitik. Seine Stücke zeugen von großer Behutsamkeit im Bezug auf den theatralen Text, der im Damentext vorhanden ist. Löhles Dramen werden ins Spanische, Englische und Italienische übersetzt und auch in Europa und Südamerika inszeniert. Er gehört zu den wenigen jungen Autoren in Deutschland, die auch nach der Uraufführung an vielen weiteren Häusern in ganz Deutschland gespielt werden. In Folgenden werden Löhles Damentexte *Genannt Gospodin* und *Der Kaperer* auf ihrer Funktion untersucht mithilfe der Literaturtheorie *Literatur als kulturelle Ökologie* und die Uraufführungen der Dramen analysiert.

2.1 Stimmen der Kritik

Philipp Löhle gilt als einer der beliebtesten Dramatiker unserer Zeit. Das liegt vor allem daran, dass er eine Sprache gefunden hat, die den Puls der Zeit trifft. Seine Texte werden selten unabhängig von ihren Inszenierungen gelobt, gelten aber als sehr spielbar und in ihrer Struktur und ihren Themen komplex. So schreibt die Frankfurter Rundschau über Löhles neustes Drama von 2012, *Das Ding*:

Löhles ‚Ding‘ ist auch seins, das Stück erlebt eine perfekte Uraufführung, ein hellwacher Spielrausch mit philosophisch-gefühlvollen Untertönen am Schluss. Wer sich nach einer intelligenten, zeitgemäßen, kritischen Komödie sehnt, die zudem pures Schauspielerefutter bietet: Hier ist sie.²⁷⁶

Das Ding wird auch im Ausland gespielt und von den Kritikern hochgelobt. So schreibt nachtkritik.de, Löhle habe es geschafft, ein Drama zu schreiben, dass anhand eines Baumwollsamens aufzeigt, wie alles mit allem zusammenhängt.

Löhle hat sein komplex gebautes Stück fein austariert: eine absurde Versuchsanordnung, die durchspielt, was wäre, wenn wirklich alles zusammenhinge.²⁷⁷

²⁷⁶ Keim, Stefan. „Fatal, Global.“ In <<http://www.fr-online.de/fatal-global/1473346,8471598,view,asFirstTeaser.html> aufgerufen> am 13.03.2012 um 12.02 Uhr.

²⁷⁷ Marcus, Dorothea. „Die Welt im Wassertropfen.“ In <http://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=5640:das-ding-njan-philipp-glogers-urauffuehrung-von-philipp-loehles-globalisierungsparabel-bei-den-ruhrfestspiele&catid=258> aufgerufen am 14.04.2013 um 12.31 Uhr.

In *Das Ding* zeigt sich Löhle einmal mehr als Experte, darin global-wirtschaftliche Fragen in allegorischen Geschichten zu verpacken und dem Theaterpublikum schmackhaft zu machen. Wie auch bei *Genannt Gospodin* verbindet Löhle in *Das Ding* seine Systemkritik mit menschlichen Geschichten und macht sie dadurch verständlich und zugänglich.

Doch wie Roland Schimmelpfennig hat auch Philipp Löhle mit dem Problem des dauernden Produzierens zu kämpfen, mit dem sich ein Dramatiker in Deutschland konfrontiert sieht. Nach seinem Drama *Das Ding* verfasste er 2012 *Der Wind macht das Fähnchen* und 2013 *Nullen und Einsen*. Über ersteres Stück, das in Bonn Uraufführung, hatte schreibt Stefan Keim, die Handlung sei sprunghaft, „psychologische Entwicklungen muss sich das Publikum selbst denken“. Regisseur Dominic Friedel nehme „manchmal das Tempo aus dem sonst leicht in die Nähe des Boulevard rutschenden Stücks, findet Augenblicke des Verstummsens und der Verlorenheit“. Allerdings reiche das nicht, um „abendfüllend die Spannung“ zu halten.²⁷⁸ Andere Stimmen der Kritik loben das Drama als vielschichtig und unterhaltsam.²⁷⁹ Die Kritik Löhles in seinem ersten Familienstück, das er seiner Schwester widmet, spielt mit Intertexten zu Arthur Millers *Der Handlungsreisende* und thematisiert neben der Wirtschaftskrise die Bewältigung von Trauma und die Wiederkehr des Verdrängten.²⁸⁰

Nullen und Einsen, sein neuestes Drama wurde von der Presse ebenfalls ambivalent aufgenommen. Löhle, der sich selbst als Komödien-Schreiber betrachtet und dies auch stilsicher beherrscht, hat dies auch hier bewiesen. So schreibt Detlef Bauer, die immer wildere und dabei sehr stilsichere Verwirrung im Drama zeuge von „hohem komischen Talent und handwerklich großem Geschick“. Letztlich sei das Stück eine theatrale „Abhandlung der Relativität von Liebesgeschichten und zeigt sehr gegenwärtige Menschen ohne Eigenschaften mit vielen rollenspielerischen Lebensmöglichkeiten“.²⁸¹

²⁷⁸ Vgl. Keim, Stefan. „Das Leben in einer Währungs-WG. Neue Theaterstücke thematisieren die Wirtschaftskrise.“ In <<http://www.dradio.de/dkultur/sendungen/fazit/1658730/>> aufgerufen am 12.01.2013 um 13.56 Uhr.

²⁷⁹ Vgl. Opielka, Michael. „Mein ganzer Stolz.“ In <http://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&id=6494:der-wind-macht-das-faehnchen-ein-einfamilienstueck-ua-philipp-loehles-auftragswerk-fuer-das-theater-bonn&Itemid=40> aufgerufen am 12.01.2013 um 14.05 Uhr.

²⁸⁰ Vgl hierzu Berkel, Irene. *Sigmund Freud*. Paderborn: Wilhelm Fink, 2008.

²⁸¹ Baur, Detlef. „Eins a Komödie.“ In <<http://www.die-deutsche-buehne.de/Kurzkritiken/Schauspiel/Philipp+Loehle+Nullen+und+Einsen/Eins+a+Komoedie>> aufgerufen am 14.04.2013 um 14.18 Uhr.

Über *Genannt Gospodin* schreibt der Kritiker Wolfgang Behrens, Gospodin sei ein Idiot im Dostojewskischen Sinn, der als Ausgestoßener der Gesellschaft, der Unverständnis stößt, weil er sich radikal von der Idee des Habens abwendet. Löhle hat in seinem Stück den anti-kapitalistischen Gedanken konsequent zu Ende gedacht, schreibt die Frankfurter Rundschau über *Genannt Gospodin*. Die Frage nach Identität in einer komplexen Realität, nach dem richtigen Leben und Autonomie innerhalb eines sozialen Gefüges sind zentrale Themen des Dramas.

2.2 Genannt Gospodin: Zwischen skurriler Komik und Zivilisationskritik

Der Durchbruch als Dramatiker gelang Philipp Löhle mit seinem Drama *Genannt Gospodin*, das 2007 uraufgeführt wurde und mit dem er in Mühlheim eingeladen war. Das Drama handelt von Gospodin, einem jungen Mann, der seinen Lebensunterhalt mit Hilfe eines Lamas erbettelt. Doch zu Beginn des Stückes wird Gospodin sein Lama von Greenpeace weggenommen, so dass seine Lebensgrundlage zerstört ist. Er weigert sich, Arbeit anzunehmen und will sich auch nicht arbeitslos melden, da er den „Kapitalismus an den Eiern packen“²⁸² will. Seine Freunde leihen sich von ihm Verstärker, Kühlschrank und Fernseher und, da Gospodin sich aus materiellen Gütern nichts macht, verliert er nach und nach auch Bett, Matratze und Telefon, die von seiner Freundin, Anette, aus der Wohnung geholt werden, nachdem sie mit ihm Schluss gemacht hat. Alle wollen etwas von Gospodin und er gibt alles her und schläft auf dem vom Lama übrig gebliebenen Stroh in der Wohnung. Als er von einem seiner Freunde gebeten wird, auf dessen Geldkoffer aufzupassen, wird er, der eigentlich nichts mit Geld anfangen möchte, von seinen Freunden bedrängt, er solle sie unterstützen. Schließlich landet er im Gefängnis, denn das Geld, auf das er achtgeben sollte, stammt von einem Raubüberfall. Anette, die ihn besucht, erfährt dort von Gospodin, dass das Leben im Gefängnis seinen idealen Vorstellungen entspricht:

GOSPODIN Anette, das kannst du nicht verstehen. Du gehörst zu der Welt da draußen. Hier drinnen läuft alles anders. Ich lebe hier völlig autark. Ich gehe arbeiten und bekomme zu essen. Es basiert auf Tausch. Ich muss kein Geld annehmen, um mir was zu essen zu kaufen, ich bekomme es einfach: Früh um sieben und um eins und um sieben abends. Dafür gehe ich auch arbeiten. Ich habe ein Bett, das ist zwar mein Bett, aber alle Betten sind gleich. Wenn ich krank bin, werde ich behandelt, wenn ich lesen will, leihe ich mir Bücher, wenn ich fernsehen will, gehe ich in den Fernsehraum. Da ist zwar

²⁸² Löhle, Philipp. *Genannt Gospodin*. Berlin: Verlag der Autoren, 2007. 24.

nur ein Fernseher, aber er gehört allen. Wenn ich frische Luft will, gehe ich in den Hof und laufe im Kreis. Und wenn ich Sport machen will, spiele ich Basketball oder Tischtennis.²⁸³

Das Drama endet mit der letzten Szene, in der Gospodin wie Hamlet schweigt, denn der Rest ist Schweigen. Die Parallele mit Hamlet kann in mehrfacher Hinsicht gezogen werden, denn auch Gospodin ist eine Figur, die den Zuschauer dazu zwingt, eine Haltung zu seinem Verhalten einzunehmen. Shakespeares Hamlet ist beides: ein Verrückter und ein geschickter Manipulant. Der Zuschauer muss selbst entscheiden, ob er Hamlet zugesteht, dass dieser aus Leid verrückt geworden ist oder ob er den Irrsinn nur spielt, um zu seinem Ziel zu gelangen. Auch bei Gospodin lassen sich beide Seiten der gleichen Medaille betrachten: Ist er ein egozentrischer Irrer oder ein einsamer Held, der an den allzu starren Gesellschaftstrukturen scheitert? Die Frage zu beantworten bleibt dem Zuschauer überlassen.

Neben Gospodin begegnet man noch vielen weiteren Figuren, die aber – so die Regieanweisung von mindestens drei Schauspielern zu spielen sind. Da gibt es Anette, Gospodins Freundin, die sich von ihm trennt und die Matratze mitnimmt, nachdem sie bei ihm ausgezogen ist. Andi, der Gospodin dazu überredet, für ihn auf eine Beerdigung zu gehen; Norbert, der Künstler, der sich für ein Kunstwerk Gospodins Fernseher leiht; Sylvia, Anettes Freundin, die von dieser zu Gospodin geschickt wird, um die Möbel abzuholen; Hajo, der bei Gospodin einen Koffer Geld abstellt; Karl Engerlin, der Gospodin einen Job anbietet; Der Mann vom Supermarkt, der Gospodin einen Job gibt, ohne dass dieser es will; die Mutter von Gospodin und zwei Kommissare. Zwischen den Szenen sprechen zwei Erzählerstimmen (Er und Sie) zum Publikum, die erzählen, was Gospodin passiert, während er alleine unterwegs ist.

Die Form des Dramas ist sehr klar: Es existieren 13 Szenen, die durch Erzählersequenzen unterbrochen werden. Die Zeit verläuft linear und als Ort, an dem dramatische Situationen stattfinden, gibt es nur Gospodins Wohnung und das Gefängnis. In den erzählten Passagen wird der Zuschauer auch an andere Orte mitgenommen, die allerdings nicht Teil der gesprochenen Handlung sind. Die relativ konventionelle Struktur des Dramas steht der überspitzten Figurenkonstellation und gegenüber und öffnet ein Spannungsfeld für Leser und Regie. Sie entführt in eine Welt, in der Gospodin sein Lama an Greenpeace verloren hat und alle, die seiner

²⁸³ Ebd. 58.

Ideologie nicht entsprechen, als Spießler beschimpft, dabei aber seine Authentizität nicht verliert und deswegen sympathisch bleibt.

Löhle betont, dass seine Texte als Theatertexte Gebrauchsgegenstände sind, die nicht „im nächsten Jahr ihre Gültigkeit haben müssen“²⁸⁴. Er fokussiert die Aktualität des Mediums Theaters, das sich auf Ereignisse beziehen sollte, die noch nicht länger als ein Jahr her sind. Gleichzeitig verfasst er Dramentexte, die durch ihre Intersubjektivität einen Anspruch auf Allgemeingültigkeit haben und deswegen auch einen Stellenwert erreichen, der die Zeit überdauern könnte.

2.2.1 Gospodin als tragisch-komische Figur

Die Hauptfigur in Löhles Drama, Gospodin, zeichnet sich durch eine saloppe Wortwahl und eine dogmatische Weltanschauung aus und bleibt doch in ihrem Kampf für eine bessere Welt letztendlich passiv. Gospodin ist russisch und bedeutet ‚Herr‘: So versucht Gospodin Herr seiner selbst in einer Gesellschaft zu werden, die ihn als Teil eines Systems wahrnimmt und auch nötigt, die Aufgaben, die dieses an ihn stellt, zu erfüllen. Löhle macht sich mit Gospodin die Frage nach Selbstbestimmung in einem sozialen Gefüge zum Thema. Durch die Widerstände, denen sich Gospodin ausgesetzt fühlt, versucht er umso radikaler gegen die bestehenden Strukturen anzukämpfen und muss letztendlich scheitern. Beginn der Handlung ist, wenn Gospodin das Lama von Greenpeace weggenommen wurde, woraufhin er seine Lebensgrundlage verliert und damit konfrontiert wird, dass er innerhalb des Realitätssystems, in dem er lebt, die Regeln befolgen muss oder ausgegrenzt wird. Die Form der Ausgrenzung passiert auf mehreren Ebenen: Zum einen verliert er sein Hab und Gut, da seine Freunde seine Gutmütigkeit ausnutzen und ihn beklaugen. Zum anderen verliert er seine Beziehung und seine Kontakte zur Außenwelt. Gospodin versucht sich als „Aussteiger, der im Land bleibt“²⁸⁵ und gegen das bestehende gesellschaftliche Modell des Arbeitens und Konsumierens zu rebellieren und trifft damit auf Unverständnis. Er unterscheidet sich von den Bettlern und Schmarotzern, mit denen seine Freundin Anette ihn in einen Topf wirft, weil er eine „Philosophie dabei“²⁸⁶ hat und etwas zu verändern versucht. Als Abwehr beschimpft er jeden, der nicht seiner Meinung ist, als Spießler („Die Grünen sind

²⁸⁴ Vgl. Becker, Tobias. „Lieber Simpsons als Shakespeare.“ In <<http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/junge-dramatiker-lieber-simpsons-als-shakespeare-a-658040.html>> aufgerufen am 21.05.2013 um 22.51 Uhr.

²⁸⁵ Philipp Löhle. *Genannt Gospodin*.45.

²⁸⁶ Ebd.

Spießer²⁸⁷) und versucht sein Realitätssystem gegen den Widerstand und innerhalb des Systems der anderen zu etablieren. Seine These ist, dass der Kapitalismus, der in der heutigen Zeit als natürliche Lebensform verkauft wird, widernatürlich ist und der Mensch wieder lernen muss, ohne Geld und Konsum zu leben. Dass mit der Natur auch das Chaos in seine Wohnung einbricht, ist Gospodin selbst egal, aber seine Freunde glauben, dass es ihm schlecht geht und versuchen ihn zu überzeugen, sich arbeitslos zu melden, damit er wenigstens eine kleine Unterstützung erhält. Gospodin, der keine Emotionen an Geld knüpft, bemerkt, dass das Thema Finanzen ein hochkomplexes und mit vielen Bereichen des sozialen Leben verknüpftes ist. Der Finanz-Diskurs mit Anette führt dazu, dass Gospodin sich selbst hintergeht und das ihm anvertraute Geld als sein eigenes ausgibt, um den Respekt der anderen zu erlangen, die seine Lebensweise zuvor nicht verstehen konnten. Die soziale Ausgrenzung bringt ihn dazu seine eigenen Prinzipien zu verraten, was deutlich macht, wie wichtig die Umgebung für Gospodin ist und wie wenig er sich selbst von seiner Umwelt abgrenzen kann. Erst durch die anderen wird Gospodin zu dem, der er ist. Und während er vor Beginn der Handlung jeden Tag mit seinem Lama unterwegs war, so läuft Gospodin nun jeden Tag mit der Tasche Geld durch die Stadt, weil er versucht, sie loszuwerden, um sich selbst zu beweisen, dass er ohne auskommen kann. Gospodins Disposition (er schläft ein, wenn er Konflikte austrägt) führen dazu, dass er sich als durch und durch passive Figur gegen die eigene Passivität auflehnt, um einen Veränderungsprozess anzustoßen.

2.2.2 Verschiebung der Wahrnehmung zwischen Natur und kulturellem Zivilisationssystem in *Genannt Gospodin*

Gspodins Versuch, sich der ursprünglichen Erfahrungswelt zu nähern, die sich durch eine biophile Haltung der Natur auszeichnet, scheitert an seiner Umwelt und der Radikalität, mit der er sein Dogma aufzustellen versucht. Das Lama, Symbol für Erdverbundenheit und Fruchtbarkeit, ist als besonders exotisches Tier in einer deutschen Stadt nicht umsonst von Löhle als Begleiter Gspodins gewählt worden. Es verbindet den fundamentalistisch wirkenden Gspodin, der sich gegen die Situation, in die er gedrängt wird, wehrt, mit der biozentrischen Erfahrungsgeschichte der Menschheit und die vitalisierende Wirkung des Lamas auf Gspodin (Er geht, seit

²⁸⁷ Ebd. 46.

er das Lama hat, jeden Tag mit ihm spazieren und versorgt es) erklären, weswegen er den Verlust des Tieres so betrauert.

GOSPODIN Für dich war es Betteln. Für mich war es Spaziergehen. Naturverbunden. Für mich war es eine Demonstration gegen die Industriestadt. Mit meinem Lama habe ich gezeigt, dass der Mensch vom Tier abhängt.²⁸⁸

Die Figur Gospodin landet am Ende des Dramas im Gefängnis, denn Gospodin will seinen Freund nicht verraten, der ihm die Tasche mit Geld anvertraut hat. Dass das Geld geklaut ist, ist Gospodin egal. Und im Gefängnis fühlt er sich wohl, denn sein Pamphlet über die richtige Art zu leben kann er hier in die Tat umsetzen:

Gospodin: Ich weiß, wo die Grenzen sind. [...] Ich brauche hier keinen Zug und kein Auto, kein Fahrrad, nichts. Ich muss mir weder Arbeit suchen, noch mich arbeitslos melden. Ich habe alles. Ich war im freien Fall und bin hier aufgekommen. Es ist wundervoll. Zum ersten Mal fühle ich mich frei.²⁸⁹

Während Anette mit Unverständnis reagiert, entsteht durch das Paradoxon von Freiheit und Gefangenheit ein Spannungsfeld, das den Leser dazu zwingt, selbst eine Antwort auf die Frage zu finden, die Gospodin bewegt. Einerseits ist man nämlich versucht, Gospodin auszulachen, gerade weil er so überspitzt formuliert behauptet, seine Freiheit im Gefängnis gefunden zu haben. Gleichzeitig fällt es aber schwer, ihn nicht ernst zu nehmen, da eine tiefere Wahrheit in seiner Aussage steckt: Erst wenn wir uns vom ‚Fetisch-Charakter der Ware‘befreien und dem Besitz entsagen, ist Freiheit möglich.

Gospodin ist wie Hamlet eine Figur, die im dialektischen Verhältnis zur Welt steht. Hamlet, der Melancholiker, versucht genau wie Gospodin auf der Messerschneide zum Wahnsinn eine Wahrheit über sich und die Welt zu erfahren. Das Faustsche Streben nach dem, was die Welt im Innersten zusammenhält, findet man auch bei Gospodins Suche nach der richtigen Lebensart. Wie auch Faust sucht Gospodin nach der Verbindung, die alles sinnvoll macht und findet sie in der Natur und im Einbruch der Natur in die Zivilisation. Einerseits ist das Lama ein Symbol hierfür. Aber auch Gospodins Affinität zu Erde und Sand („Alle hatten einen Sandkasten, nur du nicht, und dann hast du mit deinem Schulranzen Sand in unsere Wohnung

²⁸⁸ Ebd. 45.

²⁸⁹ Ebd. 59.

geschleppt und in dein Zimmer gekippt²⁹⁰), sein Entschluss mit Milch an die Wand zu schreiben („Er stellt also den Kanister ab, öffnet ihn und schreibt mit der bloßen Hand, mit kaum lesbarer, davonfließender Milch sein Dogma, wie es gerade aus ihm rauskommt.“²⁹¹) und auf dem Heu anstelle in einem Bett zu schlafen („Legt sich auf das Heu und schläft wie ein kleines Kind“²⁹²) zeigen die Verschmelzung zwischen kulturellem Raum und der Natur. Und Gospodin tut gut daran, im Tier- und Naturreich nach dem Anderen zu suchen, der alternativen Lebensform, für die allen anderen das Verständnis fehlt. Wie bei Suzan-Lori Parks Drama die Figur der Hester an fehlender Solidarität ihrer Umgebung zugrunde geht, so scheitert Gospodin am Unverständnis seiner Umwelt.

Die Wechselbeziehung zwischen Natur und Kultur scheint, so Löhles These, besonders durch den Turbokapitalismus des letzten Jahrzehnts empfindlich gestört zu sein. Gospodin fehlt das verbale Handwerk, um sich verständlich zu machen. Indem sich Gospodin seiner Umgebung verweigert und damit das kulturelle Teilsystem ignoriert, in dem er zu leben versucht, verunklart er seine eigene Identität, die nur in Bezug zu seiner Umwelt ausgebaut werden kann. Das dialektische Verhältnis von Selbst und Ich ist seit jeher Thema des Theaters und spielt auch hier eine entscheidende Rolle: Denn die kulturellen Kommunikationssysteme haben Einfluss auf die Innenwelten eines Menschen und, während sich Gospodin rückbesinnt auf einen vorzivilisatorischen Zustand, lässt er außer Acht, dass der Weg, den er zurückgeht, schon gegangen wurde.

Auch Baal, die Hauptfigur in Brechts frühem Drama *Baal*, lässt sich mit Gospodin vergleichen. Der Autor und Künstler, Baal sucht den Kontakt zur Natur und versucht selbst mit der Natur zu verschmelzen und sich in die Natur zu integrieren. Wie Baal will auch Gospodin sich nicht den kulturellen Regeln unterwerfen und erkennt in der Natur entscheidende Energien, die die zivilisatorische Enge der Bürgerlichkeit sprengen könnten.²⁹³ Allerdings fehlt Gospodin der direkte Zugang zu dieser Energie, was ihn letztlich zu einer passiven, nur reagierenden Figur macht. Er befreit sich nicht selbst, sondern besitzt vielmehr eine merkwürdige Distanz zu sich selbst, die der postmodernen Sichtweise auf das Ich und da Selbst zwar angemessen ist, sein Handeln aber letztlich zu bloßen Posse werden lässt. Das Selbst und das Ich

²⁹⁰ Ebd. 39.

²⁹¹ Ebd. 25.

²⁹² Ebd. 26.

²⁹³ Vgl. Müller, Hans-Harald und Tom Kindt, *Brechts frühe Lyrik – Brecht, Gott, die Natur und die Liebe*. München: Fink, 2002.

stehen, so Stegemann, in einem dialektischen Verhältnis zueinander, was das Drama sich zu Nutze macht, indem es eine Figur immer in Bezug zu seiner Umwelt, im Bezug zu anderen Figuren definiert. In der entfremdeten Welt der Postmoderne entsteht ein affirmatives Verhältnis zur Entfremdung zwischen Ich und Selbst. Bei *Gospodin* erkennt man zwar den Versuch, der entfremdeten Welt des Zivilisationssystems zu entkommen, jedoch bleibt *Gospodin* dabei in seiner eigenen erstarrten Realität gefangen, da er keinen Ausweg aus der Welt findet, die ihn umgibt, ohne sich ihr gänzlich zu entziehen und dadurch wiederum einer Vereinfachung und nicht einer Dynamisierung von Welt zum Opfer fällt.

2.3 *Die Kaperer*: Löhles Drama über den Umgang mit ökologischen Fragestellungen

In seinem Drama *Die Kaperer* beschäftigt sich Löhle noch expliziter mit der Frage nach dem richtigen Leben im falschen. *Die Kaperer oder Reiß nieder das Haus und erbaue eine Schiff* heißt der vorläufiger Titel bei der Uraufführung in Wien und wie der radikale Befehl aus dem Gilgamesch-Epos, der die Geschichte von Noah und der Flut vorwegnimmt, so erzählt auch Löhle radikal in seiner Ökofabel von einer Überschwemmung, auf die die Hauptfigur, Mörchen, wartet. Wie *Gospodin* ist auch Mörchen ein schrulliger, unverstandener Einzelgänger, dem die Umwelt mit Skepsis begegnet. Wie *Gospodin* trennen sich die verständnislosen Freunde und Ehepartner von der Hauptfigur und lassen sie zurück. Bei *Gospodin* ist es das Gefängnis, in dem er schließlich seine Utopie von Freiheit ausleben kann, bei Mörchen ist es der Tod im Keller, in dem er ertrinkt, nachdem er seine Hydraulik einschaltet und dabei sich selbst einsperrt.

2.3.1 Zur Handlung

Mörchen ist ein Erfinder, der glaubt, die Antwort auf die Klimaveränderung gefunden zu haben. Er hat ein Haus gebaut, das mit Hilfe einer Hydraulik-Technik im Keller auch Überschwemmungen gefeit ist. Das seltsame Haus steht am Fluss und soll die Zukunft des Wohnens sein. Einziger Nachteil seines architektonischen Meisterwerks: Es ist rosa, hat keine Fenster und keine Heizung. Und er weiß selbst nicht, ob es funktioniert, denn dafür braucht er Hochwasser. Also beginnt das Warten auf die große Flut. Doch Mörchen hat nicht mit dem Unverständnis seiner Freunde gerechnet. Sowohl die bürgerliche Biene, die mit seinem Kind schwanger ist, als auch das befreundete Pärchen, Nele und Arne, stehen Mörchens Erfindung

skeptisch gegenüber und je weiter sich dieser in seiner Arbeit verschanzt, desto größer wird die Distanz zu seinen Mitmenschen: Die Kommunikation zwischen den Figuren funktioniert nicht mehr. So deuten die anderen seinen Rückzug in die Arbeit als Depression, halten Mörchen für selbstmordgefährdet und reden in guter küchenpsychologischen Manier von der Auswirkung des Todes seiner Mutter. Sie ist vom Blitz getroffen worden und die Figuren um Mörchen erklären sich dadurch seinen Fanatismus für Unwetterschutz. Mörchens Berater beginnt ebenfalls an dem Bauprojekt zu zweifeln, da es einfach nicht regnen will und dadurch der Beweis, dass das Haus funktioniert, nicht gegeben ist. „Was ich brauche, ist ein Hochwasser“, klagt Mörchen und seine Vorbereitungen nehmen gruselige Ausmaße an, wenn er nachts Ratten mit der Schaufel tötet, die in seinem Haus Schutz gesucht haben. Schließlich stirbt Mörchen in seinem eigenen Haus, das sich im Nachhinein als nützlich erweist und gebaut wird. Die übrigen Figuren waschen sich rein von Schuld, indem sie einander beteuern, dass sie alles für Mörchen zu tun versucht haben, er sich aber einfach nicht helfen ließ.

2.3.1 Stimmen der Kritik zu *Die Kaperer*

Uraufgeführt wurde *Die Kaperer* im Schauspielhaus in Wien im März 2008. Löhle schrieb das Auftragswerk im Rahmen des Theatertreffens 2007 und überarbeitete es vor der deutschen Erstaufführung noch einmal. Während der Inszenierung im Schauspielhaus in Wien hatte das Drama noch einen Untertitel, ein Zitat aus dem Gilgamesch Epos. Für die Druckversion verkürzte Löhle Stück und Titel. Über die Uraufführung, bei der Jette Steckel Regie führte, die 2007 zur Nachwuchsregisseurin des Jahres gewählt wurde, schreibt nachtkritik.de, dass sich Löhles Held „zwischen verkapptem Spinner und Märtyrer entfalten“²⁹⁴ könnte, ganz im Sinne eines echten Theaterhelden, bei dem die Leerstellen so gesetzt sind, dass beide Extreme möglich sind. Die Wiener Zeitung beschreibt Löhles *Die Kaperer* als „erfrischendes Boulevardstück“, in dem sich die Widersprüche „zwischen dem Retter der Welt und beschränkten Normalbürgern“ entfalten.²⁹⁵ Die Süddeutsche Zeitung beschreibt die Uraufführung als „schnittig und flott“, könne allerdings der Radikalität der Behauptung, „Es geht ums Überleben“, nicht folgen.²⁹⁶ Die deutsche Uraufführung im

²⁹⁴ Petermichl, Georg. „Mörchen, der Märtyrer.“ In <http://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&id=1168> aufgerufen am 21.05.2013 um 22.50 Uhr.

²⁹⁵ Klinger, Eva Maria. „Löhles *Kaperer* im Wiener Schauspielhaus.“ In *Wiener Zeitung* 12 (2008): 35.

²⁹⁶ Schödel, Helmut. „Klimakatastrophenkomödie.“ In *Süddeutsche Zeitung* 3.4 (22.03.2008): 26.

September 2008 in Mainz wird in der Presse nicht so umfassend wahrgenommen wie das Stück es verdient hätte. Deutlich wird, dass die Kritiker gespalten sind: Einerseits werden dem Drama Schwächen bescheinigt, andererseits spricht Bernhard Doppler im Deutschlandradio von der Tiefe der Figuren. Löhles Drama sei aktuell, voll bösem Humor und sehr publikumswirksam, so Doppler.²⁹⁷ Er kritisiert wiederum die Inszenierung und die darin bestehende Reduktion der Figuren auf sechs Personen. Seit der Uraufführung in Wien wurde Löhles Drama bereits unzählige Male aufgeführt und gilt nicht nur in Stadttheatern als gutes und dankbares Material, sondern wird auch in freien Theatern und sogar Amateurbühnen gerne inszeniert. Wie auch Löhles Drama *Das Ding*, welches 2010 Premiere in Recklinghausen hatte, gilt *Die Kaperer* als Drama mit Zukunftswert.

2.3.2 Die dramatische Struktur als Spiegel der Gesellschaftskritik

Wie auch bei *Genannt Gospodin* zeigt sich auch bei *Die Kaperer*, dass Löhle dramatische Situationen dem Erzähltheater vorzieht und narrative Abschnitte nur unabhängig von der dramatischen Situation der Szene auftauchen lässt. Wie schon Shakespeare, der mit der Mauerschau Erzählpassagen in die Szenen einflechtet, lässt Löhle seine Figuren erzählen. Dabei verwebt er sowohl Zeit als auch Ort der Handlung miteinander. Gelegentlich lässt er die Handelnden an zwei verschiedenen Orten miteinander sprechen. Diese Art der Gleichzeitigkeit kommt dem heutigen Zuschauer entgegen, da sie einer aus dem Film kommende, durch schnelle Schnitte geprägten Sehgewohnheit entspricht. Löhle teilt sein Drama in fünf Szenen ein, die jeweils in unterschiedliche Abschnitte eingeteilt sind. Unterbrochen werden die Szenen von kurzen Gedichten, die vom Autor nicht weiter erklärt werden. In diesen Gedichten personifiziert Löhle die belebte Natur und lässt die Gurken im Garten sprechen.

Die Gurkensetzlinge
In Habachtstellung
Ganz knapp
Unter der Erde
Wie ein Omen²⁹⁸

²⁹⁷ Doppler, Bernhard. Deutschlandradio am 18.09. 2008

²⁹⁸ Löhle, Philipp. *Die Kaperer*. 27.

Die Gurkensetzlinge werden personifiziert und entwickeln im Laufe ihres Älterwerdens eine gewisse Faulheit, die sie dazu bringt, nicht mehr in Habachtstellung zu warten auf das, was kommen mag:

und die Gurken
hielten sich
die noch kleinen
fetten Bäuche
und bekamen Muskelkater
und Lachfalten.²⁹⁹

Später, ausgewachsen, freuen sich die Gurken über die ersten Tropfen, um dann, „besoffenen von Flüssigkeit“ und „etwas verschrumpelt“³⁰⁰ Zeugen der Beerdigung von Mörchen zu werden. Die sprachlich fassbare Ironie impliziert eine Distanz zum Geschehenden, mit dem sich Leser und Zuschauer identifizieren können. Denn wie die Gurken sehen auch wir unbekümmert zu, wie Mörchen versucht, einen dem Realitätssystem entgegengesetzten Lebensentwurf zu verwirklichen und dadurch die erstarrten Formen des Lebens an die vitalen Energien der Natur zu koppeln.

Die Form der einzelnen Szenen ist nicht geschlossen: So findet schon in 1.2 eine Verschränkung zwischen zwei Situationen an unterschiedlichen Orten statt. Nele und Arne sprechen gleichzeitig in ihrem Haus miteinander wie Mörchen und Biene.

Nele: Das geht ganz gewaltig in die Hose. Damit fällt er endgültig auf die Schnauze.

Arne: Aber du hast doch selbst gesagt. Das ist die Zukunft.

Nele: Stell dir vor, wir müssten da jetzt einziehen. In dieses hässliche Ungetüm. Schöne Zukunft.

Arne: Ja. Schön ist es nicht. Das wäre was, wenn ökologische Sachen gut aussehen würden.

Biene: Das wär's! Ehemann!

Mörchen: Ja. Ehefrau. Jetzt steht es da.

Biene: Ja. Verdammt. Mörchen. Es steht da.

Mörchen: Das ist doch unreal.

Biene: Ich bin so stolz auf dich.

Mörchen: Ich bin auch stolz. Auf uns beide bin ich stolz. Danke Biene.

Biene: Wofür?

Nele: Dafür? Das will der verkaufen!

Arne: Dass man die Fenster nicht öffnen kann, finde ich tatsächlich. Es könnte doch diese

²⁹⁹ Ebd. 49.

³⁰⁰ Ebd. 72.

Wände haben und man kann trotzdem die Fenster öffnen.³⁰¹

Bei seinen Figuren legt Löhle in *Die Kaperer* wert darauf, dass jeder seine eigene Sprache hat. So spricht Arne seine Sätze ungern zu Ende, was seiner Figur ein noch rückradloseres Wesen verleiht. Die Verschränkung der einzelnen Situationen betont die Komplexität der Welt, in die Löhle seine Figuren setzt. Sie lassen sich von Mörchen verunsichern, der als einziger eine Vision zu haben scheint und deswegen als Ausgegrenzter behandelt wird und über den man sich lustig machen darf. Denn wie sonst geht man mit einer Person um, die in einer Welt, in der Ideologien verpönt sind, zur Revolution aufruft und umsetzt? Mörchen setzt sich gegen seine Umgebung durch und wird zum Umweltpionier, aber letztlich will er auch nur Anerkennung für seine Arbeit. Das Drama endet mit der fünften, sehr kurzen Szene, in der Arne den toten Mörchen mit dem Pfarrer Johannes Nepomuk vergleicht.

Na ja. Erzähl ihm von dem Theologen Johannes Nepomuk aus Prag. Der setzte sich für das Volk ein, was ihn beim König unbeliebt machte. Und als dann die Königin Nepomuk zu ihrem Beichtvater wählte, wollte der König, dass er das Beichtgeheimnis breche und ihm alles erzähle. Aber der Nepomuk hat das nicht gemacht. Da ließ der König ihn foltern und warf ihn am 20. März 1393 in die Moldau, wo er ertrank. Durch ein Wunder wurde sein Leichnam gefunden und in Prag beigesetzt. Und seitdem verehrt man ihn als Märtyrer und Heiligen der Brücken und Wassergefahren.³⁰²

Die vier Kernfiguren der Handlung sind Arne, Nele, Biene und Mörchen und am Ende des Stückes sprechen die drei, die noch übrig sind und den vierten immer ausgegrenzt haben, miteinander über Mörchen. Die Ausgrenzung ist durch den Tod Mörchens also vollendet und, auch wenn sein Haus funktioniert, hat seine Umgebung nicht die Bedeutung verstanden, die er damit verbunden hat. Er bleibt von Löhle als unverstandener Einzelgänger im Keller des Hauses begraben.

2.3.3 Zur Funktion des Öko-Diskurses bei *Die Kaperer*

Mörchen spricht gleich zu Beginn des Dramas vom Wasser und davon, wie sehr wir alle von Wasser abhängen. Er definiert das Wasser als unkontrollierbare und unzivilisierte Kraft, die den Menschen formt und nicht anders herum.

³⁰¹ Löhle, Philipp. *Die Kaperer*. Verlag der Autoren, 2008. 15.

³⁰² Ebd. 74.

Das Wasser besitzt eine Seele. Es ist stark. Es bleibt sich treu. Es hat Charakter. Den einzigen Charakter, den es überhaupt gibt. Wir haben alle keinen Charakter.

Verglichen mit dem des Wassers. Nimm es auseinander. Zwänge es in Kanister. Fahr es durch die Landschaft. Erhitze es. Kühle es ab. Spül es durch Plastikschräuche, Röhrrhen, Ampullen und so weiter. Schlag es. Tritt es. Mische es, mit was du willst, und stecke es am Ende in – verglichen mit den Ozeanen dieser Welt – mikroskopisch kleinen Einheiten in Flaschen.³⁰³

Die Faszination für Wasser ist bei Mörchen mit einer Angst davor gepaart („bedrohlich zugleich“³⁰⁴) und er erkennt diese Angst an. Gleichzeitig fühlt er sich als der einzige mit Charakter dem Wasser zugehörig. Er empfindet die Rückgratlosigkeit der anderen als Zumutung für seine Arbeit, die die Welt verbessern soll. Das Wasser ist dabei sein Verbündeter – er spricht von ihm wie von einer Liebe:

Aber ich finde, wenn man hier sitzt, kann man das richtig nachempfinden. Fühlen. Ich fühle das Wasser. Klar, es ist nur ein Rauschen. Ein Schieben. Aber es hat etwas so Sanftes. Und doch auch bedrohlich. Es ist wie. Wenn man ein Seidentuch über einen Ledersessel zieht. So klingt es. Das Wasser ist ein Seidentuch. Und der Flussgrund der Ledersessel. Nein, das nicht. Aber, ich meine: Das Wasser ist so sanft und doch so stark. Versteht ihr?³⁰⁵

Das Material des Wassers ist schon seit Urzeiten ein Symbol für Veränderung, Zeit, Vergänglichkeit, aber auch etwas Vitales, das Fließende, immer in Bewegung seiende. Axel Goodbody und Berbeli Wanning schreiben in ihrem Sammelband *Wasser – Kultur – Ökologie* Beiträge zum Umgang mit Wasser heute. Dabei versuchen sie, die verschiedenen, interdisziplinären Bereiche, in denen über das Thema Wasser reflektiert wurde, zu verknüpfen und einen interdisziplinären Zugang zu finden. Fest steht, dass das Thema Wasser sowohl im sozialen und politischen Bereich als auch in der literarischen Verarbeitung ein immer wichtigeres Thema wird, was aufgrund der realen Verhältnisse kein Wunder ist, da Wasser nicht nur Lebensgrundlage, sondern auch Lebensgefahr verkörpert. Die große Symbolkraft des Wassers, sei es als Bild für ein „utopisches Befreiungsversprechen der

³⁰³ Ebd. 9.

³⁰⁴ Ebd.

³⁰⁵ Ebd. 8.

Dichtung³⁰⁶ oder als bekanntes Leitbild des Wasserkreislaufs, wird hier deutlich. Gleichzeitig zeigen die sozialökonomischen Studien, wie die von Frank Uekötter, dass die scheinbare ökologische Utopie, eine Renaturierung der Wasserläufe durchzusetzen, von ökonomischen Bedürfnissen bestimmt ist. Er beschreibt, dass es lediglich um Legitimationsstrategien geht, um die eigene Subvention abzusichern.³⁰⁷ Löhle lässt in seinem Drama eine Leerstelle: Man weiß nicht, ob Mörchens Idealismus ihn dazu treibt, das Haus zu entwickeln und bauen zu lassen, oder ob Mörchen hofft, sich damit zu bereichern. Er scheint als Figur zwischen beiden Seiten hin und her zu schwanken und es bleibt dem Schauspieler und der Regie überlassen, in welche Richtung sie ihn treiben. Beides ist möglich. Fest steht, dass Mörchen durch seinen Fatalismus letztlich sein Leben ans Wasser verliert, das er so verehrt. Und damit schließt sich der Kreis, denn schon zu Beginn des Dramas spricht Mörchen die Gefahr, die vom Wasser ausgeht, an. Sein ökologisches Prinzip geht von einem postanthropozentrischen Weltbild aus, in dem der Mensch sich der Umwelt anpassen muss, um zu überleben und nicht versucht, die Umwelt an sich anzupassen: „Wir können das Wasser nicht zähmen. Das ist der Denkfehler. Fataler Fehler. Das Wasser zähmt uns.“³⁰⁸ Sein Haus beruht auf diesem Prinzip: Es darf überschwemmt werden, kann aber dank eingebauter Hydraulik schwimmen. Es passt sich seiner Umwelt an. Und nicht nur das: Das Haus benötigt keine Heizung, weil es Mebran-Wände besitzt, die die Wärme speichern. Es reguliert die Wärme selbst. Dass das Haus pink sein muss, weil nur diese Farbe die Wärme speichern kann, radikalisiert das Problem der Gesellschaft mit diesem Haus, was an der Figur von Nele am deutlichsten zu erkennen ist: Sie findet das Haus hässlich und unpraktisch. Sie möchte lieber an der alten Tradition festhalten und macht sich über den Pionier Mörchen lustig.

Löhle zeigt uns hier nichts Neues: Das Phänomen, dass das Fremde, Neue, noch nicht Etablierte in einer Gesellschaft zunächst keine Anerkennung findet, ist altbekannt. Doch Mörchen versucht es, sich gegen die Strukturen durchzusetzen und scheitert, obwohl er sich an einem Problem, das offensichtlich Teil unserer Zukunft wird, abarbeitet. Löhle lenkt dabei den Blick nicht nur auf die Tatsache, dass Wasser

³⁰⁶ Judex, Bernhard. „Aspekte einer Poetologie des Wassers. Flüssiges bei Novalis und Hölderlin, Bachmann und Celan.“ In Wanning, Berbeli und Axel Goodbody (Hgg.). *Wasser – Kultur – Ökologie*. 195-216. 196.

³⁰⁷ Vgl. Uekötter, Frank. „Das Postökologische Selbstverständnis der Emschergenossenschaft.“ In Wanning, Berbeli und Axel Goodbody (Hgg.). *Wasser – Kultur – Ökologie*. 125-148.

³⁰⁸ Löhle, Philipp. *Die Kaperer*. 9.

heute ein immer wertvolleres Gut wird, da wir sukzessive die Umwelt und unser Wasser verschmutzen. Er zeigt nicht nur auf, dass der Mensch seine Umwelt respektvoller behandeln müsste und dies gerade erst ins Bewusstsein der Bevölkerung rückt. Löhle spielt auch eine Art der Veränderung der Welt durch, die dem Leser bewusst macht, dass es nicht darum geht, zu bergreifen, was zu tun ist. Vielmehr stellt er die Frage nach unbewussten, kulturellen Mustern, die unser Handeln beeinflussen. Auch wenn Arne und Nele rational verstehen, was Mörchen ihnen erzählt und sogar beleidigt auf die Informationen reagieren, weil sie das bereits wissen, so handeln sie dennoch nicht danach. Sie repräsentieren damit den Großteil der Bevölkerung und Löhle stellt vor diesem Hintergrund die Frage, was getan werden kann, damit dieser Teil einer Gesellschaft nicht nur umdenkt sondern sein Handeln verändert. Indem er mit komödiantischem Geschick seine Protagonisten aufeinandertreffen und in zwei extremen Positionen agieren lässt, öffnet er ein Spannungsfeld, in dem sich der Leser und Zuschauer orientieren kann. Indem die Globalkultur in den letzten zwanzig Jahren im Zuge des Turbokapitalismus die industrialisierte Verwertung von Natur in ökonomischer Hinsicht immer weiter perfektioniert hat, wurden die Variationsmöglichkeiten kultureller Evolution eingeschränkt und damit kultureller Wandel untergraben. Mit der Frage nach dem richtigen Umgang mit Wasser und vor allem der Reaktion der Umwelt auf diese, von Mörchen aufgerufene, Fragestellung thematisiert Löhle genau diese Problematik. Auch David J. Krieger und Christian J. Jäggi beschäftigen sich in ihrem Buch *Natur als Kulturprodukt: Kulturökologie und Umweltethik* mit der Frage, wie sich die Gesellschaft verhalten muss, damit eine Natur-Kultur-Kollision vermieden werden kann. Sie sagen, dass „die Gesellschaft sich so organisieren [muss], dass sie offen bleibt für die *Konstruktion alternativer Umwelten* [sic!]“³⁰⁹. Die entscheidende Frage der Kulturökologen lautet: Wie werden Informationen zu Veränderungen der Natur in die Gesellschaft als Ganzes verarbeitet? Allein auf die Strukturen der globalen Wirtschaftsgesellschaft mit politischen Mechanismen oder moralischen Fragestellungen zu reagieren, macht ökologische Problem schwer bewältigbar. Stattdessen geht es um die Frage nach der Transformierbarkeit der Gesellschaft selbst. Löhles Drama legt den Finger in genau die Wunde, die diese Frage hinterlässt: Wie veränderbar ist die Gesellschaft zugunsten der Umwelt? Wie

³⁰⁹ Krieger, David J. und Jäggi, Christian. *Natur als Kulturprodukt: Kulturökologie und Umweltethik*. Berlin: Birkhäuser, 1997.14ff.

reagieren wir auf Informationen, die uns gegeben werden? Können wir daraus Handlungsalternative ableiten und sie kooperativ verwirklichen?

Löhles Ausblick auf die Frage scheint zunächst eher pessimistisch, wenn man den Ausgang seines Dramas betrachtet: Ein Einzelgänger versucht die Welt zu verändern und scheitert kläglich. Der Widerspruch zwischen dem Weltenretter und den beschränkten Normalbürgern wird deutlich. Dennoch ist Löhles Hauptfigur, Mörchen, mehr als ein fatalistischer Erfinder, der von seiner Umwelt nicht verstanden wird. Im Gegensatz zu Gospodin versucht Mörchen an der Gesellschaft teilzuhaben und sie zum Besseren zu verändern. Er zeigt gleichzeitig Charakterzüge, die ihn nicht als platten Umweltschützer darstellen, der als einziger verstanden hat, wie sich die Veränderungen der Natur auf den Menschen auswirken. Stattdessen erhält er durch verschiedene Eigenschaften (er mag keine Tiere und ist an seinem eigenen Kind nicht interessiert) einen ambivalenten Charakter, der ihn nicht nur sympathisch erscheinen lässt. Löhle stellt sicher, dass Mörchen keine nette, fanatische Witzfigur wird, indem er ihm neben seinem umfassenden Wissen über Wetter, Wasser und Ingenieurwesen ein Haus bauen lässt, das tatsächlich funktioniert und komplett Hochwasser-gesichert ist. Dass die anderen Mörchen missverstehen und dieses Missverständnis auf die Spitze getrieben wird (seine Frau und deren Freundin glauben, er wolle sich das Leben nehmen), zeigt einerseits das komödiantische Potential des Dramas, andererseits wird deutlich in welcher Spannbreite Löhles Figuren agieren.

Mörchen ist kein Alleswisser, der nur nicht verstanden wird. Stattdessen begegnet er uns im Sinne der aristotelischen Dramentheorie als tragischer Held, der in vielen Momenten die falschen Entscheidungen trifft. So versteht er nicht, dass das ökologische Denken sich mit einer holistischen Betrachtungsweise der Welt verbinden muss, um wirksam zu sein. Die Vernetzung von einzelnen Bereichen zu einem Zusammenhang von Interrelationen, die erst die Überlebensfähigkeit der einzelnen Organismen ermöglicht. Mörchen tötet die Ratten, die in seinen Keller eindringen nachts mit der Schaufel, weil er ihnen keine Zuflucht vor dem Hochwasser gewähren will. Die Tiere seiner Frau, Biene, lässt er verhungern. Er wird dadurch zu einer Art Anti-Noah, der zwar seine Arche baut, aber nur seine eigene Familie und letztlich nur sich selbst schützen will. Er erkennt die Komplexität der Umwelt nicht an und verbaut sich dadurch den Weg einer echten Kommunikation mit seiner Frau, die ihn daraufhin verlässt. Sein Wille, das Haus fertigzustellen und zu perfektionieren

erhält eine Eigendynamik, von der er sich steuern lässt anstatt sie zu kontrollieren. Wie ein moderner Ahab entwickelt Mörchen einen übersteigerten Ehrgeiz, um die zivilisatorische Totalkontrolle über das Wasser zu erhalten, obwohl er gleichzeitig die Unkontrollierbarkeit des Wassers predigt. Er lässt sich von dem Ehrgeiz treiben, das Haus schwimmen zu lassen und wünscht sich die Umweltkatastrophe herbei, um es allen zu beweisen. Anstatt einen postanthropozentrischen Blick auf die zu erreichenden Ziele zu haben – sich der Umwelt und ihren Veränderungen anzupassen anstelle die Umwelt an die eigenen Bedürfnisse anzupassen – gerät Mörchen in einen Arbeitsfluss, der von seinem Ego angetrieben wird. Der Prozess vom ego- zum eco-consciousness findet bei Mörchen nicht statt. Anstelle mit den anderen Figuren zu kooperieren, bleibt er Einzelkämpfer und scheitert.

Die Aufwertung der Natur als lebensspendende Quelle findet bei Mörchen zwar statt, jedoch ohne dass er die Konsequenzen zieht. Letztendlich bleibt auch er unfähig, nach seinen Maßstäben zu handeln und Veränderungen im eigenen Wertesystem umzusetzen. Zwar erkennt er die unhintergehbare Möglichkeitsbedingung menschlicher Existenz durch die Umwelt an („Deshalb sind wir so wasserabhängig. Es ist die größte Droge. Wir verdursten eher, als dass wir verhungern.“³¹⁰), aber dennoch lehnt er ganz in der Tradition der patriarchalen Rationalität das Konzept einer engen Mensch-Natur-Beziehung ab. So will er keine Tiere in seinem Garten („Ich wollte nie Tiere.“³¹¹) und hat erstaunlich wenig Interesse am gemeinsamen Kind seiner Frau und an seiner Frau. Er interessiert sich nur noch für sein Haus und bleibt in dieser dogmatischen Abgrenzung zu seiner Umwelt in einer Form von geistiger Erstarrung, die sich zwar von der seiner Umgebung unterscheidet, aber dennoch eine *death-in-life*-Situation für Mörchen herbeiruft, die in seinem Tod endet. Anstatt durch Offenheit für Veränderung und kooperatives Verhalten die Ambivalenz seiner Mitmenschen gegenüber seiner Neuerungen und die der außermenschlichen Natur zu akzeptieren, wird Mörchen zum Fundamentalisten in eigener Sache, woran er am Ende zu Grunde geht.

Der Erstarrungszustand findet bei ihm allerdings auf einer anderen Ebene statt als bei seinen Mitmenschen: Er hält an seinem Wertesystem fest und stellt das der anderen radikal in Frage. Anstatt einen Kommunikationsprozess in Gang zu setzen, verschließt er sich jedoch den Versuchen seiner Umwelt, mit ihm in Kontakt zu

³¹⁰ Löhle, Philipp. *Die Kaperer*. 9.

³¹¹ Ebd. 21.

treten. Er verbringt alle Zeit im Keller seines neuen Hauses und hofft absurderweise auf eine Naturkatastrophe, die ihm eine Überschwemmung bringen soll. Seine Frau und deren Freundin, Nele, halten dagegen radikal an ihrer Konstruktion von Wirklichkeit fest.

Nele: Und dieses Indianergeschwätz vom Wasser. Das Wasser ist Seide und so ein Blech.

Mörchen: Ich meinte doch nur, wir müssen uns klar werden, wie wir damit umgehen.

Nele: Hast du mal darüber nachgedacht, dass du kleiner Furz sowieso nichts ausrichten kannst? Weil das alles der Lauf der Dinge ist? Schon mal was von einer Eiszeit gehört? Seit Jahrmillionen geht das Klima rauf und runter, aber nein, unser kleines scheiß Mörchen hier, mit seinen scheiß Statistiken, baut ein scheiß Haus auf scheiß Krücken und dann wird alles scheiß anders.

Mörchen: Wir können das Klima nicht mehr ändern. Es wird heißer und trockener und die Niederschläge werden weiter zunehmen. Wir können nur noch darauf reagieren.³¹²

Die Perspektivlosigkeit einer ganzen Gesellschaft kommt hier in Neles Figur zum Ausdruck: Sie glaubt nicht daran, dass etwas geändert werden kann und nimmt es jedem übel, der sich erdreistet, eine gewisse Autonomie mit dem Bewusstsein für eine Verbindung von allem zu proklamieren. Dementsprechend wird sie Mörchen gegenüber ausfallend. Mit ihrer Angst vor Veränderung ist sie allerdings nicht allein: So glaubt Biene, ihr Mann habe versucht sich umzubringen, und sie hält an dieser Vorstellung fest, auch nachdem sie erkannt hat, dass sich Mörchen nicht mit einem Seil aufhängen wollte, sondern das Seil lediglich ein Kabel war, an dem er im Keller Teile seiner hydraulischen Konstruktion befestigen wollte. Auch als Mörchen sie davon abhält, seine Solarzellen auf dem Dach zu zerstören, glaubt sie, dass er sie schlagen wollte. Sie bleibt in ihrem Realitätssystem gefangen und versucht nicht, sich ihrem Mann wirklich zu nähern, sondern kommuniziert an ihm vorbei. Die Unfähigkeit, sich auf seine Realität einzulassen, führt dazu, dass sie sich von ihm trennt, um dann ihr Handeln mit seinem von ihr interpretierten Verhalten zu rechtfertigen. Diese falsche Form der Beziehung fußt auf Resignation und Dogmatismus. Peter Finke bezeichnet diese Formen der Beziehung in Bezug auf ökologische Lebensprozesse als schwierig; er propagiert eine Vorstellung von Kultur, die unauflösbar an die Natur gebunden ist. Obwohl Finke sich auf die Beziehung zwischen Natur und Kultur im Allgemeinen bezieht, so lässt sich diese Vorstellung

³¹² Ebd. 54.

auf eine mikro-soziale Ebene übertragen: So ist auch die Beziehung zwischen Mörchen und seiner Umwelt (perspektive seine Frau) in ihrem Verhältnis gestört, da sie nicht kooperativ und sozial ist. Dass er sein Kind komplett ignoriert und das Leben in seiner Umgebung nicht beachtet, macht dies nur noch deutlicher.

Prof. Gerald Hüther, Professor für Neurobiologie in Göttingen, beschreibt die Schwierigkeiten, ein Umdenken in Gang zu setzen, folgendermaßen: Er sagt, dass das emotionale Gedächtnis mit dem Denken eng verbunden sei und der Mensch verwerte bereits seine frühkindlichen Erfahrungen. Hüther konstatiert, dass die Urerfahrung im Mutterleib zum einem Wachstum und zum anderen Verbindung sei. Diese zwei Komponenten, die im Mutterleib vom Embryo als vereinbar erlebt werden, lassen sich in unserer Realität nicht oder nur schwer vereinen. Daraus folgt, dass aufgrund des scheinbaren Dualismus von Autonomie und Wachstum auf der einen Seite und Verbundenheit mit allem auf der anderen Seite das moderne Individuum in einem ambivalenten Verhältnis von sich und seiner Umwelt steht und beide Bedürfnisse kaum befriedigt werden können.

„Kein Mensch existiert für sich allein. Und jeder Mensch ist auf untrennbare Weise mit einem anderen Menschen verbunden. Deshalb lässt sich die Frage, wie frei wir sind gar nicht beantworten, wenn wir unbeantwortet lassen, wie verbunden wir sind. Es gibt keine Freiheit ohne Verbundenheit.“³¹³

Vergleichbar ist Hüthers Aussage mit der von Hubert Zapf, der die Dialektik von individueller Selbstentfaltung und bewusster Selbstbegrenzung als ein Charakteristikum des ökologischen Denkmodells betrachtet und postuliert, dass das Sich-einlassen auf die Andersartigkeit des Textes einen „paradoxen Akt der Selbstentfaltung durch bewusste Selbstbegrenzung“³¹⁴ darstellt. Die Unfähigkeit, sich neuen, unbekanntem Denkmustern zu öffnen hängt außerdem davon ab, dass die Gesellschaft ihre Begeisterungsfähigkeit für eine Sache kollektiv verloren hat und dadurch die für Kreativität so wichtigen Botenstoffe wie Dopamin und die Neuroplastide im Gehirn eingebüßt hat. Deswegen werden nur die altbekannten Denkmuster abgerufen und eingefahrene Routinen mit festgefügtten Verwaltungsstrukturen bleiben Alltag. Bei Löhles Figur, Mörchen, gibt es Begeisterung, die allerdings vom Autor bereits ironisch unterfüttert wird, indem er

³¹³ Hüther, Gerald. *Was wir sind und was wir sein könnten. Ein neurobiologischer Mutmacher*. Fischer, 2011. 125.

³¹⁴ Vgl. Zapf, Hubert. *Literatur als kulturelle Ökologie*. 52.

Mörchen ebenfalls in eingeschränkten und letztlich festgefahrenen Denkstrukturen allein lässt. Zwar setzt sich sein Denkmodell von dem der anderen ab, jedoch bleibt auch er einer kreativen Erneuerung von Wahrnehmung, Bewusstsein und Kommunikation verschlossen. Seine Umgebung jedoch kann die Begeisterung für das eine (sein Haus) nicht nachvollziehen. Anstatt sich mit ihm zu freuen, macht ihnen die kindlich gebliebene Begeisterung für seine Umwelt Angst und sie reagieren mit Ausgrenzung.

Der kulturkritische Gegendiskurs im triadischen Modell von kann damit beschrieben werden: Anstelle vorgefertigte Muster zu bespielen und sich der direkten Kommunikation zu verweigern, hätte die Umgebung um Mörchen herum sich auf sein, die alten Denkstrukturen aufbrechende, Handeln einlassen können und sich der Angst vor dem Fremden stellen müssen. Stattdessen verharren sie in ihrem Zustand des *death in life*. Nur Biene wird in einer Situation, wenn sie zu Mörchen geht und den vermeintlichen Strick findet, aus ihrem erstarrten Zustand gerissen, wenn sie das Kabel, das sie für den Strick gehalten hat, berührt und diese Berührung eine stromstoßartige Kraft in ihr auslöst.

Auf dem Schränkchen
an der Kellertreppe
sieht das Seil
den Strick
berührt ihn sanft
zieht dann erschrocken
die Hand wieder weg
als habe sie einen Stromschlag bekommen
und sieht dann
erstaunt
dass es ein Kabel ist
und gar kein Seil³¹⁵

Die re-vitalisierende Kraft, die von dem Kabel, das Mörchen für seine Hydraulik benutzt, ausgeht, macht ihr jedoch Angst und sie fällt in ihre alten Verhaltensmuster zurück und beharrt darauf, dass Mörchen sich mit dem Seil, das gar kein Seil ist, umbringen wollte. Doch auf dieser sinnlichen Ebene scheint eine Kommunikation zwischen Mörchen und Biene möglich zu sein, die sie aber verweigert. Dabei verläuft

³¹⁵ Löhle, Philipp. *Die Kaperer*. 35.

die Beziehung auf beiden Seiten durch Phasen der Gleichgültigkeit, des Ausweichens, der Irritation und des Mitleids, ohne dass sie sich je auf einer gemeinsamen Ebene bewegen, da Biene an ihr von klein auf erlerntes Glaubens- und Weltanschauungssystem gebunden ist und sich nicht auf Mörchen einlassen kann. Die Begeisterung und Kreativität, mit der Mörchen sein Haus konstruiert hat und es zu verbessern versucht, ist und bleibt den anderen fremd, was deutlich wird, wenn sie am Ende am offenen Grab von Mörchen stehen und so seltsam wenig berührt von seinem Tod sind.

Obwohl Mörchen die organische Kooperation mit der Natur anstelle der kulturellen Isolation anstrebt, stirbt er am Ende isoliert von seinem Umfeld an den natürlichen Kräften der Natur und ertrinkt. Warum das passiert, lässt Löhle offen. Die Komplexität der Zusammenhänge wird dadurch umso offensichtlicher. Denn Mörchen hat teilweise selbst Schuld an seiner Situation, teilweise wird er missverstanden und verurteilt. Seine Zivilisationskritik jedoch ist berechtigt und bleibt dem Leser als Nachgeschmack erhalten, mit dem er sich weiterhin auseinandersetzen muss.

2.3.4 Der re-integrierende Interdiskurs in Löhles Drama *Die Kaperer*

Mörchen wird als Störfaktor von den anderen wahrgenommen, der die Denk- und Verhaltensschemata seiner Umgebung in Frage stellt („Gar nichts habt ihr verstanden.“³¹⁶) und dabei sich selbst isoliert. Auf der Handlungsebene führen die von Mörchen in Gang gesetzten, zum dominanten kulturellen und gesellschaftlichen Machtsystem entgegengesetzten Kräfte zwar nicht zu einem Umdenken in der Gesellschaft, die durch Nele, Arne und die unbekanntenen Jungen, die Mörchen überfallen, repräsentiert wird. Dennoch haben sie allein durch das Bewusstmachen einen Denkanstoß erhalten. Zapf nennt diese Funktion von Literatur den re-integrierenden Interdiskurs, bei dem das kulturell Ausgegrenzte oder nicht verfügbare im kulturellen Realitätssystem aufeinander bezogen wird.³¹⁷ Obwohl der Leser mit Mörchen sympathisiert und ihn bedauert, fällt es ihm zunehmend schwer, sein Verhalten zu deuten, wenn er sich in seinen Keller zurückzieht, die Tiere verhungern lässt oder das Gespräch mit seinen Freunden nicht sucht. Dadurch bleibt Mörchen auch dem Leser letztlich fremd und spiegelt in seiner Radikalität selbst das Andere, vor dem wir Angst haben.

³¹⁶ Ebd. 9.

³¹⁷ Vgl. Hubert Zapf. *Literatur als kulturelle Ökologie*. 66.

Der dramatische Dialog ist gekennzeichnet von einem Spannungsverhältnis zwischen gesprochener Sprache und ästhetischer Sprache, wodurch das theatrale Potential des dramatischen Textes gesteigert wird. Die Unbestimmtheitsstellen in einem Drama ergeben das theatrale Potential oder die implizite Inszenierung. Bei Löhles Drama *Die Kaperer* findet man das theatrale Potential in den Ambivalenzen, mit denen die Charaktere vorgestellt werden. Durch diese Ambivalenzen entsteht ein Spannungsfeld, in dem sich die Figuren bewegen. Hebbel schreibt im Bezug darauf Vorwort zu *Maria Magdalena*:

Eine Dichtung, die sich für eine dramatische gibt, muß darstellbar sein, jedoch nur deshalb, weil, was der Künstler nicht darzustellen vermag, von dem Dichter selbst nicht dargestellt wurde, sondern Embryo und Gedankenschemen blieb. Darstellbar ist nur das Handeln, nicht das Denken und Empfinden; Gedanken und Empfindungen gehören also nicht an sich, sondern immer nur so weit, als sie sich unmittelbar zu Handlungen umbilden, ins Drama hinein.³¹⁸

Indem Mörchens Gedanken dem Leser verborgen bleiben und er ihn nur nach seinen Handlungen beurteilen kann, bleibt dem Leser nichts anderes übrig, als seine eigenen Schlüsse zu ziehen. Er muss sich selbst eine Vorstellung von Mörchen machen. Ebenso muss der Regisseur entscheiden, in welche Richtung er Mörchen anlegen will: Soll er der tragische Held sein, der von seiner Umwelt missverstanden wird oder hat er auch als ambivalente Figur Identifikationspotential. Die Unschärfe, die dadurch entsteht, ist gewollt und trägt zur Mehrdeutigkeit des Dramas und seiner Inszenierung bei. Der Mangel an Exaktheit in der Literatur ist, so Zapf, sogar „Bedingung ihrer besonderen, kulturell wesentlichen Funktion“³¹⁹ Durch diese Unschärfe entsteht nämlich erst die Mehrdimensionalität des beschriebenen Realitätssystems.

2.3.5 Gedichte in Löhles *Die Kaperer* als imaginativer Gegendiskurs zum übermächtigen Realitätssystem

Die kulturelle Isolation von Ästheten und Intellektuellen ist ein bekanntes Thema in der Literatur und wird meist mit dem Symbol des Hauses als Gefängnis in Verbindung gebracht. So macht Edward Thomas beispielsweise in seinen Gedichten das Symbol des Hauses zwischen Heimat und Gefängnis immer wieder zum Thema.

³¹⁸ Hebbel, Friedrich. „Vorwort zu *Maria Magdalena*.“ In: ebd. *Dramaturgische Fragmente und Dramaturgische Schriften*. Leipzig: o.J, 436.

³¹⁹ Zapf, Hubert. *Literatur als kulturelle Ökologie*. 49.

Bei Löhle tauchen sowohl zwischen den Szenen Gedichte auf als auch innerhalb einer Szene, wenn Mörchen in seiner Einsamkeit zur Gitarre greift und singt. Dass sich Mörchen in der isolierten Situation, in der er alle Verbindungen zur Außenwelt radikal gekappt hat und allein ist, aufs Musizieren zurückbesinnt, ist bezeichnend: Der Dualismus zwischen Geist und Körper, Natur und Kultur wird im Ästhetischen durchbrochen und überschritten und in der ästhetischen Repräsentation werden geistige mit konkret-sinnlichen Prozessen rückgekoppelt. Anstelle der Hierarchien des dominanten Kultursystems, indem sich Mörchen befindet, wird im Modus des Ästhetischen ein Spannungsfeld sprachlicher Energien geöffnet, die gekennzeichnet sind durch die Enthierarchisierung und ständige Bewegung. Mörchens Gesang kann auch als Versuch einer Harmonisierung mit der Natur verstanden werden, in dem Geltungsgrenzen überschritten werden. Das Prozessuale und Transitorische der Realität wird Teil der Erfahrung, die Mörchen und damit auch der Zuschauer machen. Die ästhetische Komponente, die der Gesang Mörchens mit sich bringt, führt zu einer Verflüssigung der Bedeutungskomponenten und lässt sich direkt mit der Metaphorik des Wassers verbinden, das Mörchen letztlich verschlingen wird. Indem der Darsteller auf der Bühne sich des Mittels Gesang bedient, öffnet er für den Zuschauer eben diese sinnlich-erfahrbare Ebene und macht so eine mehrdimensionale Rezeption des Gesehenen möglich. Der ästhetische Modus des Dramas entfaltet sich erst durch die Ausführung des theatralen Potentials in der Inszenierung. Die sprachlich fingierte Welt und ihre Akteure öffnen durch die Komplexität der Zeichen und ihre Widersprüchlichkeit ein Spannungsfeld des Ästhetischen, an dem der Zuschauer als Rezipient teilhat.

Die Gedichte in Löhles *Drama* öffnen eine weitere Bedeutungsebene, die einen partiell chaotischen Charakter haben und dennoch genau strukturiert sind.

Und dann:

Mörchen zuhause

Zuhause im Keller

Zuhause im Keller an der Hydraulik

Draußen: schönes Wetter

nicht mal Wolken

Der Fluss

im Fluss

zwei fummelnde Teenager in einer kleinen Jolle

Die Ziege

Die Meerschweinchen
Im Osten
Im Schatten
Die Gurkensetzlinge
In Habachtstellung
Ganz knapp
Unter der Erde
Wie ein Omen³²⁰

Was zunächst nach einer Wirklichkeitsbeschreibung der Umgebung von Mörchen aussieht, öffnet Räume, die mit Mörchen scheinbar unverbundene Geschehnisse erzählen. Dabei zeigt sich, dass der Assoziationsraum der Natur eine weitere Rolle ermöglicht, indem sie personifiziert wird („Die Gurkensetzlinge in Habachtstellung“) und gleichzeitig werden Informationen zu Mörchen gegeben, die ihn zu einer komplexeren Figur machen. So entsteht ein Spannungsfeld zwischen den Teenagern im Fluss, die auf dem Wasser als Teil der Natur beschrieben werden, und Mörchen im Keller, der sich zwar der Kraft und Energie des Wassers bewusst ist, aber dennoch in einem engen Raum gefangen bleibt.

Das Wasser hat auch hier eine besondere Stellung, wenn es einerseits als lebensspendend und andererseits als todbringend gekennzeichnet ist. Die Unberechenbarkeit des Wassers und damit des Flusses werden von den anderen Figuren auf Mörchen übertragen, dessen Selbstbild damit nicht übereinstimmt.

Wasser besitzt eine größere Dichte als Luft und trotzdem hängt es in Form von Wolken am Himmel. Schaut uns von oben auf den Kopf und spuckt uns drauf, wenn es Lust hat. Als würde es uns sagen wollen: Okay ihr Würmer, ihr könnt versuchen, in dem schmalen Streifen zwischen Meer und Wolken zurechtzukommen, aber der Rest gehört mir und bei Gelegenheit wische ich euch von der Erde wie 'ne Fliege von der Windschutzscheibe.³²¹

Das Wasser als zentrale Bildlichkeit für das Verflüssigen fester Kategorien und Lebensbezüge steht für Mörchen in einem ambivalenten Verhältnis und mit ihm in seiner Nähe verliert er nach und nach die rationale Realitätskontrolle, was ihn dazu bringt, sich nach und nach von seiner Umgebung zurückzuziehen. Doch der Zuschauer kann Mörchen nicht nur als irrenden Erfinder betrachten, da er weiß, dass

³²⁰ Löhle, Philipp. *Die Kaperer*. 27.

³²¹ Ebd. 32.

Mörchen beispielsweise fälschlicherweise von Arne und Biene als suizidal verleumdet wird. Wie dies beim Zuschauer ankommt, hängt von der Darstellung des Schauspielers von Mörchen ab. Die innere Form der Aufführung, wie Rudolf Stamm sie bezeichnet, lässt bewusst Leerstellen im Damentext, die dann ausgefüllt werden.

Die innere Form der Aufführung! Sie gehört zur idealen Existenz eines jeden Dramas, und ihre Kenntnis ergibt sich aus dem Studium des Textes selbst. Die verschiedenartigen Aspekte, die es dabei zu berücksichtigen gilt, können wir unter dem Begriff „theatralisches Potential“ zusammenfassen. Mit ihr sind alle diejenigen Züge an den Texten gemeint, welche die Verwirklichung auf der Bühne definieren oder implizieren, welche die Vermählung des Hörbaren mit dem Schaubaren, des Wortes mit dem Bild, des Rhythmus mit der Bewegung verlangen, alle, die mit den postulierten Bühnennitteln zusammenwirken und sie zu einem Leib machen für die Schöpfung der Dichterfantasie.³²²

Stamm postuliert des Weiteren, dass Dramen das Was bezeichnen und das Wie nicht näher bestimmen. Dadurch bleibt es dem Schauspieler und der Regie überlassen, die Gebärden, das Mienenspiel, die Gänge und das Reden so einzusetzen, dass ein Spannungsfeld zwischen Text und Rede entsteht, das den Raum für Mehrdimensionalität öffnet und gleichzeitig konkretisiert. Dennoch ist im Text eine Spielkonvention eingeschrieben, was auch bei Löhles Dramen deutlich wird. Sowohl in *Genannt Gospodin* wie in *Die Kaperer* lassen sich dieselben Darstellungsstile finden, die aber nicht für eine starre Vorgabe sorgen. Vielmehr erkennt man im Wortwitz von Löhle und in den auf Pointen zugeschriebenen Szenen das komödiantische Potential des Textes, das auch in der Inszenierung dazu beiträgt, dass der Rhythmus der Szenen und des gesamten Theaterabends dem Drama eine Leichtfüßigkeit gibt, die den schwer verdaulichen Plot leichter macht. Das Verhältnis zwischen den Ebenen des sprachlichen Kunstwerks und den nonverbalen Zeichen des Theaters muss ein kooperatives sein, wodurch eine Komplexität gewährleistet werden kann, die nicht chaotisch und bedeutungslos ist, sondern eine ästhetische Dimension erfahrbar macht.

2.3.6 Der theatrale Interdiskurs: Aufführungsanalyse von Löhles *Die Kaperer*

Bei der deutschen Uraufführung von *Die Kaperer* in Mainz wurde der Text gekürzt, so dass die Erzählung der vier Jungen, die Mörchen überfallen und ihn aus Versehen

³²² Stamm, Rudolf. „Die theatralische Physiognomie des Shakespearedramen.“ In *Maske und Kothurn* 10 (1964): 263.

anschießen und die Gedichte, die die Szenen miteinander verbinden, gestrichen wurden. Auch wird in der Inszenierung nicht deutlich, dass Mörchens Haus tatsächlich schwimmt. Der Schluss mit dem intertextuellen Bezug auf den Priester Nepumuk, der das Beichtgeheimnis nicht brechen wollte und deswegen vom König von der Prager Karlsbrücke gestürzt wurde und ertrank, wurde ebenfalls gekürzt.

Durch die fehlenden Beschreibungen der Umwelt von Mörchen wird er selbst zu einer weniger spannungsreichen Figur.

Die Analyse der übersprachlichen Elemente wie die Intonation, die Betonung bestimmter Worte, die Körpersprache der Figuren ergeben, dass die Performer auf der Bühne nicht deckungsgleich mit den Figuren spielen. Sie zeigen ihre eigene Distanz gegenüber den Figuren, die sie spielen, in dem sie bestimmte Sätze ironisch überhöhen, die im Text nicht ironisch wirken. So zieht die Darstellerin von Biene das Wort ‚Ehemann‘ seltsam in die Länge, was dazu führt, dass der Zuschauer von Anfang an die Haltung von Biene gegenüber ihres Partners als eine kritische und respektlose erkennt. Dadurch bleibt unklar, weswegen sie ihn überhaupt geheiratet hat und die Tragik, die im Laufe der Handlung durch die immer größere Entfremdung zwischen den beiden entsteht, kommt nicht zum Tragen.

Das bedeutungsoffene Wechselspiel zwischen Wahrnehmbarem und Erzählten wird durch die Darstellung eingegrenzt und nimmt dem Stück dadurch Bedeutungsebenen. Die Komplexität der Handlung wird marginalisiert, denn die Darstellung von Mörchen als Daniel Düsentrrieb-Figur, der sich in seiner eigenen, den anderen Figuren und den Zuschauern nicht zugänglichen Welt bewegt, vereinfacht seinen Charakter so sehr, dass er keine identifikatorischen Merkmale mehr hat. Zwar kommt es zur Kollision der unterschiedlichen Wahrnehmungsebenen von Mörchen und seiner Umgebung, jedoch bleiben diese oberflächlich und eindimensional, da die Tiefe der Charaktere durch die Darstellung nicht ausgelotet wird. Das Publikum reagiert auf die Komik der Inszenierung und belohnt die Schauspieler mit reichlich Beifall. Ob jedoch eine Freisetzung der Zuschauer aus ihren pragmatisch eingespielten Automatismen zustande kommt, was beim Lesen des Dramas durchaus passiert, bleibt fraglich. Das Wechselspiel zwischen Wahrnehmung und Kognition findet bei diesem Theaterereignis nicht statt. Zuviel wird gelacht, zu hysterisch springen die Schauspieler auf der Bühne auf und ab und lassen dabei immer wieder die eigene Haltung durchblitzen, die die Figuren in diesem Fall nicht vertieft sondern unterbricht. Die Weltflucht von Mörchen bleibt in der Mainzer

Uraufführung eine eindeutig zu bewertende: Sie ist Ausdruck von Mörchens psychotisch anmutender Realitätswahrnehmung. Dass das Drama von Löhle nicht rein mimetisch zu lesen ist und weder identifikationsstiftende noch komisch-überzogene Figuren kreiert, wird dabei außer Acht gelassen.

Das Drama kann nur im Prozess einer Inszenierung seine Bedeutung entfalten und in der ästhetischen Kommunikation mit dem Leser und später dem Publikum sein kulturelles Veränderungspotential entwickeln, wenn die Leerstellen des Dramas und das daraus entstehende theatrale Potential nicht dazu benutzt werden, Figuren und Handlung glatt zu bügeln. Stattdessen sollte die Dialektik von gezeigtem Realitätssystem und der Darstellung der imaginativen Gegenwelt Mörchens in der Inszenierung herausgearbeitet werden, damit das daraus entstehende Spannungsfeld im Publikum einen Resonanzraum findet, der über die Vorstellung hinaus Wirkung hat.

3. Dea Loher als zeitgenössische deutsche Autorin

Dea Loher ist eine zeitgenössische Dramatikerin und Prosaautorin, die seit 2003 in Berlin lebt. Sie hat bei Heiner Müller an der Hochschule der Künste in Berlin studiert und ihre erstes Stück *Olgas Raum* wurde in Hamburg inszeniert. Loher hat bereits viele Dramen geschrieben, unter anderem *Adams Geist* 1998, *Unschuld* 2003, *Land ohne Worte* 2007, *Das letzte Feuer* 2008, *Diebe* 2010 und *Am Schwarzen See* 2012. Außerdem hat Dea Loher 2004 ein Libretto mit Musik von Wolfgang Böhrer verfasst und bereits zwei Romane veröffentlicht: *Hundskopf* 2005 und *Bugatti taucht auf* 2012. Für *Das letzte Feuer* wurde 2008 mit dem Mühlheimer Dramatikerpreis ausgezeichnet und von der Zeitschrift *Theaterheute* erhielt sie die Auszeichnung zum Stück des Jahres 2008. 2009 erhielt sie für ihr Gesamtwerk den Marieluise-Fleißer-Preis und den Berliner Literaturpreis. Ihr wohl erfolgreichstes und meist gespieltes Stück, *Tätowierung* (1992) handelt von Kindesmissbrauch innerhalb einer Familie und wurde in 15 Sprachen übersetzt.

Dea Loher gilt als eine der wichtigsten deutschen Gegenwartsdramatiker und ihre Texte werden vor allem von Andreas Kriegenburg inszeniert und uraufgeführt, der einer der bekanntesten deutschen Regisseure ist. Er hat auch ihr Drama *Diebe* inszeniert, das hier genauer betrachtet werden soll. Vor allem ihre frühen Stücke werden gern und viel an den kleineren Bühnen Deutschlands gespielt. Während ihre neuen Dramen eher zum Erzähltheater gehören, sind die frühen Dramen durch

dramatische Dialoge und dramatische Situationen gekennzeichnet, auch wenn es bereits in Dramen wie *Manhattan Medea* epische Passagen gibt. Diese haben deutlich zugenommen. So wird in *Diebe* fast genauso viel erzählt wie gespielt.

Dea Loher ist eine der wenigen Dramatiker, die im wissenschaftlichen Bereich bereits Beachtung gefunden haben: So schreibt die Germanistin Birgit Haas viel über Dea Lohers Dramen, unter anderem in *Das Theater von Dea Loher: Brecht und kein Ende* und *Die Rekonstruktion der Dekonstruktion in Dea Lohers Dramen* oder *Die Rückkehr des politischen Dramas*, in dem Haas Loher in die Tradition des politischen Dramas stellt und in die Nähe von Brecht und Sartre gerückt, wobei sie betont, dass der radikalisierte Verfremdungseffekt des postdramatischen Theaters nicht von Dea Loher genutzt wird. Stattdessen versucht sie ein politisches Theater nach der Vorstellung von Sartre, der wie sie in seinen Dramen philosophische Gedanken mit Handlung verknüpft hat. Sie fokussiert sich dabei auf das Individuum in einer zunehmend technologisierten, mechanisierten Welt, wobei Dea Loher ihren Figuren im Gegensatz zum postdramatischen Ansatz, bei dem Sprache als nur eine mögliche Form von Kommunikation, die aber nicht auf etwas außerhalb des Theaters referieren kann, marginalisiert wird, die Sprache als Kommunikationsmittel lässt. Der Versuch, eindeutige Aussagen über Lohers Dramen zu treffen, zeigt deutlich, dass die Dramatikerin sich vom Glauben an eine Durchschaubarkeit der Welt verabschiedet hat und vielmehr die Widersprüche und die Mehrdeutigkeit der Texte im Vordergrund stehen. Diese Unschärfe zwingt Birgit Haas letztlich dazu, die Schwierigkeit im Umgang mit Mehrdeutigkeit auszuhalten und darin das utopische Moment von Dea Lohers Texten zu erkennen.³²³

3.1 Dea Lohers Dramen als Beispiel für die Rückkehr des politischen Theaters

Dea Lohers Texte, so Haas, gehören zum Kanon der deutschsprachigen Stücke, die sich seit 1995 dem politischen Theater verschreiben.³²⁴ Dazu gehören Marius von Mayenburg, Oliver Bukowski, Falk Richter, Theresia Walser und Gesine Danckwart,

³²³ Birgit Haas versucht in ihrer Abhandlung von Dea Loher immer wieder klare Zuordnungen zu machen und scheitert daran, da sich die Dramen von Dea Loher einer eindeutigen Lesweise entziehen.

Die Analyse der Dramen bezieht sich einerseits auf die Frage nach Geschichte und Erinnerung, wobei sich Haas dabei auf Jan und Aleida Assmanns Konzept des Gedächtnisses stützt und die Frage nach Repräsentationsformen des Vergangenen stellen. Außerdem analysiert sie drei der Stücke aus der Perspektive des feministischen Materialismus.

(Vgl hierzu Haas, Birgit. *Das Theater von Dea Loher: Brecht und (k)ein Ende*. Bielefeld: Aisthesis, 2005.)

³²⁴ Vgl. Haas, Birgit. *Das Theater von Dea Loher: Brecht und (k)ein Ende*. 125.

die, anstelle die Referenzlosigkeit der Zeichen im Theater zu propagieren, einen Verweis auf die Wirklichkeit versuchen und so überhaupt erst die Möglichkeit für eine Reintegration des kulturell Verdrängten aufzeigen. Gerda Poschmann hält in diesem Zusammenhang fest, dass in diesen Dramen nicht der volksnahe Ton aus dem kritischen Volksstück der Jahre zuvor erhalten bleibt, sondern dieser lyrisch gebrochen wird. Die Dramen spiegeln soziale Realität auf eine neue Art und Weise, dass sie diese mit mikroskopischer Genauigkeit betrachten und überformen.³²⁵ Wie auch Tankred Dorst sträubt sich Dea Loher gegen ein Wirklichkeitstheater und betont die ästhetische Kraft der Sprache. Der Versuch der Einordnung in ein politisches Theater ist Birgit Haas nicht gelungen, da die Analyse der Dramen rein textimmanent vonstatten geht, die Einordnung selbst aber nicht durchgehend nachvollziehbar ist.

Eine (eventuell Bourdieusche) Perspektive hätte beispielsweise freilegen können, dass sich die engagierte politische Dramenästhetik der neunziger Jahre aus einer nachdrücklichen Abgrenzung von sprachexperimentellen Dramen (wie die von Elfriede Jelinek) ergibt, aus einem Distinktionskampf um den Nomos des kulturellen Feldes, um die Definition von Drama, Theater und Wirklichkeit. Aus dieser Perspektive wäre die Abwehr gegen ein „postmodernes Theater“, wie sie sich auch bei Dea Loher selbst findet, nicht einfach zu reproduzieren, sondern könnte in ihrer Funktion (der Distinktion) reflektiert und befragt werden.³²⁶

Der Analyseansatz von Birgit Haas ist aus diesem Grund nur bedingt hilfreich für die folgende Analyse. Die Präsenz des Politischen ist zwar in Lohers Dramen offensichtlich, allerdings wird hier eine systematischer Begriff des Politischen verfolgt: Dea Loher bewegt sich in der Tradition von Jacques Rancière, der in seinem Buch, *Die Aufteilung des Sinnlichen*, konstatiert, dass nur durch eine Neuaufteilung des Sinnlichen im Theater mit Hilfe der Ebene der Imagination politisches Theater möglich ist: indem Dea Loher dem Leser eine Welt eröffnet, in der mikroskopisch genau das Milieu der Individuen betrachtet wird. Durch eine Radikalisierung der Verhältnisse der Zustand der Repräsentanten einer Gesellschaft anhand von Beispielen, entsteht eine Diskrepanz zwischen Realität und fingierter Realität, die der Zuschauer interpretieren kann: Er erlebt, dass es anders sein kann als es ist. Dea

³²⁵ Vgl. Poschmann, Gerda. *Der nicht mehr dramatische Theatertext. Aktuelle Bühnenstücke und ihre dramaturgische Analyse*. 74f.

³²⁶ Conter, Claude. „Die Verfremdung der Verfremdung oder postdramatische Transformationen? Bertolt Brecht und Dea Loher. Rezension über: Haas, Birgit. *Das Theater von Dea Loher: Brecht und (k)ein Ende*.“ In <IASLonline http://www.iaslonline.de/index.php?vogang_id=1742> aufgerufen am 23.04.2013 um 21.07 Uhr.

Lohers Dramen befassen sich vor allem mit Minderheiten in einer Gesellschaft, durch deren Situation auf etwas Größeres, das Realitätssystem der Gesellschaft, verwiesen wird. Dabei geht es Loher nicht darum, ein Psychogramm der einzelnen Personen zu erstellen und deren Leben realistisch zu zeigen. Sie ist nicht an den psychologischen Motiven ihrer Figuren interessiert, sondern sie holt mithilfe ihrer Sprache die Not der Figuren in den Text-Raum. Dieser Raum aus Einsamkeit, Fremdheit, Schmerz, Angst, Enge spiegelt das Innenleben der Figuren und öffnet einen Assoziationsraum für Leser und Publikum. Dabei wechselt vor allem in Dea Lohers späteren Stücken, *Das Letzte Feuer*, *Land ohne Worte* und *Diebe*, die Erzählweise zwischen schnellen Dialogen, Erzählberichten, gedichtartigen Monologen und obsessiven Reflexionen.

Bei Lohers Drama *Unschuld* fühlen sich die beiden schwarzen Migranten Fadoul und Elisio schuldig, weil sie einer Frau zugesehen haben, die ins Wasser geht. Sie schreiten nicht ein. Später findet Fadoul Geld in einer Tüte und bezahlt damit die Augenoperation für ein blindes Mädchen, Absolut. Doch die Liebesgeschichte findet keine Erfüllung. In ihrem Drama *Leviathan*, das von der RAF handelt, geht es um Luise, die auf der Suche nach Erlösung und Erfüllung im Leben ist. Luise träumt davon, sich dem hinzugeben, was sie als „das Richtige erkannt hat“, doch wieder gibt es keine sinnstiftenden Instanz in einer Welt, in der schon nicht mehr nach Erlösern gesucht wird, obwohl man sich nach ihnen sehnt. Liebe und Gott als mögliche Auswege aus der von Traurigkeit verfolgten Protagonisten in Lohers Dramen geben letztlich keine Erlösung. Dea Loher, die aus katholischem Elternhaus stammt, sagt selbst, dass sie Themen wie Schuld, Erlösung, Läuterung immer wieder faszinieren. Sie konstatiert, dass ihre Texte organisch wachsen sollen und nicht nach einem Handlungsmasterplan gebaut werden. „Man muss die Nerven spüren“, sagt sie, die Nerven des Textes.³²⁷ Und in der Tat überträgt sich die Komplexität eines Nervensystems auf die Struktur des Textes, denn obwohl er scheinbar chaotisch wirkt, bleibt der Leser und der Zuschauer interessiert und wird sinnlich und intellektuell angesprochen.

3.2 Stimmen der Kritik

Dea Loher gilt als eine der wichtigsten Dramatikerinnen des letzten fünfzehn Jahre. Während sie vor ihrem Drama *Diebe* noch als „mater dolorosa betrüblicher

³²⁷ Ebd.

Verhältnisse³²⁸ gehandelt wurde, so gilt *Diebe* als ihr komischstes Stück. Pechschwarzer Galgenhumor trifft hier auf lakonischen Fatalismus. Ulrich Weinzierl schreibt in *Die Welt*: „Dea Loher und Andreas Kriegenburg haben ein beschwingtes Motto gesetzt: Tanz mit mir ins Unglück hinein“³²⁹. *Diebe* wird von der Kritik größtenteils als gelungenes Theaterstück mit vielen zeitgenössischen Bezügen betrachtet, das Kriegenburg gekonnt in Szene gesetzt hat. Allerdings zeigt sich in den Stimmen der Kritik, dass *Das Letzte Feuer* und dessen Inszenierung – ebenfalls von Kriegenburg – größere Beachtung und mehr Jubel gefunden haben als *Diebe*. Rüdiger Krohn schreibt über Dea Lohers Dramen, sie grenzen sich vom postmodernen Theater ab und Loher habe „ein eigenes Konzept entwickelt, das sich vehement vom zwischenzeitlichen Orientierungslosigkeitsgefasel des postmodernen Theaters absetzt“³³⁰ und stimmt damit Birgit Haas zu, die Dea Lohers Werk als „eine Abkehr vom dekonstruktivistischen Schreiben der Postmoderne“³³¹ bezeichnet. Dirk Pilsch schreibt über ihr Drama, *Leviathan*, es sei ein Drama „über Erlösungsbedürftige in einer Welt ohne Erlöserinstanz“³³², Petra Kohse sagt auf nachtkritik.de, dass Loher seit ihrem Stück, *Unschuld*, mit dem „Sprechen von Figuren über sich selbst in dritter Person“ neue Wege der Dramatik beschreitet, die nicht mit anderen Dramatikern vergleichbar sind. Sie konstatiert, dass man in ihren Stücken „das Ende des Individuums für besiegelt“ hielt, bis sie in *Diebe* „ein ganzes Panorama von Beziehungen“ vorführt.³³³ Wie auch bei ihren anderen Dramen wird Dea Loher bei *Diebe* Raffinesse und Komplexität bescheinigt, die sich zum einen in der Struktur ihrer Dramen widerspiegeln und in der Art des Sprachgebrauchs deutlich werden. Und in der Art, wie Loher nach und nach die Verbindungen aufzeigt, die scheinbar unverbundene Bereiche ineinanderweben. *Diebe* ist das siebzehnte Stück der Autorin und beharrt wie ihre anderen Stücke auf „der Gleichzeitigkeit und Unverständlichkeit, Sinnlosigkeit und Schönheit der Dinge in der Welt“, wie sie selbst im Programmheft des Deutschen Theaters zur Uraufführung von *Diebe* schreibt. Tobi

³²⁸ Weinzierl, Ulrich. „Triumph für Dea Lohers *Diebe*.“ In *Die Welt online*. <www.welt.de/kultur/theater/article5889526/Triumph-fuer-dea-lohers-diebe.html> aufgerufen am 23.04.2013 um 11.46.

³²⁹ Ebd.

³³⁰ Krohn, Rüdiger. „Dea Lohers Dramen.“ In *Germanistik* 4 (2007): 272-276.

³³¹ Haas, Birgit. *Die Rekonstruktion der Dekonstruktion in Dea Lohers Dramen oder die Rückkehr des politischen Dramas*. 104.

³³² Pilsch, Dirk. „Briefe an den abwesenden Gott.“ <<http://nachtriktik-stuecke08.de/stueckdossier4/portraet-dea-loher>> aufgerufen am 23.04.2013 um 11.57 Uhr.

³³³ Kohse, Petra. „Mit allen Sprachwassern gewaschen.“ <http://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&task=view&id=3784> aufgerufen am 21.05.2013 um 21.17 Uhr.

Müller schreibt in der Frankfurter Rundschau, es handle sich um „ein unsicheres Stück, vielleicht ein Aufbruch. Routiniert scheint der Text nur in der Sprache, immer wieder“³³⁴. Er verwechselt hier vermutlich Unsicherheit mit einer Organik, die dem Text inhärent ist und ihn zu einem dynamisch-wabernden Schriftstück macht, das sich klaren Definitionen und Interpretationen konsequent entzieht.

Auch Frauke Hartmann bescheinigt Dea Loher, dass sie die Meisterin der Sprache sei. Ihr Stück *Das Letzte Feuer* besteht „nicht aus Handlung, sondern aus einer in Dialogen verpackten und sich langsam enthüllenden kollektiven Erzählung“³³⁵ und Christine Dössel sagt in der Süddeutschen Zeitung, Dea Loher schaffe es das in ihren Dramen angehäufte Leid so „feinnervig“ zu gestalten, dass es in seiner poetischen Natürlichkeit Hoffnung macht.³³⁶ Peter Michalzik wagt sogar einen großen Vergleich zu Kafkas „Urteil“. *Das Letzte Feuer* stelle „hartnäckig, gnadenlos, unersättlich die Frage, was es ist, das zwischen diesen – oder den – Menschen eine Verbindung herstellt. Was macht Gefühle, Verständnis, Vertrauen? Lange wurde diese Frage nicht mehr intensiv gestellt“³³⁷. Christian Stöcker nennt Lohers Stück und die Inszenierung von Kriegenburg eine „vitale Demonstration dessen, was das Theater heute noch kann“ und spielt dabei auch die inkommensurablen Kräfte an, die dieses Theaterereignis ausmachen.³³⁸ Es geschehe fast nichts und doch sei alles in Bewegung. Deutlich wird, dass weitgehend Einigkeit über Lohers Sprachgewalt herrscht, die die Entfremdung der Figuren nicht nur gegenüber der Umwelt sondern auch gegenüber sich selbst immer wieder auf poetische Weise deutlich macht.

3.3 Ästhetisierung der Sprache bei Dea Loher

Dea Lohers Sprache in ihren Dramen verfolgt eine Ästhetik, die den Assoziationsraum schon beim Lesen des Textes mehrdimensional auffaltet. Ihre Figuren sprechen eine gehobene Alltagssprache, die durch die Reflexion der Figuren eine weitere Ebene ermöglicht. Die dichte Atmosphäre der Sprache überträgt sich auch auf die Inszenierungen ihrer Dramen. Der Intendant des Hamburger Thalia-

³³⁴ Müller, Tobi. „Berliner Mühlen.“ In <http://www.fr-online.de/theater/-diebe--berliner-muehlen,1473346,2832916.html>°aufgerufen am 21.05.2013 um 21.19 Uhr.

³³⁵ Hartmann, Frauke. „Berückende Agonie des Alltags.“ In http://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&id=945&Itemid=0 aufgerufen am 12.05.2013 um 22.08 Uhr.

³³⁶ Dössel, Christiane. „Dea Lohers *Diebe*.“ In *Süddeutsche Zeitung* 1 (2008): 34.

³³⁷ Michalzik, Peter. „Kriegenburg verhilft Dea Loher zum Triumph.“ In *Frankfurter Rundschau* 1 (2008): 25.

³³⁸ Stöcker, Christian. „Schwindelerregender Traumatanz.“ *Der Spiegel* 2 (2008):68.

Theaters, Ulrich Khuon beschreibt die Arbeit von Andreas Kriegenburg mit Dea Lohers Texten folgendermaßen:

Ich vermute, dass die Partnerschaft von Dea Loher und Andreas Kriegenburg deswegen so haltbar ist, weil beide auf unterschiedlichen Wegen diese Erfahrung von Zartheit, Verletzbarkeit, Auflösung und Zerstörung interessiert.³³⁹

Dabei verwendet Loher durchaus postdramatische Elemente in ihren Texten. Die Simultanität der Informationsvergabe, und deren widersprüchliche Organisation sowie die Sprachskepsis, die sie ihren Figuren mitgibt, die Desemantisierung und Rhythmisierung der Sprache und die Trennung von Körper und Rede durch die Vermengung von Ich- und auktorialem Erzähler sind nur einige Beispiele hierfür. Die Ästhetik der Sprache bei Dea Loher wird besonders in ihrer atmosphärischen Beschreibung sichtbar:

Linda fährt zum Supermarkt.

Linda träumt.

Sie kauft Kalbskoteletts, für drei,
und Gehacktes vom Schwein, auch für drei.

Die Leiterin kommt vorbei, ebenfalls eine
Frau Tomason, derselbe Nachname; sie wissen es,
seit Linda das Namensschild entdeckt hat,
und schenken einander ein Lächeln,
flüchtig meist. Diesmal aber,

Linda muss darauf zu sprechen kommen:
mehrmals habe ich den Wolf schon gesehen,
und zwar am Tag, bei Licht,
das ist ein gutes Zeichen.

Heißt das, er versteckt sich nicht,
er is nich so ne Bestie im Dunkeln,
die hinterrücks die Lämmer reißt.

Beide lachen herzlich.

Nein, er scheint an den Menschen gewöhnt,
an dessen Nähe, prinzipiell, sagen wir mal,
scheint er uns riechen zu können, der Wolf.

Ob die andere Frau Tomason etwas gehört hat

³³⁹ Khuon, Ulrich. „Die Rettungsschwimmerin.“ In <<http://www.kultiversum.de/All-Kultur-Koepfe/Dea-Loher-.html>> aufgerufen am 21.05.2013 um 22.03 Uhr.

von den Plänen fürs Naturreservat – nein –,
Biosphäre – Wildpark –, nein – .³⁴⁰

Die erzählte Passage beginnt mit einer Wiederholung der letzten Szene, in der Linda ebenfalls vom Wolf erzählt. Loher arbeitet in ihren Dramen viel mit Wiederholungen einzelner Worte und Sätze. Die Funktion der Wiederholung könnte als Versuch gedeutet werden, eine zyklisch-reproduktive Welt zu kreieren, in der immer wieder das passiert, was schon zuvor passiert ist mit kleinen Veränderungen (repetition with a difference). Der Wolf taucht im Text immer wieder auf wie ein Phantom und steht einerseits für das aus der Gesellschaft Ausgegrenzte, Fremde, Gefährliche. Andererseits zeigt die Wortwahl in diesem Abschnitt deutlich, dass Linda mit dem Wolf auch eine gewisse Sehnsucht verbindet. Er ist Auslöser dafür, dass sie die Verkäuferin anspricht, mit der sie sonst nicht redet. Weil sie den Wolf gesehen hat, wird sie aus der Lethargie des Alltags gerissen und muss vom Erlebten erzählen. Die Schönheit des Wolfes hat sie schon in ihrer Fantasie mit ihrem imaginären Kind und Ehemann geteilt, doch nun muss sie auch in der realen Welt auf das Tier zu sprechen kommen. Der Wolf als Motiv für das Unerreichbare eröffnet im Imaginationsraum Lindas eine Welt, in der die Stadt wieder zu leben beginnt, weil die Natur den Raum zurückerobert. Für Linda ist klar, dass die Sichtung des Wolfes nur den Anfang darstellt für eine Veränderung der ganzen Lebenssituation.

Ein Naturreservat wird entstehen,
ein Nationalpark, eine Biosphäre.
Die Wölfe sind nur der Anfang, später kommen Bären,
die seltenen Steinadler, Dachse, und auch Biber wird es geben,
sogar Fischotter; nur mit den Elchen muss man aufpassen,
die neigen zu Überpopulation und hernach
gibt es Probleme mit der Nahrung.
Touristen werden kommen; erst die Wildnis,
dann die Tiere, dann die Touristen.
Zikaden werden singen, Quellen werden sprudeln,
und alle werden zu essen haben.
Am Ende wird die Region ausgewiesen
als besonders, und bekommt eine europäische Auszeichnung
wegen Attraktivität.
Und eines ist klar, ich werde dabei sein, von Anfang an,

³⁴⁰ Loher, Dea. *Diebe*. 17.

Linda, die den ersten Biosphären-Wolf gesehen hat.³⁴¹

Linda verbindet mit dem Wolf eine Utopie der Wirklichkeit, in der sie selbst aus dem Ewiggleichen des Lebensalltags ausbrechen kann. Dabei knüpft sie an die Wiederkehr des Natürlichen einen wirtschaftlichen Aufschwung. Implizit deutet sie darauf hin, dass nur durch die Wahrnehmung der Natur in der erstarrten Zivilisation auch ein Fortbestehen aus wirtschaftlicher Sicht gesichert sein kann („Erst die Wildnis, dann die Tiere, dann die Touristen“). Die Wildnis ist als Gegenentwurf zur industrialisierten und technologisierten Gegenwart zu verstehen. Ihre Sehnsucht nach Bären, Steinadlern und wilder, ungezähmter Natur sind beispielhaft für den individuellen Verlust durch die Entfremdung von der Natur und sich selbst, den sie hier artikuliert. Die Hoffnung setzt Linda auf die Natur und damit steht sie nicht allein. Auch Herr und Frau Schmitt fühlen sich in ihrem Zuhause von einem Tier beobachtet, was sie mit lustvoller Furcht genießen, bis sie herausfinden, dass es kein Tier ist, sondern Josef Erbarmen, der in Herrn Schmitt den Vater seiner schwangeren, minderjährigen Freundin vermutet. Die epischen Elemente in der Wolfs-Szene zeigen, wie Figur und Erzähler eins werden, wenn zwischen ‚sie‘ und ‚ich‘ ein fließender Übergang besteht („Linda muss darauf zu sprechen kommen: mehrmals habe ich den Wolf schon gesehen“)

Auch in *Das Letzte Feuer* gehen Erzählpassagen und Dialog ineinander über. Dea Loher macht sich hier die uralte Funktion des Chores zu Nutze, schreibt aber in der Regieanweisung, dass der Chor nicht chorisch sprechen darf, sondern aus Einzelstimmen bestehen muss, die sich gegenseitig das Wort aus dem Mund nehmen. Gleichzeitig schlägt sie vor, dass die im Chor auftauchenden Erzähler die gleichen Darsteller sind wie die, die die Figuren in *Das Letzte Feuer* spielen. Diese Verbindung zwischen Erzähler und Figur kann als Versuch verstanden werden, trotz der postmodernen Selbstentfremdung, die die Darstellung einer ganzheitlichen Figur verbietet, Charaktere auf der Bühne zu zeigen, die zwar an der kollektiven Selbstentfremdung der Gesellschaft leiden und selbst als fragmentierte Charaktere auftreten, aber dennoch figürlich betrachtet werden können. Die Charaktere bleiben dabei trotzdem innerhalb des von Loher fingierten Realitätssystems und auch wenn ein scheinbar auktorialer Erzähler in ihre Körper schlüpft, können sie dennoch keine Antworten geben. So fragt sich Edgars Vater in *Das Letzte Feuer*, was der

³⁴¹ Ebd. 31.

Unterschied zwischen „Schicksal“ und „Zufall“ ist oder ob sie es mit „Willkür des alten Gottes“ zu tun haben und konstatiert: „Ich kann nicht herausfinden, wie das alles zusammenhängt, was Ursache und was Wirkung ist.“³⁴²

Dennoch besteht kein Zweifel in Lohers Texten, dass alles mit allem zusammenhängt, auch wenn sie nicht proklamiert, die Bedeutung dieses Zusammenhanges zu erkennen. Dieser Eindruck entsteht auch durch das Wir, von dem die Figuren sprechen: „Wir, die wir diese Geschichte erzählen/ Uns gibt es womöglich gar nicht“³⁴³ und „Wir, kehren die Scherben auf/ Und fügen sie zusammen / ein zersprungenes Irgendwas“³⁴⁴. Das Wir bei Dea Loher ist keine kollektive Identität, keine Gemeinschaft aus freien Individuen. Es besteht aus fragmentierten Einzelgängern, die nur eine Gemeinsamkeit haben: die Geschichte zu erzählen. Dabei wollen sie nicht erklären oder an einer Ideologie festhalten, sondern Widersprüche sammeln und zu einem Bild zusammenzufügen („Verstehen/ Davon war nie die Rede“).

Wie auch in der Philosophie die Schriften Heideggers und Adornos sich einer klaren Auslegung, die auf Verfügungswissen beruht, widersetzen und stattdessen einen größeren Sinnzusammenhang hinter der Vieldeutigkeit ihrer sprachlichen Struktur vermuten lassen, hat Dea Loher sich einer Sprache bemächtigt, die als Revolte für die Überwindung der Eindimensionalität und Scheinfreiheit der vom kapitalistischen Werten geregelten Gesellschaft verstanden werden kann.

3.4 Dea Lohers Drama *Diebe*: Zwischen Stillstand und ästhetischer Befreiung

Lohers Drama *Diebe*, das 2012 im Deutschen Theater Berlin uraufgeführt wurde besteht aus 37 kurzen Szenen, die entweder dialogisch oder als Erzähltext geschrieben sind. *Diebe* erzählt die Geschichte von mehreren Personen, die scheinbar unverbunden sind. Zwölf Existenzen am Rande einer großen Stadt: ein junger moribunder Versicherungsagent und seine Schwester, die von Wölfen träumt, sowie deren Vater im Altersheim; eine Supermarkt-Angestellte, die Chefin werden will, und ihr Mann, ein Polizist; eine schwangere Siebzehnjährige und der viel ältere Kindsvater, ein Wahrheitssucher bei Herrn und Frau Schmitt; ein betrügerischer alter Mann und eine alte Sängerin. Dea Loher verknüpft in 37 szenischen Skizzen scheinbar absichtslos die Geschichte(n) dieser Figuren zu einem Netzwerk, in dem

³⁴² Loher, Dea. *Das Letzte Feuer*. 37.

³⁴³ Ebd. 9.

³⁴⁴ Ebd. 10.

sie mit ihren Verlusten wie mit ihren Sehnsüchten gefangen sind. Da gibt es Finn Tomason, der nicht mehr aus dem Bett aufsteht, seine einsame Schwester, Linda Tomason, die einen Wolf gesehen hat und Erwin Tomason, deren Vater, der im Altersheim lebt und mit einem Grauen Star zu kämpfen hat. Thomas Tomason und Monika Tomason, die mit obigen nicht verwandt sind und nur zufällig den gleichen Nachnamen tragen, kämpfen mit der drohenden Arbeitslosigkeit von Monika. Herr und Frau Schmitt wundern sich gemeinsam über das Tier in ihrem Garten, Ira, die seit 43 Jahren auf ihren Mann wartet, der sie eines Tages in einem Hotelzimmer zurückgelassen hat, Josef Erbarmen, der seine junge Freundin, Mira, davon abhalten will, dass sie ihr gemeinsames Kind abtreibt, und Rainer Machatschek, der seiner Freundin, Gabi, 3000 Euro schuldet und sie im Wald umbringen will. Die Geschichten der einzelnen Figuren haben auf der Handlungsebene nichts miteinander zu tun. Sie werden in altbewährter Montagstechnik aneinandergereiht und entfalten dabei ein Bild von einer Welt, die bedeutungslos geworden zu sein scheint. Dafür steht auch der Name Tomason, der auf einen japanischen Künstler zurückgeht.

Der Begriff und die Idee des „Tomason“ als eines zwecklosen Gegenstandes im öffentlichen Raum gehen auf den japanischen Künstler Genpei Akasegawa zurück, die dieser in den siebziger Jahren entwickelte und anhand zahlreicher Beispiele in Tokyo dokumentierte.³⁴⁵

Ein Tomason sei er, sagt Reiner über Finn, ein Ding, das – nach der Erfindung eines japanischen Philosophen – Sinn und Zweck verloren hat, für das es früher mal eine Verwendung gab, an die sich aber heute niemand mehr erinnert. Nach und nach entwickelt sich der Plot und die Figuren begegnen einander. Herr entpuppt sich als der verloren geglaubte Vater von Mira. Er und seine Frau werden von Josef Erbarmen gefunden, doch sie schlagen ihn tot, nachdem er ihnen von ihrer Tochter erzählt. Rainer begegnet Linda, nachdem deren Bruder, Finn, gestorben ist, und die beiden beginnen eine Liebesaffäre. Erwin lernt Ira kennen und die beiden finden im anderen einen Gesprächspartner. Mira treibt ihr Kind nicht ab, doch der Vater, Josef Erbarmen ist tot und Linda bekommt ein Kind von Rainer, der seine vorherige Freundin, Gabi, umbringen wollte.

Die Form des Dramas ist offen und bei Dea Lohers *Diebe* passieren den Figuren die Dinge einfach und es kommt kaum zu dramatischen Situationen. Die

³⁴⁵ Loher, Dea. *Diebe*. 96.

Zweierkonstellation wird in fast keiner Szene aufgelöst: Nur in Szene 33 kommt zu Mira, Monika und Gabi noch Herr Schmitt hinzu, der – das finden wir hier heraus – Arzt ist und Gabis Kopfwunde versorgt. Herr Schmitt hat zuvor mit seiner Frau Josef Erbarmen erschlagen – ebenfalls keine Zweier, sondern eine Dreier-Konstellation. Dirk Pilz schreibt über Dea Lohers Dramen, man könne sie darauf testen, „wie lange es dauert, bis zum ersten Mal das Wort Schuld fällt, bis eine Figur von Glück spricht und Unglück meint“³⁴⁶. In der Tat sind die Themen in Lohers Dramen wie auch in *Diebe* die Fragen nach Sinn im Leben, nach Glück und Liebe in einer Welt, in der Bedeutungslosigkeit regiert und die Zeit der großen Ideologien und der Glaube an eine transzendente Größe vorbei sind.

Diebe zeigt wie auch ihre älteren Texte, dass Dea Loher aus einem bestimmten Grund als Nachfahrin Brechts gehandelt wird: Ihre Verfremdungstechnik ist allerdings eine andere als die Brechts und dem Text bereits stärker inhärent: Die Figuren reflektieren in einem säkularen Kontext auf einer philosophisch-theologischen Meta-Ebene über ihr Dasein. In *Das Letzte Feuer* sagt eine der Figuren „Ich habe immer darauf gewartet, dass mein Leben ein Ganzes wird.“³⁴⁷ Darauf wartet man auch als Leser und wird unweigerlich enttäuscht, denn Loher liefert keine Antworten auf die Fragen, die sie aufwirft, aber es geht ihr um die Fragen selbst und darum, sie stellen zu können.

Gerald Hüther schreibt, dass der Gesellschaft heute drei wichtige Bestandteile für ein gelungenes Leben abhanden gekommen sind. (1) Die Sinnhaftigkeit für das, was man tut, (2) die Begeisterung für die Umwelt und (3) die Verbindung zu anderen Menschen. Anstelle Individualismus fordert er Autonomie durch Verbundenheit mit anderen. Dea Lohers Drama stellt diese Fragen nach der Sinnhaftigkeit des Lebens, der Möglichkeit, dass alles mit allem verbunden ist und wie man diese Verbindung erspüren und wahrnehmen kann, sowie nach Glück und Begeisterung in einem Leben, das scheinbar unkontrollierbar ist. Vom Schicksal gebeutel geistern Dea Lohers Figuren durch Raum und Zeit und stellen sich dabei immer wieder selbst die Frage, ob es richtig sei, so wie es sei. Hüther postuliert, dass wir heute wieder lernen müssen, eine kollektive Begeisterung für das Leben zu erringen, die Kindern angeboren ist, die wir aber verlieren. Die Komplexität der heutigen, global aufeinander bezogenen Realitäten mache es den Menschen schwer, über alltägliche

³⁴⁶ Pilz, Dirk. „Briefe an den abwesenden Gott.“ In <<http://nachtkritik-stuecke08.de/stueckdossier4/portraet-dea-loher>> aufgerufen am 21.05.2013 um 22.46 Uhr.

³⁴⁷ Loher, Dea. *Das Letzte Feuer*. 35.

Dinge hinaus, ein Interesse zu entwickeln, da die Vorstellung Angst macht. Er propagiert Solidarität anstelle des Bereicherungsdenkens der letzten Jahre. Individualismus stellt er Kooperations-Denken gegenüber und zeigt auf, dass auch in den natürlichen Ökosystemen unserer Umwelt entgegen früherer Annahmen die Kooperation zwischen Organismen einen weit größeren Anteil hat als die Konkurrenz.³⁴⁸ Dea Loher zeigt in ihrem Drama, *Diebe, Menschen*, die Sehnsucht nach dieser Form der Kooperation haben und an der alltäglichen Welt zugrunde gehen. So wünscht sich Monika, dass sie befördert wird und blendet aus, dass sie von ihrem Chef nur ausgenützt wird. Sie hofft, dass ihr Mann sie in ihrer Fantasie unterstützt.

MONIKA Er sagt, nächstes Jahr bin ich dran. *Pause.* Übernächstes, spätestens. –

In ein, zwei Jahren bin ich an der Reihe.

THOMAS Dieses Jahr nicht mehr.

MONIKA Nächstes. Wahrscheinlich.

THOMAS Wenn das mal sicher ist.

MONIKA Doch, doch, das ist sicher. *Pause.* In ein, zwei Jahren können wir damit rechnen. – Sagen Sie das ruhig Ihrem Mann, hat er gesagt.

THOMAS Das hat er gesagt.

Schweigen.

MONIKA Wenn nicht nächstes, dann übernächstes. *Pause.* Das ist sicher. – Doch doch.³⁴⁹

Das scheinbar idyllische Geplänkel von Thomas und Monika zeigt durch die Leerstellen im Dialog was unter der Harmonie liegt. Je öfter Monika wiederholt („nächstes, übernächstes“), dass sie nicht gekündigt wird, desto unglaubwürdiger scheint sie dem Leser und dem Publikum. Dabei wird sie selbst nicht als Lügnerin entlarvt, sondern man erkennt an der Art, wie sie spricht („Doch doch“), dass sie sich selbst davon überzeugen muss, weil alles andere sie überfordern würde. Thomas hingegen versteht nicht, in welcher Situation seine Frau ist – oder will es nicht verstehen –, sagt aber auch nicht, was er darüber denkt. Die Kommunikation geht aneinander vorbei und beide können sich nicht auf das einlassen, was beim anderen unter dem Gesagten liegt: Thomas bezweifelt die Beförderung seiner Frau und Monika hat Angst vor dem, was nach ihrer Entlassung kommen könnte. Beiden ist

³⁴⁸ Hüther, Gerald. *Biologie der Angst. Wie aus Stress Gefühle werden.* 45.

³⁴⁹ Loher, Dea. *Diebe.* 10.

die berufliche Karriere als sinnstiftendes Element in einer entindividualisierten Gesellschaft zu wichtig, als dass sie darüber sprechen könnten.

3.4.1 Dea Lohers *Diebe* im kulturökologischen Diskurs

Die Entfremdung von einem vitalen Zusammenhang des Lebendigen ist ein großes Thema in Dea Lohers *Diebe*. Schon durch die Struktur ihres Dramas nimmt sie Abschied von der linearen Teleologie einer Erzählung zugunsten einer nicht-linearen Handlungskonzeption. Ihre Figuren leiden unter den fehlenden Sinnzusammenhängen des Realitätssystems, in dem sie leben, und der Perspektivlosigkeit des Alltags. Durch die Funktionalisierung zwischenmenschlicher Beziehungskomplexe und den Verlust von Vorbildern vereinzeln die Figuren und sehnen sich nach einem Gemeinschaftsgefühl, das nicht auf der Marginalisierung und Vereinfachung divergenter Systeme beruht, sondern trotz Komplexität (oder gerade durch die Komplexität) der Systeme eine Verbindung von allem ermöglicht.

Gerade die zunehmende Freisetzung des Individuums aus den Zwängen von Natur, Gruppe, Institution, Moral oder Religion scheint dabei das Bedürfnis nach den Wurzeln umso stärker werden zu lassen, von denen es sich abgeschnitten fühlt.³⁵⁰

Lohers Figuren haben alle dieses Bedürfnis nach den Wurzeln und suchen und fragen, obwohl sie keine Antwort mehr erwarten. In *Das Letzte Feuer* spricht Susanne die Frage in Bezug auf den Autounfall ihres Jungen aus („Ist Gott also ein Verbrecher? Oder warum ist mein Junge tot? [...] Ist sein Tod vernünftig, weil er wirklich ist. Oder ist alles scheißegal“³⁵¹), und in *Blaubart – Hoffnung der Frauen* spricht Heinrich aus, was sie alle spüren: „Das sind nur Worte. Wo ist das Gefühl dafür?“³⁵² In *Diebe* erzählt Reiner von Finn und seiner Depression, die aus eben dieser Sinnentleertheit der postmodernen Welt entsteht:

Also früher mal, ja, ganz viel früher mal,
so längs auf ner Zeitachse nach hinten zurückgedacht, wohin sich keiner
mehr so recht selber erinnern kann, steht aber alles in Büchern oder
irgendwo stehts aufgeschrieben, also jemand hats notiert, da gabs ne
Verwendung. Für den Tomason, für das Ding. Irgendjemand hat ihn sich
ausgedacht, weil er ihn für einen bestimmten Zweck gebraucht hat. Is aber

³⁵⁰ Zapf, Hubert. *Literatur als kulturelle Ökologie*. 31.

³⁵¹ Loher, Dea. *Das Letzte Feuer*. 65.

³⁵² Ebd. *Blaubart – Hoffnung der Frauen*. 34.

verloren gegangen. Der Zweck. Oder das ganze Teil is so zerbrochen, von dem Ganzen is was abgefallen, rausgesprungen, weggeschnitten worden, Unfall, Zufall, alles möglich, jetzt is son Rest übrig. So ein halber, viertel, oder nur n Strunk. Und jetzt. Steht einfach nur so rum oder liegt oder sitzt, keine Ahnung, und is auch egal. Macht einfach keinen Unterschied.³⁵³

Tomason ist der Nachname von Finn, Linda und Erwin, sowie von Monika und Thomas und steht für die Sinnlosigkeit der Existenz. Es gibt keine Bedeutung für das Leben außerhalb der Lebenswelt, sagt uns Dea Loher damit. Und solange wir uns der organisch anmutenden Welt um uns herum verschließen, werden wir weiter nach einem Sinn forschen, von dem wir keine Spur entdecken. Ira bringt es in ihrem Gespräch mit Erwin im Altersheim auf den Punkt und erklärt gleichzeitig den seltsam anmutenden Titel des Dramas:

Glauben Sie, dass es viele von meiner Sorte gibt. Menschen wie ich, die leben, als lebten sie nicht. Die sich durch ihr eigenes Leben hindurchstehlen, vorsichtig und scheu, als ob ihnen nichts davon gehören würde, als ob sie kein Recht hätten, sich darin aufzuhalten. – Als ob wir Diebe wären.³⁵⁴

Diebe in einem Leben, das nicht sinnvoll ausgefüllt wird, weil der Zugang zu den vitalisierenden Energien in einer mechanisch gewordenen Lebenswelt fehlt. Das erinnert an Philipp Löhles Figur, Mörchen, der mit seiner Frau über ein ähnliches Gefühl spricht, das dem Zeitgeist zu entsprechen scheint.

Was ist, wenn nicht unser Leben sich bewegt, sondern nur die Leben um uns herum. Wie beim Zug. Im Bahnhof. Wenn gar nicht der eigene Zug losfährt, sondern der auf dem Gleis nebenan. Und wir denken, wir wären unterwegs, aber wir stehen auf der Stelle und alles um uns herum bewegt sich. In einem rasenden Tempo. Aber das wissen wir nicht. Es ist die perfekte Illusion. Wir denken, wir bewegen uns. Nur dann kommt irgendwann der Tag, die Stunde, die Sekunde und plötzlich fällt uns auf, dass wir stehen. Vollkommen stillstehen. An einem bestimmten Platz. Auf ein und derselben Stelle. Schon immer. Wie die Sonne. Nur nicht als Zentrum, sondern am Rand. Ganz am Rand. Und auch nicht hell erleuchtet, sondern matt. Ganz matt. Blass.³⁵⁵

³⁵³ Loher, Dea. *Diebe*. 85.

³⁵⁴ Ebd. 67.

³⁵⁵ Löhle, Philipp. *Die Kaperer*. 23.

Stillstand im Angesicht des Sturms sind hier wie bei Dea Lohers Drama Thema und deuten auf die Angst hin, die der Einzelne hat, wenn „die Bodenhaftung“³⁵⁶, wie Rainer sie in Lohers *Diebe* beschreibt, abhanden kommt. Alle Figuren bei Dea Loher fühlen sich in einem *death-in-life*-Zustand gefangen: Finn, der nicht mehr aus dem Bett aufsteht, bringt sich schließlich um, weil der Sprung aus dem Fenster ihn aus seinem Haus-Gefängnis befreit. Er springt, ohne dem Leser zu erklären, ob er den Selbstmord geplant hat und welche Gedanken ihm dabei durch den Kopf gehen, springt, als würde es ihm passieren, der Flug aus dem Fenster, wie ihm auch das Leben einfach passiert ist („Er steigt aufs Fensterbrett. Er hält fest. Er lässt los.“³⁵⁷). Finns Vater, Erwin, der im Altersheim gefangen ist und seinen Sohn anbettelt, ihn zu befreien („Du musst mich hier rausholen.“³⁵⁸); oder Ira, die 43 Jahre lang auf ihren Mann gewartet hat („Es war ein Mittwochabend vor 43 Jahren, [...] dass mein Mann aus dem Hotelzimmer verschwunden ist, und sicher nicht, weil er mich verlassen wollte. Es ist ihm etwas zugestoßen.“³⁵⁹). Warum wirkt die Realität, in der sich die Figuren befinden, so alptraumhaft? Eigentlich zeigt Dea Loher Alltagssituationen von Menschen, die Alltägliches erlebt haben, keine besonderen Kennzeichen haben und dennoch beinahe grotesk in ihrer lakonischen Art vom Leben sprechen, hinter der sich eine große Not verbirgt, die nie ausgesprochen wird.

HERR SCHMITT Wir werden auf das Tier warten.

FRAU SCHMITT Draußen.

HERR SCHMITT Hier im Haus. Hinter dem Fenster.

FRAU SCHMITT Und dann.

HERR SCHMITT Du dort, ich hier. Wir werden auf das Tier warten.

FRAU SCHMITT Und dann. Willst du mit ihm reden –.

HERR SCHMITT Wir werden es ansehen. Freundlich und ohne –. Ohne –.

FRAU SCHMITT Furcht –.

HERR SCHMITT Gewalt. Ohne Gewalt. Wir werden es ansehen. Von hier hinter dem Fenster. Ganz einfach. Zwei Augen, zwei Augen, zwei Augen.³⁶⁰

Herr und Frau Schmitt, die von sich nur als ‚wir‘ sprechen und dabei aneinander vorbei reden, wollen auf das vermeintliche Tier im Garten warten, das eine

³⁵⁶ Loher, Dea. *Diebe*. 85.

³⁵⁷ Ebd. 61.

³⁵⁸ Ebd. 45.

³⁵⁹ Ebd. 49.

³⁶⁰ Ebd. 32.

interessante Abwechslung ihres Alltags darstellt. Doch in diesem Warten manifestiert sich die Art und Weise ihres Lebens. Wie in einem Teufelskreis gefangen wiederholen sie mit ihrem begrenzten Wortschatz, was sie zu tun gedenken, ohne dass wir je Zeuge davon werden, dass sie es tun. Sie planen nur, sie handeln nicht. Hinzu kommt, dass sie jedes Eindringen in ihre erstarrte aber geordnete Welt von etwas Fremden, Chaotischen – dem Tier – missbilligen würden. Sie wollen auf das Tier warten und es ansehen – jedoch nur von hinter dem Fenster, durch das sie den gesicherten Abstand wahren können. Denn durch den Einbruch des Natürlichen in ihren kulturellen Raum wird die Kulturordnung destabilisiert und liquidiert. Das Schweigen der beiden zwischen ihren kurzen Gesprächsfetzen ist symptomatisch für ihren Zustand der Vereinseitigung und Erstarrung. Aber Herr und Frau Schmitt fühlen sich in ihrer Vorstellung von Linearität (Erst warten, dann ansehen ohne Gewalt“) sicher und empfinden den Störimpuls, der von Josef Erbarmen ausgeht, als so bedrohlich, dass sie ihn umbringen. Dabei – und das macht Dea Lohers sprachliche Übersetzung der Handlung so interessant und mehrdeutig – wird gerade durch das brutale Ermorden von Josef die Ordnung der beiden empfindlich gestört

3.4.2 Die Geschichte von Herr und Frau Schmitt als Beispiel für die Folgen eines erstarrten Wertesystems in der zivilisatorischen Normalwelt.

Auch die Umkehrung der Verhältnisse decken Widersprüche auf, die bei Dea Loher aber sinnstiftend sind: So wird Josef von Herr und Frau Schmitt für ein Tier, einen Eindringling gehalten, während er wiederum die beiden beobachtet hat, als seien sie Tiere:

JOSEF Es ist schade, dass Sie mich bemerkt haben. Sie sollten sich nicht gestört fühlen. Sie sollten sich verhalten wie sonst auch. Das ist jetzt natürlich nicht mehr möglich. Und da ich Ihre Entdeckung nicht ungeschehen machen kann, habe ich eine Bitte.³⁶¹

Und während das Ehepaar Schmitt den Eindringling aufnimmt, versuchen beide doch gleichzeitig an der Routine des Alltags festzuhalten („Dann machen wir jetzt das Abendessen und dann den Fernseher an“³⁶²) und sich von der fremden Kraft, die aus ihrer Vergangenheit kommt, als Herr Schmitt noch als Samenspender Geld verdient

³⁶¹ Ebd. 51.

³⁶² Ebd.

hat, nicht irritieren zu lassen. Doch das funktioniert nicht, denn das Verdrängte bringt Josef als Eindringling in die scheinbare Idylle der Schmitts gleich mit und Frau Schmitt bemerkt es:

Er ist das Tier. Er ist da, dann ist er nicht da, aber die ganze Zeit spüren wir seinen Atem. Das ist unangenehm. Er atmet die Luft ein, die wir ausatmen, und wir atmen die Luft ein, die er ausatmet. Das ist unangenehm. Wir sind verschieden, wir haben nichts miteinander gemein.³⁶³

Wieder entsteht durch das was gesagt wird und der tatsächlichen Bedeutung ein Spannungsfeld, indem sich der Leser und Zuschauer orientieren muss. Frau Schmitt betont, dass „wir [...] nichts mit ihm gemein“ haben und wird gleich darauf zum Tier, wenn sie Josef aus einem Impuls heraus tötet, weil er ihren Frieden zerstört hat. Zwei Zeilen später spricht sie es in einem Moment der Selbstreflexion aus: „Wir wollen nichts wissen von ihm. Wir haben alles gesagt. Wir haben alles gesagt, weil wir fast nichts gesagt haben. Wir haben ihm nichts zu sagen.“³⁶⁴ Und Josef lässt sie nicht entkommen, sondern zwingt sie, sich mit der Vergangenheit zu konfrontieren, die ja zunächst nicht schlimm ist, denn es geht schließlich nur um das fast erwachsene Kind, dessen Vater Herr Schmitt ist. Und doch überfordert die vermeintliche vitale Kraft, die hinter dieser Aussage steht, das Ehepaar so sehr, dass sie zum Hammer greifen und Josef erschlagen.

Ich kann Ihnen etwas sagen über eine großzügige Spende, die ein Kind geworden ist; ein Kind, das ein Kind bekommt. – Ich kann Ihnen etwas sagen über die Vergangenheit und über die Zukunft. – Über die Vergangenheit, die ein Teil von Ihnen ist, und über die Zukunft, die Ihre sein kann, wenn Sie an ihr teilnehmen möchten.³⁶⁵

Das repetitive Moment dieser Aussage („ein Kind, das ein Kind bekommt“) und die Verantwortung, die Josef damit Herrn Schmitt gibt an etwas, für das er sich nicht verantwortlich fühlt, öffnet eine zyklische-reproduktive und in letzter Konsequenz natürliche Welt, der sich Herr und Frau Schmitt entzogen haben. Der Name der beiden ist nicht zufällig von Loher gewählt worden. Als Allerweltsname steht Schmitt

³⁶³ Ebd.75.

³⁶⁴ Ebd.

³⁶⁵ Ebd.

für den Normalbürger, der sich zwar nichts zu Schulden kommen lässt, aber dem anthropozentrischen Zivilisationssystem auch nichts entgegensetzt und sogar abhängig von ihm ist.

Josef wird zum Tier, zum Anderen, zum Inbegriff dessen, was Rationalität, Lebenskontrolle und Streben nach Glück entgegen läuft. Indem er als Beobachter bei den Schmitts bleibt wird er für sie zur Projektionsfläche für alles Verdrängte und bringt die beiden dazu, ihre Kontrolle über das Leben als scheinbare zu entlarven.

Die Dominanz des Imaginären über das Reale wird hier deutlich: Loher verfasst kein realistisches Stück, sondern stellt dem zivilisatorischem Realitätssystem eine semiotische Gegenmacht entgegen, die transindividuelle Kreisläufe von Werden und Vergehen (Finns Tod und Lindas Kind), Tod und Wiedergeburt (Josefs Ermordung und Miras Schwangerschaft) in sich vereint. Nicht nur Josefs Eindringen in die Welt von Herrn und Frau Schmitt und seine Beharrlichkeit führen zur Tat der beiden. Indem er deutlich macht, dass er sie für Tiere hält, dass sie selbst in sich das Fremde tragen, das sie auszugrenzen und zu verdrängen versuchen, überfordert er die beiden so maßlos, dass sie – ganz Tier – zum Angriff übergehen. Der präzivilisatorische Instinkt, den der Mensch im kulturellen Alltag unter Kontrolle hat und der nur drei Verhaltensmöglichkeiten in Betracht ziehen kann (Angriff, Flucht oder Sich-tot-stellen), bricht bei Herrn und Frau Schmitt durch und sie töten Josef.³⁶⁶ Dabei hat Ida Schmitt zunächst versucht, die Gefahr, die von Josef ausgeht, einfach zu ignorieren, sich selbst ihm gegenüber tot zustellen, indem sie nie mit ihm direkt spricht, sondern immer in der dritten Person von ihm redet. Doch Josef bleibt hartnäckig und, indem er sie mit ihrer Angst konfrontiert („Sie sind nicht glücklich, Ida.“³⁶⁷) und sich währenddessen aller zivilisatorischer Merkmale entledigt (er zieht sich ganz aus) sowie den sinnlichen Bereich seiner Lebenswelt betont („Ich wollte wissen, wie sie riechen, was sie essen“³⁶⁸), sorgt er für einen Kontrollverlust bei seinem Gegenüber. Das Verhältnis von Mensch und dem Tier drückt metonymisch das Verhältnis von Zivilisation und vorzivilisatorischer Natur aus und dadurch bildet die Begegnung zwischen Josef und den Schmitts beispielhaft die fatalen Konsequenzen ab, die entstehen, wenn vom kulturellen Sinnsystem holistische Lebensvorstellungen abgeschnitten werden. Indem Josef ihnen sagt, dass sie gemeinsam in einem Boot sitzen, macht er deutlich, dass die Verbindung zwischen

³⁶⁶ Vgl. Hüther, Gerald. *Biologie der Angst. Wie aus Stress Gefühle werden*. Berlin: Ruprecht, 2012.

³⁶⁷ Loher, Dea. *Diebe*. 75.

³⁶⁸ Ebd. 76.

seiner Lebenswelt und der der Schmitts immer noch vorhanden ist und die Regression der beiden rückgängig gemacht werden kann, wenn sie sich dem zyklisch-reproduktiven Sinnzusammenhängen und Energien öffnen. Doch genau der damit erfahrene Kontrollverlust führt zum fatalen Ende. Sie erschlagen ihn mit Hammer und Bratpfanne.

Erst nach dieser Szene erfährt der Leser, dass Herr Schmitt als Arzt in der Notaufnahme tätig ist und Monika, deren Mann Thomas ihr ganz nebenbei ein Loch in den Kopf geschossen hat, verarztet. Das Loch in Monikas Kopf steht stellvertretend für den erschlagenen Josef und die Gewalt, die hinter beider Verletzung lauert, entstammt der paralysierenden Übermacht des Realitätssystems.

3.4.3 Erwins Zustand des *death-in-life* und der repetitive Modus in der Familie

Die Lebenswelt von Erwin zeigt am deutlichsten auf, in welchen erstarrten Verhältnissen Dea Lohers Figuren leben müssen. Er gehört zu einer Generation, die aus der Gesellschaft ausgegrenzt wird, weil er nicht mehr funktionstüchtig ist. Stattdessen sitzt er tagein tagaus im Altersheim und wird nur jeden ersten Sonntag im Monat von seiner Tochter Linda besucht. Linda zieht er in Verantwortung für seine Situation und lässt auch deswegen keine wirkliche Kommunikation zwischen sich und ihr zu.

Du hast mich doch überredet, hierher zu ziehen. Bitte, geh ein Mal den Gang rauf und runter und sieh dir die Alten an. Denkst du, ich wüsste nicht Bescheid. Beim Frühstück hör ich diese Grauestar-Geschichte schon, und zwar von mehreren Seiten. Grauer Star ist der Anfang. Morgens. Weil harmlos. Nach und nach werden die schweren Operationen aufgetischt, beim Mittagessen wird am offenen Herzen hantiert, da legt man Dreifach-Bypässe und transplantiert nekrotische Lebern und setzt Hüftgelenke aus Platin ein, und durch die Schädeldecke fräst man sich lässig an irgendwelche Gehirnblutungen heran; und das alles komplett, die Anamnese bei der Suppe und zum Nachtisch die Reha.

*Schweigen.*³⁶⁹

Das Schweigen ist symptomatisch für die Beziehung zwischen Linda und ihrem Vater und taucht immer wieder im Drama auf. Geschwiegen wird viel zwischen den Figuren, die sich nichts mehr zu sagen haben: Auch Linda und Erwin führen beide

³⁶⁹ Ebd. 27.

eine geisterhafte Tod-im-Leben-Existenz, aus der sie nicht auszubrechen wagen. Der körperliche Verfall als natürlicher Prozess macht Erwin Angst, da er als linear-teleologisch denkender Rationalist nur das Ende – den Tod – hinter diesem vermuten kann. Zwangsweise muss er diesen verdrängen und kann deswegen auch an den Gesprächen der anderen Menschen in seiner Umgebung nicht teilnehmen, da sie sich letztlich nur um den Verfall des menschlichen Körpers drehen. Den Prozess des Werden und Vergehen als natürlichen Zyklus zu betrachten, der keiner Linearität folgt sondern dem zyklisch-reproduktiven Kräften der Natur untergeben ist, zu begreifen, fällt der Figur Erwin schwer.

Erwins Sohn, Finn, besucht ihn nicht, obwohl er gerade auf ihn wartet und seine Hoffnung auf einen Ausbruch aus der ihm bekannten Lebenswelt an seinen Sohn gekoppelt ist. Finn hat keinen Kontakt mehr zu seinem Vater, ruft ihn nur alle paar Wochen einmal an. Doch über sein Leben weiß Erwin nichts. Gerade deswegen projiziert er seine Wünsche auf Finn und versucht dabei zu verdrängen, was sich ihm immer stärker als Ahnung aufdrängt. Als Linda ihm erzählt, Finn sei nach Japan ausgewandert, spürt Erwin instinktiv, dass etwas nicht stimmt.

ERWIN So. Wozu brauchen sie dann meinen Sohn.

Schweigen.

ERWIN Halten sie ihn fest. Wird er aus irgendeinem Grund dort festgehalten. Sag mir die Wahrheit.³⁷⁰

Auf einmal findet ein wirklicher Dialog in einer dramatischen Situation zwischen den beiden statt, denn nun will die Figur Erwin etwas von Linda erfahren, das diese ihm verschweigen will – sei es um sich selbst zu schützen oder ihren Vater vor der schrecklichen Wahrheit zu verschonen. Bezeichnenderweise beginnt in dieser Szene der Jasmin gelb zu blühen, was von Dea Loher kontrapunktisch zum Tod Finns erzählt wird. Die gelben Blumen konterkarikieren das kalte und sterile Umfeld Erwins und symbolisieren die Wechselwirkung zwischen Natur und Kultur. Das Gelb als Farbe der Sonne, der geistigen Vitalität und Wärme impliziert die Möglichkeit einer Transformation von Erwin und der Beziehung zwischen Erwin und Linda. Denn der Verlust seines Sohnes – auch wenn er nach Erwins Wissen kein endgültiger ist – lässt Erwin auf verborgene Energien zugreifen, die ihm dazu befähigen Kraft seiner

³⁷⁰ Ebd. 89.

Vorstellung alternative Handlungsmuster zu erfinden. So will er mit Linda nach Japan fliegen und seinen Sohn suchen („Also gut, dann fahren wir eben hin“³⁷¹). Dass der Jasmin blüht – und dann auch noch im Winter – stellt mit seiner Symbolkraft für Leben und Vitalität zunächst einen Gegensatz zu dem dar, was unterschwellig die Szene bestimmt: Der Tod Finns. Doch gleichzeitig ist die Pflanze giftig und kann tödlich sein, was wiederum die Verbindung von Leben und Tod aus ihrer scheinbaren Gegensätzlichkeit in der Natur symbolisiert und hier als ästhetisches Prinzip zur Verbindung von Gegensätzen genutzt wird. Die getrennten Bereiche von Natur und Kultur werden aufeinander bezogen. Das Fremde in Form des fremden Landes wird für Erwin auf einmal zum Hoffnungsträger, wenn er sich vorstellt, aus dem eigenen kulturellen System auszubrechen.

Das rote Halstuch, das Linda ihrem Vater mitbringt, verbindet ebenfalls unterschwellig Leben und Tod, was durch die drei Blutstropfen, die noch immer darauf sind, noch verstärkt wird. Die Sorge von Erwin, dass seinem Sohn etwas passiert ist, intensiviert sich, denn er erkennt den Kontrast. Linda appelliert unbewusst an die prä-rationalen Affekte ihres Vaters, wenn sie ihm das Tuch gibt, damit er daran riechen kann und so seinem Sohn näher kommt.

ERWIN Was soll ich mit seinem Halstuch. Läuft er vielleicht nackt rum, da in Japan. – In Japan schneit es. Extrem.

LINDA Ein Andenken, eine Erinnerung.

ERWIN In Japan ist es kalt, es ist so kalt, dass die Japaner schrumpfen und krumme Beine kriegen vor lauter Frieren.

LINDA Er hat es bis zu seiner Abreise getragen. Es ist das rote, erinnerst du dich, das Rot, das dich an die Kirschen erinnert, die ihr manchmal zusammen gepflückt habt.

ERWIN Was redest du für sentimentales Zeug heute. Kirschpflücken, sag mal - ich erinnere mich an überhaupt keine Kirschen, spinnst du. – In Japan haben sie wie wild mit den Kirschen, und in Japan ist es so kalt, dass sie Wärmepflaster erfunden haben, was sag ich, Heizpflaster, die man auf die Kleidung klebt, damit man an den empfindlichen Stellen keine Frostbeulen kriegt. Also sag mir, was soll ich mit seinem Halstuch, hier.

LINDA Ich habe es exakt so gelassen, wie Finn es mir gegeben hat. Da, das kleine Loch am Rand, ein paar seiner Haare haben sich verfangen, und sein Rasierwasser –

ERWIN *riecht kurz dran* Hörmal, ich bin doch kein Hund, dass man mir so

³⁷¹ Ebd. 91.

Geruchslappen hinhalten muss, damit ich zu meiner Familie finde.³⁷²

Indem Erwin das Tuch erhält und daran riecht – der sinnlich-prärationale Bereich seines Daseins aktiviert wird – werden auf persönlicher Ebene die getrennten Pole aneinander gekoppelt und die Figuren werden zusammengeführt. Der Zustand der Erstarrung bricht auf durch eine konkret-körperliche Erfahrung. Doch sofort schaltet sich das Kontrollsystem ein und Erwin schämt sich und ist auch wütend über sein Verhalten („ich bin doch kein Hund, dass man mir so Geruchslappen hinhalten muss, damit ich zu meiner Familie finde“) und über Lindas Angebot. Trotz seiner Wut auf Linda und der Abneigung gegenüber ihrer scheinbaren Sentimentalität („Ich erinnere mich an überhaupt keine Kirschen“) imaginiert er eine Welt – Japan -, die nur in seiner Fantasie so entsteht. Zwar versucht er das Land schlecht zu machen, doch auf so kreative Weise (In Japan ist es so kalt, dass sie Wärmepflaster erfunden haben“), dass der Leser Freude bei der Vorstellung hat, die Erwin hier als Gegenwelt zur eigenen, tristen Altersheimrealität entwirft. Aber Erwin selbst bleibt ein Verlassener in einer statisch-selbstzerstörerischen Welt und der Wunsch nach einer alternativen Lebensweise („fahren wir eben hin [nach Japan]“) in einem exotischen Land, indem er mit seiner Familie vereinigt wird, bleibt ein Traum, eine vorübergehende Fantasie, die ihn kurzfristig mit Linda verbindet aber nicht anhält. Denn Lindas Träumen, ihre Vorstellungskraft, die eine gegendiskursive Energie haben, verbalisiert er an anderer Stelle, da er sich ihrer Unkontrollierbarkeit bewusst ist: „Du hast geträumt, Linda. Du hast immer schon geträumt.“³⁷³

3.4.4 Hoffnung durch Imagination

Erwins gegendiskursive Kraft wird dem Leser vor allem durch seine Erzählungen aus der Vergangenheit klar: Er ging schwimmen mit seinem Kollegen, der inzwischen gestorben ist. Er kennt den Busfahrplan auswendig und er wünscht sich, wegzufahren. Doch aus seinem Gefängnis kommt er nicht heraus:

ERWIN Gestern ist der Stapler gestorben. Nicht in einem Jahr, nicht vielleicht, es ist gestern passiert. Die Zikaden haben gesungen. Und ich habs gesehen. Mit Brille.³⁷⁴

³⁷² Ebd. 89.

³⁷³ Ebd. 42.

³⁷⁴ Ebd. 43.

Die Indifferenz der Natur („Die Zikaden haben gesungen“) gegenüber dem Tod seines Freundes lässt diesen noch grausamer erscheinen. Die Unumgänglichkeit des Todes macht Erwin Angst („Nicht in einem Jahr. Nicht vielleicht. Es ist gestern passiert.“) Der Tod als Mysterium, dem die imaginative Kraft der Literatur trotzen kann, wird hier zum grausamen Endpunkt, an dem Erwin verzweifelt („Du musst mich hier rausholen./ Sohn - / Hol mich hier raus.“³⁷⁵). Das Körperlich-Kreatürliche, das der Mensch seit der Aufklärung aus seinem Realitätssystem verdrängt hat, holt auch den rationalen Menschen im Angesicht des Todes wieder ein. Durch die Herausarbeitung der Dialektik der Aufklärung in der kritischen Theorie wurde diese Blindstelle im Fortschrittsdenken der Menschen aufgedeckt und ein alternativer Gegenentwurf durch „Rückkehr zu naturnäheren, Eros und Körper einbeziehenden, gemeinschaftlichen Lebens- und Ausdrucksformen“³⁷⁶ erarbeitet.³⁷⁷ Hubert Zapf hat im Zusammenhang mit der Entfremdungsphänomen in einer fortschreitend modernisierten Gesellschaft auf A.C. Zijderverld verwiesen, der die Problemstruktur einer „abstrakten Gesellschaft“ thematisiert.³⁷⁸

Genau in der symbolischen Inszenierung konkreter, d.h. mit Naturprozessen rückgekoppelter, persönlich erlebbarer und kommunikativ situierter Selbst- und Weltbezüge, die in einer abstrakten Gesellschaft zunehmend unverfügbar werden, ist in dieser Sicht eine wesentliche kulturökologische Ausgleichsfunktion der Literatur anzusetzen.³⁷⁹

Diese Ausgleichsfunktion der Literatur konkretisiert sich bei Dea Loher am Beispiel der Gegenentwürfe zum bekannten Realitätssystem in den Szenen von Erwin. Durch die Poetisierung seiner Sprache eröffnet er ein dynamisches Spannungsfeld sprachlicher Energien, die durch Verfremdung von Sprachkonventionen mehrdimensional werden.

Der Graue Star wird abgeschossen, die Flügel werden ihm gebrochen, die Federn gerupft, der Hals umgedreht und dann ist er tot. Und alles ist ganz

³⁷⁵ Ebd.

³⁷⁶ Zapf, Hubert. *Literatur als kulturelle Ökologie*. 32.

³⁷⁷ Vgl. in diesem Zusammenhang Linda Hutcheons Aufsatzsammlung über einen größeren Diskurs der Postmoderne, in dem die Ökologie eingeordnet wurde (Hutcheon, Linda. „Eruptions of the Postmodern: The Postcolonial and the Ecological.“ In *Essays on Canadian Writing. 20th Anniversary Issue*. (1993): 50-51.

³⁷⁸ Vgl. Zapf, Hubert. *Das Drama in der abstrakten Gesellschaft. Zur Theorie und Struktur des modernen englischen Dramas*. Tübingen: Niemeyer, 1988.

³⁷⁹ Ebd. *Literatur als kulturelle Ökologie*. 33.

einfach, und er sieht die ganze Zeit zu, und es tut ihm überhaupt nicht weh.³⁸⁰

Erwin spricht vom Grauen Star, der ihn blind werden lässt, und beschreibt die Operation als einen Gewaltakt an einem Vogel. Das Bild des Vogels, dem erst die Flügel gebrochen, dann die Federn gerupft werden, bevor ihm der Hals umgedreht wird, bleibt in seiner Brutalität eindringlich und öffnet ein weites Feld an Assoziationen: Indem Erwin ins Altenheim gebracht wurde, wurde ihm Gewalt angetan und Zwängen ausgesetzt, die er nur in Form der ironischen Überspitzung eines poetischen Bildes verbalisieren kann. Der Star als Vogel symbolisiert die Freiheit, die Erwin weggenommen wurde. Dass er (der Vogel) die ganze Zeit zusieht, während ihm diese Gewalt angetan wird, schafft eine direkte Verbindung zu Erwin, der tatsächlich bei seiner Operation zusehen würde („Man liegt auf dem Rücken und sieht das eigene Auge, und man sieht, wie das eigene Auge penibel zerschnitten wird – das sieht man und es tut nicht“³⁸¹). Dem Leser wird deutlich: Erwin ist der Graue Star, von dem er spricht, der seiner Freiheit beraubt auf den Tod wartet und dabei langsam aber sicher seine Lebensenergie verliert. Aber die Tatsache, dass er sich dabei so wortgewandt ausdrückt und so viele Bedeutungsebenen öffnet, die sich einer eindeutigen Interpretationsweise entziehen, hellt die Wirklichkeit auf und die Verfremdung verhindert, dass das Gesagte wörtlich genommen wird.

In seinem Gespräch mit Ira wird Erwins schlummernde Kraft und sein Verständnis für die Komplexität seiner Umwelt deutlich: Diese im Stück späte Szene ist so angelegt, dass zum ersten Mal eine echte Kommunikationssituation zwischen zwei Personen entsteht; die beiden im Gespräch aufeinander hören und sich nicht von sich selbst und ihrem Gegenüber entfremden, zum Erzähler werden oder aneinander vorbeireden.

IRA Wenn

ich mich bewege, passiert das Entscheidende. Also bewegt man sich nicht.

Das wiederum ist der Fehler. Das Fatale ist, dass man sich nicht bewegt.

Denn es stimmt natürlich, wenn man sich bewegt, passiert etwas. Man steht auf und geht fort. Das passiert.

ERWIN Und dann passiert etwas anderes.

IRA Und dann passiert etwas anderes.³⁸²

³⁸⁰ Loher, Dea. *Diebe*. 26.

³⁸¹ Ebd.

³⁸² Ebd. 65.

Auf Iras Angst, dass sich etwas verändern könnte, wenn sie aktiv würde, antwortet Erwin lakonisch, dass erst durch die Veränderung eine Transformation in Gang gesetzt werden kann („Und dann passiert etwas anderes“) und gerade das positiv zu bewerten ist. Ira sieht sich selbst als Gegenstück zu Erwin, wenn sie davon spricht, dass sie alles passieren hat lassen. Sie hat 43 Jahre lang auf den Mann gewartet, der ihr in den Flitterwochen davongelaufen ist und nie wieder zurückkam, weil ihr Lebensentwurf so aussah: „Ich dachte, in einem Zimmer, für das ich bezahle, mit dem Wenigen, das ich habe, ein paar Kleider, ein paar Bücher, ein wenig Musik, wäre ich frei.“³⁸³ Erwin sieht sich als Gegenstück zu diesem Gedanken: „Ich bin das Gegenteil, ich kann den Dingen nicht ihren Lauf lassen. Ich nicht.“³⁸⁴ In diesem Spannungsfeld entwickeln die beiden ein Interesse aneinander und es wird deutlich, dass die scheinbaren Gegenpole vereinbar sind. Beide Figuren sind einsam und auf der Suche nach etwas, das ihrem Leben Sinn verleiht. Beide wünschen sich eine Alternative zu ihrem Realitätssystem. Der Versicherungsbeamte, der seine Klienten gegen ‚höhere Gewalt‘ versichert und über die Ironie seiner Lebenssituation lacht oder schweigt und Ira, die als Sängerin tätig ist und sich 43 Jahre lang vorm Leben versteckt hat, haben beide Interesse am Schicksal des anderen und sind dadurch miteinander verbunden. Dass Erwin Ira darum bittet, für ihn zu singen, ist ein weiteres Zeichen hierfür. Der Gesang spiegelt ein Mal mehr den Versuch, durch Imagination und Ästhetik der Musik aus den erstarrten Strukturen des einseitigen Realitätssystems auszubrechen.

3.4.5 Der imaginative Gegendiskurs: Lindas magnetischer Finger als Zeichen eines Transformationsprozesses

Wie Erwin so ist auch seine Tochter Linda in ihrer Welt gefangen. Sie arbeitet in einer Therme, die aber bald geschlossen werden soll und Linda hat keine Ahnung, was danach mit ihr passiert. Der Ort, an dem Lohers Stück spielt, bleibt unbestimmt und wird dadurch zu einem hypersymbolischen Raum, eine namenlose Provinz, in der Wölfe auftauchen und eine Therme die Hoffnung für einen künftigen Wildpark darstellt. Die Referenzpunkte auf unsere Gegenwart sind eindeutig vorhanden und doch bleibt eine Unschärferelation, die dem Drama zugute kommt. Linda, die gerne träumt, wird uns in der ersten Szene vorgestellt und spricht von sich in der dritten

³⁸³ Ebd. 67.

³⁸⁴ Ebd.

Person mit einer erzählerischen Distanz, die gleichzeitig etwas kindlich-liebevolles in ihrer Versprachlichung besitzt; ein Eindruck, der durch die Wiederholungen, die Kürze der Sätze und die Beschreibung des Gesehenen entsteht.

Linda hat einen Wolf gesehen.

Sie will es jemandem erzählen, als sie nach Hause kommt,
ist aber keiner da. Ein paar Nachbarn,
sie ruft ein paar Nachbarn an, keiner hebt ab.

Linda besteht darauf, sie hat einen Wolf gesehen.³⁸⁵

Der Wolf – seit jeher Symbol für das Fremde – dringt in die Zivilisation ein und wird für Linda Hoffnungsträger. Der Wolf taucht als Symbol für das Böse (Edda) und der Wollust (Rotkäppchen) in der Literatur auf. Im Dritten Reich galt er als Symboltier für Kraft und Aggression. Bei Hesse wird der Wolf positiv besetzt: die wilde, innere Wolfseite wird der strengen Menschenseite gegenübergestellt. Auch in der Romulus und Remus-Sage stellt die Wölfin eine nährenden, mütterliche Instanz dar. Schließlich zeigt sich die Angst vorm Tod im Symbol des Wolfes als Verschlingender. Die Ambivalenz, die dem Wolf seit jeher entgegen gebracht wird, lässt sich hiermit erklären. Auch Linda fürchtet den Wolf und dennoch übt er eine ebenso starke Faszination auf sie aus. Er regt ihre Fantasie an, denn nachdem sie ihn gesehen hat, beginnt sie ein Spiel mit sich selbst, in dem sie ihrer imaginären Familie (Ehemann und Kind) vom Wolf erzählt. Der Anblick des Wolfes hat also ihre kreativen Energien geweckt. Im Folgenden versucht sie, ihre Träume in Worte zu fassen, indem sie ihrem Vater und der Supermarktkassiererin vom Wolf und den Folgen erzählt, wobei deutlich wird, dass die Gefahr, die vom Wolf ausgeht von Linda lustvoll erlebt wird („Wölfe leben ja im Rudel“). Die Vorstellung, dass die Stadt renaturiert werden könnte, verändert Lindas Leben. Anstatt Angst vor der Schließung der Therme zu haben, glaubt sie an ein Naturbiotop, das an deren Stelle eröffnet würde und indem sie als Expertin arbeiten könnte. Die Natur in Form des Wolfes dringt also in die zivilisierte Welt ein, kehrt quasi zurück und mit ihr das Leben: „Schön war das, unvorstellbar schön, grau, mit Raureif, mit glitzernden Kristallen im Fell.“³⁸⁶ Es ist kein Zufall, dass Linda dem Wolf dort begegnet, wo sie vom Blitz getroffen wurde. Denn der Wolf als mystisches Wesen wird auch von Loher als solches eingeführt.

³⁸⁵ Ebd. 6.

³⁸⁶ Ebd. 8.

Nie wird aufgedeckt, ob Linda den Wolf wirklich gesehen hat oder sich – ähnlich wie das Ehepaar Schmitt – gewünscht hat, ein wildes Tier zu treffen, das ihr ihre eigene Vitalität bewusst macht. Der Wolf als das Unbewusste, Verdrängte von Linda, als der ihr unzugängliche Bereich, der das Wilde und Unkontrollierbare darstellt, drängt sich in das kulturelle Realitätssystem zurück.

Vergleichbar ist Lindas Utopie einer besseren Welt, die vom Wolf ausgelöst wurde, mit der Vorstellung von Herr und Frau Schmitt, die ein vermeintliches Tier im Garten vermuten und dadurch aktiv werden. Auch hier dringt das Unheimliche, Unkontrollierbare in den zivilisierten Raum ein und wird mit lustvoller Neugier aber auch Angst empfangen. Bei Linda bleibt die Sehnsucht nach einem besseren Erleben dominant, auch wenn sie letztlich keinen Ausweg aus ihrer Situation findet. Bei den Schmitts überwiegt die Angst und sie glauben, sich schützen zu müssen vor dem, was aus ihrer Vergangenheit hervor gewühlt wird.

Natur spielt in *Diebe* eine wichtige Rolle. So wünscht sich Linda ein Biotop anstelle der leerstehenden Therme. Die Stadt, die scheinbar zur Geisterstadt wird – ein Phänomen, das sich vor allem in Städten Ostdeutschlands seit den Nullerjahren zum Problem entwickelt hat (mit diesem Thema beschäftigt sich auch Dirk Laucke in seinen Dramen) – steht der lebendigen Natur gegenüber, die Linda sich erträumt:

Ein Naturresevat wird entstehen,
ein Nationalpark, eine Biosphäre.

Die Wölfe sind nur der Anfang, später kommen Bären,
die seltenen Steinadler, Dachse, und auch Biber wird es geben³⁸⁷

Die Vielfältigkeit der Natur wird der erstarrten Struktur der Stadt gegenüber gestellt. Indem die Natur die Stadt erreicht, wird der Dualismus aufgebrochen.

Auch der Dualismus Geist/Körper wird bei Lohers *Diebe* thematisiert und zwar auf doppelter Ebene: Einerseits im Verhalten von Herrn Schmitt, der das Kind, das er durch seine Samenspende kreiert hat, nicht sehen will und von der Körperlichkeit Josefs entsetzt und abgestoßen ist. Dieses Verhalten wiederholt sich im Verhalten seiner Tochter, die er nie gesehen hat:

MIRA Nja, das is son komischer.

Bin ich die Blage los, bin ich ihn ooch los.

³⁸⁷ Loher, Dea. *Diebe*. 31.

GABI Isses deswegen. Willst ihn weghaben.

MIRA Na, wenn ich ihn rausschaben könnt aus meinem Leben, ohne dass was bleibt – *Lacht*.³⁸⁸

Mira hat zu sich und zu ihrer Identität ein schwieriges Verhältnis, weil sie ihren Vater nicht kennt. Der viel ältere Josef ist der Vater ihres nicht geborenen Kindes, das er unbedingt haben will, sie jedoch nicht. Die Entfremdung Miras vom eigenen Körper wird in ihrer Wortwahl deutlich: So spricht sie von ‚rausschaben‘ im Bezug auf Josef und meint doch eigentlich die Abtreibung des Kindes. Sie sagt, „ohne dass was bleibt“ in der Illusion, dass die Abtreibung ihres Kindes zwar Folgen für ihren Körper, nicht jedoch für sie selbst hat. Die Abspaltung von Körper und Geist ist maßgeblich verantwortlich für die Erstarrung im kulturellen Realitätssystem und wird durch die ästhetische Repräsentation subvertiert und überschritten. Denn der Leser weiß, dass Mira sich einer Illusion hingibt, wenn sie lachend von dem scheinbar so simplen Eingriff erzählt und dabei ihren Körper als etwas Fremdes, nicht zu ihr Gehörendes definiert. Dadurch wird der Dualismus aufgebrochen und stattdessen an konkret-sinnliche Prozesse rückgekoppelt. Denn wenn Mira davon spricht, dass ihr Vater nichts als Sperma ist („Er ist nur Sperma. Weiter nichts. Nur Sperma. Ein Spermaschleim aus einer Arztpraxenwixbude.“) wird durch das, was sie nicht sagt, deutlich, wie sehr sie die Tatsache quält, dass ihr Vater körperlos ist und sie dadurch ihre eigene Identität nicht zu fassen bekommt.

Auch Lindas Erlebnis im Gewitter ist ein Beispiel für das Aufbrechen des Körper/Geist-Dualismus: Linda wird vom Blitz getroffen – an der gleichen Stelle, an der sie den Wolf sieht – und überlebt den Unfall. Nun hat sie einen magnetischen Finger, mit dem sie kleine, metallene Gegenstände bewegen kann. Das Mechanische (Magnet) wird mit dem Körperlichen verbunden. Gewitter stellt die Entladung von Energie in der Natur dar und gehört zu den Naturereignissen, die seit jeher mit der Macht der Natur in Verbindung gebracht wurden. Gleichzeitig ist das Ereignis lange Zeit ein Mystisches gewesen, das der Mensch mit Gott und/oder einer transzendentalen Macht erklärt hat. Die zerstörerische Kraft des Gewitters tötet Linda aber nicht, sondern gibt ihr eine weitere Fähigkeit: Sie kann Dinge bewegen, ohne sie anzufassen und wird dadurch dem Bereich des Mystischen näher gebracht. Das Gewitter ist außerdem Symbol für das Aufsprengen unterdrückter Spannungen, die

³⁸⁸ Ebd. 21.

im zwischenmenschlichen Bereich auftreten. So wurde Linda kurz nachdem sie der Blitz getroffen hat von ihrem damaligen Freund, Reiner verlassen, der sie im Gewitter bereits allein zurückgelassen hat und sich selbst im Auto in Sicherheit gebracht hat. An Linda wird gezeigt, dass sie trotz des hohen Grades an Eigenständigkeit von der Natur in die nichtlinearen und zyklisch-reproduktiven Prozesse eingebunden ist. Die Elektrizität des Blitzes, die sie in ihrem Finger gespeichert hat, ist als Analogie zur von Menschen gemachten Elektrizität zu betrachten und beweist einmal mehr, dass die analogen Strukturen in Natur und Kultur sich auf die Lebenswelt auswirken müssen.

Auch die Fahrt von Monika und Thomas nach Holland zeigt deutlich die Affinität der beiden gegenüber der Natur und die Wirkung dieser auf das Paar. Monika verschwindet auf fast spirituell-transzendente Weise mit dem Kind und lässt Thomas zurück, der dort in den Dünen einen Moment der Freiheit erlebt:

Der Deich wölbt sich sandig und feucht vor ihm. Er hat die Richtung gehalten. Er klettert hinauf, ohne die Hände aus den Taschen zu nehmen, bläst die Backen auf vor Anstrengung, im Gleichgewicht zu bleiben, hält auf halbem Weg inne und sieht atemholend vor sich hin, dann zurück, plötzlich vergnügt, reißt sich die Mütze vom Kopf, hält die Haare in den Wind, Sand in der Nase und zwischen den Zähnen – er jagt mit langen Sätzen, stolpernd und rutschend, aber hellauf lachend, hinauf auf den Scheitel des Deiches und sieht zu seinem Erschrecken, wie Frau und Kind weit draußen, sich an den Händen haltend, umspült von der hereindrückenden Flut, darum kämpfen, dem Sog des Wassers zu entkommen, schneller als die Wellen das Ufer zu erreichen. Zwei, drei, vier, fünf Sekunden vergehen, in denen er ihnen voller Verwunderung zusieht, auf die zwei Menschen hinabsieht, die in sein Leben gehören, dann rennt er mit abrupten Bewegungen los, ihnen entgegen.³⁸⁹

Thomas, der sich zuvor „wünscht, ohne Kampf zu sein“, wobei es hier um den innerlichen Kampf geht, in dem er sich befindet, kämpft sich die Dünen hinauf und erlebt in diesem Kampf in der, mit und gegen die Natur eine Lust am Leben („plötzlich vergnügt...“). Aus dem *waste land* des Alltags in seiner Stadt befreit, erlebt er einen Re-Vitalisierungsprozess, der ihm den Mut gibt, sich aus seiner Situation des *death-in-life* zu befreien, sich von Monika zu trennen und neue Wege zu gehen. Während er in einem Zustand höchster Lebensintensität die Vereinigung mit der

³⁸⁹ Ebd. 55.

Natur („Sand in der Nase und zwischen den Zähnen“) feiert, erleben die beiden Frauen – Mutter und Tochter – die Kraft des chaotisch-überwältigenden Meeres. Das fast mystisch anmutende Bild der beiden, wie sie zuerst den Mann allein lassen („Thomas verfolgt, wie das Kind und später die Frau auf der Kuppe des Deichs ankommen, sich beide nach ihm umdrehen, in seine Richtung sehen ohne zu winken und dann hinter dem Deich verschwinden“³⁹⁰) und dann im Wasser wieder sichtbar werden, sich an den Händen haltend gegen die Wellen ankämpfend, setzt in seiner traumhaften Hyperrealität einen Kontrapunkt zu den sehr nüchternen Szenen zwischen Thomas und Monika im Alltag. Für Monika und Thomas wird in diesem Moment bewusst, dass eine Transformation stattgefunden hat, die ihre Wege in unterschiedliche Richtung lenkt. Der Impuls des Erwachens findet bei Thomas statt, nachdem er erst wie erstarrt den beiden sekundenlang beim Überlebenskampf zusieht. Das Meer als Chiffre für das ewig wechselnde und doch gleichbleibende Leben gilt als unerforscht und mystisch gegenüber dem bereits verstandenen und erklärbaren Land und steht der Entzauberung der Welt durch die rationalisierende Moderne gegenüber. Die Verflüssigung fester Lebenskategorien wird hier motivisch durch die im Meer stehenden Frauen (Mutter und Kind) dargestellt.

Die nächste Szene zwischen Thomas und Monika ist die, in der sie bereits entschieden haben, dass sie sich trennen werden. Der Schmerz der Trennung wird von ihm als Taubheit beschrieben und er fühlt sich „wie beim Blutspenden“ – verwundert darüber, dass es nicht mehr weh tut. Sie hingegen scheint zunächst komplett erstarrt und hat dann eine körperliche Reaktion, die seine noch übertrifft: sie fällt in Ohnmacht. Der Körper schützt sich vor dem psychischen Schmerz, indem er sich kurzfristig ausschaltet.

Nicht umsonst heißt es bei Hermann Hesses *Das Glasperlenspiel* „Wohlan denn, Herz, nimm Abschied und gesunde“³⁹¹ und nicht ‚Gehirn, nimm Abschied‘. Denn das Herz und die Gefühle werden als körperlich erlebt und zeugen einmal mehr für die von Bateson proklamierte Verbindung zwischen Körper und Geist, wobei der Geist ebenso wie der Körper aus biologischen Komponenten aufgebaut ist. Die Trennung von Körper und Geist seit der Aufklärung hat zu einer Mechanisierung der Lebenswelt und damit auch des Geistes geführt. Diese mechanisierte Lebenswelt

³⁹⁰ Ebd.

³⁹¹ Hesse, Hermann. *Das Glasperlenspiel*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2012. 34.

wird hier durch das Erleben der Natur verflüssigt und die Folgen sind eine Veränderung der erstarrten Figurationen.

Des Weiteren wird der Dualismus von Körper und Geist in der Sprache aufgebrochen: Die Rhythmisierung der Erzählweise, die Transformation von Figur zu Erzähler und wieder zurück, die Struktur des Dramas als eine nicht linear aufgebaute und mit Feedback-Loops versehene zeugen von der Betonung des Organischen bei *Diebe*. So erzählt Gabi rückblickend dem Polizisten, Thomas, von ihrer versuchten Ermordung im Wald durch Rainer, Linda erzählt währenddessen Rainer von ihrem Unfall im Gewitter, bei dem sie vom Blitz getroffen wurde. Und während sich erzählter Text und Dialog wild ineinander verschlingen, bleibt doch eine klare Struktur zu erkennen, die dieses scheinbare Chaos ordnet. Dabei bleibt zu beachten, dass es sich bei dem Drama nicht um einen realistisch-mimetischen Zugang handelt, ebenso wenig um einen rein symbolisch-mythischen. Vielmehr ist die Verbindung beider Pole Ausgangspunkt für die kulturökologische Dynamik des Textes. Denn dadurch öffnet sich ein ästhetischer Modus, der „dort in seine volle Funktion kommt, wo Wissen und Erfahrung als Weisen der Welterschließung an ihre Grenzen stoßen.“³⁹² Loher verbindet in *Diebe* dunkle Töne mit hellen und wechselt zwischen Komik und Melancholie, zwischen Harmonie und Dissonanz hin und her, wobei die Motivstränge immer wieder überraschend in Verbindung gebracht werden und zeigen, dass alles, ohne je den Zustand einer Synthese erreicht zu haben, mit allem verbunden ist.

3.4.6 Finns Geschichte: Imaginativer Gegediskurs im paradoxalen Modus von Literatur

Finns Geschichte ist anders als die der anderen. Wir hören Finn nie mit irgendwem sprechen. Stattdessen bestehen seine Szenen aus reinen Erzählpassagen, die einen scheinbar personalen Erzähler verlangen: „Er würde nie mehr aufstehen. Er wird nie mehr aufstehen und umhergehen und durch die Tür und hinaus und hinunter vors Haus und leben. Nicht heute und auch an keinem anderen Tag.“³⁹³

Nur an einer Stelle wird, kursiv markiert als eine Regieanweisung, Finns Stimme laut. Dass Loher diesen Monolog als Regieanweisung markiert hat, bildet zum einen eine mögliche Anweisung für die Inszenierung, andererseits könnte es die Art und Weise implizieren, wie Finn von sich spricht. Er hat sich soweit von sich selbst entfremdet,

³⁹² Iser, Wolfgang. *Das Fiktive und das Imaginäre*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1995. 58.

³⁹³ Loher, Dea. *Diebe*. 9.

dass er, wenn er zu Wort kommt, nicht in seinem Körper spricht, sondern das Gesagte mit einem Abstand zu sich selbst erzählt.

Ich hab die eine Münze zwischen die Finger genommen. Ein 1 Peseten-Stück. Es war klein und schimmerte matt. Ich ließ sie im Mund umherrollen, schob sie unter die Zunge und in die Backentasche, in die eine, in die andere. Wie sie schmeckte. Am Gaumen fühlte sie sich anders an als hinten im Rachen. Sie schmeckte nach Blut und nach Moos. Dann rutschte sie die Kehle hinunter, schneller, als ich blinzeln konnte. Hatte ich geschluckt. Ich musste lachen. Ich nahm eine zweite Münze von dem Haufen, eine dritte, ich nahm eine nach der anderen, bis keine mehr übrig war. Ich fing an, Geld zu sparen in meinem eigenen Körper. Oder. Es zu verdauen.

Ich aß das, von dem ich nie genug hatte kriegen können, und von dem ich nun zu wenig hatte, in aller Ruhe und bedächtig auf.³⁹⁴

Dass diese Passage von Dea Loher so hervorgehoben wird und die Struktur des Dramas sprengt, ist kein Zufall: Finn, der so offensichtlich in einem Zustand des *death-in-life* gefangen ist und die Sinnlosigkeit seines mechanischen Lebensalltags als Versicherungsangestellter nicht mehr erträgt, beginnt Münzen zu essen. Kein Wort von der Finanzkrise taucht in Lohers Drama auf und doch wird sie in dieser Szene wie in kaum einer anderen deutlich. Der freiwillig arbeitslose Finn pervertiert das System des Kapitalismus, des Konsums, indem er anfängt, sein Geld zu essen. („Ich aß das, von dem ich nie genug hatte kriegen können...“) Die Parallele zu seinem Vater wird deutlich, der als Versicherungsagent die Menschen mit einer Versicherung gegen ‚Höhere Macht‘ betrogen hat. Und Finn einverleibt sich die Münzen und verbindet so das Organische mit dem hierarchischen System des Geldes, lässt die Münzen Teil von seinem Organismus werden. In seiner Person wird der Gegensatz Mensch-Natur aufgehoben und mit aller Radikalität deutlich gemacht, dass die mechanische Welt des Menschen, die aus hierarchischen Strukturen besteht, letztlich auch nur Teil eines größeren, natürlichen Systems der Biosphäre ist und diese nicht überwunden werden kann. Dass Finn die Münzen isst, verbindet die ihm fehlende sinnliche Erfahrungswelt mit der, in die er seine Hoffnung gesetzt hat – der monetären, kapitalistischen Struktur seines Realitätssystems. Er versucht eine Verbindung der beiden Welten.

³⁹⁴ Ebd. 50.

Das Gewalttätige seiner Handlung macht seine Verzweiflung deutlich. Er regrediert zum Kleinkind, das alles in den Mund nimmt, um es zu erspüren. Finn nimmt die Münzen nicht nur in den Mund, er schluckt sie hinunter und verletzt sich dabei, um sich um eine sinnliche Erfahrung reicher zu machen in einer Welt, die arm ist an Sinnlichkeit. Die ausführliche Beschreibung der Münze in seinem Mund deutet auf das Lustvolle dieses Vorgangs hin: Finn lacht zum ersten Mal in diesem Moment – darüber, dass die Münze so leicht und einfach zu schlucken war. Dass die Münzen nach Blut und Moos schmecken und nicht wie erwartet nach bitterem Metall zeigt deutlich, dass der symbolische Vorgang des Münzenschluckens ein sinnlicher ist, der die Nähe zu Natur in seiner Widersprüchlichkeit ausdrückt.

Finns Selbstmord wird zur logischen Konsequenz seines Zustandes. Doch der Tod scheint hier nicht das Ende zu sein, sondern ist Finns Weg aus der kulturellen Entfremdung von der Natur und sich selbst.

Er öffnete das Fenster und kippte den vollen Aschenbecher hinaus. Der Wind blies ihm feinste Ascheteilchen ins Gesicht und in die Augen. Er lachte. Er atmete tief. Er beugte sich nach draußen. Er wollte sie nie mehr spüren. Die Angst im Freien. Er steigt aufs Fensterbrett. Er hält sich fest. Er lässt los.³⁹⁵

Auch hier wirkt Finn nicht mehr – wie in der ersten Szene – depressiv und erstarrt. Er atmet tief und spürt die Ascheteilchen auf seiner Haut. Er wirkt lebendig und mit sich im Reinen. Die Szenen ist übertitelt mit dem Wort ‚Aufwachen‘. Solange wir Finn kennengelernt haben, hat er sich in seinem eigenen Bett in seiner Wohnung versteckt und wollte nicht mehr aufstehen. Hier nun erleben wir einen anderen Finn. Er ist aufgewacht und das hat entscheidend mit der Szene zuvor zu tun, in der er sich die Münzen, Symbol für die rationale, hierarchisch orientierte Machtwelt, der er zu entkommen versuchte, einverleibt hat und dadurch eine Synthese geschafft hat zwischen seiner sozialisierten Sehnsucht nach Erfolg und Besitz und der organisch-reproduktiven, zyklischen Suche nach Verbindung zwischen den Dingen. Er hat dadurch symbolisch seine Angst überwunden.

Der Wechsel von Präteritum zum Präsens ist bewusst gesetzt. Auf einmal werden die Zuschauer Teil der Szene und Finn rückt dem Leser und dem Zuschauer erstaunlich nahe. Ganz ‚matter of fact‘ lässt er sich los, lässt alles los, was ihn festhält und

³⁹⁵ Ebd. 61.

erstarren lässt und wird so in einen elementaren Zusammenhang des Lebendigen eingebettet, an dessen Prozess des Werdens und Vergehens der Mensch teilnimmt. Diese äußerste Paradoxie des Endes Finns hat in ihrer sprachlichen Ästhetik die Funktion der Erneuerung und Revitalisierung, indem das Ausgegrenzte wieder Teil von Finns Realität wird (Er spürt den Wind). Die Asche, die ihm ins Gesicht fliegt, greift auf seinen Tod vor und verbindet ihn mit seiner Schwester, die später seine Asche behalten wird: „Sie werden sie mitnehmen, sie gehört Ihnen, die Asche Ihres Bruders.“³⁹⁶ Durch die Zusammenführung der verschiedenen Diskurse wird hier die komplexe Interrelation des Heterogenen deutlich spürbar und das kulturelle Getrennte erfährt im Ästhetischen eine Verbindung. Gleichzeitig erleben der Leser wie die Figuren im Zusammenführen von scheinbaren Oppositionen Konflikte und Grenzzustände, die durch die ganzheitlich erlebten Verbindungsprozesse aufgelöst werden.

Auch wenn die zwischenzeitliche Öffnung gegenüber dem kulturell Ausgegrenzten am Ende nicht zu einer Harmonisierung führt und auch keine dauerhafte Reintegration des Verdrängten zulässt, sondern in Zustände von neuer Entfremdung und Stasis führt, wie dies bei *Diebe* der Fall ist, so wird dennoch eine reintegrierende Funktion des Dramas deutlich: Die „strukturelle Analogie zwischen Lebensprozessen und kulturell-ästhetischen Prozessen“³⁹⁷ wird in zahlreichen Beispielen aufgezeigt, sei es durch den Grenzbereich von Kultur und Natur am Beispiel von Lindas magnetischem Finger, mit dem sie sich ein Stück mechanische Lebenswelt einverleibt hat, oder durch Finns Genuss der Münzen. Die Parallelen zwischen Natur und Mensch werden auch in der Figur von Josef Erbarmen deutlich, der von den Schmitts als Tier wahrgenommen wird; ebenso wie in der Darstellung der Umweltbedingungen als symbolisches Bezugsfeld auf die psychische Verfassung der Figuren in der Szene mit Monika und Thomas in Holland. Auch Lindas Wolf zeichnet in seiner Darstellung die psychische Verfassung Lindas nach und stellt so als Spiegel ihrer inneren Konstitution einerseits und als das Fremde, aus der Kultur Ausgegrenzte andererseits ein Spannungsfeld zwischen beidem her. Die Verflüssigung des Erzählprozesses von Erzähler-Situation und Dialog und der imaginative Konnotationsreichtum der Sprache führt auf der Ebene der Handlung die

³⁹⁶ Ebd. 64.

³⁹⁷ Zapf, Hubert. „Kulturökologie und Literatur.“ In ebd (Hg.). *Kulturökologie und Literatur*. 36.

Figuren aus ihrem *death-in-life*-Zustand und auf der ästhetischen Ebene zu einer immer wieder aufkommenden Erneuerung.

3.4.7 Lachen in *Diebe* als kulturökologisches Moment der Befreiung

Das Lachen in Dea Lohers *Diebe* scheint ein wichtiges Mittel zu sein, denn es taucht sowohl im Nebentext als Regieanweisung als auch im Haupttext immer wieder auf. So lachen Linda und ihr Vater beide, nachdem er vom Tod seines Freundes berichtet hat, Thomas und Monika lachen in ihrer Unfähigkeit miteinander zu kommunizieren miteinander als Moment der Gemeinsamkeit und Finn lacht im Moment seiner Revitalisierung, bevor er sich in den Tod stürzt. Das Lachen hat subversive Funktion wie Michail Bachtin feststellt. Er konstatiert, dass das Lachen alle Gesetze und Verbote außer Kraft setzt und im Zusammenhang mit dem Grotesken die Grenzen des Körpers überschreitet. Der groteske Körper bei Bachtin ist ein werdender und vergehender und verbindet sich mit seiner Umwelt und anderen Körpern. Er ist „nie fertig abgeschlossen, er ist immer im Entstehen begriffen und erzeugt selbst stets einen weiteren Körper“³⁹⁸, schreibt Bachtin und diese Vorstellung des Körpers wird in der Kulturökologie aufgegriffen. Das Groteske, so Andrea Bartl, ist eine „Kritik an anthropozentrischen Postulaten der Aufklärung, an der Dominanz des Verstandes und an der Marginalisierung der Natur“.³⁹⁹ Das Groteske konterkarikiert die Verdrängung des Körpers aus der Gesellschaft, was wir bei *Diebe* erleben, wenn es um die Frage nach dem Kind von Mira geht oder um Erwins Versuche, sich aus der erstarrten Lebenswelt des Altersheims zu befreien und dabei immer wieder mit dem Ekel vor allem Körperlichen konfrontiert wird:

Erinnerst du dich, General Stapler, aus dem Zimmer gegenüber. – Hat sich eingeschissen im Sterben. In der Minute, wie der Tod kam, hat ers noch mal in die Bettpfanne krachen lassen; ich habs selbst gesehen, ich musste es sehen, sie haben die Tür offen gelassen; schon wieder.⁴⁰⁰

Der Körper steht bei Bachtin stets im Mittelpunkt des Grotesken und für eine organisch-leibliche Seite des Lebens und das Lachen speist sich aus diesem Körper,

³⁹⁸ Bachtin, Michail. *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1995. 358.

³⁹⁹ Vgl. Bartl, Andrea. „Das Groteske als Indikator kultureller Transformationsprozesse.“ In Gersdorf, Catrin und Syvilia Mayer (Hgg.). *Natur – Kultur – Text. Beiträge zu Ökologie und Literaturwissenschaft*. Heidelberg: Winter, 2005.

⁴⁰⁰ Loher, Dea. *Diebe*. 43.

der isst, trinkt, verdaut, schläft, schwanger wird, wächst, schrumpft, stirbt und verwest. Anfang und Ende sind dabei in allen Ereignissen miteinander verflochten.⁴⁰¹ Der groteske Leib drängt sich besonders dem alt gewordenen Erwin auf und er versucht, sich davon zu befreien, merkt aber, dass dieser Teil der Realität die „zweite Wahrheit“⁴⁰², wie Bachtin sie nennt, darstellt und ihn sogar vor dem Zustand des Erstarrens retten kann. Das verdrängte Andere der Natur (Landschaft, Körper, Sexualität und Emotion) wird durch das Lachen wieder integriert. So lacht Erwin, nachdem er Linda von der Geschichte erzählt hat und dieses Lachen, in das sie mit einstimmt, hat die befreiende Wirkung, die Bachtin beschreibt. Dea Loher nutzt die Form des Lachens besonders dann, wenn tragische Szenen konterkarikiert werden sollen. So lacht Ira mit Erwin darüber, dass sie 43 Jahre lang vergeblich auf ihren Mann gewartet hat und jetzt das Gefühl hat, ihr Leben sei zu Ende. Dadurch entsteht zwischen den beiden eine Nähe, die bisher noch nicht im Drama zwischen zwei Figuren entstanden ist. Prompt fragt Erwin, ob Ira mit ihm zusammen ausgehen möchte. Die revitalisierende Wirkung des Lachens und die Ambivalenz des Lachens werden hier verknüpft:

IRA Ich wollte einfach sehen, was passiert. Wenn ich bleibe, an einem Ort. Nicht fliehe, und nichts erwarte. – Aber ich befürchte, ich habe meine Tage vergeudet. Ich wollte sehen, was kommt, jeden Tag für sich nehmen, ohne Hoffnung, ohne Angst, als etwas Selbstverständliches. – Und schließlich, jetzt, nach 43 Jahren, merke ich – es war ein Fehler, und ich bin gar nicht der Typ dafür.

Sie lachen.

ERWIN Immerhin haben Sie sich Zeit gelassen, um es rauszufinden.⁴⁰³

Im ambivalenten Lachen der beiden deutet sich eine Möglichkeit für eine grundsätzlich andere Weltordnung an und stellt damit die Funktion des imaginativen Gegendiskurses da. Die gleiche Funktion hat das Lachen von Finn, bevor er das Fenster loslässt. Die Ahnung einer anderen, offeneren Welt bringt ihn dazu, die Angst vor der Höhe zu verlieren und sich loszulassen. Der Tod von Finn ist dabei nicht rein negativ sondern ambivalent positiv konnotiert, denn er ist zum Zeitpunkt seines Selbstmordes sehr viel lebendiger als in den Szenen davor. Tod und Leben

⁴⁰¹ Vgl. Bachtin, Michail. *Rabelais und seine Welt*. 359.

⁴⁰² Ebd.

⁴⁰³ Loher, Dea. *Diebe*. 66.

bilden gemeinsam ein Ganzes und das Lachen eröffnet eine Möglichkeit der „zweiten Wahrheit“⁴⁰⁴. Das Dionysische des Lachens verbindet den Text mit dem Theaterereignis und greift auf die Inszenierung vor: Finn erlebt der Zuschauer bei der Inszenierung von Andreas Kriegenburg im Rausch einer kreativen Energie, wenn er die Wände mit Texten bepinselt und dabei voller Elan herumspringt. Diese zum lethargischen Erstarrungszustand entgegengesetzte Energie wird durch das Lachen impliziert. Gleichzeitig wird das Grotteske der Realität durch das Verlachen der Realität deutlich und ironisiert und so entsteht ein beißender Humor über die Sinnlosigkeit des Seins.

Nicht nur im Nebentext, auch im erzählten Text wird das Lachen immer wieder angesprochen. So wird Lindas Gespräch mit Monika von herzhaftem Lachen unterbrochen („Beide lachen herzlich“⁴⁰⁵) und Thomas beschreibt den revitalisierenden Moment in den Dünen Hollands: „Hellauf lachend hinauf auf den Scheitel des Deiches“. Auch hier hat das Lachen die Funktion der Öffnung von Lebenswelten, die zuvor verborgen und verdrängt waren. Das Karnevaleske setzt Regeln, bestehende Ordnungen und Hierarchien außer Kraft und eröffnet dadurch den Raum für eine Gegenwelt, in der das Verdrängte, das Chaotische Platz haben. Mit dem Lachen wird dieser Raum zur Verfügung gestellt und eine kreative Gegenenergie wird freigesetzt. Das Lachen hat also befreienden Charakter in einer durch Zwänge und starre Ordnung bestimmten Welt. Auch wenn die Zwänge bei *Diebe* unterschwellig in den Wertvorstellungen der Menschen zu finden sind und nicht als klare Regeln einer obsessiven Macht deutlich werden, so finden die Figuren im Lachen dennoch die Möglichkeit eines Ausbruchs, eines Aufbegehrens und können dadurch auch eine Wunschvorstellung von Realität artikulieren.

3.5 Zur Inszenierung von *Diebe* von Andreas Kriegenburg

Andreas Kriegenburg, der schon über 13 Stücke von Dea Loher inszeniert hat, wagt sich bei *Diebe* an ein kurioses Bühnenbild: Der Raum besteht aus einem riesigen Holzmühlrad, auf dem die Szenen stattfinden. Dieses Mühlrad dreht sich unaufhörlich und lässt so die Figuren verschwinden und wieder auftauchen. Zu dem Schaufelrad erklingt gemütlich-entspannter Swing-Jazz von Dinah Washington und Frank Sinatra, der die Atmosphäre des Dramas nicht unterstreicht, sondern in seiner Leichtigkeit kontrapunktisch dem Inhalt des Dramas entgegengesetzt ist. Auch die Kostüme von

⁴⁰⁴ Bachtin, Michail. *Rabelais und seine Welt*. 359.

⁴⁰⁵ Ebd. 17.

Barbara Drosihns wirken in ihren Pastelltönen lieblich und harmlos, was umso grausamer wirkt, wenn die Figuren in der Welt gefangen bleiben und versuchen, dagegen anzukämpfen. Das Lied von Maria Lene Walsh, das Dea Loher in ihrem Stück in Ausschnitten von Ira singen lässt, wird auch in der Kriegenburg-Inszenierung verwendet, wenn auch der spanische Text nicht übersetzt wird, weswegen der Inhalt untergeht. Eindringlichster Vers, der sich immer wiederholt, ist wohl folgender: „So viele Male hat man mich getötet,/ so viele Male bin ich gestorben,/ dennoch bin ich hier“⁴⁰⁶ Die Utopie hinter dieser Strophe ist offensichtlich eine, in der der Tod überwunden werden kann. Das Sterben wird nicht als Endpunkt einer linearen Teleologie definiert, sondern der Tod ist im zyklisch-reproduktiven Moment des Werdens und Vergehens in der Natur inbegriffen.

Der Verfremdungseffekt durch die Mischung aus erzählten Szenen und Dialogen wird bei Kriegenburgs Inszenierung durch die überspitzte Darstellung mancher Figuren gedoppelt. Das Ehepaar Schmitt, das Josef aus Angst vor dem Fremden erschlägt, wird von beiden Schauspielern so stark karikiert, dass der Effekt eher ein komischer als ein grausamer ist, wenn sie schließlich auf den Eindringling einprügeln. Dadurch wird die Verbindung zu Lindas Utopie eines Biotops angesichts der wirtschaftlich maroden Lage der Therme gekappt und der Zuschauer kann weder sinnlich noch rational erfahren, warum bei den Geschichten am Ende doch alles mit allem zusammenhängt, denn der ästhetischen Struktur wird bei Kriegenburg hier zu wenig gehuldigt. Die Stärke der Sprache, die das Verbindungsglied zwischen den Szenen ist, spiegelt sich dafür in der Klarheit des Bühnenbildes, das von Chaos nichts erkennen lässt. Stattdessen steht es stellvertretend für die Lebenswirklichkeit der Figuren, die sich aus dem Hamsterrad des Lebens einfach nicht befreien können, es sei denn in kurzen Momenten der imaginativen Gegenkraft, die Linda zum Träumen, Ira zum Singen und Finn zum Lachen bringt.

Die Inszenierung von Andreas Kriegenburg versteckt sich aber nicht hinter betonter Leichtigkeit. Vier Stunden dreht sich das Mühlrad und vier Stunden bleibt der Zuschauer im Deutschen Theater Gefangener dieses Theaterereignisses und Teil der Welt, in die Dea Loher und Andreas Kriegenburg ihn entführen. Denn plötzlich empfindet man die gleiche Ausweglosigkeit wie die Figuren, erkennt im Alltäglichen den eigenen Alltag wieder und lauscht dem melancholischen Rauschen der Jazzharmonien wie dem Meer. Die Intensität des ästhetischen Erlebens, das die

⁴⁰⁶ Loher, Dea. *Diebe*. 94.

ausdifferenzierte Erzählung vermittelt, wird im Theaterereignis mit der unmittelbar körperlichen Reaktion der Zuschauer verbunden, die im Laufe der vier Stunden müder werden und teilweise unruhig auf ihren Sitzen hin und her rutschen, um dann wieder hochkonzentriert den schaukelnden Figuren auf dem Mühlrad zu folgen. Dadurch stellt die Inszenierung die Möglichkeit der kritischen Reflexion auch der sinnlich-erfahrbaren Erneuerung der zivilisatorischen Realität dar, die auf der Ebene der Fiktion auf der Bühne und auf der Meta-Ebene des Theaterraumes als Ereignis in derselben Vielschichtigkeit möglich ist.

II (b) Zeitgenössische Amerikanische Theatertexte vor dem Hintergrund der kulturökologischen Analyse

Amerikanische Dramen unterscheiden sich von deutschen Dramen in vielerlei Hinsicht, wie im theoretischen Teil dieser Arbeit gezeigt wurde. Vor allem formal lassen sich Gegensätze aufzeigen, die in Anbetracht der Tatsache, dass im Zeitalter des Internets der einfache Zugang zu unterschiedlichen Entwicklungen theatraler Formen gewährleistet ist, komplexe Gründe haben. Der Einfluss von Lehmanns *Das Postdramatische Theater* im deutschen und osteuropäischen Raum führt seit den neunziger Jahren zu einem Umdenken der Dramatiker: Autoren wie Roland Schimmelpfennig und Dea Loher gehören zu den Vertretern des Erzähltheaters. Wolfram Lotz schreibt in seinen dadaistisch anmutenden Texten gegen die Sinnlosigkeit an. In Amerika findet man einen vergleichbaren, ironischen Ton, den Philipp Löhle in seinen Dramen anspricht, in keinem zeitgenössischen Stück.

Handelt es sich hier einerseits um Moden des Schreibens und Darstellens, die vereinfacht als gegensätzlich betrachtet werden können, so ist bei genauerer Analyse der folgenden Dramentexte eine große Komplexität der Einflüsse verschiedenster Theaterkulturen auf die betrachteten Dramatiker und ihre Werke nicht zu leugnen. Die zuvor vorgenommene und für die Strukturierung notwendige Kategorisierung und Betrachtung von amerikanischem und deutschem Drama als wird nun im Vergleich der amerikanischen Dramen mit den deutschen bestätigt, wobei die Komplexität der gegenseitigen Einflüsse dabei beachtet werden muss. So findet man postdramatische Züge beispielsweise in den Dramen von Suzan-Lori Parks. Zwar stehen die Dramen der amerikanischen Autoren fast durchgängig in der Tradition des *well made play*, aber wie am Beispiel von Parks gezeigt werden kann, zeigen sich auch hier der Einfluss der europäischen und, im Falle Parks, deutscher Dramatik auf die Dramatradition.

Neben Parks gilt Lynn Nottage als eine der wichtigsten amerikanischen Dramatiker der letzten Jahre. Wie Parks beschäftigt auch sie sich mit afro-amerikanischen Themen in ihren Dramen. Sie gewann für ihre Drama *Ruined* 2009 den Pulitzer Prize. *Ruined* ist ein konventionell strukturiertes Theaterstück mit ausführlicher Figurenbeschreibung, klarer Handlungsstruktur. Das Drama spielt im Kongo und handelt von der jungen Mama Nadi, die im Bürgerkrieg Frauen vermietet, um diese vor der unkontrollierbaren Gewalt zu schützen. Die beiden Frauen sind Ausnahmedramatiker in Amerika, was nicht nur an ihrem afro-amerikanischen

Hintergrund liegt, der bis in die sechziger Jahre des 20. Jahrhunderts im Theater nicht thematisiert wurde. Ihre Dramen kreisen um Themen der amerikanischen Geschichte, die bei vielen anderen Dramatikern nicht im Vordergrund stehen. Während Tracy Letts, Edward Albee, aber auch Richard Greenberg und Tony Kushner sich mit dem *American Dream*, der Wichtigkeit von Familie in Amerika und den moralischen Wertvorstellung der amerikanischen Mittelschicht beschäftigen und diese kritisch hinterfragen, suchen Suzan-Lori Parks und Lynn Nottage nach den Ursprüngen ihre Vorfahren und dem Einfluss afro-amerikanischer Tradition. Parks knüpft dabei thematisch an die Literatur des 20. Jahrhunderts an und sucht nach kreativen Ausdrucksformen, die sowohl einen Bezug zu ihren afro-amerikanischen Wurzeln haben, als auch eine allgemeine Betrachtungsweise des zeitgenössischen Realitätssystems gewährleisten. Dabei wird Parks von Autoren wie Tony Morrison und Nathaniel Hawthorne beeinflusst, wenn es um die Erforschung der Vergangenheit geht, die als unbewältigte Substruktur die Gegenwart prägt.

Allein die bloße Auflistung etablierter amerikanischer Dramatiker würde bereits Seiten füllen, ganz zu schweige von der Einordnung dieser in einen größeren Rahmen. Ein entscheidendes Bestimmungsmoment der Dramentexte in Amerika seit den letzten zwanzig Jahren ist, dass die Gefangenschaft der Figuren in einer Lebenswelt, die deren Existenz unwirklich erscheinen lässt, zentrales Thema geworden ist. Diese Entfremdungsthematik und die dieser zu Grunde liegenden Kommunikationsprobleme findet man sowohl in der deutschen Dramatik als auch in den amerikanischen Dramen. Bei Sam Shepard, Edward Albee, Tracy Letts und Tony Kushner thematisieren die Dramen vordergründig amerikanische Themen, denen jedoch die Thematik des Wirklichkeitsverlusts in einer entfremdeten Welt inhärent ist. Das Besondere der hier ausgewählten drei Dramatiker ist, dass sie eine grundlegende Zivilisationsproblematik verfolgen und die übergreifende, kulturanthropologische Problematik der modernen, westlich-kapitalistischen Industriegesellschaft kritisch beleuchten.

Während deutsche Dramatiker im Zuge der postdramatischen Wende die sich teleologisch entfaltende, logisch-kausale Handlungsstruktur in Frage stellen und Abschied von selbstbestimmten, ‚round-characters‘ nehmen, und dadurch die Tiefenstruktur des Dramas verändern, nehmen sich Autoren wie Tracy Letts im Rahmen einer konventionellen Dramenstruktur, den Dramatikern der 20. Jahrhunderts in der Tradition von Ibsen und Tschechow folgend, die gleichen

Themen zur Brust. Die Themen des amerikanischen Dramas werden oft aus psychoanalytischer Perspektive betrachtet und kreisen um Themen, die mit verschiedenen Varianten des *American Dream* verbunden sind.

Der entscheidende Unterschied der zeitgenössischen Dramatik in Amerika zur deutschen Dramatik ist, dass die oft auf individuellen Problemen innerhalb einer Familie oder zwischen Freunden fußende Geschichte, in deren Verlauf die puritanische Scheinmoral oder die scheinbare Harmonie zwischen den Individuen entlarvt wird, indirekt auf einen gesellschaftlichen Bezugsrahmen verweist und diesen kritisch hinterfragt. Dies geschieht innerhalb einer Dramenform, die in ihrer klaren Struktur der Komplexität der Welt entgegengesetzt ist.

4.° Suzan-Lori Parks als Beispiel einer afro-amerikanischen Dramatikerin

Suzan-Lori Parks, US-amerikanische Autorin und Dramatikerin, gewann 2002 mit ihrem Drama *Topdog/Underdog* den Pulitzer Price als erste afro-amerikanische Dramatikerin. Parks wurde im Mai 1963 geboren und wuchs teilweise in Deutschland auf, wo sie deutschsprachige Schulen besuchte. In Massachusetts studierte sie Germanistik und Anglistik, was sie 1985 beendete. Im November 2008 erhielt Parks den ‚Master Writer Chair‘ am ‚Public Theater‘ in New York, wo sie auch als Professorin für Dramatisches Schreiben unterrichtet. Neben *Topdog/Underdog* verfasste Parks weitere Dramen wie *In the Blood* (Finale des Pulitzer Price), *Fucking A*, und 2007 ihr *365 Plays/365 Days*, das in über 700 Theatern weltweit inszeniert wurde.⁴⁰⁷ Sie lebt heute in New York City. Außerdem schreibt Parks Bücher und Drehbücher: Ihr erster Roman, *Getting Mother's Body* wurde 2003 in Random House veröffentlicht und erschien unter dem Titel *Die verhinderte Braut* in Deutschland. Derzeit schreibt Parks ein Musical über Ray Charles und tourt mit ihrer Performance *Watch me work* auch in Europa. So war sie im November 2011 in Amsterdam zu sehen. Diese Performance kann als Beispiel für die Öffnung des amerikanischen Theaterraumes für innovative theatraler Formen betrachtet werden: Suzan-Lori Parks lädt ihre Zuschauer ein, ihr bei der Arbeit an ihrem neuen Stück *The Book of Grace*, bei dem sie selbst Regie führen wird, zuzusehen und sich von ihrer Arbeit zum eigenen Schreiben inspirieren zu lassen. In den letzten fünfzehn Minuten beginnt ein reger Austausch zwischen Parks und dem Publikum, in dessen Verlauf Fragen

⁴⁰⁷ Vgl. <www.suzanloriparks.com/info/> aufgerufen am 07.05. 2012 um 10.47 Uhr.

beantwortet werden.⁴⁰⁸ Fraglich bleibt, ob diese Art der Selbstinszenierung gesellschaftliche und künstlerische Funktion hat, die über bloße Unterhaltung hinausgeht.

In den USA gilt Parks als eine der bedeutendsten Gegenwartsdramatikerinnen mit neun inszenierten und veröffentlichten Dramen, wovon eines den Pulitzer Price gewonnen hat, ein anderes nominiert war. Ihre Dramen werden innerhalb von Amerika sowohl am Broadway, als auch in kleinen Avantgarde-Theatern gespielt. In den Universitäten gelten Parks Dramen als Pflichtlektüre für Literatur- und Theaterstudenten. Auch die ‚academic theatres‘ in Amerika inszenieren in regelmäßigen Abständen Parks Dramen. Parks unterrichtet *playwriting* an unterschiedlichen Universitäten, unter anderem Yale und New York University.

Das afro-amerikanische Theater fand in den sechziger Jahren des 20. Jahrhunderts erstmals Gehör und hat sich seitdem zu einem Subsystem innerhalb der Theaterkultur etabliert. Bereits 1989, im Jahr der ersten professionellen Produktion eines Parks-Theaterstückes, war deutlich, dass afro-amerikanische Künstler im Theater immer noch nicht gern gesehen werden. Afro-amerikanische Theatermacher galten als andersartig, die Theatertraditionen wurden getrennt.

Despite the increasing diversification of the American repertoire in the decade since then, there persists in many quarters a mentality, however well-meaning, that ghettoizes African-American drama, and in so doing oversimplifies its formal variety and implies that white and black theatre (and by extension white and black history) have nothing to do with each other: they remain separate, but unequal.⁴⁰⁹

Der Dualismus black/white existiert im gesellschaftlichen Realitätssystem in Amerika noch immer und beeinflusst und vereinfacht komplexe gesellschaftliche Zusammenhänge innerhalb der amerikanischen Kultur. Die Ausgrenzung des Fremden von der mehrheitlichen weißen Theatergesellschaft führt zu einer Verarmung der Theaterlandschaft, da Kunst in seiner Offenheit und Vielfältigkeit und der Künstler in dem Bewusstsein, dass es dialektische Verbindungen zwischen scheinbaren Gegensätzen gibt, erst seine Stärke gewinnen. Die ‚Black Theater Movement‘ reiht sich in die ‚Black Arts Movement‘ ein und versucht, ein

⁴⁰⁸ Vgl. <www.zachtheatre.org/performance/suzan-lori-parks-watch-me-work> aufgerufen am 08.05.2012 um 11.03 Uhr.

⁴⁰⁹ Garrett, Shawn-Mary. „The Possession of Suzan-Lori Parks.“ In <www.tcg.org/publications/at/2000/parks.cfm> aufgerufen am 16.07.2012 um 15.02 Uhr.

Bewusstsein für die afrikanische Tradition der afroamerikanischen Bevölkerung in Amerika zu schaffen. Obwohl die Bewegung nur knapp eine Dekade andauerte, kann sie als wichtige historische Veränderung der Geschichte Amerikas betrachtet werden: Die ‚post-black artists‘ wie August Wilson, Toni Morrison, Alice Walker und Suzan-Lori Parks wurden von dieser Bewegung stark beeinflusst und verändern die kulturellen und künstlerische Landschaft nachhaltig.

August Wilson gilt als der bekannteste afro-amerikanische Dramatiker. Er verfasste einen Zyklus, der aus zehn Stücken besteht, die sich mit den Problemen der afro-amerikanischen Bevölkerung in jeder Dekade des 20. Jahrhundert beschäftigt. Er gründete 1968 die ‚Black Horizons Theater Company‘ und versuchte ein Bewusstsein für die Rolle der afroamerikanischen Bevölkerung in den USA zu schaffen. Während er wie ein Großteil der amerikanischen Dramatiker die uralte Dramaturgie der aristotelischen Poetik als Vorbild für seine Dramenform beibehält, verbindet er damit rituelle afrikanische Theaterformen und kann damit als Vorbild für Suzan-Lori Parks betrachtet werden.

Parks gehört zu den wenigen Autoren, die sich diesem Thema bewusst und doch behutsam annähern. Neben Shawn Marie Garrett und Leonard Berkman beschäftigt sich Alycia Smith Howard mit Suzan-Lori Parks und hat eine Essaysammlung über ihre Dramen und deren Analyse herausgegeben.⁴¹⁰ Sie konstatiert, dass es schwer sei, Parks in ein bestimmtes Genre der Dramatiker einzuordnen, da sie, obwohl sie Themen habe, die immer wieder aufschimmern, sei es in *The American Play* oder ihrem frühen Stück, *Venus*, zum einen noch als relativ junge Dramatikerin am Anfang ihres Werdegangs stünde, zum anderen ihre Leser und Zuschauer immer wieder mit neuen, experimentellen Formen überrasche wie in der Stückesammlung *365 days/365 plays*.

Her plays are concerned with ritual, memory, history, language, gender, ethnicity, the acts of viewing and performing and the interaction of all of the above elements.⁴¹¹

Dabei steht bei Parks immer die Auflösung von Oppositionspaaren wie Schwarz/Weiß oder Arm/Reich und Moralisch/Amoralisch im Mittelpunkt ihrer Dramen. Sie versucht, die Komplexität der Welt nicht zu vermindern, sondern aufzuzeigen und die repressive Scheinfreiheit des in einer von kapitalistischen

⁴¹⁰ Vgl. Smith Howard, Alycia (Hg.). *Suzan-Lori Parks. A Casebook*. Routledge, 2007.

⁴¹¹ Ebd. 18.

Regeln geprägten Welt offenzulegen. Nicht selten macht sie sich die Form des Dramas als zu inszenierender Text im Theater zu Nutze, indem sie wie viele deutsche Dramatiker die Metaebene des Theaters ebenfalls thematisiert.

In Deutschland wird Suzan-Lori Parks nicht inszeniert und ihre Texte wurden bislang auch nicht ins Deutsche übersetzt. Dies liegt vor allem daran, dass sich Parks vorwiegend mit afro-amerikanischen Themen beschäftigt, die in deutschen Theatern selten auf der Bühne einen Platz finden. Das soll nicht heißen, dass dieser Bereich der Weltgeschichte sowie sein aktueller Bezug auf die Gesellschaften in großen Teilen der Welt nicht in deutschen Theatern behandelt werden. Allerdings ziehen die Intendanten, die für die Spielpläne der Stadttheater verantwortlich sind, scheinbar ältere Texte aus Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts aus Amerika vor, was einen wirtschaftlichen Grund haben könnte, da die Namen der Dramatiker der sechziger Jahre wie August Wilson auch dem deutschen Theaterpublikum bekannt sind und so die Wahrscheinlichkeit größer ist, dass eine Vorstellung besucht wird. Außerdem schreibt Parks ihre Stücke überwiegend in „spoken black English“⁴¹², einem Slang, der im Original große Kraft hat, aber nicht ins Deutsche übertragbar ist. Ein weiterer Grund für das fehlende Interesse an Suzan-Lori Parks in Deutschland ist ein rein pragmatischer: Bei Parks Dramenfiguren handelt es sich überwiegend um Afro-Amerikaner mit dunkler Hautfarbe. In Deutschland gibt es nur wenig Schauspieler, die dafür in Frage kommen, für ein Parks-Drama besetzt zu werden. Political Correctness in Deutschland verbietet es, dass Weiße Menschen mit schwarzer Hautfarbe auf der Bühne darstellen, da dies zwangsläufig zur ‚Blackfacing Debatte‘⁴¹³ führen muss. Auch aus diesem Grund ist Parks in Deutschland als

⁴¹² Als, Hilton. „The Show-Woman.“ In *The New Yorker* 10 (2006): 7.

⁴¹³ Blackfacing ist ein Begriff, der das Bemalen weißer Schauspieler, die eine Figur mit schwarzer Hautfarbe spielen, beschreibt. Seit Januar 2012 wird die blackfacing-Debatte in Deutschland intensiv geführt, ausgelöst durch die Rassismuskritik gegenüber dem künstlerischen Leiter des Berliner Schlossparks. Für ein amerikanisches Stück mit einer schwarzen Hauptfigur wurde die Hauptrolle von einem deutschen Mann mit weißer Hautfarbe besetzt, dessen Gesicht angemalt wurde. Dies regte zu Protesten an, die sich zu einer auch über die Grenzen Deutschlands beachteten Debatte über Rassismus an deutschen Theatern ausweitete. Die Auseinandersetzung drehte sich unter anderem um die Frage, ob es sich um eine Theaterform handelte, die dem ‚blackface‘ nahe steht, einer rassistisch geprägten Theater- und Unterhaltungsshow, die im 19. Jahrhundert in Amerika entstand. Im Zuge der Debatte formierte sich eine Gruppe Gleichgesinnter unter dem Namen Bühnenwatch, die es sich zur Aufgabe machen, Rassismus an deutschen Theatern aufzudecken. Unter anderem wurde ihre Störaktion bei der Premiere von Dea Lohers Drama *Unschuld* (Regie: Michael Thalheimer) von den Medien beachtet. Hier treten schwarz geschminkte Schauspieler auf, die Afro-Amerikaner auf der Bühne darstellen. Der Rassismuskritik liegt darin, dass in Deutschland weiße Schauspieler als weitgehend unmarkiert gelten und alles spielen dürfen, während schwarze Schauspieler nur für schwarze Rollen besetzt werden. (Für weitere Informationen siehe www.buehnenwatch.com aufgerufen am 16.05.2013 um 12.23 Uhr.)

Dramatikerin nur wenigen ein Begriff. In Amerika und in den Niederlanden sowie in Großbritannien erfreut sie sich aber großer Beliebtheit.

Parks erstes Drama, *The Sinner's Place*, demonstriert eindringlich, mit welcher Ernsthaftigkeit und auch Gewalt Parks Themen – Identitätssuche, Geschichtsbewusstsein und der Umgang mit Wissen in einer pluralistischen Gesellschaft – seziert. Schon bei diesem ersten Drama wird deutlich, dass Parks sich nicht mit konventionellen theatralen Formen zufrieden gibt. Anstatt einer minutiösen Regieanweisung überlässt sie die Deutung ihrer Texte dem Regisseur, was diesem einen größeren künstlerischen Freiraum einräumt. Dabei hält sie sich zwar immer noch an die Dramenform des zeitgenössischen, amerikanischen Dramas, im Unterschied zu ihrem Kollegen Tracy Letts legt Parks jedoch Wert auf eine symbolische Überhöhung ihrer Dramentexte, die eine psychoanalytische Deutung der Dramen schwer macht. So beschreibt sie die Orte der Handlung ihrer Dramen so, dass sie als hyperreale Räume erscheinen, die teilweise an das absurde Theater Becketts erinnern: die Aufhebung äußerer Handlungskausalität und die Dementierung einer Wahrheit sowie die Assoziationstechnik stehen im Gegensatz zur naturalistischen Beschreibung von Tracy Letts Drama, *August: Osage County*.

4.1 Positionen der Kritik

In Amerika herrscht weitgehend Einigkeit über Suzan-Lori Parks Bedeutung für die Theatergeschichte. „Parks has already indisputably altered the landscape of American Drama and enriched the vocabulary of contemporary playwrighting and theatre practice“⁴¹⁴ Als afro-amerikanische Dramatikerin hilft sie, die Geschichte zu vervollständigen und das kommunikative und kulturelle Gedächtnis⁴¹⁵ zu erweitern. Auch die Form ihrer Dramen gilt in Amerika als innovativ und war zu Beginn ihrer Schaffenszeit sogar ein Grund, weswegen sie nicht inszeniert wurde. Auf Grund ihrer Modernität gibt es bislang nur wenig Sekundärliteratur zu Suzan-Lori Parks: In Amerika wurden bislang nur zwei bedeutendere Bücher zu ihrer Person und ihrem Werk geschrieben.⁴¹⁶ Dennoch bezeugen Theaterkritiken in der *New York Times* und

⁴¹⁴ Garrett, Shawn-Marie. „On Suzan Lory Parks Dramas“. In Gale, Thomas. *Drama Criticism*. Oxford: UP, 2004. 85.

⁴¹⁵ Zu den Begriffen ‚kommunikatives Gedächtnis‘ und ‚kulturelles Gedächtnis‘ siehe Assmann, Jan. *Das kulturelle Gedächtnis*. In *Thomas Mann und Ägypten*. München: C.H.Beck, 2006. Und Assmann, Aleida. *Erinnerungsräume. Formen und Wandel des kulturellen Gedächtnisses*. München: C.H. Beck, 1999.

⁴¹⁶ Smith-Howard, Al. *Suzan-Lori Parks. A Casebook (Casebooks on Modern Dramatists)*. Routledge, 2007.

Vgl. Geis, Deborah R. *Suzan-Lori Parks*. Michigan: UP, 2008.

in relevanten Theaterfachzeitschriften wie dem *Drama Review* und *PAJ (Performance Art Journal)*, dass Parks einen beträchtlichen Einfluss auf die Theaterlandschaft in Amerika hat und diese auch entscheidend prägt.⁴¹⁷

Kritischen Stimmen zu Suzan-Lori Parks werfen ihr vor, das Denken in Stereotypen zwischen Schwarz und Weiß zu verstärken, indem sie sich sprachlich am Slang der afro-amerikanischen Bevölkerung aus der tendenziell niedrigeren gesellschaftlichen Schicht orientiert und so einen Stereotypen des ‚Black Man‘ affirmiert anstelle ihn zu unterminieren. James Baldwin, der Parks‘ Dozent in Massachusetts war und als einer der ersten ihr Potential erkannte, beschreibt die Beschäftigung mit der Hautfarbe folgendermaßen: „Color, for anyone who uses it, or is used by it, is a most complex, calculated and dangerous phenomenon.“⁴¹⁸ Suzan-Lori Parks Dramen deuten darauf hin, dass die Komplexität des Themas ihr ebenfalls bewusst ist. „Blackness, like performance, often defies categorization. Richard Schechner’s comparison of performance to a sidewinder snake is apropos to blackness: „Wherever this beautiful rattlesnake points, it is not going there.“⁴¹⁹

Patrick Johnson beschreibt in seiner Monographie *Appropriating Blackness. Performance and the Politics of Authenticity*, wie schwer es ist, die Frage nach einer durch die Hautfarbe vorgegebenen Identität zu beantworten. Er untersucht mit Hilfe der Performance Studies die afro-amerikanische Kultur in Amerika. Während in der Roman-Literatur Autoren wie Philipp Roth (*The Human Stain*) oder Tony Morrison (*Beloved*) mit der Thematik der ‚black culture‘ auseinandersetzen, versucht sich Johnson darin, die performativen Bereiche wie Theater und Performance in Hinblick auf ‚black culture‘ zu analysieren und findet heraus, dass die Wirkung der dunklen Hautfarbe oft widersprüchlich und subversiv beschrieben wird, sowohl seitens der afro-amerikanischen Kultur als auch den Blick von außerhalb betreffend.

Performance is [...] associated with feelings, emotions, and the body and is constructed in opposition to scientific reason and rational thought. [...] The devaluation of performance in Western intellectual traditions simultaneously coincides with the devaluation of black people as subjects of inquiry in the academy and in society as a whole. [...] Performance becomes a vehicle through which the Other is

⁴¹⁷

⁴¹⁸ Vgl. Johnson, Patrick E. *Appropriating Blackness. Performance and the Politics of Authenticity*. Duke: UP, 2003. 2.

⁴¹⁹ Ebd. 3.

seen and not seen. [...] There is a long tradition of voyeurism as a means of putting culture not just on display but at a condescending distance.⁴²⁰

Es kommt folglich auch auf den Betrachter und dessen Fähigkeit zur Abstraktion des Gesehenen und Gelesenen an: Auf Parks Dramen bezogen lässt sich feststellen, dass die Stereotype, mit denen sie arbeitet, durchleuchtet werden. Die Poetisierung des Slangs führt dazu, dass die Sprache in ihren Dramentexten zu einer komplexen Kunstsprache wird, die in ihrer Form den Inhalt auf sinnliche Weise transportiert. Auch Parks Figuren entfalten ihre Wirkung nicht aufgrund ihres komplexen Psychogramms, sondern können als Archetypen betrachtet werden, wie in *Topdog/Underdog* die Brüder, die an Kain und Abel erinnern⁴²¹. Dennoch ist der soziologische und psychologische Aspekt der Stücke nicht zu unterschätzen, denn die subjektiven Anti-Rollen werden im objektivem, dramatischen Kontext zueinander in Beziehung gesetzt, wodurch ein komplexes Realitätssystem entsteht; so auch in ihrem frühen Stück, *Venus* (1994). Das Time Magazine beschreibt Parks Dramen folgendermaßen: „Her dislocating stage devices, stark but poetic language and fiercely idiosyncratic images transform her work into something haunting and marvelous.“⁴²²

Parks gilt als Begründerin einer neuen Welle von zeitgenössischen, amerikanischen Dramatikern, die vielschichtiges, linguistisch komplexes und interkulturelles Theater mit einem Bewusstsein für historische Ereignisse wollen.⁴²³ Parks Dramen stehen für diese Art von Theater in einer pluralistischen Gesellschaft. Ihr Drama *Topdog/Underdog* (2002), das in New York uraufgeführt wurde, deutet auf ein hohes Maß an künstlerischer Individualität und Vielschichtigkeit hin. Parks nutzt den ‚Slang‘ in ihren Texten als Form einer Poesie und Musikalität – oft erinnern ihre Dialoge in Rhythmus und Form an amerikanischen Rap, der sich aus Blues-Rhythmen entwickelt hat. Aber auch der Vergleich ‚mit Heiner Müllers Versdramen und Luc Percivals Othello-Übersetzung drängt sich auf. Der Begriff der Intertextualität ist bei beiden Dramatikern relevant. Während Heiner Müller sich beispielsweise in seinem Drama *Hamletmaschine* auf William Shakespeares, im deutschen Raum als

⁴²⁰ Ebd. 7-8.

⁴²¹ Brantley, Ben. „Not to worry, Mr. Lincoln, It’s just a Con Game.“ In Theater Review. <www.theater.nytimes.com/mem/theater/treview.html> aufgerufen am 07.05.2012 um 14.52 Uhr.

⁴²² Zoglin, Richard. „Moving Marginal Characters on Stage.“ In Time Magazine. <<http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,999243,00.html>> aufgerufen am 15.04. 2013 um 12.53 Uhr.

⁴²³ Johnson, Patrick E. *Appropriating Blackness. Performance and the Politics of Authenticity*. 12.

bedeutendstes Shakespeare-Drama betrachteten, *Hamlet* bezieht, so verwebt Parks in ihrem Drama *In the Blood* Motive und Themen aus einem der bedeutendsten Romane der American Renaissance, *The Scarlet Letter* von Nathaniel Hawthorne. Ein zweites Drama von Parks, *Fucking A* bezieht sich ebenfalls auf Hawthornes *The Scarlet Letter*, weswegen hier in einem kurzen Exkurs auf Autor und Roman eingegangen werden soll.

4.2 Exkurs: Nathaniel Hawthorne *The Scarlet Letter*

Nathaniel Hawthorne, dessen Roman als Vorläufermodell des magischen Realismus betrachtet werden kann⁴²⁴, äußerte besonderes Interesse an der amerikanischen Geschichte und ihre bis in die Gegenwart wirkenden Einflüsse auf die Gesellschaft. In *The Scarlet Letter* zeigt sich diese Vorliebe für Geschichte und ihre Macht deutlich: Die kulturelle Vergangenheit Amerikas wird explizit offengelegt und gleichzeitig werden Elemente des Selbstverständnisses der USA zur Zeit der Entstehung des Romans im 19. Jahrhundert, die implizit im Roman vorhanden sind, aufgezeigt. *The Scarlet Letter* erzählt die Geschichte einer Frau, Hester Prynne, die von der puritanischen Gesellschaft ausgestoßen wird, da sie Ehebruch begangen hat. Sie wird dazu gezwungen, den Buchstaben A (für ‚adulteress‘) auf ihrer Kleidung zu tragen und bleibt gesellschaftlich isoliert. Hawthorne dekonstruiert die idealisierte Welt des frühen Amerikas, indem er die Kehrseite der puritanischen Lebenswelt als eine dogmatische und lebensverneinende zeigt. Hester und ihr Kind, die das Andere, das Fremde in dieser Welt personifizieren, stehen diesem System gegenüber und brechen das binäre System von Selbst vs. Anderem auf, da ihre Vitalität dem *death-in-life* Zustand der Gemeinschaft entgegengesetzt wird. Hubert Zapf zeigt in seiner Analyse von *The Scarlet Letter* anschaulich, welche Funktion der Roman hat: die kulturökologische Funktion des Textes bezieht sich einerseits auf das puritanische System und der Kritik an eben diesem. Andererseits bezieht sie sich „auf das Verhältnis, in das der Text sich zu eben dieser kulturgeschichtlichen Situation des zeitgenössischen Amerikas setzt“⁴²⁵ und kann als Kritik am mangelnden kritischen Geschichtsbewusstsein gelesen werden: Das puritanische System und seine repressiven Praktiken hatten großen Einfluss auf die kulturelle Entwicklung des frühen Amerikas, und das kulturelle Selbstverständnis der Puritaner hing mit einem streng hierarchisch-binärem Weltbild zusammen, in dem das von Gott ausgewählte

⁴²⁴ Hubert Zapf. *Literatur als kulturelle Ökologie*. 71

⁴²⁵ Hubert Zapf. *Literatur als kulturelle Ökologie* 83.

Volk dem korrupten Europa und den wilden Ureinwohnern gegenüber stand. Die Trennung von Oppositionspaaren wie Eigenes vs. Anderes, Gut vs. Böse, Geist vs. Körper war innerhalb dieses Systems besonders strikt und führte zu einer Ausgrenzung von allem, was die Ordnung dekonstruieren könnte und eine Gefahr für die rigide Gesellschaft wäre. Hester Prynne und Pearl, ihre Tochter, personifizieren die Andersartigkeit innerhalb dieser Gesellschaft und gefährden damit das System, weswegen sie ausgegrenzt werden. Die Dekonstruktion des gesellschaftlich verankerten Machtsystems wird von Hawthorne durch den Buchstaben A veranschaulicht, den Hester tragen muss und der ihre Ausgrenzung deutlich machen soll. Sie, die als künstlerisch begabte Näherin eingeführt wird, trägt das A mit Stolz und findet Möglichkeiten, den roten Buchstaben als kunstvoll besticktes Schmuckstück auf ihrer Kleidung zu tragen. Im Laufe der Handlung gewinnt der Buchstabe eine eigene Dynamik und eröffnet immer mehr Interpretationsmöglichkeiten. Während er zu Beginn die Ausgrenzung und Demütigung Hesters symbolisiert, vervielfältigen sich die Deutungsmöglichkeiten. Zapf schreibt, dass es „zahllose Deutungsversuche, die den Roman von *einer* Bedeutung des A her interpretieren wollen, aber gerade damit zu kurz greifen“ gibt und konstatiert:

So wie sich aus dem Gefängnis als dem Ort der symbolischen Ausgrenzungs- und Abgrenzungsgewalt des kulturellen Machtsystems die fiktionale Gegenwelt des Romans entwickelt, so entwickelt sich aus dem Buchstaben A als dem Signifikanten eines geschlossenen Zeichensystems ein Prozess der offenen Semiose, der die Dogmatik seiner kulturellen Ausgangsbedingungen übersteigt.⁴²⁶

Hester und ihre Tochter symbolisieren eine Grenzstellung zwischen Natur und Kultur, was durch die Darstellung des Buchstabens A, deutlich wird: Der Buchstabe wird von Hester mit großer Kunstfertigkeit auf ihrer Kleidung angebracht⁴²⁷ und ist kulturelles Produkt einerseits und natur- und lebensverbunden andererseits aufgrund seiner roten Farbe und der Bedeutungsverschiebung innerhalb des Romans. Hesters Energie scheint mit der anarchisch-lebenserneuernden Kraft der Natur verbunden zu sein; ihre Stärke greift auch auf Dimmesdale über, der sich mit ihr im Wald trifft und sich dort als ganzer Mensch erleben kann, indem er ihre Nähe und Emotionalität

⁴²⁶ Ebd. 76.

⁴²⁷ Vgl. Nathaniel Hawthorne. *The Scarlet Letter*. Harmondsworth: Penguin Classics, 1986. 80.

annimmt. Gleichzeitig bleibt Hester nicht in einem gängigen Geschlechterklischee verankert (Frauen sind naturverbunden und emotional, Männer sind rational und technologieverbunden), wenn Dimmesdale sie bittet, für ihn zu denken und stark für ihn zu sein.⁴²⁸ Die Oppositionspaare werden von Hawthorne in Frage gestellt und so eine Möglichkeit zur Selbsterneuerung der kulturellen Standards gegeben. Dabei wird alles durch den roten Buchstaben miteinander verbunden, der als semiotisches Prinzip fungiert. Zapf beschreibt den roten Buchstaben A als eine Art metafiktionales Zeichen, der die Diskurse innerhalb des Romans steuert. Der Buchstabe verbindet zum einen das kulturell Ausgegrenzte mit der natürlichen Lebensenergie Hesters und zum anderen steht er für die künstlerische und literarische Kreativität als semiotisches Zeichen. Inwieweit Parks Drama auf die komplexe Symbolik in Hawthornes Roman Bezug nimmt, soll im Folgenden analysiert werden.

4.3 Suzan-Lori Parks' Drama *In The Blood*

4.3.1 Stimmen der Kritik zu *In The Blood*

Parks Drama *In the Blood* wurde in New York im Papp Public Theatre im November 1999 uraufgeführt und seitdem in vielen Theatern – vor allem in den academic theatres – überall in Amerika gespielt. Parks wurde 2000 für den Pulitzer Preis nominiert, erhielt ihn aber für ein anderes Stück einige Jahre später. *In the Blood* wurde von der Öffentlichkeit und den Kritikern fast durchweg positiv aufgenommen. So beschreibt Wendy Guida das Drama als eine gelungene „modern-day exploration of the themes in Hawthorne's *The Scarlet Letter*“⁴²⁹ und betrachtet das Drama als eine faszinierende Geschichte, der man gerne und mit Spannung folgt. Die ‚New York Times‘ schreibt über *In The Blood*: „*In The Blood* is about the way we live now and it's truly harrowing.“⁴³⁰ Parks ist es gelungen, einen Intertext mit Bezug auf den Hawthorne Roman zu kreieren, der dennoch ein eigenständiges, hochaktuelles Werk darstellt und sich mit gesellschaftlichen Strukturen von Amerika.

Der Damentext ist in keine andere Sprache übersetzt worden, was vor allem daran liegt, dass die Slang-Sprache kaum transportierbar ist. Die Damentexte werden an den deutschen Universitäten nicht rezipiert und sind sowohl an den literatur- als auch theaterwissenschaftlichen Lehrstühlen unbekannt. Suzan Lori-Parks' Dramen werden

⁴²⁸ Vgl ebd. 219.

⁴²⁹ Guida, Wendy. „In The Blood.“ In <www.talkinbroadway.com/ob12_12_99.html> aufgerufen am 25.07. 2012 um 16.14 Uhr.

⁴³⁰ Jefferson, Marg. „The Scarlet Letter, Alive And Bitter in the Inner City.“ In *The New York Times* 23 (1999): 45-47.

nicht analysiert und auch Aufführungsanalysen von Inszenierungen ihrer Texte gibt es weder in Deutschland noch in Amerika, was auch an ihrer Aktualität liegen könnte. Allerdings ist die Interpretation ihrer Dramen komplex, da sie sich einer einfachen, binären Lesart entziehen. Dies spricht für ihre literarische Qualität, denn die dialektische Zuordnung von Text und kulturellem System, die eine eindeutigen Zuschreibung von Richtig vs. Falsch unmöglich machen, führt zu einer Bedeutungsvielfalt mit einer gemeinsamen Basis.

4.3.2 Erstarrte Gesellschaftsstrukturen als Lebensproblem

Suzan-Lori Parks' Drama *In the Blood* handelt von Hester, einer jungen, afro-amerikanischen Frau, die mit ihren fünf unehelichen Kindern unter der Brücke lebt. Sie kann weder lesen noch schreiben, aber ihr ältester Sohn, Jabber, versucht es ihr beizubringen. Doch der einzige Buchstabe, den sie erkennen und in den Sand zeichnen kann, ist der Buchstabe A. Der Buchstabe taucht im Laufe der Handlung immer wieder auf und symbolisiert einerseits die Ausgrenzung Hesters aus der Gesellschaft, da sie nicht mehr als diesen Buchstaben lesen kann und ihr damit die moderne Welt, die sich vor allem durch Zeichen und Buchstaben definiert, verschlossen bleibt. Andererseits steht er für Hesters Vitalität und Biophilie, was von ihrer Umgebung als gefährlich und unkontrollierbar erachtet wird, da ihr Verhalten nicht den Konventionen entspricht. Höhepunkt des Dramas ist die achte Szene, ‚Hand of Fate‘, in der Hester ihren ältesten Sohn, Jabber umbringt und mit seinem Blut den Buchstaben A in den Sand zeichnet, dabei frenetisch murmelt, dass dies der einzige Buchstabe sei, den sie beherrsche. Das A als Initiationssymbol wird hier zum Todeszeichen und verbindet wie auch bei Hawthorne in seiner Zeichenhaftigkeit scheinbare Oppositionspaare (Leben vs. Tod). Das Rot von Jabbers Blut verweist auf die rote Farbe des As auf Hester Prynnes Kleidung in Hawthornes Roman und dient als intertextueller Bezug zur Bedeutungsvielfalt des Buchstabens in Hawthornes Roman. Nachdem Hester Jabber umgebracht hat, wird sie ins Gefängnis geworfen und zu einer Operation gezwungen, die sie unfruchtbar macht.

Das Drama endet mit dem Buchstaben A, den Hester an die Gefängniswand geschrieben hat. Er ist Symbol für eine naturnahe und komplexe Welt, in der Hester nicht aufgrund ihrer Vergangenheit, ihrer Lebenseinstellung und ihres Standes ausgeschlossen wird. Er ist der imaginative Gegenentwurf zur Gefängniswelt, in die sie hineingezwungen wird. Die anderen Figuren betrachten den ersten Buchstaben des Alphabets und sind sich in ihrer Deutung einig: Hester ist unfähig, mehr zu lernen

als den ersten Buchstaben des Alphabets und stellt in ihrer Triebhaftigkeit eine Gefahr für die bestehende Gesellschaftsordnung dar. Die erste Szene, ‚Under the Bridge‘, beginnt mit folgender Regieanweisung:

Home under the bridge. The word „SLUT“ scrawled on a wall. Hesters oldest child, Jabber, 13, studies that scrawl. Hester lines up soda cans as her youngest child Baby, 2 yrs old, watches.⁴³¹

Schon mit dem zweiten Satz zeigt sich deutlich, dass es sich bei diesem Drama um einen Intertext mit Bezügen zu Nathaniel Hawthorne *The Scarlet Letter* handelt. Hester, die ihren Namen von der Protagonistin aus *The Scarlet Letter* erhalten hat, wird wie diese aufgrund ihrer Lebensweise von der Gesellschaft ausgeschlossen. Während bei Hawthorne die puritanische Gesellschaft einen Seitensprung mit öffentlicher Bloßstellung und dem Zwang, ein A auf der Kleidung zu tragen, bestraft und Hester Prynne gezwungen ist, abseits der Gesellschaft in der Natur zu leben und dort ihre uneheliche Tochter, Pearl, großzuziehen, macht sich Parks die große Symbolkraft aus Hawthornes Roman zu Nutze und verlegt die Handlung ihrer Geschichte in die Gegenwart und unter eine Brücke, wo Hester mit ihren fünf Kindern lebt. Beide Hester-Figuren zeichnen sich durch Stärke und Individualismus aus: Hawthornes Hester, die Dimmesdale, den Vater ihrer Tochter vor ihrem eigenen Ehemann zu schützen versucht und freiwillig im Wald lebt, wo sie als eine Art Heilige beschrieben wird; Parks' Hester, die nicht in ein Armenhaus gehen will sondern die Brücke als Zufluchtsort vorzieht, da sie dort die Freiheit hat, so zu leben wie sie will. Beide Figuren wirken für die Menschen um sie herum anziehend, da sie abseits der Konventionen frei leben.

Neben Hester gibt es auch bei Parks einen Reverend D., der an Dimmesdale in Hawthornes Roman erinnert. Auch Reverend D. ist der Vater eines der Kinder von Hester und gibt dies nicht zu. Im Gegensatz zu Dimmesdale blockt er aber jeden Annäherungsversuch von Hester ab und ist auch nicht bereit, sie zu unterstützen. Der Vater von Hesters erstem Kind, Jabber, heißt in Anlehnung an Roger Chillingworth (der Ehemann von Hester Prynne in *The Scarlet Letter*) Chill. Er hat Hester verlassen und kommt im Laufe der Handlung zurück, um sie doch zu heiraten. Als er sieht, dass Hester bereits vier weitere Kinder von anderen Männern hat, lässt er sie ein zweites Mal im Stich aus Angst, seinen guten Ruf zu ruinieren, den er sich in den

⁴³¹ Ebd. 7.

letzten dreizehn Jahren aufgebaut hat. Obwohl er Hester allein gelassen hat, da er sich noch nicht bereit für ein Kind mit ihr gefühlt hat, empfindet er die Tatsache, dass Hester vier weitere Kinder bekommen hat, als eine Art Betrug an seiner Person:

CHILLI. Who do we have here?

HESTER. The neighbors kids.

(Chilli goes to look at his watch, doesn't)

CHILLI. Honey?

HESTER. Bully, wheres Jabber at?

CHILLI. Honey?

HESTER. Bully, Im asking you a question.

CHILLI. Honey?

TROUBLE. He's out with Miga.

CHILLI. So you all are the neighbors kids, huh?

TROUBLE. Who the fuck are you?

HESTER. Trouble –

CHILLI. Who the fuck are you?

BULLY. We the neighbors kids.

CHILLI.

HESTER.

(Rest)

CHILLI. Honey?

HESTER. Huh?

CHILLI. Im --. I'm thinking this through. I'm thinking this all the way through. And I think – I think --.

(Rest)

(Rest)

I carried around this picture of you. Sad and lonely with our child on yr hip. Stuggling to make do. Stuggling against all odds. And triumphant. Triumphant against everything. Like – hell, like Jesus and Mary. And if they could do it so could my Hester. My dear Hester. Or so I thought.⁴³²

Parks parallelisiert das Schicksal von ihrer modernen Hester und Hawthornes Hester, indem sie Hester einer scheinbar aufgeschlossenen modernen Gesellschaft gegenüber stellt, die dennoch die gleichen Vorurteile besitzt wie die puritanische Gesellschaft in Hawthornes Roman.

Hester, die nicht lesen und schreiben kann, versucht sich mit Tagesjobs über Wasser zu halten und verzichtet gerne selbst auf Essen, um ihre fünf Kinder nicht verhungern zu lassen. Genauso wie Hawthornes Hester Dimmesdale niemals verraten würde,

⁴³² Ebd. 59-60.

verweigert Parks' Hester die Namen der Väter gegenüber der Wohlfahrt. Die Umgebung, in der Parks ihre Figur kämpfen lässt, wirkt scheinbar tolerant und offen gegenüber Hester, doch nach und nach erfährt der Zuschauer, dass auch die Freunde von Hester diese nur ausnutzen und dann verurteilen. Zwar muss Hester keinen Buchstaben A auf ihre Kleider sticken, aber die Verurteilung als *slut* findet trotzdem statt. Ihre Umgebung fühlt sich zwar zu Hester hingezogen, doch gleichzeitig wird ihr Verhalten verurteilt, was so weit geht, dass sie sich am Ende einer Zwangs-OP unterziehen muss, bei der ihr die Gebärmutter entfernt wird, damit sie nicht noch weitere Kinder in die Welt setzt. Hesters Anziehungskraft für die anderen besteht aber gerade aus ihrer Verweigerung des vorgegebenen Wertesystems, das sie letztlich unfrei machen würde. Ihre, die Umwelt erotisierende Ausstrahlung führen dazu, dass sowohl ihre Freundin, mit der sie sich prostituiert, als auch ihre Sozialhelferin, die mit ihr sexuelle Erfahrung zu dritt macht, als auch der Reverend, der Arzt und schließlich ihre erste Liebe, Chilli, Hester ausnutzen und ihre Nähe und Freigiebigkeit annehmen, ohne die Konsequenzen mit ihr zu tragen.

DOCTOR [...] At first I wouldnt touch her without gloves on, but then
(Rest.)
We did it once
in that alley there
she was phenomenal.

Wie auch bei Hawthorne erkennen die Menschen um Hester, dass sie in der Lage dazu ist, unabhängig von vorgegebenen Konventionen und Strukturen zu leben. Obwohl das einerseits anziehend und erregend ist, macht es andererseits den Charakteren in Parks' Drama Angst, so dass sie versuchen, das Wilde in Hester zu zähmen. Bei Hawthorne übernimmt Hesters Tochter, Pearl, diese Rolle der Unangepassten. Das Fremde, aus der Gesellschaft Ausgegrenzte manifestiert sich in ihrer Figur und während Hester selbst abgesehen von ihrem Vergehen ein geradezu angepasstes Leben führt, lässt sich ihre Tochter nicht durch Regeln einschränken. Bei Parks entwickeln die fünf Kinder eine eigene, fast übermenschliche Kraft gegenüber der Welt, aber es ist Hester selbst, die das Animalische in sich zulässt und sich weigert, es als etwas Schlechtes abzuspalten. Während sie selbst nicht als triebhaft dargestellt wird, gibt sie sich doch dem Trieb der anderen hin, ohne dass der Leser erfährt, dass dies gegen ihren Willen geschieht.

4.3.3 Formale Aspekte von *In the Blood* als realitätskonstituierende Strukturelemente

Das Drama in der Tradition des *well-made plays* besteht aus neun Szenen und fünf Geständnissen, die zwischen die Szenen gestellt sind. Elf Figuren tauchen in Parks' Drama auf; ihre Vorgabe ist es, mit nur sechs Schauspielern zu inszenieren, wobei fünf davon die Kinder von Hester und gleichzeitig die Erwachsenen um Hester darstellen sollen. Dadurch entsteht eine erste Verbindung zwischen den gesellschaftskonformen Figuren und Hesters Welt unter der Brücke. Die Einheit von Ort und Zeit ist im Drama gewährleistet, behauptet die Autorin zu Beginn des Stückes: „Place: Here, Time: Now“⁴³³; dennoch handelt es sich nicht um ein typisches modernes, amerikanisches Drama, auch wenn die Struktur zunächst scheinbar dem *well-made play* folgt. Die fünf Geständnisse setzen eine Frage nach Schuld voraus, die im Drama selbst aber nie gestellt wird. Bis zum Ende des Dramas weiß man nicht, was mit Hester passieren wird, weswegen die Geständnisse auch nicht zeitlich einzuordnen sind. Sie sind nicht Teil der Handlung, sondern folgen einem eigenen Zeitstrang.

Die Figuren in Parks Drama sind angelehnt an Figuren aus Hawthornes Roman, aber in ihren Charaktereigenschaften eigenständig. In der ersten Szene taucht Hesters Freundin Amiga Gringa auf, die Hester Geld schuldet und sie dazu anhält, Geld von den Vätern ihrer Kinder zu erhalten – insbesondere von Reverend D., der der Vater des letzten Kindes, Baby, ist. Die beiden werden vom Doktor unterbrochen, dessen Figur zwiespältig eingeführt wird („He is a saint. -- Sometimes“⁴³⁴) Hester verteidigt ihre fünf Kinder vor ihrer Freundin und wird von den aufwachenden Kindern immer wieder unterbrochen. Die Szene endet damit, dass Jabber, ihr ältester Sohn aufwacht und von seinem Traum erzählt, in dem er in einem Boot auf dem Meer saß und dann vom Meer verschlungen wurde. Die Konsequenz seines Traumes ist, dass er ins Bett genässt hat, was von seiner Mutter mit Unverständnis registriert wird. Jabber fragt nach seinem Vater und der Zuschauer erfährt, dass Hester den Kindern erzählt, ihre Väter seien im Krieg gestorben und jetzt Würmer in der Erde („They all turned into worms, honey. They crawling around in the dirt happy as larks, eating the world up.“⁴³⁵) Dies könnte auch ein erschreckendes Bild sein, mit dem sie die Kinder verstört, aber Jabber reagiert zufrieden auf ihre Erklärung und verschwindet wieder

⁴³³ Suzan-Lori Parks. *In the Blood*. New York: DPS, 2000. 5.

⁴³⁴ Ebd. 18.

⁴³⁵ Ebd. 21.

im Bett, woraufhin er von Amiga Gringa als das Lieblingskind Hesters entlarvt wird. Dadurch wird deutlich, dass die Würmer nicht negativ konnotiert sind, sondern sogar mit ‚larks‘ verglichen werden („happy as larks“), also Hoffnungsträger darstellen. Die Männer werde zu Würmern in der Erde – glücklichen Würmen – anstelle ins Paradies zu kommen, was eine mögliche, alternative Geschichte für die eigenen Kinder hätte sein können. Doch Hester konnotiert den Tod nicht negativ. Die kurze Geschichte symbolisiert eine Nähe zur Natur und eine Erdverbundenheit, die sowohl Hester als auch ihre Kinder besitzen und vor der sie nicht erschrecken. Tod und der Verfall des menschlichen Körpers ist Teil ihrer Realität. Die Wohnung unter der Brücke ist ein von der Zivilisation getrennter Bereich und repräsentiert das kulturelle Andere, welches im repressiven Realitätssystem ausgegrenzt wird.

Hesters Begegnung mit dem Doktor gibt dem Leser Aufschluss über ihren Zustand und verweist auf das, was passieren wird, wenn der Doktor ihr sagt, dass ihre „womanly parts“⁴³⁶ entfernt werden sollen. Ebenso wie Amiga Gringa sagt ihr der Doktor, dass ihre fünf Kinder ihr Problem sind, da sie sie nicht versorgen kann und mit fünf unehelichen Kindern nicht mehr als repräsentativer Teil der Gesellschaft betrachtet werden kann. Stattdessen ist sie durch ihre Kinder gebrandmarkt („Your kids are five strikes against you“⁴³⁷). Der Doktor, der scheinbar nur das Beste für Hester will und ihr am Ende der Szene einen Dollar schenkt, wird in der ersten ‚Confession‘ entlarvt, wenn er von seiner sexuellen Begegnung mit Hester erzählt. Er und die anderen Figuren nutzen Hesters Art und ihren Umgang mit ihrer Umwelt schamlos aus, um sie danach zu verstoßen. Parks Dramenstruktur funktioniert genau über diesen Konflikt der Figuren mit sich selbst und ihrer Umwelt. Sowohl der Reverend D. als auch Amiga Gringa, der Doktor, die Welfare-Lady und auch Chilli teilen die Faszination für Parks’ Hester, die als Magna Mater⁴³⁸ – als Übermutter – skizziert ist; sie erinnert an eine Gaia-Figur, in deren Gegenwart sich die anderen Figuren sicher und aufgehoben fühlen. So beschreibt der Doktor Hester als eine Frau, die ihm etwas gegeben hat, das eigentlich ihm gehört. Die sexuelle Begegnung beschreibt er, als habe Hester etwas von ihm, das er ihr geliehen habe und das sie ihm nun zurückgebe. Einerseits impliziert dies eine Selbstaufgabe Hesters, die auch

⁴³⁶ Ebd. 25.

⁴³⁷ Ebd.

⁴³⁸ Vgl. dazu Todd, Robert E. „The Magna Mater Archetype in *The Scarlet Letter*.“ In *New English Quarterly* 45 (1972): 421-29.

in ihrem Umgang mit den Kindern gesehen werden kann. Andererseits scheint Hester genau in dieser Selbstaufgabe eine Stärke zu finden, was ihrer Person eine mythische Präsenz gibt: Wie eine Mutter, die ihre Verbindung zur Natur nicht verloren hat und ihr Bedürfnis nach Nähe und Zuneigung nicht unterdrückt sondern angstfrei dazu steht, geht sie auf ihr Gegenüber ein und kreiert durch sich selbst eine Verbindung mit ihrer Umwelt und der Natur.

Auch in Hawthornes Roman findet eine Begegnung zwischen Hester und Dimmesdale statt, in der sich Dimmesdale durch Hester als ganzheitlicher Mensch erlebt, als würde sie ihm die Kraft geben, wieder Entscheidungen treffen zu können. Ebenso wie der Doktor bei Parks erkennt Dimmesdale, dass Hester ihm etwas geben kann, das ihn vervollständigt, indem sie auf bei den anderen Figuren verborgene und verdrängte Energien zugreifen kann, die in ihrem unbewussten Zustand unkontrolliert und deswegen als gefährlich eingestuft und von der Gesellschaft, die Parks in ihrem Drama beschreibt, ausgegrenzt und verdrängt werden.

Der Ort, an dem die Handlung spielt, wird von Parks nicht genauer beschrieben. Wir wissen lediglich, dass es sich um einen Unterschlupf unter der Brücke handelt, in dem die Mutter mit ihren fünf Kindern lebt. Jedoch scheint es an diesem Ort ein innen und außen zu geben und auch Betten, in denen die Kinder schlafen sowie fließendes Wasser, wobei hier der Fluss gemeint sein kann. Parks lässt bewusst Leerstellen in dem Dramentext, so dass der Regisseur selbst entscheiden kann, ob er den Ort konkretisiert oder der mystischen Symbolik Parks dient. So zeichnet Hester zu Beginn des Dramas den Buchstaben A in den Sand; in der vierten Szene spielen Trouble und Beauty im Dreck und finden einen Wurm, in Szene fünf unterscheidet Parks in der Regieanweisung zwischen ‚inside‘ und ‚outside‘ und in der zweiten Szene wird Bully von Hester zum Zähneputzen geschickt. Durch die Beschreibung entsteht ein Raum, der in seiner Aufteilung zwischen draußen und drinnen unter der Brücke und Dreck und Betten Oppositionspaare vereint und die kulturellen Bereiche (Zähneputzen, im Bett schlafen) mit den natürlich-kreatürlichen Bereichen (Sand, Dreck, Würmer) verbindet.

Dem Raum unter der Brücke werden die Arztpraxis, die Kirche und die Wohlfahrt entgegengestellt, in denen sich die Gegenspieler aufhalten. Die geschlossenen Räume werden von den anderen Figuren wie Reverend D. und dem Doktor vor Hester geschützt: sie möchten vermeiden, dass Hester eintritt und die scheinbare innere Ordnung zerstört. Während Hester mit ihren Kindern unter der Brücke zwar in

großer Armut aber in Freiheit lebt und sich um die fünf unehelichen Kinder liebevoll kümmert, wird sie von ihrer Umwelt schikaniert. Dass sie Jabber im Hintereingang der Kirche umbringt und nicht in der ihr vertrauten Umgebung, ist ebenfalls Zeichen dafür, dass durch den Einfluss der scheinbaren Helfer Hesters innere Ordnung zerstört wird. Die sechste ‚Confession‘ im Drama ist Hesters eigene, nachdem sie Jabber getötet hat. Die Struktur ist die gleiche wie bei den anderen fünf kurzen Szenen, in denen sich die fünf Figuren rechtfertigen, die Hester ausnutzen. Hester selbst bereut zu Beginn der Szene, dass sie die fünf Kinder bekommen hat und gibt so indirekt den anderen recht, die ihr im Laufe der Handlung immer wieder gesagt haben, sie hätte die Kinder nicht bekommen dürfen. Doch dann ändert sich Hesters Geständnis und sie betont, dass sie im Gegenteil eine ganze Armee Kinder in die Welt hätte setzen sollen. Die Geständnisse setzen sich auch sprachlich von der Handlung des Stückes ab und erinnern an eine Litanei oder einer Predigt, die immer wieder gesprochen wird. Dies zeigt sich an den Wiederholungen mit kleinen Veränderungen in den kurzen Szenen, an der Versform und den Brüchen innerhalb der Monologe und an der klaren Struktur.

4.3.4 Funktion der Sprache bei Suzan-Lori Parks

Sprache im Allgemeinen und poetisierte Sprache im Besonderen enthält laut Peter Finke die Spur ihrer archaischen Ursprünge.⁴³⁹ Die Sprache in Parks Drama kann als poetisierte Dialekt-Sprache bezeichnet werden, denn Parks bedient sich an einem Straßen-Slang, der nicht verschriftlicht existiert, wobei sie die Alltagssprache in eine klare Form transferiert. Die Geständnis-Szenen sind noch stärker formalisiert als die übrigen Szenen, wobei hier die Monologe an den Rhythmus einer Gospel-Predigt erinnern.

Times are tough:
What can we do?
When I see a woman begging on the streets I guess I could
Bring her in my house
Sit her at my table
Makes her a member of my family, sure.
But there are hundreds and thousands of them

⁴³⁹ Vgl. Finke, Peter. „Die Evolutionäre Kulturökologie. Hintergründe, Prinzipien, und Perspektiven einer neuen Theorie der Kultur.“ *Anglia: Zeitschrift für Englische Philologie* 124.1 (2006): 175-217.

And my house cant hold them all [...] ⁴⁴⁰

Auffällig ist, dass in den Geständnis-Szenen zu einer außenstehenden Person gesprochen wird. Die vierte Wand wird geöffnet und die Figuren sprechen zum Publikum, was ansonsten im Text nicht passiert. Bei der Inszenierung der University of Michigan 2010 wurde die vierte Wand auch während der Szenen immer wieder geöffnet und das Publikum direkt angesprochen. Dies kann als ein bewusstes Mittel betrachtet werden, um dem Zuschauer seine Position als Zusehenden und damit als ebenso Verantwortlichen deutlich zu machen, denn im Gegensatz zu Hawthornes Roman, der während der American Renaissance veröffentlicht wurde und zwar auf eine Zeit vor seiner Veröffentlichung verweist, aber dennoch damals zeitgenössische Kritik an der Gesellschaft und dem Mythos von Amerika als ‚God’s chosen country‘ hegte, spielt Suzan Lori Parks Drama im Hier und Jetzt und kritisiert Missstände des zeitgenössischen Amerikas. Dabei geht sie aufgrund der Figuren-Konstellation und der Thematik trotzdem eine Verbindung mit Amerikas Vergangenheit, insbesondere mit der der Black Community ein. So spricht Parks Themen an, die durch ihren afro-amerikanischen Kontext eine größere Brisanz erhalten, da sie innerhalb der Geschichte der Sklaverei zu lesen sind. So sind Hesters Wunsch nach Freiheit und Selbstbestimmtheit und die Brutalität ihrer Umgebung, die ihr diesen Wunsch verweigert in einem geschichtlichen Kontext Beispiele für den Kampf der afro-amerikanischen Bevölkerung hin zur Gleichberechtigung und größerer Freiheit. Die Rezeption von Hawthornes Roman geht teilweise ebenfalls auf die Frage nach der Motiv des ‚Black Man‘ ein und es gibt Literatur zu *The Scarlet Letter*, die sich mit dem Diskurs der Sklaverei und der Angst der Weißen vor den Schwarzen beschäftigt. ⁴⁴¹

Hawthornes Roman kann auch als Reaktion auf den „Diskurs des amerikanischen Individualismus“ ⁴⁴² gelesen werden, der mit der Beginn der Industrialisierung und der kapitalistischen Veränderung der Gesellschaft einen immer wichtigeren Stellenwert im kulturellen Realitätssystem einnahm. Dies findet man auch bei Parks, deren Hester sich dem kapitalistischen System verweigert und auf Konsum und Kapital verzichtet, ja das System sogar unterminiert, indem sie ihren Kindern das Stehlen nicht verbietet, sondern ihr Verhalten verteidigt und als natürlich und menschlich

⁴⁴⁰ Ebd. 26.

⁴⁴¹ Vgl hierzu Jay Grossman. ‚A‘ is for Abolition?: Race, Atuthorship, *The Scarlet Letter*“. *Textual Practice*, 7,1, Spring, 1993: 13-30.

⁴⁴² Hubert Zapf. *Literatur als kulturelle Ökologie*. 87.

entlarvt. Sie wird damit zu einem passiven Gegner des kapitalistischen Systems, das seine Umwelt nach der Unterscheidung von Verlust und Gewinn sortiert und alle anderen menschlichen Fähigkeiten ausblendet.

Hester, die nach Freiheit und Selbstbestimmtheit strebt, zeigt sich gleichzeitig als liebende Mutter, die nicht unabhängig von ihren Kindern und deren Vätern überleben kann und will. Sie steht zu den Abhängigkeiten, die Teil ihrer Konstitution sind, und hinterfragt sie nicht. Dadurch wird die Frage nach reinem Individualismus, wie er seit Beginn des 20. Jahrhunderts propagiert wird und schon seit der amerikanischen Unabhängigkeitserklärung ein wichtiger Bestandteil des Selbstbildes der Amerikaner ist – zum Beispiel im Konzept des ‚selfmade man‘ –, kritisch beleuchtet und durch Hesters Verhalten symbolisch überschritten. Anstelle als Einzelgängerin zu agieren, stellt sich Hester in einen Kontext zu ihrer Umwelt und beharrt gleichzeitig auf ihrer Individualität und Autonomie, die sie gerade dadurch erhält, dass sie als ‚individual in context‘ auftritt. Durch ihre besondere Empathie-Fähigkeit wird sie in Beziehung zu den anderen Personen hervorgehoben und gleichzeitig wird sie Teil der anderen und sie werden Teil von ihr, was der Doktor am deutlichsten beschreibt, wenn er in seinem Geständnis sagt, dass Hester einen Teil von ihm zu haben schien und ihm diesen zurückgab.

She was, like she was giving me something that was not hers to give
me but something that was mine
that I'd lent her
and she was returning to me.
Sucked me off for what seemed like hours
but I was very insistent. And held back
and she understood that I wanted her in the traditional way
and she was very giving very motherly very obliging very
understanding
very phenomenal.⁴⁴³

Dass Parks als Vorgabe in ihrem Drama angibt, dass die Kinder von Hester von den gleichen Schauspielern gespielt werden sollen wie die fünf Figuren um Hester herum, ist kein Zufall: Indem die gleichen Schauspieler jeweils beide Figuren spielen – die scheinbaren Freunde Hesters, die sie aber letztendlich belästigen und mit

⁴⁴³ Parks, Suzan-Lori. *In the Blood*. 27

verantwortlich für Hesters Verhalten sind, und die Kinder Hesters – wird eine Verbindung zwischen den zwei getrennten Lebenswelten durch die Darstellung derselben Schauspieler hergestellt: der geordneten kulturellen Realität der gesellschaftlich angepassten Menschen und der unkontrollierten und naturnahen Lebenswelt der Kinder von Hester. Wie Hawthorne stellt auch Parks die Teleologie zivilisatorischen Fortschritts in Frage und bietet eine alternative Welt an, die nicht das Individuum als Einzelkämpfer in den Vordergrund stellt, sondern eine auf Kommunikation und Empathie fußende Anthropologie.

In the Blood hat neben den gospel-artigen Geständnissen der sechs Figuren des Dramas auch ein Lied, das von Parks für das Stück komponiert wurde: „The Looking Song“. Dieses Lied wird von Chilli, der seinen Namen von Chillingsworth, dem Ehemann Hesters in *The Scarlet Letter*, erhalten hat, gesungen, nachdem er sich endlich traut, mit Hester zu sprechen. Wie Chillingsworth hat auch Chilli Hester verlassen und taucht nach Jahren wieder auf. Allerdings sind die beiden nicht verheiratet und stattdessen ist Chilli der Vater von Hesters ältestem Sohn, Jabber. ‚The Looking Song‘ ist ein vierversiges Lied, indem romantische Liebe angepriesen wird. Beim genaueren Lesen erkennt man, dass die klare Struktur des Liedes dem Inhalt des Textes gegenüberstehen: Die Auflösung des Ichs durch das Zusammensein mit der anderen Person („looking for someone/to loose my shape with [...] to lose my teeth with [...] to lose my looks with“⁴⁴⁴) Obwohl Chilli bei seiner Rückkehr zunächst Romantik propagiert, stellt sich heraus, dass er die kapitalistischen Maximen in sich trägt: Er fordert von Hester eine demütige Haltung und wird so ein weiterer Gegenspieler Hesters, die sich diesem System nicht unterordnet („Ive proven myself as a success. Youve not done that. It only makes sense that I would be in charge.“⁴⁴⁵) Er thematisiert hier die unkritisierbare Machtstellung des Kapitals und zeigt dabei, dass trotz seiner Sehnsucht nach einem, dem Herrschaftsdenken des Kapitalismus entgegengesetzten Lebensentwurf, seine Sorge lediglich um den Erhalt des eigenen Daseins kreist. Ein Außerhalb dieses Systems wird dabei weder intellektuell noch emotional verhandelt. Das hierarchische Denken des Mannes stehen im Gegensatz zu Hesters Verhalten und seine deutliche Klärung der Fronten, die ihn als Herrscher über Hester definieren, sowie die

⁴⁴⁴ Suzan-Lori Parks. *In the Blood*. 57.

⁴⁴⁵ Ebd. 58.

Darstellung des Ringes für Hester („With an adjustable band“⁴⁴⁶) lassen die Szene in einem zynischen Licht erscheinen. Chilli kann ebenso wenig wie die anderen Figuren seine Integrität bewahren und bleibt in dem System verankert, von dem Hester sich distanziert. Der Song, den Chilli singt, gerät rückblickend zur Farce, wenn Chilli mit Hester die vertraglichen Regeln, die eine Hochzeit möglich machen, festlegt, woraufhin er erkennt, dass Hester inzwischen vier weitere Kinder bekommen hat und den Vertrag platzen lässt.

Die Sprachform im Drama symbolisiert den ritualisierten, überindividuellen Lebensrhythmus der Figuren, die zu Archetypen ihres kulturellen Realitätssystems stilisiert werden. Sie erinnert an inkantatorische *call and response*-Muster in Anknüpfung an afrikanische Traditionen. So stellen sowohl der Doktor als auch der Reverend in den Geständnissen Fragen an das Publikum, die sie selbst beantworten und der Rhythmus der Sprache erinnert an eine mythische Form. Die Sprache Hesters ist in ihrer Simplizität ebenfalls an mythische Rhythmen angeglichen und hat in ihrer Form eine revitalisierende Gegenmacht zu den erstarrten Strukturen der Gesellschaft, was insbesondere in ihrem Geständnis deutlich wird.

Never shoulda had him.

Never shoulda had none of em.

Never was nothing but a pain to me:

5 Mistakes!

No, don't say that

– Nnnnnnnn –

[...] No:

I shoulda had a hundred

A hundred

I shoulda had a hundred-thousand

A hundred-thousand a whole *army* full I shoulda!

I shoulda.

One right after the other! Spitting em out with no years in between!⁴⁴⁷

Das Repetitive gibt Hesters Sprache ein eigene Kraft, die nicht aus dem zivilisatorisch-bewussten Sprachenzentrum zu kommen scheint, sondern durch eine stärkere, unkontrollierbare Energie aus ihrem Inneren entsteht. Diese, aus den afrikanischen Ursprüngen entsprungene, Beschwörung rettet Hester zwar nicht vor

⁴⁴⁶ Ebd. 58.

⁴⁴⁷ Ebd. 67.

der Operation, zu der die anderen sie zwingen, aber sie bietet eine Gegenkraft und stellt einen imaginativen Gegendiskurs zu den klaren und erstarrten Moralvorstellungen der Gesellschaft dar.

4.3.5 *In the Blood*: Biophobie in der gesellschaftlichen Zwangsjacke

Die großen Themen des Dramas sind die Frage nach Autonomie und Abhängigkeit in einer Gesellschaft, die das Andere nicht akzeptiert und die eigenen Wertvorstellungen propagiert, um sie dann zu pervertieren. Und Hester, die nicht Teil dieser Gesellschaft sein will und kann, wird als Fremde ausgestoßen und schließlich unschädlich gemacht. Eros und Liebe als zweites großes Thema spielt in Parks Drama ebenfalls eine große Rolle: Das Drama stellt die Frage nach der Unmöglichkeit von Liebe in der heutigen Gesellschaft. Während Hester uneingeschränkt liebt und dabei keine Besitzansprüche stellt, wird Sex und Liebe von ihrer Umgebung zur Ware gemacht. Sven Hillenkamp konstatiert in seiner Monographie *Das Ende der Liebe. Gefühle im Zeitalter unendlicher Freiheit*, dass die Liebe eine pervertierte Form der Selbstbereicherung geworden ist und im Zeitalter der scheinbar unbegrenzten Freiheit die Sehnsucht nach empfindsamer Liebe als Konsumgut missbraucht wird.⁴⁴⁸ Dass Hester sich anders verhält, macht ihre erotische Ausstrahlung aus und lässt Männer und Frauen in ihrer Umgebung nicht unberührt. Alle Figuren, die im Drama auftauchen, haben mit Hester auch eine sexuelle Beziehung gehabt und sie gerade in diesem Bereich ausgenutzt. Hester selbst scheint sich ihrer Anziehungskraft auf andere nicht bewusst zu sein und sie wird dadurch noch reizvoller für die anderen. Dabei geht es nicht um eine rein sexuelle Energie, die Hester ausstrahlt. Vielmehr verknüpft Parks in der Figur von Hester die Widersprüchlichkeit menschlicher Beziehungen zwischen rationalem Gesellschaftssystem und prä-rationalen Lebensenergien. Was die anderen Figuren anzieht, ist nicht Hesters ‚sexdrive‘ sondern ihre Andersartigkeit, die sie dazu befähigt, sich nicht den hierarchischen Strukturen eines kapitalistischen Systems zu unterwerfen. So kann Hester innerhalb des kapitalistischen Systems nicht überleben, ohne Geld zu verdienen, was sie mehrfach versucht und woran sie scheitert. Gleichzeitig übt ihre stoische und zugleich ihre Umgebung vitalisierende Haltung eine Faszination auf die anderen Figuren aus, die zwar scheinbar in einem besseren Zustand sind als Hester, aber Hester benötigen, um sich lebendig zu fühlen. Dies

⁴⁴⁸ Vgl. Hillenkamp, Sven. *Das Ende der Liebe. Gefühle im Zeitalter unendlicher Freiheit*. Stuttgart: Klett, 2010.

wird besonders deutlich in der Szene zwischen Reverend D. und Hester, wenn Hester ihm von der Sonnenfinsternis erzählt, die sie tagsüber fantasiert hat, woraufhin er sich von ihr befriedigen lässt. Die Sonnenfinsternis, die Hester mitten auf der Straße beobachtet, steht für die Apokalypse und lässt sich in Verbindung mit weiteren christlichen Motiven bringen, die in den Text eingewebt wurden. Zum einen die auf Band aufgenommenen Reden des Reverend, in denen es um die Prüfungen geht, die Gott den Menschen auferlegt und um die Allegorie des Nadelöhrs. Zum anderen im Bezug auf romantisierte Beziehung zwischen Hester und Chilli von Chillis Seite, der sie und sich mit Maria und Josef vergleicht. Die paradoxe Verknüpfung von Glaube und Machtstrukturen, die nach marktwirtschaftlichen Gesetzen funktionieren, spiegelt das System Amerikas und der christlich geprägten Welt und verbindet außerdem die puritanische Vergangenheit des bigotten und rigiden Christentum aus dem 18. und 19. Jahrhunderts mit dem Turbokapitalismus der letzten zwanzig Jahre. Parks entlarvt so die scheinbar aufgeschlossene Gesellschaft der Gegenwart und zeigt auf, dass die puritanischen Moralvorstellungen immer noch latent in der amerikanischen Kultur vorhanden sind. So dekonstruiert sie die Rollen-Klischees von Frau und Mann, indem sie die vorgefertigte, künstlich hergestellte Romantik der Partner von Hester durch deren Verhalten unterminiert. Die Gefahr, die von Hester ausgeht, da sie als einzige Person einen Zugang zu ihren teilweise schwer kontrollierbaren, da unbewussten Lebensenergien hat, wird deutlich, wenn der Doktor und Welfare darauf beharren, dass sie ihre Gebärmutter entfernen lassen muss. Dabei wird das Natürliche als etwas Schmutziges dargestellt und mit dem sauberen Zustand danach konterkarikiert: „Yll go to sleep and when you wake up, whisk! Yll be all clean. No worries no troubles no trials no tribulations no more mistakes. Clean as a whistle.“⁴⁴⁹ Die Kritik an zivilisatorischen Denk- und Verhaltensmustern, die zur Ausbeutung und Naturentfremdung führen wird durch den Zwang, der auf Hester ausgeübt wird, deutlich. So wird Hester von ihrer Umgebung ausgebeutet und ausgenutzt und gleichzeitig geliebt, weil sie die Nähe zur Natur nicht verloren hat. Dabei ist Hester nicht klischeehaft eine der Natur nähere, triebgesteuerte Frau, wie uns die Geschlechterrollen der letzten Jahrhunderte suggeriert haben. Stattdessen zeichnet sich das Bild einer Frau, die versucht, integer zu bleiben in ihrem Leben und die aktiv wird, um ihre

⁴⁴⁹ Ebd. 53.

Lebenssituation zu verbessern, was ihrer Umgebung Angst macht, da es nicht den gängigen Rollenmustern entspricht.

4.3.6 Kapitalismuskritik in *In The Blood* und das Death-in-Life-Motiv

Auch Hester ist auf den Kreislauf von Angebot und Nachfrage angewiesen, weigert sich aber, am System teilzunehmen. Alleingelassen mit fünf Kindern versucht sie sich mit eigenen Mitteln durchzuschlagen, was ihr aber nur vor dem Beginn der Handlung des Dramas gelungen zu sein scheint. Im Laufe der Handlung wird deutlich, dass sie in einem Zustand völliger Erschöpfung und Mangelernährung ist – so wird immer wieder auf „the growling stomach“⁴⁵⁰ hingewiesen und Hester wird von Krämpfen geplagt, die im Laufe der Handlung auch durch Halluzinationen ergänzt werden. Auch Chilli, den Hester mehrfach zu sehen glaubt, wirkt beinahe wie ein Teil ihrer Fantasien, wenn er nur auftaucht, auf seine Uhr sieht und wieder verschwindet. Das Auf-die-Uhr-sehen Chillis symbolisiert den Versuch, eine vergangene Schuld in der Gegenwart rückgängig zu machen und zeigt gleichzeitig, dass Chilli, der sich seine bessere Stellung erarbeitet hat, von der Linearität des Lebens innerhalb des kapitalistischen Systems getrieben wird. Auf der Suche nach Hester – nach einem Ruhepool – kommt er zurück in die Stadt. An Chilli und an den Kindern Hesters wird deutlich, dass Parks sich auf das Prinzip des Erinnerns bezieht wie man es von Tony Morrison kennt: Nichts, was geschieht, verschwindet ganz und alles kann jederzeit abgerufen werden. Die Vergangenheit hat kulturell und individuell großen Einfluss auf die Gegenwart. Dass Chilli als Repräsentant des ‚self-made man‘ Hester verstößt, nachdem er erkannt hat, wie viele Kinder sie inzwischen von unterschiedlichen Männern geboren hat, bedeutet für Hester eine Destruktion ihrer Hoffnung auf ein besseres Leben. Gleichzeitig bleibt ihre Unabhängigkeit erhalten, was unterschwellig der eigentliche Grund für Chillis Rückzug aus der Verlobung ist. Denn obwohl Hester seinen Auflagen zustimmt, wird durch ihr Verhalten Chilli gegenüber deutlich, dass sie ihre Autonomie nicht aufgeben wird. Die Kinder sind signifikant dafür; sie symbolisieren Hesters Freigeist und ihre Unabhängigkeit von konventionellen Mustern. Dass sie weder Chilli noch die anderen Männer bei der Wohlfahrt anschwärzt, obwohl sie dadurch finanzielle Unterstützung erhalten könnte, ist ebenfalls Zeichen dafür, dass sie ihr Leben abseits gesellschaftlicher Normen und Regeln führen will. Dass Hester zur Medea-Figur wird, wenn sie ihr Kind tötet, und

⁴⁵⁰ Ebd. 30.

unfreiwillig das lebensfeindliche Machtsystem fortsetzt, pervertiert die in der afrikanischen Tradition so wichtige Mutterrolle. Hester wird aus Verzweiflung zur Kindsmörderin, aber die zerstörerische Kraft steckt schon vorher in ihr, wenn sie Welfare bedroht, sich dann aber besinnt. Diese Ambivalenz zwischen Stoizismus und Aktionismus in Hester machen sie zu einer kämpfenden Figur wie Shakespeares Hamlet, der man als Zuschauer gern beim inneren und äußeren Kampf zusieht, und nie sicher entscheiden kann, ob hier das Gute oder das Böse überwiegt. Die dem Drama inhärente Dialektik ist Untersuchungsgegenstand der Kulturökologie und steht dem hierarchisch-progressiven Denken im Kapitalismus gegenüber, bei dem der Mensch im Mittelpunkt steht. Dem Anthropozentrismus wird ein holistisches Denken entgegengesetzt, das sich im Drama von Parks spiegelt. Anstelle sich selbst zu bereichern und ihre Umgebung auszubeuten, versucht Hester in Kommunikation mit den anderen zu treten, um ihre Situation zu verbessern. Dies gelingt nicht, da ihre Umwelt von den kulturellen und gesellschaftlichen Vorurteilen kompromittiert ist: Keiner möchte wie Hester unter der Brücke leben und materielle Mängel erleiden. Stattdessen nützen sie Hesters Gutmütigkeit aus und versuchen, sich an ihr zu bereichern. So lässt Welfare sie zu einem Dumping Preis für sich nähern, ihre Freundin Amiga Gringa klaut ihr den teuren Stoff unter dem Vorwand, ihr zu helfen, und Reverend D. fordert sie zu sexuellen Dienstleistungen auf. Jede Handlung ist durchtränkt von einem Bereicherungsdenken, bei dem der Individualismus einen pervertierten Höhepunkt erreicht hat und Kommunikation zwischen Individuen unmöglich wird. Reverend D. nimmt seine Predigten auf und verkauft die Aufnahmen anstatt direkt zu den Menschen zu sprechen, was das Kommunikationsproblem der Figuren auf einer weiteren Ebene thematisiert. Dem gegenüber stellt Parks Hesters Umgang mit ihren Kindern, der sich durch eine Direktheit auszeichnet, die die anderen Situationen vermissen lassen. Im Laufe der Handlung wird auch die Kommunikation mit den Kindern immer unklarer und aggressiver, je mehr Hester in Bedrängnis gerät. Hesters Bezug zur Erde und Natur werden ihr zum Verhängnis, da sie es mit einer Gesellschaft zu tun hat, die ihre Biophilie abstößt und als etwas Fremdes ausgrenzt. Hinter Hesters Tragödie verbirgt sich eine scharfe Kapitalismus-Kritik, die aufzeigt, dass die scheinbare Freiheit in einem kapitalistischen System eigentlich die Freiheit des Stärkeren ist, folglich derer, die über monetäre Anlagen verfügen. Parks stellt dem Urtrieb, das eigene Ich zu erweitern und zu verbessern, der dem kapitalistischen System inhärent ist, eine soziale und bis zur Selbstaufgabe

integer bleibende Figur gegenüber, die an eben diesem System und seiner Starrheit zu Grunde geht. Im Adornoschen Sinn, dass es kein richtiges Leben im falschen gibt, macht sich Hester selbst schuldig, indem sie das System zu unterminieren versucht und daran so eklatant scheitert, dass sie letztendlich zur Mörderin wird und ihrer Umwelt einen Grund gibt, sie zu verstümmeln.

Wie David Mamet konstatiert, zeigt sich nur im Umgang mit anderen Menschen die eigene Persönlichkeit.⁴⁵¹ Er propagiert eine Schauspielrichtung weg vom Anthropozentrismus und hin zur Vorstellung, dass die Umwelt erst das Ich konstituiert und reiht sich damit in die Tradition von Grotowski ein. Dies steht im Gegensatz zur kapitalistischen Denkweise der letzten zwanzig Jahre und unterstützt Parks' Kritik und ihre Herangehensweise an ihr eigenes Drama. Parks' Hester versucht immer wieder, den Kontakt zu ihrer Umwelt herzustellen, aber ihre Mitmenschen reagieren nicht auf sie, da sie nur um sich und ihre eigene Bereicherung kreisen. Hesters Versuche, sich dem Realitätssystem zu entziehen, führen zu einer Verunsicherung der anderen Figuren, die sich wiederum als Aggressivität Hester gegenüber entlädt. So versucht Welfare, sie zu einem geregelten Job zu überreden, Amiga Gringa will sie für einen Pornofilm instrumentalisieren, der Doktor möchte ihr die Gebärmutter entfernen, Reverend D. will sich ihr Schweigen erkaufen und Chilli will in ihr die ‚Victorian Woman‘ sehen, die er heiraten und dominieren möchte.

Der kulturkritische Metadiskurs von *In the Blood* zeigt sich am stärksten in der Figur von Reverend D., der im Gegensatz zu Dimmesdale bei Hawthornes Roman zu keinem Moment in der Lage dazu ist, seine Verantwortung zu erkennen und diese auf zu übernehmen. Während Dimmesdale aufgrund seiner eigenen Feigheit jahrelang in einem erstarrten *death-in-life* Zustand verharren muss, bevor er mit Hester Prynne eine, ihn revitalisierende Begegnung nachts im Wald hat, die dazu führt, dass er in einem rauschartigen Zustand eine Predigt verfasst, während Dimmesdale am Ende des Romans seine Schuld eingesteht und sich auf den Pranger stellt, um mit Hester und Pearl wiederverbunden zu werden, findet man bei Parks Reverend D. keinen Moment der Reflexion über das Geschehene. Im Gegenteil entwickelt der Reverend einen Hass auf Hester („I never held hate vor anyone./ And now the hate I have for her/ and her hunger / and the *hate* I have for

⁴⁵¹ Vgl. Mamet, David. *Richtig und Falsch*. Berlin: Alexander, 2001.

her hunger⁴⁵²), weil er ihr Naturell nicht einordnen kann und instinktiv spürt, dass sie und ihr Lebenshunger seine rigide Welt gefährden. Hesters Hunger kann als Allegorie auf ihren Lebenshunger verstanden werden und ihre Lebensintensität, der sich der Reverend nicht entziehen kann, äußert sich durch ihre Aktivität und ihren ungebrochenen Lebenswillen. Sie bleibt lieber draußen unter der Brücke, die ein seltsam gutes Zuhause für die Kinder zu sein scheint und sie hungert lieber als dass sie sich einsperren lässt. Reverend D. fühlt sich zu ihr hingezogen und gleichzeitig hat er Angst vor ihr und ihrer unkontrollierbaren Lebenslust („There was a certain animal magnetism between us./ And she threw herself at me.“⁴⁵³), da sie seinem Selbstbild und dem kollektiven Selbstbild der Gesellschaft, in der er lebt, entgegengesetzt ist. Als sie den Konflikt mit ihm sucht und ihn um seine Unterstützung bittet, vertröstet er sie zunächst, um sie dann auszunutzen und schließlich davon zu jagen. Während Hawthornes Dimmesdale nach der Begegnung mit Hester seine Rede schreibt, die ein großer Erfolg wird – die entscheidende Energie kam von Hester und der rauschhaften Inspiration, die er durch sie erhält – schreibt Reverend D. Reden, die auf Tape aufgenommen sind und von Hester angehört werden. Sie wirken wie eine Parodie auf Dimmesdales Rede, die bei Hawthorne nur beschrieben wird, wodurch eine semantische Unbestimmtheit entsteht, die den Fokus auf den Rhythmus, das Musikalische und Ästhetische legt und nicht auf die Bedeutung hinter seinen Worten. Die Reden von Reverend D. sind vor dem Hintergrund seiner Handlungen bloße Hüllen eines heuchlerischen Individuums, der sich bereichert, indem er Hoffnung verkauft. Reverend D. spricht in seinen Predigten über die Diversität des Lebens und die Komplexität menschlicher Kommunikationsprozesse („Life on earth is full of confusion. Life on earth ist full of misunderstandings, reprimandings [...]“⁴⁵⁴) und gleichzeitig verdrängt er seine eigenen Unzulänglichkeiten und Defizite. Das geht soweit, dass er Hester verspricht, für sie einen Gabenkorb in seiner Gemeinde herumzugeben und ihr den Ertrag zukommen zu lassen, nur um dieses Versprechen dann zu brechen, weil die Gelder in seine neue Kirche fließen, die für ihn gebaut werden soll. Als Hester ihm von ihrer Fantasie der Sonnenfinsternis erzählt, fühlt er sich von der Geschichte so erotisiert, dass er ihr erneut Avancen macht, um sie danach nach Hause zu schicken. Er reflektiert sein Verhalten gegenüber Hester nicht, sondern verdrängt seine

⁴⁵² Ebd. 49.

⁴⁵³ Ebd. 48.

⁴⁵⁴ Ebd. 15.

Übergriffigkeit direkt nach dem Akt wieder und lässt sich auch nicht weiter auf Hester ein, die auf seine Hilfe angewiesen ist. Der Zuschauer empfindet Empathie mit Hester, auch wenn ihm die Gründe für ihr Verhalten auf logisch-rationaler Ebene verborgen bleiben. Stattdessen erkennt man in der Art wie Hester mit ihrem Leben umgeht, eine große Vitalität, die Affinität in einem hervorruft und vor der man gleichzeitig zurückschreckt, da man die unkontrollierbare Macht dahinter erahnen kann. So entsteht in der imaginativen Erkundung der Figur eine Vielschichtigkeit und Widersprüchlichkeit, die der Komplexität der Realität gerecht wird und sich klarer Einordnung verweigert.

4.3.7 Die Repräsentation der Black Society im Realitätssystem

Während Hester den Versuch unternimmt, sich außerhalb der gesellschaftlichen Ordnung ein Leben zu ermöglichen, sind die anderen Figuren, denen es materiell und gesundheitlich besser geht als Hester, auf sie angewiesen, da sie ihnen etwas zu geben scheint, was sie verloren haben. Neben Hester gibt es noch eine afro-amerikanische Figur in dem Drama: Welfare, die betont, dass sie aus einer anderen Schicht kommt wie Hester und eine klare Trennung formuliert, die eine Ausgrenzung Hesters impliziert („I walk the line/ between us and them/ between our kind and their kind“⁴⁵⁵). Gerade weil Welfare selbst afro-amerikanische Wurzeln hat, ist es besonders interessant, dass sie zwischen ‚our kind‘ und ‚their kind‘ unterscheidet; es macht deutlich, dass Parks nicht nur interrassische Problematiken thematisieren wollte, sondern darauf aufmerksam macht, dass das Ausgegrenzte, kulturell Verdrängte gesellschaftlich geächtet wird, unabhängig von Hautfarbe, Geschlecht oder religiöser Bestimmung. Die Defizite der Gesellschaft, die Parks zeichnet, sind offensichtlich: Anstatt sozial zu sein, handeln die Figuren um Hester egoistisch und selbstbereichernd. Dabei bleiben sie in einem *death-in-life*-Zustand stecken, aus dem sie nur Hester in Momenten befreit, in denen sie sich ihr annähern und Teil ihrer Realität werden. Das Fremde als organischer Bezugspunkt wird aber von den Figuren nicht re-integriert, wenn sie in ihre Realität zurückkehren. Die Ambivalenz im bestehenden Realitätssystem zwischen bewusster Körperlichkeit und traditionellen Denkmustern findet der Leser bei allen Figuren: Welfare lädt Hester zu einer Sexparty mit sich und ihrem Mann ein; Amiga Gringa möchte mit Hester einen Pornofilm drehen; Reverend D. hat sie geschwängert; der Doktor hat ebenfalls ein

⁴⁵⁵ Ebd. 36.

sexuelles Abenteuer mit ihr erlebt; und Chilli ist der Vater ihres ersten Kindes und repräsentiert die romantische Liebe. Alle fünf Figuren versuchen sich Hesters Anziehungskraft zu entziehen und scheitern, da ihnen in ihrem eigenen kulturellen System etwas abhanden gekommen ist, das bei Hester ausgeprägt ist. Eros und Thanatos stehen sich hier als zwei Seiten einer Medaille gegenüber, wenn Hester einerseits revitalisierend auf ihre Umgebung wirkt, aber schließlich ihr ältestes Kind umbringt, nachdem sie von Reverend D. gedemütigt wurde. Die Figur Hesters setzt der logozentrischen Tradition eine Interdependenz zwischen Natur und Mensch entgegen und besteht auf eine enge Verbindung zwischen sinnlicher Welt und Ideenwelt.

4.3.8 Der imaginative Gegendiskurs in *In the Blood*

Am deutlichsten zeigt sich die imaginative Struktur von Parks Drama in den Leerstellen, die sie bewusst lässt, wenn es um die Ortung und die Zeitstruktur der Handlung geht. Der Ort, an dem Hester mit ihren Kindern wohnt, wird als „under the bridge“ beschrieben, jedoch nicht genauer benannt. Er erhält im Laufe der Handlung etwas Mystisch-Verworrenes, wenn im Nebentext von einem ‚inside‘ und ‚outside‘ die Rede ist, die Kinder ins Bett gehen und mehrere Räume unter der Brücke vorhanden zu sein scheinen. Gleichzeitig weht der kalte Wind unter der Brücke durch und macht Hesters Gesundheitszustand zu schaffen. So entsteht die Vorstellung, dass unter der Brücke ein Draußen und ein Drinnen nebeneinander existieren und beide Bereiche sich nicht gegenseitig ausschließen. Stattdessen scheinen sie sich gegenseitig zu bedingen. Hester weigert sich beispielsweise, in eine Unterkunft der Wohlfahrt zu ziehen, sondern zieht die Brücke vor, da sie dort autonom ist und sich frei entfalten kann („The shelter hassles me. Always prying in my business. Stealing my shit. Touching my kids.“⁴⁵⁶) Obwohl Hester keine Arbeit hat, überlebt sie und kann ihren Kindern sogar etwas kochen, auch wenn sie selbst nichts isst und immer hungrig bleibt. Dem Zuschauer wird nicht erklärt, warum sie überleben kann, ohne zu essen, aber die Mystik ihrer Figur macht einen glauben, dass Hester dazu in der Lage sein muss. Obwohl sie in großer Bedrängnis ist, hält Hester unerschütterlich an ihrem Lebensstil fest. Letztendlich führt das dazu, dass sie am Ende von den Anderen geächtet wird und diese ihr einen Teil ihrer Persönlichkeit wegnehmen, indem sie sie zur Operation zwingen.

⁴⁵⁶ Ebd. 32.

Zuvor wird Hester von den fünf anderen an den Pranger gestellt und ihre Schlechtigkeit betont. Parks nutzt hierfür geschickt sprachliche Klischees. Die Szene ist in Großbuchstaben geschrieben, was impliziert, dass die Szene laut gesprochen oder geschrien wird. Hester wird als ‚animal‘ beschimpft und bespuckt. Der letzte Satz: „I’LL BE DAMNED IF SHE GONNA LIVE OFF ME“⁴⁵⁷ zeigt noch einmal die deutliche Kritik an einem System, das Egoismus anstelle von Altruismus fordert. Hesters Beschreibung durch die anderen Figuren wirkt allerdings so zugespitzt, dass es kaum zufällig sein dürfte. Die Überspitzung am Ende des Stückes deutet auf eine zynische Sichtweise der Welt hin, die im Drama beschrieben wird. Die Figuren um Hester werden zu Karikaturen ihrer selbst, wenn sie endlich einen Grund gefunden haben, die Gefahr, die von Hester ausgeht, einzuschränken, indem sie sie entweiblichen. Wie ein Rudel Wölfe stehen sie um Hester herum, umkreisen sie („all circle around Hester“⁴⁵⁸) und erscheinen selbst triebhafter als Hester im ganzen Stück. Ihre verborgenen, verdrängten Energien treten nun in destruktiver Weise zutage und entladen sich auf Hester, die sich nicht wehren kann. Die Struktur und Sprache unterminiert die moralische Botschaft der Menschen um Hester, die scheinbar nur das Beste für sie wollen und sich selbst integer geben. Denn durch die Vieldeutigkeit und bewusste sprachliche Ungenauigkeit entsteht ein Spannungsfeld zwischen Gesagtem und der Bedeutungsebene. So kann zwischen primärer Bedeutung auf der kulturellen Ebene und sekundärer Bedeutung auf elementar-naturhafter Ebene unterschieden werden.

4.3.9 *In the Blood* als dramatischer Text mit implizitem theatralen Text und seine Funktion als re-integrierender Interdiskurs

Obwohl eine Harmonisierung zwischen den Figuren und Hester nicht stattfindet und das Drama letztendlich tragisch endet, da Hester ihr Kind tötet und selbst verstümmelt wird, zeigt sich der re-integrierende Interdiskurs bei *In the Blood* durch seine Leerstellen, die das Drama ausmachen, und damit in der Aufführung des Dramas mit einem Publikum. Denn die Resonanz des Publikums während der Aufführung zeigt, dass die verdrängten Strukturen innerhalb der Gesellschaft vom Zuschauer reflektiert werden und gerade durch die Tragik der dramatischen Situation am Ende des Stückes erhält der Resonanzraum im Publikum eine größere Funktion. Die Aktualität des Dramentextes machen eine so direkte Genese aus dem Text

⁴⁵⁷ Ebd. 69.

⁴⁵⁸ Ebd.

heraus in den Publikumsraum erst möglich: Die Regieanweisung von Parks, das Drama spiele im Hier und Jetzt, kann direkt übernommen werden, wenn das Drama aufgeführt wird. Denn nur dann findet zwischen Publikum und Darstellern eine Verbindung statt, die kreative Energien im Zuschauerraum freisetzt. Die Energie, die von Hester ausgeht kann parallelisiert werden mit der Wechselbeziehung zwischen Bühne und Zuschauern, die eine eigene Energie entstehen lässt. Das Sinnliche im Theaterraum, das die Menschen überhaupt erst dazu verführt, eine Affinität für das Theater zu entwickeln, ist gleichzusetzen mit der sinnlichen Welt Hesters, die die Figuren im Drama so anzieht und gleichzeitig abschreckt. Denn das Unkontrollierbare des Theaters übt eine Faszination und zugleich eine Angst aus: der Zuschauer ist im Idealfall während einer Aufführung dauerhaft zwischen Reflexion und Imagination hin und her geworfen und erforscht die Zusammenhänge auf der Bühne als Lebenszusammenhänge konkret und zugleich abstrakt. Der theatrale Diskurs basiert dabei auf dem Prinzip der Prozesshaftigkeit, der Wechselwirkung und Vernetzung und hat Rückkopplungsmechanismen, die mithilfe des Mediums Sprache, Körper und Raum zwischen Zuschauer und Darsteller changieren. Der Darsteller macht dem Zuschauer ein Angebot, auf das dieser reagieren kann oder dessen er sich verweigern kann, ebenso wie innerhalb des Dramas Hester ihrer Umwelt Angebote macht, die diese allerdings verweigern, da sie sich der sinnlich-prozessualen Welt Hesters verschließen wollen. Zapf konstatiert, es gebe eine „nie ganz verfügbare Wechselwirkung von Kategorie und Erfahrung, Sprache und Leben, Kultur und Natur“⁴⁵⁹; im Theater im Allgemeinen und bei Parks im Besonderen findet man diese Wechselwirkung auf direkte Art und Weise, wenn sich neben der fiktionalen Ebene der dramatischen Situation eine weitere Ebene auftut, die ein Wechselspiel zwischen Bühne und Zuschauer initiiert und so einen zweiten Kreislauf in Gang setzt. Der re-integrierende Interdiskurs transferiert sich während der Aufführung und wird zu einem theatralen Moment, wenn das Publikum am Ende des Dramas begreift, dass sie Teil der Gesellschaft sind, die Hester zum Verhängnis werden und dadurch ein Prozess des Umdenkens in Gang gesetzt wird.

4.4 *In the Blood* am WMU-Theatre in Michigan: Beispiel einer Inszenierung

Bei *academic theatres* in Amerika ist Parks Drama sehr beliebt und wurde in den letzten Jahren oft inszeniert. So auch vom WMU-Theatre in Michigan im September

⁴⁵⁹ Hubert Zapf. *Literatur als kulturelle Ökologie*. 44.

2010. Die Aufführung fand mit Anwesenheit der Autorin statt, die gleichzeitig Seminare an der Universität gab; eine Kollaboration, die in Amerika nicht unüblich ist und Zuschauern und Studenten die Möglichkeit gibt, mit der Autorin direkt zu sprechen und sie auch zu ihren Ideen zu befragen. Die Aufführungen fanden im Theater der Universität statt und wurden von Mark Liermann inszeniert. Das Western Michigan University Theatre ist für seine erfolgreichen Inszenierungen bekannt und hat einen der besten Theater-Lehrstühle in den USA mit Departments zu Dramentheorie, Performance, Kostüm- und Bühnenbilddesign, Stage Management und Schauspiel. Bezeichnend für die Aufführung von Parks Drama ist, dass sowohl Bühnenbild als auch Kostüme realistisch gehalten werden, obwohl Parks Drama eine symbolische Darstellung impliziert, was allein durch die Mystik des Ortes und die archaische Typos-Beschreibung der Personen deutlich wird. Dennoch hat sich der Regisseur Mark Liermann an einer realistischen Darstellung der Figuren orientiert und lässt sowohl die Figuren um Hester herum als auch Hester selbst in realistischen Kostümen auftreten. Die Spielweise ist ebenfalls realistisch. Die vierte Wand wird nicht geöffnet sondern der Zuschauer bleibt passiver Beobachter der Szenen. Der Fokus der Inszenierung liegt auf der Darstellung der Schauspieler, die sich in den dramatischen Situationen bewegen und im Sinne Stanislawskis ganz und gar mit ihrer Rolle verschmelzen. Die Geschichte wird linear erzählt – unterbrochen von den Geständnissen der einzelnen Figuren, die zwar ans Publikum gerichtet werden, jedoch nie mit einem direkten Kontakt zu Publikum gespielt werden. Das Drama wird ungekürzt auf die Bühne gebracht und der Intention der Autorin auf den Zahn gefühlt, um sie dann zu verwirklichen. Die Spielweise der Schauspieler zeichnet sich durch Authentizität aus, jedoch wird die Spielweise nie gebrochen und der Zuschauer dadurch nur selten zu einem Interdiskurs mit den Spielern aufgefordert. Die Inszenierung erinnert vielmehr an eine Filmvorführung mit realen Menschen, die jedoch kaum Verbindung zum Zuschauerraum haben. Deswegen bleibt das Theaterereignis merkwürdig leblos und entwickelt keine eigenständige Energie, die über die Sprache hinausgeht. Der Zuschauer bleibt merkwürdig ausgeschlossen und nimmt weder Anteil am theatralen Ereignis noch an der dramatischen Situation, die vor ihm entfaltet wird. Sowohl die Sprache als auch alle weiteren theatrale Zeichen (Körper, Kostüm, Stimme, Bühnenbild) lassen Mehrdimensionalität vermissen, was dazu führt, dass der Resonanz-Raum im Zuschauer leer bleibt. Die Inszenierung kann als Beispiel dafür verstanden werden, dass Ästhetik des Textes im Drama nicht

ausreicht, um einen gelungenen Theaterabend, der die Funktion des Theaters deutlich macht, zu inszenieren. Die sinnliche Erfahrung von Welt im Theaterraum funktioniert wie bei Böhme angesprochen über das „Sinnbewusstsein“ des Leibes:

Wollte Schiller seinerzeit im realitätsenthobenen Spiel quasi das Reich der Freiheit simulieren, so geht es heute darum, die leiblich-sinnlichen Erfahrungsmöglichkeiten des Menschen wieder zu entwickeln und ihm als Weisen seine Kreatürlichkeit zum Bewußtsein bringen.⁴⁶⁰

Ist die Fähigkeit der Imagination bei den Schauspielern unzureichend ausgebildet, so findet keine Spiegelung im Zuschauerraum statt und die Assoziationen auf vorbewusster Ebene finden nicht statt. Daraus folgt, dass der Zuschauer zwar reflektieren kann, was er gerade gesehen und gehört hat, jedoch bleibt die Verbindung zu den präzivilisatorischen Kräften in einem, die ein nachhaltiges Umdenken der eigenen erstarrten, kulturellen Muster zur Folge haben können, unzureichend. Der kulturkritische Metadiskurs in Parks Drama (Die Ausgrenzung derer, die sich nicht am Raubtierkapitalismus beteiligen und die eigene Freiheit über die Selbstbereicherung stellen, wird durch die Figur Hesters kritisiert) wird erkannt, jedoch bleibt es bei der eindimensionalen Kritik an einer Welt, die dem Zuschauer fremd ist, da dieser nichts mit der Welt, in der Hester lebt, zu tun hat. So bleibt die Kritik ohne Folgen und führt nicht zu einer Öffnung des Verstandes sondern höchstens dazu, dass bereits Bewusstes aktiviert wird, ohne nachhaltige Veränderungen zu evozieren. Die Reintegration des Verdrängten findet in der Inszenierung nicht statt.

5. Edward Albee – Zwischen Klassiker und zeitgenössischem Dramatiker

Edward Albee ist der älteste der drei ausgewählten Dramatiker und wird zusammen mit Tennessee Williams und Arthur Miller als der Autor genannt, der nach Eugene O'Neill das amerikanische Drama entscheidend prägte.⁴⁶¹ Sein Theaterstück *The Zoo Story* gehört zu seinen frühen Werken und wurde in Berlin 1959 und in New York 1960 uraufgeführt. Zusammen mit *The Death of Bessie Smith*, *The Sandbox* und *The American Dream* begründet *The Zoo Story* Albees Aufstieg zu einem der wichtigsten Bühnenaufsteller amerikanischer Gegenwartsliteratur und seine Stücke gehören zum

⁴⁶⁰ Böhme, Gernot. *Klassiker der Naturphilosophie*. München: Beck, 1989. 15

⁴⁶¹ Vgl. Marion Hebach, *Gestörte Kommunikation im amerikanischen Drama*, in *Mannheimer Beiträge zur Sprach- und Literaturwissenschaft* Bd. 66 (Tübingen: Gunter Narr, 2006) 15.

„first flourish of new Off-Broadway drama“.⁴⁶² Albees älteren Dramen (*The Zoo Story* und *Who's afraid of Virginia Woolf*) gelten bereits als Klassiker. *The Zoo Story* wurde interessanterweise in Berlin, in der Schiller Theaterwerkstatt, und nicht in den USA uraufgeführt.

Neben seinen bekannten Dramen hat Albee eine Adaption von Vladimir Nabokovs *Lolita* 1981 geschrieben, 2002 verfasste er das hier analysierte Drama *The Goat or who is Sylvia* und 2009 überarbeitete er sein erstes Drama *The Zoo Story*, indem er dem ersten Akt einen Zweiten hinzufügt, welches den Titel *At Home at the Zoo* erhielt und 2009 in Philadelphia uraufgeführt wurde. Hier wird Hintergrundinformation zu Peter gegeben, der in *The Zoo Story* Jerry im Park trifft. Man darf ihm und seiner Frau dabei zusehen, wie sie über ihre gescheiterte Ehe zu kommunizieren versuchen, was ihnen nicht gelingt.

Neben offensichtlichen Inhalten wie die Notwendigkeit einer Konfrontation der Gesellschaft mit sich selbst und der übergeordneten Rolle von Kommunikation und Sprache zeichnen sich seine Dramen vor allem durch Dichotomien aus, die im Laufe der Handlung aufgebrochen werden: Hass/Liebe, Natur/Kultur; Erfolg/Misserfolg; Ordnung/Chaos; Leben/Tod; das Selbst/das Andere. *The Zoo Story* hat dabei eine Schlüsselfunktion in Albees Schaffen, denn die Motive, die er hier entwickelt, wird er später immer wieder in seinen Texten verwenden: der Zoo, Liebe/Hass, das Verhältnis von Mensch und Tier, und der Kommunikationswunsch in einer Gesellschaft, die Kommunikation höchstens oberflächlich betreibt. Diese Themen findet man seit den sechziger Jahren auch in Großbritannien und Deutschland und sie ziehen sich seitdem konstant durch die zeitgenössischen Dramentexte.

Dabei haben die Texte des angloamerikanischen Raums keinen didaktischen Auftrag und bleiben auch im 21. Jahrhundert hoffnungsvoll, während die Inhalte der deutschsprachigen Dramatik zunehmend die Resignation einer ganzen Gesellschaft thematisieren: Edward Albee sagt selbst über das Schreiben:

If I were a pessimist I wouldn't bother to write. Writing, itself, taking the trouble, communicating with your fellow human being is valuable, that's an act of optimism. There's a positive force within the struggle. Serious plays are unpleasant in one way or another, and my plays examine people who are not living their lives fully, dangerously, properly.⁴⁶³

⁴⁶² Gerald M. Berkowitz, *American Drama of the Twentieth Century* (Harlow, Essex: Longman, 1992) 127.

⁴⁶³ Matthew C. Roudané, „A Playwright Speaks: An Interview with Edward Albee“, 195.

Albee deutet hier an, dass er eine Welt in seinen Stücken kreiert, die zwar kritisch auf Missstände in der Realität verweist, die aber gleichzeitig eine Alternative aufzeigt. Mit Jerry, der sich in einen fiktiven Central Park begibt, um Peter zu begegnen, schafft Albee diesen Gegenentwurf. Der heute 84 Jährige schrieb 2012 an einem neuen Drama, *Laying an Egg*, in dem es um eine Frau mittleren Alters geht, die versucht, ein Kind zu bekommen. Laut der *New York Times* soll das Drama im Sommer 2013 im *Signature Theater* in New York uraufgeführt werden.⁴⁶⁴ In einem Artikel über Edward Albee schreibt Jesse Green im *New York Magazine*:

The wild invention of Albee's language has lost none of his freshness, even as George and Martha have become American Archetypes. [...] you should argue that most of Albee's plays[...] are variations on the theme of people being stuck in something (often family) they can neither get out of nor stop concerning themselves with.⁴⁶⁵

Und nicht umsonst wird Albee als der einflussreichste Dramatiker der letzten fünfzig Jahre gehandelt, dessen Stil ein Teil des theatralen Kodes in Amerika geworden ist. Trotzdem steht Albee zwischen einer jüngeren Generation von Dramatikern und den älteren Vertretern des amerikanischen Dramas, denn sein dramatisches Werk steht unter dem Einfluss verschiedener amerikanischer und europäischer Schriftsteller. Neben Einflüssen von Ibsen, Pinter, Beckett und Strindberg findet man bei Albee auch große Verbindung zu Eugene O'Neill, dessen „dramatisches Muster der Lebenslüge“⁴⁶⁶ dem Leser auch in Albees *Who's afraid of Virginia Woolf* begegnet. Edward Albee selbst beschreibt seine Dramatik als naturalistisch und wird heute als realistischer Autor mit Zügen des Absurden behandelt, denn seine Dramen stellen realistische Kommunikations- und Handlungssituationen dar, durch die das Verhalten der Personen erklärt werden kann.⁴⁶⁷ Martin Esslin stufte Albee noch als

⁴⁶⁴ Das Signature Theater gehört zu den New Yorker Theatern, die vor allem die bekannten Dramatiker und Pulitzer Price-Gewinner inszeniert: Im Sommer 2013 wird neben Albees Drama eine weitere Inszenierung von Robert Wilson folgen. David Esbjornson, der bereits Albees Drama, *Lady From Dubusque* inszenierte, wird auch Albees jüngstes Drama inszenieren. *Laying an Egg* ist noch nicht veröffentlicht.

⁴⁶⁵ Green, Jesse. „How Edward Albee is still redefining himself, 50 years after *Who's afraid of Virginia Woolf*.“ In *New York Magazine* 10.1 (2012): 23-25.

⁴⁶⁶ Eisenmann, Maria. *Das Amerikabild im Werk Edward Albees*. Heidelberg: Winter, 2004. 69.

⁴⁶⁷ Dass Albee lange Zeit als Autor des absurden Theaters gehandelt wurde, liegt daran, dass er sich in der Tradition von Beckett, Pinter und auch Sartre befindet. Für Sartre liegt der Kern der Absurdität nicht in der menschlichen Situation sondern in der Frage nach der menschlichen Existenz überhaupt. Er leitet aus seinem Existentialismus das Absurde ab, das sich aus dem Konflikt zwischen der

amerikanische Variante des absurden Theaters ein, was jedoch inzwischen als überholt gilt.⁴⁶⁸ Norma Jenckes sieht Albee als Grenzfall zwischen Postmoderne und Moderne, wobei amerikanische Dramen, die, vergleichbar mit dem postmodernen Theater in Deutschland, auf bestimmte Weise mit ihrer Realität umgehen, selten sind. Albee steht in Hinblick auf seine Themen und den Umgang damit tatsächlich zwischen der modernen Tradition des Dramas mit seiner Ernsthaftigkeit und der postmodernen Werteverchiebung.⁴⁶⁹ Er erkennt zwar die Orientierungslosigkeit seiner in seiner Lebenswelt anzutreffenden Individuen an, weigert sich aber, dieser lustvollen Denkfaulheit der Postmoderne nicht mit dialektischem Stoff zu begegnen und unterläuft die Dezentrierung der immer reaktionsbereiten Massengesellschaft mit seiner insistierenden Sehnsucht nach einem Daseinsgrund. Lyotard hat einen anderen Blickwinkel auf die Position des postmodernen Künstler und betrachtet ihn gerade als Philosophen.⁴⁷⁰

The text he writes, the work he produces are not in principle governed by preestablished rules, and they cannot be judged according to a determining judgment, by applying familiar categories to the text or to the work. Those rules and categories are what the work of art itself is looking for. The artist and the writer, then are working without rules in order to formulate the rules of what *will have to be done*.⁴⁷¹

In einer postmodernen Welt muss das Theater nach Lyotard eine affirmative Funktion erfüllen. Wenn das Theater die Funktion hat, den Riss zwischen Ich und Selbst zu kaschieren, der die Postmoderne definiert, muss ein affirmatives Verhältnis zur Entfremdung entstehen. Albee erkennt einerseits die Gefahr dieser Aussage, die dazu führen könnte, dass die subversive Kraft des Theaters in einer Realität ohne Regeln für Regeln einsteht und dadurch die Komplexität der Welt nicht mehr wahrnimmt. Andererseits hat das Drama als philosophische Kunst mit seinen Mitteln der Dialektik die Möglichkeit, existentielle Wahrheiten darzustellen, die gleichzeitig keinen totalitären Anspruch haben. Maria Eisenmann macht am Beispiel von Albees

Hoffnung des individuellen Menschen und der wirklichen Situation ergibt, also das Verhältnis des Einzelnen zur Welt. (vgl. Esslin, Martin. *The Theatre of the Absurd*. London: Methuen, 1974.)

⁴⁶⁸ Vgl. Müller, Kurt. „Formen paradoxer Kommunikation: Edward Albees *The Zoo Story* im Kontext der (Gegen-)Kultur der sechziger Jahre.“ In *Amerikastudien-American Studies*. 45.2 (2000): 34.

⁴⁶⁹ Vgl. Jenckes, Norma. „Postmodern Tensions in Edward Albee's Recent Plays.“ In Mann, Bruce J. *Edward Albee. A Casebook*. New York: Routledge, 2003. 105-114.

⁴⁷⁰ Diese Sichtweise finden wir auch bei Dea Loher, deren deutsche Stücke immer auch philosophische Abhandlungen sind, die von einer Sinn- und Wahrheitssuche durchdrungen sind.

⁴⁷¹ Lyotard, Jean Francois. „Answering the Question: What is Postmodernism?“ in: Brooker, Peter (Hg.). *Modernism/ Postmodernism*. London: Longman, 1992. 149.

Fragments deutlich, dass Albee das Spannungsfeld zwischen modernen und postmodernen Elementen gut gelingt:

MAN 4. I'm pretty sure – (Pause) that there is a way to get through it – so long as you know there's doom right from the beginning; that there is a time, which is limited, and woe if you waste it; that there are no guarantees of anything – and that while we may not be responsible for everything that *does* happen to us, we certainly are for everything that *doesn't*; that since we're conscious, we have to be aware of both the awful futility of it and the amazing wonder. Participate, I suppose.

MAN 3. (*some sarcasm*) Let me write this down.⁴⁷²

Indem Man 3 so reagiert, ironisiert er den Versuch des Man 4, eine Wahrheit, eine Antwort auf die Frage nach Sinn und Bedeutung zu finden. Sei den 90er Jahren des 20. Jahrhunderts, in einer Zeit, in der alles relativiert wird, kann der Versuch von Man 4 nicht mehr ernst genommen werden. Die Reflexion über die Bedeutungslosigkeit der Existenz findet dauerhaft im Alltag statt. Indem Albee trotzdem danach sucht und nicht einfach nach Sinn fragt, sondern auf die Bedeutungsleere hinweist, hält er dem Zuschauer einen Spiegel vor und kritisiert den Mangel an Bedeutung und schafft es so, die wachsende Leere unserer Zeit festzuhalten.

Albee befindet sich an der Schnittstelle zeitgenössischen Schreibens, d.h. er hat die Suche nach der Wahrheit noch nicht aufgegeben, obwohl er sich selbst die Frage nicht beantworten kann, was genau die Wahrheit ist. Das, was ihm in der amerikanischen Gesellschaft an Werten angeboten wurde, musste er als korrupt, pervertiert und unbrauchbar über Bord werfen. Postmoderne Autoren würden an dieser Stelle die Suche aufgeben, sie würden eine Suche sogar für verfehlt und unsinnig halten. Doch an diesem Punkt bleibt Albee stur und sucht erbittert weiter nach einer noch unentdeckten Wahrheit im ursprünglichen Sinn. Selbst wenn es sich herausstellen sollte, dass es sie nicht gibt und die Suche umsonst war, bleibt für ihn die Geste ein authentischer, unerlässlicher Akt.⁴⁷³

Eisenmann zeigt auf, dass Albee Sinnsuche der eigentliche Sinn seiner Texte ist. Die Ironisierung der Sinnsuche widerspricht dem nicht und stellt Albee damit Seite an Seite mit den deutschen Dramatikern der Gegenwart, Wolfram Lotz, Philipp Löhle, Martin Heckmanns, Dea Loher, Roland Schimmelpfennig. Wenn Theater die Aufgabe hat, das Individuelle öffentlich zu machen, um gemeinsam etwas anderes zu erleben

⁴⁷² Albee, Edward. *Fragments* 55.

⁴⁷³ Eisenmann, Marie. *Das Amerikabild im Werk Edward Albees*. 85.

und das Andere als weitere Möglichkeit zu begreifen, so wird Albee zurecht als einer der wichtigsten und einflussreichsten Autoren der letzten Jahrzehnte gehandelt. Dennoch oder gerade deswegen ist es am Broadway einige Jahre still um ihn geworden. Christopher Schmitt bezeichnet ihn in der Süddeutschen Zeitung gar als ein „One-Hit-Wonder“, was allerdings zu kurz gegriffen ist, denn Albee gilt auch in Amerika ebenso wie in Deutschland als einer der bekanntesten und erfolgreichsten Dramatiker. Das Theatersystem macht es ihm, wie anderen ernst zu nehmenden Autoren in Amerika, dennoch nicht leicht: Seit den 70er Jahren des 20. Jahrhunderts gilt Broadway Theater als Inbegriff von Kommerz-Theater, an dem vor allem Musicals und Komödien aufgeführt werden, die einen direkten Bezug zu Sitcoms im Fernsehen oder Kinoformaten des Unterhaltungskinos haben. Sam Shepard beispielsweise hat sich diesem System angepasst und schreibt vorwiegend Drehbücher oder spielt Nebenrollen in Kinofilmen. Albee geriet aufgrund seiner komplizierten Dramen zwischenzeitlich in Vergessenheit – wenn er auch im theaterwissenschaftlichen Rahmen immer rezipiert wurde –, aber seine Dramen konnten im europäischen Raum, vor allem in Deutschlands subventionierten Theatern, ihre Wirkung entfalten. Albee selbst spricht in einem Interview mit Bruce J. Mann über das amerikanische Theater heute folgendermaßen:

Mann: [...] Are you still concerned?

Albee: I still am, yes. I'm trying to think of how many worthwhile American plays originate on Broadway. Practically none. A lot of British imports come over, and now Irish imports, too; butt good, serious, American plays origination on Broadway?⁴⁷⁴

5.1 Stimmen der Kritik

In Amerika gibt es kaum kritische Stimmen zu Albees Dramen – zu groß ist der Respekt vor seinem Werk. Seine Dramen werden fast ausschließlich positiv rezensiert: Über *The Goat or who's Sylvia* schreibt die New York Times; „A play about tolerance, family, the unimaginable, „The Goat“ is a mind-bending and funny alternative to the musical fare littering Broadway.“⁴⁷⁵ Matthew Murray spricht von „one of the most unusual and intriguing plays to open in New York in many months“⁴⁷⁶

⁴⁷⁴Mann, Bruce J. „Interview with Edward Albee.“ in ebd. (Hgg.). *Edward Albee. A Casebook*. New York: Routledge, 2003. 142.

⁴⁷⁵ Solly, Caryn. „Theater Review: „The Goat or Who is Sylvia?. Tolerance, family and unimaginable rise to the surface in this Tony Winner.“ In *New York Times Magazine*. 3.4 (2002): 35.

⁴⁷⁶ Matthew, Murray. „The Goat or, Who is Sylvia? Broadway Reviews.“ www.talkinbroadway.com/world/theGoat.html. aufgerufen am 13.05.2012 um 20.13 Uhr.

Christopher Schmidt sagt in der Süddeutschen Zeitung, das Drama sei „kein Sodomie-Schocker, sondern ein Anschlag auf das bürgerliche Eifersuchtsdrama. Albee wagt darin einen Blick ins verlorene Paradies.“⁴⁷⁷ Zuvor hatte Albee seine Dramen *Three Tall women*, *The Play About The Baby* und *Tiny Alice* off-Broadway inszenieren lassen und kam mit *The Goat or Who's Sylvia* zurück an den Broadway, mit dem er den Tony Award für „Best Play“ gewann. Das Drama wurde im Golden Theatre inszeniert und feierte große Erfolge, nicht zuletzt aufgrund der überragenden schauspielerischen Leistung, so Matthew Murray. Albees Drama kommt 2004 in deutscher Sprache auf die Bühne des Akademietheater in Wien, von Andrea Breth in Szene gesetzt. In „Die Zeit“ beschreibt Peter Kümmel die Inszenierung als kontrapunktisch zu Albees Stück, das von Schnelligkeit und gewieften Dialogen lebt. Kein Wort über die Qualität des Dramas selbst, die als selbstverständlich gegeben gesehen wird, denn auch auf der jenseitigen Seite des Atlantiks gilt Albee als einer der Großen seiner Zeit und seine Texte werden nicht in Frage gestellt.

Die Themen bei Edward Albee spiegeln sein Interesse an der Welt bis ins hohe Alter. So zeigt sich, dass Albees Dramen sich in einem Spannungsfeld von physischer Energie und Rationalität bewegen, was sowohl in seinem Drama *Listening* (1977) deutlich wird: „She bleeds; once a month she bleeds, and she cries: the phases of the moon. God, every woman from the dawn of time ...“⁴⁷⁸. Hier wird der Zuschauer mit der physischen Realität jedes Menschen ähnlich wie bei *The Zoo Story* konfrontiert und die eigene Kreatürlichkeit thematisiert. Der weibliche Zyklus als Sinnbild für die Nähe zum Natürlichen wird der entfremdeten Welt entgegengesetzt. Dabei werden nicht binäre Rollenklischees bestätigt, die die Frau in die Nähe der Natur rücken. Stattdessen kommt es ihm darauf an, den Gegensatz zwischen Geist und Körper, zwischen Mann und Frau zu überwinden und stereotype Rollenmuster als solche zu entlarven. Blut, Schmerz und Isolation sind die gängigsten Begriffe, mit denen Albee seine Welt bebildet. Gleichzeitig stellt Albee die Frage nach der eigenen Identität in einer entfremdeten Gesellschaft, was seinen Anfang in *The Zoo Story* findet, in *Seascape* einen positiven Ausblick möglich macht und schließlich in *The Goat or Who's Sylvia* erneut in all seiner Radikalität erfragt wird.

Interessant ist, dass Albees Drama über die Ziege als Liebespartnerin in der Kritik zwar gelobt wird, aber dabei die Frage nach den Konsequenzen, die das Stück für

⁴⁷⁷ Schmidt, Christopher. „Der Dramatiker Edward Albee wird 80. Der Gott des Gemetzels.“ In *Süddeutsche Zeitung*. 5.2 (2010): 54.

⁴⁷⁸ Albee, Edward. *Listening*. 132.

Zuschauer und Leser hat, vermieden wird. Die Affäre von Martin mit einem Tier wird entweder als Schock-Effekt hingenommen oder nicht weiter kommentiert. So schreibt Ben Brantley in der *New York Times*: „The subject is not bestiality but the irrational, confounding and convention-thwarting nature of love.“⁴⁷⁹ Stattdessen fokussieren sich sowohl die Kritiken in Deutschland als auch in Amerika auf die Beziehung zwischen den beiden Menschen, Stevie und Martin, während sie die Ziege nicht weiter thematisieren oder die sexuelle Beziehung zur Ziege als Metapher beschreiben. Das deutet darauf hin, dass Albee hier tatsächlich ein Tabu-Bruch gelungen ist und dass er in seinem Drama keine Antworten auf die Frage nach Richtig und Falsch liefert, sondern sich der Komplexität seines Themas bewusst ist und dieses dialektisch aufarbeitet. So bleibt es Zuschauern und Lesern überlassen, sich mit dem Thema der Vereinigung von Mensch und Tier und dem Verbot an sich auseinander zu setzen.

5.2 Edward Albees *The Goat or Who's Sylvia*

Edward Albees Drama, das von Selbsttäuschung und Eifersucht, von den Toleranzgrenzen der amerikanischen Gesellschaft handelt, stellt die moralischen Grenzlinien und Konventionen eines kulturellen Realitätssystems radikal in Frage. Das ständig wiederkehrende Thema in Albees Dramen wird auch hier zum Mittelpunkt der Handlung: Beziehungen zwischen Menschen und Tieren und zwischen Menschen und Menschen werden beleuchtet. In *The Zoo Story* ist es der Hund der Vermieterin, an dem Jerry scheitert, wenn er versucht, ein konstruktives Verhältnis zu ihm aufzubauen, in *A Delicate Balance* hat Tobias damit Probleme, dass seine Katze ihn scheinbar nicht mehr liebt. Bei *The Goat or Who's Sylvia* dreht sich alles um Martins Liebesbeziehung mit der Ziege, die ihm den Kopf verdreht hat. Wie auch in *The Goat or Who's Sylvia* darum, aus den vorgegeben Rollenmustern auszubrechen, die einen gefangen halten. Bei *Who's afraid of Virginia Woolf* spielt Albee mit den Konventionen der 50er Jahre und zeigt auf, dass Martha, die Hauptfigur, an den beschränkten Möglichkeiten, die ihr als Frau in Amerika bleiben, fast zu Grunde geht. Auch George ist in der Geschlechterrolle seiner Zeit gefangen und genau dieses Rollendenken wird von Albee kritisiert und abgelehnt. Martha erinnert an Ibsens Hedda Gabler oder auch an seine Nora, wenn sie, in dieser aufoktroierten Rolle gefangen, passiv bleiben muss und aggressiv wird. Stevie

⁴⁷⁹ Brantley, Ben. „A Secret Paramour Who Nivvles Tin Cans.“ *New York Times* 3.11 (2002): E1.

hingegen wirkt zunächst wie eine modernere Frau; die beiden führen ein scheinbar gleichberechtigtes Eheleben. Und doch: Auch Stevie bleibt in ihren Rollenmustern und Konventionen gefangen und deswegen wirkt auch die erste Szene zwischen den beiden in ihrer Harmonie grotesk, denn so gut sie sich zu kennen scheinen: sie hören einander dennoch nicht richtig zu und verhalten sich ihren Rollenklischees entsprechend: Martin als kluger, aber etwas verwirrter Architekt fragt seine Frau nach Outfit-Ratschlägen und sie als praktisch begabte Hausfrau (sie verschönert das Haus mit Blumen) nimmt ihn und seine unpraktische Art liebevoll hin, nicht ohne ihn sanft zu ermahnen.

Beide sind Gefangene ihres Alltags und haben es sich im bürgerlichen Leben gemütlich gemacht. Martin ist ein erfolgreicher Architekt, der an seinem 50sten Geburtstag von seinem besten Freund interviewt wird, weil er ausgewählt wurde, eine 27 Millionen-Dollar Stadt zu designen. Doch als er seinem Freund, Ross, gesteht, dass er hoffnungslos in Sylvia verliebt ist und diese Liebe auch physisch auslebt, zerstört er die scheinbare Idylle der Familie. Indem Albees Martin nicht einfach Sodomie betreibt, sondern tatsächlich eine Art transzendente Liebe für Sylvia empfindet und diese unaussprechbare und für alle anderen inkommensurable Gefühlsgewalt verzweifelt in Worte zu verwandeln versucht, wird er dem Leser und dem Zuschauer sympathisch und dieser Moment der Identifikation führt zu einem fast physisch erfahrbaren Schock. Stevie erfährt von Martins Liebe zur Ziege, denn Ross schreibt ihr einen Brief, in dem er ihr von Martins Geständnis erzählt. Und Stevie kann natürlich nicht mit der Tatsache umgehen, dass ihr Mann sich in eine Ziege verliebt hat. Ebenso wenig versteht sein Sohn, der homosexuell ist, was wiederum ein Problem in der Vergangenheit gewesen zu sein scheint, Martins Liebe zu Sylvia. Stevie reagiert auf Martins absurdes Geständnis mit Tobsucht und Zerstörung, die in der Ermordung der Ziege gipfeln. Albee sagt über sein Drama:

Every civilization set quite arbitrary limits to its tolerance. The play is about a family which is deeply rocked by an unimaginable event and how they solve that problem. It is my hope that people will think afresh about whether or not all the values they hold are valid.⁴⁸⁰

5.2.1 Formale Aspekte in *The Goat or Who's Sylvia*

Das Drama von Albee ist als Einakter aufgebaut, der in drei Szenen unterteilt ist. Ort und Zeit des Dramas sind eindeutig bestimmt. Die Szenen sind dialogisch aufgebaut

⁴⁸⁰ Albee, Edward. *The Goat Gazette*. New York: Golden Theatre, Juni 2002. 2.

und deuten nicht auf eine Meta-Ebene oder Erzählerinstanz hin, wie es bei den drei deutschen Dramatikern zu finden ist. Die Regieanweisungen werden als Nebentext gekennzeichnet und erfüllen lediglich ihre Funktion als Anweisungen für den Regisseur und die Schauspieler. Das Drama endet tragisch: Stevie tötet die Ziege und schleift sie als Opfergabe auf die Bühne. Die Verbindung zur griechischen Tragödie ist offensichtlich, denn Albees Martin könnte sowohl als moderner Ödipus gesehen werden, dessen sexuelles Geheimnis aufgedeckt wird, wodurch die Familienidylle zerstört wird. Das blutige Ende des Dramas erinnert außerdem an *Agamemnon*, in dem Clytemnestra ihren Triumph über Ehemann und Rivalin feiert. Auch eine Analogie zu Medea kann gezogen werden, wenn Stevie emotionslos die Ermordung der Ziege kommentiert. Auch Medea tötet am Ende ihre Söhne, ist von deren Blut überströmt und verbietet ihrem Mann kalt, den Leichen zu nahe zu kommen.

Die Figuren, die szenischen Situationen und der Raum, in dem Albee die Handlung entfaltet, deuten auf ein realistisches, fast naturalistische Theater hin, was jedoch durch die grotesk anmutende Aussage Martins in die Nähe des Absurden gebracht wird. Denn – und das ist wohl der wichtigste Moment des Dramas – Martin hat nicht nur sexuelle Gelüste, er liebt Sylvia wirklich. Und dadurch entkommt er der moralischen Daumenschraube, die der Leser und das Publikum ihm so gerne ansetzen würden. Er wird dadurch zum tragischen Helden, der, den moralischen Gesetzen enthoben, sein Verhalten und seine Erfahrung nicht mit den konventionellen Wertvorstellungen bewerten kann.

Doch Albee schreibt keine eindeutige Tragödie. Er kommentiert den Titel seines Dramas („Notes toward a definition of tragedy“) und macht damit deutlich, dass er die klassische Tragödie nicht unhinterfragt nachahmt, sondern nach einer neuen Definition von Tragödie sucht: Sein Drama wimmelt von Pointen und Wortwitz, die Dialoge sind teilweise ironisch bis sarkastisch und setzen auf Sprachspiel und semantische Verwirrung, die die Schwere der Situation unterminieren. So verbessert Martin seine Gesprächspartner pedantisch und wirkt vor allem in der ersten und zweiten Szene verwirrt, abwesend und fast senil. Diese Wirkung steigert Albee ins Groteske, wenn er Martin den Namen des Sohnes seines Freundes vergessen lässt und während des Fernseh-Interviews die Kamera nicht ausblendet, sondern tatsächlich aus den Augen verliert. Sein Verhalten während des Interviews entspricht nicht der Konvention, was sein Freund Ross mit Ungeduld und Ärger bemerkt („I

can't shoot that. You were a million miles away."⁴⁸¹) Gleichzeitig scheint Martin in seinem Verhalten zu regredieren („MARTIN Why are you talking to me like a child?/ ROSS Because you act like one."⁴⁸²), was vor allem dann deutlich wird, wenn Martin die ironischen Bemerkungen seines Gegenübers nicht versteht, sondern sie für bare Münze nimmt. Doch seine Regression lässt sich mit seiner Unfähigkeit erklären, die Liebe, die er für Sylvia empfindet, in Worte zu fassen. Die Ziege symbolisiert das Inkommensurable, das Andere, das nicht mit alltäglicher Sprache zu erfassen ist. Sein Verhalten ändert sich, als er von Ross dazu gebracht wird, zu reden und ihm gegenüber seine Liebe zu Sylvia gesteht. Auf einmal ist er nicht mehr der senile, vergessliche Martin, der aber doch seinem Gegenüber an Bildung überlegen ist. Stattdessen versucht er mit aller Sprachgewalt Ross zu verstehen geben, was er durch Sylvia erlebt hat und scheitert, denn die Wortwahl vereinfacht das Komplexe seiner Beziehung zu Sylvia und marginalisiert sie:

I didn't know *what* it was – what I was feeling. It was ... it wasn't like anything I'd felt before; it was ... so ... amazing, so ... extraordinary! There she was, just looking at me, with those eyes of hers, and...⁴⁸³

Es gelingt ihm nicht, seine Gefühle verständlich zu machen und schon während er spricht, merkt er, dass er scheitert. Die Pausen zwischen den Sätzen sind Indiz dafür. Indem Albee seiner Figur einen so kulturell gebildeten Hintergrund gibt und ihm zum sprachfähigsten der Figuren macht, der sehr erfolgreich in seiner Arbeit als Architekt ist und offensichtlich Wert auf ein gebildetes und kultiviertes Umfeld legt, lässt er in Martin zwei gegensätzliche Pole aufeinander treffen: den zivilisierten, den Konventionen entsprechenden Martin und den Martin, der sich regelmäßig mit einer Ziege trifft.

Ross. This is Sylvia ... who you're fucking.

Martin. Don't say that.

(It just comes out)

Whom.

Ross. ...with whom you're having an affair.⁴⁸⁴

⁴⁸¹ Albee, Edward. *The Goat or Who's Sylvia?* 555.

⁴⁸² Ebd. 557.

⁴⁸³ Ebd. 567.

⁴⁸⁴ Ebd. 569.

Während der Dialog zwischen Martin und Ross nicht der Komik entbehrt, die in der Pointe am Ende der Szene schließt („THIS IS A GOAT! YOU'RE HAVING AN AFFAIR WITH A GOAT! YOU'RE FUCKING A GOAT!“⁴⁸⁵), scheinen die Figuren im überwiegenden Teil des Dramas aneinander vorbei zu reden. So versteht Stevie Martins Geständnis in der ersten Szene als Witz, da das Gesagte außerhalb ihrer Vorstellungskraft liegt. Sobald das Geständnis auf dem Tisch liegt, verbringt Martin den Rest der Zeit damit, das Unerklärbare zu erklären und scheitert auch hier an seiner Unfähigkeit, sein Innerstes in Worte zu fassen. Gleichzeitig will und kann Stevie ihn nicht verstehen, da sie mit ihrem Einverständnis ihre Welt mit allen Regeln und der Stabilität, die sie daraus zieht, aus den Angeln heben würde:

We all prepare for jolts along the way, disturbances of the peace, the lies, the evasions, the infidelities – if they happen. ... Something can happen that's outside the rules, that doesn't relate to the Way the Game Is Played. ... [...] but there's one thing you don't put on your plate, no matter how exotic your tastes maybe is ... bestiality. ... The fucking of animals! No, that's one thing you haven't thought about, one thing you've overlooked as a byway on the road of life.⁴⁸⁶

Stevies Welt und ihre gesellschaftlich geprägten Normen und Wertvorstellungen, die sie im Laufe der Jahre mit ihrem Mann aufgebaut und gepflegt hat, werden von Martin zerstört. Die Realität wird dekonstruiert, aber Stevie findet keine Antwort auf die Frage, welche Strukturen dann stattdessen entstehen können. Das ‚Unimaginable‘ ist passiert – das, was außerhalb ihrer Vorstellungskraft liegt. Dadurch wird sie auch der Verantwortung enthoben, denn sie kann nur an ihrem alten Weltbild festhalten. Martins Verzweiflung wird umso größer, wenn er seine größte Sorge bestätigt findet: Er wird von Niemandem in seinem Umfeld verstanden. Die Verbindung zwischen ihm und seinen Mitmenschen reißt ab und er ist allein („Does nobody understand what happened?!“ [...] Why can't anyone understand this ... that I am *alone* ... all ... *alone!*⁴⁸⁷).

Albee nutzt eine konventionelle Form des Dramas für seinen unkonventionellen Inhalt. Er rahmt die Geschichte, die das Unvorstellbare in einer Radikalität erzählt, durch eine klare Struktur. Dabei nutzt er den Nebentext für klare Anweisungen, die den Darstellern eine bestimmte Richtung der Spielweise suggeriert und lässt dabei

⁴⁸⁵ Ebd. 570.

⁴⁸⁶ Ebd. 581.

⁴⁸⁷ Ebd. 621.

wenige Leerstellen. Da Albee bekannt für seine Pedanterie im Bezug auf die Inszenierung seiner Stücke ist, verwundert dies nicht. Er gibt an, wann die Darsteller aufstehen, wann sie sich hinsetzen, wann sie Dinge auf den Boden schmeißen, was sie auf den Boden schmeißen und wann sie schreien, weinen, lachen oder aufeinander losgehen:

STEVIE screams – a deep-throated rage – and lunges at MARTIN. He rises, grabs her wrists and shoves her into a chair. She attempts to get up, but he shoves her back again.⁴⁸⁸

Dadurch wird dem Chaos, das im Laufe der Handlung ausbricht, eine klare Form entgegengesetzt, so dass ein Spannungsfeld im Text entsteht, das als theatrales Potential für die Inszenierung begriffen werden kann.

5.2.2 ‚The Unimaginable‘ als Ausgangspunkt des imaginativen Gegendiskurses

In Albees Dramen hat die Darstellung der Durchschnittsfamilie in Amerika einen großen Stellenwert und damit reiht sich Albee in eine Tradition amerikanischer Stücke ein.⁴⁸⁹ Während Autoren wie Arthur Miller oder Tennessee Williams Spannungen und Probleme einer Gesellschaft anhand der Familie darstellen, radikalisiert Albee diese Kritik an der Gesellschaft, indem er das Familienkonzept als erstarrt und heuchlerisch entlarvt und gänzlich aus den Angeln hebt. Die Ehekrise von Martin und Stevie beruht aber nicht auf fehlender Kommunikation der beiden Ehepartner oder festgefahrenen Verhaltensmustern, die durch äußere Konventionen auf-oktroiert wurden wie bei *Who's afraid of Virginia Woolf* oder *The Marriage Play*. Stattdessen führen Stevie und Martin eine scheinbar glückliche Beziehung. Martin betont sowohl gegenüber Ross als auch gegenüber seiner Frau, dass er nie untreu geworden ist und mit ihrer Beziehung zufrieden war. Interessanterweise werden hier konventionelle Ehemuster positiv konnotiert: Der Alltag von Stevie und Martin scheint mit klaren Rollenmustern zu funktionieren: Stevie wird in der ersten Szene eingeführt als Hausfrau, die Blumen arrangiert („Stevie onstage; arranging flowers“⁴⁹⁰). Im Folgenden wird nicht ihre Sinnlichkeit und Emanzipation in den Vordergrund gerückt,

⁴⁸⁸ Ebd. 601.

⁴⁸⁹ Tom Scalan spricht in diesem Zusammenhang von einer Dominanz von Familienstücken in Amerika: „American drama is dominated by plays of family life.“ (Scalan, Tom. *Family, Drama and American Dreams*. London: Connecticut, 1978. 5.) Auch heute noch spielt die Repräsentation der Familie im amerikanischen Drama eine große Rolle: So schreibt auch Tracy Letts überwiegend über die Familie in Amerika.

⁴⁹⁰ Albee, Edward. *The Goat or Who is Sylvia?*. 539.

sondern ihre Funktion als gute Ehefrau. Dennoch spiegelt Stevie die moderne, amerikanische Frau, die aus Liebe geheiratet hat, emanzipiert und selbstständig auftritt und dennoch ihren Mann unterstützt und versorgt, denn Martin ist offensichtlich der ältere in der Beziehung und benötigt sowohl Gedächtnishilfen als auch Hilfe bei der Auswahl seiner Kleider. Die Fallhöhe der beiden Protagonisten wird dadurch ungleich höher und Stevie erkennt dies selbst bereits am Anfang des Stückes:

The old foreboding? The sense that everything going right is a sure sign that everything's going wrong, of all the awful to come? All that?⁴⁹¹

Diese Form der Selbstreflexion taucht in Albees Drama immer wieder auf und gibt einen Hinweis darauf, dass Albee ein Bewusstsein dafür entwickelt hat, dass die Figuren nicht mehr als ganzheitlich wahrgenommen werden können wie noch vor fünfzig Jahren. Wie auch im deutschen Drama, in dem Figuren – wenn es sie denn gibt – meist eine kritische Distanz zu sich selbst entwickeln, indem sie als Erzähler in der dritten Person von sich sprechen oder den Theaterkontext verbalisieren, indem sie sich befinden (vgl. Wolfram Lotz: *Einige Nachrichten an das All*⁴⁹²), deutet sich bei Martin und Stevie ein Bewusstsein für den Rahmen, in dem ihre Geschichte erzählt wird, an. So unterbricht Martin selbst den intensivsten Streit mit Stevie, indem er ihre Syntax verbessert.

Die Begegnung von Martin mit der Ziege beschreibt dieser als Epiphanie und nimmt die Ziege als ein Wesen wahr, mit dem er sich verbunden fühlt. Und indem Martin nicht nur das Treffen zwischen sich und der Ziege beschreibt, sondern gleich zweimal – gegenüber Ross und gegenüber Stevie – auch die Situation, die dazu führt, detailliert erzählt, überwiegt der Eindruck, dass nicht die Ziege selbst, sondern der Zustand in der Natur von Martin als ein magisch-mystischer empfunden wurde.

Martin. [...] And I stopped, and the view was ... wonderful. Not spectacular, but wonderful – fall, the leaves turning ... [...] I stopped and got us things – vegetables and things. *You* remember. [...] And it was then that I saw her. And she was looking at me with... with those eyes. [...] And what I felt was ...

⁴⁹¹ Ebd. 542.

⁴⁹² Bei Wolfram Lotz fragen sich die beiden Figuren, Purl Schweitzke und Lum nach ihrer Bedeutung innerhalb des Theaterstückes: „Weil Du...weil wir beide Figuren in einem Theaterstück sind“ (Lotz, Wolfram. *Einige Nachrichten an das All*. 9.

it was unlike anything I'd every felt before. It was so ... amazing. There she was. [...] She was looking at me with those eyes of hers and ... I melted, I think. I think that's what I did: I melted.⁴⁹³

Auf der Suche nach einem Landhaus für sich und seine Frau hat Martin diese Begegnung, die er als höchst emotional und sinnlich beschreibt. Interessanterweise geht es Martin nicht darum, dass es sich um eine Ziege handelt, in die er sich verliebt hat – dieses Detail macht für ihn keinen Unterschied. Dass Albee als Partner für Martins sexuelle Affäre eine Ziege aussucht, ist allerdings entscheidend: Die Ziege als domestiziertes Haustier steht einerseits für das Arbeits- und Austauschverhältnis zwischen Natur und Kultur, das in den letzten Jahren zu einem Ausbeutungsverhältnis geworden ist. Die Rückkehr zur Natur, die scheinbar von beiden – Stevie und Martin – beschlossen wurde, manifestiert sich in Martins Begegnung mit der Ziege, die er Sylvia nennt. Gleichzeitig ist die Ziege in der Bibel reines Opfertier und musste beim großen Versöhnungsfest als Gottesopfer alle Sünden tragen, bevor sie in die Wüste geschickt wurde. Auch bei Albee wird die Ziege am Ende seines Dramas geopfert: Stevie schneidet ihr die Kehle durch, um dann den toten Körper in die Wohnung zu schleifen und ihrem Mann zu präsentieren. Diese Selbstüberhebung von Stevie gegenüber der Natur findet auf mehreren Ebenen statt und steht für ein radikal anthropozentrisches Weltbild gegenüber dem holistischen Weltbild. Gleichzeitig ist man versucht, Stevies Handlung anders zu verstehen, schließlich hat sie nicht nur ein Tier, sondern eine Rivalin umgebracht, die von Martin mit ihr auf eine Stufe gestellt wurde. Interessanterweise ist es das hierarchisch strukturierte Weltbild, das Stevie zu ihrer Handlung bringt: Sie versteht nicht, dass Martin die Regeln und Normen seines Realitätssystem gesprengt hat und von einem Weltbild ausgeht, indem eine Aufwertung der Natur stattgefunden hat und vielmehr anthropomorphe Vorstellungen und Vorstellungen von Heiligkeit von Natur – und der Ziege – dominieren. Dadurch sind bei Martin alternative Wertungsinstanzen etabliert worden, die der westlich-patriarchalen Rationalität entgegengesetzt sind. Die Ziege ist für ihn gleichberechtigter Partner und er betont immer wieder, dass sie ihn ebenso liebt wie er sie. Das Absurde dieser Aussage verbirgt sich hinter der Komik, mit der Albee Martins Geheimnis lüftet und die immer wieder in Form von Sprachwitzen durchbricht („ROSS This is Sylvia... who you're fucking? [...] MARTIN (*it just comes*

⁴⁹³ Ebd. 597.

out) Whom.“⁴⁹⁴). Doch Martins Beschreibung von Sylvia impliziert, dass er tatsächlich durch die Begegnung eine Erfahrung gemacht hat, die in ihm vorbewusste Energien aktiviert hat. Dies wird einerseits in seiner Beschreibung Sylvias deutlich. Doch auch Martins Verhalten in der ersten Szene deutet darauf hin, dass sich seine Prioritäten verschoben haben: Er ist nicht mehr interessiert an beruflichem Erfolg, vergisst Namen und Informationen und hat den Kopf seines Rasierers verlegt. Letzteres ist bezeichnend, denn der Rasierer symbolisiert die zivilisierte Welt und ein rasiertes Gesicht gilt als kultiviert. Martin aber ist bereits in die präzivilisierte Natur entwichen; er gehört nicht mehr zu den kultivierten Menschen, sondern er ist ein Mischwesen geworden, Teil der Wildnis und in ihr aufgegangen. Als Doppelwesen ist er Produkt spontaner Leidenschaft mit einer besonderen Nähe zur Natur. Aber dennoch muss er sich als Mensch unter Menschen für sein Verhalten rechtfertigen, welches in der Gesellschaft nicht geduldet wird. Dass Martin auch eine sexuelle Verbindung mit seiner Ziege pflegt, führt zu inneren Widersprüchen, die auf der ersten Ebene der Sprache nicht vereinbar zu sein scheinen. Martin selbst verzweifelt an dem Versuch, sich zu erklären und gibt zu, dass sein Verhalten den konventionellen Rahmen sprengt: „MARTIN I am a deeply troubled, greatly divided...STEVIE *Animal* fucker!“⁴⁹⁵. Doch die oberste Behauptung des Stückes ist, dass Martin die Ziege wirklich liebt und durch sie einen neuen Bewusstseinszustand erreicht hat. Er kann auch seinem Sohn anders entgegen treten, mit dessen Homosexualität er zuvor Schwierigkeiten hatte, und erkennt in dem Kuss, den Billy ihm gibt, die momentane sexuelle Verwirrung eines Teenagers. Die körperliche Nähe zwischen Vater und Sohn wird von ihm nicht als verstörend empfunden, sondern er versteht Billy:

BILLY [...] It clicked over, and you were just another ... [...] another man. I geht confused... sex and love; loving and ...⁴⁹⁶

Er öffnet sich nicht nur rational sondern emotional den Themen, die von der Gesellschaft immer noch ausgegrenzt und nicht als Teil des gesellschaftlichen Diskurs wahrgenommen werden: Sodomie, Inzest und Pädophilie. Die Emotionalisierung dieser Themen in den Medien führt vor allem in Amerika zu einer geradezu fundamentalistischen Betrachtungsweise, die dem Anderen in den eigenen

⁴⁹⁴ Ebd. 569.

⁴⁹⁵ Ebd. 603.

⁴⁹⁶ Ebd. 616.

Reihen keinen Platz einräumt. Deutlich wird an der Figur von Martin, dass es möglich ist, sich kulturellen Vorstellungen zu entziehen und die erstarrten Strukturen einer Gesellschaft aufzubrechen, indem man sich der mystischen Energie der Natur hingibt. Gleichzeitig bleibt zu beachten, dass Martins Verhalten nicht positiv konnotiert ist. Albee gibt keine Antwort auf die Frage der Bewertung. Er versucht nicht, Inzest und Pädophilie zu rechtfertigen, aber er zeigt auf, dass die Beschäftigung mit diesen Phänomenen, die offensichtlich Teil der Gesellschaft sind, die einzige Möglichkeit sind, diese in ihrer Komplexität zu verstehen.

MARTIN [...] This boy is hurt! I've hurt him, and he still loves me! You fucker! He loves his father, and if it ... clicks over and becomes – what? – sexual for ... just a moment ... so what!? So fucking what!?⁴⁹⁷

Das Verhalten von Billy entzieht sich moralischer Bewertung, so Martin. Er empfindet den Übergriff seines Sohnes nicht als solchen, da er ihn richtig einzuordnen versteht. Daraus folgt die Erkenntnis, dass völlige Blindheit in Bezug auf eine kulturelle Kategorisierung von richtig und falsch zu Vereinfachung und Erstarrung des lebendigen Prozesses führen. Ebenso wie das romantisierte Aufgehen in der Natur zu einer unzulässigen Harmonisierung und Einseitigkeit führt, was letztlich in Chaos und Destruktion endet. Damit deckt Albee die Grenzen des Rationalitätsglaubens auf und konfrontiert den Leser mit der Gleichzeitigkeit von nicht-linearem Weltbild und Ungleichzeitigem.

Martin projiziert auf sein Verhältnis mit Sylvia eine transzendente Kraft, deren Inkommensurabilität deutlich macht, dass sie nicht kategorisierbar ist. Er erinnert dabei an die Figur des Faust in Goethes *Faust 1*, der in Gretchens Kammer die transzendente Erweiterung seines Ichs erlebt. Martin erlebt mit Sylvia eine Art ‚re-brith‘:

I knelt there, eye level, and there was a ...a what!?...an understanding, so intense, so natural [...] an understanding so natural, so intense that I will never forget it, as intense as the night you and I finally came at the same time.⁴⁹⁸

⁴⁹⁷ Ebd.

⁴⁹⁸ Ebd. 598.

Martins Offenheit gegenüber dem Phänomen der Liebe zum Tier, zur Ziege, lässt sich rückbinden an das Phänomen der Offenheit ökologischer Systeme. Neue Erkenntnisse in Neurobiologie und Physik – insbesondere Quantenphysik – haben im wissenschaftlichen Bereich für ein Umdenken gesorgt: Der statische Wirklichkeitsbegriff wird abgelöst durch den Begriff einer „dynamischen Potentialität, einer sich ständig neu hervorbringenden und wandelnden Welt transitorischer Phänomene“⁴⁹⁹. Martin empfindet durch Sylvia eine Verbundenheit mit der Welt als Ganzes und entwickelt ein auf Grundlage dessen neues biozentrisches Weltbild, das den Menschen nicht mehr als Krone der Schöpfung betrachtet. Die „bestiality“, die seine Familie und sein bester Freund dahinter vermuten, kann Martin nicht erkennen und wehrt sich auch gegen die Auffassung:

ROSS Right then it was good old lust, eh? Dick starting to get big in your pants...

MARTIN (*sad*) You *don't* understand.⁵⁰⁰

Die Marginalisierung alles Körperlichen wird von Ross nicht erst in Bezug auf Sylvia betrieben; er bereitet sich, bevor er erfährt, wer Sylvia ist, mit heimlicher Lust darauf vor, mehr von den Details aus Martins Verhältnis mit der vermeintlichen Liebesgefährtin zu erfahren. Dabei wird deutlich, dass nicht Martin moralische Normen und Werte unterminiert, sondern Ross moralisch zu hinterfragende Vorstellungen von Treue und Ehe hat. Allerdings – und dies ist entscheidend für den weiteren Verlauf des Dramas – verhält sich Ross innerhalb konventioneller Wertvorstellungen: So hat er in der Vergangenheit seine Frau mit Prostituierten betrogen, kann dies aber voll und ganz mit seinem Weltbild vereinbaren. Zum einen lässt sich sein Verhalten, das bei Albee stellvertretend für einen Großteil der Gesellschaft steht, daraus erklären, dass er das Körperliche, Sexuelle von seinen Gefühlen und seinen Gedanken abspaltet und der Sexualakt mit einer Prostituierten, die nicht seine Frau ist, analog zu einem körperlichen ‚Workout‘ bewertet. Andererseits gilt für ihn und sein Realitätssystem, dass das Erkaufen von Liebe im kapitalistisch geregelten Leben nicht geächtet werden muss, da es den Sexualakt mit

⁴⁹⁹ Zapf, Hubert. *Literatur als kulturelle Ökologie*. 45.

In der Quantenphysik hat man herausgefunden, dass Quantenobjekte gleichzeitig Welle und Teilchen sein können, was zu einem Umdenken der Wissenschaft führt. Die Wirklichkeit ist nicht mehr ein beschreibbares Faktum, sondern wird zu einem dynamischen Feld, das seine Zustände potentiell verändern kann.

⁵⁰⁰ Albee, Edward. *The Goat or Who is Sylvia*. 569.

einer Frau zu einer käuflichen Ware macht und damit ent-individualisiert und objektiviert („Amazing theory: the heart rules the dick. I always thought that the dick was driven by...“⁵⁰¹). Indem Albee seinem Hauptcharakter ein Gegenüber (Ross) gibt, das sich innerhalb der Konventionen bewegt und dennoch – oder gerade deswegen – die moralischen Werte des Lesers und der Zuschauer empfindlich stört, entlarvt er die heuchlerische Doppelmoral der amerikanischen Gesellschaft. So ist es in diesem Realitätssystem erlaubt, mit Prostituierten Verkehr zu haben und gilt sogar als normal, Affären zu führen, von denen die Frauen nichts wissen. Aber der Schein muss gewahrt werden.

MARTIN All the men I knew were „having affairs“ ... seeing other women, and laughing about it – at the club, on the train. I felt... well, I almost felt like a misfit. „What’s the matter with you, Martin?! You mean you’re only doing it with your wife!? What kind of man *are* you?!“⁵⁰²

Hier wird die Kritik Albees am kulturellen Realitätssystem noch deutlicher: Der Stereotyp eines Mannes wird von Martin radikal in Frage gestellt. Indem er das Wertesystem seiner Mitmenschen als ein Scheinbares und damit Wertloses entlarvt, versucht er gleichzeitig sein Weltbild zu rechtfertigen, in dem er Liebe über Artengrenzen hinweg anerkennt und erleben will. Die Forderung nach einer die Biosphäre einschließenden Lebenswelt im Gegensatz zur technokratischen Welt, in der er die letzten Jahre gelebt hat, scheint von Stevie sogar geteilt worden zu sein. So wollten sie beide gemeinsam aufs Land ziehen. Während Martin nicht nur jeder Art und jedem Einzelwesen das Recht auf Leben zugesteht und die Vielgestaltigkeit der Natur in Sylvia entdeckt hat, sondern auch seine animalische Seite anerkennt und ein hierarchisch strukturiertes Denken innerhalb eines von Macht bestimmten Realitätssystems von sich abstreift, beharrt Stevie auf der Dominanz des Verstandes gegenüber der Sinnlichkeit. Zwar kann sie im Laufe des Gesprächs mit Martin seine Sichtweise nachvollziehen, jedoch bleibt die Vorstellung, mit einer Ziege verglichen zu werden, unerträglich. Stevie repräsentiert den Stereotyp einer gebildeten, rational denkenden Frau, die in ihrem Leben alle Eventualitäten einmal durchgespielt hat. Doch mit dem Geständnis ihres Mannes ist sie überfordert und erkennt schließlich selbst, dass alle Rationalität ihr nicht weiterhilft.

⁵⁰¹ Ebd. 564.

⁵⁰² Ebd. 593.

We are both too bright for *most* of the shit. We see the deep and awful humor of things go over the heads of most people; we see what's hideously wrong in what most people accept as normal; we have the joys and the sorrows of all that.⁵⁰³

Doch die Natur ist nicht einfach, sondern komplex und ebenso kann Stevie ihre Bewertung der Situation, die auf der Basis ihrer Gefühle entsteht, nicht durch rationale Erklärungen verändern: „But tell me you love me and and an animal – both of us! – equally? The same way? [...] That you can do these two things... and not understand how it ... SHATTERS THE GLASS!?!“⁵⁰⁴ Stevie erkennt, was auch Martin bewusst wird: Die Bewertung seines Handelns ist nicht objektivierbar, sondern entsteht aufgrund der emotionalen Vorgänge und der Sozialisation von Kindstagen an. Für Stevie ist die Untreue Martins kein Grund, ihre Ehe aufzugeben. Dass er sie aber mit einem Tier gleichsetzt, ist ein Tabu-Bruch, der nicht mehr reparabel ist. Denn dadurch fühlt sich Stevie so sehr abgewertet, dass all ihre Vorstellungen und die Stabilität, die diese brachten, zerbrechen. Dass es Stevie nicht gelingt, sich von konventionellen Vorstellungen zu lösen, wird auch an der ihre Sprache deutlich: Die Linearität des dominanten westlichen Weltbildes findet man hier wieder. So spricht Stevie davon, dass die Zeit nicht zurückzudrehen sei. Sie macht deutlich, dass die Entscheidung, zu heiraten, ihr weiteres Leben linear bestimmt hat. Dabei wird deutlich, dass die Heirat für sie letztlich doch eine Gefangenheit und Abhängigkeit mit sich gebracht hat, die durch die Normen der Gesellschaft verstärkt werden.

Albee gibt keine Antworten auf die Frage nach Verantwortung, sondern bleibt bei einer wertfreien Darstellung der Handlung. Die Tragödie liegt in dem Verlust der Verbindung von Stevie und Martin, die sie wiederum mit der Welt verbunden hat. Diese Verbindung ist unwiderruflich zerstört und Martin, der sich dessen bewusst ist, bleibt als gebrochene Figur zurück.

Das Grotteske der Verbindung zwischen Martin und Sylvia zeigt sich in der Unkontrollierbarkeit von Martins Leidenschaft für Sylvia. Sechs Monate hat er die Affäre bereits, gesteht er seinem Freund. Und gerade dieses Grotteske der Liebesaffäre zwischen Mensch und Ziege hat eine besondere Nähe zu einem ökologischem Prinzip: So ist das Grotteske nach Bachtin dafür geeignet, die

⁵⁰³ Ebd. 603.

⁵⁰⁴ Ebd. 604.

Beziehung zwischen Mensch und jeder Form des Lebens zu zeichnen und die scheinbare Macht des Menschen über seine Umwelt.⁵⁰⁵

Der Untertitel von Albees Drama (*Who is Sylvia*) stellt einen intertextuellen Bezug zu einem Lied aus dem vierten Akt von Shakespeares *The Two Gentlemen of Verona* her, in dem es um Liebe und Verrat geht. Das gesungene Gedicht beginnt mit dem Vers „Who ist Sylvia? What is she?“⁵⁰⁶ und betont des Weiteren ihre schönen Augen, was auch Martin gegenüber Stevie betont: („Those eyes“). Die Verbindung zu Shakespeare und dessen transzendentalen und übermächtigen Liebesbeschwüren gegenüber Sylvia werden einerseits ironisiert, denn bei Albee ist die göttliche Sylvia eine Ziege. Gleichzeitig ist dieses Shakespeare Drama ein Beispiel für „triumph of life and love over the waste land“⁵⁰⁷ Andererseits deuten sie auf Martins Gefühle für die Ziege hin, die ehrlich und gleichzeitig überirdisch zu sein scheinen. Anne Marie Welsh betrachtet das Drama deswegen als ein religiöses und sieht in Martins Verbindung zu Sylvia eine Sehnsucht nach reiner, irrationaler Ekstase. Sie reiht sich mit dieser These ein in die soziologische Analyse von Liebe im postmodernen Zeitalter. Ulrich Beck konstatiert, dass Liebe heute quasi religiös konzipiert wird und etwas Unbedingtes und Entgrenzendes, Ekstatisch an sich haben muss. Das Dilemma der Liebenden wird dann groß, wenn die Liebe im Alltäglichen bestehen muss und so bleibt der Umgang mit dem Trias Sex, Liebe, Ehe ein ungelöstes Problem.⁵⁰⁸

Martins Affäre mit dem Tier sprengt die Grenzen der Toleranz, denn er zerstört damit nicht nur seine Welt, sondern auch die von seiner Frau und seinem Sohn. Diese unwiderrufliche Zerstörung durch seine Tat machen diese jedoch nicht verurteilenswert, denn Martin liebt seine Sylvia über alle Maßen.⁵⁰⁹ Dies zeigt uns, dass Leidenschaft – Eros – sich den moralischen Gesetzen entzieht und eine Form der leidenschaftlichen Liebe, die gesellschaftliche Tabugrenzen überschreitet und Ausdruck tiefer Emotionalität ist, die sonst in konventionsbestimmten Beziehungen keinen Platz hat. Die erotische Energie und das Ineinanderwirken von Bewusstseins-

⁵⁰⁵ Vgl. hierzu auch Meindl, Dieter. „Between Eliot and Atwood: Faulkner As Ecologist.“ In Zacharasiewicz, Waldemar (Hg.). *Faulkner, His Contemporaries, and His Posterity*. Tübingen: Francke, 1993. 292-306.

⁵⁰⁶ Shakespeare, William. *The Two Gentlemen of Verona* IV. In *The Riverside Shakespeare*. (Boston: Houghton Mifflin, 1974. 165.

⁵⁰⁷ Frye, Northrop. *Anatomy of Criticism*. Princeton: UP, 1957. 182.

⁵⁰⁸ Vgl. Beck, Ulrich und Gernstein-Beck, Elisabeth. *Fernliebe – Lebensformen im globalen Zeitalter*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2011.

⁵⁰⁹ Vgl. Roundy, Bill. „Albee’s Animal Magnetism.“ *New York Blade News*. 3.15 (2002): 19.

und Erfahrungsbereichen werden bei Martin im Versuch der Verbalisierung seiner Gefühle deutlich: Er findet keine Sprache dafür, da sein Gefühl den kulturellen – sprachlichen – Rahmen sprengt. Seine nicht kommunizierbare Leidenschaft für die Ziege steht im Gegensatz zu seiner verbalen Pedanterie, die eines der komischen Momente in Albees Drama ausmachen. So verbessert er sogar Stevie im Moment größter Not, da sie ihre Metaphern durcheinander wirft:

STEVIE Yes! *More!* Finish it! Vomit it all up! Puke it out all over me. I'll never be less ready. So ... *do* it! *DO IT!!* I've laid it all out for you; I'm naked on the table; take all your knives! Cut me! Scar me forever!

MARTIN (*thinks a moment*) Before or *after* I vomit on you?

(*Gently, hands up to appease*)

Sorry; sorry.

STEVIE (*a shaking voice*) Women in deep woe often mix their metaphors.⁵¹⁰

Während ihres Gesprächs zerstört Stevie nach und nach das Wohnzimmer. Sie zerschlägt Vasen, wirft Stühle um und zerbricht Bilder. Sie zerstört alles, was sie und Martin die Jahre über aufgebaut haben, denn Martin hat in ihren Augen mit seiner Untreue diese Welt als Scheinwelt entlarvt. Dass Stevie dabei immer wieder als Tier bezeichnet wird, ist kein Zufall: „*A huge animal sound: rage [...]*“⁵¹¹ Sie bezieht ihre Energie aus einer nicht rationalen BewusstseinsEbene: Gerald Hüther, Professor für Neurobiologie, unterscheidet zwischen der prä-frontalen Rinde, in der der Mensch Gedächtnisleistung mit Gefühlen verbindet und mit deren Hilfe er auf einer bewussten Ebene agiert und den Instinkthandlungen, die im oberen Rückenmark gesteuert werden. Des Weiteren konstatiert er, dass das Gehirn bei großer Überforderung auf eine evolutionäre Ebene unter der BewusstseinsEbene umschaltet und dort instinkthaft reagiert. Die drei Verhaltensmöglichkeiten hierbei sind Angriff, Flucht oder Totstellen. Stevie reagiert hier offensichtlich instinktgesteuert, indem sie, da sie Martin nicht direkt angreifen kann (er ist ihr als Mann körperlich überlegen, was er auch deutlich macht („*She attempts to get up, but he shoves her back again.*“⁵¹²), ihre Umgebung zerstört. Sie regrediert also, da sie sich mit der Tatsache, dass ihr Mann eine Liebesaffäre mit einer Ziege hat, nicht rational auseinandersetzen kann. Die letzte Konsequenz ihres Verhaltens ist die Ermordung der Ziege –

⁵¹⁰ Ebd. 595.

⁵¹¹ Ebd. 603.

⁵¹² Ebd. 601.

ebenfalls ein archaisches Reaktionsmuster, das bei Tieren beobachtet wird, die ihre sexuellen Kontrahenten auszuschalten versuchen. Die Ziege, durch die die Handlung als imaginativer Gegendiskurs vorangetrieben wird, ist am Ende zwar geschlachtet; es kommt nicht zu einer Harmonisierung mit der Natur und den ausgegrenzten Faktoren. Dennoch bleibt nichts so wie es vorher war: Die Regeln, nach denen Stevie, Martin und Billy gelebt haben, sind außer Kraft gesetzt, Ihr Zuhause ist zerstört worden. Dass Martin dem inneren, unkontrollierbaren Antrieb nachgegeben hat und immer und immer wieder mit der Ziege sexuelle Begegnungen hatte, die sie beide – so proklamiert er – gewollt haben, macht eine Harmonisierung für die anderen Figuren unmöglich. Die Ziege muss getötet werden, da sie Frieden und Sicherheit gefährdet. Aber indem Stevie die Ziege tötet, wird sie selbst eine Kreatur der Wildnis: „*STEVIE is dragging a dead goat. The goat's throat is cut; the blood is down Stevie's dress, on her arms.*“⁵¹³ – das Wilde, Unkontrollierbare ist nun Teil ihrer Lebenswelt und sicher wird sie in Zukunft nicht mehr Blumen im Wohnzimmer arrangieren, damit das Fernsehinterview ihres Mannes Erfolg hat. Die Entfremdung der Menschen vom natürlichen Lebenskreislauf führt in die Katastrophe, aber wird dadurch im doppelten Sinn aufgelöst und so hat das Drama als groteske Tragödie eine kathartisch-therapeutische Ausgleichsfunktion im aristotelischen Sinn.

5.2.3 Das puritanische Erbe und Selbstverständnis als Gegenpol zu ökologischen Grundannahme

Die Utopie der Verschmelzung von Natur und Selbst führt bei Martin zur Katastrophe. Durch die Vereinigung mit der Natur verliert Martin seine Autonomie und zerstört seine eigene Existenz. Doch die komplexen Zusammenhänge, die zur Katastrophe führen, haben vor allem mit der Rezeption von Martins Verhalten zu tun und weniger mit seiner Tat. Zwar erscheint er gleich zu Beginn des Dramas abwesend und vergesslich, doch seine Vergesslichkeit kann auch darauf bezogen werden, dass sich seine Prioritäten verschoben haben und ihm der Erfolg in seinem bisherigen Leben nichts mehr bedeutet. Seine Umgebung reagiert mit Irritation und Unverständnis auf seine Abwesenheit (im Fall von Ross) oder lacht ihn aus und bemuttert ihn (im Fall von Stevie). Beide fühlen sich in ihren Rollen wohl, da diese Rollenverteilung ihren Vorstellungen entspricht. Dadurch nehmen sie selbst Teil an Martins Erfolg. Martin wird von Albee als typisches Beispiel für einen ‚self-made man‘ skizziert. Er hat sich

⁵¹³ Ebd. 621.

im Laufe seines Lebens zu einem erfolgreichen Architekten hinaufgearbeitet. Als fleißiger, erfolgreicher Mann, guter Ehemann und Vater gilt er als Vorzeigemodell eines Amerikaners. Das kulturelle Selbstverständnis der Amerikaner als ‚God’s chosen people‘ führt zu einem radikalen Fortschrittsglauben, der mit einer Ausbeutung der Natur einhergeht, die durch religiöse Motive gerechtfertigt werden kann. Dem zugrunde liegt ein hierarchisch-binäres Weltbild. Denn der Amerikaner ist als Ebenbild Gottes nicht Teil der Natur, sondern er steht als Zwischeninstanz zwischen Weltlichem und Göttlichem und darf sich die Natur untertan machen. Die Amerikaner haben dadurch die Trennung von Körperlich-Kreatürlichem und dem Geistig-Transzendentalen tief in ihrem Denken, ihrem Selbst- und ihrem Fremdbild verankert. Es ist kein Zufall, dass alles Sinnliche lange Zeit aus der kulturellen und gesellschaftlichen Lebenswirklichkeit ausgegrenzt wurde und noch heute ambivalent wahrgenommen wird.

Auch der aus dem ‚American Dream‘ entstandene Turbokapitalismus lässt sich aus diesen Denkmustern ableiten. Das besondere Verhältnis der amerikanischen Nation zu Gott ist ein Leitmotiv, das sich durch das amerikanische Selbstverständnis zieht. Amerika als ‚God’s chosen country‘ führt zu einem Gemeinschaftsgefühl, das sich durch die Auserwähltheit eines Volkes von Gott manifestiert. Die Religiosität in Albees Drama wird durch verschiedene Komponenten deutlich und findet sowohl in Martins Beschreibung seiner Liebe zu Sylvia einen Ausdruck als auch in der Sprache von Ross. Während Martins Liebe zu Sylvia eine der Natur immanente Kraft impliziert, die nicht außerhalb der Welt steht, sondern Teil von ihr ist, gilt die Vorstellung einer transzendentalen Gottheit, derer der Mensch Ebenbild ist, als Ursprung für die Trennung von Körper und Geist. Einerseits muss man die Erfindung des Christentums als Befreiung des Menschen aus einer übermächtigen und gottgewaltigen Natur anerkennen. Andererseits datiert sich hier der Beginn des Dualismus von Körper und Geist, Natur und Kultur, Seele und Kreatürlichem, der sich in der Aufklärung manifestiert hat und heute im linearen Fortschrittsdenken der gesellschaftlich-ökonomischen Handlungswelt deutlich sichtbar wird. Der Blick auf die prä-moderne Welt, in der die Trennung zwischen Natur und Mensch noch nicht so radikal gezogen wurde, scheint im Zuge der rasanten Technologisierung der Lebenswelt und der damit einhergehenden Entfremdung des Selbst und der Umwelt, sinnvoll.

Martins Liebe zur Ziege spiegelt diese Sehnsucht der Einheit mit der Natur. Hüther konstatiert, dass der Mensch zwei Urerfahrungen im Mutterleib macht, auf die alles Handeln zurückführt: Verbindung und Wachstum.⁵¹⁴ Während der moderne Mensch Wachstum als alleinige Antriebsquelle für sein Handeln sieht und dementsprechend in einer kapitalistischen Welt vor allem gelernt hat, sich zu bereichern, fehlt ihm die Verbindung zu anderen Menschen und zur Natur, denn dieser zweite Urtrieb wird in der Gesellschaft vernachlässigt.

Martins Verhalten lässt sich dadurch erklärbar machen, denn obwohl er in einer scheinbar intakten Familie lebt, so ist sein Verhältnis zur Außenwelt doch gestört, denn echte Kommunikation findet nicht statt. Stattdessen halten sich die Figuren an Oberflächlichkeiten auf und kommunizieren durch Pointen und Sprachwitze, ohne tatsächlich zu sagen, was in ihnen vorgeht. Als Stevie und Martin es schließlich doch tun, bemerken sie, dass ihre Verbindung eine scheinbare ist, da sie in zwei unterschiedlichen Realitäten leben. Martins Liebe zu Sylvia zerstört Stevies innere moralische Strukturen. Sie glaubt nicht, dass es möglich ist, einem Tier gegenüber ein Gefühl dieser Tiefe zu empfinden und fühlt sich verraten. Martin jedoch erlebt durch seine Begegnung mit Sylvia eine Verschmelzung mit der Naturwelt, die der hierarchisch strukturierten Zivilisation radikal entgegengesetzt ist. Ross setzt dem Weltbild Martins das abendländische Weltbild der westlichen Zivilisation entgegen und erhebt aus ihm heraus einen moralischen Überlegenheitsanspruch, der mit der Ideologie des Natur/Kultur-Gegensatzes und der Einzigartigkeit der amerikanischen Nation unterfüttert ist. Es ist kein Zufall, dass Ross vor allem in der letzten Szene des Dramas kaum mehr als „Jesus“ und „For God’s sake“ zu Martin und Billy zu sagen hat, denn seine durch sein religiöses Verständnis noch verstärkten Denkmuster und Wertvorstellungen machen es ihm unmöglich, Verständnis zu zeigen. Dass Ross der aktiv Handelnde mit katalysierender Wirkung im Drama ist, der den Streit zwischen Stevie und Martin provoziert, indem er Stevie einen Brief schreibt, spricht für seine Unfähigkeit, sich dem Fremden, das durch Martins Geständnis Einzug in die Zivilisation erhalten hat, zu stellen und die Andersartigkeit von Martins Weltbild auch in seiner eigenen Konstitution zu erkennen. Während Billy in der letzten Szene seinem Vater zuhört und sich sogar mit ihm aussöhnt – die Energie, die seinen Vater zum Handeln veranlasst hat, auch in sich selbst erkennt und annimmt – bleibt Ross

⁵¹⁴ Hüther, Gerald. *Die Macht der inneren Bilder. Wie Visionen das Gehirn, den Menschen und die Welt verändern*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2010.

nur eine hartnäckige Weigerung übrig, um nicht sein eigenes Weltbild zu gefährden („Sick; sick; sick“⁵¹⁵). Martin jedoch erkennt in seinem Tun nichts Falsches. So konstituiert sich eine spannungsreiche Verbindung zwischen archaischer und moderner Welt, zwischen dem kulturellen Individuum (Martin mit seiner Affinität für Metaphern) und elementarer Natur (Die Deskription der Ziege). Das Grotteske an dieser Situation ist, dass in Martin der Dualismus zwischen Natur und Kultur, Geist und Körper aufgesprengt wird und er Geist und Materie, den Menschen und seine natürliche Lebensbasis in einen nicht kontrollierbaren Wirkungszusammenhang vereint wird und wiederum eine große Energie auf seine Umgebung hat. Anne Marie Welsh beschreibt die Sehnsucht von Martin als eine zur religiösen Sehnsucht analoge und konstatiert: „The longing for pure irrational ecstasy is linked to the biblical revision of Dionysiac belief into the tale of God the Father separating the saved from the damned, the sheep from the bad, bad goats.“⁵¹⁶ Indem Stevie die Ziege am Ende umbringt, wird deutlich, dass sie die Störung der Ordnung, die in der westlichen Tradition vor dem religiösen Hintergrund, dass der Mensch die Krone der Schöpfung ist, jahrhundertlang gelehrt wurde, nicht akzeptieren und der Verschiebung von einem anthropozentrischen Blickwinkel hin zu einem biozentrischen Weltbild von Martin nicht folgen kann und will. Ross kann auf dieser Verschiebung nur mit religiösen Phrasen antworten, Stevie reagiert gewalttätig. Albee lässt bewusst keine Antworten in seinem Stück zu, nachdem er die fundamentalen Fragen nach unserer Stellung innerhalb der Welt gestellt hat. Er destabilisiert und dekonstruiert die konventionellen Rollenmuster und die Vorstellung von Familie, Natur und Zivilisation in unserer industrialisierten, kapitalistischen Welt.

5.2.4 Subversion des Natur-Kultur-Gegensatzes aus einer tierethischen Perspektive in Albees *The Goat or Who is Sylvia*

Martins Sehnsucht nach einer Beziehung zu Natur in einer von der Natur entfremdeten Lebenswelt wird von Stevie geteilt, was deutlich wird an ihrer Affinität für Blumen in Szene 1 und der Tatsache, dass die beiden gemeinsam aufs Land ziehen wollen. Doch indem Martin dieser Sehnsucht nachgibt und die künstliche und letztlich lebensfeindliche Trennung von Mensch und Natur durch eine Wiedervereinigung in der Verbindung mit Sylvia feiert, wird die tief im Denken der Menschen verwurzelte decartsche Trennung von Körper und Seele, die ihn angeblich

⁵¹⁵ Ebd. 618.

⁵¹⁶ Welsh, Anne Marie. „The Goat‘ Shatters Family’s Life.“ *San Diego UNione-Tribune*. 5 (2002): E1.

vom Tier unterscheidet, als Teil des modernen Weltbildes offensichtlich. Diese Trennung der Tierwelt von der Menschenwelt führt in erster Linie zu einer Vereinseitigung und zu Blindstellen im Realitätssystem. Die kulturökologische Sichtweise auf die Welt schließt hingegen eine ständige Selbsterneuerung und Veränderung des statischen Kultursystems ein und löst dieses durch einen dynamisch-prozessualen Realitätsbegriff ab. Albee führt dem Leser vor, was passiert, wenn der einseitige, zivilisatorische Blick auf die Welt, der in den letzten zwanzig Jahren zu einer immer größeren Entfremdung des Menschen von seiner Umwelt und von sich selbst geführt hat, nicht verändert wird. Abgesehen von ökologischen Katastrophen führt die Ausgrenzung der ökologischen Energien innerhalb der Kultur zu Krisenerfahrungen, die dann nicht mehr bewältigbar erscheinen. Albees Drama zeigt dies deutlich und gibt gleichzeitig keine Antwort auf die im Kern ethische Frage nach der Beziehung zwischen Mensch und seiner Umwelt, insbesondere der Tierwelt. Indem Martin darauf besteht, dass die Ziege, Sylvia, ihn genauso liebt wie er sie und der Blick, den sie ausgetauscht haben, ein besonderer ist: „Theres she was, just looking at me, with those eyes of hers.“⁵¹⁷ Der Blick, den die beiden austauschen – und der Austausch ist hier besonders relevant, wenn er impliziert, dass die Ziege an diesem Blick ebenso aktiv teilnimmt wie Martin – lässt Martin die Macht spüren, die der Natur, dem Tierreich inne ist und die der Mensch aufgrund seiner Entfremdung von der Natur eingebüßt oder zumindest tief in sich begraben hat. Das Tier wird von Martin zu einem Wesen erhoben, das nicht nur gleichberechtigt mit dem Menschen ist, sondern sogar eine idealisierte, göttliche Stellung einnehmen kann. Dabei bleibt zu beachten, dass nicht Martin in diesen hierarchischen Strukturen denkt, sondern seine Umgebung. Während Martin seine Liebe zu Sylvia und zu Stevie nicht widersprüchlich findet, kann Stevie diese Gleichsetzung nur als Demütigung empfinden: „But I am a human being; I have only two breasts. I walk upright; I give milk only on special occasions; I use the toilet [...] How can you love me when you love so much less?“⁵¹⁸

Und damit schafft Albee es, eine fundamentale Frage zu stellen, die nicht beantwortbar ist, denn auch wenn der Leser bereit ist, seine anthropozentrische Haltung gegenüber der Welt aufzugeben, auch wenn Stevie bereit dazu wäre, so lässt sich dennoch das hierarchische Weltbild, das den Menschen an die Krone der

⁵¹⁷ Ebd. 556.

⁵¹⁸ Ebd. 575.

Schöpfung stellt, nicht einfach verändern. Denn diese Denkmuster sind so tief im Menschen verankert, dass er automatisch in einen Konflikt gerät, wenn er die Frage nach ‚Wert‘ stellt. Peter Singer, der als Begründer der modernen Tierethik gilt, versucht dies im pathozentristischen Sinn.⁵¹⁹ Er konstatiert, dass der Mensch keine hervorgehobene Stellung hat und die Zugehörigkeit zu einer Spezies nicht die moralischen Handlungen beeinflussen darf. Außerdem versteht Singer als Personen alle Wesen, die sich eines zeitlichen Kontinuums bewusst sind und liegt damit auf einer Linie mit der Figur von Martin, der darauf besteht, dass Sylvia nicht als ‚it‘ sondern als ‚she‘ wahrgenommen werden muss. Singer äußert sich sowohl zur Tötung von Lebewesen als auch zur Haltung von Tieren in der modernen Gesellschaft und kritisiert beides auf Schärfste. Da Tiere in der Lage dazu sind, Schmerz zu empfinden, gelte es dies um jeden Preis zu vermeiden, so Singer. Der Biozentrismus oder Holismus, zu dessen Anhängern Albert Schweitzer und P. Taylor gehören, geht noch einen Schritt weiter. Hier wird propagiert, dass auch das physiologische Empfinden der Natur moralisch relevant sein muss. Die Konsequenz daraus ist, dass der Mensch ein neues Selbstverständnis von sich und der Natur entwickeln muss und seine Ess- und Lebensgewohnheiten überdenken muss.

In Deutschland wurde im Dezember 2012 ein neues Gesetz erlassen, dass Sodomie verbietet, nachdem dieses Gesetz vor vierzig Jahren abgeschafft wurde. Tierschützer haben zu diesem Gesetz aufgerufen. Sie halten hartnäckig daran fest, dass der Sexualverkehr zwischen Tier und Mensch ein widernatürlicher Akt ist und das Tier vor menschlichen Übergriffen geschützt werden muss. Damit rücken sie den zoophilen Menschen in die Nähe der Pädophilie. Auch Pädophilie gilt als eines der wenigen Tabus, die in der modernen Gesellschaft zu finden sind. Beide Themenbereiche werden gesellschaftlich sehr emotional diskutiert. Bei Albee hat Martin sexuelle Erfahrungen mit einer Ziege und ist davon überzeugt, dass die Verbindung auf Gegenseitigkeit beruht. Albee wirft durch die Darstellung von Martin die Frage auf, was in der Gesellschaft als krankhaft und fremd ausgestoßen werden sollte und was nicht. Er plädiert für eine nicht statische Form moralischer Gesetze. Gleichzeitig zeigt er auf, dass das Unvorstellbare, das Andere Teil der Gesellschaft ist, auch wenn es nicht so wahrgenommen wird.

Die Re-Integration des Verdrängten findet bei Albee statt, indem er das Verdrängte selbst zum Thema macht und seine Figuren in einem dialektischen Verhältnis von

⁵¹⁹ Singer, Peter. *Praktische Ethik*. Stuttgart: Reclam, 1994.

sich und der Welt stehen lässt. Die ‚round characters‘ in seinem Drama sind Billy, Stevie und Martin und bei allen drei bleibt die Antwort auf die Frage nach ‚gutem‘ und ‚richtigem‘ Verhalten offen. Die Komplexität der Figuren äußert sich durch ihre Handlungen und weniger über die Sprache, auch wenn Martins Sprachlosigkeit gegenüber dem, was ihm widerfahren ist, auffällig ist. Wie bei einem Großteil amerikanischer Dramenliteratur entfaltet sich die Geschichte in den Handlungen der Figuren. Dennoch wird die Sprache in der dritten Szene zum wichtigsten Träger des kulturökologischen Prozesses, wenn Stevie und Martin versuchen, ihre Konflikte auszudiskutieren. Albee macht sich die dialektische Form des Dramas zunutze. Dem Zuschauer bleibt das Entdecken einer Figur überlassen, die sich dauernd neu orientieren muss und dabei versucht, sich Haltepunkte zu schaffen, um ihr Handeln zu rechtfertigen. Martin versucht einen Dialog mit der Kultur und seinem Anderen, dem Vertrauten mit dem Ausgegrenzten und bemüht sich mit Hilfe des Mediums der Sprache einen neuen Umgang mit seiner Lebenswelt zu finden. Die Sprache wird dabei zum Medium biophiler Energien:

BILLY [...] Ya see, while great old Mom and great old Dad have been doing the great old parent thing, one oft hem has been underneath the house, down in the cellar, digging a pit so deep!, so wide!, so ... HUGE! ... we'll all fall in and (*crying now*) and never...be...able...to... climb...out...again – no matter how much we want to, how hard we try. And you see [...] I love these people. I love the man who's been down there digging – when he's not giving it to a goat! I love this man. I love him! (*Drops whatever he's holding, moves to Martin, arms out*) I love him!⁵²⁰

Indem Billy seine Liebe zu Martin ausspricht, erkennt er, dass dieses prä-rationale Gefühl ihn mit seinem Vater verbindet und im nächsten Moment wird er von einer unkontrollierbaren Energie übermannt, die ihn dazu bringt, seinen Vater zu küssen. Das Drama bewegt sich im Spannungsfeld zwischen der der Nicht-Kategorisierbarkeit dieser vorsprachlichen Erfahrung von Liebe und dem Anspruch zivilisatorischer Diskurse, insbesondere Mediendiskurse, die hier von Ross kommuniziert werden. Die dem System immanenten Zwangsstrukturen werden durch den Gegenentwurf der Biophilie aufgebrochen. Die Strukturen werden zerstört und damit auch die Lebenswelt der Figuren, aber auch symbolisch erneuert, wenn Stevie am Ende lebendig und blutüberströmt auftaucht. Tod und Leben werden als ‚intertwining poles‘ des gleichen Spannungsfeldes dargestellt und mit dem

⁵²⁰ Ebd. 614.

bestehenden Realitätssystem verbunden, wodurch ein Prozess der Revitalisierung ermöglicht werden kann.

6. Tracy Letts und sein Drama *August: Osage County*

Tracy Letts gehört zu den Dramatikern in Amerika, die neben schriftstellerischen Tätigkeiten ihr Brot mit Schauspiel verdienen. Sein erstes Drama, *Killer Joe*, verfasste er 1995. Seit 2002 ist er Mitglied der Steppenwolf Theatre Company in Chicago, wo er als Schauspieler 2008 für seine Hauptrolle im Drama *American Buffalo* den Joseph Jefferson Award nominiert wurde.

Die erfolgreichen Dramen in Amerika wie auch Tracy Letts' Drama *August: Osage County* stehen in der Tradition von Tennessee Williams und Eugene O'Neill. Aber gerade Henrik Ibsens Dramen haben einen großen Einfluss auf das amerikanische Drama im Allgemeinen und Tracy Letts' Drama im Besonderen ausgeübt. Ibsen hat in seinen späten Dramen keine objektive Wahrheit auf die Bühne zu bringen versucht, sondern die Innerlichkeit als die eigentliche Wahrheit betrachtet. Er thematisiert in seinen Dramen die Probleme des realen Lebens und die inneren Konflikte und den zwischenmenschlichen Bezug seiner Figuren und dadurch auf die Problematik der bürgerlichen Doppelmoral aufzuzeigen wie bei *Nora – oder ein Puppenheim*, *Hedda Gabler* und *John Gabriel Borgmann*. Er wird deswegen auch als einer der Begründer des modernen Dramas betrachtet. Das Theater macht sich bei der Inszenierung seiner Dramen unsichtbar, um das Theater der Welt aufzuzeigen. Tracy Letts' Drama, *August: Osage County*, gewann 2008 den Pulitzer Price und den Tony Award und wird gerade von Regisseur John Wells verfilmt und kommt im November 2013 in die Kinos.⁵²¹ Letts hat selbst die Adaption zum Bühnenstück geschrieben und gehört damit zu den Dramatikern, die sowohl im Filmbusiness als auch im Theater arbeiten. Die hochkarätige Besetzung verspricht eine spannende Verfilmung. Die Tatsache, dass das Drama so schnell auch für den Film adaptiert wurde, spricht dafür, dass es sich gerade für die realistische Übertragung auf die Bühne oder auf Leinwand anbietet, was vor allem an der Form des Dramas liegt, das sich in der Tradition des Psychorealismus' bewegt.

August: Osage County erzählt die Geschichte einer Familie, in Osage County in Oclahoma, die sich trifft, nachdem der Familienälteste, Beverly verschwunden ist. Häufig wird das Drama mit Alexandre Dumas *Die Kameliendame* verglichen, nicht

⁵²¹ Sam Shepard spielt in diesem Film als Beverly Weston an der Seite von Julia Roberts und Meryl Streep.

zuletzt, da die Dame des Hauses, Violet, ihren Namen von Violetta aus der Verdi-Oper *La Traviata* erhalten hat. Um Violet zentriert sich die Handlung des Stückes: eine alternde, tablettenabhängige Frau, die mit ihrer Einsamkeit zu kämpfen hat. Violets Kinder und Enkelkinder kommen zu Besuch, als ihr Mann, Beverly, verschwindet. Die Töchter, Barbara, Ivy und Karen versammeln sich um ihre egomane Mutter und tragen alte Konflikte auf einem neu entflammten Brandherd aus. Bevor Beverly verschwindet, stellt er eine Küchen- und Haushilfe ein: ein junges Mädchen, dessen Vorfahren Indianer waren und die als ‚Native American‘ in das Haus der westlichen Durchschnittsfamilie einzieht. Sie repräsentiert mit ihrer Anwesenheit die Welt der anderen, die außerhalb des Hauses leben und ist gleichzeitig im Haus und außerhalb der Familie eine Ausgeschlossene, da sie als Native markiert ist. Barbaras Tochter, Jean und Violets Schwester, Mattie Fay gehören ebenfalls zur Familie. Um die Frauen des Hauses scharen sich deren Ehemänner, Bill Foreman, der sich wegen einer jungen Studentin von seiner 46 Jahre alten Frau, Barbara getrennt hat, Charlie Aiken, Mattie Fays Ehemann, Little Charlie, der Sohn von Mattie Fay und Beverly, der Charlie als sein eigener Sohn untergeschoben wurde, Steve Heidebrecht, der Verlobte von Karen, der sich zur vierzehn jährigen Tochter von Barbara sexuell hingezogen fühlt, und der Sheriff der Stadt, der die Familie seit seiner Kindheit kennt.

Man erkennt hier bereits, dass Letts sich einem Familien-Epos gewidmet hat, dessen verschiedene Figuren nicht nur durch genetische Zugehörigkeit miteinander verbunden sind, sondern deren gemeinsame Vergangenheit und Zukunft ihre Gegenwart formt. Dabei wird auch dem Zuschauer deutlich, dass die Abwesenheit Beverlys sowie der Vergangenheit und Zukunft der Familie eine entscheidende Rolle für die sich entfaltende Handlung spielt. Die Spannung innerhalb des Hauses, das für das gesamte Stück Ort der Handlung ist, wird vor allem durch die nicht anwesenden Figuren konzipiert und öffnet verschiedene Inhalts-Ebenen, die das Drama zu einer polyphonen Anlage machen. Die Perspektivenwechsel und Innenwelten der Subjekte unterminieren eine vermeintlich objektive Realität, wie dies auch bei Ibsen-Dramen der Fall ist, wodurch sich eine Vielfalt an Deutungsweisen auffächert, ohne die Verbindlichkeit zwischen den individuellen Erfahrungen und Lebensmöglichkeiten der Charaktere zu verlieren.

6.1 Formale Aspekte von *August: Osage County*

Das Drama dauert bei der Premiere der Uraufführung in Chicago dreieinhalb Stunden und gehört mit seinen 126 Seiten zu den langen Dramen in der Theatergeschichte der USA. Mit seinen drei Akten und einem Prolog zählt *August: Osage County* zu den Dramen mit einer geschlossenen Dramenform und knüpft damit an die aristotelische Dramentheorie an, auch wenn es sich hier nicht um einen Fünfaktor handelt. Die drei-Akt-Form wird heute in der Spielfilmdramaturgie gelehrt und gilt als Vorbild für einen dramaturgisch gelungenen Spielfilm: innerhalb jedes Aktes gibt es verschiedene Wendepunkte, die die Handlung in eine neue Richtung treiben und der Geschichte eine neue, unvorhergesehene Wendung geben. Im ersten Akt, der Exposition, werden die Figuren eingeführt und die Handlung durch einen ersten Wendepunkt in Gang gesetzt. Im zweiten Akt, der längste Akt, wird ein zentraler Punkt aufgeworfen, der den Konflikt zunächst anheizt, um dann eine konkrete Lösungssuche möglich zu machen. Der dritte Akt, der die Auflösung und den Schluss beinhaltet, gibt Antworten auf die Fragen des ersten Aktes. Letts hält sich relativ genau an die filmische Dramaturgie, wenngleich er mehrere Handlungsstränge miteinander verbindet und immer neue Konflikte innerhalb der Weston-Familie aufdeckt. Trotzdem gibt es einen entscheidenden Konflikt: die Tablettenabhängigkeit von Vivian, die symbolisch für den Verfall der Familie steht. Vivian ist Hauptfigur und Knotenpunkt der Geschichte. Als Mutter, Ehefrau und Geliebte des Mannes ihrer Schwester hat sie in der Vergangenheit ihre Tage bestritten und wurde schließlich von ihrer Umgebung allein gelassen. Dass mit dem Verlust ihres Ehemannes, Beverly, die Familie plötzlich wieder um sie geschart ist, überfordert sie und erfüllt sich gleichzeitig mit Hoffnung, obwohl sie damit nicht umgehen kann. Um die Figur, Vivian entwickeln sich verschiedene Nebenhandlungsstränge, wie der Ehekrise von Barbara und Bill, der Inzest-Geschichte zwischen Ivy und Charlie und dem Liebeschaos von Karen und Steve, der Jean gegenüber übergriffig wird.

Während die äußere Form des Dramas als geschlossenes Drama konventionell und unspektakulär scheint, kreierte Tracy Letts in den einzelnen Szenen innovative Formänderungen. So lässt er im zweiten Akt, den er nicht in einzelne Szene unterteilt, mehrere Personen in mehreren Räumen gleichzeitig miteinander sprechen, so dass die Dialoge sich überschneiden. Insgesamt baut er seine Szenen relativ filmisch auf und lässt – ähnlich wie Ibsen in *John Gabriel Borkmann* – alle seine

Szenen im gleichen Haus in unterschiedlichen Räumen spielen. Das Theater in Chicago hat seine Regie-Anweisungen wörtlich genommen und eine offene Häuserfassade auf die Bühne gebaut, bei der der Zuschauer in die verschiedenen Zimmer hineinsehen kann. Im Dachboden lebt das Hausmädchen, Johnna, die zwar den Platz der ‚mad woman in the attic‘ erhalten hat, aber die einzig normale Person im Haus zu sein scheint. Sie, die das Fremde, kulturell Ausgegrenzte repräsentiert, kümmert sich nicht nur um Violet, sondern sorgt auch dafür, dass die gefährlichen Momente wie die sexuelle Begegnung zwischen der vierzehnjährigen Jean und dem viel älteren Steve unterbrochen werden. Sie ist es auch, die im Prolog Beverlys Geständnis entgegennimmt, Jean einen Rückzugsort bietet und die Familie bewirbt und bekocht, ohne dabei bewertend in die Situation einzugreifen. Ihre Funktion als Ruhepol wird durch ihre Herkunft konterkariert, da sie dadurch der Familie, die sich mit ihrer persönlichen Vergangenheit konfrontiert sieht, die kollektive Schuldfrage stellt und sie mit ihrer kulturellen Vergangenheit konfrontiert. Diese ist unauflösbar mit der Frage der ‚American Heritage‘ verbunden und Letts zeigt auf, inwieweit die kollektive und kulturelle Identität der durchschnittlichen, amerikanischen Familie von diesem Schuldbewusstsein und der daraus entstandenen puritanischen Doppelmoral noch immer geprägt ist.

Letts Regieanweisungen sind sehr ausführlich und umfassend und er überlässt, ähnlich wie Albee, nichts dem Zufall. Leerstellen in Nebentext kommen bei ihm kaum vor. Der Leser erfährt genau, wie das Haus aussieht, in dem Violet mit Beverly lebt bis hin zur geographischen Lage („*A rambling country house outside Pawhuska, Oklahoma, sixty miles north west of Tulsa*“⁵²²) Letts beschreibt auch die Handlungen seiner Figuren akribisch genau:

*Barbara keens immediately, sinks to her knees on the stairway. Johnna wraps her hand around Barbara’s middle, places the other hand firmly on Barbara’s forehead. Jean sits down on a step.*⁵²³

Dadurch unterscheidet er sich von den drei deutschen Dramatikern, die diese Art der Beschreibung ihres Settings und des Verhaltens ihrer Figuren meiden. Dem liegt nicht nur eine Frage der formalen Moden zugrunde, sondern auch die Betrachtungsweise des eigenen Textes. Während viele Dramatiker in Deutschland versuchen, ihre Dramentexte zu reliterarisieren, indem sie ihnen auch als Lesetexte

⁵²² Letts, Tracy. *August: Osage County*. New York: Dramatist Play Service, 2009. 9.

⁵²³ Ebd. 51.

eine eigene Qualität geben, betrachten amerikanische Stückeschreiber den Dramentext im Hegelschen Sinn vor allem als Vorlage für die Bühne. Die formale Veränderungen der Dramentexte in Deutschland sind also nicht nur auf Grund der veränderten Wirklichkeitsverhältnisse seit Beginn des 20. Jahrhunderts entstanden, die dazu führten, dass die konventionelle Form des Dramas des ausgehenden 19. Jahrhunderts durch die neuen Inhalte gesprengt wurde,⁵²⁴ sondern ein Großteil der deutschen Dramatiker will der Marginalisierung ihrer Texte im Zuge der Postmoderne seit den siebziger Jahren des 20. Jahrhunderts entgegenwirken, indem sie Texte verfassen, die explizit auch als gelesene Texte funktionieren. Dies trifft für Roland Schimmelpfennig ebenso wie für Dea Loher zu. Löhle hingegen, der selbst als Regisseur tätig ist und seine Affinität für den theatralen Raum, der die Magie des Theaters ermöglicht, immer wieder unter Beweis stellt, strukturiert seine Dramen so, dass sie eindeutig für die Bühne geschrieben sind. Ihn reizt gerade die Vergänglichkeit des Ereignisses auf der Bühne.⁵²⁵

Ein weiterer entscheidender Unterschied, der die akribisch formulierten Regieanweisungen von Tracy Letts erklärt, ist die Stellung des Regisseurs, der in Amerika die Intention des Autors möglichst präzise umsetzen soll. In Amerika ist der Regisseur also dankbar für die Genauigkeit, mit der Letts die Umgebung und das nonverbale Verhalten seiner Figuren beschreibt. Interessanterweise wird Letts auch in Deutschland inszeniert. Die Uraufführung fand in Mannheim in Nationaltheater im Oktober 2008 statt und der Regisseur und Schauspielregisseur, Burkhard C. Kosminski wird von nachtkritik.de als Meister der Inszenierung von Aktionsrealismus gelobt.⁵²⁶

Obwohl die formale Struktur des Dramas heute für die komplizierten Stoffe der Gegenwart als überholt gilt, so schafft Letts es ein Spannungsfeld zwischen der klaren Form und den zu erzählenden Geschichten zu schaffen. Er lässt Beverly im Prolog, bevor er diesen ins Wasser schickt, das Indianermädchen einstellen, mit dem Violet am Ende allein ist. Die Nebenfigur, Johnna wird durch ihre Herkunft und ihre zentrale Rolle als Violets zum Schluss einzige Bezugsperson zu einer Art Doppelwesen, die kulturelle Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft miteinander verbindet und durch ihre Andersartigkeit zu einem Medium des imaginativen

⁵²⁴ Vgl. Szondi, Peter. *Theorie des modernen Dramas*.

⁵²⁵ Wille, Franz. „Das Geheimnis des Erfolgs.“ In *TheaterHeute*. 5 (2009): 44.

⁵²⁶ Vgl. Langhals, Ralf-Carl. „Johlen und atemloses Schweigen.“ In http://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&id=1972 aufgerufen am 17.05.2012 um 20.17 Uhr.

Gegendiskurses. Dass Letts durch ihre Figur das Drama rahmt, ist folglich kein Zufall und soll im Folgenden noch genauer analysiert werden.

6.2 Stimmen der Kritik

In Amerika wurde Letts' Drama mit großem Jubel aufgenommen, von Chicago an den Broadway geholt und schließlich mit einem Tony Award und dem Pulitzer Price ausgezeichnet. Die Kritiker überschlugen sich bei der Erstaufführung vor Lob für die Darstellerin der Vivian. Auf Letts' Drama habe die amerikanische Theaterkultur gewartet. Im ‚Chicago Tribune‘ wird *August: Osage County* als „unexpectedly compassionate play“, das die „paradoxes of life“ zu erklären versucht.⁵²⁷ ‚Variety‘ beschreibt Letts' Drama als „ferociously entertaining“ und betont, dass die dreieinhalb Stunden wie im Flug vorbei gehen.⁵²⁸ Alle Kritiker loben die besondere Leistung der Schauspieler und zeigen deutlich, dass die authentische Darstellung der Figuren ein entscheidendes Qualitätsmerkmal ist. Da in Amerika die Authentizitäts-Debatte im Zuge der postmodernen Theaterdiskurse nicht von Belang ist und Regie-Theater sogar tendenziell verpönt ist, scheint dies nicht verwunderlich: Der Fokus des Theaters liegt auf den Schauspielern und ihrer Leistung. Ein Drama wie *August: Osage County* wird auch deswegen so erfolgreich, weil es in der Tradition des *well-made play* besonders viel ‚Schauspielfutter‘ bietet, das heißt, aufgrund des in unterschiedlichste Richtungen deutbaren Subtextes eine große Variabilität und eine besonders realistisches Psychogramm der Figuren erstellt werden kann. Es geht dabei genau wie bei Tennessee Williams' realistischen Dramen nicht darum, was die Figuren einander sagen, sondern wie sie handeln und was sie verschweigen.

Und dies gilt immer noch als große Kunst und wird auch in Deutschland gewürdigt. So schreibt Langhals über die deutsche Erstaufführung am Nationaltheater Mannheim:

Letts Well-made Play funktioniert wie geschmiert, hat er es doch den Schauspielern der Chicagoer Steppenwolf Theatre Company auf den Leib geschrieben. Dass es auch bei den Mannheimern, zwischen alten Hasen, Neuzugängen, Rückkehrern und Jungschauspielern funktioniert, steht für

⁵²⁷ „Steppenwolf's ‚August: Osage County‘ A blast of Truth, sin from Tracy Letts.“ In <<http://www.chicagostagereview.com/august-osage-county-%E2%80%93-review/>> aufgerufen am 14.05.2013 um 22.01 Uhr.

⁵²⁸ <<http://variety.com/review/VE1117935575/?categoryid=33&cs=1>> aufgerufen am 14.04.2013 um 20.34 Uhr.

dessen Qualität. Man mag es für altmodisch halten: Letts schafft Figuren: mit Fleisch und Blut, Charakter, Schrammen und Wunden – und somit Schauspielfutter verloren geglaubter Güte.⁵²⁹

Ganz anders bewertet Martin Halter in der Frankfurter Allgemeinen das Drama: Letts habe ein Drama geschrieben, dass dem „rüden, schwülen Familien- und Ehekriegsdrama von O’Neill, Tennessee Williams oder Edward Albee“ ähnele und „die alte Familienhöhle der Vierziger und Fünfziger kaum umdekoriert, nur noch etwas Brennholz und Derbheit nachgelegt“ darstelle.⁵³⁰ Peter Michalzik hingegen preist in der Frankfurter Rundschau das Drama und stellt es in die Tradition von Tschechow und Ibsen. Das Stück sei „perfekt gebaut, die Informationen sickern aus den Dialogen, man weiß genug, aber nie zu viel“⁵³¹. Der Naturalismus, mit dem Alvis Hermanis nur ein Jahr später das Drama auf die Bühne bringt, kommt ebenfalls an. Beinahe wirkt es so, als hätten die Kritiker des deutschen Theaters nur darauf gewartet, endlich wieder Drama in der Tradition von Ibsen und Tschechow zu sehen, das nur schwer anders zu inszenieren ist als im Text vorgegeben. Dass die Form als überholt gilt, scheint kaum einen zu stören, auch wenn der ein oder andere bissige Vergleich mit modernen SitCom-Dialogen in den Kritiken auch nicht fehlt.⁵³²

Christopher Schmid schreibt in der Süddeutschen Zeitung, dass die Körpersprache der Schauspieler in der Inszenierung den Figuren eine Vieldeutigkeit einschreibe. Die Arbeit der Schauspieler steht bei dieser Inszenierung im Vordergrund, denn die runden Charaktere müssen im naturalistischen Spiel psychologisch untermauert werden, damit ein authentisches Spiel gegeben ist. Dass Letts in die Nähe von Ibsen und Tschechow rückt, macht deutlich, wie wichtig in seinem Drama die darstellende Handlung ist. Nicht umsonst sprechen die Kritiker vorwiegend über die schauspielerische Leistung sprechen. In der Frankfurter Rundschau wird allerdings auch Hermanis’ Arbeit gewürdigt, wenn Gerhard Stadelmaier seine „Zu-Guck-Regie“ anpreist. „[...] Ein leises Fieber, ein sanftes Vibrieren, eine überwältigende dramatische Öffnung hin zu einer Schmerzens- und Verzweiflungswelt. Die uns angeht. Sie alle spielen derart gut, dass man gar nicht spürt, dass sie spielen.“ Das

⁵²⁹ Vgl. Langhals, Ralf-Carl. „Johlen und atemloses Schweigen.“ In <http://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&id=1972> aufgerufen am 17.05.2012 um 20.17 Uhr.

⁵³⁰ Halter, Martin. „Eine Familie zum Fürchten.“ In *Frankfurter Allgemeine* 1.11 (2008): 23.

⁵³¹ Michalzik, Peter. „Die Wette läuft noch.“ In *Frankfurter Rundschau* (2008): in <<http://www.fr-online.de/home/theater-drei-schwestern-und-eine-mutter,1472778,3043190.html>> aufgerufen am 14.03.2013 um 21.02 Uhr.

⁵³² Vgl. Schmid, Christopher. „Eine Mutter und drei Schwestern.“ In *Süddeutsche Zeitung* 2.11 (2008): 25.

Drama zeige, „dass Amerika eine Wunde ist, die immer nur an Individuen vernarbt. Das haben Dutzende andere Theaterstücke auch schon getan. Aber noch keines hat so schön darüber getrauert – ohne darüber zu weinen. Sondern sogar noch zu lachen.“⁵³³

6.2.1 August: Osage County: zivilisatorischer Machtanspruch in einer Familie und die Unverfügbarkeit vitaler Lebensenergien

Da Beverly, von dem der Zuschauer nur zu Beginn des Stückes erfährt, dass er Alkoholiker und lebensmüde ist, nach dem Prolog, in dem er Johnna als Haushälterin einstellt, verschwindet und – wie sich später herausstellt – im See Selbstmord begeht, gibt er die Bühne des Hauses frei für Violet, die mal berauscht von ihren Tabletten ihren Töchtern das Leben zur Hölle macht, um dann wieder, in Selbstmitleid ertrinkend, ihren von Mundhöhlenkrebs zerfressenen Mund zu schließen und zu verschwinden. Die drei Töchter und ihre Männer, die sofort anreisen, erleben in der Konfrontation mit ihrer eigenen Vergangenheit und der drohenden Zukunft, die Mutter versorgen zu müssen, den Zerfall der heilen Fassade ihrer Familie. Wie schon Albee, Ibsen und Williams vor ihm, fokussiert sich Letts auf die lupengenaue Beschreibung des Untergangs einer ganzen Familie. Warum sie untergeht, dafür gibt Letts nur wenige Anhaltspunkte.

Im Gegensatz zu Williams sucht er nicht nach einer moralischen Unterfütterung seines Dramas, sondern wirft mehr Fragen auf als er Antworten gibt. Wie bei Albees Drama *The Goat or Who is Sylvia* vermeidet auch Letts, Antworten zu finden, weiß er doch um die Sinnlosigkeit dieses Versuches. Im Unterschied zu Tschechow siedelt er sein Drama nicht in einem bestimmten Milieu an, das immer wieder zur eigentlichen Hauptfigur des Abends wird. Stattdessen zeigt er anhand des Mikrokosmos Familie die Krise des Zivilisationssystems und stellt diesem einen Gegendiskurs entgegen, den er in einer kleinen Nebenrolle unterbringt. Dies widerspricht der scheinbar so konventionellen Form des Dramas, denn die eigentliche Hauptfigur des Abends ist neben Violet und ihrer Familie, Johnna, deren Indianerblut die anderen Figuren in Unruhe versetzt.

Violet, die die Anwesenheit der fremden Person im Haus zunächst ignoriert und sich nicht mit ihr abgeben will, beschwert sich schließlich über sie bei der ersten Tochter, die zu ihr kommt, Ivy:

⁵³³ Stadelmaier, Gerhard. „Von Lieben und Leiden.“ In *Frankfurter Allgemeine* 2.11 (2008): 45.

He hired this Indian girl a week ago to look after the place for some goddamn reason and I have a stranger in my house. I don't know what to say to that girl.⁵³⁴

Die Einstellung Johnnas im Prolog des Stückes ist das Initiationsmoment für die darauffolgende Handlung. Beverly, der seinen Selbstmord geplant hat, was im Verlauf des Dramas deutlich wird, konfrontiert Violet, die sich hinter dem Rausch durch ihre Tabletten versteckt, nicht nur mit ihrer eigenen Vergangenheit, sondern mit einer kollektiven Schuldfrage, mit der die amerikanische Gesellschaft seit Jahrhunderten beschäftigt ist. Die Vergangenheit beeinflusst das Gegenwärtige und wird selbst gegenwärtig, da sie nur in der Gegenwart als Vergangenheit erfahren werden kann. William Faulkner konstatiert in diesem Zusammenhang in seinem Roman *Requiem for a Nun*: „The past is never dead. It's not even past.“⁵³⁵ Durch die Beschäftigung mit der Vergangenheit und der Deutung der etablierten Erinnerungsnarrativen werden Leitwerte der Gesellschaft verraten. Fehlende Empathie und Desinteresse der weißen Bevölkerung in Amerika für indianische Belange waren lange Zeit gang und gäbe und erst im Jahr 2000 kam es während der Präsidentschaft von Bill Clinton zur ersten offiziellen Entschuldigung einer staatlichen Behörde gegenüber der indianischen Bevölkerung, die einen neuen Umgang von Erinnerungskulture mit der Zerstörung des ersten Amerikas einleitete. Dass Violet, deren Verdrängungstaktik im persönlichen Bereich auch auf die Verdrängung der Geschichte übertragen werden kann, Probleme damit hat, sich dieser neuen Erinnerungskultur zu stellen und nicht die doppelte Scheinwelt aus puritanischem Wertesystem und Überlegenheitsanspruch sowie dem Leistungsprinzip des Marktes zu wahren, in der sie in einem alten, diese Maßstäbe noch hochhaltenden Amerika, aufgewachsen ist.

Ihre Kinder haben mit der Reflexion über die kulturelle Vergangenheit weniger Probleme: „Who was the asshole who saw this flat hot nothing and planted his flag? I mean, we fucked the Indians for *this*?“⁵³⁶ Barbara repräsentiert mit dieser Art der Reflexion über Vergangenes die Generation zwischen zwanzig und vierzig, die mit der Aufarbeitung der Vergangenheit nach dem Kalten Krieg aufgewachsen ist und deswegen einen anderen Zugang dazu hat wie ihre Mutter. Dennoch ist auch ihr die

⁵³⁴ Letts, Tracy. *August: Osage County*. 25.

⁵³⁵ Faulkner, William. *Requiem for a Nun*. New York: Random House, 1950.

⁵³⁶ Letts, Tracy. *August: Osage County*. 29.

Distinktion zwischen den Nachfahren der ‚Natives‘ und den Kolonialisten bewusst. Für Letts ist das indianische Mädchen ein imaginativer Gegenentwurf zum kulturellen Realitätssystem der WASPs, der White Anglo-Saxon Americans, die die Weston-Familie repräsentiert. Bezeichnenderweise ist es Johnna, die Barbara unterstützt und sie tröstet, als diese eine körperliche Reaktion auf die Nachricht des Todes ihres Vaters erlebt, also eine ihr völlig fremde Frau, die – und dies wird von Letts nicht zufällig so genau beschrieben – sich ihrer durch körperliche Nähe annimmt, und nicht die eigene Familie. Und der Griff um Hüfte und Kopf, den weder Johnna noch Barbara noch eine der anderen Personen im Raum weiter kommentieren, bietet eine körperliche Nähe, die der westlichen Welt zunächst fremd erscheint. Dass Letts nicht von einer Umarmung – an embrace – oder eine Berührung – a touch on the shoulder – schreibt, sondern Johnna sich genau für diese fremde Form des Trostes entscheidet, ist ein weiteres Indiz für ihre, das Fremde, kulturell Verdrängte in die Familie einbringende Rolle bei den Westons.

Beverly scheint sich dieser Sache bewusst zu sein, denn nicht nur wählt er Johnna als Haushälterin aus, bevor er sich umbringt; er will zusätzlich seine, die Realität erweiternde, Welt mit Johnna teilen. Nicht seinen Töchtern oder Enkeln rät er, T.S. Eliot zu lesen, sondern der völlig Fremden. „Life is very long./ T.S. Eliot. I mean...he’s given credit for it because he bothered to write it down.“⁵³⁷ Nachdem er Johnna eingestellt hat und im Prolog über sich und die Situation im Haus informiert hat, gibt er ihr den Roman von Eliot: „Read it or not. It isn’t a job requirement. That’s just for your enjoyment, Feel free to read any of my books.“⁵³⁸ Die Szenerie endet vor dem ersten Akt mit einem Ausschnitt aus Eliots Gedicht: „Here we go round the prickly pear [...]“⁵³⁹, was den Rahmen zum letzten Akt schafft, in dem Johnna ganz am Ende für Violet singt, die allein gelassen von ihrer Familie, zu Johnna in deren Zimmer auf den Dachboden steigt, um dort wie ein Kind auf ihrem Schoß Schutz zu suchen. Und Johnna rezitiert T.S. Eliots Gedicht: „The hollow Man“.

VIOLET [...] And then you’re gone, and Beverly, and then you’re gone, and Barbara, and then you’re gone, and then you’re gone, and then you’re gone –
(Johnna quietly sings to Violet.)

⁵³⁷ Ebd. 10.

⁵³⁸ Ebd. 16.

⁵³⁹ Ebd.

JOHNNA „This is the way the world ends this is the way the world ends, this is the way the world ends...“⁵⁴⁰

Beverlys ‚waste land‘ ist das Haus, indem er mit Violet eingesperrt ist und das ihn gemeinsam mit dem täglichen Alkohol-Konsum ersticken lässt. Dass er den Tod durch Ertrinken wählt und in seinem Boot auf den See hinausfährt, um sich dort ins Wasser zu begeben, ist kein Zufall. Die Symbolkraft des Wassers als Medium der Verflüssigung von erstarrten Zuständen und revitalisierende Kraft und Lebensenergie steht dem defizitären Leben innerhalb des Mikrokosmos der Familie entgegen. Der Tod ist Befreiung vor dem Leben, das Letts in der folgenden Handlung skizziert.

Johnna repräsentiert ebenfalls diesen Gegenentwurf zu seinem Leben und wird deshalb als letzte Mahnung für Violet eingestellt. Dass Johnna zunächst vor allem als Haushälterin auftritt und die Familie mit Essen versorgt, ändert nichts an der Tatsache, dass sie im Familiengefüge eine zentrale Rolle spielt. Sie ist nicht einfach eine Angestellte, sondern repräsentiert durch ihre Herkunft die kollektive Schuld der Erben der Pilgrim Fathers und öffnet dadurch ein spezifisches Potential kultureller Selbsterkenntnis, da sie die Anderen mit ihrer bloßen Anwesenheit bereits mit der kulturellen Geschichte konfrontiert („VIOLET I don't know that to say to an Indian./ BARBARA They're called Native Americans now, Mom.“⁵⁴¹) Dass Johnna im Dachboden lebt, ist ein weiteres Zeichen dafür, dass sie das Andere im Haus repräsentiert; Letts verweist hier auf die ‚Madwoman in the Attic‘ – die Darstellung der Frau in Büchern von Autorinnen des 19. Jahrhunderts, die entweder als Engel oder als Monster skizziert wurden. Während Violet als Herrin des Hauses offensichtlich das Monster darstellt, hat Johnna mit ihrer fürsorglichen Art die Rolle des Engels im Hause der Westens inne. Letts verkehrt also hier die puritanischen Verhältnisse, indem er die Ureinwohnerin im Dachboden zum eigentlichen Ruhepol des Hauses macht, zu dem sich der Rest der Familie zurückziehen kann. So sucht Jean – das jüngste Mitglied der Familie Weston – Johnna auf, um mit ihr über ihre Eltern zu sprechen und heimlich Gras zu rauchen. Sie wird von Johnna vor Steve beschützt, wenn diese auf ihre direkte und dadurch einfache Art, reagiert und Steve, der Jean körperlich bedrängt, mit der Pfanne auf den Kopf schlägt.

JEAN Your're gonna get us both into trouble.

⁵⁴⁰ Ebd. 138.

⁵⁴¹ Ebd. 37.

STEVE I'm white and over thirty. I don't get in trouble.

(He turns off the light. Total darkness.)

JEAN Hey...

STEVE Shhh...

(Moaning, heavy breathing from Steve, in the dark. The over-head light clicks on. Johnna stands in the dining-room entry-way)⁵⁴²

Indem Steve vor seinem Handeln deutlich macht, dass er in seiner Position keine Probleme mehr bekommen kann, macht er die Doppelmoral deutlich, die den Überlegenheitsanspruch seines Volkes markiert. Er diskriminiert durch seine Aussage („I'm white“) alle non-whites und repräsentiert den Amerikaner mit einem Mangel an kritischem Geschichtsbewusstsein. Indem Johnna ihn erwischt und niederschlägt, straft sie seiner Aussage Lügen. Gleichzeitig hat sein Verhalten tatsächlich keine andauernden Konsequenzen, denn seine Verlobte, Karen, hält zu ihm: „KAREN I can do without a speech [...] We're leaving. Back to Florida, tonight, now. Me and Steve, together. You want to give me some grievance about that?“⁵⁴³

Steves Verhalten wird von Karen also toleriert und seine Avancen gegenüber der noch nicht fünfzehnjährigen Jean werden von ihr verdrängt. Durch dieses Verhalten gibt sie Steves Aussage, ihm könne nichts passieren als weißem, über dreißig Jährigem, recht und wiederholt so auf persönlicher Ebene die jahrelange Verdrängung der kollektiven Schuld. Johnnas Anwesenheit gibt Anlass für eine erneute Reflexion über Geschichte und über persönliche Erinnerung und bietet einen Gegendiskurs zu den erstarrten familiären Strukturen der Weston-Familie an. Doch die Familie zerfällt dennoch und die repetitiven Verhaltensmuster – Barbara imitiert zuerst ihren Vater, indem sie Whiskey trinkend in seinem Büro sitzt und mit Johnna spricht, dann ihre Mutter, indem sie Tabletten nimmt und sich nicht mehr unter Kontrolle hat – zeigen, dass die Familie zu sehr entfremdet ist, um sich wieder in einem offenen Diskurs anzunähern.

6.2.2 Die Dramaturgie des Hauses bei Tracy Letts und seine Bedeutung als kulturkritischer Metadiskurs

Wie bei Albee und dessen Vorbildern, Ibsen und Strindberg, legt auch Letts großen Wert auf die Beschreibung des Ortes, an dem sich seine Figuren befinden. Die Einheit des Ortes ist in seinem Drama zwar gegeben, aber das Haus selbst wird zum

⁵⁴² Ebd. 117.

⁵⁴³ Ebd. 121.

symbolischen Requisit, zur zusätzlichen Figur in der Handlung. Nicht umsonst wurde für die Uraufführung in Chicago ein aufwendiges, realistisches Bühnenbild gebaut, bei dem die Figuren in mehreren Stockwerken über die Bühne turnen. Die Bedeutung von Johnna im Dachboden wurde bereits analysiert. Doch auch die Regieanweisung zu Beginn macht deutlich, dass die unterschiedlichen Räume des Hauses symbolisch zu verstehen sind:

A rambling country house outside of Pawhuska, Oklahoma, sixty miles northwest of Tulsa. More than a century old, the house was probably built by a clan of successful Irish homesteaders. Additions, renovations and repairs have essentially modernized the house until 1972 or so, when all structural care ceased.

The First Floor:

The three main playing areas are separated by entryways. Stage-right, the dining room. The Mission-style table seats eight; the matching sideboard holds the fine china. A tatty crystal-tiered chandelier hangs over the table and casts a gloomy yellow light. An archway upstage leads to a sitting room. A rotary-dial telephone rests on a small side table, beside an upholstered chair. [...]

The Second Floor: [...]

The Attic: [...]

*The house is filled with books. All the windows in the house have been covered with cheap plastic shades. [...]*⁵⁴⁴

Das Haus steht sinnbildlich für den Verfall und die vergangene Ära einer Familie. Die Bücher von Beverly symbolisieren dabei die Utopie eines Auswegs aus dem erstarrten Leben und fördern gleichzeitig die Deformation und Selbstentfremdung von Beverly und Violet, da sie zum einen als Sinnbild des gescheiterten Lebens von Violet als Störfaktor und Bedrängnis wahrgenommen werden und zum Anderen die Kommunikation zwischen dem Ehepaar unterbrochen haben. Denn Beverly hat nach seinem einzigen, erfolgreichen Gedichtband nie wieder etwas veröffentlicht, sondern ist dem Alkohol verfallen. Außerdem gehört zum wohl situierten Bildungshaushalt der amerikanischen Familie ein Bücherregal. Letts macht also damit unmissverständlich klar, dass es sich hier um eine amerikanische Durchschnittsfamilie handeln soll.

Beide, Violet und Beverly, haben sich nach einer schweren Kindheit selbstständig eine Lebensgrundlage erarbeitet und sich materiell abgesichert. Sie haben beide den ‚American Dream‘ gelebt. Auch dies wird bereits durch das Bühnenbild suggeriert. Und gerade deswegen evoziert es eine ambivalent beurteilte Grundlage, auf derer

⁵⁴⁴ Ebd. 10.

sich die Handlung entfaltet. Ähnlich wie bei seinen Vorbildern Ibsen und Tschechow bereitet Letts durch die minutiös genaue Beschreibung des Ortes der Handlung bereits vor, um welche Geschichte es sich handeln wird. Anstatt eine Absage an Dialog und Handlung zu treffen, bewahrt Letts die Form des ‚well-made play‘ und geht darüber hinaus sogar soweit, die konventionelle Dramenform mit den naturalistischen, teilweise symbolisch überhöhten Bühnenbildanweisungen zu perfektionieren.

Bei der dafür gebaute Bühne in Chicago wurde versucht, Letts' Anweisungen exakt zu befolgen. Man hat eine offene Häuserfassade gebaut, die im spitzen Dach eines Holzhauses mündet, in dem sich Johnna die meiste Zeit Bücher lesend befindet. Mit der Abwesenheit von Beverly treffen die Angehörigen ein und bringen die Ordnung des Hauses durcheinander. Aber sie versuchen auch, dem Haus, das sie durch die Präsenz der Vergangenen erdrückt, wieder Leben einzuhauchen. So reißt Barbara die Fenster auf und versucht, Licht in das Dunkel des Hauses zu bringen. Gleichzeitig bedauern die Kindern den offensichtlichen Verfall der Hauses, der einhergeht mit dem Verfall ihrer Eltern. Violet, die den devil advocatus mimt, spricht diesen Gedanken provozierend aus und macht dadurch deutlich, wie sehr sie unter dem Zustand des *death-in-life* leidet und wie unfähig sie dennoch ist, sich daraus zu befreien:

VIOLET I was beautiful. Not anymore.

IVY You're still beautiful.

VIOLET No. One of those lies we tell to give us comfort, but don't you believe it. Women are beautiful when they're young, and not after. Men can still preserve their sex appeal well into old age. I don't mean those men like you see with shorts and those little purses around their waists. Some men can maintain, if they embrace it [...] Women just get old and fat and wrinkly. [...]

MATIE FAE I'm still very sexy, thank you very much.

VIOLET You're about as sexy as a wet cardboard box, Matie Fae, you and me both. Don't kid yourself. Look....can all just stop kidding ourselves`.⁵⁴⁵

Während Violet in ihrer geglaubten Ehrlichkeit erfrischend und komisch wirkt, da sie hier ein Tabu so deutlich ausspricht, so bleibt ihre Sichtweise auf Schönheit und Verfall dennoch eingeschränkt und unterliegt ihrem linearen Weltbild. Ihre Betrachtungsweise von Schönheit impliziert ein Merkmal des Leistungsprinzips der

⁵⁴⁵ Ebd. 66.

neoliberalen Gesellschaft. Da sie im Alter nicht mehr ‚mithalten kann‘, resigniert sie und – wie das Haus – beginnt sie, zu zerfallen. Der Mundhöhlenkrebs, der natürlich einerseits eine Metapher für ihr Schandmaul ist, mit dem sie alle Angehörigen vertreibt, steht andererseits für ihren körperlichen und geistigen Verfall, der schon im Bühnenbild angedeutet wird. Gleichzeitig verliert sie die Fähigkeit, sich zu artikulieren, wenn sie Tabletten genommen hat, so dass der Drang, die Wahrheit zu sagen und ihrer Umgebung und sie die Fassade herunterzureißen, mit der Unfähigkeit zu sprechen einhergeht. Violet deckt in ihrer Boshaftigkeit eine tiefere Wahrheit auf, die unter dem Staub des Hauses verschwunden ist: Die Vorstellung, dass es eine vom zivilisatorischen System suggerierte, stete Weiterentwicklung, ein Größer, Besser, Schneller gibt, ist eine perfide Lüge, die Einseitigkeiten und Blindstellen verursacht. Doch da Violet sich nicht von dieser Lüge emanzipieren kann, da sie fest mit ihren Werten des ‚american dream‘ verbunden ist, sucht sie in den Tabletten Zuflucht, die ihr kurzfristig eine Gegenwelt öffnen, sie aber letztlich nicht aus ihrer Welt befreien können.

Violet und das Haus sind eng miteinander verbunden und nicht nur Violet ist die Hauptfigur des Abends, um die sich die Handlung zentriert, sondern ihre Umgebung geben Aufschluss über ihr Leben und sie. Das Vergangene wird im Haus gegenwärtig und alte Rollenmuster zwischen der dominanten Mutter und ihren Töchtern werden aktiviert. So ist es kein Zufall, dass Violet versucht, ihre Tochter Ivy dazu zu bringen, eines ihrer alten Kleider anzuziehen: Sie versucht, durch ihre Töchter Kräfte zurückzuerhalten, die sie verloren hat. Doch auch hier bleibt sie in ihrem linearen Weltbild gefangen. Die Verbindung zwischen ihr und dem Haus wird währenddessen offensichtlich, wenn ihre Tochter, Barbara, handgreiflich wird und ihr die Tabletten wegnimmt. Mit dem Ausruf: „I’M RUNNING THINGS NOW“⁵⁴⁶ beugt sie sich über ihre besiegte Mutter und beendet deren Diktatur. Der nächste Akt beginnt mit folgender Regieanweisung: „*The window shades have all been removed. Nighttime is now free to encroach.*“⁵⁴⁷ Barbara hat also die Herrschaft ihrer Mutter beendet, jedoch zeigt sich bereits an der Sprache des Nebentextes, dass dies nicht zu einer Befreiung der Familie führen wird, wenn die Nacht nun anstelle von Tageslicht sich im Haus ausbreiten kann.

⁵⁴⁶ Ebd. 97.

⁵⁴⁷ Ebd. 99.

6.2.3 Der Mikrokosmos der Familie als Schmiermittel der kapitalistischen Ideologie

Das kapitalistische Gedankengut ist im Wertesystem jedes Individuums angelangt und Lett's Drama zeigt dies anschaulich. Die Folgen des *American Dream* sind offensichtlich. Während Albee in seinem Drama, *Who's afraid of Virginia Woolf* noch nach dem richtigen Leben im falschen sucht und den Mangel an Kommunikation und Begegnung als Begründung für den immer weiter laufenden Entfremdungsprozess seiner Figuren gibt, zeigt Lett's, dass die Erstarrungskonfigurationen im Leben der Familie und deren Unfähigkeit, zu kommunizieren, direkt an ihre Wertesystem gebunden sind und von ihm abhängen. Dadurch dekonstruiert Lett's die letzte Festung für Authentizität – die Familie. Die Familie galt lange als Hort, an dem die kapitalistischen Regeln nicht greifen. Doch indem das Authentische zur begehrten Marke wurde und dem Entfremdungsprozess scheinbar entgegengesetzte, wurde es vom emotionalen Kapitalismus vereinnahmt. In *August: Osage County* wird deutlich, dass die Werte einer kapitalistischen Denkweise tief in die Familie eingedrungen sind. Anstatt Menschlichkeit in den Vordergrund zu stellen, wird Leistung erwartet. Die Figuren versuchen sich gegenseitig, in ihrer Erfolgsgeschichte zu übertrumpfen und gelten als gescheitert, wenn sie beim stetigen Wachstum nicht mehr mithalten können. Nicht umsonst legen alle in der Familie auf Schönheit und Attraktivität mehr wert als auf innere Werte. So betont Violet die Schönheit ihrer Tochter, Ivy, die sich nur ein bisschen mehr schminken müsste. Matie Fae beglückwünscht Jean zu ihren gewachsenen Brüsten, Johnna erfährt von Violet bereits bei ihrer Ankunft, dass sie hübsch sei, als würde dies ihre Anwesenheit rechtfertigen, und Bill hat sich für eine jüngere Frau entschieden. Der binäre, biophobe Trennung der modernen Zivilisation führen zu einem Zustand der Angst davor, nicht mehr mithalten zu können in dem Fortschrittsgedanken des Realitätssystems. Barbara erkennt dies bereits zu Beginn des Dramas, wenn sie die amerikanische Hybris offenlegt und darauf anspielt, dass schon die Initiation der amerikanischen Kulturgeschichte mit einem hierarchisch geprägten Weltbild und einer klaren Machtstruktur einhergeht.

BARBARA One oft he last times I spoke with my father, we were talking about... I don't know, the state of the world, something... and he said, "You know, this country was always pretty much a whorehouse, but at least it used to have some promise. Now it's just a shithole." And I think now maybe he was talking about something else, something more specific, something more personal to him...this house? This family? His marriage? Himself? I don't know. But there was something sad in

his voice – or no, not sad, he always sounded sad – something more hopeless than that. As if it had already happened. As if whatever was disappearing had disappeared. As if it was too late. AS if it was already over. And no one saw it go. This country, this experiment, America, this hubris: what a lament, if no one saw it go. Here today, gone tomorrow.⁵⁴⁸

Indem Barbara hier ausspricht, was die Grundatmosphäre des Dramas bereits impliziert, wird deutlich, dass das Scheitern des Systems, in dem sie und ihre Familie großgeworden sind, bereits von ihr reflektiert wird. Und dennoch kann sie sich keine Alternativen vorstellen und bleibt in ihrer Lebenswelt gefangen. Die Naturalisierung des Kapitalismus hat zur Folge, dass alternative Ideen nicht mehr im Bereich des Möglichen erscheinen. Und dass selbst Johnna, als alternativer Gegenentwurf zu diesem Realitätssystem, trotz ihrer Vorfahren und ihres Bewusstseins für die Tradition ihrer Familie, in diesem System gefangen ist und dessen Werte in sich aufgenommen hat, zeigt ihre Antwort auf Barbaras Monolog: „Are you firing me?“⁵⁴⁹ Doch auch wenn das Drama letztlich keine Alternative aufzeigt, so stellt es doch die Möglichkeit einer kritischen Reflexion der hochkomplexen Zivilisationswelt dar. Letts versucht, diese in der konventionellen Form des Dramas mit drei Akten und klaren, dramatischen Situationen zu skizzieren und sich dabei auf die vergangenen Dramen zu beziehen. Das Noch-nicht-Kommunizierbare entwickelt dadurch eine Eigendynamik, da die Handlung der Agierenden im Vordergrund steht und nicht wie beim Erzähltheater die Sprache einen größeren Stellenwert einnimmt. Das theatrale Potential des Dramas re-integriert so das Verdrängte. Denn was Barbara ausspricht – ihr Bewusstsein für das Ende einer vermeintlich erfolgreichen Lebenswelt – ist nicht automatisch das Ende. Die Tatsache, dass sie Johnna nicht feuert und selbst das Haus und ihre Mutter verlässt, zeugen von einem Willen zur Veränderung. Sie bleibt nicht im zerfallenden Haus, das die alten Werte Amerikas der fünfziger Jahre repräsentiert, sondern sie geht und setzt so am Ende des Dramas einen Transformationsprozess in Gang. Die alte Welt funktioniert nicht mehr, doch Barbara und auch ihre Schwestern sind bereit, sich auf das Andere einzulassen. Der Kantsche Begriff des Erhabenen lässt sich hier formulieren: Der ästhetische Genuss des Erhabenen besteht darin, im Erleben des Unendlichen die eigene Endlichkeit als Potenz zur Freiheit zu begreifen. Dies gelingt Violet nicht und auch die anderen Figuren kämpfen um eben diese Fähigkeit.

⁵⁴⁸ Ebd. 124.

⁵⁴⁹ Ebd.

Der kultur-kritische Metadiskurs zeigt sich bei Letts durch die Versprachlichung und erst das Handeln wird zum Medium biophiler Energien, die einen Transformationsprozess der Handelnden in Gang setzen. So ist Letts' Drama in letzter Konsequenz eine Absage an die postmoderne Theatertradition, die die Prävalenz der Handlung unterminieren wollte und er postuliert mit *August: Osage County*, dass die Rückkehr zur dramatischen Situation und die Bereitschaft, sich von Paradoxien und Selbstreferentialität zu verabschieden und die Dialektik, die der Form des Dramas inhärent ist, wieder als Mittel zu begreifen, komplexe Strukturen von Welt zu kreieren. Damit wagt Letts, was Albee und seine Zeitgenossen nur bedingt versuchen: Eine Rückkopplung an die alte und schwerste Form des Dramas.

III Gedanken zum Schluss

Als Fazit dieser Untersuchung lässt sich sagen, dass die Funktion der amerikanischen und der deutschen Theatertexte, evident wird, da die Dramen Blindstellen und Einseitigkeiten der Gesellschaft deutlich machen. Alle Texte schließen die Themen, die einer kulturökologischen Funktionsweise von Literatur inhärent sind, wie Selbstentfremdung und Entfremdung von der Natur, Frage nach Sinn in einer pluralistischen Gesellschaft und die Konsequenzen des Turbokapitalismus der letzten zwanzig Jahre ein.

Bei den deutschen Dramatikern kann man von einer ironischen Distanz zum Inhalt im Falle von Löhle oder einer sehr klaren formal-ästhetischen Struktur bei Loher sprechen, die sich von der konventionellen Dramenform seit Beginn des 20. Jahrhunderts absetzt. Bei Schimmelpfennig und Loher wird die Sprache selbst zum Medium biophiler Energien. Die veränderte Gegenwart fordert eine Veränderung der Form, wie schon Peter Szondi in seiner *Theorie des modernen Dramas* postuliert hat. In Deutschland wurde eine neue Formenwelt des Dramatischen entwickelt, wenn Schimmelpfennigs Erzähltheater die Subjekt-Objekt-Beziehung durch die Verschmelzung von Erzähler und Figur verändert und damit der Transformation der Welt, in der wir leben, Schuldigkeit tut. Auch Dea Lohers vom Subjekt entfremdete Sprache bezieht sich auf eine Realität, die in ihrer Komplexität nicht mehr als Ganzes zu fassen ist und die in einer technokratischen Welt lebenden Menschen, die in ihrer Selbstentfremdung die Verbindungen zu ihrer Umwelt verloren zu haben scheinen, darstellt.

Die amerikanischen Dramen zeigen, dass hier die konventionelle Dramenstruktur, die das Drama noch immer als Präsentation von Gegenwart – als Genre des Gegenwärtigen – begreift, dominant ist. Dadurch wird deutlich, dass die Themen in den USA zwar ähnlich sind wie in Deutschland, das Formale hier jedoch nicht so stark vom Inhalt geprägt wird. Die klare Form steht in Amerika als Kontrast gegenüber dem Inhalt, der bei allen drei ausgewählten Dramen die Auflösung von festen Werten und Strukturen einerseits sowie die Darstellung erstarrter Kategorien andererseits thematisiert. Dabei bleibt als Beobachtung festzuhalten, dass das authentische Spiel der amerikanischen Schauspieler, das auch in der Unterhaltungsbranche in Film und Fernsehen verlangt wird, Voraussetzung für eine psychorealistische Inszenierung bleibt. Die Schauspieler müssen dazu in der Lage sein, die komplex angelegten Figuren, wie sie bei Ibsen, Miller und heute Tracy Letts

zu finden sind, in einer Weise darzustellen, die mehrere Ebenen einschließt. Gelingt dies nicht, so wirken die Bühnenfiguren schnell wie platte Klischees, während der Text, bei dem verschiedene Subtexte angelegt sind, in seiner Ambiguität eine inhaltliche und ästhetische Funktion erfüllt. Viele deutsche Regisseure schrecken deswegen vor den Dramen zurück, die eine derartige Darstellungskunst voraussetzen, was auch daran liegen könnte, dass ein solcher Dramentext sich einer konzeptionellen Herangehensweise, wie sie im Regietheater üblich ist, entzieht. Das Schauspieltheater in Amerika, das, wie der Name schon deutlich macht, den Fokus auf die Schauspielkunst der Darsteller legt, präferiert gerade diese Dramen, die in der Tradition des Realismus von Beginn des 20. Jahrhunderts stehen.

Die kulturökologische Analyse der Texte macht deutlich, dass diese, die Landesgrenzen überschreitende Thematik von einer Kritik an der heutigen Gesellschaft herrührt. Aufgrund des seit dem Zeitalter der Aufklärung andauernden Dualismus zwischen Körper und Geist und der heraus gehobenen Stellung des Menschen gegenüber der Natur sowie der Technologisierung der Lebenswelt seit dem 19. Jahrhundert ist der Mensch in lebensfeindlichen Mustern gefangen, die ihn von den vitalen Energien der Natur abgrenzen. Das Theater fasst mithilfe literarisierter Sprache und paralinguistischer Zeichen das Spannungsverhältnis zwischen theatralem Text und kulturellem Kontext ins Auge und beleuchtet die Grenzen des Glaubens an Rationalität und der menschlichen Überlegenheit über natürliche Phänomene. Dies wurde bei der Analyse der Dramen deutlich.

Die amerikanischen Dramen zeigen auf, dass die seit den sechziger Jahren immer wiederkehrenden Themen von Entfremdung, Identitätssuche, der Überlegenheitsanspruch der abendländischen Zivilisation und die Infragestellung der westlichen Werte im Rahmen des Topos ‚American Dream‘ besprochen werden. Dabei erzählen die Dramatiker Albee, Parks und Letts von Familien und suchen innerhalb des Mikrokosmos der Familienstruktur nach einem allgemeinen Weltzusammenhang. Die deutschen Dramatiker, Schimmelpfennig, Loher und Löhle hingegen finden weniger in der Skizzierung der Kleinbürgerfamilien ihren Erzählstoff. Sie suchen nach Beziehungsstrukturen außerhalb des Mikrokosmos‘ Familie, anhand derer sie gesellschaftliche Missstände aufdecken und kulturelle Strukturen analysieren. Für das amerikanische Drama ist die Rückkehr zur Introspektion auf die Familie seit Beginn des 20. Jahrhunderts und die Erschöpfung des Politischen immer noch paradigmatisch und, auch wenn sich seit den sechziger Jahren unter dem

Vorzeichen kultureller Pluralität neue dramatische Formen entwickelt haben und auch sichtbar wurden, wie das afro-amerikanische Theater und seine speziellen Formen, Themen und Tendenzen innerhalb der amerikanischen Theaterkultur, so bleibt der Topos der Familie im Amerikanischen dennoch dominant.

Die drei deutschen Dramatiker stehen stellvertretend für einen Großteil zeitgenössischer Dramatiker, deren veränderte Themen einer veränderten gesellschaftlichen Struktur Rechnung tragen: Die Familie ist nicht mehr in dem Maße der Ort, an dem Leben verhandelt wird. Stattdessen werden Beziehungen unabhängig von Familie dargestellt, die zwar auch Familienmitglieder einbeziehen können, aber vom Konzept der Kernfamilie abweichen. Die Beziehungen von Familienmitgliedern stehen dabei nicht im Vordergrund. Die Beziehungsstruktur zwischen den Figuren wird im amerikanischen Drama Untersuchungsgegenstand: Albee skizziert das Auseinanderbrechen einer Familie an unterschiedlichen Vorstellungen von Verbot, Tabu und Wertegerüst. Letts zeigt uns die Verbindung dreier Generationen in einer Familie und den Einfluss von Vergangenheit auf Gegenwärtiges. Parks dekonstruiert die konventionelle Kernfamilienstruktur, die aber dominantes Vorbild der Gesellschaft bleibt, indem sie eine alleinerziehende Mutter in den Mittelpunkt der Handlung rückt. Die Handlung findet innerhalb der Familie oder in ihrer Konfrontation mit der Außenwelt statt. Bei den deutschen Dramatikern gibt es keine Unterscheidung mehr zwischen dieser familiären Innenwelt und der Außenwelt. Beziehungen finden unabhängig von Verwandtschaftsgrad statt. Was von der Idee des Familienkonzepts übrig geblieben ist, zeigen Loher und Löhle, wenn sie die Unfähigkeit zur Kommunikation von Vater und Tochter bei Loher in *Diebe* und Mutter und Sohn bei Löhle in *Genannt Gospodin* skizzieren. Die familiäre Struktur wird dekonstruiert und die Bindung an das familiäre Umfeld aufgelöst. Umso radikaler empfindet man den Verlust von Stabilität und Verbindung bei den eingeführten Charakteren. Die Familie als der Ort, an dem Werte weitergegeben und kreiert werden, an dem die natürliche Nähe zur menschlichen Umwelt und damit auch zur Natur durch die Beziehung zur eigenen Mutter noch existent ist, findet bei Loher, Löhle und Schimmelpfennig nicht mehr oder nur noch als Farce auf der Bühne statt. Bei Letts, Parks und Albee wird nach dieser Stabilität gesucht, aber auch hier wird sie innerhalb der Familie infrage gestellt und dekonstruiert. Denn diese Form der Stabilität ist nur dann möglich, wenn man sich von den Werten der kapitalistischen Wohlstandsgesellschaft verabschiedet, mit denen alle Generationen seit Beginn der

Industrialisierung aufgewachsen sind, und die hochzuhalten gerade Stabilität suggerieren. Diese Paradoxien lassen sich als amerikanische Grundparadoxie bezeichnen. Dabei werden die Beziehungen von Zivilisation und Natur, von Wahrheit und Illusion, von Gut und Böse, von Eigenem und Fremden als binäre Oppositionspaare betrachtet, die im Laufe der Handlung aufgebrochen und unterminiert werden.

In Deutschland galt im Zuge der postmodernen Überschwemmung auf das Theater die Herstellung einer dramatischen Situation nicht mehr als zeitgemäß, wenn Individuen nicht mehr in Kontakt zueinander treten und nichts mehr voneinander wollen. Aus handelnden Figuren werden dann passive Charaktere, die, entfremdet von der Welt, in der sie leben, nicht mehr agieren können, da die Realität zu komplex geworden ist. Sie sind nur noch in der Lage dazu, über diese übergroße Komplexität zu sprechen, wobei auch hier kein wirklicher Kontakt zu Stande kommen kann. Doch die Krise des Theaters, die der postmodernen Sichtweise von Welt geschuldet ist, in der der dialektische Denk-Prozess durch Selbstreferenz und Paradoxie ersetzt wird, kann nur dann gelöst werden, wenn die Beziehungen nicht mehr statisch und zeitlich linear, sondern zyklisch-reproduktiv gedacht werden und die gegenseitigen Abhängigkeiten anerkannt und entfaltet werden. Bei den hier besprochenen Dramatikern kann eine Tendenz zurück zur Dialektik festgestellt werden.

Die kulturökologische Analyse der Dramen macht deutlich, dass hier die der Kunst seit jeher inhärenten Revitalisierungsimpulse in der heutigen Welt sehr relevant sind. Alle sechs Dramen decken die Grenzen des Rationalitätsglaubens auf und kritisieren die Entwicklung der abendländischen Tradition zu einem verabsolutierten Vernunftglaubens, der mit Descartes begonnen hat, seit der industriellen Revolution im 19. Jahrhundert expandiert ist und im technologischen Zeitalter seinen bisherigen Höhepunkt erreicht hat. Die Entfremdung vom Organischen und die daraus entstehende Problematik zeigen sich bei Albee durch die Sehnsucht nach einer körperlich-sinnlichen Verbindung in Form der Mensch-Tier-Beziehung, bei Loher durch den Wunsch, das Andere (der Wolf, das Tier, für das Josef gehalten wird) zu reintegrieren, bei Letts durch den Versuch von Vivian aus der erstarrten Welt ihres Hauses mithilfe von Psychopharmaka auszubrechen und durch Beverlys Selbstmord im See. Löhles Figuren versuchen eine Rückkehr zur Natur (in Falle von Gospodin durch sein Verhältnis mit dem Lama und im Falle von Mörchen durch seine Obsession mit der Übermacht der Natur im Falle einer Regenperiode) und erhoffen

sich dadurch die Auflösung der erstarrten Kategorien innerhalb der Gesellschaft, in der sie leben. Dabei haben sie eine zyklisch-reproduktive Progression im Sinn, die sich nicht von der Natur absetzt wie das Zivilisationssystem, in dem sie leben. Bei Schimmelpfennig werden die Auswirkung des zivilisatorischen Willens zur Macht über die Natur und über andere Menschen am Beispiel des chinesischen Jungen und seiner Schwester deutlich, die im starren System und seinen Zwängen gefangen bleiben und daran zu Grunde gehen. Er kritisiert damit den Erkenntnisoptimismus der Wissenschaft und zeigt wie Löhle die Grenzen des Machbarkeitsglaubens der Technologie auf. Parks skizziert, wie die vorrationalen Anteile ihrer Figur, Hester, diese zu einer das lebensfeindliche System gefährdenden Frau macht und stellt das lineare Fortschrittsmodell der Geschichte in Frage, indem sie den intertextuellen Bezug zu Hawthornes Roman herstellt. Der vermeintliche Fortschritt im Denken wird hier konterkariert, indem die Figuren zu dogmatischen Relativisten werden, die nicht am Wohle ihrer Mitmenschen interessiert sind. Till Kuhnle konstatiert, dass

in der Kunst ist das Unentrinnbare, welches das falsche Leben ausmacht, zugleich vorhanden und überwunden [wird]; Kunst meint nicht Mimesis, nicht Reproduktion eines Lebens, in dessen Falschheit sie sogleich verstrickt würde. [...] Das echte Kunstwerk nehme das falsche Leben in sich auf und setze ihm seine eigene Stimmigkeit entgegen, der eine eigentümliche, nicht weiter bestimmbare Lust entspringe [...] ⁵⁵⁰

Während die amerikanischen Dramen sich durch eine Struktur, die auf der formal-ästhetischen Tradition des letzten Jahrhunderts aufbaut, auszeichnen und auf der Mikroebene der Sprache der veränderten Wirklichkeit Rechnung tragen, hat sich die Dramenform in Deutschland durch den theoretischen Diskurs seit den sechziger Jahren transformiert und eine Komplettanierung möglich gemacht. Bei Dea Loher wird dies dann offensichtlich, wenn Erzähltext und Dialog fließend ineinander übergehen.

Die kulturökologische Analyse der Theatertexte hat außerdem bewiesen, dass die Inkommensurabilität des Erhabenen in den Texten durch die vielen Verbindungen zwischen scheinbar formalen Gegensätzen auf einer ästhetischen Ebene nachvollziehbar gemacht werden kann. Es hat sich gezeigt, dass die Anwendung der

⁵⁵⁰ Till R. Kuhnle, „Versucht zum theologischen Moment in der ästhetischen Theorie Adornos“, in Villmar Geppert und Hubert Zapf (Hgg.) *Theorien der Literatur. Grundlagen und Perspektiven* Bd. III (Tübingen: Francke, 2007) 279-280.

Kulturökologie eine für die Literatur- und Theaterwissenschaft erfolgreiche Methode ist, um ein Verständnis für die Welt und das Leben innerhalb von Texten und deren Inszenierung zu erhalten. Denn nur durch die Akzeptanz, etwas nicht vollständig erklären zu können, ohne es zu zerstören, die der Kulturökologie inhärent ist, wird eine Auseinandersetzung mit der Diversität der Wirklichkeit möglich.

IV. Literaturverzeichnis

7. Theoretischer Teil

7.1 Primärliteratur

Eliot, T.S. *The Wasteland. A Critical Edition*. Michael North (Hg.). New York: W. W. Norton & Company, 2000.

Heckmanns, Martin. *Körper und Worte*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2007.

Jelinek, Elfriede. *Rechnitz (Würgeengel)*. Lübeck: Rowohlt, 2008. 5.

Loher, Dea. *Bugatti taucht auf*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2012.

Lotz, Wolfgang. *Einige Nachrichten an das All*. Frankfurt a. M.: Fischer, 2010.

Nottage, Lynn. *Ruined*. New York: TCG, 2009. 11.

Parks, Suzan-Lori. *In the Blood*. New York: DPS, 2000. 4.

Schimmelpfennig, Roland: *Der Goldene Drache*. Frankfurt a.M.: Fischer, 2008. 4.

7.2 Sekundärliteratur

Adorno, Theodor W. *Gesammelte Schriften: Ästhetische Theorie*. Bd. 7. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2008.

Ebd. *Versuch über Wagner*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1972.

Schneider, Alan. „Who’s afraid?“. In *The American Theatre Reader. Essays and Conversations from American Theatre Magazine*. New York: TCG, 2000. 13-23. 21.

Aristoteles. *Poetik*. Frankfurt a.M.: Reclam, 1991.

Artaud, Antonin. *The Theatre and Its Double*. New York: Grove Atlantic Inc, 1966.

Bachmann-Medick, Doris. „Kulturanthropologie.“ In *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe* 358.

Bachtin, Michail. *Rabelais und seine Welt: Volkskultur und Gegenkultur*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1995.

Bahr, Andreas. *Imagination und Körper. Ein Beitrag zur Theorie der Imagination mit Beispielen aus der zeitgenössischen Schauspielinszenierung*. Bochum: Brockmeyer, 1990.

Balme, Christoph und Lazarowicz, Klaus (Hgg.). *Texte zur Theorie des Theaters*. Stuttgart: Reclam, 1991.

Barthes, Roland. „Tod des Autors.“ In Jannidis Fotis e.a. (Hgg.) *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Ditzingen: Reclam, 2000.

Ebd. *Essais critiques*. Paris: Seuil, 1964. 41-42

Bartl, Andrea. „Natur, Kultur, Kreativität. Zu Bertolt Brechts *Baal*.“ In Hubert Zapf (Hg.). *Kulturökologie und Literatur. Beiträge zu einem transdisziplinären Paradigma der Literaturwissenschaft*. Heidelberg: Winter, 2008. 209-229.

Bateson, Gregory und Mead, Margaret. *Balinese Character. A Photographic Analysis*. New York: Academy of Science, 1942.

Bateson, Gregory. *Naven*. Palo Alto: Stanford UP, 1958.

Ebd. *Steps to an Ecology of Mind: Collected Essays in Anthropology, Psychiatry, Evolution and Epistemology*. Chicago: UP, 2000.

Baudrillard, Jean. „Requiem der Medien.“ In Günter Helmes (Hg.). *Texte zur Medientheorie*. Ditzingen: Reclam, 2002.

Ebd. *Simulacres et Simulation*. Paris: Editions Galilée, 1981.

Bayerdörfer, Hans-Peter. *Vom Drama zum Theatertext? Zur Situation der Dramatik in Ländern Mitteleuropas*. In ebd. et al. (Hgg.) *Theatron. Studien zur Geschichte und Theorie der dramatischen Künste*. Tübingen: Niemeyer, 2007.

Behringer, Wolfgang. *Kulturgeschichte des Klimas. Von der Eiszeit bis zur globalen Erwärmung*. München: Beck 2007.

Berkowitz, Gerald M. *American Drama of the Twentieth Century*. Harlow, Essex: Longman, 1992.

Bohm, David. *On Creativity*. London: Routledge, 1998.

Böhme, Gernoth. *Für eine ökologische Naturästhetik*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1989.

Bonarski, Andrzej. „Im Gespräch mit Grotowski.“ *Kultura* (1975): 12-15.

Boulton, Marjorie. *The Anatomy of Drama*. London: Routledge, 1971.

Brauneck, Manfred. „Bemerkungen zu einer Typologie des modernen Dramas.“ In ebd. (Hg.) *Das deutsche Drama vom Expressionismus bis zur Gegenwart*. Bamberg: Buchners, 1972. 19.

Ebd. *Theater im 20. Jahrhundert*. Hamburg: Rowohlt, 2009.

Ebd. *Theater im 20. Jahrhundert. Programmschriften. Stilperioden. Kommentare*. Hamburg: Rowohlt, 1982.

Brook; Peter. *The Empty Space*. New York: Avon Books, 1969.

Brückner, Heidrun und Elisabeth Schönhofer. „Performances.“ In Veena Das (Hg.). *The Encyclopedia of Sociology and Social Anthropology IV The Cultural Landscapes*. Delhi: Oxford UP, 2002 299.).

Burckhardt, Barbara. „Die unsterbliche Seegurke.“ in *TheaterHeute* 04/11. 45-47. 46.

Cohen-Cruz, Jan. „Motion of the ocean: The Shifting Face of U.S. Theater for Social Change since the 1960s.“ in *Theater* 3 (2001): 95-107.

Commoner, Barry. *The Closing Circle: Nature, Man, and Technology*. New York: Knopf, 1971. 28.

Connor, Steven. „After Cultural Value. Ecology, Ethics, Aesthetics.“ In Gerhard Hoffmann und Alfred Hornung (Hgg.). *Ethics and Aesthetics. The Moral Turn of Postmodernism*. Heidelberg: Winter, 1996. 1-12.

Csikszentmihalyi, Mihaly *Flow: The Psychology of Optimal Experience*. New York: Harper and Row, 1990.

Dawkins, Richard. *Extended Phenotype. The long Reach of the Gene*. Oxford: UP, 1999.

Ebd. *The Selfish Gene*. Oxford: UP, 2006.

Demastes, William W. *Beyond Naturalism: A New Realism in American Theater*. New York: Greenwood Press, 1988.

Derrida, Jacques. „The Animal That Therefore I am (More to Follow).“ *Critical Inquiry* 28 (Winter 2002): 371-418.

Dhawan, Savita und Ulla-Stina Eriksson Söder. „Trauma und Psychodrama.“ In *Zeitschrift für Politische Psychologie* 7. (1999): 201 – 220.

Diamond, Elin. *Unmaking Mimesis. Essays on feminism and theatre*. London: Routledge, 1997.

Dürr, Hans Peter. *Die Zukunft ist ein unbetretener Pfad. Bedeutung und Gestaltung eines ökologischen Lebensstils*. Freiburg: Herder, 1995.

Dürrenmatt, Friedrich. *Philosophie und Naturwissenschaft. Essays, Gedichte und Reden*. Zürich: Diogenes, 1998.

Eco, Umberto. *Streit der Interpretationen*. Konstanz: UP, 1987.

Estrin, Marc. *Rehearsing with Gods: Photographs and Essays on the Bread & Puppet Theater*. White River Junction: Chelsea Green, 2004.

Ette, Ottmar. *(Über)Lebenswissen. Die Aufgabe der Philologie*. Berlin: Kadmos, 2004.

Féral, Josette. „Performance and Theatricality. The Subject Demystified.“ In *Modernes Drama* 1 (1985): 169-183.

Féral, Josette. *Pratiques performatives. Body Remix*. Paris: PU Rennes, 2012.

Finke, Peter. „Kulturökologie.“ In Ansgar Nünning (Hg.) *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. Stuttgart und Weimar: Metzler, 2004. 362.

Ebd. *Die Ökologie des Wissens. Exkursion in eine gefährdete Landschaft*. München: Karl Alber, 2005.

Fischer-Lichte, Erika et al. (Hgg.). *Arbeitsfelder der Theaterwissenschaft*. in ebd. (Hgg.). *Forum Modernes Theater Bd.15*. Tübingen: Gunter Narr, 1994.

Ebd. (Hgg.). *Das Drama und seine Inszenierung*. Stuttgart: Niemeyer, 1985.

Ebd. et al. (Hgg.). *Diskurse des Theatralen*. Tübingen: Francke, 2005.

Ebd. et al. (Hgg.). *Literatur und Theater. Traditionen und Konventionen als Problem der Dramenübersetzung*. In ebd. (Hgg.). *Forum Modernes Theater Bd.4*. Tübingen: Gunter Narr. 1990.

Ebd. et al. (Hgg.). *Metzler Lexikon. Theatertheorie*. Stuttgart: Metzler, 2005.

Ebd. „The Return of the Text: Implied Ethics in Postmodern Theatre.“ In Gerhard Hoffmann und Alfred Hornung (Hgg.). *Ethics and Aesthetics. The Moral Turn of Postmodernism*. Heidelberg: Winter, 1996. 293-301.

Ebd. „Zum kulturellen Transfer theatralischer Konventionen.“ In Schultze, Brigitte et al. (Hgg.). *Literatur und Theater. Traditionen und Konventionen als Problem der Dramenübersetzung. Forum Modernes Theater Bd. 4* Tübingen: Narr, 1990. 35-61.

Ebd. *Kurze Geschichte des deutschen Theaters*. Tübingen: Niemeyer, 1993. 263-700

Fluck, Winfried. *Das kulturelle Imaginäre: Eine Funktionsgeschichte des amerikanischen Romans 1790-1900*. Frankfurt: Suhrkamp, 1997. 65.

Foucault, Michel. „Von anderen Räumen.“ In Dünne, Jörg und Günzel, Stephan (Hgg.). *Raumtheorie. Grundlagen aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2006. 317-325.

Freud, Sigmund. *Gesammelte Werke 11*. Frankfurt: Fischer, 1917 [1999].

Früchtel, Josef und Zimmermann, Jörg (Hgg.). *Ästhetik der Inszenierung*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2001.

Fuchs, Elinor und Chaudhuri, Una (Hgg.). *Land/Scape/Theater and the New Spatial Paradigm*. Michigan: UP, 2002.

Fuchs, Elinor. *The Death of the Character: Perspectives on Theatre after Modernism*. Indiana: UP, 1996.

Garner, Stanton B. „Bodied Spaces. Phenomenology and Performance.“ In *Contemporary Drama*. Ithaca, London, 1994.

- Geis, Deborah R. *Postmodern Theatric[k]s: Monologue in Contemporary American Drama*. Michigan: UP, 1960.
- Gerald, Siegmund. *Theater als Gedächtnis*. Tübingen: Gunter Narr, 1996.
- Gersdorf, Catrin und Sylvia Mayer (Hgg.). *Natur – Kultur – Text. Beiträge zu Ökologie und Literaturwissenschaft*. Heidelberg: Winter, 2005.
- Giannachi, Gabriella und Nigel Steward (Hgg.). *Performing Nature: Explorations in Ecology and the Arts*. Bern: Peter Lang, 2005.
- Goffman, Erving. *The Presentation of Self in Everyday Life*. New York: Anchor, 1959.
- Gronemeyer, Nicole. „Interview mit Thomas Ostermeyer.“ In Gronemeyer, Nicole und Stegemann, Bernd (Hgg.). *Lektionen Regie 2*. Berlin: Theater der Zeit, 2009.
- Grotowski, Jerzy. „Für ein armes Theater.“ in *Für ein armes Theater*. Berlin: Alexander Verlag, 2000.
- Haas, Birgit. *Macht: Performativität, Performance und Polittheater seit 1990*. Würzburg: Königshausen und Neumann, 2005
- Ebd. *Plädoyer für ein dramatisches Drama*. Wien: Passagen Verlag, 2007. 218
- Habermas, Jürgen. „Moralität und Sittlichkeit“. In Kuhlmann, Wolfgang (Hg.). *Moralität und Sittlichkeit*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1986. 16-37.
- Hansel, Adrie-Alice und Wegener, Amy (Hgg.). *Humana Festival 2010. The Complete Plays*. New York: Playscript Inc., 2011.
- Hasenberg, Peter. „Rückbesinnung auf die Tradition: Tendenzen im modernen amerikanischen Drama seit 1970.“ In Diller, Hans-Jürgen et al. (Hgg.). *American Theater Today. Anglistik & Englischunterricht*. Heidelberg: Winter, 1988.
- he Ecology of Language.“ In Fill, Alwin und Mühlhäuser, Peter (Hgg.). *The Ecolinguistics Reader*. New York: Routledge, 2001. 57-76.
- Hebach, Marion. „Gestörte Kommunikation im amerikanischen Drama.“ In *Mannheimer Beiträge zur Sprach- und Literaturwissenschaft* 66. Tübingen: Narr, 2006.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Vorlesungen über die Ästhetik*. Frankfurt: Suhrkamp, 1986.
- Heidegger, Martin. *Zeit und Sein*. Tübingen: Niemeyer, 2001.
- Hewson, Paul. *Zoo Radio*, BBC Radio 1, 1. Januar 1993.
- Höbel, Wolfgang. „Vernunft. Theaterkritik: Das Stück „Verrücktes Blut“.“ In *Der Spiegel. Der treue Traum von der sauberen Energie*. 38 (2010) 67.

Höfele, Andreas. „Drama und Theater: Einige Anmerkungen zur Geschichte und gegenwärtigen Diskussion eines umstrittenen Verhältnisses.“ In *Forum modernes Theater* 1 (1991): 3-23.

Horkheimer, Max und Theodor W. Adorno. *Die Dialektik der Aufklärung*. Frankfurt a.M: Fischer, 1988.

Huntington, Samuel T. *Der Kampf der Kulturen: Die Neugestaltung der Weltpolitik im 21. Jahrhundert*. München: Goldmann, 2002.

Hutcheon, Linda. *The Politics of Postmodernism*. London und New York: Routledge, 1989.

Ingold, Tim . *Evolution and Social Life*. Cambridge: UP, 1986.

Iser, Wolfgang. „Von der Wiederkehr des Ästhetischen.“ in H.V. Geppert und Hubert Zapf (Hgg.). *Theorien der Literatur III*. Tübingen: Francke, 2003.

Ebd. *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie*. Berlin: Suhrkamp, 1991.

Ebd. *Der Akt des Lesens*. Stuttgart: UTP, 1994.

Jernigan, Daniel K. (Hg.). *Drama and the Postmodern. Assessing the Limits of Metatheatre*. New York: Cambria Press, 2009.

Johnstone, Keith. *Improvisation und Theater*. Berlin: Alexander Verlag, 2010.

Kant, Immanuel. *Kritik der reinen Vernunft*. Ditzingen: Reclam, 1987.

Kershaw, Baz. *Theater ecology. Environments and Performance Events*. Cambridge: UP, 2007.

Kotte, Andreas. „Theaterwissenschaft. Eine Einführung.“ In Harms, Wolfgang et al. (Hgg.). *Arbitrium. Theaterwissenschaft eine Einführung*. Köln: TV, 2005.117.

Kroeber, Karl. *Ecological Literary Criticism: Romantic Imagining and the Biology of Mind*. New York: Columbia UP, 1994.

Lakoff, Georg und Marc Johnson. *Metaphors we Live by*. Chicago: UP, 1981

Lehmann, Hans-Thies. *Postdramatisches Theater*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1999.

Leising, Daniel. „Die Allergrößten.“ *Psychologie Heute* 7. (2004): 30-34.

Levin, David Michael. *The opening of vision: Nihilism and the postmodern Situation*. London: Routledge, 1988.

Lion, John. „Rock and Roll Jesus with a Cowboy Mouth.“ in *American Theatre* (1984): 4-8.

Lommel, Andreas. *Shamanism. The Beginnings of Art*. New York: MacGraw-Hill, 1967.

- Longinus. *Über das Erhabene*. Ditzingen: Reclam, 1988.
- Love, Glen. „Revaluating Nature: Toward on ecological Criticism.“ *The Ecocriticism Reader*: 225-240.
- Luhmann, Nikolas. *Soziale Systeme. Grundriss einer allgemeinen Theorie*. Frankfurt: Suhrkamp, 1984.
- Lux, Joachim. „Hilfssheriffs im Authentizitätsterror.“ In *Theaterheute Jahrbuch 2011* (2011): 54-56.
- Lyotard, Francois. „The Tooth, the Palm.“ In *SubStance* 5. 15 (1976): 105-110.
- Ebd. *Das postmoderne Wissen*. Peter Engelmann (Hg.) Wien: Passagen Verlag, 2006.
- Ebd. *Affirmative Ästhetik*. Berlin: 1982.
- Marranca, Bonnie. „Performance World, Performance Culture.“ In *Performance Arts Journal* 10/3 (1987): 21-29.
- Ebd. *Ecologies of Theater: Essays at the Century Turning*. Baltimore: John Hopkins UP, 1996. 16.
- Marchart, Oliver. *Die Politische Differenz*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2010.
- Meeker, Joseph W. *The Comedy of Survivals: Literary Ecology and a Play Ethics* Arizona: UP, 1997.
- Meyerhold, Wsewolod. „Die Kunst des Regisseurs“. In *Texte zur Theorie des Theaters*. Stuttgart: Reclam, 1991. 328-335.
- Michalzik, Michael. *Die sind ja nackt. Keine Angst, die wollen nur spielen*. Köln: Dumont, 2009.
- Moreno, Jakob Levi. *Grundlagen der Soziometrie. Wege zur Neuordnung der Gesellschaft*. Opladen: Heggen, 1974.
- Morris-Keitel, Peter und Michael Nidermeier (Hgg.). *Ökologie und Literatur*. Bern: Peter Lang, 2000.
- Naess, Arne. *The Ecology of Wisdom*. Alan Drengson und Bill Dewall (Hgg.). Berkely: Counterpoint LLC, 2010.
- Nietzsche, Friedrich. *Der Fall Wagner. Götzen-Dämmerung; der Antichrist; Ecce homo; Dionysos-Dithyramben*. Colli, Giorgo und Mazzino Montinari (Hgg.) *Sämtliche Werke*. Bd. 6. München: Deutscher Taschenbuchverlag, 1990.
- Nünning, Ansgar. „Gregory Bateson.“ in Ansgar Nünning (Hg.). *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe* Stuttgart und Weimar: Metzler, 1998 49.

Opel, Anna, *Sprachkörper. Zur Relation von Sprache und Körper in der zeitgenössischen Dramatik*. Bielefeld: Aisthesis, 2002. 21.)

Peterson, Bernard L. *Early Black American Playwrights and Dramatic Writers: A Biographical Directory and Catalog of Plays, Films, and Broadcasting Scripts*. New York: Greenwood Press, 1990.

Pfister, Manfred. „Performance/Performativität.“ In Nünning, Ansgar (Hg.). *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. Stuttgart: Metzler, 2004. (510-521) 517.).

Pollesch, René. „Neues und gebrauchtes Theater. Interview mit Carl Hegemann. In Wangemann, Jutta und Höppner, Michael (Hgg.). *Gnade. Überschreitung und Zurechtweisung*. Berlin: Theater der Zeit, 2005. 47-83.

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

Pucher, Martin. *Theaterfeinde. Die antitheatralischen Dramatiker der Moderne*. Freiburg: Rombach, 2006.

Raddatz, Frank M. „Der postdramatische Turn. Vom Dialog mit den Toten zur Zeitblase aus permanenter Gegenwart.“ In *Lettre international* (2013): 152.

Ranciere, Jacques. *Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Poetik der Kunst und ihrer Paradoxien*. Berlin: PolypeN, 2006.

Reinelt, Jandl G. und Roach, Joseph R. *Critical Theory and Performance*. Michigan: UP, 1992.

Reinfandt, Christoph. „Systemtheorie.“ in Ansgar Nünning (Hg.). *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze, Personen, Grundbegriffe*. Stuttgart und Weimar: Metzler, 1998. 521-555.

Roche, Mark William. *Die Moral der Kunst. Über Literatur und Ethik*. München: Beck, 2002.

Ronald J. Grimes. ‚Ritual Theory and the Environment.‘ in Bronislaw Szerszynski et al. (Hgg.). *Nature Performed: Environment, Culture and Performance*. Oxford: Blackwell, 2000. 35.

Rueckert, William. „Literature and Ecology. An Experiment in Ecocriticism.“ in Cheryll Glotfelty und Harold Fromm (Hgg.). *The Ecocriticism Reader. Landmarks in Literary Ecology*. Athen GA (UP Georgia 1996) 105-111.

Schechner, Richard. „Environmental Theatre.“ In ebd. (Hg.) *The Drama Review* 12 (1968): 39-43. 41f.)

Ebd. „Six Axioms for Environmental Theatre.“ In *The Drama Review TDR* 12/3. *Architecture/Environment*. The MIT Press (1965): 41-64.

Ebd. *By Means of Performance. Intercultural studies of theater and ritual*. Cambridge: UP, 1990.

- Ebd. *Environmental Theater. An Expanded New Edition including "Six Axioms for Environmental Theater"*. New York: Applause, 1994.
- Ebd. *Performance Theory*. London und New York: Routledge, 1988 [2010].
- Schiller, Friedrich. *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*. Frankfurt a.M.: Reclam, 2000.
- Schleef, Einar. *Tagebuch 1981-1998*. Menninghaus, Winfried et al. (Hgg.) Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2009.
- Ebd. *Tagebücher 1953-2001*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2003.
- Schramm, Helmar. *Karneval des Denkens. Theatralität im Spiegel philosophischer Texte des 16. Und 17. Jahrhunderts*. Berlin: Akademie, 1996.
- Schwerin von Krosigk, Barbara. *Der nackte Schauspieler. Die Entwicklung der Theatertheorie Jerzy Grotowskis*. Berlin: publica, 1986.
- Seel, Martin. *Ästhetik des Erscheinens*. Frankfurt: Suhrkamp, 2008.
- Sheperd, Simon. *Theatre, Body and Pleasure*. London: Routledge, 2005.
- Simmel, Georg. „Zur Philosophie des Schauspielers“. In *Texte zur Theorie des Theaters*. Stuttgart: Reclam, 1991. 245.
- Ebd. *Der Begriff und die Tragödie der Kultur*. In: ders. *Gesamtausgabe*. Frankfurt: Suhrkamp, 1996. 385 – 416.
- Singer, Peter. *Praktische Ethik*. Stuttgart: Reclam, 1986.
- Stamm; Rudolf. „Die theatralische Physiognomie der Shakespearer Dramen.“ In *Maske und Kothurn 10* (1964): 263.
- Stanislawski, Konstantin. *Der Stanislawski Reader. Die Arbeit des Schauspielers ans sich selbst und an der Rolle*. Stegemann, Bernd (Hg.). Berlin: Henschel, 2007.
- Stegemann, Bernd. „Nach der Postdramatik: Theater ohne Drama.“ In *TheaterHeute 10* (2008) 15-20.
- Ebd. *Kritik des Theaters*. Berlin: Theater der Zeit, 2013.
- Ebd. *Lektionen Dramaturgie*. Berlin: Theater der Zeit, 2009.
- Steward, Julian H. *Theory of Culture Change. The Methodology of Multilinear Evolution*. Urbana: U Of Illinois P, 1955.
- Styan, James. *Drama, Stage and Audience*. Cambridge: UP, 1975. 45.
- Sucher, C. Bernd (Hg.). *Theaterlexikon. Autoren, Regisseure, Schauspieler, Dramaturgen, Bühnenbildner, Kritiker*. München: DTV, 1999.

- Szerszynski, Bronislaw, Wallace Heim und Claire Waterton. *Nature Performed: Environment, Culture and Performance*. Oxford: Blackwell, 2003.
- Szondi, Peter. *Theorie des modernen Dramas*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1963.
- Theater Communications Group. *The American Theatre Reader. Essays and Conversations from American Theater Magazine*. New York: 2009.
- Thieck, Ludwig. „Soll der Schauspieler während der Darstellung empfinden? Soll er kalt bleiben?“. In *Texte zur Theorie des Theaters*. Stuttgart: Reclam, 1991. 212- 216.
- Totzeva; Sophia. *Das theatrale Potential des dramatischen Texts. Ein Beitrag zur Theorie von Drama und Dramenübersetzung*. Tübingen: Narr, 1998. 42.
- Turner, Marc (Hg.). *The Artful Mind. Cognitive Science and the Riddle of Human Creativity*. Oxford: UP, 2006.
- Turner, Viktor. *Vom Ritual zum Theater. Der Ernst des menschlichen Spiels*. Frankfurt a. M.: Fischer, 1995.
- Tyler, Royall. *The Contrast. A Comedy in Five Acts*. Chicago: Biblio Bazaar, 2009.
- Von Becker, Peter. *Das Jahrhundert des Theaters*. Bergmann, Wolfgang (Hg.). Köln: Dumont, 2002.
- Warstat, Martin. „Theatralität.“ In Erika Fischer-Lichte et al. (Hgg.) *Metzler Lexikon Theatertheorie*. Stuttgart: Metzler, 2005. 358-364.
- Weber, Hasko und Sebastian Hartmann. „Die Zukunft hat begonnen.“ In *Theater der Zeit 11* (2009): 12-15.
- Weber, Max *Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus*.
- Williams, Raymond. *Drama from Ibsen to Brecht*. London: Chatoo & Windus, 1971.
- Wilson, Edward O. *Biophilia*. Harvard: UP, 1985.
- Ebd. „Interview mit Robert Wilson.“ In)
- Ebd. Consilience. *The Unity of Knowledge*. New York: Random House, 1998.
- Wirth, Andrzej. „Vom Dialog zum Diskurs. Versuch einer Synthese der nachbrechtschen Theaterkonzepte.“ In: *Theaterheute 1* (1980): 16-19.
- Yorky, Brian. *Next to Normal*. New York: Verlag, 2010.
- Zapf, Hubert (Hg.). „Nature in Literary and Cultural Studies: Transatlantic Conversations on Ecocriticism (Nature, Culture & Literature)“. Rodopi, 2006.
- Ebd. (Hg.). *Kulturökologie und Literatur*. Heidelberg: Winter, 2008.

Ebd. „Creative Matter and Creative Mind. Cultural Ecology and Literary Creativity.“ In Iovino, Serenella und Oppermann, Serpil (Hgg.). *Material Ecocriticism*. Indiana: UP, 2012.

Ebd. „Krise und Notwendigkeit der Geisteswissenschaften.“ in Bernadette Malinowski (Hg.), *Im Gespräch. Probleme und Perspektiven der Geisteswissenschaften*. München: Vögel, 2006. 209 – 225.

Ebd. „Kulturelle Ökologie und literarisches Wissen. Perspektiven einer kulturökologischen Literaturwissenschaft an Beispielen der American Renaissance.“ *KulturPoetik / Journal for Cultural Poetics*, 8, 2, 2008: 250-266.

Ebd. „Literary Ecology and the Ethics of Text.“ In *New Literary History* 38 (2008): 847-868.

Ebd. „New directions in American Literary Studies: Ecocriticism and the Function of Literature as Cultural Ecology.“ In Ansgar Nünning und Jürgen Schlaeger (Hgg.). *English Studies Today: Recent Developments and New Directions*. Trier: WVT, 2007.

Ebd. *Das Drama in der abstrakten Gesellschaft. Zur Theorie und Struktur des modernen englischen Dramas*. in *Theatron. Studien zur Geschichte und Theorie der dramatischen Künste*. Tübingen: Niemeyer, 1988.

Ebd. *Literatur als kulturelle Ökologie. Zur kulturellen Funktion imaginativer Texte an Beispielen des amerikanischen Romans*. Tübingen: Niemeyer, 2002.

Zizec, Slavoi. Jacques Lacan, eine Einführung. Frankfurt: Fischer, 2008.

7.4 Internetquellen

<http://www.fliegende-fische.com/index.php?option=com_content&view=article&id=58&Itemid=63> aufgerufen am 31.12.2012 um 11.03 Uhr

<<http://www.fraeuleinwunderag.net/Bankett.html>> aufgerufen am 05.02.2013 um 10.57 Uhr

<<http://www.oktheater.org/>> aufgerufen am 05.02.2013 um 10.59 Uhr

<<http://www.rimini-protokoll.de/website/de/>> aufgerufen am 31.12.2012 um 10.45 Uhr

<<http://www.schlingensief.com/theater.php>> aufgerufen am 05.02.2013 um 10.51 Uhr).

<<http://www.sheshipop.de/>> aufgerufen am 10.01.2012 um 10.03 Uhr

<http://www.showcasebeatlemot.de/de/hintergrund_1.html> aufgerufen am 10.01.2013 um 10.53 Uhr

<[http://www.theaterkompass.de/index.php?id=227&tx_ttnews\[tt_news\]=13608&tx_ttnews\[backPid\]=224&cHash=1](http://www.theaterkompass.de/index.php?id=227&tx_ttnews[tt_news]=13608&tx_ttnews[backPid]=224&cHash=1)> aufgerufen am 09.10.2012 um 13.43 Uhr

<www.britannica.com/EBchecked/topic/590186/theatre/30059/academic-theatre> aufgerufen am 04.05.2011 um 15.46 Uhr.)

<www.das-unmoegliche-theater.de> aufgerufen am 02.07.2012 um 12.26 Uhr.

<www.fraeuleinwunderag.net/> aufgerufen am 12.07.2012 um 10.33 Uhr.

Heppekausen, Sarah. „Ästhetische Erziehung mit der Knarre.“ In <[www.nachtkritik.de/inde.pjp?option.com_content&view=article&id=4634%Averruectes-blut-nurkan-erpulat-erzaeht-qla-journee-de-la-jupec-mithilfe-schillers-dramen-als-aesthetische-erziehung&catid=259&Itemid=83](http://www.nachtkritik.de/inde.pjp?option=com_content&view=article&id=4634%Averruectes-blut-nurkan-erpulat-erzaeht-qla-journee-de-la-jupec-mithilfe-schillers-dramen-als-aesthetische-erziehung&catid=259&Itemid=83)> aufgerufen am 08.02. 2013 um 12.44 Uhr

von Hoffmanstal. Hugo. „Brief des Lord Chandos an Francis Bacon.“ In Projekt Gutenberg <http://gutenberg.spiegel.de/?id=5&xid=1247&kapitel=1#gb_found> aufgerufen am 13.02.2011 um 19.55 Uhr.

8. Analytischer Teil

8.1 Primärliteratur

Albee, Edward. *Fragments*. New York: Dramatist Play Service, 1993

Ebd. *The Goat or Who is Sylvia*.

Ebd. *Who's afraid of Virginia Woolf?* New York: Signet, 1983.

Faulkner, William. *Requiem for a Nun*. New York: Random House, 1950.

Hawthorne, Nathaniel. *The Scarlet Letter*. Harmondsworth: Penguin Classics, 1986.

Hesse, Hermann. *Das Glasperlenspiel*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2012. 34.

Letts, Tracy. *August: Osage County*. New York: Dramatist Play Service, 2009.

Löhle, Philipp. *Das Ding*. Berlin: Verlag der Autoren, 2012.

Ebd.. *Die Kaperer*. Berlin: Verlag der Autoren, 2008.

Ebd. *Genannt Gospodin*. Berlin: Verlag der Autoren, 2007.

Parks, Suzan-Lori. *Fucking A*. New York: DPS, 1998.

Ebd. *In the Blood*. New York: DPS, 2000.

Ebd. *Topdog/Underdog*. New York: DPS, 2003.

Schimmelpfennig, Roland. *Arabische Nacht*. Frankfurt a.M.: Fischer, 2000.

Ebd. *Das Reich der Tiere*. Frankfurt a. M.: Fischer, 2006.

Ebd. *Der Goldene Drache*. Frankfurt a. M.: Fischer, 2009.

Shakespeare, William. *The Two Gentlemen of Verona* IV. In *The Riverside Shakespeare*. Boston: Houghton Mifflin, 1974.

8.2 Sekundärliteratur

Albee, Edward. „Albee on Albee.“ In *Artes Liberales* 10 (1984): 1.

Ebd. *The Goat Gazette*. New York: Golden Theatre, Juni 2002.

Als, Hilton. „The Show-Woman.“ In *The New Yorker* 10 (2006): 7.

Artaud, Antonin. *The Theatre and Its Double*. New York: Grove Atlantic Inc, 1966.

Assmann, Aleida. *Erinnerungsräume. Formen und Wandel des kulturellen Gedächtnisses*. München: C.H. Beck, 1999.

Assmann, Jan. *Das kulturelle Gedächtnis*. In *Thomas Mann und Ägypten*. München: C.H.Beck, 2006.

Bachtin, Michail. *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1995. 358.

Bartl, Andrea. „Das Groteske als Indikator kultureller Transformationsprozesse.“ In Gersdorf, Catrin und Syvilia Mayer (Hgg.). *Natur – Kultur – Text. Beiträge zu Ökologie und Literaturwissenschaft*. Heidelberg: Winter, 2005.

Beck, Ulrich und Gernstein-Beck, Elisabeth. *Fernliebe – Lebensformen im globalen Zeitalter*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2011.

Berkel, Irene. *Sigmund Freud*. Paderborn: Wilhelm Fink, 2008.

Berkowitz, *American Drama of the Twentieth Century* (Harlow, Essex: Longman, 1992) 127.

Böhme, Gernot. *Klassiker der Naturphilosophie*. München: Beck, 1989. 15

Brantley, Ben. „A Secret Paramour Who Nivvles Tin Cans.“ *New York Times* 3.11 (2002): E1.

Brecht, Bertolt. „Neue Techniken der Schauspielkunst.“ In ebd. *Schriften zum Theater* Bd 3. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1963. 171-217.

Ebd. „Über das alte und neue Theater“. In MRT.16.

Dössel, Christiane. „Dea Lohers Diebe.“ In *Süddeutsche Zeitung* 1 (2008): 34.

Eisenmann, Maria. *Das Amerikabild im Werk Edward Albees*. Heidelberg: Winter, 2004. 69.

Esslin, Martin. *The Theatre off he Absurd*. London: Methuen, 1974.)

Faulkner, William. *Requiem for a Nun*. New York: Random House, 1950.

Finke, Peter. „Die Evolutionäre Kulturökologie. Hintergründe, Prinzipien, und Perspektiven einer neuen Theorie der Kultur.“ *Anglia: Zeitschrift für Englische Philologie* 124.1 (2006): 175-217.

Freud, Sigmund. *Die Traumdeutung*. Berlin: Nikoi, 2011.

Frye, Northrop. *Anatomy of Criticism*. Princeton: UP, 1957. 182.

Garrett, Shawn-Marie. „On Suzan Lory Parks Dramas“. In Gale, Thomas. *Drama Criticism*. Oxford: UP, 2004.

Geis, Deborah R. *Suzan-Lori Parks*. Michigan: UP, 2008.

Gerald M. Berkowitz, *American Drama of the Twentieth Century* (Harlow, Essex: Longman, 1992) 127.

Green, Jesse. „How Edward Albee is still redefining himself, 50 years after *Who's afraid of Virginia Woolf*.“ In *New York Magazine* 10.1 (2012): 23-25.

Grossman, Jay. „‘A’ is for Abolition?: Race, Atuthorship, *The Scarlet Letter*“. *Textual Practice*, 7, 1, Spring, 1993: 13-30.

Haas, Birgit. *Das Theater von Dea Loher: Brecht und (k)ein Ende*. Bielefeld: Aisthesis, 2005.

Ebd. *Die Rekonstruktion der Dekonstruktion in Dea Lohers Dramen oder die Rückkehr des politischen Dramas..*

Halter, Martin. „Eine Familie zum Fürchten.“ In *Frankfurter Allgemeine* 1.11 (2008): 23.

Hebach, Marion. *Gestörte Kommunikation im amerikanischen Drama*, in *Mannheimer Beiträge zur Sprach- und Literaturwissenschaft* Bd. 66 (Tübingen: Gunter Narr, 2006) 15.

Hebbel, Friedrich. „Vorwort zu *Maria Magdalena*.“ In: ebd. *Dramaturgische Fragmente und Dramaturgische Schriften*. Leipzig: o.J, 436.

Hillenkamp, Sven. *Das Ende der Liebe. Gefühle im Zeitalter unendlicher Freiheit*. Stuttgart: Klett, 2010.

Höbel, Wolfgang. „Rausch der Nüchternheit.“ In *Der Spiegel Euroland abgebrannt. Ein Kontinent auf dem Weg in die Pleite* 18. (2010): 66-69.

Hutcheon, Linda. „Eruptions of the Postmodern: The Postcolonial and the Ecological.“ In *Essays on Canadian Writing. 20th Anniversary Issue*. (1993): 50-51.

Hüther, Gerald. *Biologie der Angst. Wie aus Stress Gefühle werden*. Berlin: Ruprecht, 2012.

Ebd. *Die Macht der inneren Bilder. Wie Visionen das Gehirn, den Menschen und die Welt verändern*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2010.

Ebd. *Was wir sind und was wir sein könnten. Ein neurobiologischer Mutmacher.* Fischer, 2011. 125.

Iser, Wolfgang. *Das Fiktive und das Imaginäre.* Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1995. 58.

Jefferson, Marg. „The Scarlet Letter,‘ Alive And Bitter in the Innter City.” In *The New York Times* 23 (1999): 45-47.

Jenckes, Norma. „Postmodern Tensions in Edward Albee’s Recent Plays.“ In Mann, Bruce J. *Edward Albee. A Casebook.* New York: Routledge, 2003. 105-114.

Johnson, Patrick E. *Appropriating Blackness. Performance and the Politics of Authenticity.* Duke: UP, 2003.

Judex, Bernhard. „Aspekte einer Poetologie des Wassers. Flüssiges bei Novalis und Hölderlin, Bachmann und Celan.“ In Wanning, Berbeli und Axel Goodbody (Hgg.). *Wasser – Kultur – Ökologie.* 195-216. 196.

Klinger, Eva Maria. „Löhles *Kaperer* im Wiener Schauspielhaus.“ In *Wiener Zeitung* 12 (2008): 35.

Krieger, David J. und Jäggi, Christian. *Natur als Kulturprodukt: Kulturökologie und Umweltethik.* Berlin: Birkhäuser, 1997.14ff.

Krohn, Rüdiger. „Dea Lohers Dramen.“ In *Germanistik* 4 (2007): 272-276.

Krösche, Kai. „Eine vernünftige Bühne ist a priori leer.“ in *TheaterHeute* 5 (2010): 12-19. 12.

Kuhnle, Till R. „Versucht zum theologischen Moment in der ästhetischen Theorie Adornos“, in Villmar Geppert und Hubert Zapf (Hgg.) *Theorien der Literatur. Grundlagen und Perspektiven* Bd. III (Tübingen: Francke, 2007) 279-280.

Lotz, Wolfram. „Rede zum unmöglichen Theater.“ In Matthei, Werner und Rütte, Ann-Kathrin (Hgg.). *Materialien zum Unmöglichem Theater.* Berlin: Matthei und Rütte, 2009. 25.

Lucács, Georg. „Der Dialog im Drama.“ In ebd. *Entwicklung des modernen Dramas. Werke.* Bd 15. Darmstadt: Luchterhand, 1981.

Luhmann, Niklas. *Die Gesellschaft der Gesellschaft.* Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1998. 64f.

Ebd. *Soziale Systeme. Grundriss einer allgemeinen Theorie.* Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1984.

Lyotard, Jean Francois. “Answering the Question: What is Postmodernism?” in: Brooker, Peter (Hg.). *Modernism/ Postmodernism.* London: Longman, 1992. 149.

Mamet, David. *Richtig und Falsch.* Berlin: Alexander, 2001.

Mann, Bruce J. „Interview with Edward Albee.“ in ebd. (Hgg.). *Edward Albee. A Casebook.* New York: Routledge, 2003.

- Meindl, Dieter. „Between Eliot and Atwood: Faulkner As Ecologist.“ In Zacharasiewicz, Waldemar (Hg.). *Faulkner, His Contemporaries, and His Posterity*. Tübingen: Francke, 1993. 292-306.
- Michalzik, Peter. „Kriegenburg verhilft Dea Loher zum Triumph.“ In *Frankfurter Rundschau* 1 (2008): 25.
- Müller, Hans-Harald und Tom Kindt, *Brechts frühe Lyrik – Brecht, Gott, die Natur und die Liebe*. München: Fink, 2002.
- Müller, Kurt. „Formen paradoxer Kommunikation: Edward Albees *The Zoo Story* im Kontext der (Gegen-)Kultur der sechziger Jahre.“ In *Amerikastudien-American Studies*. 45.2 (2000): 34.
- Nägele, Rainer. „Augenblicke: Eingriffe. Brechts Ästhetik der Wahrnehmung.“ In *Brecht Jahrbuch* 17. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1992. 29-53.
- Poschmann, Gerda. *Der nicht mehr dramatische Theatertext. Aktuelle Bühnenstücke und ihre dramaturgische Analyse*. 74f.
- Reese, Oliver. „Tod, Liebe, Alkohol und Kinder.“ In *TheaterHeute* 7 (2011): 46-51. 50.
- Roh, Franz. *Nach-Expressionismus, Magischer Realismus. Probleme der neusten europäischen Malerei*. Leipzig: Klinkhardt & Biermann, 1925.
- Roudané, Matthew C. „A Playwright Speaks: An Interview with Edward Albee.“ In Kolin, Philip C. und J. Madison Davis (Hgg.). *Critical Essays on Edward Albee*. Boston: Hall, 1986. 194.
- Roundy, Bill. „Albee’s Animal Magnetism.“ *New York Blade News*. 3.15 (2002): 19.
- Sartre, Jean-Paul. „Zum Dramenstil“. In MRT. 16.
- Scalan, Tom. *Family, Drama and American Dreams*. London: Connecticut, 1978. 5.)
- Schimmelpfennig, Roland. „Narratives Theater.“ In Bernd Stegemann (Hg.) *Lektionen Dramaturgie*. Berlin: Theater der Zeit, 2009.
- Schmid, Christopher. „Eine Mutter und drei Schwestern.“ In *Süddeutsche Zeitung* 2.11 (2008): 25.
- Ebd. „Der Dramatiker Edward Albee wird 80. Der Gott des Gemetzels.“ In *Süddeutsche Zeitung*. 5.2 (2010): 54.
- Schödel, Helmut. „Klimakatastrophenkomödie.“ In *Süddeutsche Zeitung* 3.4 (22.03.2008): 26.
- Simon, Herbert A. *Wissenschaften vom Künstlichen*. Berlin: Springer, 1994. 47.
- Singer, Peter. *Praktische Ethik*. Stuttgart: Reclam, 1994.
- Smith Howard, Alycia (Hg.). *Suzan-Lori Parks. A Casebook*. London: Routledge, 2007.

Solly, Caryn. „Theater Review: „The Goat or Who is Sylvia?. Tolerance, family and unimaginable rise to the surface in this Tony Winner.“ In *New York Times Magazine*. 3.4 (2002): 35.

Sommer, Sally R. „JoAnne Akalaitis of Mabou Mines.“ In *The Drama Review* 20.3. (1976): 3-16. 10.

Stadelmaier, Gerhard. „Gutmenschen und Gütermenschen.“ In *Frankfurter Allgemeine* 11.4 (22.10.2010): 25.

Ebd. „Von Lieben und Leiden.“ In *Frankfurter Allgemeine* 2.11 (2008): 45.

Stamm, Rudolf. „Die theatralische Physiognomie des Shakespearedramen.“ In *Maske und Kothurn* 10 (1964): 263.

Stöcker, Christian. „Schwindelerregender Traumatanz.“ *Der Spiegel* 2 (2008):68.

Szondi, Peter. *Theorie des modernen Dramas*.

Todd, Robert E. „The Magna Mater Archetype in *The Scarlet Letter*.“ In *New English Quarterly* 45 (1972): 421-29.

Uettker, Frank. „Das Postökologische Selbstverständnis der Emschergenossenschaft.“ In Wanning, Berbeli und Axel Goodbody (Hgg.). *Wasser – Kultur – Ökologie*. 125-148.

Weinzier, Ulrich. „Die Ameise als Zuhälter der Grille.“ In *Die Welt* 20 (2009): 34-36.

Welsh, Anne Marie. „ ‚The Goat‘ Shatters Family’s Life.“ *San Diego UNione-Tribune*. 5 (2002): E1.

Wille, Franz. „Das Geheimnis des Erfolgs.“ In *TheaterHeute*. 5 (2009): 44.

Ebd. „Eine aufregende Zeit, um für das Theater zu schreiben.“ In *TheaterHeute Jahrbuch 2010*. (2010): 114.

8.3 Internetquellen

Baur, Detlef. „Eins a Komödie.“ In <<http://www.die-deutsche-buehne.de/Kurzkritiken/Schauspiel/Philipp+Loehle+Nullen+und+Einsen/Eins+a+Komoeidie>> aufgerufen am 14.04.2013 um 14.18 Uhr.

Bläske, Stefan. „Made in China.“ <www.nachtkritik.de/index.php?option=com_conent&task=view&id=3170> aufgerufen am 18.03.2012 um 13.26 Uhr.

Brantley, Ben. „Not to worry, Mr. Lincoln, It’s just a Con Game.“ In Theater Review. <www.theater.nytimes.com/mem/theater/treview.html> aufgerufen am 07.05.2012 um 14.52 Uhr.

Conter, Claude. „Die Verfremdung der Verfremdung oder postdramatische Transformationen? Bertolt Brecht und Dea Loher. Rezension über: Haas, Birgit. *Das Theater von Dea Loher: Brecht und (k)ein Ende*.“ In <IASLonline

http://www.iaslonline.de/index.php?vogang_id=1742> aufgerufen am 23.04.2013 um 21.07 Uhr.

fBecker, Tobias. „Lieber Simpsons als Shakespeare.“ In <<http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/junge-dramatiker-lieber-simpsons-als-shakespeare-a-658040.html>> aufgerufen am 21.05.2013 um 22.51 Uhr.

Garrett, Shawn-Mary. „The Posession of Suzan-Lori Parks.“ In <www.tcg.org/publications/at/2000/parks.cfm> aufgerufen am 16.07.2012 um 15.02 Uhr.

Garrett, Shawn-Mary. „The Posession of Suzan-Lori Parks.“ In <www.tcg.org/publications/at/2000/parks.cfm> aufgerufen am 16.07.2012 um 15.02 Uhr.

Guia, Wendy. „In The Blood.“ In <www.talkinbroadway.com/ob12_12_99.html> aufgerufen am 25.07. 2012 um 16.14 Uhr.

Hartmann, Frauke. „Berückende Agonie des Alltags.“ In <http://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&id=945&Itemid=0> aufgerufen am 12.05.2013 um 22.08 Uhr.

Keim, Stefan. „Das Leben in einer Währungs-WG. Neue Theaterstücke thematisieren die Wirtschaftskrise.“ In <<http://www.dradio.de/dkultur/sendungen/fazit/1658730/>> aufgerufen am 12.01.2013 um 13.56 Uhr.

Keim, Stefan. „Fatal, Global.“ In <<http://www.fr-online.de/fatal-global/1473346,8471598,view,asFirstTeaser.html> aufgerufen> am 13.03.2012 um 12.02 Uhr.

Khuon, Ulrich. „Die Rettungsschwimmerin.“ In <<http://www.kultiversum.de/All-Kultur-Koepfe/Dea-Loher-.html>> aufgerufen am 21.05.2013 um 22.03 Uhr.

Kohse, Petra. „Mit allen Sprachwassern gewaschen.“ <http://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&task=view&id=3784>°aufgerufen am 21.05.2013 um 21.17 Uhr.

Kralicek, Wolfgang. „Malen nach Zahlen. Dramen des Alltags in Wien.“ In *Theater Heute* 4 (2012): 15.

Kriechbaum, Reinhard. „Eine Fahrt im Riesenrad.“ In <www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&id=5947:die-vier-himmelsrichtungen-ua-roland-schimmelpfennig&Itemid=40> aufgerufen am 18.10.2012 um 04.15 Uhr.

Langhals, Ralf-Carl. „Johlen und atemloses Schweigen.“ In <http://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&id=1972> aufgerufen am 17.05.2012 um 20.17 Uhr.

Marcus, Dorothea. „Die Welt im Wassertropfen.“ In <http://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=5640:das-ding-njan-philipp-glogers-urauffuehrung-von-philipp-loehles-globalisierungsparabel-bei-den-ruhrfestspiele&catid=258> aufgerufen am 14.04.2013 um 12.31 Uhr.

Marcus, Dorothea. „Konsequente Indifferenz.“ In <www.nachtkritik-stuecke08.de/publikation/231-publikumsgespraech-zu-genannt-gospodin> aufgerufen am 24.04.2013 um 18.39.

Mattew, Murray. „The Goat or, Who is Sylvia? Broadway Reviews.“ www.talkinbroadway.com/world/theGoat.html. aufgerufen am 13.05.2012 um 20.13 Uhr.

Michalzik, Peter. „Die Wette läuft noch.“ In *Frankfurter Rundschau* (2008): in <<http://www.fr-online.de/home/theater-drei-schwestern-und-eine-mutter,1472778,3043190.html>> aufgerufen am 14.03.2013 um 21.02 Uhr.

Müller, Tobi. „Berliner Mühlen.“ In <<http://www.fr-online.de/theater/-diebe--berliner-muehlen,1473346,2832916.html>> aufgerufen am 21.05.2013 um 21.19 Uhr.

Opielka, Michael. „Mein ganzer Stolz.“ In <http://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&id=6494:der-wind-macht-das-faehnchen-ein-einfamilienstueck-ua-philipp-loehles-auftragswerk-fuer-das-theater-bonn&Itemid=40> aufgerufen am 12.01.2013 um 14.05 Uhr.

Parks, Suzan-Lori. <www.suzanlorikparks.com/info/> aufgerufen am 07.05. 2012 um 10.47 Uhr.

Petermichl, Georg. „Mörchen, der Märtyrer.“ In <http://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&id=1168> aufgerufen am 21.05.2013 um 22.50 Uhr.

Pilz, Dirk. „Briefe an den abwesenden Gott.“ <<http://nachtriktik-stuecke08.de/stueckdossier4/portraet-dea-loher>> aufgerufen am 23.04.2013 um 11.57 Uhr.

Steppenwolf's ‚August: Osage County‘ A blast of Truth, sin from Tracy Letts.“ In <<http://www.chicagostagereview.com/august-osage-county-%E2%80%93-review/>> aufgerufen am 14.05.2013 um 22.01 Uhr.

Variety <<http://variety.com/review/VE1117935575/?categoryid=33&cs=1>> aufgerufen am 14.04.2013 um 20.34 Uhr.

Weinzierl, Ulrich. „Triumph für Dea Lohers *Diebe*.“ In *Die Welt online*. <www.welt.de/kultur/theater/article5889526/Triumph-fuer-dea-lohers-diebe.html> aufgerufen am 23.04.2013 um 11.46.

www.buehnenwatch.com aufgerufen am 16.05.2013 um 12.23 Uhr.)

Zoglin, Richard. „Moving Marginal Characters on Stage.“ In *Time Magazine*. <<http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,999243,00.html>> aufgerufen am 15.04. 2013 um 12.53 Uhr.