



universität
wien

MASTERARBEIT

Titel der Masterarbeit

Intertextualität und Zeitkritik

Ewald Palmetshofers *faust hat hunger und verschluckt
sich an einer grete*

Verfasserin

Dorothee Joss, BA

angestrebter akademischer Grad

Master of Arts (MA)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 066 817

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Deutsche Philologie

Betreuerin:

Univ. Prof. Dr. Mag. Konstanze Fliedl

Danksagung

An dieser Stelle möchte ich mich bei allen Personen, die mich während meinem Studium und im Schaffensprozess bei dieser Arbeit unterstützt haben, bedanken. Zunächst gilt mein Dank Frau Prof. Konstanze Fliedl für ihre geduldige und aufmunternde Betreuung.

Meinen Eltern danke ich für das Interesse und die Unterstützung während meinem ganzen Studium. Insbesondere danke ich meinem Vater, Dr. phil. Christian Joss, für Anmerkungen und Korrekturhilfe.

Bei meinem Freundeskreis möchte ich mich für die moralische Unterstützung bedanken. Milena Sisovics danke ich für die Diskussionen und die kritischen Fragen, welche mein Denken angeregt haben. Julia Bangerter und Sonja Beran möchte ich für ihre Bemerkungen zu einzelnen Kapiteln danken.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung.....	5
2. Der Autor: Ewald Palmetshofer.....	8
2.1 Biographie	8
2.2 Werk und Thematik.....	9
3. <i>faust hat hunger und verschluckt sich an einer grete</i> : Voraussetzungen.....	12
3.1 Inhaltsangabe	12
3.2 Zur Theorie der Postdramatik	12
3.3 Eine Analyse mithilfe „postdramatischer“ Begriffe.....	20
4. <i>Faust</i> -Bezüge: Zum Umgang mit dem Zitatmaterial	23
4.1 Zur Intertextualitätstheorie.....	23
4.2 Formal: Fragmentarische Zitate und Anspielungen	28
4.3 Inhaltlich: Analogien in Geschichte und Charakteren	31
5. Palmetshofers analytischer Blick auf die zeitgenössische Gesellschaft	34
5.1 Der Glückssucher in einer Konsumgesellschaft: Figurenanalogien.....	34
5.1.1 Faust / Heinrich / ER.....	34
5.1.2 Gretchen / Grete / SIE	44
5.1.3 „Sie sind alle Mephisto“	53
5.2 Der gesellschaftliche Kontext: Eine Welt ohne Wertesystem?	58
5.2.1 Prolog im Himmel / Prolog [<i>kein Himmel</i>].....	58
5.2.2 Ideologie- und Werteverlust	62
5.3 Die Welt als (Matt-) Scheibe.....	71
5.3.1 Vorspiel im TV / Vorspiel auf dem Theater	73
5.3.2 Konstruktion von Medien-Wirklichkeit: Ein Einzelschicksal wird medialisiert.....	75
5.3.3 Fernsehen auf der Theaterbühne oder das Spiel mit der Simulation	77
6. Ein Vergleich zwischen Werner Schwabs und Ewald Palmetshofers „Faust“	86
7. Schlussfolgerungen.....	91
Bibliographie.....	94
Primärliteratur.....	94
Sekundärliteratur	95
Anhang	102
Abstract	102
Curriculum Vitae.....	104

1. Einleitung

Gegenstand der vorliegenden Arbeit ist Ewald Palmetshofers 2009 uraufgeführtes Stück *faust hat hunger und verschluckt sich an einer grete*. Palmetshofer wird wiederholt als ein Autor bezeichnet, der in seinen Stücken „Zeitgeist-Diagnosen“ erstellt.¹ Es sind allgemeinhin menschliche Themen, welche ihn in seinen Werken umtreiben: Illusionslosigkeit, Leid, Gerechtigkeit oder, wie im Stück *faust hat hunger und verschluckt sich an einer grete*, die Gestaltung der Glückssuche in einer kapitalistischen Gesellschaft.² Für dieses Stück bezieht sich der junge Autor explizit auf Goethes Klassiker und fragt: „[Was] bleibt von ‚Faust‘ unter den Vorzeichen der Gegenwart und unter einem leeren Himmel[?]“³

Mit der neuen künstlerischen Leitung versuchte das Schauspielhaus Wien in der Spielzeit 2007/2008, derselben Zeit, in der Ewald Palmetshofer als Hausautor dort tätig war, den Zeitgeist zu charakterisieren und sich als Theater des Zeitgenössischen zu definieren. „Wie definiert sich Gegenwart? Wie stellt sich Zeitgenossenschaft her? Wie und mit welchen Mitteln lässt sich heute am Theater von unseren Lebenszusammenhängen erzählen?“⁴ waren die Fragen, die für die Theaterproduktionen im Fokus standen. Unter derselben Programmatik brachte die Regisseurin Felicitas Brucker im Jahr 2009 das Stück *faust hat hunger und verschluckt sich an einer grete* am Schauspielhaus Wien zur Uraufführung.

Obwohl Palmetshofer in vielen Zeitungsartikeln und Theaterrezensionen besprochen wurde, gibt es kaum Forschungsliteratur, welche sich mit ihm befasst. In deutscher Sprache existiert einzig eine Diplomarbeit mit dem Titel *Theater der Gegenwart – Neue Dramatik* von Alexandra Sommer und Irmgard Maria Fuchs, welche am Beispiel des Schauspielhauses Wien und anhand des Werks der AutorInnen Gerhild Steinbuch, Händl Klaus und Ewald Palmetshofer eine Standortbestimmung des Gegenwartstheaters in Wien versucht. Darin werden zwei Stücke von Palmetshofer, *wohnen. unter glas* und *hamlet ist tot. keine schwerkraft*, behandelt.⁵ Auf Tschechisch gibt es eine Dissertation über die Entwicklung der gegenwärtigen

¹ Sommer, Alexandra, Irmgard Maria Fuchs: *Theater der Gegenwart – Neue Dramatik*. Diskursive Annäherung anhand des Schauspielhauses Wien, Spielzeit 2007/2008, und der österreichischen AutorInnen Gerhild Steinbuch, Händl Klaus, Ewald Palmetshofer und Johannes Schrettle. Diplomarbeit. Univ. Wien 2009, S. 180.

² Vgl. Blaser, Patric: Aussichtsloser Kampf der Gleichgültigen. In: *Die Furche*, 27.1.2011, S. 14 und Beck, Andreas: Konsumgut Nebenmensch. In: *Theater heute* (2008), Jahrbuch, S. 74-75.

³ N.N.: Glück für alle. Sieben Fragen an Ewald Palmetshofer.

URL: <http://www.nachtkritik-stuecke2010.de/ewaldpalmetshofer/sieben-fragen> (1.2.2013).

⁴ Sommer, A., I. M. Fuchs: *Theater der Gegenwart*, S. 231.

⁵ Vgl. Sommer, A., I. M. Fuchs: *Theater der Gegenwart*, S. 157-183. Die Arbeit beinhaltet eine dramaturgische Analyse und die Frage nach „Facetten der Gegenwart“ in den Stücken.

gen österreichischen Dramatik von Jitka Pavlišová. Eine Übersetzung der Dissertation liegt leider nicht vor.⁶

Der Schwerpunkt der vorliegenden Arbeit liegt auf zwei Gegenständen, welche zusammengeführt werden: die Bezüge zu Goethes *Faust* und die Darstellung der zeitgenössischen Konsum- und Mediengesellschaft. Die zwei Leitfragen lauten: Wie äußert sich im Stück Palmetshofers analytischer Blick auf die Gesellschaft und inwiefern werden Sujets oder Motive aus Goethes *Faust* für diese Analyse verwendet?

Die terminologische und theoretische Grundlage für die Textanalyse werden in Kapitel 3 geschaffen. Dort wird mit einem Blick auf die Forschung zur Postdramatik nach Begriffen und Methoden gesucht, welche sich für die Analyse eines zeitgenössischen Theatertextes eignen könnten, und diese in einer Textanalyse angewandt. Im folgenden Kapitel werden eine Definition des Begriffs ‚Intertextualität‘ und ein Einblick in die Intertextualitätstheorie gegeben. Daraufgehend sollen mit einer textnahen Lektüre die Bezüge zwischen Goethes *Faust* und *faust hat hunger und verschluckt sich an einer grete* aufgedeckt werden, um sie für eine spätere Interpretation fruchtbar zu machen. Als Vorannahme für die Arbeit gilt, dass Palmetshofer sich in *faust hat hunger und verschluckt sich an einer grete* mit der zeitgenössischen Gesellschaft auseinandersetzt. Die Interpretation wird sich also nicht nur auf den Text stützen, sondern auch kulturphilosophische oder soziologische Theoreme heranziehen und die Verwendung des *Faust*-Stoffes im zeitgenössischen Kontext betrachten.

Der Hauptteil der Arbeit befasst sich mit den gesellschaftlichen Aspekten, welche im Stück zur Sprache kommen. Der Schwerpunkt liegt auf einer soziologischen Interpretation, welche die Aussagen im Stück zu Gesellschaft und Glückssuche des Einzelnen darstellen soll. Zuerst werden in Kapitel 5.1 die individuellen Glückssuchen im Stück und die Problematiken, mit denen die Protagonisten kämpfen oder welche sie diskutieren, dargestellt. Welche Diskurse kommen zur Sprache und welche Aspekte der sozialen Gemeinschaft zeigt der Text?

Kapitel 5.2 beschäftigt sich mit dem gesellschaftlichen Kontext und den Ideologieverlusten, welche im Stück konstatiert werden. Palmetshofer setzt sich in seinen Stücken häufig mit theoretischen Problemen auseinander und begibt sich in einen Dialog mit postmodernen

⁶ Der Titel der Arbeit lautet: „Vývojové tendence současná rakouská dramatiky po roce 2000“ (Entwicklungstendenzen in der zeitgenössischen österreichischen Dramatik nach 2000). Sie befasst sich mit den österreichischen Autoren Händl Klaus, Kathrin Röggla, Ewald Palmetshofer und Gerhild Steinbuch, wie mir Jitka Pavlišová mitteilte. Ein Schwerpunkt der Arbeit liegt auf der Tradition der Sprachskepsis in der österreichischen Dramatik und der Art und Weise, wie sie in der Gegenwartsdramatik fortlebt. Die Arbeit wurde noch nicht herausgegeben, steht aber in der Universitätsbibliothek der Masaryk Universität in Brno zur Verfügung.

Philosophien, worauf in Besprechungen und Interviews wiederholt verwiesen wird.⁷ Inwiefern kann man zwischen *faust hat hunger und verschluckt sich an einer grete* und dem postmodernem Denken Bezüge herstellen? Wie ist das Stück vor einem Bewusstseinshorizont der ‚Postmoderne‘ zu verstehen?

Kapitel 5.3 beschäftigt sich mit der Erzählsituation des Stückes und der medialen Ebene. Welche Analogien gibt es zu Goethes *Vorspiel auf dem Theater*? Was bedeutet die Mediatisierung eines Einzelschicksals? Auch in Zusammenhang mit den Medien lassen sich Bezüge zu postmodernem Denken, namentlich der Theorie Jean Baudrillards, herstellen.

Abschließend folgt ein Vergleich mit einem anderen neueren Theatertext, Werner Schwabs *Faust :: Mein Brustkorb : Mein Helm*, um die intertextuellen Verfahren der beiden Autoren zu vergleichen. An die detaillierte Interpretation von *faust hat hunger und verschluckt sich an einer grete* reiht sich so ein Gegenbeispiel eines zeitgenössischen Theaterstücks mit *Faust*-Bezügen.

Zum Abschluss soll die Arbeit die Bezüge zwischen Goethes *Faust* und Palmetshofers Umgang mit dem *Faust*-Stoff im Spannungsfeld der Gesellschaftsanalyse und Gesellschaftskritik zusammenfassend darstellen.

⁷ Vgl. beispielsweise Wille, Franz: *Nette Nachbarn*. In: *Theater heute* (2009), H. 6, S. 44f.

2. Der Autor: Ewald Palmetshofer

2.1 Biographie

Ewald Palmetshofer wird 1978 im Mühlviertel in Oberösterreich geboren und verbringt seine Kindheit dort.⁸ In Wien beginnt er zuerst Theaterwissenschaft und Germanistik zu studieren und absolviert dann das Studium der Theologie und Lehramt Philosophie und Psychologie.

Für sein erstes Stück *Der Seher*, welches im Jahr 2000 in Kooperation mit dem Theaterpädagogischen Zentrum Ottakring entsteht, übernimmt er Hauptrolle und Regie. 2003 kommt der zweite Vorstoß Richtung Theater mit *DAS LETZTE:ABEND-MA(h)L. Ein Kammerspiel für zwei...*, das in der Regie von Erich Hofbauer aufgeführt wird.

Es folgen ein Beitrag zum *Scriptbrunch* bei der diagonale05 und ein Stipendium für das 17. Internationale Theaterfestival *Luaga&Losna* in Nenzing, Vorarlberg. 2005 gewinnt Ewald Palmetshofer mit dem Stück *sauschneidn. ein mütterspiel* den Retzhofer Literaturpreis für junges Drama. Danach hält er Lesungen in Wien, Oberösterreich und Graz sowie eine szenische Lesung des Stückes *helden* beim Steirischen Herbst 2005. Mit der englischen Übersetzung desselben Stückes wird er zwei Jahre später zum *hotINK International Play Reading Festival* in New York eingeladen.

2006 wird der Autor mit *wohnen. unter glas* zu den Werkstatttagen am Burgtheater Wien eingeladen. Daraufhin holt Andreas Beck im Jahr 2007/2008 Palmetshofer als Hausautor ans Schauspielhaus Wien. Mit dem dort uraufgeführten Stück *hamlet ist tot. keine schwerkraft* wird er 2008 zu den Mühlheimer Theatertagen eingeladen. Im selben Jahr wird Palmetshofer in der Kritikerumfrage von *Theater heute* zum Nachwuchsdramatiker des Jahres ernannt. Außerdem erhält er den Dramatikerpreis des Kulturkreises der Deutschen Wirtschaft und nimmt an der *International Residency of Playwrights* am Royal Court Theatre in London teil.

Im darauffolgenden Jahr wird das Auftragswerk *faust hat hunger und verschluckt sich an einer grete* am Schauspielhaus Wien uraufgeführt. Außerdem hat *helden* im Theater an der

⁸ Die Biographie wurde auf Basis folgender Quellen zusammengestellt:

-N.N.: Autorinnen und Autoren. In: Zwischenspiele. Neue Texte, Wahrnehmungs- und Fiktionsräume in Theater, Tanz und Performance. Hrsg. von Stefan Tigges, Katharina Pewny, Evelyn Deutsch-Schreiner. Bielefeld: transcript Verlag 2010 (= Kultur- und Medientheorie), S. 465-466.

-N.N.: Ewald Palmetshofer (Österreich)

URL: <http://www.literaturfestival.com/teilnehmer/autoren/2012/ewald-palmetshofer> (4.10.2012).

-N.N.: Ewald Palmetshofer. In: Programmheft Burgtheater. räuber.schuldengenital. Spielzeit 2012/2013, S. 6.

Ruhr, in Mühlheim Premiere und findet am Nationaltheater Mannheim die Uraufführung von *Körpergewicht 17%* statt.

2010 wird der Autor mit *faust hat hunger und verschluckt sich an einer grete* erneut zum Mühlheimer Theatertreffen eingeladen; die Uraufführung von *tier. man wird doch bitte unterschicht* geht im Staatsschauspiel Dresden über die Bühne. 2010/2011 ist Palmetshofer Hausautor und Gastdramaturg am Nationaltheater Mannheim und erhält den Förderpreis der Stadt Wien in der Sparte Literatur.

Seit Dezember 2012 wird Palmetshofers neuestes Stück, *räuber.schuldengenital*, ein Auftragswerk für das Burgtheater Wien, gespielt. Der Autor wird vom Fischer Theater Verlag verlegt und lebt in Wien.

2.2 Werk und Thematik

Meist geht es in Palmetshofers Werk um das Private, um die Sehnsüchte und Hoffnungen des Einzelnen in der Gemeinschaft und um die theoretische Reflexion der gezeigten Lebensbedingungen. Es sind immer kleine Konstellationen von Personen, welche als Gruppe das Stück tragen. Das Verlangen des Einzelnen ist in jedem der Stücke ähnlich gerichtet und führt als logische Konsequenz die Konflikte herbei. In einem exemplarischen Überblick zu Palmetshofers Stücken kann gezeigt werden, welche Konflikte und Themen in seinem Werk im Zentrum stehen.

In *hamlet ist tot. keine schwerkraft* (2007) steht eine Familie, deren Mitglieder sich im Gefühl des Stillstands befinden, im Zentrum. Während sich bei der Geburtstagsfeier der Großmutter unterschwellig die Spannungen steigern, wird nach und nach die Vergangenheit rekonstruiert und die Mordgelüste der Mutter sowie die inzestuöse Beziehung der Kinder treten zu Tage.⁹

In *wohnen. unter glas* (2008) treffen nach Jahren drei Freunde und ehemalige Wohngenossen aufeinander, ziehen Bilanz über ihre vormaligen Lebensentwürfe und deren Umsetzung und bemerken den Verlust von Nähe und Ideologie, die man einst teilte.¹⁰

⁹ Vgl. Palmetshofer, Ewald: *hamlet ist tot. keine schwerkraft*. In: Theater, Theater. Anthologie Aktuelle Stücke. Hrsg. von Uwe Carstensen. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag 2008 (= Fischer Taschenbücher 18172), Bd. 18, S. 393-451.

¹⁰ Vgl. Palmetshofer, Ewald: *wohnen. unter glas*. In: Theater, Theater. Anthologie Aktuelle Stücke. Hrsg. von Uwe Carstensen. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag 2010 (= Fischer Taschenbücher 18783), Bd. 21, S. 276-334.

helden (2009) thematisiert den Konflikt zwischen Kindern und Eltern. Die Eltern versuchen ihren Alltagsfrust zu überdecken, indem sie die Realität schönreden, während das Geschwisterpaar in Psychotherapie ist. Als Superhelden verkleidet leben die Geschwister ihre Aggressivität aus, indem sie Molotowcocktails in Einkaufshäuser werfen. Auch wenn sie politische Stellungnahmen an die Presse senden, bleiben die Aktionen ohne echte politische Motivation.¹¹

In *sauschneidn. ein mütterspiel* (2009) stehen zwei Frauen im Zentrum. Schwiegertochter und Mutter planen gemeinsam den Mord am Sohn beziehungsweise Ehemann und die Befreiung aus seiner patriarchischen Herrschaft.¹²

tier. man wird doch bitte unterschicht (2010) spielt in der Provinz und dreht sich um Erika, die in einer Bar und als Hausgehilfin für den Schuldirektor arbeitet. Sie wurde als Schulmädchen vom Sohn des Direktors vergewaltigt und versucht nun, ihr Trauma zu überwinden.¹³

Im neusten Stück, *räuber.schuldengenital* (2012) warten zwei Söhne ungeduldig darauf, das Erbe der Eltern antreten zu können, in der Hoffnung, die eigene Zukunftslosigkeit durch Reichtum zu überwinden.¹⁴

In einer Kritik wird Palmetshofer als „Sozialphilosoph“¹⁵ bezeichnet, womit die Ausrichtung seiner Stücke treffend beschrieben wird. Die oben geschilderten Konstellationen von Personengruppen bieten den Ausgangspunkt, um den Verlust von Sinnquellen oder die Fundamentlosigkeit in der Wirklichkeit zu behandeln.¹⁶ Es sind Theorieprobleme, die Palmetshofer interessieren. Das Stück ist für ihn eine Möglichkeit, über Probleme nachzudenken und die

¹¹ Vgl. Palmetshofer, Ewald: *helden*. Manuskript. Freundlicherweise zur Verfügung gestellt vom Deutschen Theaterverlag Weinheim. O. J.

¹² Vgl. Palmetshofer, Ewald: *sauschneidn. ein mütterspiel*. (in zwei Fassungen). Manuskript. Freundlicherweise zur Verfügung gestellt vom Deutschen Theaterverlag Weinheim. O. J.

¹³ Vgl. Palmetshofer, Ewald: *tier. man wird doch bitte unterschicht*. In: Theater, Theater. Anthologie Aktuelle Stücke. Hrsg. von Uwe Carstensen. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag 2011 (= Fischer Taschenbücher 19134), Bd. 22, S. 191-254.

¹⁴ Vgl. Palmetshofer, Ewald: *räuber.schuldengenital*. In: Programmheft Burgtheater. *räuber.schuldengenital*. Spielzeit 2012/2013, S. 15-107.

¹⁵ Pilz, Dirk: Feierabend, die Herrschaften. URL:

http://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=7583:raeuberschuldengenital-stephan-kimmig-bringt-in-wien-ewald-palmetshofers-juengstes-stueck-zur-urauffuehrung&catid=38:die-nachtkritik&Itemid=40 (9.1.2013).

¹⁶ Vgl. Klauui, Andreas: Über dem Vorstadtparadies ist der Himmel leer. hamlet ist tot. keine schwerkraft – Ewald Palmetshofer schickt seine Figuren mit Kunstsprache in die Warteschlaufe. In: Dossier zu den 33. Mühlheimer Theatertagen. hamlet ist tot. keine schwerkraft, von Ewald Palmetshofer.

URL: <http://nachtkritik-stuecke08.de/index.php/stueckdossier3/portraet-ewald-palmetshofer> (17.8.2012), S. 3, und Villiger Heilig, Barbara: Generation Babyfone. Ewald Palmetshofers „Faust“-Variante, uraufgeführt in Wien. In: Neue Zürcher Zeitung, 6.4.2009, S. 20.

zeitgenössische Gesellschaft zu befragen. So erklärt Palmetshofer in einem Interview auf dem Online-Portal *nachtkritik.de*:

Gleich vorweg: Das Problem wird nicht überwunden. Es ist zwar der Ausgangspunkt für ein Stück. Am Ende steht aber mit einem Theatertext nicht dessen Lösung. Im besten Fall ist das Problem damit freigelegt, sind die Fragen umrissen und gestellt, ist es nicht nur dem Denken, sondern auch dem Fühlen aufgegeben.¹⁷

¹⁷ N.N.: Glück für alle.

3. *faust hat hunger und verschluckt sich an einer grete*: Voraussetzungen

3.1 Inhaltsangabe

Der Stücktext setzt sich größtenteils aus den Gesprächen von drei Paaren - Paul und Ines, Fritz und Anne, Robert und Tanja - zusammen, welche im selben Haus wohnen und sich zu gemeinsamen Hauspartys treffen. Bei diesen Partys wird die Geschichte von Heinrich und Grete rekonstruiert, den eigentlichen Protagonisten des Stücks, die körperlich nicht anwesend sind. Abwechselnd übernehmen Ines, Anne und Tanja die Rede von Grete, während Fritz an Heinrichs Stelle spricht.

Heinrich und Grete begegnen sich bei einer dieser Partys, beziehungsweise wird ihre Begegnung durch die anderen herbeigeführt. Sie beginnen eine Beziehung, die bald unglücklich endet. Grete ist danach schwanger und zieht sich in den Wald zurück, wo sie ihr Kind tötet und sich selbst zu töten versucht. Am Ende des Stücks erfährt man, dass sie tot ist.

Die Struktur des Stückes spielt mit dem Wechsel zwischen unterschiedlichen „Zeit- und Erzählebenen“.¹⁸ Es gibt eine mediale Ebene, die als Fernsehreportage angelegt ist. Im *Vorspiel im TV*, *Zwischenspiel im TV* und *Nachspiel vorm TV* wird in einer Fernsehreportage Gretes Fahrt in den Wald und ihre Entdeckung geschildert. Diese Darstellung wird teilweise durch die Paare erzählt, teilweise übernimmt eine Sprecherstimme die Erzählfunktion.

3.2 Zur Theorie der Postdramatik

Für die Einordnung des Textes *faust hat hunger und verschluckt sich an einer grete* und die spätere Interpretation ist eine Auseinandersetzung mit der Terminologie eine Voraussetzung. Angesichts der Debatte um Terminologie und Klassifikationen von zeitgenössischen Theaterformen stellt sich die Frage, welche Begriffe sich zur Analyse und Beschreibung eines zeitgenössischen Theatertextes verwenden lassen.

Seit den 1960er Jahren wurde eine Debatte über die Begriffe aufgerollt, mit denen man die neu entstehenden Dramen, welche sich deutlich von den klassischen Formen unterscheiden, beschreiben könnte.¹⁹ Unterschieden wird dabei oft zwischen ‚dramatisch‘ und ‚nicht mehr dramatisch‘, wie dies beispielsweise Gerda Poschmann in ihrer Unterscheidung tut: sie teilt

¹⁸ Auer, Brigitte: Das Glück als lokaler Funke. Ein Gespräch mit Ewald Palmetschofer. In: Programmheft Schauspielhaus. Premiere 2. April 2009, S. 4.

¹⁹ Vgl. Schößler, Franziska: Einführung in die Dramenanalyse. Weimar / Tübingen: Metzler Verlag 2012, S. 197f.

die Entwicklung der Gattung in zwei Phasen ein, das abbildende klassische Drama und die reflexive Postdramatik.²⁰ In Abgrenzung zum klassischen Drama versucht sie so, neuere Formen zu beschreiben.

Welches sind die traditionellen Formen, die in neueren Texten aufgebrochen werden? Laut Michael Ott zeichnet sich das Drama dadurch aus, dass es auf einer Theaterbühne dargestellt werden kann und durch die Rede oder den Dialog der beteiligten Figuren eine Handlung unmittelbar gegenwärtig macht. Die Figuren konstituieren sich als Träger dramatischer Handlung, da die dialogische Figurenrede die sprachliche Grundform des Dramas ist und so die performative Dimension der Sprache stärker hervortritt als in epischen Texten.²¹ Die einzelnen Komponenten des Textes lassen sich mit den Begriffen ‚Figur‘, ‚Haupttext‘ und ‚Nebentext‘ beschreiben.

Der Haupttext, als Dialog oder Monolog, ist im Drama Teil der erzählten Welt und subjektgebunden.²² Der Nebentext ist traditionell derjenige Teil des Dramas, der eine Übersetzung in nichtlinguistische Zeichen des Theaters erfährt und die Kundgebungssituation des Sprechtextes beschreibt. Er wäre somit das Verbindungsstück zwischen Text und Konkretisierung oder Übersetzung des Textes in eine reale Bühnensituation.²³

Der menschliche Darsteller, der Schauspieler, wird im Drama als ikonisches Zeichen eingesetzt: als Mensch, der eine Bühnenfigur verkörpert. Selbst wo der Schauspieler nicht einen Menschen darstellt, sondern beispielsweise eine Personifikation, ist die Rede im Drama doch der Figur angepasst und stellt die Figur ein Subjekt mit menschlichen Zügen dar. Rede und Figur treten also als Einheit auf.²⁴

Das Drama liefert ein Grundgerüst, um auf der Bühne als Darstellungsraum Fiktion oder eine Wirklichkeitsillusion herzustellen und eine Geschichte zu repräsentieren. So erhält das Drama einen doppelten Sinn, wie es Poschmann in folgendem Zitat verdeutlicht:

[Das] repräsentationale Prinzip dramatischer Gestaltung führt dazu, daß alles, was auf der Bühne gesagt und getan wird, einschließlich der Dimensionen von Raum und Zeit, einen doppelten Sinn und Charakter erhält. Es überlagern sich Realität und Fiktion, Elemente der Lebenswelt sind zugleich Zeichen für Elemente einer fiktionalen Welt.²⁵

²⁰ Vgl. Poschmann, Gerda: Der nicht mehr dramatische Theatertext. Aktuelle Bühnenstücke und ihre dramaturgische Analyse. Tübingen: Max Niemeyer 1997.

²¹ Vgl. Ott, Michael: Drama. In: Metzler Lexikon Literatur. Hrsg. von Dieter Burdorf, Christoph Fasbender und Burkhard Moenninghoff. 3. Auflage. Stuttgart / Weimar: J. B. Metzler 2007, S. 167-168.

²² Poschmann, G.: Der nicht mehr dramatische Theatertext, S. 297.

²³ Ebd. S. 300f.

²⁴ Ebd. S. 305f.

²⁵ Ebd. S. 311.

Außerdem hat das Theater eine doppelte Gerichtetheit, welche in der Kommunikationssituation angelegt ist. Der Horizont des Theatertextes ist in zwei Kommunikationssysteme gespalten. Im konventionellen Drama trägt das innere Kommunikationssystem die Geschichte, während dem äußeren Kommunikationssystem die Funktion, die „Botschaft“ zu tragen, zukommt.²⁶

In neueren Theatertexten finden die Kategorien des konventionellen Dramas neue Verwendung. Neue dramatische Formen können nicht mehr durch gattungsspezifische Merkmale klassifiziert werden. Fast alle Textarten, ob Prosatexte, Epen oder Hörspiele, werden heute auf der Bühne realisiert, sei es dramatisiert oder in einer anderen Form. So gibt es keine spezifischen Kriterien, welche einen Text für die Bühne prädestinieren oder bei der Klassifikation helfen würden.²⁷ Terminologische Vorschläge, welche den Begriff ‚Drama‘ ersetzen sollen, wären unter anderen „Theatertexte“²⁸ oder „Theaterliteratur“.²⁹

Die vielfältigen Theaterformen entstanden durch den Funktionswandel von Sprache und Bühne. Einerseits entwickelte sich als Folge des Sprachzweifels in der Avantgarde ein Phänomen, welches unter dem Begriff „Entliterarisierung“ zusammengefasst werden kann: die Sprache ist nicht mehr das dominante Ausdrucksmittel, stattdessen sollen Bühne und Körper als „Retheatralisierung“ in ihrer Ausdrucksfunktion aufgewertet werden.³⁰ Die neueren postdramatischen Ausdrucksformen der siebziger Jahre haben die Funktion, so die Unterordnung der Theatermittel unter den Text zu überwinden. Die Sprache erhält hingegen neue Funktionen, sie wird beispielsweise in ihrer materialen Qualität, als Rhythmik oder Melodie, Teil der Inszenierung.³¹

Unter dem Begriff ‚Postdramatik‘ wurde also versucht, neuere Theaterformen zu beschreiben. Das Konzept der ‚Postdramatik‘ entwickelte Hans-Thies Lehmann, um den Blick auf Performances oder Happenings zu schärfen, also Theaterformen, in denen die nichtsprachlichen Elemente im Vordergrund stehen. Franziska Schößler gibt für das postdramatische Theater folgende Definition:

²⁶ Ebd. S. 312.

²⁷ Vgl. Birkenhauer, Theresia: Schauplatz der Sprache – das Theater als Ort der Literatur. Maderlinck, Čechov, Genet, Beckett, Müller. Berlin: Vorwerk 8 Verlag 2005, S. 15.

²⁸ Poschmann, G.: Der nicht mehr dramatische Theatertext, S. 38.

²⁹ Lehmann, Hans-Thies: Postdramatisches Theater. 5. Auflage. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 2011, S. 48.

³⁰ Birkenhauer, T.: Schauplatz der Sprache, S. 17.

³¹ Ebd. S. 18.

Das postdramatische Theater verzichtet auf kohärenzbildende Makrostrukturen und verabschiedet die Ganzheiten und Geschlossenheiten einer klassischen Ästhetik wie Handlung, Fabel, Figur und Nachahmung.³²

Das Konzept der Postdramatik wurde Ende der 1990er Jahren von Hans-Thies Lehmann entwickelt. Laut Lehmann kommt es im Zuge der Verbreitung der Medien im alltäglichen Leben seit den 1970er Jahren zu einer neuen theatralen Diskursform, die er unter dem Begriff „*postdramatisches Theater*“ fasst.³³ Die Vorläufer dieses Theaters sieht er in der Avantgarde und in der Kunst- und Theaterrevolution der Jahrhundertwende. Postdramatische Formen antworten nun auf die Veränderungen der gesellschaftlichen Kommunikation, welche die Informationstechnologie mit sich brachte.³⁴ Nach Lehmann wird im postdramatischen Theater mit Konventionen und Erwartungen an dramatische Texte gebrochen, so dass vielfach auch keine zusammenhängende Botschaft oder kein tieferliegender Sinn mehr vorhanden ist.³⁵

Die Beschreibungen Lehmanns beziehen sich größtenteils auf die Aufführungspraxis und nicht auf die Texte. Wie äußern sich diese Entwicklungen nun in Theatertexten? Franziska Schößler spricht von ‚postdramatischen Strukturen‘, welche häufig schon den Stücktext prägen. Diese Stücke arbeiten zum Beispiel „mit der Aufhebung von Einzelstimmen, dem chorischem Sprechen, der Zerschlagung der Fabel zu narrativen Splittern, mit der Simultaneität der Informationen und der Rhythmisierung der Sprache“.³⁶ Allerdings sind die Merkmale, mit welchen sich ein Text in die Postdramatik oder die Dramatik einordnen lassen würde, kaum je rein umgesetzt, wie auch Lehmann betont:

Beispielsweise Fragmentierung der Narration, Stil-Heterogenität, hypernaturalistische, groteske und neoexpressionistische Elemente, die fürs postdramatische Theater typisch sind, findet man auch in Aufführungen, die trotzdem dem Modell des dramatischen Theaters angehören.³⁷

Diese Vermischung der Formen besteht in vielen zeitgenössischen Theatertexten. Theresia Birkenhauer erklärt sie mit der theoretischen Reflexion, die dem Theaterschaffen inne-

³² Schößler, F.: Einführung in die Dramenanalyse, S. 199.

³³ Lehmann, H.-T.: Postdramatisches Theater, S. 23.

³⁴ Vgl. ebd. S. 22f.

³⁵ Vgl. ebd. S. 35f.

³⁶ Schößler, Franziska: Augen-Blicke. Erinnerungen, Zeit und Geschichte in Dramen der neunziger Jahren. Tübingen: Gunter Narr Verlag 2004, S. 21.

³⁷ Lehmann, H.-T.: Postdramatisches Theater, S. 26.

wohnt. Diese Selbstreflexion der Darstellungsmittel im Theater erläutert Birkenhauer folgendermaßen:

[Die] theoretische Reflexivität zeitgenössischer Theaterformen weist auf einen spezifischen Aspekt des Theaters. Das ist sein unbedingter Gegenwartsbezug. Die Reflexivität des Theaters ist begründet durch sein besonderes Zeitverhältnis. Diese Zeitform ist das Präsens.³⁸

So stellt sich das Theater einerseits als an eine zeitgenössische Sichtweise gebunden dar, andererseits ist es Archiv seiner Geschichte. Bei der Betrachtung eines zeitgenössischen Theatertextes stellt sich grundlegend die Frage nach der Funktion und Wirkung der einzelnen Elemente. Es steht ein Arsenal an Formen und Konventionen zur Verfügung, die auch in gegenwärtigen Texten zitiert werden und zur theoretischen Reflexion eingesetzt werden können:

Schon lange werden keine konzeptuellen Entwürfe und programmatischen Manifeste mehr formuliert [...] Stattdessen befragen Inszenierungen und Texte das Formeninventar des bürgerlichen Theaters (die Figur, das Schauspiel, den Dialog, die Szene) ebenso wie des traditionellen politischen Theaters (die Aktualisierung, die Verfremdung, das Agitprop), aber sie tun es als immanente theoretische Reflexion.³⁹

Der Begriff ‚postdramatisch‘ lässt sich aufgrund der Vermischungen von Formen nur zur Beschreibung von Tendenzen verwenden. Nicht jeder Text wird sich jedoch als ‚postdramatisch‘ oder ‚dramatisch‘ klassifizieren lassen. Dies ist auch der Grund, weshalb in dieser Arbeit der neutrale Begriff ‚zeitgenössischer Theatertext‘ bevorzugt wird, um keine voreilige Klassifizierung zu suggerieren.

Grundsätzlich ist die Unterscheidung von Theatertexten als ‚dramatisch‘ oder ‚nicht-dramatisch‘ fragwürdig, da sie Lesarten von Texten auf ihre Aufführungskonvention festlegt, wie Theresia Birkenhauer betont.⁴⁰ Die These, dass im dramatischen Theater der Text Rollentext sei, während sich ein nicht-dramatischer Theatertext durch eine selbstreflexive Sprachdimension definiere, kritisiert Birkenhauer. Dramatischen Texten sehe man es nicht an, ob sie „Poesie“ oder „Rollentexte“ darstellen und bei der Zuschreibung von dramatischen oder

³⁸ Birkenhauer, Theresia: Theater / Theorie. In: Theater / Theorie. Zwischen Szene und Sprache. Hrsg. von Barbara Hahn und Barbara Wahlster. Berlin: Vorwerk 8 Verlag 2008, S. 10.

³⁹ Birkenhauer, T.: Theater / Theorie, S. 12f.

⁴⁰ Birkenhauer, Theresia: Verrückte Relationen zwischen Szene und Sprache. In: Theater / Theorie. Zwischen Szene und Sprache. Hrsg. von Barbara Hahn und Barbara Wahlster. Berlin: Vorwerk 8 Verlag 2008, S. 169.

nicht-dramatischen Merkmalen zur Einteilung von Texten laufe man Gefahr, die Tradition einer Aufführungspraxis mit der literarischen Form eines Textes zu identifizieren.⁴¹

Es lasse sich keine Grenze ziehen zwischen ‚dramatischen‘ Texten, welche dem inneren Kommunikationssystem zugeordnet werden können, und ‚postdramatischen‘ Texten, welche sich auf die äußere Kommunikation konzentrieren. Ob explizit mittels Illusionsdurchbrechung oder auf verdeckte Weise im Rollentext Bezug zu den Zuschauern aufgenommen wird, unterliegt dramaturgischen und theaterästhetischen Traditionen.⁴² Die zweifache Bezogenheit eines Theatertextes ist also nicht nur dort thematisiert, wo das Publikum direkt angesprochen wird. Birkenhauer kommt deshalb zum Schluss, dass es in einem Theatertext immer eine doppelte Bezogenheit gibt und es deshalb notwendig ist, dramatische Texte nicht ausschließlich im Hinblick auf die Figuren zu lesen, sondern gleichzeitig als Texte, welche die Struktur ihrer Darstellung errichten.⁴³

Um nun die Textelemente und ihre Funktionen in einem Theatertext zu beschreiben, wird in der vorliegenden Arbeit dennoch auf die von Gerda Poschmann entwickelten Begriffe zurückgegriffen. Poschmanns Einteilung von Theatertexten je nach Umgang mit der dramatischen Form mag diskutabel sein, jedoch geht sie textanalytisch vor, wodurch ihr Buch eine konstruktive Arbeitshilfe bietet. Im Folgenden soll erörtert werden, mit welchen Begriffen Poschmann arbeitet, um dann im nächsten Kapitel in Anlehnung an ihre Methodik den Text *faust hat hunger und verschluckt sich an einer grete* zu betrachten.

Auch Poschmann geht von einer Überwindung der konventionellen Elemente des Dramenbaus aus, die „Meta-, die Wirkungs- und die Materialebene rücken in den Vordergrund, treten gleichwertig neben die im Drama zentrale Ebene des Dargestellten oder verdrängen sie.“⁴⁴ Da sich nun das Funktionsmodell von zeitgenössischen Theatertexten nicht mehr unbedingt nach konventionellen Formen richtet, müssen Status und Funktion der Elemente im Theatertext aus ihm selbst entwickelt werden. Poschmann fragt nach der „Funktionalisierung von Figuration und Narration und nach dem Verhältnis der beiden Kommunikationssysteme zueinander“.⁴⁵

In Texten mit den oben beschriebenen Tendenzen ist der Status der einzelnen Komponenten nicht mehr genügend mit den Begriffen ‚Figur‘, ‚Haupttext‘ und ‚Nebentext‘ beschreib-

⁴¹ Birkenhauer, T.: Verrückte Relationen zwischen Szene und Sprache, S. 168f.

⁴² Vgl. ebd. S. 170f.

⁴³ Vgl. ebd.

⁴⁴ Poschmann, G.: Der nicht mehr dramatische Theatertext, S. 56.

⁴⁵ Ebd. S. 296.

bar. Gerda Poschmann schlägt deshalb vor, von „Textträgern, Sprech- und Zusatztext“⁴⁶ zu sprechen, deren Status neu zu bestimmen sei, wobei sie den Status der einzelnen Komponenten im Gesamtgefüge des Theatertextes sowie ihre Funktion im äußeren Kommunikationssystem impliziter Inszenierungen meint.

In zeitgenössischen Theatertexten steht die binnenfiktionale Kommunikation nicht mehr unbedingt im Vordergrund. Oft wird die doppelte Gerichtetheit des Sprechtexts als Teil des inneren und äußeren Kommunikationssystems betont. Es gibt beispielsweise Theatertexte, in denen keine konkrete Situation dargestellt wird und wo die lautliche Materialität der Sprache in den Vordergrund tritt, während die binnenfiktionale kommunikative Funktion zurückgedrängt wird. Selbst wenn der Sprechtext noch formal verschiedenen ‚Figuren‘ zugeteilt ist, ist unter Umständen diese Zuteilung nur vordergründig. Poschmann spricht von „Scheindialogisierung“, wenn anstelle von dialogischer interner Kommunikation ein „mehrstimmiger Polylog“ entsteht, für den der Dialog nur „Strukturmoment“ ist.⁴⁷

In zeitgenössischen Theatertexten konstituiert der Zusatztext abgesehen von den Regieanweisungen auch ganz neue Textschichten. Poschmann nennt als Beispiele Verfahren der Zuschauerverunsicherung, wo das Personenverzeichnis keine Auskunft über die Identität der ‚Figuren‘ gibt oder wo szenische Aktionen in ihrer sichtbaren Gestalt beschrieben werden, aber ihre Bedeutung nicht genannt wird. Bühnenvorgänge können gerade in ihrer Mehrdeutigkeit Sinnggebung veranlassen, beispielsweise indem mit vieldeutigem Geschehen „Verstehen‘ als Konstruktion von Wirklichkeiten bewußt gemacht wird“ oder „Alternativen zu herkömmlichen Verstehensprozessen provoziert werden.“⁴⁸

Die Einheit von Rede und Figur wird im zeitgenössischen Theater dekonstruiert:

Metadramatische Tendenzen thematisieren und problematisieren, wie gesehen, die Stellung der dramatischen Figur, stellen damit das Konzept des Subjekts in Frage und verweisen auf die Rollenhaftigkeit der lebensweltlichen Existenz, auf Dezentrierung des Subjekts und seine Spaltung in multiple Rollensegmente.⁴⁹

Eine Rollenidentität ist so nicht mehr immer klar konstruierbar. Poschmann ersetzt deswegen den Begriff der ‚Figur‘ mit ‚Textträger‘, da die Schauspieler den Sprech- oder Zusatztext tragen können und in manchen Fällen der Textträger im Hinblick auf seine Funktion im äußeren Kommunikationssystem konzipiert ist. Das wäre beispielsweise der Fall, wenn der

⁴⁶ Ebd.

⁴⁷ Ebd. S. 299.

⁴⁸ Ebd. S. 303f.

⁴⁹ Ebd. S. 306.

Sprechtext vom Textträger dissoziiert ist, um einen Verfremdungseffekt zu erzeugen, oder wenn ein Textträger ohne klare Hierarchisierung verschiedene Rollen darstellt. So entsteht eine Austauschbarkeit von Identitäten oder eine Mehrdeutigkeit der Textträger als „leere Gefäße“.⁵⁰ Es ist auch möglich, dass der Sprechtext die Figuren verdrängt. Poschmann nennt dies ein „Theater von Stimmen statt Personen“, in dem der Diskurs sich vom Subjekt löst [...], so daß die Personen als ‚bloße Träger eines Diskurses‘ fungieren“.⁵¹

In zeitgenössischen Theatertexten wird oft das fiktionale Prinzip dekonstruiert, beispielsweise indem die Rekonstruktion der Geschichte unmöglich gemacht wird oder mehrere Deutungsmöglichkeiten offen gelassen werden. Im Bühnenraum wird so nicht nur eine Geschichte erzählt, sondern es werden „Wahrnehmungs- und Bewußtseinsprozesse erzeugt, die selbstreflexiv gerade die Unmöglichkeit [...] des üblicherweise als ‚Verstehen‘ bezeichneten Rekonstruktionsvorgangs erlebbar machen, der nun als Konstruktion [...] bewußt wird.“⁵²

Bei der Annäherung an einen zeitgenössischen Theatertext sind also die Fragen nach der Verwendung der Textelemente und deren Funktionen interessant. Steht die Materialität der Sprache im Vordergrund? Stellt der Dialog einen Dialog dar oder handelt es sich eher um ein „Theater der Stimmen“?⁵³ Werden bestimmte Strategien eingesetzt, um neue Wahrnehmungsweisen zu erzeugen? Zwar hat sich gezeigt, dass es schwierig ist, einen zeitgenössischen Theatertext klar als ‚Postdramatik‘ oder ‚Dramatik‘ zu kategorisieren, jedoch lassen sich die Tendenzen in einem Text gerade mithilfe des Funktionsmodells von Gerda Poschmann beschreiben. Im folgenden Kapitel soll deshalb mit der Frage nach der Funktion der Textkomponenten eine erste Annäherung an *faust hat hunger und verschluckt sich an einer grete* erfolgen.

⁵⁰ Ebd. S. 308.

⁵¹ Ebd.

⁵² Ebd. S. 314.

⁵³ Birkenhauer, T.: Schauplatz der Sprache, S. 19.

3.3 Eine Analyse mithilfe „postdramatischer“ Begriffe

Als Voraussetzung, um *faust hat hunger und verschluckt sich an einer grete* zu betrachten, ist es notwendig, einige Überlegungen zu den einzelnen Textelementen anzustellen. Wie sind der Sprech- und der Zusatztext konstruiert? Kann man hier noch von Figuren sprechen und welche Funktionen nehmen sie ein?

Der Sprechtext setzt sich aus unterschiedlichen Teilen zusammen, die sich in ihrer Gestaltung unterscheiden. Hauptsächlich besteht das Stück aus den Dialogen zwischen Paul, Ines, Fritz, Anne, Robert und Tanja. In ihnen wird in Kommentar und Gegenkommentar die Geschichte von Grete und Heinrich rekonstruiert. Dazwischen sind Monologblöcke eingeschoben, die als Bewusstseinsströme gestaltet sind. Palmetshofer nennt die Monologe seiner Figuren „Hirnporno, mit dem [er] ihren Denkvorgang sichtbar [macht].“⁵⁴ In den Monologen tritt die Diskurshaftigkeit des Sprechtextes in den Vordergrund. Währenddessen gibt es auch Momente im Stück, wo die Sprache die Hauptrolle übernimmt. Etwa durch die Rhythmik der Wiederholungen und Variationen des Gesagten oder wenn Floskeln wiederholt werden und so die oberflächliche Ausdrucksweise des Partygesprächs wie ein Objekt ausgestellt und ausgeleuchtet wird.

Zusatztext ist im Stück kaum vorhanden. Man erfährt die Namen der Figuren und einen Hinweis auf die Texttheatralität sowie Szenentitel, die zu Beginn des Stücks auf die Parallelen der dramaturgischen Struktur zu Goethes *Faust* hinweisen. Palmetshofer nennt den fehlenden Zusatztext und die wenigen Vorgaben als Signal dafür, dass seine Texte einen Regiezugriff verlangen.⁵⁵

Für das Stück *faust hat hunger und verschluckt sich an einer grete* stellt sich vor allem die Frage nach den Funktionen der dramatischen Figuren im Text. Inwiefern sind sie Figuren oder nehmen sie als Figuren gleichzeitig andere Funktionen ein? Palmetshofer selbst bezeichnet sie in Interviews als „Figuren“.⁵⁶ Er verzichtet in seinem Stück nicht ganz auf Charakterzeichnung. Paul, Ines, Fritz, Anne, Robert und Tanja treten als schematisierte Figuren auf. Einzelne unterscheidende Merkmale werden genannt. Anne und Fritz, die jungen Eltern, wohnen in der Wohnung oberhalb von Ines und Paul, Tanja und Robert sind die Nachbarn

⁵⁴ Mottinger, Michaela: Der Versuch, die Gegenwart auszuloten. In: Kurier, 21. 11. 2007, S. 33.

⁵⁵ Vgl. Klau, Andreas: Der radikale Theatertheologe. Ewald Palmetshofer – ein Gespräch. In: Dossier zu den 33. Mühlheimer Theatertagen. hamlet ist tot. keine schwerkraft, von Ewald Palmetshofer. URL: <http://nachtkritik-stuecke08.de/index.php/stueckdossier3/portraet-ewald-palmetshofer> (17.8.2012), S. 7.

⁵⁶ Vgl. Mottinger, M.: Der Versuch, die Gegenwart auszuloten, S. 33.

von nebenan.⁵⁷ Paul ist ein Kindergartenfreund Heinrichs.⁵⁸ Ines erwähnt ihre katholisch geprägte Kindheit⁵⁹ und Anne arbeitet mit Grete bei der Caritas.⁶⁰ Dennoch schöpfen sie aus einem gemeinsamen Sprachpool, die Äußerungen einer Figur werden von der anderen aufgenommen und variiert, womit sie alle am gleichen Sprachmaterial teilhaben und als Gruppe die Nacherzählung tragen. Oft führt eine Person die Rede einer anderen weiter oder wiederholt das Gesagte.

In *faust hat hunger und verschluckt sich an einer grete* gibt es Momente, in denen die Sprache sich von den Figuren löst, da sich die Rede über eine längere Stelle nach außen, aus der Gruppe hinaus, richtet. Die Figuren treten als Kollektiv auf und die Rhythmik der Sprache tritt stark in den Vordergrund. Dies ist beispielsweise im *Prolog* der Fall, wo es um die Inszenierung eines Engelsturzes geht und die Personen nicht als Anne, Fritz oder Ines da stehen, sondern als ein Kollektiv, das auf das fehlende himmlische Referenzsystem verweist. Ein ähnliches Moment entsteht in Szene 17, wo alle Figuren in ihrem Sprechen dieselbe Gerichtetheit einnehmen und die Sprache mit ihrer Rhythmisierung plötzlich in ihrer klanglichen Qualität im Vordergrund steht.

Heinrich und Grete jedoch sind „Leerstellen“⁶¹ im Text. Ihre Geschichte wird von den anderen nacherzählt, indem immer abwechselnd eine der Frauen die Rolle von Grete oder Fritz die Rolle von Heinrich übernimmt. Der Name der sprechenden Person erscheint jeweils im Nebentext durchgestrichen, wenn sie als Heinrich oder Grete spricht.

Heinrich und Grete sind als Figuren schwer zu fassen, denn sie nehmen unterschiedliche Funktionen ein. Einerseits wird von ihnen Goethes Gretchen-Tragödie getragen, andererseits funktionieren sie auch als Diskursträger. In ihren Monologen werden die Möglichkeiten einer Glückssuche in der zeitgenössischen Gesellschaft diskutiert und hinterfragt. Diese Monologe, die Bewusstseinsströmen ähnlich sind, werden etwas paradox durch die drei Paare nacherzählt. Sie heben sich in ihrer Gestaltung als assoziative Redeflüsse von der in Dialogen gehaltenen Rekonstruktion des dramatischen Geschehens ab. Die Protagonisten handeln darin ihre inneren Zweifel, ihre Bedürfnisse und Sehnsüchte ab. Die Richtungen der Sehnsucht

⁵⁷ Vgl. Palmetschofer, Ewald: *faust hat hunger und verschluckt sich an einer grete*. In: Theater, Theater. Anthologie Aktuelle Stücke. Hrsg. von Uwe Carstensen. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag 2009 (= Fischer Taschenbücher 18524), Bd. 19, S. 506.

⁵⁸ Vgl. Palmetschofer, E.: *faust hat hunger*. S. 520.

⁵⁹ Vgl. ebd. S. 507.

⁶⁰ Vgl. ebd. S. 517.

⁶¹ Auer, B.: *Das Glück als lokaler Funke*, S. 4.

unterscheiden sich zwar, vereint werden Heinrich und Grete aber über das Bewusstsein der Ausweglosigkeit ihrer Situation.

Bei Heinrich und Grete ist ein größerer Grad von Charakterzeichnung vorhanden als bei den anderen Personen, da die Rede oft von ihnen handelt. Über Fremdcharakterisierungen und Kommentare der anderen Figuren sowie über die Monologe erfährt man einiges über ihre Persönlichkeit. Außerdem gibt es Analogien zu Goethes Faust und zur Gretchen-Figur. Heinrich und Grete ‚tragen‘ also Goethes Gretchen-Tragödie, sind aber gleichzeitig Textträger für die philosophischen Diskurse oder für die Kritik am Konsumdenken.

Der Text weist in seiner Struktur verschiedene Funktions- und Bedeutungsebenen auf. Erstens gibt es eine Kommunikationsebene zwischen den Paaren, die Partygespräche. Sie ist im Text gekennzeichnet durch Palmetshofers Verfahren, im Layout die Gerichtetheit der Rede sichtbar zu machen: „Einrückungen zur Seitenmitte hin zeigen die Sprechintention hinein in die Gruppe an“, ⁶² steht im Personenverzeichnis. Diese Gespräche werden aber unterbrochen oder unterstützt durch Rede, die sich nach außen richtet. Es wird also bewusst gemacht, dass die Rekonstruktion der Ereignisse nicht nur innerhalb der Figurengruppe geschieht, sondern in das äußere Kommunikationssystem des Theaters hinausgetragen wird.

Zweitens gibt es verschiedene Erzählebenen. In Vor-, Zwischen- und Nachspiel wird eine mediale Ebene hinzugefügt, die jedoch ebenfalls teilweise von den Figuren erzählt wird. Sie ist als Reportage mit Sprecherstimme gestaltet, womit eine weitere Erzählweise eingeführt wird. Außerdem findet sich eine Meta-Ebene in den Kommentaren zum Medium.

Drittens gibt es eine Bedeutungsebene der Diskurse, die abgehandelt werden, wodurch der Text auch einen spielerisch-philosophischen Entwurf darstellt. Vor allem in den Monologblöcken wird ein Nachdenken über die gesellschaftlichen Voraussetzungen für das individuelle Leben vorgeführt; Themen wie Ideologieverlust, Kapitalismus, Konsumdenken oder weibliche Körperlichkeit werden aufgegriffen und diskutiert. ⁶³

⁶² Palmetshofer, E.: *faust hat hunger*, S. 498.

⁶³ Auch in anderen Theaterstücken arbeitet Palmetshofer mit verschiedenen Zeit- und Bedeutungsebenen. So zum Beispiel in *tier. man wird doch bitte unterschicht* oder in *räuber.schuldengenital*. (Vgl. Pfeil, Caren: Der Kampf gegen das Verschwinden des Menschen in dir.

URL: http://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=4654:tier-man-wird-doch-bitte-unterschicht-newald-palmetshofers-neues-stueck-von-simone-blattner-in-dresden-urauaufgefuehrt&catid=38&Itemid=40 (28.2.2013) und Palmetshofer, E.: *räuber.schuldengenital*, S. 15-107.)

4. Faust-Bezüge: Zum Umgang mit dem Zitatmaterial

Die Bezüge zu Goethes *Faust in faust hat hunger und verschluckt sich an einer grete* markieren einige zentrale Stellen im Stück. Im Folgenden gebe ich einen Einblick in die Intertextualitätstheorie und stelle dann dar, welche Bezüge sich auf formaler und inhaltlicher Ebene im Text Palmetshofers finden lassen, um bei der späteren Interpretation auf diese Stellen zurückzugreifen.

4.1 Zur Intertextualitätstheorie

Der Begriff ‚Intertextualität‘ umfasst im weitesten Sinn alle Verfahren der Bezugnahme eines literarischen Textes auf andere Texte. Seit jeher verwendeten literarische Texte intertextuelle Verfahren in Form von Parodien, Travestien, Pastiches, Adaptionen oder Zitaten und Anspielungen. Bestimmte Arten der Intertextualität, welche dem Leser einen offenen Spielraum der Assoziationen und Bezüge anbietet, überwiegen erst in den Texten der literarischen Moderne und Postmoderne.⁶⁴

Geprägt wurde der Begriff ‚Intertextualität‘ von Julia Kristeva, die als Begründerin der poststrukturalistischen Intertextualitätstheorie gilt.⁶⁵ Unter dem Namen ‚Intertextualität‘ sind seither eine Vielzahl von Ansätzen entstanden, welche ihre Aufmerksamkeit auf das Verhältnis von Texten zu anderen Texten richten. Julia Kristeva entwickelt ausgehend von Michail Bachtins Dialogizitätstheorie⁶⁶ ein Modell des literarischen Textes, in dem zwei Ebenen unterschieden werden: die horizontale Ebene, auf welcher das gesprochene oder geschriebene Wort zwischen Aussagesubjekt und Adressat steht, und die vertikale Ebene, auf der das Wort in Beziehungen zu anderen Wörtern und Texten steht. Sie betont die Bedeutung der vertikalen Ebene und stellt fest, dass jeder Text Verweise auf andere Texte enthält.⁶⁷

Bei Kristeva ist Intertextualität also ein allgemeines Merkmal von Texten. Den Textbegriff fasst sie sehr weit im Sinn eines kulturell codierten Zeichensystems. Somit ist die Intertextualität nicht auf den Bereich literarischer Texte beschränkt, sondern bettet sich der Text in die

⁶⁴ Vgl. Martínez, Matías: Intertextualität. In: Literaturwissenschaftliches Lexikon. Grundbegriffe der Germanistik. Hrsg. von Horst Brunner und Rainer Moritz. 2. überarbeitete und erweiterte Auflage. Berlin: Erich Schmidt Verlag 2006, S. 177f.

⁶⁵ Vgl. Köppe, Tilmann, Simone Winko: Neuere Literaturtheorien. Eine Einführung. Stuttgart: J. B. Metzler 2008, S. 128.

⁶⁶ Vgl. Martínez, Matías: Dialogizität, Intertextualität, Gedächtnis. In: Grundzüge der Literaturwissenschaft. Hrsg. von Heinz L. Arnold und Heinrich Detering. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1996 (= dtv 4704), S. 430-441.

⁶⁷ Vgl. Köppe, T., S. Winko: Neuere Literaturtheorien, S. 128.

Kultur ein. Der Text hat bei Kristeva eine „bedeutungsproduzierende Selbständigkeit [...], die sich von der Instanz einer künstlerischen Gestaltungsabsicht des Autors, dem Konzept eines geschlossenen Werkes und der Idee einer dialogischen Kommunikation zwischen Subjekten ablöst.“⁶⁸ Dieses Verständnis von Intertextualität wird zu einem Leitbegriff von Poststrukturalismus, wobei der intertextuelle Zustand der kulturell codierten Wirklichkeit als unterdrückende Wiederholung, aber auch als unterschwellige Differenz wahrgenommen wird.⁶⁹

Die ideologischen Implikationen, welche die Intertextualitätstheorie Kristevas enthält, greift Renate Lachmann mit dem Begriff des ‚impliziten Texts‘ auf. Indem der Text im Kontext einer ideologischen Handlung erscheint, erhält er eine „ideologematische Funktion“.⁷⁰ Laut Renate Lachmann kann man die Textdimension, welche „die intertextuelle und die ideologematische Funktion eines Textes umfaßt“, als ‚impliziter Text‘ benennen.⁷¹ In ihm überschneiden sich der präsente und die absenten Texte und er stellt die Gesamtheit aller „Intertexte“ dar.⁷² Der implizite Text kann nur annähernd als Ort der Sinnkonstitution bestimmt werden. Letztlich wird das Sinnpotential durch den Rezipienten erweitert. In einem Text analysiert werden können so laut Lachmann nur die signalisierte Intertextualität und die textuelle Selbstreflexion. Deshalb stellt sie die Frage nach dem Typ der Intertextualität, nach der Art der Sinnkonstitution und nach der Funktion der Intertextualität: „Die dekonstruktive und die konservative, die ‚autoritär-usurpatorische‘ und die dialogische Intertextualität markieren eine je andere Sinnintention.“⁷³

Im Gegensatz zu den Poststrukturalisten versuchen hermeneutisch oder strukturalistisch orientierte Ansätze Intertextualität als Verfahren der Sinnbildung innerhalb von Literatur zu begreifen. Sie halten an einem traditionelleren Verständnis von Begriffen wie ‚Autor‘, ‚Werk‘ und ‚Text‘ fest.⁷⁴ Intertextualität wird im Rahmen der strukturalistisch-hermeneutischen Theorie als ein Verfahren mehr oder weniger bewusst eingesetzter und im Text markierter Bezüge auf einen anderen Text verstanden.⁷⁵

⁶⁸ Martínez, M.: Dialogizität, Intertextualität, Gedächtnis, S. 441f.

⁶⁹ Vgl. ebd. S. 442.

⁷⁰ Lachmann, Renate: Ebenen des Intertextualitätsbegriffs. In: Das Gespräch. Hrsg. von Karlheinz Stierle und Rainer Warning. München: Wilhelm Fink Verlag 1984, S. 137.

⁷¹ Lachmann, R.: Ebenen des Intertextualitätsbegriffs, S. 137.

⁷² Ebd.

⁷³ Ebd. S. 138.

⁷⁴ Vgl. Martínez, M.: Dialogizität, Intertextualität, Gedächtnis, S. 442.

⁷⁵ Vgl. Köppe, T., S. Winko: Neuere Literaturtheorien, S. 130.

Die Beziehungen eines Textes zu anderen Texten hat Gérard Genette in einer Systematik erfasst. Er unterscheidet fünf Typen der Beziehungen zwischen Texten. ‚Paratextualität‘ bezeichnet die Einrahmung des Textes durch hinzugefügte Texte wie Titel, Motto, Vor- oder Nachwort, Einleitung und Umschlagtext. ‚Metatextualität‘ liegt laut Genette vor, wenn der Text einen anderen kommentiert. Die Zugehörigkeit eines Textes zu bestimmten Gattungen, Textsorten oder Schreibweisen bezeichnet er als ‚Architextualität‘. In einem engen Sinne wird der Begriff ‚Intertextualität‘ verwendet, er bezeichnet nämlich die effektive Präsenz eines Textes in einem anderen Text in Form von Zitat, Plagiat oder Anspielung. Die Beziehung eines Textes zweiten Grades, den Genette ‚Hypertext‘ nennt, zu Prätexten, von denen er durch Transformation oder Nachahmung abgeleitet ist, bezeichnet Genette als ‚Hypertextualität‘.⁷⁶

Bei intertextuellen Bezügen ist außerdem zwischen „Einzeltextreferenz“ und „Systemreferenz“⁷⁷ zu unterscheiden, also zwischen Verweisen auf individuelle Texte oder auf literarische Muster und Normen. Neben der semantischen Ebene können intertextuelle Bezüge auch andere Ebenen des Textes betreffen, wie zum Beispiel linguistische Aspekte wie Graphie, Phonologie, Interpunktion, Morphologie, Lexik und Syntax oder auch Aspekte der metrischen, rhetorischen und erzählerischen Gestaltung.

Die Bezugnahme zu anderen Texten kann mehr oder weniger im Text markiert sein und die Art der Bezüge kann sich unterscheiden. Es lassen sich direkte oder indirekte Anspielungen auf Prätexte machen und die Übernahme der Elemente kann mehr oder weniger markiert sein. Der Text kann beispielsweise auf direkte oder indirekte Weise auf den Prätext anspielen oder sich dessen Struktur bedienen.⁷⁸

Die Kriterien der Intention und der Markierung erlauben zwar eine Deskription von intertextuellen Verfahren, jedoch wird damit noch nichts über die „das Problem der Sinnkomplexion“ ausgesagt:

Der intertextuell organisierte, seine punktuelle Identität aufgebende Text stellt sich durch ein Verfahren der Referenz (dekonstruierend, summierend, rekonstruierend) auf andere Texte her. Diese Kontaktbeziehung zwischen Text und Text(en), deren trivialster Ausdruck der der Referenz ist, müßte als eine Arbeit der Assimilation, Transportation und Transformation fremder Zeichen beschrieben werden.⁷⁹

⁷⁶ Vgl. Martínez, M.: Dialogizität, Intertextualität, Gedächtnis, S. 442f. und Köppe, T., S. Winko: Neuere Literaturtheorien, S. 130.

⁷⁷ Vgl. Martínez, M.: Dialogizität, Intertextualität, Gedächtnis, S. 443. Im Originaltext kursiv.

⁷⁸ Vgl. ebd.

⁷⁹ Lachmann, R.: Ebenen des Intertextualitätsbegriffs, S. 134.

Einen Überblick zu den Formen von Intertextualität gibt Renate Lachmann in ihren Analysen zur Intertextualität in der russischen Moderne. Sie fragt bei ihrer Betrachtung der Intertextualitätstheorien nach der Sinnkonstitution der intertextuellen Verfahren und die Bewertung der zusammengeführten Texte.⁸⁰

Im Formalismus wird ein Textprodukt als Konstruktion verstanden, dessen Produktion erst als „Innovationsleistung“ bewertbar wird.⁸¹ Der Text löst sich also von der Textfolie ab und die neuere Form soll ein überlegener Text darstellen: „Die Vorstellung einer Wiedererweckung [...] erschöpfter Verfahren und Formen steht derjenigen von der Unerschöpflichkeit des Potentials eines Textes entgegen“.⁸² Nicht der Prätext gibt den Impuls, sondern die Wahrnehmung des Autors. Die Intertextualitätspoetik hingegen hat ein anderes Literaturkonzept. Die Beziehung zwischen altem und neuem Text wird positiv bewertet und wird als sinnproduzierender Faktor gesehen.⁸³ Der Gesichtspunkt bei der Beschreibung von Verfahren, die zwischentextliche Beziehungen herstellen, liegt hier auf dem Bedeutungszugewinn, welche sie im konkreten Text einbringen. Dieser Aspekt der Bedeutung wird eigentlich erst im Lektüreprozess entfaltet: „Der Text entsteht in der Überschreitung seiner Grenzen und zugleich der Rückkehr in seinen inneren Bezirk, in welchem er die dialogische Erfahrung mit den anderen Texten gleichsam ausfaltet.“⁸⁴

Zwar ist das Verstehen des Lesers unabdingbar, dies schließt aber laut Lachmann nicht aus, dass die Texte selbst „als in einen energetischen Prozess verstrickt gesehen werden können: [...] auf jeden Text fallen die Reflexe anderer, so daß eine nachgerade unkontrollierbare Interaktion zwischen ihnen in Gang kommt.“⁸⁵ Die Sinnkonstitution des Textes wird als Prozess vorstellbar, wenn sie sich erst in Bezug auf den fremden Text herausarbeitet. Der Text hat als Aufnahme des fremden Textes und Antwort auf ihn einerseits und Schreibweise andererseits eine Doppelfunktion. Man kann so von einer „Überlagerung der Textebenen“ ausgehen:

Das Konzept des Machens wird damit – in Überwindung eines statischen Strukturalismus – im Sinne einer Praxis der Zeichengebung neu gedeutet, die durch den Anstoß des

⁸⁰ Vgl. Lachmann, Renate: Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1990. Im Folgenden wird vor allem das Kapitel „Die aus Literatur gemachte Literatur: Weiter-, Wider-, Um-Schreiben“, S. 65-87, einbezogen.

⁸¹ Lachmann, R.: Gedächtnis und Literatur. S. 65.

⁸² Ebd. S. 66.

⁸³ Vgl. ebd. S. 67.

⁸⁴ Ebd. S. 69.

⁸⁵ Ebd. S. 70.

fremden Textes in Gang kommt und sich immer als Transformation, nicht als Bestätigung oder Wiederholung eines fertigen Sinns versteht [...] ⁸⁶

Man kann den Prozess der Intertextualisierung auch als „Herstellung doppelt kodierter Textzeichen“ ⁸⁷ beschreiben. Der Text hat also eine „Doppelsinnstruktur“ ⁸⁸, die sich in Abweichungen von der Norm des gegebenen Textkontinuums äußert. Dem Leser bleiben hier die Doppelzeichen in der ersten Lektüre verschlossen, erst in der zweiten Lektüre deckt er die Sinnzusammenhänge auf, welche ihn über die Textgrenze hinausweisen. ⁸⁹

Prägnant liegt diese Doppelsinnstruktur im Wortspiel vor, welches Nebenbedeutungen und Konnotationen hervorruft. Als „Kontamination“ ⁹⁰ kann es gegen die Norm der Alltagssprache oder kanonisierte Literatursprache verstoßen. Ein ganzer Text kann nach dem Muster des kontaminatorischen Wortspiels „Textspiel“ sein, „indem er sich stilistischer, narrativer, thematischer ‚Materialien‘ aus anderen Texten versichert und deren angestammte Funktion unterläuft.“ ⁹¹ Hier stellt sich das Problem der Bestimmung der Sinnkonstitution, die Verfahren der Doppelkodierung hervorbringen. Die Referenz auf den fremden Text reicht von der „Speicherung und Konservierung seines Sinnpotentials bis zu dessen Zersetzung“, was in jedem Fall zu einer erschwerten Lektüre führt. ⁹² Der Autor als Leser muss nun seinen Lektürehorizont zum Horizont des Textes machen und sich darauf einlassen, dass sich der Sinn solcher Texte erst in wiederholtem Lesen erschließt. ⁹³ Allerdings ist es nicht so, dass ein Text nur entschlüsselt werden muss, auch wenn bestimmte intertextuelle Wege gewiesen werden, kann der Leser seine eigene Lesart einbringen und eigenen Assoziationen schaffen. „Es scheint [...], daß Texte, die sich selbst und die fremden Texte reflektieren und sich diese einverleiben, von der Unausschöpfbarkeit eines durch Kulturen geschaffenen Zeichenvorrats zehren.“ ⁹⁴

Wie oben schon angedeutet, sind Verfahren der Intertextualität in postmodernen Schreibweisen präsent. So sind zwei wichtige Stichworte der Postmoderne-Diskussion „Zitat“ und „Intertextualität“:

⁸⁶ Ebd. S. 73.

⁸⁷ Ebd. S. 80.

⁸⁸ Ebd. S. 80.

⁸⁹ Vgl. ebd. S. 80f.

⁹⁰ Ebd. S. 81.

⁹¹ Ebd. S. 82.

⁹² Ebd. S. 85.

⁹³ Vgl. ebd. S. 86.

⁹⁴ Ebd. S. 87.

In Wahrheit geht es den Autoren der „Postmoderne“ um eine besondere Form der Traditionsaneignung. Wenn in gegenwärtiger Literatur mit literarischen Traditionen spielerisch verfahren wird, dann bringt sich darin – so Klaus Modick, einer der als „postmodern“ geltenden Autoren – ein „gebrochenes“ Wiedererkennen von Wirklichkeit zur Geltung[...]⁹⁵

Über Zitate und intertextuelle Bezüge sollen neue Arten der Wahrnehmung und Perspektiven entstehen. Traditionen werden aufgenommen, um sie sich anzueignen und um sie gleichzeitig verwandeln zu können. Intertextuelle Verfahren in der Postmoderne können laut Ralph Schnell als Versuch, unterschiedlichste Materialien und Modelle aus allen Epochen auf ihre Substanz zu erproben, verstanden werden. Es geht dabei um eine „ästhetische Erfahrung, die durch den universellen Charakter des Medienzeitalters geprägt ist: die technische Reproduzierbarkeit und Verfügbarkeit von allem und jedem zu jeder Zeit.“⁹⁶

4.2 Formal: Fragmentarische Zitate und Anspielungen

Mit dem Titel *faust hat hunger und verschluckt sich an einer grete* wird Goethes Faust-Figur eingeführt und Goethes *Faust* als Bezugswerk zu Palmetshofers Stück gesetzt. Die Bezüge setzen sich im Zusatztext fort, wenn im Text zum Personenregister „Heinrich“ und „Grete“ aufgeführt werden. Allerdings sind sie als abwesende Figuren gestaltet: „Durchgestrichene Personennamen im Text markieren, dass die entsprechende Figur Heinrich oder Grete spielt.“⁹⁷ In der Rede der anderen Figuren wird von „ER“ und „SIE“⁹⁸ gesprochen. Ihre Namen werden nur im Personenregister genannt, danach nie mehr bis am Schluss des Stücks, wo Grete Heinrich mit „Heinrich“⁹⁹ anspricht.

⁹⁵ Schnell, Ralph: Geschichte der deutschsprachigen Literatur seit 1945. 2. Auflage. Stuttgart / Weimar: J. B. Metzler 2003, S. 448.

⁹⁶ Schnell, R.: Geschichte der deutschsprachigen Literatur seit 1945, S. 448.

⁹⁷ Palmetshofer, E.: *faust hat hunger*, S. 498. Im Theatermanuskript werden die Bezüge zu *Faust* noch klarer markiert. Anstatt von „Heinrich“ ist dort von „Faust“ die Rede: „‘Faust’ und ‚Grete‘ fehlen in dieser Personenliste. Sie werden von den sechs anwesenden Figuren nachgespielt. Die durchgestrichenen Personennamen im Text markieren dem entsprechend, dass die jeweils durchgestrichene Figur ‚Faust‘ bzw. ‚Grete‘ ist. Ihre wahren Namen kennt man nicht.“ Zitiert nach Palmetshofer, Ewald: *faust hat hunger und verschluckt sich an einer grete*. Manuskript. Neu durchgesehen 2011. Freundlicherweise zur Verfügung gestellt vom Deutschen Theaterverlag Weinheim, S. 3. Im Folgenden wird jedoch nach der Spielfassung für das Schauspielhaus zitiert, da dies die vom Fischer Verlag publizierte Fassung des Stückes ist.

Im Weiteren wird, um Unklarheiten zu vermeiden, wenn es um die Protagonisten Palmetshofers geht, von Heinrich und Grete gesprochen, wenn es um Goethes *Faust* geht, von Faust und Gretchen.

⁹⁸ Palmetshofer, E.: *faust hat hunger*, S. 515.

⁹⁹ Ebd. S. 553.

Überdies gibt es Analogien im Aufbau und der Szenenaufteilung der beiden Stücke. Das *Vorspiel auf dem Theater* wird bei Palmetshofer zum *Vorspiel im TV*.¹⁰⁰ Es sind nunmehr zwei ‚lustige Personen‘ vorhanden und eine Sprecherin, welche die Autofahrt einer Frau durch die Provinz schildert, während bei Goethe der Theaterdirektor, der Theaterdichter und die ‚Lustige Person‘ im Vorspiel den Zweck des Theaters diskutieren.

Darauf folgt der *Prolog* mit dem Zusatztext „[kein Himmel]“.¹⁰¹ Anders als bei Goethes *Prolog im Himmel* sind hier weder Gott noch die himmlischen Heerscharen oder Erzengel vorhanden. Hingegen wird ihre Abwesenheit thematisiert: die „Luft im Himmel“ ist jetzt „viel zu dünn“¹⁰² und der Himmel ist „mit IHM ins Nichts verschwunden“.¹⁰³

In den Monologen von Grete und Heinrich oder manchmal in den Dialogen der drei Paare, Paul, Ines, Fritz, Anne, Robert und Tanja, tauchen einzelne zitierte Stichworte aus Goethes *Faust* auf. Am Ende des Stücks steht das einzige explizite Goethe-Zitat: „sie ist die erste nicht“.¹⁰⁴ Den gleichen Satz sagt Mephistopheles angesichts Gretes Kindsmords.¹⁰⁵ Dieses Zitat nennt Palmetshofer als Ausgangspunkt für das Schreiben des Stücks:

Und dann kommt mir, der ich gerade irgendwo zwischen zwei Texten bin, zwischen Hamlet und Faust, und auf der Suche nach einer Geschichte und einer Katastrophe, kommt mir [...] ein Satz entgegen: „Sie ist die erste nicht.“¹⁰⁶

Die übrigen Bezüge zu Goethes Werk zeigen sich in Anspielungen oder fragmentarischen Zitaten, die man erst auf den zweiten Blick als solche erkennt. Faust und Mephistopheles hinterlassen in Gretchens Zimmer eine schwüle Atmosphäre: „Es ist so schwül, so dumpfig hie“ (V. 2753). Verfremdet taucht dieselbe Stimmung in der Küche Roberts und Tanjas auf: „hier drinnen wird’s grad ziemlich schwül“.¹⁰⁷ Die Gretchenfrage „Nun sag, wie hast du’s mit der Religion?“ (V. 3415) wird bei Palmetshofer in einen anderen Kontext gestellt: „wie er’s denn eigentlich so hält mit“,¹⁰⁸ fragt Grete, ohne auszuführen, worauf sie hinaus will.

¹⁰⁰ Ebd. S. 499.

¹⁰¹ Ebd. S. 504.

¹⁰² Ebd. S. 504.

¹⁰³ Ebd. S. 505.

¹⁰⁴ Ebd. S. 552.

¹⁰⁵ Vgl. Goethe, Johann Wolfgang von: *Faust. Eine Tragödie. Erster Theil. Frühere Fassung („Urfaust“)*. Parali-pomena. Studienausgabe. Hrsg. und kommentiert von Ulrich Gaier. Stuttgart: Philipp Reclam 2011, S. 169. Zitiert wird immer nach dieser Ausgabe, im Folgenden sind die Verse jeweils direkt im Text angegeben.

¹⁰⁶ Palmetshofer, Ewald: *Liebe deine Katastrophe*. In: *Theater heute* (2008), Jahrbuch, S. 77.

¹⁰⁷ Palmetshofer, E.: *faust hat hunger*, S. 524.

¹⁰⁸ Ebd. S. 534.

In diesem Zitat zeigt sich ein stilistisches Merkmal von Palmetshofers Stück. Die Figuren verwenden viele Füllwörter, wie sie in obenstehendem Zitat mit „denn eigentlich so“ hinzugefügt worden sind und umgangssprachlich wirkende Apokopen, wie in „er’s“. Oft bricht die Rede ab, bevor der zentrale Begriff genannt worden ist oder es werden die Prädikate ausgelassen. Erst aus dem Kontext der Gretchenfrage ergibt sich, dass es Grete hier um Liebe und nicht um den Glauben geht. Liebe wird in der Auslassung als ein zentraler Begriff des Stückes platziert, denn wo „es ans Eingemachte geht, ist Sprache nicht tauglich“, ¹⁰⁹ so Palmetshofer.

Eine Anspielung auf Goethe versteckt sich in einer Assonanz und dem parallel gebauten Nebensatz:

Der Körper ist ein Gift, solange er lebt¹¹⁰
Es irrt der Mensch so lang’ er strebt (V. 317).

Das Motiv der ‚Gärung‘, wie von Mephistopheles in V. 302 angesprochen, wird an mehreren Stellen im Stück aufgegriffen und mit Gift in Verbindung gesetzt. Im zweitletzten Monolog Gretes nennt sie sich „Senkgrube“, gefüllt mit „Gärgasen“, ¹¹¹ oder Heinrich setzt den Menschen mit einer Latrine gleich; „Latrinen sind wir“, ¹¹² und geht später auf die Gefahr von Ausscheidungsprodukten ein. ¹¹³

In ähnlicher Weise werden einzelne Stichworte aus Goethes *Faust* in Variationen mehrfach aufgenommen. So die Lichtmetaphorik aus *Faust*: „der Funke“ und „kein Licht“¹¹⁴ steht im *Prolog* und ein „Fünkchen Licht“¹¹⁵ sucht Heinrich im ersten Monolog mit Blick gen Himmel. „in mir drinnen nach dem Licht gesucht“ und „Funken“¹¹⁶ sagt Grete im letzten Monolog. In *Faust* nennt Mephisto die gottgegebene menschliche Vernunft den „Schein des Himmelslichts“ (V. 284) und „das liebe Himmelslicht“ fehlt in Fausts Studierzimmer (V. 400-401).

Weitere Stichworte sind das Wort „Kern“¹¹⁷, welches wiederholt genannt wird und einerseits auf „des Pudels Kern“ (V. 1323), andererseits auf die Suche Fausts nach dem „Innerten“ der Welt (V. 382-383) anspielt. Das ‚Innere‘ und ‚Äußere‘ sind ebenfalls Ausdrücke, die Heinrich diskutiert und mit den schon genannten Begriffen verbindet:

¹⁰⁹ Klauui, A.: Der radikale Theatertheologe, S. 7.

¹¹⁰ Palmetshofer, E.: *faust hat hunger*, S. 531.

¹¹¹ Ebd. S. 545.

¹¹² Ebd. S. 514.

¹¹³ Vgl. ebd. S. 531.

¹¹⁴ Ebd. S. 505.

¹¹⁵ Ebd. S. 513.

¹¹⁶ Ebd. S. 550.

¹¹⁷ Ebd. S. 514 oder S. 526.

[...] hast du einen Menschen ins Licht hochgehalten, weil vielleicht wird der ja im Gegenlicht [...] einen Kern durchscheinen [...] weil theoretisch ein Kern und eine Substanz und eine Innerlichkeit [...]¹¹⁸

In Palmetshofers Stück werden einige Stichworte aus *Faust* genannt, ohne dass der inhaltliche Bezug immer offensichtlich ist. Das Wort „Wette“, die bei Goethe zwischen dem Herrn und Mephistopheles geschlossen wird (V. 312), fällt im Gespräch unter den Paaren und in Heinrichs Überlegungen zum Kern des Menschen.¹¹⁹

Das Prinzip der Verneinung, wie es Mephistopheles verkörpert - „Ich bin der Geist der stets verneint!“ (V. 1338) - ist bei Palmetshofer das gemeinsame Element von Grete und Heinrich:

Und was die angezogen aneinander, weiß man nicht
vermutlich die Verneinung
[...]
Verneinung zum Prinzip ernannt¹²⁰

Ferner finden sich fragmentarische Zitate oder Anspielungen in einzelnen Worten oder Teilsätzen. Genannt werden beispielsweise „Wesenskern“,¹²¹ „verweile doch“¹²² oder am Ende das Wort „Alchemie“.¹²³

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass es nur ein längeres direktes Goethe-Zitat im Text gibt, sich aber viele fragmentarische Zitate und Stichworte finden lassen, wobei die Stichworte sich oft in Variationen wiederholen oder die Zitate verfremdet sind. Zudem stellen der Titel sowie die Parallelen in den Szenentiteln Bezüge zu Goethes *Faust* her.

4.3 Inhaltlich: Analogien in Geschichte und Charakteren

Der Rahmen des Aufbaus und das Figurenregister mit den Anmerkungen zu Heinrich und Grete weisen auf Analogien hin, die auf der Ebene des rekonstruierten dramatischen Geschehens fortgeführt werden. Aus Goethes *Faust* übernimmt Palmetshofer die Gretchen-Tragödie, wenn man diese auf den Plot der Begegnung zwischen Faust und Gretchen und dem tragischen Ende mit Kindsmord reduziert.

Heinrich, der Sinn und Glück sucht, trifft auf Grete und beginnt eine Beziehung mit ihr. Die Beziehung scheitert bald und während Heinrich abreist, bleibt Grete schwanger zurück. Sie

¹¹⁸ Ebd. S. 537.

¹¹⁹ Vgl. ebd. S. 534, S. 537 und S. 555.

¹²⁰ Ebd. S. 534.

¹²¹ Ebd. S. 527.

¹²² Ebd. S. 553.

¹²³ Ebd. S. 552.

zieht sich am Ende des Stücks in den Wald zurück. Wie in Goethes Tragödie wird bei Palmetshofer angedeutet, dass Grete ihr Kind tötet. Außerdem begeht sie Selbstmord. Heinrich ist unterdessen weit weg und erfährt nichts von der Tragödie.

Inhaltliche Analogien gibt es ansatzweise in den Lokalisationen, wo sich das Geschehen abspielt. Das erste private Treffen von Heinrich und Grete findet, analog zu Gretchens Stube, in Gretes Wohnung statt. Ein weiterer Ort ist der Wald, in den sich Grete am Ende zurückzieht.¹²⁴ In Goethes *Faust* bedeutet er für Faust in *Wald und Höhle* einen Ort zum Nachdenken und Zweifeln. Auch im Verlauf der Beziehung zeigen sich Parallelen. Wie Faust Gretchen Schmuck schenkt, gibt Heinrich Grete ein Geschenk, die Schachtel mit Fotos von seinem Hilfseinsatz.¹²⁵

Die „creatio ex nihilo“¹²⁶, die Wertschöpfung, die Heinrich aus der Investition in einen anderen Menschen ziehen will, erinnert hingegen an die Geldschöpfung in *Faust II*. Ebenfalls aus dem Nichts wird hier etwas Wertvolles produziert, wertloses Papier wird zu Geld gemacht, indem die nicht-gehobenen Bodenschätze als Sicherheit eingesetzt werden:

Zu wissen sey es jedem ders begehrt:
Der Zettel hier ist tausend Kronen werth.
Ihm liegt gesichert als gewisses Pfand
Unzahl vergrabnen Guts im Kaiserland (V. 6057-6060).¹²⁷

Darüber hinaus könnte es eine Analogie zwischen der Latrine, die Grete gräbt und der Grablegung Fausts in *Faust II* (V. 11557f.) geben: „hab eine Latrine gegraben, Heinrich“, und wenig später drängt sich der Bezug zwischen Gretes Hausbau-Metapher und der Grablegungsszene auf: „und hab, bevor mir dieser Körper um die Ohren fliegt, ein Haus gebaut“.¹²⁸ Die Lemuren nennen Fausts Grab ebenfalls ein Haus: „Wer hat das Haus so schlecht gebaut, / Mit Schaufeln und mit Spaten?“ (V. 11604f.).

Weitere Analogien zeigt der Text auf der Ebene der Charaktere. Der Erkenntnishaunger Heinrichs wird schon im Titel angedeutet und in seiner Sinn-, Wahrheits- und Glückssuche im Stück weitergeführt. Dass Faust vom Volk als Wohltäter wahrgenommen wird und sich in

¹²⁴ Vgl. ebd. S. 545.

¹²⁵ Vgl. ebd. S. 549.

¹²⁶ Ebd. S. 538.

¹²⁷ Zitiert wird nach folgender Ausgabe: Goethe, Johann Wolfgang von: *Faust*. Zweyter Theil. Paralipomena. Studienausgabe. Hrsg. und kommentiert von Ulrich Gaier. Stuttgart: Philipp Reclam 2011. Im Weiteren werden nur die Verse im Text angegeben.

¹²⁸ Ebd. S. 553f.

Faust II der Landgewinnung verschreibt, nimmt Palmetshofer mit Heinrichs Hilfeinsatz auf.¹²⁹

Grete versteht sich als Proletarierin und ist damit wie Gretchen gesellschaftlich tiefer gestellt als Heinrich. Sie ist als emanzipierte und desillusionierte Figur konzipiert. Zwar geht auch sie am Ende zugrunde, jedoch spricht sie die gesellschaftlichen Zwänge, denen sie sich als Frau stellen muss, direkt an. Im Gegensatz zu Goethes *Faust* konzentriert sich Palmetshofers Stück am Ende auf Grete. Anders als in Goethes Kerkerszene kehrt Heinrich am Ende, als Grete verzweifelt und allein ist, nicht noch einmal zurück, er ist nicht mehr anwesend. Stattdessen stehen Grete und ihr tragisches Ende im Fokus. Eine Rettung bleibt aus.

Das Thema aus Goethes *Faust*, dem Palmetshofer in einem Interview Aktualitätsbezug zuschreibt, ist die „Suche nach Wahrheit und nach Glück“.¹³⁰ Diese Suche versetzt er in die Gegenwart, indem er sie vor den Hintergrund einer kapitalistischen Welt stellt.

Palmetshofer kritisiert, „dass das abendländische Glücksdenken immer notwendig das Glück einer Person sei“.¹³¹ So verwendet Palmetshofer Goethes Gretchen-Tragödie in *faust hat hunger und verschluckt sich an einer grete* zu einer Analyse der heutigen Möglichkeiten und gesellschaftlichen Voraussetzungen einer Glückssuche und des Verhaltens des Einzelnen in einer solchen Suche. Palmetshofer beschreibt seine Ausgangsfragen folgendermaßen:

Zum Ersten war da die Fragen nach dem Glück. [sic!] Ist es nicht so, dass unser Glücksverständnis immer ohne die anderen auskommt, das heißt ohne das Glück der anderen? Es scheint, als hätte sich durch die Geschichte hindurch ein bestimmter Glücksdiskurs durchgesetzt, in dem Glück immer als etwas FÜR den Einzelmenschen gedacht wird. [...] Zur Frage steht also das Begehren nach dem schönen Augenblick angesichts der anderen. Müsste Glück nicht auch immer Glück für alle sein?¹³²

Inhaltliche Analogien gibt es also auf der Ebene des dramatischen Geschehens, der Charaktere und bei den Lokalisationen. Palmetshofer übernimmt die dramaturgische Struktur der Gretchen-Tragödie, welche sich aber am Ende mit Anspielungen an die *Kerkerszene* und die *Grablegung* auf Grete konzentriert. In der Zusammenführung dieser beiden Szenen nimmt Grete den Platz der alleinigen Protagonistin ein und sie ist es nun, die zuerst ins Spital und dann zu Grabe getragen wird.

¹²⁹ Vgl. die Ostertagsszene, *Vor dem Thor* (V. 993-1014), und *Pallast. Weiter Ziergarten, großer gradgeführter Canal*, wo Faust das Land, welches er trocken gelegt hat, überblickt (V. 11220-11232). Vgl. ebenfalls Palmetshofer, E.: *faust hat hunger*, S. 530f.

¹³⁰ Netz, Dina: Ein Faust ohne Himmel.

URL: <http://www.nachtkritik-stuecke2010.de/ewaldpalmetshofer/publikumsgespraech>, (15.8.2012).

¹³¹ Netz, D.: Ein Faust ohne Himmel.

¹³² N.N.: Glück für alle.

5. Palmetshofers analytischer Blick auf die zeitgenössische Gesellschaft

5.1 Der Glückssucher in einer Konsumgesellschaft: Figurenalogien

Die gesellschaftliche Aktualität, die Palmetshofer in Goethes *Faust* sieht, ist, dass bei der persönlichen Glückssuche der Mitmensch zum Glücksbringer und dadurch zum Objekt gemacht wird.¹³³ Das wesentliche Prinzip des Kapitalismus sei laut Palmetshofer die Bewegung von einem Objekt zum nächsten. Dieses Prinzip sei in *Faust* schon vorhanden:

Nach Margaretes Tod geht Fausts Reise weiter. Er hält sich nicht mit der missglückten Realisierung seines Begehrens auf und auch nicht mit der daraus resultierenden Katastrophe. Der Appetit geht – ganz der kapitalistischen Logik entsprechend – weiter.¹³⁴

Die folgenden Unterkapitel erläutern, welche Parallelen und Diskrepanzen sich zu Faust und Gretchen finden lassen. Inwiefern werden in *faust hat hunger und verschluckt sich an einer grete* Motive aus Goethes *Faust* übernommen und reflektiert oder für eine Gesellschaftskritik nutzbar gemacht? Wie charakterisieren sich Heinrich und Grete im Vergleich zu Faust und Gretchen? Und wie stellen sich die Diskurse dar, die Grete und Heinrich formulieren?

5.1.1 Faust / Heinrich / ER

Palmetshofers Heinrich ist der Außenseiter bei den Grillpartys. Obwohl die anderen Weintrinker sind, bringt er meistens ein Sechserpack Bier mit und ist als einziger unpünktlich. Als DJ nimmt er eine ambivalente Rolle ein. Man anerkennt zwar seinen Musikgeschmack, von den Nachbarpaaren tanzt jedoch niemand. Heinrichs Aufwand für die Partygesellschaft ist somit unnötig oder er ist gar ein Störfaktor, denn die Musik droht das Baby von Anne und Fritz aufzuwecken. Dass er nicht ganz in die Gemeinschaft passt, zeigt sich in den Kommentaren der anderen Figuren. Man hat gehofft, dass sein Hilfseinsatz ihn verändern und anpassen würde:

gibt Leute, die eine harte Wirklichkeit zum Landen
hätt ja sein können, dass ihm das gut
so ein Jahr¹³⁵

¹³³ Vgl. Beck, Andreas: Konsumgut Nebenmensch, S. 75.

¹³⁴ Auer, B.: Das Glück als lokaler Funke, S. 3.

¹³⁵ Palmetshofer E.: *faust hat hunger*, S. 530.

Heinrich weigert sich jedoch, den Einsatz zum Partythema zu machen und erzählt nie davon. Latrinen geschaufelt hat er, soviel wissen die Paare. Heinrich erklärt ihnen nur, dass der Mensch das größte Problem eines Krisengebiets sei, da die größte gesundheitliche Gefahr von Ausscheidungen ausgehe. Durch den Hilfseinsatz zeigt er sich zwar als Weltverbesserer, aber gleichzeitig charakterisieren ihn seine Äußerungen als Zyniker:

Ironie der Schöpfung
dass ein Körper erst kein Gift mehr, wenn er tot¹³⁶

Eine solch negative Sicht des Menschen ist den Pärchen unangenehm. Heinrich macht sich selbst zum Außenseiter, indem er sich weigert, in die Gemeinschaft integriert zu werden. Zynisch kommentiert er die Instabilität von sozialen Beziehungen:

weil der Gemeinschaftskörper eine gesunde Verdauung, und so eine Familie eine junge so eine Familie wie die junge von oben nicht nur schnell integriert, sondern mit selbiger Leichtigkeit und ohne dem Empfinden des Gesellschaftskörpers einen Schmerz, Phantomschmerz versteht sich, zu bereiten wieder ausgeschieden werden wird [...] ¹³⁷

Von den Paaren wird ein solcher Nonkonformist als sehr unangenehm wahrgenommen: „da bronz ich mal die andern an [...] arrogantes Arschloch“, ¹³⁸ denkt Robert. Er sei der arrogante Arsch der Gruppe, den Paul nur aus Mitleid einlade, sagt später Heinrich zu Grete. ¹³⁹ Auch in anderen Situationen erscheint er arrogant. Paul wirft ihm vor, er halte sie alle für spießig und substanzlos. ¹⁴⁰ Paul charakterisiert Heinrich als Sinnverweigerer und wirft ihm seine Unzufriedenheit vor:

würd mich nur interessieren, was einem übrig bleibt
wenn alles keinen Kern und einem eine Äußerlichkeit auch nicht recht ¹⁴¹

Hier wird Heinrich in einen kulturtheoretischen Kontext gestellt: Er hat „zu viel postmoderne Scheiße“ ¹⁴² im Hirn. Heinrichs Monologe enthalten Überlegungen, die man in die Postmoderne-Diskussion einordnen könnte. Er diskutiert die Multiperspektivität, mit der er sich konfrontiert sieht, und er fragt danach, wie der Einzelne in einer Gesellschaft leben kann, die

¹³⁶ Ebd. S. 531.

¹³⁷ Ebd. S. 520. Weitere Ausführungen zu Heinrichs Sicht auf die soziale Gemeinschaft folgen im Kapitel 5.1.3.

¹³⁸ Palmetshofer E.: faust hat hunger, S. 520.

¹³⁹ Vgl. ebd. S. 528.

¹⁴⁰ Vgl. ebd. S. 526.

¹⁴¹ Ebd. S. 526.

¹⁴² Ebd.

alle Werte, Ideologien und Orientierungspunkte verloren hat. Stattdessen sind diese Werte von einer kapitalistischen Orientierung und Konsumdenken ersetzt worden.¹⁴³

Heinrichs erster Monolog definiert ihn als Menschen, der ein Verlangen nach Glück hegt, aber gleichzeitig desillusioniert ist, was dieses Glück betrifft. Er hat den Eindruck, er sei nicht dazu fähig, glücklich zu sein: „das kann sich, hast du dir gedacht, vielleicht nicht halten, so ein Glück in dir, weil in dir drinnen alles viel zu glatt“.¹⁴⁴ Heinrich fühlt sich nicht erfüllt. Sein zweites Problem sind die Mitmenschen und die Erwartung, dass ein Mitmensch für ihn die Erlösung aus der Glückssuche bedeuten sollte. Auch hier bleibt die Suche erfolglos, die Menschen bleiben nur kurzzeitig in seinem Leben und es bleibt nichts von ihnen übrig: „und spaltetest dieses Glück für andre auf, und hast schon viele Menschen, die durch dich hindurch, für einen andren aufbereitet blieb bloß nichts für dich davon“.¹⁴⁵

Die Suche nach dem Glück ist laut Palmetshofer die Suche nach Einzigartigkeit.¹⁴⁶ Heinrich scheitert auf der Suche nach dieser Einzigartigkeit an der Massenproduktion, jedes Produkt wird von einem neueren, besseren und billigeren verdrängt. Das „Totale“ und das „Absolute“¹⁴⁷ kann Heinrich nicht finden, denn alles ist ersetzbar geworden. Palmetshofer konstatiert, dass ‚das Produkt‘ eine Krücke zur Glückserfüllung ist und thematisiert dies auch in anderen Stücken.¹⁴⁸ Das Verlangen, sein eigenes Glücksbedürfnis mit der immer neusten Version eines Produktes zu stillen, formuliert beispielsweise Max in *wohnen. unter glas*:

Das totale Produkt willst du. [...] Dieser Nuten-iPod, der so tut, als wär er dein Freund, als wär er die Liebe, als wär er genau das, was du brauchst, was du jetzt in diesem scheiß Drecks-Moment brauchst. Für dein Loch. [...] Du weißt genau, dass der Nuten-iPod lügt.¹⁴⁹

In *faust hat hunger und verschluckt sich an einer grete* wird der Mitmensch zum Konsumgut. „Der Nebenmensch muss das Totale sein, das totale Produkt bitte, weil sonst keiner mehr kauft.“¹⁵⁰ Heinrich legt dabei ein wirtschaftliches Denken an den Tag: Die Investition in

¹⁴³ Auf die konstatierten Verluste im Stück geht das Kapitel 5.2 ein. Das Verständnis der ‚Postmoderne‘, welches dieser Arbeit zugrunde liegt, gründet sich auf Peter Zimas Darstellung. Er versteht die Postmoderne als Ensemble von Phänomenen, die von der ökonomisch bedingten Austauschbarkeit der Wertsetzungen beherrscht werden. Vgl. Zima, Peter: *Moderne / Postmoderne. Gesellschaft, Philosophie, Literatur*. 2. Auflage. Basel / Tübingen: A. Francke 2001, S. 11-12.

¹⁴⁴ Palmetshofer E.: *faust hat hunger*, S. 511.

¹⁴⁵ Ebd. S. 512.

¹⁴⁶ Vgl. Palmetshofer, Ewald: *Liebe deine Katastrophe*. In: *Theater heute* (2008), Jahrbuch, S. 78.

¹⁴⁷ Ebd.

¹⁴⁸ Vgl. ebd. S. 77.

¹⁴⁹ Palmetshofer, E.: *wohnen. unter glas*, S. 303.

¹⁵⁰ Palmetshofer, E.: *Liebe deine Katastrophe*, S. 77.

den anderen wird als Kapitalinvestition gesehen, die Rendite abwerfen soll.¹⁵¹ Der Gewinn, den Heinrich erwartet, stellt sich aber nie ein und so sieht er jegliche Investition in andere Menschen als Verlustgeschäft. Den anderen Menschen unterzieht Heinrich also einer Bilanzanalyse. Er bewertet den Menschen als Unternehmen, dessen Rentabilität er beurteilen muss. Die Rechnung funktioniert nicht, denn an einen inneren Wert des Menschen glaubt Heinrich nicht mehr, womit der Gewinn wegfällt; da er selbst ein Mensch darstellt, der nichts zu investieren hat, besteht sein Kapital aus Kredit. „keine Liebe rein und keine Liebe raus“¹⁵² ist das Resultat dieser Rechnung.

Die Suche nach einem ideellen Objekt wird bei Heinrich mithilfe eines materialistischen Denkens umgesetzt; seine Monologe führen metaphysische Begriffe mit einer wirtschaftlichen Sprache zusammen. Allerdings ist die Diskrepanz zwischen Erwartung und Realität groß. Was Heinrich erwartet, kann er selbst nicht bereitstellen. Diese Art von Denken beschreibt Palmetshofer folgendermaßen:

Wenn sich da nur nicht eine gewisse Asymmetrie einstellte, der zufolge – es ist ein Drama – man das Totale hinsichtlich des Konsums zwar will, auf Produktionsseite dafür aber nicht ausgestattet ist. Der Mensch ist ein Konstruktionsfehler, nichts anderes als die Differenz zwischen Anspruch und Erfüllung, Konsum und Produkt, Hunger und Fressen.¹⁵³

Als Zweites versucht Heinrich seine innere Leere mit Erkenntnis zu füllen. Wenn schon nicht Glück, so seine Argumentation, dann will er wenigstens Wahrheit haben. Eine „Wahrheit ganz vom alten Schlag“¹⁵⁴ verlangt er. Doch auch diese scheint in einer Welt, die pluralistisch geworden ist, nicht mehr auffindbar. Heinrich zeigt sich als Mensch, dem jede Ideologie unsinnig erscheint. Als pseudo-politischer Besserwisser verdingt er sich zwar als Latrienenbauer, eine Hoffnung die Welt damit zu verbessern, äußert er jedoch nie. Der Mensch ist ein Gift, so seine Meinung.¹⁵⁵ Wahrheit und Wert erscheinen als austauschbare Begriffe. Er bewegt sich damit in einer postmodernen Problematik:

[Die] drastische Pluralisierung der religiösen, ethischen, politischen und ästhetischen Wertsetzungen – der Fundamentalismen, Wahrheiten, Ideologien und Kunstauffassungen – hat u. a. zur Folge, daß diese Wertsetzungen von der großen Mehrheit der nicht

¹⁵¹ Vgl. Palmetshofer, E.: faust hat hunger, S. 537-539.

¹⁵² Ebd. S. 539.

¹⁵³ Palmetshofer, E.: Liebe deine Katastrophe, S. 77.

¹⁵⁴ Palmetshofer, E.: faust hat hunger, S. 513.

¹⁵⁵ Vgl. ebd. S. 531.

unmittelbar Beteiligten für partikular, willkürlich, unverbindlich und austauschbar gehalten werden.¹⁵⁶

In der Postmoderne wird die Suche „nach der wahren Wertskala und dem wahren *Ich*“ endgültig aufgegeben.¹⁵⁷ Heinrich macht den Kapitalismus verantwortlich für die Sinnlosigkeit seiner Wertsuche und übt Trauerarbeit an den verlorenen Bezugspunkten: „nennst’s ja nicht mehr Glück, nennst’s Wahrheit jetzt, und solltest schleunigst eine Trauerarbeit leisten“. ¹⁵⁸ Auch im Glauben findet Heinrich keinen Halt mehr. Er sucht sich einen Bezugspunkt im Metaphysischen oder im Blick gegen den Himmel, wo er jedoch nicht „ein Fünkchen Licht“¹⁵⁹ zu finden vermag. Gott wird gleichgesetzt mit dem „toten Zufall, der von oben kommen müsst“. ¹⁶⁰ Ohne Werte und Religion bleibt für ihn nur noch der Konsum.

Welche Eigenheiten von Goethes Faust werden nun bei Palmetshofers Heinrich aufgenommen? Schon im Titel angesprochen und später weitergeführt wird der „hunger“ Fausts. Einerseits ist dies sein Glücksverlangen, andererseits die Frage nach Wahrheit und somit ein Erkenntnishunger.

Goethes Faust strebt auf zwei Ebenen nach Erfüllung, im Geistigen und im Sinnlichen: „Vom Himmel fordert er die schönsten Sterne, / Und von der Erde jede höchste Lust“ (V. 304f.). Allerdings vermag ihn nichts zu befriedigen, auch wenn er sich im Besitz eines umfassenden Wissens weiß, kehrt er immer unglücklich von seiner Suche zurück. Er erkennt, „daß wir nichts wissen können“ (V. 364), womit sich seine gesellschaftliche Legitimation als Gelehrter genauso unsicher wie sein Lebenssinn zeigt. Die Wissenschaftsskepsis hat eine lange Tradition; Fausts Behauptung verweist auf einen Skeptizismus am Ende der Aufklärung, der die Möglichkeit, das „eigentliche“ Wesen der Dinge und die Gründe für das Sein zu erkennen, bezweifelte.¹⁶¹

Bei Palmetshofer sind die Zweifel von einer resignierten Haltung abgelöst worden. Die Suche nach dem „Kern“, ¹⁶² dem eigentlichen Wesen, wird zwar von Heinrich noch versucht, aber als sinnlos aufgegeben. Es besteht jetzt nur noch die Sehnsucht nach einer haltgeben-

¹⁵⁶ Zima, P.: Moderne / Postmoderne, S. 11f.

¹⁵⁷ Ebd. S. 342.

¹⁵⁸ Palmetshofer, E.: faust hat hunger, S. 513.

¹⁵⁹ Ebd.

¹⁶⁰ Ebd.

¹⁶¹ Vgl. Gaier, Ulrich: Faust. Eine Tragödie. In: Johann W. von Goethe: Faust. Eine Tragödie. Erster Theil. Frühere Fassung („Urfaust“). Paralipomena. Studienausgabe. Hrsg. und kommentiert von Ulrich Gaier. Stuttgart: Philipp Reclam 2011, S. 350.

¹⁶² Palmetshofer, E.: faust hat hunger, S. 537.

den Ideologie, von der Heinrich aber weiß, dass sie nicht erfüllbar ist. Deshalb ist Heinrichs Hunger nicht mehr der Hunger nach Erkenntnis über Menschenmaß hinaus, sondern eine richtungslose Sehnsucht.

Eine Betrachtung der ökonomischen Aspekte in Goethes *Faust* zeigt, dass es Faust in seinem Wunsch nach „Herrlichkeit der Welt“ um Gut, Geld und Ehre geht (V. 374-376).¹⁶³ Im sozialen Bereich will Faust Macht, ökonomisch strebt er nach Reichtum. Diese beiden Seiten werden bei Palmetshofer zu einer einzigen eingeschmolzen. Das soziale Umfeld wird als Ressource betrachtet und dadurch der Mitmensch zum Produkt gemacht. Auch bei Goethes Faust ist dieser Ansatz vorhanden. Faust gelingt es nie, Mensch unter Menschen zu sein. Alle Beziehungen zu anderen Menschen stehen unter dem Zweck seines Strebens nach Genuss, so wie sich Faust auch nur nach „einem Plane [...] verlieben“ darf (V. 1800).¹⁶⁴ So erweist sich Faust als im Innersten nicht fähig, Mensch unter Menschen zu sein.

Palmetshofers Heinrich kämpft mit dem Problem, dass ihm der andere Mensch nicht mehr als Mensch erscheint: „im Menschen drinnen ist kein Mensch“.¹⁶⁵ Er zeigt sich nicht fähig zur Mitmenschlichkeit, wenn er sich nicht in einem Krisengebiet einsetzen kann. Der einzige Ansatz zur Menschlichkeit, der ihm bleibt, ist die Katastrophenhilfe, wobei sein persönliches Ziel bei dieser Hilfeleistung nie erläutert wird.¹⁶⁶

In *Faust II* wird die moderne Geldwirtschaft etabliert und Faust zeigt sich mit der Schaffung des Geldes als Repräsentant der neuzeitlichen Ökonomie:

Das große Thema des 2. Teils des Faust-Dramas ist die Auseinandersetzung mit dem Prozess des wirtschaftlichen Wachstums und die Aufdeckung seines alchemistischen Gehalts. Goethe weist im *Faust* sehr genau auf die Chancen, aber auch die Gefahren hin, die damit verbunden sind bzw. aus seiner Sicht verbunden sein werden.¹⁶⁷

Jochen Schmidt betont die kritische Sicht, die in *Faust II* auf das kapitalistische Wirtschaftssystem geworfen wird: „Nicht bloß eine andere Wirtschaftsform entsteht mit dem neuzeitlichen Kapitalismus, sondern auch ein alles okkupierender und transformierender Ökonomismus.“¹⁶⁸ Der Kapitalismus bringt so nicht nur eine neue Wirtschaftsform mit sich, sondern

¹⁶³ Vgl. Gaier, U.: *Faust. Eine Tragödie*, S. 357.

¹⁶⁴ Vgl. ebd. S. 505.

¹⁶⁵ Palmetshofer, E.: *faust hat hunger*, S. 539.

¹⁶⁶ Vgl. ebd. S. 525.

¹⁶⁷ Binswanger, Hans Christoph: *Geld und Magie – eine ökonomische Deutung von Goethes Faust*. In: *Faust-Jahrbuch 3* (2007/2008). Hrsg. von Tim Lörke, Bernd Mahl und Judith Wisser. Tübingen: Francke 2009, S. 86.

¹⁶⁸ Schmidt, Jochen: *Goethes Faust. Erster und zweiter Teil. Grundlagen – Werk – Wirkung*. München: C.H. Beck 1999, S. 221.

auch einen Mentalitätswandel und eine Veränderung der Werte. Der Zerfall der feudalistischen gesellschaftlichen Strukturen, die auf die Geistlichkeit und den Adel gebaut sind, wird durch die Einführung einer kapitalistischen Ordnung vorangetrieben.¹⁶⁹ Der Astrologe in Vers 4955-4970 stellt eine mittelalterliche Beraterfigur dar. Mephisto, der souffliert, benutzt jedoch den Astrologen, um die mittelalterlichen Vorstellungen umzudeuten:

Nur noch scheinbar handelt es sich um die astrologisch-alchemistische Korrespondenzenlehre, welche die mit den Namen verschiedener Gottheiten bezeichneten Planeten sowie die Sonne bestimmten Metallen zuordnet [...] In Wahrheit wird nun alles umbesetzt im Hinblick auf Funktionen, vor allem auf Nutzwert und Geldwert. Die Sonne ist „lautres Gold“ [...] - am meisten kommt es aber darauf an, daß sich „zum Silber Gold“ gesellt: „Das übrige ist alles zu erlangen: / Paläste, Gärten, Brüstlein, rote Wangen“. Alles wird käuflich, alles machbar durch das Geld.¹⁷⁰

Allerdings basiert die Einführung des Papiergelds auf Täuschung. Die Bodenschätze, welche als Sicherheit für das Papiergeld dienen sollen, sind noch nicht gehoben, womit eine auf zukünftiger Produktivität basierte Wirtschaft gezeigt wird.¹⁷¹

Die Einführung des Geldes am Kaiserhof trägt laut Jochen Schmidt die Merkmale einer „modernen“ Geschwindigkeit.¹⁷² Über Nacht wird das Geld geschaffen und blitzschnell in Umlauf gebracht: „Unmöglich wär’s die Flüchtigen einzufassen; / Mit Blitzezink zerstreute sich’s im Lauf“ (V. 6086f.). Mit der Beschleunigung geht eine Neigung zu einer ausbeuterischen Haltung einher: „So kommt eine gefährliche Tendenz zum Vorschein, die sich mit der modernen Beschleunigung verbindet: die Tendenz zur Bedenkenlosigkeit und zur Enthemmung.“¹⁷³

Der moderne Fortschritt bringt für die psychische Verfassung des Menschen eine negative Prägung mit sich: „Rastlos und glücklos unbefriedigt in seinem Fortschrittsdrang, ist er einem sinnlosen Expansionsbedürfnis ausgeliefert.“¹⁷⁴ So findet sich eine frappierende Analogie zu den Kategorien, die Max Weber hundert Jahre später in seiner Analyse des Kapitalismus aufgestellt hat. Weber charakterisiert die „vom ‚kapitalistischen Geist‘ erfüllte[n] Naturen“, als Menschen, welche ständig getrieben sind:

¹⁶⁹ Vgl. Gaier, U.: Faust. Zweyter Theil. In: Johann W. von Goethe: Faust. Zweyter Theil. Paralipomena. Studienausgabe. Hrsg. und kommentiert von Ulrich Gaier. Stuttgart: Philipp Reclam 2011, S. 404.

¹⁷⁰ Schmidt, J.: Goethes Faust, S. 222.

¹⁷¹ Vgl. Gaier, U.: Faust. Eine Tragödie, S. 450f.

¹⁷² Schmidt, J.: Goethes Faust, S. 264.

¹⁷³ Ebd. S. 265.

¹⁷⁴ Ebd. S. 266.

Würde man selbst nach dem „Sinn“ ihres rastlosen Jagens fragen, welches des eigenen Besitzes niemals froh wird, und deshalb gerade bei rein diesseitiger Orientierung des Lebens so sinnlos erscheinen muß, so würden sie, [...] zuweilen antworten [...], daß ihnen das Geschäft mit seiner steten Arbeit „zum Leben unentbehrlich“ geworden sei.¹⁷⁵

Faust repräsentiert im zweiten Teil der Tragödie „diesen Typus des modernen, vom Geist des Kapitalismus beherrschten Menschen.“¹⁷⁶

Palmethshofers Heinrich ist ebenfalls vom Kapitalismus beherrscht, nur ist bei ihm nun das Konsumdenken vorherrschend, es ist nicht mehr der Fortschrittsglaube, der ihn antreibt. Der Erde versucht er keine Schätze abzurufen. Statt Land trockenzulegen, baut Heinrich nur noch Latrinen.

Faust hingegen vollbringt die Wertschöpfung. Die Schaffung des Geldes gelingt ihm aus dem Nichts und während des Unterfangens, einen technisch-wirtschaftlichen Fortschritt herbeizuführen, erlebt er seinen höchsten Augenblick:

Solch Gewimmel möcht' ich sehn,
Auf freiem Grund mit freiem Volke stehn.
Zum Augenblicke dürft' ich sagen:
Du bist so schön!
Es kann die Spur von meinen Erdentagen
Nicht in Äonen untergehn.
Im Vorgefühl von solchem hohen Glück,
Genieß ich jetzt den höchsten Augenblick. (V 11579-11586)

Die wirtschaftliche Handlung, nicht die Liebe zu Gretchen, verschafft Faust den Glücksmoment, wodurch er die Wette mit Mephisto verliert und stirbt. Die wirtschaftliche Tat oder besser die moderne Wirtschaft zeigt hier einen alchemistischen Charakter. Wie bei den Versuchen, künstliches Gold herzustellen und damit Reichtum zu erlangen, wird bei der Schaffung des Geldes eine wertlose Substanz zu einer wertvollen transformiert.¹⁷⁷

Eine ähnliche Wertschöpfung versucht Heinrich:

wenn man nur ausreichend Kapital hineinfusioniert und transferiert, und sich als Sekundäreffekt deiner Spekulation ein Innerlichkeitsmehrwert herstellt in so einer Menschenoberfläche und dir das Kapital eine creatio ex nihilo beigebracht [...]¹⁷⁸

¹⁷⁵ Weber, Max: Der „Geist“ des Kapitalismus. In: Max Weber: Die protestantische Ethik. Eine Aufsatzsammlung. Hrsg. v. Johannes Winckelmann. 7., durchgesehene Auflage. Gütersloh: Gütersloher Verlagshaus Mohn 1984, S. 59.

¹⁷⁶ Schmidt, J.: Goethes Faust, S. 267.

¹⁷⁷ Vgl. Binswanger, H. Ch.: Geld und Magie, S. 89.

¹⁷⁸ Palmethshofer, E.: Faust hat Hunger, S. 538.

Das Begehren Fausts nach ökonomischem Eigentum wird bei Palmetshofer zum Begehren, einen anderen Menschen zu besitzen, durch den nun Zeit und Vergänglichkeit überwunden und werden sollen. Aus dem Nichts soll so das Glück erschaffen werden oder der Augenblick, den man zum Verweilen einladen will, also ein Stück Ewigkeit.

Für Faust ist Gretchen nur der Vorschein für das „Himmelreich“ (V. 2708), das er haben will. Diese Sehnsucht nach Unendlichkeit äußert Palmetshofers Heinrich ebenfalls, jedoch gibt es den Glauben an eine Unendlichkeit nicht mehr, sondern Heinrich erkennt, „dass das nicht ewig weitergeht / dass es nur Welt gibt und sonst nichts“.¹⁷⁹ Heinrich und Grete sind sich bewusst, dass diese Sehnsucht nach Ewigkeit eine Illusion ist und dass ihr Begehren eine egozentrische Angelegenheit ist. Die Sicht, sich selbst als Mittelpunkt der Welt zu sehen, wird von beiden zynisch kommentiert: „das ging so weit, dass man sich dachte, dass man selbst der Nabel sei“.¹⁸⁰ Ein Missverständnis nennen sie diese Haltung, ebenso wie die Sehnsucht nach der Ewigkeit ein Missverständnis sei. So wird die Konsumhaltung kritisiert, die schließlich zu keiner Erfüllung führt. Hehr und idealistisch wird der egozentrische Mensch keinesfalls dargestellt: „und schaut der zugeschnürte Nabel wie ein Arschloch aus“.¹⁸¹

Das Bewusstsein um die Begrenztheit der Welt ist für Heinrich sehr präsent. Es ist das Resultat der Verluste, die bei Goethe der Einführung der Geldwirtschaft gegenüberstehen:

Goethe hebt vor allem drei Bereiche heraus, in denen es zu einer verhängnisvollen Desorientierung des Menschen kommt und daher den ökonomischen Gewinnen entscheidende Verluste gegenüberstehen.¹⁸²

Der erste Verlust ist der Verlust der Schönheit, wie es Lynkeus ausdrückt, wenn er die Schönheit als eine vergangene bezeichnet: „Es sey wie es wolle, / Es war doch so schön!“ (V. 11302f.).¹⁸³ Als nächstes folgt der Verlust der Sicherheit, da die Technik neue Gefahren mit sich bringt. Auf die Zerstörung und den technischen Fortschritt folgend treten die „Sorge“, der „Mangel“, die „Schuld“ und die „Noth“ auf (V. 11383-11385). Die Sorge lässt sich von Faust nicht mehr abweisen. Faust ist sich nicht sicher, ob die Dämme wirklich halten werden und versucht Sicherheitsvorkehrungen zu treffen (V. 11570-11572). Der dritte Verlust wäre, dass Faust nicht fähig ist, den Reichtum, den er besitzt, wirklich zu genießen. Binswanger

¹⁷⁹ Ebd. S. 533.

¹⁸⁰ Ebd.

¹⁸¹ Ebd.

¹⁸² Binswanger, H. Ch.: Geld und Magie, S. 94f.

¹⁸³ Vgl. auch Schmidt, J.: Goethes Faust, S. 276-278.

spricht in diesem Zusammenhang von einem „Verlust der Gegenwart“,¹⁸⁴ da nun für einen Markt produziert wird und man so erst nach dem Verkauf sagen kann, ob sich die Investition in die Produktion gelohnt hat.

Die Sorge nimmt mit der Größe des Marktes zu, aber noch mehr mit dem Ausmaß der Kapitalisierung. Wer weiß, wenn er heute das Kapital anlegt, wie die Erträge und damit die Gewinne morgen, übermorgen usw. sein werden?¹⁸⁵

Es ist dieselbe Sorge, die Heinrich plagt, nur dass sich für ihn die Investition in der Vergangenheit nie gelohnt hat und er so schon im Voraus ein Verlustgeschäft prognostiziert.

Goethes Faust sucht in der Gesellschaft, der Geschichte und der Psyche des Menschen danach, „was die Welt / im Innersten zusammenhält“, und scheitert auf jeder Ebene (V.382f.).¹⁸⁶ Diese Suchansätze werden bei Palmetshofer noch in Stichworten angedeutet und verworfen. Heinrich macht den Zeitgeist verantwortlich für die Unmöglichkeit, mit seiner Suche an ein Ziel zu gelangen.¹⁸⁷

Das menschliche Tun führt zu einem negativen Ergebnis, so könnte man aus der Assonanz zwischen den Sätzen „„Es irrt der Mensch so lang’ er strebt“ (V. 317) und „der Körper ist ein Gift, solange er lebt“¹⁸⁸ schließen. Die Gärung im Inneren des Menschen, die Mephistopheles zurückgreifend auf die mittelalterliche Vorstellung der Körpersäfte bei Goethes Faust noch verantwortlich machen kann für dessen Unruhe, ist bei Palmetshofer nur noch die Grundlage von Fäkalien (V. 302).¹⁸⁹ Alles Streben und Suchen führt für Heinrich und Grete schließlich zur Katastrophe.

Goethes Faust hat noch die Möglichkeit zu erkennen, dass in der von Gott geschaffenen Natur das Leben das zusammenhaltende Element ist und seine Zerrissenheit beheben könnte. Diese Erkenntnis verhindert er mit seiner Reflexion und anstatt in die Natur zu fliehen, nach der es ihn in Vers 418 drängt, greift er zu magischen Experimenten.¹⁹⁰

Bei Palmetshofer gibt es für Heinrich keinen Blick zu Gott mehr. Magie ist nur noch in der Form der sinnentleerten Rituale einer Partygemeinschaft vorhanden und den spießigen Paaren vorbehalten. Sie führen mit ihren symbolischen Handlungen und floskelhaften Gesprä-

¹⁸⁴ Binswanger, H. Ch.: Geld und Magie, S. 96.

¹⁸⁵ Ebd.

¹⁸⁶ Vgl. Gaier, U.: Faust. Eine Tragödie, S. 445.

¹⁸⁷ Vgl. Palmetshofer, E.: Faust hat hunger, S. 513.

¹⁸⁸ Ebd. S. 531.

¹⁸⁹ Vgl. Gaier, U.: Faust. Eine Tragödie, S. 323.

¹⁹⁰ Vgl. ebd. S. 378.

chen eine angeblich heile Gemeinschaft unter dem Motto „Freunde von Freunden treffen sich bei Freunden“¹⁹¹ vor, deren Zusammenhalt allerdings sehr oberflächlich erscheint.

Heinrich fungiert als Träger von Zeitkritik. Er zeigt sich als Pessimist und klagt die Konsumgesellschaft an für seine eigene Orientierungslosigkeit. Obwohl für Heinrich die metaphysischen Begriffe sinnentleert sind und er nicht erwartet, durch einen anderen Menschen glücklich werden zu können, geht er mit Grete ein Verhältnis ein und strebt weiterhin nach ideeller Erfüllung. Seine Perspektive ist ganz auf sich selbst fokussiert, er bleibt mit seiner eigenen Orientierungslosigkeit beschäftigt. Weder fragt er nach den Gefühlen Gretes, noch reflektiert er die Auswirkungen seines Handelns.

Zwar scheint er sich global engagieren zu wollen, doch übernimmt Heinrich im Kleinen keinerlei Verantwortung. Heinrich greift zur Flucht ins Krisengebiet. Anders als Goethes Faust muss er sich mit diesem Ausweg nie der Schuldfrage stellen und übernimmt keine Verantwortung für sein Handeln. Faust will alles erleben, was die Erde zu bieten hat: „Und was der ganzen Menschheit zugeteilt ist, / Will ich in meinem innern Selbst genießen“ (V. 1770f.). Jedoch handelt er unmenschlich an Gretchen, wodurch er schließlich Schuld und Elend auf sich selbst lädt. Das tragische Ende sieht er selbst voraus: „Und, wie sie selbst, am End’ auch ich zerscheitern“ (V. 1775).

Palmetshofers Heinrich jedoch nimmt Gretes Elend, das nicht sein eigenes ist, gar nicht mehr wahr. Heinrich scheint in seiner Denkweise nicht von einem Begehren nach Orientierungspunkten oder ‚Glück‘ loszukommen, auch wenn er in seiner Lebenswelt keine Möglichkeiten für diese Erfüllung sieht. Trotz seiner Desillusion macht Heinrich in seiner Glückssuche Grete zum Konsumobjekt, das seiner Erfüllung dienen soll.

5.1.2 Gretchen / Grete / SIE

Die Caritas-Sozialarbeiterin Grete stößt als Freundin von Anne zu den Hauspartys. Von Anne erfahren wir, dass Grete die einzige ihrer Arbeitskolleginnen ist, die in Annes Babypause zu Besuch kam. Auch Grete ist Außenseiterin bei den Partys und fügt sich nicht in die Gemeinschaft ein. Nur sie tanzt zu Heinrichs Musik. Die drei Paare mit ihren „bring what you eat“-Partys¹⁹² hält sie für Spießer, gleichzeitig fühlt sie sich aufgrund ihrer provinziellen Herkunft nicht den kleinbürgerlichen Paaren zugehörig.

¹⁹¹ Palmetshofer, E.: Faust hat Hunger, S. 516.

¹⁹² Ebd.

Ihr Begehren ist konkreter als dasjenige Heinrichs. Sie wehrt sich gegen die Vorstellungen, die auf sie als Frau projiziert werden, sie thematisiert die sozialen Schichten, zwischen denen sie sich bewegt, und spricht an, wonach sie eigentlich sucht. Sie sehnt sich nach der zwischenmenschlichen Wärme, die Heinrich nicht mehr wahrnehmen kann oder will. Grete beschäftigt sich nicht mit dem Werte- oder Sinnverlust, sondern ist mit dem Kampf gegen Weiblichkeitsklischees beschäftigt. Dabei bewegt sie sich zwischen einer feministisch-unabhängigen Einstellung und der Sehnsucht nach einem anderen Menschen, die sie sich selbst nicht eingestehen darf:

außerdem scheitert deine Frauenbewegungstheorie offensichtlich an deiner traurigen Alltagspraxis, und wenn das jetzt ein verdammter scheiß Biologismus ist, der dich so einen scheiß Dreckssatz sagen lässt, he, schönes Lied, dann ist's verdammt nochmal ordentlich an der Zeit, dass du in die Menopause kommst [...] ¹⁹³

Kämpft in *tier. man wird doch bitte unterschicht* Erika dagegen, zum Objekt oder Tier gemacht zu werden, und gibt die Hoffnung auf menschliche Wärme in sich und den anderen nicht auf, ¹⁹⁴ bezieht sich Gretes Sehnsucht nach zwischenmenschlicher Wärme auf medial vermittelte Bilder:

natürlich produziern meine Neuronen so einen Scheiß, aus genau demselben Grund, warum ich bei der Werbung für „Merci“ im Fernsehen manchmal feuchte Augen krieg, verdammter Scheiß, weil ich die Liebe nur vom Kino kenn [...] ¹⁹⁵

Gleichzeitig wehrt sie sich gegen die Projektionen, die in denselben Medien auf ihren Körper übertragen werden. Das äußert sich in der Rebellion gegen die Äußerlichkeiten, die den „scheißmetaphysischen Wesenskern“ repräsentieren sollten: „diesen scheiß Hollywood-verpesteten Dreckstraum schmink ich mir ab“. ¹⁹⁶ Anne wirft ihr vor, sie könne sich selbst und ihren Körper nicht annehmen. ¹⁹⁷ Womit sich Grete nicht versöhnen kann, sind die Ideen, mit denen ihr Frauenkörper beladen wird. Sie fühlt sich in Normen gepresst, denen ihr Äußeres nicht nachkommen kann und nach denen ihr Inneres bewertet wird. Ihre äußere Erscheinung muss so Gretes Klassenzugehörigkeit illustrieren:

jeder Quadratzentimeter Haut an mir erzählt, dass dieser Körper in der Provinz produziert wurde [...] und eigentlich nur dazu dient, eine Differenz zu verbürgen [...] zu den ätherischen Körpern der hegemonialen Gewinnerklasse [...], mit meinem Körper, der ei-

¹⁹³ Ebd. S. 522.

¹⁹⁴ Palmetshofer, E.: *tier. man wird doch bitte unterschicht*, S. 220.

¹⁹⁵ Palmetshofer, E.: *faust hat hunger*, S. 526f.

¹⁹⁶ Ebd. S. 527.

¹⁹⁷ Vgl. ebd. S. 544.

ne sozial benachteiligte Randregion [repräsentiert,] dem sein Herz nach Kuhglocke klingt [...]¹⁹⁸

Sie will den Frauenkörper als materiellen Körper empfinden, nicht als Träger einer Idee. Heinrich sehnt sich jedoch nach einer ideellen Erfüllung, die er in Grete nicht findet. Gretes Wut bezieht sich auf die ideellen Aufladungen eines Frauenkörpers. Der Körper hielte diese Projektionen laut Grete nicht mehr aus, wenn sie sich nicht wehren würde:

aus mir drinnen mit einer Wut und einem Zorn aus mir herausräumen würde, was in mir rumsteht, [...] weil das wer in mich reingestellt hat oder reinbetoniert [...] bin ich eine Senkgrube, denk ich, eine Senkgrube, bin ein Kelch mit der Scheiße der anderen [...]¹⁹⁹

Die Klischees und Weiblichkeitsvorstellungen, für die Gretes Körper dienen muss, empfindet sie als Einschränkung. Grete steht in diesem Sinn stellvertretend für alle Frauen. Das großgeschriebene Personalpronomen „SIE“²⁰⁰ verweist darauf, dass Grete als Diskursträger das gesellschaftliche Rollenverständnis der Frau thematisiert.

Im Gegensatz zu Heinrich versucht Grete noch, sich zu verlieben. Auf ihre Frage nach der Liebe antwortet er mit seiner Liebesunfähigkeit und stempelt das Konzept der Liebe als bürgerlich ab. Für eine bürgerliche Arroganz hält Grete Heinrichs Streben nach dem ‚Totalen‘: „das hat mich leider nicht so sehr beeindruckt, dass so ein Gott wie er vom Himmel niedersteigt und hat sich trotzdem dann [...] er hat’s versucht [...] kein Totales in mir drin gefunden“.²⁰¹ Erfüllung, danach suchen sie beide, so wie die Kugelform der Welt Begehren hervorruft:

sie hat am Anfang halt nicht wissen können, dass die Kugelform
dass die Begierlichkeiten weckt im Menschen, uns
die die Sehnsucht nach der Ewigkeit [sic!]²⁰²

Gretes Sehnsucht bezieht sich jedoch konkret auf ihre Mitmenschen, während Heinrich seine Mitmenschen als Hindernisse im Streben nach Höherem ansieht. Die Erdkugel ruft den platonischen Mythos des Kugelmenschen auf.²⁰³ Die Idee, welche Grete und Heinrich an-

¹⁹⁸ Ebd. S. 527.

¹⁹⁹ Vgl. ebd. S. 544f.

²⁰⁰ Ebd. S. 515.

²⁰¹ Ebd. S. 550

²⁰² Ebd. S. 532.

²⁰³ In einer fiktiven Rede des Aristophanes beschreibt Platon den Ursprung des Eros. Zu Beginn der Zeit existierte ein kugelrunder Urmensch. Da er übermütig zu werden drohte, griff Zeus ein und schnitt den Kugelmenschen in der Mitte auseinander. Nun ergriff eine Sehnsucht nach dem verlorenen Ganzen den Ur-Menschen und ein Verlangen nach der abgetrennten Hälfte. Nur wenn die Menschen einander fanden, konnten sie ihre

treibt, ist, dass es möglich wäre, sich mit einem anderen Menschen zusammenzutun, „ausgestattet mit einem Set komplementärer Komponenten, die sich mit der eigenen Ausstattung zum Totalen kombinieren“.²⁰⁴ Liebe wird bei Heinrich nur mehr „Sympathie“²⁰⁵ genannt, eine „Liebe“ müsste für ihn „Innerlichkeit“ aufweisen.²⁰⁶ Grete will aber die Liebe zwischen zwei Menschen, während Heinrich „mit [seinem] bürgerlichen Hunger nach dem Himmel“,²⁰⁷ wie Grete ihm vorwirft, dieses Begehren als äußerlich abtut.

Die Katastrophe, mit der Gretes Geschichte endet, wird auf verschiedenen Ebenen herbeigeführt. Ein Auslöser sind die Weiblichkeitsvorstellungen, welche Grete kritisiert. Der Tod ist die letzte Konsequenz der Flucht vor gesellschaftlich produzierten und reproduzierten Frauenbildern. Indem sie stirbt, entzieht sie ihren Körper der Möglichkeit, als Projektionsfläche zu dienen. Zudem verweigert sie mit der Abtreibung die weibliche Rollenvorstellung der Mutterschaft und verhindert, indem sie sich selbst tötet, jede Mutterschaft. Kinds- und Selbstmord werden bei Grete so eine radikale Befreiung von ihrem biologischen Geschlecht und den damit verbundenen Rollenvorstellungen.

Gleichzeitig flüchtet sie sich in den Wald und aus den sozialen Zwängen und befreit sich von dem Streben, in den gesellschaftlichen Schichten aufzusteigen. Der Kindsmord könnte mit dem Rückzug in den Wald auch als Absage an die Zivilisation gelesen werden. Die Befreiung gelingt jedoch nicht ganz, selbst in der Provinz wird ihr Auftauchen von den Nachbarn beobachtet und kommentiert und gar im Wald wird sie von den Medien eingeholt.²⁰⁸

Welche Parallelen bestehen zwischen Goethes Gretchen und Palmetshofers Grete? Gretchen wird als rein, unschuldig, fromm und schön beschrieben. Mit ihrer Verbindung zu Faust strebt sie aus ihrer eigenen Welt hinaus, ist aber gleichzeitig in ihrer strengen Kirchlichkeit und Sittenzensur gefangen.²⁰⁹ Faust projiziert auf Gretchen zwei Bilder. Er sieht sie als Puppe (V. 3476) und seine Idealprojektion auf Gretchens Zimmer macht aus ihr ein Engels- oder ein Götterbild (V. 2711-16).²¹⁰ Faust verwendet Gretchen gegenüber immer wieder religiöse

Sehnsucht stillen. Vgl. Platons Mythen. Hrsg. und eingeleitet von Bernhard Kytzler. Frankfurt am Main / Leipzig: Insel Verlag 1997 (= Insel-Taschenbuch 1978), S. 101-107.

²⁰⁴ Palmetshofer, E.: Liebe deine Katastrophe, S. 77.

²⁰⁵ Palmetshofer, E.: Faust hat Hunger, S. 540.

²⁰⁶ Ebd. S. 539.

²⁰⁷ Ebd. S. 550.

²⁰⁸ Die mediale Ebene des Stückes und die Auswirkungen, welche die medialen Inszenierungen für Gretes Schicksal haben, werden in Kapitel 5.3 thematisiert.

²⁰⁹ Gaier, U.: Faust. Eine Tragödie, S. 335.

²¹⁰ Vgl. ebd. S. 599.

Attribute, so dass die Frau nicht als Person, sondern als religiöses Ereignis wahrgenommen wird.²¹¹

Solche Projektionen sind es, die Grete bei Palmetshofer direkt anspricht. Sie wehrt sich dagegen, diesen Bildern nachkommen zu müssen: „weil das leider nicht genug ist, deinen Körper in die Gegend zu stellen, muss ihn schon mit einer Frauenidee aufladen, deinen Körper“. ²¹² Faust schließt ebenfalls aufgrund der äußeren Schönheit Gretchens auf ihre inneren ethischen Werte, ihre Sittlichkeit und Tugend:

Beim Himmel, dieses Kind ist schön!
So etwas hab ich noch nie gesehn.
Sie ist so sitt- und tugendreich,
Und etwas schnippisch doch zugleich (V. 2609- 2612).²¹³

Grete hingegen stellt sich gegen diese Gleichsetzung von äußerer Schönheit und inneren Werten, die sie in der zeitgenössischen Gesellschaft in Medienbildern praktiziert sieht.

Faust sieht Gretchen mit den besten Gaben, der Einfalt, der Unschuld und Demut ausgestattet (V. 3102-05).²¹⁴ Allerdings sieht er eigentlich nicht Gretchen. Der Trank, den er in der Hexenküche zu sich genommen hat, bewirkt, dass er in jeder Frau ein gleichbleibend schöngefärbtes Ideal sieht.²¹⁵ In der Hexenküche wird Fausts Wahrnehmung von Gretchen vorbereitet. Faust erblickt im Nebel ein schönes Frauenbild, welches ein Spiegelbild männlicher Wunschvorstellung ist und somit ein Produkt faustischer Imagination.²¹⁶ In *faust hat hunger und verschluckt sich an einer grete* wird ein zeitgenössischer Blick auf diese Gleichsetzung von äußerer Schönheit und innerem Wert geworfen und aufgespürt, wo diese Gleichsetzung noch vorhanden ist, nämlich in den Schönheitsidealen der Medienindustrie, im Kino und in der Werbung.

²¹¹ Vgl. Prieler, Michael: Goethes Faust. Konfigurationen und Entsprechungen: Gretchen und Helena. Diplomarbeit. Univ. Wien 2003, S. 47.

²¹² Palmetshofer, E.: *faust hat hunger*, S. 535.

²¹³ Vgl. Braack-Jeorgakopulos, Katharina: ...lose Poesie und gekappte Zunge. Margaretes Gretchen-Tragödie und Goethes Faust. In: Margarete Ottilie Mignon. Goethe Lektüren. Hrsg. von Heike Brandstädter und Katharina Jeorgakopulos. Argument-Verlag: Hamburg, Berlin 1999 (= Neue Folge 272), Sonderband, S. 11f.

²¹⁴ Vgl. Gaier, U.: Faust. Eine Tragödie, S. 555, 581.

²¹⁵ Vgl. Braack-Jeorgakopulos, K.: ...lose Poesie und gekappte Zunge, S. 12.

²¹⁶ Vgl. Laux, Lena: Margarete: Voraussetzungen einer Figur. Kleine Szenen im „Faust I“. In: Margarete Ottilie Mignon. Goethe Lektüren. Hrsg. von Heike Brandstädter und Katharina Jeorgakopulos. Argument-Verlag: Hamburg, Berlin 1999 (= Neue Folge 272), Sonderband, S. 113.

Gleichzeitig wird die Persönlichkeit Gretes neben diesen Vergleichsbildern in ihrem Wert herabgesetzt. Palmethofers Heinrich idealisiert Grete nicht, sondern sieht sie von Anfang an auf eine desillusionierte Weise, wie er sie gegenüber Paul kommentiert:

ein Glück [...]
dass eine Sozialarbeiterin ist, [sic!]
die Samstagabend ganz allein auf einer Spießerparty tanzt²¹⁷

Bei ihrem ersten Auftreten wird Gretchen über Fausts Projektionen beschrieben. Darüber hinaus wird sie als nicht eigenständige Figur eingeführt, sie nimmt in ihrer Antwort auf Fausts Fragen seine Worte auf und kopiert den Klang seiner Rede.²¹⁸ Auf die Frage, „Mein schönes Fräulein, darf ich wagen, / Meinen Arm und Geleit Ihr anzutragen?“ (V. 2605f.), antwortet sie: „Bin weder Fräulein, weder schön, / kann ungeleitet nach Hause gehn“ (V. 2607f.). Katharina Braack-Jeorgakopulos stellt Gretchens Eigenständigkeit als Subjekt in Frage, weil sie zu Beginn des Stücks keine eigene Sprache hat und in ihrer Echo-Rede die Sprache Fausts verstümmelt wiedergibt.²¹⁹ Gretchen bleibt so zunächst in ihren Handlungen und Äußerungen an Faust und Mephistopheles gebunden, es ist Faust, der ihr Verhalten deutet und sie äußerlich beschreibt. Laut Lena Laux wird der „Artikulationsraum der weiblichen Figur durch die Überlegenheit des männlichen Figurenpaars vorgeformt und eingegrenzt.“²²⁰ Die Frauenfigur ist so vorbestimmt durch die ihr auferlegten gesellschaftlichen Beschränkungen und die männlichen Vorstellungen.

Goethes Gretchendrama kann als bürgerliches Trauerspiel gelesen werden. In der verführten jungen Frau äußern sich der Aufstiegstraum der Bürger und sein Preis.²²¹ Margarete thematisiert die soziale Hierarchie in ihrem Monolog (V. 2789-2804). Sie erkennt ihre Stellung in der Gesellschaft und dass sie durch das Verlangen nach dem Schmuck die Hierarchie durchbricht. Als sie den edlen Herrn erblickt, wird sie selbst vom Wunsch aufzusteigen, erfasst.²²² In ihr äußern sich die Probleme des aufstrebenden Bürgertums, das mit einem kapital- und warenorientierten Aufstiegsdenken eine bessere soziale Stellung erklimmen will.²²³ Deshalb funktioniert Fausts soziale Projektionsmagie, die er ausübt, indem er sie „Mein schönes Fräulein“ (V. 2605) nennt und damit in den Adelsstand versetzt, obwohl er weiß,

²¹⁷ Palmethofer, E.: Faust hat Hunger, S. 525.

²¹⁸ Vgl. Braack-Jeorgakopulos, K.: ...lose Poesie und gekappte Zunge, S. 13.

²¹⁹ Vgl. ebd.

²²⁰ Laux, L.: Margarete: Voraussetzungen einer Figur, S. 109.

²²¹ Vgl. Gaier, U.: Faust. Eine Tragödie, S. 550.

²²² Vgl. ebd. S. 609.

²²³ Vgl. ebd. S. 584.

dass sie von einfachem Stand ist (V. 2619).²²⁴ Die gesellschaftlichen Zwänge und das Problem des Aufstiegsdenkens werden von Grete ebenfalls thematisiert: „dass sich das Proletariat, zu dem ich leider zähl, nur nach dem Bürgerlichen streckt, und sich das Bürgertum wie er zum Glück noch nach dem Ideellen reckt“.²²⁵

Der Unterschied zu Gretchen ist allerdings, dass sich Grete durch ihre Herkunft aus der Provinz eingeschränkt fühlt. Sie setzt ihren Körper mit einem Kartoffelacker gleich, womit sie die soziale Schicht als in ihren Körper eingeschrieben und somit als unüberwindbar empfindet. Erst im Tod lässt sich diese Vorbestimmung überwinden. Heinrich konfrontiert Grete mit einem kapitalistischen Denken, das nicht mehr so sehr auf einen Aufstieg zielt, sondern den anderen Menschen als ein Konsumgut sieht und sie somit unter den Druck setzt, die Konsumentenerwartung zu erfüllen.

Eine Lesart des Gretchendramas sieht im Hintergrund die Legende der heiligen Margarete, die mit ihrer Fähigkeit zu lieben eine Religiosität entwickelt, die weit über den Kirchenglauben hinausgeht.²²⁶ Gretchens Religiosität ist schließlich der Grund, warum die Versucher im Kerker abgewiesen werden und sie am Ende des Stücks die Rettungsverkündung von oben hört. Für Grete hingegen stellt sich die Frage nach Religion oder himmlischer Rettung gar nicht mehr. Der Anblick der Kirche löst bei ihr nur noch Empörung aus, Schutz oder Rettung erhofft sie sich in der Religion nicht. So zielt die Gretchenfrage: „wie er’s denn eigentlich so hält mit“²²⁷ nicht mehr auf den Glauben, sondern auf die Liebe.

Laut Jochen Schmidt entwickelt Goethe mit der Gretchen-Figur eine neue positiv gewertete Sinnlichkeit.²²⁸ Bei Grete hingegen fehlt die positive Wertung, sie ist enttäuscht von Heinrichs desillusionierter Sicht auf die körperliche Zuneigung. Das Gretchendrama soll bei Goethe neben dem Problem der Erkenntnis das Problem des Gefühls und der Sinnlichkeit unter den Bedingungen alter Gesellschaftsstrukturen und moderner Reflexivität behandeln.²²⁹ Für Grete stellt sich das Problem des Gefühls in einer Gesellschaft, die lieblos geworden zu sein scheint. Zärtlichkeit ist nur sinnentleert, eine Zuwendung „zu diesem Äußerlichen, das [Heinrich] Körper nennt“, während er Grete „eine [Liebe], ja, zum andern, innerlich“ nicht bieten

²²⁴ Vgl. ebd. S. 586.

²²⁵ Palmetshofer, E.: *faust hat hunger*, S. 550.

²²⁶ Vgl. Gaier, U.: *Faust. Eine Tragödie*, S. 770f.

²²⁷ Palmetshofer, E.: *faust hat hunger*, S. 534.

²²⁸ Vgl. Schmidt, J.: *Goethes Faust*, S. 157.

²²⁹ Vgl. Gaier, U.: *Faust. Eine Tragödie*, S. 549.

kann.²³⁰ So ist es auch die unerfüllte Liebessehnsucht, die sie schließlich zur Flucht in die Natur treibt.

Zudem rührt die Leere dieser Sinnlichkeit auch daher, dass Grete keine eigene Liebesvorstellung formulieren kann. Sie zitiert bloß Medienbilder; die romantische Liebe, wie sie im Kino gezeigt wird oder die Merci-Werbung. So geht es in *faust hat hunger und verschluckt sich an einer grete* jedes Mal, wenn Liebe genannt wird, um eine Inszenierung dieser romantischen Liebesvorstellung oder um die Abwesenheit von Liebe. Nur im Vorspiel wird die „Liebe zum Auto“²³¹ genannt. Hier jedoch wird das Motiv der ‚Liebe‘, das auch als Idee der erfüllten Sehnsucht dient, mit einem Konsumgut, dem ‚Auto‘ zusammengeführt. Damit ist Liebe nur noch in Form von Zuwendung zu einer materiellen Ersatz-Erfüllung vorhanden. Geht es um die Liebe zwischen zwei Menschen, dann verstummt die Sprache. Gretes Frage verstummt, bevor sie das Wort ‚Liebe‘ gesagt hat und auch Heinrichs Antworten sind von Auslassungen geprägt.²³²

Die Flucht in den Wald bringt Grete nicht zurück zur Naturhaftigkeit, über die Gretchen noch verfügt. In der Natur gibt es nun nichts Authentisches mehr. Eine Rettung mit einer anschließenden transzendenten Existenz, wie sie das Ende von *Faust II* suggeriert, gibt es für Grete nicht mehr. Stattdessen verschwindet Grete: „ich werd [...] von einem Baum getrunken“.²³³

Goethes Gretchen ist nicht die Erste, die an der Unnatürlichkeit und Unmenschlichkeit einer zwischen Sittenstrenge und Aufsteigermentalität gespaltenen Gesellschaft zugrunde geht, worauf Mephistopheles Aussage „Sie ist die erste nicht“ hinweist.²³⁴ Kirchliche Indoktrination, die ständig drohende gesellschaftliche Ächtung und Bspitzelung aller, die insbesondere die Emanzipation der Frau unterdrücken, treiben sie zum Kindsmord.²³⁵

In der Gretchen-Tragödie wird gezeigt, wie eine junge Frau von Seiten der Gesellschaft, der Kirche und der Familie unter Druck gesetzt wird. In der Szene *Am Brunnen* äußert sich der Terror der Bürgermoral und Gretchen ahnt, was ihr bevorsteht, indem sie in den Gesprächen über Bärbelchen ihr eigenes Schicksal vorgeführt bekommt. In *Nacht. Straße vor Gretchens Türe* tritt ihr Bruder Valentin als Repräsentant der Bürgermoral und der an ihr orientierten

²³⁰ Palmetshofer, E.: *faust hat hunger*, S. 534.

²³¹ Ebd. S. 503.

²³² Vgl. ebd. S. 534.

²³³ Ebd. S. 550.

²³⁴ Goethe, J. W.: *Faust. Eine Tragödie*, S. 169.

²³⁵ Vgl. Gaier, U.: *Faust. Eine Tragödie*, S. 759f.

Familienehre auf.²³⁶ In *Dom* kommt schließlich der von der Kirche verursachte Terror zum Ausdruck und Gretchens Ausruf „Nachbarin! Euer Fläschchen!“ (V. 3834) kann als Ruf nach menschlicher Hilfe angesichts der Unmenschlichkeit der Kirchenmoral verstanden werden.²³⁷ Durch den gesellschaftlichen Druck wird Gretchen zur Tötung ihres Kindes getrieben:

Was letztlich den verderbenbringenden Ausschlag gibt, [...] ist die Gesellschaft mit ihren Institutionen und ihren Wertungen, während die individuellen, wahrhaft menschlichen Belange und Gefühle unterliegen müssen. Der Gefühlswahrheit und -echtheit steht unerbittlich die Gewalt der zur gesellschaftlichen Moral, zur Bürger- und Kirchenmoral verfestigten Wertung entgegen.²³⁸

Auch Faust macht sich an Gretchen menschlich schuldig. Die Geburt und Tötung ihres Kindes werden dramaturgisch von der Walpurgisnachts-Szene verdeckt. Während also Gretchen ihre schlimmste Zeit erlebt, verliert sich Faust in einer Sexualorgie.²³⁹

Grete geht ebenfalls an der Gesellschaft und dem Egoismus des einzelnen zugrunde. Soziale Kontrolle ist hier weniger offensichtlich. Wer nicht in die Gemeinschaft passt, wird von den anderen kommentiert und sein Schicksal wird mit Sensationslust verfolgt. Emanzipation scheint nicht möglich, wenn man mit einem Frauenkörper geboren wurde. Somit reiht sich Gretes Katastrophe ein in die Reihe derer, die an gesellschaftlichen Bedingungen und wegen der Rücksichtslosigkeit anderer zerbrochen sind, worauf das direkte Goethe-Zitat, „sie ist die erste nicht“, ²⁴⁰ verweist.

Grete bildet im Stück die Gegenposition zu Heinrich. Ihre Probleme können von einem feministischen Standpunkt aus betrachtet werden. Sie ist als Frau Projektionsfläche und hat kein Einzelschicksal. An ihr werden ebenfalls soziale Hierarchien und der Gegensatz von Stadt-Land thematisiert, denn sie ist als Frau und Proletarierin zweifach unterdrückt. Zugrunde geht sie schließlich an ihrem Verlangen nach menschlicher Wärme, das nicht erfüllt wird. Am Ende hebt sie radikal die Unterschiede zwischen Rassen und Klassen auf: „sie überwindet Klassen, Rassen und Geschlechter“. ²⁴¹ Sie erweist sich damit zwar als Feministin, sie stellt Solidarität zwischen Geschlechtern und Kulturen her, allerdings bleibt ihre Tat ohne gesellschaftliche Auswirkungen.

²³⁶ Vgl. Schmidt, J.: Goethes Faust, S. 161.

²³⁷ Vgl. ebd. S. 185.

²³⁸ Ebd.

²³⁹ Vgl. ebd. S. 162.

²⁴⁰ Vgl. Palmetschofer, E.: Faust hat Hunger, S. 552.

²⁴¹ Ebd.

5.1.3 „Sie sind alle Mephisto“

Wird in Palmetshofers *Prolog* der Himmel „weggezogen“, ²⁴² bleibt „nur mehr Welt“ ²⁴³ übrig. Da stellt sich die Frage, wo sich in dieser Welt Mephistopheles aufhält, wenn man sich daran erinnert, dass bei Goethe die Erde der Ort ist, an dem Mephistopheles mit Gottes Erlaubnis wirken darf (V. 340-343). Welche mephistophelischen Elemente lassen sich in der Welt, die Palmetshofer zeichnet, finden?

Eine Anspielung an Mephistopheles in Pudelgestalt findet sich in der zweiten Szene „jedenfalls ziehn wir den Kreis hier nicht zu klein“, ²⁴⁴ sagt Ines und in der dritten Szene wird der „Kreis“ ebenfalls aufgerufen. ²⁴⁵ „Schneckenkreise“ läuft Mephistopheles in Pudelgestalt um Faust und Wagner (V. 1152), was Faust beunruhigt: „Der Kreis wird eng, schon ist er nah!“ (V. 1162). Bei Palmetshofer sind es die Paare, die den Kreis ziehen. Sie wollen Heinrich und Grete in ihre Gemeinschaft „integrieren“ ²⁴⁶ und die Absicht, die beiden zu verkuppeln, besteht schon bei der ersten Einladung:

versteht sie schon, dass der das Scheiße findet
so ganz allein
wir alle haben wen
und hat dann diese Freundin
ich glaub, hier integriert ein jeder jeden ²⁴⁷

Die Gemeinschaft zeigt sich als Spießerguppe, die sich zwar offen gibt, im Grunde aber als Konformitätspolizei Andersartigkeit nicht akzeptiert. Dies äußert sich in Annes Ratschlägen an Grete, sie solle versöhnlich mit ihrem Körper sein, ²⁴⁸ oder in den Kommentaren über Heinrichs humanitären Einsatz und seine Unangepasstheit. Die Paare versuchen ihre kleine Welt intakt zu halten und wehren sich gegen kritische Sichtweisen oder distanzieren sich von Gretes Schicksal: „die Welt, [...] die macht uns keiner schlecht“. ²⁴⁹ Gleichzeitig zeigt sich die Gemeinschaft sensationslustig. Nach und nach wird die Tragödie nacherzählt, analysiert und zur Unterhaltung bei den Hauspartys gemacht. Verantwortungsbewusstsein oder Mitgefühl

²⁴² Ebd. S. 504.

²⁴³ Ebd. S. 505.

²⁴⁴ Ebd. S. 507.

²⁴⁵ Ebd. S. 515.

²⁴⁶ Ebd. S. 510.

²⁴⁷ Ebd. S. 516f.

²⁴⁸ Vgl. ebd. S. 544.

²⁴⁹ Ebd. S. 551.

fehlen, „wir distanzieren uns von den Vorkommnissen“, ²⁵⁰ sagen die Paare und konsumieren die Tragödie zuhause vor dem Fernseher.

Heinrich sieht die Gemeinschaft als Zwang, man wird in sie „einverleibt“, ²⁵¹ aber kann sich nicht auf sie verlassen, weil man ebenso schnell wieder ausgeschlossen werden könnte. Damit wird die Gesellschaftskritik in Goethes *Faust* aufgegriffen. Um der Gemeinschaft anzugehören, muss deren Werte- oder Sittenvorstellungen entsprochen werden, Sünderinnen werden gleich sanktioniert. Dies erlebt Gretchen in der Szene *Am Brunnen*, wo ihr über ein anderes ‚gefallenes Mädchen‘ berichtet wird und die gesellschaftlichen Sanktionen sich ihr bildhaft ankündigen: „Da mag sie denn sich ducken nun, / Im Sünderhemdchen Kirchbuß thun!“ (V. 3568f.)

Die Zwänge der Gesellschaft werden bei Palmetshofer in einer Weise aufgegriffen, wie sie ebenfalls in anderen zeitgenössischen Theaterstücken thematisiert werden und wie es Bernd Stegemann beschreibt: „Die Unterscheidung in Inklusion und Exklusion ist für moderne Gesellschaften zu einem zentralen Paradigma geworden. Als sozial gilt, was die Inklusion steigert und die Exklusion mindert.“ ²⁵² Um ein Mensch sein zu können, muss man sich über eine Zugehörigkeit definieren. Stegemann konstatiert deswegen „eine kollektive Angst, ‚aus dem System zu fallen‘“, ²⁵³ welche den Antrieb bildet, sich dauernd der Zugehörigkeit zu versichern und die Grenze zwischen Drinnen und Draußen zu überprüfen.

Das Soziale, in das die Paare Grete und Heinrich hineinintegrieren wollen, wird damit bedrängend und beängstigend. Die Gemeinschaft tritt auf, als ob sie das Gute wollte, aber trägt mit ihrer Kuppelerei und ihrem Unverständnis zum Ausgang der Tragödie bei. Das Mephistophelische erscheint so hinter der Maske der Mitmenschlichkeit. Die Schuld der Paare sei, so Palmetshofer, dass sie „ins Begehren eines anderen eingegriffen [haben]. Man verführte nicht zum Bösen, sondern dazu, dass der Hunger endlich sein Objekt finden möge und man den Bissen auch mal runterschluckt.“ ²⁵⁴ So wird die ‚Wette‘ in den Gesprächen der Paare spielerisch umkreist, ohne den Wetteinsatz zu nennen. Erst am Ende wird angesprochen,

²⁵⁰ Ebd. S. 551.

²⁵¹ Ebd. S. 519.

²⁵² Stegemann, Bernd: Sex, Liebe und Geld in Zeiten ihrer technischen Reproduzierbarkeit. Drei Beobachtungen zu Falk Richters Dramen. In: Zwischenspiele. Neue Texte, Wahrnehmungs- und Fiktionsräume in Theater, Tanz und Performance. Hrsg. von Stefan Tigges, Katharina Pewny und Evelyn Deutsch-Schreiner. Bielefeld: transcript Verlag 2010 (= Kultur- und Medientheorie), S. 43.

²⁵³ Stegemann, B.: Sex, Liebe und Geld, S. 44.

²⁵⁴ Auer, B.: Das Glück als lokaler Funke, S. 5.

worauf gewettet wurde. Es scheint, dass von der Dauer der Beziehung zwischen Grete und Heinrich abhängig gemacht wurde, ob man in den Wellness-Urlaub fährt oder nicht:

Das mit dem Wellness war dem Robert
ist dem Robert eingefallen [...]
wenn DIE länger als drei Monate
länger hat ER's nämlich nie
dann fahrn wir
naja
ich würd da nicht von Wette²⁵⁵

Dieser soziale Druck, sich mit einem Partner zusammenzutun, wird in der Inszenierung am Nationaltheater Mannheim stark hervorgehoben. Im Partnerlook treten die drei Paare auf und betonen mit ständiger körperlicher Nähe ihre partnerschaftliche Zugehörigkeit. Es scheint, als ob mit der demonstrierten Zweisamkeit Heinrich und Grete zusammengeführt werden sollen.²⁵⁶

Allerdings sind es nicht nur Anne, Fritz, Ines, Paul, Robert und Tanja, die mephistophelische Elemente verkörpern, auch Grete und Heinrich tragen Gemeinsamkeiten mit dem Teufel: „ein Teufel kennt den andern“.²⁵⁷ Das Prinzip der Verneinung, wie es in Kapitel 4.1 besprochen wurde, verbindet die beiden. Sie teilen ein Streben nach ‚dem Anderen‘, können es jedoch nicht erreichen und zerstören sich damit. Damit tragen sie Mephistopheles' Seite der Negativität (V. 1338) in sich:

Da wollen zwei das Gleiche
Nennen's beide Glück
Sie wollen nur das andere das Was-nicht-ist²⁵⁸

Einige Elemente, die Faust in sich trägt, sind ebenfalls mephistophelisch: Faust erscheint „eingeteufelt“ (V. 3371), in seiner Innenwelt finden sich Sinnlichkeit, Negativität und Sinnlosigkeit,²⁵⁹ was sich mit Palmetshofers Heinrich überschneidet. Der Herr fordert Mephistopheles auf, als Teufel zu schaffen (V. 342f.). Palmetshofers Heinrich agiert als Teufel, er nimmt sich diese Aufforderung in der Hinsicht zu Herzen, dass er in seiner Glückssuche keine Verantwortlichkeit für sein Handeln übernimmt und Gretes Tragödie gar nicht wahrnimmt.

²⁵⁵ Palmetshofer, E.: *faust hat hunger*, S. 555.

²⁵⁶ Vgl. Mitschnitt von *faust hat hunger und verschluckt sich an einer grete*. Regie: Dieter Boyer. Premiere 28. 11. 2009. Datenträger. Freundlicherweise zur Verfügung gestellt vom Nationaltheater Mannheim.

²⁵⁷ Palmetshofer, E.: *faust hat hunger*, S. 534.

²⁵⁸ Ebd. S. 539.

²⁵⁹ Vgl. Gaier, U.: *Faust. Eine Tragödie*, S. 648.

Jochen Schmidt versteht den Aspekt der Verneinung und Zerstörung als Teil des neuzeitlichen Fortschrittsbestrebens in *Faust II*:

Mephisto repräsentiert die Kehrseite von Fausts neuernder, kultivierender und organisierender Aktivität, die notwendig die Entfremdung vom naturhaft-ursprünglichen Leben zur Folge hat, indem sie zur trügerisch-scheinhaften Manipulation und zur Instrumentalisierung alles Menschlichen führt.²⁶⁰

Dieser Aspekt der Negativität und der Ausbeutung, die mit dem Fortschritt einhergeht, ist bei Palmetshofer in Grete und Heinrich zu finden. Beide wollen den anderen zum Schaffen ihres privaten Glücks instrumentalisieren, wodurch der ‚schöne Augenblick‘, den Goethes Faust bei der Landtrockenlegung erlebt, nur noch auf Kosten anderer erlebbar ist:

Wie sehr wir unsere „schönen Augenblicke“ – im Plural – über die Ausbeutung der anderen finanzieren, ist allgemein bekannt. Dieser strukturellen Schuld steht ein Denken des Glücks gegenüber, das auf das bloß Individuelle, Private verkürzt ist. Das Glück als privater „Augenblick“, als lokaler Funke, ist demnach völlig apolitisch und ohne die anderen gedacht.²⁶¹

Somit wären Grete und Heinrich als verneinende Prinzipien Täter und Opfer der Gesellschaft in einem, einer Gesellschaft, die ebenfalls mephistophelisch agiert. So zumindest die Interpretation, der die Inszenierung im Schauspielhaus zugrunde gelegt wurde:

Regisseurin Felicitas Brucker ergänzt, dass Mephisto sich also auf die ganze im Stück auftretende Gruppe aufgeteilt habe, „sie sind alle Mephisto“. Das Mephistophelische sei, dass wir alle über den Zustand der Welt unsere Augen schließen müssen, „weil man sonst verrückt würde“.²⁶²

Jedoch sind Faust und Grete als Leerstellen gestaltet und somit austauschbar. Jeder andere könnte auch Heinrich oder Grete sein und der Gesellschaft oder seinem eigenen Begehren zum Opfer fallen. Dies wird am Ende des Stücks in Ines' Ahnung angedeutet:

und dann denk ich, Scheiße, was wenn *ich* den Paul
du, Paul?
[...]
wenn du mich anschaust
musst du da an irgendwas denken?²⁶³

²⁶⁰ Schmidt, J.: Goethes Faust, S. 230.

²⁶¹ Auer, B.: Das Glück als lokaler Funke, S. 3.

²⁶² Netz, D.: Ein Faust ohne Himmel.

²⁶³ Palmetshofer, E.: S. 555.

Am Ende bleibt die Frage ob ein Verlust der Ideologien dazu führt, dass nur noch der bloße Materialismus übrig bleibt. „Im reinen Materialismus zu sein (ohne Ankunft), bedeutet vielmehr eine radikale Verwiesenheit aufeinander und eine Verantwortlichkeit ohne Alternative und ohne ‚gerettet‘.“²⁶⁴ Dieser menschlichen Verantwortung kommen weder die Paare noch Heinrich oder Grete im Stück nach. Die Schuld bleibt im Stück vage und es ist für die Paare möglich, sie beliebig einander zuzuschieben, ohne als Einzelner unter Handlungsdruck zu geraten. So ist nach dem „Tod des Ideologischen“ auch das „politische Begehren“ unmöglich geworden.²⁶⁵ Es wird nur an das private Glück gedacht, ein „Glück einer bloßen Interessenspolitik“ des Einzelnen.²⁶⁶

Für Grete bleibt in Analogie mit dem Morgengrauen, welches Gretchen nach der Kerkerszene erwartet, ein Grauen.²⁶⁷ Das kann das Grauen sein vor den Menschen, die sich weder global noch für die Geschehnisse in ihrer nächsten Nähe mitverantwortlich zeigen wollen, das kann das Grauen sein vor dem geliebten Menschen, der sich für Gott hält oder danach strebt, Gott zu sein und sich dabei unmenschlich verhält. Das Grauen erstreckt sich schließlich auf das System. Palmetshofers formuliert seine Kritik am Kapitalismus explizit: „Das Kapital wird mit jedem Kadaver, den es frisst, nur feister und der Platzierung des Produktes kann eine in Aussicht gestellte Erlösung nur dienlich sein.“²⁶⁸

Das eigentliche mephistophelische Element im Stück ist so das Begehren Heinrichs und Gretes, das ohne klare Richtung bleibt. Grete und Heinrich verkörpern eine unerfüllte Sehnsucht in einer Welt ohne klare Orientierungspunkte, die von Konsum und Medien dominiert ist. Auch wenn sie wissen, dass ihre Sehnsucht nicht erfüllbar ist, versuchen die beiden, sie über Konsum zu stillen. Das Streben des Einzelnen kann in *Faust* den Menschen noch zu Gott führen. So zumindest besteht in der Rede des Herrn die Hoffnung für Faust, zu Gottes Offenbarung zu gelangen: „Wenn er mir jetzt auch nur verworren dient; / So werd’ ich ihn bald in die Klarheit führen“ (V. 308f.). Dieses Streben ist bei Palmetshofer gänzlich auf die Vernichtung ausgerichtet: „Das müsste ein Teufel gewesen sein, der einem diesen Hunger eingepflanzt hat und die Idee des Totalen.“²⁶⁹

²⁶⁴ Auer, B.: Das Glück als lokaler Funke, S. 5.

²⁶⁵ Schneeberger, Peter: Der Mephisto-Komplex. In: Profil (11.10.2009), H. 14, S. 105.

²⁶⁶ Auer, B.: Das Glück ein lokaler Funke, S. 3.

²⁶⁷ Vgl. Palmetshofer, E.: *faust hat hunger*, S. 550: „dann braucht’s ein Morgengraun“.

²⁶⁸ Palmetshofer, E.: *Liebe deine Katastrophe*, S. 76.

²⁶⁹ Ebd. S. 77.

5.2 Der gesellschaftliche Kontext: Eine Welt ohne Wertesystem?

Nicht vorhandene Ideologien und Werte und ein fehlendes himmlisches Bezugssystem sind die prägenden Themen in Heinrichs Monologen. Der Zeitgeist lasse keine Erkenntnis und keine Orientierung an einer höheren Ordnung mehr zu, stellt er fest.²⁷⁰

Im *Prolog* wird dem Stück eine fehlende himmlische Referenzebene hinzugefügt. Welche Konsequenzen hat dies für die Geschehnisse und den gesellschaftlichen Kontext, in dem die Protagonisten leben? Mit einem Vergleich zwischen Palmetshofers *Prolog* und Goethes *Prolog im Himmel* ergründet das Kapitel 5.2.1, wie diese fehlende Bezugsgröße bei Palmetshofer konstruiert ist.

Der beklagte Ideologieverlust lässt an eine postmoderne Problematik denken. So stellt sich die Frage, ob die Postmoderne als gesellschaftstheoretischer Hintergrund zum Stück verstanden werden könnte und inwiefern sich das Stück in die Postmoderne-Debatte einordnet. Peter Zima definiert die Postmoderne als Problematik und Ensemble von Fragestellungen. Die Postmoderne lässt sich als Werte- und Kulturproblematik verstehen, welche von einem zentralen Problem strukturiert wird, auf welche sich ihre politischen, psychologischen, philosophischen und ästhetisch-literarischen Diskussionen beziehen: die *Indifferenz*.²⁷¹

Die Postmoderne [...] ist die Ära der Indifferenz: der austauschbaren Individuen, Beziehungen, Wertsetzungen und Ideologien. Damit soll nicht suggeriert werden, daß es in der postmodernen Marktgesellschaft keine moralischen, ästhetischen oder religiösen Werte gibt, sondern daß diejenigen, die in ihrem Namen agieren, es im Rahmen der herrschenden Tauschwertproblematik tun.²⁷²

In Kapitel 5.2.2 sollen die Verluste, die im Stück aufgezählt werden, dargelegt und in Zusammenhang mit Jean-François Lyotards Definition der Postmoderne und Arnold Gehlens Posthistoire-Diagnose gebracht werden.

5.2.1 Prolog im Himmel / Prolog [kein Himmel]

In Goethes *Faust* leitet der *Prolog im Himmel* das Geschehen ein. Er bildet die Exposition des Werks und steckt die Eckpunkte ab. Das irdische Geschehen wird im Prolog auf einen Vorgang im Himmel zurückgeführt. Zudem greift das Geschehen im Himmel am Ende wieder in die irdische Tragödie ein, wenn zur Rettung Gretchens die „Stimme von oben“ (V. 4612)

²⁷⁰ Vgl. Palmetshofer, E.: *Faust hat hunger*, S. 513.

²⁷¹ Vgl. Zima, P.: *Moderne / Postmoderne*, S. 40f.

²⁷² Ebd. S. 44.

erklingt. Durch diesen kosmischen Kontext erscheint der Mensch in einen „immer wirkenden Allzusammenhang“ eingebettet, wodurch gemäß Jochen Schmidt das tragische Geschehen relativiert wird.²⁷³ Gleichzeitig wird das Geschehen im Himmel ironisiert, denn der Himmel schließt als ‚Theaterhimmel‘ auf der Bühne und wird vom Theaterdirektor als Bühnenattraktion empfohlen. Damit wird deutlich, dass der Himmel auf der Bühne aus Requisiten und Bühnenbild besteht.²⁷⁴

Wenn bei Palmetshofer im Prolog der Himmel fehlt, dann stellt sich die Frage, welches Werte- oder Bezugssystem abgebaut worden ist. Der *Prolog im Himmel* wird durch den Gesang der drei Erzengel, Raphael, Gabriel und Michael eröffnet. Sie preisen darin die Erhabenheit des Kosmos, angesichts derer die Erzengel eine Haltung des verständnislosen Stauens einnehmen: „Die unbegreiflich hohen Werke / Sind herrlich wie am ersten Tag“ (V. 249f.). Der Lobgesang beginnt bei der Sonne und den Gestirnen, geht dann auf der „Erde Pracht“ (V. 252) ein und endet damit, dass Michael betont, dass Stürme und zerstörerische Ereignisse in die Ordnung der Schöpfung eingebunden sind. Der Herr ist in dieser kosmischen Ordnung sanft und von seinen „Boten“ (V. 265) zu verehren.

Mephistopheles, der nach den Erzengeln auftritt, ist konträr zu ihnen gestaltet. Im Gegensatz zu den verehrenden, nicht verstehenden Engeln zeigt er sich respektlos gegenüber dem Herrn, spricht über die Erkenntnis und betont negative Aspekte. Den Engeln wirft er vor, dass sie mit Pathos von Sonne und Welten sprechen, aber nicht das Leid der Menschen berücksichtigen (V. 274-280). Die Welt sieht er als Ort des Irrens, wo der Mensch seine Vernunft einzig verwendet, um „thierischer als jedes Thier zu seyn“ (V. 286).

Bei Goethe wird im Himmel ein theologisches System aufgebaut, in welchem der Mensch zwischen Erde und Himmel steht. Er strebt nach Gott, muss jedoch, um dieses Streben zu bewahren, durch den Teufel angespornt werden. Ohne Gottgerichtetheit findet das Streben auf der Erde keine Befriedigung und der Mensch irrt auf der Suche nach ihr herum. Erkenntnis ist für den Herrn zweitrangig, wie der Engelsgesang und die Rede des Herrn bestätigen, stattdessen soll eine liebende Einheit hergestellt werden: „Das Werdende, das ewig wirkt und lebt, / umfass’ euch mit der Liebe holde Schranken“ (V.346f.). Dem Herrn ist es unwichtig, ob das Streben „verworren“ (V. 308) ist, solange es beim Streben bleibt. Die Gefahr für den Menschen ist das Erschlaffen des Dranges.

²⁷³ Schmidt, J.: Goethes Faust, S. 56.

²⁷⁴ Vgl. Gaier, U.: Faust. Eine Tragödie, S. 305.

Der Mensch befindet sich hier also in einem System, das durch höhere Kräfte bewegt wird. Auf der einen Seite steht der bejahende Herr, auf der anderen der verneinende Geist. In Anspielung an Hiob ist Faust als Experimentalfigur zwischen Herr und Mephistopheles gestaltet.²⁷⁵ Am Ende der Rede des Herrn wird das Ewige als werdend, wirkend und lebend definiert (V. 346). Das irdische Geschehen spielt sich so vor dem Hintergrund einer wirkenden Kraft ab, die am Ende des ersten Teils mit der Verkündung der Rettung eingreift oder am Ende des zweiten Teils verkörpert in der „Mater Gloriosa“ vom Himmel herab schwebt (V. 34612 und V. 11991-12036).

In Palmetshofers *Prolog* wird ebenfalls zu Beginn zu den Gestirnen Bezug genommen. Allerdings gibt es hier keinen preisenden Gesang der Erzengel, es geht um ein Fallen an den Himmelskörpern vorbei und durch das Nichts, das sich dazwischen befindet. Der Himmel ist verschwunden und damit auch das göttliche Herrschaftssystem, das den Menschen in einen höheren Zusammenhang einbettet. Das Bild von fallenden Engeln wird evoziert: „wir rasen ungebremsst [...] keine Flügel“.²⁷⁶ Gott ist mitsamt dem Himmel verschwunden und so bleibt den Engeln keine Herrlichkeit mehr, welche sie preisen könnten.

Auch das „Licht“²⁷⁷ ist weg. Mephistopheles spricht vom „Himmelslicht“, das Gott den Menschen eingegeben hat, womit er die Fähigkeit zur Vernunft meint (V. 284f.). Von dieser Vernunft findet man bei Palmetshofer nur noch „einen verkohlten Kerzendocht“,²⁷⁸ das Gottgegebene im Menschen wurde mit dem Himmel gemeinsam entfernt. Es bleibt eine gottlose Welt, keine höhere Macht umfasst das folgende Geschehen oder vermindert die Tragik.

Im *Prolog* wird das System der göttlichen Herrlichkeit demontiert. Damit wird ersichtlich, dass nur der Mensch und seine Welt übrig bleiben. Diese Welt wird von Mephistopheles im *Prolog im Himmel* als Ort des Jammers, an dem der Mensch sich plagt und nach etwas strebt, das er nicht erreichen kann, definiert.²⁷⁹ Die Geschehnisse in *Faust II* sind geprägt durch die große Welt, den sozialen und politischen Bereich und das Gesellschaftliche, was sich am Geschehen im Kaiserhof und mit dem militärisch-politischen Wirken Fausts zeigt.²⁸⁰ Am Ende von *Faust II* richtet Faust mit seinem unersättlichen Fortschrittsdrang die alte na-

²⁷⁵ Vgl. Ebd. S. 309-311.

²⁷⁶ Palmetshofer, E.: *faust hat hunger*, S. 504.

²⁷⁷ Ebd. S. 505.

²⁷⁸ Ebd.

²⁷⁹ Mephisto illustriert das Streben des Menschen mit dem Bild einer Zikade, welcher es nie gelingt, woanders hin als wieder ins Gras zu fliegen (vgl. V. 288-290).

²⁸⁰ Schmidt, J.: *Goethes Faust*. S: 213.

turgegebene Ordnung zugrunde. Welt ist hier also auch der Bereich der menschlichen Schöpfung, der Bereich, in dem mit Technik und Wissenschaft die Natur verändert wird und göttliche Schöpfung keinen Platz mehr hat. Allerdings beinhaltet das Ende von Fausts Fortschrittsdrang nicht Aufbau, sondern Vernichtung: Das Meer dringt ein, anstatt von den Dämmen gehalten zu werden (V. 11539-11550).²⁸¹

Der Prolog bildet bei Palmetshofer eine Exposition, die betont, dass das Geschehen nicht durch einen himmlischen Hintergrund bestimmt wird. Dafür wird der Himmel als Ebene eingeführt, welche als Bezugsgröße nicht mehr funktioniert. So erscheinen im Stück wiederholt Verweise auf diesen nicht-vorhandenen Gott. Er ist im Text im Namen des Kindes Ismael noch vorhanden: „Hier stecke Gott, in der letzten Silbe des Namens, den die Figuren im Stück immer wieder vergessen, so Palmetshofer. Und fügt in seiner knappen Art hinzu: ‚Zumindest gibt es das Wort Gott noch‘.“²⁸²

Das fehlende religiöse System wird auch in den nacherzählten Monologen Heinrichs thematisiert. Im Blick zum Himmel äußert sich die Sehnsucht nach einer haltgebenden Referenzgröße. Eine Sehnsucht, die unsinnig erscheint: „bestirnter Himmel schweigt, suchst trotzdem“.²⁸³ So ist es hier nicht die himmlische Handlung, die zwischendurch in die irdische Handlung eingreift, sondern das Bewusstsein, dass dieser Himmel fehlt, prägt das Geschehen.

Eine der Fragen, die Palmetshofer bei der Beschäftigung mit Goethes Stoff umgetrieben hat, lautet: „Was bleibt übrig von Faust unter der Voraussetzung, dass der Himmel leer ist?“²⁸⁴ Diese Voraussetzung wird im *Prolog* geschaffen. Da Himmel und Hölle leer sind, müsse Mephistopheles auf der Welt, unter den Figuren sein.²⁸⁵ Was bleibt, ist also der Drang, den Mephistopheles im Menschen anfacht, jedoch kein finales Ziel, denn Gott ist nicht mehr da.

So ist es keine göttliche Ordnung, die hinter dem Geschehen steht, sondern eine Struktur des Begehrens, die das Geschehen durchzieht. Sehnsucht ist es, was Heinrich und Grete äußern. Heinrich sehnt sich nach einer Einheit und nach greifbaren Orientierungspunkten, wie er es in folgendem Satz ausdrückt: „und hättest gern mal ganze ungeteilte Wahrheit, ganz

²⁸¹ Vgl. Gaier, U.: Faust. Zweyter Theil, S. 867.

²⁸² Netz, D.: Ein Faust ohne Himmel.

²⁸³ Palmetshofer, E.: Faust hat hunger, S. 513.

²⁸⁴ Netz, D.: Ein Faust ohne Himmel.

²⁸⁵ Ebd.

vom alten Schlag“.²⁸⁶ Gott ist nur noch ein Wort, das in Floskeln verwendet wird: „und ist der Warenstrom Gott sei’s gedankt genau so eingerichtet, dass sich nichts im Innern festsetzt“.²⁸⁷

5.2.2 Ideologie- und Werteverlust

Dass es „plötzlich nur mehr Welt“²⁸⁸ gibt, bedeutet eine Reihe von Verlusten. Anstelle von Metaphysik finden Grete und Heinrich den „reinen Materialismus“.²⁸⁹ Auch die Natur oder die Heimat Gretes bieten keine Zuflucht mehr:

Für mich ist ihre Rückkehr keine Flucht. In der Natur wartet nichts für sie, keine Ursprünglichkeit, nichts verborgen Authentisches. Sie kehrt nicht in die Heimat zurück, sondern in das Hindernis selbst, die bloße Materialität und nichts ist in ihr fürs Ideelle ausgestattet.²⁹⁰

Ferner thematisieren Heinrichs Monologe einen Verlust von Bezugspunkten. Heinrich beklagt nicht nur den Verlust von Gott, sondern auch den Ideologieverlust oder die Fundamentlosigkeit: „und sagt, dass eine Wahrheit leider nicht getragen wird von keinem Grund“.²⁹¹ Reiht sich Heinrich damit in die Tradition der kritischen Postmoderne-Debatte der 80er Jahre ein?²⁹² Darin werden der Ideologieverlust und der Verlust des Fortschrittsglaubens beklagt. Der Grund für den perspektivenlosen Zeitgeist,²⁹³ den Heinrich beschreibt, liegt im Pluralismus von Weltanschauungen in der nachindustriellen Gesellschaft. Diesen Pluralismus schildert Jean-François Lyotard in seiner Schrift *Das postmoderne Wissen* – wenn auch mit ungleich positiverer Bewertung.²⁹⁴

²⁸⁶ Palmethofer, E.: *faust hat hunger*, S. 513.

²⁸⁷ Ebd.

²⁸⁸ Ebd. S. 505.

²⁸⁹ Auer, B.: *Das Glück als lokaler Funke*, S. 5.

²⁹⁰ Ebd. S. 5.

²⁹¹ Palmethofer, E.: *faust hat hunger*, S. 513.

²⁹² Petersen unterscheidet zwischen der affirmativen Postmoderne-Debatte in den USA der 60er Jahren, in der die Vermischung von Elite- und Massenkultur sowie die durch die neuen Technologien herbeigeführten gesellschaftlichen Entwicklungen begrüßt wurden, und einer kritischen Postmoderne-Debatte der 80er Jahre. Dort wird in historischen Perspektiven die Postmoderne am Gegenbild der Moderne beschrieben, entweder als Weiterführung oder als Krise der Moderne. Der kulturelle Ideologieverlust und der Verlust des kritischen Potentials werden dabei beklagt. Vgl. Petersen, Christer: *Der postmoderne Text. Rekonstruktion einer zeitgenössischen Ästhetik am Beispiel von Thomas Pynchon, Peter Greenway und Paul Wühr*. Kiel: Verlag Ludwig 2003, S. 166-169.

²⁹³ Vgl. Palmethofer, E.: *faust hat hunger*, S. 513.

²⁹⁴ Vgl. Engelmann, Peter: *Einführung: Postmoderne und Dekonstruktion. Zwei Stichwörter zur zeitgenössischen Philosophie*. In: *Postmoderne und Dekonstruktion. Texte französischer Philosophen der Gegenwart*. Hrsg. von Peter Engelmann. Stuttgart: Philipp Reclam 1990, S. 10.

Lyotard definiert die Postmoderne als „Ende der Meta-Erzählungen“.²⁹⁵ In der Moderne wurden die Energien unter einer Leitidee gebündelt und auf ein Ziel hin gerichtet, wie Wolfgang Iser folgendermaßen aufzählt:

Emanzipation der Menschheit in der Aufklärung, Teleologie des Geistes im Idealismus, Hermeneutik des Sinns im Historismus, Beglückung aller Menschen durch Reichtum im Kapitalismus, Befreiung der Menschheit zur Autonomie im Marxismus etc.²⁹⁶

Diese Meta-Erzählungen sind nach den ernüchternden Erfahrungen mit den Großideologien des 20. Jahrhunderts, dem Zusammenbruch des Faschismus und dem Niedergang des Marxismus-Leninismus, unglaublich geworden.²⁹⁷ Lyotard wertet den Verlust von Ideologien als Gewinn, weil dadurch Autonomie und Vielfalt gewonnen werde. Es soll nun eine positive Sicht auf die Vielfalt von Sprachspielen, Handlungsformen, Wissenskonzepten und Lebensweisen gebildet werden.²⁹⁸

Das Motiv der Pluralität wird in der Postmoderne in den Fokus gerückt. Lyotard versteht die Postmoderne als einen Geisteszustand, der nicht nach Einheit strebt, sondern die Diversität von Denk- und Lebensformen anerkennt und mit ihr umzugehen weiß.²⁹⁹ Nach Lyotards Verständnis überprüft die Postmoderne die modernistische Vorstellung eines einheitlichen Ziels der Geschichte und eines Subjektes.³⁰⁰

Jedoch stellt er fest, dass Wirklichkeit in der heutigen Welt destabilisiert ist. Da die christlich geprägten Meta-Erzählungen, der Glaube an die menschliche Vernunft und die politischen Ideologien der letzten Jahrhunderte nicht mehr gültig sind, gibt es keine religiösen, metaphysischen und politischen Sicherheiten mehr.³⁰¹ Der Kapitalismus führt laut Lyotard zum Erschaffen neuer Wirklichkeiten:

Objekte und Denkweisen, die aus wissenschaftlicher Erkenntnis und kapitalistischer Ökonomie hervorgehen, kolportieren fortwährend eine der Regeln, der sie ihre Möglichkeit verdanken, jene Regel nämlich, daß es keine Wirklichkeit gibt, außer der, die

²⁹⁵ Iser, Wolfgang: Einleitung. In: Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion. Hrsg. von Wolfgang Iser. Weinheim: VCH Verlagsgesellschaft 1988, S. 12.

²⁹⁶ Iser, W.: Einleitung, S. 12.

²⁹⁷ Vgl. Zima, P.: Moderne / Postmoderne, S. 33.

²⁹⁸ Vgl. Iser, W.: Einleitung, S. 12.

²⁹⁹ Vgl. ebd. S. 12f.

³⁰⁰ Vgl. Lyotard, Jean-François: Die Moderne redigieren. In: Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion. Hrsg. von Wolfgang Iser. Weinheim: VCH Verlagsgesellschaft 1988, S. 213.

³⁰¹ Vgl. Lyotard, Jean-François: Beantwortung der Frage: Was ist postmodern? [1982]. In: Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion. Hrsg. von Wolfgang Iser. Weinheim: VCH Verlagsgesellschaft 1988, S. 198f.

zwischen Partnern in Form eines Konsenses über Erkenntnisse und Verpflichtungen verabredet wird.³⁰²

Dieses „Zurückweichen des Realen“³⁰³ sei in der Moderne angelegt. Lyotard fordert nun eine Postmoderne, in welcher angesichts der Unsicherheit von Wirklichkeit neue Spielregeln erfunden werden und man sich nicht mehr mit einer melancholischen Sehnsucht nach einer Einheit aufhält. ‚Post-‘ erscheint so bei Lyotard nicht als epochenbildendes Danach, sondern als Zeichen für Distanz. ‚Postmoderne‘ soll als Hoffnung auf gesellschaftliche Veränderung verstanden werden.³⁰⁴ Lyotard verabschiedet den Versuch, eine gesamte Erkenntnis zu präsentieren. Stattdessen soll der Pluralität Rechnung getragen werden und der Versuch gewagt werden, Bestandteile eines unmöglichen Bildes zu zeigen.³⁰⁵

Wo Einheit noch auftritt, fasst Lyotard diese negativ auf, so zum Beispiel die Einheit, die er mit der Entwicklung neuer Technologien entstehen sieht. Durch die neuen Technologien werden, wenn sie auf einen Träger eingeschrieben werden, visuelle Bilder, Musik oder das Schreiben selbst einer exakten Berechnung unterworfen. Die Wirklichkeit, welche die Informationseinheit hier einnimmt, ist für Lyotard insofern beunruhigend, weil sie freie Formen nicht mehr zulässt. Dagegen sind Informationseinheiten von einem Computer konzipiert und nach einem System zusammengestellt.³⁰⁶

Die postmoderne Radikalisierung der Pluralität wirft Fragen auf; wie sich in Heinrichs Monologen zeigt, wird deutlich, dass Pluralität negative Aspekte beinhaltet. Wie soll beispielsweise ein einzelnes Subjekt mit einer solchen Pluralität umgehen können? Und wie ist es möglich, in der Vielfalt eine Identität zu bilden? Was Heinrich in seinen Monologen nachzeichnet, ist das Verschwinden der Metaphysik und der Ersatz durch wirtschaftliches Denken. Heinrich stellt nun die Fragen nach dem Einzelnen und seinen Möglichkeiten:

vielleicht bist ja nicht ausgebaut im Innern drinnen, [...] weil du mit Fliesen Kacheln innen ausgekleidet und gleitest in dir ab das Glück [...] das ist dir leider sonnenklar, dass mehr vom Selben nichts Totales macht, und sei's auch noch so ausgestreut global, die billig produzierten seriellen Glücksprodukte [...] und da hättest du verdammt nochmal sehr gerne [...] [etwas], was sich nicht mehr teilen lässt³⁰⁷

³⁰² Lyotard, J.-F.: Was ist postmodern? S. 198.

³⁰³ Ebd. S. 201.

³⁰⁴ Engelmann, P.: Einführung. Postmoderne und Dekonstruktion, S. 12.

³⁰⁵ Vgl. Lyotard, J.-F.: Die Moderne redigieren, S. 211.

³⁰⁶ Ebd. S. 213f.

³⁰⁷ Palmetshofer, E.: Faust hat Hunger, S. 511f.

Der Pluralismus führt für ihn zu einer Perspektivenlosigkeit. Angesichts der Totsagungen der Moderne übt Heinrich Trauerarbeit. Gott, die Metaphysik, die Geschichte und die Ideologie sind nicht mehr gültige Referenzpunkte.³⁰⁸ Heinrich ist in der Postmoderne angekommen: „Postmodernes Denken lebt von der Entsicherung der Signifikanten, von der Zerstörung der symbolischen Ordnungen.“³⁰⁹ Es ist ihm nichts Identitätskonstituierendes und keine Einzigartigkeit geblieben in einer Welt der Tauschverhältnisse.³¹⁰

Die Identitätslosigkeit der Protagonisten geht sogar so weit, dass sie als abwesende Figuren gestaltet sind und sich ihre Identität nur über die Rede der anderen und die mediale Inszenierung konstituiert. Die einzige Möglichkeit, die Heinrich bleibt, um sich als Individuum noch abzugrenzen, ist sein Zynismus. Beide, Heinrich und Grete, ergreifen die Flucht. Heinrich flüchtet sich in den Hilfseinsatz, Grete in den Tod.

Schon bei *hamlet ist tot. keine schwerkraft* versucht Palmetshofer den Zeitgeist aufzuspüren. Er stellt fest, dass in unserer Gesellschaft Orientierungslosigkeit herrscht:

Schwerkraft ist für mich deshalb nicht unbedingt eine existentielle Metapher. 'keine schwerkraft' rekurriert eher auf eine Fundamentlosigkeit in der Wirklichkeit, was fehlt, ist ein kultureller gemeinsamer tragfähiger Grund.³¹¹

Als Subtext zu Heinrichs Monologen könnte man auch die Frage lesen, wie gestaltet sich die Glückssuche in einer Gesellschaft, der die Diagnose der „Posthistoire“³¹² gestellt wurde? ‚Posthistoire‘ ist ein Begriff, der vor allem durch den Soziologen Arnold Gehlen geprägt wurde.

³⁰⁸ Vgl. ebd. S. 513f.

³⁰⁹ Scherpe, Klaus R.: Dramatisierung und Entdramatisierung des Untergangs – zum ästhetischen Bewußtsein von Moderne und Postmoderne. In: Postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels. Hrsg. von Andreas Huyssen, Klaus Scherpe. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch 1986 (= Rowohlts Enzyklopädie 427), S. 272. Scherpe definiert das postmoderne Bewusstsein in Abgrenzung von der Moderne, wobei er sich eher polemisch gegen die Theoriebildung der Postmoderne wendet. Postmodernes Denken sei bestimmbar als Katastrophentheorie gegenüber dem Krisenbewusstsein der Moderne (vgl. ebd. S. 275). Die Totsagungen der „Moderne“ werden kaum noch erinnert, stattdessen werden auch die letzten Referenzen eingegeben, „um in einem unendlichen Meer der Indifferenz zu versinken“ (ebd. S. 272).

³¹⁰ Vgl. Baudrillard, Jean: Agonie des Realen. Berlin: Merve Verlag 1978. Baudrillard legt in diesem Werk seine Theorie der Simulakren dar, nach der das Reale und die Repräsentation des Realen nicht mehr unterscheidbar seien (vgl. ebd. S. 7-10). Dies führt zu einem Verlust des Realen, der nach Baudrillard auch durch „das Kapital“, welches „durch die Zerstörung des Gebrauchswerts“ zu einer Aufweichung des Realitätsprinzips geführt habe (vgl. ebd. S. 39f.). Was bleibe, sei eine Produktion von Werten und Waren, welche das Verschwinden des Realen aufhalten solle.

³¹¹ Klauui, A.: Über dem Vorstadtparadies ist der Himmel leer, S. 3.

³¹² Gehlen, Arnold: Über kulturelle Kristallisation [1963]. In: Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion. Hrsg. von Wolfgang Welsch. Weinheim: VCH Verlagsgesellschaft 1988, S. 141.

Gehlen stellt fest, dass sich die Amerikaner und Europäer in den letzten hundert Jahren eine Wirklichkeit aufgebaut haben, die an Künstlichkeit jede vorhergehende Kultur übersteigt. Der Prozess der Industrialisierung brachte nicht nur neue Maschinen, sondern auch Veränderungen in der Kultur und den Lebensbedingungen mit sich. Wissenschaftliche Entwicklung ging so mit der Formulierung von Programmen und politischen Stoßrichtungen einher.³¹³

Diese Entwicklungen waren von kulturkritischen Auseinandersetzungen und einer gewissen Orientierungslosigkeit begleitet. Gehlen glaubt aber, eine Stabilisierung festzustellen, die er „Kristallisation“³¹⁴ nennt. Die Versuche, das Durcheinander von Ideen und Motiven zu ordnen und zu einer allgemeinen Weltsicht zusammenzufügen, haben aufgehört. Die geistige Haltung, die von der Wissenschaft Antworten auf die Frage: „Was können wir wissen?“³¹⁵ erwartet hat, ist verschwunden und mit ihr auch der Glaube an einen Fortschritt zum Besseren. Stattdessen scheinen nur noch die Weltanschauungen Zukunft zu haben, die in die Betriebsgesetze von großen Industriegesellschaften eingegangen sind.

Von kultureller Kristallisation spricht Gehlen auch hinsichtlich der Fortschritte in der Wissenschaft. Die angelegten Möglichkeiten hält er für grundsätzlich entwickelt. Ebenfalls abgeschlossen ist die Ideengeschichte, da die Großideologien des zwanzigsten Jahrhunderts von einem Multiperspektivismus abgelöst wurden. Die Menschheit ist demnach im ‚Posthistoire‘ angekommen:

Die Zeit der Globalideologien ist vorbei und das Ende der Philosophie gekommen, denn in einer prinzipienpluralistischen Gesellschaft und angesichts einer Fülle heterogener Wissensbestände gibt es keinen archimedischen Punkt mehr, von dem aus man alles überblicken und organisieren könnte. Ideen bewegen nichts mehr – gegen derlei anachronistische Erwartungen ist Zynismus zu richten.³¹⁶

Laut Gehlen ist es unmöglich geworden, ein Programm aufzustellen, das den einzelnen Menschen engagieren und die Beziehungen zwischen dem politischem und dem wirtschaftlichen Leben bezeichnend verändern würde. Dafür gibt es einen wirtschaftlich organisierten Überbau, dessen Einzelheiten von der Menschheit weiterentwickelt werden.

Ein Problem, das Gehlen aus einem solchen Zustand entstehen sieht, besteht darin, dass Individuen unterschiedliche Vorstellungen der Lebensgestaltung haben. Laut Gehlen ist allerdings die wirtschaftlich ausgerichtete Organisation der Gesellschaft dominant. „Dieses

³¹³ Gehlen, A.: Über kulturelle Kristallisation. S. 133f.

³¹⁴ Ebd. S. 134.

³¹⁵ Ebd. S. 136.

³¹⁶ Welsch, W.: Einleitung, S. 26.

Lebenwollen von allen wird aber nun auf einem praktisch und informatorisch klein gewordenen Erdball zu einem Problem ersten Ranges und geradezu zu dem vordringlichsten Politikum.³¹⁷

Zwar ist Arnold Gehlens Diagnose vor dem Hintergrund der Pattsituation nach den Weltkriegen zu verstehen und hat sich als Fehlschluss erwiesen, jedoch kann sie beispielhaft für das Bewusstsein der Zukunftslosigkeit und den Ideologieverlust stehen:

Dennoch ist Gehlens spekulative Zeitdiagnose [...] nicht unbrauchbar, weil die These über den Verschleiß der Großideologien (Faschismus, Nationalsozialismus, Marxismus-Leninismus) in Europa und Nordamerika weiterhin Gültigkeit beanspruchen kann und in vieler Hinsicht Jean-François Lyotards Theorie der Postmoderne antizipiert und ergänzt.³¹⁸

Gerade die Glückssuche des einzelnen steht in *faust hat hunger und verschluckt sich an einer grete* im Fokus. Heinrich und Grete sind beeinflusst von dem Wirtschaftsapparat, der sogar auf die privateste Sphäre, das Zwischenmenschliche, übergreift. Bei Heinrich geschieht dies durch seine Konsumhaltung, bei Grete durch die vorgeprägten Liebesvorstellungen. So könnten Grete und Heinrich auch als Verkörperung einer Sehnsucht für ein Halt gebendes System stehen. Ihr Begehren richtet sich nicht nur auf eine Idee von Glück, sondern es wird auch nach Orientierungspunkten gesucht.

Vor allem zwei Fragen werden gegenüber der postmodernen Radikalisierung der Pluralität immer wieder aufgeworfen. Wie soll angesichts ihrer Politik noch möglich sein? Man meint, sie werde hier geradezu unmöglich. Und wie sollen die Subjekte mit solcher Pluralität umgehen können? Man meint, sie zerstöre die für Subjekte unumgängliche Identität.³¹⁹

Wie Heinrich feststellt, sind die alten Werteordnungen nicht mehr anwendbar. Etwas Neues scheint aber genauso wenig möglich zu sein. In diesem Sinne ist für Grete und Heinrich die ‚Posthistoire‘-Diagnose aktuell. Gretes Kind könnte auch symbolisch für die Zukunft stehen. Die Zukunft wird jedoch verhindert, denn statt etwas Neuem Raum zu lassen, tötet Grete ihr Kind. So könnte man von einer weiteren ‚Leerstelle‘ im Stück sprechen, der Lücke, welche das Metaphysische hinterlassen hat und die nicht durch etwas Neues ersetzt wurde.

Im Stück ist alles Metaphysische oder Göttliche abwesend. Nur noch die Medien wirken schöpferisch, indem sie Bilder und Liebesmythen produzieren und zudem omnipräsent Hein-

³¹⁷ Gehlen, A.: Über kulturelle Kristallisation, S. 143.

³¹⁸ Zima, P.: Moderne / Postmoderne, S. 33.

³¹⁹ Welsch, W.: Einleitung, S. 37.

rich im Krisengebiet sowie Grete im Wald umgeben. So führen weder die Trauerarbeit Heinrichs, noch die Auflehnung Gretes gegen die ideellen Aufladungen ihres Körpers zu einem neuen Zustand.

„Jedes Subjekt besteht, insofern es seine Umwandlung in ein Objekt verweigert“,³²⁰ ist das Motto, das Palmetshofer dem Stück *tier. man wird doch bitte unterschicht* voranstellt. Grete und Heinrich sind beide Objekte in einer Konsumwelt. So sind sie beide im Stück abwesend, denn sie können als Subjekte nicht bestehen. Einzig vorhanden sind noch ihr Unglück oder das Unrecht und die Erinnerung der drei Paare. Das Stück ist also von einer Struktur des Fehlens geprägt:

Der „Tod“ ist ein völlig negatives Phänomen. Es gibt nichts zu zeigen, nichts, was „Tod“ IST. Es gibt nur das Fehlen von jemandem. Dieses Fehlen zu zeigen, ohne es je auflösen zu können in einer ungebrochenen Anwesenheit, ist Ziel der formalen Struktur des Stückes.³²¹

Das Fehlen der Subjekte spiegelt sich in der Sprache wieder. „Das Fragmentarische, das Unvollkommene dieser Kunstsprache verweist auf die Degeneration des Geistes“, schreibt Eva-Maria Klinger.³²² Indem das Prädikat ausgelassen wird, ist an manchen Stellen nicht klar, auf welcher Zeitebene das Gesprochene einzuordnen ist.³²³ Dadurch wird der Eindruck erweckt, dass eine linear verlaufende Zeit fehlt. Ohne zeitliche Markierung scheinen die Sätze eine Endlosschleife von Gegenwart zu produzieren. Gretes Tragödie kann beliebig reproduziert und gegenwärtig gemacht werden, ihre Abwesenheit ist nun zeitlos. Auch zentrale Begriffe werden ausgelassen, wie bei Gretes Frage nach der Liebe.³²⁴ Es scheint, als könne die Sprache der Personen nicht alles ausdrücken:

Sie ist kein tragendes Substrat, nicht alles ist sagbar: Momente von Wahrheit können nur im Bruch sichtbar werden, „in Ex-negativo-Momenten, nicht im affirmativen Sinn inszeniert. Wahrheit ist Misstrauen der Sprache gegenüber.“³²⁵

Die ‚Brüche‘ in der Rede lassen sich so als Charakteristik für einen Text verstehen, der sich um das Fehlen von Ideologien und Sinngebungen dreht. ‚Fehlen‘ kommt auch in der Motivik

³²⁰ Palmetshofer, E.: *tier. man wird doch bitte unterschicht*, S. 191.

³²¹ Auer, B.: *Das Glück als lokaler Funke*, S. 4.

³²² Klinger, Eva-Maria: *Nur noch ein Party-Gerücht*.

URL: http://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&task=view&id=2635 (17.8.2012).

³²³ So zum Beispiel an mehreren Stellen im *Nachspiel vorm TV*: „dann Bildschirm schwarz“. Palmetshofer, E.: *faust hat hunger*, S. 554.

³²⁴ Vgl. S. 534.

³²⁵ Klauui, A.: *Der radikale Theatertheologe*, S. 7.

des Stückes zur Sprache. Nicht nur die zuvor erläuterten Motive des ‚fehlenden Himmels‘ im *Prolog* oder der ‚Welt, welche die Luft ablässt‘, „was Bessres fiel [der Welt] halt nicht ein / als dass sie die Luft beim Arsch und platt“;³²⁶ sind prominent. Da ist auch die Aussage „im Menschen ist kein Mensch“,³²⁷ das Innere des Menschen erscheint substanzlos³²⁸ und es ist vom „Phantomschmerz der Eier des Stammhalters“³²⁹ die Rede.

Weil eine neue klare Werteordnung fehlt, bleibt einzig die schmerzliche Erinnerung an die verlorene Tradition oder eben der „Phantomschmerz“.

Postmoderne, so könnte die paradoxe Formulierung lauten, bedeutet inhaltlich die Wiederaufnahme der Grundideen der Moderne. Postmoderne wäre dann ein erneuter Anlauf zur Durchsetzung und Weiterführung des politisch-gesellschaftlichen Kerngedankens der Moderne, des Prinzips der Freiheit des Individuums, und das Bemühen um eine gesellschaftliche Ordnung auf dieser Basis.³³⁰

Laut dieser Aussage versteht Lyotard Gesellschaftlichkeit als etwas Herzustellendes. In *faust hat hunger und verschluckt sich an einer grete* wird die Frage aufgeworfen, ob solche Gesellschaftlichkeit überhaupt hergestellt werden kann, denn Grete und Heinrich sind nur mit sich selbst und ihrer eigenen Glückssuche beschäftigt. Im Text wird ein grundlegender Egoismus aufgedeckt. Die Paare wollen keine Verantwortung übernehmen und bleiben in ihren Komfortzonen, während Grete und Heinrich mit ihrer unerfüllten Sehnsucht beschäftigt sind. Ein Zusammen gibt es nicht und so bleibt am Ende auch nur die Frage, wie ein - glückliches - Zusammenleben möglich sein soll, wenn ein jeder sich an einer kapitalistischen Logik orientiert.

So ist Gretes Tod vielleicht nicht nur ein Ausweg, sondern auch ein Aufruf, sich auf eine menschliche Verantwortung zu besinnen und die Konsumhaltung zu verlassen. Denn was nach einem Verlust aller Bezugsgrößen noch bleibt, ist einzig und allein der Mitmensch.

Das postmoderne Denken mit dem Wissen um die Reproduzierbarkeit der Realität, dem Bewusstwerden des Weltverlustes und der Tauschwertproblematik bildet den gesellschaftlichen Kontext des Stückes. Indem diese Verluste auf demonstrative Art vorgeführt werden, könnte man sich fragen, ob das Stück nicht auch versucht, die postmoderne Indifferenz mit einem unterschwelligen Aufruf zu Verantwortungsbewusstsein zu durchbrechen. So würde

³²⁶ Palmetshofer, E.: *faust hat hunger*, S. 533.

³²⁷ Ebd. S. 539 und 553.

³²⁸ Vgl. ebd. S. 526.

³²⁹ Ebd. S. 519.

³³⁰ Engelmann, P.: *Einführung. Postmoderne und Dekonstruktion*, S. 12.

für dieses Stück gelten, was in einer Rezension zu *sauschneidn. ein mütterspiel* geschrieben wurde:

Der Autor gestaltet eine Bestandsaufnahme und kehrt damit die innere Verzweiflung, [sic!] die in manchen Leben steckt, nach außen. Die daraus resultierende Nachdenklichkeit ist hochpotent, weil illusionslos. Das ist der Ansatz zur Veränderung.³³¹

³³¹ Banitzki, Wolf: Das Leben als Martyrium.

URL: http://www.theaterkritiken.com/index.php?option=com_content&view=category&id=24 (21.2.2013).

5.3 Die Welt als (Matt-) Scheibe

Die konkret dargestellte Handlung des Stückes sind die Hauspartys, bei denen in Gesprächen zwischen Paul, Ines, Fritz, Anne, Robert und Tanja die Gretchen-Tragödie nacherzählt wird. Sie wird von einer Fernsehreportage eingerahmt, die in drei Teilen im *Vorspiel im TV*, *Zwischenspiel im TV* und *Nachspiel vorm TV* erzählt wird. Die Gespräche zwischen den drei Paaren werden damit neben einen je nach Inszenierung imaginierten oder gezeigten Fernsehbildschirm gesetzt. Einen Verweis im Zusatztext zur Umsetzung der Medienebene gibt Palmetshofer nicht.³³²

Die Übergänge zwischen dem Geschehen im Fernsehen und jenem in der Wohnung sind so gestaltet, dass zwischen gegenwärtigem Sprechen und Nacherzählen hin- und hergesprungen wird. So schlüpfen die Personen in Rückblenden in die Rollen der Fernseh-Figuren, beispielsweise in die Rollen der „zwei lustige[n] Personen aus der Nachbarschaft“³³³ oder erzählen in dritter Person, was in der Fernsehreportage gezeigt wurde. Teils geschieht dies im Präsens, teils nacherzählend im Perfekt, wie zum Beispiel am Ende im *Nachspiel vorm TV*: „bei mir war ‚Freundin‘ eingeblendet“.³³⁴

Die Erzählsituation im *Vorspiel im TV* ist so gestaltet, dass eine Sprecherin ein Fernsehbild nacherzählt. Die erzählte Rede mit Innensicht der Protagonistin - durch die spätere Handlung nimmt man an, dass es sich um Grete handelt - vermischt sich mit einer filmischen Erzählweise. Die Perspektive ähnelt der Kameraführung einer Filmszene. Man folgt als Leser oder ZuhörerIn zu Beginn der Szene der Autofahrerin durch die Kurven, bis die Fahrt abrupt endet wie bei einem Filmschnitt und die Nachbarn in den Fokus gerückt werden.

Bei jeder TV-Szene finden sich am Ende der Szene Markierungen, welche die Fernsehsituation verdeutlichen. Das sind Kommentare zu Bild und Einblendung, wie beispielsweise im *Vorspiel*: „und wieder ‚nachgestellte Szene‘ eingeblendet unten links im Bild [...] dann schwarz das Bild“.³³⁵

Das zitierte Fernseh-Format erinnert an eine Reportage. Der Sprecher gibt Auskunft über das Fernsehbild, macht Meta-Kommentare über das Fernsehen als Medium und schildert gleichzeitig Gedanken und Befindlichkeit der Protagonistin:

sie fährt schnell

³³² Auf zwei konkrete Inszenierungen wird am Ende von Kapitel 5.3.1 verwiesen.

³³³ Palmetshofer, E.: *faust hat hunger*, S. 499.

³³⁴ Ebd. S. 554.

³³⁵ Ebd. S. 503.

denkt sie sich
sie kennt sie noch immer
denkt sie sich³³⁶

Aufgrund dieser Vermischung der Ebenen - die Sprecherstimme steht innerhalb und gleichzeitig außerhalb des Mediums - und dadurch, dass in der Erzählung der zwei ‚lustigen Personen‘ zwischen den Zeiten hin- und hergesprungen wird, entstehen fließende Übergänge zwischen Räumen und Zeiten, medialer Inszenierung und Inszenierung auf der Bühne.

Das *Vor-, Zwischen- und Nachspiel im TV* wird im folgenden Kapitel auf verschiedene Weisen betrachtet. Im *Vorspiel auf dem Theater* in Goethes *Faust* wird der Zweck des Theaters diskutiert, woraus sich drei verschiedene Poetiken ergeben. Außerdem werden am Ende des Vorspiels programmatisch die Gesichtspunkte des Stückes angesprochen.³³⁷ Bei Palmetshofer hingegen wird nicht explizit die Funktion des Fernsehens oder des Theaters diskutiert. Dennoch ergeben sich implizit Parallelen zu Goethe, einerseits in der Programmatik, andererseits kann das Beibehalten der ‚Lustigen Person‘ als Anstoß genommen werden, um über die Unterhaltung in den Medien nachzudenken. Die Analogien zu Motiven aus Goethes *Faust* und Überlegungen zu Unterhaltung werden in Kapitel 5.3.1 dargelegt.

Über die Erzählsituation in *Vor-, Zwischen- und Nachspiel* wird exemplifiziert, wie mediale Inszenierung konstruiert wird. In der Reportage wird die Geschichte Gretes erzählt und fügt so als paralleler Erzählstrang der Narration der drei Paare eine weitere Perspektive hinzu. In der letzten Szene lösen sich diese zwei Ebenen ineinander auf, die Sprecherin fehlt nun und die Figuren erzählen selbst die Fernsehreportage nach. Es ergibt sich eine Vermischung des medial Inszenierten und des nacherzählt medial Inszenierten. Was diese Konstruktion von Medien-Wirklichkeit für die Darstellung von Gretes Schicksal bedeutet, führt das Kapitel 5.3.2 aus.

Drittens bietet die Fernseh-Situation eine Möglichkeit zur Reflexion medialer Inszenierung und der Scheinrealität. Wie mediale Darstellungsformen im Theater diskutiert werden können und wie die medial geprägte Wahrnehmung in *faust hat hunger und verschluckt sich an einer grete* dargestellt ist, behandelt das Kapitel 5.3.3.

³³⁶ Ebd. S. 499.

³³⁷ Gaier, U.: *Faust. Eine Tragödie*, S. 288f.

5.3.1 Vorspiel im TV / Vorspiel auf dem Theater

Das Vorspiel im Theater hat in der Theatertradition die Funktion, das Publikum zur Unterhaltung anzulocken, es zur Ruhe zu bringen und auf das Stück einzustimmen.³³⁸ Bei Goethes *Faust* diskutieren „Director“, „Dichter“ und „Lustige Person“ im *Vorspiel auf dem Theater* die Aufgabe des Theaters. Entwickelt wird die Problematik, die sich aus der Spannung zwischen dem dichterischen Anspruch, den Anforderungen des Theaters und den Wünschen der Zuschauer ergibt.

Der Direktor stellt zu Beginn die Aufgabe, die sinnlichen und geistigen Bedürfnisse des Publikums zu befriedigen. Außerdem soll die unbestimmte Menge der Zuschauer zu einem Volk vereint werden. Die Theaterkasse wird als Ort zur Wiedergeburt beschrieben: „Und mit gewaltig wiederholten Wehen / Sich durch die enge Gnadenpforte zwingt“ (V. 51f.). Die Kunst und hier das Theaterstück soll also die Verwandlung oder Verbesserung des Menschen herbeiführen.³³⁹

Das Motiv von Geburt und Tod wird bei Palmetshofer ebenfalls aufgegriffen. Die Autofahrt im *Vorspiel im TV* ruft bei der Protagonistin den Gedanken an ihre eigene Herkunft und Geburt hervor:

als sie noch im Bauch ihrer
da ist sie diese Kurven
[...] ³⁴⁰

Im *Nachspiel vorm TV* folgt der Tod Gretes. Die Einblendung von Geburts- und Sterbejahr weist darauf hin: „und dann zwei Jahreszahlen eingeblendet unten links im Bild“, ³⁴¹ womit Geburt und Tod Gretes den Anfang und das Ende des Stücks umschließen.

Hinsichtlich der Textkonstitution haben die drei Figuren bei Goethe unterschiedliche Ansichten. Der „Dichter“ beabsichtigt eine „vollendete Gestalt“, die „Lustige Person“ strukturloses Bekenntnis, der „Director“ eine Mischung aus allen Elementen (V. 59-100).

Die Meinungen zur Funktion eines Theaterstücks sind ebenso verschieden. Der Direktor beabsichtigt Verwirrung zu stiften, der Dichter Sinn und die ‚Lustige Person‘ will Interesse erwecken. Das Publikum soll in seinem Menschsein reifer werden, wozu die Mittel des Theaters ein allseitiges Angebot darstellen. Am Ende des Vorspiels werden programmatisch die

³³⁸ Vgl. ebd. S. 286.

³³⁹ Vgl. ebd. S. 288.

³⁴⁰ Palmetshofer, E.: *faust hat hunger*, S. 499.

³⁴¹ Ebd. S. 555.

Inhalte und die Ganzheit der Räume des Stücks angesprochen.³⁴² Der Gang der Handlung soll „Vom Himmel durch die Welt zur Hölle“ (V. 242) geführt werden.

Bei Palmetshofer gibt es keinen Himmel mehr, stattdessen geht es um das Lokale und das Globale. Beide fallen in der Provinz zusammen:

muss sie immer denken
dass dieser Ort überall und irgendwo
wenn nicht die Ortstafel, die sagt
dass das genau hier und nicht überall³⁴³

Von den Figuren aus Goethes *Faust* wird die ‚Lustige Person‘ beibehalten. Bei Palmetshofer sind es zwei ‚lustige Personen‘, die als Nachbarn in der Provinz Gretes Ankunft beim Elternhaus kommentieren. Die ‚Lustige Person‘ in ihrer Tradition als Hanswurst hat die Funktion zu unterhalten, sie macht das Theater zu einer Gemeinschaftserfahrung.³⁴⁴

Das Fernsehformat erinnert eher an eine „TV-Comedy“, wie es eine Rezension beschreibt.³⁴⁵ Die ‚lustigen Personen‘ gleichen Comedy-Figuren. Mit einem Hang zur Übertreibung („die warten, bis wir alle ausgestorben“³⁴⁶) kommentieren sie das Geschehen draußen, fallen sich gegenseitig ins Wort und korrigieren einander in ihren Ausführungen. Die Tragödie Gretes wird damit als Amüsement eingeführt und als Unterhaltung wird sie von den Paa- ren konsumiert, wenn sie sich bei der Grillparty vor dem Fernseher die Reportage anschauen.

Die Umsetzung dieser Mediensituation kann unterschiedlich gestaltet werden. Felicitas Brucker führt bei der Uraufführung im Schauspielhaus Wien den Fernsehschirm als Kartonton- rahmen auf die Bühne. Symbolisch kann der Rahmen auch als Rahmen der Geschichte ste- hen, in welche die Sprecherin das Publikum über ihre Gestik und die direkte Anrede hinein- führt.³⁴⁷ Bei der Inszenierung im Nationaltheater Mannheim setzen sich die Darsteller mit Blick zum Publikum auf Bierkisten, die Sprecherinnenstimme erklingt körperlos. Der Zu- schauerraum wird damit zum Fernseh Bildschirm. Anstatt den Schauspielern und Schauspie-

³⁴² Vgl. Gaier, U.: *Faust. Eine Tragödie*, S. 288f.

³⁴³ Palmetshofer, E.: *faust hat hunger*, S. 500.

³⁴⁴ Vgl. Gaier, U.: *Faust. Eine Tragödie*, S. 290.

³⁴⁵ Klinger, E.-M.: *Nur noch ein Party-Gerücht*.

³⁴⁶ Palmetshofer, E.: *faust hat hunger*, S. 502.

³⁴⁷ Vgl. Mitschnitt von *faust hat hunger und verschluckt sich an einer grete*. Regie: Felicitas Brucker. Premiere 02.4.2009. Datenträger. Freundlicherweise zur Verfügung gestellt vom Schauspielhaus Wien.

lern beim Zuschauen über die Schulter zu sehen, sieht man sich als Betrachterin auf der Bühne gespiegelt.³⁴⁸

5.3.2 Konstruktion von Medien-Wirklichkeit: Ein Einzelschicksal wird medialisiert

Im *Vor-*, *Zwischen-* und *Nachspiel* wird thematisiert, wie das tragische Schicksal Gretes im Fernsehen gezeigt wird. Gretes Geschichte wird in der Fernsehreportage inszeniert, jeweils am Ende der Szenen erscheint der Hinweis: „nachgestellte Szene“.³⁴⁹ Damit wird die mediale Inszenierung vorgeführt und die Konstruktion dieser Inszenierung bewusst gemacht. Es stellt sich die Frage, wie sich die Wirklichkeit innerhalb des Stücks gestaltet, in der nicht mehr klar zwischen medial Inszeniertem und Realität unterschieden werden kann. Medien arrangieren die gezeigten Inhalte, wie Götz Großklaus erläutert:

der Monitor ist dann der Schauplatz selektiven Bewußtmachens von „Inhalten“ in jeweiligen medialen Inszenierungen; auf der medialen Bühne erscheinen ausgewählte Bilder des Gewesenen und des Jetzt; sie werden mediensprachlich arrangiert, inszeniert und montiert zu Konstrukten von Medien-Wirklichkeit[...]³⁵⁰

Im Stücktext wird diese Konstruktion von Medien-Wirklichkeit angesprochen. Die Information dazu kann unvollständig sein: „ein Foto, das uns leider durch die Finger ging“, oder es wird auf die Ästhetik von medialer Inszenierung hingewiesen: „ihr Rot im Mischwald wunderschön“.³⁵¹ Dadurch, dass die Fernsehreportage überdies von den drei Paaren nacherzählt wird, öffnet sich eine zweite Inszenierungsebene. Das Schicksal Gretes wird doppelt inszeniert, das in der Fernsehreportage Erzählte wiederum von den Paaren nacherzählt.

Die kommunikativen Distanzen werden mithilfe der Medien zum Verschwinden gebracht. Dieselben Botschaften können an unterschiedlichsten Stellen des Globus empfangen werden. Die Folge dessen ist eine neue Wahrnehmung der Wirklichkeit. Durch die Medien werden an verschiedenen Orten „beliebige Ausschnitte von ‚Wirklichkeiten‘ elektronisch verzeichnet und verschlüsselt, um an anderen Orten tendenziell *zeitgleich* wieder entschlüsselt zu werden“.³⁵² Die Vermischung von Lokalem und Globalem, die inhaltlich im Stück angesprochen wird, wird in der Mediensituation verdeutlicht. Lehmann weist darauf hin, dass die globale Verbreitung elektronischer Daten zur Folge hat,

³⁴⁸ Vgl. Mitschnitt. Nationaltheater Mannheim.

³⁴⁹ Palmetshofer, E.: *faust hat hunger*, S. 503 und S. 543.

³⁵⁰ Großklaus, Götz: *Medien-Zeit. Medien-Raum. Zum Wandel der raumzeitlichen Wahrnehmung in der Moderne*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1995, S. 61.

³⁵¹ Palmetshofer, E.: *faust hat hunger*, S. 546.

³⁵² Großklaus, G.: *Medien-Zeit*, S. 108.

daß die Zivilisation der Bilder mühelos die Massen erreicht und damit über die Macht des großen Geldes verfügt, zugleich virtuell die ganze ‚Welt‘ umspannt – auch wenn faktisch, was gern übergangen wird, die übergroße Mehrheit der Menschheit von den Segnungen der elektronischen Zivilisation bislang überhaupt noch nicht berührt ist.³⁵³

Die Welt wird zur Mattscheibe, wie es Grete in Szene 10 anspricht: „die Welt ist eine Scheibe“.³⁵⁴ Raum und Zeit werden zusammengeschrumpft auf einem Fernsehbildschirm. Heinrich korrigiert Grete mit einer Metapher des Konsums; nicht eine Scheibe sei die Welt, sondern ein Teller: „wenn man einen Hunger [hat] ist eine Scheibe immer ein Teller“.³⁵⁵

Elektronische Bilder werden konsumiert und die Reportage stillt den Sensationshunger der Zuschauer. Ohne Katastrophe, könnte man folgern, gibt es keine Unterhaltung. Vielleicht ist die im Stück dargestellte Öffentlichkeit gegenüber Katastrophen aber schon dermaßen abgestumpft, dass die Katastrophe gar nicht mehr unterhält. So endet das Stück mit Roberts wunderter Aussage: „am Land gibt’s Häuser“, worauf Tanja mit „ja“ antwortet.³⁵⁶ Dass der vorherige Satz im Stück auf die in der Reportage aufscheinenden Lebensdaten Gretes hinweist und damit erst mitgeteilt wird, dass sie gestorben ist, scheint keine Betroffenheit auszulösen. Der Tod einer einzelnen Person erscheint nebensächlicher als die banale Tatsache, dass das gezeigte Bild vom Land nicht den Vorstellungen entspricht.

Hier bewahrheitet sich wieder die Aussage ‚sie ist die erste nicht‘, denn Gretes Katastrophe reiht sich in die vergangenen Berichte über Schicksale und Tragödien ein und wird somit als Geschichte zum Produkt in einer Reihe von vergleichbaren Produkten. Die Kommunikationssituation des Stückes kann also als Kommentar zum Medienzeitalter interpretiert werden. Das menschliche Schicksal wird reduziert auf eine technisch reproduzierte Geschichte, die losgelöst von der Realität im eigenen Wohnzimmer konsumiert werden kann.

Damit verliert Gretes Schicksal an Gewicht. Mit der Suche nach dem ‚Totalen‘ wird die Einzigartigkeit, der „Augenblick des Einen“, der zur Erfüllung führen könnte, gesucht.³⁵⁷ Es ist eine nicht reproduzierbare Erfüllung, die Palmetschofer als Ziel der Glückssuche versteht:

Dieses oder jenes Einzelschicksal hat kein Gewicht, solange es nur eines in der unendlichen Menge von vergleichbaren Elementen darstellt. [...] Man will ein totales Schicksal

³⁵³ Lehmann, H.-T.: Postdramatisches Theater, S. 401f.

³⁵⁴ Palmetschofer, E.: faust hat hunger, S. 532.

³⁵⁵ Ebd.

³⁵⁶ Ebd. S. 555.

³⁵⁷ Palmetschofer, E.: Liebe deine Katastrophe, S. 78.

und lenkt den Blick auf eben jene Ausnahmeposition, auf das Erste schlechthin, die exzeptionelle Katastrophe, die die Regel bricht.³⁵⁸

Glaubt man also, das Fernsehen könnte den faustischen Wunsch nach dem ‚Verweilen des Augenblicks‘ erfüllen, weil es jeden Moment gegenwärtig machen kann, so wird dies in der gezeigten Situation im Stück widerlegt. Der Augenblick wird ebenfalls reproduzierbar und stellt nur noch ein Bild neben vielen Bildern dar und bietet so auch keine Totalität.

Laut Lehmann lebt die heutige Gesellschaft in einer „Zivilisation des Bilds“,³⁵⁹ denn die Theatralisierung durchdringt das gesamte gesellschaftliche Leben, sei das im Kult der Selbstdarstellung eines Individuums, in der Werbung oder in der Theatralik der medialen Selbstdarstellung der Politik.³⁶⁰ Auch Lehmann thematisiert den Einfluss des Kapitalismus auf das westliche Glücksdenken und stellt fest, dass menschliche Erfahrungen wie Glück, Leben und Anerkennung in westlichen Gesellschaften an Waren beziehungsweise an deren Konsum oder Besitz gebunden werden.³⁶¹

Dem entspricht laut Lehmann eine Zivilisation des Bildes. Der Bürger ist Zuschauer in einer Mediengesellschaft. Der Zuschauer sitzt aber immer dort, wo die Katastrophe nicht ist. Die Katastrophe bleibt draußen oder im Fernsehgerät.³⁶² Somit haben die Zuschauer keine Verantwortung, was die Parallele zwischen Lehmanns Überlegungen und Palmetshofers Stück darstellt. Da sich die Tragödie Gretes im Fernsehen abspielt, können sich die Paare vom Geschehen abkoppeln, sie werden ihre menschliche Verpflichtung als Freunde los, denn das Schicksal der Freundin ist nun rein mediale Information.

5.3.3 Fernsehen auf der Theaterbühne oder das Spiel mit der Simulation

Was bedeutet die durch die Konstruktion von Medien-Wirklichkeit veränderte Wahrnehmung für die Personen im Stück? Was bedeutet es für ihren Wirklichkeitsbezug, wenn ein Großteil des Geschehens über eine Fernsehreportage nacherzählt wird? Und wie gelingt es dem Theater im Allgemeinen, das Fernsehen zu thematisieren? Um diese Fragen zu beantworten, sollen zu Beginn dieses Unterkapitels einige exemplarische Einblicke zur Mediennutzung und deren möglichen Funktionen im zeitgenössischen Theater gegeben werden. Der

³⁵⁸ Ebd. S. 77.

³⁵⁹ Lehmann, H.-T.: Postdramatisches Theater, S. 467.

³⁶⁰ Vgl. ebd.

³⁶¹ Vgl. ebd.

³⁶² Vgl. ebd. S. 467f.

zweite Teil des Kapitels befasst sich mit der medial geprägten Wirklichkeit in *faust hat hunger und verschluckt sich an einer grete* und der Scheinrealität, welche durch die mediale Abbildung der Wirklichkeit entsteht.

Werden Medien auf der Bühne eingesetzt, dann werden auch sie zum Spielmaterial, denn Theater ist immer ein Spiel mit dem Mechanischen und der Reproduzierbarkeit von Wirklichkeit.³⁶³ Beispielsweise im postdramatischen Theater finden Medien Verwendung, indem durch Videoprojektionen Nähe und Ferne thematisiert werden, oder sie dienen als Quelle der Inspiration, es werden Anspielungen auf Fernsehunterhaltung gemacht oder die visuelle Darstellung wird imitiert. Medial hergestellte Darstellungsmuster werden auf der Bühne zitiert:

In den unterschiedlichsten Varianten ist zu beobachten, wie das Theater Inszenierungsstile der anderen Medien adaptiert: Es kopiert Strategien der Fernsehunterhaltung, integriert das Spiel mit Trivialmythen des Kinos und bindet elektronische Bildmedien auf sehr unterschiedliche Weise in Inszenierungen ein.³⁶⁴

Bei Frank Castorf beispielsweise werden Live-Kameras eingesetzt, „die mit der Großaufnahme der Schauspieler Authentizität suggerieren und gleichzeitig entziehen, sind doch die medialen Zugriffe des Kameraeinsatzes dem Zuschauer ständig transparent.“³⁶⁵ Das Theater René Polleschs hingegen stellt folgende Frage:

[Gefragt wird] nach der Möglichkeit individueller Erfahrung angesichts hybrider Formen von Wirklichkeitskonstruktion und -simulation. Indem [die Inszenierungen] die verschiedensten Elemente heutiger Medienrealität aufnehmen und zu einem Bühnengregat aus populären Fernsehformaten, audiovisuellen Bildformen und recycelten Theatergenres zusammenführen, beziehen sie sich auf die Voraussetzungen, unter denen Vorstellungen von Realität entstehen.³⁶⁶

Theater zitiert Medien nicht nur, sondern nimmt die Gestaltungsmöglichkeiten eines Wechselspiels wahr. Durch Verfahren der Montage und Collage kann zum Beispiel eine ironische Distanz zum medialen „News- und Storytelling“³⁶⁷ gewahrt werden. Lehmann beschreibt im Wandel vom dramatischen zum postdramatischen Theater auch einen Wandel in der Raumkonzeption und Hinwendung zum Visuellen.

³⁶³ Vgl. ebd. S. 413.

³⁶⁴ Birkenhauer, T.: Theater / Theorie, S. 11.

³⁶⁵ Birkenhauer, Theresia: „Nicht Realismus, sondern Realität“. Das Politische im zeitgenössischen Theater. In: Theater / Theorie. Zwischen Szene und Sprache. Hrsg. von Barbara Hahn und Barbara Wahlster. Berlin: Vorwerk 8 Verlag 2008, S. 122.

³⁶⁶ Birkenhauer, T.: „Nicht Realismus, sondern Realität“, S. 124.

³⁶⁷ Lehmann, H.-T.: Postdramatisches Theater, S. 422.

Im postdramatischen Theater gibt es Formen, in denen nicht mehr die Zeichenübermittlung im Vordergrund steht, stattdessen werden Raum- und Wahrnehmungsformen ausprobiert.³⁶⁸ In offenen Raumformen können die Betrachter Teil der Bühne werden oder sind die Grenzen zwischen realem und fiktivem Erlebnis nicht mehr klar.³⁶⁹ Bei vielen dieser Theaterformen geht es nicht darum, sich an die Gewohnheiten der Medienwahrnehmung anzupassen. Medien werden eingesetzt, um im Theaterraum unvorhersehbare Verbindungen herzustellen. Der „postdramatische Raum“³⁷⁰ kann zur Thematisierung der Kommunikation beim Theatervorgang oder der Kommunikation im Allgemeinen verwendet werden.

Lehmann sieht das Theater mit Medien gar als Ort des Trainings, in dem technologische Strukturen bewusst gemacht werden und Individuen üben, damit umzugehen und sich ihrer Abhängigkeit von Technologie bewusst zu machen. Die Macht der Medienbilder wird vorgeführt.³⁷¹ Zudem wird über elektronische Bilder die Natur des Sehens thematisiert. Der Zuschauer erfährt sich als Betrachter, wenn er seine Betrachterposition auf der Bühne dargestellt sieht.³⁷²

Wie wird also diese Medien-Wirklichkeit in *faust hat hunger und verschluckt sich an einer grete* thematisiert? Götz Großklaus geht davon aus, dass die neue Medienrealität die traditionellen Grenzen des soziokulturellen Raumes verblassen lässt. Die Konstruktion von Medien-Wirklichkeit führt so nicht nur zu einer veränderten Wahrnehmung, sondern auch zu einem veränderten Verständnis des Lebensraumes:

Grenzen legen ein „Diesseits“ und ein „Jenseits“ fest[...] „Außen“ und „innen“ kann kulturell unterschiedlich interpretiert und besetzt werden. Gegenüber den wechselnden Interpretationen erscheint die Relation: außen – innen als kulturelle Invariante: als binärer Grundbaustein einer Sprache des Raums. An der Grenzlinie zwischen „innen“ und „außen“ wird *Differenz* – und damit *Bedeutung* faßbar: primär die des *Eigenen* und des *Anderen*, des *Fremden*.³⁷³

Diese Grenzen werden durch die Medien aufgeweicht. Man fühlt sich in diesem Zusammenhang an die Motive in *Vor*-, *Zwischen*- und *Nachspiel* erinnert. Im *Zwischenspiel im TV* flüchtet Grete von ihrem Herkunftsort in den Wald. Das Ortsschild ist durchgestrichen und damit verschwindet für sie das Lokale: „das Lokale [...] streicht sich aus mit einem roten

³⁶⁸ Vgl. ebd. S. 285f. und S. 303.

³⁶⁹ Vgl. ebd. S. 287.

³⁷⁰ Ebd. S. 303.

³⁷¹ Lehmann, H.-T.: Postdramatisches Theater, S. 431.

³⁷² Ebd. S. 441.

³⁷³ Großklaus, G.: Medien-Zeit, S. 103.

Strich“.³⁷⁴ Der Raum ist damit nicht mehr klar definiert. In den Gedanken Gretes wird der Wald als Ort von der Realität abgehoben und mit einer irrealen Märchenwelt in Verbindung gebracht: „ins Waldland hinten wo sich Fuchs und Hase wo sieben Zwerge so ein Schwachsinn“.³⁷⁵ Der Gegensatz von ‚lokal‘ und ‚global‘ wird am Beispiel des eigenen Körpers wiederholt; ‚draußen‘ und ‚drinnen‘ stehen gleichwertig nebeneinander oder sind nicht mehr auseinander zu halten:

da ist kein Platz für keine Kurve mehr in diesem Körper ist kein Platz
[...]
und Platz genug und keine Kurven draußen drinnen
denkt sie
draußen drinnen³⁷⁶

Die Grenzen der Räume sind damit unsicher geworden. Diese Thematik fällt mit dem Medium ‚Fernsehen‘ zusammen, Nähe und Ferne sind nicht mehr auseinander zu halten, weil auf dem Fernsehbildschirm alles gleich nah oder fern wird. Der Herkunftsort Gretes kann in der Reportage gezeigt werden und gleich danach erscheint ein Bild mit Heinrich im Krisengebiet irgendwo in Afrika, während beide Bilder im Wohnzimmer von Ines und Paul rezipiert werden.

Für das Medium des Fernsehens fasst Großklaus fünf Merkmale zusammen: die gänzliche Re-Konstitution von ‚Wirklichkeiten‘, Gleichzeitigkeit von Ereignis und Abbild, Auflösung räumlicher Entfernung, Verwischung kultureller Grenzen und die Beschleunigung der Vernetzung.³⁷⁷ Eine Folge der Beschleunigung und Verwischung der Grenzen ist die Zersplitterung der Realität.

Die über Medien geformte Wirklichkeitswahrnehmung wird in unterschiedlicher Weise im Theater diskutiert. Das Theater spiegelt die Wahrnehmung der Realität, die in kleine Zeitstücke zersplittert erscheint und in der medial vermittelte Erfahrung überwiegt.³⁷⁸ Auch jüngere Stimmen zum aktuellen Theaterschaffen thematisieren diese Zersplitterung:

Die heutige Wirklichkeit, so lautet der Common sense, ist beschleunigte, globalisierte, mannigfach zersplitterte Zeit. Der Mensch bewegt sich darin beschleunigt, zerrissen,

³⁷⁴ Vgl. Palmethofer, E.: faust hat hunger, S. 542.

³⁷⁵ Ebd. S. 543.

³⁷⁶ Ebd.

³⁷⁷ Vgl. Großklaus, G.: Medien-Zeit, S. 109.

³⁷⁸ Lehmann, H.-T.: Postdramatisches Theater, S. 215.

globalisiert und er spricht schnell. Man weiß, wie die Geschichten dazu aussehen in so einer Zeit, man weiß, wie sie enden. Sie rennen verloren über die Bühne.³⁷⁹

Bei Palmetshofer ist nicht einmal mehr sicher, ob sich die Gretchen-Tragödie wirklich ereignet hat. Alles Geschehene ist nacherzählt und teilweise zweifach inszeniert, einmal im Fernsehen, das zweite Mal in der Nacherzählung der drei Paare. Grete und Heinrich könnten Erfindungen der anderen Personen sein. Der Stücktext lässt eine Inszenierung zu, in der Wirklichkeit und Fantasie, Erzählung und Nacherzählung verschwimmen, oder gar das gesamte nacherzählte Geschehen nur Fantasie ist. Schließlich sind die Protagonisten nie anwesend, jedes Wort wird ihnen von den Paaren in den Mund gelegt und auch das Mediengeschehen wird größtenteils über die Nacherzählung beschrieben. Wirklichkeit ist damit nicht mehr greifbar, es wird zwischen den verschiedenen Zeitebenen hin- und hergesprungen, die Zeit ist ebenso unklar wie der Raum geworden. Dies erinnert an das oben genannte Beispiel der Mediennutzung bei René Pollesch, auch in Palmetshofers Stück lässt sich die Frage nach Wirklichkeitskonstruktion und Simulation stellen.

Film und Fernsehen wiederholen die Welt und die Wirklichkeit in Zeichen. Die technische Aneignung der Welt führt zu einer Verdoppelung der Wirklichkeit. Was bleibt ist ein Abbild, welches die Ausgangsrealität nicht mehr klar erkennbar macht.³⁸⁰ Wie die Wahrnehmung der Wirklichkeit organisiert wird, beschreibt Götz Großklaus:

Die televisionale Wahrnehmung – das ist meine These – ordnet das Gesehene, gliedert das sog. Wirklichkeitsfeld vergleichbar als Raster oder Mosaik, in das in beschleunigtem Reiz-, Aufnahme- und Verarbeitungstempo „gestreute Punktmengen“ zu flüchtigen Bild-Gestalten auf- und wiederabgebaut werden.³⁸¹

Er charakterisiert also die durch Medien geformte Wirklichkeit als flüchtig. Es sind ‚Bild-Gestalten‘, welche das Bild der Wirklichkeit prägen und nicht greifbare Objekte oder Menschen. Bilder im Fernsehen erscheinen schnell und verschwinden ebenso schnell wieder, das Bild dient so nur der kurzfristigen Versicherung von Realität. Das Fernsehen simuliert dabei die Wirklichkeit.³⁸²

³⁷⁹ Obexer, Margareth: Statt zu vögeln, lasst sie kommen. In: Zwischenspiele. Neue Texte, Wahrnehmungs- und Fiktionsräume in Theater, Tanz und Performance. Hrsg. von Stefan Tigges, Katharina Pewny und Evelyn Deutsch-Schreiner. Bielefeld: transcript Verlag 2010 (= Kultur- und Medientheorie), S. 57.

³⁸⁰ Vgl. Großklaus, G.: Medien-Zeit, S. 124.

³⁸¹ Ebd. S. 129.

³⁸² Vgl. ebd. S. 129f.

Eine ernüchterte Sicht auf die Medien und die Orientierungslosigkeit des Menschen im Informations- und Computerzeitalter formuliert Dieter Kafitz. Der Einzelne verliere angesichts der Unmenge an Informationen und Nachrichten feste Orientierungspunkte. Bilder in den Medien büßen ihre Abbildfunktion ein, sie werden sinnentleert. Die Folge ist die Auflösung der Identität. Die Realität wird durch Technisierung verwandelt und die menschlichen Wahrnehmungsformen werden durch die Medien in einer Weise verändert, welche die Wirklichkeit nicht mehr greifbar macht.³⁸³

Die Erzählhaltung auf der medialen Ebene in *faust hat hunger und verschluckt sich an einer grete* verweist auf diese medial verursachte Verunsicherung und den Verlust von Wirklichkeitsbezug. Diesen Realitätsverlust behandelt der Soziologe Jean Baudrillard in seiner Theorie zur Scheinrealität, die durch die Repräsentation der eigentlichen Realität durch Kommunikationsmedien entsteht.³⁸⁴ Laut Baudrillard wurde die „Metaphysik von Wesen und Erscheinung“ abgelöst durch eine „Metaphysik des Indeterminismus und des Codes.“³⁸⁵ Die geläufigen Referenzen werden so vernichtet und der Zyklus der Bedeutungen wird verkürzt zur kleinsten Einheit von Energie und Information, dem Bit.

All das definiert einen digitalen Raum, ein magnetisches Feld des Codes, mit Polarisierungen, Brechungen, Gravitationen von Modellen und dem ständigen Strom der kleinsten disjunktiven Einheiten (der Frage/Antwort-Zelle, die so etwas wie ein kybernetisches Atom der Signifikation ist).³⁸⁶

In der Kommunikation übernehmen Modelle die regulierende Funktion, so dass ein „imaginäre[r] Bereich des Kontakts“³⁸⁷ entsteht, wo letztlich alle Kommunikation nur Scheinkommunikation ist. So führt die Herrschaft der neuen Technologien laut Baudrillard zu einer Auflösung der geläufigen Unterschiede, bis Realität und Fiktion nicht mehr unterscheidbar sind: „Die Realität geht im Hyperrealismus unter, in der exakten Verdoppelung des Realen, vorzugsweise auf der Grundlage eines anderen reproduktiven Mediums – Werbung, Photo etc. –, und von Medium zu Medium verflüchtigt sich das Reale.“³⁸⁸

³⁸³ Vgl. Kafitz, Dieter: Bilder der Trostlosigkeit und Zeichen des Mangels. Zum deutschen Drama der Postmoderne. In: Tendenzen des Gegenwartstheaters. Hrsg. von Wilfried Floeck. Tübingen: Francke Verlag 1988, S. 159-161.

³⁸⁴ Vgl. Baudrillard, Jean: Die Simulation [1982]. In: Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion. Hrsg. von Wolfgang Welsch. Weinheim: VCH Verlagsgesellschaft 1988, S. 153-162.

³⁸⁵ Baudrillard, J.: Die Simulation, S. 153.

³⁸⁶ Ebd. S. 155.

³⁸⁷ Ebd. S. 156.

³⁸⁸ Ebd. S. 156f.

Diese Verunsicherung der Unterscheidung von Realität und Fiktion wird auch in *faust hat hunger und verschluckt sich an einer grete* vorgeführt. Es vermischt sich die „nachgestellte“³⁸⁹ Fernsehreportage mit einer Rekonstruktion der Ereignisse. Wo Realität aufhört und Inszenierung beginnt, ist unklar.

In diesem Kontext ist auch das Motiv der Fotos eine Betrachtung wert, denn die Abbildung von Realität wird nicht nur in der Fernsehreportage thematisiert. Heinrich hat Grete Fotos von seinem Hilfseinsatz in Afrika geschenkt. Die Schachtel mit diesen Fotos und Fotos von Grete finden Tanja und Ines nach Gretes Tod in ihrer Wohnung. Zwar ist Grete tot, jedoch wird ihr Abbild noch auf dem Foto festgehalten in einem Moment der Scheinrealität, bei dem sie für Ines zu einer handelnden lebendigen Person zu werden scheint:

ich hol eine Schachtel unter dem Bett hervor
ich mach sie auf
sie schaut mich von dem Foto an
sie lächelt³⁹⁰

Auch das „Krisengebiet“, in dem Heinrich gearbeitet hatte, wird auf den Fotos in die Realität geholt: „hat Abzüge machen lassen, bevor er die Speicherkarte gelöscht und hat IHR die Fotos geschenkt [...] sag ich und seh auf dem Foto wie der Wind eine Plastikplane bläht“.³⁹¹ Hier verschränken sich die Motive. Gretes Realität und vermischt sich mit dem Abbild des Krisengebiets. Auf dem einen Foto sieht Tanja eine Mutter unter einem Wellblechdach sitzen. Dieses Bild stellt eine Spur der Abwesenheit Gretes dar, die selbst zur Geburt ihres Kindes sich in eine Hütte mit einem „Stückchen Wellblech für das Dach“³⁹² zurückgezogen hatte.

Angesichts der Abbildung von Wirklichkeit nimmt Grete eine zynische Haltung ein. Schon bevor sie sich selbst zu töten versucht, denkt sie an die Bilder, welche zurückbleiben werden: „[ich habe] ein Haus gebaut, das solltest du mal sehen, so ein schönes Haus und was das erst für Fotos gibt, ich hoff, du findest Freude dran“.³⁹³ Das Haus wird daraufhin mit einer Latrine gleichgesetzt, impliziert ist die Grube, in welcher Grete ihr Kind vergräbt. Was Grete in ihrem Satz schon antizipiert, ist die Konstruktion von Wirklichkeit - das Foto eines schönen Hauses - , welche nichts mit der Realität zu tun hat.

³⁸⁹ Ewald, P.: *faust hat hunger*, S. 543.

³⁹⁰ Ebd. S. 547f.

³⁹¹ Ebd. S. 549.

³⁹² Ebd. S. 545.

³⁹³ Ebd. S. 553f.

In *faust hat hunger und verschluckt sich an einer grete* wird der Fernsehzuschauer im Wohnzimmer gezeigt. Der Theaterzuschauer sieht sich in den Paaren als Betrachter gespiegelt, ist gleichzeitig immer unsicher, wie viel Wirklichkeit und wie viel Simulation im nacherzählten Medienbild vermittelt wird. Damit werden die Unsicherheiten von medialer Inszenierung vorgeführt, gleichzeitig wird eine negativ besetzte Zuschauerhaltung zitiert. Das Fernsehbild dient für die Paare zur Distanzierung von der Tragödie, Mitgefühl und Verantwortungsbewusstsein werden zur Befriedigung der eigenen Skandallust und Unterhaltung abgeschafft. So gelingt es Robert am Ende, Gretes Schicksal aus Distanz zu betrachten und ihren ästhetischen Wert anzuerkennen:

sie ist die erste nicht
und trotzdem einzigartig
eine schöne Geschichte³⁹⁴

Damit wird vielleicht auch der voyeuristische, aber lustvolle Schrecken des Zuschauers angesichts eines katastrophalen Ereignisses im Fernsehen, wenn er sich vom Ereignis nicht betroffen weiß, angesprochen. Im Medienbetrieb würde das Bild auch eine Zuflucht vor einem Ereignis darstellen.³⁹⁵ Indem das Ereignis mit Deutungsmodellen und in seiner Reproduktion erfasst wird, wird es laut Baudrillard gleichzeitig entschärft.³⁹⁶ So werden auch auf Gretes Tragödie Deutungsmodelle angewendet:

aus psychologischer Sicht eine Rückkehr
in die Kindheit zurück
vielleicht keine schöne Kindheit
[...]
man wird die Lehrer fragen, die Lehrer von damals³⁹⁷

Nach Baudrillard verursacht ein Ausnahmeereignis ein „brutales Innehalten der Welt“,³⁹⁸ seine Darstellung und Verbreitung sind eigentlich nicht möglich und werden deshalb von Erklärungsmodellen abgelöst. Die Außergewöhnlichkeit eines Ereignisses wie Gretes Tragödie wird so aufgelöst: „Keine Diffusion also, aber eine Art Diffraktion (wie bei einem frakta-

³⁹⁴ Ebd. S. 552.

³⁹⁵ Baudrillard, Jean: Die Gewalt der Bilder. Hypothesen über den Terrorismus und das Attentat vom 11. September. In: Jean Baudrillard. Der Geist des Terrorismus. Hrsg. von Peter Engelmann. Wien: Passagen Verlag 2002, S. 69.

³⁹⁶ Baudrillard, J.: Die Gewalt der Bilder, S. 70f.

³⁹⁷ Palmetshofer, E.: *faust hat hunger*, S. 552.

³⁹⁸ Baudrillard, J.: Die Gewalt der Bilder, S. 70.

len Phänomen), Destillation, geheime Wirkung – was natürlich alle Kommentare, die sozusagen deren Metastasen sind, aufzulösen versuchen.“³⁹⁹

Es wird versucht, das Ereignis zu tilgen, um zum normalen Lauf der Dinge zurückkehren zu können. So wird Gretes Geschichte durch die Erklärungen und Diskussionen genießbar. Als „Impfstoff“⁴⁰⁰ versteht man Gretes Schicksal, ein Schicksal, das akzeptiert werden muss, damit man mit der Gegenwart zurechtkommt. Die Medien werden von den Paaren also auch dazu benutzt oder machen es ihnen möglich, sich von den Geschehnissen zu distanzieren.

³⁹⁹ Ebd. S. 71.

⁴⁰⁰ Palmetshofer, E.: *faust hat hunger*, S. 553.

6. Ein Vergleich zwischen Werner Schwabs und Ewald Palmetshofers „Faust“

„Gewöhnlich erhebt sich angesichts von Neubearbeitungen kanonisierter Werke die Frage nach dem Bedeutungszugewinn bei einem solchen Unternehmen, nach dem (erweiterten) Sinn des Ganzen“, ⁴⁰¹ schreibt Günther Höfler zu Werner Schwabs *Faust*-Bearbeitung. *Faust :: Mein Brustkorb : Mein Helm* wurde erst posthum im Jahr 1994 veröffentlicht und aufgeführt. Dieselbe Frage, die man sich bei Schwabs Stück stellen kann, stellt sich natürlich auch für Palmetshofers Arbeit fünfzehn Jahre später. An dieser Stelle wird Schwabs Verfahren betrachtet, um ein Gegenbeispiel zu Palmetshofers *faust hat hunger und verschluckt sich an einer grete* zu zeigen.

Nach Werner Schwabs ursprünglicher konzeptueller Benennung erschien seine *Faust*-Version in einem Band mit dem Titel *Coverdramen*.⁴⁰² So benennt er seine aus der Popmusik übernommene Arbeitsmethode und stellt mit dieser Titulierung sein Schreiben in die Tradition der Coverversionen von Populärmusik. Eckhard Schumacher schreibt: „Von Coverversionen spricht man üblicherweise dann, wenn ein Originalwerk so bearbeitet wird, dass es in der Bearbeitung in seinen wesentlichen Zügen erhalten bleibt.“⁴⁰³

Allerdings gibt es unterschiedliche Zugänge. Bei manchen Coverbearbeitungen tritt die Vorlage in den Hintergrund, bei anderen reiht sich ein Cover in eine Reihe von Coverversionen ein, so dass nicht nur der Bezug zum Original, sondern auch Bezüge zu den anderen Versionen bestehen. Schumacher vergleicht Schwabs *Coverdramen* mit den ‚destruktiveren‘ Coverversionen, die beispielsweise im Kontext von Punk entstanden sind.⁴⁰⁴ Es gibt verschiedene Herangehensweisen, jedoch eine allen ähnliche Intention:

[Es] scheint [...] bei aller Unterschiedlichkeit der Zugänge zunächst darum zu gehen, die jeweilige Vorlage so zu bearbeiten, dass sie, übertragen in ein anderes Koordinatensystem, rekonfiguriert durch andere ästhetische Parameter, nur noch in verzerrter, entstellter Form wiedererkennbar ist. Wie im Fall von Schwabs *Coverdramen* lassen sich

⁴⁰¹ Höfler, Günther A.: Des Pudels Schwanz- „DER Arsch DAS Chaos und DIE Theorie“. Zum *Faust*-Stück. In: Werner Schwab. Hrsg. von Gerhard Fuchs und Paul Pechmann. Graz / Wien: Droschl 2000, S. 126.

⁴⁰² Vgl. Kramberger, Lizzi, Ingeborg Orthofer: Editorische Notiz. In: *Coverdramen*. Hrsg. von Ingeborg Orthofer. Graz / Wien: Droschl 2009, S. 235.

⁴⁰³ Schumacher, Eckhard: Wechselbalgvorgänge, plötzlich abschweifend. Zu Werner Schwabs *Coverdramen*. In: *Coverdramen*. Hrsg. von Ingeborg Orthofer. Graz / Wien: Droschl 2009, S. 240.

⁴⁰⁴ Vgl. Schumacher, E.: Wechselbalgvorgänge, plötzlich abschweifend, S. 241.

aber auch diese Coverversionen weder auf Verfahren der Destruktion noch auf wie auch immer übersteigerte Varianten von Ironie, Persiflage oder Parodie beschränken.⁴⁰⁵

Eine Parallele lässt sich zu Mix und Remix-Verfahren finden. Hier geht es ebenfalls um das Zusammenfügen beziehungsweise um die Neubearbeitung vorhandener Quellen, wodurch neue Formen entstehen, die sich durchaus von den Vorlagen emanzipieren können. So beschreibt Schumacher Schwabs Texte als „Versuchsanordnungen“.⁴⁰⁶

Aktualisierung, Verzerrung, Übertreibung und Parodie erscheinen hier als Verfahren, die einerseits neue, nicht vorhersehbare Perspektiven auf historische Vorlagen freisetzen, und andererseits weitreichende, nicht minder verstörende Einsichten in die Gegenwart ermöglichen.⁴⁰⁷

Als Verfahren der Konzeptkunst wird hier eine „Verständnisverweigerungshaltung“ inszeniert.⁴⁰⁸ Die Coverdramen folgen keinem einheitlichen Programm. Stattdessen werden die Vorlagen laut Schumacher „parasitär befallen und auf zunächst nicht vorgesehene, aber gerade deshalb produktive Weise verwendet.“⁴⁰⁹

In *Faust :: Mein Brustkorb : Mein Helm* scheint für die Interpreten und Interpretinnen der Aspekt der Demontage am präsentesten zu sein. Günther Höfler spricht von einem „mehr oder minder fröhlichen Abgesang auf die einschlägige Motivtradition“⁴¹⁰ oder von einer „Faust-Stoff-Zerarbeitung“⁴¹¹ während Franz Wille „imponierende Vernichtungen“⁴¹² vorfindet. „In einer kruden Mischung aus Parodie, Travestie und Schwabdeutsch erscheinen die bekannten Gesichter aus *Faust I* einschlägig variiert“, schreibt er.⁴¹³ Was bleibt, sei vor allem ein „Kauderwelsch“.⁴¹⁴

Gerlinde Sanford hält die *Faust*-Bearbeitung für eine Parodie des Stoffes, gleichzeitig sieht sie den Text als Möglichkeit, die deutsche Sprache zu parodieren.⁴¹⁵ Dennoch versucht sie in

⁴⁰⁵ Ebd. S. 242.

⁴⁰⁶ Ebd. S. 244f.

⁴⁰⁷ Ebd. S. 245.

⁴⁰⁸ Stradner, Richard: Punk::Schwab:Artaud oder Fick zurück was dich zufickt (die SPRACHE). In: Werner Schwab. Hrsg. von Gerhard Fuchs und Paul Pechmann. Graz / Wien: Droschl 2000, S. 157.

⁴⁰⁹ Schumacher, E.: Wechselbalgvorgänge, plötzlich abschweifend, S. 245.

⁴¹⁰ Höfler, G.: Des Pudels Schwanz, S. 126.

⁴¹¹ Ebd. S. 127.

⁴¹² Wille, Franz: Goethe tot, Operation gelungen. Imponierende Vernichtungen: Werner Schwabs *Faust :: Mein Brustkorb : Mein Helm* in Potsdam uraufgeführt. In: Werner Schwab. Hrsg. von Gerhard Fuchs und Paul Pechmann. Graz / Wien: Droschl 2000, S. 227.

⁴¹³ Wille, F.: Goethe tot, Operation gelungen, S. 228.

⁴¹⁴ Ebd.

⁴¹⁵ Vgl. Ulm Sanford, Gerlinde: Zu Werner Schwabs *Faust :: Mein Brustkorb: Mein Helm*. In: *Modern Austrian Literature* (1998), H. 3/4, S. 333.

den Wortschöpfungen Schwabs und im Geschehen eine tiefere Bedeutung auszumachen, indem sie Parallelen zu Goethes *Faust* zieht. Ganz gelingt es nicht, einen zusammenhängenden Sinn zu finden, die möglichen Deutungen sind vielzählig. Schließlich ist Bedeutungslosigkeit die Folge der neuzusammengesetzten Sprachschöpfungen: „Der Sinnzusammenhang beginnt [...] zu schillern und ist teilweise nicht mehr klar erfaßbar.“⁴¹⁶

Günther Höfler hingegen hält die Deutung des Geschehens für nicht möglich und auch nicht intendiert. Margarete sagt im Stück: „Der Träger der Bedeutung ist bedeutungslos, er karrt Bedeutung fort aus einer ungeeichten Bahn wie Sand und Stein und Kot“,⁴¹⁷ was als poetologische Aussage aufgefasst werden kann.⁴¹⁸ Nicht um Bedeutungskonstitution geht es hier, sondern vielmehr um ein Spiel mit Referenzebenen, wie es Höfler beschreibt:

Natürlich evoziert die Schwabsche Sprachführung beim Rezipienten eine Unmenge von Assoziationen, die auch mit den bekannten Bedeutungen des eingesetzten Materials verknüpft sind. Den überladenen konnotativen Feldern, die sich dabei eröffnen, steht aber wenig denotativ Faßbares gegenüber.⁴¹⁹

Sprache und Stoff werden bei Schwab zu Spielmaterial. Wird erhabener Stil verwendet, dann in ironischer Weise, wenn beispielsweise rhetorische Figuren wie Hyperbaton und Archaismus mit Fäkalien Sprache kombiniert werden.⁴²⁰ Goethes Ton erscheint als Pose.⁴²¹ Nach Gerda Poschmann ist die Sprache der Hauptdarsteller in Schwabs Stücken. Die Figuren existieren nur zum Zweck des Sprachspiels:⁴²²

In vielen Stücken, so Schwab selbst, könnte „genausogut eine Person den ganzen Text sprechen“, so wenig ist Sprache hier als dramatische Figurenrede individuell unterschieden. Die Narration, also die Darstellung einer Fabel, ist ebenfalls sekundär, zumal Schwab ohnehin die Position vertritt, alles sei schon erzählt worden, so daß dem Künstler heute nichts bleibe als „künstlerisches Recycling und lustvolle Dekonstruktion“ oder besser „Dekomposition“.⁴²³

So unterstreicht Poschmann die Position, dass Motive und Sprachduktus aus *Faust* zum Spielmaterial werden und die Herausbildung einer tieferen Sinnschicht nicht Intention des

⁴¹⁶ Ulm Sanford, G.: Zu Werner Schwabs *Faust* :: Mein Brustkorb: Mein Helm, S. 336.

⁴¹⁷ Schwab, Werner: *Faust* :: Mein Brustkorb : Mein Helm. In: Coverdramen. Hrsg. von Ingeborg Orthofer. Graz / Wien: Droschl 2009, S. 97.

⁴¹⁸ Vgl. Höfler, G.: *Des Pudels Schwanz*, S. 128f.

⁴¹⁹ Ebd. S. 129.

⁴²⁰ Vgl. ebd. S. 132f.

⁴²¹ Vgl. ebd. S. 136.

⁴²² Vgl. Poschmann, G.: *Der nicht mehr dramatische Theatertext*, S. 185.

⁴²³ Ebd. S. 186.

Textes ist. Als selbstreferenzielles „Spiel der Zeichen, [...] das nur ist, indem es in und durch Sprache ist“, ⁴²⁴ bezeichnet Axel Preusz Schwabs Sprachverwendung.

Als grundlegende Idee, welche Schwabs intertextuelle Verfahren bestimmt, nennt Höfler Nietzsches ‚letzten Menschen‘ ⁴²⁵ und die sprachliche Programmierung des Menschen:

dieser Autor [betreibt] ähnlich wie Goethe eine Art alchemistische Poetik [...] (die in Goethes *Faust* eingeflossenen Intertexte sind bekanntlich sonder Zahl), mit dem Unterschied, daß bei Schwab das ganze Arrangement der angerissenen Texte und Stile nicht in eine vielschichtige Bedeutungsverdichtung mündet, sondern in eine sprachlich überladene Komposition, an deren Anfang und Ende die schwabistische „Drecks-idee“ vom Endmenschentum und seiner sprachlichen Konditioniertheit steht. ⁴²⁶

Vielleicht geht es aber eher darum, die Texte aller Wirklichkeit zu entheben. Hannelore Schlaffer spricht von „Unsinnpoesie“, denn „bei Schwab ist jedes zweite Wort ein Neologismus, der sich zum Schicksalswort aufplustert, und der Zuhörer darf sich dennoch gewiß sein, dass er es mit Nonsens zu tun hat.“ ⁴²⁷

Gerade in Bezug auf den Vorlagetext könnte meiner Meinung nach die Widerlegung von Deutung ein systematisches Prinzip des Textes sein. Da wird beispielsweise Faust von Mephisto als „Zünder“ ⁴²⁸ bezeichnet. Man fühlt sich damit an die Licht-Metaphorik und Fausts Suche nach Erkenntnis erinnert. Im nächsten Satz wird diese Interpretation jedoch durch eine profane Erklärung widerlegt: „Faust ist ein Zünder, weil er Zündholzschachteln sammelt“, und der sinnsuchende Rezipient sieht sich damit auf das Glatteis geführt.

Die Erkenntnis- und Existenzfragen erscheinen hiermit mit einem ironischen Unterton. Verweise und Anlehnungen werden so ebenfalls zum Spielmaterial, das ironisch mit unterschiedlichen Konnotationen aufgeladen werden kann. Es wird auf Fausts Sinnsuche verwiesen, die parodiert wird: es sind hier „die alten Fragen des Lebensjoghurts, woher die Existenzmilch kommen mag.“ ⁴²⁹

⁴²⁴ Preusz, Axel: Schwab. Das Schweigen der Sirenen. In: Stückwerk. Deutschsprachige Dramatik der 90er Jahre. Arbeitsbuch. Porträts, Beschreibungen, Gespräche. Hrsg. von Frank Hörnigk. Berlin: Theater der Zeit / Internationales Theaterinstitut 1997, S. 108.

⁴²⁵ Vgl. Nietzsche Friedrich: Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen [1883-1892]. Leipzig: Alfred Kröner Verlag 1923 (= Klassiker Ausgabe Bd. 6), S. 18-21. In seiner Vorrede erklärt Zarathustra dem Volk, was der „letzte Mensch“ ist. Es ist ein Mensch ohne Sehnsucht nach etwas, das mehr ist als er und ohne schöpferische Kraft oder Liebe.

⁴²⁶ Höfler, G.: Des Pudels Schwanz, S. 137.

⁴²⁷ Schlaffer, Hannelore: Die Wörter des grotesken Körpers. Der Dramatiker Werner Schwab. In: Merkur 48 (1994), H. 3, S. 268.

⁴²⁸ Schwab, W.: Faust :: Mein Brustkorb : Mein Helm, S. 92.

⁴²⁹ Ebd. S. 93.

Im Gegensatz zu Schwab macht sich Palmetshofer auf die Suche nach dem ‚Faustischen‘ in der Gegenwart. Es sind ebenfalls die ‚alten Fragen‘, welche interessieren, allerdings werden sie ernst genommen. Die verfremdeten *Faust*-Zitate tragen die dramaturgische Struktur des Stückes, einerseits durch die ähnliche Szenengliederung, wenn Vorspiel und Prolog auf die Vorlage verweisen, andererseits lehnt sich die dramaturgische Struktur der Tragödie Gretes ebenfalls an die Gretchen-Tragödie an.

Der Stoff dient schließlich als Grundlage einer philosophischen Studie der Gegenwartsge-
sellschaft. Frage und Analyse stehen im Zentrum, es wird ein Denken vorgeführt, an dessen
Ende vor allem die Fragen feststehen, nicht unbedingt aber die Antworten.⁴³⁰ Traditionen
und Strukturen werden hier nicht verfremdet, um sie zu dekonstruieren, sondern um an-
hand von ihnen über die zeitgenössische Gesellschaft nachzudenken. So wird die Reflexion
auf Medien und die Unterhaltungsfunktion der Medien einerseits über die Erzählsituation
eingeführt, andererseits auch über die Verweise zu Goethes *Vorspiel auf dem Theater*, wo
ebenfalls die Unterhaltungsfunktion von Theater thematisiert wird.

Die Bearbeitung Palmetshofers wäre also eher eine Hommage an Goethe. Themen, welche
in *Faust* vorhanden sind, werden in die Gegenwart transportiert. Der Gesellschaftskritik hin-
sichtlich des Klassendenkens und der Stellung einer Frau gibt Palmetshofer eine feministi-
sche Wendung und die kritische Sicht auf die Wirtschaft wird zur expliziten Konsum- und
Kapitalismuskritik.

⁴³⁰ Vgl. N. N.: Glück für alle.

7. Schlussfolgerungen

Im Rahmen der vorliegenden Arbeit wurde das Stücks *faust hat hunger und verschluckt sich an einer grete* von Ewald Palmethofer analysiert. Ziel der Arbeit ist, aufzuzeigen, inwiefern das Stück als Gesellschaftsanalyse funktioniert und welche Motive aus Goethes *Faust* für die Analyse oder Kritik der zeitgenössischen Gesellschaft verwendet werden. So stellt sich zum Schluss noch einmal die Ausgangsfrage: „was bleibt von ‚Faust‘ unter den Vorzeichen der Gegenwart und unter einem leeren Himmel[?]“⁴³¹

Der erste Teil der Arbeit hatte das Ziel, eine theoretische und terminologische Grundlage für die Annäherung an das Stück zu schaffen. Zu diesem Zweck wurde die Theorie der Postdramatik betrachtet und das Funktionsmodell von Gerda Poschmann herangezogen. Mit ihrer Methodik lassen sich die verschiedenen Bedeutungsebenen des Stückes aufschlüsseln. Heinrich und Grete, die abwesenden Protagonisten des Stücks, weisen so verschiedene Funktionen auf. Sie sind Träger von Goethes Gretchen-Tragödie, werden über die Nacherzählung der anderen Personen charakterisiert und sind gleichzeitig Diskursträger, welche die Frage nach den Voraussetzungen für eine zeitgenössische individuelle Glückssuche diskutieren.

Analogien zu Goethes *Faust* gibt es in *faust hat hunger und verschluckt sich an einer grete* auf inhaltlicher und formaler Ebene. Der Titel und der Szenenaufbau zeigen Parallelen zwischen den zwei Stücken. Zudem enthält der Text verfremdete Zitate und Anspielungen auf die Motive in Goethes *Faust*. Inhaltliche Analogien lassen sich für die Lokalitäten, an denen sich die Beziehung zwischen Grete und Heinrich entwickelt und den Orten, an denen sich Faust und Gretchen näher kommen, feststellen. Weitere Parallelen gibt es zwischen den Charakteren von Grete und Gretchen sowie Heinrich und Faust.

Welche Vorbedingungen einer Glückssuche in der zeitgenössischen Gesellschaft das Stück zeigt, klärte eine Charakterisierung der Protagonisten. Heinrich ist, analog zu Goethes *Faust*, ein Glückssucher. Er strebt nach dem ‚Absoluten‘ und sucht ideelle Erfüllung durch Liebe, Erkenntnis und Glauben. Gleichzeitig verwirft er die Möglichkeit, diese Erfüllung je zu erlangen, denn jeder seiner Suchansätze scheitert an seiner illusionslosen Einschätzung der Gegenwartsgesellschaft. So stellt Heinrich eine Person dar, welche sich nach ‚alten‘ Werten sehnt oder in der Vorstellung befangen bleibt, dass diese einmal greifbar und erfüllend wa-

⁴³¹ N.N.: Glück für alle.

ren, sich aber mit einer Gesellschaft, deren Werte sich drastisch verschoben haben, konfrontiert sieht. Heinrich fungiert zudem als Träger von Konsumkritik. Er nimmt die negativen Aspekte der modernen Wirtschaft, welche in *Faust II* andeutungsweise vorhanden sind, auf und kritisiert den kapitalistisch geprägten Mentalitätswandel. Die Glückssuche ist nun vom Konsumdenken gesteuert und der Mitmensch, in seinem Fall Grete, wird zum Konsumobjekt.

Durch Grete erhält das Stück eine feministische Wendung. Sie ist kein kleines Gretchen, welches an Sittenvorstellungen zugrunde geht und das dank seines Glaubens errettet wird, sondern eine erwachsene Grete. Sie thematisiert Weiblichkeitsvorstellungen und Kurzschlüsse zwischen Äußerlichkeit und inneren Werten, wie sie Faust auch auf Gretchen anwendet, und spürt auf, wo diese Vorstellungen in der zeitgenössischen Gesellschaft vorhanden sind: in den Medien, in der Werbung und im Kino. Grete verkörpert eine unerfüllte Liebessehnsucht und einen Verlust des Empfindens, denn sie kennt nur medial hergestellte Liebesmythen. Es gelingt ihr nicht, eigene Vorstellungen zu produzieren. Am Ende entzieht sie sich der Gesellschaft, den gesellschaftlichen Vorstellungen und der medialen Überwachung durch ihre Flucht in den Wald und den Selbstmord. Selbst dort holt sie jedoch die Medienindustrie ein und macht ihr Schicksal zu einer Reportage.

Die Hausgemeinschaft verkörpert die Oberflächlichkeit des sozialen Miteinanders. Ihre floskelhafte Sprache zeigt, wie wenig Tiefe die Freundschaften beinhalten. Durch die Kuppelerei der drei Paare und ihre Versuche, Grete und Heinrich in ihre Gemeinschaft zu integrieren, was so viel heißt wie, sie anzupassen, tragen sie einen Teil der Verantwortung für das tragische Geschehen. Gleichzeitig ist das in Grete und Heinrich angelegte Begehren, die Sehnsucht nach etwas Größerem, das eigentlich teuflische Element im Stück und der letztliche Anstoß der Tragödie.

Der gesellschaftliche Kontext, in dem das Stück angelegt ist, wird durch ein fehlendes Wertesystem gekennzeichnet. Auf die Abwesenheit von Gott und das Fehlen eines himmlischen Referenzsystems verweist der Stücktext wiederholt. Angesichts der postmodernen Pluralität von Weltanschauungen bleiben für Grete und Heinrich eine Grundstimmung der Zukunftslosigkeit und der Orientierungslosigkeit. So wird die Kehrseite des weltanschaulichen Pluralismus, die Indifferenz, betont. Das ideelle Begehren Heinrichs und die Liebessehnsucht Gretes sind Versuche, dieser Indifferenz zu entkommen. Dies gelingt ihnen jedoch nicht, wodurch eine grundsätzliche Resignation zum Ausdruck kommt.

Die Gesellschaft, welche in *faust hat hunger und verschluckt sich an einer grete* gezeigt wird, bewegt sich in einem Stimmungshorizont, der durch postmoderne Phänomene geprägt ist. Das Stück hat jedoch eine sozialkritische Komponente, durch Gretes und Heinrichs Flucht wird die Frage nach dem Entkommen aus der Indifferenz gestellt und der Bewusstseinshorizont der Postmoderne reflektiert.

faust hat hunger und verschluckt sich an einer grete setzt sich auch mit der zeitgenössischen Subjektivität angesichts der Prägung durch die Medien auseinander. Das kapitalistische System dringt bis ins Private ein, denn die eigene Mentalität ist von Konsumdenken geprägt und das Einzelschicksal, Gretes Tragödie, wird zu einer Ware mit einem Wert, den man als Medienereignis vermarktet. Angesichts der Ersetzung der Ideologien und Werte durch Tauschverhältnisse zeigen sich Grete und Heinrich desorientiert, die Paare hingegen ziehen sich in den privaten Raum zurück. Im Wohnzimmer vor dem Fernseher konsumieren sie Gretes Tragödie und distanzieren sich von jeder Verantwortung. Gleichzeitig bedeutet die Allgegenwart der Medien einen Wirklichkeitsverlust. Die Erzählstruktur des Stückes verdeutlicht, wie durch mediale Inszenierung die Wirklichkeitswahrnehmung unsicher wird, da die Nacherzählung von Gretes Schicksal durch die Paare und die Inszenierung der Tragödie im Fernsehen sich vermischen und die Ausgangslage nicht mehr klar erfassbar ist.

Zu guter Letzt wurden im letzten Kapitel Werner Schwabs Bearbeitung des *Faust*-Stoffes und Palmetshofers Stück verglichen. Die Funktionalität der intertextuellen Verfahren ist bei den beiden Autoren sehr verschieden. Der Grundtenor der Forschung läuft darauf hinaus, dass Schwabs Umgang mit der Vorlage eine spielerisch-dekonstruktive sei. Sprache und Stoff werden bei ihm zum Spielmaterial, und auch wenn der Text beim Leser viele Assoziationen auslöst, ist kein Sinnzusammenhang vorhanden.

Im Gegensatz zu Schwab macht sich Palmetshofer auf die Suche nach dem ‚Faustischen‘ in der Gegenwart. Die verfremdeten *Faust*-Zitate sind ein tragendes Element des Texts. Die intertextuellen Verfahren wirken so eher als Hommage denn parodistisch. Themen, welche in *Faust* vorhanden sind, wie die gesellschaftskritische Komponente und die kritische Sicht auf den modernen Fortschritt, werden bei Palmetshofer vor einem zeitgenössischen Hintergrund diskutiert.

Bibliographie

Primärliteratur

Goethe, Johann Wolfgang von: Faust. Eine Tragödie. Erster Theil. Frühere Fassung („Urfaust“). Paralipomena. Studienausgabe. Hrsg. und kommentiert von Ulrich Gaier. Stuttgart: Philipp Reclam 2011.

Goethe, Johann Wolfgang von: Faust. Zweyter Theil. Paralipomena. Studienausgabe. Hrsg. und kommentiert von Ulrich Gaier. Stuttgart: Philipp Reclam 2011.

Palmetshofer, Ewald: faust hat hunger und verschluckt sich an einer grete. In: Theater, Theater. Anthologie Aktuelle Stücke. Hrsg. von Uwe Carstensen. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag 2009 (= Fischer Taschenbücher 18524), Bd. 19, S. 497-555.

Palmetshofer, Ewald: faust hat hunger und verschluckt sich an einer grete. Manuskript. Neu durchgesehen 2011. Freundlicherweise zur Verfügung gestellt vom Deutschen Theaterverlag Weinheim.

Palmetshofer, Ewald: hamlet ist tot. keine schwerkraft. In: Theater, Theater. Anthologie Aktuelle Stücke. Hrsg. von Uwe Carstensen. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag 2008 (= Fischer Taschenbücher 18172), Bd. 18, S. 393-451.

Palmetshofer, Ewald: helden. Manuskript. Freundlicherweise zur Verfügung gestellt vom Deutschen Theaterverlag Weinheim. O. J.

Palmetshofer, Ewald: sauschneidn. ein mütterspiel. (in zwei Fassungen). Manuskript. Freundlicherweise zur Verfügung gestellt vom Deutschen Theaterverlag Weinheim. O. J.

Palmetshofer, Ewald: tier. man wird doch bitte unterschicht. In: Theater, Theater. Anthologie Aktuelle Stücke. Hrsg. von Uwe Carstensen. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag 2011 (= Fischer Taschenbücher 19134), Bd. 22, S. 191-254.

Palmetshofer, Ewald: wohnen. unter glas. In: Theater, Theater. Anthologie Aktuelle Stücke. Hrsg. von Uwe Carstensen. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag 2010 (= Fischer Taschenbücher 18783), Bd. 21, S. 276-334.

Platons Mythen. Hrsg. und eingeleitet von Bernhard Kytzler. Frankfurt am Main / Leipzig: Insel Verlag 1997 (= Insel-Taschenbuch 1978).

Schwab, Werner: Faust :: Mein Brustkorb : Mein Helm. In: Coverdramen. Hrsg. von Ingeborg Orthofer. Graz / Wien: Droschl 2009, S. 59-119.

Sekundärliteratur

Selbständige Werke

Baudrillard, Jean: Agonie des Realen. Berlin: Merve Verlag 1978.

Birkenhauer, Theresia: Schauplatz der Sprache – das Theater als Ort der Literatur. Materialinck, Čechov, Genet, Beckett, Müller. Berlin: Vorwerk 8 Verlag 2005.

Großklaus, Götz: Medien-Zeit. Medien-Raum. Zum Wandel der raumzeitlichen Wahrnehmung in der Moderne. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1995.

Köppe, Tilmann, Simone Winko: Neuere Literaturtheorien. Eine Einführung. Stuttgart: J. B. Metzler 2008.

Lachmann, Renate: Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1990.

Lehmann, Hans-Thies: Postdramatisches Theater. 5. Auflage. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 2011.

Nietzsche, Friedrich: Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen [1883-1892]. Leipzig: Alfred Kröner Verlag 1923 (= Klassiker Ausgabe Bd. 6).

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

Petersen, Christer: Der postmoderne Text. Rekonstruktion einer zeitgenössischen Ästhetik am Beispiel von Thomas Pynchon, Peter Greenway und Paul Wühr. Kiel: Verlag Ludwig 2003.

Schmidt, Jochen: Goethes Faust. Erster und zweiter Teil. Grundlagen – Werk – Wirkung. München: C.H. Beck 1999.

Schnell, Ralph: Geschichte der deutschsprachigen Literatur seit 1945. 2. Auflage. Stuttgart / Weimar: J. B. Metzler 2003.

Schöblier, Franziska: Augen-Blicke. Erinnerungen, Zeit und Geschichte in Dramen der neunziger Jahren. Tübingen: Gunter Narr Verlag 2004.

Schöblier, Franziska: Einführung in die Dramenanalyse. Weimar / Tübingen: Metzler Verlag 2012.

Zima, Peter: Moderne / Postmoderne. Gesellschaft, Philosophie, Literatur. 2. Auflage. Basel / Tübingen: A. Francke 2001.

Aufsätze aus Sammelbänden und Zeitschriften

Baudrillard, Jean: Die Gewalt der Bilder. Hypothesen über den Terrorismus und das Attentat vom 11. September. In: Der Geist des Terrorismus. Hrsg. von Peter Engelmann. Wien: Passagen Verlag 2002, S. 65-78.

Baudrillard, Jean: Die Simulation. In: Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion. Hrsg. von Wolfgang Ivers. Weinheim: VCH Verlagsgesellschaft 1988, S. 153-162.

Andreas: Konsumgut Nebenmensch. In: Theater heute (2008), Jahrbuch, S. 74-75.

Binswanger, Hans Christoph: Geld und Magie – eine ökonomische Deutung von Goethes Faust. In: Faust-Jahrbuch 3 (2007/2008). Hrsg. von Tim Lörke, Bernd Mahl und Judith Wisser. Tübingen: Francke 2009, S. 85-98.

Birkenhauer, Theresia: „Nicht Realismus, sondern Realität“. Das Politische im zeitgenössischen Theater. In: Theater / Theorie. Zwischen Szene und Sprache. Hrsg. von Barbara Hahn und Barbara Wahlster. Berlin: Vorwerk 8 Verlag 2008, S. 116-135.

Birkenhauer, Theresia: Theater / Theorie. In: Theater / Theorie. Zwischen Szene und Sprache. Hrsg. von Barbara Hahn und Barbara Wahlster. Berlin: Vorwerk 8 Verlag 2008, S. 9-13.

Birkenhauer, Theresia: Verrückte Relationen zwischen Szene und Sprache. In: Theater / Theorie. Zwischen Szene und Sprache. Hrsg. von Barbara Hahn und Barbara Wahlster. Berlin: Vorwerk 8 Verlag 2008, S. 162-174.

Braack-Jeorgakopulos, Katharina: ...lose Poesie und gekappte Zunge. Margaretes Gretchen-Tragödie und Goethes Faust. In: Margarete Ottilie Mignon. Goethe Lektüren. Hrsg. von Heike Brandstädter und Katharina Jeorgakopulos. Argument-Verlag: Hamburg, Berlin 1999 (= Neue Folge 272), Sonderband, S. 10-47.

Engelmann, Peter: Einführung: Postmoderne und Dekonstruktion. Zwei Stichwörter zur zeitgenössischen Philosophie. In: Postmoderne und Dekonstruktion. Texte französischer Philosophen der Gegenwart. Hrsg. von Peter Engelmann. Stuttgart: Philipp Reclam 1990, S. 5-32.

Gaier, Ulrich: Faust. Eine Tragödie. In: Johann W. von Goethe: Faust. Eine Tragödie. Erster Theil. Frühere Fassung („Urfaust“). Paralipomena. Studienausgabe. Hrsg. und kommentiert von Ulrich Gaier. Stuttgart: Philipp Reclam 2011, S. 280-771.

Gaier, Ulrich: Faust. Zweyter Theil. In: Johann W. von Goethe: Faust. Zweyter Theil. Paralipomena. Studienausgabe. Hrsg. und kommentiert von Ulrich Gaier. Stuttgart: Philipp Reclam 2011, S. 352-938.

Gehlen, Arnold: Über kulturelle Kristallisation [1963]. In: Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion. Hrsg. von Wolfgang Ivers. Weinheim: VCH Verlagsgesellschaft 1988, S. 133-143.

Höfler, Günther A.: Des Pudels Schwanz- „DER Arsch DAS Chaos und DIE Theorie“. Zum *Faust*-Stück. In: Werner Schwab. Hrsg. von Gerhard Fuchs und Paul Pechmann. Graz / Wien: Droschl 2000, 126-141.

Kafitz, Dieter: Bilder der Trostlosigkeit und Zeichen des Mangels. Zum deutschen Drama der Postmoderne. In: Tendenzen des Gegenwartstheaters. Hrsg. von Wilfried Floeck. Tübingen: Francke Verlag 1988, S. 157-176.

Kramberger, Lizzi, Ingeborg Orthofer: Editorische Notiz. In: Coverdramen. Hrsg. von Ingeborg Orthofer. Graz / Wien: Droschl 2009, S. 235-239.

Lachmann, Renate: Ebenen des Intertextualitätsbegriffs. In: Das Gespräch. Hrsg. von Karlheinz Stierle und Rainer Warning. München: Wilhelm Fink Verlag 1984, S. 133-138.

Laux, Lena: Margarete: Voraussetzungen einer Figur. Kleine Szenen im „Faust I“. In: Margarete Ottilie Mignon. Goethe Lektüren. Hrsg. von Heike Brandstädter und Katharina Jeorgakopoulos. Argument-Verlag: Hamburg, Berlin 1999 (= Neue Folge 272), Sonderband, S. 109-118.

Lyotard, Jean-François: Beantwortung der Frage: Was ist postmodern? [1982] In: Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion. Hrsg. von Wolfgang Welsch. Weinheim: VCH Verlagsgesellschaft 1988, S. 193-203.

Lyotard, Jean-François: Die Moderne redigieren. In: Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion. Hrsg. von Wolfgang Welsch. Weinheim: VCH Verlagsgesellschaft 1988, S. 204-214.

Martinez, Matias: Dialogizität, Intertextualität, Gedächtnis. In: Grundzüge der Literaturwissenschaft. Hrsg. von Heinz L. Arnold und Heinrich Detering. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1996 (= dtv 4704), S. 430-445.

N.N.: Autorinnen und Autoren. In: Zwischenspiele. Neue Texte, Wahrnehmungs- und Fiktionsräume in Theater, Tanz und Performance. Hrsg. von Stefan Tigges, Katharina Pewny und Evelyn Deutsch-Schreiner. Bielefeld: transcript Verlag 2010 (= Kultur- und Medientheorie), S. 457-470.

Obexer, Margareth: Statt zu vögeln, lasst sie kommen. In: Zwischenspiele. Neue Texte, Wahrnehmungs- und Fiktionsräume in Theater, Tanz und Performance. Hrsg. von Stefan Tigges, Katharina Pewny und Evelyn Deutsch-Schreiner. Bielefeld: transcript Verlag 2010 (= Kultur- und Medientheorie), S. 53-57.

Palmetshofer, Ewald: Liebe deine Katastrophe. In: Theater heute (2008), Jahrbuch, S. 76-78.

Preusz, Axel: Schwab. Das Schweigen der Sirenen. In: Stückwerk. Deutschsprachige Dramatik der 90er Jahre. Arbeitsbuch. Porträts, Beschreibungen, Gespräche. Hrsg. von Frank Hörnigk. Berlin: Theater der Zeit / Internationales Theaterinstitut 1997, S. 107-110.

Schneeberger, Peter: Der Mephisto-Komplex. In: Profil (11.10.2009), H. 14, S. 105.

Scherpe, Klaus R.: Dramatisierung und Entdramatisierung des Untergangs – zum ästhetischen Bewußtsein von Moderne und Postmoderne. In: Postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels. Hrsg. von Andreas Huyssen und Klaus Scherpe. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch 1986 (= Rowohlts Enzyklopädie 427), S. 270-301.

Schlaffer, Hannelore: Die Wörter des grotesken Körpers. Der Dramatiker Werner Schwab. In: Merkur 48 (1994), H. 3, S. 265-271.

Schumacher, Eckhard: Wechselbalgvorgänge, plötzlich abschweifend. Zu Werner Schwabs *Coverdramen*. In: Coverdramen. Hrsg. von Ingeborg Orthofer. Graz / Wien: Droschl 2009, S. 240-246.

Stegemann, Bernd: Sex, Liebe und Geld in Zeiten ihrer technischen Reproduzierbarkeit. Drei Beobachtungen zu Falk Richters Dramen. In: Zwischenspiele. Neue Texte, Wahrnehmungs- und Fiktionsräume in Theater, Tanz und Performance. Hrsg. von Stefan Tigges, Katharina Pewny und Evelyn Deutsch-Schreiner. Bielefeld: transcript Verlag 2010 (= Kultur- und Medientheorie), S. 39-49.

Stradner, Richard: Punk::Schwab:Artaud oder Fick zurück was dich zufickt (die SPRACHE). In: Werner Schwab. Hrsg. von Gerhard Fuchs und Paul Pechmann. Graz / Wien: Droschl 2000, S. 155-173.

Ulm Sanford, Gerlinde: Zu Werner Schwabs Faust :: Mein Brustkorb: Mein Helm. In: Modern Austrian Literature (1998), H. 3/4, S.332-355.

Weber, Max: Der „Geist“ des Kapitalismus. In: Max Weber: Die protestantische Ethik. Eine Aufsatzsammlung. Hrsg. von Johannes Winckelmann. 7., durchgesehene Auflage. Gütersloh: Gütersloher Verlagshaus Mohn 1984, S. 39-65.

Welsch, Wolfgang: Einleitung. In: Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion. Hrsg. von Wolfgang Welsch. Weinheim: VCH Verlagsgesellschaft 1988, S. 1-43.

Wille, Franz: Goethe tot, Operation gelungen. Imponierende Vernichtungen: Werner Schwabs *Faust :: Mein Brustkorb : Mein Helm* in Potsdam uraufgeführt. In: Werner Schwab. Hrsg. von Gerhard Fuchs und Paul Pechmann. Graz / Wien: Droschl 2000, S. 227-229.

Wille, Franz: Nette Nachbarn. In: Theater heute (2009), H. 6, S. 44-45.

Lexikonartikel

Martínez, Matías: Intertextualität. In: Literaturwissenschaftliches Lexikon. Grundbegriffe der Germanistik. Hrsg. von Horst Brunner und Rainer Moritz. 2. überarbeitete und erweiterte Auflage. Berlin: Erich Schmidt Verlag 2006, S. 177-178.

Ott, Michael: Drama. In: Metzler Lexikon Literatur. Hrsg. von Dieter Burdorf, Christoph Fasbender und Burkhard Moenninghoff. 3. Auflage. Stuttgart / Weimar: J. B. Metzler 2007, S. 167-168.

Diplomarbeiten

Prieler, Michael: Goethes Faust. Konfigurationen und Entsprechungen: Gretchen und Helena. Diplomarbeit. Univ. Wien 2003.

Sommer, Alexandra, Irmgard Maria Fuchs: Theater der Gegenwart – Neue Dramatik. Diskursive Annäherung anhand des Schauspielhauses Wien, Spielzeit 2007/2008, und der österreichischen AutorInnen Gerhild Steinbuch, Händl Klaus, Ewald Palmetshofer und Johannes Schrettle. Diplomarbeit. Univ. Wien 2009.

Zeitungsartikel

Blaser, Patric: Aussichtsloser Kampf der Gleichgültigen. In: Die Furche, 27.1.2011, S. 14.

Mottinger, Michaela: Der Versuch, die Gegenwart auszuloten. In: Kurier, 21.11.2007, S. 33.

Villiger Heilig, Barbara: Generation Babyfone. Ewald Palmetshofers „Faust“-Variante, uraufgeführt in Wien. In: Neue Zürcher Zeitung, 6.4.2009, S. 20-21.

Texte aus dem Internet

Banitzki, Wolf: Das Leben als Martyrium.

URL:

http://www.theaterkritiken.com/index.php?option=com_content&view=category&id=24
(21.2.2013).

Klaeui, Andreas: Der radikale Theatertheologe. Ewald Palmetshofer – ein Gespräch. In: Dossier zu den 33. Mühlheimer Theatertagen. hamlet ist tot. keine schwerkraft, von Ewald Palmetshofer.

URL:

<http://nachtkritik-stuecke08.de/index.php/stueckdossier3/portraet-ewald-palmetshofer>
(17.8.2012), S. 6-7.

Klaeui, Andreas: Über dem Vorstadtparadies ist der Himmel leer. hamlet ist tot. keine schwerkraft – Ewald Palmetshofer schickt seine Figuren mit Kunstsprache in die Warteschlaufe. In: Dossier zu den 33. Mühlheimer Theatertagen. hamlet ist tot. keine schwerkraft, von Ewald Palmetshofer.

URL:

<http://nachtkritik-stuecke08.de/index.php/stueckdossier3/portraet-ewald-palmetshofer>
(17.8.2012), S. 2-3.

Klinger, Eva-Maria: Nur noch ein Party-Gerücht. faust hat hunger und verschluckt sich an einer grete – die Novität von Ewald Palmetshofer.

URL:

http://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&task=view&id=2635
(17.8.2012).

N.N.: Ewald Palmetshofer (Österreich)

URL:

<http://www.literaturfestival.com/teilnehmer/autoren/2012/ewald-palmetshofer>
(4.10.2012).

N.N.: Glück für alle. Sieben Fragen an Ewald Palmetshofer.

URL:

<http://www.nachtkritik-stuecke2010.de/ewaldpalmetshofer/sieben-fragen> (1.2.2013).

Netz, Dina: Ein Faust ohne Himmel.

URL:

<http://www.nachtkritik-stuecke2010.de/ewaldpalmetshofer/publikumsgespraech>
(15.8.2012).

Peter, Anne: Der Landgewinner.

URL:

<http://www.nachtkritik-stuecke2010.de/ewaldpalmetshofer/stueckportraet> (22.10.2012).

Pfeil, Caren: Der Kampf gegen das Verschwinden des Menschen in dir.

URL:

http://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=4654:tier-man-wird-doch-bitte-unterschicht-newald-palmetshofers-neues-stueck-von-simone-blattner-in-dresden-uraufgefuehrt&catid=38&Itemid=40 (28.2.2013).

Pilz, Dirk: Feierabend, die Herrschaften.

URL:

http://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=7583:raeubers-chuldengenital-stephan-kimmig-bringt-in-wien-ewald-palmetshofers-juengstes-stueck-zur-urauffuehrung&catid=38:die-nachtkritik&Itemid=40 (9.1.2013).

Programmhefte

Auer, Brigitte: Das Glück als lokaler Funke. Ein Gespräch mit Ewald Palmetshofer. In: Programmheft Schauspielhaus. Premiere 2. April 2009, S. 3-5.

N.N.: Ewald Palmetshofer. In: Programmheft Burgtheater. räuber.schuldengenital. Spielzeit 2012/2013, S. 6.

Palmetshofer, Ewald: räuber.schuldengenital. In: Programmheft Burgtheater. räuber.schuldengenital. Spielzeit 2012/2013, S. 15-107.

Aufnahmen

Mitschnitt von *faust hat hunger und verschluckt sich an einer grete*. Regie: Felicitas Brucker. Premiere 02.4.2009. Datenträger. Freundlicherweise zur Verfügung gestellt vom Schauspielhaus Wien.

Mitschnitt von *faust hat hunger und verschluckt sich an einer grete*. Regie: Dieter Boyer. Premiere 28.11.2009. Datenträger. Freundlicherweise zur Verfügung gestellt vom Nationaltheater Mannheim.

Anhang

Abstract

Der in Wien lebende Autor Ewald Palmetshofer wird immer wieder als Zeitgeist-Diagnostiker wahrgenommen. Er untersucht in seinen Theatertexten die Lebensumstände des Individuums in der heutigen Gesellschaft. Die vorliegende Arbeit geht dementsprechend von der Annahme aus, dass Palmetshofer sich in seinem 2009 uraufgeführten Stück *faust hat hunger und verschluckt sich an einer grete* mit der zeitgenössischen Gesellschaft auseinandersetzt. Das Ziel der Arbeit ist, die Bezüge zu Goethes *Faust* und die Darstellung der zeitgenössischen Konsum- und Mediengesellschaft in *faust hat hunger und verschluckt sich an einer grete* zu untersuchen.

Für die Textanalyse wird mit einem Blick auf die Forschung zur Postdramatik das Funktionsmodell Gerda Poschmanns herangezogen. In einer ersten Textanalyse werden die Funktionen der einzelnen Textelemente in Palmetshofers Stück benannt und ihre Bedeutungsebenen aufgeschlüsselt.

Dar intertextuellen Gehalt des Stücks im Folgenden eine zentrale Rolle spielen wird, beginnt der zweite Teil der Arbeit mit einer Definition des Begriffs ‚Intertextualität‘ und einem Einblick in die Intertextualitätstheorie. Daraufhin werden mit einer textnahen Lektüre die Bezüge zwischen Goethes *Faust* und *faust hat hunger und verschluckt sich an einer grete* aufgedeckt. Parallelen in Aufbau und Motivik werden hier im Detail dargestellt.

Der Hauptteil der Arbeit befasst sich mit den gesellschaftlichen Aspekten, welche im Stück zur Sprache kommen. Der Schwerpunkt liegt auf einer soziologischen Interpretation, welche die im Stück zu Gesellschaft und Glückssuche des Einzelnen getroffenen Aussagen darstellen soll. Zuerst werden die individuellen Glückssuchen im Stück und die Problematiken, mit denen die Protagonisten kämpfen oder die sie diskutieren -- wie Konsumdenken oder Geschlechterrollen -- beschrieben. Da der gesellschaftliche Kontext, in dem das Stück angelegt ist, durch ein fehlendes Wertesystem gekennzeichnet ist und sich die gezeigte Gesellschaft in einem Stimmungshorizont, der durch postmoderne Phänomene geprägt ist, bewegt, werden in einem weiteren Schritt die Parallelen zwischen postmodernem Denken und der Weltanschauung der Protagonisten exemplarisch anhand der Theorien Jean-François Lyotards und Arnold Gehlens erläutert. Anschließend wird die Prägung des Stückes durch die Medien, welche sich inhaltlich und in der Erzählstruktur des Stückes niederschlägt, betrachtet.

Unter Einbeziehung von Werner Schwabs *Faust :: Mein Brustkorb : Mein Helm* wird abschließend das intertextuelle Verfahren Schwabs und demjenigen Palmetshofers gegenübergestellt. Es zeigt sich hierbei, dass Schwabs Herangehensweise eine spielerisch-dekonstruktive ist, während Palmetshofer einen eher konservativen Zugriff auf Goethes Text anwendet. Im Gegensatz zu Schwab macht sich Palmetshofer auf die Suche nach dem ‚Faus-tischen‘ in der Gegenwart. Themen, welche in *Faust* vorhanden sind, wie die gesellschaftskritische Komponente oder die kritische Sicht auf den modernen Fortschritt, diskutiert Palmetshofer vor einem zeitgenössischen Hintergrund.

Curriculum Vitae

Dorothee Joss

Geboren am 22. Oktober 1988 in Thun (BE, Schweiz)

Ausbildung

2003-2007	Gymnasium Thun-Seefeld Zweisprachige Matura (Deutsch-Englisch) Schwerpunktfach: Bildnerisches Gestalten
2007-2010	Bachelor-Studium an der Universität Fribourg Hauptfach: Germanistik, Nebenfach: Sozialanthropologie
2010	Erasmus-Semester an der Universität Wien
2012-2013	Zertifikatskurs für Kulturmanagement, Institut für Kulturkonzepte, Wien
2011-heute	Master-Studium der deutschen Philologie an der Universität Wien

Berufliche Erfahrungen

2008-2010	Thuner Tagblatt, Thun Freie Mitarbeiterin
2010	„good to have, hard to sell“, ein Projekt der Vienna Art Week Assistenz (Events, Vermittlungsprogramm)
2010	Actilingua, Wien Lehrerin für Deutsch als Fremdsprache
2011	4 on the floor, Wien Regieassistentin bei „Es war einmal das Kind“, Regie / Buch Alev Irmak
2011-2013	daskunst, Wien Regieassistentin bei folgenden Produktionen unter der Regie von Asli Kislal: „Wie Branka sich nach oben putzte“, Wien, (2011) „Empört euch!“, Wien, (2011/2012), ein Schulprojekt im Rahmen von macht/schule/theater „StreetlifeMAD“, Klagenfurt / Salzburg, (2011/2012), eine Kooperation mit StreetlifeMAD „How to kill an Othello“, Wien, (2012/2013)