



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Theater der Gegenwart – Neue Dramatik

Diskursive Annäherung anhand des Schauspielhauses Wien, Spielzeit 2007/2008, und der österreichischen AutorInnen Gerhild Steinbuch, Händl Klaus, Ewald Palmethofer und Johannes Schrettle.“

Verfasserin

Irmgard Maria Fuchs
Gemeinsam verfasst mit
Alexandra Sommer

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag^a. phil.)

Wien, im Februar 200

Studienkennzahl lt.
Studienblatt

A 7

Studienrichtung lt.
Studienblatt

Theater , Film und Medienwissenschaft

etreuerin / etreuer

Ao. niv. Prof. Dr. Monika Meister

Scheitern ist lustig.
Andreas Beck

Diese Arbeit ist gewidmet dem Dazwischen.

Aufteilung der Kapitel

1 Gemeinsame Einleitung	Gemeinsame Erstellung
2 Theater der Gegenwart – Diskursive Annäherung	Irmgard Fuchs
3 Theater der Gegenwart – Ein Texttheater?	Alexandra Sommer
4 Schauspielhaus Wien	Irmgard Fuchs
5 Österreichische Dramatik	Irmgard Fuchs
6 Gerhild Steinbuch	Alexandra Sommer
7 Händl Klaus	Alexandra Sommer
8 Ewald Palmetshofer	Irmgard Fuchs
9 Johannes Schrettle	Irmgard Fuchs
10 Schlussbemerkungen	Gemeinsame Erstellung

INHALTSVERZEICHNIS

1	Gemeinsame Einleitung.....	1
1.1	Rahmenbedingungen der Diplomarbeit.....	1
1.2	Interesse und Zielsetzung.....	1
1.3	Vorgehensweise und Material.....	2
1.4	Fahrplan für die Arbeit.....	2
1.5	Anmerkungen zu den Kapiteln über die AutorInnen.....	3
1.6	Plädoyer für das gemeinsame Erstellen einer Abschlussarbeit.....	4

Von Irmgard Fuchs

2	<i>Theater der Gegenwart</i> – Versuche einer diskursiven Annäherung.....	5
2.1	Einleitung: Theater und Gegenwart – was ist das?.....	5
2.2	Reflexion von Gegenwart: Besonderheiten des Theaters.....	7
2.3	Was ist ein <i>Theater der Gegenwart</i> ?.....	10
2.4	Geschichte des <i>Theaters der Gegenwart</i> ?.....	11
2.5	<i>Theater der Gegenwart</i> : Publikationen des 20. Jahrhunderts.....	12
2.6	<i>Theater der Gegenwart</i> heute: Publikationen?.....	13
2.6.1	Stück-Werk (1997 - 2008).....	14
2.7	Gesellschaftliche Tendenzen: Basis für ein Theater der Gegenwart.....	15
2.7.1	Gegenwart als Summe ihrer Modelle.....	15
2.7.2	Zeitdiagnostik.....	15
2.7.3	Formmodelle.....	16
2.7.4	Der Mensch allein. Kann das richtig sein?.....	16
2.7.5	Und das soll Spaß machen?.....	17
2.7.6	Ein Opfer der Postmoderne?.....	18
2.8	Themen für ein Theater der gegenwärtigen Gegenwart.....	19
2.9	Was kann heute ein <i>Theater der Gegenwart</i> sein?.....	21
2.9.1	„Schauspielhaus ist Gegenwart“ - ein Theater der Zukunft?.....	23

Von Alexandra Sommer

3	Theater der Gegenwart – Ein Texttheater?.....	25
3.1	Einleitung.....	25
3.1.1	Zur Begrifflichkeit.....	26
3.2	Die Entliterarisierung und Retheatralisierung des Theaters im Laufe des 20. Jahrhunderts.....	27
3.2.1	Überblick: Vom Drama zur Enthierarchisierung der Theaternittel.....	28
3.2.2	Postdramatisches Theater.....	34
3.2.2.1	Postdramatisches Theater als Spiegel kultureller Veränderungen.....	36

3.3	Der Text am Theater zu Beginn des 21. Jahrhunderts	38
3.3.1	Erkennen eines Wandels	39
3.3.2	Polemik gegen Postdramatik	43
3.3.3	Ansätze zum Umgang mit neuen und neuesten Theatertexten	46
3.3.3.1	Einteilung der Theatertexte nach Benutzung der dramatischen Form	48
3.3.3.1.1	Probleme bei der Benutzung des Begriffs <i>dramatisch</i>	50
3.4	Utopie Texttheater – Theater auf der Suche nach seinen Inhalten	51
3.5	Hinwendung zum Texttheater und Gegenwartstendenzen im Theatertext	56
3.5.1	Der Hype, Boom oder die Trendwende ab 1995	57
3.5.2	Etablierung des Texttheaters – neue Dramatik	59
3.5.3	Tendenzen der Theatertexte	61
3.5.3.1	Patrice Pavis' Betrachtung neuer französischer Dramatik	65
3.5.4	Erste Krise der neuen Dramatik	68
3.6	Schauspielhaus Wien als „klassisches Autorentheater“ - Exemplarisches Beispiel der <i>neuen Theaterform</i> ?	71
3.6.1	Exkurs: Das Wiener Schauspielhaus in der Tradition von Hans Gratzer	72
3.6.2	Das <i>neue</i> Schauspielhaus Wien nach einem Entwurf von Andreas Beck	74
3.6.2.1	„Schauspielhaus ist Gegenwart“ – Ein Theater der Zeitgenossen	75
3.6.2.2	Das Haus als „klassisches Autorentheater“	76
3.6.3	Das Schauspielhaus Wien Spielzeit 2007/2008 – Im Blickfeld: Form und Ästhetik	77

Von Irmgard Fuchs

4	Das Wiener Schauspielhaus: Spielzeit 2007/2008	81
4.1	Einleitung	81
4.2	Ausschreibung	81
4.3	Andreas Beck - Biografisches	82
4.4	Konzept – Theater der Zeitgenossen	84
4.5	Autorenförderung	85
4.5.1	<i>stück/für/stück</i>	86
4.5.2	<i>Schreibklasse</i>	86
4.6	„Schauspielhaus als Werkraum“	87
4.6.1	<i>Schauspielhaus-Skizze</i>	87
4.7	Neuerungen	88
4.7.1	Repertoire	88
4.7.2	Ensemble	89
4.7.2.1	Schauspielstil	90
4.7.3	HausautorInnenschaft	91
4.8	Thematiken der Spielzeit	92
4.8.1	Spielplan	93
4.8.2	Stücke	93

4.8.3	<i>Die Strudlhofstiege</i> nach Heimito von Doderer	94
4.8.4	Weitere Programmpunkte	95
4.9	Kooperationen – Koproduktionen	95
4.10	Bühne und Theaterraum – „Weiss ist die Summe.“	96
4.11	Corporate Identity	98
4.11.1	Rosa	98
4.11.2	Logo	99
4.11.3	Plakate	99
4.11.4	Programmhefte	99
4.11.5	Jahresspielplan und Monatsspielpläne	99
4.11.6	Postkarten	100
4.11.7	Homepage: www.schauspielhaus.at	100
4.11.8	Theaterlandschaft – Positionierung	100
4.12	Theaterreform	101
4.13	Förderung	102
4.14	Ausblick: Spielzeit 2008/2009	103
4.15	Resümee	103

Von Irmgard Fuchs

5	Österreichische Dramatik: antiquierter Begriff oder entscheidendes Merkmal?	105
5.1	Im Blick: Österreich	105
5.2	Stand der wissenschaftlichen Quellen und deren Problematik	106
5.2.1	Vom Bedürfnis, Grenzen zu ziehen	106
5.2.2	Vom Bedürfnis, Grenzen einzureißen	109
5.2.3	Vom Bedürfnis, Grenzziehungen zu archivieren	110
5.3	Gibt es <i>typisch österreichisch</i> ?	111
5.4	Motive in Dramatik und Literatur	112
5.5	Das Besondere der Sprache	114

Von Alexandra Sommer

6	Gerhild Steinbuch	117
6.1	Biographisches	117
6.2	Gerhild Steinbuch und das Schauspielhaus Wien – <i>schlafengehn</i>	119
6.2.1	Kurzinhalt <i>schlafengehn</i>	120
6.2.2	Dramaturgische Analyse	121
6.2.2.1	Bau: Dialog, Monolog, Zusatztext	121
6.2.2.2	Fabel/Geschichte	121
6.2.2.3	Ort: Märchenwelt, Zwischenwelt, Parallelwelt	122
6.2.2.4	Sprache/Rhythmik	123
6.2.2.5	Kommunikation/Menschenbild	124

6.2.2.6	Übergeordnetes Thema/untergeordnete Figurenbildung – Hierarchien	126
6.2.2.7	Das Unsagbare aussprechen	127
6.2.3	Aufführungsanmerkungen zu <i>schlafengehn</i> am Schauspielhaus Wien Spielzeit 2007/2008	128
6.2.3.1	Märchenwelt	128
6.2.3.2	Rhythmik/Musik	129
6.2.3.3	Texttreue	130
6.3	Tendenzen in den Theatertexten Gerhild Steinbuchs	130
6.4	Theaterentwurf	132

Von Alexandra Sommer

7	Händl Klaus	135
7.1	Biographisches	135
7.2	Händl Klaus und das Schauspielhaus Wien	137
7.2.1	<i>Ich ersehne die Alpen; So entstehen die Seen</i>	138
7.2.1.1	Kurzinhalt	138
7.2.1.2	Die monologische Form – Ein verhinderter Dialog?	138
7.2.1.3	Das Ersehnte herbei sprechen – Über das Performative des monologischen Sprechens	139
7.2.1.4	Anmerkungen zur Aufführung am Schauspielhaus Wien Spielzeit 2007/2008	141
7.2.2	<i>(Wilde) Mann mit traurigen Augen</i>	141
7.2.2.1	Kurzinhalt	142
7.2.2.2	Bau: Die dramatische Form	142
7.2.2.3	Sprache/Rhythmik	143
7.2.2.4	Der geteilte Sprachkörper/Figurenbildung	145
7.2.2.5	Ort: Welt des Zerfalls	147
7.2.2.6	Das Verschwinden/Identitätsverlust zwischen den Zeilen	148
7.2.2.7	Dem Stück den sicheren Boden unter den Füßen wegziehen	150
7.2.2.8	Anmerkungen zur Aufführung von <i>(Wilde) Mann mit traurigen Augen</i> am Schauspielhaus Wien Spielzeit 2007/2008	151
7.3	Tendenzen in den Theatertexten von Händl Klaus	152
7.3.1	Über das Spiel mit dem Alltäglichen	152
7.3.2	Das Abwesende	153
7.3.3	Wie erzählt man von den Abgründen der menschlichen Existenz ohne Pathos und Tragödie?	154
7.4	Theaterentwurf in den Stücken Händl Klaus'	155

8	Ewald Palmetshofer	157
8.1	Biografisches	158
8.2	Hausautor am Wiener Schauspielhaus	160
8.3	Dramaturgische Analyse	160
8.4	Dramaturgische Analyse: <i>wohnen. unter glas</i>	161
8.4.1	Kurzinhalt	161
8.4.2	Aufbau: Gibt es eine stringente Handlung, Verortungen, Figurenzeichnung etc.?	161
8.4.3	Die Verwendung der einzelnen Textelemente	162
8.4.3.1	Status des Sprechtextes	162
8.4.3.1.1	Jeani und Babsi – Sprachformation	162
8.4.3.1.2	Monologe	163
8.4.3.1.3	Max	163
8.4.3.1.4	Dialog, Polylog	164
8.4.3.2	Status des Zusatztextes	165
8.4.4	Welche Facetten der Gegenwart greift dieser Text auf?	165
8.5	<i>wohnen. unter glas</i> am Wiener Schauspielhaus - Aufführungsbeschreibung	166
8.5.1	Darstellung und Spielweise	166
8.5.2	Textfassung vs. Bühnenfassung – Werktreue und Texttreue	167
8.5.3	Umsetzung von textimmanenten Anweisungen bzw. Inszenierung von Zwischenmenschlichem	168
8.6	Dramaturgische Analyse: <i>hamlet ist tot. keine schwerkraft</i>	168
8.6.1	Kurzinhalt	169
8.6.2	Aufbau: Gibt es eine stringente Handlung, Verortungen, Figurenzeichnung etc.?	169
8.6.3	Die Verwendung der einzelnen Textelemente	171
8.6.3.1	Status des Sprechtextes	171
8.6.3.2	Status des Zusatztextes	171
8.6.4	Welche Facetten der Gegenwart greift dieser Text auf?	172
8.7	<i>hamlet ist tot. keine schwerkraft</i> am Wiener Schauspielhaus - Aufführungsbeschreibung	173
8.7.1	Darstellung und Spielweise	173
8.7.2	Textfassung vs. Bühnenfassung – Werktreue und Texttreue	175
8.7.3	Umsetzung von textimmanenten Anweisungen bzw. Inszenierung von Zwischenmenschlichem	176
8.8	Tendenzen im Werk von Ewald Palmetshofer	177
8.8.1	Kann man Palmetshofers Stücke einer Theaterform zuordnen?	177
8.8.2	„Wahrheit ist Misstrauen der Sprache gegenüber“	179
8.8.3	„Das Denken ist immer zu spät“ – Thematiken und Motive	180
8.8.4	Theater als didaktische Anstalt?	181

8.8.5	„... weil ich leider jenseits meiner Befindlichkeit keine Politik“: Eine Möglichkeit des politischen Schreibens?	182
<i>Von Irmgard Fuchs</i>		
9	Johannes Schrettle	185
9.1	Biografisches	187
9.2	Dramaturgische Analyse: <i>wie ein leben zieht mein koffer an mir vorüber</i>	187
9.2.1	Handlung, Aufbau, Motivik	188
9.2.1.1	Gibt es einen Plot	188
9.2.1.2	Was macht dann die Handlung?	188
9.2.1.3	Die Handlung in Sequenzen	189
9.2.2	Die Verwendung der einzelnen Textelemente	189
9.2.2.1	Status des Sprechtextes	189
9.2.2.2	Status des Zusatztextes	190
9.2.2.3	Textformen	190
9.2.2.4	Dialog vs. Diskurs	191
9.2.3	Verortungen	192
9.2.4	Figuren oder Textträger?	193
9.2.5	Namen als Referenzsysteme?	194
9.2.6	Handelt dieser Text von Gegenwart?	194
9.3	<i>wie ein leben zieht mein koffer an mir vorüber</i> am Wiener Schauspielhaus: Aufführungsbeschreibung	195
9.3.1	Darstellung und Spielweise	195
9.3.2	Werktreue	197
9.3.2.1	Textfassung vs. Bühnenfassung	198
9.3.2.2	Umsetzung von Regieanweisungen und textimmanenten Anweisungen	198
9.3.3	Der Raum ist quasi die Geschichte	199
9.3.4	Raum: Szenische Montage	200
9.3.5	Einsatz von Medien	200
9.3.6	Portraits	201
9.4	Tendenzen in den Texten von Johannes Schrettle	201
9.4.1	Vielfalt der dramatischen Formen	202
9.4.2	Gibt es sprachliche Besonderheiten?	204
9.4.3	Gibt es wiederkehrende Motive?	205
9.4.4	Gibt es wiederkehrende Thematiken?	206
10	Schlussbemerkung	209
11	Gemeinsame Bibliografie	211

12 Appendix.....	231
12.1 Teil I: Interviews und Kurzinhalte.....	231
12.1.1 Interview mit Gerhild Steinbuch.....	231
12.1.2 Interview mit Händl Klaus.....	236
12.1.3 Email – Interview mit Ewald Palmetshofer.....	239
12.1.4 Interview mit Andreas Beck.....	242
12.1.5 Gerhild Steinbuch Stück-Kurzinhalte.....	250
12.1.6 Händl Klaus Stück-Kurzinhalt.....	251
12.1.7 Ewald Palmetshofer - Synopsen.....	251
12.1.8 Johannes Schrettle - Synopsen.....	252
12.2 Teil II Vertiefendes Material.....	255
12.2.1 Ausschreibungstext für das Schauspielhaus Wien.....	255
12.2.2 Über Österreichische Literatur.....	256
12.3 Teil III Danksagungen, Abstracts, Lebensläufe.....	257
12.3.1 Danksagung. Irmgard Fuchs.....	257
12.3.2 Danksagung. Alexandra Sommer.....	258
12.3.3 Abstract von Irmgard Fuchs.....	259
12.3.4 Abstract von Alexandra Sommer.....	260
12.3.5 CURRICULUM VITAE VON IRMGARD MARIA FUCHS.....	261
12.3.6 LEBENSLAUF VON ALEXANDRA SOMMER.....	262

1 GEMEINSAME EINLEITUNG VON IRMGARD FUCHS UND ALEXANDRA SOMMER

1.1 RAHMENBEDINGUNGEN DER DIPLOMARBEIT

Bei der vorliegenden Arbeit handelt es sich um eine gemeinschaftlich verfasste Studie zweier Studentinnen der Theater-, Film- und Medienwissenschaft. Das bedeutet, das Thema und dessen Ausmaß wurden in Zusammenarbeit erdacht und in einem zweiten Schritt inhaltlich aufgeteilt und separat erstellt.

Begründbar ist diese Vorgehensweise durch den großen Umfang der Thematik und durch den Versuch einer diskursiven Arbeitsweise. Durch dieses Vorgehen war es uns möglich, uns diesem noch relativ neuen und unerschlossenen Gebiet von zwei Perspektiven zu nähern und so auch den Forschungsvorgang hiermit anzureichern.

Wichtig an unserer Arbeitsweise war nicht nur der wissenschaftliche Diskurs, sondern ebenso die Einhaltung des von der Universität Wien vorgegebenen sechsmonatigen Zeitrahmens, um sich dem Experiment hinzugeben, die von gesellschaftlichem Druck vorgegebenen Leistungsvorstellungen zu erfüllen.

1.2 INTERESSE UND ZIELSETZUNG

Ausgehend von der Grundidee die erste Spielzeit des Schauspielhauses Wien 2007/2008 und dessen Konzeption wissenschaftlich zu durchleuchten, breitete sich das Thema auf die Begrifflichkeit *Theater der Gegenwart* aus und das Fragen danach, was dieses sein könnte.

Dies geschah aufgrund der Feststellung, dass das Schauspielhaus Wien als klare Ausformulierung einer zuvor vagen Tendenz des gegenwärtigen Theatermarktes auftrat. Mit seiner Programmierung als „klassisches“ Autorentheater verhalf es dem erneuten Bedeutungsgewinn des Theatertextes zu einem sicht- und greifbaren Resultat.

Durch die bald wahrgenommene Notwendigkeit, das Schauspielhaus Wien in einen größeren Kontext zu setzen, weitete sich der Grundgedanke dieser Arbeit zu einer umfassenden Studie zu den künstlerischen sowie gesellschaftlichen Themen und Eckpfeilern unserer Zeit aus. Durch die jeweilige Herangehensweise an diese Gegenwart wurden unsere persönlichen Interessensgebiete evident.

Das Ziel dieser Arbeit basiert auf einem von uns festgestellten Mangel an Reflexion dieser Gegenwart in theaterwissenschaftlichem Kontext. So war es uns ein Anliegen, diese Materie in unserem Rahmen umfassend aufzuarbeiten und zugänglich zu machen.

Die Komplexität dieses Gegenstandes hat jedoch zur Folge, dass im Umfang dieser Arbeit nur Facetten dieser Entwicklungen sichtbar gemacht werden. Zwar sind wir uns dieser Problematik des Fragmentarischen bewusst, hoffen aber durch unsere Ausführungen ein

notwendiges Bewusstsein für gegenwärtige Tendenzen geschaffen oder gestärkt zu haben.

1.3 VORGEHENSWEISE UND MATERIAL

Am Beginn des Arbeitsprozesses stand die Lektüre der Theatertexte der AutorInnen des Schauspielhauses Wien der Spielzeit 2007/2008. Auf Basis derselben entwickelten wir die Fragestellungen dieser Arbeit sowie dessen Rahmen.

Dieser ergab sich schließlich aus der Schwerpunktsetzung auf „jüngere und jüngste österreichische Dramatik“¹, die das Schauspielhaus Wien selbst in dieser ersten Spielzeit vornahm. Darum richtete sich unser Fokus auf folgende österreichische AutorInnen: Gerhild Steinbuch, Händl Klaus, Ewald Palmetshofer und Johannes Schrettle. Zur Betrachtung derselben ergab sich die Auseinandersetzung mit zeitgenössischer Dramatik sowie österreichischer Charakteristika in Drama und Literatur.

Ausgangspunkt war in erster Linie das Textmaterial des Schauspielhauses Wien, das uns freundlicherweise zur Verfügung gestellt wurde. Auf diesem fußend begannen wir uns in die theaterwissenschaftliche Theorie einzuarbeiten, um die Betrachtungen über das Schauspielhaus Wien einer theoretischen Einbettung zu unterziehen. Dieses gestaltete sich anfänglich schwierig, da es kaum konkrete Publikationen zu dieser jungen Form neuer Dramatik gibt.

Daher war es für unsere Vorgehensweise notwendig, Interviews mit den für unsere Arbeit relevanten Personen zu führen. So ergaben sich Gespräche mit Andreas Beck, Gerhild Steinbuch, Händl Klaus sowie ein schriftliches Interview mit Ewald Palmetshofer. Ihnen sei an dieser Stelle gedankt. Johannes Schrettle konnte aus zeitlichen und organisatorischen Gründen kein Gespräch mit uns führen, was wir sehr bedauern.

1.4 FAHRPLAN FÜR DIE ARBEIT

Die zur Betrachtung herangezogenen Gegenstände erfuhren eine Eingrenzung durch Fokussierung auf den deutschsprachigen Raum sowie auf institutionalisierte Theaterformen des Sprechtheaters.

Wesentlich für das Verständnis der Aufteilung der verschiedenen Kapitel ist die Sichtbarmachung durch verschiedene Layouts. Diese formalen Unterschiedlichkeiten gestalten sich durch unterschiedliche Schriftarten, Blocksatz bzw. Flattersatz sowie durch Namensnennung am Beginn der Kapitel. Weiters ist die Aufteilung der Kapitel in der, dem Inhaltsverzeichnis vorangestellten Kapitelauflistung deutlich ersichtlich.

¹ Andreas Beck: Willkommen! – In: Schauspielhaus Wien Spielplanheft 2007/2008. Red. B. Auer. - Schauspielhaus Wien GmbH, Stand: 10. September 2007. S. 1.

Inhaltlich begründet haben sich für uns jeweils große Kapitel ergeben, die wir einzeln bearbeitet haben. So findet ihre Arbeit ihren Einstieg durch eine diskursive Annäherung an die Phrase *Theater der Gegenwart*, welche sich als Titel unserer Arbeit herausbildete. In diesem Punkt wird versucht sich der Begrifflichkeit aus verschiedenen Richtungen zu nähern.

Im folgenden Kapitel *Theater der Gegenwart – Ein Texttheater?* findet eine umfassende Auseinandersetzung mit gegenwärtiger Theatertheorie sowie -praxis im Kontext der Theaterform und der Theatertexte, wie sie am Schauspielhaus Wien vorherrschen statt. Dies fußt auf einer Herleitung heutiger Tendenzen aus den kulturellen Gegebenheiten der letzten 50 Jahre am Sprechtheater und der Beschäftigung mit der philosophischen und wissenschaftlichen Theorie, die diese Entwicklungen begleitete.

Darauffolgend findet im vierten Kapitel der Versuch statt, aus den Entwicklungen der letzten Jahre des 20. Jahrhunderts eine Tendenz österreichischer Dramatik herauszustellen und die Notwendigkeit einer Sichtbarmachung dieser zu hinterfragen. Der zweite Teil unserer Arbeit besteht aus einer Auseinandersetzung mit den Ästhetiken und Schreibweisen der vier von uns ausgewählten AutorInnen.

1.5 ANMERKUNGEN ZU DEN KAPITELN ÜBER DIE AUTORINNEN

Durch die unterschiedlichen theoretischen Ansätze, die in unseren jeweiligen, getrennt bearbeiteten Kapiteln verfolgt werden, ergeben sich ebenso unterschiedliche Herangehensweisen an die Betrachtung der AutorInnen. So bearbeitet Alexandra Sommer die AutorInnen Gerhild Steinbuch und Händl Klaus aus der Perspektive ihrer ästhetischen Dramenentwürfe und der damit einhergehenden formalen Innovation, während Irmgard Fuchs die Autoren Ewald Palmetshofer und Johannes Schrettle auf die thematische Darstellbarkeit von Gegenwart sowie den inhaltlichen Umgang mit dramatischen Formen untersucht.

Für die Auseinandersetzung mit diesen neuen Theatertexten erweisen sich dramenanalytische Standardwerke als nicht anwendbar und veraltet. Das einzige Werk, das uns als hilfreich erschien, war die Studie *Der nicht mehr dramatische Theatertext* von Gerda Poschmann.

Die Theatertexte erforderten jedoch eine sehr freie und durch die Texte selbst entstehende Herangehensweise. Daher möchten wir unsere Untersuchungen nicht als Analysen benennen, sondern vielmehr als mögliche Betrachtungen.

Hierin folgen wir folgender Aussage Gerda Poschmanns:

Da das Funktionsmodell konventioneller Theatralität nicht mehr fraglos vorausgesetzt werden kann, müssen die grundlegenden Koordinaten, innerhalb derer ein Theatertext auf der Bühne funktioniert, müssen Status und Funktion seiner einzelnen Elemente aus ihm selbst entwickelt werden.²

² Gerda Poschmann: *Der nicht mehr dramatische Theatertext*. – Tübingen: Niemeyer, 1997. S. 296.

1.6 PLÄDOYER FÜR DAS GEMEINSAME ERSTELLEN EINER ABSCHLUSSARBEIT

Da das gemeinsame Erstellen einer Diplomarbeit nicht nur selten durchgeführt wird, sondern auch die Möglichkeit einer solchen Arbeitsweise vielen StudentInnen nicht bewusst ist, soll an dieser Stelle kurz von seinen Vor- und Nachteilen die Rede sein. Durch die gemeinsame Bearbeitung eines Themas findet automatisch eine beflügelnde Auseinandersetzung statt, die man gewissermaßen als gegenseitige, intensive Betreuung betrachten kann. So ist der Schreibvorgang keinem Vakuum ausgeliefert, sondern an jeder Stelle angereichert mit konstruktiven Diskussionen und fruchtbarem Gedankenaustausch.

Auch emotionale Belastungen, die grundsätzlich durch eine so große Aufgabe wie das Verfassen einer Diplomarbeit entstehen, lassen sich im Austausch besser bewältigen und gar vermeiden.

Zusätzlich bedeutet ein gemeinsames Arbeit auf wissenschaftlicher Basis einen permanenten Lernprozess, der die Beteiligten befähigt über eigene Schatten zu springen und sich über Persönliches hinweg in den Dienst einer Thematik zu stellen.

Gegen alle Widersprüche und oftmaliges Abraten haben wir uns von der Idee eines glückenden gemeinschaftlichen Arbeitens nicht abbringen lassen und haben reüssiert.

Auch wenn der Fleiß des Gegenübers oftmals als Bürde empfunden wurde, ist es umgekehrt eine starke Triebfeder, über die eigenen Grenzen hinauszuwachsen.

2 THEATER DER GEGENWART - VERSUCHE EINER DISKURSIVEN ANNÄHERUNG

VON IRMGARD FUCHS

2.1 EINLEITUNG: THEATER UND GEGENWART - WAS IST DAS?

Was ist Zeit? Wer könnte das leicht und kurz erklären? Wer es denkend erfassen, um es dann in Worten auszudrücken? Und doch – können wir ein Wort nennen, das uns vertrauter und unbekannter wäre als die Zeit? Wenn niemand mich danach fragt, weiß ich's, will ich's aber einem Fragenden erklären, weiß ich's nicht.¹

Jede Zeit ist einmal eine Gegenwart. Ein schwer zu erfassender Zustand, in dem man sekundlich, augenblicklich, irgendwie immer steckt und doch oft nichts dazu sagen kann. Sie ist eine der drei Zeiten: Ein Endpunkt der Vergangenheit, ein Anfangspunkt für die Zukunft, ein Übergang oder eine Jetztseinheit.

Was die Gegenwart genau ist, welche Zeitspanne sie umfasst oder ob es sie überhaupt gibt, wird in unserer Zeit ganz unterschiedlich beantwortet. Oftmals wird auch betont, dass man Gegenwart eben nicht zu fassen bekommt.

Die Gegenwart selbst beziehungsweise das Gegenwärtige ist demgegenüber eine ursprüngliche Ganzheit, die erst durch unser Interpretieren in eine Summe vernetzter Gegenstände verwandelt wird. Dabei ist unmöglich, das Gegenwärtige selbst zu denken, weder in seiner Ganzheit, denn diese ist als solche nichts Gegenständliches, noch in seiner Gegenwärtigkeit, die ganz offenbar eine ursprüngliche, auf nichts zurückführbare Qualität ist. Was wir am Gegenwärtigen zu denken finden, ist zudem nicht wirklich gegenwärtig, denn da das Machen von Erfahrung [...] Zeit benötigt, kann es die reine Gegenwart nicht erfassen.²

Im allgemeinen Sprachgebrauch gibt es dennoch notwendige Fixierungen des Begriffes. Der Brockhaus beschreibt zum einen „Gegenwart [...]als] Zeit, in der man gerade lebt“ und dann noch als „Anwesenheit, Dabeisein“³ und umreißt damit bereits gewichtige Bedeutungen des Begriffes sowie zwei starke, wahrscheinlich die stärksten Facetten des Lebens selbst.

Der Duden setzt seine Erklärung etwas umfangreicher an, indem er die Gegenwart sofort als „Zeit[punkt] zwischen Vergangenheit und Zukunft; Zeit, in der man gerade lebt; Jetztzeit“⁴ definiert und in einem zweiten Schritt von der „Zeitform, die ein gegenwärtiges Geschehen ausdrückt“⁵ und dann drittens von „Anwesenheit“⁶ spricht.

Diese Beschreibungen gehen nur von dem sprachlichen Terminus „Gegenwart“ aus, bei dem man dazusagen muss, dass er sich seit dem 19. Jahrhundert stark entwickeln und

¹ Augustinus: Bekenntnisse. - Zitiert nach Konrad Paul Liessmann: Zukunft kommt!: Über säkularisierte Heilserwartungen und ihre Enttäuschung: Bibliothek der Unruhe des Bewahrens - Band 13. - Wien, Graz, Klagenfurt: Styria, 2007. S. 23.

² Carsten Zimmermann: Das ungegenständliche Leben. - Wien: Passagen, 2006. S. 14f.

³ Gerhard Wahrig, Hildegard Krämer, Harald Zimmermann (Hg. v.): Brockhaus Wahrig: Deutsches Wörterbuch: In sechs Bänden: Dritter Band: G - JZ. - Wiesbaden: Brockhaus, 1981. S. 103.

⁴ Wissenschaftlicher Rat der Dudenredaktion: Duden: Das große Wörterbuch der deutschen Sprache: In zehn Bänden: Band 3: Einl - Geld. - Mannheim, Leipzig, Wien, Zürich: Duden. 1999. S. 1419.

⁵ Ebd.

⁶ Ebd.

akzentuieren musste. So wird im Jahr 1897 in der ersten Auflage des berühmten Deutschen Wörterbuchs der Brüder Grimm auf elf Seiten der Begriff Gegenwart beschrieben, der sich als ein „vielfach merkwürdiges Wort“⁷ erweist. So gibt es laut Brüder Grimm ganze sieben Möglichkeiten von Gebrauch und Bedeutung des Begriffes „Gegenwart“, „die ursprüngliche bed.[sic] *eines feindlichen entgegenstehens* [sic], *die uns in widerwärtig noch anklingt, in mhd. zeit* [sic] *auch in gegenwart* [sic] m. gegner [sic] vertreten.“

Erst bei der fünften der sieben Bedeutungen, die chronologisch aufgelistet sind, ist von einer Veränderung des Begriffes die Rede und erst die letzte, die siebte Stufe spricht von Gegenwart als „von der gegenwärtigen zeit [sic]“⁸.

Was der Begriff der Gegenwart für die moderne Gesellschaft sein kann, ist heute schwierig zu fassen. Dirk Baecker stellt fest, dass man einen vormodernen von einem modernen Zeitbegriff unterscheiden muss. So fixiert er – Niklas Luhmann folgend – den „traditionellen oder alteuropäischen Zeitbegriff auf die Unterscheidung von (flüchtiger) Zeit und (dauernder) Ewigkeit, während der moderne Zeitbegriff auf die Unterscheidung von Vergangenheit und Zukunft mit einer nur paradox, nämlich als verschwindende Differenz zu denkende Gegenwart abstellt.“⁹ So wird die moderne Auffassung von Gegenwart auch als

unbeständig, als flüchtig, als nichtig; [beschrieben] und nicht, was ja gleichfalls möglich wäre, als Daueraktualität oder als einziger, sich laufend erneuernder Zeitort für die Operationen des Bewußtseins [sic] und der Kommunikation [...].¹⁰

Für die Kultur bedeutet diese Zeitauffassung – nach Baecker –, dass es sich um eine Kultur der Gegenwart handle, welche „die Aufmerksamkeit auf das lenkt, was in der Gegenwart und nur in der Gegenwart geschieht und geschehen muß [sic], um die Welt zu reproduzieren, die wir uns erfunden haben und die nicht die unsere ist.“¹¹

Ein anderes, grundsätzliches Problem spricht Konrad Paul Liessmann an, indem er feststellt, dass es in unserer Zeit sowohl zu einer *Gegenwartsschrumpfung*, in der das, was wir als Gegenwart empfinden immer marginaler wird, als auch zu einer *Gegenwartsüberdehnung* kommt, womit Vergangenheit und Zukunft in die Gegenwart geholt werden. Durch diese beiden Extrempositionen, bei denen man keinen den Vorzug geben kann, verschwindet das Sensorium für die Dimension der Zeit und somit die Zeit generell.¹²

Auf eben diese Variablen hat man zu reagieren. Jedes Zeitalter hat seine eigene Gegenwart und jede Gegenwart zu jeder Zeit das ihm gebührende Theater.

⁷ Jacob Grimm, Wilhelm Grimm: Deutsches Wörterbuch: Vierten Bandes erste Abtheilung: Zweiter Theil. - Leipzig: von S. Hirzel, 1897. S. 2281.

⁸ Ebd. S. 2291.

⁹ Ebd. S. 171.

¹⁰ Ebd. S. 176.

¹¹ Ebd. S. 179.

¹² Vgl. Liessmann: Zukunft kommt!. S. 25f.

Theater ist das älteste Medium schlechthin, das laut Fremdwörterbuch eine „darstellende Kunst [eines Volkes od. einer Epoche] mit allen Erscheinungen sei“¹³, demnach also die erste Bedeutung von Gegenwart im Sinne des Brockhaus einfordert. Laut Theaterlexikon kommt „Theater“ vom griechischen Wort „theatron“, was übersetzt „Raum zum Schauen“¹⁴ bedeutet und den Fokus des Theaters ursprünglich auf die unmittelbare Gegenwart, also sich auf die zweiten Facette, der Anwesenheit, konzentriert.

Michael Schindhelm schreibt im Jahr 2001: „Das Theater ist, wo es ist, nicht Gegenwelt, sondern Gegenwart. Anwesenheit.“¹⁵, eine Beschreibung, die wohl den beiden Gegenwartsbedeutungen eine Brücke schlägt.

2.2 REFLEXION VON GEGENWART: BESONDERHEITEN DES THEATERS

Hier gibt es nur ein Jetzt und ein Jetzt und ein Jetzt.¹⁶

Seit der Zeit des griechischen Theaters hat das Drama die Funktion des Abbildes von oder Kommentars zur Lebenswelt und -wirklichkeit inne. Schon Aristoteles schreibt in seiner Poetik:

Da der Dichter ein Nachahmer ist, wie ein Maler oder ein anderer bildender Künstler, muß [sic] er von drei Nachahmungsweisen, die es gibt, stets eine befolgen: er stellt die Dinge entweder dar, wie sie waren oder sind, oder so, wie man sagt, daß [sic] sie seien, und wie sie zu sein scheinen, oder so, wie sie sein sollten.¹⁷

Aber, und auch das sagt schon Aristoteles: Das Theater bzw. der Dichter geht mit seinem Werk über die Realität hinaus. Es ist nicht Aufgabe des Dichters „mitzuteilen, was wirklich geschehen ist, sondern vielmehr, was geschehen könnte, d. h. das nach den Regeln der Wahrscheinlichkeit und Notwendigkeit Mögliche“¹⁸, was ihn für Aristoteles explizit vom Geschichtsschreiber unterscheidet.

Die Realität als Grundlage ist notwendig, es ist jedoch Aufgabe des Dramas darüber hinaus zu gehen.

Das bürgerliche Zeitalter forderte das Theater geradezu als ein Abbild der Wirklichkeit, als Referenz, Kommentar und schlimmer noch als Lehr- und Läuterungsanstalt der Massen.

Im Laufe der Jahrhunderte kann man viele Entwicklungen in der Beziehung von Wirklichkeit und Theater erkennen und es muss von ständiger Veränderung ausgegangen werden.

Lange Zeit wurde Theater in seinem Verhältnis zur Politik als deren Widerspiegelung, als Illustration, als Einspruchsinstanz gegen sie oder aber als ihre Fortsetzung mit anderen Mitteln begriffen. [...] Man begriff Theater als Ort einer direkten Auseinander-

¹³ Dudenredaktion: Duden: Fremdwörterbuch. – Mannheim: Duden, 2005. S. 1035.

¹⁴ Manfred Brauneck, Gérard Schneilin (Hg.): Theaterlexikon 1: Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles. – Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2007. S. 1027.

¹⁵ Michael Schindhelm: Theater ist Gegenwart, nicht Gegenwelt: „Die öffentliche Kunst lebt in bleierner Zeit“: Auf der Suche nach dem unbekannten Publikum der Zukunft. – In: Die Zeit, 15/2001. S. 48.

¹⁶ Peter Handke: Publikumsbeschimpfung. – In: Stücke 1. P. Handke. – Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1979. S. 9 - 48. S. 28.

¹⁷ Aristoteles: Poetik. – Stuttgart: Reclam, 2003. S. 85.

¹⁸ Ebd. S. 29.

setzung mit der Politik, die zur selben Zeit an anderem Ort geschah. [...] Und schließlich wurde das Theater auch als Ort der Ideologieproduktion begriffen, seine Bühne als Erziehungsinstanz, die weit wirksamer arbeiten könne als Schule, Kanzel, Gericht, Polizei und Politik.¹⁹

Peter Szondi beschreibt im Jahr 1963 die (oberflächlich betrachtete) Ablösung des Dramas von der Lebenswelt:

„Das Drama ist absolut. Um Bezug, das heißt: dramatisch sein zu können, muss es von allem ihm Äußerlichen abgelöst sein.“²⁰ Szondi spricht das Theater hier gewissermaßen von der Aufgabe einer Wirklichkeitsspiegelung frei. Hier begegnet man jedoch einer Inkonsequenz, da er dem Drama einräumt, dass es einerseits absolut zu sein hat, es aber andererseits auf zwischenmenschlichen Bezug und das Vergehen von Zeit beruhen soll.

Die Gegenwart vergeht, indem sie Wandlung zeitigt, indem ihrer Antithetik neue Gegenwart entspringt. Der Zeitablauf des Dramas ist eine absolute Gegenwartsfolge. Das Drama steht als Absolutes selbst dafür ein, es stiftet seine Zeit selbst.²¹

Ein „als ob“ herrscht hierbei also dennoch vor. Das Theater entlehnt nach dieser These Grundwissen der Menschen über die Wirklichkeit und benützt es in eigenen Kontexten. Gerda Poschmann beschreibt dies 1997 durchaus ähnlich, wenn sie über sogenannte nicht-mehr dramatische Theatertexte schreibt:

Ob die Bühne als Medium der Darstellung gegenwärtiger oder historischer Wirklichkeit genutzt wird oder zur Projektion einer zukünftigen Lebenswelt - [...] wesentlich ist, daß [sic] die Theatertexte neben der dramatischen Form auch intrafaktionale Theatralität nutzen: Sie stellen die referentielle Illusion des Theaters in Rechnung, mit deren Hilfe ihre Fiktion szenisch erzählt wird. Die Verständigung mit dem Publikum beruht wesentlich auf der traditionellen Theaterkonvention des >als ob<.²²

Dieses „als ob“ ist demnach immer noch eine wesentliche Komponente und ein wichtiger Vorteil des Theaters gegenüber anderen Medien. Das Artifizielle der Darstellung lässt dem Theater ganz andere Möglichkeiten, mit Wirklichkeit umzugehen als zum Beispiel das Fernsehen. Diesen Vorteil scheint das Theater aber manchmal zu vergessen, was sich in der jüngsten Geschichte gezeigt hat. So erkannte Poschmann eine Tendenz zum „Einzug eines unreflektierten Fernsehrealismus ins Theater, wo damit der weitgehende Verlust der poetischen Dimension in den Texten, aber auch der Nutzbarmachung des besonderen sozialen Charakters theatraler Kommunikation verbunden ist.“²³ Und so konstatierte Poschmann: „Die Konkurrenz mit Film und Fernsehen kann das Theater nur verlieren, wenn es darum geht, Lebenswirklichkeit täuschend echt darzustellen.“²⁴ Poschmann sieht das große Potential des Theaters vielmehr in seiner poetischen Funktion:

Die Nutzung des größeren stilistischen Freiraums, den das Theater als (in Deutschland) traditionell künstlerisches Medium, dessen Kommunikation stark von Konventionen geprägt ist, im Gegensatz zu kommerziellem Film und Fernsehen bietet, schlägt

¹⁹ Nikolaus Müller-Schöll: Politik (in) der Darstellung. – In: Geteilte Zeit. 2/2007. Hg. Dramaturgische Gesellschaft. – URL: http://www.dramaturgische-gesellschaft.de/dramaturg/2007_02/dramaturgie2_07_web.pdf, Zugriff: 15. Oktober 2008. S. 41.

²⁰ Ebd. S. 15.

²¹ Ebd. S. 17.

²² Gerda Poschmann: Der nicht mehr dramatische Theatertext: Aktuelle Bühnenstücke und ihre dramaturgische Analyse. – Tübingen: Max Niemeyer, 1997. S. 66.

²³ Ebd. S. 71.

²⁴ Ebd.

sich im Drama meist in der zusätzlichen Nutzung der poetischen Funktion der Sprache, in ihrem künstlicheren, im Idealfall kunstvollen Gebrauch nieder.²⁵

So kann das Theater heute nicht mehr als totales Abbild der Wirklichkeit, als authentischer Spiegel der Gesellschaft behandelt werden, was rückblickend betrachtet auch niemals der Fall gewesen zu sein scheint.

„Der Auftrag des Theaters war, seit den Anfängen der Aufklärung für die Befreiung des Menschen zu arbeiten, das Bewusstsein zu schaffen und zu schärfen für das Unglück und die Unfreiheit Einzelner oder ausgegrenzter Gruppen“²⁶, schreibt im Jahr 1999 der Regisseur Thomas Ostermeier.

Ist das Theater also tatsächlich als Kommentar der Geschichte zu begreifen oder im Sinne der Postdramatik von jeder Referenz zu entheben²⁷?

Hatte das Theater eine gewichtige gesellschaftliche Aufgabe zu erfüllen, konnte es sich seit jeher mit einer reinen Gegenwartsabbildung nicht begnügen. So schreibt auch Hans-Thies Lehmann Ende der 90er Jahre:

Trotz dieses Zusammenhangs der Abhängigkeit und Verpflichtung, den Bewußtsein [sic] und so auch Theater mit der Geschichte notwendig unterhält, *ist* Theater nicht Geschichte, auch nicht unmittelbar politische Darstellung.²⁸

Das Theater war nie ein reiner Spiegel, sondern eher ein Zerrspiegel oder Brennglas, das besondere Facetten, Tendenzen und Probleme einer jeden Zeit herauszustellen versuchte.

Das will an dieser Stelle als die vorwiegende Funktion des Theaters bezeichnet werden: Erkennen von Tendenzen und Kommentare zur Zeit. So schreibt auch Thomas Ostermeier in einem Artikel, in dem er den Wunsch nach einem „neuen Realismus“ äußert:

Realismus ist nicht die einfache Abbildung der Welt, wie sie aussieht. Er ist ein Blick auf die Welt mit einer Haltung, die nach Änderung verlangt, geboren aus einem Schmerz und einer Verletzung, die zum Anlaß [sic] des Schreibens wird und Rache nehmen will an der Blindheit und der Dummheit der Welt. Die Haltung des Realismus versucht die Welt zu vermitteln, wie sie ist, nicht wie sie aussieht. Sie versucht, Wirklichkeiten zu begreifen und sie zu refigurieren, ihr Gestalt geben. Diese Haltung will im Wiedererkennbaren das Befremden auslösen.²⁹

Als ob das so einfach wäre. Und doch ist es die Aufgabe der Institution Theater, das Vergangene, das Kommende, das Menschliche und Unmenschliche auf ein *Jetzt* zu beziehen. Es erscheint fast wie ein Anachronismus, dass das älteste Medium, welches noch dazu von Langsamkeit geprägt ist, die Möglichkeit haben soll, eine „Jetztzeitmaschine“³⁰ zu sein, ein *Theater der Gegenwart*. Aber es ist möglich.

²⁵ Ebd. S. 81.

²⁶ Thomas Ostermeier: Das Theater im Zeitalter seiner Beschleunigung. – In: Theater der Zeit, Juli/August 1999. S. 10 – 15. S. 11.

²⁷ Vgl. Bernd Stegemann: Nach der Postdramatik. – In: Theater heute. Nr. 10, Oktober 2008. S. 14 – 21.

²⁸ Hans-Thies Lehmann: Das postdramatische Theater. – Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 1999. S. 346.

²⁹ Ostermeier: Das Theater im Zeitalter seiner Beschleunigung. S. 13.

³⁰ Judith Gerstenberg, Matthias Günther: Uns geht es gut: Postdramatik, Poptheater, der Einbruch des Realen und die Neuerfindung des Bürgerlichen am Theater Basel. – In: Theater fürs 21. Jahrhundert. Hg. v. H. L. Arnold. – München: Edition TEXT + KRITIK, 2004. S. 209 – 218. S. 212.

2.3 WAS IST EIN *THEATER DER GEGENWART*?

Was ein *Theater der Gegenwart* sein will, entscheidet sich in jeder Epoche neu. Die Gegenwart selbst bleibt dabei stets nur die oberste Schicht einer Entwicklung, die man versuchen kann abzuschöpfen. Dass auch die Gegenwart eine Geschichte hat, und als Teil einer solchen in der Zukunft ebenso in die Vergangenheit übergegangen sein wird, vergisst man gerne.

Siegfried Melchinger betonte bereits 1956, einer Zeit also, der man noch etwas mehr Geschichtsbewusstsein nachsagen möchte, die „Gegenwart als das gerade angekommene Resultat von geschichtlichen (und geschichteten) Entwicklungen zu sehen“³¹, was für ihn auf drei Voraussetzungen beruhe. Erstens sei „Gegenwart eine Anhäufung von Geschichte“³². Weiters, „was als Geschichte in Gegenwart mündet, ist dem Wesen nach verschieden alt oder jung und daher auch von verschiedner Lebenskraft“³³ und „drittens: Gegenwart verzeichnet eine bestimmte Phase des Pendelausschlags in dem geschichtlichen Wechsel zwischen Revolution und Fixierung.“³⁴

Die Frage, warum eine Zeit und eine Gesellschaft für sich das Theater als Gegenwart einfordert, sei es als Strömung, als Kunstform, als Abbild oder als Teilaspekt, ist eine solche, die man grundsätzlich stellen muss, deren Beantwortung jedoch – zumindest für den gerade aktuellen Zeitpunkt – meist doch noch auszubleiben hat.

Eine schon etwas ältere Stimme, nämlich die von Gerhard Storz aus dem Jahr 1927 meint etwa aus der Sicht des Theaters:

Aufgabe des Dramas ist: mit Hilfe der Theaterkunst die Symbole für das Menschliche und seine zeitlich-gegenwärtige Ausprägung, in denen (sonst nirgends) der moderne Mensch sich, sein Schicksal und seinen Sinn erkennt, zu gestalten.³⁵

Diese Beschreibung scheint in unserer Zeit, in der Massenmedien wie Fernsehen, Kino und auch Printmedien vorherrschen und das Bild des Menschen ausreichend zu prägen verstehen, nicht mehr für das Theater vollständig zu greifen. Man muss sich also auf die Suche nach neuen Bedeutungen und Erklärungen machen.

Die Notwendigkeit eines „Theaters der Gegenwart“, des Ausrufes „Theater ist Gegenwart“ in einer jeweiligen Jetztzeit ist hiermit offensichtlich.

Wenn man in unserer Zeit von Gegenwart spricht, so ist das keine hegemoniale Gegenwart mehr, sondern eine, die in vielleicht so viele Teile, wie es Menschen gibt, zerfallen ist. Auch etwas, worauf das Theater reagieren kann und sollte.

³¹ Siegfried Melchinger: *Theater der Gegenwart*. – Frankfurt am Main, Hamburg: Fischer, 1956. S. 23.

³² Ebd.

³³ Ebd.

³⁴ Ebd.

³⁵ Gerhard Storz: *Das Theater in der Gegenwart: Eine zeitkritische Betrachtung*. – Karlsruhe: Braun, 1927. S. 119.

2.4 GESCHICHTE DES THEATERS DER GEGENWART?

Gegenwartstheater kann man nicht von jedem Punkt aus als ultimatives Jetzt und Hier betrachten. Jede Gegenwartsdarstellung am und im Theater ist Ausdruck einer Entwicklung. Erschwerend zu der z. B. von Peter Simandl festgestellten Unmöglichkeit einer Theatergeschichtsschreibung, bei der die Aufführung als Ereignis und unmittelbarer Prozess begriffen wird und darum im besten Fall die Geschichte der Dokumente und Zeugnisse geschrieben werden kann, kommt hinzu³⁶, dass Gegenwart nicht unmittelbar reflektiert werden kann. Im Idealfall kann man es wagen, Tendenzen auszumachen.

Im 20. Jahrhundert erfreute sich die Bezeichnung *Theater der Gegenwart* relativ großer Beliebtheit. Anders als heute, wo jeweils von Gegenwartstheater oder zeitgenössischem Theater vorwiegend im Zusammenhang mit neuer Dramatik die Rede ist, war *Theater der Gegenwart* neben nicht zu unterschätzenden Bestandsaufnahmen der Literatur, nicht zuletzt ein konzeptionelles Programm und durchlebte einige Stadien, die bis in die Gegenwart münden.

Im Zuge der Mai-Revolutionen 1968 wurde sogar mit dem Ausruf „Das Theater ist tot, lang lebe das Theater“³⁷ dem *Theater der Gegenwart* ein Geburtsdatum gegeben. Dieses spezielle *Theater der Gegenwart* darf als ein damaliger Versuch des Ankommens in einer Jetztzeit angesehen werden. Als Startschuss für die Veränderung eines alten Mediums in ein komplett neues. Fortan wurde der Begriff des *Theaters der Gegenwart* programmatisch verstanden und nicht mehr nur auf das Drama bezogen. Die Theater öffneten sich, es entstanden neue Arbeitsstrukturen und Ziele. Das Regietheater erlebte neben Kollektivarbeiten einen Boom. Ziel war es, mit dem Theater die Gesellschaft zu verändern. Die Fiktion sollte in die Wirklichkeit eingreifen.

Die Formen und vorherrschenden Gesetze bürgerlichen Theaters wurden als veraltet erkannt und aufgebrochen. Theater wollte nicht mehr abbilden sondern sein.³⁸

In den Nachwehen dieser Kultur-Revolution befinden wir uns heute noch. Der Wille zur Veränderung war bis in die 90er Jahre hinein ein starkes Zugpferd, das dem Theater heute mancherorts abhandengekommen zu sein scheint.

Die Bewegung zur Aufbrechung der Form, die in einen heutigen Formen-Pluralismus der postmodernen Zeit [mündete], ist dagegen eine der Stagnation. Weil es in der Horizontale [sic] ohnehin nicht mehr weitergeht, richtet man sich mehr oder minder behaglich in der Vertikale [sic] ein, im Nebeneinander der vielen im Prinzip bekannten, doch weiterhin kombinierbaren Muster.³⁹

Dieses Faktum stellt uns heute vor ein großes Problem in der Möglichkeit der Prognosen über gegenwärtiges Theater: Es gibt zu viele koexistierende, gleich bedeutende Ausformungen, als dass man sie – anders als zum Beispiel im europäischen bürgerlichen Thea-

³⁶ Vgl. Peter Simandl: Theatergeschichte in einem Band. - Berlin: Henschel, 2001. S. 9.

³⁷ Holger Kuhla: Vorwort. - In: Theater an der Schwelle zum 21. Jahrhundert. Berliner Theaterwissenschaft. Band 10. Hg. v. C. Hasche, E. Kalisch, H. Kuhla, W. Mühl-Benninghaus. - Berlin: Vistas, 2002. S. 7 – 11. S. 8.

³⁸ Vgl. Wilfried Floeck (Hrsg.): Tendenzen des Gegenwartstheaters. - Tübingen: Francke, 1988. S. X ff.

³⁹ Victor Žmegač: Zur Diagnose von Moderne und Postmoderne. - In: Avantgarde und Postmoderne. Prozesse struktureller und funktioneller Veränderungen. Hrsg. E. Fischer-Lichte, K. Schwind. - Tübingen: Stauffenburg, 1991. S. 17 – 27. S. 23.

ter des 18. Jahrhunderts – noch an einer Hand aufzählen könnte. Es ist schwierig heute generelle Aussagen über ein Theater zu treffen, das vor nicht einmal 100 Jahren als „immer dasselbe“ charakterisiert werden konnte.⁴⁰

Der Pluralismus der (Post-)Moderne geht mit der Erkenntnis einher, dass eine Begrifflichkeit wie *Theater der Gegenwart* für beinahe jeden etwas anderes bedeuten kann und damit unterschiedlichste Strömungen gemeint sein können.

2.5 THEATER DER GEGENWART: PUBLIKATIONEN DES 20. JAHRHUNDERTS

Es scheint den Impuls des Bewahrens und Festhalten-Wollens von Theaterphänomenen zu geben. So existieren zahlreiche historische Schriften das Theater betreffend.

Texte wie Aristoteles *Poetik* oder Lessings *Hamburgische Dramaturgie* sind durchaus Versuche, Phänomene des Theaters schriftlich für die Nachwelt festzuhalten.

Im 20. Jahrhundert haben sich erstmals neben bedeutende Schriften über Utopien des Theaters, wie sie etwa von Szondi, Brecht, Artaud etc. verfasst wurden, eine Reihe von Publikationen gestellt, die sich tatsächlich mit *Theater der Gegenwart* betitelten und sich durch diesen wiederkehrenden Titel von anderen Publikationen abhoben. Hierin könnte Kurzsichtigkeit bezüglich der Vergänglichkeit eben dieser Gegenwart(en) konstatiert werden oder auch, was spannender und sinnvoller erscheint, eine Konzentration auf das Gegenwärtige und eine Abwendung von historischen Phänomenen.

Anders als Texte wie *Krise des Theaters* oder *Das Theater und sein Double* versuchen Texte über das *Theater der Gegenwart* keine groß angelegte Kritik an dem Seienden zu üben, auf Veränderung zu pochen oder das Ende des Theaters zu proklamieren. Den Schriften, die sich *Theater der Gegenwart* nennen, bleiben immer wieder die Betonung wichtig, dass es sich um den „objektiven“ Versuch einer Bestandsaufnahme handle, um ein Festhalten der momentanen Situation und gerade nicht deren Veränderung.

Geprägt sind diese Schriften jeweils vom Augenblick der Vergänglichkeit. Es konnten keine Epochenbegriffe und Resümees gemacht werden, dafür wurde viel über Tendenzen und Möglichkeiten einer gegenwartsnahen Betrachtung nachgedacht.

Erstaunlich ist, dass die Texte, die sich als *Theater der Gegenwart* betitelten, keine Texte waren, die auf Revolutionen oder große Umbrüche reagierten, sondern eher in Phasen längerer gesellschaftlicher oder ideologischer Gleichförmigkeit entstanden sind. Die Texte wurden verfasst mit einem Willen zur Objektivität. Was bei der heutigen Lektüre interessant ist, ist die Tatsache, dass diese meist recht nüchtern und sachlich verfassten Schriften erst aus heutiger Sicht ihr historisches Potenzial voll auszuschöpfen scheinen und die damaligen Gegebenheiten klarer vorstellen.

⁴⁰ Siehe hierzu: Gerhard Storz: *Das Theater in der Gegenwart: Eine zeitkritische Betrachtung.* - Karlsruhe: Braun, 1927. S. 1.

Ebenso interessant ist die Entwicklung, die dieser Publikationstitel nimmt⁴¹. So begannen die AutorInnen des frühen 20. Jahrhunderts damit, das Theater explizit für eine Gegenwart zu definieren, während sich die Veröffentlichungen im ausgehenden 20. Jahrhundert nicht mehr theoretisch mit dem Theater als gesellschaftliche Institution auseinandersetzten, sondern nur noch durch Sammlung zeitgenössischer Theatertexte Entwicklungen aufzeigen wollten. Diese Fokussierung auf den *Theatertext*, dem Theaterstück als Sichtbarmachung von Theaterströmungen scheint sich mit der gegenwärtigen Tendenz, in neuen Stücken Gegenwart abgebildet zu sehen, zu decken. Vielleicht auch deshalb wanderte der Begriff *Theater der Gegenwart* ab von den Buchrücken und siedelte sich langsam direkt im Theater an.

2.6 THEATER DER GEGENWART HEUTE: PUBLIKATIONEN?

Nach der Mai-Revolution 1968, bei welcher der Terminus *Gegenwart* in Bezug auf Theater eine neue Aufladung erfuhr, distanzierte man sich in der Literatur von der Phrase *Theater der Gegenwart* und konkretisierte die Schriften sowohl inhaltlich als auch in der Betitelung durch Zeit- oder Stilangaben. So finden sich in vielen Titeln sowohl der Bezug zum 20. oder bereits zum 21. Jahrhundert als auch konkretisierende Fachausdrücke.

Eine Tendenz zeigt sich auch in der Tatsache, dass es um die Jahrtausendwende vermehrt zu Publikationen über zeitgenössisches Theater gekommen ist⁴². Hierin wird jedoch nicht mehr ausschließlich von einer Einzelperson das Theater als Gesamtphänomen beschrieben, sondern es werden wie zum Beispiel im Werk *Theater fürs 21. Jahrhundert*⁴³ verschiedenste Beiträge zu unterschiedlichen Zeitphänomenen versammelt. Andere Werke, die der Tendenz der Rundumschau gegenwärtiger Theaterphänomene den Publikationen des 20. Jahrhunderts folgen, sind Bücher wie Lehmanns *Postdramatisches Theater*, Birgit Haas' *Plädoyer für ein dramatisches Drama*⁴⁴ oder Poschmanns *Der nicht mehr dramatische Theatertext*.

Ein neuer Fokus eines *Theaters der Gegenwart*, das den Text zu einem wichtigen Bestandteil wählt, scheint sich gegenwärtig voll zu entfalten.

Der Trend zur Bestandsaufnahme und der Sammlung von zeitgenössischen Stücken in Sammelbänden bleibt nicht zuletzt deshalb ein Anliegen. So kam es zu Publikationen von Serien und Anthologien wie *Theater Theater* oder *Spektakulum*, die in bestimmten Abständen Sammelbände zeitgenössischer Stücke herausgeben. Außerdem werden in den theaterspezifischen Fachzeitschriften *Theater heute* und *Theater der Zeit* nicht nur neue Stücke beschrieben, sondern es wird je Ausgabe auch eines abgedruckt.

⁴¹ Im Anhang befinden sich Synopsen der deutschsprachigen Publikationen mit dem Titel „Theater der Gegenwart“ im 20. Jahrhundert.

⁴² Vgl. Annette Storr: >>Eins, zwei drei! Im Sauseschritt<< - Zur Einführung. - In: Zeitlichkeiten - Zur Realität der Künste: Theater, Film, Photographie, Malerei, Literatur. Hg. v. T. Birkenhauer, A. Storr. - Berlin: Vorwerk 8, 1998. S. 7 - 33.

⁴³ Heinz Ludwig Arnold (Hrsg.): Theater fürs 21. Jahrhundert. - München: Edition TEXT+KRITIK, 2004.

⁴⁴ Birgit Haas: Plädoyer für ein dramatisches Drama. - Wien: Passagen, 2007.

2.6.1 Stück-Werk (1997 - 2008)

In den vergangenen Jahrzehnten hat sich die Produktion und Vielfalt neuer Texte enorm vermehrt. Wenn man 1967 noch eine Handvoll Texte als Querschnitt des Theaterlebens veröffentlichen konnte, so reagierte etwa *Theater der Zeit* auf die Vielzahl neuer Stücke im Jahr 1997 nicht mehr mit dem Abdruck der Stücke selbst, sondern mit der Beschreibung derselben, um einen größtmöglichen Überblick neuer Stücke zu ermöglichen. Im Jahr 1997 war dieses Vorgehen noch ungewohnt. Es musste auf Verlage zurückgegriffen werden, die neue, noch unbekannte Stücke empfehlen konnten, da es dafür offenbar noch kein richtiges Bewusstsein gab⁴⁵. Grundsätzlich entfernte man sich mit dieser Publikation von der Verbreitung von Theatertexten und begnügte sich mit der Beschreibung von Inhalten und Schreibformen. Es ging bei dieser Publikation nicht mehr um die Konservierung eines Theatertextes, sondern vielmehr um die Unterstützung junger AutorInnen, praktisch ein Hebammendienst, den es 1997 noch zu tun galt.

Anders gestaltete sich dies nach vier Ausgaben bei der Publikation von *Stück-Werk 5* dieses Jahres, wo sich *Theater der Zeit* erneut der deutschsprachigen Dramatik zuwandte.

Seit dem Erscheinen des ersten *Stück-Werks* mit Fokus auf deutschsprachige AutorInnen hat sich ein unglaublicher Aufschwung für junge DramatikerInnen abgezeichnet. So sahen sich die RedakteurInnen des neuen *Stück-Werks* nicht mehr vor dem Problem, überhaupt passende Stücke für eine Veröffentlichung zu finden, sondern vielmehr eine sinnvolle Eingrenzung zu machen. Der Band wählte die Stücke nach folgenden Kriterien: „39 (Dramatiker/-innen) unter 40 (Jahren) mit mindestens drei Uraufführungen bis Ende der laufenden Spielzeit 2007/08.“⁴⁶ Nach unglaublich strengen Kriterien klingend, schafft es *Stück-Werk* dennoch ohne Umstände auf seine 39 Autoren und muss sich im Vorwort gar noch rechtfertigen, warum zum Beispiel ein Autor wie Ewald Palmetshofer keine Berücksichtigung finden konnte.

⁴⁵ Vgl. Frank Hörnigk: Vorwort. – In: *Stück-Werk. Arbeitsbuch*. Hg. F. Hörnigk. – Berlin: Theater der Zeit, 1997. S. 3 – 6.

⁴⁶ Barbara Engelhardt, Andrea Zagorski: Vorwort. – In: *Stück-Werk 5. Deutschsprachige Dramatik*. Hg. v. B. Engelhardt, A. Zagorski. – Berlin: Theater der Zeit, 2008. S. 6 – 7. S. 6.

2.7 GESELLSCHAFTLICHE TENDENZEN: BASIS FÜR EIN *THEATER DER GEGENWART*

Jede Zeit hat ihre eigene Vergangenheit und ihre eigene Zukunft, jede Zeit sieht mit ihren Augen und liest mit ihren Begriffen. Die Frage ist, ob jede Zeit auch eine eigene Form besitzt, die ihre Einheit ist. Noch einmal: Sind Zeiten Individualitäten, ursprünglich in sich selbst, unverwechselbar in ihrem Wesen und ohne Wiederholung? Ist jede Zeit, ist jede Epoche, wie das Ranke meinte und worin ihm der Historismus folgte, unmittelbar zu Gott?⁴⁷

2.7.1 Gegenwart als Summe ihrer Modelle

Im Jahr 2000 diagnostizierten Barbara Boisits und Peter Stachel in ihrem Buch *Das Ende der Eindeutigkeit*⁴⁸ die Tendenz der Gegenwart als „ein genereller Pluralismus, ein Mit- und Nebeneinander verschiedener ‚Diskurse‘, Lebensformen und Weltanschauungen“⁴⁹, die nicht nur akzeptiert, sondern begrüßt werden. Diese Akzeptanz gegenüber aufkommender Pluralität von Seinsformen, die logisch an Lyotards Diagnose des Endes der großen Erzählungen anschließt, bezeichneten Boisits und Stachel als definierend für die sogenannte Postmoderne, in der sich die Gesellschaft (angeblich) befindet.

Wolfgang Müller-Funk konstatierte drei Jahre später:

Die Struktur der gegenwärtigen Lebensgeschichten scheint ähnlich zerfallen zu sein wie hundert Jahre zuvor in den artistischen Texten in den Laboratorien der Moderne. Sie sind, wie uns die professionelle Zunft der Psychologen versichert, bruchstückhaft und singularisiert, mit Bildabfall aus Film und Medien versetzt.⁵⁰

Die Gesellschaftsfantasien, die vor 100 Jahren erfunden wurden, scheinen auf den ersten Blick eingetreten zu sein. Die Wirklichkeit ist einer Fragmentierung ausgesetzt, die durch Informationsüberangebot, mediale Sehgewohnheiten sowie u. a. durch eine Beschleunigung des Alltags provoziert wurde.

2.7.2 Zeitdiagnostik

Die soziologische Wissenschaft der Zeitdiagnostik erlebt durch das Bedürfnis an Verständnis der pluralistischen Wirklichkeit oder dem Wunsch nach einem ‚roten Faden‘ durch die Phänomene einer pluralistischen Gesellschaft einen Boom.

Es geht um die Freilegung einer protogesellschaftlichen Dynamik, um die Beleuchtung der Gravitationszentren des Wandels der treibenden Kräfte der Modernisierung.⁵¹

Eine solche Zeitdiagnose, wie die Gesellschaft sie auch 2008 noch zu wünschen glaubt, ist eine schwierige Angelegenheit, denn, so schreibt Peter Gross: „Eine Zeitdiagnose,

⁴⁷ Jürgen Mittelstraß: Über Signaturen, Ideen und die Geschichte. – In: Modelle der Gegenwartsgesellschaft. Hg. M. Prisching. – Wien: Passagen, 2003. S. 117 – 120. S. 118.

⁴⁸ Barbara Boisits, Peter Stachel (Hg.): Das Ende der Eindeutigkeit: Zur Frage des Pluralismus in Moderne und Postmoderne. – Wien: Passagen, 2000.

⁴⁹ Boisits, Stachel: Das Ende der Eindeutigkeit. S. 14.

⁵⁰ Wolfgang Müller-Funk: Die flexible Gesellschaft. – In: Modelle der Gegenwartsgesellschaft. Hg. M. Prisching. – Wien: Passagen, 2003. S. 81 – 95. S. 92.

⁵¹ Peter Gross: Pop-Soziologie?: Zeitdiagnostik in der Multioptionsgesellschaft. – In: Modelle der Gegenwartsgesellschaft. Hg. M. Prisching. – Wien: Passagen, 2003. S. 33 – 64. S. 37.

die auf der Höhe der Zeit sein will, muss zwar elastisch und flüssig werden, darf aber gleichzeitig keiner postmodernen Beliebigkeit frönen“.⁵² Selbiges könnte man für eine Dramatik postulieren, die ihren Finger auf den Puls der Zeit zu drücken versucht.

2.7.3 Formmodelle

Allein das Definierungsverlangen einer westlichen europäischen Gesellschaft kann nicht mehr einfach durch Angabe der Staats- oder Religionsform gestillt werden, sondern scheint sich vielmehr mit einer Beschreibung von Gegenwartsgesellschaft(en) in sogenannten Modellen zufriedengeben zu müssen. So versammelt Manfred Prisching in seinem Buch *Modelle der Gegenwartsgesellschaft*⁵³ Kategorisierungen, der für ihn vorherrschenden Gesellschaftsstrukturen. In einem von ihm selbst verfassten Text stellt er hierfür die Idee der sogenannten „Etikettengesellschaft“ vor.

Als ‚Etikettengesellschaft‘ wollen wir eine Gesellschaft bezeichnen, die es sich in besonders intensiver Weise angelegen sein lässt, sich selbst mittels prägnanter Termini auf den Begriff zu bringen; und ganz offensichtlich haben wir dabei die Industriegesellschaft – oder die ‚postindustrielle‘ oder ‚posttayloristische‘ Gesellschaft – am Beginn des 21. Jahrhunderts im Blick.⁵⁴

Im Folgenden nennt er einige „Etikettierungen“, die praktisch jedem zumindest vom Hörensagen geläufig sein müssten. So zum Beispiel die Termini *Risikogesellschaft*, *Erlebnisgesellschaft*, *Multioptionsgesellschaft*, *Informationsgesellschaft*, ‚postmoderne‘ oder ‚individualisierte‘ Gesellschaft u. a.⁵⁵

Für Prisching ist klar, dass eine heutige Gesellschaft solcherlei „Etikettierungen“ nötig habe, da „die Etikettierung das Unbehagen [dämpft], die Geister [domestiziert]. In einer verunsicherten Gesellschaft gibt sie einen Brocken an Sicherheit“⁵⁶, indem ein Etikett als identitätsverfestigende Beschreibung fungieren kann.

2.7.4 Der Mensch allein. Kann das richtig sein?

Fest steht, dass sich die Wirklichkeit heute nicht mehr anhand einfacher Fixpunkte definieren lässt. Ebenfalls sicher ist, dass es der heutige Mensch schwer hat, sich in einer Gegenwart zurechtzufinden, in der offenbar nicht einmal ein hegemoniales Gesellschaftsmodell vorherrscht. Der Wunsch nach einer definitiven Beschreibung der Wirklichkeit, ohne in die Beliebigkeit oder aber schlimmer in die Exklusion schwächerer Tendenzen abzurutschen, ist an dieser Stelle unerfüllbar.

⁵² Groß: Pop-Soziologie?, S. 42.

⁵³ Manfred Prisching: *Modelle der Gegenwartsgesellschaft*. – Wien: Passagen, 2003.

⁵⁴ Manfred Prisching: Die Etikettengesellschaft. – In: *Modelle der Gegenwartsgesellschaft*. Hg. M. Prisching. – Wien: Passagen, 2003. S. 13 – 32. S. 13.

⁵⁵ Vgl. Ebd.

⁵⁶ Ebd. S. 21.

Der Glaube an Mythen, Religionen oder Utopien ist zu Ende. Mit nicht wenig Pathos kann man sagen, der Mensch bleibt in einer sich immer schneller wandelnden Welt mit sich allein zurück.

„Unsere zunehmende politische *Unfähigkeit, gesellschaftliche Verhältnisse zu ändern*, führt dazu, daß [sic] wir uns fortdauernd ändern müssen. Flexibilität ist der Appell an den Menschen“⁵⁷ meint dazu etwa Wolfgang Müller-Funk.

2.7.5 Und das soll Spaß machen?

In einer Sache sind sich die meisten GegenwartsdiagnostikerInnen einig: Die Haupttendenz des gegenwärtigen Individuums heißt *Spaßorientierung*. So beschreibt u. a. Ronald Hitzler die gesellschaftliche Gesinnung im Jahr 2003 folgendermaßen:

Der Zeitgeist ist der Spaß, den man bei möglichst allem, was einen betrifft, haben – den man zumindest *auch* haben – will. [...] Der derzeitige ‚Übergang‘ zu einer (wie auch immer zu etikettierenden) ‚anderen‘ Moderne ist, ob es uns gefällt oder nicht, anhaltend geprägt vom (hinsichtlich seiner ordnungspolitischen *Konsequenzen* zwar kaum von irgend jemandem begrüßten, gleichwohl) *faktisch* von ‚Jedermann‘ mitperpetuierten Wertewandel hin zu einer umfassenden Spaß-Orientierung in eben jenem Verstande. Das heißt, die Akteure orientieren sich in dem, was sie machen, immer weniger, und noch weniger orientieren sie sich in dem, was sie einigermaßen *engagiert* machen, an dem, wozu sie sich – sei es durch Gesetz, Moral, Sitte oder schlichte Gewohnheit – *verpflichtet* sehen. Sie tun vielmehr, wenn es irgend geht, das was ihnen *gefällt*. So gesehen ist Spaßorientierung nichts anderes als der Ausdruck von *individuellem Lebenssinn*.⁵⁸

Ob man dieser Diagnose Glauben schenken will, sei dahingestellt. Es scheint etwas simpel den Menschen auf seine Gier auf Spaß zu reduzieren, wenngleich nicht von der Hand zu weisen ist, dass man sich mancherorts die Frage stellen mag, welche Möglichkeiten neben der privaten Wunscherfüllung in der modernen Gesellschaft noch bleiben. Wenn es tatsächlich keine größeren Zusammenhänge mehr gibt und Utopie, Glaube, Hoffnung und das Streben nach einer besseren Zukunft nicht mehr wünschenswerte Inhalte sind, da die Angst vor der Zukunft zu groß wird⁵⁹ und wenn der Mensch sich also in seiner Gegenwärtigkeit nicht mehr mit Inhalten beschäftigt, sondern sich in der totalen Immanenz verliert, bleibt dann überhaupt noch etwas übrig, außer *Spaß*?

⁵⁷ Müller-Funk: Die flexible Gesellschaft. S. 94.

⁵⁸ Ronald Hitzler: Die Bastelgesellschaft. – In: Modelle der Gegenwartsgesellschaft. Hg. M. Prisching. – Wien: Passagen, 2003. S. 65 – 80. S. 70.

⁵⁹ Siehe hierzu: Liessmann: Zukunft kommt!

2.7.6 Ein Opfer der Postmoderne?

Jede Ära, jede Ideologie bringt ihr eigenes Menschenbild hervor. Es ist das Merkmal des Zeitgeists, dem Bild des Menschen einen Stempel aufzudrücken.⁶⁰

Anna Migutsch zeichnet in ihrem Essay *In welche Bilder wir geraten*, ein mögliches Bild des Menschen der Postmoderne, dessen Betrachtung sich für unsere Zwecke lohnend erweisen könnte.

Jede Zeit, so Migutsch, bringe stets spezifische Menschenbilder hervor, die übermächtig scheinen und eine Gültigkeit vortäuschen.

Heute befinden wir uns in einer Ära, in der Zeiterscheinungen wie Neoliberalismus, Globalisierung oder Medien- und Marktvorherrschaft das Menschenbild einerseits bereits stark geprägt haben, andererseits diese Phänomene schon so sehr in die Jahre gekommen sind, sodass man einigen Abstand von ihnen behaupten kann.

Dies ermöglicht nun eine erste Auseinandersetzung mit den Vor- und Nachteilen eines solchen Menschenbildes, das durch Freiheit und Vielfalt in Wahl und Lebensform, Flexibilitätswang, Ideologieverlust und Vereinzelung geprägt wurde.

So stellt Migutsch das Menschenbild infrage, in dem es darum zu gehen scheint, dass jeder Mensch das tut, was ihm gefällt, wie es zum Beispiel Ronald Hitzler noch zwei Jahre zuvor in seinem Konzept der Bastelexistenz⁶¹ beschrieben hat.

Einerseits gibt Migutsch den TheoretikerInnen der Postmoderne recht, die konstatieren, dass es keine gesicherten Koordinaten des Einzelnen in der Geschichte mehr geben könne, das Subjekt abgedankt hätte und der Begriff der Identität überholt sei⁶².

Sie spricht dem Menschen dennoch den – vielleicht auch sich neu entwickelnden – Willen nach Wesenseinheit zu, indem sie schreibt:

Was sich dennoch hält, ist die Sehnsucht nach Kohärenz, nach Identität, nach einem gesicherten Platz in der Welt, und sie wird stärker in dem Ausmaß, in dem wir das Gefühl haben, daß [sic] uns Sicherheit entzogen wird. [...] Der Mensch der Postmoderne ist nicht nur egozentrisch, infantilisiert durch Konsum, genußsüchtig [sic] und gierig nach oberflächlicher Unterhaltung, sondern er ist nach wie vor eingespannt in die Polarität zwischen dem Anspruch des Geistigen und seinen animalischen Bedürfnissen. Er ist fähig, sich von seinen niedrigen Instinkten zu befreien, fähig zur Güte, zur Wahrhaftigkeit, zur Selbstlosigkeit, fähig zu einem schöpferischen Dasein.⁶³

Im Laufe ihres Essays lässt sie den (post)modernen Menschen schließlich geradezu als Opfer der Postmoderne erscheinen. So ist für sie die Botschaft der Postmoderne, die der größtmöglichen Bedürfnisbefriedigung, bei der es ausschließlich darum ginge „Wohlbe finden, Lust und Gebrauchswert der Dinge und des Menschen von jeglicher Zusicherung und Verpflichtung, jeglicher Verantwortung zu befreien“⁶⁴.

Konsum und Käuflichkeit, Verlust der großen Zusammenhänge und die totale Fragmentierung der Wirklichkeit, die vorwiegend von den Medien auszugehen scheinen, sind die

⁶⁰ Anna Migutsch: *In welche Bilder wir geraten*. – In: *Horsd'œuvre. Essays*. G. Nenning. – St. Pölten, Salzburg: Residenz, 2005. S. 561 – 578. S. 561.

⁶¹ Vgl. Hitzler: *Die Bastelgesellschaft*. S. 69: „Bastelexistenz heißt also nicht: Autonomie des Menschen; heißt nicht: Entwurf eines befreienden Lebensdesigns. Bastelexistenz heißt: irgendwie sich durchwursteln; mit den vorgefundenen ‚Materialien‘ irgendwie überleben; und es möglichst lustig haben.“

⁶² Vgl. Migutsch: *In welche Bilder wir geraten*. S. 563.

⁶³ Ebd.

⁶⁴ Ebd. S. 565.

Windmühlen, gegen die der Mensch von heute anzukämpfen habe. Die angebliche Freiheit der Wahl, nach der jahrhundertlang gestrebt wurde, ist offenbar zu einer Bürde geworden. Die Wirklichkeit der Gegenwart lässt sich infolgedessen auf keinen gemeinsamen Nenner mehr bringen. Der Fragmentierung fallen sowohl das Öffentliche als auch das Private zum Opfer. „Was ich erlebe, das wird durch nichts anderes zusammengehalten als durch den Umstand, dass eben *ich* es erlebe und durchlebe.“⁶⁵

Der heutige Mensch ist für sie kein oberflächliches, spaßsüchtiges Monster, sondern ein Gefangener des Zwangs nach Flexibilität, Variabilität und Pluralismus.

Die bange Frage, die uns umtreibt, ist nicht die nach Sinn oder Qualität, sondern ob etwas zeitgemäß ist. Die Akzeleration bringt eine Form der Oberflächlichkeit mit sich, eine innere Distanz, ein Versiegen jeder Möglichkeit, sich kreativ mit der Welt auseinanderzusetzen. Durch die Beschleunigung der Bilder und Vorgänge hört die Welt auf, faßbar [sic] und erfahrbar zu sein, sie ist nur mehr dazu da, um Stück für Stück abgehakt zu werden. Die Wirklichkeit wird von der medialen Präsentation und den Marktangeboten abgeleitet. Das Individuum wird aus seinem Subjektstatus verdrängt.⁶⁶

So scheint die Jetzt-Zeit, in der Wohlstand und Sorglosigkeit bei einer Vielzahl von Menschen auf der Tagesordnung stehen, ein Zeitalter der Depressionen, der Wohlstandsverwahrlosung und der Vereinsamung zu sein. Anna Migutsch erkennt nach Zygmunt Bauman, dass die wahre Angst unserer Zeit also die der Unzulänglichkeit sei⁶⁷. Jeder ist seines eigenen Glückes Schmied, heißt es. Wer aus dem System fällt ist dabei angeblich selber schuld, auch wenn man insgeheim weiß, dass nicht jeder einen Ofen allein anheizen kann.

2.8 THEMEN FÜR EIN THEATER DER GEGENWÄRTIGEN GEGENWART

Wir sind noch immer glückliche Menschen, da wir noch immer unseren Kieselstein in die großen Gebirge rollen. Solange es eine Pfütze gibt und zwei Menschen, und einer darin einen Abgrund vermutet und der andere ihm darüber hilft, solange wird es Theater geben, solange ist es eine Überlebensnotwendigkeit.⁶⁸

1988 beschreibt Dieter Kafitz, im Zusammenhang mit der „Vorstellung der Postmoderne von der Abdankung des Menschen als selbstverantwortliches Individuum“⁶⁹, eine starke Minderung engagierter, gesellschaftskritischer Dichtung seit Mitte der 70er Jahre. Ebenso beschreibt er die Wünsche und Träume der Menschen, die nach Lyotard mit der Auflösung der Identität zu kämpfen haben, als diffuse Sehnsüchte ohne konkretes Ziel.⁷⁰ Darauf reagierte das Theater mit einer Rückkehr ins Artifizielle. Eine Richtung, in die man sich heute zwar immer noch bewegt, der Weg jedoch immer mehr von sogenanntem *Realismus* geprägt ist.

⁶⁵ Hitzler: Die Bastelgesellschaft. S. 67.

⁶⁶ Migutsch: In welche Bilder wir geraten. S. 570 – 571.

⁶⁷ Vgl. Ebd. S. 571.

⁶⁸ Alfred Ostermaier: Von der Gegenwart des Möglichen. – In: Theater fürs 21. Jahrhundert. Hg. v. H. L. Arnold. – München: Edition TEXT + KRITIK, 2004. S. 219 – 225. S. 221.

⁶⁹ Dieter Kafitz: Bilder der Trostlosigkeit und Zeichen des Mangels: Zum deutschen Drama der Postmoderne. – In: Tendenzen des Gegenwartstheaters. Hrsg. W. Floeck. – Tübingen: Francke, 1988. S. 157 – 176. S. 159.

⁷⁰ Vgl. Ebd. S. 159.

So klassifiziert Thomas Ostermeier im Jahr 1999 den Autor als Sichtfenster des Theaters zur Welt und beruft sich dabei auf Erfahrungen des 20. Jahrhunderts:

Jede wesentliche Bewegung der Theatererneuerer des 20sten Jahrhunderts war ein Versuch, eine Nabelschnur zwischen Theater und Wirklichkeit zu reaktivieren. Meistens taten sie dies durch den unkorruptierten, realitätsnahen Blick der Autoren.⁷¹

Er pocht dabei auf die Verpflichtung des Theaters, die da lautet, es müsse sich „immer wieder in den Geschichten und Menschen, die von Grausamkeit dieser Welt und ihrer Opfer erzählen, an die Realität anschließen.“⁷² Für Ostermeier muss das Erzählen in Anlehnung an die Wahrnehmung von Film und Medien bedeutend schneller und komplexer werden. Er stellt fest, dass nun die erste Generation von Menschen, die mit dem Fernsehen aufgewachsen ist, die Theater zu bevölkern beginnt. Diesem Faktum muss laut Ostermeier am Theater mit Radikalisierung der medialen Formen begegnet werden. Er äußert sich dabei jedoch eher bezüglich formaler Anforderungen des Theaters und nicht so sehr zu konkreten thematischen Vorschlägen.

Das Interesse an bestimmten Thematiken ist aber ungetrübt. Die Suche nach Inhalten wird endlich wieder ein aufflackernder, definitiver Zweck und Sinn der Dramatik.

Im Theater komme es nun mehr denn

„je darauf an, Texte zu ermitteln und entsprechende Techniken zu finden, diesen auf der Bühne zu entsprechen. Die Chance des Theaters liege somit im gründlichen Umgang mit einem Thema als Ausschnitt, der jedoch einzig das Nachdenken über größere Zusammenhänge anregen kann.“⁷³

Die Strategie, mit der man am Theater derzeit auf die Suche nach diesen neuen Themen, diesen Ausschnitten geht, ist einfach und banal zugleich: Man greift nach den Gedanken, die sich junge und jüngste AutorInnen über die Welt machen und bringt diese auf die Bühne.

„Es wird plötzlich einer ganz neuen Generation Raum gegeben. Es werden die ganz Jungen gesucht. Man überschlägt sich in dem Neuen, Neuen, Neuen ...“⁷⁴

So lässt sich auch der derzeitige JungautorInnenboom leichter erklären. Eine neue Generation betritt die Theater, entlüftet die Zuschauerräume von Pathos und Einfühlungsschweiß und richtet neue unverbrauchte Augen auf die Bühne.

Unzählige junge und jüngste DramatikerInnen erfinden auf unterschiedlichste Weise Geschichten und verfolgen damit die verschiedensten Interessen. Wichtig ist einzig das Hier und Jetzt, die Wirklichkeit, an der man sich reiben kann. Das Gebrauchs- oder Zeitstück erlebt eine neue Blüte.

Während John von Düffel noch 2004 die Themen *Arbeit* und *Familie* als große inhaltliche Schwerpunkte des Theaters der 90er Jahre nennt⁷⁵, haben sich die Interessen, wenn gleich immer noch auf Familie fixiert, verschoben.

⁷¹ Ostermeier: Das Theater im Zeitalter seiner Beschleunigung. S. 10.

⁷² Ebd. S. 12.

⁷³ Kuhla: Vorwort. S. 10.

⁷⁴ „Jede Auseinandersetzung mit einem Text ist eine Auseinandersetzung mit der Tradition.“ [...]: - In: Theater an der Schwelle zum 21. Jahrhundert. Berliner Theaterwissenschaft. Band 10. Hg. v. C. Hasche, E. Kalisch, H. Kuhla, W. Mühl-Benninghaus. - Berlin: Vistas, 2002. S. 21 - 34. S. 22.

Das gerade erschienene *Stück-Werk 5* der Zeitschrift *Theater der Zeit* vereint die Vorstellung 39 junger Autoren und ihrer Texte. Im Vorwort dieser Sammlung versuchen die Herausgeberinnen eine gemeinsame Tendenz der Inhalte zu finden, die für junge AutorInnen interessant sind. So schreiben Barbara Engelhardt und Andrea Zagorski:

Die Spannbreite thematischer und formaler Merkmale der einzelnen, in diesem Band porträtierten Autorinnen und Autoren ist weit. Tatsächlich aber fällt auf, dass wenige Stücke sich derzeit bewusst mit politischen Diskursen oder Ereignissen in ihrer historischen Komplexität auseinandersetzen. [...] Häufig jedoch konzentrieren sich die Dramatiker/-innen heute auf die ihnen persönlich, d.h. auch biografisch nahen Themenbereichen, problematisieren zwischenmenschliche Beziehungen (Familie, Paare) oder die Konfrontation des Einzelnen innerhalb eines sozialen Gefüges zwischen Vereinzelung und Selbstbehauptung. Identitätssucher bevölkern die Stücke, mal skurril, mal tragisch, mal gewalttätig. Die Schwierigkeit, einen Platz in der Gesellschaft zu finden, seine Eigenarten leben zu können, treibt Protagonisten jeden Alters um. Und wo Ideale und Zukunftsperspektiven nur noch als Leerstelle beschrieben werden, lassen sich die Identitätssucher umso mehr auf sich selbst zurückfallen.⁷⁶

Jeder darf zu einem Experten seiner Wirklichkeit werden. Jedem steht es zu, den kleinen Ausschnitt persönlicher Wirklichkeit als Kunst zu betrachten. Junge AutorInnen suchen sich selbst in diesen Texten, klopfen die Wirklichkeit ab nach Hohlräumen, in denen sich größere Wahrheiten verbergen könnten. Das Theater wird von Neuem zum Abbild und Zerrspiegel einer Gegenwart. Die Suche nach neuen Spielweisen und Darstellungsformen lässt dabei frischen Wind in die Theaterhäuser einkehren, spiegelt aber auch die dringende Notwendigkeit des Neuen wider.

2.9 WAS KANN HEUTE EIN *THEATER DER GEGENWART* SEIN?

Das Theater ist und ist nicht totzukriegen, das hat es über die Jahrhunderte bewiesen. Wie vielleicht kein anderes Medium schafft es das Theater, sich immer wieder zu wandeln, anzupassen und neu zu erfinden. Es spiegelt die Wirklichkeit und formt sich nach ihr. Obwohl es sich immer treu bleibt, ist es dennoch in steter Veränderung.

Nach der prinzipiellen Distanzierung von traditionellen Formen seit den 60er Jahren kehrt das Theater erneut zurück zu seinen Inhalten, transformiert diese aber und sucht nach neuen Werkzeugen für die Abbildungsmöglichkeit einer heutigen Zeit.⁷⁷

Das Theater ist nicht mehr das primäre Darstellungsmittel von Gesellschaft. Diese Funktion haben das Fernsehen und auch die Printmedien übernommen. Auch der Traum von der Abbildung großer Zusammenhänge ist für das Theater momentan ausgeträumt. Die Welt hat sich in den vergangenen Jahrzehnten so sehr verändert und dabei fragmentiert, dass es unmöglich scheint, eine umfassende Prognose im Rahmen einer Aufführung zu treffen. „Die darzustellenden Probleme der Gegenwart übersteigen die Darstellungskraft der dramatischen Situation.“⁷⁸ Das Theater, das sich nun erneut verstärkt einer

⁷⁵ Vgl. John von Düffel, Franziska Schößler: Gespräch über das Theater der Neunziger Jahre. - In: Theater fürs 21. Jahrhundert. Hg. H. L. Arnold. - München: Edition TEXT + KRITIK, 2004. S. 42 - 51.

⁷⁶ Engelhardt, Zagorski: Vorwort. S. 7.

⁷⁷ Vgl. Kuhla: Vorwort. S. 7 - 11.

⁷⁸ Stegemann: Nach der Postdramatik. S. 14.

Literatur bedient, zieht deshalb Texte heran, die sich auf Kleinteiliges konzentrieren. Texte, die in kleinen Situationen versuchen, die Mechanismen größerer Zusammenhänge versteh- und erkennbar zu machen.

Immer wichtiger und prägnanter wird hierbei ein Zwang zur Gegenwärtigkeit. Der Versuch in klassischen Texten unsere Gegenwart(en) zu orten, wird abgelöst vom Versuch unsere Gegenwart(en) in Zeit- und Gebrauchsstücken einzufangen und noch parallel zur Gegenwart diese selbst abzubilden. Die Zeitgenossenschaft wird wieder salonfähig. Wie auch Andreas Beck feststellt:

Es gibt keine andere Möglichkeit im Theater Gegenwart erfahrbar zu gestalten außer mit Zeitgenossen. Das ist ein kollektiver Prozess, bei dem man versucht, zu begreifen: was ist Gegenwart, was macht uns aus, was verstört uns.⁷⁹

In den Stücken selbst geht es immer mehr um die Vermittlung von Inhalten und wieder weniger um die Form. Eine Rückkehr in das Bekannte ist möglich. Inszenierungen müssen keine Tabus mehr brechen, nicht mehr verstören oder anecken.

Das Misstrauen gegenüber dem Repräsentationssystem des Dramas haben sie [die jungen freien TheatermacherInnen, Anm. IF] verinnerlicht; aber dieses Misstrauen braucht keine Kampfansage mehr, keine Provokation, keine Demonstration. Es ist selbstverständlich geworden.⁸⁰

Der Verdacht einer Regression könnte sich breitmachen, vielmehr kann man diese Entwicklung aber auch als Besinnungsversuch betrachten oder vielleicht auch als Versuch einer (revolutionär anmutenden) *Entschleunigung der Wirklichkeit*. Die Frage ist und bleibt, was der Zuseher noch vom Theater wollen will. Soll es reine Unterhaltung sein oder möchte man sich immer noch berühren, verändern oder verzaubern lassen?

Will man vom Theater noch das *Als ob* einer Darstellung von Wirklichkeit oder soll es sich in totaler Selbstreferenz erschöpfen? Muss das Theater ein Medium des immer Neuen werden, damit sich der an die Schnellebigkeit gewöhnte Zuseher nicht zu langweilen beginnt? Oder gibt es gar noch Möglichkeiten jenseits unserer Vorstellungskraft, die das Theater in seiner Zukunft entfalten wird können?

Das Theater ist – meiner Meinung nach – wieder auf einem Weg des Bedeutungsgevinns. Es besinnt sich wieder auf seine Funktionen und Möglichkeiten. Es will nicht nur mehr gefallen, sondern auch erzählen. Überhaupt, das Erzählen kehrt zurück auf die Bühnen und sucht nach neuen Mitteln. Und vielleicht darf man auch eines Tages nicht nur die Frage stellen, was die Zuseher vom Theater wollen, sondern ebenso: Was will das Theater von seinem Publikum?

⁷⁹ Andreas Beck: Interview geführt am 16. September 2008 im Schauspielhaus Wien – siehe Anhang.

⁸⁰ Florian Malzacher: Ein Künstler, der nicht Englisch spricht, ist kein Künstler. – In: Theater heute. Nr. 10, Oktober 2008. S. 8 – 13. S. 8.

2.9.1 „Schauspielhaus ist Gegenwart“ - ein Theater der Zukunft?

Das Wiener Schauspielhaus verschrieb sich bekanntermaßen mit Spielzeitbeginn 2007/2008 der Gegenwart. Dass Gegenwart ein schwieriger Begriff ist, den man von vielerlei Seiten anpacken kann, ist offensichtlich.

Das Schauspielhaus musste sich nun aber in seiner Konzeption diesen mannigfaltigen Möglichkeiten stellen. Was bedeutet es, sich als ein *Theater der Gegenwart* etablieren zu wollen? Siedelt man sich damit als reine Reflexionsebene des eben Stattfindenden an, als Rundumschau über junge und jüngste Theatertexte oder einfach als Ort für junge AutorInnen, die Gegenwart behaupten? Ist alles, was neu und jung ist, automatisch gegenwärtig? Welches Erbe tritt man heute als *Theater der Gegenwart* mit dem Ausruf „Schauspielhaus ist Gegenwart“ an?

Findet man sich inhaltlich oder strukturell einer Gegenwart verpflichtet? Oder gar beidem? Wie geht man mit dem Sich-Ständig-Entwickeln und immer am Puls der Zeit bleiben müssen um? Wie macht man aus einem Theater mit Traditionen, die aus dem Gestern stammen und denen man treu bleiben möchte, eine Institution, die sich im Jetzt verortet? Wie kann man in der Öffentlichkeit eine Identität des Gegenwärtigen zeigen?

Und ist ein Theater, welches es vermag sich tatsächlich im Heute zu verorten, dann nicht doch schon wieder fast ein Theater der Zukunft?

3. THEATER DER GEGENWART – EIN TEXTTHEATER?

VON ALEXANDRA SOMMER

3.1 EINLEITUNG

Das Schauspielhaus Wien ist an sich zwar einzigartig, es reiht sich aber, mit dem neuen Konzept von Andreas Beck, in eine sich inzwischen deutlich abzeichnende Entwicklungslinie ein. Beck hat das Haus als „klassisches Autorentheater“¹ programmiert, somit wendet er sich einer Theaterform zu, die den Theatertext als grundlegendes Moment für Theater ansieht. Das ist keine zufällige Wahl und als Erscheinung im deutschsprachigen Theaterbetrieb unbedingt ernst zu nehmen. Es ist eine Aussage über Theater und eine deutlich formulierte Haltung dazu.

Andreas Beck steht damit zusätzlich nicht alleine da. Im gesamten deutschsprachigen Raum vollzieht sich eine Entwicklung hin zur erneuten Wertschätzung des Theatertextes als Basis für Theater. Allerdings handelt es sich dabei nicht um einen Rückschritt in traditionelle, bereits überlebte Theaterformen des Literaturtheaters, wie man schnell vermuten könnte. Das 20. Jahrhundert ragt massiv in unser neues 21. Jahrhundert herein und die ästhetischen Veränderungen des vergangenen Jahrhunderts sind nicht mehr rückgängig zu machen. So spielt sich vielmehr eine Transformation, eine Umwandlung der auf Text basierenden Theaterformen ab, die durchaus erstaunlich ist und die für TheatertheoretikerInnen sowie –praktikerInnen im Grunde überraschend kam. Niemand hätte damit gerechnet, dass sich der Theatertext so schnell wieder die Bühnen zurückerobert und diese mit Macht erneut besetzt.

Aber nicht nur die Theaterform unterliegt tiefer Veränderung, auch die Theatertexte selbst haben sich verformt und sind durch einen Prozess gegangen, dessen Spuren gerade deutlich sichtbar werden. Eine junge, neue Generation von TheaterautorInnen schreibt für ein neues Verständnis von Theater.

All dies ist exemplarisch am Schauspielhaus Wien abzulesen. Zusätzlich hat sich das Haus unter Beck seit der ersten Spielzeit seiner Intendanz 2007/2008 dem Begriff der *Gegenwart* verschrieben, unter dem Motto: „Schauspielhaus ist Gegenwart“². Wenn nun ein Theaterhaus es sich zur Aufgabe macht, Gegenwart sichtbar zu machen und zwar durch die verschiedensten Handschriften und Sichtweisen seiner AutorInnen, dann ist es für einen wissenschaftlichen Diskurs besonders interessant zu fragen: Was ist das also für eine Gegenwart, die hier sichtbar wird? Vielmehr aber: Mit welchen Mitteln und in welcher Form antwortet dieses Theater auf die Auseinandersetzung mit der Gegenwart?

¹ Andreas Beck: Willkommen. - In: Schauspielhaus: Spielzeit 2007/2008. - Wien: Schauspielhaus Wien GmbH, Stand: 10. September 2007. S. 1.

² Ebd. S. 1.

So lautet meine Frage in diesem Kapitel der Diplomarbeit: Ist ein Theater der Gegenwart ein Theater des Textes?

Nachdem aber gerade der Theatertext als Grundlage für Theater im 20. Jahrhundert immer mehr und mehr hinterfragt und schließlich verneint wurde, ist es notwendig, die Suche nach Antworten genau in dieser Entwicklung zu beginnen. Am Nullpunkt des Dramas setzt dieses Kapitel an und arbeitet sich vor bis zum heutigen Tag, um möglichst die gesamte Entwicklung abzeichnen zu können. Letztlich geht es mir vor allem um einen reflektierten Blick auf das Schauspielhaus Wien, um seine Besonderheit sichtbar zu machen.

Da wir nach umfassender Recherche und der Lektüre aller uns bekannten Texte und wissenschaftlicher Werke zu neuerer Dramatik und Texttheaterformen für unsere Arbeit nicht befriedigend fündig wurden, kamen wir zu dem Schluss, dass die Theaterwissenschaft in der Beschäftigung mit dieser *neuen* Theaterform etwas hinkt und oftmals eine Diskussion darüber von der Praxis abgetrennt stattfindet. Die entscheidenden Impulse, jene Veränderungen in der Theaterpraxis zu reflektieren, gehen in den meisten Fällen von den praxisnahen Theaterpersonen aus, wie zum Beispiel von den Intendanten oder Dramaturgen großer Häuser. Aufgrund dieser, doch entscheidenden Beobachtung, wird die Behandlung des Themas dieses Kapitels im Folgenden ebenfalls in jene beiden Bereiche, der theaterwissenschaftlichen Theorie sowie der theaternahen Praxis, getrennt. Im Theorieteil soll kurz der wissenschaftliche Blick auf die Erscheinungen des Theaters der letzten fünfzig Jahre diskutiert werden, sowie der Status quo der Theaterwissenschaft in der Begegnung mit neuen Theatertexten und Texttheaterformen.

Im Praxisteil kommen schließlich die DramaturgInnen, IntendantInnen, RegisseurInnen und AutorInnen selbst zu Wort, die über die theoretische Diskussion der Postdramatik, in der die Theaterwissenschaft noch fest verankert ist, längst hinaus sind. In diesem Teil rückt der Blick weg von der Theorie und näher an das Theater und seine Praxis heran.

Wichtig ist, dass in diesem Kapitel einerseits eine *Theaterform*, wie sie am Schauspielhaus stattfindet, sowie andererseits die Theatertexte, die gezielt für eine solche Theaterform geschrieben sind, behandelt werden. Das eine ist vom anderen nicht zu trennen und vollzieht sich in gegenseitiger Beeinflussung. Diese beiden Ebenen sind das ganze Kapitel hindurch mitzudenken.

3.1.1 Zur Begrifflichkeit

Da die Entwicklungen, die in dieser Arbeit reflektiert werden, so jung und neu sind, gibt es noch keinen wissenschaftlichen Konsens über ein der Sache angemessenes Vokabular. Daher greife ich auf Begriffe zurück, die entweder aus älteren theaterwissenschaftlichen

Werken stammen oder aus der theatralen Praxis selbst kommen. Diese seien im Folgenden hier erklärt.

Der Begriff des *Theatertextes*, wie er im Rahmen dieser Arbeit benutzt wird, stammt aus Gerda Poschmanns Analyse *Der nicht mehr dramatische Theatertext*. Er löst den Begriff *Drama* ab und wird auch in dieser Arbeit für alle Texte benutzt, die für das Theater verfasst wurden. Eine genauere Erklärung des Begriffs sowie den Hintergrund seiner Entstehung ist unter 3.3.3. nachzulesen.

Der Begriff des *Texttheaters*³ ist ebenfalls der genannten Studie von Gerda Poschmann entnommen. Sie benutzt ihn für Theaterformen, die als konstitutive Grundlage Theater-
texte benutzen. So ist er auch im Zusammenhang mit dieser Arbeit zu verstehen.

Die Herkunft des Begriffs *Neue Dramatik* ist nicht mehr nachvollziehbar und schwer zu orten. Meiner Vermutung nach stammt er aus der Theaterpraxis, er wird aber ebenso bereits in theaterwissenschaftlichen Werken benutzt. Unter dem Begriff werden die Theater-
texte der neuen Autorengeneration zusammengefasst, die sich nicht mehr mit Post-
dramatik beschäftigen, sondern eher wieder auf dramatische Stilmittel zurückgreifen.

Auch der Begriff *Neues Schreiben* taucht eher in theaternahen Diskussionen auf und ist in der Herkunft ebenfalls schwer zu bestimmen. Er wird grundsätzlich für die neuen ästhetischen Schreibstrategien der jungen AutorInnen verwendet, die das Schreiben vermehrt als Handwerk betreiben. Auch der Begriff *Neue Schreibweisen* wird synonym benutzt, wie z.B. von Patrice Pavis⁴.

THEORIE

3.2 DIE ENTLITERARISIERUNG UND RETHEATRALISIERUNG DES THEATERS IM LAUFE DES 20. JAHRHUNDERTS

Den nun folgenden kurzen Rückblick auf die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts beginne ich mit dem von Wilfried Floeck entliehenen Gedanken, "dass sich das Neue dem Betrachter bekanntlich nur im Vergleich mit dem Älteren erschließt"⁵. Die Besonderheit der sich gerade neu entwickelnden Theaterform lässt sich nur klar erkennen, wenn man zuerst den Hintergrund betrachtet, aus dem sie hervorgeht. Die letzten fünfzig Jahre des 20. Jahrhunderts haben die Strukturen geschaffen, auf denen eine heutige Gesellschaft und ihre Kultur aufbauen. Nur wenn man sich erneut vor Augen führt, aus welcher Geschichte

³ Siehe: Gerda Poschmann: *Der nicht mehr dramatische Theatertext*. Aktuelle Bühnenstücke und ihre dramaturgische Analyse. - Tübingen: Max Niemeyer, 1997. S. 21f.

⁴ Siehe: Patrice Pavis: *Vorzeitiger Überblick oder vorläufige Schließung wegen Inventur zum Ende des Jahrhunderts*. - In: International Theatre Institute: *Theater der Welt, Theater der Zeit: Theater der Welt 1999 in Berlin*; (ein Festival des ITI, 18. Juni bis 4. Juli 1999). Hrsg. J. Fiebach. - Berlin: Theater d. Zeit, 1999.S. 29-35.

⁵ Wilfried Floeck: *Vorwort*. - In: *Tendenzen des Gegenwartstheaters*. Hrsg. W. Floeck. - Tübingen: Francke, 1988.S. IX.

das heutige Theater erwachsen ist, kann man erkennen, wie erstaunlich und überraschend die derzeitigen Entwicklungen in der Theaterwelt tatsächlich sind.

Das gesamte 20. Jahrhundert war zutiefst geprägt von massiven politischen sowie gesellschaftlichen Umwälzungen, die die Lebensumstände der Menschen immer wieder grundlegend verändert haben. Diese Entwicklungen fanden ihren Niederschlag im Theater, dem Medium des Zwischenmenschlichen⁶ und dort vor allem in der Rolle, die dem Text innerhalb dieses Mediums zukam.

Angemerkt sei aber, dass die Ausführungen nicht den Anspruch eines fundierten theaterhistorischen Rückblicks erheben. Mir geht es vielmehr darum, aufzuzeigen, wodurch die Grundlagen des gegenwärtigen Theaters geschaffen wurden. Denn auch in der Diskussion um eben dieses Theater, wird immer wieder auf jene Entwicklungen zurückgegriffen. Was aus der Vergangenheit in die Gegenwart mitgenommen wird, ist immer symptomatisch für die gegenwärtige Zeit, ist sozusagen dessen Spiegelbild und daher lässt sich daran ablesen, wo die Brennpunkte und Zentren der Entwicklung liegen.

3.2.1 Überblick: Vom Drama zur Enthierarchisierung der Theatermittel

Wie bereits erwähnt, geht es hier vorrangig um die Entwicklung, die der Text innerhalb des Theaters genommen hat. In seinem 1956 erschienenen Werk *Theorie des modernen Dramas* attestiert Peter Szondi dem Drama bereits eine Krise und das schon ab Beginn des 20. Jahrhunderts, einsetzend mit dem Werk Ibsens. Allerdings geht es hier erst um eine Krise innerhalb der dramatischen Form. Das Drama ist trotzdem noch grundlegendes Element für jede Form von Theater.

Strömungen, wie den Naturalismus oder den Existenzialismus, bewertet er als Rettungsversuche des Dramas, das *Epische Theater* Brechts als Lösungsversuch der dramatischen Form. Das heißt, am Drama vollzogen sich tief greifende Veränderungen, die sich aber immer innerhalb der dramatischen Form bewegten und diese noch nicht vollständig aufbrachen. Auch Hans-Thies Lehmann folgt diesem Gedanken in der Auseinandersetzung mit dem Drama:

Der Text wiederum blieb zentriert auf seine Funktion als Rollentext. Chor, Erzähler, Zwischenspiele, Theater im Theater, Prolog und Epilog, a parte und tausendfältige subtilere Öffnungen des dramatischen Kosmos, schließlich das brechtsche Repertoire der epischen Spielweise konnten >dem< Drama eingefügt und hinzugefügt werden, ohne das spezifische Erlebnis dramatischen Theaters zu zerstören. [...] >Das< Drama vermochte sich all dies einzuverleiben, ohne seinen dramatischen Charakter einzubüßen.⁷

In der heutigen Diskussion wird das *Epische Theater Brechts* rückblickend sogar als Vervollständigung oder Perfektionierung der klassischen Dramaturgie gelesen, wie es auch Lehmann tut, der auch das *Absurde Theater* eines Beckett oder Ionesco noch zur drama-

⁶ Siehe: Peter Szondi: *Theorie des modernen Dramas. 1880-1950.* - Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1965. S. 74.

⁷ Hans-Thies Lehmann: *Postdramatisches Theater.* - Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 2005. S. 21.

tischen Theaterform zählt.⁸ Diese Theaterformen waren noch bestimmend für die fünfziger Jahre des 20. Jahrhunderts.

Der entscheidende Bruch vollzieht sich erst in den sechziger Jahren. Es ist der Bruch mit der Moderne und der Beginn des Loslösens von seinen künstlerischen Formen. Vor allem im Theater begann damals eine Reflexion des Mediums, die allen nachfolgenden Theaterformen zugrunde lag. Die Welt außerhalb des Theaters hatte sich so massiv verändert, dass das bürgerliche Modell eines in sich geschlossenen Dramas als *Modell von Welt*, nicht mehr als gültig empfunden wurde. Die Brutalität, mit der das nun notwendig gewordene Erkennen der eigenen Fehler in der gesellschaftlichen und politischen Vergangenheit in das Bewusstsein der Menschen eingebrochen war, erforderte radikale künstlerische Veränderungen, sozusagen eine der Realität angemessene Brutalität.

Das „Projekt Moderne“ mit seinen sinnstiftenden „Metaerzählungen“⁹ sei gescheitert, so Jean-François Lyotard, der Philosoph der Stunde:

[...] das *Projekt* – jenes Projekt, von dem Habermas sagt, es sei unvollendet geblieben und müsse wieder aufgenommen, erneuert werden. Meine Annahme besteht dagegen darin, daß [sic] das Projekt der Moderne (die Verwirklichung der Universalität) nicht aufgegeben, vergessen, sondern zerstört, ‚liquidiert‘ worden ist. Es gibt mehrere Modi der Zerstörung, mehrere Namen, die sie symbolisieren. ‚Auschwitz‘ kann als ein paradigmatischer Name für die tragische ‚Unvollendetheit‘ der Moderne genommen werden.¹⁰

Das bedeutet für das Theater den Abbau von Illusion, die Gleichschaltung von Bühne und Wirklichkeit, denn ein Illusionstheater war unter diesen Umständen nicht mehr tragbar. Der *Einbruch des Realen* in die Kunst wurde gefordert und auch in allen Kunstsparten vollzogen. In dieser Zeit schien es dringend notwendig, die ideologischen Konzepte, die sinn- und identitätsstiftenden Elemente der vorangegangenen Zeit radikal zu hinterfragen.

Wilfried Floeck sieht den entscheidenden historischen Wendepunkt hin zu neuen Theaterformen in der Kulturrevolution des Pariser Mai 1968.¹¹ Andrzej Wirth nennt die wichtigsten Vertreter und Einflüsse für die darauf folgende Zeit, die man aus seiner Sicht den einzelnen Jahrzehnten zuordnen könnte:

Für die sechziger [sic] sind es das Theater von Grotowski, die Sprechstücke von Handke und Foreman; für die siebziger [sic] ist es das Theater von Wilson. Living Theatre und das Theater von P. Brook erstrecken ihre Auswirkung auf alle drei Jahrzehnte.¹²

Das sind allesamt Theaterformen, die sich radikal von einem dramatischen Theater abgrenzen und mit der Form des Dramas brechen.

Dieter Kafitz stellt fest,

⁸ Siehe: Hans-Thies Lehmann: Postdramatisches Theater. S. 48f.

⁹ Jean-François Lyotard: Randbemerkungen zu den Erzählungen. – In: Postmoderne und Dekonstruktion: Texte französischer Philosophen der Gegenwart. Hrsg. P. Engelmann. – Stuttgart: Reclam, 1990. S. 49.

¹⁰ Ebd. S. 50.

¹¹ Siehe: Wilfried Floeck: Vorwort. S. X.

¹² Andrzej Wirth: Theaterkonzepte der Gegenwart. – In: Tendenzen des Gegenwartstheaters. Hrsg. W. Floeck. – Tübingen: Francke, 1988. S. 1.

[...] daß [sic] im Laufe der siebziger Jahre ein einschneidender Bewusstseins- und Stimmungswandel stattgefunden hat, eine Entpolitisierung und Enthistorisierung des Denkens, verbunden mit Skepsis gegenüber Rationalität, Fortschrittsglaube und allgemeinen Sinnaussagen¹³.

Diese Beobachtungen schreibt er bereits 1988 nieder, was wirklich erstaunlich ist, wenn man bedenkt, dass dieselben Aussagen auch noch für die heutige Zeit gültig sind und immer wieder als Zeitdiagnosen der Gegenwart auftauchen.

Parallel zu diesen Entwicklungen entstanden neue philosophische Strömungen, die es sich zur Aufgabe machten, die massiven Einbrüche in der gesellschaftlichen Entwicklung anhand der künstlerischen Antworten zu beleuchten. Umgekehrt nahm die Kunst die philosophischen Entwürfe sofort auf und schien dankbar für die Reflexion der noch unausgesprochenen und unklar erscheinenden Brüche.

In der französischen Philosophie taucht so der Begriff *Postmoderne* auf, mit dem versucht wird, die weitgreifenden Veränderungen zusammenzudenken. Hinter ihm verbargen sich Phänomene der Zersplitterung, die zur damaligen Zeit bereits kaum mehr fassbar waren. Der Begriff der *Postmoderne* entstand aus der Erfahrung des Zerfalls gesellschaftlicher Ordnungen und traf mitten ins Herz der Diskussion. Er wurde zuerst freudig aufgegriffen, weil er notwendig schien, um jener persönlichen Erfahrung des grundlegenden kulturellen Wandels ein Vokabular zu geben. Namentlich zu nennen für diese so wichtige Philosophie seien hier Jean-François Lyotard (von dem der Begriff der *Postmoderne* stammt), sowie Jean Baudrillard und Jacques Derrida, die mit ihren jeweils unterschiedlichen philosophischen Ansätzen auf die Zeit reagierten und wesentlich die künstlerische Reflexion beeinflussten. Der Begriff der Postmoderne wurde aber immer wieder angegriffen und hinterfragt, weil der ihm zugrunde liegende kulturelle Bruch oft nicht als tatsächlicher Bruch bewertet wurde.

Aber das Auftauchen des Begriffs war symptomatisch für das Bedürfnis, die Entwicklungen verständlich zu machen und deren Einschnitte aufzuzeigen. So weist Viktor Žmegač auf Folgendes hin: „Orientiert man sich am geschichtlichen Kontext, so erscheint es sinnvoll, ‚Postmoderne‘ als den Generalnenner für einen Zustand zu begreifen und nicht als Benennung für eine programmatisch definierbare Bewegung.“¹⁴ Die Postmoderne steht vor allem für eine Entwicklung, die bis heute seine Wirkung zeigt:

Die postmoderne Skepsis unterscheidet sich vom produktiven Zweifel traditioneller Wissenschaftsdiskurse durch die damit einhergehende Hoffnungslosigkeit der Realitätseinschätzung. Es wird an keine Auflösung der Diskrepanz zwischen humanem Anspruch des Subjekts und den Erfordernissen einer auf Optimierung von Leistung angelegten hochindustriellen Gesellschaft geglaubt. Der von dem französischen Soziologen Jean Baudrillard verwendete Begriff der Simulation bezeichnet die Vorstellung eines sich selbst regulierenden und reproduzierenden Systems, das ohne Subjekt auskommt. Gesellschaftsutopien, sowohl liberalistischer als auch marxistischer Herkunft, verlieren ihren Sinn in einer Welt, die nicht mehr unter dem Blickwinkel geschichtlichen Fortschritts, sondern unter dem der ‚Metastase‘ gesehen wird. Die Vorstellung von

¹³ Dieter Kafitz: Bilder der Trostlosigkeit und Zeichen des Mangels. Zum deutschen Drama der Postmoderne. - In: Tendenzen des Gegenwartstheaters. Hrsg. W. Floeck. - Tübingen: Francke, 1988. S. 157f.

¹⁴ Viktor Žmegač: Zur Diagnose von Moderne und Postmoderne. - In: Avantgarde und Postmoderne: Prozesse struktureller und funktioneller Veränderungen. Hrsg. E. Fischer-Lichte. - Tübingen: Stauffenburg, 1991. S. 21.

einem Geschichts- und Subjektverlust verbindet sich in der Postmoderne mit einem ausgeprägten Endzeitgefühl, mit dem Bewusstsein, dass die Katastrophe nicht zukünftige Drohung ist, sondern dass sie bereits stattgefunden hat: [...] ¹⁵

Das heißt, zu diesem Zeitpunkt ist auch der Blick in die Zukunft verloren gegangen. Die Gesellschaft begreift sich nun, als nur noch in der Gegenwart präsent. Die Zeit der großen Weltordnungen, welche stets ein Versprechen für die Zukunft beinhaltet haben, ist vorbei. Allein der sich ständig beschleunigende technische Fortschritt weist noch über die Gegenwart hinaus, aber wie Kafitz richtig bemerkt hat, ist in diesem System das Subjekt, das über sich hinaus will, nicht mehr relevant.

Alles, was der Mensch nun mit seinem Leben tut, weist nicht mehr über seine Existenz hinaus. Er sichert nur noch seinen eigenen Fortschritt, der spätestens mit dem Tod sein Ende findet.

Die Situation des Menschen im Informations- und Computerzeitalter lässt sich im Anschluss an Lyotard als Auflösung der Identität beschreiben. Das Subjekt vermag sich kaum noch wahrzunehmen, selbst seine Träume von einem besseren Leben reduzieren sich auf diffuse Sehnsüchte, die in keine konkreten Zielsetzungen umsetzbar sind. Um mit einem Buchtitel von Peter Handke zu sprechen, der einzelne [sic] ist ‚wunschlos unglücklich‘. Die Katastrophe hat insofern bereits stattgefunden, als sich der Mensch als autonomes Subjekt zugunsten eines funktionierenden, leistungsfähigen Systems entmachtet hat. Weder die emphatische Vernunft der Aufklärung, noch die ironisch gebrochene der Moderne kommen einer Welt bei, in der die Ironie in den Dingen selbst zu liegen scheint.

Die Vorstellungen der Postmoderne von der Abdankung des Menschen als selbstverantwortliches Individuum mussten sich notwendig auch in der Literatur niederschlagen. In diesem Zusammenhang fällt z.B. das starke Zurücktreten engagierter gesellschaftskritischer Dichtung seit Mitte der siebziger Jahre auf. ¹⁶

Dem Menschen kommt sein Geschichtsbewusstsein abhanden und er verweist nur noch auf sich selbst. So befindet er sich aber ebenso in einem Zustand, in dem er den Blick und das Verständnis für ein Ganzes verloren hat. Das sinnstiftende und erklärende Weltbild ist für den Einzelnen nicht mehr rekonstruierbar.

Die Auswirkungen für das Theater und seine Dramatik sind konsequenterweise ebenso grundlegend, wie für den Menschen: Es kann nicht mehr um eine „realistische Darstellung von Erfahrungswirklichkeiten“ ¹⁷ gehen. Die Figuren und das Dargestellte verlieren ihren Repräsentationscharakter, sie stehen nicht mehr für Ordnungen oder Werte, können es gar nicht mehr. Es wird versucht, ein Drama jenseits realistischer Bedeutungen und jeglicher Sinnaussagen zu erschaffen. Der Dialog verliert in weiterer Folge seine Bedeutung, optische und akustische Zeichen werden wichtiger. Dieter Kafitz bezeichnet das als die „Zeichenhaftigkeit postmoderner Dramatik“ ¹⁸.

Es zeichnet sich also ein Bruch ab, der sich von der in sich geschlossenen Darstellung eines Gegenstandes bzw. einer Handlung löst, weil er als nicht mehr darstellbar erkannt wurde. Das Nicht-Darstellbare wird zum Hauptträger des theatralen Ereignisses.

¹⁵ Dieter Kafitz: Bilder der Trostlosigkeit und Zeichen des Mangels. Zum deutschen Drama der Postmoderne. S. 158.

¹⁶ Ebd. S. 159.

¹⁷ Siehe ebd. S. 160.

¹⁸ Siehe ebd. S. 160.

Das Postmoderne wäre dasjenige, das im Modernen in der Darstellung selbst auf ein Nicht-Darstellbares anspielt; das sich dem Trost der guten Formen verweigert, dem Konsensus eines Geschmacks, der ermöglicht, die Sehnsucht nach dem Unmöglichen gemeinsam zu empfinden und zu teilen; das sich auf die Suche nach neuen Darstellungen begibt, jedoch nicht, um sich an deren Genuß [sic] zu verzehren, sondern um das Gefühl dafür zu schärfen, daß [sic] es ein Undarstellbares gibt.¹⁹

Auch die Keimzelle des heute noch vorherrschenden Pluralismus der gesellschaftlichen Systeme und künstlerischen Erscheinungen ist bereits in den postmodernen Tendenzen angelegt. Durch die Verabschiedung der Annahme einer linearen geschichtlichen Entwicklung und den Verlust des Glaubens an einen kontinuierlichen gesellschaftlichen Fortschritt, ergibt sich eine gewisse Form des Stillstandes, der sich dadurch äußert, dass man sich im Hier und Jetzt einrichtet und keinem gemeinsamen Ziel mehr entgegen strebt:

Die Pluralität der postmodernen Zeit ist dagegen eine der Stagnation. Weil es in der Horizontale ohnehin nicht mehr weitergeht, richtet man sich mehr oder minder behaglich in der Vertikale ein, im Nebeneinander der vielen im Prinzip bekannten, doch weiterhin kombinierbaren Muster.²⁰

Das berühmte Lyotard'sche *Ende der großen Erzählung*, die ihre Glaubwürdigkeit und ihr Existenzrecht verloren hat, führt dazu, dass die Welt in Kleinteiliges zerfällt. Die Lebensrealität der Menschen zersplittert in Unübersichtlichkeit und jeder folgt seinem eigenen Prinzip. Die Metaerzählungen, die legitimierenden Wert für eine Gesellschaftsordnung mit Zukunftsausrichtung hatten, verwandeln sich in lauter einzelne, für jeden unterschiedliche Lebensausrichtungen.

Wie können die großen Legitimationserzählungen unter diesen Umständen [nach Menschheitsverbrechen wie Auschwitz, Anm. A.S.] noch glaubwürdig erscheinen? Das soll nicht heißen, daß [sic] keine Erzählung mehr glaubwürdig wäre. Unter Metaerzählung oder großer Erzählung verstehe ich gerade die Erzählungen (narrations) mit legitimierender Funktion. Ihr Niedergang hindert Milliarden von kleinen und weniger kleinen Geschichten nicht daran, weiterhin den Stoff täglichen Lebens zu weben.²¹

Jeder legitimiert sich und sein Leben selbst, es entsteht eine Gesellschaft voller Einzelkämpfer. Eigentlich klingt das nach Freiheit und einer großen zivilisatorischen Errungenschaft. Aber wie formiert sich eine Gesellschaft nun, die keine gemeinschaftlichen Interessen mehr verfolgt und an die Stelle von Religion und Ideologie einfach das individuelle Streben nach Kapitalismus setzt? Und was bedeutet das, für das Medium Theater, in dem bisher immer gesellschaftliche Themen in einer Gemeinschaft verhandelt wurden; oder dessen Legitimation zumindest auf diesem Konzept beruhte?

Der wohl einschneidendste Bruch in der Entwicklung des Theaters erfolgte durch die endgültige Absage an das Modell der Repräsentation, das dem Theater und dem Drama zugrunde lag. Sprache unterliegt traditionell der Funktion der symbolischen Repräsentation und wird seit jeher als solche am Theater genutzt. Eine Verneinung der Repräsentation

¹⁹ Jean-François Lyotard: Beantwortung der Frage: Was ist postmodern. - In: Postmoderne und Dekonstruktion: Texte französischer Philosophen der Gegenwart. Hrsg. P. Engelmann. - Stuttgart: Reclam, 1990. S. 12.

²⁰ Viktor Žmegač: Zur Diagnose von Moderne und Postmoderne. S. 23.

²¹ Jean-François Lyotard: Randbemerkungen zu den Erzählungen. S. 51.

tion ist eine Verneinung der Sprache als Vermittlung von Inhalten, als Grundlage der symbolischen Darstellung. Das hat zur Folge, dass die Rolle des Textes am Theater immer fragwürdiger wird, wie auch Gerda Poschmann feststellt:

Als mit der repräsentationalen Ästhetik auch das Drama als Kunst der dramatischen Fiktion problematisch wird, verbindet sich die Neubestimmung einer modernen Theaterkunst rasch mit der Verbannung des Textes aus dem Theater. Die beiden Schlagwörter, deren enge Verbindung auch heute die Gleichsetzung von nicht-repräsentationalem und postdramatischem Theater signalisiert, lauten Theatralisierung und Entliterarisierung.²²

Der Schritt zur Entliterarisierung ist getan und Sprache am Theater kann nur noch stattfinden, indem sie Materialwert beansprucht. Sie muss auf nichts mehr außerhalb von sich selbst verweisen und dient nicht mehr ausschließlich zur Weitergabe von Inhalten an den Rezipienten. Vielmehr entsteht der Sinn und der Inhalt der, wenn überhaupt, benutzten verbalsprachlichen Zeichen erst im Rezipienten selbst. Die Sinnkonstruktion wird so letztlich an ihn delegiert.

All diese Strömungen radikalisierten sich in der Folge, vor allem durch den massiven Einbruch der Medien in den Lebensbereich der Menschen.

Welt wird bereits seit der Sprengung des kosmologischen Weltbegriffs durch die Transzendentalphilosophie nicht mehr als objektiv Gegebenes betrachtet, das nur noch der Widerspiegelung und Interpretation bedarf, vielmehr wird sich der Mensch seiner eigenen kognitiven Leistungen bewusst, die erst zur Konstitution von Welt führen. Mit technischem Fortschritt und zunehmender Verbreitung neuer Medien radikalisiert sich diese moderne Befindlichkeit im Laufe des zwanzigsten Jahrhunderts: Zweifel an einer objektiven Beschreibbarkeit der Wirklichkeit und Skepsis gegenüber Wahrnehmung und Verstehen werden im Medienzeitalter radikalisiert zu Wirklichkeitsverlust durch Phänomene wie Enträumlichung, Entzeitlichung und zunehmende Ästhetisierung der Lebenswelt.²³

Diese Entwicklungen bilden die Grundlage, für die sich vollziehende Abkehr vom Drama als Basis des Theaters. Bereits 1979 erklärt Günther Rühle die Verbindung zwischen Autor und Bühne als endgültig gebrochen. Er bemerkt eine allgemeine Sinnkrise im Theater, in der er keinen Theatermacher trifft, der ihm sagen könne, was die Aufgabe und die Funktion des Theaters sei. Als Lösungsansatz werde nun wieder vermehrt auf Klassiker zurückgegriffen, weil sie „kein Pendant mehr in der Aktualität neuer Stücke“ hätten.²⁴ Schließlich stellt er ernüchternd fest: „Die Zeit der Dramen, der dramatischen Theaterstücke, scheint für immer vorbei zu sein“²⁵.

²² Gerda Poschmann: Der nicht mehr dramatische Theatertext. S. 29.

²³ Ebd. S. 24.f.

²⁴ Siehe: Günther Rühle: Die Krise im Theater. Feststellungen, Gründe und Vermutungen. Befund Ende 1979. - In: Anarchie in der Regie. S. 214

²⁵ Günther Rühle: Das erstickte Drama. Gibt es keine Stoffe mehr fürs Theater? - In: Anarchie in der Regie. Theater in unserer Zeit. Zweiter Band. G. Rühle. - Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1982. S. 219.

3.2.2 Postdramatisches Theater

Erst im Jahre 1999 erschien ein Werk, das die *Zeit nach dem Drama* und dessen Erscheinungen im Theater umfassend reflektierte. Es war Hans-Thies Lehmanns Studie *Postdramatisches Theater*. Den Grundgedanken dazu entwickelte er allerdings, wie er selber anmerkt, bereits zu Beginn der neunziger Jahre²⁶.

Die Studie ist kein Versuch, ein Regelwerk für die so unterschiedlichen Theaterformen zu entwerfen, sondern es ist vielmehr das Herunterrechnen der Erscheinungen auf den kleinsten gemeinsamen Nenner, und dieser lautet eben: Es ist kein dramatisches Theater. Aber gleich im Vorwort merkt er zusätzlich ausdrücklich an, dass dies natürlich parallel weiterexistiere.

Doch die Hypothese ist ausgesprochen, dass die postdramatischen Spiel-, Darstellungs- und Aktionsformen vielleicht auf eine Entwicklung vorausweisen, in welcher das ästhetische Dispositiv des überlieferten dramatischen Theaters insgesamt zugunsten neuer Kommunikationsstrategien zurückgelassen wird.²⁷

Gleich zu Beginn seiner Ausführungen rechnet er Theater auf das absolute Minimum seiner Grundeigenschaften herunter:

Theater heißt: eine von Akteuren und Zuschauern gemeinsam verbrachte und *gemeinsam verbrauchte Lebenszeit* in der gemeinsam geatmeten Luft jenes *Raums*, in dem das Theaterspielen und das Zuschauen vor sich gehen. Emission und Rezeption der Zeichen und Signale *finden zugleich statt*.²⁸

Diese Grundelemente bezeichnen auch gleich das Wichtigste, was Theater heute noch vor allen anderen Medien auszeichnet und es massiv von ihnen unterscheidet: „*die gemeinsam verbrauchte Lebenszeit*“ und die Gleichzeitigkeit der Zeichenproduktion und -rezeption. Immer wieder wenn *Krise des Theaters* gerufen wurde kam die Frage auf, wozu man überhaupt noch Theater mache, es sei längst von anderen Medien in seiner Funktion abgelöst. Lehmann gibt uns mit dieser Definition jedoch die einfachste und zugleich wichtigste Antwort. Nirgendwo sonst gibt es heute noch die Möglichkeit eines solchen Freiraumes, der gemeinsam in einem Raum geatmeten Luft und gleichzeitigen Gedankenproduktion.

Zusätzlich ist zu bemerken, dass in dieser Definition von Theater das Wort „Zeichen“ benutzt wird, nirgendwo kommt *Text* oder *Wort* vor. Das Zeichen ist nicht zwingend ein literarisches Zeichen. Wir sind also an einen Punkt der Theaterentwicklung gelangt, wo das Wort als Grundlage für Theater radikal infrage gestellt wird. Lehmann braucht es nicht mehr für eine Definition des Theaters. Das heißt, der Text ist, um aus einem Ereignis Theater zu machen, nicht mehr zwingend notwendig. So entstehen Theaterformen, die unter Umständen völlig auf Text - in den meisten Fällen zumindest auf die dramatisch geordnete Form der Sprache - verzichten.

²⁶ Siehe: Hans-Thies Lehmann: *Postdramatisches Theater*. Vorwort zur 3. Auflage. S. 3ff.

²⁷ Siehe ebd. S. 3ff.

²⁸ Ebd. S. 12.

Wenn offenkundig nicht einfach mehr dramatische Illusion gebrochen wird oder episierende Distanz entsteht; wenn weder Handlung, noch plastisch ausgestaltete *dramatis personae*, keine dramatisch-dialektische Kollision von Werten und nicht einmal identifizierbare Figuren nötig sind, um >Theater< zu produzieren – und all dies demonstriert das neue Theater zur Genüge –, dann bleibt auch bei einem noch so differenzierungsfreudig aufgeweichten Begriff von Drama so wenig Substanz erhalten, daß [sic] er seinen Erkenntniswert einbüßt.²⁹

Natürlich heißt das nicht, dass Theater von nun an ohne Text auskommt. Der Text ist die wichtigste Referenz von Lehmanns These, ohne diesen Bezugspunkt gäbe es kein *Postdramatisches Theater*. Seine These wurde ja auch oder vor allem dazu entworfen neue Theaterformen gegen die dramatische Form abzugrenzen und so deren Besonderheiten klar formulieren zu können.

Insofern heißt postdramatisches Theater erneut und erst recht nicht: ein Theater, das beziehungslos >jenseits< des Dramas steht. Es kann vielmehr begriffen werden als Entfaltung und Blüte eines Potentials des Zerfalls, der Demontage und Dekonstruktion im Drama selbst.³⁰

Das heißt, es geht hier nicht nur um Abgrenzungsversuche, sondern das Verhältnis von Text und Theater wird endlich von Grund auf neu beleuchtet und aus den verschiedensten Perspektiven betrachtet. Diese Tatsache wird für die nachfolgende Entwicklung des Textes am Theater noch von großem Nutzen sein. Das Wort kann sich nun sozusagen (abstrakt gesprochen) geschichtslos in absoluter Freiheit bewegen und neue Räume erobern.

AutorInnen stellen nun „Texte her, in denen Sprache nicht als Figurenrede – soweit es definierbare Figuren noch gibt –, sondern als autonome Theatralik in Erscheinung tritt“³¹. Aus einer nun möglichen Distanz betrachtet, stellt Lehmann das Ende von *Dramatischem Theater* folgendermaßen fest:

Ganzheit, Illusion, Repräsentation von Welt sind dem Modell >Drama< unterlegt, umgekehrt behauptet dramatisches Theater durch seine Form Ganzheit als *Modell* des Realen. Dramatisches Theater endet, wenn diese Elemente nicht mehr das regulierende Prinzip, sondern nurmehr eine mögliche Variante der Theaterkunst darstellen.³²

Lehmann bemerkt, dass es seit den fünfziger Jahren *neue Theaterformen* gäbe, wie er sie nennt, und sieht die ersten postdramatischen Theaterformen bereits in den siebziger Jahren präsent. Denn „entwickelt zur Bestimmung des Gegenwärtigen, lässt er [der Begriff *Postdramatisches Theater*, Anm. A.S.] rückwirkend auch am Theater der Vergangenheit die >nicht-dramatischen< Aspekte deutlicher hervortreten“³³.

²⁹ Hans-Thies Lehmann: *Postdramatisches Theater*. S. 49.

³⁰ Ebd. S. 68.

³¹ Ebd. S. 14.

³² Ebd. S. 22.

³³ Ebd. S. 23.

3.2.2.1 Postdramatisches Theater als Spiegel kultureller Veränderungen

Lehmann verarbeitet in seiner Studie nicht nur das Verhältnis Text-Theater, sondern auch die unter Punkt 3.2.1. ausgeführten, tief greifenden kulturellen Veränderungen, die durch die künstlerische Auseinandersetzung am Theater gespiegelt werden. Für Lehmann ist das *Postdramatische Theater* auch die Verarbeitung dieser großen kulturellen Umwälzungen. Er greift somit genau die Punkte auf, die unser gegenwärtiges Theater und Leben immer noch grundlegend bestimmen. Darum sei hier auch darauf kurz hingewiesen. So schreibt er vor nicht ganz zehn Jahren in seinem Epilog zur Studie:

Wenn die Gesellschaft – den auffallenden Tendenzen zur Juristifizierung aller Lebensbereiche zum Trotz - >Macht< immer mehr als Mikrophysik organisiert, als ein Geflecht, in dem sogar die politische Führungselite kaum mehr wirkliche Macht über die ökonomisch-politischen Prozesse besitzt, geschweige denn Einzelpersonlichkeiten, so entzieht sich der politische Konflikt tendenziell der Anschauung und szenischen Repräsentation, stehen sich kaum noch sichtbare Träger von Rechtspositionen als politische Gegner gegenüber.³⁴

Wir erlebten also nicht nur eine Entpolitisierung der Gesellschaft, sondern auch des Theaters. Nachdem sich uns das Verständnis für die komplexen Zusammenhänge unserer Gesellschaftsordnung entzieht, lassen sich dergleichen auch im Theater nicht verhandeln bzw. abbilden.

Auch die Wirkungslosigkeit des Theaters in Politik und Gesellschaft, die heute nur noch als einfache Tatsache hingenommen wird, erklärt sich Lehmann wie folgt:

Wenn die dort oft vertretene Diagnose zutrifft, daß [sic] die Gegenwart bestimmt ist durch den Zusammenbruch der hergebrachten strukturellen Opposition des Kulturellen und des Ökonomischen durch das gleichzeitige Zur-Ware-Werden der ersteren und das Symbolischwerden der letzteren, so ist die These nahe liegend, daß [sic] eine >avantgardistische< Politik der Überschreitung unmöglich wird, weil sie kulturelle Grenzen benötigt (die sie überschreiten kann), solche Grenzen jedoch im anscheinend grenzenlosen Horizont des multinationalen Kapitalismus bedeutungslos werden. Demnach könnte es keine überschreitende (>transgressive<) sondern nurmehr widerstehende (>resistant<) Politik der Künste geben.³⁵

Allerdings muss man immer wieder feststellen, dass es zwar die Grenzen zur Überschreitung nicht mehr gibt, unsere Gesellschaft jedoch nach wie vor an grundlegenden Problemen krankt, die unbedingt einer Sichtbarmachung und künstlerischen Behandlung bedürfen. So scheint kein Problem des *Was* vorzuliegen, sondern des *Wie*. Die Inhalte wären vorhanden, aber sie sind nicht mehr deutlich abgrenzbar und die Möglichkeit eine klare Haltung einzunehmen, scheint verloren. Man weiß inzwischen, dass man jeden gesellschaftlichen und gedanklichen Gegenstand aus den verschiedensten Perspektiven betrachten kann und sich die Welt für jeden anders darstellt. Man kann sich also nur noch auf der Oberfläche der Erscheinungen bewegen und so tun, als wäre das die zu verhandelnde Ebene. Auch das spiegelt sich in der Postdramatik wider:

Der Verdacht ist kaum zu unterdrücken, daß [sic] die Gesellschaft sich die komplexe und vertiefte Darstellung zerreißender Konflikte, Darstellungen, die an die Substanz gehen, nicht leis-

³⁴ Hans-Thies Lehmann: *Postdramatisches Theater*. S. 450.

³⁵ Ebd. S. 458.

ten kann oder will. Sie spielt sich die illusionäre Komödie einer Gesellschaft vor, die solche Konflikte angeblich gar nicht mehr aufweist. Die Theaterästhetik spiegelt auch ungewollt etwas davon wider. Eine gewisse Lähmung des öffentlichen Diskurses über die Grundlagen der Sozietät fällt auf. Keine Tagesfrage, die nicht in endlosen Kommentaren, Sondersendungen, Talk Shows, Befragungen, Interviews bis zum Erbrechen >verbalisiert< würde – aber kaum Anzeichen dafür, daß [sic] die Gesellschaft über die Fähigkeit verfügt, ihre wirklich fundierenden Grundfragen und Grundlagen, die doch stark erschüttert sind, auch als ungewiss zu >dramatisieren<. Postdramatisches Theater ist auch Theater in einer Zeit der ausgelassenen Konfliktbilder.³⁶

Mit Lehmanns Studie ist nicht leicht umzugehen, denn nach brauchbaren Definitionen und anwendbarem Handwerk sucht man vergebens. Vieles wird aufgeworfen, was unerklärt bleibt, Lehmann jongliert mit Behauptungen, die nicht argumentiert werden, so z.B.: „Eine oberflächlichere, zugleich umfassendere Wahrnehmung tritt an die Stelle der zentrierten, tieferen, deren Urbild die literarische Textlektüre war.“³⁷ Was bedeutet hier das Wort „umfassendere“? Um mit dieser sehr interessanten und wichtigen These umgehen zu können, bräuchte man mehr gedankliches Material zur Grundlage, als dieses Minimum, das Lehmann hier andeutet.

Aber diese vermeintlichen Schwächen der Studie können ihm nicht zum Vorwurf gemacht werden, denn sie resultieren aus dem Gegenstand, den er sich zur Betrachtung gewählt hat. Parallel zu den kulturellen Entwicklungen, die in eine Zersplitterung geführt haben, muss man sich auch von wissenschaftlichen Arbeiten verabschieden, die einen Anspruch auf absolute Gültigkeit haben.

Entgegen der Kritik, die Lehmanns These immer wieder einzustecken hatte, muss man ihm zugutehalten, dass es ein vergleichbares Werk bisher noch nicht gibt, vielleicht weil sonst niemand mutig genug war, sich die Finger an dergleichen zu verbrennen. Er hat mit seiner Studie eine Diskussionsgrundlage geliefert, ohne die man über die Theaterformen der letzten dreißig Jahre nicht so differenziert sprechen könnte, auch nicht über die gegenwärtigen. Lehmann verarbeitet die grundlegendsten Tendenzen und Veränderungen und denkt sie zusammen. Aber natürlich ist ebenso anzumerken, dass postdramatische Theaterformen nicht die einzige künstlerische Antwort auf die gesellschaftlichen und kulturellen Entwicklungen jener Zeit blieben.

Die Postdramatik war und ist vor allem ein absolutes Hinterfragen aller Mechanismen und Wirkungsweisen, die Theater je innehatte. Es ist die Suche nach seinem Nullpunkt, das Bloßlegen des Skeletts. So scheint es nur logisch, dass das die Theaterwelt zutiefst erschüttert hat, im positiven Sinn. Alle, angefangen bei den WissenschaftlerInnen bis hin zu den IntendantInnen und letztlich auch das Publikum, mussten sich wieder fragen, was Theater schließlich sei, hier und heute. Optimistisch bewertet, ist das eine äußerst positive Wendung in der Entwicklung der Theatergeschichte, denn der Schrei der Krise, der überall zu hören war, hat Antworten provoziert. Eine dieser Antworten könnte die Lebendigkeit neuer Dramatik sein.

³⁶ Hans-Thies Lehmann: Postdramatisches Theater. S. 466.

³⁷ Ebd. S. 11.

So schließt sich der Bogen am Ende des 20. Jahrhunderts. Der Kampf um das Wort, den Text als das Prä, zumindest im Sprechtheater, gegen jede inszenatorisch wie formale Verschleierung scheint aufs Neue eröffnet.³⁸

3.3 DER TEXT AM THEATER ZU BEGINN DES 21. JAHRHUNDERTS

Zu Beginn des 21. Jahrhunderts sehen wir uns nun mit einer Fülle von unterschiedlichsten Theaterformen konfrontiert, die aus der Nutzung der formalen Vielfalt des 20. Jahrhunderts resultiert. Mit Denken in Kategorien und Schubladen kommt man nicht weit, Einteilungen in bestimmte künstlerische Strömungen und Richtungen lassen sich nur schwer argumentieren. Selbst wenn man nun für bestimmte Erscheinungen eine benennbare Kategorie findet, variieren die darin zusammengefassten Theateransätze so stark, dass man hinter die erstellte Kategorie immer ein Fragezeichen setzen muss.

Aus der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit diesem Zustand und den gegenwärtigen Theaterformen lassen sich zwei Ebenen der Klassifizierung herauslesen: Erstens werden *Postdramatische Theaterformen*, die nicht zwingend mit Text arbeiten, von *Texttheater* abgegrenzt, also Theater, das als formgebende Grundlage einer Aufführung Texte benutzt. Das ist eine Ebene, auf der die Theaterform in ihrer Gesamtheit diskutiert wird, das heißt mit allen Faktoren, die zu einer Aufführung führen.

Die zweite Ebene bewegt sich innerhalb der Erscheinungsformen der Texte. Hier werden *postdramatische Texte* (Hans-Thies Lehmann) in erster Linie gegen *dramatische Texte* abgegrenzt, wobei auch der Begriff *nicht mehr dramatische Theatertexte* (Gerda Poschmann) verwendet wird.

Mit der zweiten Ebene der Diskussion möchte ich mich in diesem Unterkapitel beschäftigen: der Ebene des Textes also.

Die Dramatik hat in den achtziger Jahren des vorigen Jahrhunderts, nach ihrer absoluten Infragestellung, einen schweren Schock erlitten. Dramatische Textformen galten plötzlich als ästhetisch überlebt und nicht mehr zeitgemäß. Postdramatische Texte wurden zum Paradigma und galten als Avantgarde. Natürlich existierten auch die dramatischen Texte während dieser ganzen Zeit weiter, man denke nur an Thomas Bernhard. Aber die neuen Größen am Theaterhimmel wandten sich der Postdramatik zu, wie z.B. Elfriede Jelinek oder Heiner Müller, dessen *Hamletmaschine* sogar als Endpunkt dramatischen Theaters ausgerufen wurde. Zeitgenössische Dramen hatte also eine gewisse Zeit lang keinen guten Stand, nachdem sie eigentlich erstens abgeschafft waren und zweitens als ästhetisch veraltet galten.

³⁸ Holger Kuhla: Vorwort. - In: Theater an der Schwelle zum 21. Jahrhundert: Berliner Theaterwissenschaft: Band 10. Hrsg. C. Hasche. - Berlin: Vistas, 2002. S. 9.

Trotzdem hat sich seither eine, wenn auch langsame, Entwicklung der Dramatik abgezeichnet, die lange Zeit von der Diskussion um die Postdramatik überschattet war und erst jetzt in vollem Ausmaß in Erscheinung tritt. Darin sehe ich auch die eher kümmerliche Lage der Sekundärliteratur begründet. Es gibt kaum Einzelwerke, die sich mit neuer Dramatik auseinandersetzen, größtenteils stößt man auf Dissertationen und Diplomarbeiten. Das einzige Werk, das sich der Problematik angemessen nähert, stammt auch schon aus dem Jahre 1997. Gemeint ist Gerda Poschmanns Studie *Der nicht mehr dramatische Theatertext*, die ihren Fokus auf nicht dramatische Texte richtet. Selbst mit diesem, an sich umfassenden Werk, ist es nicht so einfach, neuer und neuester Dramatik zu begegnen, weil sich die Einteilung in *dramatisch* – *nicht dramatisch* so nicht mehr halten lässt. Vielmehr sieht man sich einer neuen Dramatik gegenüber, die nicht den Anspruch hat dramatisch zu sein und trotzdem Versatzstücke eines Dramas benutzt.

Man bekommt schnell den Eindruck, dass die *neue Dramatik* eine Sache der Praxis ist und nicht der Wissenschaft. Die Diskussion darum verhält sich genau anders, als bei der Postdramatik. Die Impulse gehen von IntendantInnen, DramaturgInnen und den AutorInnen selbst aus. Die Plattform dafür sind vor allem Theaterzeitschriften und Zeitungen. Die Wissenschaft hat sich bisher noch nicht ausreichend mit den Fragen der *neuen Dramatik* beschäftigt. Es scheint sogar, als hätte niemand damit gerechnet, dass sich das Theater so schnell wieder dem Text zuwendet und als würde man dieser Entwicklung noch nicht so recht trauen. So wirkt die Theaterwissenschaftlerin Birgit Haas fast verärgert in ihrem *Plädoyer für ein dramatisches Drama*:

Während sich die Forschung selbstbezüglich umkreist, vollzieht sich in der Realität der Bühnenkunst eine grundlegende Veränderung: *Damit* sollte man sich wieder befassen, statt die Phrasen der [sic] *performative turn* wiederzukäuen.³⁹

Im Folgenden will ich eine kurze Einführung davon geben, wie der Status quo der Theaterwissenschaft in der Begegnung mit neuer Dramatik aussieht. Es geht hier nicht darum eine Definition neuer Dramatik zu geben und auch nicht um einen Entwurf eines Regelwerkes dafür.

3.3.1 Erkennen eines Wandels

Scheint in dieser künstlerischen und gesellschaftlichen Bedeutung von Theater eine neue Dramatik auf, welche die Rede von der ultimativen, das Ende des Dramas proklamierenden Postdramatik Lügen straft?⁴⁰

³⁹ Birgit Haas: *Plädoyer für ein dramatisches Drama*. - Wien: Passagen Verlag, 2007. S. 73.

⁴⁰ Hermann Korte: Vorwort. - In: *Redramatisierter Eros. Zur Dramatik der 1990er Jahre*. S. Virant. - Münster: LIT Verlag, 2004. S. 11.

Ganz zaghaft und oft so, wie oben als Frage formuliert, taucht immer häufiger die Erkenntnis auf, dass es *nach der Postdramatik* wieder eine neue Form der Dramatik gibt. Wobei anzumerken ist, dass *nach der Postdramatik* nicht einfach so zu verstehen ist, dass *neue Dramatik* Postdramatik endgültig hinter sich ließe. Vielmehr ist sie aus der Postdramatik entstanden und greift auch auf deren ästhetische Errungenschaften zurück.

Špela Virant spricht in seiner Arbeit über die Dramatik der 1990er Jahre bereits ausdrücklich über „gegenwärtige, junge und erfolgreiche Dramatik“⁴¹. Auch er stellt gleich zu Beginn seiner 2004 erschienenen Arbeit fest: „Während sich die neue dramatische Literatur ihren Marktanteil sichert, stellt sich der Wissenschaft das Problem, ihre Neuheit zu erfassen.“⁴²

Man ist tatsächlich vor unzählig viele Fragen gestellt, beschäftigt man sich mit der *neuen Dramatik*. Das fängt schon dabei an, ob man Postdramatik als Einschnitt in die Dramengeschichte versteht und man danach eigentlich nicht mehr von Dramatik sprechen kann. Oder ob man Postdramatik als Nebenerscheinung der Dramatik begreift und dramatisches Theater einfach als fortlaufende Geschichte annimmt. Das sind grundlegende Fragen, die eine eigene Analyse erfordern. Ist das Wort *dramatisch* überhaupt noch eine Kategorie, mit der man diesen Texten gerecht werden kann? Auch und vor allem dieses Wort müsste heute wieder völlig neu überdacht und definiert werden. Auch Špela Virant sieht sich vor solche grundlegenden Fragen gestellt:

Sind alle Texte, die in den neunziger Jahren für das Theater geschrieben worden sind, noch dramatisch? Sollte man zwischen Dramatik und nicht-dramatischen Theatertexten unterscheiden, den Begriff Dramatik erweitern oder ihn vermeiden und nur noch von Stücken und Theatertexten sprechen? Geht man davon aus, dass die Postmoderne eine Überwindung der dramatischen Form leistet, bedeutet dann die in den neuesten Stücken zu beobachtende Redramatisierung der Theatertexte eine Rückkehr zu traditionellen Formen oder handelt es sich um post-post-dramatische Texte, die nur entfernt an die traditionellen erinnern?⁴³

Wenn man davon ausgeht, dass *dramatisch* auch bedeutet: Abbildung von Wirklichkeit, Realität, sowie Modell von Welt, dann ist den neuen Texten mit dem Wort *dramatisch* ohnehin nicht mehr beizukommen. Denn nachdem Realität heute nicht mehr als Gegebenes, sondern als von jedem Individuum selbst Konstruiertes angesehen wird, liegt auch jedem Theatertext eine konstruierte Form der Realität zugrunde, die sich nicht mit der eines anderen Textes über einen Kamm scheren lässt. Vor allem ist auch zu bedenken, dass Realität in einem massiv medial gesteuerten menschlichen Bewusstsein, eine heute schon fragwürdige Kategorie ist. Mit diesem Punkt gehen die neuen Texte bewusst um. Auch Špela Virant legt seinen Überlegungen zu neuen Textformen diese Problematik zugrunde:

Die folgende Untersuchung zeitgenössischer Dramatik geht von der These aus, dass in den jüngsten Theatertexten die Autoreferenzialität der Sprache nicht rückgängig gemacht wird, je-

⁴¹ Špela Virant: Redramatisierter Eros. Zur Dramatik der 1990er Jahre.- Münster: LIT Verlag, 2004. S. 17.

⁴² Ebd. S. 17.

⁴³ Ebd. S. 29.

doch auch nicht mehr als das zentrale strukturierende Moment wirkt. Als zentrales strukturierendes Moment fungiert vielmehr die sinn- und realitätsgenerierende Funktion der Sprache und anderer Zeichensysteme. Diese Funktion ist an sich nicht neu, tritt jedoch in den zeitgenössischen Textstrategien in den Vordergrund. In diesem Sinne können viele der jüngsten Texte zwar nicht als vordergründig autoreferenziell, so doch als autoreflexiv gelesen werden. Vom Blickpunkt des radikalen Konstruktivismus ist sowohl das, was als von der Sprache nicht bezeichnbare Realität wahrgenommen wird, als auch das, was als diskursiv produzierte Realität wahrgenommen wird, eine Konstruktion, weil der Wahrnehmungsapparat kein Abbild der Realität liefern kann. Zur konstruierten Realität gehören demnach auch die Signifikanten selbst.⁴⁴

Hans-Peter Bayerdörfer schreibt in seinem 2007 erschienenen Band *Vom Drama zum Theatertext*, dass sich neue Texte „zwar auf unterschiedlichen Wegen von traditionellen dramatischen Formen ablösen, aber ihrerseits verstärkt an avancierte Textmodelle der Dramengeschichte des 20. Jahrhunderts wieder anknüpfen“⁴⁵. Das könnte man also als Theorie eines Bruches in der Entwicklung der Dramatik lesen.

Das würde bedeuten, die Postdramatik wäre tatsächlich als Nullpunkt in der Dramatik zu verstehen, nachdem man wieder frei über die dramatischen Formen des 20. Jahrhunderts verfügen könne, aber eben auf einer anderen Basis. Dramatische Formelemente, wie Dialog, Rollen, Handlung etc., würden „grundlegender Revision unterzogen und kreativer Abwandlung und Regeneration zugeführt“.⁴⁶ Auch Bayerdörfer plädiert dafür, das Konzept Drama wieder völlig neu zu überdenken. Er sieht neue und konstruktive Wege und Möglichkeiten für die Kooperation zwischen Text und Bühne gegeben:

In jedem Falle aber bleibt, grundsätzlich noch einmal die Prämisse der Fragestellung zu überprüfen, angesichts der Tatsache, dass die literarischen Autoren nach wie vor die Theaterentwicklung entscheidend prägen; zumal sie sich – oft in Schrittmacherrolle – selbst radikalen Impulsen aussetzen, die Schemata überkommener Narrativik und die herkömmliche Rollenpsychologisierung kreativ unterlaufen, die Wahrnehmungsverhältnisse nach ungewohnten Zeit- und Raumanweisungen strukturieren und alle trivialen Wege zur Sinn-Bildung ästhetisch unterbinden. Es fragt sich daher, inwieweit auf die Weise neue Dramaturgie, neue Personalität, neue Konfliktformen, neue Dialogmöglichkeiten entstanden sind, welche das Dialog- und Handlungstheater weiterführen und neu definieren.⁴⁷

Diese ganzen Veränderungen scheinen keine Revolution der Dramatik zu sein, sind aber doch grundlegend, denn sie rücken Text und Bühne näher zueinander. Nicht nur das Verhältnis zwischen Theater und seiner literarischen Grundlage hat sich total verändert, sondern auch dasjenige zwischen AutorIn und Bühne. Auch in diesem Punkt zeichnet sich eine Annäherung ab, die für beide Seiten äußerst produktiv sein kann. Alle Rollen- und Machtverhältnisse scheinen sich zu verschieben und sind völlig neu einzuordnen, ob es nun Text-Bühne, AutorIn - Text, Bühne - AutorIn, Bühne-Publikum etc. ist.

⁴⁴ Špela Virant: Redramatisierter Eros. Zur Dramatik der 1990er Jahre. S. 76.

⁴⁵ Hans-Peter Bayerdörfer: Vom Drama zum Theatertext. Unmaßgebliches zur Einführung. - In: Vom Drama zum Theatertext? Zur Situation der Dramatik in Ländern Mitteleuropas. Hrsg. H. P. Bayerdörfer. - Tübingen: Niemeyer, 2007. S. 4.

⁴⁶ Ebd. S. 5.

⁴⁷ Ebd. S. 9.

Bayerdörfer zeigt sich aber auch zaghaft, wenn er zu bedenken gibt: „Ob mit solch eher tastenden Ansätzen sich bereits eine Welle der Reliterarisierung ankündigt, bleibe dahingestellt“⁴⁸.

Er sieht aber vor allem eine höchst erfreuliche Entwicklung gegeben, die in der Auseinandersetzung von AutorInnen und deren Umgebung zu finden ist. Die AutorInnen stellen sich mit ihren Texten wieder mutig den Anforderungen der Gegenwart, auch wenn das ein Kampf gegen Windmühlen ist. Moralische und ethische Fragen scheinen wieder in den Diskurs einzugehen und mit dem Argument der Unabbildbarkeit unserer Welt, will man sich nicht mehr abfinden müssen.

Bayerdörfer konstatiert aber in jedem Fall einen Ruck in Richtung *Texttheater* und *neue Dramatik*:

Unter diesem Gesichtspunkt ist die Frage, ob – prinzipiell gesehen – die Theatralisierung des Schauspieltheaters inzwischen wenn nicht zu einem gewissen Abschluss gekommen, so doch zu einem Status ästhetischer Universalität gelangt ist, der frühere Linien der Abgrenzung hinfällig werden lässt. Die Bühne hat ihre theatralen Voraussetzungen in jeder Hinsicht zur Geltung gebracht, ihre Reichweite vergrößert, in alle medialen Zonen ausgedehnt, schließlich ihre Eigenständigkeit gegenüber der Literatur und allen von Texttraditionen her gestellten Ansprüchen profiliert. Von daher scheint die Möglichkeit naheliegend, dass sich dieses Theater – ohne seine zeitgemäße Ästhetik preiszugeben – auch wieder rückhaltlos auf Text und Sprache als Produktivfaktoren einstellen kann. Der Theatertext, den es akzeptiert, muss nicht im alten Sinne dramatisch sein, aber er kann es, und das um so mehr, je stärker auch die Unumgänglichkeit sprachlicher Kommunikation, die sich mit dem Stichwort des Dialogs lange Zeit ins Abseits theatraler Relevanz gedrängt sah, wieder zu Bewusstsein kommt.⁴⁹

Erst 2008 erschien ein Band unter dem Titel *Dramatische Transformationen*, der es sich zur Aufgabe gemacht hat, hinter das *Post* des *Postdramatischen* zurückzublicken und sich zu fragen, ob man den Begriff des *Dramatischen* nicht voreilig aufgegeben hätte. Mit dem Vorsatz nicht in „traditionelle längst überwundene Muster zurück zu fallen“ sollen die theatralen Erscheinungen wieder auf einen dramatischen „Grund- oder Restgehalt“ hin untersucht werden⁵⁰. Mitgedacht sei dabei natürlich der große Verdienst der Postdramatik, die Dramatik von ihren „hartnäckigen Traditionen“ befreit zu haben⁵¹. Trotzdem betont Stefan Tiggis in seiner Einleitung zu dem Band, die Aktualität der Frage, was denn durch diese ganzen Veränderungen mit dem *Dramatischen* passiert sei.

Suggeriert Hans-Thies Lehmanns offene Formel des postdramatischen Theaters einen nicht (mehr) dramatischen bzw. außerdramatischen Zustand, der gleichfalls die Theatertexte und die Aufführungspraxis betrifft, so geht von diesem Ansatz trotz seiner grundsätzlich hohen Bedeutung und seiner Flexibilität doch die Gefahr aus, das dramatische Material bereits terminologisch verabschiedet bzw. ausgelöscht zu haben, obwohl dessen komplexe Transformationsprozesse im reibungsvollen Spiel zwischen Tradition und Innovation gegenwärtig gerade einen wichtigen Schauplatz einnehmen.⁵²

⁴⁸ Hans-Peter Bayerdörfer: Vom Drama zum Theatertext. Unmaßgebliches zur Einführung. S. 12.

⁴⁹ Ebd. S. 13.

⁵⁰ Stefan Tiggis: Dramatische Transformationen. Zur Einführung. – In: Dramatische Transformationen. Zur gegenwärtigen Schreib- und Aufführungsstrategie im deutschsprachigen Theater. – Bielefeld: transcript, 2008. S. 10.

⁵¹ Ebd. S. 11.

⁵² Ebd. S. 25.

3.3.2 Polemik gegen Postdramatik

Die Heftigkeit des Einbruchs der Postdramatik, scheint umgekehrt auch eine Heftigkeit des Abschieds davon zu provozieren. So massiv, wie sich die Postdramatik vom Drama abgrenzen wollte, so massiv muss sich jetzt neue Dramatik gegen postdramatisches Theater abgrenzen. In einer Ausgabe des *Theater heute* wird sogar als Thema einer Debatte danach gefragt, was denn *nach* der Postdramatik käme⁵³. Das *Nach* ist provokant und zugleich ein Statement. Die Postdramatik musste sich dem Vorwurf aussetzen, keine politische und gesellschaftliche Relevanz zu haben. Sie wurde dafür verantwortlich gemacht, dass Theater immer mehr seiner Berechtigung beraubt wird. Obwohl die Postdramatik nahe an den Begriff des *Realen* gerückt wurde, sah sie sich trotzdem der Kritik ausgesetzt, Bühne und Wirklichkeit nur noch weiter auseinander zu bringen.

Auch die Begriffe des *Anything goes* und der *Beliebigkeit* wurden der Postdramatik, sowie überhaupt der Postmoderne angelastet. Dabei geschah es oft, dass alle postdramatischen Theatererscheinungen in einen Topf geworfen wurden und als Träger des Bösen am Theater herhalten mussten. Die Postdramatik hätte nur noch auf sich selbst verwiesen und nicht mehr produktiv auf ein *Außen*.

Nun wird der Bezug zur Wirklichkeit am Theater aber wieder vehement eingefordert, der angeblich mit dem postdramatischen Theater verloren ging. Die Verweigerung der Sinnproduktion der Postdramatik wird nicht länger akzeptiert, in einer postdramatischen Welt lässt es sich schwer leben. Sprache als Hauptakteur, Schauspieler als Textträger, das Niederprasseln von Textflächen, das Bildertheater etc., all das wird in einer fast verächtlichen Art als nun endlich überlebt angesehen und mit großer Freude als abgeschlossen ausgerufen.

All diese Vorwürfe und Ausrufe bündeln sich in dem recht polemischen, 2007 erschienenen *Plädoyer für ein dramatisches Drama* der Theaterwissenschaftlerin Birgit Haas. Allein die Verdoppelung des *Dramatischen* im Titel ist ein Zeichen dafür, wie ernst es ihr mit dem Bruch mit der Postdramatik und der Ausrufung eines neuen *dramatischen Dramas* ist, wobei es eher eine Einforderung als eine Ausrufung dessen darstellt.

Auch wenn Haas' Argumentation oft fragwürdig und wie es scheint eher emotional denn wissenschaftlich ist, zeigt sie doch einen Diskurs, dessen Spitze das Buch vielleicht sein mag. Daher will ich mich, trotz allem Zweifel, dem *Plädoyer für ein dramatisches Drama* hier doch kurz zuwenden.

Gleich zu Beginn legt Haas das klare Ziel ihres Werkes dar:

Im Gegensatz zu der von Lehmann vertretenen Auffassung, dass ein postdramatisches (sprich: postmodernes) Theater eine adäquate Antwort auf die politischen Entwicklungen der Gegenwart darstelle, ist mein Ziel, die Bedeutung des dramatischen Textes aufzuwerten. Anders als

⁵³ Was kommt nach der Postdramatik? - In: Theater heute. 10/08 S. 7.

Poschmann, die noch 1997 von der Dekonstruktion des Dramentextes ausgeht, möchte ich auf die zunehmende Bedeutung verweisen, die der dramatische Theatertext im Laufe der Neunzigerjahre gewinnt.⁵⁴

Interessant ist auch die fragwürdige Gleichschaltung von „postdramatisch“ und „postmodern“, die sie hier andeutet. Sie benutzt in ihrer Abhandlung auch stets den Begriff „postdramatische Phase“, was darauf schließen lässt, dass sie davon ausgeht, mit der Postdramatik hätte es bald ein Ende. Der Begriff *Postdramatik* wird von ihr auch nicht differenziert benutzt und sie legt nie fest, was sie darunter versteht. Lehmann hat jedoch den Begriff für Theaterformen sowie für Texte eingeführt, was durchaus differenziert zu behandeln wäre.

Die Bestrebungen der nachmodernen Ästhetik, die sie auch als Basis der Postdramatik sieht, die ewige Flucht in das immer Neue und die Innovation seien selbst zur Theaterkonvention erstarrt und somit schon veraltet.⁵⁵

Aus diesem Grunde plädiere ich für eine dramatische Dramatik: Ich definiere diese in Opposition zur Postdramatik, das heißt also nicht im Sinne einer kleinbürgerlichen Dramenästhetik. Vielmehr soll der Blick gelenkt werden auf dramatische Ausdrucksmöglichkeiten, die sich näher an der menschlichen Erfahrungswelt bewegen als etwa sich in Zeitlupe stumm über die Bühne rollende Körper. Denn menschliche Kommunikation funktioniert weiterhin über das Medium der Sprache; so ist es immer noch wahr, dass der Krieg im Kleinen oder im Großen immer dort beginnt, wo das Sprechen endet.

Menschen auf der Bühne? Verständliche Kommunikation? Handlungslogik und Erinnerung? Wer gegen Ende des vergangenen Jahrhunderts ein Drama schrieb, das eine stringente Handlung, ganzheitliche Subjekte (womöglich noch mit einem Anflug psychologischer Tiefe) und wahrscheinliche Konflikte behandelte, hatte es schwer.⁵⁶

Damit spricht sie einen Punkt an, der tatsächlich eine Konvention der Postdramatik entlarvt. Denn Lehmann hat in seiner Studie vehement gegen die dramatischen Paradigmen angekämpft, gegen die Vormachtstellung des Dramas am Theater, um einen Platz freizumachen für andere Text- und Theaterformen. Allerdings vereinnahmte die Postdramatik dann genau den Status, den zuvor das Drama hatte. Dramatische Textformen, die weiterhin produziert und konsumiert wurden, fanden im theoretischen Diskurs kaum mehr Beachtung und wurden immer stärker belächelt.

Birgit Haas argumentiert mit Vehemenz gegen die Behauptung, die Wirklichkeit ließe sich nicht mehr darstellen. Den versuchten *Einbruch des Realen* sieht sie als Fehlleistung der Postdramatik, denn: „Die Trennung von Ästhetik und Realität ließ sich trotz des verspritzten Tierbluts nicht überwinden“⁵⁷. Sie tritt erneut für eben jene, ohnehin nicht überwindbare Trennung von Realität und Ästhetik ein.

Es ist ihr ausdrückliches Anliegen „im deutschsprachigen Raum eine Lanze für das dramatische Drama [zu] brechen“⁵⁸ und sie tritt ein für die Rückkehr zur Mimesis „im Sinne

⁵⁴ Birgit Haas: Plädoyer für ein dramatisches Drama. S. 14.

⁵⁵ Siehe ebd. S. 20.

⁵⁶ Ebd. S. 21.

⁵⁷ Ebd. S. 29.

⁵⁸ Ebd. S. 19.

der Nachahmung einer dramatischen Ästhetik, die den Menschen als Subjekt im Gesamtgefüge seiner Beziehungen zu ihrem Mittelpunkt erwählt hat“⁵⁹.

Natürlich weiß sie, dass sie selbst als Wissenschaftlerin keine Wiedergeburt des dramatischen Dramas herbeiführen kann. Ihre Arbeit ist entstanden, weil sie eine solche Entwicklung sich bereits manifestieren sah. „Ich sehe eine Rückkehr zu einer Autorenpoetik, die sich seit zwei bis drei Jahren im deutschsprachigen Raum abzeichnet.“⁶⁰

Für eine dramatische Dramatik schlägt sie folgende Parameter vor: *Sprache* für die Auseinandersetzung mit Konflikten, das *Individuum* für die Reaktionen Mitleid und ein Sich-Wiedererkennen und die *Interaktion* des aktiven Subjekts.⁶¹

Somit wären alle Elemente wiederhergestellt, von denen man sich am Ende des 20. Jahrhunderts verabschiedet hatte. Im Grunde greifen diese Parameter wieder auf die *Aristotelische Poetik* zurück.

Auch diese Ausführungen bleiben fragwürdig, weil sie sie nicht von der Analyse vorhandener, gegenwärtiger Texte her entwickelt, so wie Gerda Poschmann das mit ihrer Begrifflichkeit tut, sondern diese in der theoretischen Abgrenzung gegen die Postdramatik findet. Jede Theorie bleibt im Endeffekt wirkungslos, wenn sie abgetrennt von der zu betrachtenden Praxis bleibt.

Interessant ist für unsere Belange jedoch, dass sie ab Mitte der neunziger Jahre eine Entwicklung hin zur Aufwertung von Text und AutorIn bemerkt und das Jahr 2003 als *Trendwende* ansieht. „Nun trat eine neue, noch jüngere Generation von Autoren auf, welche die Innerlichkeit der Charaktere durch einen realistischen Schreibstil herausarbeitete. Als Beispiele seien Lutz Hübner, Lukas Bärfuss, Händl Klaus, Anja Hilling, Ulrike Syha und Andres Veiel genannt“⁶².

Sie sieht eine Wiederkehr folgender Elemente sich abzeichnen:

Dialog, Interaktion, Handlung. Dies bedeutet keinesfalls eine unreflektierte Neuauflage eines naturalistischen Psychologismus. Bei der Restitution des dramatischen Dramas handelt es sich nicht um eine schlichte Rückkehr zu einem formalisierten Theater, das sich in simple Schablonen pressen ließe.

Der bereits zu Beginn der Neunzigerjahre einsetzende Trend zu einem Drama, das sich mit der konkreten Lebenswelt der Menschen auseinandersetzt, tritt seit der Saison 2002/03 noch deutlicher zu Tage. Nicht länger regiert die Postdramatik, die die Menschen auf zweidimensionale Sprachträger reduziert, deren Raum-Zeit-Gefüge zusammengebrochen ist. Es zeigt sich ganz im Gegenteil eine Hinwendung zum konkreten Einzelmenschen, der nicht als Abstraktum präsentiert, sondern als Individuum repräsentiert wird.⁶³

Hier treffen wir nun wieder auf die ebenfalls am Ende des vorigen Jahrhunderts totgesagte *Repräsentation*.

⁵⁹ Birgit Haas: Plädoyer für ein dramatisches Drama. S. 49.

⁶⁰ Ebd. S. 68.

⁶¹ Ebd. S. 73.

⁶² Ebd. S. 180.

⁶³ Ebd. S. 215.

3.3.3 Ansätze zum Umgang mit neuen und neuesten Theatertexten

Das einzige Werk, das sich dezidiert mit den Tendenzen der neuesten Dramatik auseinandersetzt, darin dramenanalytisch vorgeht und die Veränderungen der Postdramatik bereits aufgenommen hat, ist Gerda Poschmanns *Der nicht mehr dramatische Theater-text* von 1997. In gewisser Weise füllt es die Lücken, die Lehmann mit seinem Begriff der Postdramatik offen gelassen hat, obwohl Poschmanns Buch zwei Jahre vor Lehmanns Studie erschien.

An dieser Stelle sei noch zu erwähnen, dass Hans-Thies Lehmanns *Postdramatisches Theater* für die Auseinandersetzung mit gegenwärtigen Theatertexten nur bedingt hilfreich ist. Denn er geht in seiner Studie nicht textanalytisch vor und bestimmt für die Postdramatik nicht mehr, als die Absage an die dramatischen Parameter (Dialog, Handlung, Figuren, Repräsentation⁶⁴). Vor allem auch, weil es ihm in erster Linie nicht um Dramatik geht, sondern um die Auseinandersetzung mit einer neuen Theaterform an sich. Eine Einordnung von Theatertexten in *postdramatisch* und *dramatisch* ist äußerst schwierig und immer eine Frage der Auslegung von Postdramatik. Man bewegt sich so auf äußerst dünnem Eis.

Poschmanns Buch lässt sich schon besser als konstruktive Arbeitshilfe benutzen. Auch sie stellt gleich zu Beginn ihrer Ausführungen fest: „Aber auch jüngere Handbücher der Dramenanalyse und -theorie sind für den Umgang mit zeitgenössischer Dramatik nur selten hilfreich, [...]“.⁶⁵

Sie erklärt auch in der Folge, warum das so ist:

Auch neuere Ansätze der Dramentheorie und -analyse, die auf Erkenntnisse moderner Sprach- und Handlungstheorie, Psychologie und Soziologie rekurrieren, basieren auf der Grundannahme, der Text bilde eine Welt zwischenmenschlicher Kommunikation ab und sei aus dieser Funktion der (heute freilich keineswegs als realistisch vorausgesetzten) Widerspiegelung erklärbar. Die Dramenanalyse privilegiert unzulässig die Ebene der Fabel, und auf dieser Ebene ist vielen Texten nicht mehr beizukommen, welche die traditionelle Auffassung des Dramas als szenische Repräsentation von Lebenswelt verabschieden.⁶⁶

Aber selbst Texte, die eine Fabel benutzen, sind nicht mehr so einfach als Drama zu bezeichnen, weil sich die Grundlagen zur Benutzung einer Fabel selbst vollkommen verändert haben. Die Bestrebungen mit und die Veränderungen der Postdramatik am Text haben all diese Begriffe, die nur noch an Drama erinnern lassen, völlig verschoben. Die Theatralisierungsbemühungen im 20. Jahrhundert haben die Bühne so grundlegend geändert, dass über die Benutzung von dramatischen Parametern wieder völlig neu nachgedacht werden muss. Schließlich schreiben zeitgenössische AutorInnen für eine zeitgenössische Bühne, die eben nicht mehr dieselbe ist, wie zu Zeiten des Dramas.

⁶⁴ Siehe: Gerda Poschmann: *Der nicht mehr dramatische Theatertext*. S. 24.

⁶⁵ Ebd. S. 4.

⁶⁶ Ebd. S. 7f.

Darum plädiert Poschmann auch für die grundsätzliche Loslösung vom Begriff des Dramas für alle zeitgenössischen Texte:

Gerade im Namen der Theatralität aber erfolgte in unserem Jahrhundert die Entliterarisierung des Theaters, und heute noch ist die Ansicht verbreitet, theatralisches Theater schließe *per definitionem* Texttheater aus. Hier soll dagegen die These vertreten werden, daß [sic] auch der schriftliche Text die für das zeitgenössische Theater spezifische Theatralität konstituieren und eben dadurch das Drama kritisieren oder überwinden kann. Dies macht schließlich zur Klärung der Begrifflichkeiten eine Revision des Dramenbegriffs und die Einführung des Oberbegriffs ‚Theatertext‘ notwendig, bevor wir uns ausgewählten Texten zuwenden, die während der vergangenen zehn Jahre fürs Theater geschrieben wurden.⁶⁷

Das ist nun die endgültige Absage an das Drama auch aus wissenschaftlicher Sicht, das nun nur noch als Kunstmittel der vorangehenden Jahrhunderte angesehen wird, auf dessen Strukturelemente jedoch jederzeit zurückgegriffen werden kann, künstlerisch wie wissenschaftlich. Sie plädiert für die Verwendung des Begriffs *Texttheater* für alle Erscheinungsformen der Gattung Dramatik⁶⁸. Wenn nun in neuen Texten Dialog, Handlung, Figuren benutzt werden, muss man sich nicht mehr mit dem Wort *Drama* behelfen, das für Dinge steht, die nicht mehr zutreffen, sondern kann diese Textelemente unter völlig neuen, der heutigen Zeit und der Bühne angemessenen Aspekten betrachten.

Nach dem Einschnitt, den die *Krise der Repräsentation* mit sich brachte, kann nicht mehr davor zurückgegangen werden. Poschmann spricht von einer unumkehrbaren Entwicklung⁶⁹, die das menschliche Bewusstsein und die Bühne in ihren Grundfesten verändert hat. „Für Drama und Theater, die traditionell als ‚mimetische‘ Künste schlechthin bezeichnet werden, bedeutet die Krise der Repräsentation eine besondere ästhetische Herausforderung.“⁷⁰

Will man heute fürs Theater schreiben, ist nicht nur die Krise der Repräsentation zu lösen, sondern auch die Frage der Existenzberechtigung des Textes am Theater. AutorInnen finden sich in der prekären Situation wieder, für ein Theater zu schreiben, dass nicht unbedingt Text braucht und gerne auch darauf verzichtet. Der Umgang mit dieser Problematik findet sich natürlich auch in den Texten selbst wieder. „So wird der Status des Textes im Theater verteidigt, indem er neu definiert wird: jenseits des Dramas.“⁷¹

Poschmann sieht hier neue Theatertexte keimen, die auch die Grundlage für ein neues Texttheater sein können. Das führt allerdings zu einer äußerst zwiespältigen Aussage:

Es wäre zu erwarten, daß [sic] Theatertexte, die an seinerzeit tatsächlich ‚u-topische‘ [sic] Vorstöße avantgardistischer Gestaltung anschließen, im postdramatischen Theater ihren Platz finden und somit ein neues Texttheater neben dem postdramatischen Theater ohne Text etablieren.⁷²

Denn wie lässt sich ein Texttheater innerhalb des postdramatischen Theaters etablieren, geht es doch dem postdramatischen Theater gerade darum, NICHT dem Text zu unterlie-

⁶⁷ Gerda Poschmann: Der nicht mehr dramatische Theatertext. S. 21f.

⁶⁸ Siehe ebd. S. 40.

⁶⁹ Siehe ebd. S. 37.

⁷⁰ Ebd. S. 29.

⁷¹ Ebd. S. 35.

⁷² Ebd. S. 37.

gen. Das meint Lehmann schließlich auch, wenn er von *Enthierarchisierung der Theatermittel* spricht. Das postdramatische Theater fußt ja gerade auf der Tatsache, den Text nicht mehr als Grundlage seiner künstlerischen Formen zu verwenden und stellt andere Bühnenmittel gleichwertig daneben. Ein *neues Texttheater* kann also nicht mehr postdramatisches Theater sein. Natürlich kann es noch darauf basieren und künstlerische Errungenschaften aufnehmen und weiterführen. Aber Texttheater kann nie postdramatisches Theater nach Lehmanns Sinn sein. Trotzdem hat Poschmann recht, ob gewollt oder ungewollt. Ein solches „neues Texttheater“ ist gerade dabei, sich zu formieren und den Text wieder lautstark auf die Bühne zu bringen. Vielleicht hat Poschmann mit dieser kleinen Ungenauigkeit eben diese Entwicklung im Keim schon vorausgesagt, die sie selbst noch nicht gesehen hat, obwohl sie ab Ende der achtziger Jahre wieder eine Stärkung des Textes am Theater bemerkt.

Sie spricht von einem „neuen Verständnis von Text im Theater, der als Theatertext, jenseits des Dramas erst zu definieren wäre“⁷³. Leider hat das bisher noch immer niemand getan, obwohl die Entwicklungen in der Theaterwelt seit zehn Jahren eindeutig in Richtung *Texttheater* gehen.

Der Begriff des *Theatertextes*, den Poschmann wie oben erwähnt endgültig einführt, rückt bereits den Text näher an das Theater heran. Denn er steht dafür, dass der Text nicht mehr abgetrennt von seiner Bühne existiert und gedacht werden kann, so wie das noch mit dem eher literarisch definierten Wort *Drama* geschah. Theatertext ist ein unmissverständliches Wort: Es ist ein Text, der ohne Theater nicht vollständig ist. Das allein spiegelt die Praxis wider, in der die AutorInnen ebenso näher ans Theater rücken. Auch die Schreibpraxis lässt sich ohne Bühne nicht mehr denken und die AutorInnen sind in den Theaterprozess stärker integriert als je zuvor.

3.3.3.1 Einteilung der Theatertexte nach Benutzung der dramatischen Form

Poschmann definiert Drama „als die Darstellung einer sich in Raum und Zeit erstreckenden Geschichte von Figuren, und damit als repräsentational-fiktionale Gattung neben anderen“⁷⁴. Sie entwirft nun eine Einteilung für Texte je nach Umgang mit dieser dramatischen Form. So gibt es Texte, die die *dramatische Form* nutzen und solche, die es nicht tun, die sich davon abgelöst haben. Bei der Nutzung der dramatischen Form differenziert sie weiters nach *problemloser Nutzung* und *kritischer Nutzung*. Zusätzlich gibt es die Kategorie *monologischer Theatertexte* und *Mischformen*, die dramatische und nichtdramatische Mittel kombinieren.⁷⁵

⁷³ Gerda Poschmann: Der nicht mehr dramatische Theatertext. S. 38.

⁷⁴ Ebd. S. 47.

⁷⁵ Siehe ebd. S. 55f.

Sie gibt aber zu bedenken:

Tatsächlich vollzieht sich die Nutzung der traditionellen dramatischen Form heute nur in den wenigsten Fällen wirklich problemlos, zumeist wird sie umfunktioniert oder von innen heraus dekonstruiert (etwa durch selbstbezügliches Spiel mit der dramatischen Form, Irreführung der Rezipienten oder Verlagerung des Interesses auf die poetische Funktion der Sprache), wodurch die Konventionalität der Form und die Unangemessenheit des Repräsentationalprinzips zur künstlerischen Bewältigung von Welt, wie wir sie heute erleben, bewusst gemacht werden. [...] Diese Tendenzen sind zur Vollendung gebracht in verschiedenen Varianten der Überwindung der dramatischen Form, die auf die konventionellen Elemente des Dramenbaus (Dialog, Figur, Situation) nun ganz verzichten und uns mit gänzlich neuen Formen des Theatertextes konfrontieren.⁷⁶

Der Umgang mit Texten, die die dramatische Form problemlos nutzen, gestaltet sich natürlich am schwersten, denn man führt etwas fort, was als veraltet und der Lebenswelt der Menschen nicht mehr entsprechend scheint. Mit dem postmodernen *Anything goes* lässt sich das nicht so einfach erklären und gerade hier ist es besonders wichtig, die Bedingungen, unter denen die Nutzung möglich ist, genau zu untersuchen.⁷⁷

Poschmann macht es sich trotzdem möglicherweise zu leicht, wenn sie ihre Ausführungen über die problemlose Nutzung der dramatischen Form wie folgt schließt:

Zusammenfassend lässt sich sagen, daß [sic] Texte, welche die dramatische Form problemlos nutzen und in traditioneller Weise die Figuren und ihre Geschichte in den Mittelpunkt stellen, zwar oft keine hohen literarisch-ästhetischen Ansprüche stellen, teilweise aber gerade darum einen hohen Gebrauchswert erlangen, denn sie kommen den Sehgewohnheiten des Publikums entgegen. Leichte Verständlichkeit und Rekurs auf bestehende Konventionen schaffen Nähe zum Publikum. Auf diese Art und Weise können Stücke mit zeitgenössischen Themen dem Theater, das sie als Kommunikations- mehr denn als Kunstmedium nutzen, vor allem die Aufgabe bewahren, aktuelle gesellschaftliche Probleme öffentlich zu diskutieren.⁷⁸

Die kritische Nutzung der dramatischen Form benutzt diese zwar ebenso, allerdings bereits im Umgang mit ihrer heutigen Fragwürdigkeit. Die dramatische Form wird so von innen heraus reflektiert und im gegebenen Fall demontiert. So werden die „Prozesse theatraler Fiktionsdarstellung in einem Akt der Dekonstruktion thematisiert, infrage gestellt oder gestört, die referentielle Illusion wird dabei zum Werkzeug gegen sich selbst“⁷⁹.

Nun bestimmt Poschmann eine Kategorie von Theatertexten, die die dramatische Form äußerlich nutzen, sie aber durch den Umgang mit den sprachlichen Zeichen unterwandern. So können sie zwar dramatische Elemente wie Figuren oder Handlung benutzen, sie aber hinter die Sprache ordnen und zur Nebensache machen. Dies geschieht dadurch, dass die sprachlichen Zeichen nicht mehr unbedingt auf etwas außerhalb verweisen und so Eigenwert behaupten. Die Sprache dient nicht mehr ausschließlich als theatrale Kommunikation und drängt sich so in den Vordergrund. Das wäre schon ein Schritt in die Richtung postdramatischer Textformen.

⁷⁶ Gerda Poschmann: Der nicht mehr dramatische Theatertext. S. 56.

⁷⁷ Siehe ebd. S. 66.

⁷⁸ Ebd. S. 81.

⁷⁹ Ebd. S. 88.

Nicht mehr dramatische Theatertexte sind sozusagen der nächste Schritt auf der Skala. Sie überwinden die dramatische Form durch die endgültige Loslösung von Dialog, Handlung und Figuration. Figuren agieren nur noch als Textträger, dem Text liegt keine Fabel oder eine zu erzählende Geschichte mehr zugrunde und Sprache dient nicht mehr als Kommunikationsmittel, sondern erhält Eigenwert als Poesie und Klangraum.

3.3.3.1.1 Probleme bei der Benutzung des Begriffs *dramatisch*

Die Frage, die sich zehn Jahre nach Poschmanns Studie wieder oder noch stellt, ist, wie man mit dem Begriff *dramatisch* umgehen soll. Denn ist den Texten mit dieser Bezeichnung wirklich noch beizukommen? Selbst wenn sie, nach Poschmann, die dramatische Form nutzen, muss man sich sehr genau fragen, wie sie das tun, warum und vor allem was genau das ist, was sie benutzen.

Ob es tatsächlich Figuren sind, die hier sprechen, ist durchaus nicht ausgemacht, selbst wenn sie als solche bezeichnet sind. Deutlich wird die Schwierigkeit, Formmerkmale dramatischer oder nicht dramatischer Texte kategoriell festzulegen.⁸⁰

Die Kategorien Dialog, Handlung, Figuren reduzieren den Gedanken auf eine Einfachheit, die so nicht haltbar ist. Selbst Poschmanns Kategorie der Unterwanderung der dramatischen Form scheint nicht mehr auszureichen, denn sie basiert trotzdem auf einem Begriff von *dramatisch*, der heute nicht mehr nachvollziehbar ist. Dramatisch impliziert immer, dass die Autoren in der Benutzung von Figur, Handlung, Fabel auf die Dramenästhetik zurückgreifen. Aber ist es nicht vielmehr so, dass manche Texte nicht mehr auf eine Form des Dramatischen zurückgreifen, die aus dem Theater kommt, sondern bereits auf eine filmische? Dies ließe sich mit dem Wort *dramatisch* nicht mehr so leicht bestimmen, selbst wenn der Begriff auch für den Film angewandt wird. Hier bedarf es einer differenzierten Auseinandersetzung, die in eine neue Dramentheorie Eingang finden müsste. Wahrscheinlich ist es jedoch gegenwärtig gar nicht möglich, den so unterschiedlichen Textformen mit einer Dramentheorie beizukommen, denn sie müsste systematisch vorgehen und könnte so der Komplexität der Textformen nicht gerecht werden. Wenn man als AutorIn für das Theater schreibt, sieht man sich einer Fülle von Möglichkeiten gegenüber, die einem jede Freiheit einräumen, von der im letzten Jahrhundert nur geträumt werden konnte. Es gibt praktisch kein künstlerisches Verfahren, dass man nicht für ein Schreiben für die Bühne benutzen kann. Alles ist bereits inszenierbar. Jede Form der Textästhetik kann verwendet und verwirklicht werden, ebenso neu kreiert. Es herrscht ein Formenreichtum, der keine Grenzen kennt und auch auf der Bühne an keine Grenzen stößt.

⁸⁰ Theresia Birkenhauer: Zwischen Rede und Sprache, Drama und Text: Überlegungen zur gegenwärtigen Diskussion. - In: Vom Drama zum Theatertext? Zur Situation der Dramatik in Ländern Mitteleuropas. Hrsg. H.P. Bayerdörfer. - Tübingen: Niemeyer, 2007. S. 17.

3.4 UTOPIE TEXTTHEATER – THEATER AUF DER SUCHE NACH SEINEN INHALTEN

Seit mehr als dreißig Jahren steckt das Theater nun schon in einer fortwährenden Krise, wie das gerne behauptet wird. In einer fast zur Gänze medialisierten und theatralisierten Welt hat es grundsätzlich einen schweren Stand. Es kämpft darum, einen Anschluss an die je gegenwärtige Zeit zu finden und sucht nach Gründen für seine Berechtigung in unserer Gesellschaft. Das bürgerliche Theaterpublikum gibt es nicht mehr und das Theater trifft auf völlig neue Publikumszusammensetzungen. Das institutionalisierte Theater ist langsam und muss einen riesigen Apparat bewegen, um aktuell sein zu können. Es ist zusätzlich völlig unökonomisch.

Mit anderen Medien, wie dem Fernsehen oder dem Film kann und sollte sich Theater nicht messen. Auch die sich permanent so rapide verändernde Welt ist zu komplex und fluktuierend, als dass man sie im Theater angemessen verarbeiten könnte.

Das Theater muss also einen Weg finden, um in diesem Umfeld zu bestehen und zusätzlich noch Relevanz zu haben. Es stellt sich auch die Frage, ob es überhaupt sinnvoll ist, sich ständig mit anderen Medien messen zu müssen. Theater ist etwas Eigenständiges und kann nur das sein, was es ist, es kann nicht Film und auch nicht Fernsehen sein.

Diese Eigenständigkeit ist es doch, die es zu etwas Besonderem macht. Will man wirklich auf eine immer oberflächlichere Welt mit immer oberflächlicherer Kunst antworten?

Genau darin besteht die Chance für Theater, genau darin unterscheidet es sich von anderen Sparten. Es hat Zeit und Zeit bringt einen genaueren Blick, die Tiefe der Betrachtung, die man sonst kaum mehr erreichen kann.

Muss man sich dem krampfhaften Zwang zur ständigen Erneuerung, dem unsere Zeit unterliegt, wirklich hingeben? Bedeutet wahrer Fortschritt nicht kontinuierliche Arbeit? Ist die Angst vor künstlerischem Stillstand wirklich begründet?

Nun sind seit einiger Zeit Schlachtrufe zu vernehmen, die ein Umdenken fordern und der Krise des Theaters vehement ihre Stimmen entgegen halten. Interessanterweise sehen sie in dieser Zeit wieder die Chance für neue Dramatik und sprechen aus, dass genau darin die Zukunft des Theaters liege.

Einer der wichtigsten Vertreter ist wohl Thomas Ostermeier, der mit seiner Hinwendung zum Theatertext in den neunziger Jahren große Erfolge gefeiert hat.

Seiner Meinung nach ist „die Krise der zeitgenössischen deutschen Dramatik nach Heiner Müller und Werner Schwab eine Krise der Inhalte, der Form und des Auftrags, den sie sich geben könnte“.⁸¹

Vehement argumentiert er gegen die Auswüchse des Regietheaters der vorangegangenen Zeit:

Ein System, das durch den endgültigen Triumph der Regisseure in den 70er Jahren begann, nur noch um sich selbst zu kreisen, sich auf- und untereinander durch Rück- und Querverweise zu beziehen, völlig abzuheben und so zweierlei Böden unter den Füßen zu verlieren: Erstens und sowieso den der Realität ‚Draußen‘ und zweitens den der eigenen, was Folgen hatte für die Einschätzung, oder besser müsste man sagen, die Überschätzung der eigenen Rolle: Das Theater wurde immer marginaler, und seine Regietitanen wurden immer größer, wahnsinniger und maßloser in ihrer Selbstüberschätzung.⁸²

Die Möglichkeit zur Überwindung dieses Realitätsverlustes schreibt er einzig und allein den AutorInnen zu. Sie seien die Verbindung vom Theater zur Welt⁸³.

In einer Situation, in der das deutsche Ideendrama um verbrauchte Ideologien rotiert und die seltsamsten altherrlichen Sumpflüthen treibt oder in höchster intellektueller Selbstreflexion dahindämmert oder in eitler Sprachverliebtheit ohne Idee oder Anliegen onaniert oder einfach nur harmlos ist, brauchen wir Autoren, die ihre Augen und Ohren für die Welt und ihre unglaublichen Geschichten öffnen und schärfen; Autoren, die eine Sprache finden für Stimmen, die noch nicht gehört wurden, Figuren finden für Menschen, die noch nicht zu sehen waren, Konflikte für Probleme finden, über die noch nicht nachgedacht wurde, Fabeln finden für Geschichten, die noch nicht erzählt worden sind.

Die mit dem Kollaps der großen Ideologien und politischen Lager verbundene Explosion verschiedener Wirklichkeiten – Sichten auf Welt und Lebensformen – kann sich nur in den unterschiedlichsten Weltsichten und Weltentwürfen der unterschiedlichsten Autoren spiegeln.⁸⁴

Was er hier schreibt, ist von großer Bedeutung. Er benutzt das Wort *Geschichten*, spricht von *Figuren*, *Konflikten*, *Fabeln* und *Weltentwürfen*. Da wären wir wieder direkt im Drama angelangt. Dem „gewöhnlichen Leben“, so wie er es nennt, soll wieder eine Sprache gegeben werden, das heißt, es soll sich wieder verständlich artikulieren können.

Es geht um eine Sprache, die für eine Figur und ihre Geschichte zwingend und notwendig ist, und die der Dramatiker für die Schauspieler auf der Bühne schreibt, der dieser Figur und ihrer Geschichte dient, um sie an den Zuschauer weiterzugeben.⁸⁵

Darin liegt ein gesamtes Theaterkonzept bereit, dass eigentlich mit der Entliterarisierung des Theaters verabschiedet wurde. Die DramatikerInnen sowie das Theater sollen der Geschichte und ihren Figuren wieder *dienen*. Das gibt dem Theater und dem Text eine klare Aufgabe und ist eine eindeutige Zuweisung ihrer Hierarchien. Der gesamte Apparat unterliegt wieder dem Text, der dazu da ist, dem Zuschauer etwas zu erzählen.

So bestimmt Ostermeier auch, was für ihn die Grundsituation des Theaters ist: „Ein Schauspieler erzählt dem Publikum durch seine Figur eine Geschichte“⁸⁶. Im Mittelpunkt seines Interesses liegt nicht mehr die hohe Kunst, sondern der Zuschauer. Ihm soll wie-

⁸¹ Thomas Ostermeier: Das Theater im Zeitalter seiner Beschleunigung. – In: Theater der Zeit. Juli/August 1999. S. 11.

⁸² Ebd. S. 11.

⁸³ Siehe ebd. S. 12

⁸⁴ Ebd. S. 13.

⁸⁵ Ebd. S. 13.

⁸⁶ Ebd. S. 14.

der die Welt, in der er lebt, etwas näher gebracht werden, um ihm ein Verständnis dafür zu ermöglichen. So schließt sich der Kreis und das Theater bekommt seine gesellschaftliche Relevanz zurück. Ostermeier setzt dieses Theaterkonzept seit Jahren äußerst erfolgreich durch, dabei muss er sich aber auch der Kritik vieler anderer Theatermacher aussetzen, die seinen Theaterzugang als rückwärtsgewandt bewerten.

Auch Roger Planchon, genauso wie Ostermeier Regisseur, versucht dem Text am Theater wieder einen größeren Stellenwert einzuräumen, wenn nicht sogar einen radikalen. Er äußert in einem Interview mit Joachim Fiebach 1999 den Verdacht, dass das Theater sich gerade in einer Phase der Verdauung befinde, die immer auf eine rege Schaffensphase folge. So würde gerade jetzt die Zeit der sechziger Jahre aufgearbeitet.

Auf die Frage, ob man auf Neues warten müsse, antwortet er: „Ja, unbedingt. Warten, bis etwas wächst. Ich bin vom Theater überhaupt nicht enttäuscht.“⁸⁷

Auch Roger Planchon tritt lautstark für das Zurückdrängen des Regisseurs am Theater ein. Er ist der Meinung, dass man Klassiker nicht mehr lange machen könne, weil sich da einfach etwas erschöpft hätte. Diese Entwicklung sei an ein Ende gekommen und nun sei es an der Zeit den AutorInnen das Theater wieder zurückzugeben.

Der Dramatiker muss unbedingt wieder einen zentralen Platz am Theater einnehmen. Das wünsche ich von ganzem Herzen. Dann würden sich die Regisseure entsprechend zurückziehen und ihre Macht überlassen. Wenn der Schriftsteller das Zentrum ausmacht, tritt der Regisseur an den Rand, in den Schatten.⁸⁸

Er sagt eine Rückkehr der SchriftstellerInnen in zwanzig bis dreißig Jahren voraus, diese Prognose ist nun schon 10 Jahre alt. Planchon plädiert sogar dafür, den AutorInnen das Theater komplett zu übertragen und ihnen auch die Intendantenposten zuzuschreiben. Die gesamte Struktur des Theaters solle also auf die AutorInnen aufgebaut werden, das würde eine Veränderung des kompletten Systems bedeuten.

Allerdings merken Fiebach sowie Planchon schließlich an, dass beide im Moment keinen Autor oder keine Autorin kennen, der/die dazu fähig sein könnte, sowie sie keine Stücke sehen, die bereits gut genug wären, um eine grundlegende Veränderung herbeizuführen. Joachim Fiebach steht der Entwicklung hin zum Text ohnehin sehr kritisch gegenüber.

Anders als Planchon und die Protagonisten eines neuen literaturbasierten Realismus sehe ich immer noch im ‚Regietheater‘, genauer in der theoretisch unendlichen Vielfalt von Darstellungen, die Theaterkünstler (Rühle) komponieren, die Hauptlinien künftigen kreativen Theaters [...].

Zugespielt formuliert, erscheint mir ein Theater weitaus ‚realistischer‘, spannender und vielleicht kritisch (politisch) wirksamer, das nicht (nur) auf die Vermittlung einer tradierten Dialogstück-Struktur fixiert ist, sondern das auf dem ‚langsamen‘ kreativen Tun der lebendigen Schauspieler-Körper gründet und dieses massiv ausstellt, nicht zuletzt im unmittelbaren Aus-

⁸⁷ Roger Planchon: Der Regisseur als Museumswärter. - In: International Theatre Institute: Theater der Welt, Theater der Zeit: Theater der Welt 1999 in Berlin; (ein Festival des ITI, 18. Juni bis 4. Juli 1999). Hrsg. J. Fiebach. - Berlin: Theater d. Zeit, 1999. S. 25.

⁸⁸ Ebd. S. 25.

tausch mit der Öffentlichkeit (den Zuschauern). Das Potential seiner schöpferischen Formen oder Formkombinationen dürfte kaum ausschöpfbar sein.⁸⁹

Ganz besonders wichtig ist an dieser Stelle, den Vortrag von Joachim Lux zur Eröffnung des *Berliner Stückemarktes* 2008 zu erwähnen. Nicht nur weil er als Chefdramaturg am Wiener Burgtheater den Umgang mit neuer Dramatik in Wien in den letzten Jahren wesentlich geprägt hat, sondern auch, weil er als zukünftiger Intendant am Hamburger Thalia Theater ab der Spielzeit 2009/2010 die Theaterwelt weiterhin wesentlich prägen wird. Besagten Vortrag hat Lux unter den Titel *Theater ohne Autoren: Ist die Zukunft dramatisch?*⁹⁰ gesetzt. Gleich einführend kommentiert er seinen Titel folgendermaßen:

Theater ohne Autoren: Ist die Zukunft dramatisch? – Die Frage klingt schon wieder nach Krise, Untergang und Waldsterben. Keine Angst und auch keine Hoffnung: ich mache hier nicht die Cassandra für den angeblich oder wirklich vom Untergang bedrohten Autor. Im Gegenteil: ich möchte aufräumen und die Fenster aufreißen. Denn die Debatte um das Theater und seine angeblich immerwährenden Krisen ist weitaus verblödeter als das Theater in seinen Hervorbringungen. Sie klebt immer noch an Vorgestern. Die Klischees, mit denen Theaterleute und ihre sich antilobbyistisch gerierende kritische Lobby gern hantieren, ermüden seit langem.⁹¹

Er sieht die Debatte immer noch aus zwei wesentlichen Einschnitten aus der Vergangenheit genährt: der Zeit der 68er, die die ästhetische Moderne zu Fall brachte und schließlich den Mauerfall, den er als den entscheidenden Paradigmenwechsel ansieht, aus dem unsere Gesellschaft hervorgegangen ist. Das Eine sei bereits vierzig Jahre her und das Andere auch schon zwanzig Jahre. Er klagt weiters an, dass immer noch auf die postmoderne Philosophie Lyotards zurückgegriffen wird, wenn es um unsere Gesellschaft geht.

Das ist natürlich purer Anti-Hegelianismus, der das Ende der Geschichte und das Ende von dialektischen Bewegungen ausruft. Aber: Lyotards Diagnose der Unübersichtlichkeit stammt aus dem Jahr 1979. Und Hans-Thies Lehmanns bahnbrechendes Buch über die Folgen für das Theater stammt von 1999, ist also zwanzig Jahre nach Lyotard geschrieben. Seitdem firmiert in heilloser Begriffsverwirrung alles Mögliche als ‚Postdramatisches Theater‘, und es gibt zwei vorherrschende Tendenzen: Der Autor traditionellen Typus‘ ist erledigt, und wer trotzdem so weitermacht wie bisher, gerät unter den Generalverdacht nicht heilbarer ästhetischer Naivität.⁹²

Lux spricht nun in der Folge einen Punkt an, der in die Debatte seither wirklich nie Eingang fand: Als tatsächlich entscheidendes Ereignis für unsere Gesellschaft nennt er den 11. September 2001. Mit diesem unerwarteten Einschnitt in unser aller Lebenswelt, der uns beeinflusst und verändert hat, hat sich, so Lux, „die Geschichte mit unvorstellbarer Macht zurückgemeldet“⁹³. Seitdem scheint es nicht mehr möglich, die Auseinandersetzung mit der Realität weiter zu verweigern.

Die Postmoderne war nie etwas anderes als die narzisstische Pose einer satten Gesellschaft, die Fußnote eines gesellschaftlichen Augenblicks. Es spricht vieles dafür, dass der Einsturz der Twin

⁸⁹ Joachim Fiebach: Von den 80ern zur Jahrhundertwende. – In: Manifeste europäischen Theaters. Grotowski bis Schleef. Recherchen 13. Hrsg. J. Fiebach. – Theater der Zeit, 2003. S. 353f.

⁹⁰ Joachim Lux: Theater ohne Autoren: Ist die Zukunft dramatisch? – URL: http://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&task=view&id=1353#jreact3086, Zugriff: 12. September 2008

⁹¹ Ebd.

⁹² Ebd.

⁹³ Ebd.

Tower für den Westen trotz mehrerer tausend Toter die Erlösung von dem unhistorisch postmodernen Nichts war.⁹⁴

So erklärt sich Lux auch die immense Sehnsucht nach Realität, die wieder zu bemerken ist, auch die Forderung nach einer erneuten Hinwendung des Theaters zu realer Geschichte, nicht nur zu Geschichten. An diesem Punkt scheint Lux nun die entscheidende Chance zur Wende im Theater auszumachen. Er fügt in seinen Vortrag eine Überschrift ein, die symptomatisch zu sein scheint: „Die Gegenwart (Wiederentdeckung des Realen und des Subjektes)“⁹⁵. Das ist nicht nur eine Feststellung, sondern auch eine programmatische Kampfansage. Vor dem Hintergrund seiner Intendanz betrachtet, kann man neugierig auf die Ausrichtung seines Hauses sein, folgt sie diesem Schlachtruf.

Im neu entstandenen „*Citoyen*“ sieht er das Publikum des zukünftigen Theaters: „Er will wissen, wie er leben soll, wie er die tradierten Modelle übertragen, anpassen und ändern soll etc.“⁹⁶. Ein gegenwärtiger Mensch, auf der Suche nach neuen Lebensmodellen, in die er die Auseinandersetzung mit den komplexen Umständen seiner Lebenswelt inkludiert, so sieht Lux den Theatergeher, der vom Text wieder Erklärungsversuche und Annäherungen an das Unverständliche der Zeit einfordert.

Er sieht das Theater sich wieder eindeutig einer Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit zuwenden und sich seiner sozialen Verantwortung wieder zu stellen, sich damit also allen Schwierigkeiten und Herausforderungen der Zeit anzunehmen und konstruktiv zu verarbeiten.

Es hat sich – nochmals doppelter Zungenschlag – auf die Gesellschaft eingestellt, flüchtet weder (wie nach den Erschütterungen des zweiten Weltkriegs) in einen idealistischen Literatur- und Klassikhimmel, noch rennt es (wie in der Achtundsechzigerzeit) gegen eine (heute ohnehin nicht bestehende) formierte Gesellschaft an, es bleibt auch nicht im postmodernen Vagheits-himmel, sondern geht mit dem Verlust an Mehrwert, den es erlitten hat, produktiv, man könnte auch sagen ‚erwachsen‘, um und erarbeitet sich so möglicherweise einen neuen. Es arbeitet daran, den gegenwärtigen Zustand zu bilanzieren, an Wertefindung und Grundlagenforschung im gesellschaftlichen Raum.⁹⁷

An diesem Punkt setzt auch wieder die unverzichtbare Arbeit der AutorInnen an, die nun, zwar in veränderter Funktion, aber umso stärker wieder die Bühne betreten. Lux sieht das Dramatische wieder auf dem Vormarsch, allerdings erst im Keim entstehend. Auch er scheint gerade eine Phase der Übergangszeit zu konstatieren. „Ich glaube vor dem Hintergrund der berichteten Entwicklungen, dass ‚Drama‘ und ‚Autoren‘ wieder möglich sind.“⁹⁸

Trotzdem kommt auch Lux an den Punkt, wie zuvor Fiebach und Planchon, feststellen zu müssen, dass die nötigen Texte für eine tatsächliche Veränderung in Richtung Texttheater, noch nicht vorhanden sind. Der entscheidende ästhetische Impuls hin zum Fortschritt, wird immer wieder vom Autor, von der Autorin erhofft. Das Theater hat sich grundlegend

⁹⁴ Joachim Lux: Theater ohne Autoren: Ist die Zukunft dramatisch?

⁹⁵ Ebd.

⁹⁶ Ebd.

⁹⁷ Ebd.

⁹⁸ Ebd.

nur durch die Texte großer AutorInnen erneuert, Lux nennt vor allem Brecht, Müller, Strauß, Jelinek.

Auch Peter Michalzik konstatiert in der Folge seiner erst kürzlich (2008) gestellten Frage „Wie geht’s dem Drama?“, dass „das deutsche Drama tatsächlich keine Rolle mehr spielt. Es gibt kein neueres Stück, das in der deutschen Selbstwahrnehmung, in der öffentlichen Kommunikation, eine bedeutsame Stelle markiert hätte“⁹⁹. Nicht umsonst übertitelt er seine Ausführungen „Dramen für ein Theater ohne Drama“ und kommt zu dem Schluss, „dass die wesentlichen ästhetischen Impulse der letzten Jahre nicht vom Text ausgegangen sind“¹⁰⁰.

Das ist auch der interessanteste Punkt an diesem Hoffen auf Veränderung durch die AutorInnen. Denn an AutorInnen mangelt es nicht, der Theatermarkt ist überfüllt von neuen gegenwärtigen Texten. Aber es scheinen nicht die richtigen Theatertexte zu sein. Im Pochen auf diese Utopie des ästhetisch revolutionären Textes, wird die momentane Entwicklung wieder übersehen. Natürlich ersehnt man ein erneutes Auftauchen eines Bertolt Brecht oder eines Heiner Müller am Theaterhimmel. Aber man muss sich auch die Frage stellen, warum es sie trotz allem eben nicht gibt.

Allein der Ruf nach dem einen großen Autor wird ihn nicht zum Leben erwecken. Daher bleibt dieses Hoffen auf den Autor der Zukunft bisher eben noch eine Utopie.

„Die Sehnsucht nach Poesie und großen realitätsgesättigten Entwürfen ist da. Und wir hungern nicht nur nach solchen Regisseuren, sondern auch nach Autoren, die das mutig wagen.“¹⁰¹

3.5 HINWENDUNG ZUM TEXTTHEATER UND GEGENWARTSTENDENZEN IM THEATERTEXT

Seit Mitte der 1990er Jahre wird allerorts eine neue Entwicklung in der deutschsprachigen Theaterwelt verzeichnet, die das gegenwärtige Theater und die Diskussion darum zu bestimmen scheint: Es handelt sich um eine bewusste Hinwendung der Theater zu neuer Dramatik. Dies erfolgt in erster Linie durch gezielte Autorenförderungen in Form von Workshops und Festivals für neue Dramatik, weiters durch einen Boom an Ur- und Erstausführungen und letztlich auch in Form der hierarchischen Stellung, die der Text wieder am Theater einnimmt: Er steht wieder eindeutig an erster Stelle und Worte wie *Texttreue* oder *Werktreue* werden wieder in den Mund genommen. Der Autor scheint erneut wichtigster Bedeutungsträger der Theater zu werden und dem Theater als wesentlicher Faktor bei seiner Identitätsfindung in einer heutigen Welt zur Seite zu stehen.

⁹⁹ Peter Michalzik: Dramen für ein Theater ohne Drama. - In: Dramatische Transformationen: Zur gegenwärtigen Schreib- und Aufführungsstrategie im deutschsprachigen Theater. Hrsg. S. Tigges. - Bielefeld: transcript, 2008. S. 31.

¹⁰⁰ Ebd. S. 32.

¹⁰¹ Joachim Lux: Theater ohne Autoren: Ist die Zukunft dramatisch?

Im Folgenden soll die Entwicklung dieses *Trends* bis zur gegenwärtigen Zeit grob skizziert werden.

3.5.1 Der Hype, Boom oder die Trendwende ab 1995

Das Jahr 1995 wird gerne als Beginn der sich abzeichnenden Trendwende genannt, obwohl man sie nicht so eindeutig diesem Jahr zuordnen kann. Als Auslöser wird oft der Einbruch der britischen Gegenwartsdramatik mit den Hauptvertretern Enda Walsh, Mark Ravenhill und Sarah Kane aufgezeigt. Auch das lässt sich nicht so einfach auf diesen Aspekt reduzieren. Vielmehr hat die Gesamtsituation der Theater im deutschsprachigen Raum, die als fortwährende Krise bezeichnet wurde, wie bereits ausgeführt, die Theaterwelt dazu gebracht, die englische Dramatik mit offenen Armen zu empfangen und in ihr wohl einen neuen Hoffnungsschimmer für das endgültige Lösen der Krise zu sehen.

Bis Mitte der 1990er Jahre hat das neo-avantgardistische Theater sich stark zu Gunsten der Bühnen- und zu Lasten der Dramenästhetik ausgewirkt, so dass der Begriff des ‚Postdramatischen‘ zum Etikett werden konnte. Zur selben Zeit jedoch fasste eine Gegenströmung, der dramaturgisch eher konventionelle Neorealismus der englischen Jungdramatiker, mit seiner inhaltlich schockierenden Brutalität, Fuß auf den deutschen Bühnen, offensichtlich kam er Erwartungen einer jüngeren Generation auf lebensweltliche Gegenwartsbezüge entgegen. In der Folge dieser Aufführungswelle kam es zu ‚Rückkehr‘-Forderungen in Bezug auf dramatische Texte, identifizierbare Persönlichkeit, Gegenwartsthemen und Autorentheater.¹⁰²

Trotzdem ist diese schnelle und so unerwartete Entwicklung, nach den ganzen Veränderungen ab den sechziger Jahren des 20. Jahrhunderts, immer noch verwunderlich und kam wohl für alle überraschend.

Man kann vermuten, dass daher auch das Vokabular stammt, mit dem diese schnell stattfindende Entwicklung beschrieben wird: als *Hype*, *Boom* oder *Trendwende*. Das sind Worte, die eigentlich aus der kapitalistischen Marktwirtschaft unserer heutigen schnelllebigen Zeit entlehnt sind und die man eher aus dem Mund von Marketingexperten vermuten würde, als aus der Kulturlandschaft. Insofern sind sie vielleicht schon symptomatisch für die Art und Weise der Entwicklung zu verstehen.

Grundsätzlich ist aber nochmals zu betonen, dass diese Veränderungen am Theatermarkt für alle plötzlich kamen und in dieser Form von niemandem vermutet wurden. Lehmanns Studie zum *Postdramatischen Theater* erschien 1999, Gerda Poschmanns *Der nicht mehr dramatische Theatertext* 1997, in beiden Werken wird noch von einer Abkehr vom Dramatischen gehandelt und der Theatertext als nicht mehr bestimmendes Moment für Theater besprochen.

In Abgrenzung zur Tendenz des performativen Wechsels des Theaters seit den 1960er Jahren hin zum postdramatischen Aufführungstext lässt sich seit Mitte der 1990er Jahre eine gegenläufige Tendenz der Rückkehr des Autors an die europäischen Theaterhäuser verzeichnen. Der

¹⁰² Hans-Peter Bayerdörfer: Deutschland. – In: Vom Drama zum Theatertext? Zur Situation der Dramatik in Ländern Mitteleuropas. H. P. Bayerdörfer. – Tübingen: Niemeyer, 2007. S. 249.

dramatische Text tritt dabei vordergründig erneut in den Mittelpunkt der Inszenierungspraxis.¹⁰³

Es handelt sich tatsächlich um eine erstaunliche Entwicklung, blickt man auf die letzten dreißig Jahre der Theatergeschichte zurück, die sich unter den Schlagwörtern *Retheatralisierung und Entliterarisierung* abspielte. Ab den 1990ern könnte man wieder von einer *Reliterarisierung* sprechen, jedoch weiters nicht zwingend von einer *Enttheatralisierung*, die mit Einsetzen der Trendwende sofort befürchtet wurde. Joachim Fiebach spricht diese Entwicklung bereits in *Manifeste europäischen Theaters* an, in einer fast apokalyptisch anmutenden Vorahnung mit der Überschrift: „Reliterarisierung und der Versuch eines ‚Neuen Realismus‘“:

Seit Mitte der 90er Jahre gibt es Ansätze, die in den 60ern dominierenden theatralen Konzepte und Praktiken drastisch zu relativieren und, in der Tendenz, umzukehren. Man neigt dazu, dramatische Literatur (wieder) als das primäre Element von Theaterkunst zu nehmen. Das alte enge Ideal der Werktreue könnte so (wieder) wesentliches Kriterium für den Wert von Darstellungen werden. Gespeist aus dem Bedürfnis, Theater (wieder?) zu einer Tätigkeit zu machen, die entscheidende Lebensfragen der jetzigen (Welt-) Polis verhandelt, ist die Konzentration speziell auf neu geschriebene Dramatik nicht selten gekoppelt mit Überlegungen und praktischen Versuchen zu einem neuen Realismus. In der raschen internationalen Rezeption neuer britischer Dramatik, vor allem der Texte Sarah Kanes, äußern sich diese Tendenzen vielleicht am deutlichsten. Es scheint, als präge ein tradiertes britisches Konzept, Theater sei vor allem Vorstellung je neuer Stücke, jetzt auch maßgeblich avancierte Unternehmen auf dem Kontinent, ein Konzept, dass auf der Annahme gründen dürfte, das vor-geschriebene Stück sei der entscheidende Faktor für Theaterkunst und die textgetreue Vermittlung dramatischer Literatur ihre eigentliche Aufgabe. Würde der hier überspitzt skizzierte Ansatz hegemonial, könnte nicht nur das ‚Regietheater‘ seine lange währende Dominanz verlieren. Eine Situation dürfte entstehen, in der die Bemühungen um Theater als eine kreative Kunst zurückgenommen werden, eine Kunst, die auf ihre eigene Darstellungs-Kommunikationsweise gründet, und die, unter anderem souverän, dekonstruktiv-produktiv mit vorgefundenen Texten, mit überkommener und neuer Dramatik schöpferisch verändernd umgeht, eine Kunst, für die Theaterkünstler im Sinne Günther Rühles Leitbilder sind.¹⁰⁴

Für Joachim Fiebach scheinen diese Entwicklungen einer Angstphantasie zu gleichen, ist er doch ein starker Befürworter der Theatralitätsbestrebungen des postmodernen Theaters.

Auch für Hans-Thies Lehmann sind diese Entwicklungen am Theater wohl unverständlich und ein herber Rückschlag für seine Theorie des postdramatischen Theaters, dessen Wirkung sich erst zu entfalten begann. Fast ungläubig formuliert er seinen Widerwillen, sich erneut dem literarischen Theater zuzuwenden:

Mit den laut vorgetragenen Argumenten ließe sich stillschweigend erklären, alles, was wir als die großen Entwicklungen des Theaters der Moderne im 20. Jahrhundert vor Augen haben, sei als Unfug und Irrweg abzutun. Man ruft uns auf, zu einem imaginären Literaturtheater zurückzufinden, in dem das Dichterwort, die Texttreue und Theater als Vergegenwärtigung des Textsinns den Maßstab aller Dinge bieten sollen. Und ich fürchte, dass man vom Theater spricht und in Wahrheit einen Kulturwandel meint, der sich im Theater nun auch bemerkbar macht, und der als solcher weder Katastrophe noch Heilsgeschehen ist. Ja, der Ort der Literatur in der Kultur ist nicht mehr, was er einmal war. Das wird von vielen verwünscht. [...] Der Ruf nach einem literarischen Theater, der in der Diskussion immer wieder anklingt, ist günstigenfalls ge-

¹⁰³ Kreuder, Friedemann; Sörgel, Sabine: Vorwort. – In: Theater seit den 1990er Jahren. Der europäische Autorenboom im kulturpolitischen Kontext. Mainzer Forschungen zu Drama und Theater. Hrsg. F. Kreuder. – Tübingen: Narr Francke Attempto Verlag, 2008. S. 7.

¹⁰⁴ Joachim Fiebach: Von den 80ern zur Jahrhundertwende. S. 352.

dankenlos, eher verbissen rückwärtsgewandt und steht in der unschönsten deutschen Tradition.¹⁰⁵

Trotz dieser Gegenstimmen lässt sich beobachten, dass die Theaterwelt voller Befürworter dieser Entwicklungen ist. Für viele ist es die lang ersehnte Veränderung hin zu einem Ende der Krise und die Theater öffnen ihre Tore für die neue Dramatikwelle.

Inspiziert von der britischen Gegenwartsdramatik, die wieder eindeutig auf dramatische Elemente setzt und versucht der Wirklichkeit wieder näher zu kommen, wird eine eben solche Dramatik auch von den deutschsprachigen AutorInnen eingefordert und schnell auch gefördert. Die Theater haben diesen Impuls erstaunlich schnell aufgenommen und eine rasante Entwicklung losgetreten, die ebenso schnell die Reaktion vieler AutorInnen fand. Der Dramaturg und Autor John von Düffel sah Mark Ravenhill als wesentlichen Einfluss auf die neue deutsche Dramatik, dessen Erzähldramaturgie und Wirklichkeitsbezug viele Nachahmer fand.

Mit dieser Ausrichtung auf Themen der Wirklichkeit wurde – und das darf nicht unterschätzt werden – das Interesse an neuer deutschsprachiger Dramatik größer, das heißt die Theater öffneten sich. Autorenfestivals entstanden; jedes Theater wollte seine eigne Uraufführung haben oder möglichst zwei. Es kam zu einer regelrechten Hoch-Zeit für Autoren.¹⁰⁶

Er sieht zu dieser Zeit die stärksten Impulse überhaupt von ausländischen Autoren kommend und nennt vor allem Jasmina Reza, Jon Fosse, Neil LaBute, die alle auch an österreichischen Theatern gespielt werden, die sich laut von Düffel wieder vermehrt dem Erzählen von Geschichten zuwenden und den theatralen Aspekt eher unbeachtet lassen. In ihnen sieht er die „typisch deutschen Formprobleme“¹⁰⁷ endlich zurückgelassen und den Inhalt wieder als wichtigsten Faktor. „Als Theatermacher bin ich froh über diese Tendenz, denn man hat wenig Lust, sich ausschließlich mit Sprach- und Formexperimenten herumzuschlagen – weniger Kunst, mehr Inhalt.“¹⁰⁸ „Weniger Kunst, mehr Inhalt“ fungierte dieses Jahr, 2008, ebenso als Schlachtruf der Autorentheatertage am Thalia Theater Hamburg, dessen Dramaturg von Düffel ist.

3.5.2 Etablierung des Texttheaters – neue Dramatik

Es kommt also zu einer wesentlichen Veränderung am Theatermarkt, die vor allem von den Theatern selbst ausgeht. Da die englische Dramatik beim Publikum scheinbar sehr gut ankommt, bemerken die DramaturgInnen allorts die Sehnsucht nach Geschichten und Wirklichkeit, Figuren und Handlung. Dieser Wunsch kann nur von den Autoren und Autorinnen erfüllt werden, was sie nunmehr tun, denn auch ihrerseits kommt es wieder

¹⁰⁵ Hans-Thies Lehmann: Diener keines Herren. Spielball oder Spielvorlage - was das Drama dem Theater ist. – URL: <http://www.thalia-theater.de/frame.php?LANG=1&nav=4>, Zugriff: 14.08.2008.

¹⁰⁶ John von Düffel: Gespräch über das Theater der neunziger Jahre. – In: Theater fürs 21. Jahrhundert. Hrsg. H. L. Arnold. – München, Edition TEXT + KRITIK, 2004. S. 44.

¹⁰⁷ Ebd. S. 47.

¹⁰⁸ Ebd. S. 47.

zu einer eindeutigen Hinwendung zu dramatischem Schreiben. Was hier zuerst kam, das Angebot oder die Nachfrage lässt sich nicht klar feststellen.

Viel wichtiger ist, dass die Theater jetzt aktiv werden und ein Netz der AutorInnenförderung spinnen, zahlreiche Festivals für neue Dramatik werden ins Leben gerufen, fast jedes Haus hat ein eigenes Förderprogramm. Es kommt zu einem regelrechten Boom der Ur- und Erstaufführungen und der szenischen Lesungen. Überall werden Stückaufträge vergeben, Theater binden ihre AutorInnen als HausautorInnen in den Theaterprozess ein. Bereits im *Stück-Werk 3* von *Theater der Zeit* werden auch die Folgen dieser Entwicklungen für die Texte selbst angesprochen:

Nicht zuletzt die Theater selbst haben dem Schreiben neuer Autorinnen und Autoren einen Raum eröffnet. Die Wahl von ‚Hausautoren‘, die in enger Zusammenarbeit mit den Dramaturgien und Ensembles ihre Texte produzieren und erproben können, gehört mittlerweile fast schon zum guten Ton. [...] Schreib- und Literaturwerkstätten haben sich etabliert. Sie sind zu wichtigen Orten des Experiments und des Austauschs für Autoren und Theaterschaffende gleichermaßen geworden.

Durch die Fülle der Produktionen verändert sich auch der Blick auf die Texte selbst. Sie wollen nicht unbedingt Literatur sein, sondern eine heute vernehmbare Stimme. In einer sich rasend verändernden Welt rechnen sie durchaus mit ihrer eigenen Kurzlebigkeit.¹⁰⁹

Nach englischem Vorbild hat man wieder von einem Handwerk gesprochen, wenn es ums Schreiben ging. Man wartet nicht mehr auf das künstlerische Genie, das je nach Inspiration und Eingebung früher oder später ein gutes Stück für das Theater bereit hat, sondern setzt auf handwerklich solide und vor allem möglichst aktuelle Stücke, die dank der professionellen Haltung der jungen AutorenInnen immer termingerecht bereit liegen. Das Schreiben scheint sich zu einem harten und nüchternen Beruf entwickelt zu haben, bei dem es nicht mehr um den *großen Wurf* geht, sondern um gut verwendbare, recht einfach gestrickte *Gebrauchsdramatik*. Das Stück erhält Warencharakter und muss sich auf einem gewöhnlichen Markt, wie er bereits überall herrscht, etablieren und durchsetzen können. Ein völlig neues Verhältnis von AutorIn und Theater entwickelt sich, bei dem beide Parteien gleichwertige Partner sind. Der Autor, die Autorin braucht ein Theater und das Theater braucht den Autor, die Autorin. Je näher der Autor, die Autorin in den theatralen Prozess eingebunden ist, desto besser lassen sich seine Stücke dann tatsächlich am Theater realisieren, so die Meinung hinter den engagierten Bestrebungen. Tatsächlich handelt es sich um einen neuen Markt, der nach den Gesetzmäßigkeiten der Marktwirtschaft zu funktionieren scheint. Einige der Dramatikfestivals heißen nicht umsonst „Stückemarkt“ (wie z.B. am Theater Heidelberg oder beim Berliner Theatertreffen). Das ist dem Theater aber nicht zum Vorwurf zu machen, denn es ist lediglich die lang geforderte Modernisierung, die hier stattgefunden hat. Das Theater hat sich somit seiner Umwelt angepasst und sich der Wirklichkeit um einen großen Schritt angenähert. Dieser Modernisierungsschub war auch die Antwort auf den Vorwurf, ein langsames und veraltetes Medium zu sein. Dieses Argument lässt sich gegen das Theater in dieser Form nicht

¹⁰⁹ Christel Weiler; Harald Müller: Vorwort. – In: *Stück-Werk 3. Neue deutschsprachige Dramatik. Porträts. Beschreibungen. Gespräche. Arbeitsbuch 10.* Hrsg. C. Weiler. – Theater der Zeit, 2002. S. 5.

mehr halten, es hat auf die Veränderung seiner aktuellen Welt reagiert und diese aufgenommen.

Symbolisch für die Hinwendung zur neuen Dramatik, sind auch die bereits zum vierten Mal erschienenen *Stück-Werk-Bände* von *Theater der Zeit*, die die wichtigsten gegenwärtigen Autoren und Autorinnen mit ihren Stücken porträtiert. Die erste Ausgabe erschien 1997 (die zweite Ausgabe behandelte ausschließlich Kinder- und Jugendtheaterautoren, ist also für unsere Belange nicht relevant), eine weitere 2002 und die vierte schließlich 2008. In jedem dieser Arbeitsbücher werden mindestens dreißig Autoren und Autorinnen behandelt. Allein das spricht bereits für die Vielfalt, der man sich gegenübersteht. Aus diesem Grund werden hier auch keine einzelnen AutorInnen genannt, weil die Zahl der erwähnenswerten DramatikerInnen einfach zu groß ist.

Hier wurden nun auch nur die nüchternen Rahmenbedingungen genannt, die aber unbedingt Erwähnung finden sollten, denn es handelt sich tatsächlich um eine völlig neue Entwicklung, die weitreichende Folgen hat. Darum werden sie in der gegenwärtigen Diskussion auch so gerne wie oben dargestellt. Aber schließlich geht es immer noch um Kunst und bei der ganzen Diskussion um die reinen Äußerlichkeiten dieser Entwicklung, darf man nicht vergessen, dass es den AutorInnen sowie den Theatern immer noch um ästhetische Fortschritte geht, die hier angestrebt werden.

Das wichtigste Anliegen, das der neuen Dramatik zugrunde liegt, ist und bleibt die Annäherung an unsere Lebenswirklichkeit und der Versuch, sie uns wieder zu erschließen und erzählbar zu machen und das eben nicht mit der Verwendung von bewiesenen ästhetischen Mitteln, sondern durch die Suche nach neuen Formen, einer neuen Sprache für das zuvor noch Unaussprechbare. Bei der ganzen abschätzigen Betrachtung, auf die man so oft in Theatermagazinen und Feuilletons stößt, darf nicht unbeachtet bleiben, dass es hier um eine ernsthafte künstlerische Form- und Inhaltssuche geht, die versucht das Theater ins neue 21. Jahrhundert zu führen.

3.5.3 Tendenzen der Theatertexte

So ist es natürlich von großem Interesse, nach der Form und den Inhalten der neuen Dramatik zu fragen. Allerdings ist das ein fast unmöglich anmutendes Unternehmen, denn man sieht sich einer riesigen Anzahl von DramatikerInnen gegenüber, die natürlich eine je eigene Schreibweise und je eigene Themeninteressen verfolgen. Es ist unmöglich und auch völlig uninteressant, sie auf einen gemeinsamen Nenner zu reduzieren.

Es werden die unterschiedlichsten Schreibweisen benutzt, teilweise völlig eigenständige Sprachformen entwickelt und jeder Autor hätte das Recht, hier eigenständig betrachtet zu werden.

Nachdem der große gemeinsame ‚Weg der Themen‘ aus den Augen verloren wurde, gibt es meines Erachtens im Augenblick eine Vielzahl von Einzelwegen, die sich schwer zu einem gemeinsamen Trend oder zu einer Tendenz zusammenfassen lassen. Eine Phase des Suchens würde ich es nennen.¹¹⁰

Trotzdem stößt man in der Beschäftigung mit neuer Dramatik immer wieder auf dieselben Aussagen und Beobachtungen, die vielleicht ganz grundsätzlich für Tendenzen der neuen Theatertexte gewertet werden können.

So wird immer wieder festgestellt, dass die neuen Theatertexte nur über kleinste Ausschnitte aus unserer Realität und den Rückzug ins Subjektive funktionieren können, wie auch John von Düffel anmerkt:

Allerdings besteht das Problem, dass die Diskussion über Globalisierung eine hohe Komplexität erreicht hat und sich vom Leben Einzelner abkoppelt. Was für mich in diesen Zusammenhang zur dramaturgischen Lösung geworden ist, ist der Ausschnitt, der extreme Ausschnitt.¹¹¹

Er fügt hinzu, dass:

[...], der eigentliche Ort des theatralischen Ereignisses oder des Dramatischen in unserem Leben das radikal Subjektive ist. Im Zentrum steht nicht mehr die Auseinandersetzung, der Umgang mit anderen, sondern die eigentlichen Dramen finden in der subjektiven Wahrnehmung und Verarbeitung statt. Der Konflikt, der Krieg, ist der, den ich mit mir selber kämpfe. [...] Es handelt sich um innere Konflikte, obwohl das Theater ein Medium des Objektiven, der Totalen, ist.¹¹²

Darin sieht er auch die häufige Verwendung von Monologen begründet, die das Subjektive, das Innere auf der Bühne nach außen kehren.

Auch die Geschichtslosigkeit der neuen Theatertexte wird festgestellt und oft auch bedauert. Aber Judith Gerstenberg bringt hier einen wichtigen Gedanken hinzu:

Vielleicht ist es tatsächlich so, dass die Welt geschichtslos geworden ist, weil sie ihren allgemein verbindlichen erzählerischen Zusammenhang verloren hat. Die Tatsache, dass jede Geschichtsschreibung zu jedem Zeitpunkt subjektiv ist und den Interessen ihrer Zeit unterliegt, war als Erkenntnis durchaus erschütternd. Die eigene Perspektive auf die Dinge muss demnach immer mitgedacht werden. Tritt man nur ein kleines Stück beiseite und verschiebt den Blickwinkel, ordnen sich die Dinge neu.¹¹³

Man kann nicht mehr von einem einheitlichen Geschichtsbild ausgehen, sowie man nicht mehr auf die einheitliche Erfahrung der Realität zurückgreifen kann. Für jeden stellt sich sein Leben anders dar, jeder hat völlig verschiedene Lebenserfahrungen hinter sich, auch einheitliche Erziehungssysteme gibt es nicht mehr. Das ist das grundsätzliche Problem einer durch und durch individualisierten Gesellschaft: Es gibt kaum mehr Punkte, an denen man alle vereinen, alle treffen könnte.

Das ist gerade für Theater ein grundlegender Holperstein, hat es doch immer auf einer Form von Gemeinschaft beruht und daraus seine Funktion bezogen. So ist es nicht weiter

¹¹⁰ John von Düffel: Gespräch über das Theater der neunziger Jahre. S. 46.

¹¹¹ Ebd. S. 49.

¹¹² Ebd. S. 49.

¹¹³ Judith Gerstenberg: Uns geht es gut: Postdramatik, Poptheater, der Einbruch des Realen und die Neuerfindung des Bürgerlichen am Theater Basel. – In: Theater fürs 21. Jahrhundert. Hrsg. H. L. Arnold. – München, Edition TEXT + KRITIK, 2004. S. 217.

verwunderlich, dass die Theatertexte nicht mehr geschichtsträchtig sind. Eine Einwandererfamilie aus dem Orient hat mit einer Arbeiterfamilie aus Wien-Favoriten so gut wie nichts gemein. Die Geschichte ist der Punkt, wo man die Menschen heute wohl am wenigsten treffen kann, denn gerade darin unterscheiden sie sich am meisten. Das ist also nicht als bewusste Verweigerung der Theatertexte zu sehen, sondern nur die logische Folge aus ihrem Bestreben, Menschen zu berühren, ihre Erfahrung und ihre Lebenswelt zu treffen.

So ist auch im Vorwort zu *Stück-Werk 5* aus dem Jahr 2008 zu lesen:

Tatsächlich aber fällt auf, dass wenige Stücke sich derzeit bewusst mit politischen Diskursen oder Ereignissen in ihrer historischen Komplexität auseinandersetzen. [...] Häufig jedoch konzentrieren sich die Dramatiker/-innen heute auf die ihnen persönlich, d.h. auch biografisch nahen Themenbereichen, problematisieren zwischenmenschliche Beziehungen (Familie, Paare) oder die Konfrontation des Einzelnen innerhalb eines sozialen Gefüges zwischen Vereinzelung und Selbstbehauptung. Identitätssucher bevölkern die Stücke, mal skurril, mal tragisch, mal gewalttätig. Die Schwierigkeit, einen Platz in der Gesellschaft zu finden, seine Eigenarten leben zu können, treibt Protagonisten jeden Alters um. Und wo Ideale und Zukunftsperspektiven nur noch als Leerstelle beschrieben werden, lassen sich die Identitätssucher umso mehr auf sich selbst zurückfallen.¹¹⁴

Trotzdem ist die neue Dramatik aber auch ein Ausdruck davon, dass die Sehnsucht nach Gemeinschaft, nach einenden Erfahrungen nicht kampflos aufgegeben wird. Ihnen liegt eine Suche nach einem gemeinsamen Weg aus dem Chaos zu Grunde, die letztlich wieder zusammenführt und eine andere Welt anstrebt.

Die Sehnsucht nach Gemeinschaft artikuliert sich auch in der Gegenwart mit Vehemenz. In der Behauptung einer Gegenwart unmittelbarer Nähe, Wärme und Solidarität, die vom Gesetz der Abstraktion unberührt bleibt, manifestiert sich der schöne Traum der Gemeinschaft als Komplement der Globalisierung. Gleichwohl – oder vielleicht deshalb – möchte auch das Gegenwartstheater nicht auf Gemeinschaft verzichten.¹¹⁵

Auch Günther Heeg bemerkt eine eindeutige Entpolitisierung der *neuen Dramatik*, welche es nicht schafft, über das private Leben hinaus zu weisen, welche in der Rückbesinnung auf Familie als einzige Form der bestehenden Gemeinschaft mündet.

Der Wiederbelebung der politischen Dimension des Theaters allerdings scheint ein entscheidender Trend des Gegenwartstheaters entgegenzuwirken: Denn auf dem Theater geht es in jüngster Zeit kaum mehr ums große Ganze, sondern ums Private. Nicht um Geschichte, sondern um Geschichten. Vorbei scheinen die Zeiten des post-dramatischen Theaters. Das Theater der jungen Autorinnen und Autoren, das seit wenigen Jahren en vogue ist, hat keine Angst mehr vor dem well-made-play. Vorbei auch scheint die Zeit der Schleef'schen Chöre, Statthalter der Gemeinschaft, die jede personale Interaktion durchtönen und unterbrechen. Jetzt geht es wieder um das, was sich erzählen lässt, und dazu bedarf es einer ordentlichen Fabel mit Figuren die in Beziehungen zueinander stehen und als Träger der Handlung fungieren können. Mit einem Wort: Es bedarf wieder des Dramas und der Familie. Denn die Familie ist der Nährboden des Dramas.¹¹⁶

¹¹⁴ Barbara Engelhardt; Andrea Zagorski: Vorwort. – In: *Stück-Werk 5: Deutschsprachige Dramatik*. Hrsg. B. Engelhardt. – Berlin: Theater der Zeit, 2008. S. 7.

¹¹⁵ Günther Heeg: Familienbande. Ansichten der Gemeinschaft im Intermedium des (Gegenwarts)Theaters. – In: *Aufbrüche. Festschrift für Hans-Thies Lehmann*. Hrsg. P. Primavesi, O. Schmitt. – Berlin: Theater der Zeit, 2004. S. 302.

¹¹⁶ Ebd. S. 302.

Wir finden uns nun mit Theatertexten konfrontiert, die sich die kulturellen und ästhetischen Errungenschaften der postmodernen sowie postdramatischen Veränderungen zu eigen gemacht haben. Sie sind sich der Tatsache wohl bewusst, dass sie nicht Realität sein können, auch nicht Wahrheit oder Wirklichkeit. Diesen Anspruch erheben sie grundsätzlich erst gar nicht und wenden sich eher dem Diskurs zu. Der Autor bietet seine Sicht der Dinge und seine eigene Meinung zur Diskussion an.

Die Erkenntnis, dass Geschichte und die Geschichtsschreibung ebenso subjektiv sind, dass alles subjektiv ist, hat sich tief in das Bewusstsein der Menschen eingegraben und sich schließlich auf die Texte niedergeschlagen. Subjektivität und geringe Ausschnitte sind im Grunde nur die logische Folge der Entwicklungen. Mehr als die persönliche Meinung können AutorInnen über ihre Themen nicht anbieten, das wissen sie und das weiß auch der Zuschauer. Das ist die höchstmögliche erreichbare Authentizität, die immer angestrebt wird.

Wir stehen hilflos vor den grundlegenden Errungenschaften der Demokratie und der freien Marktwirtschaft, die auf Toleranz und Freiheit des Individuums bauen. Große Texte können nur entstehen, wenn es klare Verhältnisse gibt, gegen die man sich abgrenzen kann. Die großen gesellschaftlichen Katastrophen spielen sich aber nicht mehr im Blickfeld des Einzelnen ab, worüber soll man also schreiben, um alle zu erreichen? Größtmögliche Individualität hat auch zur Folge, dass man sich mit einer Gesellschaft konfrontiert sieht, die aus den verschiedensten Lebensformen und Blickwinkeln besteht und nicht mehr auf jeglichen Konsens zu vereinheitlichen wäre.

Friedemann Kreuder und Sabine Sörgel fassen in ihrer Einleitung zum erst kürzlich erschienenen Buch über den Autorenboom an den Theatern, die Tendenzen der Zeit zusammen:

Der schnelle Zugriff auf aktuell geschriebene dramatische Literatur erscheint als gezielte Möglichkeit, einen Realitätsbezug zu behaupten, der der Theaterkunst ihre gesellschaftspolitische Relevanz sichert und den oft jungen Autor einer Generation vermeintlicher *post-histoire* in seinem Anspruch auf Identität und Authentizität zu Beginn des 21. Jahrhunderts bestätigt. Wesentliche stilistische Merkmale dieses ‚neuen Schreibens‘ sind der intermediale Bezug zu den neuen Medien sowie Film und Fernsehen, deren szenische Adaption virtueller Realitäten zur Auflösung traditioneller Figurenkonzepte und Handlungsdramaturgien führt. Dabei finden sich in den Texten oftmals Versatzstücke eines Realismus, der ob des nahezu totalen Realitäts- und Utopieverlusts dieser Generation den Autor quasi als Bürgen einer – wenn nicht über Sprache so doch zumindest über autobiografisch nachvollziehbare Erfahrungsstränge affektiv spürbar werdenden – Sehnsucht nach Authentizität wieder zulässt. Gerade darin zeugen aktuelle Gegenwartsdramatik und Theater von dem kontinuierlichen Bemühen um gesellschaftskritische Positionen angesichts einer hegemonial auftretenden Globalisierung nach 1989, deren transnationale Marktökonomie kulturelle Identitäten erschüttert und unter dem ideologischen Label einer allein am Konsum orientierten kapitalistischen Weltordnung einseitig zu vereinnahmen sucht. Es zeigt sich hieran, wie eng das Theater sich an diese gesellschaftlichen Umwälzungsprozesse knüpft und gerade in Momenten kultureller Identitätskrisen nach dem Autor und seiner Sicht auf die Welt zu rufen scheint.¹¹⁷

¹¹⁷ Friedemann Kreuder; Sabine Sörgel: Vorwort. Theater seit den 1990er Jahren. S. 7.

3.5.3.1 Patrice Pavis' Betrachtung neuer französischer Dramatik

Im von Joachim Fiebach herausgegebenen Band *Theater der Welt, Theater der Zeit* anlässlich des *Theater der Welt*-Festivals in Berlin 1999, veröffentlichte Patrice Pavis eine Studie zur französischen Dramatik der Gegenwart. Gleich zu Beginn seiner Überlegungen stellt er die Frage, wie der Theatertext der Zukunft, also des 21. Jahrhunderts, aussehen könnte und merkt an, dass man dafür den Blick ganz genau auf die Gegenwartsdramatik richten müsse, um Tendenzen zu erkennen. Obwohl Pavis ausdrücklich französische Dramatiker (Vinaver, Calaverte, Koltès, Bourdet, Lagarce, Jouanneau, Lemiahieu) behandelt und nur diese zur Grundlage seiner Überlegungen macht, kann er uns trotzdem von großem Nutzen sein. Denn, wie zu zeigen sein wird, lassen sich seine Thesen und Ansätze ebenso gut für die Gegenwartsdramatik des deutschsprachigen Raumes, in unserem Fall für die Theatertexte des Schauspielhauses Wien, als Denkanstoß und Anhaltspunkt nehmen.

In Abgrenzung zu vorhergehenden Perioden der Abstraktion der Theatertexte merkt er an, dass die vorliegenden Texte dramatisch seien, einfach lesbar, literarisch und so auch wörtlich zu nehmen¹¹⁸. Ausdrücklich weist er darauf hin, dass es sich nicht mehr um fragmentarisches Material handelt, sondern um organische Texte, die an einen authentischen Autor, eine Autorin gebunden sind und sich wieder mit einem erstarkten Subjekt beschäftigen. Wichtig ist hier vor allem die starke Aufmerksamkeit, die erneut dem Autor, der Autorin gilt, Pavis spricht auch von „Autoren-Text“¹¹⁹, was bereits eine veränderte Stellung des Autors, der Autorin am Theater impliziert.

Dramatisch können die Texte vor allem deshalb wieder sein, weil wieder gesprochen wird, die Sprache das Drama nicht weiter hemmt. „Das Schweigen schließt die Sprache nicht länger aus, und die Sprache hat ihren Bezug zur Wirklichkeit wiedergefunden. Sie spricht von der Welt, und die Welt lässt sich von ihr beschreiben, [...]“¹²⁰. Es werden wieder Geschichten erzählt und der Dialog behauptet sich erneut mit großer Macht, dies in Abgrenzung zum epischen Theater, lyrischen Monologen, dem Anti-Theater und dem Dokumentartheater.

Die Theatralität würde bewusst wieder in den Text zurückgenommen, was bedeuten würde, dass die Phase der Retheatralisierung und Entliterarisierung vorbei sei. Die Verantwortung für das theatrale Moment wird nicht mehr an die Regie bzw. das Theater abgegeben, sondern wird autonom im Text behauptet und ausgebaut.

Nicht ohne Grund fragt auch Pavis, wie alle anderen, die sich damit beschäftigen, nach dem Weltbild, das den Texten zugrunde liegt. Denn wenn, so wie oben ausgeführt, die Texte wieder Wirklichkeit zum Inhalt haben, sich wieder dem Dialog bedienen, der auf

¹¹⁸ Patrice Pavis: Vorzeitiger Überblick oder vorläufige Schließung wegen Inventur zum Ende des Jahrhunderts. S. 29.

¹¹⁹ Ebd. S. 29.

¹²⁰ Ebd. S. 30.

dem Prinzip der Repräsentation beruht, so muss man fragen, was repräsentiert wird und in welcher Form diese Wirklichkeitsdarstellung thematisiert wird.

Diese Restauration oder Rückkehr zum Text und zum Dramatischen, zum Dialog und Konflikt betrifft den größten Teil unserer Autoren, so daß [sic] man sich zu Recht fragen darf, ob sich nicht alle diese Texte nur einer einzigen, wenn auch großen Form bedienen – und die Autoren sich damit bescheiden, diese auf ihre jeweilige Art zu füllen und auszumalen – die neu-lyrische, neu-dramatische Form einer individuellen Sehnsucht, einer schmerzlichen Klage, einer poetischen Subjektivität, einer anhaltenden Fragestellung, einer Befragung der Welt. Diese Befragung erwartet jedoch keine unverzügliche Antwort von der Welt und dem Theater. Allen Autoren, worin sie sich auch unterscheiden mögen, ist tatsächlich ein neuer hermeneutischer Gebrauch von Texten gemein. Sie laden uns ein, diese nach neuen Regeln zu lesen, mit einer Flexibilität, die leicht nach einer Abwesenheit einer bestätigten, ausdrücklichen Methodik aussieht. Doch die Theorie und die Analyse stehen angesichts der Verschiedenheit der Werke und vor allem ihres Vorzugs, auf tausenderlei Weise gelesen und geschätzt werden zu können, eher hilflos da. Hinzu kommt eine Weltsicht, der es insgesamt auch an Radikalität mangelt und sozusagen an Methode. Sie scheint tatsächlich das Verlangen, zu erklären oder die Welt einfach nur zu verstehen, verloren zu haben, so als ob die Frage nach dem Sinn – dem des Werkes und dem der Welt – obsolet geworden sei.¹²¹

Fragt man heute überhaupt noch nach einem Weltbild, egal ob Normalbürger oder Künstler? Nicht nur die Tatsache, dass einheitliche Weltbilder immer in Krieg und Verderben führten, sondern auch die Unüberschaubarkeit unserer Lebensumstände lässt uns wohl Abschied nehmen von gesamtheitlichen Welterklärungen. Ist es also nicht genau das Fehlen von Weltbildern, das man als Basis dieser Texte annehmen könnte?

Auch Pavis weist darauf hin, dass die AutorInnen weder auf irgendeine Philosophie zurückgreifen, noch den Anspruch haben einer künstlerischen Bewegung anzugehören. Sie gehören keiner Avantgarde an und besetzen keine Form der Radikalität.

Ihr Universum ist eines der individuellen Vorstellungen, die jedoch ein globales Erfassen der Probleme nicht ausschließen. [...] Die Autoren haben eine süßsaure Vision der Existenz, die jedoch keineswegs nihilistisch ist; sie sind ohne Illusion, aber auch ohne Verzweiflung.¹²²

Ihr Bestreben liegt darin, in den ganzen Wirren der Konflikte und der Unübersichtlichkeit, menschliche Beziehungen wieder in den Fokus der Aufmerksamkeit zu rücken, sich wieder auf diese älteste Grundlage menschlichen Lebens zu besinnen. Sie nehmen das Verlangen nach Austausch und das Streben nach Einheit wahr und suchen auf ganz verschiedene Weise nach deren Möglichkeiten in einer heutigen Welt. Es handelt sich eher um ein Suchen als um ein Finden, ohne den Anspruch auf Veränderung der Welt. Pavis nennt diese Tendenz eine „Befragung“ der Welt ohne die Forderung einer Antwort.

Die neue Dramatik zeichnet vor diesem Hintergrund vor allem aus, dass sie sehr unterschiedlich und somit kaum wissenschaftlich anhand der klassischen Kategorien des Dramas fassbar ist. Es geht den AutorInnen auch nicht um eine Neuerfindung des Dramas, sondern um neue Schreibweisen und dramatische Formen für die Annäherung an Diskurse. Auch Pavis stellt fest, dass man den Texten mit der Untersuchung von Fabel, Hand-

¹²¹ Patrice Pavis: Vorzeitiger Überblick oder vorläufige Schließung wegen Inventur zum Ende des Jahrhunderts. S. 30.

¹²² Ebd. S. 30.

lung, Raum und Zeit nicht mehr gerecht wird. Denn diese Parameter sind oft nicht mehr das Hauptaugenmerk der AutorInnen, sondern vielmehr nur Beiwerk.

In erster Linie konzentrieren sie sich in ihrem Schaffen auf den Schreibstil, die zu findenden Schreibweisen. „Unter Schreibweise versteht man die Oberfläche des Textes, die rhetorischen und stilistischen Prozesse eines Satzes, die Mechanismen des Textes [...]“¹²³ Pavis plädiert daher für eine neue Abfolge in der Untersuchung zeitgenössischer Texte, die an die erste Stelle die *Textualität* setzt, erst dann kann nach Dramaturgie und Figurenbildung gefragt werden.¹²⁴

Auch der Figur sagt Pavis wieder eine Renaissance nach, allerdings nicht in ihrer alten psychologisierten Form, aber trotzdem als Grundinstrument neuer Dramatik. Es habe sich ein neues Verhältnis zwischen Text und Figur ergeben, in der beide eine Eigenständigkeit behaupten können. Die Vorherrschaft der Textualität verneine nicht weiter die Figurenbildung und umgekehrt verdecke die Figur nicht länger eben jene Textualität. Der Zugang zur Figur kann nicht mehr über Psychologie erfolgen, sondern muss sich vielmehr auf Rhythmik und Satzmelodie bzw. den stimmlichen Umgang mit Figuren konzentrieren.

Pavis sieht in der deutlichen Abgrenzung zur Postmoderne, die er allen zeitgenössischen französischen Autoren nachsagt, eine Absage an den zuvor vorherrschenden Relativismus. Die Neuerung dieser AutorInnen, ihren Verdienst sieht er in einer „Anerkennung einer vielseitigen und von Komplexen befreiten Schreibweise“¹²⁵.

Am Ende seiner Ausführungen stellt Pavis erneut die Frage nach den Theatertexten der Zukunft und wagt es, anhand der nun betrachteten Gegenwart, einige Voraussagen zu treffen, die für unsere Belange besonders interessant und erstaunlich sind. Die AutorInnen erarbeiten sich eine einfache und starke Sprache zurück. Vollkommene und klassische Texte werden wieder eine Zuwendung erleben und für die „Dauer eines Stücks“ sei dies das Ende der Postmoderne¹²⁶. Es werde wieder eine Lust am Geschichten erzählen aufkommen, auch eine an Liebesgeschichten.

Eine Rückbesinnung auf die Grundsätze werde stattfinden: Leidenschaft, Bühnenbretter, Worte. Allerdings seien die Zwischenschritte über Bühne, Geste, Bewegung der Postmoderne wichtig gewesen und organisch in die Texte übergegangen. Eine Inszenierung werde den Text zur Grundlage haben und ihre Rolle darin finden, den Sinn des Textes zu entfalten. Der Mensch wird die Freiheit haben, über den Text zu verfügen, der aber ebenso über uns verfügen wird.

Die poetische Arbeit an der Sprache wird weiter an Bedeutung gewinnen, sich aber nicht wieder einer Welterkenntnis verschließen, sondern nur ein Stück Naivität zurück erobern. Dem Leser werden keine fixen Kategorien zur Beurteilung eines Stückes zur Verfügung

¹²³ Patrice Pavis: Vorzeitiger Überblick oder vorläufige Schließung wegen Inventur zum Ende des Jahrhunderts. S. 31.

¹²⁴ Siehe ebd. S. 31.

¹²⁵ Ebd. S. 34.

¹²⁶ Siehe ebd. S. 35.

stehen, vielmehr wird er auf seine Leidenschaft und Lust in der Begegnung mit dem Text zurückgreifen können. Dies alles führe zu einer „Wiederverzauberung der Welt, eine wiederverkörpernte Poesie“¹²⁷. „Jeder wird seinen Text schreiben, ihn in einer kleinen Laiengruppe erproben und mehrere Varianten durchspielen können, bevor er ihn einigen Freunden zeigt.“¹²⁸

Auch wenn das als zugespitzt und überhöht Formuliertes anzusehen ist, so kann man gerade deshalb klar und deutlich Tendenzen ablesen, die auch im deutschsprachigen Raum erkennbar sind. Vor allem dieser letzte Ausblick, den Pavis uns gibt, ist von großer Bedeutung, denn er spricht für eine Tendenz, die sich bereits abzuzeichnen scheint: eine Demokratisierung der Textproduktion und –rezeption. Der Theatertext gehört nicht länger einem Geniekult an, wie er auch nicht länger nur dem Autor, der Autorin gehört. Auch der Zuschauer kann sich den Text aneignen und selbst darüber verfügen. Möglich ist dies durch die neue Zugänglichkeit und Verständlichkeit der Texte, die gerade so rätselhaft sind, dass sie jeder für sich selbst deuten kann.

Zusätzlich förderlich dafür ist die nicht länger herrschende Autorität des Autors, der Autorin bzw. der Regie über den Text. Sie stellen sich im Idealfall nicht mehr über die Zuschauer und stellen ihre Lesart nur noch als eine unter vielen möglichen zur Verfügung. Es gibt nicht mehr nur eine Sicht auf die Welt, wie es auch nicht mehr nur eine Sicht auf den Theatertext gibt. So vielfältig die Zugänge zum Leben sind, so vielfältig müssen auch die Zugänge zu den Theatertexten gestaltet werden. Das sichert auch dessen Überleben in Zeiten des vorherrschenden Pluralismus.

3.5.4 Erste Krise der neuen Dramatik

Gerade erst so richtig etabliert und zirka ein Dutzend Jahre alt, verzeichnet die *neue Dramatik* bereits die ersten Krisenerscheinungen. Dabei hat das Theater gerade durch die neuen Stücke versucht, sich von der Krise seiner Legitimation und dem Rechtfertigungszwang zu befreien. Es scheint, als wäre eine neue Anpassungsleistung erforderlich, die ein kurzes Innehalten und somit ein Hinterfragen des bisher Geleisteten ermöglicht. John von Düffel zum Beispiel attestiert der Szene eine „gewisse Ratlosigkeit“¹²⁹, vor allem auch in der gesellschaftlichen Auseinandersetzung. Ein Anzeichen dafür sieht er in dem häufigen Rückgriff der Theater und Regisseure, auf die szenische Umsetzung von Romanen.¹³⁰ Er sieht bereits eine Entwicklung der Stücke hin zur „Themenzeit“¹³¹, die

¹²⁷ Patrice Pavis: Vorzeitiger Überblick oder vorläufige Schließung wegen Inventur zum Ende des Jahrhunderts. S. 35.

¹²⁸ Ebd. S. 35.

¹²⁹ John von Düffel: Gespräch über das Theater der neunziger Jahre. S. 43f.

¹³⁰ Ebd. S. 43f.

¹³¹ Siehe ebd. S. 46.

Joachim Lux später noch zugespitzter formuliert. Dieser sieht die neue Dramatik einem heftigen Vorwurf ausgesetzt:

Ein dritter Vorwurf gegen das Theater, ebenfalls am Autor festzumachen, ist der, er degradiere sich selbst zum Zeitgeistsurfer. Er sei, wie das Theater auch, dem Irrtum aufgesessen, man könne die mangelnde gesellschaftliche Relevanz des Mediums durch die Selbstauslieferung an die Gegenwart ausgleichen. Die ehemals berechtigte Attacke gegen das Heilige und Wirklichkeitsferne des Theaters habe auf direktem Wege das Profane und Banale hervorgebracht.¹³²

An diesem Punkt muss sich das Theater dem Vergleich mit den viel schnelleren, anderen Medien aussetzen, den es ohnehin nicht gewinnen kann. Lux sieht ebenfalls eine Entwicklung in diese Richtung, die sich manifestiert im „Stück zum Spiegeltitel der nächsten Woche“¹³³, wie er es humoristisch formuliert. Es gibt dann Stücke zu aktuellem Anlass, jeweils zu Kindesmissbrauch, Krieg, Klonen und den weiteren Schlagzeilen der gegenwärtigen Presse.

Im Vorwort zu *Stück-Werk 5* wird die Vermutung ausgesprochen, dass der „Theatermarkt mit seiner Nachfrage das Angebot häufig sinnlos in die Höhe“¹³⁴ treibe, was durchaus ein Grund für Lux' Beobachtung sein könnte.

Frank Kroll formuliert besonders vehement seine Kritik am neuen Theatermarkt und meint, die „Auseinandersetzung mit neuen Stücken an den Theatern vollzieht sich jedoch nicht selten unter fragwürdigen Umständen“¹³⁵. Vor allem die Aufführung von neuen Stücken vorwiegend in Nebenspielstätten und die zahlreichen szenischen Lesungen, die trotzdem mit dem Werbeaufwand normaler Premieren beworben werden, bewertet er als negativ. Für ihn ist das eine Form von „Ersatztheater“ oder „Instanttheater“ das eine Geringschätzung der Stücke sowie der AutorInnen provoziert. „Derzeit <kippt> der falsch regulierte Markt“¹³⁶, was laut Kroll nur negative Auswirkungen auf die weitere Behandlung der Gegenwartsdramatik habe. Auch die Qualität der Dramatik sieht er durch den entstandenen Markt gefährdet: „Vielleicht züchtet ein mitunter kunstgewerblich anmutendes System der Autorenförderung, das in der Breite nach Novitäten verlangt, eher mittelmäßige als herausragende Dramatik.“¹³⁷

Der von den Theatern selbst ins Leben gerufene Markt, scheint sich tatsächlich zu verselbständigen, was nun auch die ersten negativen Folgen nach sich zieht. Vor allem die Gier nach Ur- und Erstaufführungen, scheint eine der weitreichendsten negativen Entwicklungen zu provozieren. Die AutorInnen sehen sich einem Druck der Produktion immer neuer Stücke ausgeliefert, der erstens die Qualität verringert durch die kurzen Zeitspannen, die für ein Stück bleiben und zweitens werden alte Stücke nicht mehr nachgespielt, sobald ein neues da ist. Das scheint sich zu einem Teufelskreis für alle Beteiligten auszuformen.

¹³² Joachim Lux: Theater ohne Autoren. Ist die Zukunft dramatisch?

¹³³ Ebd.

¹³⁴ Barbara Engelhard, Andrea Zagorski: Vorwort. *Stück-Werk 5*. S. 9.

¹³⁵ Frank Kroll: Das Ersatztheater boomt: Überlegungen zum Stellenwert neuer Dramatik im aktuellen Theaterbetrieb. - In: Theater heute. 12/07. S. 18f.

¹³⁶ Ebd. S. 20.

¹³⁷ Ebd. S. 20.

Auch Andreas Beck sieht darin einen Fehler der unkontrollierbaren Marktentwicklung:

Zu viele Autorenprojekte halten einen <Markt> auf Trab, bringen aber nur mehr Namen ins Spiel – eine Uraufführung darf nicht zum bedeutungsleeren Ritual verkommen, sondern muss ein Qualitätsmerkmal darstellen. Die Sehnsucht nach neuen Gesichtern führt zu Qualitätsverlusten bei Stücken. Darum werden Texte mitunter halbherzig uraufgeführt, weil das Versprechen der Neuheit mehr wiegt als die Stückvorlage selbst. Wo steckt das Regulativ? Wer berät die jungen Dramatikerinnen und Dramatiker, wer rät auch mal ab, wer lektoriert kritisch neue Stücke und Entwürfe – die Verlage, die Dramaturgien, die Autoreninitiativen?¹³⁸

Auch die Tatsache, dass solche Ur- und Erstaufführungen fast ausschließlich auf Nebenbühnen, meist mit kleinem Budget und kurzer Probenzeit stattfinden, ist eine bedauerliche Entwicklung, für die Andreas Beck aber nicht nur die Theater verantwortlich macht. Denn auch die AutorInnen selbst würden die Stücke für eine große Bühne einfach nicht liefern, für die man gezielt schreiben müsste. Beck fordert vor allem einen Verzicht auf die „Erstschrüfrechte“ und ein Umdenken, das ein konsequentes Nachspielen der Stücke zur Folge haben müsse. Das sei die sinnvollste Art der Autorenförderung.¹³⁹

Den Theatertexten selbst wird oft nachgesagt sie seien belanglos und banal, das Subjektive und Ausschnittshafte, das zuvor als die einzig mögliche Reaktion auf unsere Zeit erkannt wurde, wird den Texten nun vermehrt zum Vorwurf gemacht.

So schreibt Anja Dürrschmidt in einem Artikel in *Theater heute*: „Und doch bleibt beim Lesen der vielen Stücke oft ein schales Gefühl von Nichtigkeit, sind die Produkte meist kaum auseinander zu halten.“¹⁴⁰ Sie stellt eine außergewöhnliche handwerkliche Fertigkeit an den Texten fest, was einen hervorragenden Umgang mit Dialog, Figur und Sprache zur Folge hat, allerdings steht Form über Inhalt und somit wirken die Stücke trotzdem belanglos und beliebig.¹⁴¹ Diese Klage bündelt sich in vielen Artikeln der Theaterzeitschriften in der Kritik einer *Uniformierung der Sprache*, für die die vielen Schreibschulen und Workshops verantwortlich gemacht werden. Joachim Lux merkt sogar, wieder etwas humoristisch, an, die neuen Theatertexte hätten sich „sprachlich eine Syphilis zugezogen“¹⁴².

Auch der Warencharakter der Stücke, die tatsächlich oft Produkte genannt werden, sowie sogar der AutorenInnen, wird als hässliche Nebenentwicklung des Autorenbooms bemerkt. Ein Autor, eine Autorin hat vor allem dann besonders hohen Marktwert, wenn er/sie jung ist. Die Bezeichnung *JungautorIn* scheint vor allem in der Presse einen wichtigen Faktor für die Vermarktung auszumachen. Sabine Sörgel fasst die negativen Auswirkungen im Umfeld der *neuen Dramatik* in einem Artikel des Buches über den Autorenboom zusammen:

¹³⁸ Andreas Beck: Wuppen gilt nicht. Warum die Autorenförderung tatsächlich droht, an Schubkraft zu verlieren. – In: *Theater heute*. 12/07. S. 24f.

¹³⁹ Ebd. S. 25.

¹⁴⁰ Anja Dürrschmidt: Alles Konsens oder was? – In: *Theater der Zeit*. 11/02. S. 16.

¹⁴¹ Ebd. S. 16

¹⁴² Joachim Lux: Theater ohne Autoren: Ist die Zukunft dramatisch?

Der oder die junge Autor/in wird von der Öffentlichkeit primär ob ihres Jungseins gefeiert, welches scheinbar den Garant unmittelbarer Zeitgenossenschaft frei Haus liefert. In hochglanz PR-Format gegossen reproduziert interessanterweise die junge Autorin selbst in Form ihrer Interviews oder eben auch der junge Regisseur über seine weitverbreiteten Fernsehaufzeichnungen jenes konsumistische Werbebild, das sie oder er so gerne über das Theater aus der Welt schaffen würden. Tatsächlich eignen sich dabei gerade der Realismus und dessen scheinbare Authentizität des aktuellen Schreibens vorzüglich für das Echtzeit-Medium des Films und Fernsehens. Für das aktuelle Theater- und Kulturmagazin ist der lebende Autor sowie sein filmbares Produktionsobjekt unabdingbar geworden und nebenbei noch optimal vermarktbare. Im Sinne eines direkteren Bezugs zum Zeitgeist der Gegenwart produzieren diese Autoren also für alljährlich wiederkehrende Festivals und deren wiederkehrenden Medienhype, die sich bezeichnenderweise selbst schon wie in Heidelberg ‚Stückemarkt‘ taufen, industriell und in Serie. Vom Workshop-Fließband liefert der zeitgenössische Autor direkt auf die Bühne und es nimmt einen daher nicht wunder, dass sich deren dramaturgische Strategien nicht selten gleichen oder gar der gut geschriebenen Fernseh-Soap ein wenig ähneln. Leicht konsumierbar erfordert diese neo-realistische Dramatik kaum der intellektuellen Auseinandersetzung, sondern reproduziert das gegenwärtige Milieu aus Infotainment der Nachrichten, Presse-Schlagzeilen und Kinoromantik. Das Theater scheint damit seinen eigenen Marktwert gefunden zu haben, obgleich man dessen damit einhergehenden Ausverkauf prophezeien mag.¹⁴³

3.6 SCHAUSPIELHAUS WIEN ALS „KLASSISCHES AUTORENTHEATER“ – EXEMPLARISCHES BEISPIEL DER NEUEN THEATERFORM?

Bei den künstlerischen Verfahrensweisen des *neuen* Schauspielhauses Wien, in dieser Form existierend seit der Spielzeit 2007/2008, handelt es sich um ganz konkrete, bewusst getroffene Entscheidungen, die selbstverständlich in der ästhetischen Ausformulierung einer bestimmten Theaterform münden. Was am Schauspielhaus Wien erprobt und versucht wird, geschieht nicht zufällig und ist eine deutliche Aussage über und eine starke Haltung zum Theater. Ein Theater als Autorentheater zu positionieren, ist eine Entscheidung, nicht nur für eine Form, sondern auch gegen andere. Es ist somit kein Haus der Performance und auch kein postdramatisches Theater, was nicht ausschließt, dass auf die künstlerischen Mittel dieser Formen nicht ebenso zurückgegriffen werden kann. Aber ganz grundsätzlich handelt es sich um eine Theaterform, die auf der Basis der künstlerischen Umsetzung von eigens für das Theater verfassten Texten funktioniert. Die künstlerischen Ansätze des Schauspielhauses Wien sind somit eine Manifestation eines breitenwirksamen Phänomens in der gegenwärtigen Theaterwelt und es gilt dies einer genaueren Betrachtung zu unterziehen (besonders vor dem bereits besprochenen Hintergrund der theatralen Entwicklungen der letzten 40 Jahre). Es handelt sich dabei um den konkreten Versuch, die Gegenwart, in der wir leben, mit theatralen Mitteln zu hinterfragen und zu bespiegeln. So ist es umso interessanter zu fragen, in welcher Form es geschieht und letztlich, warum es gerade in dieser Form geschieht? Das Schauspielhaus

¹⁴³ Sabine Sörgel: Realismus-Variationen: Themen und Tendenzen des Gegenwartstheaters zwischen Glamour, neuer Bürgerlichkeit und Dokumentarismus. – In: Theater seit den 1990er Jahren. Der europäische Autorenboom im kulturpolitischen Kontext. Mainzer Forschungen zu Drama und Theater. Hrsg. F. Kreuder. – Tübingen: Narr Francke Attempto Verlag, 2008. S. 122.

Wien ist als künstlerische Antwort auf unsere heutige Welt zu verstehen, als eine Möglichkeit unter vielen anderen.

3.6.1 Exkurs: Das Wiener Schauspielhaus in der Tradition von Hans Gratzner

Das Schauspielhaus Wien ist ein sehr junges Theater, das aber bereits in seiner kurzen Geschichte die Theaterlandschaft in Wien nachhaltig beeinflusste und prägte. Ohne diese spezielle Geschichte wäre das Schauspielhaus, so wie es heute ist, niemals möglich.

Als Hans Gratzner das Haus 1978 eröffnete, war Wien ein Ort des traditionellen Theaters, an keinem der wichtigen Häuser hätte sich damals etwas bewegt, so Gratzner¹⁴⁴.

Gratzner, der bereits vor der Gründung des Schauspielhauses schon eng mit dessen Urensemble zusammenarbeitete, übernahm das Haus damals als *Heimatkino*, um daraus eine fixe Spielstätte für sich und seine Künstlerkollegen zu schaffen. Mit vereinten Kräften bauten sie das Kino zu einer Mittelbühne um und eröffneten schließlich mit Jean Genets *Der Balkon* im Jahr 1978.

Es wirkte wie eine Überraschung: In einer Stadt, die ihre Theaterlust jahrelang in traditionsbestickte Repräsentationsgewänder verkleidet hatte, fanden anno 1978 die Phantasie, die Spielfreude, das Risiko eine Zuflucht. Ihr neues Heim hieß Schauspielhaus. Es wurde in Wien bald zum Synonym für junges, unkonventionelles Theater.¹⁴⁵

Diese erste Phase seiner Intendanz sollte bis 1987 dauern.

Es brauchte anfangs viel Mühe und Nerven, sich nach der Neugründung eines Theaters ein Publikum zu erspielen. Ein wichtiger Eckpfeiler dieser schweren Anfangszeit waren Gratzners Shakespeareinszenierungen. Aber gleich von Beginn an wurden neben den Klassikern ebenso zeitgenössische Stücke gespielt. Gratzner war der Erste in Wien, der Heiner Müller, Elfriede Jelinek oder Botho Strauß spielte, das wird heute gerne vergessen.

Zwischen 1978 und 1986 zeigte er am Schauspielhaus jene Regiestile und Autoren, die am Burgtheater vor Peymann nicht gepflegt wurden; wer in Wien coole Shakespeare-Inszenierungen oder Heiner Müller sehen wollte, musste zu Gratzner.¹⁴⁶

Aber nicht nur für die Inszenierungen und die zeitgenössischen Stücke war das Schauspielhaus legendär, sondern auch für den Umgang mit dem Bühnen- bzw. Zuschauer-raum. Gratzner baute für jede Inszenierung den Theaterraum komplett um, sodass man ihn fast nicht wieder erkannte. Das erzeugte Spannung und überraschte das Publikum jedes Mal aufs Neue. Nicht nur die Spielfläche wurde verlegt, sondern auch die Zuschauerreihen. Alles war je nach Produktion variabel, auch die Anzahl der Zuschauerplätze.

Bei jeder Premiere im Schauspielhaus war man gespannt, wie man nun diesmal den Raum vorfinden würde. Gratzner und die anderen Regisseure verlegten Spielfläche und Zuschauerreihen

¹⁴⁴ Martin W. Drexler: Idealzone Wien. Die schnellen Jahre (1978-1985).- Wien: Falter Verlagsgesellschaft, 1998. S. 233.

¹⁴⁵ Karin Kathrein: Vorwort. – In: Schauspielhaus Wien: 1978-1986. A. Türk. – Wien: Löcker, 1986. S. 4.

¹⁴⁶ Wolfgang Kralicek: Hans im Glück. – In: Falter 36/03 vom 03.09.2003. – URL: http://www.falter.at/print/F2003_36_2.php, Zugriff: 14. Oktober 2008.

nach Belieben, bei Pasolinis ‚Orgia‘ saß das Publikum praktisch hinter der Bühne, dort, wo üblicherweise gespielt wurde.¹⁴⁷

Gratzer versammelte am Haus Künstler verschiedenster Art (wie z.B. Fendrich, Qualtinger, Haneke), es gab Lesungen, Konzerte, auch Musicals wurden gespielt, wie die sehr erfolgreiche *Rocky Horror Show*. Es war ein lebendiges Haus, das von den Leuten lebte, die Hans Gratzer dafür gewinnen konnte.

Nach immer wiederkehrenden finanziellen Engpässen und den Flops einiger Produktionen verließ Gratzer 1987 das Haus aus vielen Gründen und ging nach New York.

Daraufhin zog George Tabori mit seinem Theaterlabor „Der Kreis“ dort ein und belebte das Haus von Neuem für drei Jahre. Als Tabori aber am Burgtheater Fuß fasste und immer berühmter wurde, verließ auch er das Schauspielhaus und seine Intendanz blieb eine kurze Episode in der Geschichte des Hauses.

Als Hans Gratzer aus Amerika zurückkehrte, übernahm er 1991 erneut die nun leer stehende Spielstätte. Diesmal mit einem sehr ehrgeizigen und völlig neuen Konzept: Er wollte das Haus als Ur- und Erstaufführungstheater etablieren. Er hatte in Amerika die Form des Autorentheaters kennengelernt und studiert, und war davon überzeugt und fasziniert. Auf die Frage, ob damals außer ihm niemand Autorentheater gemacht habe, antwortete er: „Nein. Uns hat das interessiert, und wir waren damit erfolgreich“¹⁴⁸. Und tatsächlich stellte sich bereits mit der ersten Premiere der neuen Direktionszeit Hans Gratzers größter und wichtigster Erfolg ein. Es war die Uraufführung von Werner Schwabs *ÜBERGEWICHT, unwichtig: UNIFORM*. Seitdem gilt der heute im gesamten deutschsprachigen Raum berühmte Werner Schwab als die größte Entdeckung von Hans Gratzer.

In der Folge wurden hauptsächlich zeitgenössische Stücke gespielt, es gab auch Autorentreffen und so etwas wie eine frühe Form der Autorenförderung.

Ein zweiter wichtiger Coup gelang Gratzer mit den österreichischen Erstaufführungen der *jungen wilden Briten*, die damals noch am Anfang ihres großen Erfolges standen. Bereits in der Spielzeit 1993/1994 stand Tony Kuschners *Angels of America* auf dem Spielplan. Sarah Kane und Mark Ravenhill, die heute als die Vorreiter der neuen Autorengeneration im deutschsprachigen Raum gelten, wurden zum ersten Mal am Schauspielhaus aufgeführt. Gratzer leitete also den so wichtigen Einbruch der britischen Dramatik für Österreich ein. Auch Franzobel wurde gespielt, Achternbusch, Streeruwitz, Jonigk und immer wieder Werner Schwab. Gratzer war somit Vorreiter für die Entdeckung und die Pflege österreichischer Dramatik. Er legte die Grundsteine für das Konzept des Schauspielhauses als Autorentheater.

Nicht zufällig wurde in der Ausschreibung des Intendantenpostens des Schauspielhauses Wien ausdrücklich eine Programmierung als Uraufführungstheater für zeitgenössische

¹⁴⁷ Kurt Kahl: *Premierenfieber: das Wiener Sprechtheater nach 1945*. - Wien: Pichler Verlag, 1996. S. 135.

¹⁴⁸ Martin W. Drexler: *Idealzone Wien*. S. 223.

Theatertexte gewünscht¹⁴⁹. Es wurde wohl versucht, an das Konzept und die Zeit Hans Gratzers anzuknüpfen, weil etwas Derartiges erstens in Wien fehlt und es zweitens etwas ist, auf das man in einer Theaterstadt nicht verzichten kann. Das hat uns aber erst Hans Gratzner ins Bewusstsein gerufen.

Händl Klaus, als Autor in der ersten Spielzeit des Schauspielhauses unter Andreas Beck mit zwei Stücken vertreten, war schon in der zweiten Direktionszeit von Hans Gratzner am Haus. Damals noch als Schauspieler und *Mädchen für alles*. Er hat eine lebhaft und schöne Erinnerung an diese Zeit, die an dieser Stelle zum *neuen Schauspielhaus* überleiten soll.

[...] am Schauspielhaus unter Hans Gratzner, war das viel intimer, noch familiärer [als am Tiroler Landestheater. Anm. A.S.]. Es gab wirklich ganz große Freundschaften unter den Leuten, ich erinnere mich an leidenschaftliche Diskussionen, auch nach den Proben noch. Das hat sich also nicht nur auf die Bühne beschränkt, sondern, weil man lebende Autoren gespielt hat, ging man nachher auch immer etwas trinken, und das waren, mit Werner Schwab im Segafredo, immer existentialistische Ereignisse. Das war bestürzend in seiner Radikalität, ich saß da stumm dabei und verehrte dieses Genie. Ich habe fast alle Proben zu *ÜBERGEWICHT, unwichtig: UNIFORM* verfolgt, und dieses Stück, die Sprache, die Weltsicht von Schwab hat mich vollkommen erschüttert. Bis heute ist es, auch durch die Inszenierung von Gratzner, etwas vom Allerwichtigsten, das ich je erlebt habe am Theater. Das kann man gar nicht beschreiben, es rührte wirklich an die letzten Dinge. Oder der Umgang mit Raum, der Hans hat ja die Räume sehr stark verändert. Es gab von Produktion zu Produktion einen gänzlich anders gearteten Bühnenraum, und da hat sich das Spielen an sich ganz anders angefühlt. Von Haus aus buchstäblich sind die Wände in der Porzellangasse 19 ja eine Schoßsituation. Wir wussten auch alle, dass das früher ein Pornokino gewesen war, also das war schon ein lustvoll aufgeladenes Ding. Es ist ein sehr sinnlicher Ort.¹⁵⁰

3.6.2 Das neue Schauspielhaus Wien nach einem Entwurf von Andreas Beck

Bei den künstlerischen Tendenzen des Schauspielhauses Wien handelt es sich tatsächlich um eine neue Theaterform, die so in Österreich definitiv einzigartig ist. Aber nicht nur der Theaterentwurf ist neu, auch die Theatertexte selbst, auf denen das Theater basiert, sind neu und sehr jung. Es handelt sich dabei um völlig neue Schreibweisen und Zugänge zum Theater, mit denen es umzugehen gilt. Beides also, die Theaterform sowie die neuen Theatertexte, finden am Schauspielhaus Wien seinen Ort. Für eine konkrete und ausführliche Reflexion der Theatertexte sei auf die Kapitel zu den einzelnen österreichischen AutorInnen verwiesen. In diesem Unterkapitel geht es vor allem um die Theaterform, die allerdings auf diesen Texten fußt und die somit, leider verallgemeinert, mitzudenken sind.

¹⁴⁹ Schauspielhaus Wien und dietheater Wien: Neue Leitung. -Quelle: Kulturstadt Wien. - URL: <http://inszenierung.at/nachrichten/schauspielhaus-ausschr.shtml>, Zugriff: 8. Juli 2008.

¹⁵⁰ Händl, Klaus: Interview mit Händl Klaus im Rahmen dieser Diplomarbeit, geführt am 18.10.2008 von Alexandra Sommer. Siehe Anhang.

3.6.2.1 „Schauspielhaus ist Gegenwart“¹⁵¹ – Ein Theater der Zeitgenossen

Seit der Wiedereröffnung des Schauspielhauses im Herbst 2007 hat es sich der Eigendefinition „Schauspielhaus ist Gegenwart“ verschrieben. Das ist, nach meiner Ansicht, eine mutige Aussage und der Aufbruch in ein Wagnis. Denn, Gegenwart ist das, was gerade jetzt ist, was aber bald wieder vergeht. Es ist die Zeit der permanenten Veränderung, des permanenten Fortschreitens. Es ist nichts, worauf man einen ruhigen distanzierten Blick werfen kann, so wie auf die Vergangenheit. Es kann auch keine erwartungsvolle Vorausschau sein, wie auf die Zukunft. In der Gegenwart sein, heißt, mittendrin sein, im Strudel der unüberblickbaren Veränderung, in der Schnelllebigkeit, im Augenblick.

Ein Theater, das sich der Gegenwart hingibt, kann sich nicht als ruhiger Ort der weisen Reflexion äußern, kann kein Ort der Antworten sein. Es kann sich nur mitten in das Chaos begeben um Sichtfenster aufzumachen, helle Flecken des Erkennens zu produzieren. Das Schauspielhaus Wien begibt sich auf die Suche und ist in seiner ganzen Identität nicht mehr und nicht weniger als andauernde Suche. Es muss ein veränderbarer Ort bleiben, der sich auf die je neu gefundenen Aspekte der Gegenwart einstellen kann. Die folgenden Fragen hat sich das Theater selbst zur Aufgabe gemacht:

Wie definiert sich Gegenwart? Wie stellt sich Zeitgenossenschaft her? Wie und mit welchen ästhetischen Mitteln lässt sich heute am Theater von unseren Lebenszusammenhängen erzählen?¹⁵²

Das sind Fragen von großer Bedeutung, auf die heute niemand mehr Antworten hat. In Zeiten der völligen gesellschaftlichen Zersplitterung, die allerorts diagnostiziert wird, muss ein Streben nach dem Begreifen der Gegenwart das Scheitern schon inkludieren. In diesem Versuch die Gegenwart beschreibbar zu machen, greift das Schauspielhaus wieder auf den Autor, die Autorin zurück.

Dem Autor, der Autorin wird wieder der Auftrag gegeben, von unserer Welt zu erzählen. Die Perspektiven der AutorInnen werden im Schauspielhaus wieder an die erste Stelle gestellt. Der Blick des Schreibenden auf die Welt ist der Ausgangspunkt für jede künstlerische Bemühung an diesem Theater. Andreas Beck stellt sich die Fragen: „[...] wie erfahre ich Wirklichkeit als Autor? Kann ich sie beschreiben?“¹⁵³

Will man also etwas über die Wirklichkeiten dieser Gegenwart erfahren, muss man AutorInnen befragen, die eben in dieser Gegenwart leben. Auf Klassiker zurückzugreifen kommt für Beck in dieser Hinsicht nicht in Frage.

[...] ich habe mich dann irgendwann auf Gegenwart spezialisiert, weil ich natürlich über die Kunst etwas mehr über mein Lebensumfeld und mein Lebensempfinden meinte zu erfahren. Ich habe das Gefühl, dass die Gegenwart im Theater ein ganz wichtiger Impuls- und Taktgeber

¹⁵¹ Schauspielhaus Presseinformation anlässlich der Pressekonferenz am 26. September 2007. - URL: <http://www.schauspielhaus.at/jart/prj3/schauspielhaus/data/uploads/PK%20Unterlagen.pdf>, Zugriff: 10. Mai 2008. S. 1.

¹⁵² Schauspielhaus Presseinformation. S. 1.

¹⁵³ Andreas Beck: Interview mit Andreas Beck anlässlich dieser Diplomarbeit, geführt am 16.09.2008, von Irmgard Fuchs. Siehe Anhang.

ist. [...] ich denke, dass ein Text, der aus dieser Gegenwart entstammt, mir natürlich auch mehr über mich selber erzählt, als das beispielsweise Hamlet tut.¹⁵⁴

So wird aus einem Theater der Gegenwart, in der logischen Konsequenz, ein Theater der Zeitgenossen, der zeitgenössischen AutorInnen.

Andreas Becks Antwort auf die Gegenwart ist in erster Instanz ein Autorentheater, das ist zumindest seinerseits schon eine grundsätzliche Aussage über diese Gegenwart.

3.6.2.2 Das Haus als „klassisches Autorentheater“

Das Schauspielhaus stellt sich ganz und gar in den Dienst seiner AutorInnen und ihrer Theatertexte. Das tut es erstens durch das Spielen und Erproben der neuen Theatertexte, durch die zahlreichen Projekte der AutorInnenförderung, zusätzlich aber auch durch die direkte Einbindung der AutorInnen in den Theaterprozess (wie z.B. durch die Funktion der HausautorInnenschaft). Andreas Beck ist der Meinung, dass „eine Autorenstimme in der Planung, in der Realisierung von Theater“ nicht nur „spannend“ sondern auch „notwendig“ ist¹⁵⁵.

In erster Linie ist es wieder ein Haus der Ur- und Erstaufführungen, wie es das schon einmal bei Hans Gratzner war. Es werden ausschließlich Texte von mehr oder weniger jungen, zeitgenössischen AutorInnen gespielt. Ganz gezielt wird zusätzlich darauf hingearbeitet, jungen DramatikerInnen eine Basis in Österreich zu bieten, wo sie lernen und experimentieren können. Ein Ort, an dem ihre Texte eine Anlaufstelle finden und ihr Talent nicht im Boden versickert.

Um ein Haus als Autorentheater zu etablieren, darf es nicht genügen, bekannte oder arrivierte zeitgenössische Dramatikerinnen und Dramatiker zu präsentieren. Ein Schwerpunkt der Arbeit, die am Wiener Schauspielhaus geleistet wird, muss daher der systematischen Suche und besonderen Anknüpfung an die Tradition und Geschichte des Schauspielhauses, das von Hans Gratzner ab den späten siebziger Jahren als Ur- und Erstaufführungsbühne etabliert wurde, möchten wir im Rahmen diverser Autorenprojekte – in enger Anbindung an die am Schauspielhaus gelebte Theaterpraxis – österreichische Schreibtalente entdecken bzw. hiesige junge Dramatikerinnen und Dramatiker in ihrem Schreiben ermutigen und unterstützen.¹⁵⁶

Dem Theater geht es um eine ganz enge Arbeitsbeziehung zu den AutorInnen, denen es unterstützend und begleitend zur Seite steht, auch im Schreibprozess. All diese Bemühungen bündeln und verdichten sich in der Funktion des Hausautors, der Hausautorin die am Schauspielhaus eingeführt wurde. Der/die Hausautor/in wird nicht nur im eigenen Werk unterstützt, er/sie steht auch dem Nachwuchs beratend zur Seite und arbeitet während der HausautorInnenschaft ebenso als DramaturgIn am Haus mit. Er oder sie hat als AutorIn also, zumindest theoretisch, viel Einflussmöglichkeiten und prägt das Haus durch seine/ihre Arbeit stark mit.

¹⁵⁴ Andreas Beck: Interview siehe Anhang.

¹⁵⁵ Siehe ebd.

¹⁵⁶ Schauspielhaus Presseinformation. S. 1f.

Dafür hab ich eigentlich immer gekämpft, dass in den verschiedensten Projekten, die ich initiiert oder auch dann betreut habe, der Autor ein Teil des Theatralen, also des Probenprozesses ist. Des Theaterablaufes.¹⁵⁷

Diese ganzen Bestrebungen entsprächen Robert Planchons Wunsch, die Theater den AutorInnen zurückzugeben, weil nur darin die Zukunft des Theaters liegen könne (siehe Punkt 3.4).

Beck hat dem Begriff *Autorentheater* aber noch ein „klassisch“ hinzugefügt und den Begriff ebenso in Gänsefüßchen gesetzt. Auf die Frage hin, was das bedeute, antwortet er:

Klassisch heißt, dass es eine Dreiteilung gibt. Also es gibt einen Autor, es gibt einen Regisseur und es gibt dann einen Schauspieler. Es gibt da auch ganz andere Unternehmungen. [...] Also meine ich eben ein bisschen ironisierend, wir glauben, dass diese Dreiteilung, also diese klassische Aufteilung, tatsächlich auch etwas bringt oder dem Theater auch unterschiedliche, nicht nur eine Perspektiven auf das Theater riskiert, sondern auch unterschiedliche Standpunkte, die vielleicht den Abend reicher und vor allem aber polyphoner machen.¹⁵⁸

Am Beginn der Kette stehen die AutorInnen, die in ihren Texten versuchen ihre Sicht auf die Welt zu beschreiben. Zusammen mit der Regie und den SchauspielerInnen, die nun weitere Perspektiven mitbringen, wird versucht, die dem Text angemessene Form für eine Umsetzung auf der Bühne zu erarbeiten. Das klingt tatsächlich „klassisch“ und ist erstaunlich, bedenkt man die ästhetischen Bestrebungen und Theaterentwicklungen aus dem 20. Jahrhundert. Das gesamte Konzept Schauspielhaus basiert auf dem Theatertext des Autors, der Autorin.

[...] das Ziel eines solchen Autorentheaters ist es ja dann genau zu versuchen eine solche Stimme [die des Autors, Anm. A.S.], einen solchen Autor auf möglichst unterschiedliche Art und Weise nicht nur bekannt, sondern auch hörbar zu machen. Sehbar zu machen. Und zu hoffen, dass dann auch schneller Menschen erkennen, dass da jemand sehr ernsthaft etwas probiert und das nicht ein Schabernack ist [...].¹⁵⁹

3.6.3 Das Schauspielhaus Wien Spielzeit 2007/2008 – Im Blickfeld: Form und Ästhetik

Mein erster Impuls in der Begegnung mit dem Konzept des Schauspielhauses Wien war, es für veraltet und künstlerisch bereits überlebt einzustufen. Eine Rückkehr zum Text schien mir absurd und nach den ästhetischen Errungenschaften der Moderne und Postmoderne im Grunde uninteressant. Die Zweifel, die sofort aufkamen, lassen sich mit Hans-Thies Lehmanns Worten zu erneut auftauchendem Argumentieren für ein Literaturtheater am besten beschreiben:

Mit den laut vorgetragenen Argumenten [der Befürworter eines Literaturtheaters, Anm. A.S.] ließe sich stillschweigend erklären, alles, was wir als die großen Entwicklungen des Theaters

¹⁵⁷ Andreas Beck: Interview siehe Anhang.

¹⁵⁸ Ebd.

¹⁵⁹ Ebd.

der Moderne im 20. Jahrhundert vor Augen haben, sei als Unfug und Irrweg abzutun. Man ruft uns auf, zu einem imaginären Literaturtheater zurückzufinden, in dem das Dichterwort, die Texttreue und Theater als Vergegenwärtigung des Textsinns den Maßstab aller Dinge bieten sollen. Und ich fürchte, dass man vom Theater spricht und in Wahrheit einen Kulturwandel meint, der sich im Theater nun auch bemerkbar macht, und der als solcher weder Katastrophe noch Heilsgeschehen ist. Ja, der Ort der Literatur in der Kultur ist nicht mehr, was er einmal war. Das wird von vielen verwünscht. [...] Theater als Zuflucht des Geistes und Insel der Seligen, fernab von den Zumutungen der oberflächlicher werdenden Gegenwartswelt wäre absurd, reaktionär. Theater lebt aus seiner Zeitgenossenschaft. Der Text kann im Theater entstellt werden, er hat aber den Vorteil, zu bleiben und warten zu können. Zeitgenosse ist das Theater nicht nur seinen Autoren, sondern auch den anderen Künsten, der Theorie, der Politik, der Philosophie seiner Zeit. Es ist, auch wenn es Klassiker spielt, Kunst der Gegenwart.¹⁶⁰

Aber aus eben diesem Zitat lassen sich auch die neuen ästhetischen Zugänge des Schauspielhauses ableiten. Auf die Essenz des Konzepts heruntergerechnet, macht das Haus Literaturtheater. Es findet zum „Dichterwort“ zurück, schenkt ihm Vertrauen, glaubt im weitesten Sinne an „Texttreue“ und macht Theater als „Vergegenwärtigung des Textsinns“. Jedoch funktioniert das Schauspielhaus nach dem Gebot „Theater lebt aus seiner Zeitgenossenschaft“. Der Theatertext kann im Schauspielhaus eben nicht warten, bis seine Zeit kommt, seine Zeit ist eben dieses *Jetzt*. „Ich spreche immer vom ‚Gebrauchsstück‘: Ein Stück, das jetzt uns nicht bloß unterhält, sondern uns Impulse und nachdenkliche Momente, oder was auch immer beschert, ist doch richtig.“¹⁶¹

Andreas Beck wartet nicht ab, bis der große Dichter den nächsten Klassiker schreibt und er wartet ebenfalls nicht, bis dieser vom Literaturkanon als abgesegnet gilt, sondern sticht mit seiner Suche nach gegenwartsgesättigten Texten mitten ins Herz der Aktualität. Dadurch riskiert er auch Unfertiges und Unabgeschlossenes. Theater ist eben Kunst der Gegenwart, wenn es nicht Klassiker spielt, sondern direkt auf die Künstler der Gegenwart zurückgreift.

Becks Idee hinter dem Konzept ist weiters klug genug, um zu wissen, dass man nicht nur Zeitgenosse der AutorInnen, sondern auch der anderen Künste und Fächer ist. Nur vertraut er darauf, dass diese verschiedensten Künste, die Philosophie und die Politik der Gegenwart, in die Texte der AutorInnen einfließen und dort reflektiert werden. Die AutorInnen sind Kinder ihrer Zeit und beziehen ihre Stoffe grundsätzlich aus den gesellschaftlichen Wunden dieser Gegenwart. Worüber sonst sollten sie schreiben?

Das 20. Jahrhundert war in seinen ästhetischen Errungenschaften von permanentem Fortschritt und linearem Steigerungsdenken geprägt. Die Postmoderne, will man sie anerkennen, war Ausdruck, des an sein Ende gekommenen Fortschritts. Man erkannte, dass das Streben nach unendlicher Steigerung der künstlerischen Errungenschaften nicht mehr möglich war, denn es hätte in der völligen Auflösung aller kulturellen Erscheinungen münden müssen. Was kann nach dem Abstrakten in der Malerei kommen? Was kann nach dem Bruch mit der Illusion am Theater kommen? Was kann nach dem Zusammenbruch der großen Ideologien kommen?

¹⁶⁰ Hans-Thies Lehmann: Diener keines Herren.

¹⁶¹ Andreas Beck: Interview siehe Anhang.

Es ist kein Zufall, dass man in der Malerei zur Gegenständlichkeit *zurückkehrt*, in der Politik und Wirtschaft nach einer Rückkehr zu Moral und Werten schreit, die Familie, als einzig mögliche Gemeinschaftsform, eine Renaissance erlebt. Es scheint die Zeit des Innehaltens gekommen zu sein, in der man auf früher bereits Gefundenes zurückblickt, um es anzupassen an die Zeit, nur jenes ins Heute zurückholt, was als immer noch Brauchbares empfunden wird.

So greift Andreas Beck auf den Theatertext für ein neues Theater zurück. Was als Experiment anmutet, ist der ernsthafte Versuch, das Konzept *Theatertext* erneut auf seine Wirksamkeit zu prüfen. Auch die AutorInnen bedienen sich einer *alten* Form, nämlich der des *Dramas*. Allerdings klopfen auch sie diese Form auf ihre Brauchbarkeit für eine heutige Bühne ab und nehmen sich nur die Versatzstücke, die wirklich noch wirksam sind. Die ästhetischen Fortschritte der vergangenen Zeit finden durchaus Eingang in die künstlerische Arbeit am Schauspielhaus. Nur will und kann es keine Steigerung sein, es ist vielmehr ein Anpassen alter Formen und Konzepte an unsere heutige Realität. Zeitgenossen arbeiten daran, Theater für ein heutiges Publikum wieder brauchbar zu machen. So entstehen völlig neue Schreibweisen und die unterschiedlichsten Handschriften unter den AutorInnen. Theatertexte entstehen, die sich frei von Geniekult und Tradition, der unterschiedlichsten Stilmitteln bedienen und auf dramatische, ebenso wie epische oder postdramatische Formen zurückgreifen. Dahinter steht immer der Versuch, eine neue Form, eine neue Sprache für den Theatertext zu finden, der von der Gegenwart erzählt. Diese Theatertexte sind dann die Grundlage für den Arbeitsprozess, der im Schauspielhaus Wien in der Folge in Gang kommt. Die Texte werden auf ihre Bühnentauglichkeit überprüft und angereichert mit den Perspektiven der RegisseurInnen und SchauspielerInnen, wird versucht, eine mögliche Umsetzungsform für die Bühne zu erarbeiten. Die Grundidee des Schauspielhauses ist es, dies in einem sehr engen Arbeitsprozess mit dem Autor, der Autorin zu tun. Dabei geht es nicht unbedingt um *Text- oder Werktreue*, sondern eher darum, den Text ernst zu nehmen und den Gehalt, der darin erkannt wird, auf die Bühne zu bringen.

Ich denke, wenn ein Theater ein Erst- oder ein Uraufführungstheater sein will, dann kann eine Uraufführung nicht damit beginnen einen Text zu dekonstruieren. Sondern es muss erstmal eine Konstruktion entstehen. Man muss erstmal untersuchen, wie funktioniert oder wie könnte so ein Text funktionieren. Das weiß ja zu dem Zeitpunkt weder der/die AutorIn, noch die/der RegisseurIn, bzw. die Schauspieler. Das heißt, es geht ja um ein Suchen, ob die Vorlage nicht nur funktioniert, sondern ob das, was gedacht oder was aufgeschrieben ist sich „wie“ umsetzen ließe. Das heißt: eine Suche nach den geeigneten Mitteln.¹⁶²

Für diese Arbeit ist das feste Ensemble des Schauspielhauses besonders wichtig. Die SchauspielerInnen sehen sich mit allen Sprachen und Schreibweisen der AutorInnen konfrontiert und bieten ihnen sozusagen eine Fläche, um in Erscheinung zu treten. So kann man an einem Abend die Sprache einer Gerhild Steinbuch aus dem Mund von Katja Jung hören und am nächsten Abend die von Johannes Schrettle, nur als Beispiel. Dieser Vor-

¹⁶² Andreas Beck: Interview siehe Anhang.

gang lässt die Besonderheiten der verschiedenen theatralen Zugänge der AutorInnen deutlich zutage treten und ist für die Rezeption der Texte von großer Bedeutung. Möglich wird dies durch die Form des Repertoirebetriebes, den Andreas Beck am Schauspielhaus eingeführt hat.

Ich glaube man braucht ein Repertoire, um überhaupt neue Stücke, neue Texte, neue Themen in eine Stadt zu tragen. Das kann man nicht en suite über zwei Wochen ansetzen und dann ist es vorbei. Da muss sich ein Prozess auch des Rezipierens entwickeln und der muss länger gehen als es mit einem En suite-Spielplan möglich wäre. Das heißt, ich brauche ein Repertoire, für ein Repertoire braucht man oder es ist gut, wenn man ein Ensemble hat. Aber ich habe auch deswegen ein Ensemble, weil ein Schauspieler ein wichtiger Mitstreiter auf diesem Weg zu neuen Texten ist. Dessen Instinkte und dessen Gedanken, dessen Gefühle zu Texten war immer ganz wichtig als Respons, also als Antwort. Und gleichzeitig Leute, die sich dem mal verschreiben wollen für eine Zeit lang in ihrem Schauspielerdasein, das ist mir auch ganz wichtig. Und gleichzeitig sind sie natürlich das Gesicht des Theaters. Also wichtigste Partner und wichtigste Träger auf dieser Suche nach zeitgemäßem Ausdruck im Theaterspiel für Stoffe, die sich mit unserer Gegenwart auseinandersetzen.¹⁶³

Auch die Regiearbeit und die Arbeit an der Spielweise der Texte lässt eine künstlerische Freiheit im Umgang mit alten wie neuen ästhetischen Formen erkennen. Es wird an der Rampe gespielt, Bilder werden konstruiert, mit Körpern wird gearbeitet, Illusion wird aufgebaut und wieder gebrochen. Es scheint die Freiheit zu herrschen, auf alle zur Verfügung stehenden Mittel zurückgreifen zu können, wenn es der Arbeit am Gehalt des Textes nutzt.

Das heißt, es gibt so unterschiedliche – ich sag mal – Darstellungsebenen. Und darum, diese herauszufinden – immer wieder herauszufinden. Dass moderne Texte nicht nur Spielweisen erfordern, sondern diese Spielweisen befördern, dass es dazu keine Regeln gibt, oder dass man eben nicht einfach sagen kann, man spielt das mal so locker flockig von der Rampe und gibt so dem Publikum Zunder. Daran zu arbeiten und daran zu schrauben: Welche Darstellungsform braucht ein Text und wie unterschiedlich oder wie brüchig ist hier eine Struktur im Stück angelegt?¹⁶⁴

Die Ästhetik und die künstlerischen Verfahren des Schauspielhauses Wien sind insofern absolute Gegenwart, als sie auf alle künstlerischen Möglichkeiten dieser Gegenwart zurückgreifen. Nicht im Sinne eines Rückschritts, sondern einer Verwertung des Gegenwärtigen.

Hat man also das Schauspielhaus Wien darauf befragt, was denn die ästhetischen Mittel für ein Theater der Gegenwart sind, so kommt man schlussendlich zu der Antwort: Es ist ein Theater des gegenwärtigen Theatertextes.

¹⁶³ Andreas Beck: Interview siehe Anhang.

¹⁶⁴ Ebd.

4 DAS WIENER SCHAU SPIELHAUS: SPIELZEIT 2007/2008

VON IRMGARD FUCHS

4.1 EINLEITUNG

Das Wiener Schauspielhaus ist eine Wiener Mittelbühne, die starke Wurzeln als Uraufführungs- aber auch Autorentheater in der Wiener Theaterlandschaft hat. Nach dem Ende der Intendanz von Barrie Kosky und Airan Berg, die sich vorwiegend auf internationale Koproduktionen und Gastspiele konzentrierte, war es Teil der Wiener Theaterreform, dem Schauspielhaus Wien sein Gesicht als Ur- und Erstaufführungsbühne zurückzugeben, die schon durch Hans Gratzner internationale Reputation erhalten hatte. Damit sollte auch eine Lücke in der Förderung und Darstellung neuer Dramatik in der Wiener Theaterlandschaft geschlossen werden.

Von November 2007 bis Juli 2008 durfte nun das Wiener Publikum die erste Spielzeit des Schauspielhauses, das sich als „klassisches“ Autorentheater und als Theater der Gegenwart präsentierte, erleben.

Das Schauspielhaus Wien betrat mit seinem Konzept als einziges deutschsprachiges Theater neue, hoffentlich zukunftsweisende Pfade, indem es ausschließlich junge und jüngste Theatertexte spielt, ein stehendes sechsköpfiges Ensemble am Haus verpflichtet hat sowie einen Hausautor bzw. eine Hausautorin für je ein Jahr ans Haus bindet.

Am Ende der ersten Spielzeit hat man geradezu das Gefühl, dass die deutschsprachige Theaterlandschaft auf ein explizites Gegenwarts- und Autorentheater gewartet hatte. Die Fachzeitschrift *Theater heute* erklärte in seinem Jahrbuch 2007/2008 das Schauspielhaus Wien zu einem der drei interessantesten deutschsprachigen Sprechtheater der Spielzeit. Sein Hausautor Ewald Palmetshofer wurde außerdem zum Nachwuchsdramatiker des Jahres gekürt.

Auf den folgenden Seiten soll der Weg des neuen Wiener Schauspielhauses zum Gegenwartstheater, dessen Konzeption der ersten Spielzeit sowie die Programmierung des Hauses vorgestellt werden.

4.2 AUSSCHREIBUNG

Am 6. Juni 2006¹ startete die Stadt Wien die Ausschreibung für die Stelle der künstlerischen Leitung des Wiener Schauspielhauses ab der Spielzeit 2007/2008.

¹ Schauspielhaus Wien und dietheater Wien: Neue Leitung. Seit 6. Juni 2006 auf inszenierung.at. - Quelle: Kulturamt der Stadt Wien. - URL: <http://inszenierung.at/nachrichten/schauspielhaus-ausschr.shtml>, Zugriff: 8. Juli 2008.

Gesucht wird eine Persönlichkeit aus dem Bereich Schauspiel, die dem traditionsreichen Haus ein eigenständiges künstlerisches Profil gibt und nachhaltige und längerfristige Produktionsweisen für die dort arbeitenden Künstlerinnen und Künstler schafft. Programmatisch sollen insbesondere innovative und aktuelle internationale Tendenzen des Sprechtheaters Berücksichtigung finden. Einen speziellen Schwerpunkt soll die Uraufführung zeitgenössischer Texte bilden.
Eine Zusammenarbeit mit der heimischen und internationalen Theaterszene wird ausdrücklich erwünscht.²

Für vier Jahre mit der Möglichkeit auf einmalige Verlängerung konnte man sich für etwas mehr als einen Monat von 6. Juni bis 15. Juli 2006³ durch Einsendung eines aussagekräftigen Konzeptes um die Leitung des Theaters bemühen.

66 Bewerbungen⁴ gingen beim Kulturamt der Stadt Wien ein. Unter diesen Einsendungen fand sich auch die von Andreas Beck. Beck, der sich sowohl als Dramaturg am Wiener Burgtheater bereits einen Namen gemacht hatte, als auch sehr erfolgreich die Förderung von jungen AutorInnen, wie zum Beispiel mit der Leitung der *Werkstatttage* am Wiener Burgtheater seit 2003⁵ vorantrieb, bewarb sich mit einem umfassenden Konzept für ein zeitgenössisches Autorentheater. Am 22. November 2006 erreichte ihn der Anruf, dass er der neue Leiter des Wiener Schauspielhauses sein würde.

Ein Jahr blieb ihm von diesem Moment an Zeit, sein Konzept weiter zu entwickeln, sein dreißigköpfiges Team zu bilden und die erste Spielzeit zu planen.

4.3 ANDREAS BECK⁶ - BIOGRAFISCHES

Andreas Beck wurde 1965 in Mülheim an der Ruhr geboren. In London, München und Bologna studierte er Kunstgeschichte, Soziologie und Theaterwissenschaft. Bereits 1991/1992 verschlug es ihn nach Wien, wo er für eine Spielzeit unter Claus Peymann Assistent am Burgtheater Wien war. Danach folgten Arbeiten als freier Regisseur. Von 1994 bis 1997 arbeitete Andreas Beck als Dramaturg am Staatstheater München, die drei folgenden Jahre war er am Schauspiel des Staatstheaters Stuttgart als geschäftsführender Dramaturg beschäftigt. Dort leitete er auch das Autorenprojekt *Dichter ans Theater*.

Von 2000 bis 2002 ging Beck nach Hamburg ans Deutsche Schauspielhaus, um dort das Autorenprojekt *Schreibtheater* zu führen. Seit dem Jahr 2000 ist er außerdem Dozent für szenisches Schreiben an der Universität Hamburg, wo er bislang neben den *Übungen zum Szenischen Schreiben* auch *Übungen zur Dramatisierung von Prosawerken* an-

² Schauspielhaus Wien und dietheater Wien: Neue Leitung.

³ Ebd.

⁴ 66 Bewerbungen für Theaterleitung, 23. 7. 2006. – Quelle: orf.at - URL: <http://oesterreich.orf.at/wien/stories/124664/>, Zugriff 17. Mai 2008.

⁵ Vgl. Direktion Burgtheater GesmbH (Hg): vorspiel: Das Magazin des Wiener Burgtheaters. Nr. 21, Oktober/November 2003. keine Seitenangaben.

⁶ Biografisches aus der Biografie von Andreas Beck im Text zur Pressekonferenz am 26. September 2007. S. 11.

bot⁷. Seit 2004 ist er weiters als Dozent an der Universität für Angewandte Kunst in Wien am Institut für Bildende und Mediale Kunst⁸ tätig.

Ab der Spielzeit 2002/2003 arbeitete er als Dramaturg am Burgtheater Wien, wo er unter anderem im Jahr 2003 die seither jährlich stattfindenden *Werkstatttage* zur Förderung junger Dramatik initiierte. Weiters zeichnete er sich zu großen Teilen für die Programmierung der Burgtheater-Spielstätte Kasino am Schwarzenbergplatz verantwortlich, in der er vorwiegend junges, zeitgenössisches Theater zeigte.

Freiberuflich ist er als Übersetzer aus der englischen und italienischen Sprache für verschiedene Verlage tätig. Seit 2000 findet sich sein Name auch immer wieder unter Artikeln in *Theater heute*⁹.

2008 erschien seine Dissertation unter dem Titel *Geselliges Erzählen in Rahmenzyklen: Goethe - Tieck - E.T.A. Hoffmann*¹⁰, ein mehr als 600 Seiten umfassender Beitrag zur neueren deutschen Literatur. Seit der Spielzeit 2007/2008 fungiert Beck als künstlerischer Leiter und Geschäftsführer des Schauspielhauses Wien.

In den Medien präsentiert sich Andreas Beck als intelligenter Förderer junger AutorInnen und neuer Dramatik, immer bedacht auf freundliche Akzentuierungen seiner Person. Die Liebe zur Kunst und im Besonderen zum Theater hat er bereits als kleiner Junge entdeckt:

Ich habe mich für jedes Museum interessiert und jeden Familienurlaub damit ruiniert, weil ich immer jedes noch so blödsinnige Völkermuseum besuchen wollte. Mit fünf Jahren habe ich in Frankfurt dann *Dornröschen* gesehen, da war es um mich geschehen.[...] ¹¹.

Auf die Idee, sich auf *neue Dramatik* zu spezialisieren, kam er - nach eigenen Angaben - durch Claus Peymann.

Der schrieb seinen Autoren ja gern Telegramme, in denen stand: ‚Woran dichten Sie gerade?‘ Da habe ich zum ersten Mal begriffen: Stimmt, der Autor ist ja nicht tot, den kann ich ja anrufen und um einen Text bitten! Und als ich dann als junger Dramaturg in München anfang, hab ich mir eine Liste gemacht von Autoren, die ich interessant finde. Die habe ich dann angerufen und gesagt: ‚Guten Tag, ich bin Andreas Beck vom Residenztheater. An was schreiben Sie gerade?‘ Die waren alle so perplex, dass ich ganz viel Resonanz bekam. ¹²

Im November 2008 wurde ihm der *Nestroy Spezialpreis 2008* für den gelungenen Start des neuen Wiener Schauspielhauses verliehen.

⁷ Z.B. im Wintersemester 2002/03: Übungen zur Dramatisierung von Ödön von Horváths Roman "Jugend ohne Gott". - Quelle: Lehrveranstaltungsverzeichnis der Universität Hamburg. - URL: http://www.slm.uni-hamburg.de/ifg2/Archiv_KVV/KVV_IfG2_WiSe0203/Wi0203index.html, Zugriff: 30. August 2008.

⁸ Bildende und Mediale Kunst. - Quelle: Homepage der Angewandten Wien. - URL: <http://www.dieangewandte.at/institute/bildende-mediale-kunst>, Zugriff: 10. Juni 2008.

⁹ Zuletzt: Andreas Beck: Wuppen gilt nicht: Warum die Autorenförderung tatsächlich droht, an Schubkraft zu verlieren. - In: Theater heute, 12/2007. S. 24f.

¹⁰ Andreas Beck: *Geselliges Erzählen in Rahmenzyklen: Goethe - Tieck - E.T.A. Hoffmann*. - Heidelberg: Winter, 2008.

¹¹ Peter Schneeberger: Made in Austria: Andreas Beck bringt junge Autoren auf die Schauspielhaus-Bühne. - In: Festspiele Magazin, Jänner 2008. S. 86.

¹² Wolfgang Kralicek: Ich bin partymüde! - In: Falter, 47/2007, - URL: <http://www.falter.at/web/print/detail.php?id=593>, Zugriff: 12. Mai 2008.

4.4 KONZEPT - THEATER DER ZEITGENOSSEN

Der Schwerpunkt der ersten Spielzeit war von Anfang an klar: *österreichisches Autoren-theater*. Die weitere Definition, unter der die Konzeptionsarbeit des Schauspielhauses stand, lautete: „Schauspielhaus ist Gegenwart!“¹³

Im Spielplanheft 2007/2008 des Schauspielhauses definiert Andreas Beck bereits recht klar, was mit diesem ‚Motto‘ gemeint sei:

Das Schauspielhaus soll ein Theater der Zeitgenossen sein, ein Autorentheater im ‚klassischen‘ Sinn, ein Ort, an dem wir uns – gemeinsam mit den Schreibenden – auf die Suche nach aktuellen und heutigen Inhalten [sic], ebenso wie nach zeitgemäßen Ästhetiken und Spielweisen begeben. Wie und mit welchen Mitteln kann man heute auf dem Theater von uns und von den Blickwinkeln auf unsere Welt erzählen? Gesucht sind Beschreibungsversuche: Gegenwart zu definieren und zu bespiegeln war die Einladung an die Künstlerinnen und Künstler, die am Schauspielhaus arbeiten werden.¹⁴

Auf den ersten Blick ein ziemlich großes Vorhaben, dem sich Andreas Beck mit seinem dreißig Personen umfassenden Team für die erste Spielzeit gestellt hatte. Eine zusätzliche Eingrenzung in der Konzeption war der Fokus auf junge und jüngste österreichische Dramatik.

Das Schlagwort des Schauspielhauses lautete also *Gegenwart*, welche sich in dieser ersten Spielzeit in der Thematik „Heimat - leben und wohnen“ konkretisieren sollte und vorwiegend von jungen, österreichischen Autoren unter 30 thematisiert wurde. Man wollte sich auf die Suche nach „gegenwärtigen, heutigen Stoffen“¹⁵ begeben und sich folgenden Grundsatzfragen stellen:

Wie definiert sich Gegenwart? Wie stellt sich Zeitgenossenschaft her? Wie und mit welchen ästhetischen Mitteln lässt sich heute am Theater von unseren Lebenszusammenhängen erzählen?¹⁶

Das Schauspielhaus begab sich in dieser Spielzeit jedoch nicht auf die fromme Suche nach Antworten, sondern unternahm vielmehr erst einmal Versuche, sich diesen Fragen und Themen überhaupt anzunähern.

So antwortete auch Ewald Palmetshofer, Hausautor der Spielzeit 2007/2008, auf diese Fragen nach Gegenwart folgendermaßen:

Ich glaube, das sind Fragen, die als solche unbeantwortet und sozusagen ‚offen‘ bleiben müssen. Die Befragung der Gegenwart ist wie die Gegenwart selbst unabschließbar und somit dauernd aufgegeben. Die Gegenwart ist ein Verschwinden, dem man sich mit Fragen nähern kann, dieses Fragen wird aber nicht aufhören. Man wird auf immer neue Weise eine Annäherung versuchen müssen und Lebenszusammenhänge ausloten. Aus diesen Gründen bin ich hier auf keine Antworten gestoßen. Die Notwendigkeit weiter zu fragen, ist schon die Antwort.¹⁷

Diese diskursive Auseinandersetzung mit der Gegenwart in all ihrer Veränderbarkeit erstreckte sich, wie noch erläutert werden wird, sowohl über Stückwahl, als auch über die Konzeption des Raumes oder des Corporate Designs.

¹³ Andreas Beck: Willkommen! – In: Spielplanheft 2007/2008. Red. B. Auer. – Wien: Schauspielhaus Wien GmbH, Stand: 10. September 2007. S. 1.

¹⁴ Beck: Willkommen!. S. 1.

¹⁵ Ebd.

¹⁶ Ebd.

¹⁷ Ewald Palmetshofer: Email-Interview erhalten am 1. September 2008 – siehe Anhang.

4.5 AUTORENFÖRDERUNG

Für mich war Autorentheater nie, dass ein Autor seinen Text in einen Umschlag steckt und an der Pforte abgibt und dann am Besten bis zur Premiere verschwindet. [...] Für mich war Autorentheater immer, dass man aufgrund des Gefallens an einem Text mit einem Autor in Kontakt und dann in ein Arbeitsverhältnis tritt, um dann vielleicht neue Dinge für ein Ensemble, für ein Haus zu kreieren. Mir war immer wichtig, dass der Autor Teil der Theaterarbeit ist.¹⁸ *Andreas Beck*

Ein großer, wenn nicht der größte inhaltliche Schwerpunkt des *neuen* Schauspielhauses liegt in der Förderung junger AutorInnen, die am Schauspielhaus als Impulsgeber des gegenwärtigen Schaffens gesehen werden. Zu diesem Zweck wurde nicht nur die Stelle eines traditionell anmutenden Hausautoren bzw. einer Hausautorin geschaffen, sondern auch zwei Fördereinrichtungen für junge AutorInnen. Mit diesen unterstützenden Maßnahmen solle gegen den Trend angekämpft werden, dass es für TheaterautorInnen in Österreich, im Gegensatz zu Deutschland und der Schweiz, keine *Szenisches Schreiben* – Studiengänge gibt. Außerdem bedürfen die bereits bestehenden Förderungen, die jedoch primär auf den Schreibprozess und weniger auf die Inszenierung konzentriert sind, nach Becks Ansichten einer Reform. Andreas Beck versucht dem Trend der neuen Dramatik und den Bedürfnissen junger Stückeschreiber, die sich von vorhergehenden Generationen in manchen Punkten stark unterscheiden, entgegen zu kommen. So erklärt Beck in einem Interview mit Barbara Petsch: „Unsere Workshops dienen dazu, diesen Menschen das Medium, für das sie schreiben möchten, näher zu bringen.“¹⁹ Barrieren und Hemmschwellen sollen ab- und Beziehungen aufgebaut werden.

Es gibt immer noch diese romantische Idee vom Genie im stillen Kämmerlein, das sich abquält, große, verkaufte Werke schreibt und jung stirbt. Unsinn! In England und Amerika ist man das Schreiben schon viel früher praktisch, vom Handwerk her, angegangen, als im deutschsprachigen Raum. Die Angst vor dem weißen Papier hat jeder, der schreibt. Wir lösen den Autor, die Autorin aus der Isolation des Schreibens, nehmen sie mit ihren Entwürfen, Skizzen ernst, laden sie ein, die neuen Texte zu diskutieren, auf die Probe zu stellen.²⁰

Und, was nicht unerwähnt bleiben darf, Andreas Beck hat ganz konkrete Vorstellungen und Vorschläge, wie man jungen AutorInnen eine finanzielle und künstlerische Basis bieten kann.

So beschreibt er in *Theater heute* in seinem Artikel *Wuppen gilt nicht*²¹, der als Antwort auf Frank Krolls Artikel *Das Ersatztheater boomt*²² veröffentlicht wurde, konkret die derzeitige Situation der Autorenförderung.

Die vielerorts von großem Enthusiasmus gespeiste Autorenförderung ist in die Jahre gekommen, und aus der Innovation von einst ist ein Selbst- oder gar Irrläufer geworden. Es fördert Autoren nicht, wenn sie bloß präsentiert, will sagen: vorgestellt werden, wenn Präsentationen ihrer Stücktexte hastig zusammengeschustert sind oder von einem Adrenalin schwitzenden Ensemble geschultert werden. [...] Eine Uraufführung

¹⁸ Nicolas Daberstein: Die Zeit der kleineren Theater ist gekommen: Nicolas Daberstein im Gespräch mit dem designierten künstlerischen Leiter des Schauspielhauses Wien, Andreas Beck. - In: gift, Jänner/Februar 2007. - URL: <http://culturebase.org/home/igft-ftp/gift0107.pdf>, Zugriff: 10. September 2008. S. 16.

¹⁹ Barbara Petsch: Das Ende der großen Bühnen. - Quelle: Die Presse - Online, 28. 12. 2006. - URL: <http://diepresse.com/home/kultur/news/60732/print.do>, Zugriff: 10. Juni 2008.

²⁰ Ebd.

²¹ Siehe: Beck: Wuppen gilt nicht.

²² Siehe: Frank Kroll: Das Ersatztheater boomt: Überlegungen zum Stellenwert neuer Dramatik im aktuellen Theaterbetrieb. - In: Theater heute. Nr. 12, Dezember 2007. S. 18 – 22.

darf nicht zum bedeutungsleeren Ritual verkommen, sondern muss Qualitätsmerkmale darstellen. Die Sehnsucht nach neuen Gesichtern führt zu Qualitätsverlusten bei Stücken. Darum werden Texte mitunter halbherzig uraufgeführt, weil das Versprechen der Neuheit mehr wiegt als die Stückvorlage selbst.²³

In demselben Artikel schlägt Beck folgende Veränderungen und Lösungsvorschläge vor: professionelle Ausbildung, Nachspielen neuer Stücke, Verlagerung der Inszenierungen auf große Bühnen, gemeinsame Arbeit in Form von Workshops, an denen AutorInnen, RegisseurInnen und SchauspielerInnen teilnehmen (z. B. das *Autorenlabor* in Düsseldorf, *Werkstatttage* des Wiener Burgtheaters), Bündelung von Initiativen sowie Kooperationen.²⁴

Einige dieser Vorschläge hat Andreas Beck vor allen Dingen im Schauspielhaus in den Initiativen *stück/für/stück* und *Schreibklasse* umgesetzt.

4.5.1 *stück/für/stück*

Das Schauspielhaus initiierte zusammen mit der *Literar-Mechana*²⁵ das Autorenprojekt *stück/für/stück*. „Ziel von ‚stück/für/stück‘ ist die Verbindung von theoretischer Ausbildung und praktischer Erfahrung in der konkreten Theaterwirklichkeit“.²⁶ Szenisches Schreiben sollte dadurch – notwendigerweise – an ein Theater gebunden werden. Fünf AutorInnen, die bereits ein fertiges Stück vorweisen können, sollten die Chance bekommen, bei ihrem Schreibprozess begleitet zu werden. Am Ende sollte von einer Jury das beste Stück ermittelt werden, das dann mit dem neuen, mit 5.000 Euro dotierten *Hans Gratzner-Stipendium* prämiert würde.

Das Geld soll die Entstehung eines Theaterstückes ermöglichen, das dann wiederum am Haus umgesetzt, auf die Bühne gebracht werden wird. Die Verleihung dieses Stipendiums ist also somit nicht das Ende, sondern erst der Auftakt einer Arbeitsbeziehung zwischen Autorin/Autor und dem Wiener Schauspielhaus.²⁷

4.5.2 *Schreibklasse*

Ein zweites Projekt stellte die *Schreibklasse* dar, die von *uniT*²⁸ unter der Leitung von David Spencer veranstaltet wurde. Dieses Projekt „richtet sich an junge Menschen mit schriftstellerischer Begabung“²⁹. Das Projekt startete im Januar 2008 mit einem Wochenendworkshop für alle Interessierten. Im Laufe dieser zwei Tage wählte David Spencer anhand von Schreibübungen eine Gruppe von AutorInnen aus, mit denen er über

²³ Beck: Wuppen gilt nicht. S. 24.

²⁴ Ebd.

²⁵ „Die Literar-Mechana ist eine Gesellschaft, die von Autoren und Verlegern gemeinsam gegründet worden ist, um ihre Rechte kollektiv wahrzunehmen.“ – Quelle: Homepage der Literar-Mechana. – URL: <http://www.literar.at>, Zugriff: 18. August 2008.

²⁶ Text zur Pressekonferenz am 26. September 2007. S. 2.

²⁷ Ebd.

²⁸ „uniT ist der Verein für Kultur an der Karl - Franzens - Universität Graz. Das eigene Motto: „Kunst ins Leben – Leben in die Kunst“ konkretisierend realisiert uniT künstlerische Projekte im Bereich Theater, Film, Tanz, Literatur und bildender Kunst.“ – Quelle: Homepage uniT. – URL: <http://www.gewi.kfunigraz.ac.at/unit>, Zugriff: 18. August 2008.

²⁹ Text zur Pressekonferenz am 26. September 2007. S. 3.

den Zeitraum eines halben Jahres einmal monatlich einen Wochenend-Workshop abhielt. Ziel hierbei ist die Förderung und vor allen Dingen das Finden von jungen, noch unbekannten Talenten, die ohne Unterstützung keinen Zugang zum Theater finden würden.

4.6 „SCHAUSPIELHAUS ALS WERKRAUM“

Das Bemühen um Nachwuchsförderung und die Suche nach neuen ästhetischen Mitteln im Theater sind Ausdrücke jener zentralen Idee, nach der das Schauspielhaus als Werkraum begriffen werden soll. Die Genese eines Textes und seiner Inszenierung, der Arbeitsprozess selbst sollen stets sichtbarer Bestandteil einer Aufführung sein.³⁰

Werkraum ist ein Begriff, den man eher der Technik oder der Malerei zuordnen würde. Die Benützung dieses Begriffes am Theater impliziert den Wunsch nach Freiräumen und einem prozess- und nicht produktorientierten Schaffen.

So zählt gerade im Theater zumeist nur das Heben des Vorhanges, so wie es auch Tobi Müller im Spielplanheft 2007/2008 des Schauspielhauses bemerkt:

Der Lappen muss hoch, die Vorstellung findet grundsätzlich statt. Das Produkt hat Vorrang und das Publikum ein Recht darauf, denn ohne Publikum kein Theater.³¹

Das Publikum ist an eine gut geschmierte Maschinerie und einen perfekt geplanten Ablauf gewöhnt. Oftmals werden Patzer oder unfertige Inszenierungen nicht verziehen. Da sich das Schauspielhaus explizit als Werkraum deklariert, erhält es jedoch einige Freiheiten.

Wenn ich [Andreas Beck, Anm. IF] sage ‚Werkraum‘, meine ich, der Prozess der Kreation sollte sichtbarer Bestandteil einer Aufführung sein; es geht im Theater immer um das ‚End-Produkt‘, die Aufführung, aber der Weg dorthin sollte am Schauspielhaus stärker reflektiert und sichtbar gemacht werden. Was das Spiel/die Ästhetik betrifft, so glaube ich, dass ein neuer Typ Regisseur heranwächst.³²

Der Prozess des Probierens soll also auch in der Inszenierung sichtbar bleiben, Fehler sind erlaubt, denn wo gesägt wird, da fallen eben auch Späne und entspringen nicht nur fertige (Guck-)Kästen.

4.6.1 Schauspielhaus-Skizze

Das Schauspielhaus nützt für seine Werkraum-Konzeption die sogenannte *Skizze*, die Andreas Beck bereits im Januar 2007 in einem Interview als ideale Inszenierungsform für das Schauspielhaus vorstellt:

Ich denke, dass das Schauspielhaus der Ort der Skizze ist. [...] Am Schauspielhaus kann man erfinden, man kann versuchen, man kann – um dieses etwas erschöpfte Wort zu benutzen – experimentieren.³³

³⁰ Text zur Pressekonferenz am 26. September 2007. S. 3.

³¹ Tobi Müller: Unterbrechung!: Gespräche über den Alltag im Theater und das Theater im Alltag. – In: Spielplanheft 2007/2008. Red. B. Auer. – Wien: Schauspielhaus Wien GmbH, Stand: 10. September 2007. S. 52 – 53. S. 52.

³² Julia Danielczyk: „Betreten erwünscht!“: Andreas Beck, der neue Leiter des Schauspielhauses Wien, im Furche-Gespräch. – In: Die Furche, Nr. 34/2007, 23. August 2007. S. 24.

³³ Daberstein: Die Zeit der kleineren Theater ist gekommen. S. 17.

Skizze, aus dem Italienischen übersetzbar mit *Entwurf* oder *Rohzeichnung*, ist, in der Malerei wurzelnd, im Kontext des Schauspielhauses

im Wortsinn ein Entwurf, der künstlerischen und ökonomischen Überlegungen geschuldet ist, sprich ein Versuch, sich dem Text auf möglichst unmittelbare Weise zu nähern. Konkret bedeutet das zwei Wochen Probenzeit und kein eigenes Bühnenbild.³⁴

Die Praktiken der *Skizze*, an anderen Theatern auch oft *Werkstatt-Inszenierungen* genannt, sind momentan weit verbreitet. Diese Inszenierungsform soll es ermöglichen, innerhalb kurzer Zeit eine Vielzahl von Stücken dem Publikum zugänglich zu machen. Das soll zum einen helfen, einen Einblick in Tendenzen des jeweils gegenwärtigen Stückmarkts zu werfen, zum anderen sollen auf diesem Weg so viele AutorInnen wie möglich vorgestellt werden. Außerdem, so beschreibt Frank Kroll das Phänomen, reagiert das Theater auf den Zwang zum *Event*, dem Theater immer mehr ausgesetzt ist. Dieses „Ersatztheater“ oder „Instanttheater“, wie es Frank Kroll benennt und damit „die ‚schnellen‘ und ‚jungen‘ Darstellungsformen jenseits normaler Inszenierungen“³⁵ meint, könne aber dem/der AutorIn, laut seiner Ansichten, leider eher schaden als nützen.

4.7 NEUERUNGEN

Andreas Beck übernahm das Schauspielhaus Wien als eine Bühne, die von internationalen Gastspielen definiert wurde. Durch die Neuprogrammierung Becks wurde das Schauspielhaus jedoch wieder als stehendes Stadttheater und als eine der wichtigsten Mittelbühnen Wiens etabliert. Er führt damit die Tradition des Hauses unter Hans Gratzner und George Tabori weiter.

Zu den Neuerungen gehören strukturell zuallererst die Umstellung auf Repertoirebetrieb sowie die Gründung eines ausschließlich am Haus arbeitenden, sechsköpfigen Ensembles.

4.7.1 Repertoire

Beck stellte den Spielplan des Schauspielhauses vom vormaligen *Ensuite-* bzw. *Stagione-* auf *Repertoirebetrieb* um, womit das Schauspielhaus fortan der Programmierungsform großer Wiener Bühnen, wie des Burgtheaters und des Volkstheaters Wien, folgt. Andreas Beck sagte in einem Interview über die Notwendigkeit eines Repertoirebetriebes:

³⁴ Schauspielhaus-Skizze. Schauspielhaus-Homepage. - URL: <http://www.schauspielhaus.at/jart/prj3/schauspielhaus/main.jart?rel=de&reserve-mode=active&content-id=1199353771560>, Zugriff: 18. August 2008.

³⁵ Kroll: Das Ersatztheater boomt. S. 19.

Ich glaube man braucht ein Repertoire, um überhaupt neue Stücke, neue Texte, neue Themen in eine Stadt zu tragen. Das kann man nicht en suite über zwei Wochen ansetzen und dann ist es vorbei. Da muss sich ein Prozess auch des Rezipierens entwickeln und der muss länger gehen, als es mit einem En suite-Spielplan möglich wäre.³⁶

Repertoirebetrieb bedeutet im Falle des Schauspielhauses täglich wechselnde Aufführungen an sechs Tagen der Woche (außer montags). So erklärt Andreas Beck vor der Presse:

"Ziel ist, dass sich die Leute sagen: Ich war schon fast zwei Wochen nicht im Schauspielhaus, da muss es doch jetzt wieder was Neues geben".³⁷

Jedes Stück soll zwischen 12-14mal gespielt werden und über mehrere Monate zu sehen sein. Im Sinne eines Repertoiretheaters wurde auch ein Abonnement eingeführt.

4.7.2 Ensemble

Das Ensemble stellte von Anfang an einen wesentlichen Teil des Konzeptes dar. Beck wünschte sich für sein Theater ein junges, talentiertes Ensemble, das sich mit ihm auf die Suche nach neuen Spielweisen machen wollte.

So bildete sich ein sechsköpfiges Ensemble, von drei Frauen und drei Männern. Katja Jung, Bettina Kerl, Nicola Kirsch, Vincent Glander, Steffen Höld und Stephan Lohse stammen aus Deutschland, drei von ihnen haben in Österreich Schauspielschulen besucht.

Händl Klaus sagte, dass er das Gefühl hätte,

dass es [sowohl im Schauspielhaus der Ära Gratzner, als auch jetzt bei Andreas Beck, Anm. IF] einen ganz starken Ensemblegeist gibt. Das ist wunderbar. Das ist, glaube ich, auch das einzig Richtige für das Haus.³⁸

Auch für Andreas Beck war ein eigenes Ensemble eine Priorität, „um dem Theater ein Gesicht zu geben, Denn [sic] nicht zuletzt wegen der Schauspielerinnen und Schauspieler geht man ins Theater.“³⁹ Damit kommt er auch dem Ruf entgegen, dass Wien im großen Unterschied zu anderen Theaterstädten eine Schauspielerstadt mit einem Publikum sei, das wegen der Gesichter und Namen ins Theater gehe und weniger wegen der Stücke.

Dass sechs Schauspieler, die in allen Stücken an sechs Tagen die Woche spielen sollen, nicht gerade viel sind, scheint offensichtlich. Katja Jung sieht am Ende der ersten Spielzeit die Arbeit mit dem Ensemble sehr positiv:

Dass wir nur sechs Leute sind, ist wirklich auch ein Vorteil von dem Haus. Weil wir wirklich sehr dicht miteinander arbeiten und wir uns auch, sagen wir mal viel extremer miteinander auseinandersetzen als an anderen Häusern.⁴⁰

³⁶ Andreas Beck: Interview geführt am 16. September 2008 im Schauspielhaus Wien - siehe Anhang.

³⁷ APA: Premieren-Feuerwerk im Wiener Schauspielhaus. - Quelle: Die Presse - Online, 26.09.2007. - URL: <http://diepresse.com/home/kultur/news/332682/print.do>, Zugriff: 12. Mai 2008.

³⁸ Händl Klaus: Interview - siehe Anhang.

³⁹ Reinhold Reiterer: „Schauspielhaus ist Gegenwart“. - In: kzwei, 03/07, September 2007. S. 14.

⁴⁰ Zitat von Katja Jung. - In: Kulturmontag, ORF 2. Erstaussstrahlung am 17. November 2008, 22:30.

Auch Andreas Beck war und ist davon überzeugt, dass das Spektrum neuer Stücke durch sechs SchauspielerInnen ausreichend gedeckt werden kann. In der Spielzeit 2007/2008 gab es aber ebenso Gäste wie Thiemo Strutzenberg in *wohnen. unter glas* oder Florentin Groll und Silvia Fenz in *Es geht uns gut*.

4.7.2.1 Schauspielstil

Bei Schauspielern mag ich den performativen Typus: Wenn die Persönlichkeit des Schauspielers durchschillert, wenn das nicht nur Rolle, also Verkörperung ist.⁴¹

Andreas Beck

Dieser Satz klingt programmatisch für die Spielweise der sechs Ensemblemitglieder. An dieser Stelle, nämlich am Ende der ersten Spielzeit, kann man allerdings nur versuchen, Tendenzen des Schauspielstils und persönliche Beobachtungen zu formulieren.

Ziel der Darstellung im Falle des Schauspielhauses soll sein, textimmanente Spielweisen aufzugreifen und umzusetzen, was sehr viel mit der sogenannten *Werktreue* zu tun hat.

Grundsätzlich kann man sagen, dass es in der Ästhetik des Schauspielstils weder um psychologische Einfühlung etwa im Sinne Stanislawskis, noch um totale Zur-Schau-Stellung der Diskrepanz Rolle/Schauspieler nach Brecht geht.

Es gibt große Tendenzen zu Slapstick-Momenten, die besonders von Steffen Höld und Katja Jung getragen werden. Das Spielverhalten entwickelt sich vorwiegend aus den Handlungen und weniger aus der Tiefe der jeweiligen Figuren(-Psyche). Die Darstellung ist immer erfüllt von offenkundiger Spiellust, von einem Hauch Satire bzw. satirischer Distanz und Unernst. Es wird keinesfalls das Ziel der perfekten Illusion und der lückenlosen Darstellbarkeit verfolgt. Darin folgt das Schauspielhaus einer gegenwärtigen Schauspielertendenz, die Jens Roselt folgendermaßen beschreibt:

Die Arbeit am Nicht-Perfekten, wie sie gegenwärtig auf den Bühnen beobachtet werden kann, meidet nicht nur das Ideal der Vollendung, sondern auch die Orientierung des Menschen und seiner Darstellung auf ein verbindliches Ideal wird selbst suspekt. Inkonsequenz, Widersprüchlichkeit, formale Heterogenität, Unfertigkeit und Offenheit werden geradezu gesucht. [...] Das Nicht-Perfekte auf der Bühne stellt nicht nur die tradierten Konventionen der Repräsentation von Individualität in Frage, sondern negiert zugleich die gesellschaftlichen Muster, auf die sich diese Konventionen beziehen und die durch die Praxis des Schauspielens fort- und umgeschrieben werden können. Die Arbeit am Nicht-Perfekten verunsichert, indem es konventionelle, (an der Perfektion) ausgerichtete Bewertungskriterien relativiert, ignoriert oder lustvoll gegen sie verstößt.⁴²

Die Spielweisen innerhalb des Repertoires ähneln sich durchaus, was aber auch dadurch erklärt werden kann, dass die Stücke große formale Ähnlichkeiten, wie etwa große epische Blöcke oder kurze und schnelle Dialoge aufweisen.

Das Spiel der Protagonisten war oftmals eher von Statik geprägt. Sprechen und Handeln wurden gerne getrennt. Es wurde viel an der Rampe gespielt und damit die vierte Wand durchbrochen. Oftmals wurde die Figur oder der Text behandelt, als würde man ihn vor

⁴¹ Danielczyk: „Betreten erwünscht!“. S. 24.

⁴² Jens Roselt: An den Rändern der Darstellung – Ein Aspekt von Schauspielkunst heute. – In: Seelen mit Methode. Schauspieltheorien vom Barock zum postdramatischen Theater. Hg. v. J. Roselt. – Berlin: Alexander, 2005. S. 376 – 380. S. 378.

sich hertragen, d. h. kritisch, überhöht oder sehr laut gesprochen, was einen Bruch im Realismus der Darstellung bedeutete und quasi im Sinne einer Verfremdung das Geschehen artifizieller erscheinen ließ.

Es gab in den Inszenierungen kaum Auf- und Abtritte. Die SchauspielerInnen blieben auch auf der Bühne, wenn sie gerade nicht dran waren, stiegen aber oftmals aus ihrer Rolle aus und sahen dem Geschehen zu, was an epische und auch postdramatische Spielweisen denken lässt.

Die Figuren waren oft sehr plakativ charakterisiert, die DarstellerInnen prägten jedoch ihre Rollen durch persönliche Merkmale. So wurde Becks Wunsch nach der Gesichtsgebung des Hauses durchaus erfüllt.

4.7.3 HausautorInnenschaft

Der Terminus *HausautorIn* ist ein Begriff, der gleich alles zu sagen scheint: ein/e AutorIn, der/die für ein bestimmtes Theater – exklusiv – Stücke schreibt. Bekannte deutschsprachige Hausautoren waren und sind zum Beispiel Marius von Mayenburg für die Berliner Schaubühne, Thomas Bernhard für das Burgtheater, Thomas Jonigk für das Düsseldorfer Schauspielhaus, René Pollesch für die Volksbühnen-Spielstätte Prater oder Philipp Löhle, der ab Spielzeit 2008/2009 für das Maxim Gorki Theater die Funktion des Hausautors übernehmen wird.

Dem Theaterlexikon ist der Ausdruck unbekannt, und wenn man nach Literatur zum Thema sucht, wird man nicht fündig. Zu verbreitet scheint dieser Begriff, als dass man groß über ihn forschen müsste. Die Tradition der HausautorInnenschaft hat ja praktisch bereits bei Shakespeare oder Lessing seine ersten Ausformungen gefunden und selbst in der griechischen Antike gab es zumindest die Vergabe von Werkaufträgen.

Die genannten Hausautoren würden aber wahrscheinlich alle ihre Tätigkeit unterschiedlich definieren, da der Ausdruck von Shakespeare bis hin zu Thomas Bernhard sehr unterschiedlich benutzt wurde. Oftmals ist ein/e HausautorIn nur eine/r, der/die mehrere Stücke für ein bestimmtes Theater schreibt. Das Schauspielhaus geht mit seiner Idee der HausautorInnenschaft allerdings weiter. Die HausautorInnen „sollen in dieser Funktion nicht nur eigene Stücke schreiben, sondern auch Nachwuchsautoren betreuen.“⁴³

Ewald Palmethofer stand vor der großen Herausforderung, sich die Position des Hausautoren selbst definieren zu müssen:

Er [der Hausautor, Anm. IF] befragt die Arbeit als Autor und stellt sie in einen Rahmen, der den herkömmlichen Schreibvorgang aufbricht. Man ist plötzlich nicht mehr allein. [...] Zwar wird sich der Akt des Schreibens noch immer im Kämmerlein vollziehen, aber der Prozess des Schreibens selbst hat hier nun schon während seines Vollzuges ein ganzes Ensemble an AnsprechpartnerInnen.⁴⁴

⁴³ Wiener Schauspielhaus bringt "Es geht uns gut". – Quelle: Die Presse – Online. – URL: <http://diepresse.com/home/kultur/news/327204/print.do>, Zugriff: 18. August 2008.

⁴⁴ Text zur Pressekonferenz am 26. September 2007. S. 10.

Außerdem sieht er im Modell der HausautorInnenschaft nicht nur den Broterwerb, sondern eine positive Beeinflussung des Schreibprozesses.

Gemeinsam mit einem Ensemble sich einem Thema zu nähern und einen Text zu entwerfen [...] wird das Schreiben umpflügen und aufbrechen. [...] Man entwickelt ein Stück und schreibt es nicht nur. Das macht die Arbeit des Schreibens transparenter und verwundbarer. [...] Und es lotet die Bedeutung des Textes neu aus. Dramatische Texte sind nicht zum Lesen da. Sie wollen gespielt werden.⁴⁵

Neben den offensichtlichen Vorteilen, die sowohl für den/die AutorIn als auch für ein Theater entstehen, wie etwa exklusive Stücktexte und die Möglichkeit der intensiven Zusammenarbeit, bildet die moderne Idee der HausautorInnenschaft eine ideale Autorenförderung, die neben Andreas Beck auch Frank Kroll und John von Düffel⁴⁶ hervorheben. Natürlich muss gerade deshalb auch ein Hausautor, eine Hausautorin praktische Theaterarbeit erledigen. Palmetshofer beschreibt seinen Aufgabenbereich folgendermaßen:

Ein wesentlicher Bestandteil meiner Arbeit am Schauspielhaus war die Begleitung der Proben meiner beiden dort uraufgeführten Stücke. [...] Neben diesem Tätigkeitsfeld arbeitete ich vor allem im Rahmen wöchentlicher Dramaturgiesitzungen am Haus. Das bedeutete viel Lesearbeit und die Möglichkeit, eine Stimme in der Gestaltung der nächsten Spielzeit zu haben. Als Hausautor damit über die eigene Saison hinaus für ein Theater zu denken, ist eine Freude und öffnet den eigenen Blick. Das selbe mag auf meine Arbeit als Jury-Mitglied des AutorInnenprojekts stück/für/stück zutreffen, vor allem die Begleitung des Schreibprozesses der ausgewählten Kolleginnen und Kollegen und die Auseinandersetzung mit deren künstlerischer Arbeit.⁴⁷

Hausautorin der Spielzeit 2008/2009 ist die Österreicherin Gerhild Steinbuch.

4.8 THEMATIKEN DER SPIELZEIT

Inhaltlich richten wir unseren Blick zunächst auf Österreich, überprüfen einmal mehr und heutig den Begriff ‚Heimat‘ und inwieweit *Wohnen* und *Leben* tatsächlich einen Zusammenhang bildet.⁴⁸

Wenn ein Theater sich das Motto „Schauspielhaus ist Gegenwart“ gibt und sich so in die Rolle eines *Theaters der Gegenwart* katapultiert, blickt man mit Spannung auf seinen Spielplan. Was sind die Interessen, was die Schwerpunkte eines Theaters, das Gegenwart darstellen möchte? Die Begriffe *Heimat*, *Wohnen* und *Leben* wirken auf den ersten Blick nicht sehr neu, eher wie immerwährende Fixpunkte einer jeden Existenz. Beim genaueren Hinsehen erkennt man aber, dass die Themenwahl eine sehr kluge ist. Denn *Wohnen* und *Leben* sind ebenso wie *Heimat* Begrifflichkeiten, die jeden betreffen, zu denen jeder etwas zu sagen hat. Das ist ein interessanter Ansatzpunkt, um in Diskussion mit einem Publikum zu treten und Vorschläge zu machen.

Der Themenkreis scheint im Übrigen fast wie ein Metatext. Das neue Schauspielhaus richtete sich in einem neuen Umfeld ein. Es tastete (nicht nur mit dem Projekt *Strudlhofstiege*) die unmittelbare Umgebung und die gegenwärtige Theatersituation ab, fand

⁴⁵ Text zur Pressekonferenz am 26. September 2007. S. 10.

⁴⁶ Vgl. Kroll: Das Ersatztheater boomt!. S. 18ff.

⁴⁷ Palmetshofer: Email-Interview - siehe Anhang.

⁴⁸ Beck: Willkommen!. S. 1.

sich also sozusagen selbst in seiner neuen Heimat und deren Verortung in der Gegenwart zurecht.

4.8.1 Spielplan

Wie schon unter Hans Gratzer, der das Schauspielhaus 1978 gründete, soll es wieder zur tonangebenden Spielstätte für Ur- und Erstaufführungen werden. Unter dem Motto ‚Schauspielhaus ist Gegenwart!‘ stemmte Beck an zwei Tagen vier Premieren – und zeigte, was Programm sein soll: Drei der österreichischen Autoren sind unter 30, zwei Stücke österreichische Erstaufführungen, eines eine Uraufführung. Vier sehr unterschiedliche Produktionen, thematisch verbunden durch den Versuch ihrer Charaktere, einen Begriff von Heimat zu finden und sich im sonst haltlosen Jetzt zu verorten.⁴⁹

Das *neue* Wiener Schauspielhaus öffnete seine Tore am 22. November 2007 mit einer an zwei Abenden stattfindenden Premieren-Tetralogie. Diese Tetralogie erinnert an die großen Festspiele des griechischen Theaters und zitierte damit Feste mit großer Bedeutung für die Bevölkerung.

Am 22. November 2007 feierten Händl Klaus’ *Ich ersehne die Alpen; So entstehen die Seen* und Ewald Palmethofers *hamlet ist tot. keine schwerkraft (UA)* Premiere. Am darauffolgenden Abend wurde Gerhild Steinbuchs *schlafengehn (ÖA)* und Johannes Schrettlers *wie ein leben zieht mein koffer an mir vorüber (ÖA)* gezeigt.⁵⁰

Was Andreas Beck in den ersten Stücken des Schauspielhauses unternimmt, ist eine unsentimentale Reise durch die Gegenwart. Durch ihre Mythologien und ihre Ängste, durch Wirklichkeiten und Ahnungen.⁵¹

Alle vier Stücke setzten sich durch unterschiedliche Spielweisen und Zugänge mit den Themen des Schauspielhauses auseinander und zeigten einen guten Querschnitt durch die Spiel-Ästhetik der Spielzeit.

4.8.2 Stücke⁵²

Im Allgemeinen setzte sich der Spielplan der Saison 2007/2008 aus zehn hauseigenen Inszenierungen, zwei Gastspielen (Kooperationen mit dem Maxim Gorki Theater) sowie drei Inszenierungen der Wiener Festwochen, die im Schauspielhaus zu Gast waren, zusammen. Von diesen zehn *hauseigenen* Stücken waren fünf Inszenierungen Uraufführungen, zwei österreichische und eine deutschsprachige Erstaufführung.

Schwerpunkt der Spielzeit bildeten die Texte junger österreichischer AutorInnen in der Umsetzung ebenso junger, sich gerade profilierender RegisseurInnen.

⁴⁹ Lena Schneider: Die Rängelei mit dem Nichts: Andreas Beck knipst im Wiener Schauspielhaus das Licht an. – In: Theater der Zeit. Nr. 2, Februar 2008. S. 27ff. S. 27.

⁵⁰ siehe hierzu: Schauspielhaus (Hg): Spielplan NOV/DEZ 2007. – Wien: Schauspielhaus Wien GmbH, Stand: 16. Oktober 2007.

⁵¹ Paul Jandl: Die Politik der Befindlichkeit: Das Wiener Schauspielhaus entdeckt sich unter Andreas Beck neu. – Quelle: Neue Zürcher Zeitung – Online, 10. Dezember 2007. – URL: http://www.nzz.ch/nachrichten/kultur/aktuell/die_politik_der_befindlichkeit_1.596853.html, Zugriff: 10. September 2008.

⁵² Da auch das Schauspielhaus Wien seine Theatertexte als *Stücke* bezeichnet wird diese Bezeichnung hier übernommen.

Ewald Palmetshofer schrieb in der Saisonvorschau über sein Stück *hamlet ist tot. keine schwerkraft.*: „Ein Stück für das Schauspielhaus wird ein Stück über die Gegenwart zu sein haben.“⁵³ Nimmt man diesen Satz als Credo für die restliche Spielplangestaltung, so kann man sagen, dass allen Stücken dieser Diskurs über die Gegenwart gemein ist, die Verortung des *Jetzt-Gerade* sowie des eben Stattfindenden. Die Texte kreisten um Konstruktionen von *Heimat*, den Möglichkeiten, die sich zwischen Wohnen und Leben ansiedeln, ebenso wie die Probleme einer fragmentierten Lebenswelt.

Dass die Themen in manchen Stücken geradezu wörtlich genommen wurden, indem ein Stück von Ewald Palmetshofer etwa den Titel *wohnen. unter glas* trägt oder Philipp Löhles Auftragswerk *Die Kaperer oder Reiß nieder das Haus und erbaue ein Schiff* hieß, zeigt, dass die Themen *Wohnen*, *Leben* und *Heimat* keine aus dem Nichts gegriffenen Einfälle des Schauspielhauses waren, sondern in der jungen Theaterlandschaft tatsächlich als hinterfragenswerte Begriffe behandelt werden.

4.8.3 Die Strudlhofstiege nach Heimito von Doderer

Neben diesen jungen und jüngsten Stücken findet sich im Programm auch die Dramatisierung eines *Jahrhundertromans*. Der Großstadtroman *Die Strudlhofstiege*, der Heimito von Doderer 1951 „zum Autor Österreichs und zum Repräsentanten nicht nur für den österreichischen Roman, sondern der österreichischen Literatur schlechthin“⁵⁴ werden ließ, spielt zu Beginn des 20. Jahrhunderts in unmittelbarer geografischer Nachbarschaft zum Schauspielhaus. Der Roman, den man als zeitgeschichtlichen Kommentar zur damaligen Lebenswelt Wien lesen kann, wurde in Form einer *Theater-Novela*, sozusagen der ersten Wiener Theater-Soap, von 31. Dezember 2007 bis 20. März 2008 in zwölf Folgen à 50 Minuten umgesetzt. Schauplatz war die Nebenspielstätte *Schneiderei*. Als junges Regietheater und quasi als „Schmankerl“ für die jungen RegisseurInnen, die sich in den Inszenierungen auf der Hauptbühne vorwiegend in den Dienst der Texte zu stellen hatten, avancierte die *Strudlhofstiege* zu einem großen Erfolg, der sowohl von Presse als auch vom Publikum gute Resonanz erhielt. Vier SchauspielerInnen und zwölf jeweils wöchentlich wechselnde RegisseurInnen inszenierten mit immer anderen Regiezugängen unter der Betreuung von Daniela Kranz eine bestimmte Seitenanzahl des berühmten Buches.

⁵³ Ewald Palmetshofer: *hamlet ist tot. keine schwerkraft.* – In: Spielplanheft 2007/2008. Red. B. Auer. – Wien: Schauspielhaus Wien GmbH, Stand: 10. September 2007. S. 14 – 15. S. 15.

⁵⁴ Wendelin Schmidt-Dengler: *Bruchlinien: Vorlesungen zur österreichischen Literatur 1945 bis 1990.* – Salzburg, Wien: Residenz, 1995. S. 74.

4.8.4 Weitere Programmpunkte

Einen weiteren Fixpunkt im Programm bildete das Projekt *Berggasse 19: Die Couch*, in der 15 österreichische AutorInnen eingeladen waren, für die SchauspielerInnen des Schauspielhauses sogenannte „Patientenmonologe“⁵⁵ zu schreiben.

Ebenso zu erwähnen ist die Auseinandersetzung mit Gegenwartsliteratur in *Schöberls Literatursalon* unter der Schirmherrschaft von Buchhändlerin Rotraut Schöberl⁵⁶.

Außerdem gab es noch Specials zur Fußball-EM, eine Gesprächsreihe, die sich *Unterbrechung!* nannte, vor Spielzeitbeginn die sogenannten *Vor/Sicht-en* sowie diverse Lesungen und Abendveranstaltungen.

4.9 KOOPERATIONEN - KOPRODUKTIONEN⁵⁷

Großen Wert legte das Schauspielhaus auf Vernetzung und Kooperation mit anderen Theatern, Institutionen und Schreibinitiativen. So gab es in der Spielzeit 2007/2008 eine intensive Kooperation mit dem Maxim Gorki Theater Berlin, das durch seine dem Schauspielhaus Wien nahestehenden Programmierung Gastspiele geradezu anbot.

Weiters wurde Philip Löhles Stück *Die Kaperer kommen oder Reiß nieder das Haus und erbaue ein Schiff* aufgrund einer Koproduktion mit dem *tt-Stückemarkt 2007*⁵⁸ in Wien uraufgeführt.

Zusätzlich kam es zu Kooperationen mit den *Wiener Festwochen*, in deren Rahmen drei Stücke am Schauspielhaus gezeigt wurden sowie mit dem Festival *Theaterformen* in Braunschweig.

Im Rahmen der Autorenförderung wurden Verbindungen zu der steirischen Initiative *uniT*, zu den *wiener wortstätten*, zur *LiterarMechana* sowie zur österreichischen Literaturzeitschrift *kolik*. geknüpft.

⁵⁵ *Berggasse 19: Die Couch*. - In: Spielplanheft 2007/2008. Red. B. Auer. - Wien: Schauspielhaus Wien GmbH. - Wien: Schauspielhaus, Stand: 10. September 2007. S. 63.

⁵⁶ *Schöberls Literatur Salon*. - In: Spielplanheft 2007/2008. Red. B. Auer. - Wien: Schauspielhaus Wien GmbH, Stand: 10. September 2007. S. 55.

⁵⁷ Siehe hierzu ausführlich: Spielplanheft 2007/2008.

⁵⁸ Vgl. Ein Stück von Philipp Löhle. - In: Spielplanheft 2007/2008. Red. B. Auer. - Wien: Schauspielhaus Wien GmbH, Stand: 10. September 2007. S. 32.

4.10 BÜHNE UND THEATERRAUM - „WEISS IST DIE SUMME.“⁵⁹

Betritt man das Foyer, bekommt man das Gefühl, als wäre man nicht in einem Kellertheater, sondern eher in einer Milchbar gelandet. Ein Ort, steril und einfach genug, um sich trotzdem darin wohlfühlen. Weiße Hinterglasbeleuchtung. Klare Strukturen. Einfachheit.

Gegen Schwarz, das ‚lieb gewordene Klischee‘, hat der Bühnenbildner Bernhard Kleber Licht gesetzt. [...] So präsentiert sich das neue Haus: nicht als mystischer Zauberkasten, sondern als Ort der Entdeckung.⁶⁰

Die hinterglasbeleuchteten, weißen Tierfellfotografien, die während der Ära Kosky und Berg das Foyer schmückten, mussten minimalistischen, weißen Flächen den Platz räumen. „Hell und klar und offen. Das ist das Banalste, was man sagen kann, aber so ist es. Ein Ort, sich im Anderen zu spiegeln, ein Kommunikationsspiegel.“⁶¹

Vor dem Beginn der Spielzeit 2007/2008 wurde das Schauspielhaus außerdem zum ersten Mal seit sechs Jahren renoviert. Für die Renovierung zeichnete ebenfalls Bernhard Kleber verantwortlich. Ihm war es in seinem Raumkonzept wichtig, Licht zu schaffen, „denn im Hellen kann man leichter auf die Suche gehen“.⁶² Auch in seinem Bühnenkonzept spiegeln sich die konzeptuellen Ideen des Schauspielhauses wider, indem er Altbekanntes neu zu entdecken sucht.

Zwar geht er von der Bühne als „klassischen“ Guckkasten aus, er beraubt diesen allerdings seines „Biedermeierrahmens“, indem er auf Rahmung verzichtet und der geschrägte, weiße Bühnenboden direkt in die Zuseherreihen mündet, wo „es [...] einem die Exponiertheit einer Jetzt-Situation entgegen [knallt].“⁶³

Am besten definiert Bernhard Kleber seine Konzeption selbst, indem er sie folgendermaßen formuliert:

In diesem Raum für das Schauspielhaus ist mir wichtig, die Worte Bühne, SCHAUSPIEL einerseits im konventionellen Sinn zu bestätigen, aber gleichzeitig zu hinterfragen – um den Ausdruck dekonstruieren zu vermeiden. [...] Was so wirken kann wie das Aufbrechen eines Raumes, ist eigentlich eine Rückführung in seine ursprüngliche Funktion, eine Neubestätigung, wobei die Mittel different eingesetzt werden.⁶⁴

Ebenso wie die Idee der Ensemblebildung, des Repertoirebetriebs oder der HausautorInnenschaft, die man ausgehend von Konzepten eines klassischen Staats- oder Stadttheaters aufgriff und veränderte, ging Kleber von einem klassischen Bühnenraum aus, um ihn an die neuen Anforderungen anzugleichen.

Besonders auffallend ist die Wahl der Farbe *weiß* für den gesamten Bühnenraum, der sowohl Rückwand, als auch Seitenwände und Boden beinhaltet, und damit das Farbkonzept des Foyers weiterführt. Das übliche Schwarz der Bühne ist für Kleber kein idealer Ausgangspunkt für die Suche nach neuen Formen.

⁵⁹ Bernhard Kleber: BÜHNENBILD – Luftsprung im Kopfstand eines Taugenichts: Ansätze zur Konzeption des Bühnenbildes von Bernhard Kleber. In: Spielplanheft 2007/2008. Red. B. Auer. – Wien: Schauspielhaus Wien GmbH. – Wien: Schauspielhaus, Stand: 10. September 2007. 66 – 69. S. 66.

⁶⁰ Schneider: Die Rangelei mit dem Nichts. S. 27.

⁶¹ Kleber: Bühnenbild. S. 68.

⁶² Ebd. S. 67.

⁶³ Ebd.

⁶⁴ Ebd. S. 66.

Der weiße Raum ist nur eine Basis für das dann erst stattfindende Herauskristallisieren und Abstrahieren des unterschiedlichen Umgangs mit den verschiedenen Inhalten [sic]. Es geht nicht um einen Zauber, eine Illusion, sondern um ein Ausstellen, Offenlegen.⁶⁵

Und, wie Kleber einige Zeilen später formuliert:

[...] mir geht es darum, eine spielerische Basis zu schaffen, um auf dieser Inhaltsspuren zu hinterlassen [...]. Dahinter steht nicht die Idee, wir haben einen Neuanfang, und deshalb beginnen wir mit Weiß, sondern mein Entwurf hat konkret mit den Inhalten der Stücke zu tun. [...] Mit Weiß neu anfangen und über die Stücke zu einem Schwarz kommen.⁶⁶

Neben der konzeptionellen Ausrichtung hat die Bühne noch einen weiteren großen Vorteil: Bernhard Kleber ersann ein kostengünstiges Stecksystem, bzw. auch Baukastensystem genannt, das einen relativ einfachen und trotzdem wirkungsvollen Umbau ermöglicht.

Die STRUKTUR des Raums ist analog zur Syntax der Stücke zu verstehen. Im Grunde wird sich der Ort erst durch die unterschiedlichen Regiepositionen und ihrem Verhältnis zu den jeweiligen Texten erklären. Dadurch, dass nicht für jeden Text ein komplett neuer Raum entwickelt wird, definiert sich die Eigenständigkeit durch den Symbolgehalt der spezifischen, immer unterschiedlichen Verwendung.⁶⁷

So wird es im selben Bühnenraum relativ einfach möglich, eine Drehbühne einzusetzen, den schrägen Bühnenboden, der aus verschiedenen Platten besteht, zu öffnen und zu zerlegen. Abgeschlossen wird die Bühne jeweils – zumindest in den bisherigen Inszenierungen – von weißen Wänden. Der Raum selbst soll die Texte beeinflussen.

Szenerien, wie in *hamlet ist tot. keine schwerkraft*, wo eine kleine Wohnküche Teil des Geschehens ist, werden einfach als Raumelemente in den Bühnenraum hineingesetzt.

Die Bühnenfläche ist abfallend, dem Publikum entgegenkommend gebaut.

Eine erhöhte Luke in der Bühnenrückwand ermöglicht das Spiel auf einer erhöhten Ebene.

Für jede Inszenierung werden unterschiedliche Requisiten, Mobiliar etc. auf die Bühne gebracht, der Bühnenboden kann teilweise zerlegt werden. Durch die weißen Flächen ist der Einsatz von Licht höchst effektiv.

Nach der Renovierung war das Schauspielhaus grunderneuert. Nicht nur das Foyer und die Bühne erfuhren eine Verjüngung (bzw. Verweißung), auch der Zuschauerraum wurde neu bestuhlt und die freie Sitzplatzwahl eingeführt.

Das Einzige, was an die vorhergehenden Intendanten erinnert, ist die schwarzgoldene Bemalung des Balkons.

⁶⁵ Kleber: Bühnenbild. S. 66.

⁶⁶ Ebd. S. 77.

⁶⁷ Ebd. S. 68.

4.11 CORPORATE IDENTITY

Die Farbe des Schauspielhauses ist *rosa*, das Credo heißt *Veränderung*.

Für das Corporate Design zeichnet die in Wien ansässige Agentur *Perndl+Co* verantwortlich, die bereits u. a. für das Volkstheater Wien, die Wienbibliothek im Rathaus, das Filmarchiv Austria oder das Salzburger Edellokal *Carpe Diem*⁶⁸ erfolgreich Corporate Designs ersonnen hat.

„Insgesamt versuchen wir ein zwar lebendiges, in Bewegung befindliches, aber dennoch konsistentes Erscheinungsbild zu erzielen.“⁶⁹ Das Konzept erstreckt sich über das Logo, Plakate, Programmhefte, Monatsspielpläne, die Jahresvorschau, Postkarten sowie die Homepage. „Die Basisdrucksorten des Theaters werden auf rosa Papier gedruckt, die Werbung auf einen Betonhintergrund.“⁷⁰

4.11.1 Rosa

Zur Farbe *rosa* fallen einem natürlich sofort Allgemeinsätze wie „das Leben durch eine rosarote Brille sehen“ oder „rosigen Zeiten entgegen gehen“ ein. Rosa ist auch eine der zwei Babyfarben (hellblau und rosa) und könnte andeuten, dass das Schauspielhaus noch in seinen Kinderschuhen steckt. Andrea Dusl benennt in ihrem Buch *Die österreichische Oberfläche* die Farbe rosa als die „heimliche Landesfarbe“⁷¹, nachdem sich sowohl die Bäckereikette Aida, Leberkäse, Punschkrapferl, als auch Mannerwaffeln diese Farbe teilen.

Caroline Kaufmann definiert in ihrer Dissertation zum Thema *Zur Semantik der Farbadjektive rosa, pink und rot*⁷² folgende Lesarten der Farbe rosa: im Sinne von „homosexuell/Homosexuelle betreffend“, sowie „optimistisch, positiv, unrealistisch“ und „kommunistisch angehaucht“⁷³.

Warum nun aber konkret die Farbe *rosa* als Konzept-Farbe gewählt wurde, lässt sich schwer beantworten und wurde auch vonseiten des Schauspielhauses nicht weiter kommentiert.

⁶⁸ Siehe: Homepage Perndl+Co. – URL: <http://www.perndl.at/>, Zugriff: 10. September 2008.

⁶⁹ CD Schauspielhaus Wien: .doc-Dokument. Freundlicherweise zur Verfügung gestellt von Vera Kühn, perndl+Co, 26. Mai 2008.

⁷⁰ Ebd.

⁷¹ Vgl. Andrea Maria Dusl: *Die österreichische Oberfläche: Österreich findet am Übergang zwischen Innen und Außen statt*. – St. Pölten, Salzburg: Residenz, 2007. 111ff.

⁷² Caroline Kaufmann: *Zur Semantik der Farbadjektive rosa, pink und rot: Eine korpusbasierte Vergleichsuntersuchung anhand des Farbträgerkonzepts*. – München: Diss. – Herbert Utz, 2006. .pdf-Datei, – URL: http://edoc.ub.uni-muenchen.de/archive/00006326/01/Kaufmann_Caroline.pdf, Zugriff: 25. Mai 2008.

⁷³ Siehe hierzu ausführlich: Ebd. S. 101ff.

4.11.2 Logo



Kernelement des neuen Erscheinungsbildes des Wiener Schauspielhauses ist ein Logo, das sich in permanenter Veränderung befindet. Formal eher schlicht, irritiert es bei jedem Auftritt erneut durch wildgewordene Buchstaben, Tippfehler schleichen sich ein, Zeichen verirren sich.⁷⁴

Das Logo soll gezielt das Schauspielhaus-Motto „Schauspielhaus ist Gegenwart“⁷⁵ vermitteln und allgemeine Veränderung markieren. Es findet sich auf allen Briefköpfen des Schauspielhauses sowie auf Stickern, der Beschilderung am Haus selbst, den Spielplänen, Programmheften etc.

4.11.3 Plakate

Es gibt drei verschiedene Plakatsorten:

- Plakate zur jeweiligen *Inszenierung*, die auf einem Betonuntergrund eine rosarote Fotografie einer Figur in grober Rasterung, den sogenannten *Benday Dots*, abbildet. Darüber stehen in blauen Buchstaben Stücktitel, Autor, Regie, Premierendatum sowie das Schauspielhauslogo.
- Plakate mit *Stückzitaten* aus z. B. *hamlet ist tot. keine schwerkraft* oder *Die Kaperer*, mit schwarzer Schrift auf rosarotem Untergrund.
- *Datumsplakate*, die im Schaufenster des Schauspielhauses als Kalender dienen und täglich wechseln. Sie sind auf betonfarbenem Untergrund im Design eines Kalenders gehalten, mit Datum und Stücktitel.

4.11.4 Programmhefte

Zu jeder Premiere wurde ein Programmheft erstellt. Auf rosarotes Papier wurde das Plakatmotiv ohne Datum gedruckt. Die Cover waren bei den vier Eröffnungstücken in Farbe, die restlichen Programmhefte sowie die Inhalte in schwarz-weiß gehalten.

4.11.5 Jahresspielplan und Monatsspielpläne

Das *Jahresspielplanheft 2007/2008* ist ein gebundenes, kleines, rosarotes Büchlein, das es in sechs verschiedenen Ausführungen gibt, da auf jedem Cover ein anderes Ensemblemitglied abgebildet ist. Dabei soll der „Grundgedanke der Flexibilität [...] fortgeführt“⁷⁶ werden.

⁷⁴ Kaufmann: Zur Semantik der Farbadjektive rosa [...]. S. 101ff.

⁷⁵ Beck: Willkommen!. S. 1.

⁷⁶ CD Schauspielhaus Wien

Es umfasst 76 Seiten, auf denen sowohl das Ensemble als auch die Stücke und die Konzeption sehr ausführlich vorgestellt werden. Die SchauspielerInnen des Ensembles werden durch große Farbfotos und Antworten auf persönliche Fragen präsentiert, während Gastschauspieler und die SchauspielerInnen der Strudlhofstiege sowie Andreas Beck und Ewald Palmethofer nur auf Schwarz-Weiß-Bildern dargestellt wurden.

Auf der letzten Seite befinden sich unterschiedliche Schauspielhaus-Logos, um das Konzept zu vermitteln.

4.11.6 Postkarten

Bestimmte Stücke, wie etwa *wohnen. unter glas* oder *wie ein leben zieht mein koffer an mir vorüber*, wurden zusätzlich mit Postkarten beworben. Auf den rosaroten Karten befinden sich Stückzitate sowie stark-gerasterte Fotografien. Auf der Rückseite kann man genauere Termine etc. erfahren.

Für das Projekt der *Strudlhofstiege* wurden zwölf Farb-Postkarten angefertigt, die die jeweilige Folge mit einem Farbfoto und Kurzinformationen auf der Rückseite bewarb.

Außerdem gab es *Info-Postkarten*, um das Abonnement vorzustellen oder Weihnachtswünsche zu übermitteln.

4.11.7 Homepage: www.schauspielhaus.at

Die Homepage, die sich durch Betonhintergrund, Benday-Dots-Bildern und rosaroter Farbgebung gestaltet, dient als Informationsplattform.

In der Menüleiste findet man die Punkte Willkommen (für Neuigkeiten), Programm, Über das Schauspielhaus, Presse, Service, Merchandising und Kontakt.

Auf der Homepage werden Neuigkeiten übermittelt sowie sehr ausführlich die Stücke, das Konzept und die SchauspielerInnen in Text und Bild vorgestellt.

4.12 THEATERLANDSCHAFT - POSITIONIERUNG

Autorentheater ist ein derzeitiger Trend in der deutschsprachigen Theaterlandschaft. Immer mehr Theater besinnen sich darauf, neue Texte neben Klassikern in den Spielplan zu nehmen. Vieles dieser *neuen Dramatik* wird jedoch auf Neben Bühnen oder in Studios gespielt⁷⁷. Ein Spielplan, der ausschließlich aus zeitgenössischen Texten besteht, gilt vor allen Dingen aus ökonomischen Gründen als undurchführbar. Gerade in Wien werden die Zuschauer durch die Bekanntheit der Stücknamen und AutorInnen ins

⁷⁷ Vgl. Kroll: Das Ersatztheater boomt!. S. 18ff.

Theater gezogen.⁷⁸ Unbekannte AnfängerInnen dürften es auf den ersten Blick bei so einem Klima schwer haben.

Das Schauspielhaus Wien versucht aber eben genau das: eine Programmierung, die sich in ihrer Hauptspielstätte rein auf zeitgenössische Theatertexte spezialisiert.

Eine Spielstätte, die ausschließlich Texte zeitgenössischer AutorInnen inszeniert, ist derzeit im deutschsprachigen Raum einzigartig. Aber gerade um den totalen Fokus auf junges Autorentheater ging es Andreas Beck von Anfang an. So sprach er sich in Interviews auch immer wieder gegen die sogenannte *Klassikerpflege* aus, die an anderen Theatern vorherrscht.

Die Idee im Klassiker den Zeitgenossen zu entdecken, finde ich eine gewagte These. Es gibt Realitäten, die bei Goethe nicht enthalten sein können. Im Regietheater gilt der Regisseur als Mittler zwischen dem Klassiker und der Gegenwart. Doch Gegenwart ist im Klassiker nur als Evergreen, aber nicht direkt enthalten.⁷⁹

Allein die Summe von zehn Premieren ist im Vergleich zur restlichen Wiener Theaterlandschaft beachtlich, wenn man vergleichsweise bedenkt, dass das Theater in der Josefstadt nur drei Premieren zu verzeichnen hat, das Volkstheater Wien am Haupthaus acht feierte und das Burgtheater nur fünf.⁸⁰ Das Kasino am Schwarzenbergplatz übrigens, das Andreas Beck bekanntermaßen nahe steht, feierte vier Premieren, davon zwei Uraufführungen und zwei österreichische Erstaufführungen.

Man kann durchaus sagen, das Schauspielhaus hebt sich in Wien als Mittelbühne und Wiener Stadttheater von den anderen Mittelbühnen ab und darf in einem Atemzug mit Burgtheater, Volkstheater, Theater in der Josefstadt und der neuen Kooperationsspielstätte *brut* genannt werden.

Nicht zuletzt durch Kooperationen wurde das Schauspielhaus auch in Deutschland vielbeachtet. Inszenierungen wurden zu renommierten Theaterfestivals wie dem *Heidelberger Stückemarkt* oder dem *Mülheimer Theaterpreis* bereits in der ersten Spielzeit eingeladen.

4.13 THEATERREFORM

In der Präambel zum *Leitbild der Wiener Theaterreform*⁸¹ findet man bereits auf Seite eins folgende Erklärung:

Eine verantwortungsvolle Pflege des kulturellen Erbes schließt die Auseinandersetzung mit der Gegenwart, mit zeitgenössischen Themen und neuen Formen des künstlerischen Ausdrucks an zentraler Stelle mit ein. [...] Neben der Erhaltung traditioneller Strukturen sollen neue, zeitgenössische Formen und Produktionsweisen, die zur Wei-

⁷⁸ Vgl. Kommentar zum Publikumsverhalten bei den Wiener Festwochen 2007. - Barbara Petsch: Bockiges Publikum! - Quelle: Die Presse - Online, 21.06.2007. - URL: <http://diepresse.com/home/kultur/news/312218/print.do>, Zugriff: 2. Juni 2008.

⁷⁹ Barbara Petsch: Das Ende der großen Bühnen. - Quelle: Die Presse - Online, 28.10.2007. - URL: <http://diepresse.com/home/kultur/news/60732/print.do>, Zugriff: 10. Juni 2008.

⁸⁰ Vgl. Burgtheater: Spielzeit 2007 / 2008. Spielzeitheft.

⁸¹ Leitbild zur Wiener Theaterreform. - URL: <http://www.wien.gv.at/kultur/abteilung/pdf/leitbild-theaterreform.pdf>, Zugriff: 23. Juli 2008.

terentwicklung und Ausdifferenzierung der Darstellenden Kunst beitragen, verstärkt gefördert werden.⁸²

Im Rahmen der Zielvorstellungen der *Wiener Theaterreform* äußert man sich klar zur Notwendigkeit von Spartenhäusern, wie dem Tanzquartier oder dem Theaterhaus für junges Publikum. Liest man die Kriterien, der im Rahmen der Reform förderungswürdigen Konzepte und Theater, wirkt jenes des Schauspielhauses Wien wie eine konkrete Antwort darauf. So werden unter anderem „hohe Qualität und Professionalität sowohl im künstlerischen als auch im administrativ-organisatorischen Bereich“ gefordert, von einem Theater verlangt „einen möglichst unverwechselbaren, ästhetisch konsequenten Ausdruck hervor[zu]bringen und auf entschiedene Weise Entwicklungen der Gegenwart [zu] reflektieren“ sowie „über einen lokalen Kontext hinaus Beachtung [zu] finden“⁸³. Alles Punkte, die vom Schauspielhaus erfüllt wurden und werden.

Ebenso darf man nicht vergessen, dass sowohl die Leitung des Schauspielhauses Wien als auch des *brut*⁸⁴ am Karlsplatz mit einer festen Orientierung auf gegenwartsbezogene Theaterformen ausgeschrieben wurden, um so neuen Theaterformen zwei weitere Spielstätten zu sichern.

Fraglich ist aber, ob es ausreichen wird, bestehende Spielstätten mit neuen IntendantInnen und Konzepten zu füllen, die Strukturen und Förderungssummen jedoch – wie es etwa im Falle des Schauspielhauses war – unverändert zu lassen.

4.14 FÖRDERUNG

Das Schauspielhaus Wien wurde in der Spielzeit 2007/2008 mit € 1.205.000,00⁸⁵ von der Stadt Wien gefördert. Damit blieb die Förderungssumme seit dem Jahr 2001 unverändert⁸⁶. Neben *Wienkultur* und dem *Bundesministerium für Unterricht und Kultur* konnte das Schauspielhaus außerdem in der Firma *Novomatic* einen privaten Hauptsponsor für sich gewinnen. Über genaue Zahlen der Förderungen und Auslastung konnte das Schauspielhaus Wien leider keine Aussagen machen.

⁸² Leitbild zur Wiener Theaterreform. S. 1.

⁸³ Siehe: Ebd. S. 6.

⁸⁴ Vormalis dietheater Wien

⁸⁵ Kunst- und Kulturbericht 2007. - URL: <http://www.wien.gv.at/kultur/abteilung/pdf/foerderungen2007.pdf>, Zugriff: 15. September 2008. S. 112.

⁸⁶ Vgl. Andreas Beck im Rahmen der Podiumsdiskussion „Schöne Aussichten“ im TQW, am 24. April 2008.

4.15 AUSBLICK: SPIELZEIT 2008/2009

In den Unterlagen zur Pressekonferenz der Spielzeit 2008/2009 zeichnet sich eine stringente Fortführung des Konzeptes „Schauspielhaus ist Gegenwart“ ab. Das Schauspielhaus folgt den Wegen, die es für sich in der ersten Saison abgesteckt hat.

Programmatisch steht der Begriff des Glücksmehrwerts, dem neuen Stück Ewald Palmetshofers entliehen, für die kommende Schauspielhaus-Saison: Er steht für jene Utopie, die der Jagd nach dem sprichwörtlichen besseren Leben zugrunde liegt – der Mehrwert jenes Glücks, das am Theater allabendlich beschworen wird und vor allem in der Sprache selbst liegt.⁸⁷

Es wird in dieser Spielzeit elf Premieren sowie Wiederaufnahmen der Stücke *Es geht uns gut*, *hamlet ist tot*, *keine schwerkraft*, *wohnen. unter glas* sowie *Die Kaperer* geben. Der Fokus bleibt in dieser Spielzeit nicht mehr allein auf Österreich gerichtet, sondern öffnet sich langsam in Richtung Deutschland und Russland. Gerhild Steinbuch übernimmt die Aufgabe der Hausautorin. Ein von ihr eigens für das Schauspielhaus geschriebenes Stück wird im Februar 2009 uraufgeführt. Ein größeres Augenmerk wird in dieser Spielzeit auf österreichische Regie-Positionen gelegt. So werden die drei Auftaktstücke von drei österreichischen Jungregisseuren inszeniert.

4.16 RESÜMEE

In diesem Kapitel wurde das Konzept des neuen Wiener Schauspielhauses in seiner ersten Spielzeit aufgefächert und dargestellt.

An dieser Stelle soll nun aber auch kurz die Frage gestellt werden, was dieses Konzept in dieser Form zu bedeuten hat. Denn obwohl sich die Konzeption vordergründig als extrem neu und innovativ darstellt, ist die konkret vorgefundene Struktur des Hauses eine eher traditionelle.

So stellte sich das Schauspielhaus als „klassisches“ Autorentheater vor und reihte sich damit offiziell in bestimmte Traditionen ein. Erstens ist es geradezu klassisch für ein Stadttheater, sich jüngeren Theatertexten zu widmen. Außerdem ist das Haus durch eine starke Hierarchisierung gekennzeichnet, bei der jeder eine bestimmte Funktion erfüllt, man denke nur an DramaturgInnen, SchauspielerInnen etc. Es wird also nicht kollektiv oder interdisziplinär gearbeitet, sondern jeder erfüllt bestimmte Aufgabengebiete. Der Bühnenraum ist ebenfalls nicht neu, es gibt eine Guckkastenbühne und einen fest bestuhlten Zuschauerraum. Diese Raumaufteilung variiert auch nicht. Weiters gibt es sowohl ein Ensemble als auch einen Repertoirebetrieb, was bekannte Theatermechanismen bedient.

⁸⁷ Schauspielhaus: Text zur Pressekonferenz am 4. September 2008, pdf-Datei. - URL: <http://www.schauspielhaus.at/jart/prj3/schauspielhaus/data/uploads/PK%20Unterlagen%202008-09.pdf>, Zugriff: 10. September 2008.

Das Schauspielhaus ist in diesem Sinne kein total innovatives Theaterexperiment, sondern kehrt vielmehr zurück zu einer bereits da gewesenen Theaterorganisation. Innerhalb dieses Rahmens begibt sich das Theater mit seinem Ensemble auf die Suche nach neuen Spielweisen und zukunftsweisenden Texten. Sehr interessant ist die Form dieser Suche, nämlich innerhalb eines sehr konkreten Rahmens einer klassischen Dramaturgie und konventioneller Bühnenästhetik. Die neuen Theatertexte sind klar und deutlich für ein solches Theater geschrieben und bedürfen solchen Umgangs. Die Stücke, welche in der vergangenen Spielzeit am Schauspielhaus gespielt wurden, passten perfekt auf die weiße Bühne und zu den relativ jungen SchauspielerInnen.

So scheint es fast als wäre das Schauspielhaus zu der Spitze eines Eisberges geworden, der unter der Oberfläche weit in vielerlei Richtungen ragt.

Eine große Leistung des Wiener Schauspielhauses war die Erkenntnis, dass *Gegenwart* im Moment sehr modern ist. Die Gegenwart ist das, was alles bestimmt, nachdem große Ziele der Zukunft nicht entstehen wollen und die Vergangenheit nicht das Leben des Jetzt bestimmen sollen. Wer sich dieser Gegenwart verpflichtet, muss sich täglich im Kleinen wandeln, aber niemals im Großen.

Ausgangspunkt dieser Gegenwartswanderung sind Thematiken, anhand derer man die Gegebenheiten der Zeit bespiegelt. In der vergangenen Spielzeit waren dies die Thematiken *Heimat, Wohnen und Leben*. Themen, die auch in der zeitgenössischen jungen Dramatik vorherrschen, in der die jungen DramatikerInnen in ihren Texten oftmals versuchen, sich selbst in der Welt zu verorten.

So erfasst das Schauspielhaus absolut eine gesellschaftliche Strömung, die sich auf ein Hier und Jetzt konzentriert. Auch die Rückkehr zu einer tradierten Theaterform erscheint programmatisch, kehren doch die gesellschaftlichen Werte ebenfalls zu traditionellen, gemeinschaftlichen Formen zurück (z.B. Familie).

So ist das Konzept des *neuen* Wiener Schauspielhauses absolut gegenwartsnah, da es sich in eine gegenwärtige Strömung einreicht, die man als: „Aus alt mach *neu!*“ betiteln könnte. Das Theater versucht sich an *neuer* Dramatik, die aus dem Bekannten Neues erschafft. Die *neue* Bürgerlichkeit nimmt sich das Beste einer untergegangenen Gesellschaftsform, die auch ihr eigenes Theater hatte. So erhebt sich das Schauspielhaus Wien ebenfalls aus den Traditionen des Hauses unter Hans Gratzner und George Tabori zu einem *neuen* Wiener Schauspielhaus, einem *neuen* Autorentheater, das Traditionen und Bekanntes aufgreift und im Sinne der Gegenwart verändert.

Nach der Dekonstruktion der Postmoderne ist dieser Versuch der Veränderung und Entwicklung von vergangenen Systemen vielleicht nicht absolut innovativ, aber geradezu logisch und wünschenswert.

5 ÖSTERREICHISCHE DRAMATIK: ANTIQUIERTER BEGRIFF ODER ENTSCHEIDENDES MERKMAL?

VON IRMGARD FUCHS

5.1 IM BLICK: ÖSTERREICH

Das Schauspielhaus Wien setzte in seiner ersten Spielzeit 2007/2008 einen konkreten Fokus auf junge österreichische TheaterautorInnen. Diese Fokussierung erscheint auf den ersten Blick logisch, handelt es sich beim Schauspielhaus doch um das einzige explizite Autorentheater in ganz Österreich. Dennoch schuf das Schauspielhaus mit seinem Spielplan, der immerhin von den vier jungen österreichischen AutorInnen Gerhild Steinbuch, Ewald Palmetshofer, Johannes Schrettle und Händl Klaus stark geprägt wurde, ein Bewusstsein dafür, dass eben diese Namen für viele ÖsterreicherInnen ein unbeschriebenes Blatt waren.

Abgesehen von Ewald Palmetshofer, dem erst als Hausautor des Schauspielhauses der Durchbruch im deutschsprachigen Raum gelang, sind die drei anderen AutorInnen bereits seit Jahren im deutschsprachigen und hierbei besonders im deutschen Theaterraum bekannt. In den Theaterzeitschriften *Theater der Zeit* und *Theater heute* sind alle vier AutorInnen vertreten. Händl Klaus wurde von *Theater heute* sowohl 2003 zum *Nachwuchsdramatiker des Jahres* sowie im Jahr 2006 zum *Dramatiker des Jahres* ernannt. Ewald Palmetshofer wurde 2008 der Titel *Nachwuchsdramatiker des Jahres* zu teil.

Im Bewusstsein des Österreichers, der Österreicherin scheint aber verankert zu sein, dass die goldene Zeit des österreichischen Dramas zur Jahrhundertwende mit Schnitzler und Hofmannsthal bereits ausgelebt wurde oder es nach Thomas Bernhard und Elfriede Jelinek keine dramatische Nachkommenschaft mehr gegeben hat. Dabei gibt es gerade in den vergangenen Jahren eine Vielzahl neuer österreichischer Jung-DramatikerInnen. Diese sind jedoch nur noch dem Staatsbürgerschaftsnachweis her österreichisch. Sie werden von deutschen Verlagen verlegt, von deutschen Theatern aufgeführt, von der deutschen Kritik viel beachtet. In Österreich ist es schwer, Fuß zu fassen.

Das Schauspielhaus Wien verschrieb sich deshalb in seiner ersten Spielzeit österreichischen AutorInnen und stach damit in ein Wespennest. Woher kam dieses plötzliche Interesse für das Österreichische?

In einer Zeit, in der kaum noch explizit nachgefragt wird, was denn nun das Österreichische sei, entsteht scheinbar trotzdem ein kollektives Bewusstsein dafür, dass da etwas Besonderes an österreichischer Kunst und damit an österreichischer Dramatik sein

muss. Dass eine Antwort auf das Österreichische nicht aus dem Augenblick, sondern aus der Vertiefung der Frage entstehen muss, ist evident.

Bei den Definitionsversuchen, was österreichische Dramatik und Literatur sind, dominieren jedoch immer zwei Strategien: Zum einen die Abgrenzung von deutscher Literatur und Kunst und zum anderen der Versuch, typisch österreichische Tendenzen in Literatur und Dramatik auszumachen. Ein Abriss dieser beiden *Kampfpositionen* soll im Folgenden vorgestellt werden.

5.2 STAND DER WISSENSCHAFTLICHEN QUELLEN UND DEREN PROBLEMATIK

5.2.1 Vom Bedürfnis, Grenzen zu ziehen

Besonders in den 90er Jahren des vergangenen Jahrhunderts gab es viel Geschrei und literarisches Gezeter darüber, was denn österreichische Literatur überhaupt sei, und noch umfassender, ob es sie überhaupt gebe. Die einen beantworteten die Frage schlichtweg mit Nein (heißt: das ist eine wirklich unwichtige Frage). Andere jedoch versuchten lautstark zu beweisen, dass österreichische Literatur allgegenwärtig wäre.¹

Hervorstechend waren dabei die nicht enden wollenden Grabenkämpfe mit Deutschland, von denen sich Österreich als „Kulturnation“ unbedingt abgrenzen und abheben wollte. Bei solcherlei Diskussionen herrschte oftmals soviel Polemik gegenüber der deutschen Literatur(-wissenschaft), dass dabei Literatur und Dramatik wild in einen Topf geworfen wurden und eben immer der Hase aus dem Hut gezaubert wurde, den man für seine Ausführung gerade brauchen konnte.

Es ist deshalb schwierig, in diesem Kontext ganz konkret über österreichische Dramatik Aussagen zu treffen, vielmehr muss man bei dem Begriff Literatur versuchen, auch zwischen den Buchstaben zu lesen oder probieren, ob die Thesen noch stimmen, wenn man sie an der Dramatik anwendet.

Gerade die Grenzziehung zwischen deutscher, deutschsprachiger und österreichischer Dramatik erscheint konstitutiv für das österreichische Kunst- und Kulturverständnis und soll deshalb keinesfalls ignoriert werden.

An vielerlei Stellen wird aus österreichischer Sicht die Meinung vertreten, dass Deutschland die österreichische Dramatik bzw. die österreichische Literatur im Gesamten einfach geschluckt oder für sich in Anspruch genommen hätte. So beschreibt Hermann Schlösser 2005 die Situation zwischen Deutschland und Österreich folgendermaßen:

Deutschland und Österreich — wer dieses Verhältnis einigermaßen begreifen möchte, sollte sich zwei Voraussetzungen bewußtmachen [sic], die von Deutschland aus gesehen wenig belangvoll erscheinen könnten, während sie für Österreich von größter Bedeutung sind. Voraussetzung eins heißt: Was immer die zweite österreichische Republik im einzelnen [sic] auch sein mag, eines ist sie mit Sicherheit nicht: eine deutsche

¹ Siehe hierzu: Klaus Zeyringer: Österreichische Literatur seit 1945: Überblicke Einschnitte Wegmarken. – Innsbruck: Haymon, 2001. S. 25ff.

Dependance. Das Österreich-Bewußtsein [sic], das nach dem Zweiten Weltkrieg mit einiger politischer Nachhilfe geschaffen wurde, speist sich spätestens seit dem Jahr des Staatsvertrags 1955 aus der Gewißheit [sic], nicht nur über eine eigene Staatsform, sondern auch über eine eigenständige Kultur zu verfügen. [...] Die österreichischen Abgrenzungsbemühungen gestalten sich äußerst schwierig, weil es kein Land gibt, mit dem Österreich politisch, ökonomisch, touristisch und kulturell so eng verflochten wäre wie mit Deutschland. [...] Starkes Abgrenzungsbedürfnis bei großer Nähe - so läßt [sic] sich Österreichs Beziehung zu Deutschland auf eine kurze Formel bringen.²

Tatsächlich ließ sich im Deutschland des 20. Jahrhunderts die Tendenz ausmachen, Österreichisches als Deutsches zu behandeln, gerade so, als wäre Österreich kein eigener Staat, sondern ein deutsches Bundesland wie Hessen oder Bayern³.

Beispiele für die Absorption des Österreichischen lassen sich vielerlei finden. Das gilt aber wiederum vor allen Dingen für AutorInnen des vergangenen Jahrhunderts. Nicht nur, dass – so behauptet zumindest noch Karl Konrad Pohlheim bei einem Symposium in Bonn im Jahre 1981 –

es heute auch gebildeten deutschen Bundesbürgern keinesfalls klar [sei], daß [sic] Hofmannsthal und Schnitzler, Rilke und Trakl, Musil und Kafka, Broch, Celan⁴ - von den Lebenden, Handke, Thomas Bernhard und wie sie alle heißen, gar nicht zu reden – daß [sic] sie alle Österreicher sind, daß [sic] Österreich einen großen Teil der bedeutendsten deutschsprachigen Dichter des 20. Jahrhunderts stellt.⁵

Aber auch die deutsche Theatergeschichtsschreibung nimmt es mit Österreich offenbar nicht so genau. So führt etwa Erika Fischer-Lichte in ihrer *Kurzen Geschichte des deutschen Theaters* unkommentiert das Wiener Volkstheater⁶ als historisch wichtig für das deutsche (!) Theater an, erwähnt Österreich aber nicht weiter. Ebenso verschwommen sind die Grenzen zwischen Deutschland und Österreich bei Sammelbänden. So wurde 1967 Peter Handkes Stück *Hilferuf* unkommentiert in der Ausgabe *Deutsches Theater der Gegenwart 2*⁷ abgedruckt. Aber auch heute findet noch eine einigermaßen undifferenzierte Auflistung statt. Die Zeitschrift *Theater der Zeit* etwa sammelt in seinen *Stück-Werk*-Ausgaben Vertreter deutschsprachiger Dramatik. Zwar wird hierin wenigstens nicht nur von deutscher, sondern von deutschsprachiger Dramatik gesprochen, dennoch gibt es ein zusätzliches Arbeitsbuch für Schweizer Dramatik, während die Sinnhaftigkeit so eines Arbeitsbuches im Falle österreichischer Dramatik niemandem in den Sinn zu kommen scheint. Karl-Markus Gauß kritisiert in seinem Essay *Zur österreichischen Sinnlichkeit* Deutschland dafür, Anthologien mit den Titeln *Deutschland erzählt. Von Arthur Schnitzler bis zu Peter Handke* herausgegeben zu haben, sowie Marcel Reich-Ranicki, der

² Hermann Schlösser: DEUTSCHLAND – ÖSTERREICH. – In: Blicke von außen. Österreichische Literatur im internationalen Kontext. F. Haas, H. Schlösser, K. Zeyringer. – Innsbruck: Haymon, 2003. S. 54 – 98. S. 54 – 55.

³ Vgl. Karl-Markus Gauß: Zur österreichischen Sinnlichkeit. – In: Horsd'œuvre. Essays. G. Nennung. – St. Pölten, Salzburg: Residenz, 2005. S. 219 – 255. S. 252.

⁴ Dahingestellt sei die Frage, ob sich Autoren wie Celan, Kafka oder Rilke gerne als österreichische Autoren bezeichnet wissen würden.

⁵ Karl Konrad Pohlheim: Einführung. – In: Literatur aus Österreich. Österreichische Literatur. Ein Bonner Symposium. Hg. v. K. K. Pohlheim. – Bonn: Bouvier, 1981. S. 14 – 20. S. 19f.

⁶ Erika Fischer-Lichte: Kurze Geschichte des deutschen Theaters. – Tübingen, Basel: Francke, 1999. S. 165ff.

⁷ Peter Handke: Hilferuf. – In: Deutsches Theater der Gegenwart 2. Hg. v. K. Braun. – Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1967. S. 201 – 210.

öffentlich bekräftigt, Ingeborg Bachmann und Thomas Bernhard wären selbstredend deutsche Dichter und unter >österreichischer Literatur< verstehe er eine Art Heimatliteratur von bloß regionaler Bedeutung.⁸

Österreich und Deutschland scheinen sich – vielleicht auch durch die gemeinsame (verdrängte) Vergangenheit – eine Spur zu nahe zu stehen. Gerade deshalb musste Österreich offenbar immer wieder seinen Eigenwert artikulieren.

Im Kontext der 2. Republik, die von Beginn an ein österreichisches Nationalbewußtsein [sic] stärken wollte und u.a. im Inland sowie besonders auch in der Tourismuswerbung im Ausland auf dem Konzept der ‚Kulturation‘ aufbaute, begann im Gefolge von Staatsvertrag und Neutralitätsgesetz (1955) eine Hochkonjunktur der Fragestellung ‚Gibt es eine österreichische Literatur?‘ [...] – immer mit einer positiven Antwort. In den fünfziger und sechziger Jahren erschien der Bezug zwischen Österreich-Begriff und Konzept einer österreichischen Literatur deutlich als Element nationaler Identitätsbildung.⁹

Die Frage, ob es eine österreichische Literatur gebe, wird aber nicht erst seit dem Ende des Zweiten Weltkrieges gestellt, sondern bereits seit dem 18. Jahrhundert¹⁰, wobei auch damals Deutschland immer wieder als Reibe- und Reflektionsfläche diente.

Ist es also verständlich, dass sich dabei bereits eine Art Furche gebildet zu haben scheint?

An mancherlei Stellen wird Kritik laut, dass es sich bei der Verteidigung der *österreichischen Literatur* heutzutage um nationalistisch anmutendes Verhalten handle.¹¹

Wendelin Schmidt-Dengler erklärte in seiner Sammlung *Bruchlinien: Vorlesungen zur österreichischen Literatur 1945 bis 1990* in der Einleitung, „die Frage, ob es eine österreichische Literatur gebe, ist schon in die Jahre gekommen und daher verdienstermaßen auch schäbig geworden.“¹² Er stellt daraufhin folgende (Gegen-)Fragen:

Warum sollte man die österreichische Literatur von der deutschen abheben, warum sollen wir von einer >Eigenständigkeit< sprechen, warum soll überhaupt von der österreichischen Literatur als einer österreichischen die Rede sein? Geht es nicht mehr um die Qualitäten einer Literatur, die sich mit dem wie immer aufgefaßten [sic] Nationalen nicht verrechnen lassen? Ist es nicht jeder Literaturbetrachtung abträglich, ihren Gegenstand national zu definieren?¹³

Diese berechtigten Fragen will er alle bejaht wissen. Dennoch bleibt auch für ihn der Sachverhalt bestehen, dass es in Deutschland als größeres Land kein Verständnis dafür gibt, dass Österreich als eigenständiger Kunstproduzent betrachtet werden möchte.

Als Hans-Peter Bayerdörfer die Situation der deutschen Theaterlandschaft im Jahr 2007 beschreibt, nennt er neben einigen deutschen gleich mehrere österreichische TheaterautorInnen als wichtige ImpulsgeberInnen des deutschen Theaters. So bezeichnet er Peter Handke, Elfriede Jelinek, Kathrin Röggla und Marlene Streeruwitz als wichtige Endpunkte verschiedenster Schaffensrichtungen ohne auch nur in einem Nebensatz zu erwähnen, dass alle diese AutorInnen österreichischer Abstammung sind. Die Qualitäten, die nach Bayerdörfer diese AutorInnen einbringen, können vorwiegend durch Be-

⁸ Gauß: Zur österreichischen Sinnlichkeit. S. 252.

⁹ Zeyringer: Österreichische Literatur seit 1945. S. 49.

¹⁰ Vgl. Ebd. S. 41.

¹¹ Vgl. Wendelin Schmidt-Dengler: *Bruchlinien: Vorlesungen zur österreichischen Literatur 1945 bis 1990*. – Salzburg, Wien: Residenz, 1995. S. 11.

¹² Ebd.

¹³ Ebd.

sonderheiten im Umgang mit Sprache definiert werden, was dem österreichischen Drama bis heute als konstitutives Erkennungsmerkmal nachgesagt wird¹⁴.

5.2.2 Vom Bedürfnis, Grenzen einzureißen

Die Abgrenzung von deutscher Dramatik ist natürlich nicht das einzige hegemoniale Bestimmungsmerkmal österreichischen Dramas. Eine ebenso starke Gegentendenz zur Abschottung, nämlich der Wille eines Austausches, kann beobachtet werden. 1961 schreibt Joachim Schondorff in seinem *Österreichischen Theater des XX. Jahrhunderts*¹⁵:

Das österreichische Drama und Theater lehnen jede Isolierung von ihren innersten Wesensgründen her ab. Bei aller Selbstbescheidung und Zurückhaltung, die zum Österreichischen gehören, wissen sie sehr genau und bestimmt ihren Wert, aber sie wissen auch, daß [sic] Drama und Theater vom Dialog her leben. Darum pflegen sie den Dialog mit den Nachbarn, den Dialog mit der Mutter, d.h. mit Europa. Das österreichische Theater und Drama nehmen von Europa, sie geben Europa. Es ist ein dauerndes Fließen und Tauschen hin und her. Diese wechselseitige Verbundenheit verbürgt die Lebendigkeit des österreichischen Theaters und Drama.¹⁶

Wenn nun bereits vor über 40 Jahren diese Diagnose für das österreichische Drama und Theater getroffen wurde, so bleibt wenigstens zu hoffen, dass sich heute die Entwicklung einer Öffnung zum europäischen Raum hin abzeichnet. Gerade diese Öffnung, diese Distanzierung vom rein „Österreichischen“ kann als Chance begriffen werden, eine Verengung der literarischen und dramatischen Möglichkeiten zu vermeiden¹⁷.

Es ist nicht mehr Ziel junger AutorInnen, explizit *österreichisch* zu schreiben, wie es etwa noch bei Thomas Bernhard durchaus der Fall gewesen ist, man denke nur an Stücke wie *Heldenplatz* oder *Die Jagdgesellschaft*, oder ebenso bei Jelinek mit Texten wie *Stecken, Stab und Stangl* oder *Burgtheater*.

So sagt etwa Ewald Palmethofer in einem Interview mit dem Internetportal *nachtkritik.de*¹⁸ bezüglich seines Stückes *hamlet ist tot. keine schwerkraft* sehr bestimmt: „Ich habe jetzt nicht vor, etwas Österreichisches zu schreiben“¹⁹. Und auch Gerhild Steinbuch stellt im Interview explizit fest: „Diese ganzen Adjektive, die man vor den Schreiberberuf stellen kann, sei es das Geschlecht oder die Herkunft. Also das ist für mich nicht relevant.“²⁰

Diese Aussagen und die Selbstverständlichkeit mit der das Österreichische im Drama nicht mehr gewollt oder nicht mehr benötigt wird, lässt sich relativ einfach dadurch erklären, dass sich seit Beginn der Zweiten Republik gezeigt hat, dass in Österreich ohne

¹⁴ Von der Fokussierung auf Sprache im österreichischen Drama wird in Kapitel „Das Besondere der Sprache“ zu lesen sein.

¹⁵ Joachim Schondorff (Hg. v.): *Österreichisches Theater des XX. Jahrhunderts*. - München: Langen Müller, 1961.

¹⁶ Ebd. S. 9-10.

¹⁷ Vgl. Franz Haas, Hermann Schlösser, Klaus Zeyringer: *Blicke von außen: Österreichische Literatur im internationalen Kontext*. Innsbruck, Haymon, 2003. S. 202.

¹⁸ nachtkritik.de. URL: <http://www.nachtkritik.de/>, Zugriff: 8. Oktober 2008.

¹⁹ Gertrud Schweers: ruhrpod 10 - Ewald Palmethofer. URL: <http://nachtkritik-stuecke08.de/index.php/dramatiker/64-ruhrpods-k/224-ruhrpod-10-ewald-palmetshofer>, Zugriff: 8. Oktober 2008.

²⁰ Gerhild Steinbuch: Interview - siehe Anhang.

den deutschen Literatur- und Theatermarkt nichts ginge. Für alle österreichischen AutorInnen, die zum Beispiel Hans-Peter Bayerdörfer als wichtige TheaterautorInnen Deutschlands bezeichnet, kann man behaupten, dass sie wohl nur durch den deutschen Theatermarkt, der auch einfach ob seiner Größe vielfache Möglichkeiten bietet, zu wichtigen AutorInnen werden konnten.

So schildert Robert Menasse auch die literarische Situation der 1950er Jahre als

Auswanderungswelle österreichischer Autoren in die Bundesrepublik Deutschland, zu deutschen Verlagen und auf den deutschen Markt, wodurch die Frage nach dem >Österreichischen< dieser Autoren nur noch eine nach deren Geburtsort zu sein schien.²¹

In dieser Zeit hatte Österreich weder die finanziellen Mittel noch das Interesse an Neuem. Es war zur damaligen Zeit bis zur Formierung der *Wiener Gruppe* primäres kulturelles Ziel, das Traditionelle zu bewahren.²²

Auch Wendelin Schmidt-Dengler stellte in seinen *Bruchlinien* 1995 noch einmal über den österreichischen Schriftsteller – zu dem wir jetzt einmal den Dramatiker hinzuzählen wollen – fest:

Tatsache ist, daß [sic] die österreichischen Schriftsteller auf den deutschen Markt angewiesen sind, Tatsache ist, daß [sic] die österreichischen Schriftsteller oft erst auf dem Umweg über die Rezeption in Deutschland auch in Österreich wahrgenommen werden.²³

Legt man diese Tatsachen auf die vier von uns behandelten AutorInnen um, so wird man sehr schnell erkennen, dass auch sie vom deutschen Markt abhängen. Es gibt weit mehr deutsche Förderstipendien, Förderpreise, verschiedenste Theaterverlage sowie eine Vielzahl an (Stadt-)Theatern, die sich für junge Theatertexte interessieren. Wo wäre in Österreich Platz für all diese jungen AutorInnen? Zum Glück werden die Grenzen mehr und mehr durchlässig. Also: Gibt es zu unser aller Glück nicht nur das österreichische sondern endlich das *deutschsprachige* Theater?

5.2.3 Vom Bedürfnis, Grenzziehungen zu archivieren

Die Auseinandersetzung mit österreichischer Theater-, Dramatik- und Literaturgeschichte scheint nicht nur lohnenswert, sondern entpuppt sich auch als äußerst spannend. Besonders das 20. Jahrhundert ist geprägt von Umwälzungen, Veränderungen, Pluralitäten und sich bekämpfenden Stilrichtungen. Hier an dieser Stelle einen historischen Überblick über das österreichische Theater und seine Dramatik zu geben, ist nicht nur fehl am Platz, sondern würde auch mehrfach den Rahmen sprengen, wenn man den Umfang der Werke betrachtet, die eine Geschichte des österreichischen Theaters wiedergeben. Im Rahmen der Recherche stieß die Verfasserin jedoch auf einige sehr interessante, fast spannende Beiträge zur österreichischen Literatur- und Dramatikgeschichte. Im Anhang

²¹ Robert Menasse: Szenenwechsel: Seinesgleichen wird geschrieben: Die sozialpartnerschaftliche Ästhetik. - In: Horsd'œuvre. Essays. G. Nennung. - St. Pölten, Salzburg: Residenz, 2005. S. 473 – 560. S. 474.

²² Vgl. Ebd. S. 475ff.

²³ Schmidt-Dengler: *Bruchlinien*. S. 13.

der Arbeit befindet sich deshalb eine Auflistung sinnvoll erscheinender Literatur zu diesem Thema.

Der Großteil der Texte beinhaltet neben dem Versuch eine Geschichte der österreichischen Kunst zu fassen immer wieder hervorstechend die Frage: Was ist eine österreichische Tradition? Gibt es *typisch österreichisch*?

5.3 GIBT ES TYPISCH ÖSTERREICHISCH?

Am Anfang, ganz zu Beginn der Vorstellung war Österreich nur Nacht und Knie, Bart und Unterkiefer. Und Gott griff in die Nacht, erwischte das Knie und machte daraus eine österreichische Welt. Er erschuf die Menschen, die Kaffeehäuser und die nach innen wachsenden Gamsbärte, die Mannerschnitten, Mozartkugeln und die Sängerknaben. Da merkte er, dass etwas fehlte, nahm Bart und Unterkiefer und formte daraus die Habsburger, das mythologische Geschlecht der Österreicher. Sagenhafte, göttergleiche Gestalten, Archetypen des Österreichischen.²⁴

Die Frage nach dem *typisch Österreichischen* ist gerade in einem Land wie diesem, das sich so stark durch Brauchtum, Tradition, Vergangenheitsstolz und Tourismustauglichkeit definiert, eine stets relevante. Das Stellen einer solchen Frage – so zeigt es die Literatur – ist jedoch zumeist mit einem Hauch von Spott oder Polemik verbunden und gibt sich nicht einmal ansatzweise Mühe, eine Antwort zu finden.

Zwar ist Österreich angeblich das Land mit dem stärksten *Wir-Gefühl* innerhalb der EU²⁵, trotzdem wurde gerade nach dem Zweiten Weltkrieg von DramatikerInnen an Österreich kein gutes Haar gelassen. Karl-Markus Gauß schreibt:

Es gab daher keine künstlerische Disziplin, in der wir Österreicher so unangefochten Weltmeister waren wie im Beschimpfen des fürchterlichsten Staates, der unheilvollerweise der unsere war. [...] Wer sich je mit österreichischer Kunst und Politik auch nur am Rande beschäftigt hat, dem kann nicht entgangen sein, daß [sic] in keinem anderen europäischen Land die Künstler und Intellektuellen dem Staat und der Staatsmacht mit so ausdauerndem Haß [sic] verbunden sind wie in Österreich.

Clemens Ruthner verweist in seinem Essay *Ins eigene Nest gekackt?*²⁶ auf den deutsch-englischen Germanisten Rüdiger Görner, der von einer für Österreich charakteristischen „Hyperbelkultur“ im Sinne einer Übertreibungs- und Erregungskultur gesprochen hat²⁷. Auch Evelyn Deutsch-Schreiner beschreibt in dem jüngst erschienenen Werk *Vom Drama zum Theatertext?: Zur Situation der Dramatik in Ländern Mitteleuropas*²⁸ die „Theaterschelte von AutorInnenseite“²⁹ als österreichische Tradition. Sie nennt hierfür als Beispiele die DichterInnen der Avantgarde sowie Handke, Jelinek, Bernhard, Schwab und Streeruwitz. Das sind alles AutorInnen, die bereits im 20. Jahrhundert künstlerisch tätig waren. Hierbei drängt sich die Frage auf, ob die Bezeichnung des

²⁴ Franzobel: Die Attraktion der österreichischen Phantasmagorie. – In: Horsd'œuvre. Essays. G. Nennung. – St. Pölten, Salzburg: Residenz, 2005. S. 193 – 218. S. 216.

²⁵ Vgl. Haas, Schlösser, Zeyringer: Blicke von außen. S. 29.

²⁶ Clemens Ruthner: *Ins eigene Nest gekackt? oder: Deutsche und österreichische Gegenwartsliteratur im Vergleichstest (1 Skizze)*. – In: NEUES. Trends und Motive in der (österreichischen) Gegenwartsliteratur. Hg. v. F. Aspöcklberger. – Innsbruck, Wien, München, Bozen: Studien, 2003. S. 204 – 219.

²⁷ Vgl. Ebd. S. 206.

²⁸ Evelyn Deutsch-Schreiner (Graz): *Österreich*. – In: *Vom Drama zum Theatertext? Zur Situation der Dramatik in Ländern Mitteleuropas*. Hg. v. H.-P. Bayerdörfer. – Tübingen: Max Niemeyer, 2007. S. 243 – 248.

²⁹ Ebd. S. 243.

Nestbeschmutzers zu Grabe getragen werden darf, wenn man bedenkt, dass die jüngste österreichische Dramatik bislang keine neuen AutorInnen hervorgebracht zu haben scheint, die diesen Titel verdienen.

Was jedoch auch nach einem Ende jeder Theaterschelte gilt: Das Österreichische ist zu jeder Zeit etwas Besonderes. Etwas Anderes möchte man fast sagen. In der *Gebrauchsanweisung für Österreich* von Heinrich Steinfeld, einem Buch, das vorwiegend dazu dient, Reisenden und Interessierten das Land näher zu bringen, beschreibt er die österreichische Wesensart folgendermaßen:

Das Sonderbare ist in Österreich der Regelfall, nämlich die Tradition, eine exaltierte, eine *skulpturale* Verhaltensweise an den Tag zu legen. Jeder Österreicher ist ein kleines Denkmal. So wird das Besondere zum Normalen, und man verbindet den Zwang, sich gesellschaftlichen Usancen entsprechend zu verhalten, mit dem Bedürfnis nach Eigentümlichkeit.³⁰

Über den österreichischen Kulturbegriff hält Steinfeld fest, dass er in Österreich weniger konkret sei als in anderen europäischen Ländern und damit praktisch alles zu Kultur würde. Selbst die Natur.³¹ Ob in Österreich alles Kunst ist oder ob Kunst alles Leben schluckt, ist mehr als fragwürdig. Lohnend hierbei ist allerdings die Suche nach speziell österreichischen Motiven.

5.4 MOTIVE IN DRAMATIK UND LITERATUR

Der Germanist Wendelin Schmidt-Dengler stellte in seinen Vorlesungen fest, „es gibt kein österreichisches Drama in dem Sinne, daß [sic] es a priori schon etwas anderes wäre als ein anderes Drama.“³²

Durch die Diskussionen, was nun besonders oder eben doch anders am österreichischen Drama und der österreichischen Literatur sei, ziehen sich einige hegemoniale Motive, die vorwiegend in der Dramatik des frühen 20. Jahrhunderts beobachtet wurden.

Für die ersten Jahrzehnte des vergangenen Jahrhunderts gibt es folglich in der Forschung einige inhaltliche Schlussfolgerungen. So taucht vor allem der von Claudio Magris³³ behauptete *habsburgische Mythos* vermehrt auf, der die moderne Literatur des 20. Jahrhunderts dominiert haben soll.³⁴

Joachim Schondorff nennt in seinem Werk *Österreichisches Theater des XX. Jahrhunderts* weitere wichtige Motive, die für ein Drama vor 1960 zu gelten haben. Als Grundthema der österreichischen Dramatik nennt Schondorff „dieses aus seinem Leben Herauswollen“³⁵. Neben weiteren Schlagworten wie das *Bewahrende*, das *nicht revolutionä-*

³⁰ Heinrich Steinfeld: *Gebrauchsanweisung für Österreich*. – München: Piper, 2008. S. 96.

³¹ Vgl. Ebd. S. 12.

³² Schmidt-Dengler: *Bruchlinien*. S. 360.

³³ Claudio Magris: *Der habsburgische Mythos in der österreichischen Literatur*. – Salzburg: Müller, 1966.

³⁴ Vgl. Hermann Schlösser.: *Von innen – von außen*. – In: *Blicke von außen. Österreichische Literatur im internationalen Kontext*. F. Haas, H. Schlösser, K. Zeyringer. – Innsbruck: Haymon, 2003. S. 42 – 46. S. 42.

³⁵ Schondorff: *Österreichisches Theater des XX. Jahrhunderts*. S. 14.: „Nebenbei bemerkt, dieses aus seiner Sphäre, dieses aus seinem Leben Herauswollen ist ein Grundthema der österreichischen Dramatik, weil es ein österreichisches Grunderlebnis ist. Es spricht sich darin die Sehnsucht aus, endlich einmal sein volles, sein ungehemmtes, sein geheimes Leben zu leben, endlich das zu erfüllen, was man sich vornahm, was man sich

re aber evolutionäre Drama, dem Schweben zwischen Sein und Schein, Wirklichkeit und Traum oder dem Charakteristikum des *Einfachen*³⁶, geht es Schondorff vor allen Dingen um das Machtspiel zweier einschneidender Zeitströmungen.

Es verweist sich uns als ein Gegensatz, als eine innere Spannung zwischen den Urtypen des Glaubens an das Gewachsene, den ich >das Maria-Theresianische< nennen möchte, und des Anspruchs der Aufklärung, für den mir im Österreichischen >das Josefinische< die beste Bezeichnung zu sein scheint.³⁷

So lassen sich, laut Schondorff, alle Dramen in eine der beiden Kategorien einordnen. Diese beiden Pole, das *Maria-theresianische* als der „Glauben an das natürlich Gewordene, an die Koordinierung des Göttlichen und des Menschlichen [...]“³⁸ und das *Josefinische* als „der Anspruch der Aufklärung [und dem] Glaube[n] an die Allmacht der Vernunft [...]“³⁹ treffen infolgedessen in der Dramatik des 20. Jahrhunderts immer wieder aufeinander.

Schondorff begreift die österreichische Dramatik nicht als statische Kunst, die sich aus den ihr eigenen Wurzeln des Barock und der Aufklärung nährt, sondern vielmehr als sich ständig erneuernd. Für Schondorff ist Grillparzer der entscheidende Bruch in die Moderne. Grillparzer gelang es, das Geschehen ins Innere der Figuren zu verlegen und damit das österreichische Drama zu psychologisieren.⁴⁰

Als Brücke zwischen habsburgischer Tradition und Zweiter Republik nennt Robert Menasse den sogenannten Topos eines *Herr-Knecht-Verhältnisses*, das er in Stücken von Peter Handke und Thomas Bernhard realisiert sieht.⁴¹

Ein letztes zu nennendes Motiv ist ein *Eskapismus*, welcher der Dramatik inhaltlich nachgesagt wurde. So beschreibt Ulrich Greiner in dem viel diskutierten Buch *Der Tod des Nachsommers* den Eskapismus in der österreichischen Literatur folgendermaßen:

In Wahrheit ist die Bedeutung, ist die ästhetische Eigenart der österreichischen Literatur untrennbar mit dieser Wirklichkeitsverweigerung verknüpft. Hindurchgegangen durch die Zweifel an der Sprache, hervorgegangen aus der Aussichtslosigkeit politischen Handelns, geprägt von dem melancholischen Bewußtsein [sic] vergangener Größe und bedeutungsloser Gegenwart baut sich diese Literatur ein Reich der Phantasie, wo Wirkliches und Unwirkliches ununterscheidbar ineinanderfließen, wo die Alltagslogik entmachtet und die blinde Zweckrationalität technokratischer Provenienz unterminiert wird.⁴²

Die meisten dieser genannten Motive herrschen in der jüngsten österreichischen Dramatik eher nicht mehr vor. Zwar gibt es immer noch die Tendenz zu einer Art politischem Eskapismus, dabei muss man aber bedenken, dass derzeit eine generelle Abwendung von politischem Schreiben zu beobachten ist.

erträumte, endlich nicht mehr passives Objekt der Daseinsumstände zu sein, sondern souveränes Subjekt seines Da-Seins. Aus wie vielen österreichischen Stücken, wo man es gar nicht vermuten würde, ist das herauszuhören.“

³⁶ Vgl. Ebd. 10ff.

³⁷ Ebd. S. 10.

³⁸ Ebd.

³⁹ Ebd.

⁴⁰ Siehe hierzu: Ebd. S. 15ff.

⁴¹ Vgl. Menasse: Szenenwechsel. S. 526ff.

⁴² Ulrich Greiner: *Der Tod des Nachsommers: Aufsätze, Portraits, Kritiken zur österreichischen Gegenwartsliteratur*. – München, Wien: Carl Hanser, 1979. S. 48.

Evelyn Deutsch-Schreiner stellt nun einige gegenwärtige Motive vor, die laut ihrer Meinung in der österreichischen Dramatik verwurzelt sind.

Immer wieder greifen die DramatikerInnen dieselben Motive auf, wie etwa die Alpen- und Bergwelt, k.u.k.-Klischees, verwenden symbolische Orte der österreichischen Identität, wie Burgtheater oder Heldenplatz, und überhöhen bestimmte Örtlichkeiten wie WC oder Theater, wobei sie zu einer *Theatrum-mundi*-Auffassung neigen.⁴³

Auffallend ist für sie auch, dass

bei der jungen Generation Gewaltgeschichten und Katastrophenszenarien dominieren. Es wird eine Welt geschildert, die ohne Gewissheiten auskommen muss und in der untergründig der Horror lauert. Das könnte man als ein besonders österreichisches Merkmal bezeichnen, das über die Generationen und über die Veränderungen in der Gesellschaft hinweg zu erkennen ist.⁴⁴

Andere auffallende Gemeinsamkeiten im gegenwärtigen österreichischen Drama entstehen für Deutsch-Schreiner aus geografischen Gegebenheiten. So spricht sie davon, dass sich das Alpenmotiv, wie zum Beispiel in Händl Klaus' Erstlingswerk *Ich ersehne die Alpen; so entstehen die Seen*, immer noch großer Beliebtheit erfreut.⁴⁵

Auch die Diskrepanz zwischen Provinz⁴⁶ und Stadt ist ein immer noch gängiges Motiv, so etwa bei den Stücken von Ewald Palmetshofer, aber auch in Johannes Schrettlers Stück *wie ein leben zieht mein koffer an mir vorüber* in den Bildern „(ziemlich) weit weg“⁴⁷.

5.5 DAS BESONDERE DER SPRACHE

Nicht nur die Thematik der österreichischen Literatur, sondern der Umgang der österreichischen Schriftsteller mit dem Stoff der Literatur – mit der Sprache selbst und mit dem Zwischenspiel in der Darstellung der realen und der fiktionalen Welt – fesselt.⁴⁸

Wenn man bei der Frage einer motivischen Stringenz im österreichischen Drama ins Stottern gerät, dann deshalb, weil Dramatik sozialen und gesellschaftlichen Entwicklungen unterliegt und sich so im Idealfall die Motive und Inhalte ständig verändern. Anders ist es beim Umgang mit Sprache, dem in der österreichischen Dramatik seit jeher ein besonderer Stellenwert zugesprochen wird. So erklärt Klaus Zeyringer,

lange Zeit hat es als typisch für österreichische Literatur gegolten, sprachbezogen, sprachbetont, sprachkritisch, sprach-irgendwas zu sein, aber sicherlich – mit Ausnahme des „Österreich-Bezuges“ – nicht inhalts-irgendwas.⁴⁹

Karl-Markus Gauß beschreibt den besonderen Sprachgebrauch als generell österreichisches Phänomen.

Zum einen ist die Freude am Sprachspiel, am Schmäh, am witzigen, häufig derben, doch schöpferischen Sprachgebrauch schon fast ein Wesenszug der Österreicher,

⁴³ Deutsch-Schreiner: Österreich. S. 245.

⁴⁴ Ebd.

⁴⁵ Vgl. Ebd.

⁴⁶ Als wichtigen Vertreter dieser Diskussion ist Peter Turrini zu nennen

⁴⁷ Johannes Schrettle: *wie ein leben zieht mein koffer an mir vorüber*. - Berlin: Henschel SCHAUSPIEL, Fassung: Schauspielhaus Wien, Stand: 26. 10. 2007. S. 16 sowie S. 36.

⁴⁸ Antony Bushell: Mozartkugeln als Waffen der Massenvernichtung, oder: Wer hat Angst vor der österreichischen Literatur? Ein einleitendes Wort. - In: Von aussen [sic] betrachtet. Österreich und die österreichische Literatur im Spiegel der Auslandsrezeption. Hrsg. A. Bushell, D. Košťálová. - Bern, Berlin, Bruxelles u.a.: Peter Lang, 2007. S. 7 – 12. S. 9 – 10.

⁴⁹ Haas, Schlösser, Zeyringer: Blicke von außen. S. 27.

wenn es denn Wesenszüge von Nationen gäbe; zum anderen aber sind die allermeisten Österreicher, auch jene, denen das Schreiben Berufung oder immerhin Beruf geworden ist, instinktiv der Meinung, ihre eigene Sprache wäre eine fehlerhafte Sprache, ihr Deutsch eine Abweichung von andernorts vorgegebenen und festgeschriebenen Regeln.⁵⁰

Für Gauß beginnt bereits im 18. Jahrhundert die besondere Entwicklung im österreichischen Sprachumgang⁵¹. Eine besonders starke Ausformung der Sprach-Auseinandersetzung fand schließlich in der Literatur der *Wiener Gruppe* statt, der österreichischen literarischen Avantgarde der 1950er Jahre. Aus eben diesen avantgardistischen Strömungen heraus haben sich etwa Stile wie die von Peter Handke oder Marlene Streeruwitz entwickelt, die – wie an anderer Stelle bereits beschrieben wurde – gerade wegen ihrer speziellen Spracharbeiten besonders im deutschen Theaterraum Aufsehen erregten.

Evelyn Deutsch-Schreiner nennt Thomas Bernhard, Peter Handke, Werner Schwab, Elfriede Jelinek und Marlene Streeruwitz als wichtige Impulsgeber sprachlicher Innovationen und dramaturgischer Neuerungen für das deutschsprachige Theater.⁵² „Sie gaben der Sprache die zentrale theatralische Dimension zurück[,] sie postulierten die Sprache als das eigentlich Dramatische.“⁵³

Deutsch-Schreiner erklärt außerdem die Sprache als vereinend für die gesamte österreichische Dramatik.

Die österreichischen DramatikerInnen eint, dass die Sprache einen zentralen Stellenwert hat, und sie Lust am Experimentieren haben: Spiele mit Worten, Interpunktionen, Dialektelemente und Kunstworten. In verschiedenen Ausprägungen geht es um das Unterlaufen von Alltagslogik und Selbstgewissheiten. Darüber hinaus betreiben die meisten [sic] Sprachkritik. Da sie stark im konkreten geographischen Raum und in ihrer Zeit verankert sind, bedeutet Sprachkritik konkrete Ideologiekritik oder Gesellschaftskritik. Ihre Sprache ist nie bloße Kunstsprache, sondern eine anspielungsreiche Sprache, die es aufzuschlüsseln gilt.⁵⁴

Diese Sprachfixierung ist laut Deutsch-Schreiner neben den Strömungen der *Wiener Gruppe*, in der

Tradition des kritischen und des sprachkritischen Theaters in der Folge von Johann Nestroy, des Philosophen Ludwig Wittgenstein, Karl Kraus, Elias Canetti und Ödön von Horváth, aber auch eine überbordende Phantastik und barocke Fabulierlust in der Tradition des Altwiener Volkstheaters und Fritz von Herzmanovsky-Orlandos sowie die Tradition des sprachskeptischen Forschens jenseits der Sprache à la Hugo von Hofmannsthal.⁵⁵

Am Ende ihrer Ausführungen kommt Evelyn Deutsch-Schreiner auf einen Wandel in der Sprachbehandlung österreichischer Jung-AutorInnen zu sprechen. Laut ihrer Meinung „zeichnen sich [die Jungen, Anm. IF] im Gegensatz dazu durch den Einsatz knapper, kurzer oder zumindest gut sprech- und spielbarer Sprache aus.“⁵⁶ Eine Aussage, die man seit den Texten von Ewald Palmetshofer jedoch erneut hinterfragen sollte.

⁵⁰ Gauß: Zur österreichischen Sinnlichkeit. S. 248.

⁵¹ Vgl. Ebd. S. 249ff.

⁵² Vgl. Deutsch-Schreiner: Österreich. S. 243.

⁵³ Ebd.

⁵⁴ Ebd. S. 244.

⁵⁵ Deutsch-Schreiner: Österreich. S. 244.

⁵⁶ Ebd. S. 245.

Auch Andreas Beck erkennt in neuerer österreichischer Dramatik einen Hang zur (traditionellen) Sprachfokussierung. So erklärte er:

Es gibt in der Tat, aber das habe ich auch immer wieder gesagt, beim Österreicher einen größeren Hang zur Sprachbeschäftigung und zur Spracharbeit. [...] Ich glaube, der Österreicher oder die Österreicherin denkt über eine Sprache, über einen Sprachkrampf-Prozess, während das Deutsche mehr über eine Formsuche zum Inhalt findet. Also das eine geht über eine sprachliche Suche. Jelinek, Schwab, selbst Bernhard, das sind ja alles große Spracherfinder und -finder.⁵⁷

Beck erklärt sich diese Fixierung auf Spracharbeit bei österreichischen AutorInnen durch die *Künstlichkeit*, welche die deutsche Hochsprache durch einen großen Dialekt-Pluralismus auf engstem Raum für die ÖsterreicherInnen besitze.⁵⁸

⁵⁷ Andreas Beck: Interview geführt am 16. September 2008 im Schauspielhaus Wien - siehe Anhang.

⁵⁸ Vgl. Ebd.

6. GERHILD STEINBUCH

VON ALEXANDRA SOMMER

6.1 BIOGRAPHISCHES

sie wurde 1976 in wels geboren. hat später unter anderem in sidney und delhi gelebt, wo sie auch psychologie studiert hat und erste schreiberfahrungen gemacht hat, bevor ihr 2001 dann der durchbruch zur gefeierten jungdramatikerin in london, stockholm und istanbul geglückt ist. sie hält unter anderem die grillparzer-medaille der stadt schwerin und den raimundpreis der hessischen landesregierung.

nichts davon ist wahr aber wenn man schon unbedingt eine biografie dazu erzählen muss, weil man glaubt, dann die texte besser zu verstehen, weil man dann fantasien in sie reinprojizieren kann die nichts mit schreiben aber viel mit vorsortierten kategorien zu tun haben, dann tut sie es genau so wie jede andere. die kategorien sind: zart, jung, einfühlsam, sensibel, und immer wieder: jung. jung-autorin.¹

Das schreibt Johannes Schrettle über seine Schriftstellerkollegin Gerhild Steinbuch und natürlich hat er recht, wenn er sich darüber lustig macht, dass man AutorInnen immer eine lineare Biographie anhängt, mit der versucht wird, ihr Werk zu vervollständigen. Denn es ist grundsätzlich interessanter und produktiver, die vom Autor, der Autorin veröffentlichten Texte als Eigenständiges zu betrachten, das auch ohne Kenntnisse über die Lebensumstände des Autors, der Autorin zugänglich ist.

Daher beschränke ich mich in der folgenden Darstellung einer Biographie von Gerhild Steinbuch auf völlig nüchterne und entmystifizierende Tatsachen, um nicht demselben Kategorisierungswahn zu verfallen, den Johannes Schrettle oben angedeutet hat.

Gerhild Steinbuch wurde 1983 in Mödling als Tochter eines Anwalts und einer Umweltschützerin geboren und wuchs am Semmering und in Mürzzuschlag auf. Schon ab ihrem elften Lebensjahr besuchte sie die Jugend-Literatur-Werkstatt von Martin Ohrt in Graz (von 1994-1998). In diesem Rahmen fanden ihre ersten ernsthaften Schreibversuche statt, sowie bereits kleinere Veröffentlichungen in Tageszeitungen. So war Gerhild Steinbuch nach ihrer Matura 2001 bereits mehr als eine *Anfängerin* im Schreiben. Trotzdem begann sie anschließend das Studium der Rechtswissenschaften in Graz, um sich nebenbei ein sicheres Standbein aufzubauen. Währenddessen belegte sie den inzwischen neu ins Leben gerufenen Studiengang *Szenisches Schreiben* der universitätsnahen Organisation *UniT*, wo bereits Persönlichkeiten wie Thomas Ostermeier oder Marius von Mayenburg als Lehrende gewonnen werden konnten.

¹ Johannes Schrettle: Gerhild Steinbuch. – URL: <http://www.hanns-koren-auszeit.at/cms/beitrag/10642560/8966674/>. Zugriff: 11.11.08.

Der Autor benutzt für all seine Texte Kleinschreibung. Das wird auch für folgende Zitate beibehalten.

Im Jahr 2003 gewann Steinbuch den ebenfalls von *UniT* ausgeschriebenen *Retzhofer Literaturpreis* für die erste Fassung ihres ersten Stückes *kopftot*. Den Preis teilte sie sich mit Johannes Schrettle, der ebenfalls mit seinem Erstlingswerk gewonnen hatte.

Das war die Initialzündung für den noch zaghaften Beginn einer Karriere im Bereich Dramatik. Bereits 2004 gewann Steinbuch den Stückewettbewerb der Berliner Schaubühne am Lehniner Platz, ebenfalls mit dem Stück *kopftot*, das im selben Jahr im Rahmen des *Festivals Internationale Neue Dramatik* an der Schaubühne gelesen wurde. Darauf folgte schon im nächsten Jahr, 2004, die Uraufführung ihres zweiten Stückes *Nach dem glücklichen Tag*, in der Regie von Matthias Fontheim am Schauspielhaus Graz, das im Jahr 2005 als Hörspiel vom Hessischen Rundfunk produziert wurde. Weiters erhielt sie ein Literaturstipendium der Stadt Graz und nahm an der Summer School des Royal Court Theatre in London teil. Mit den ersten Entwürfen für ein neues Stück, *schlafengehn*, wurde sie zu den Werkstatttagen des Wiener Burgtheaters eingeladen, die damals von Andreas Beck veranstaltet wurden.

2005 gewann sie große Öffentlichkeit durch die Teilnahme am Bachmann-Preis, wo sie sich allerdings harter Kritik der Juroren aussetzen musste. Ebenfalls im selben Jahr wurde sie mit dem Reinhard-Priessnitz-Preis des österreichischen Bundeskanzleramts ausgezeichnet und bekam den Literaturförderungspreis der Stadt Graz. Auch ein Stipendium der Hermann-Lenz Stiftung für junge Dramatik wurde ihr zugesprochen.

Im Jahr 2006 verließ sie schließlich Graz und siedelte um nach Wien. Sie erhielt ein Dramatikerinnenstipendium des österreichischen Bundeskanzleramts und einen Literaturförderungspreis der Grazer Literaturzeitschrift *manuskripte*. Ihr drittes Stück *schlafengehn* wurde am Schauspiel Essen unter der Regie von Roger Vontobel, den sie wie Andreas Beck ebenfalls bei den Werkstatttagen des Wiener Burgtheaters kennenlernte, uraufgeführt. Auch ihr erstes Stück *kopftot*, das bisher nur gelesen wurde, kam unter der Regie von Julie Pfeleiderer zur Uraufführung. Und zwar am Staatstheater Mainz, das inzwischen von Matthias Fontheim geleitet wurde, der bereits unter seiner Intendanz am Schauspielhaus Graz *Nach dem glücklichen Tag* zur Uraufführung brachte.

Für die Arbeit an einem Prosawerk bekam Steinbuch 2007 ein Stipendium der Akademie Schloss Solitude, für das sie die Zeit von Herbst 2007 bis Mai 2008 im Schloss in Stuttgart verbrachte. Währenddessen wurde ihr viertes Stück *Verswinden oder Die Nacht wird abgeschafft* am Schauspielhaus Graz in einer Koproduktion mit dem *steirischen herbst* uraufgeführt, erneut in der Regie von Roger Vontobel.

2008 bekam Steinbuch den Autorenpreis der Deutsch-Französischen Autorentage des Staatstheaters Karlsruhe für ihr noch nicht uraufgeführtes Stück *Menschen in Kindergrößen*, das voraussichtlich in der Regie von Julie Pfeleiderer, die bereits *kopftot* inszeniert hat, am Staatstheater Mainz im Dezember 2008 zur Uraufführung kommt.

Ebenfalls mit Julie Pfeleiderer hat Steinbuch 2008 eine Dramatisierung von *Rosetta*, einem Film der Brüder Dardenne, erarbeitet, die in den Sophiensälen in Berlin uraufgeführt

wurde und im Rahmen des *Freischwimmer-Festivals* schließlich am Wiener *brut* zu sehen war.

Im Rahmen ihrer Hausautorenschaft am Wiener Schauspielhaus, die sie für die Spielzeit 2008/2009 übernehmen wird, kommt am Haus ihr neues Stück *Herr mit Sonnenbrille*, in der Regie von Sebastian Schug, zur Uraufführung.

Gerhild Steinbuch wird bereits seit *kopftot* vom Rowohlt Theaterverlag vertreten und zeigt sich mit deren Arbeit sehr zufrieden. Ihre Texte wurden zusätzlich immer wieder in Literaturzeitschriften wie *kolik*, *Volltext*, *Lichtungen* und *manuskripte* veröffentlicht.

Sie zählt zu den wenigen auserwählten österreichischen AutorInnen, die das Glück haben inzwischen ausschließlich von ihrer literarischen Tätigkeit leben zu können, auch aufgrund der vielen Stipendien und Literaturpreise, die sie erhalten hat.

In der Presse und den Fachzeitschriften wird sie immer wieder als *Jungautorin* gefeiert. Ihr erstes Stück verfasste sie mit zwanzig Jahren und sieben Stücke und ein Prosawerk später ist sie trotzdem erst 25 Jahre alt.

Doch auch wenn dieses Alter erstaunlich ist und der Hype darum verständlich, hat Gerhild Steinbuch etwas dagegen immer in die Kategorie *Jungautorin* gepresst zu werden.

Jungautor ist man ja offiziell bis fünfunddreißig. Ich finde, bei männlichen Autoren ist das mit dem Jungautor ja gar nicht so schlimm. Da ist man Autor oder Nachwuchshoffung. Aber Jungautorin finde ich ganz schlimm. Immer dieses Fräuleinwunderding und dann bist du entweder Lolita oder du bist zart, zerbrechlich und sensibel. Das sind alles Kategorien. Also das ist die eine Schublade und die andere ist Intelligenz und Denken und das regt mich halt auf. Du bist entweder ein Mann oder älter und gestanden oder du bist jung, sensibel und alles, was du sagst, wird einmal durch diesen Filter gedreht. Der Filter ist halt nicht Intelligenz. [...] Deswegen macht mich dieses Jungautorinnen-Ding immer ganz wahnsinnig. Als Frau kriegt man das auch eher ab, als als Mann. Als Mann bist du der stille Denker, als Frau bist du das poetische Mädchen mit dem Blumenkranz.²

6.2 GERHILD STEINBUCH UND DAS SCHAUSPIELHAUS WIEN – *SCHLAFENGHEHN*

Im Rahmen des Schwerpunktes auf zeitgenössische österreichische Dramatik, dem sich das Schauspielhaus Wien in seiner ersten Spielzeit der neuen Intendanz Beck 2007/2008 verschrieb, wurde *schlafengehn* in einer Inszenierung von Barbara-David Brüesch am Haus gespielt. Diese Inszenierung war Teil des Eröffnungswochenendes im November 2007 und somit programmatisch für das Haus.

Im Folgenden wird daher anhand des Stückes *schlafengehn* Steinbuchs Textästhetik und Dramenentwurf untersucht und eine mögliche Inszenierungsform, wie sie am Schauspielhaus Wien erprobt wurde, vorgestellt.

² Gerhild Steinbuch: Interview im Rahmen dieser Diplomarbeit geführt am 25.08.2008. von Alexandra Sommer. Siehe Anhang.

Wie bereits erwähnt, wird Gerhild Steinbuch in der zweiten Spielzeit 2008/2009 auch als Hausautorin eine wichtige Funktion am Schauspielhaus Wien einnehmen und ein weiteres Stück wird seine Uraufführung feiern.

6.2.1 Kurzinhalt *schlafengehn*

Die Geschichte, wenn man das so nennen möchte, von *schlafengehn*, kreist um den jungen Elm, ein junger Mensch, dessen Alter nicht bestimmbar ist. Ob es sich tatsächlich noch um ein Kind handelt oder ob er schon zum Jugendlichen herangewachsen ist, bleibt ungeklärt. Klar ist auf jeden Fall, dass Elm noch als kleiner Junge von seinen Eltern Hans und Anna weggelaufen ist, als diese mit ihm einen Ausflug in die Natur machten. Seitdem lebt Elm bei Milan, der ihn nach seiner Flucht von den Eltern am Bahnhof aufgelesen hat und mit in seine Wohnung nahm. Milan ist ein alter, wohl hässlicher Mann mit einem verwelkten Bein, der eine besondere Vorliebe für Jungen hat. Er führt mit Elm von nun an so etwas wie eine Beziehung, auch sexuell. In Milans Phantasie ist Elm von ihm schwanger und sie werden bald eine richtige Familie haben und gemeinsam glücklich werden. Elm spielt das Spiel mit, ahnt aber, dass das nicht die richtige Wirklichkeit ist.

Seit der Flucht vor seinen Eltern scheint viel Zeit vergangen zu sein, denn Hans und Anna haben Elm aus ihrer Erinnerung bereits fast zur Gänze gestrichen. Nur Hans geht seiner unklaren Ahnung und Sehnsucht nach, die es ihm unmöglich macht noch ein normales Leben mit Anna zu führen. Er verbringt seine Zeit nun vor dem Haus, in dem Milans Wohnung ist und vermutet darin die Ursache seiner Sehnsucht, Elm. Er schreibt ihm unentwegt Briefe, in denen er versucht, sich daran zu erinnern, was passiert sein könnte und warum. Diese Briefe erreichen Elm jedoch nicht, da sie Milan rechtzeitig aus der Post fischt und verschwinden lässt. Doch auch Elm ahnt inzwischen, dass dieser Mann, den er durch das Fenster ständig sieht, etwas mit ihm zu tun haben könnte.

Und dann ist da noch Nele, das Mädchen im Baum. Auch sie scheint etwas mit dem Ort zu tun zu haben, an dem Elm damals geflohen ist, und spricht immerfort davon. Sie bringt durch ihre Fragen und ihre Anwesenheit schließlich alles ins Wanken, vielleicht ist sie sogar das *echte* Kind von Milan. Elm beschließt fortzugehen, packt den Koffer, kommt aber aus dieser gebauten Welt nicht mehr heraus, weil es keinen Ausgang gibt. Vielleicht war alles nur Einbildung. Annas Märchenphantasien werden schließlich so groß, dass sie alles verschlucken, vielleicht alles töten.

6.2.2 Dramaturgische Analyse

schlafengehn ist auf den ersten Blick ganz einfach ein dramatischer Theatertext. Es gibt Figuren, so etwas wie eine Fabel, einen Ort und Dialog. Aber es wird zu zeigen sein, dass man es sich mit einer solchen Einordnung zu einfach macht und die dramatischen Parameter zwar benutzt, aber ebenso bewusst zerstört und dekonstruiert werden. Dahinter steht ein gut durchdachtes Konzept der Autorin, die ihre Texte nach einem völlig neuen Verständnis von *Drama* baut.

6.2.2.1 Bau: Dialog, Monolog, Zusatztext

Im Falle Gerhild Steinbuchs würde ich von Gerda Poschmanns Bezeichnung *Sprechtext* absehen und tatsächlich wieder auf den Begriff des Dialogs zurückgreifen. Denn die Figurenrede dient in erster Linie der inneren Kommunikation. Auch wenn unter Punkt 6.2.2.5 noch zu zeigen sein wird, dass diese dialogische Form keineswegs problemlos genutzt wird, so kann man sie ganz oberflächlich doch als konstitutives Merkmal von Steinbuchs Texten, vor allem von *schlafengehn*, feststellen.

Neben der dialogischen Rede gibt es auch monologische Passagen, die im Falle von *schlafengehn* zwar schon recht kurz ausfallen, aber immer noch ein wichtiges Stilmittel der Texte darstellen. Sie dienen den Figuren in erster Linie dazu, ihre Innerlichkeiten auszustellen, handeln oft von Befindlichkeiten und der Innenwelt der Figur zur jeweiligen Situation.

Die Zusatztexte, in *schlafengehn* zahlreich vorhanden, geben ganze Situationen, oft sogar das stumme Spiel der Schauspieler vor. Sie könnten nicht ohne Konsequenzen für den Text gestrichen werden, da der darauf folgende Dialog oft auf die zuvor im Zusatztext hergestellte Situation zurückgreift. Allerdings betont die Autorin auch immer wieder, dass diese Zusatztexte lediglich der Verdeutlichung des Textinhaltes dienen und in der Umsetzung für eine Bühne schließlich ganz anders weiterverarbeitet werden sollen. Es ist aber anzumerken, dass die Zusatztexte ebenso eins zu eins in eine Inszenierung übernommen werden könnten.

6.2.2.2 Fabel/Geschichte

Im Falle von *schlafengehn* wäre eher von einer Geschichte zu sprechen, als von einer Fabel. Auch Handlung wäre zu umfassend und nicht treffend. Denn es geht nicht darum,

von Taten und Handlungen der Figuren zu erzählen, sondern vielmehr darum, die Situation zu zeigen, in der sie sich befinden. Es passiert an tatsächlicher Handlung fast nichts während des Stückes. Die Figuren haben aber alle eine komplexe Geschichte, die sie in diese Situation gebracht hat, in der sie sich gerade befinden und an der sie sich jetzt abstrampeln. Das heißt, es ist vielmehr eine Situationsdarstellung, in der die Figuren über sich und die Situation sprechen.

Das ermöglicht auch die schnellen Situationswechsel, die Steinbuch benutzt. Eine Situation ist in vielen Fällen nur eine halbe Seite lang, ein kurzer Monolog oder ein kurzes Gespräch und völlig übergangslos springt der Text dann zu anderen Figuren in eine andere Situation. Das ist ein sehr filmisches Vorgehen und für die Umsetzung auf einer Bühne nicht unproblematisch.

6.2.2.3 Ort: Märchenwelt, Zwischenwelt, Parallelwelt

Wo auch immer von *schlafengehn* die Rede war, man las immer Begriffe wie „somnambules Stück“³, „traumwandlerisches Stück“⁴, „Märchen“⁵ oder Ähnliches.

Und tatsächlich sind Steinbuchs bisherige Stücke niemals in einer *normalen*, heutigen Lebensrealität angesiedelt. Vielmehr sieht man sie in einer Traumwelt oder Märchenwelt verortet. Steinbuch selbst sagt dazu:

Ich glaube, sie bewegen sich in einem Zwischenreich. Es sind alle Figuren in *Schlafengehn* – und auch sonst in meinen Stücken – ein wenig wie Menschen aus einer anderen Welt, die versuchen sich in einer Realität zu verorten und das klappt nicht so wirklich. Ich würde sagen, es ist so eine Art Parallelwelt.⁶

Steinbuch konstruiert also eine fiktive Welt, wie das Theater Texte immer tun, und rückt diese Welt aber weit weg von unserer gewöhnlichen Realität. Sie schafft völlig unbekannte Räume, Orte, an denen der Zuschauer sich automatisch fremd fühlt, an denen er mit seiner Lebenserfahrung und seinem mitgebrachten Wissen bald ansteht. Karin Fleischanderl spricht von einer: „[...] traum- oder auch alptraumhaften, aus der Zeit und Raum herausgelöste[n] Situation, der ja auch das Unheimliche nicht fehlt, [...]“⁷. Unheimlich ist immer das Unbekannte und unbekannt kann die Situation nur deshalb werden, weil sie eben „herausgelöst“ ist aus der Zeit und dem Raum, der uns tagtäglich umgibt. Gerhild Steinbuch hebt ihre Texte durch diesen Mechanismus in die Fiktion.

³ Schauspielhaus 2007/2008: *schlafengehn*. Von Gerhild Steinbuch. – Wien: Schauspielhaus Wien GmbH, Stand: 10. September 2007. S. 22.

⁴ Spielplan Nov/Dez 2007. – Wien: Schauspielhaus Wien GmbH, Stand: 16. Oktober 2007. Keine Seitenangaben.

⁵ Siehe: Tabea Tangerding: *Innenwelten*/Gerhild Steinbuch. – In: *Stück-Werk 5. Deutschsprachige Dramatik*. Hrsg. B. Engelhardt; A. Zagorski. – Berlin: Theater der Zeit, 2008. S. 141-144.

⁶ Programmheft: *schlafengehn*. Von Gerhild Steinbuch. Red. B. Auer. – Wien: Schauspielhaus Wien GmbH, 2007. S. 3.

⁷ Karin Fleischanderl: Laudatio für Gerhild Steinbuch. Anlässlich der Verleihung des Reinhard-Priessnitz-Preises 2005. – In: *Kolik 33. Zeitschrift für Literatur*. Hrsg. G. Ernst. – Wien: Verein für neue Literatur, März 2006. S. 127.

Ich habe da so eine Theorie. Ich glaube, dass, ganz grob gesagt, du zwei Möglichkeiten hast: Entweder, du machst dokumentarisches Theater, was zum Beispiel Rimini Protokoll macht oder du machst die komplette Fiktion. Ich glaube nicht an die eins zu eins Abbildung von Realität, aber innerhalb einer Spannungskurve, mit Charakteren und Figuren und einem Held, der eine Wandlung durchmacht, weil das nicht was erzählt über Gesellschaft und Welt, sondern die gleichen Machtstrukturen bedient und deswegen in dem gleichen System funktioniert. [...] Also Geschichten erzählen, die einen Anspruch auf Abbildung von Realität haben, halte ich für per-vers.⁸

Hinter diesem Stilmittel steht also ein Konzept von *Drama*, das nur über die Fiktion funktionieren kann. Das ist Steinbuchs Lösung für das Problem der Narration. Wenn sie ihre Texte in die Ebene der totalen Fiktion stellt, ist es ihr wieder möglich Geschichten zu erzählen, vom Menschen zu erzählen. „Was ich versuche, ist wirklich eine Parallelwelt zu kreieren, in der ich etwas erzählen kann, was in der echten Welt Relevanz hat.“⁹

Ihre Figuren können in dieser Parallelwelt wieder sprechen, zwar nicht konstruktiv miteinander, aber von sich selbst.

Auch die Figuren selbst benutzen Märchen, um von sich zu erzählen. In *schlafengehn* etwa brauchen Anna und Elm das Märchen, um in einem monologischen Reden sich über etwas klar zu werden, oder etwas auszusprechen, was sie sonst nicht sagen würden.

Anna benutzt das Märchen auch, um Dinge zu artikulieren, die sie sonst nicht sagen könnte, zum Beispiel wenn sie davon erzählt, dass der Königin von einer Fee der Kinderwunsch erfüllt worden ist, und dann weiter: ‚Die Fee ist aber keine gute Fee gewesen. Die hat nur aus zwei Leuten Familie gemacht.‘ Auch Elm färbt dasselbe Märchen, das ihm Anna als Kind in ihrer Version erzählt hat, persönlich ein, so dass [sic] es anders endet als bei ihr. Die Märchen sind auch mehr als bloße Fluchtmomente, haben etwas Beschwörendes, ein bisschen wie ein Mantra. Das geht so weit, dass Annas ‚Märchen‘ am Ende des Stücks alle einschließt.¹⁰

Milan, der alte Mann, hat ein verwelktes Bein. Auch das dient der Autorin dazu, aus ihm so etwas wie eine „Märchengestalt“¹¹ zu machen.

6.2.2.4 Sprache/Rhythmik

Die Poesie, die Steinbuch immer nachgesagt wird, entsteht, wie man nach genauerer Analyse bemerkt, niemals durch die Sprache, wie zuerst vermutet, sondern durch die Bilder, die durch den Inhalt des Gesagten erzeugt werden. Die Sprache selbst ist wider Erwarten sehr unpoetisch.

Es handelt sich eher um eine alltägliche Gebrauchssprache, die sich vor allem durch Einfachheit auszeichnet. Hier sprechen keine Gelehrten oder Intellektuelle, es sprechen ganz einfache, sogar eher ungebildete Menschen. Die Sprache ist sogar teilweise verstümmelt zu einem massiv kindlichen Duktus. An vielen Stellen hat man das Gefühl hier erzählen kleine Kinder von sich, ganz naiv und unverblümt.

⁸ Gerhild Steinbuch: Interview siehe Anhang.

⁹ Ebd.

¹⁰ Gerhild Steinbuch: Lebensrettungsphantasien. Gerhild Steinbuch im Gespräch. Von Christoph Zimmermann. – In: Theater der Zeit, September 2006. S. 74.

¹¹ Gerhild Steinbuch: Programmheft: schlafengehn. S. 8.

Besonders bemerkenswert ist auch, dass sich alle Figuren dieselbe Sprache teilen. Milan, der alte einsame Mann, spricht genauso wie Anna, die in ihren Träumen verlorene Mutter. Sie unterscheiden sich nur durch den Inhalt des Gesagten voneinander, die Sprachverwendung, der Satzbau ist bei allen Figuren genau derselbe. Aber die sprachlichen Gemeinsamkeiten unter den Figuren gehen noch weiter. Denn sie teilen nicht nur denselben Sprachkörper, sondern auch oft dieselben Sätze. Steinbuch sieht durch die „sprachlichen und rhythmischen Muster“, alle Figuren miteinander „verbunden“¹².

Das führt uns auch zum wichtigsten Aspekt der benutzten Sprache: zum Rhythmus. Steinbuchs Texte sind massiv durchrhythmisiert und die Sprachform folgt immer dem Rhythmus. So entsteht ein ganz eigener Klang, der aus den Mündern der Figuren kommt. „Ich habe bei Figuren einen Rhythmus im Kopf, wie sie sprechen müssen, einen Klang. Das versuche ich dann zu ‚komponieren‘ – das ist so ein großes Wort“¹³, so Steinbuch. Das heißt, die Sprache ist dem Rhythmus, dem Klang untergeordnet. Das hat auch zur Folge, dass den Wörtern permanent die letzten Konsonanten abgeschnitten werden, um sich rhythmisieren zu lassen. Die Sprache wird behauen wie ein Stein, damit sie letztlich in die rhythmische Form passt. Sie wird passend gemacht.

All diese so bedeutenden Aspekte führen dazu, dass die Sprache nicht nur der inneren Kommunikation dient, sondern *Eigenwert* hat. Sie ist als solche von den Figuren unabhängig und erzählt ganz autonom eine eigene Geschichte im äußeren Kommunikationssystem. Der Text ist nicht nur das, *was* die Figuren sprechen, sondern *wie* sie sprechen. So formt sich ein Sprachmaterial, das über der Geschichte und über den Figuren steht. Dieses Material könnte auch ohne Figurenbildung funktionieren und ist nicht darauf angewiesen. Die Figuren bedienen sich dessen und klauben heraus, was sie brauchen können, für ihre Bilder. Sie kleiden sich sozusagen ein mit dieser Sprache, um sichtbar zu werden, um ihre Geschichte sichtbar zu machen.

All das spricht ebenso für eine massive Theatralität des Textes, der im obigen Sinne so nur auf der Bühne funktionieren kann.

6.2.2.5 Kommunikation/Menschenbild

Wie bereits einleitend erwähnt, benutzt Steinbuch hauptsächlich den Dialog als Sprechform für ihre Texte. Allerdings ist das kein Dialog im üblichen Sinne. Es ist vielmehr das sichtbare Resultat einer Unfähigkeit zu sprechen, nicht nur miteinander zu sprechen, sondern überhaupt. Der Dialog ist die Manifestation eines permanenten Scheiterns am

¹² Gerhild Steinbuch: zitiert nach: Sebastian Fasthuber: Antigone mit Radiohead. – URL: <http://derstandard.at/?url=/?id=3059561>. Zugriff: 04.08.2008.

¹³ Gerhild Steinbuch: Interview mit Gerhild Steinbuch. – In: Falter Steiermark Kultur, Ausgabe vom 12. bis 18. Oktober 2007. S. 4.

Sprechen. Von tatsächlicher Kommunikation kann kaum die Rede sein. Die Figuren schaffen es nicht zu sagen, was sie sagen wollen und sagen stattdessen etwas Unglückliches. Und das dann immer wieder, in ständiger Wiederholung.

Vieles, was die Figuren in dem Stück sagen, scheint Zeugnis ihrer Unfähigkeit zu sein, miteinander zu reden. Es sind Nullsätze. ‚Wiederholen, um zu überzeugen‘ nennt es die Autorin, ‚vordergründig den anderen, hinter- und hauptgründig sich selbst‘.¹⁴

Sie sprechen nicht miteinander, sondern versuchen übereinander zu sprechen. Aber selbst das gelingt nicht. Es wird versucht sich an den anderen anzunähern, aber so, als wüssten sie alle vorher schon, dass das niemals erreicht werden kann.

Die Figuren be_mühen [sic] sich darum, haben aber solche Angst davor, dass sie erst gar nichts sagen. Und dann reden sie im falschen Moment von sich. Weil der Zeitpunkt nicht passt, verfehlen sie sich wieder.¹⁵

Die Figuren in Steinbuchs Stücken erfahren sich durchwegs als halbe Menschen. Den fehlenden Teil versuchen sie im Gegenüber zu finden und sich damit ganz zu machen. Es ist eine große Sehnsucht danach vorhanden, gemeinsam ein Ganzes zu werden. Aber das misslingt immer wieder und die misslungene Kommunikation ist ein Ausdruck davon.

Die Figuren verfallen immer wieder in überlappendes Sprechen, lassen sich die Sätze gegenseitig nicht beenden und sprechen gleichzeitig. So beschnitten und mangelhaft, wie die Figuren selbst sind, so ist auch die Sprache. Und im zufälligen überlappenden Sprechen gibt es einen kurzen Moment der Gemeinsamkeit, der aber keiner ist, denn er besteht aus der Brutalität des abgeschnittenen Satzes.

Im Dialog kommen den Figuren oft die Subjekte im Satzbau abhanden. In *schlafengehn* verliert Milan sein Subjekt, sobald Nele auftaucht. Er verliert die Souveränität sich selbst gegenüber, somit die Sicherheit über sich selbst Bescheid zu wissen. Wenn die Figuren merken, dass ihre Phantasien und gebauten Realitäten durch die Konfrontation mit dem Gegenüber in sich zusammen stürzen, büßen sie dadurch ihr eigenes Subjekt ein. Sie verlieren sich selbst im Anderen, weil sie nicht finden, was zu finden glaubten.

So gibt es zwar den Dialog, also die Begegnung, aber nur auf einer sehr oberflächlichen Ebene: „Ihre Menschen reden miteinander, doch verstehen sich nicht. Sie begegnen sich physisch, doch metaphysisch verfehlen sie sich.“¹⁶

¹⁴ Sebastian Fasthuber: *Antigone mit Radiohead*.

¹⁵ Ebd.

¹⁶ Sandra Küpper: *Kaleidoskop der Geschichten*. – In: *Theater heute Jahrbuch 2007*. S. 172.

6.2.2.6 Übergeordnetes Thema/untergeordnete Figurenbildung – Hierarchien

Gerhild Steinbuchs Figuren kann man durchaus *Figuren* nennen. Doch auch wie bei der Benutzung des Begriffs *Dialog*, muss man hier ebenso vorsichtig sein. Denn obwohl sie eine komplexe Geschichte haben und ihnen Charakteristika und Eigenschaften gegeben werden, dienen sie nur einem bestimmten Zweck, für den sie als Mittel agieren.

Ich gehe von einem Thema aus und innerhalb dieses Themas habe ich Figuren. Aber nicht im konventionellen Sinn, sondern mehr so wie Schachfiguren, die ich dann auf einem Schachbrett in dem Thema herumbewegen kann, was dann dazu führt, dass die sich ähnlich sind. Die haben ähnliche Probleme, ähnliche Sehnsüchte, weil eben die Figuren dem Thema untergeordnet sind; was dazu führt, dass, wie sie heißen nicht wichtig ist, ihr Geschlecht nicht wichtig ist. Das sind Sachen, die gebe ich ihnen dann, um in dem *Herumgeschiebe* etwas Veranschaulichen zu können. Oder, um zumindest irgendetwas hinzuschreiben, von dem der Regisseur sich abstoßen kann und nicht nur eine Textfläche oder einfach Striche. Aber an sich ist es ein Thema und dem Thema ist alles untergeordnet.¹⁷

Das bedeutet, dass es ganz grundsätzlich egal ist, wer welchen Text spricht, die Figuren sind definitiv dem Text nachgeordnet und dienen ihm.

Wenn man nun die Definition der Autorin, wie oben, auf *schlafengehn* anwendet, so ist das Thema die Flucht vor der Enge und der Verantwortung in familiären zwischenmenschlichen Strukturen und trotzdem die Sehnsucht und Notwendigkeit danach. Das Schachbrett setzt sich zusammen aus den Fragen, die durch dieses Grundthema entstehen. Ist Familie etwas, das zwingend Menschen verbindet? Inwiefern konstruiert der Mensch seine eigene Realität durch geleitete Wahrnehmung? Auf welchem Bild von Glück beruhen die Sehnsüchte nach gelungener Zweisamkeit? Ist es grundsätzlich möglich gelungene Zweisamkeit ohne komplette Selbstverstümmelung zu leben?

Hinter Steinbuchs Text liegt ein Subjektbegriff, der in dieser Form der Unterordnung der Figuren zum Ausdruck kommt. Ein Subjektbegriff, der sich auch in der Wahl der Themen zeigt. Es ist völlig egal, was Steinbuchs Figuren beruflich machen, welche Ausbildung sie haben, aus welcher Gesellschaftsschicht sie kommen. Steinbuch geht es darum, den Menschen wieder auf seine Grundprobleme mit dem Leben herunterzurechnen und dafür sind Äußerlichkeiten ohne Belang, denn an diesem Punkt sind alle Menschen nackt. Dahinter steht das Interesse daran, die Grundfragen menschlicher Existenz neu zu stellen und mithilfe ihrer Texte zu untersuchen. Wie ist Zwischenmenschliches möglich? Was bedeutet es *Ich* zu sagen? Woraus ist das gebaut, was der Mensch als seine Realität wahrnimmt?

Natürlich unterliegen die Texte einem ganz grundsätzlich erschütterten Realitäts- und Wahrheitsbegriff. Steinbuchs Figuren flüchten in eine imaginierte Scheinwelt, in der sie

¹⁷ Gerhild Steinbuch: Interview siehe Anhang.

sich ihre Welt so bauen, wie sie sie ertragen können. Aber tut das der Mensch nicht ohnehin immer? So gesehen wären Steinbuchs Figuren einfach nur eine Steigerung dessen, was der menschlichen Existenz zu Grunde liegt: das Erschaffen seiner eigenen Lebensrealität und das Ausklammern dessen, was man nicht sehen und wahrnehmen will. So ist der Mensch gebaut und anderes ist ihm nicht möglich.

Auf diesem Schachbrett bewegen sich also die Schachfiguren und dienen der Autorin somit bei der Behandlung ihrer Themen. Auf die Frage, warum sich die Figuren im Stück niemals beim Namen nennen, antwortet Steinbuch: „Weil sie eigentlich alle gleich sind, als wären sie dieselbe Person, in unterschiedlichen Situationen und Körperformen.“¹⁸ Sie teilen sich also nicht nur dieselbe Sprache, wie bereits festgestellt, sondern auch dasselbe Thema, dieselben Sehnsüchte und Wünsche.

Dass Steinbuchs Figuren aber trotzdem so plastisch sind, in der Textvorlage Namen haben und in ganz bestimmten Konstellationen zueinanderstehen, ist als formale Entscheidung zu verstehen. Das sind Kunstgriffe, die einen Theaterabend ermöglichen und die von der Autorin gewünschte Form vorgeben. Dem obigen Konzept entsprechend könnten auch Textträger A und B etc. die Texte sprechen, oder der Text aus einer einzigen großen Textfläche bestehen, die von der Regie weiterverarbeitet wird. Jedoch ist es Steinbuchs ganz grundsätzlicher Ansatz, den Text in die Ebene der Fiktion zu stellen und das spricht dem also entgegen. Die klare Figurenbildung, die Steinbuch trotz allem vornimmt, dient dieser Idee der Fiktion.

6.2.2.7 Das Unsagbare aussprechen

Wie bereits ausgeführt, ermöglicht Steinbuchs Konzept der Fiktion es ihr, Dinge zu erzählen, für die es sonst keine ästhetische Form gäbe. So ist es ihr möglich, das Thema Kindesmissbrauch, wie es auch in *schlafengehn* verarbeitet wird, auf eine völlig neue Art zu erzählen. Dazu dient der Autorin weiters auch die naive, kindliche Sprache. Auch das Erschaffen dieser Märchenwelten, der Parallelwelten, eröffnet neue inhaltliche Möglichkeiten. Diese Aspekte erschaffen eine Ebene, auf der die Figuren nicht reflektieren müssen, was sie sagen. Was nicht ausschließt, dass sie ihren Zustand und die Situation, in der sie sich befinden, reflektieren. Aber das tun sie eben auf der Ebene der Fiktion. Das heißt, die Figuren nehmen sich selbst nur in der fiktiven Realität des Stückes wahr. Sie wissen nicht, dass sie Figuren sind und können so ganz unverblümt von ihrem Leben erzählen, so als wäre es echt. Die Figuren befinden sich, wie Karin Fleischanderl es treffend formuliert, in

¹⁸ Gerhild Steinbuch: Gespräch mit Gerhild Steinbuch. – In: Programmheft: Verschwinden oder Die Nacht wird abgeschafft. Staatstheater Mainz. Red. T. Tangerding. – Mainz: Staatstheater Mainz GmbH, Spielzeit 2007/2008. S. 4.

einem Zustand des „Noch-nicht-ganz-wach-Seins“, in einem „Zustand des Nichtwissens und der Selbstvergessenheit“¹⁹.

So spielen Milan und Elm das Spiel eines *normalen* Pärchens, das ein Kind erwartet, obwohl es sich erstens um zwei männliche Wesen handelt und zweitens um ein eindeutiges Missbrauchsverhältnis. Milan ist ein alter Mann und Elm ein womöglich minderjähriges Kind. Würden beide ihre Situation distanziert betrachten und analysieren, wäre es ihnen niemals möglich in diesem Zustand so darüber zu sprechen, wie sie das tun, so unschuldig nämlich.

Die Personen in ihren Theaterstücken stattet sie mit einer naiven Redehaltung aus, die es ihnen ermöglicht, von den ungeheuerlichsten Dingen zu reden und gleichzeitig der Ungeheuerlichkeit nicht bewusst zu sein.²⁰

6.2.3 Aufführungsanmerkungen zu *schlafengehn* am Schauspielhaus Wien Spielzeit 2007/2008

Die folgenden Anmerkungen sind nicht im Sinne einer Analyse zu verstehen. Hier soll lediglich kurz besprochen werden, wie eine Umsetzung eines Theatertextes von Gerhild Steinbuch aussehen kann. Zusätzlich hat sich am Schauspielhaus Wien in der Spielzeit 2007/2008 bereits ein bestimmter Inszenierungsstil entwickelt, der durch die folgenden Ausführungen ebenso angedeutet wird. Der Umgang mit Steinbuchs Text ist programmatisch für das Haus, denn auch mit den Texten der anderen Autoren wurde ähnlich verfahren (siehe Kapitel zu Händl Klaus und Ewald Palmetshofer).

Die Inszenierung von *schlafengehn* entstand in der Regiehand von Barbara-David Brüesch mit einer Bühne von Bernhard Kleber und war Teil des Eröffnungswochenendes.

6.2.3.1 Märchenwelt

Der Aspekt der Märchenwelt oder Parallelwelt, der *schlafengehn* auszeichnet, war auch als Basis der Aufführung zu erkennen. Gleich zu Beginn des Abends war für den Zuschauer klar: Das ist ein Ort, der nicht aus dieser Welt stammt. Zwar war der Bühnenraum nicht in dem Sinne märchenhaft, wie man sich das vorstellen würde, er entsprach eher dem Gedanken der Parallelwelt. Man sah eine extrem karge Bühne, in deren Mitte ein rechteckiger *Glaskasten* auf einer Drehbühne stand. An jeder Ecke der Bühne befand sich schräg versetzt eine Halfpipe, die in Richtung Glaskasten auslief. In der Bodenplatte waren klaffende Löcher, die entstanden, indem kleine rechteckige Elemente des Bodens herausgenommen oder weggeschoben wurden. Von der Decke hingen vier Mikrofone

¹⁹ Karin Fleischanderl: Laudatio für Gerhild Steinbuch. S. 126.

²⁰ Ebd. S. 128.

nach unten. Das ist an sich schon ein sehr unwirklicher und unmenschlicher Ort. Aber wirklich in eine Parallelwelt gehoben wurde die Szenerie durch das extrem unnatürliche Licht, das während der ganzen Aufführung auf die Bühne fiel. Hauptsächlich war das ein sehr künstliches Neonblau, es wechselte aber mit Violett und Dunkelblau. Die Figuren waren während des Sprechens teilweise mit hellem Spotlicht beleuchtet. Das war die grundsätzliche Basis für das Erfahren einer anderen Welt für den Zuschauer.

Zusätzlich unterstrichen wurde diese märchenhafte Ebene, durch die Kostüme und Masken der Figuren. Milan etwa hatte tatsächlich ein verwelktes Bein und trug eine Gummimaske über dem Kopf, die ihn surreal und unmenschlich aussehen ließ. Anna war ausgestattet wie eine total hysterische Hausfrau, zwar in Alltagskleidung, das aber total überspitzt. Sie trug eine große Dauerwellenperücke und vier Handtaschen. Für Hans reichte ein total überdimensionierter, riesiger Strickschal, der seine ganze Figur unter sich begrub, um ihn wie eine Märchengestalt aussehen zu lassen. Elm war in helle Unterwäsche gekleidet, was zusätzlich einen surrealen Moment in sich barg.

Echte märchenhafte Elemente gab es auch, die zusätzlich eine besondere Stimmung schufen. So ertönte jedes Mal, wenn sich die kleine Drehbühne mit dem Glaskasten drehte, *Spieluhrmusik*, wie man sie aus Kinderfilmen und Märchen kennt. Wenn Hans einen seiner vielen Briefe in eines der Löcher im Boden warf, hörte man ein künstliches Geräusch, wie von einem ewig fallenden Stein, wie sie in Trickfilmen benutzt werden. Zwei Figuren in Tiermasken tauchten immer wieder im Hintergrund der Bühne auf und aus einem der Bodenlöcher erschien ein riesiger, unechter Schmetterling.

Der gesamte optische Eindruck war der einer seltsamen, surrealen Welt, in der die Figuren nicht nur Menschen waren, sondern Wesen.

6.2.3.2 Rhythmik/Musik

Die besondere Sprachrhythmik, die an Steinbuchs Texten so wichtig ist, wurde zusätzlich durch extrem rhythmische Musik an verschiedenen Stellen unterstrichen. Die Autorin sah die rhythmische Vorgabe des Textes selbst gut gelöst. Auf die Frage, ob die Form der Inszenierung der Form des Textes entsprach, antwortet sie:

Ja, der Text hat rhythmisch eine bestimmte Form, also mehr rhythmisch als dramaturgisch, weil's ja keine Chronologie gibt und keine richtige Logik, mehr eine Traumlogik. Da hätte man auch viel mehr aufbrechen können. Also rhythmisch hat es eine bestimmte Form und das sehe ich sehr schön gelöst, auch mit der Musik.²¹

²¹ Gerhild Steinbuch: Interview siehe Anhang.

Ein zusätzlicher Wirkungsaspekt wurde der Sprachform durch das Sprechen in die Mikrofone hinzugefügt. Bestimmte Textpassagen wurden von den Figuren immer wieder in die von der Decke herabhängenden Mikrofone gesprochen. Diese Textstellen hatten inhaltlich keinen Zusammenhang. Die Sprechakte hatten also einen Effekt auf das Sprechen selbst. Sie gaben der Sprache plötzlich einen völlig anderen Klang und markierten das Sprechen, stellten die Sprache aus. Es wirkte wie ein verfremdender Moment, in dem man eine Distanz zu den Figuren bekam und die Sprache als unabhängig von ihnen wahrnahm. Sie kam nicht mehr direkt aus dem Mund der Figur und gehörte zu ihr, sondern kam aus dem *toten Körper* des Lautsprechers. So konnte die Sprache autonom wahrgenommen werden und nicht mehr als der Geschichte und den Figuren zugehörig.

6.2.3.3 *Texttreue*

Die gesamte Aufführung ist durchwegs sehr nah an der Textvorlage geblieben. Es gab kaum Striche, und wenn doch welche vorgenommen wurden, waren sie so minimal, dass sie auf den Text keinerlei Auswirkungen hatten. Zu diesem Urteil kommt auch die Autorin selbst: „Also das ist ja auch extrem texttreu, die haben ja auch nichts gestrichen, da hätten sie mehr streichen können, meinetwegen“²².

Die verschiedenen im Text angelegten Rollen waren verschiedenen Figuren zugeteilt. Das heißt, dass, ganz klassisch, jeder Schauspieler seine eigene Rolle spielte. Sie waren auch, wie bereits erwähnt, mit Charakter unterstützenden Kostümen und Masken ausgestattet. Es wurde tatsächlich, der Form des Textes folgend, eine Geschichte gespielt, mit Anfang und Ende. Die ebenfalls bereits angesprochenen, schwierig zu lösenden Szenenübergänge wurden durch die permanente Präsenz der Figuren gelöst, die die erforderliche Situation durch ihr Spiel herstellten, wenn sie an der Reihe war. Es gab zwar Auf- und Abgänge, sie hatten aber auf die Geschichte selbst keinen Einfluss.

Steinbuchs Text kam so, wie er formal war, auf die Bühne. Wo die Zusatztexte nicht umsetzbar waren, hat man sich etwas Anderes überlegt. Diese Art der Umsetzung bleibt aber trotzdem nur eine Möglichkeit unter vielen.

6.3 TENDENZEN IN DEN THEATERTEXTEN GERHILD STEINBUCHS

Steinbuch zählt eindeutig zur neuen Generation der DramatikerInnen, die wieder zu Formen des *Dramatischen* zurückkehrt. Natürlich nicht im Sinne eines Rückschrittes, denn wie gezeigt wurde, benutzt Steinbuch die dramatischen Formen sehr eigenwillig und ver-

²² Gerhild Steinbuch: Interview siehe Anhang.

wandelt. Ihre Dramaturgie folgt eher einer „Traumlogik“²³, ihre Rhythmik und Spracharbeit unterwandert die *normale* Figurenrede und ihre Parallelwelten stellen herkömmliche Formen des Erzählens infrage. Steinbuchs Texte sind so durchaus als Formsuche für theatrales Erzählen zu verstehen, wodurch an einer *neuen Form des Dramas* gearbeitet wird.

Als zentrale Fragestellung, die unter ihren Theatertexten liegt, ist immer eine Auseinandersetzung mit der menschlichen Wahrnehmung von Welt zu erkennen. Wie ist das beschaffen, was wir als unsere Realität erfahren? Wie nimmt der Mensch sich selbst und sein Leben wahr und was macht er daraus? Steinbuch „macht einen bekannt mit Menschen, die sich in eigenen Welten einrichten. Es eröffnen sich poetische Räume, ent-sprungen aus der Welt der Märchen, Träume und Wünsche.“²⁴

Grundthemen, an denen Steinbuch diese Fragen abarbeitet, waren bisher immer die Familie und Missbrauchsverhältnisse: "In jedem meiner Stücke kommt Missbrauch vor, in verschiedenen Formen und nicht immer explizit“²⁵. Das heißt, Steinbuch verarbeitete bisher hauptsächlich Zwischenmenschliches, massiv Subjektives und ausschließlich die *Innenwelten*²⁶ ihrer Figuren. Es geht niemals darum, wie sich ihre Welt zu ihnen verhält, sondern nur darum, wie sie sich zur ihrer Welt verhalten.

So pflegt Steinbuch auch einen außergewöhnlichen Umgang mit dem Missbrauchsthema. Die Darstellung von Opfer-Täter-Strukturen scheint ihr völlig fremd zu sein. Die Figuren, die man für gewöhnlich als Opfer einstufen würde, zum Beispiel Ophelia in *kopftot* und Elm in *schlafengehn*, erscheinen wie Mittäter. Ihre Rollen sind völlig unklar. Oft hat man sogar das Gefühl, sie brauchen und fördern diesen Missbrauch.

Hingegen wirken die Täter, der Vater Ophelias und der alte Mann Milan, oft wie Opfer. Sie erscheinen einem arm und mitleiderregend. Man billigt ihnen den Missbrauch zu, weil man plötzlich Verständnis für die Defizite in ihnen entwickelt, die sie zum Missbrauch führen.

Die familiären Strukturen geben der Autorin eine zwischenmenschliche Enge vor, mit der sie gut arbeiten kann²⁷. Dies war bestimmend für die ersten vier Stücke. Trotzdem ist darin im Verlauf der Entwicklung eine Öffnung zu erkennen. Die Autorin scheint immer weiter von der Grundkonstellation der Familie wegzuarbeiten. „Im Vergleich zu ‚kopftot‘ öffnet sich die Familie jetzt aber langsam“²⁸, so Steinbuch. Das bedeutet auch eine grundsätzliche formale Entwicklung. Während *kopftot* sich noch durch eine starke Formsuche auszeichnet, gehen die weiteren Stücke mehr in die Richtung inhaltlicher Entwicklungen. In *kopftot* gibt es fast keine Handlung und nur eine minimale Ge-

²³ Siehe: Gerhild Steinbuch: Interview siehe Anhang.

²⁴ Tabea Tangerding: Innenwelten/Gerhild Steinbuch. S. 141.

²⁵ Gerhild Steinbuch: zitiert nach: Sebastian Fasthuber: Antigone mit Radiohead.

²⁶ Siehe: Tabea Tangerding: Innenwelten/Gerhild Steinbuch.

²⁷ Siehe: Gerhild Steinbuch: Interview siehe Anhang.

²⁸ Gerhild Steinbuch: zitiert nach: Sebastian Fasthuber: Antigone mit Radiohead.

schichte, die die Figuren direkt ausmachen. Bereits *Nach dem glücklichen Tag* bedeutet eine Öffnung hin zur Handlung. Bei *Verswinden oder Die Nacht wird abgeschafft* tritt die formale Brüchigkeit zugunsten eines vermehrt inhaltlichen Schwerpunktes, den die Autorin versucht zu vermitteln, in den Hintergrund.

Auch sprachlich ist eine Öffnung zu erkennen. Die Tendenz geht eher weg vom Monolog, der in *kopftot* noch stark vorhanden ist, hin zum fast rein Dialogischen, was bereits bei *Verswinden oder Die Nacht wird abgeschafft* bemerkbar ist. „Die Sprachform wird konkreter, und alles ist weniger eitel, hoffe ich“²⁹, wie es die Autorin selbst formuliert. Mehr Handlung und eine „konkretere Sprachform“ bedeutet auch weniger Poesie und Märchenhaftes. Die Autorin entwickelt eine immer *normalere* Erzählform, die sich von der Ebene der totalen Fiktion ein wenig löst. Sie nähert sich eher der gewöhnlichen Lebensrealität an und wird tatsächlich immer konkreter.

6.4 THEATERENTWURF

Stücke haben, wenn sie gut sind, eine bestimmte Form und die muss man respektieren, die kann man nicht aufbrechen.³⁰

Wenn man Steinbuch mit dieser Aussage ernst nimmt, und das sollte unbedingt geschehen, dann schreibt sie *dramatisches Theater*. Sie schreibt für einen konstruierten Bühnenraum, auf dem ein Spiel geschieht. Das heißt, es gibt eine Trennung von Bühne und Zuschauer. Dem Zuschauer fällt die Rolle des Zuschauens zu.

Weiters schreibt sie charakterisierte Figuren, die ihre Rolle als Figur nicht reflektieren. Sie erzählt eine Geschichte bzw. ein Thema und das in dialogischer Form.

Behält man also wirklich die Form bei, die Steinbuch vorgibt, heißt das: Repräsentation und Illusion. Nichts anderes meint Johannes Schrettle mit folgendem Zitat zu Steinbuchs Theater:

die schauspielerInnen müssten aber wirklich ICH meinen, wenn sie ICH sagen, wozu sie in diesen texten sehr oft gezwungen sind, dann entstehen nämlich diese energien zwischen den spielenden, die sich gegeneinander und aufeinander richten aber darin nie aufgehen sondern immer einen überschuss lassen, der dann am anderen vorbeirauscht und manchmal mitten in den zuschauerraum knallt wo er noch immer von kunstsinniger rezeption harmlos gemacht werden kann, wenn man nicht an den konkreten BAUM denkt sondern an einen kunstbegriff BAUM den man sich mit tschechow bachmann sarah kane im hinterkopf bereitgestellt hat.³¹

Einfühlung ist gemeint. Der Zuschauer muss das was er sieht mit seinen eigenen Erfahrungen und Begriffen von den Dingen ergänzen. Das heißt, er gibt zum Geschehen auf

²⁹ Gerhild Steinbuch: zitiert nach: Sebastian Fasthuber: *Antigone mit Radiohead*.

³⁰ Gerhild Steinbuch: Interview siehe Anhang.

³¹ Johannes Schrettle: Gerhild Steinbuch.

der Bühne seine Emotion zu den einzelnen Bildern und Begriffen hinzu. Das ist der Raum, der für ihn in Steinbuchs *Form* geschaffen wird.

Steinbuch arbeitet auch an der Realisation ihrer Texte nicht so eng mit, wie das zum Beispiel Johannes Schrettle tut. Sie gibt ihre Texte an die Regie ab und vertraut darauf, so geschrieben zu haben, dass der Form gefolgt würde. „Ich denke mir, ich schreibe einen Satz und die Leute, die das Stück inszenieren, müssen sich ohnehin damit beschäftigen, um eine Übersetzung für die Bühne zu finden.“³²

Bei der Uraufführung von *Verswinden oder Die Nacht wird abgeschafft* in der Regie von Roger Vontobel am *steirischen herbst* in Graz, im Jahr 2007, konnte man sehen was passiert, wenn die Form nicht eingehalten wird. Vontobel hat Steinbuchs Fassung völlig verändert, einen Chor hinzugefügt und das Stück stark aufgebrochen. Die Kritiken waren vernichtend. Die Presse zeigte sich empört über diesen Abend und die Ursache für dieses totale Scheitern wurde ebenso in Steinbuchs Stück gesucht.

Gerhild Steinbuch legt ihre Form so streng und wasserdicht an, dass es nicht viel mehr Möglichkeiten gibt, als dieser Form auch auf der Bühne zu folgen. Die Texte sind von Anfang bis Ende mit Dialogen und Zusatztexten durchkomponiert und man kann eigentlich keines der Bilder streichen, weil dann sofort die Geschichte verloren geht. Sie schreibt ihren Texten eine konkrete Theaterform ein, die lautet: *dramatisches Texttheater*.

³² Gerhild Steinbuch: Interview mit Gerhild Steinbuch. – In: Falter Steiermark Kultur, Ausgabe vom 12. bis 18. Oktober 2007.

7. HÄNDL KLAUS

VON ALEXANDRA SOMMER

7.1 BIOGRAPHISCHES

Händl Klaus wurde als Klaus Händl 1969 in Rum/Innsbruck als Sohn eines Versicherungsvertreters und einer Kindergärtnerin geboren. Bereits mit 11 Jahren stand er am Innsbrucker Landestheater in einer Inszenierung der *Zauberflöte* für Kinder auf der Bühne.

Als Händl Klaus schließlich die Matura absolviert hatte, ging er sofort nach Wien, um dort Schauspielunterricht zu nehmen. Er studierte bei Ute Lasch, Eva Zilcher und Julia Gschnitzer Schauspiel und finanzierte sich dieses Leben unter anderem als Garderobier des Volkstheaters. Nachdem er die Bühnenreife bestanden hatte, nahm ihn Hans Gratzer auf Empfehlung von Julia Gschnitzer in sein Ensemble des Schauspielhauses Wien auf. Allerdings gab es für ihn als Schauspieler nicht so viel zu tun und er agierte in erster Linie als Dramaturgieassistent und überhaupt als Assistent für alle Bereiche am Haus.

Ich war dann zwar 1991/92 mit im Ensemble, aber es gab zunächst nichts zu spielen für so ein Burschi, also hab ich in der Dramaturgie mitgeholfen und Kaffee gekocht und war doch angestellt und kam über die Runden. Es waren dann nur drei kleine Rollen in diesem ersten Jahr. Ich war so etwas wie das Nesthäkchen und noch sehr am Suchen.¹

Besonders wichtig für Händl Klaus waren die Erfahrungen mit Werner Schwab, der damals seine Karriere am Schauspielhaus Wien begann, sowie die kleine Rolle in Bernard-Marie Koltès' *Roberto Zucco*, die er spielen konnte.

Anfang der Neunziger Jahre wandte sich Händl Klaus eher vom Schauspiel ab und der Literatur zu. Dafür änderte er schließlich seinen Namen von Klaus Händl in Händl Klaus, als Markierung seines *Identitätswechsels*. Dieses Verfahren steht in der Tradition der bäuerlichen Gebrauchssprache, in der der Nachname vor den Vornamen gesetzt wird, um die Abstammung bzw. Zugehörigkeit der Person zu einer Familie oder zu einem Hof anzuzeigen.

Im Jahr 1992 absolvierte Händl Klaus schließlich seine erste öffentliche Lesung in der Alten Schmiede in Wien. Einer der Lektoren des Droschl Verlages, Rainer Götz, entdeckte später durch Zufall Händls Texte auf dem Schreibtisch von Alfred Kolleritsch und bot ihm daraufhin einen Buchvertrag an. So kam es zu Händls literarischem Debüt, dem Prosawerk (*Legenden*) *35 Prosastücke*, das 1994 bei Droschl erschien.

Bereits für dieses erste Werk, das aus einer Sammlung kurzer Erzählungen besteht, wurde Händl mit dem Robert-Walser Preis und dem Rauriser Literaturpreis ausgezeichnet.

¹ Händl Klaus: Interview mit Händl Klaus im Rahmen dieser Diplomarbeit geführt am 28. 10. 2008 von Alexandra Sommer, siehe Anhang.

Im Jahr 1995 erschien *Satz Bäurin* im Piper Verlag, mit dem sich Händl beim Bachmann-Preis beworben hatte. Zusätzlich veröffentlichte er seine erste eigene filmische Arbeit, den Kurzfilm *Das Waldviertel*.

Erfolg hatte Händl Klaus auch mit seinem ersten Hörspiel, dem vom ORF produzierten *Kleine Vogelkunde*, das auch gleich zum Hörspiel des Jahres gewählt wurde.

Erst im Jahr 2001 tritt Händl mit seinem ersten Theatertext ins Rampenlicht. *Ich ersehne die Alpen; So entstehen die Seen* besteht aus zwei Monologen, die er zwei Schauspielern auf den Leib geschrieben hat, Olivia Grigolli und Bruno Cathomas. Er konnte sie schließlich auch für die Uraufführung des Stückes gewinnen, die dann im Rahmen des *steirischen herbstes* in einer neu gebauten Halle der TU Graz stattfand.

Im Jahr 2002 erhielt er das Hermann-Lenz Stipendium und die Oper *Häftling von Mab*, basierend auf einem Libretto von Händl Klaus, feierte seine Uraufführung am Landestheater Innsbruck.

Seinen endgültigen Durchbruch als Dramatiker erlebte Händl Klaus schließlich im Jahr 2003 mit der Uraufführung seines zweiten Stückes (*wilde*) - *der mann mit den traurigen augen*, ebenfalls beim *steirischen herbst* in Graz in einer Koproduktion mit dem Schauspiel Hannover. Mit dieser Produktion formt sich auch das Team, das ihn bei seiner dramatischen Arbeit bis heute begleitet: Sebastian Nübling in der Regie, Muriel Gerstner für das Bühnenbild und Lars Wittershagen als Komponist. Diese äußerst erfolgreiche und bejubelte Inszenierung wird zum Berliner Theatertreffen und zu den Mühlheimer Theater-tagen eingeladen. In einer Jahresumfrage von *Theater heute* wird Händl Klaus 2004 für (*wilde*) - *der mann mit den traurigen augen* zusätzlich zum „Nachwuchsauteur des Jahres“ gewählt.

Besagtes Team bringt schließlich auch Händls drittes Stück *Dunkel lockende Welt* 2006 für die Münchner Kammerspiele zur Uraufführung, mit demselben großen Erfolg. Wieder wird die Inszenierung zu den Mühlheimer Theatertagen sowie zum Berliner Theatertreffen eingeladen und Händl Klaus wird von *Theater heute* zum „Dramatiker des Jahres“ gewählt.

Als Reaktion auf diese große Resonanz werden Händls Stücke 2006 der Öffentlichkeit zugänglich gemacht, indem sie in einem Buch beim Droschl Verlag erschienen.

Händl Klaus war nun vor allem als Dramatiker bekannt und wurde 2007 so auch rundum mit Förderpreisen und Stipendien bedacht, wie unter anderem: Fördergabe des Schiller-Gedächtnispreises des Landes Baden-Württemberg, Großer Literaturpreis des Landes Tirol, Welti Dramatikerpreis der Stadt Bern sowie Feldkircher Lyrik-Preis.

In einer weiteren Zusammenarbeit mit Wittershagen, Gerstner und Nübling wurde 2008 das Singspiel *Furcht und Zittern* im Auftrag der Münchner Kammerspiele uraufgeführt, für das Händl das Libretto verfasste.

Im Jahr 2008 überzeugte Händl Klaus mit seinem Talent als Filmregisseurs. Sein Spielfilm *März* feierte beim Filmfestival von Locarno seine Premiere und wurde dort auch gleich mit dem „Silbernen Leopard“ bedacht. Der Film war zusätzlich im Rahmen der Viennale 08 in Wien zu sehen.

Händl Klaus wird vom Rowohlt Verlag vertreten und lebt in Wien, Berlin und Port am Bieeler See.

7.2 HÄNDL KLAUS UND DAS SCHAUSPIELHAUS WIEN

Händl Klaus verbindet, wie bereits oben angemerkt, eine lange Geschichte mit dem Schauspielhaus Wien. Die Zeit im Ensemble von Hans Gratzner war für ihn prägend, wie er immer wieder betont. Er hat dort das Theater von innen kennengelernt und wichtige menschliche Erfahrungen gemacht. Man war am Haus freundschaftlich verbunden und befand sich in einer Schoßsituation, wie er in einem Interview bemerkt². Besonders die Erfahrungen mit Werner Schwab waren für ihn von großer Bedeutung:

Ich habe fast alle Proben zu *ÜBERGEWICHT, unwichtig: UNIFORM* verfolgt, und dieses Stück, die Sprache, die Weltsicht von Schwab hat mich vollkommen erschüttert. Bis heute ist es, auch durch die Inszenierung von Gratzner, etwas vom Allerwichtigsten, das ich je erlebt habe am Theater. Das kann man gar nicht beschreiben. Es rührte wirklich an die letzten Dinge.³

So war es eine besonders schöne Geste von Andreas Beck, das *neue* Schauspielhaus Wien mit einem Stück von Händl Klaus, *Ich ersehne die Alpen; So entstehen die Seen*, zu eröffnen. Damit hat er nicht nur Händl Klaus zurück in den „Schoß“ des Hauses geholt, sondern auch der Ära Gratzner gedacht und somit den Anschluss an Gratzners Leitung des Hauses unterstrichen.

Aber auch Händls zweites Stück, *(Wilde) Mann mit traurigen Augen* wurde am Schauspielhaus Wien in der ersten Spielzeit 2007/2008 gespielt.

Beide Stücke sollen im Folgenden im Rahmen einer dramaturgischen Analyse besprochen werden. Da von *Ich ersehne die Alpen; So entstehen die Seen* kein Aufführungsmitschnitt vorliegt, kann die Umsetzung der Texte am Schauspielhaus Wien nur anhand der Aufführung von *(Wilde) Mann mit traurigen Augen* besprochen werden.

² Siehe: Händl Klaus: Interview siehe Anhang.

³ Ebd.

7.2.1 Ich ersehne die Alpen; So entstehen die Seen

7.2.1.1 Kurzinhalt

Der Inhalt dieses Theatertextes ist schnell umschrieben, handelt es sich doch um einen monologischen Text, der sich nur über neunzehn Seiten erstreckt. Der Text besteht aus zwei eigenständigen Monologen für zwei unterschiedliche Figuren. *Ich ersehne die Alpen* ist der erste, kürzere Teil, in dem Olivia spricht. Sie ist eine Städterin, der die Hitze in ihrer Wohnung zu viel wird, und die die Kälte und die Ruhe der Alpen ersehnt. Darüber spricht sie und führt eigentlich ein Gespräch mit den Alpen, die aber nicht antworten. *So entstehen die Seen* wird von Bruno gesprochen und ist wesentlich länger als Olivias Teil. Bruno ist ein Förster, der jeden Tag hoch oben in den Alpen kleine junge Bäume pflanzt. Normal geschieht das in absoluter Einsamkeit, doch diesmal trifft er auf Tote. Sie stellen ebenso wie die Alpen keine guten Gesprächspartner dar, da sie zu Eis gefroren und somit absolut still sind. Doch Bruno freundet sich mit ihnen an und beginnt eine herzliche und innige Konversation. Aber auch Tote antworten nicht. So vergeht der Tag und Bruno wird von der Kälte gepackt, er muss weiter.

7.2.1.2 Die monologische Form – Ein veränderter Dialog?

Bei *Ich ersehne die Alpen; So entstehen die Seen* handelt es sich, der äußeren Form nach, also um einen Monolog. Er ist als Blocktext verfasst und durch Ausrufezeichen, Punkte und Kommas stark gegliedert. Im ganzen Text gibt es nur drei Regieanweisungen, von denen eine die Vorgabe einer Liedermelodie ist und die zwei anderen das Auftauchen weiterer Leichen in Brunos Text anzeigen. Das heißt, dass sich das ganze Geschehen und alle Informationen aus der Rede der Figuren ergeben.

Gerda Poschmann sieht im Monolog die Möglichkeit eines freieren Umgangs mit der dramatischen Form gegeben. Sie benutzt für diese Textart, die ausschließlich aus Monologischem besteht, den Begriff *Monodrama* und sieht darin Freiheiten vorhanden, die in der *normalen* Dramenform so nicht oder nur teilweise gegeben sind. Das Monodrama eröffne „[...] die Möglichkeit, in der ‚objektiven‘ Gattung des Dramas Subjektives darzustellen – eine Eigenschaft des Monologischen, die auch der Monolog innerhalb des Dramas gerne nutzt.“⁴

⁴ Gerda Poschmann: Der nicht mehr dramatische Theatertext. Aktuelle Bühnenstücke und ihre dramaturgische Analyse. - Tübingen: Max Niemeyer, 1997. S. 229.

Auch Händl Klaus benutzt das Monologische, um seinen Figuren die Freiheit der Subjektivität geben zu können. Jedoch handelt es sich nicht um reine Innerlichkeiten, die im Text verhandelt werden. Die Figuren breiten nicht ihre Befindlichkeiten aus, sondern reagieren auf ihre jeweiligen Situationen durch das Aussprechen ihrer momentanen Gedanken. Sie gehen ganz und gar in ihrer aktuellen Erfahrung mit dem Moment auf, ohne darüber zu sprechen, wie es ihnen damit geht oder was es ist, das sie erleben. Das heißt, der Moment der Selbstreflexion fällt weg. Die Figuren gehen in der Fiktion auf, ohne sich ihrer Rolle bewusst zu sein. Der Autor hat den Text nämlich so angelegt, dass die Figuren nicht zu uns, dem Publikum sprechen, sondern zu einem anderen Gesprächspartner. Bei Olivia sind das die Berge, bei Bruno die Toten. Das heißt wiederum, es handelt sich eigentlich nicht um einen Monolog im Sinne des laut gesprochenen inneren Monologes, sondern um einen Dialog, bei dem der Gesprächspartner nicht antworten kann.

Allerdings sprechen die Figuren so, als ob sie nicht wüssten, dass ihnen niemals geantwortet wird. Sie erwarten ganz naiv die Resonanz auf das Ausgesprochene und behandeln das Gegenüber wie einen völlig normalen Gesprächspartner.

Daraus ergibt sich auch der komische Effekt des Textes: Olivia und Bruno sprechen mit Bergen und Toten und tun so, als wäre das völlig normal. Der Zuschauer hat ihnen das Wissen aber voraus, dass es zu keinem Dialog kommen wird.

Daniela Kranz, die das Stück am Schauspielhaus Wien inszeniert hat, nannte das „einseitige Dialoge“⁵ und erkannte darin den Versuch zu kommunizieren.

Dahinter steht der Zweifel an der menschlichen Fähigkeit zur Kommunikation, erstens grundsätzlich und zweitens bestimmt auf den heutigen Menschen bezogen, der viel spricht, aber wenig sagt. Für Gerda Poschmann ist das Monodrama eine gute dramatische Lösung für genau diese Fragen:

Das Monodrama bietet somit Auswege aus den Aporien des Dramas, die sich aus der Skepsis gegenüber zwischenmenschlicher Kommunikation, aus der Erfahrung der Vereinzelung und Entfremdung des Subjekts sowie aus der Entdeckung der Strukturen und Wirkungsmechanismen des Unterbewussten ergeben.⁶

7.2.1.3 Das Ersehnte herbei sprechen – Über das Performative des monologischen Sprechens

Wie bereits erwähnt, gibt es in Händls Monodrama nicht viel Inhalt bzw. Handlung. Die Handlung geschieht vielmehr in den Figuren während des Stückes. Es gibt kaum Informationen über zeitlich vor und nach dem Stück Liegendes. Das heißt, der Text geht voll und ganz in der Situation auf, entwickelt sich erst daraus. Auch die Figuren werden nur

⁵ Daniela Kranz: Programmheft: Ich ersehen die Alpen; So entstehen die Seen. Red. B. Auer. – Wien: Schauspielhaus Wien GmbH. Keine Seitenangabe.

⁶ Gerda Poschmann: Der nicht mehr dramatische Theatertext. S. 229.

fast unmerklich charakterisiert und sie sprechen auch kaum über sich selbst, im Sinne von Eigenschaftsbeschreibung oder Selbstdarstellung.

So ist ein psychologisches Spiel von vornherein fast unmöglich. Alles, was der Schauspieler bekommt, um zu *spielen*, sind die Worte, die erst in der Konfrontation mit dem Gegenüber (Berge und Tote) entstehen. Der Text arbeitet also mit einem massiv abstrakten Raum, der im Grunde nur aus Sprache besteht. Denn was gesagt wird, ist fast das ganze Stück über belanglos. Es hat keine Auswirkungen, entwirft kaum Bilder im Kopf des Zuschauers und bleibt die ganze Zeit ohne Gegenreaktion. Das Wort verhallt im Raum ohne jede Konsequenz. So geht es vielmehr um das Sprechen, als um das Darstellen. Es ist eine prozesshafte Situation, in der die Schauspielerinnen weniger verkörpern und mehr ihre Stimme geben.

Gerda Poschmanns Ausführungen folgend, lässt sich feststellen, dass eine Verlagerung stattfindet, von

[...] der Bedeutung eines durch Repräsentation dargestellten Geschehens im inneren Kommunikationssystem, also von einer Ebene der Fiktion, welche die Zuschauer beobachten und dadurch (ebenso gut wie Leser) verstehen können, auf ein prozessual verstandenes, Inhalte bzw. Sinn weniger darstellendes als erzeugendes Geschehen im äußeren Kommunikationssystem, [...].⁷

In der Konfrontation mit den Bergen und den Toten entsteht ein Sprechen, das kaum auf Sinnproduktion und Verständnis fußt, sondern auf dem Akt des Aussprechens selbst. Der Inhalt des Gesagten entsteht nur dadurch, dass der Wunsch zu Sprechen da ist. Das heißt, das Bedürfnis nach Sprechen, der Impuls danach, kommt an erster Stelle. Darauf folgend wird unreflektiert alles ausgesprochen, was den Figuren in den Sinn kommt, durch das Gegenüber.

Und da es sich um ein Gegenüber handelt, das zum Antworten nicht fähig ist, können Dinge ausgesprochen werden, die den Figuren sonst unmöglich gewesen. So kann Olivia plötzlich zu den Bergen sagen: „Ich liebe euch“⁸. Dass sie es zu Bergen sagt, ist dabei völlig egal, auch Olivia selbst. Sie scheint es nur einmal aussprechen zu wollen und das ist ihre Gelegenheit.

Es handelt sich, wie die Dramaturgin Sonja Bachmann völlig richtig feststellt, um ein „Herbeireden des ersehnten Zustands“⁹. Die Figuren reden sich hinein in den Versuch etwas herzustellen, was scheinbar noch nicht ist. Dabei ist nicht wichtig was sie sagen, sondern vielmehr, dass es aus ihnen heraus kommt, als würde es sprudeln. Sie kehren so ihr innerstes Verlangen nach außen.

⁷ Gerda Poschmann: Der nicht mehr dramatische Theatertext. S. 260.

⁸ Händl Klaus: Ich ersehne die Alpen; So entstehen die Seen. – Reinbek: Rowohlt Theater Verlag, 2001. S. 6.

⁹ Sonja Bachmann: Ich ersehne die Alpen. – In: Programmbuch steirischer herbst. – Graz: steirischer herbst, 2001. S. 49.

Detlev Bauer meint dazu: „Händls Monologe sind sprachmusikalische Antworten auf absurde Konstellationen; sie spiegeln ein unsinniges, aber reines Sehnen wider“¹⁰. Alles fußt darauf, dass der Zuschauer das Sprechen im Bewusstsein erlebt, dass Berge und Tote nicht antworten werden. So erlebt er das performative Sprechen einer Figur, die durch das Anrennen gegen ein *totes* Gegenüber schließlich noch mehr auf sich selbst zurückgeworfen wird. Die Worte prallen am angesprochenen Objekt ab und fallen zurück auf die Person, die sie ausgesprochen hat.

So haben die Figuren letztlich in den Zuschauern ein Bild ihres Seelenzustands herbeigeredet, ohne etwas direkt ausgesprochen zu haben.

7.2.1.4 Anmerkungen zur Aufführung am Schauspielhaus Wien Spielzeit 2007/2008

Dieser erste Theatertext Händl Klaus' wurde von Daniela Kranz inszeniert und von Viviane De Muynck gespielt. Die beiden Monologe, die eigentlich für zwei Schauspieler geschrieben sind, wurden hier also von einer einzigen Schauspielerin verkörpert.

Daniela Kranz schrieb zu ihrer Inszenierung im Programmheft:

Keine Dekoration und keine Verkleidung, nur eine Schauspielerin und der Text von Händl Klaus. Eine Begegnung. Ganz der Moment. Sich dem Moment stellen. Zurück zum Brunnen, wie Viviane De Muynck sagt. Der Gedanke muss stimmen, dann kann es sprudeln. Vom Gedanken ausgehen und sich hineinbegeben ins Labyrinth des Textes. Das sind keine Monologe, sondern ‚einseitige Dialoge‘. Versuche, zu kommunizieren – mit Toten, mit Bergen. Ein Dialog für eine Schauspielerin und ein Gegenüber, der Text ist der Vermittler – für einen Moment entsteht ein ‚Es‘, das Kino im Kopf. Der fremde/ferne Klang von Viviane De Muyncks Stimme ist wie ein Schlüssel zu bekannten Worten und Wortbildern... Wortmusik.¹¹

7.2.2 (Wilde) Mann mit traurigen Augen

Hier sei nur kurz angemerkt, dass dieses Stück bei seiner Uraufführung beim *steirischen herbst* in Graz 2003 noch den Titel: *(wilde) - der mann mit den traurigen augen* trug. Warum es zu dieser Namensänderung kam, ist nicht klar und es waren keine Aussagen des Autors dazu zu finden. Bei der Fassung des Schauspielhauses unter dem Titel *(Wilde) Mann mit traurigen Augen* handelt es sich aber um genau dieselbe Textfassung, die 2003 vom Rowohlt Verlag noch unter dem alten Titel gehandelt wurde.

¹⁰ Detlev Bauer: Die Kälte nimmt zu und die Zweisamkeit. – In: Theater der Zeit, November 2001. S. 52.

¹¹ Daniela Kranz: Programmheft: Ich ersehne die Alpen; So entstehen die Seen. Keine Seitenangabe.

7.2.2.1 Kurzinhalt

Gunter ist Arzt ohne Grenzen und sitzt nach einem Hilfseinsatz in Moldawien in einem Zug Richtung Heimat, Bleibach, als es ihm zu heiß wird und er zu früh aus dem Zug steigt. Er steht vor dem Bahnhof von Neumünster an der Lau, verschwitzt und völlig abgekämpft, als ihn die Brüder Flick auflesen und in Gespräche verwickeln. Eigentlich will Gunter nach Bleibach zu seinen Eltern, aber die Brüder Flick, namentlich Hanno und Emil, überreden ihn zu bleiben, und mit ihnen nach Hause zu gehen wo ihre kranke Schwester, die Krankenschwester Hedy, wartet. Gunter, als Arzt, solle ihr helfen und könne dabei gleich entspannen und sich ausschlafen. Auf dem Weg zur Wohnung der Flicks wollen sie noch tanken und treffen an der Tankstelle auf einen stummen alten Mann, den sie zusammenschlagen, weil er sie angeblich nicht bedienen will. Auch Gunter schlägt, unter dem Druck von Emil und Hanno, schließlich zu. Der alte Mann schnappt sich Gunters Jacke, in dem er seinen Reisepass eingesteckt hat, und geht wortlos davon.

Nach langem Marsch in der Hitze – ohne Benzin können sie nicht mit dem Auto fahren – kommen sie schließlich in der Wohnung der Flicks an, wo Gunter auf Hedy trifft. Er diagnostiziert ein Luftbläschen außerhalb der Lunge und verschafft ihr mit einem kleinen, missratenen Schnitt Erleichterung. Auch der alte Mann taucht plötzlich in der Wohnung auf und es stellt sich heraus, dass er der Vater der Geschwister Flick ist. Er kommt mit der Jacke, aber ohne Pass und schweigt wie zuvor. Gunter lässt sich überreden die Nacht bei den Flicks zu verbringen und es wird schließlich Nacht und somit finster, da in Neumünster der Strom ausgefallen ist. Im Dunkeln verschwindet Hanno spurlos. Am nächsten Tag wollen sie nach Hötting, Cranachfresken anschauen, etwas Bleibendes.

7.2.2.2 Bau: Die dramatische Form

Viel konkreter und intensiver als Gerhild Steinbuch, nutzt Händl Klaus die dramatische Form. *(Wilde) Mann mit traurigen Augen*¹² ist formal rein dialogisch angelegt. Händl verzichtet sogar auf monologische Teile, die bei anderen AutorInnen fast immer zu finden sind. Der Text ist weiters aufgebaut auf Figuren, einer Geschichte, wobei man in Händls Fall eher wieder von Handlung sprechen kann, es gibt einen zeitlichen Rahmen und einen Ort. Die Erzählstruktur ist linear und die Handlung folgt einem Bogen von einem Anfangs- zu einem Endpunkt. Im gesamten Text ist eine einzige Regieanweisung zu finden und die lautet „(Pfiff)“¹³, gibt also nur eine kurze Handlung vor, keine Situation und ist nicht beschreibend. Das einzige Element der Textvorlage, das nicht gesprochen wird, besteht aus den Figurennamen vor ihrer Rede.

¹² Im Folgenden mit *(Wilde)* abgekürzt.

¹³ Händl Klaus: *(Wilde) Mann mit traurigen Augen*. – Reinbek: Rowohlt Theater Verlag, 2003. S. 19.

Weiters gehen die Figuren in ihrer Rolle als fiktive Figur auf. Es gibt keinen Moment der Selbstreflexion. Das Stück funktioniert also auf der Basis der Darstellung und bleibt dem Raum der Illusion verhaftet, ohne daraus hervor zu treten. Situationen entstehen direkt durch das Gesprochene der Figuren. Sie liegen nicht zwischen den Zeilen und werden auch nicht durch Regieanweisungen vorgegeben. Alles, was an Handlung und Verortung geschieht, liegt direkt im Dialog. So bildet sich durch das Gesagte nach und nach ein imaginärer Raum, in dem die Figuren agieren. Dieser Aspekt ist besonders interessant bezogen auf die Umsetzung auf einer Bühne. Man gelangt zu der uralten Regieüberlegung: Gibt man der Figur tatsächlich eine Vase in die Hand, wenn sie Vase sagt? Oder lässt man die imaginäre Ebene als Metaebene über dem Stück schweben und verortet den Text auf der Bühne abstrakter?

Das ist die grundsätzliche, nüchtern betrachtete Basis, auf der das Stück funktioniert und die Händl schon öfter die Anmerkung eingebracht hat, er bediene das Theater geradezu hemmungslos¹⁴. Diese Aussage ist zweifellos richtig, Händl Klaus betont sogar ausdrücklich, seine Texte für ein bestimmtes Theater- und sogar SchauspielerInnen auf den Leib zu schreiben.

Doch Händls Stücke zeichnen auch eine massive dramatische Formsuche aus, die versucht, neue Wege des Erzählens auf der Bühne zu gehen. Die Nutzung der dramatischen Form ist für Händl Klaus grundlegend, doch geschieht sie ebenso nicht unkritisch. Händls Sprache und Figuren sind durch die Subjekt- und Sprachkrisen der letzten Jahrzehnte gegangen und sind die Antwort auf eine Suche nach einer möglichen Dramenform für eine heutige Bühne.

So muss man sich genau damit beschäftigen, wie dialogisches Sprechen in Händls Texten funktioniert und wie die Sprache beschaffen ist, die benutzt wird.

7.2.2.3 Sprache/Rhythmik

Die Sprache ist das Um und Auf zunächst, sie ist das erste Material, auch im Schweigen. Die transportiert schon sehr viel.¹⁵

So lautet Händl Klaus' Antwort auf die Frage, was für ihn das Besondere des Theaters sei. Auch in der Rezeption seiner Texte ist es vor allem die Sprache, über die sich am meisten mitteilt. Es ist das Grundgerüst seiner Stücke, auf dem die weiteren Komponenten dann aufbauen.

Dabei benutzt Händl Klaus keine so stark veränderte Sprache wie zum Beispiel Gerhild Steinbuch. An sich ist es keine Kunstsprache. Es handelt sich eher um eine sehr gewöhn-

¹⁴ Siehe: Evelyn Deutsch-Schreiner: Österreich. – In: Vom Drama zum Theatertext. Zur Situation der Dramatik in Ländern Mitteleuropas. – Tübingen: Niemeyer, 2007. S. 243.

¹⁵ Händl Klaus: Interview siehe Anhang.

liche, teilweise fast alltägliche Sprache über die größten Strecken der Texte. An einigen Stellen kippt die Gewöhnlichkeit durchaus in Poesie. Aber trotzdem ist es eine Sprache, die wir alle so sprechen würden. Sie ist unverstellt und unbeschnitten, folgt der richtigen Rechtschreibung und dem ordentlichen Satzbau der Grammatik.

Zwei Aspekte führen jedoch dazu, dass diese *gewöhnliche* Sprache trotzdem massiv artifiziell und theatral wird. Das ist einerseits die Aufteilung des Sprachkörpers auf mehrere Figuren, dieser Punkt wird im nächsten Unterpunkt besprochen, und andererseits die starke Rhythmisierung des Textes durch Satzzeichen und den Satzbau.

Der Beistrich, in Deutschland Komma genannt, ist Händls wichtigstes Werkzeug im Umgang mit seiner Sprache. Er setzt sie in riesigem Vorkommen ein und sie überschütten den gesamten Text mit ihrer Präsenz. Trotzdem ist jeder einzelne von ihnen genau gesetzt und gut durchdacht. Diese Beistriche zerteilen die Figurenrede in einzelne Gedanken, die sich zu einem Rhythmus zusammenfügen und letztlich einen Satz ergeben. Trotz der starken Zerteilung und der fast brutal anmutenden Einschnitte in die Sätze ergibt sich ein Sprachfluss, der wie eine Melodie wirkt. Ein wunderbares, kurzes Beispiel sei hier gebracht: „Ich zähle, wenn es geht, für mich, im Stillen, Stufen,“¹⁶.

An diesem Beispiel ist gut zu erkennen, wie *normal* die gewählte Sprachform ist. Es werden dem Rhythmus keine Konsonanten geopfert, die Worte nicht dem Rhythmus folgend grammatikalisch falsch aneinandergereiht, sondern der Rhythmus ergibt sich aus der Gliederung des Satzes durch die Beistriche.

So ist durch diese Interpunktion auch das Sprechen vorgegeben. Wenn man den Text liest, hört man die Melodie im Ohr klingen. Das spricht für eine massive Theatralität der Sprache, denn sie ist so konzipiert, dass sie laut gesprochen werden muss, um ihre Wirkung zu entfalten.

Möglich ist diese Rhythmisierung auch durch die streng reduzierte Sprache. Seine Figuren sind nicht gesprächig und es wird auch nicht getratscht. Jedes Wort ist auf den Punkt genau gesetzt und es gibt keinen Überschuss, kein Wort, das zu viel ist. Händl setzt seine Worte wie Waffen ein und jedes davon ist sozusagen ein Treffer. Ganz oft liegt die Bedeutung allerdings auch zwischen den Worten, durch das, was gerade durch die Reduzierung nicht gesagt wird. Dazu kommt es, wenn ein Wort für eine darunter liegende Bedeutung steht. Genauer gesagt gibt es eine Ahnung davon, was gesagt werden sollte, es wird aber nicht ausgesprochen und stattdessen steht ein einfaches „Ja“, oder „Nein“. Dieses einzige Wort ist dadurch aber so aufgeladen, dass es eben nicht mehr nur Ja oder Nein bedeutet.

Beim Schreiben hat er sich inzwischen Ökonomie beigebracht. Zuerst sollten seine Figuren anders als im wirklichen Leben (außer beim Händl Klaus) alles, alles aussprechen, was ihnen

¹⁶ Händl Klaus: (Wilde) Mann mit traurigen Augen. S. 28.

durch den Kopf ging. Dann hat er immer mehr weggenommen. Jetzt liegt das Unheimliche im Nichtgesagten.¹⁷

Es ist ein ganz genau komponierter Sprachfluss, in dem jedes Glied der Sprachkette aus sich heraus das nächste entwickelt. Der Satz setzt mit einem Gedanken an, der den nächsten Gedanken anreizt und so ergibt sich ein prozesshaftes Sprechen. Das wirkt so, als würde die Sprache erst durch das Sprechen entstehen und in der Rezeption ist man live dabei, wie sich Gedanke an Gedanke fügt. Das ergibt eine Sogwirkung, die die Figuren und den Zuschauer in den Wirbel der Sprachgewalt hineinzieht. Die Sprachform produziert die Wirkung und steht so in einer Machtposition auch über den Figuren. Marion Tiedtke beschreibt das folgendermaßen: „[...] eine Partitur aus Kommata, mit Sätzen, in denen der eine Wortlaut den anderen Wortsinn gebiert und selbst die Sicherheit von Zeichen und Bezeichnetem auseinander fällt“¹⁸.

So erhält auch bei Händl Klaus die Sprache einen Eigenwert, der sich erhebt über die reine Figurenrede. Aus ihr ergibt sich ein eigenständiger Sprachkörper, der als unabhängige *Figur* agiert und die Figuren voreinander entblößt. Der Figur selbst gehört ihre Sprache nicht, sie entwickelt sich nicht aus ihr heraus, sondern die Sprache entwickelt sich von ihr unabhängig und die Figur kann lediglich danach greifen und sich ihrer bedienen. Der Sprachkörper schafft den Raum, in dem agiert und gehandelt wird. Thomas Laue beobachtet die Wirkung von (*Wilde*) wie folgt:

Doch es ist nicht in erster Linie der Plot, der Händl Klaus' WILDE zum Ereignis macht, sondern seine Sprache und die Art der Konstruktion: So wie Schneider in seinem ‚Haus ur‘ [Ein Werk aus der bildenden Kunst, das Händl Klaus zu (*Wilde*) inspiriert hat, Anm. A.S.] die Zimmer immer wieder neu ummauert und mit Bedeutung auflädt, zimmert Händl Klaus Räume aus Sprache. Dabei ist nichts sicher in seinen scheinbar so präzise und stabil gebauten Sprachgebäuden, am allerwenigsten die Sprache selbst. Händl Klaus weiß um ihre Inkonsistenz, er, der Sprachkünstler, misstraut jeder Eindeutigkeit von Worten zutiefst. Gleichwohl folgen seine Texte einer fein ziselierten Architektur. Die Sätze seiner Figuren sind in ihrer Kürze und Prägnanz wie ein Destillat aus Händl Klaus' unablässig gesammelten Notizen, präzise geordnet durch sein liebstes Werkzeug: das Komma oder den ‚Beistrich‘, wie er selbst es nennt. Mit ihm rhythmisiert und formt er seine Sätze, akzentuiert er, legt er Fahrten und verschiebt er Bedeutungen.¹⁹

7.2.2.4 Der geteilte Sprachkörper/Figurenbildung

Das zweite Instrument, das Händl zum Komponieren seiner Sprache benutzt, ist, wie gesagt, die Aufteilung des Sprachkörpers auf mehrere Figuren.

In (*Wilde*) gibt es fünf Figuren, vier Angehörige der Familie Flick und Gunter, den Gast der Flicks. Für diese Familie hat Händl Klaus eine eigene Sprache geschrieben: „Ich habe

¹⁷ Barbara Burckhardt: Morgen in Neumünster. – In: Theater heute, 12/03. S. 38.

¹⁸ Marion Tiedtke: Vom Ende der inneren Sicherheit. Händl Klaus: „Dunkel lockende Welt“. – In: Theater heute Jahrbuch 2004. S. 147.

¹⁹ Thomas Laue: Baumeister des eigenen Kosmos/Händl Klaus. – In: Stück-Werk 5: Deutschsprachige Dramatik. Hrsg. B. Engelhardt; A. Zagorski. – Berlin: Theater der Zeit, 2008. S. 44.

hier versucht, eine Familiensprache zu finden, eine ständig flickende, die Flicks teilen sich quasi einen Sprachkörper, in den sie ihren Gast einschleusen, ihn sich einverleiben.“²⁰ Der Vater der Flicks spricht nicht und Hedy, die Schwester, steht ein wenig außerhalb und hat eine lebhaftere, fließendere Sprache. Das heißt, dieser „flickende“ Sprachkörper wird hauptsächlich von den Brüdern Hanno und Emil getragen, denen auch gleich der Beginn des Stückes mit Gunter gehört. Die zwei skurrilen Figuren empfangen Gunter am Bahnhof und nehmen ihn gleich in ihren „Redefluss“ auf, mit dem sie sich Gunter „einverleiben“, wie Händl Klaus das nennt²¹.

Hanno und Emil teilen sich eine Sprache, das heißt, sie teilen sich auch die Sätze auf und somit die Gedanken, die dahinter liegen. Eben jener Sog des prozesshaften Sprechens findet hier statt. Hanno beginnt einen Satz, Emil spinnt ihn fort und im gegenseitigen Schlagabtausch entwickelt sich daraus eine rasende Anhäufung von Gesagtem und Gedanken, sodass das Gegenüber, Gunter, keine Chance mehr auf eine passende Antwort hat. Helmut Schödel bemerkt zu diesem Verfahren:

Das [Sichtäuschen in der Textrezeption, Anm. A.S.] fängt schon bei der Kürze der Sätze in Händls Stücken an, die gar nicht wirklich kurz sind, sondern nur so wirken, weil von einem Satz gleich zwei oder mehr Personen leben müssen, die sich Satzteile und Wörter zu Staccato-Dialogen aufteilen. Emil spricht ein Adjektiv, Hanno ein Verb, man teilt oder legt zusammen oder spricht auf Punkt, weil Händls Menschen nicht wirklich Antworten erwarten.²²

Wichtig für das Funktionieren dieses Mechanismus ist die Tatsache, dass Händl Klaus die Sätze nicht mit Punkten abschließt, wo sie unter Umständen sogar enden könnten, sondern er sie mit Beistrichen offen lässt, sodass der nächste wieder anschließen kann. Erst wenn ein kompletter Redeschwall fertig ist, wird ein Punkt gesetzt. Das kann an einigen Stellen erst am Ende einer oder gar zwei kompletter Seiten sein.

Händl Klaus bezeichnet das als „Zahnräder die ineinander greifen“²³. Jedes Wort und jedes Satzglied ist genau gesetzt und ergibt in der Summe eine ineinander greifende Wortmasse. Trotzdem ist jedes einzelne dieser Glieder doch ein eigenständiges „Zahnrad“.

Joachim Lux fasst diese Schreibweise versetzt mit Zitaten von Händl Klaus bezeichnend zusammen:

Bei Händl Klaus hat dies nichts mit der weit verbreiteten Marotte zu tun, durch künstlichen Zeilenfall pseudolyrische Bedeutung zu produzieren, nein, sein Stil ist Inhalt: Seine Figuren sind, den Gesetzten jeglicher Dramatik widersprechend, immer ‚alle in einem Sprachkörper‘, Funktionen eines ‚komplizenhaften Sprechens, da man das Unbewusste teilt und die gleiche Grundlage hat‘ (Händl). Händl Klaus verabschiedet sich vom traditionellen Dialog, der sich aus der Syntax seiner Antagonisten definiert. Statt der Dialektik des dramatischen Konflikts, der die Geis-

²⁰ Händl Klaus: Die Brücke, die Lücken, der Tod. Ein Gespräch mit Händl Klaus. Geführt von Brigitte Auer. – In: Programmheft zu (Wilde) Mann mit traurigen Augen. – Wien: Schauspielhaus Wien GmbH. S. 2.

²¹ Händl Klaus: (Wilde) Mann mit traurigen Augen. – In: Spielplan Februar 2008. – Wien: Schauspielhaus Wien GmbH. Keine Seitenangabe.

²² Helmut Schödel: Nachwort. – In: Stücke. Händl Klaus. – Graz; Wien: Droschl, 2006. S. 149.

²³ Händl Klaus: zitiert nach: Thomas Laue: Baumeister des eigenen Kosmos/Händl Klaus. S. 44.

teshelle seiner Figuren voraussetzt, findet man bei ihm ‚Verschworene‘ und das ‚aufeinander eingeschworene Sprechen‘.²⁴

So kommt es dazu, dass man in der Rezeption oft das Gefühl hat, die Figuren wüssten schon bevor sie etwas sagen, was gesagt werden soll. Als würden sie den Text kennen und als „Komplizen“ des Autors agieren. Wie bereits oben erwähnt, bedienen sie sich eines über ihnen schwebenden Sprachkörpers, aus dem sie ihre Worte herausklauben. Mehr steht ihnen nicht zur Verfügung als das, was da ist. Sie können also nicht aussprechen, was sie wollen. Die Figuren sind der Sprache unterworfen.

7.2.2.5 Ort: Welt des Zerfalls

Händl Klaus schafft durch die wie nebenbei eingeworfenen, kurzen Andeutungen einer Verortung, eine seltsame, vage Welt, in der sich das Stück befindet. Immer wieder gibt es kurze Anmerkungen der Figuren zu Beschaffenheit und Wesen des Ortes, die aber unbesprochen im Raum verhallen. Zurück bleibt ein Bild, das sich nach und nach in den Köpfen zusammensetzt. Obwohl dies alles fast unmerklich geschieht und kontinuierlich minimal in den Dialog eingestreut wird, hat man schlussendlich ein richtig lebendiges Bild der Gegebenheiten dieser Verortung vor Augen. Es ist eine räumliche Metaebene, die da geschaffen wird, dessen Ziel es bestimmt nicht ist, Bühnenräume und deren Gestaltung vorzugeben. Sondern es wird durch dieses Bild ein Gefühl erzeugt, das zusätzlich zur Sprache etwas erzählt.

Diese Metaebene wird auf der Bühne kaum zur Umsetzung kommen können und bleibt als imaginär-bildliches Abstraktum *über* dem Text. Das Gefühl vermittelt sich auch ohne eine Erdung dieses Bildes in konkreter Umsetzung. Vielleicht kann es sogar nur auf diesem abstrakten Weg funktionieren. Der imaginäre Raum, den Händl Klaus entwirft, muss imaginär bleiben, um in jedem einzelnen der Zuschauer ein Gefühl für diese Welt zu erzeugen. Dies geschieht dann durch die Beteiligung der Phantasie des Zuschauers im Rezeptionsprozess. Würde man diese Ebene auf konkrete Bilder auf der Bühne minimieren, ginge diese phantastische Bildersprache verloren.

Diese Welt, die wir also in (*Wilde*) erfahren, hat sogar einen Namen: Neumünster an der Lau, der Heimatort der Flicks. Es ist ein Ort, an dem der Prozess des Zerfalls in vollem Gange ist. Es herrscht brütende Hitze, dabei ist aber nirgends fließendes Wasser zu finden, außer im Fluss, der Lau. Der Strom wurde schon vor langer Zeit abgeschaltet, die Bevölkerung der Stadt, sofern es sie überhaupt gibt, ist nicht sichtbar. Es gibt kaum Lebensmittel, alles, was gekühlt werden muss, ist längst verdorben. Die Polizei und der gesamte öffentliche Dienst sind angeblich auf Urlaub am Meer. Nichts ist hier, wie es sein

²⁴ Joachim Lux: Archivarin des Todes. Händl Klaus': „Sammlung Marianne Bosch“. – In: Theater heute Jahrbuch 2007. S. 152.

soll. Und trotzdem tun die Flicks so, als wäre es völlig normal. Aus ihrer Wohnung haben sie einen Ort des Rückzuges gemacht. Die Tür wird mit einem Keil verriegelt und die Fenster werden nur gekippt. Die Blumen sind verwelkt, in der Nacht ist es stockfinster ohne Strom. Kerzen werden nicht benutzt aus Angst vor dem Feuer, das in der Wohnung gewütet hat und noch immer in den Wänden sitzt.

All diese Bilder werden ausschließlich aus dem Dialog heraus erzeugt, beiläufig. Wie gesagt, es gibt keinen Zusatztext durch den etwas beschrieben wird. Nach und nach wird ein immer stärkeres und sich änderndes Gefühl für diesen Ort erzeugt, den Thomas Laue nicht umsonst sehr emotional beschreibt: „die beklemmende leere Stadt, deren zivilisatorisches Gleichgewicht sich im Laufe des Stückes immer mehr verschiebt: von friedlicher Idylle zu gewalttätiger Monstrosität, von komischer Freundlichkeit hin zum blanken Horror.“²⁵

In diesem totalen Chaos und der zerfallenen Welt versuchen die Flicks sogar, so etwas wie Normalität herzustellen oder zu behaupten. Hedy bestellt bei den Brüdern Olivenöl, Zahnpasta, Knäckebrötchen, Käse. Stattdessen bringen sie jedoch eine tote Katze, die sie braten wollen, grüne Birnen und Kartoffeln. Zutaten, die sie auf der Straße oder in Gärten gefunden haben.

Auf die Frage, in was für eine Welt Gunter da nur geraten sei, antwortet Händl Klaus:

In eine, die um die Ecke liegt – zum einen in der ‚Inneren Sicherheit‘ und zugleich im ‚Geht-nichtmehr‘. Das weiträumige Verschwinden, das in so einer Geisterstadt vorherrscht, wiederholt sich im engeren Rahmen, innerhalb einer Familie und – als weiße Flecken, Auslöschungen, schließlich am eigenen Körper. Dagegen baut man Räume, Verschaltungen, und man schraubt sich nach innen – und da ist dann nichts. Das heißt, ein paar Bilder bleiben, das Familienalbum und Fresken.²⁶

7.2.2.6 Das Verschwinden/Identitätsverlust zwischen den Zeilen

Auf vielen Ebenen liegt ein großes Thema, wie der rote Faden, unter dem Stück: das Verschwinden.

Wie von Händl Klaus im obigen Zitat erwähnt, ist dieser geschaffene Ort schon ein Ort des Verschwindens. Die Normalität hat diese Stadt längst verlassen und zurück bleiben menschliche Geister, die versuchen sich eine letzte Stabilität zu bauen. Das Konstrukt, auf dem das Leben basiert, wackelt und droht einzustürzen. Über diesen Verfall wird ein souveränes Agieren behauptet, das wiederum nur die Tatsache überdeckt, so etwas wie Sicherheit im eigenen Selbst nicht gefunden zu haben.

²⁵ Thomas Laue; Wolfgang Reiter: (wilde) – der mann mit den traurigen augen. Ein Stück von Händl Klaus. – In: Programmbuch Steirischer Herbst 2003. – Graz: steirischer herbst, 2003. S. 27.

²⁶ Händl Klaus: Programmheft: (Wilde) Mann mit traurigen Augen. S. 3.

Vor allem spielt sich dieses Verschwinden sprachlich ab. Und zwar nicht direkt im Gesagten, sondern dazwischen. Durch das Weglassen und Nicht-Aussprechen des eigentlich zu sagen Notwendigen ergibt sich diese Lücke, die die Figuren und deren Identität schluckt. Diese Löcher in der sprachlichen Beschäftigung sind bedrohlich und gewalttätig. Die Figuren haben eine Ahnung davon, was geschieht, und können aber nicht darüber sprechen. Stück für Stück verfallen sie zwischen den ausgesprochenen Worten, die nicht das bedeuten, was sie sollten. „[...] Händl Klaus, der Meister der Sprache schickt seine Figuren in einen Sprachwirbel, der ihnen im Sprechen die Identität nimmt und sie ins eigene Verschwinden treibt.“²⁷

Hanno bemerkt an seinem Körper weiße Flecken, die sich mehr und mehr ausbreiten. Emil hat ein Loch in der Haut, das nicht zuwachsen will. Das Verschwinden wird also sogar körperlich und mündet im tatsächlichen Verschwinden Hannos in der komplett finsternen Wohnung. Auch der permanent schweigende Vater ist die Verkörperung der Tatsache, dass es über dieses Verschwinden eigentlich ohnehin nichts zu sagen gibt.

Auf allen Ebenen deutlich wird dieser Identitätsverlust an der Hauptfigur Gunter. Er steigt an der falschen Stelle aus dem Zug und setzt den Fuß in eine Welt, die ihn nach und nach verschluckt. Das geschieht zum einen wiederum örtlich. Gunter will eigentlich nach Bleibach, wird aber überredet zu bleiben. Schließlich findet er sich in der stockfinsternen Wohnung der Flicks wieder, darf die Fenster nicht öffnen, hat kein Wasser gegen seinen Durst und ist eingesperrt, weil die Tür nicht mehr zu öffnen ist. Die Rückkehr nach Bleibach rückt immer mehr in die Ferne und diese seltsame, aufgelöste Welt nimmt von ihm Besitz.

Zum anderen wird die größte Gewalt auf ihn aber sprachlich ausgeübt. Die Brüder Flick nehmen Gunter im Laufe der Zeit seine Sprache und ersetzen sie durch ihre eigene. Auf jede widerständige Bemerkung Gunters folgt ein unaufhörlicher, rasanter Redeschwall der Flicks, die ihm so das Wort im Mund abtöten. Sie nehmen ihm durch das Reden seinen Willen: Den Willen nach Bleibach zu fahren, den zu trinken, den, den Vater nicht zu verprügeln.

Der letzte reale Beweis für seine Identität, sein Pass, verschwindet ebenfalls. Gunter löst sich in der Welt auf, in die er zufällig geraten ist, und hat ihr nichts Festes entgegenzusetzen, das dies verhindern könnte.

All dies spielt sich wieder auf einer Metaebene ab. Nichts davon wird direkt ausgesprochen oder von den Figuren selbst bemerkt. Sie befinden sich in diesem Wirbel und Spiel der Mächte, ohne es zu wissen. Nur über die emotionale Ebene vermittelt sich diese Auflösung, man bekommt ein Gefühl dafür. „Das Wichtigste ergibt sich atmosphärisch wie

²⁷ Marion Tiedtke: Vom Ende der inneren Sicherheit. Händl Klaus: „Dunkel lockende Welt“. S. 147.

von selbst zwischen den Zeilen, bleibt unausgesprochen und ist dennoch von überwältigender Wirkungsmacht.“²⁸

Zu verstehen ist dieser Mechanismus auch aus der Perspektive von Händls Inspirationsquelle für sein Stück, „Totes Haus ur“ des Künstlers Gregor Schneider. Barbara Burckhardt beschreibt das eindringlich:

Seit seinem 16. Lebensjahr hatte Schneider im rheinischen Rheydt ein Haus auf dem Fabrikgrundstück seiner Eltern systematisch verbaut, umgebaut, labyrinthisch verzweigt und vermauert, ein Ambiente gewordener Alptraum in den heimischen vier Wänden: außen ein Reihenhäuser wie du und ich, innen eine Mördergrube voll vielsagender Spuren von Verfall, Gewalt, Depression und Einsamkeit. So etwas wollte Händl in der Sprache herstellen, in einer ‚Sprache des Abgrunds‘, einem Stück über das Verschwinden.²⁹

7.2.2.7 Dem Stück den sicheren Boden unter den Füßen wegziehen

Händl Klaus hält sein Stück (*Wilde*) immer in der Schwebe und lässt es an keinem Punkt an einer festzumachenden Realität anknüpfen. Metaphorisch gesprochen ist es wie ein Luftballon, der einmal losgelassen nicht mehr greifbar wird. „Ich fasse ins Leere“³⁰, sagt Gunter an einer Stelle.

Und wirklich, trotz der konkreten Sprache, trotz der geschaffenen satten Phantasiewelt, trotz der sehr starken und präsenten Figuren, greift man immer ins Leere, will man das Stück auf den Boden der Tatsachen holen.

„Dieser Autor [...] hat uns hineingelockt in das unmerkliche Ausrutschen, Verrutschen und überhaupt Rutschen seiner Sätze und ins lautlose Zerstäuben der Wirklichkeit, das in ihnen abläuft“³¹, so Heinz Schaftroth.

Es ist eine Unsicherheit, die wie ein immer zu hörender Tinnitus das Stück begleitet. Man weiß nie, woran man ist, nicht als Zuschauer und nicht als Figur von Händls Kosmos. Die Stücke sind wie das Leben selbst. Der Mensch baut sich eine Realität und einen funktionierenden Alltag auf, doch im nächsten Moment kann trotz des ganzen Sicherheitsglaubens alles ganz anders kommen. Etwas lauert hinter der nächsten Ecke, genauso wie in Händls Stücken. Der Tod, die Krankheit, der Verlust und der Schmerz sind uns auf den Fersen und wer weiß, wann es einen trifft. Immer und überall ist man in Gefahr, sein Leben zu verlieren. So lässt Händl seinen Text gar nicht erst auf der Ebene der Sicherheit ankommen, sondern hält ihn in der Rätselhaftigkeit.

Händls Sprache hält alles in der Schwebe, sie sprengt die Ketten des Kausalen und spielt virtuos mit der Explosivkraft des Absurden, die uns die Welt, die Menschen und die Dinge in ihr, mit einem anderen Blick sehen lässt. Der sprachliche Filter lässt uns im nächsten Moment klar se-

²⁸ Die Welt: zitiert nach: Spielplan Februar 2008. – Wien: Schauspielhaus Wien GmbH. Keine Seitenangabe.

²⁹ Barbara Burckhardt: Morgen in Neumünster. S. 37.

³⁰ Händl Klaus: (*Wilde*) Mann mit traurigen Augen. S. 38.

³¹ Heinz Schaftroth: Die Kunst des Gewichtwegnehmens. Gekürzte Fassung der Laudatio auf Händl Klaus anlässlich der Verleihung des Rauriser Literaturpreises. – In: Programmbuch steirischer herbst. – Graz: steirischer herbst, 2001. S. 52.

hen, was wir für unmöglich halten. Der Mann mit den traurigen Augen könnte aus einem Film von Alfred Hitchcock kommen und in einem von David Lynch wieder verschwinden.³²

Dahinter steht der Versuch, durch absurde Überhöhung und surrealistische Elemente, Dinge bloßzustellen. Die Perspektive des Zuschauers wird verrückt und ein anderer Blick auf das Dasein freigelegt. Dabei geht es eben nicht darum Wahrheiten oder Tatsachen zu zeigen, sondern jedem einen unverstellteren Blick auf sein Leben zu ermöglichen. Wir werden daran erinnert, dass auch uns zivilisierten Menschen immer der Abgrund droht.

Gleich neben der Idylle klappt der Abgrund. Händl hat seine rhythmische Sprache semantisch so durchlöchert, dass man wie im Haus ur nie weiß, wann man ins nächste Loch stolpert. Ist diese Freundlichkeit echt, ist sie trügerisch? Leben die Eltern Gunters im benachbarten Bleibach, sind sie tot? Ist Vater Flick vielleicht ein Gespenst, Gunter überhaupt Arzt, Neumünster an der Lau der Vorhof der Hölle? Der Alltag nur ein Schleier vorm Grauen, das in Gunter aus Moldawien lauert? In diesem Ungewiss flirrt Händls Stück.³³

7.2.2.8 Anmerkungen zur Aufführung von (Wilde) Mann mit traurigen Augen am Schauspielhaus Wien Spielzeit 2007/2008

Das Stück wurde am Schauspielhaus Wien sehr formgerecht umgesetzt. Der Text war die Grundlage für die Inszenierung und das Ergebnis war eine Verkörperung und Bebilderung des Stückes. Das heißt, der Abend folgte wieder klassisch dem Prinzip der Repräsentation sowie auch der Illusion.

Die Bühne entsprach nicht der im Text angelegten Metaebene, sondern war recht karg und neutral. Das war im Grunde ein guter Kontrast zur imaginären Welt des Textes und gab der Phantasie großen Spielraum. Der Boden war mit glänzender weißer Folie ausgelegt und es befanden sich drei Krankenbetten auf Rollen im Raum verteilt. Zusätzlich lagen im Hintergrund der Bühne zahlreiche Wasserkannister herum.

Gunter war tatsächlich mit einer dicken Jacke bekleidet. Die Brüder Flicks hatten eine schrullige Einheitskleidung und wirkten wie Zwillinge, was den sprachlichen Aspekt unterstrich. Hedy war gekleidet wie eine liebliche, leicht erotische Krankenschwester. Der stumme Vater wurde ersetzt durch einen musizierenden Bluessänger, der sich durch das Stück sang, aber trotzdem nicht sprach.

Bis auf die Bühne war das restliche Spiel sehr realistisch. Was im Text stand, geschah auch so. Das heißt, der Vater wurde verprügelt, er ging mit der Jacke davon, Hedy wurde von Gunter aufgeschnitten und blutete auch. Sogar der Eintritt ins Haus wurde simuliert, indem die Brüder und Gunter so taten, als würden sie über eine unsichtbare Türschwelle steigen. Hanno brachte zwar keinen Katzenbraten, aber einen toten Hasen. Als es im Text Nacht wurde, wurde es auch auf der Bühne finster.

³² Thomas Laue; Wolfgang Reiter: (wilde) – der mann mit den traurigen augen. Ein Stück von Händl Klaus. S. 29.

³³ Barbara Burckhardt: Morgen in Neumünster. S. 38.

Dadurch, dass auch das Figurenspiel der Schauspieler sehr realistisch angelegt war, litt die Sprache ein wenig und büßte ihren Eigenwert ein. Sie war hauptsächlich als Figurenrede wahrnehmbar und wurde stark inhaltlich konnotiert. Die sprachpoetische Wirkung schien in dieser Inszenierung nicht im Vordergrund gestanden zu haben. Der Fokus lag eher auf dem erzählerischen Moment des Textes.

7.3 TENDENZEN IN DEN THEATERTEXTEN VON HÄNDL KLAUS

Die formalen Wege und die inhaltlichen Interessen, auf denen bereits (*Wilde*) basiert, sind in *Dunkel lockende Welt* intensiviert oder zum Teil abgeschwächt. Rein formal ist es im Grunde gleich aufgebaut wie (*Wilde*). Allerdings ist eine Lockerung der Form zu erkennen. Es gibt in den Sätzen keine trennenden Beistriche mehr, außer dort, wo es die Grammatik ohnehin verlangt. Das heißt auch die Sprache ist nicht mehr ganz so stark rhythmisiert und die Figuren finden in eine *normalere*, das heißt realistischere Sprechform. Die Figuren sind überhaupt ein wenig erzählfreudiger und gesprächiger. Das ineinander greifende Sprechen ist hingegen wieder sehr intensiv vorhanden, oft beruht es nur auf vielen „Jas“.

Auch die surrealistische Ebene, die in (*Wilde*) noch stark vorhanden war, ist weg. Das Stück ist insgesamt eher in einer Realität verortet, die wir kennen. Ein Aspekt, der jedoch wesentlich stärker ausgebaut wurde, ist die Rätselhaftigkeit. Sie ist im Grunde das Fundament von *Dunkel lockende Welt*. Das Stück besteht aus drei Szenen, in denen jeweils ein Zweiergespräch geführt wird. In jeder dieser Szenen gibt es mindestens ein Geheimnis, das sich unausgesprochen hinter den Worten verbirgt und mindestens eine abwesende Person, die eine Rolle spielt. Über dieses Konstrukt ist der Text gespannt und das ergibt eine ununterbrochene Verunsicherung und Fragwürdigkeit der Figurenrede.

Im Folgenden seien noch drei Punkte genannt, die für alle drei Theater Texte von Händl Klaus bestimmend sind, und sozusagen sein Werk charakterisieren und auszeichnen.

7.3.1 Über das Spiel mit dem Alltäglichen

In allen drei Stücken geht es im Grunde um recht *normale* Dinge, die uns aus unserem Leben gut bekannt sind. Es geht um Alltägliches. Thomas Laue und Wolfgang Reiter bemerken dazu: „Normalität wird in Händls Stück zwar stets behauptet – verbal oder durch das Zelebrieren von Alltagsritualen – aber sie stellt sich nirgends ein: [...]“³⁴

³⁴ Thomas Laue; Wolfgang Reiter: (*wilde*) – der mann mit den traurigen augen. S. 28f.

Denn das Alltägliche wird in allen drei Stücken durch eine weitere Ebene unterlegt und erlangt so eine gewisse Skurrilität, in der es seine Alltäglichkeit verliert. In *Ich ersehne die Alpen*; *So entstehen die Seen* ist diese Ebene die seltsame Beziehung der Figuren zum Tod und die Ansprache an diese ungewöhnlichen Gesprächspartner: Berge und Leichen. In *(Wilde)* funktioniert das über die verfremdende Ebene der Surrealität und *Dunkel Lockende Welt* ist über ein jeweils unterschiedliches, großes Geheimnis gebaut. Händl Klaus erklärt das Prinzip folgendermaßen:

[...] das Unerklärte bleibt eine unlösbare Tatsache und was man, ebenfalls tatsächlich, vorfindet, ist nichts anderes als der sogenannte [sic] Alltag. Der vertraut aussieht, aber einen anderen Geschmack bekommen hat, einen Schatten.³⁵

In *Dunkel lockende Welt* ist diese Funktionsweise des Textes auf die Spitze getrieben. Eigentlich besteht das Stück aus einem netten Geplauder zwischen einer Mieterin und ihrem Vermieter, dann zwischen einer Mutter mit ihrer Tochter und schließlich zwischen alten Studienkollegen. Die Konstellationen könnten nicht normaler angelegt sein. Aber diese ganze nette Konversation verbindet die ungeklärte und rätselhafte Geschichte, die dahinter steht und so wird das Gesprochene magisch aufgeladen und hinter jedem Wort steckt etwas Unheimliches.

Gerald Kerkletz erläutert dieses Arbeitsprinzip anhand des Filmes *März*, der ebenso darauf basierend funktioniert.

Eine Alltäglichkeit, die aus dem Kontext gelöst in Wirklichkeit nur eine Alltäglichkeit darstellen würde, wird aufgeladen durch das Ereignis, das all diese Alltäglichkeiten verbindet, und kann auch anders gesehen werden. Man sieht oder spürt auch Details, die nur dadurch da sind, weil man weiß.³⁶

Worte wie „Ja“ und „Nein“ sind wohl die in unserem Alltag am häufigsten gebrauchten und abgenutzten Ausdrücke. Bei Händl Klaus werden sie im Kontext so verräterisch, dass sie wie eine hoch explosive Bombe wirken. „Ich empfinde das verzahnte Sprechen - Ja, Nein, Nein - als gemeinsamen unbewussten Raum, in dem die auf den ersten Blick banalen Dinge das Gewicht bekommen, das sie im Grund ja haben“³⁷, so Händl Klaus.

7.3.2 Das Abwesende

Händl Klaus legt seine Stücke so an, wie das Leben ist. Die Welt, die wir täglich sehen, besteht aus lauter Lebenden. Das, was wir aber nicht immer sehen und trotzdem da ist, das sind die ganzen Toten bzw. von der Bildfläche verschwundenen Menschen. In Wien leben knapp eineinhalb Millionen Menschen, am Zentralfriedhof liegen drei Millionen Tote.

³⁵ Händl Klaus: Interview mit Gerald Kerkletz und Händl Klaus. Von Karin Schiefer. – URL: http://www.afc.at/jart/prj3/afc/main.jart?rel=de&reserve-mode=active&content-id=1164272180506&tid=1214923933981&artikel_id=1214923930267, Zugriff: 08.08.08.

³⁶ Gerald Kerkletz: Ebd.

³⁷ Händl Klaus: Ein kleiner Zeh bleibt übrig. Interview mit Autor Händl Klaus über „Dunkel lockende Welt“. Ein Gespräch von Simone Dattenberger aus dem Münchner Merkur, 30.1.2006. – URL: <http://www.lyrikwelt.de/hintergrund/haendl-gespraech-h.htm>, Zugriff: 07.08.08.

Im Grunde waren die Lebenden immer schon eine Minderheit und das Abwesende, das vergangene Leben ist genauso präsent, nur nicht so sichtbar. Unser Leben ist vom langsamen Verschwinden bestimmt. „Da wie dort geht es um das, was fehlt, die Abwesenden, die Lücken, und formal gesehen: ums Weglassen.“³⁸

Dieser Aussage folgend arbeitet Händl Klaus auch. Sprachlich gesehen ist seine Arbeitsweise die des Weglassens. Dafür platziert er gezielt kleinste Anzeichen dieses „Abwesenden“ und gibt dem Text so diesen Unterton. In *Dunkel lockende Welt* wird in Szene Eins die ganze Zeit von Corinnas Verlobtem geschwärmt. Dann wird plötzlich ein menschlicher Zeh gefunden. Ist es seiner? Ist er tot? Vielleicht wirklich, denn es ist die wahrscheinlichste Möglichkeit. Auf die darauf reagierende Frage von Simone Dattenberger, ob *Dunkel lockende Welt* also ein Krimi sei, antwortet Händl Klaus:

Wie's Leben halt. Was ist ein Krimi? Das Stück erschöpft sich nicht darin. Der Zeh löst etwas aus - der abwesende, angeblich verreiste Verlobte der Tochter kriegt so sein Kraftfeld, das an den anderen Figuren dann zerrt.³⁹

In (*Wilde*) besteht das Abwesende gleich aus einer ganzen Welt und ihren Bewohnern. Stattdessen findet sich Gunter in einem Alptraum einer zerfallenen und verschwindenden Welt wieder, in der er sich selbst verliert. „Die Basis des Schreibens ist: dass wir alle verschwinden können“⁴⁰, so Händl Klaus.

7.3.3 Wie erzählt man von den Abgründen der menschlichen Existenz ohne Pathos und Tragödie?

Händl Klaus hat einen Weg gefunden, auf äußerst theaterwirksame und amüsante Weise von den Ungeheuerlichkeiten des menschlichen Daseins zu erzählen. Darin wird auch der Grund seines großen Erfolges liegen. Er verarbeitet die Grundthemen wie Tod, den Schmerz der damit verbunden ist und die Unfähigkeit des Menschen damit umzugehen. Er erinnert mit seinen Stücken daran, dass Leben gleichzeitig Sterben bedeutet. Gerade darin finden Händls Stücke auch ihre seltsame, rührende Komik. Diese verschrobenen Figuren, die so unbeholfen durchs Leben stolpern und dabei zugleich berechnend und naiv wirken, bringen uns einfach zum Lachen.

Joachim erzählt in *Dunkel lockende Welt* unentwegt vom langen, grausamen Sterben seiner Mutter. Ein todernstes Thema eigentlich. Aber die seltsame Beziehung, die Joachim zu diesem Sterben hatte und die Art, wie er darüber spricht, ist einfach von solch großer Komik, dass es der Geschichte die Ernsthaftigkeit nimmt. „Die Kunst des Gewichtwegnehmens“⁴¹ nennt das Heinz Schafroth in seiner Laudatio auf Händl Klaus und weiters fragt er sich: „Was aber ist gewonnen, wenn die Literatur das Ungeheuerliche der

³⁸ Händl Klaus: zitiert nach: Morgen in Neumünster. Von Barbara Burckhardt. S. 38.

³⁹ Händl Klaus: Ein kleiner Zeh bleibt übrig. Interview mit Händl Klaus über „Dunkel lockende Welt“.

⁴⁰ Ebd.

⁴¹ Heinz Schafroth: Die Kunst des Gewichtwegnehmens.

Leichtigkeit unterwirft? Warum soll sie es nicht drastisch, expressiv und aggressiv zur Sprache bringen?“⁴²

Weil es eben seit dem Theater der Antike zwei Wege gibt, mit den kaum zu verkraftenden Abgründen des Lebens umzugehen. Das eine ist das Weinen, das andere das Lachen. Beidem wird eine zutiefst kathartische Wirkung zugeschrieben und die hat das Lachen bei Händl Klaus auch. Denn es ist nicht nur ein Lachen über etwas, das lustig ist, sondern es ist ein selbstreflexives Lachen, bei dem man den eigenen Tod mitdenkt.

Der Tod lauert hinter jedem Wort und hinter jeder Hausecke und es kann uns ununterbrochen alle immer treffen. „[...] alle Figuren teilen denselben Pulsschlag.“⁴³ Das verbindet uns miteinander und ist auch die große Qualität des Theaters. Darin sitzend im Zuschauerraum und spielend auf der Bühne sind es lebendige, atmende Menschen, die zu jeder Sekunde einfach so sterben könnten. Diese Situation nutzt Händl Klaus, um damit zu spielen. So bedroht er seine Figuren mit dem Verschwinden und dazu müssen sie sich verhalten. Damit bedroht er auch uns im Rückkehrschluss und auch wir verhalten uns dazu. Die Mittel, die uns dafür zur Verfügung stehen, sind eben Lachen oder Weinen. So ertappen wir uns bei Händl Klaus dabei, über unsere eigene Unfähigkeit im Umgang mit unserer Existenz zu lachen. „Scheitern ist lustig“⁴⁴, wie Andreas Beck so schön sagt.

Die Leichtigkeit im Umgang mit dem Tod ist etwas, das gut tut, und nur selten gelingt, vor allem in der Kunst. Aber wie Heinz Schaftroth so passend bemerkt: „Alles Ungeheuerliche der Welt kommt so daher. Auf leisen Sohlen, aber unausweichlich real.“⁴⁵

7.4 THEATERENTWURF IN DEN STÜCKEN HÄNDL KLAUS'

Händl Klaus schrieb seine Stücke bisher immer für ein bestimmtes Theater und bestimmte SchauspielerInnen. Er wusste bisher im Schreibprozess immer schon wer die Texte spielen würde und wo das geschieht. Das ist eine ganz besondere Art des Schreibens: „Es ist eine Art halblautes Schreiben: Ich höre das mit meinem geistigen Ohr – mit den Stimmen der Leute, für die ich schreibe.“⁴⁶

Er arbeitet also sehr eng und verbunden mit dem Theater und den Menschen, die sich mit seinen Texten beschäftigen. Mit der Inszenierung von *(Wilde)* am *steirischen herbst* in Graz 2003 hat sich ein ganz besonderes Team ergeben, mit dem Händl Klaus seither zusammenarbeitet. Es handelt sich um den Regisseur Sebastian Nübling, den Musiker und Komponisten Lars Wittershagen und die Bühnenbildnerin Muriel Gerstner. Sie haben

⁴² Heinz Schaftroth: Die Kunst des Gewichtwegnehmens. S. 51.

⁴³ Händl Klaus: Ein kleiner Zeh bleibt übrig. Interview mit Autor Händl Klaus über „Dunkel lockende Welt“.

⁴⁴ Andreas Beck: Ich bin partymüde! Von Wolfgang Kralicek. – In: Falter, 47/2007. – URL: <http://www.falter.at/web/print/detail.php?id=593>, Zugriff: 12. Mai 2008.

⁴⁵ Hein Schaftroth: Die Kunst des Gewichtwegnehmens. S. 54.

⁴⁶ Klaus Nüchtern: Schokolade für Freunde. – In: Falter Kultur 48/2006 vom 29.11.2006 – URL: <http://www.falter.at/web/print/detail.php?id=390>, Zugriff: 21.11.08.

auch *Dunkel lockende Welt* erstinszeniert und vor kurzem ebenfalls das Singspiel *Furcht und Zittern*.

Wie Wolfgang Kralicek anmerkt, hat das Team „keinen geringen Anteil am Erfolg des Dramatikers Händl Klaus. Die szenische Fantasie, die Körperlichkeit und die Musikalität ihres Theaters ergänzen sich kongenial mit dem verschrobenen Witz und der offenen Form von Händls Texten.“⁴⁷ Sebastian Nübling spricht einen sehr wichtigen Aspekt an Händls Texten an: „Die Stücke haben eine gewisse Unausweichlichkeit, da kann man nicht so einfach alles Mögliche wegstreichen.“⁴⁸

Händl Klaus schreibt seine Stücke für eine bestimmte Theaterform: nämlich *dramatisches Texttheater*. Da er Figuren und die Form des Textes vorgibt und beides in eine lineare Erzählform einschreibt, ergibt sich eben jene „Unausweichlichkeit“ die der Regisseur anspricht. Der Text ist eine konkrete Vorgabe für die Form seiner Inszenierung. Händl Klaus kennt und versteht diese Form des Theaters sehr gut und er weiß, wie ein Text funktionieren muss, um das von ihm gewünschte Resultat auf der Bühne zu erreichen. „Ich weiß, dass Regieanweisungen kindisch sind. Und ich weiß, was ich den Schauspielern in die Hand geben muss.“⁴⁹

Händl Klaus bewertet die Rolle und Wertigkeit seiner Stücke am Theater folgendermaßen:

Es ist Material, das Ausgangsmaterial. Ich bin absolut fürs Regietheater. ‚Werktreue‘ empfinde ich als unmöglichen Begriff, weil ich nicht weiß, wie so etwas aussehen könnte. Ich kann ja nur für mich sprechen, und meinen eigenen Sachen gegenüber habe ich keine Ahnung von Werktreue, schon das Schreiben ist ein dauerndes Zerfallen, um zu sich zu kommen, und im Grund ein Umweg, und wenn es dann fertig ist, lese ich es heute so und morgen anders, ich verändere mich doch laufend, ein Schritt vor und zwei zurück. Ein Stück ist nur die Ausgangslage für die Arbeit von Leuten, die das eben in die Hand nehmen, weil sie anhand dieses Textes, der zwar in sich ganz genau komponiert ist und seine Gesetzmäßigkeiten hat, etwas sagen wollen, und dann müssen sie damit umgehen und es eben auch aufbrechen. Der Text ist der Umweg, über den das geschieht.⁵⁰

⁴⁷ Wolfgang Kralicek: *Der Allerheiligenschein trägt*. – In: *Theater heute Jahrbuch 2006*. S. 102.

⁴⁸ Sebastian Nübling: zitiert nach: *Der Allerheiligenschein trägt*. Von Wolfgang Kralicek. S. 103.

⁴⁹ Händl Klaus: zitiert nach: *Der Allerheiligenschein trägt*. Von Wolfgang Kralicek. S. 104.

⁵⁰ Händl Klaus: Interview siehe Anhang.

8 EWALD PALMETSHOFER

VON IRMGARD FUCHS

Dieser Mann um die dreißig, noch überrascht vom zunehmenden öffentlichen Interesse an seiner Arbeit, ist kein auratischer Typ, keiner wie die alten Egomanen. Er argumentiert sehr geordnet und wirkt eher wie ein Revisor, der überprüft, was seiner Generation in dieser Gesellschaft heute eigentlich geblieben ist.¹

Ewald Palmetshofer erlebte in der vergangenen Spielzeit 2007/2008 einen fast kometenhaften Aufstieg in den Dramatikerhimmel. Bereits nach seiner ersten Uraufführung von *hamlet ist tot. keine schwerkraft* wurde er von *Theater heute* in einem Portrait vorgestellt, in den darauffolgenden Monaten zu unterschiedlichsten Festivals eingeladen und mit Preisen bedacht.

Es scheint geradezu so, als hätte die Welt auf einen Autor wie Ewald Palmetshofer gewartet. Er scheint eine Lücke zu füllen, die sich lange nicht schließen lassen wollte. So gehen seine Texte weit über kleinteiliges Erzählen zwischenmenschlicher Befindlichkeiten hinaus. Er verortet innerhalb seiner Stücke die Figuren und das Geschehen in einem größeren Kontext, der sich klar als gegenwärtige Lebenswelt zu erkennen gibt. Dies verbindet auf sehr gekonnte Weise das Verlangen der gegenwärtigen Theaterbühnen, großes Weltgeschehen in kleinen Ausschnitten erklärbar zu machen: Es wird im Schreiben mitgedacht und nicht mehr nur dem Zuseher überlassen, Zusammenhänge zu finden. Die österreichische Dramatikszone hat seit Längerem auf einen *großformatigeren* Autor gewartet. So formuliert es auch Dramaturgin Brigitte Auer, wenn sie Palmetshofer als „sehr österreichischen Autor“ charakterisiert, der über ‚viel Musikalität und Rhythmus, Sprachgefühl und Vortragsfähigkeit‘ verfüge.“² Die Dramaturgin sieht Palmetshofer sogar in „genetischer“ Verwandtschaft zu österreichischen Dramatikgrößen wie Elfriede Jelinek und Thomas Bernhard.³

Palmetshofer selbst geht es nicht so sehr darum, „österreichisch“ zu schreiben. Ihm geht es vielmehr um Zustände, die nicht nur in Österreich vorherrschen. Seine Themen sind die Verortung des Menschen im Jetzt und die Suche nach dem, was dieses Jahrhundert sein könnte.

Dass Palmetshofer damit großen Erfolg hat, ist offensichtlich. Auch Andreas Beck, der den Autor bei den *Werkstatttagen* kennengelernt und ihn daraufhin als Hausautor ans Schauspielhaus Wien eingeladen hat, bestätigt mit Palmetshofer eine glückliche Wahl getroffen zu haben:

In diesem Falle hatten wir ja das Glück, dass unsere Einschätzung von dem Autor und den Einschätzungen, die wir auf den Proben getroffen haben und der Erfolg der Auf-

¹ Helmut Schödel: Eine Epoche bitte: Ewald Palmetshofer ist der Antibluffer unter den jungen Stückeschreibern – ein Portrait. – In: *Süddeutsche Zeitung*, 10. 5. 2008, S. 15.

² Jan Oberländer: Ideologie ist futsch: Publikumsgespräch zu Felicitas Bruckners Inszenierung von Ewald Palmetshofers "hamlet ist tot. keine schwerkraft". – Quelle: *nachtkritik.de*. – URL: <http://nachtkritik-stuecke08.de/index.php/publikum/57-publikumsgespraech/208-publikumsgespraech-zu-hamlet-ist-tot>, Zugriff: 28. November 2008.

³ Ebd.

führung, aber auch die Rezeption, sowohl in Kritik als auch beim Publikum, sehr gut war.⁴

Palmetshofer hat dem Schauspielhaus Wien eine Handschrift gegeben und das Schauspielhaus ihm ein Gesicht. Wie sich der junge Dramatiker nun weiter entwickeln, welche Stückangebote er annehmen wird und in welche Richtung sein Schreiben gehen mag, bleibt zu beobachten.

8.1 BIOGRAFISCHES⁵

Ewald Palmetshofer wurde 1978 geboren und stammt aus dem kleinen Ort Mönchsdorf im Mühlviertel/Oberösterreich. Nach einem Arbeitsaufenthalt in Moskau und dem Zivildienst zog er nach Wien. Dort studiert er, nach einem abgebrochenen Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft sowie Germanistik, bis heute Theologie und Philosophie/Psychologie/Pädagogik auf Lehramt. Für seine Diplomarbeit forscht er zum Thema *Lacan und die Ethik des Realen*. Weiters war er für mehrere Jahre im Sozialbereich beschäftigt, nämlich als Betreuer von sozial benachteiligten Jugendlichen und in einem Tageszentrum für Obdachlose.

Das Schreiben begann für ihn mit Kurzgeschichten, über dessen Form er rückblickend erklärt: „Das war noch eine Sprache, die im Denken zu Hause war“⁶. Bereits im Jahr 2000 zog es Palmetshofer aber zum Theater. In eben diesem Jahr inszenierte und spielte er seinen Text *Der Seher* in Kooperation mit dem Theaterpädagogischen Zentrum Ottakring (TPZ), Theater im Werkraum.

2003 kam es erneut in Zusammenarbeit mit dem Theaterpädagogischen Zentrum Ottakring zur Inszenierung von *DAS LETZTE: ABEND-MA(H)L*.

Im Jahr darauf, also 2004, gelang ihm schließlich die Nominierung zum *Retzhofer Literaturpreis 2005*, den er mit dem Stück *sauschneidn. ein mütterspiel* gewann. Ebenfalls 2004 begann er am Lehrgang *Szenisches Schreiben für Film und Fernsehen* der uniT Graz zu studieren.

Er erhielt 2005 ein Stipendium für das 17. Internationale Theaterfestival *Luaga & Kisba* in Nenzing, Vorarlberg. Weiters begann er mit der Arbeit an seinem zweiten Stück *helden* im Rahmen der uniT-Stückentwicklung. Eine gekürzte Fassung wurde im selben Jahr beim *steirischen herbst* in einer Lesung in der Regie von Dieter Boyer präsentiert.

Im folgenden Jahr überschlugen sich fast die Ereignisse. Zuerst übersetzte Palmetshofer das Stück *Rumänien 21. Eine rumänische Gegenwartskomödie* von Ștefan Peca, das in

⁴ Andreas Beck: Interview geführt am 16. September 2008 im Schauspielhaus Wien - siehe Anhang.

⁵ Die Biografie wurde auf Basis folgender Quellen erstellt:

- Ewald Palmetshofer. - In: Spielplanheft 2007/2008. Red. B. Auer. - Wien: Schauspielhaus Wien GmbH, Stand: 10. September 2007. S. 16.
- Ewald Palmetshofer: Homepage. - URL: <http://www.ewaldpalmetshofer.at>, Zugriff: 18. November 2008.
- Schödel: Eine Epoche bitte.
- Frank Wille: Das Denken ist immer zu spät: Portrait Ewald Palmetshofer. - In: Theater heute. Nr. 2, Februar 2008. S. 36 - 40.

⁶ Schödel: Eine Epoche bitte. S. 15.

einer Sonderausgabe der Literaturzeitschrift *Lichtungen* erschien und beim Literaturfest *Interpretationssache 06* von uniT in Graz szenisch gelesen wurde. Weiters war Palmetshofer zum Grazer Lesefest *Neue Texte 06* geladen.

In Leeds, Großbritannien wurde beim Festival *Janus – New Plays and New Playwriting across Europe* sein Stück *helden* in der englischen Übersetzung von Neil Fleming (*superheroes*) vorgestellt.

Am Schauspielhaus Graz wurde im selben Jahr *sauschneidn* in der Regie von Thomas Sobotka gezeigt. Weiters war Palmetshofer 2006 zur Theaterbiennale des Staatstheaters Wiesbaden *Neue Stücke aus Europa* sowie zu den *Werkstatttagen 2006* am Wiener Burgtheater eingeladen. Eine Lesung des Stückes *wohnen. unter glas*, das er im Rahmen der *Werkstatttage* entwickelte, fand bei einem AutorInnenwochenende in der Spielstätte Hundsturm des Wiener Volkstheaters statt. Ebenfalls in der Saison 2006/2007 entwickelte er bei den *wiener wortstätten* unter der Leitung von Hans Escher und Bernhard Studlar das Stück *hamlet ist tot. keine schwerkraft*.

Im Januar 2007 reiste Palmetshofer nach New York zum *hot INK International Play Reading Festival* mit der englischen Übersetzung seines Stückes *helden*, wo es in einer szenischen Lesung in der Regie von Dieter Boyer gezeigt wurde.

Im Herbst wurde Ewald Palmetshofer schließlich Hausautor des von Andreas Beck neu eröffneten Wiener Schauspielhauses. Sein Stück *hamlet ist tot. keine schwerkraft* wurde am 22. November 2007 in der Regie von Felicitas Bruckner uraufgeführt. Dieses Stück wurde für den *Mülheimer Dramatikerpreis 2008* nominiert. Sein zweites Stück *wohnen. unter glas* feierte als Schauspielhaus-Skizze am 9. Februar 2008 in der Regie von Sebastian Schug in Wien Premiere. Für *wohnen. unter glas* erhielt der Autor im März 2008 den *Dramatikerpreis der deutschen Wirtschaft*, der mit 10.000 Euro datiert und an einen Stückauftrag des Staatsschauspiels Dresden gekoppelt ist.

Am 20. Juni 2008 feierte schließlich das Kurzstück *Das Ende kommt schon noch* als Beitrag der *Deutschlandsaga* der Schaubühne am Lehniner Platz in Berlin in der Regie von Robert Borgmann seine Uraufführung.

Palmetshofers neues Stück *faust hat hunger und verschluckt sich an einer grete* wird erneut in der Regie von Felicitas Bruckner voraussichtlich im März 2009 am Schauspielhaus Wien uraufgeführt.

Theater heute wählte Ewald Palmetshofer zum *Nachwuchsdramatiker 2008*. Für seine Stücke wurde er für den *Nachwuchspreis des Nestroy 2008* nominiert. Er wird verlegt vom *Fischer Theater Verlag* und lebt in Wien.

8.2 HAUSAUTOR AM WIENER SCHAU SPIELHAUS

Ewald Palmetshofer fungierte in der Spielzeit 2007/2008 als erster Hausautor des Wiener Schauspielhauses. Diese Bindung der AutorInnen ans Haus war eine von Andreas Beck in *Theater heute* geforderte Förderung für AutorInnen⁷, die er in seinem eigenen Theaterkonzept schließlich selbst umsetzte.

Die Rolle und die Aufgaben eines Hausautors bzw. einer Hausautorin waren zu Beginn nicht definiert. So sagte auch Ewald Palmetshofer selbst: „Es war klar, dass dies etwas ist, das wie im Experiment zu erproben ist und im Vollzug zu finden ist.“⁸

Für Palmetshofer bewirkte die Zeit als Hausautor eine Be- und Hinterfragung seiner eigenen Arbeit und der Beziehung zwischen Autorschaft und Regie. In seinen Kolumnen, die monatlich in den Spielplänen des Schauspielhaus Wien erschienen, hinterfragte er immer wieder seine Rolle als Hausautor und was das Theater für den Menschen leiste. Am Ende der Spielzeit formulierte er resümierend über seine Tätigkeit:

Es hat in Wahrheit eine Kritik meiner eigenen Texte in mir angeregt. Wo trägt es, wo trägt es nicht? Wo ist formal weiterzugehen? Wo ist es mutiger zu sein? Und wo kann ich darauf vertrauen, was ohnehin da ist?⁹

8.3 DRAMATURGISCHE ANALYSE

Für die dramaturgische Analyse werden die zwei am Wiener Schauspielhaus inszenierten Stücke *wohnen. unter glas* und *hamlet ist tot. keine schwerkraft* herangezogen. Hierbei handelt es sich um Palmetshofers drittes und viertes Stück. Beide heben sich ganz entschieden von seinen ersten zwei Stücken *sauschneidn* und *helden* ab, ähneln sich aber untereinander nach formalen Kriterien und nach ihren Metatexten. So geht es in allen Texten um starke ideologische, gesellschaftliche und politische Haltungen. Die Strukturierung in knappe Dialoge und lange Monologe ist in allen seinen Stücken vorhanden.

In *wohnen. unter glas* entwickelt der Autor für sich eine neue Form der dramatischen Rede, die anknüpfend an sein erstes Stück *sauschneidn* aus dem Gebiet des Dialekts zu kommen scheint und bereits in *helden* eine erste hochdeutsche Ausformung fand. Eine geschriebene Sprache, die sich so wie gesprochene Sprache ausbildet, die immer gebrochen und nie linear ihre Sätze findet und dabei zu einem rhythmischen Teppich wird, ist ein sprachliches Experiment, wie man es lange nicht erleben durfte.

Formal entwickelte Palmetshofer in *wohnen. unter glas* ein neues System der Textgliederung, das es ihm ermöglichen sollte, Spielweisen und Sprechrichtungen besser herauszustellen. In seinem Stück *hamlet ist tot. keine schwerkraft* formt sich diese Textinszenierung weiter aus. So kann *wohnen. unter glas* als erste Entwicklungsstufe der neu-

⁷ Andreas Beck: Wuppen gilt nicht: Warum die Autorenförderung tatsächlich droht, an Schubkraft zu verlieren. - In: *Theater heute*, 12/2007. S. 24f.

⁸ Ewald Palmetshofer: Email-Interview erhalten am 1. September 2008 - siehe Anhang.

⁹ Zitat von Ewald Palmetshofer. - In: Kulturmontag, ORF 2. Erstausstrahlung am 17. November 2008, 22:30.

en dramatischen Schreibweise Ewald Palmetshofers gesehen werden und *hamlet ist tot. keine schwerkraft* als seine bisher vollkommenste Ausformulierung.

Im Folgenden werden beide Stücke einer kurzen dramaturgischen Analyse unterzogen. Anschließend findet in einer Art Zusammenschau der Versuch statt, sich formellen, sprachlichen, inhaltlichen sowie ideologischen Fragen zu stellen.

8.4 DRAMATURGISCHE ANALYSE: WOHNEN. UNTER GLAS

8.4.1 Kurzinhalt

Die drei Freunde Jeani, Babsi und Max, die einst nicht nur die Wohnung, sondern auch ideologische Ansichten geteilt hatten, treffen sich nach zehn Jahren in einem Hotel am Land wieder. Eigentlich möchte man an das Gewesene anknüpfen und die verlorene Zeit aufholen. Dies gelingt aber nicht. Eine Nacht und einen Tag lang wird um den heißen Brei herumgeredet. Max verliert sich in langen Monologen, die für Jeani und Babsi nicht zugänglich sind. Man würde gerne reden, die Kunst der zwischenmenschlichen Kommunikation ist aber allen Dreien abhanden gekommen. Am Ende bleiben die Dinge unausgesprochen, nur Babsi macht ihrem Unmut Luft. Und man besteigt einen Berg, als Zeichen dafür, dass zumindest Jeani in ihrer Hochzeit einen Lebenszenit zu finden hofft.

8.4.2 Aufbau: Gibt es eine stringente Handlung, Verortungen, Figurenzeichnung etc.?

Die Handlung ist klar und stringent gezeichnet. Dialog- und Monologform wechseln sich ab. Drei Freunde treffen sich in einem kleinen Landhotel, zu dem sie extra angereist waren. Die Dauer des Geschehens umfasst einen Abend, eine Nacht und den nächsten Tag, an dem ein Berg erklommen wird. Alles findet in der Sprache und im Sprechen statt. Es kommt immer wieder zu Einschüben und zu Erklärungen, die die Vergangenheit zu beschreiben versuchen, um dadurch das gegenwärtige Geschehen besser hervorzubringen. Durch diese Erläuterungen werden auch die Figuren stark gezeichnet und mit Leben erfüllt. Ihr Handeln ist aus ihrer Vergangenheit motiviert.

Es kommt zu einigen expliziten Verortungen, die im Gespräch gesetzt werden, wie etwa Hotelbar oder Foyer. Die Regieanweisungen „[Jeani und Babsi treten in Wanderkleidung auf.]“¹⁰) sowie „[Jeani, Babsi und Max hoch oben in den Bergen. Man sitzt und trinkt und ist sehr ausgelassen.]“¹¹ sind die einzigen Anweisungen für Kostüm oder Örtlichkeit außerhalb des Sprechtextes.

¹⁰ Ewald Palmetshofer: *wohnen. unter glas.* - Frankfurt am Main: Fischer, 2007. S. 79.

¹¹ Ebd. S. 80.

Erstaunlich scheint, dass zwar konkrete Verortungen stattfinden, der Text jedoch nicht zwingend vom heraufbeschworenen Ambiente leben muss. Auch eine leere Bühne könnte die Geschichte gut unterstützen, da der Ort nicht wirklich handlungsmotivierend ist und in seiner rein sprachlichen Behauptung ausreicht. Die Verortung an sich ist also nichts Ausschlaggebendes mehr.

Die Szenen reihen sich logisch aneinander, so kommt es zu keinen montageartigen Einschüben oder zeitversetzten Szenen. In den Handlungsverlauf werden allerdings reflektierende Zwischenszenen eingeschoben, in denen von Jeani und Babsi abwechselnd gesprochen wird. Hierbei wäre gut vorstellbar, dass sich eine Art Textsog oder Textteppich ergeben könnte. Die Monologe von Max brechen zum einen mit der stakkatoartigen Sprechweise der Dialogszenen und bringen auch das Geschehen in einen größeren, selbstreflexiven Zusammenhang, der über die Person Max weit hinausreicht. Zumindest in der Figur des Max findet die Verortung eines individuellen Zustandes in einem theoretischeren Diskurs statt, der einen größeren Wirklichkeitsausschnitt bieten möchte, als es die Dreier-Situation fertigbringen würde.

8.4.3 Die Verwendung der einzelnen Textelemente

8.4.3.1 Status des Sprechtextes

wohnen. unter glas wird absolut von Sprechtext dominiert. Dieser ist teils dialogisch, teils in monologischen Blöcken aufgebaut. Die Figuren wechseln häufig zwischen innerem und äußerem Kommunikationssystem. Außerdem gibt es drei verschiedene Textebenen, die sich jeweils an unterschiedliche Rezipienten richten.

8.4.3.1.1 Jeani und Babsi - Sprachformation

In den Szenen (0), (11) und (20) treten Jeani und Babsi als eine Art Sprachformation auf. Zwar sprechen sie dialogisch, sie teilen sich aber einen Sinngehalt. Diese Szenen kann man als Zwischenszenen lesen. Als Erläuterungen, welche die Beziehung und den Status von Babsi und Jeani vertiefen, die ihre Positionen definieren und letztlich als Gegenstücke zu Max' langen Monologen gesehen werden können.

Wichtig ist, dass diese Szenen das Geschehen im sogenannten „emotionalen Mittelstand“¹² verorten und den Weg von diesem emotionalen Mittelstand, über das „soziale Minimum“¹³, bis hin zu Szene (20) zeichnen, in dem fast so etwas wie ein Resümee über das Dasein der beiden Frauen gezogen wird: „J: Hast dich gehen lassen. [...] Intern

¹² Palmetshofer: *wohnen. unter glas*. S. 2.

¹³ Ebd. S. 36.

einfach gehen lassen“¹⁴. Am Ende dann die Erkenntnis „B: Das Sollen ist ein Fuß, der nicht da ist. / Das Müssen ist ein Fuß, der da ist.“¹⁵

Auffallend ist auch, dass die folgende, sehr kurze Szene (21), in der nur Babsi eine Rep-lik hat, versucht, Max einzubinden und ihn nach seinem Gefühl zu fragen. Max' Antwort formuliert sich aber in einem zweieinhalbseitigen Monolog, bei dem er offenbar alleine gelassen wird, da am Szenenende die erste aller Regieanweisungen steht: „[Jeani und Babsi treten in Wanderkleidung auf.]“¹⁶. So kann man im Falle von Szene (20) nicht von einem Schlusswort oder Epilog sprechen, da danach eben noch drei Szenen folgen. Für die Figuren von Babsi und Jeani erscheint diese Szene jedoch wie ein Ausstieg aus der Dreier-Beziehung, in der Max also alleine zurückbleibt und seinen eigenen Schluss formuliert.

8.4.3.1.2 Monologe

Stark strukturbestimmend sind die langen Monologe von Max, die über mehrere Seiten verlaufen. Auch Babsi und Jeani haben einige monologische Blöcke, die längenmäßig jedoch nicht an Max' heranreichen. Babsis und Jeanis Monologe sind immer handlungs-erklärend oder -vorantreibend und adressieren einen Zuseher, eine Zuseherin. Außerdem sind Babsi und Jeanis Monologe immer Erzählungen, die manchmal an Tratsch grenzend eine gemeinsame Vergangenheit mit Max heraufbeschwören.

Max spricht vorwiegend über sich selbst. In seinen monologischen Blöcken hat man das Gefühl, als würde er seine Gedanken sammeln, um über sein Leben zu reflektieren. Diese Monologe sind innere, die nicht gezielt an ein Publikum oder an ein inneres Kommunikationssystem gerichtet scheinen, sondern irgendwo dazwischen anzusiedeln sind.

8.4.3.1.3 Max

Max, der in Dialogszenen oft sehr wortkarg ist und teilweise fast von Babsis und Jeanis Bemühungen das Gespräch in Bewegung zu halten, verschluckt zu sein scheint, überschlägt sich sprachlich in seinen Monologen beinahe selbst. Diese Monologe können als Ich-Erzählungen oder laut Gedachtes definiert werden. So sind sie auch grammatika-lisch gebrochen, von Wort- und Satzteilwiederholungen geprägt und eigentlich wie ein Gedankenstrom zu lesen.

Sie können als Erklärungen und Definitionen eines Innen verstanden werden, das mit dem Außen sehr wenig zu tun hat. Die Monologe leben in einer anderen Zeit und einer anderen Ebene der Reflexion.

Während man sich gegenseitig in den Gesprächen kaum etwas sagen kann, so könnte man für sich allein ohne Ende sprechen. In den über mehrere Seiten laufenden Max-

¹⁴ Palmetshofer: wohnen. unter glas. S. 72.

¹⁵ Ebd. S. 73.

¹⁶ Ebd. S. 81.

Monologen der Szenen (2), (10), (13), (17) und (22) handelt Max sehr reflektiert seine Probleme und Komplexe ab.

Bemerkenswert ist, dass die Monologe zumindest in Ansätzen ein ganz anderes Bild zeichnen, als das, was Jeani und Babsi von Max haben.

Grob gesagt handeln alle Max-Monologe von Stagnation und den Taktiken, wie er sich selbst daraus befreien möchte, was ihm aber nicht gelingt. So kann er zwar zu sich selber sagen, dass er unzufrieden sei, aber in den Gesprächen mit Jeani und Babsi antwortet er immer wieder, dass es ihm gut gehe. Gegenseitige Reflexion findet hierbei nicht statt. Jeani etwa hinterfragt Max' ambivalentes Auftreten zwischen Scheinzufriedenheit und offensichtlicher Lebensstagnation nicht und sagt in einem Monolog:

Der Max der ist stimmig. Intern völlig stimmig und mit sich selber und alles. [...] Der braucht das gar nicht. Ich glaub, der braucht das nicht. Das Externe braucht der Max nicht. Ich mein vielleicht. Vielleicht nur ein bisschen.¹⁷

8.4.3.1.4 *Dialog, Polylog*

Die Szenen (1), (4), (7), (9) und (12) sind als Dialoge bzw. Polyloge gehalten. Diese Szenen siedeln sich ganz klar in einem inneren Kommunikationssystem an und etablieren eine vierte Wand.

Sie dienen nicht so sehr einer stringenten Handlungsführung, sondern sind vielmehr kleine Zwischenspiele, Begrüßungsszenen, Verlegenheitsgestammel. Kurz: eine Manifestation der Stagnation, in der sich die Protagonisten befinden. Aber eben diese Szenen sind besonders einprägsam. Sie sind gespickt von „Achtelsatzfetzen“¹⁸, die einen rasanten Rhythmus des Stillstandes heraufbeschwören und es schaffen, in „Sätzen“ ohne echten Inhalt im Dazwischen zu wirken, wie etwa in Szene (7), wo sich Jeani und Max fragen, wie es einander geht und eine ehrliche Antwort ausbleibt.

J Wie geht's dir?

M Naja. / Geht so. / Nicht schlecht. / Dir?

J Auch. / Beruflich. / Also. Sehr gut. / Und sonst. / Ja. / Auch. // Mensch Max. / Verdammst. Jetzt tu nicht so. / Schau mich an. / Max verdammst jetzt schau mich mal an. // Schön. / Echt schön, dass du da bist. / Echt.

Dieses Unausgesprochene, das zwischen dem Ausgesprochenen durchragt, welches in solchen Szenen von Palmetshofer entwickelt wird, ist eines seiner stärksten textlichen Erkennungsmerkmale.

¹⁷ Palmetshofer: wohnen. unter glas. S. 51.

¹⁸ Vgl. Wille: Das Denken ist immer zu spät. S. 39.

8.4.3.2 Status des Zusatztextes

Der Zusatztext ist stark reduziert. Neben Seitenzahlen, Szenennummerierungen in Klammer, die bei null beginnen, und den Anfangsbuchstaben der Protagonisten gibt es nur zwei Regieanweisungen am Ende des Stückes, in denen sich Anweisungen zu Kostüm und Ort finden. Zu erwähnen ist auch die Zeile „Scheiß auf Messias“¹⁹ auf Seite 1 des Textbuches. Dieser Satz kann als Subtext von *wohnen. unter glas* gelesen werden, da der Messias auch im Text immer wieder vorkommt, aber einfach nie erscheinen will.

8.4.4 Welche Facetten der Gegenwart greift dieser Text auf?

Wie es schon im Programmheft zu *wohnen. unter glas* heißt, handelt der Text vom

Verlust ideologischer Freundschaften oder dessen, was man einmal für ideologisch hielt. Die Hirne und Körper vollziehen nach, was es heißt, in einer gänzlich postideologischen Zeit angekommen zu sein.²⁰

Das Stück bearbeitet vorwiegend zwei Themenbereiche: Einerseits die Enttäuschung, dass sich bestimmte Hoffnungen und Ideen weder für sich selbst noch innerhalb eines Freundeskreises erfüllt haben und andererseits die Frage nach einem verortbaren Zuhause.

Die drei Menschen, von denen *wohnen. unter glas* handelt, erhofften sich in der gemeinsamen Clique die Erfüllung politischer Ideale und die Schaffung von Utopien. Diese Hoffnung innerhalb eines Rahmens, einer selbst gefassten gesellschaftlichen Zelle, das Leben in bestimmten Rastern ausformen zu können, ist eine Strategie, mit dem gegenwärtigen gesellschaftlichen Möglichkeitspluralismus umzugehen.

Dass diese Ebene einer gemeinschaftlichen Ideologiesuche, die sich auch im gemeinsamen Wohnen ausformuliert hatte, gescheitert war, man sich schließlich selbst und voneinander entfremdet hatte und das nach zehn Jahren mit voller Härte erkennen muss, wird im Stück klar gezeigt.

Die Frage danach, ob „Wohnen“ in einer sogenannten postideologischen Gesellschaft, die von persönlichem Rückzug ins Eigenheim und Stagnation geprägt wird, politische Relevanz hat, ist wichtig und berechtigt. Wo lebt denn ein Mensch dann noch wenn nicht in seinen eigenen vier Wänden? Und wie gestaltet sich so ein „Wohnen“? Kann der Mensch sich in seinem eigenen kleinen Rahmen voll entfalten oder ist er gezwungenermaßen des Selbstverlustes ausgeliefert, weil innerhalb seiner vier Wände, die der Mensch alleine bewohnt, keine Reflexion und kein Aufeinandertreffen stattfinden können? Wie kommt man aber solchen Fragen bei? Palmetschofer antwortet:

Die Frage nach dem Wohnen wird hier zur Frage nach deiner Seinsform überhaupt. Wenn du tatsächlich in einer gänzlich postideologischen Zeit angelangt bist, dann

¹⁹ Palmetschofer: *wohnen. unter glas*. S. 1.

²⁰ Constanze Kargl, Ewald Palmetschofer (Red.): Programmheft zu *wohnen. unter glas* von Ewald Palmetschofer. – Wien: Schauspielhaus Wien GmbH, 2007. keine Seitenangaben.

scheint dein Wohnen trotzdem immer noch darüber Aufschluss zu geben, ob du erfolgreich bist, oder nicht – beruflich wie privat, finanziell wie emotional.²¹

Man wohnt unter Glas. Das heißt, nicht nur in der Arbeitswelt enden die Möglichkeiten irgendwann an einer gläsernen Decke, an der man sich die Nase platt drückt. Auch im Privaten findet ein Verlustgeschäft statt. Wer nicht sozial kompatibel ist, wer keine Gemeinschaft finden kann, der wohnt nicht nur nicht, der lebt auch ganz bestimmt nirgends.

8.5 WOHNEN. UNTER GLAS AM WIENER SCHAUPIELHAUS - AUFFÜHRUNGS-BESCHREIBUNG

wohnen. unter glas ist das zweite Stück, das von Ewald Palmethofer in der Spielzeit 2007/2008 am Schauspielhaus inszeniert wurde, entstand aber vor *hamlet ist tot. keine schwerkraft*. Die Inszenierung von *wohnen. unter glas* war eine „Schauspielhaus-Skizze“, das heißt, die Premiere fand bereits nach zweiwöchiger Probenarbeit statt. Regie führte hierbei Sebastian Schug.

Die Aufführungsbeschreibung von *wohnen. unter glas* wurde nach Besuch der Vorstellung am 10. April 2008 sowie anhand der Videoaufzeichnung des Schauspielhaus Wien²² durchgeführt.

8.5.1 Darstellung und Spielweise

Die Aufführung von *wohnen. unter glas* glänzte durch ihren Minimalismus. Eine minimal eingerichtete weiße Bühne, nur mit grauer Sitzbank, drei Plastikbechern, zwei Wasserflaschen, drei Bademänteln, einer Flipchart und zwei Paar Bergschuhen bestückt, war Schauplatz für ein statisches, durch Positionen und Blickrichtungen bestimmtes Spiel.

Die Beleuchtung war kalt gehalten und erinnerte fast an Probenlicht. Jeani (Katja Jung), Babsi (Bettina Kerl) und Max (Thiemo Strutzenberger) waren in relativ schlichten Anzughosen und Hemden gekleidet. Alle waren immer auf der Bühne, selbst wenn davon die Rede war, dass sie gerade nicht anwesend wären. Erst gegen Ende verließ Jeani kurz die Spielfläche.

Einige Szenen wurden durch Opern- oder Cembalomusik eingeleitet, die Szenenfolge wurde oftmals durch Blacks unterbrochen.

Interessant war, dass sich die drei ProtagonistInnen, gute alte Freunde wenig bis gar nicht berührten. Die meisten Dialoge wurden aus Distanz mit steifer Körperhaltung gesprochen. Überhaupt signalisierte die Körperhaltung der DarstellerInnen Unwohlsein

²¹ Siehe: Pressematerial für „wohnen. unter glas“ von Ewald Palmethofer – Volkstheater München, Premiere am Donnerstag 24. April 2008. Freundlicherweise vom Volkstheater München zur Verfügung gestellt. Keine Seitenangaben.

²² Aufzeichnungsdatum leider unbekannt

und Irritation. Die Spielweise war sehr neutral gehalten, es kam zu keinen starken Gefühlsregungen. Einzig in den Monologen fing Max an sich exzessiv zu bewegen. Vor allem seine Arme schienen, als würden sie sich in Wellenbewegungen von ihm wegtreiben lassen. In den Gesprächen miteinander, die Frauen dabei meist mit den Händen in den Hosentaschen, richteten sich die Gesichter zum Publikum.

Textteile, die ans Publikum oder eben nicht direkt ans innere Kommunikationssystem gerichtet waren, wurden von der Rampe ins Publikum gesprochen, und durchbrachen damit die vierte Wand. Jeani und Babsi bemühten sich immer in gleicher Haltung und Höhe zu bleiben, während Max immer in einer anderen Position, meist unter ihnen blieb.

Im Laufe des Stückes zog sich der Fokus der Frauen immer mehr auf Max zusammen. Einen Höhepunkt fand diese Fixierung in einem Heiligenbild in Bademänteln, wo Max auf der grauen Bank wie ein gekreuzigter Jesus stand, Babsi und Jeani unter ihm knieten und Jeani schließlich das Bild verließ. An dieser Stelle wurde klar: Jeani hat die Freundschaft und die *sakrale* Verehrung von Max aufgegeben. Sie verließ die Bühne und ließ Babsi und Max erstmals allein. Babsi und Max versuchten ein Gespräch zu führen, indem Babsi sich mit ihm auszusprechen versuchte. Am Ende kam Jeani mit Bergschuhen bekleidet zurück. Das Besteigen eines Berges wurde so gelöst, dass sich alle drei auf die Bank stellten und mit Bechern auf Jeanis Hochzeit anstießen.

8.5.2 Textfassung vs. Bühnenfassung - Werktreue und Texttreue²³

Ziel dieser Inszenierungs-Skizze, deren Inszenierung sehr stark auf die Darstellung des Textes konzentriert war, ist ohne Frage das Vorstellen des Stückes. Da die Bühnenfassung allerdings um 23 Seiten kürzer als die Originalfassung ist, muss angenommen werden, dass es zu einigen einschneidenden Strichen gekommen ist. Neben ein paar minimalen Verknappungen und Straffungen in den Dialogen wurden die Szenen (0), (5)²⁴, (6), (11), (17), (20) und (21) vollständig gestrichen.

Durch den Strich der Szenen (0), (11) und (20) fallen alle Szenen weg, die weiter oben unter dem Unterkapitel *Jeani und Babsi – Sprachformation* beschrieben wurden. So verliert das Stück seine gewollt konkrete, emotionale Verortung.

Durch den Strich der Szene (17), einem langen Monolog von Max über das Dasein und Wohnen seiner Mutter und seiner eigenen Unfähigkeit, sich das Wohnen der Zukunft mit Sicherheit leisten zu können, verliert das Stück eine komplette Bedeutungsebene, die sich mit Fragen von Zuhause-Konstruktionen auseinandersetzt.

Ziel aller Striche ist aber ganz klar die Fokussierung auf die Dreier-Beziehung „Jeani-Babsi-Max“, wie sie im Moment des Aufeinandertreffens stattfindet. So werden auch

²³ Für den Vergleich von Text- und Bühnenfassung wurde zusätzlich zur Fassung des Verlages die Bühnenfassung des Schauspielhauses Wien herangezogen: Ewald Palmethofer: wohnen. unter glas: Bühnenfassung: Uraufführung 09.02.2008. – Fassung: Schauspielhaus Wien, 2008.

²⁴ Außer: J Babsi, schau. Dein Schlüssel. - In: wohnen unter glas. E. Palmethofer. S. 23.

einige Erläuterungen von Jeani über das, was passiert war, bevor die Freundschaft auseinander ging, gestrichen. Oder im Falle von Szene (18) ein Jeani-Monolog über Max und seine Vorstellungen über das Zusammenleben ins Präteritum gesetzt und damit von der Gegenwart distanziert.

8.5.3 Umsetzung von textimmanenten Anweisungen bzw. Inszenierung von Zwischenmenschlichem

Da die Bühne karg und leer ist, werden von der Ausstattung räumliche Beschreibungen des Textes nicht ausformuliert.

Dennoch wird zum Beispiel das Trinken an der Bar durch Plastikbecher dargestellt und die Nacht durch das Tragen weißer Bademäntel und karger Beleuchtung. Das Besteigen des Berges wird durch das Besteigen der Bank übermittelt. Jeani trägt auch alte Bergschuhe, wie es im Text verlangt wird, Babsi allerdings nicht.

Obwohl der meiste Text nicht in Darstellung verwandelt, sondern im reinen Stehen gesprochen wird, gelingt es über Körperhaltungen, also Hin-, Abwendung, Blicke und Blick Ebenen, die Beziehungen und Intentionen der Personen zu verstehen.

Trotz der zwischenmenschlichen Distanz kommt es zu einer Verbindung zwischen den Figuren und auch dem Publikum.

Ein Höhepunkt findet im Freeze der *Kreuzigungsszene* statt, bei der Max offensichtlich von Babsi und Jeani als Messias angebetet wird. Einem Messias, der im Text oft angesprochen wird, der jedoch niemals kommt. Ein bizarres, aber sehr stimmiges Bild, aus dem Jeani aussteigt und das eventuell als Ersatzbild für die gestrichene Szene (20) gedeutet werden kann.

8.6 DRAMATURGISCHE ANALYSE: HAMLET IST TOT. KEINE SCHWERKRAFT

Das Stück entstand nach *wohnen. unter glas* und formuliert Palmetshofers formale und sprachliche Ästhetik weiter aus. Dieses Stück ist sehr viel dichter, inhaltsreicher und verwobener als *wohnen. unter glas*. So bemerkt auch die Regisseurin Felicitas Bruckner in einem Publikumsgespräch, „für die Inszenierung habe sie es zudem reizvoll gefunden, dass es in dem Stück eine Geschichte ‚auszugraben‘ gebe, die man ‚für sich selbst zusammensetzen‘ müsse.“²⁵

hamlet ist tot. keine schwerkraft entstand in Kooperation mit den *wiener wortstätten*. Für dieses Stück wurde Palmetshofer von *Theater heute* zum Nachwuchsdramatiker des Jahres 2008 gekürt und zu den *Mülheimer Theatertagen 2008* eingeladen.

²⁵ Oberländer: Ideologie ist futsch.

8.6.1 Kurzzinhalt

Dani und Mani, ein Geschwisterpaar, fahren aus der Stadt nach Hause aufs Land zu ihren Eltern, um dort den 95. Geburtstag der Großmutter zu feiern, die einfach nicht sterben will. Gleichzeitig findet das Begräbnis von Hannes, einem alten Freund der beiden, statt, der von seinem Vater mit einem Jagdgewehr erschossen wurde. Auf eben diesem Begräbnis treffen Mani und Dani auf Bine und Oli. Die vier waren früher eine Clique, Dani war in Oli verliebt und Mani wohl auch in Bine. Schließlich haben aber Bine und Oli geheiratet und verkörpern nun das bürgerliche Eheglück, das aber nicht gerade beglückend wirkt. Dani und Mani wiederum finden keinen Partner und verlieren sich im Leben immer mehr in der eigenen Unzulänglichkeit. Caro und Kurt, die Eltern von Dani und Mani, leben ein biederes Eheleben ohne Höhepunkte. Caro sehnt den Tod der Mutter herbei, die das Haus durch ihre Anwesenheit zu einer Gruft macht, während Kurt mit Hannes' Mutter fremdgeht.

Die sechs Figuren treffen aufeinander und eigentlich müsste es knallen. Was aber folgt, ist ein schleichendes Verderben. Dani spannt eine Schnur, damit die Großmutter die Treppe hinunterstürzt. Kurt, der die inzestuöse Beziehung seiner Kinder entdeckt, lässt zwei Schüsse fallen und Oli und Bine bleiben verstört zurück und setzen sich selbst in einer Schwangerschaft in die Zukunft fort.

8.6.2 Aufbau: Gibt es eine stringente Handlung, Verortungen, Figurenzeichnung etc.?

Im Grunde genommen handelt es sich bei *hamlet ist tot. keine schwerkraft* um ein Stück *neuer Dramatik* mit klassischen dramaturgischen Grundmomenten. Dialog und Monolog sind vorherrschend, formen sich aber auf unterschiedlichste Weise auf verschiedensten Ebenen aus. Es gibt einen stringenten Handlungsfaden, der aber erst am Ende vollständig entwirrt und nachvollziehbar ist. Das Stück wird in verschiedenen Fragmenten erzählt, zeitversetzt, immer wieder ergänzend und neue Inhalte enthüllend. Es ist gut gebaut, spannend und hat fast etwas von einem Enthüllungstück.

Auch ein stringenter Entwicklungsbogen findet statt, der von einem Einstieg ins Geschehen durch die Szene (0) über den Höhepunkt, des Todes der Großmutter, und der angedeuteten Ermordung von Mani und Dani bis hin zu einem angedeuteten Epilog von Oli und Bine führt. Die Dauer des gesamten Geschehens dürfte nicht mehr als 24 Stunden umfassen.

Es finden einige Verortungen statt, so etwa der Friedhof und das Haus von Caro und Kurt. Aber auch ein Kaffeehaus oder Ähnliches, wo Bine und Dani Kaffee trinken, ist im Text angedeutet. Es gibt keine ortsspezifischen Anweisungen im Zusatztext, sondern nur in den Sprechtext eingeschriebene Örtlichkeiten.

Die Figuren sind klar und psychologisch durchdrungen. Sie erzählen eine Geschichte und sind nicht nur da, um Texte zu übermitteln. Beim Leser findet bei der Lektüre eine Einfühlung statt, die Figuren sind auch klar voneinander unterscheidbar und getrennt. Interessant an den Figuren, ebenso wie an der Erzählweise, ist, dass es unterschiedliche Ebenen gibt, die zu einem Effekt von Verfremdung führen. So lässt sich das Stück in vier Ebenen des Erzählens teilen, die an dieser Stelle in *Theaterebene*, *Erzählebene*, *Gesprächsebene* und *Theorieebene* unterteilt werden.

Anders als noch bei *wohnen. unter glas*, wo diese Ebenen erste Ausformungen haben, wechseln diese sich bei *hamlet ist tot. keine schwerkraft* nicht mehr nur szenenweise ab, sondern brechen die Dialoge auch häufig innerhalb der Szenen auf. Dieser schwierige Umgang mit verschiedenen Ebenen innerhalb eines Textes, ohne dass er sich in kompletter Verwirrung verliert, gelingt Palmetshofer anhand eingerückter Passagen und spezieller Textformatierungen. So schreibt er auch auf der ersten Seite:

Die eingerückten Passagen sind der Intention nach an eine andere Person gerichtet. Dies bedeutet nicht, dass diese Passagen auch direkt an eine andere Person gesprochen werden müssen, lediglich die unterschiedlichen Gerichtetheiten sind in der Spielweise sichtbar zu machen. Blocksätze markieren eine nochmals verstärkte Richtung der betreffenden Passagen nach außen hin. [...] ²⁶

Die Figuren erfüllen in jeder Ebene eine unterschiedliche Funktion, bleiben thematisch an ihre Rollen gebunden, können aber auch darüber hinaus reflektieren.

So sprechen die Charaktere zum Beispiel auf der *Theorieebene* über sich selbst und ihren jeweiligen Zustand, reflektieren ihn aber weit umfangreicher, als es für die Figur selbst möglich wäre. Andreas Beck beschreibt dies im Zusammenhang mit der Inszenierung folgendermaßen:

[...] der Monolog von Nicola Kirsch „du denkst jetzt mal über die unendlichkeit nach“, das ist ja ein Text, der mit der Figur - der Rolle - viel zu tun hat, mit dem was sie beschreibt, eigentlich weiter geht als ihre Rolle überhaupt innerhalb dieses Stückes, nicht nur beschrieben wird, sondern auch innerhalb des Stückes zu beschreiben wäre. ²⁷

Sehr interessant ist auch die sogenannte *Theaterebene*, mit der das Stück beginnt, indem Dani sagt „und jetzt? // kann jetzt vielleicht mal endlich wer / ich mein / kann da jetzt mal wer anfangen / vielleicht“ ²⁸, und die immer wieder als Bewusstmachung der artifiziiellen Theatersituation und als Möglichkeit des Ausstieges aus dem Geschehen benützt wird. So wie Dani am Ende der ersten Szene einfach aus der Handlung aussteigt, indem sie fragt „kann ich vielleicht kurz eine Pause?“ ²⁹

Die *Gesprächsebene* ist zumeist mit der *Erzählebene* verbunden. So wechseln sich fragmentarische Gesprächsteile mit Umschreibungen dieser Gespräche und Verortungen des Geschehens ab.

²⁶ Ewald Palmetshofer: *hamlet ist tot. keine schwerkraft*. – Berlin: Fischer, 2007. S. 2.

²⁷ Beck: Interview - siehe Anhang.

²⁸ Palmetshofer: *hamlet ist tot. keine schwerkraft*. S. 3

²⁹ Ebd. S. 11.

8.6.3 Die Verwendung der einzelnen Textelemente

8.6.3.1 Status des Sprechtextes

Der Sprechtext ist dialogisch und monologisch gehalten. Anders als bei *wohnen. unter glas* kommt es nicht mehr zu sehr auffallend langen Monologen. Die Monologe dienen aber weiterhin Theoretisierungen, die in den Dialogen keine Möglichkeit finden, sich zu artikulieren.

Wie bereits im Punkt *Aufbau* erwähnt, teilt sich der Text in unterschiedliche Ebenen. Alles Geschehen ist in den Text eingeschrieben. So werden auch alle Handlungen und Bewegungen der Protagonisten geschildert. Es findet hierbei immer wieder eine textliche Dopplung statt, indem etwa eine Person erzählt, was eine andere sagt und diese das dann wirklich ausspricht. Ein Beispiel hierfür wäre Szene (17), bei der Kurt Mani von Hannes' Tod erzählt und Caro Dani davon, dass sie für die Großmutter auf der Treppe eine Schnur spannen will, damit diese stürzt und stirbt. In dieser Szene werden nicht nur zwei Gespräche ineinander verwoben, sondern auch die *Erzählebene* und die *Gesprächsebene*.

Ein Beispiel für so eine Textdopplung ist:

MANI und ich geh aufs Klo und Papa hinterher
und das nimmt ihn so mit, das mit dem Hannes, sagt er

KURT das nimmt mich wirklich mit³⁰

Es kommt sehr selten zu direkten Gesprächen zwischen den Figuren, sondern eher zu ergänzenden Erläuterungen und Erzählungen, darüber was gerade passiert. Es wird sehr viel erzählt und wenig aktiv gehandelt. Obwohl die Struktur dialogisch ist, ist dieser Dialog stark in verschiedene Rezipientenebenen gebrochen. Die Sprache ist sehr einfach und umgangssprachlich. Es herrscht gesprochene Sprache vor, bei vielen Sätzen fehlen die Verben und man hat oftmals das Gefühl, als handle es sich eher um Abschriften von tatsächlichen Gesprächen und weniger um geschriebene Sprache. Dieser Sprachduktus ist aber klar intendiert. Auffallend ist auch die sehr häufige Verwendung von Kraftausdrücken, immer wiederkehrenden Repliken und eine Art Gestammel, die auf der *Gesprächsebene* andeutet, dass die Protagonisten sich eigentlich nichts zu sagen haben.

8.6.3.2 Status des Zusatztextes

Neben den Figurenbezeichnungen, der Szenennummerierung in Klammern und den einleitenden Worten, die Formatierung des Textes betreffend, ist das Stück frei von Zusatz-

³⁰ Palmetshofer: hamlet ist tot. keine schwerkraft. S. 48.

text. Palmetshofer selbst sagte darüber: „Mein Text signalisiert ja, dass er einen Regiezugriff braucht. Es gibt keine Regieanweisungen, kaum formale Vorgaben.“³¹
Das Fehlen von Anweisungen gilt also als Einladung an die Regie. Außerdem ist der Sprechtext stark und verortend genug, um ohne weitere Anweisungen auszukommen.

8.6.4 Welche Facetten der Gegenwart greift dieser Text auf?

Alain Badiou schreibt in seinem Werk *Gott ist tot: Kurze Abhandlung über eine Ontologie des Übergangs*:

Was überlebt, ist nicht mehr die Religion, sondern ihr Theater. Denn es ist nur im Theater, daß [sic] – wie im Hamlet – die Geister den Anschein von Wirksamkeit haben. In diesem unter Umständen blutigen Theater wird uns das vorgestellt, was man darüber denkt, was die Religion sein könnte, wenn der lebende Gott, von dem niemand mehr die geringste Vorstellung hat, nicht tot wäre.³²

Badiou geht davon aus, dass ein Gott, der nie gelebt hat, niemals sterben kann, sondern sogar unsterblich sein muss. Gott kann immer nur in Bezug an einen Glaubenden als lebende Kraft gewertet werden. Wenn niemand mehr an ihn glaubt, verschwindet er automatisch und ist tot.

Palmetshofer denkt diesen Gedanken einen Schritt weiter und münzt diesen Verlust der Gottheiten auf das Theater um: Was, wenn die Figur des Hamlet, die für Theater und Kunst über Jahrhunderte das Individuum schlechthin verkörperte, als Konstruktion nicht mehr greifen kann? Wenn nach unzähligen Versuchen, es in einer Gegenwart zu verorten, das Subjekt Hamlet nicht mehr anwendbar ist?³³

Wenn die transzendente Ebene des Menschen verloren geht, egal in welcher Ausformung und ihm nur noch die totale Immanenz, eine totale Entzauberung der Wirklichkeit bleibt, woran will der Mensch dann noch glauben. An die Maschine, die ihm eine Nummer gibt? An modernen Sozial-Darwinismus? Oder vielleicht an die Logik der Zahlen und der Mathematik?

Die Philosophie und die Mathematik haben bewiesen, dass es Gott nicht gibt. Was macht der Mensch jetzt mit dieser Weisheit?

Hamlet ist tot. Keine Schwerkraft. Der Himmel mutiert zu einer Maschine und die Welt ist eine einzige Zentrifuge. Das sind die Koordinaten des Systems des heutigen Menschen, wie Palmetshofer ihn in seinem Stück verortet. So schreibt er:

Tot ist Hamlet, ist das Subjekt, ist das Gesetz, ist der Mensch, ist das Menschenverhältnis und tot ist das Naturgesetz, ist die Ordnung, ist der Kosmos. [...] Es gibt keinen Horizont. Es gibt nur die Kugel. Es gibt nur die Welt.³⁴

³¹ Andreas Klaeui: Der radikale Theatertheologe: Ewald Palmetshofer - ein Gespräch. – Quelle: nachtkritik.de. – URL: <http://nachtkritik-stuecke08.de/index.php/stueckdossier3/portraet-ewald-palmetshofer>, Zugriff: 20. November 2008.

³² Alain Badiou: *Gott ist tot: Kurze Abhandlung über eine Ontologie des Übergangs*. – Wien: Turia + Kant, 2002. S. 11.

³³ Vgl. Hierzu: Badiou: *Gott ist tot*. S. 20: „Unsere Zeit ist sicherlich eine Zeit des unumkehrbaren Verschwindens der Götter. Aber dieses Verschwinden fällt in den Bereich von drei unterschiedlichen Prozessen, da es drei Hauptgötter gibt, denjenigen der Religionen, denjenigen der Metaphysik und denjenigen der Dichter.“

³⁴ Ewald Palmetshofer: *hamlet ist tot. keine schwerkraft*. – In: *Spielplanheft 2007/2008*. Red. B. Auer. – Wien: Schauspielhaus Wien GmbH, Stand: 10. September 2007. S. 15.

Und in dieser Welt gilt es sich einzurichten. Der Begriff der *Heimat* wird wieder ins Feld geführt. Das Zuhause, die Familie ist wieder eine Kategorie, die man ernst nehmen möchte. Wenn jede andere gesellschaftliche Ordnung nicht mehr greifen will, muss man zur ältesten und kleinsten Zelle zurückkehren. Was aber, wenn der Mensch das nicht mehr kann? Wenn er sich vereinzelt, sich in alten Werten verliert, mit denen er den neuen gesellschaftlichen Anforderungen nicht mehr begegnen kann?

Palmethshofers Stück handelt von einem sehr gegenwärtigen Thema: dem Verlust jeden Glaubens, jeder Ideologie. Wenn die eigene Befindlichkeit die einzig messbare Größenordnung ist und das Unvermögen, sich an Menschen zu binden, die einzige Kategorie des Versagens zu sein scheint, kann sich kein Mensch mehr in einem größeren Zusammenhang verorten. Selbst das Konstrukt Familie kann hierbei dann nicht mehr greifen.

8.7 HAMLET IST TOT. KEINE SCHWERKRAFT AM WIENER SCHAU SPIELHAUS - AUFFÜHRUNGSBESCHREIBUNG

hamlet ist tot. keine schwerkraft wurde am 22. November 2007 am Schauspielhaus Wien uraufgeführt. Es gilt als Eröffnungstück des Schauspielhauses Wien unter Andreas Beck. Im Rahmen dieser Uraufführung wurde nicht nur die Arbeit von Ewald Palmethshofer als Hausautor der Spielzeit 2007/2008 vorgestellt, sondern ebenso alle sechs Ensemblemitglieder und die Thematiken *Heimat*, *Leben* und *Wohnen* präsentiert. Regie führte Felicitas Bruckner.

Die Aufführungsbeschreibung von *hamlet ist tot. keine schwerkraft* wurde nach Besuch der Vorstellung am 11. April 2008 sowie anhand der Videoaufzeichnung des Schauspielhauses Wien³⁵ durchgeführt.

8.7.1 Darstellung und Spielweise

Zum Beispiel im Falle Palmethshofer kann man ja sagen, dass es bei ‚hamlet ist tot. keine schwerkraft‘ verschiedene Spielweisen gibt. Es gibt ganz kleine Fitzel von sehr realistischen Spiel, von realistischen Momenten, ich nenn das mal ‚realistische Monaden‘, also die kleinsten Einheiten. Aber dann gibt es wiederum sehr viele Momente, die ganz performativ sind, wo der Schauspieler eigentlich sich selbst, also sich als Figur selber kommentiert oder vielleicht sogar als Performer, als Schauspieler sichtbar wird.³⁶

Diesen unterschiedlichen, eingeschriebenen Spielweisen galt es in der Inszenierung zu begegnen. Ein Unternehmen, das vollkommen kongruent mit der Suche des Schauspielhauses nach neuen Darstellungsmöglichkeiten war. Obwohl sich die Inszenierung von Felicitas Bruckner streng an den Text hielt und erneut eine ähnliche Körperlichkeit wie

³⁵ Aufzeichnungsdatum leider unbekannt

³⁶ Andreas Beck: Interview geführt am 16. September 2008 im Schauspielhaus Wien - siehe Anhang.

bei *wohnen. unter glas* durch den Stücktext provoziert schien, gab es einige schöne Regieideen, welche die Inszenierung sehr bereicherten.

Zu Beginn wurde gleich offensiv die Theatersituation etabliert, indem die SchauspielerInnen in Unterwäsche auf die Bühne kamen und sich erst auf der Bühne zu den Figuren kleideten. Die Ausstattung und Kostümierung war reduziert aber auffallend. Dani (Nicola Kirsch) und Bine (Bettina Kerl) trugen zum Beispiel Perücken, Caro (Katja Jung) und Kurt (Steffen Höld) waren sehr häuslich und bieder in Arbeitsschürze und Jogginganzug gekleidet.

Die Aufführung war, besonders im direkten Vergleich zu *wohnen. unter glas*, sehr bunt und bewegt. So arbeitete Felicitas Bruckner stark mit Metaphern. Besonders hervorstechend war der Einsatz eines Kürbisses als Metapher für die Familiensituation. Caro bearbeitete über mehrere Szenen hinweg stoisch einen Kürbis, der von Kurt im Zorn zer schlagen und von den „Kindern“ Dani und Mani schließlich eingesammelt und in einem Einmachglas aufbewahrt wurde. Ein anderes interessantes Bild wurde durch die kleinen Hirschgeweihe geschaffen, die Caro aus einem Loch im Bühnenboden zog, immer wieder aufsammelte und die sich schließlich Bine als Andeutung eines Babybauches am Ende des Stückes unter den Pullover schob.

Alle DarstellerInnen waren die ganze Zeit auf der Bühne, hielten sich jedoch meist auf unterschiedlichen Ebenen auf. So gab es die Bühnenmitte als Treffpunkt und besondere Spielebene, die Wohnküche, die als Element in die Bühne eingefügt wurde und als Familienrückzugsort diente sowie den hinteren Bühnenteil und die Bühnenrückwand zum Pausieren und Zusehen. Bei Monologen wurde das Licht abgedunkelt und ein Spot richtete sich auf den/die Sprechende/n.

Mani und Dani wirkten eher frustriert, während man Bine und Oli als gut gefaltete, immer freundliche Durchschnittsbürger bezeichnen könnte. Zwischen Caro und Kurt hing offenkundig der Haussegen schief. Caro wirkte extrem frustriert, während Kurt sehr egozentrisch auftrat. Es fand bei den SchauspielerInnen allerdings nur an wenigen Stellen sogenannte totale Einfühlung in die Rolle statt. Die DarstellerInnen traten eher als PerformerInnen der Zustände ihrer Figuren, denn als die Figuren selbst auf.

Die sechs Figuren bildeten drei Paare, die immer in unmittelbarer Nähe zueinander blieben. Ansonsten fanden kaum Berührungen statt.

Zwischen den Sprechszenen gab es immer wieder Musikeinschübe, bei denen auch getanzt, gestritten oder „Wer bin ich?“³⁷ gespielt wurde. Nach Szene (14), einer Szene zwischen Kurt und Caro, die mit dem Satz von Kurt „und ich denk mir, das Ewigleben kann sich leider keiner leisten“³⁸ endete, wurde ein längerer Ausschnitt des Liedes *Take on me* eingespielt, bei dem mit Legosteinen um sich geworfen wurde, Dani und Bine ihre Kleider tauschten, Dani einen Kopfstand machte und Bine einen Teil der Bühne zer-

³⁷ Palmetshofer: hamlet ist tot. keine schwerkraft. Am Ende von Szene (9). S. 27.

³⁸ Ebd. S. 41.

schlug. Dieses Intermezzo mündete in eine Szene zwischen Dani und Bine, bei der sie erfolglos versuchten, miteinander normal umzugehen³⁹.

Am Ende der vergleichsweise sehr langen Szene (17), in der sich die Familiensituation schließlich zuspitzte, indem Kurt Mani bedrängte und Caro Dani vom Plan erzählte, die Großmutter zu ermorden, kam es in der Aufführung zu einem, im Text an dieser Stelle nicht eingeschriebenen Amoklauf. Hierbei wurde laute Musik eingespielt und mit einem Glas voll Theaterblut um sich geworfen. Dieses Werfen sah aus wie ein Ballspiel, alle schienen dabei Spaß zu empfinden. Am Ende setzte sich die Familie blutverschmiert, freundlich grinsend in die Sitzecke und verschnaufte, während Bine in den Vordergrund trat, um sich von allem Geschehen zu distanzieren.

In der Aufführung erschien alles was danach kam, wie eine Erklärung des Amoklaufes, von dem man erst am Ende annehmen konnte, dass er tatsächlich passiert sein könnte. Szene (19), eine wiederum etwas längere Szene zwischen Mani und Dani, in der die beiden eine Art theoretische Abhandlung über den Himmel als Maschine vortrugen, wirkte daraufhin total befremdend.

Zum einen wurde die Bühne blau beleuchtet, sphärische Klänge wurden eingespielt, die blutverschmierten Mani und Dani wirkten sehr artifiziell und schließlich kam noch Caro zu ihnen mit einem Bund bunter Heliumballone. Diese reichte sie Mani und Dani, welche immer wieder das Helium einatmeten und so mit Kinder- bzw. Quietschstimme den Text sprachen.

Die restlichen Szenen wurden ganz dem Text folgend szenisch dargestellt und gipfelten in der letzten Szene, bei der nur noch Oli und Bine auf der abgedunkelten Bühne, nun in der zu ihrem Eigentum gewordenen Wohnkücheneck sitzend, die letzten Sätze sprachen.

8.7.2 Textfassung vs. Bühnenfassung - Werktreue und Texttreue⁴⁰

Die Bühnenfassung stimmt vollkommen mit der originalen Textfassung überein, es kam zu keinen nennenswerten Änderungen. Am Anfang wurde der Text versetzt und unzusammenhängend von den Personen in den Raum gesprochen, was aber auch mit der Einstiegsszene zu tun hatte. Die Inszenierung hielt sich sehr genau an die inhaltlichen und sprachlichen Vorgaben und stellte sich damit in den Dienst des Theatertextes. Das Stück ist allerdings auch fast wie ein Kartenhaus konstruiert, dass zusammenbrechen könnte, wenn man eine Szene herausnehmen würde.

³⁹ Palmethofer: hamlet ist tot. keine schwerkraft. S. 42 – 43.

⁴⁰ Für den Vergleich von Text- und Bühnenfassung wurde zusätzlich zur Fassung des Verlages die Bühnenfassung des Schauspielhauses Wien herangezogen: Ewald Palmethofer: hamlet ist tot. keine schwerkraft: vers. 02.08.2007. – Fassung: Schauspielhaus Wien, 2007.

8.7.3 Umsetzung von textimmanenten Anweisungen bzw. Inszenierung von Zwischenmenschlichem

In der Inszenierung von Felicitas Bruckner fanden alle Verortungen, die im Text eingeschrieben sind, wenn auch nur durch die SchauspielerInnen, statt. Die Charaktere waren stark gebildet und ergaben sich klar aus dem, was sie sagten. Bei der Figurenbildung wurde nicht viel hinzugefügt.

Auffallend war, dass zur Textebene auch noch eine starke Regieebene hinzukam. So spielten die ProtagonistInnen ihre Rolle weiter während sie nicht dran waren, stiegen also nicht einfach aus dem Text aus und waren privat (vgl. Schrettle), handelten aber auch nicht ausschließlich so, wie es der Text vorgab.

So hatte die Beziehung zwischen Caro und Kurt durchaus ein Eigenleben, wenn zum Beispiel angedeutet wurde, dass in der Wohnküche Kurt über Caro plötzlich herfällt.

Auch die vielen kleinen Metaphern, die das Bild der sich zersetzenden Familie und das bröckelnde Eheglück von Bine und Oli unterstützten, waren sehr gelungen und ausgefeilt.

Besonders markant war das rasante Tempo der Inszenierung. So schreibt auch Frank Wille: „Hätte man beim ersten Lesen noch gar nicht vermutet, wie viel Energie im Stillstand stecken kann.“⁴¹ Dieses Tempo wurde natürlich von den SchauspielerInnen und der immer wieder aufflackernden Musik stark unterstützt. Denn,

[m]orbides Fassadenbewusstsein war gestern, heute trägt man die psychosoziale Unterwäsche eher grell, damit wenigstens auf diese Weise etwas Farbe und Bewegung ins Leben kommt.⁴²

Besonders schön wurde die Theatersituation durch den Bühnenraum erlebbar, der von Bernhard Kleber ersonnen wurde.

Eine weiße, offene Fläche, die improvisiert und provisorisch wirkte, war die Basis des Bühnenbildes. Authentische Ausstattung war offensichtlich nicht gewünscht, deshalb glänzte das Bühnenbild durch Minimalismus und Andeutungen.

Teile des Bühnenbodens fehlten gänzlich, andere Bodenelemente waren ineinander verschoben. Durch ein Loch im Boden konnten die Figuren für kürzere Zeiträume von der Bühne verschwinden bzw. immer wieder neue Requisiten daraus hervorholen. Durch ein Radio, das in Plastik eingemacht war und immer wieder bespielt wurde sowie einem Farbkübel, der herumstand, vermittelte sich der Eindruck einer Renovierung oder eines Umbaus. Die Sitzecke, die als Element auf der rechten Bühnenseite einfach auf die Bühne gestellt wurde, war detailgetreu als Klischee einer biedereren Unterschichtküche angelegt. Auf der Bühne standen außerdem Scheinwerfer, die von den DarstellerInnen immer wieder selbst bedient und umgestellt wurden. Jeder Umbau fand offensichtlich und als Teil des Spieles statt.

⁴¹ Wille: Das Denken ist immer zu spät. S. 40.

⁴² Ebd.

Obwohl der Raum verschiedene Funktionen zu erfüllen hatte und ebenso bestimmten Orten bestimmte Szenerie zugeteilt waren, fanden simultan immer unterschiedliche Aktionen in den verschiedenen Bühnenteilen statt.

8.8 TENDENZEN IM WERK VON EWALD PALMETSHOFER

Ewald Palmetshofers dramatisches Werk ist noch im Wachsen und umfasst bislang vier fertige Stücke und ein Auftrags-Kurzstück für die Berliner Schaubühne. Ein neues Stück mit dem Titel *faust hat hunger und verschluckt sich an einer grete* ist im Entstehen.

Palmetshofer begann anders als andere junge DramatikerInnen nicht direkt im Szenischen Schreiben, sondern versuchte sich in unterschiedlichsten literarischen Kategorien. So erklärt Palmetshofer diese Suche selbst:

Es war eine Suche, ein Parcours, um eine Ausdrucksform zu finden, was in der Rückschau von lyrischen Versuchen über Kurzgeschichten und Prosaarbeiten schließlich zu dramatischen Texten, also zum Schreiben fürs Theater, führte. Es wurde immer deutlicher, dass mich das gesprochene Wort mehr interessierte als das bloß gedachte.⁴³

Die Entwicklung von *sauschneidn* zu *hamlet ist tot. keine schwerkraft* folgt so nachvollziehbaren Entwicklungsschritten. Sein erstes Stück *sauschneidn*, das in Mundart verfasst wurde, aber bereits die Verknappung der Sprachlichkeit der Dialoge in sich trug, mündete in die Entwicklung des Textes *helden*. Dieser Text wurde bereits in Hochsprache verfasst und präsentierte erstmals in Ansätzen die Sprachlichkeit, die in *wohnen. unter glas* ausformuliert wurde. Das Stück blieb noch sehr einer klassischen Dramatik verbunden, hatte sehr genaue Regieanweisungen und einen noch sehr erzählenden Duktus. Einen großen Sprung machte Palmetshofer dann mit dem Stück *wohnen. unter glas*, in dem er ganz neue Möglichkeiten einer Dialog- und Figurenführung entwickelte. *hamlet ist tot. keine schwerkraft* kann als Fortsetzung dieser Entwicklung gesehen werden, während *Das Ende kommt schon noch* auffallend anders verfasst wieder mehr in einen erzählenden Duktus verfällt.

8.8.1 Kann man Palmetshofers Stücke einer Theaterform zuordnen?

Dramatische Texte sind nicht zum Lesen da. Sie wollen gespielt werden. Und man muss sie vernähen und eine Schneiderei mit ihnen betreiben.⁴⁴

Meiner Meinung nach fallen die Theatertexte Ewald Palmetshofers eindeutig unter die Kategorie *neues Drama*, das bekannte Formen verändern und auf Tauglichkeiten überprüfen will und nicht nach vollkommen Neuem sucht. Die Stücke sind für ein modernes Texttheater geschrieben. Eine Inszenierung, die nicht den Text als Basis nimmt, scheint

⁴³ Karin Zehetleitner: Der Ehren-Steirer: Der Dramatiker Ewald Palmetshofer absolvierte seine ersten Bühnenschritte in der steirischen Theaterszene. – URL: <http://www.kulturservice.steiermark.at/cms/beitrag/10899061/25711218>, Zugriff: 20. November 2008.

⁴⁴ Ewald Palmetshofer: HAUSAUTOR am Schauspielhaus. – In: Spielplanheft 2007/2008. Red. B. Auer. – Wien: Schauspielhaus Wien GmbH, Stand: 10. September 2007. S. 17.

schwer vorstellbar. So sind seine Stücke geradezu Paradebeispiele für ein neues Drama, in dessen Dienst sich ein Theater wie das Wiener Schauspielhaus stellen will.

In einem Portrait über Ewald Palmethofer vergleicht Frank Wille den Autor gar mit Henrik Ibsen und mehr noch, er stellt Palmethofers Schreibweise als zeitgemäße Form des Dramas dar, die Ibsen sogar überrundet⁴⁵.

Beim Versuch durch Palmethofers Figurenführung auch seinen Stücken generell Stilrichtungen zuzuweisen, schreibt Frank Wille:

Sie [die Figuren, Anm. IF] kommen aus dem alten Sozialstück, leben immer noch wie im Familiendrama, wären vor 30 Jahren kritisches Volkstheater geworden und sind heute wahrscheinlich das zeitgenössische Theater von Leuten, in deren Leben nichts wirklich Wesentliches geschieht und denen die Zeit sanft, aber immer fester auf die Zehen tritt.⁴⁶

Nimmt man diese Aussage über ihren Ursprung ernst und liest man daraufhin die Ausführungen von Theo Elm über das *soziale Drama*⁴⁷, so stechen einige Punkte ins Auge, die auch den Stücken Palmethofers inhärent scheinen. So schreibt Elm etwa:

Erstens ist im sozialen Drama das Verhalten und Schicksal der Figuren nicht autonom, die Figuren sind nicht selbstbestimmt, sondern ganz im Gegenteil – sie sind von der menschlichen Gemeinschaft oder historisch: von der Gesellschaft bestimmt, in der sie leben. Sie sind bestimmt von sozialen Normen, Gesetzen, Konventionen.⁴⁸

An anderer Stelle führt Elm die Gefährdung des Dialoges als konstitutiv für soziales Drama aus. Dieser Dialog wird nicht mehr rein durch die Figuren motiviert, sondern viel mehr durch ihr Umfeld. Der Charakter kann sein Glück nicht selbst schmieden, sondern ist den Umständen ausgeliefert. So mutiert durch die Problematisierung des nicht mehr intakten Dialoges, die Interaktion der Charaktere zu unfertigen, gebrochenen oder verstummenden Dialogversuchen⁴⁹. Und auch ein letzter Punkt spricht dafür, dass man Palmethofers Stücke in die Nähe eines *neuen sozialen Dramas* stellen könnte, wenn Elm schreibt:

Der Sinn für die Geschichte, und zwar für die Zeitgeschichte, ist mit dem dramatischen Gegenstand verbunden, dem Konflikt zwischen dem Einzelnen und der Gesellschaft.⁵⁰

Ein weiterer wichtiger Punkt, die Konstruktion einer Dramenform betreffend, ist die der Verfremdung des Textes durch interreflexive Einschübe, die an den *V-Effekt* bei Brecht erinnert. Um die Verwendung dieser Verfremdung bei Palmethofer besser zu begreifen, kann Alain Badiou gefolgt werden, der folgende Aussage über die Verfremdung bei Brecht trifft:

Was ist die >Verfremdung<, die Brecht zur Maxime für das Spiel des Schauspielers erhebt? Es ist eine im Spiel selbst stattfindende Hervorkehrung des Abstands zwischen dem Spiel und dem Realen. In tieferem Sinn jedoch ist sie eine Technik zur Demontage der engen und notwendigen Bindungen, die zwischen dem Realen und dem Schein bestehen, Verbindungen, die darauf beruhen, daß [sic] der Schein das wahre Situationsprinzip des Realen ist, daß, was die brutalen Effekte der Kontingenz des Realen lokalisiert und sichtbar macht.⁵¹

⁴⁵ Vgl. Wille: Das Denken ist immer zu spät. S. 36 – 40.

⁴⁶ Ebd. S. 40.

⁴⁷ Theo Elm: Das soziale Drama: Von Lenz bis Kroetz. – Stuttgart: Reclam, 2004.

⁴⁸ Ebd. S. 15.

⁴⁹ Vgl. Ebd. S. 25 – 37.

⁵⁰ Ebd. S. 30.

⁵¹ Alain Badiou: Das Jahrhundert. – Zürich, Berlin: diaphanes, 2006. S. 63.

8.8.2 „Wahrheit ist Misstrauen der Sprache gegenüber“⁵²

Es gibt ‚zu sagende‘ Dinge und eine bestimmte Weise, sie zu sagen, etwa die Aussagen des Befehls in den Armeen, des Gebets in den Kirchen, der Bezeichnung in den Schulen, der Erzählung in den Familien, der Frage in den Philosophien, der Leistungsfähigkeit in den Unternehmen. [...] ⁵³

Wie begegnet man Figuren, die nichts Relevantes mehr zu sagen haben, weil sich ihnen kein passender Kontext mehr bietet? Oder zumindest nichts mehr aussagen, was die eigenen Befindlichkeiten übertreffen könnte. Ein Gespräch zwischen Menschen ist fragmentiert, man weiß nicht mehr, an wen man welche Information adressieren kann oder soll. Gespräche sind oftmals beliebig geworden. Eine Begrüßung ist kein Versprechen für eine ernstgemeinte Auseinandersetzung, sondern impliziert bereits eine rasche Verabschiedung. Der Mensch ist nach Palmetshofer grundsätzlich nicht fähig, normal zu kommunizieren. So sagt er:

Es ist eine falsche Annahme, die Art, wie wir uns mitteilen, sei urwüchsig – Kommunikation ist immer künstlich überformt. Es gibt keine ursprüngliche Begegnung zwischen Menschen. ⁵⁴

Die Sprache ist in einer Zeit angelangt, in der der Mensch an die artifiziellen Stimmen der Computerspiele und Fernsehansager gewöhnt ist. Sie findet nicht mehr ihre reinste Form in der Kunst, sondern ist der Übermittlung von Information zweckdienlich geworden.

Wie gilt es so einer Entwicklung zu begegnen? Palmetshofer diagnostiziert, „[w]o es ans Eingemachte geht, ist Sprache nicht tauglich.“⁵⁵

Für ihn kann Wahrheit nur in Brüchen sichtbar werden. In Leerstellen, die man sich leisten darf. Der Autor löst das Problem der Kommunikationslosigkeit im Dialog mit Stichwortgesprächen, Achtelsatzfetzen und verknappter, zerstückelter Umgangssprache.

Der Sprachgebrauch des jungen Autors geht jedoch weit über die funktionale Verkörperung von Sprachlosigkeit hinaus. In seinen Texten entwickelt er eine Sprachlichkeit, wie man sie noch nie gesehen und gehört hat.

Diese Sprachlichkeit, die für den Zuseher, die Zuseherin wie normale Umgangssprache wirken mag, hat etwas Performatives, das jeden Schauspieler zu beflügeln scheint.

Die Sprache ist auch für Palmetshofer das auslösende Moment zu schreiben. Ihm geht es beim Schreiben anfangs nie um Bilder, sondern um Stimmen: „Da geht es um den Klang, das es sich als sprachlicher Rhythmus weitertreibt, das höre ich nur“⁵⁶. Die Figuren haben auch keinen jeweilig eigenen Duktus, sondern speisen sich aus demselben Sprachbecken. So entwickelt sich ein hochartificialer Sprachsound, der wohl in der frühen Auseinandersetzung mit Mundarttexten fußt.

⁵² Klaeui: Der radikale Theatertheologe.

⁵³ Jean-François Lyotard: Das postmoderne Wissen: Ein Bericht. Hrsg. v. P. Engelmann. – Wien: Passagen, 1993. S. 60f.

⁵⁴ Klaeui: Der radikale Theatertheologe.

⁵⁵ Ebd.

⁵⁶ Wille: Das Denken ist immer zu spät. S. 40.

Ziel der Sprache ist für Palmetshofer in rhythmischen, klanglichen und musikalischen Ausformungen über das Gesagte hinauszuführen und weiterzudenken⁵⁷.

Dass sich Palmetshofers Umgang mit Sprache seit *sauschneidn* stark geformt hat, ist auch dem Autor selbst bewusst. Wie sich seine Sprachlichkeit jedoch weiter entwickeln wird, in welche Richtungen sie sich ausbreiten wird, kann und will sich Ewald Palmetshofer nicht ausmalen⁵⁸.

8.8.3 „Das Denken ist immer zu spät“⁵⁹ - Thematiken und Motive

Das Schreiben ist der Versuch, etwas beim Namen zu nennen, oder eher, bei vielen Namen zu nennen, weil die Dinge nicht nur einen Namen haben.⁶⁰

Was Palmetshofer wie kein anderer aufs Papier und die Bühne bringt sind sogenannte *Zeitgeist-Diagnosen*. In ihnen versucht er das Jetzt, die Gegenwart zu verorten. Seine Charaktere sind meist Menschen um die 30, aus dem unteren Mittelstand kommend und bereits von der Realität ernüchtert. Auch wenn man sie in keinem konkreten Milieu verorten kann oder möchte, ist auffallend, dass sich alle Figuren in Beziehungs- und Familienstrukturen befinden, mit diesen aber nicht mehr hantieren können. Außerdem handelt es sich meist um junge Menschen, die aus der Provinz in die Stadt ziehen und aus irgendeinem Grund in die Provinz zurückkehren müssen.

Palmetshofer gelingt es, kleine lebensweltliche Elemente herauszuheben und diese in einen wie auch immer gearteten Kontext zu stellen. So wird das kleinteilig Private plötzlich öffentlich. Die ZuseherInnen sind mit einer Art Katharsis konfrontiert. Die Wahrheit der Figuren, die den Menschen im Publikum so ähneln, dass sie unter ihnen sitzen könnten, wird zu den Erkenntnissen der ZuseherInnen selbst. Die Stücke erzählen immer wieder von einem Nicht-Vorhandensein von höheren Prämissen und von menschlicher Stagnation.

Palmetshofer zeichnet das Bild von Menschen der Postmoderne, die, wie er es selbst beschreibt, im Denken noch im 20. Jahrhundert stecken, sich jedoch bereits an den Anforderungen des 21. Jahrhunderts abarbeiten sollten. Er kritisiert die zwangsläufigen Ideale einer solchen postmodernen Zeit, in der dem Zwang nach Individualität, Flexibilität und Pluralismus mit deren Umkehrung in freiwillig erstrebenswerte Lebensformen begegnet wird.

Während sich bei *sauschneidn* die Frauen noch aus der Gewalt des Mannes befreien und in *helden*, die Kaufhäuser noch zwischenzeitlich für Utopien brennen und die Welt noch

⁵⁷ Vgl. Klauui: Der radikale Theatertheologe: „Die Musik, die in der Sprache liegt, soll auf einer unterschwelligeren Ebene weitererzählen, was nicht gesagt werden kann.“

⁵⁸ Vgl. Palmetshofer: Email-Interview – siehe Anhang: „Ich bin mir bewusst, dass es hier eine Entwicklung gibt, dass auch etwas weiter Bestand hat, dass diese Entwicklung und dieses Bestehende zu befragen und aber gleichzeitig offen zu halten ist. Nichts ist gefunden und besessen.“

⁵⁹ Vgl. Wille: Das Denken ist immer zu spät. S. 36.

⁶⁰ Zehetleitner: Der Ehren-Steirer.

„gecoacht“ werden soll, sind die Charaktere ab *wohnen. unter glas* ihrer selbst und dem Weltzustand ausgeliefert. Die Figuren werden immer weniger plastisch gezeichnet, weniger in Verbänden geortet. Stagnation ist die vorherrschende Lebenssituation. Die Figuren können sich zwar selbst noch einigermaßen gedanklich und emotional verorten, aber die Zuordnung, die sie für sich selbst treffen müssen, ist enttäuschend und schockierend zugleich. Es findet nichts mehr statt und in diesem Nichts-mehr-Stattfinden, gilt es sich einzurichten. Die zumindest aufflackernde Hoffnung einer Veränderung, wie sie in *sauschneidn* oder *helden* noch eingeschrieben ist, ist in den späteren Stücken nicht mehr möglich. So werden Praktiken ersonnen, wie man diesem Nicht-Stattfinden begegnen kann. Die kleinen Lebenszenite werden aufgeblasen, das Wohnen wird zur höchsten Politik, der Himmel zum Sinnbild einer Maschine, die den Sozial-Darwinismus überwinden soll.

Und im Endeffekt ist dann doch wieder alles rückführbar auf die Familie. Auf die Mutter, die den Sohn schneiden will, die den Kindern die Therapie zahlt und selbst immer heult, die nach dem Tod des Ehemannes nicht mehr wohnt, sondern nur wartet. Oder die Mutter von Dani und Mani, die sich die Seele aus dem Hals kotzt, weil eine andere Form von Mitteilung auch nicht mehr greift.

Und so macht Palmetshofer auch im Programmheft zu *hamlet ist tot. keine schwerkraft* das Bild der *Mutter* zum Sinnbild des Denkens von Gestern:

Der Abschluss des Denkens des alten Jahrhunderts entzieht sich genau am Ort der leiblichen Gegenwart seiner Zeuginnen. Man denkt: Solange die Großmutter der einen oder die Mutter der anderen noch dieselbe Luft saugt wie ich, könnte dieses Denken nicht sein Ende finden und sich dem Kommenden zuwenden. Die Gleichzeitigkeit der Existenz mit dieser Mutter, die leibliche Gegenwart des Alten, beugt den Blick aufs Jetzt und wirft ihn immer auf den nicht sterben wollenden Leib von Mutter. Mit der Hoffnung auf ein Neues wird sie zur untoten Fratze einer Vergangenheit, die nicht vom Heute ablässt.⁶¹

8.8.4 Theater als didaktische Anstalt?

Eine Theater-Idee hat in erster Linie aufklärende Wirkung. Vitez pflegte zu sagen, das Ziel des Theaters liege darin, uns über unsere Situation aufzuklären, uns in Bezug auf unsere Geschichte und unser Leben eine Orientierung zu geben. Er schrieb, das Theater müsse das völlig undurchsichtige Leben entwirren. Das Theater ist die Kunst der idealen Einfachheit, [...] ⁶²

Die Figuren um die 30 sind stark verkopfte Charaktere, während die Eltern meistens eher von alltäglichem Wissen ausgehen.

In Palmetshofers Figuren wird gedacht und manchmal formulieren sich trotz der Achtel-satzsprache regelrechte Theorien in den Mündern der ProtagonistInnen. Sätze wie „der Himmel ist eine Maschine“ kommen nicht aus dem gewöhnlichen Denken, sondern vielmehr aus einem Diskurs mit sich selbst.

⁶¹ Ewald Palmetshofer (Red.): Programmheft zu *hamlet ist tot. keine schwerkraft* von Ewald Palmetshofer. - Wien: Schauspielhaus Wien GmbH, 2007. S. 4.

⁶² Alain Badiou: Kleines Handbuch zur In-Ästhetik. - Wien: Turia + Kant, 2001. S. 97.

Palmetshofer erweckte anfänglich in der Öffentlichkeit großes Aufsehen mit seinen Inhalten, die fast didaktische Ausmaße annahmen.

Von Philosophie am Theater war die Rede und von theoretischen Diskursen, die geschickt in den Mantel eines neuen Dramas gepackt wurden.

Bei der Lektüre der Programmhefte der Schauspielhausinszenierungen von *wohnen. unter glas* und *hamlet ist tot. keine schwerkraft*, die Ewald Palmetshofer selbst erstellt hatte, fällt sofort auf, dass er seine Stücke durch wissenschaftliche und philosophische Zitate untermauern möchte. So hat man permanent das Gefühl einer mächtigen Metaebene, die in den Texten mitschwingt und die es zu knacken gilt. Das macht die Stücke sehr reich und tief. Durch die Monologe, die vorwiegend diese theoretische Ebene übermitteln und schon seit Palmetshofers erstem Stück auffallend waren, schafft es Palmetshofer die Figuren über die Situation hinaus zu bestimmen.

Durch diese Benennung des allgemeinen öffentlichen und zwischenmenschlichen Zustandes, der im Sein selbst unausgesprochen bleiben muss, in den Monologen jedoch artikuliert wird, hebt sich das Individuum von seinen Gewohnheiten, die es als private Eigenheit betrachtet ab und erkennt, dass es die gegenwärtige Gesellschaft selbst ist, die das Leben gestaltet. So bricht sich das Eigene auf in das Allgemeine und umgekehrt. Nicht das Didaktische an sich, nicht die Vermittlung an Theorien ist wichtig, sondern das Bewusstsein, dass jedes Denken auf den Menschen selbst anwendbar ist. So sagt Palmetshofer hierüber:

Es geht mir nicht um eine theoretische Reflexion am Ort des Theaters. Ich glaube, dass die Auseinandersetzung mit Welt, dass jedes Leben immer auch ein Denken ist, meinewegen eine Theorie. Aber diese Theorie ist nicht bloß Theorie der Theorie willen. Sie entspringt einem Lebenmüssen.

8.8.5 „... weil ich leider jenseits meiner Befindlichkeit keine Politik“⁶³: Eine Möglichkeit des politischen Schreibens?

Da müsste irgendwo ein Fleck bleiben, eine Störung, irgendeine Biegung des Lichts, des Denkens, eine Irritation müsste da bleiben. Und das ist nicht schon die Moral oder das Politische. Aber eine Unterbrechung im Denken und in der Zeit und Sie und die anderen und irgendetwas dürfte danach nicht mehr so funktionieren wie davor. Und vielleicht ist das dann das Politische.⁶⁴

Mit dem Verlust des Politischen, das dieser Zeit nachgesagt wird, geht einher, dass das Theater mit wenigen politischen Stücken versorgt wird. Die Frage danach, ab wann Texte nun politisch sind, was politisches Schreiben heute sein kann und wie Politik am Theater überhaupt aussehen kann, ist allgegenwärtig.

Autoren wie Sartre, Brecht oder Müller, denen man noch klare politische Haltungen nachsagen konnte, sind in einer heutigen Zeit schwer vorstellbar. Welche Ideologie gilt es zu verteidigen? Welche gesellschaftlichen Verbesserungsvorschläge können mit dem

⁶³ Zitat aus: Palmetshofer: *hamlet ist tot. keine schwerkraft*. S. 74.

⁶⁴ Ewald Palmetshofer: Kolumne Nr. 1. – In: Spielplan NOV DEZ 2007. Hg. Schauspielhaus Wien GmbH, Stand: 16. Oktober 2007. Keine Seitenangaben.

gegenwärtigen Theater gemacht werden? Wer kann noch für eine Politik gerade stehen, die nicht die individuelle Konsumsättigung übertrifft?

Politisches Schreiben impliziert immer auch den Wunsch von Veränderung. Wenn man nun aber nicht mehr weiß, welche Veränderung man herbeiführen will, hat politisches Schreiben dann überhaupt noch eine Möglichkeit zu existieren?

Das ist jedoch, man wird es sich bereits gedacht haben, nur ein Zugang zu einem politischen Schreiben. Eine große Möglichkeit liegt außerdem im Bewusstmachen der Zustände. Franz Wille schreibt so im Zusammenhang mit *wohnen. unter glas*:

Die überschau- und erfüllbaren Sinnhorizonte der Nachkriegszeit, die ideologischen Frontlinien und geradlinigen Aufbau- und Erfolgsgeschichten sind inzwischen unübersichtlichem Gelände gewichen, und dass die Zeit nicht stillsteht, lässt sich auch anders herum erzählen: am Unbehagen, dass nichts richtig vorangeht.⁶⁵

Genau an diesem Unbehagen arbeitet sich Palmetshofer ab. Die Dinge sind, wie sie sind und werden nicht mehr hinterfragt. Es wird aufgegeben und sich im Verlust eingerichtet. Der Rückzug auf die eigenen Befindlichkeiten, die Palmetshofer immer wieder zum Thema macht, ist die letzte Form der politischen Handlung. Politische Selbstverortung findet in der Couchlandschaft statt oder maximal für dreißig Sekunden in der Wahlzelle. Reicht es seinen Müll zu trennen und Energiesparlampen einzuschrauben? Ist es ausreichend sich auf die nicht vorhandene Schwerkraft der eigenen Emotionen hinauszutrösten? Ist es genug gedacht, wenn man sich nur über die sich nicht ändern wollenden Zustände den Kopf zerbricht, dabei das eigene Leben zu Püree einstampft und sich in pure Selbstausschöpfung flüchtet?

Palmetshofers Stücke sind in dem Sinne politisch, indem er diese Zustände artikuliert, anspricht und hinterfragt.

Für eine bestimmte Zielgruppe, nämlich die um die 30-Jährigen mit höherem Bildungsstand, dienen Palmetshofers Stücke als Spiegel, der die verzerrte Wirklichkeit darzustellen versucht. Dieses Sehen kann stören, zum Glück.

Palmetshofer schreibt auf die Frage, was für ihn ein gutes Drama sei, dass er sich im Bezug zu einem solchen Drama Fragen stellen muss,

wie etwa die Frage, ob ein dramatischer Text meine Weltsicht aufbricht, meinen Blick auf die Dinge stört, wie ein Kratzer, eine Unreinheit am Augapfel meinen gewohnten Blick irritiert oder durchkreuzt. Dann würde gutes Drama einen Widerstand darstellen, aufgrund dessen sich die Dinge nach dem Drama nicht mehr so einfach auf ihre angestammten Plätze stellen ließen.⁶⁶

Palmetshofer wünscht sich, dass seine Dramatik dazu dient, kleinen Dissens im Kosmos des Konsens auszulösen. Das natürlich ist eine höchst politische Hoffnung.

⁶⁵ Franz Wille: Die Geschichte geht weiter: Neue Stücke. – In: Theater heute. Nr. 4, April 2008. S. 40 – 45. S. 44.

⁶⁶ Ewald Palmetshofer: Sechs E-Mail-Fragen an Ewald Palmetshofer: Mülheim ist Fußball. – Quelle: nachtkritik.de. – URL: <http://nachtkritik-stuecke08.de/index.php/stueckdossier3/fragen-an-palmethofer/36-stueckdossier3/170-fragen-an-palmetshofer>, Zugriff: 10. September 2008.

9 JOHANNES SCHRETTLE

VON IRMGARD FUCHS

Johannes Schrettle wird an manchen Stellen als der „junge Wilde“¹ unter den jungen österreichischen Autoren bezeichnet. Dieser Ruf dürfte ihm teilweise nicht zu Unrecht anhaften. Vor drei Jahren verriet er dem *Standard* „Wenn ich wüsste, wie, würde ich sofort bei der Revolution mitmachen“² und dass er schreibe, „weil ich glaub, dass man sich erst einmal orientieren muss, bevor man so etwas wie eine Front ausmachen kann.“³

Er bedient nicht nur das vorherrschende Literaturtheater, das sich aus jungen AutorInnen und ihrer neuen Dramatik speist, sondern er sucht außerdem neue und andere Wege des Schreibens und der Darstellbarkeit. So arbeitet Schrettle immer wieder in Projekten und schreibt in Zusammenarbeit mit SchauspielerInnen und RegisseurInnen seine Stücke während des Probenprozesses. Außerdem gründete er bereits eigene Kollektive, mit denen er immer konsequent gearbeitet hat.

Seine Texte sind Reflexionen dieser Arbeit und der Zeit in der sie stecken. Im Jahr 2005 sagte er im Interview: „Ich schreibe immer über private Situationen, in denen Menschen über Politik und Gesellschaft reden.“⁴ Über ihn selbst und die Welt, in der er lebt, ist allerdings gar nicht soviel bekannt. Kein lückenloser Lebenslauf findet sich in Programmheften oder auf Homepages, jede Ankündigung enthält neue Informationen. Nur mühsam (und wahrscheinlich unvollständig) kann man Schrettles Umtriebigkeit zusammenfassen. Dass eben dieser Lebenslauf aber für den Autor selbst nicht so wichtig sein dürfte, zeigt sich zum Beispiel in dem Lebenslauf, den er für Gerhild Steinbuch geschrieben hat⁵. Anstelle einer umfangreichen Vita schrieb auch Martin G. Wanko nicht über das, was Schrettle gemacht hat, sondern eher über das, was Johannes Schrettle auszumachen scheint:

Ein Dichter namens Schrettle! / Darf ich Ihnen seinen Körper und seine Stimme anbieten? / Vielleicht ladet er Sie auf ein Rendezvous [sic] nach Sidney ein und spielt mit Ihnen Agenten der Nacht? / Spät in der nacht [sic], gegen 3 Uhr bleiben die üblichen Fragen zu klären: ‚Wer sind wir - wohin gehen wir - und wie viel Zeit bleibt uns noch.‘ / Im Morgengrauen bleibt gerade noch die Frage ‚Wer bin ich?‘ zurück. / Keine Antworten. Tierfilme anschauen. Dort funktioniert immer alles so schön. Vor allem wenn Mia den Pinguin spielt. / Aber lenken wir uns lieber ab: Sonnenaufgang! / Trotz allem: Es wird eng. / Showdown mit Johannes Schrettle. Bitte sehr.⁶

Helmut Bast und Tiz Schaffer befassen sich im Jahr 2006 in einem Artikel über die junge Grazer Literaturszene unter anderem auch mit Johannes Schrettle. Sie erkennen in sei-

¹ Vgl. Brigitte Auer (Red.): Spielplanheft Schauspielhaus 2007/2008. – Wien: Schauspielhaus Wien GmbH, Stand: 10. September 2007. S. 24.

² Colette M. Schmidt: Frontensuche im Theater. – In: Der Standard, 13. Oktober 2005. – URL: <http://derstandard.at/druck/?id=2884989>, Zugriff: 17. November 2008.

³ Ebd.

⁴ Ebd.

⁵ Siehe: Kapitel von Alexandra Sommer: Gerhild Steinbuch - Biographisches

⁶ Martin G. Wanko: Johannes Schrettle. – Quelle: bedenkzeit - Hanns Koren Gedenkjahr 2006. – URL: <http://www.hanns-koren-auszeit.at/cms/beitrag/10641512/8966674/>, Zugriff: 17. November 2008.

ner Schreibweise einen gesellschaftspolitischen Ansatz und einen revolutionären Gestus⁷. Bereits in dieser Zeit wendet sich Schrettle von einem kanonisierenden Literaturbetrieb ab und setzt auf eigene Entwicklung. Wie noch zu sehen sein wird, spielt Schrettle gekonnt mit dem Medium Theater und mit dessen Anforderungen. Der Versuch einer Analyse ist schwierig, da die Anwendung bestimmter Kategorien oder Analyserwerkzeuge an seine Theatertexte immer hinterfragt werden muss, da seine Texte erzählen ohne die Fabel wichtig zu nehmen und sprechen, ohne die Sprache nur für den Inhalt zu nützen.

9.1 BIOGRAFISCHES

Geboren wurde Johannes Schrettle im Jahr 1980 in Graz. Er studierte Germanistik, Romanistik, Soziologie und Publizistik in Graz und Wien. Außerdem besuchte er den Lehrgang *Szenisches Schreiben* der *uniT* in Graz. Seit 1998 ist er als Dramatiker, Drehbuchautor und Übersetzer tätig. Im Theater am Bahnhof in Graz fungiert er seit Jahren als Autor des Kollektivs *Team Eigenbau*, wo er unter anderem die Theatersitcom *LKH* entwickelte. Im Jahr 2002 erhielt er eben dafür den *Nestroy* sowie 2004 den *Theaterpreis der Steiermark* für das Stück *Die beste Besetzung* (R: Ed.Hauswirth/Monika Klengel, UA: 23.11.2004). Im Rahmen von *uniT*, unter der Regie von Dieter Boyer, wurde sein Stück *Milan oder Stille Tage im Kaffee* am 6. Dezember 2002 uraufgeführt. Mit dem Stück *fliegen/gehen/schwimmen* wurde er 2003 zu den *Werkstatttagen* des Wiener Burgtheaters sowie zum *Heidelberger Stückemarkt 2004* eingeladen. Für dieses Stück erhielt er außerdem den *Retzhofer Literaturpreis 2003* sowie den *Grabbe-Preis* der Stadt Detmold. Uraufgeführt wurde es schließlich am 16. September 2005 an den Städtischen Bühnen Osnabrück in der Regie von Tom Schneider. Im Rahmen von *Graz 2003* wurde das Stück *Giftcontainer (... erobere deinen Raum)* (R: little drama boyz, UA: 18.7.2003) gezeigt. Weitere erfolgreiche Stücke folgten. So wurde etwa Schrettles Stück *Dein Projekt liebt dich* zum Stückemarkt des *Berliner Theatertreffens 2005* eingeladen und am 24. September 2005 in der Regie von Cornelia Crombholz am Schauspielhaus Graz uraufgeführt. Am 2. November 2006 wurde *FERNWÄRME - liebe ist ein schnelles, zeitbasiertes medium* beim *Transport>Festival* des Pathos Transport Theaters in München gezeigt, bei dem sich Schrettle für Text und Regie verantwortlich zeichnete. Ebenfalls 2006 entstand die Dramatisierung von *Wie Licht schmeckt* nach einem Roman von Friedrich Ani.

Im Jahr 2007 wurden *Boat PeopleTM - Das Label ist schön* im Kasino am Schwarzenbergplatz (R: Robert Lehninger, UA: 20.1.2007) sowie *Lisa auf Zeitausgleich* im Rahmen der *Wiener Festwochen* im Rabenhof Theater am 15. Mai 2007 in der Regie von Ed. Hauswirth erstmals inszeniert. Die Uraufführung von *wie ein leben zieht mein koffer an mir*

⁷ Vgl. Helmut Bast, Tiz Schaffer: Nach der verlorenen Zeit. - In: Falter, 9/2006, 1.3.2006. - URL: <http://www.falter.at/web/print/detail.php?id=231>, Zugriff: 17. November 2008.

vorüber fand ebenfalls im Jahr 2007, nämlich am 1. Juni, in der Regie von Matthias Kerschig an den Städtischen Bühnen Osnabrück statt. Im selben Jahr wurde weiters die „Operelle“⁸ *Play it like Rosie* (UA: 2.3.2007), für die Schrettle das Libretto verfasste, im Rahmen des *sirene Operettentheaters* am Landestheater Innsbruck uraufgeführt. Am 6. April 2008 feierte Schrettle erneut eine Uraufführung im Kasino am Schwarzenbergplatz, nämlich die Premiere von *Ich habe King Kong zum Weinen gebracht*. Erneut führte Robert Lehninger Regie. Im Herbst diesen Jahres war schließlich beim *steirischen herbst* sein Auftrags-Kurzstück *kollege von niemand* zu sehen (R: Mariano Pensotti, UA: 23.10.2008). Am 26. Oktober 2008 feierte er außerdem wiederum mit Robert Lehninger eine gemeinsame Premiere, nämlich ein Remake der *Nibelungen* nach Friedrich Hebbel am schauspiel frankfurt, bei dem Schrettle Texte beisteuerte.

Neben den bereits genannten Preisen erhielt Schrettle weiters den *Literaturförderpreis der Stadt Graz 2004* sowie ein *Landesstipendium des Landes Steiermark* im Jahr 2005. Vertreten wird er von *Henschel Schauspiel*.

Weiters war und ist Johannes Schrettle an unzähligen Kollektiv-Projekten beteiligt, wie zum Beispiel mit der Modemacherin Lisa D. oder den *little drama boyz*, mit denen er bereits die Projekte *Giftcontainer*, *Actionseeker*, *Fernwärme*, *Nestwärme I-IV°!* und *Nestwärme Europa* umgesetzt hat.⁹ Seit 2007 ist er Gründungsmitglied, Autor und Regisseur des *theaterkollektivs „zweite liga für kunst und kultur“*. Von 2000 - 2008 war er Mitarbeiter des Grazer Flüchtlingsvereins *Zebra*. Dort arbeitete er im Bereich Öffentlichkeitsarbeit und hielt Deutschkurse für AsylbewerberInnen ab. Im Steiermark-Falter wird von ihm wöchentlich eine Kolumne, die sogenannte *Befindlichkeitskolumne: Hundert Jahre Zeitausgleich*, geschrieben. Er lebt in Wien.

9.2 DRAMATURGISCHE ANALYSE: WIE EIN LEBEN ZIEHT MEIN KOFFER AN MIR VORÜBER

Bei diesem Text handelt sich um ein Auftragswerk der Städtischen Bühnen Osnabrück, für die Schrettle eine Verwechslungskomödie schreiben sollte. Man kann sein Stück *wie ein leben zieht mein koffer an mir vorüber* durchaus als etwas verwirrend bezeichnen, da sich zeigt, dass es für eine adäquate Handlungsschilderung notwendig ist, mehrere Geschichten zu entwirren. Innersprachliches Geschehen, so wie es hier nun dargestellt wird, kann als absolut subjektive Lesart betrachtet werden. Jeder, der den Text liest, wird eine andere Facette als vorherrschende Handlung bezeichnen können.

Im Falle von *wie ein leben zieht mein koffer an mir vorüber* sind Handlung, Aufbau und Motivik des Textes eng miteinander verbunden und sollen deshalb auch in einem Punkt behandelt werden.

⁸ Bezeichnung nach *sirene Operntheater*. – URL: <http://sirene.at/presse.php>, Zugriff: 6. November 2008.

⁹ Vgl. Auer (Red.): *Spielplanheft Schauspielhaus 2007/2008*. S. 24.

9.2.1 Handlung, Aufbau, Motivik

9.2.1.1 Gibt es einen Plot

Will man im Zusammenhang von Schrettles Stück von einem Plot sprechen, so kann man den Inhalt durchaus darauf reduzieren, dass es eine Geschichte über die Dreiecksbeziehung von einem Mann und zwei Frauen, einem Kofferverwechslungsspiel und dem Versuch der wirtschaftlichen Nutzung eines künstlerischen Projektes geht. Zwei Männer, MILAN und BORIS, machen Filmprojekte über sich selbst, welche die Geschäftsfrau DORIS FU kaufen möchte. Hierfür lässt sie sich die Räumlichkeiten zeigen, in denen die Filme gedreht werden, weil der Raum schon die Handlung darstellt. Sie ersucht MILAN und BORIS, Persönlichkeitsprofile anzufertigen, um die Zwei für ihre „Firma“ definierbar zu machen. MILAN merkt hierbei, dass er vergessen hat, wer er ist, wo er lebt etc. Hinzu kommt PIROSKA, die sich als Putzfrau bewirbt und im Laufe der Zeit zu MILANs Ehefrau wird. DORIS FU verliebt sich ebenfalls in MILAN und fordert ihn auf PIROSKA loszuwerden. Dieser tut Selbiges. PIROSKA wird in einen Koffer verfrachtet und kommt durch einige Irrtümer im Mantel einer Verwechslungskomödie à la *Oscar* zu ANTON und GERLINDE, welche – wie sich herausstellt – MILANs alte Hippie-Eltern sind.

Am Ende treffen alle (außer BORIS) „weit weg“ zusammen und es stellt sich heraus, dass es MILAN scheinbar gar nicht gibt.

9.2.1.2 Was macht dann die Handlung?

Will man im Zusammenhang von Schrettles Stück allerdings von keinem stringenten Plot sprechen, so bricht sich die Handlung in so viele Teile, wie es Figuren gibt.

Zwar kann man von einem Rahmen sprechen, der den Text hält, im Endeffekt erzählt jedoch jede Figur ihre eigene Geschichte, die sie in diesem Rahmen ausstellt.

In diesem Theatertext wird kein Augenmerk auf Kausalität oder Finalität der Handlung gelegt, sondern eher wie eine Collage Diskurs an Diskurs und Geschehen an Geschehen gepackt.

Der Text an sich bedient dennoch die dramatischen Anforderungen an einen dramatischen Text, der wie ein Boulevardstück funktioniert. Wie Schrettle es selbst in einem Interview formuliert, ist *wie ein leben zieht mein koffer an mir vorüber* einer seiner „letzten versuche“¹⁰, ein klassisches stück zu schreiben“¹¹.

¹⁰ Johannes Schrettle verwendet in seinen Texten immer Kleinschreibung, diese wird deshalb übernommen!

¹¹ Brigitte Auer: wohnen ist: Ein Gespräch mit Johannes Schrettle. - In: *wie ein leben zieht mein koffer an mir vorüber* von Johannes Schrettle. Programmheft. Hg. Schauspielhaus Wien GmbH, ÖE 23. November 2007. S. 2 – 5. S. 4.

9.2.1.3 Die Handlung in Sequenzen

Der Handlungsstruktur des Textes ist nur äußerst schwer beizukommen. Deshalb soll anhand einer Aufschlüsselung der einzelnen Handlungselemente versucht werden, eine Geschichte zu erkennen. Grob gesprochen kann man von mindestens (!) neun Handlungssträngen sprechen, die sich auf 44 Seiten verknüpfen und immer wieder ineinanderschieben. Diese lassen sich unter folgende Sequenzen unterteilen:

1. Film-Projekte von MILAN und BORIS: Der Raum ist quasi die Geschichte
2. PIROSKA: Vorstellungsgespräch und Darstellung des häuslichen Idylls
3. DORIS und MILAN unterwegs: Gespräch über den Vater oder die Sehnsucht in der rechten Hand
4. Wer ist MILAN?: Alles, was nicht Arbeit heißt, darf man getrost vergessen
5. PIROSKA und MILAN: geträumte Ehe samt Säugling, Haus und Garten
6. Wo bleibt BORIS?: Inexistenz oder Verkauf der Ideale
7. Kofferungsverwechslungsspiel: Filmzitat und Dreiecksbeziehung
8. Showdown: die passende Geschichte – Etablierung oder Verhöhnung der dramatischen Anforderungen an die Figurencharakterisierung.

Wie man in diesen Sequenzen erkennen kann, ist die interne Handlung jeder Figur wichtiger und strukturgebender als die Fabel an sich. Was jedoch alle eint, sind ähnliche Wünsche und Sehnsüchte.

9.2.2 Die Verwendung der einzelnen Textelemente

9.2.2.1 Status des Sprechtextes

Der Sprechtext weist eine dramatische Form auf, es gibt fast ausschließlich Sprechtext. Der Text wird von Dialogen dominiert, es kommt nur an drei oder vier Stellen zu monologischen Blöcken. Auffallend ist, obwohl zumeist zu zweit ein Dialog – nur an ganz wenigen Stellen auch zu dritt – stattfindet, man aber stets das Gefühl hat, als würde jede Figur ihr eigenes „Süppchen kochen“, wobei sie sich untereinander gar nicht zuhören oder erst zu langsam auf das Gesagte reagieren können. So erscheint der Dialog nur als notwendiges Strukturelement. Das Gesagte ist mehr für eine Wirkung im äußeren Kommunikationssystem gedacht und weniger relevant für die Abläufe im Inneren.

Die Figuren erscheinen teilweise sprach- oder verständnisbehindert. So wirkt es bei PIROSKA, als würde sie die Sprache nicht richtig sprechen, indem sie recht kurze Repliken hat und sonderbare Dinge sagt.

BORIS wiederholt gerne Sätze, auch solche die MILAN gesagt hat. MILAN vergisst im Sprechen oftmals, was er eigentlich sagen wollte, verliert den Faden während des Sprechens oder kann nach einer Replik dem Text nicht mehr folgen. Man hat nicht das Gefühl, dass der Inhalt der Rede das Entscheidende ist, sondern eher das Sprechen an

sich. Schrettle selbst sagt in einem Interview: „Sprechen ist vielleicht sogar das einzige, was ich am Theater interessant finde, weil es wirklich live passiert.“¹² Der Sprechtext ist meist nur in Kleinbuchstaben gehalten, manche Stellen sind zusätzlich *fett* geschrieben. Es stellt sich an diesen Stellen stets die Frage, ob diese Passagen besonders wichtig sind oder einfach laut gesprochen werden sollten.

Satzzeichen folgen rhythmischen oder intuitiven Gesetzen und nicht der deutschen Grammatik.

9.2.2.2 Status des Zusatztextes

Der Zusatztext erfüllt rein funktionale Aufgaben. Er umfasst die Namen der Figuren, neun Zwischentitel sowie 30 *Fokus-Wechsel*, die in Form von Sternchen „*“ im Text vorkommen sowie zehn Regieanweisungen. Die Namen sind alle in Großbuchstaben und ebenso wie die Sterne und Zwischentitel *fett* gedruckt. Die Zwischentitel sind sowohl nur in Großbuchstaben, als auch nur in Kleinbuchstaben verfasst, beides jedoch *kursiv* gesetzt. Die Regieanweisungen sind ebenso *kursiv* gesetzt, allerdings in üblicher Groß- und Kleinschreibung.

Auffallend ist der Eindruck der Vorläufigkeit in der Textstruktur. Es gibt einige Auslassungen bzw. Freiräume, wenn zum Beispiel der Text gänzlich unkommentiert erst am unteren Seitenrand beginnt¹³.

Nicht genau sagen kann man, ob die Zwischentitel quasi als Akt-Unterteilungen und die Sternchen als Szeneneinteilung gesehen werden können, da diese keinem erkennbaren logischen Gesetz (z. B. Auftritt anderer Figuren etc.) folgen, sondern im Sinne von Fokussierung und Unterteilung interpretiert werden können.

Besonderes Augenmerk muss man auf die changierenden Figurenbezeichnungen legen, die zwischen DORIS/DORIS FU und BORIS/WOLKINGER passieren und sich fragen, inwieweit sie entscheidend für Spielweise und Darstellung sind.

9.2.2.3 Textformen

Johannes Schrettle arbeitet in diesem Text stark mit unterschiedlichen sprachlichen Formen. Er bricht damit eine geschlossene Dramenform, in der reiner Dialog vorherrscht, der sich im inneren Kommunikationssystem motivieren ließe. Vielmehr wird diskursiv nach außen, für das Innen oft regelrecht unvollständig, gesprochen.

Den Stil seiner Dialoge kann man als umgangssprachlich und reduziert bezeichnen. Seine Figuren sprechen in auffällig klischeebehafteten Formen. DORIS FU spricht etwa

¹² Wolfgang Behrens: Ein Schuss muss fallen: Johannes Schrettle im Gespräch mit Wolfgang Behrens. – In: Theater der Zeit, Oktober 2005. S. 58.

¹³ z. B. Johannes Schrettle: wie ein leben zieht mein koffer an mir vorüber. – Berlin: Henschel SCHAUSPIEL, Fassung: Schauspielhaus Wien, Stand: 26. 10. 2007. S. 41.

immer wieder eine Art Standard-Geschäftssprache, die mit allerlei Floskeln gefüllt ist. Auch PIROSCHKA spricht sehr plakativ in Schlagwörtern und Slogans [z.B. „ich bin jung und brauche das geld“, S. 3]. MILANs Sprache ist die eines Kulturkonzept-Entwicklers, während man von BORIS den Eindruck bekommt, dass er die Dinge alle schön zu reden versucht. GERLINDE und ANTON sind besonders interessante Figuren, da sie in Reimen sprechen. Es handelt sich bei ihnen um Ausläufer der 68er Generation, die auf einem autonomen Bauernhof ihr Glück finden wollten. Sie wirken realitätsfern und antiquiert, indem sie in einem Shakespeare-ähnlichen Blankvers skurril über ihren Zustand reflektieren.

Schrettle verknüpft auch verschiedene Schreibweisen, nämlich prosaisch, dramatisch, lyrisch und die Briefform miteinander. So gibt es neben den Dialogen auch Monologe von PIROSCHKA, die als Briefe gehalten sind. Am Ende erzählt GERLINDE eine Geschichte, die eher wie Kurzprosa und nicht wie Sprechtext klingt. Schrettle spielt besonders bei der Figur MILAN oft mit Bedeutungsverschiebungen einzelner Wörter oder Phrasen wie etwa bei „herzlich willkommen sie nur weiter“¹⁴ oder „[...] wir wären nicht auf einen ort fest gelebt“¹⁵.

9.2.2.4 Dialog vs. Diskurs

Wie bereits gesagt, ist die Dialogform vorherrschend. Es wird hierbei jedoch kein normales Gespräch kultiviert, sondern es werden vielmehr Diskurse vermittelt. Die Figuren brauchen ihre Sprache, um sich in einer bestimmten Sprechweise oder -haltung selbst zu etablieren. BORIS spricht von allen Figuren am meisten in einem funktionierenden Dialog, er ist stark von außen bestimmt und möchte immer alles positiv sehen. Seine mögliche Transformation in WOLKINGER macht aus ihm einen erklärenden und aufklärenden Charakter. Seine Aufforderungen und Aussagen sind sehr korrekt.

MILANs Dialogfähigkeit ist eher oberflächlicher Natur. Seine Aussagen sind oft als Diskurse über sich selbst oder als Ideen lesbar. Er bricht Gespräche immer wieder ab, driftet in neue Themen und vergisst immer wieder, worüber gerade gesprochen wurde.

DORIS FU steigt oft nicht auf den Dialog ein oder erst spät. Es kommt oft zu zwei Gesprächen in einem. PIROSCHKA spricht immer wiederholend über ganz bestimmte Themen, die mit Nahrung, Wohnen, Häuslichkeit oder Familie zu tun haben. Ihre Briefe stechen zwischen ihren sonst eher kurzen Repliken hervor.

ANTON und GERLINDE sprechen stilisiert. Zwar führen die beiden einen Dialog, sie sprechen allerdings in Reimen, was eine höchst artifizielle Wirkung entfaltet. Der Schlussmonolog von GERLINDE sticht hervor, er ist eine Erzählung, der ein Geschehen wie einen Traum schildert.

Die meisten Dialoge geschehen zwischen zwei Figuren, ganz selten sind mehr als zwei Protagonisten beteiligt. Da das Sprechen aber nicht so sehr handlungsmotiviert, son-

¹⁴ Schrettle: wie ein leben zieht mein koffer an mir vorüber. S. 6.

¹⁵ Ebd. S. 27.

dern eher episodisch und spontan zu passieren scheint, weiß man nicht immer, was aus den nicht sprechenden Figuren wird.

9.2.3 Verortungen

Da in den Text mit „der raum ist quasi die geschichte“¹⁶ schon fast ein Metatext eingeschrieben ist, muss man davon ausgehen, dass der Raum für die Sprache eine große Rolle spielt. Die Anweisungen, die sich im Zusatztext befinden, sind aber außer „ziemlich weit weg“ und „weit weg“ nicht ortsspezifisch. Dennoch werden zum einen im Text mehrere Räume beschrieben, die konkret zur Szene gehören und zum anderen wird sehr viel davon gesprochen, dass die Koordinaten und Bezugspunkte von Räumlichkeiten für die ProtagonistInnen verloren gegangen sind. Zentrales Element hierfür ist das Spiel mit den Koffern, die symbolisch für das Reisen und für die Menge von Besitz stehen, die man überall hin tragen kann. Auch im Text ist es so, dass manche Orte durchaus konkrete Formen besitzen. Ortswechsel oder Sprünge von Figuren von der einen zur anderen Szenerie sind darin aber spontan und wirken artifiziell. So wird jeder Raum eigentlich aufgehoben. Eine mögliche Bühne braucht keine Realität vorzutäuschen, die Räume würden sich auch auf rein sprachlicher Ebene etablieren lassen.

Die konkreteste Verortung, die sich im Text findet, ist die Beschreibung von BORIS und MILANs „Arbeitsplatz“, nämlich ein besetztes Haus mit einem 10x10m großen Raum, der mit Partyutensilien und Schaum gefüllt ist. Weitere Verortungen wären die Autofahrt, bei der Schrettle eventuell an Graz gedacht hat, der Bauernhof in Dänemark von GERLINDE und ANTON sowie der Flughafen oder das Flugzeug, von wo aus DORIS FU mit dem Handy telefoniert.

Auf einer Metaebene geschehen weitere Verortungen. MILAN hat den Bezug zu seinem Zuhause verloren, er kennt den Unterschied nicht mehr zwischen Arbeit/Wohnen/Leben. Er hat vergessen, wo er zuhause ist und kann sich nur noch diffus an etwas erinnern, was einmal eine WG oder eine Tanzfläche gewesen sein mag. Er hat sich allerdings an das Provisorische eines besetzten Hauses, das für ihn ein *Darkroom* ist, so sehr gewöhnt, dass er sich nicht mehr vorstellen kann wegzugehen. BORIS/WOLKINGER hält ein Leben in dem nicht gleichzeitig gearbeitet und gewohnt wird für möglich, DORIS FU hält es für notwendig. PIROSCHKA hat für den Ort der Arbeit keinen Sinn, für sie ist alles sofort *Wohnen*. Ihr ist das Gefühl von Zuhause wichtig. Gerade PIROSCHKA ist aber das Wesen, welches sich nicht verorten lässt. Auf Wärmebildkameras ist sie unsichtbar, durch Zufall kommt sie zu GERLINDE und ANTON, wo sie einfach bleibt. In ihrer Phantasie und in ihren Briefen findet schließlich eine Sesshaftigkeit statt, die in Wirklichkeit nicht einmal in Ansätzen vorhanden ist.

¹⁶ Schrettle: wie ein leben zieht mein koffer an mir vorüber. S. 4.

Für MILAN findet die persönliche Verortung vor allen Dingen in Ideen und Möglichkeitsräumen statt. Es fällt ihm leicht, sich zu Farben, Godard-Filmen oder Kinderserien Geschichten und Handlungen auszudenken. Zu ihm selbst fällt ihm aber nichts ein.

9.2.4 Figuren oder Textträger?

Die Figuren sind zwar eher plakativ und stereotyp angelegt, sie sind jedoch ganz klar figurativ durchdrungen und keine reinen Textträger. So erlebt jede Figur eine eigene Entwicklung, die Rollen haben jeweils einen eigenen Habitus und eine Geschichte, aus der heraus erzählt wird. Außerdem springen die Charaktere nicht von einem zum anderen, wie man es etwa aus Stücken von René Pollesch kennt, sondern bleiben mit der Figur verhaftet. MILAN und PIROSKA behalten immer original ihre Namen. PIROSKA wird aber auch im Text immer als PIROSKA angesprochen, während DORIS FU MILAN zu Beginn *Herr Homburg* nennt und BORIS DORIS FU *Frau Magister Krampus*. Besonders interessant im Kontext von Figurenbezeichnungen ist aber, dass sie bei zwei der vier ProtagonistInnen wechseln, nämlich bei den Namensbezeichnungen von DORIS FU/DORIS und BORIS/WOLKINGER.

Bei DORIS FU/DORIS ist mit großer Sicherheit klar, dass es sich hierbei um die gleiche Person handelt. Unterscheidbar wird DORIS von DORIS FU nur darin, dass DORIS immer auf einer privateren Ebene spricht und agiert als DORIS FU, die dabei immer zumindest den Rahmen ihrer Arbeit mitdenkt und aus ihm heraus handelt.

Bei BORIS/WOLKINGER ist aus dem Text selbst eigentlich nicht klar ersichtlich, ob es sich um ein oder zwei Personen handelt. In den bisherigen Inszenierungen wurden diese zwei Rollenbezeichnungen aber zusammengelegt, eine Darstellungsweise, der auch ich mich anschließen möchte. Bei BORIS dürfte sich die Namensveränderung um eine Entwicklung handeln, die vom Projektmenschen BORIS, der Leben und Arbeit ähnlich wie MILAN nicht trennen kann, in den Angestellten und berufstätigen WOLKINGER mündet, der sich darüber freut, dass es neben der Arbeit auch noch Freizeit gibt.

Spannend sind hierbei die unterschiedlichen Verhaltensweisen der beiden Charaktere, je nachdem, ob sie als DORIS oder DORIS FU bzw. BORIS oder WOLKINGER bezeichnet werden.

Da BORIS/WOLKINGER die einzige Figur ist, die außerhalb der Dreiecksbeziehung MILAN-PIROSKA-DORIS steht, ist er auch am wenigsten greifbar und am wenigsten plastisch dargestellt. Am Ende des Stücks, in das sogar GERLINDE und ANTON als mögliche Eltern von MILAN integriert sind, kommt BORIS/WOLKINGER nicht mehr vor. Seine letzte Aussage ist auch nur noch handlungserklärend, indem er die Kofferverwirrung schildert.

9.2.5 Namen als Referenzsysteme?

Interessant bei der Namensgebung der Figuren ist die Möglichkeit einer bewussten Referenz. Der Name *Milan Homburg* etwa lässt an Kleists *Prinz Friedrich von Homburg* denken. Auf die Frage, was Milan mit Kleists Prinzen zu tun hat, erwidert Schrettle:

dass er als großer held, der ständig wach und aktiv und immer bereit für den ernstfall ist, vorgestellt wird, dabei aber gleichzeitig tief schläft und sofort probleme kriegt, traum und wirklichkeit auseinander zu halten.¹⁷

PIROSCHKA eröffnet den Assoziationsraum zu *Ich denke oft an Piroshka*, einem Film, in dem ähnlich wie in *wie ein leben zieht mein koffer an mir vorüber* von einer Dreiecksgeschichte erzählt wird.

Der Name DORIS FU lässt eine Verbindung zu dem Künstler Dario Fo zu, der mit seiner speziellen Auffassung *Alltag ist Theater* die Kunst geprägt hat und mit dieser Philosophie DORIS FUs Auffassung von Arbeit und Leben sehr nahe kommt.

BORIS' (möglicher) Nachname WOLKINGER könnte ein Verweis auf Thomas Wolkinger sein, der für den STEIERMARK-FALTER schreibt.

9.2.6 Handelt dieser Text von Gegenwart?

Schrettles dargestellte Welt ist ganz offensichtlich eine heutige. Seine Figuren kämpfen mit den Formen des Pluralismus in einer relativistischen Welt. Schon die Ankündigung in der Saisonvorschau 2007/2008 des Schauspielhauses Wien spricht von „beklemmenden Weiten der Beliebigkeit“¹⁸, in die die ZuseherInnen geführt werden. Die Szenerie ist also keine total entfremdete Märchenwelt, sondern vielmehr eine aufs Äußerste zuge-spitzte Realität. Die Szenen springen wann sie wollen, der Fokus verschiebt sich spontan, die Menschen handeln beliebig. Nicht einmal menschliche Bindung ist eine bestimmende Kategorie. Sogar die Namen changieren hin und wieder. Die ProtagonistInnen haben nicht nur mit einem Handlungsstrang zu kämpfen, sondern müssen in mehreren Welten auf verschiedenste Art funktionieren und verlieren hierbei vollkommen ihre Funktionalität. Man wird in eine Welt geschleudert, in der es einerseits um Spaß und Beliebigkeit geht, doch zum anderen immer wieder um Selbstlegitimation, die für die Figuren nur noch in *Arbeit* oder in *Projekten* steckt. Durch diese Projekte konstruiert sich der Mensch eine Identität, die er ansonsten nur behaupten könnte.

Ähnlich verhält es sich mit der Strömung des *Diskurstheaters*, das in späteren Schrettlestücken immer mehr hervortritt, in *wie ein leben zieht mein koffer an mir vorüber* aber schon eingeschrieben ist. Die Menschen können nicht mehr miteinander sprechen, sich nicht mehr auf die Einfachheit eines natürlichen Lebens besinnen, sondern müssen ihr Dasein theoretisch und global begründet sehen und sich so qualvoll in diskursives Sprechen betten.

¹⁷ Auer: wohnen ist. S. 3.

¹⁸ Auer (Red.): Spielplanheft Schauspielhaus 2007/2008. S. 24.

Auch formell ist der Text heutig und spielt mit Darstellungsmitteln, die man aus dem Film kennt, wie etwa Fokussetzung, rasche Ortswechsel oder Montage.

9.3 WIE EIN LEBEN ZIEHT MEIN KOFFER AN MIR VORÜBER AM WIENER SCHAUSPIELHAUS: AUFFÜHRUNGSBESCHREIBUNG

Die folgende Aufführungsbeschreibung wurde anhand einer Videoaufzeichnung des Schauspielhauses Wien durchgeführt. Aufnahmedatum der Aufzeichnung ist leider unbekannt.

„Heraus aus der hausgemachten Klaustrophobie und hinein in die nicht weniger beklemmenden Weiten der Beliebigkeit“¹⁹, heißt es im Spielplanheft des Schauspielhauses zu Johannes Schrettlers Stück *wie ein leben zieht mein koffer an mir vorüber*. Als eines der vier Stücke zum Spielzeitauftakt wird Schrettlers Stück als „Satyrspiel“ bezeichnet und an das Ende des zweitägigen Premierenreigens gestellt²⁰.

Diese Positionierung erfolgt wohl im Sinne des Theaters der griechischen Antike.

Die Satyrspiele wurden seit dem 5. Jahrhundert traditionell als Nachspiele nach den [drei, Anm. IF] Tragödienaufführungen gezeigt.“²¹

Satyrspiele wurden als heitere Nachspiele, als Loslösung der ZuseherInnen von den Geschehnissen der Tragödien betrachtet.

So verwundert es vielleicht nicht, dass die Inszenierung von *wie ein leben zieht mein koffer an mir vorüber* - im Vergleich zu den drei anderen Auftaktstücken - sehr viel ungezwungener, freier und improvisierter erscheint.

Nach sechswöchiger Probenzeit feierte die Gemeinschaftsinszenierung unter der Leitung von Stephan Lohse, Daniela Kranz, Bernhard Kleber und Brigitte Auer²², am 23. November 2007²³ seine österreichische Erstaufführung.

9.3.1 Darstellung und Spielweise

DORIS FU

wenn man in etwas verstrickt ist, und das ist man viel zu oft, und wenn das, worin man verstrickt ist, einem keinen moment zeit lässt, weil man beschäftigt ist, einen anfang vorzubereiten, einen ersten kontakt herzustellen, sich eröffnungsrituale auszudenken,

nimmt man sich den moment, in dem man sich entfernt, - in dem man sich entfernt, nimmt man sich den moment - man entfernt sich um ein lichtjahr und kann auf den

¹⁹ Auer (Red.): Spielplanheft Schauspielhaus 2007/2008. S. 24.

²⁰ Ebd.

²¹ zum Satyrspiel: C. Bernd Sucher (Hg. v.): Theaterlexikon: Band 2: Epochen, Ensembles, Figuren, Spielformen, Begriffe, Theorien. - München: Deutscher Taschenbuch, 1996. S. 372 - 373.

²² Brigitte Auer (Red.): Programmheft: wie ein leben zieht mein koffer an mir vorüber von Johannes Schrettle. - Wien: Schauspielhaus GmbH, Premiere: 23. November 2007. Besetzung.

²³ Siehe: Brigitte Auer (Red.): Spielplan NOV/DEZ 2007. Wien: Schauspielhaus Wien GmbH, Stand: 16. Oktober 2007.

verstrickten haufen, den man wie ein leben eine zeit lang geführt hat, runterschauen, wenn man weg ist, wo ist man dann?

nicht mehr im saal, nicht mehr bei freunden, nicht mehr im bett, nicht bei verwandten, nicht bei der lange erwarteten afrika-reise die alles zurecht rückt, nicht im kino, nicht in der kantine, nicht auf sylt, nicht auf drogen. [...] ²⁴

Mit diesen Zeilen begann Johannes Schrettle sein Stück. In der Inszenierung des Schauspielhauses war dieser Einstieg jedoch gestrichen. Das Stück, das sich mit Fragen wie

[w]ie leben, wie wohnen wir heute? Gibt es so etwas wie ein Zuhause überhaupt noch? Inwieweit ist Individualität längst zum Anachronismus und Identitätssuche zum Slogan geworden? ²⁵

beschäftigen wollte, begann nicht mit einer verbalen Verstrickung ins Thema, sondern vielmehr mit einem verklärenden Einstieg in eine Welt des Kosmos und irrealer Wirklichkeiten, indem es in den unermesslichen Weiten des Weltalls seinen Anfang suchte. Zuvor sollte das Stückgeschehen für die ZuschauerInnen verständlicher gemacht werden, indem – quasi in einem Vorspiel – der Titel angekündigt wurde, die SchauspielerInnen kurz ihre Rollennamen nannten und einige Worte zu ihren Figuren sagten.

Was danach folgte, war eine Entfernung von der Wirklichkeit. Das Leitmotiv von *Raumschiff Enterprise* ²⁶ wurde eingespielt. Stephan Lohse machte, in einen (improvisierten) Raumanzug gekleidet und mit einer durchsichtigen Plastikschiel am Kopf, eine monologische Einführung ins Szenario. Diese bildete seinen einzigen Sprechakt, der nicht im Textbuch vermerkt wurde. Die restliche Aufführungszeit saß er am rechten Bühnenrand, sah zu oder unterstützte die Technik.

Die Figuren DORIS FU (Katja Jung), BORIS (Vincent Glander), MILAN (Steffen Höld), PIROSCHKA (Nicola Kirsch) sowie GERLINDE/ANTON (Bettina Kerl) befanden sich bereits auf der Bühne. Die DarstellerInnen blieben auch wenn sie gerade nicht ins Geschehen involviert waren auf der Bühne. Vorwiegend hielten sich die AkteurInnen im linken Bühnenbereich auf, wo vor allen Dingen Katja Jung die meiste Zeit etwas aß. Bettina Kerl, die sich allein auf der rechten Bühnenseite befand, verließ ihre Position erst gegen Ende, als sie an der Rampe einen langen Monolog hielt.

Was sofort auffiel, war die stereotype Bekleidung und Rollenverteilung der Figuren. Die Situation war geradezu telenovela- oder laientheaterhaft, so als würde von weit weg jemand zusehen und damit derjenige auch alles mitbekommt, musste alles schön übertrieben sein.

Dieses stereotype Verhalten wurde von BORIS, einem gut gelaunten Animatorentypen, in seinem Anfangsmonolog praktisch vorweggenommen, indem er erklärte, dass „es da

²⁴ Schrettle: wie ein leben zieht mein koffer an mir vorüber. S. 2.

²⁵ Auer (Red.): Spielplanheft Schauspielhaus 2007/2008. S. 24.

²⁶ Theme-Melodie zu Star Trek komponiert von Alexander Courage, 1966.

draußen jemand [gibt] der uns die ganze zeit beobachtet.“²⁷ Außerdem wurde mit dem folgenden Absatz die Spielweise teilweise bereits textlich vorweggenommen:

wenn wir mit der videokamera arbeiten sind wir gleichzeitig davor und dahinter. weil der der die kamera in der hand hat teil des geschehens ist und zum beispiel an seinem eigenen körper entlang nach unten filmt. und auch filmt was mit seinem körper passiert aber auch was er selbst mit seiner hand macht.

dann hast du einen körper der aber sich selbst durch die kamera sieht und der sieht dann sehr interessante filme es entsteht ein zwischenraum. in den zwischenraum kommt musik.²⁸

So erschienen die DarstellerInnen oftmals wie Laien vor einer Kamera, vom Dasein – bzw. dem Text – getrieben, dabei aber trotzdem sehr professionell. Die Szenerie war eine künstliche, die ausstattungsmäßig an eine verwüstete Wohnung nach einer Partynacht erinnerte. Die Handlung war nicht psychologisch durchdrungen, sondern passierte den AkteurInnen eher. Anders als die Handlung, die zwar alltäglichen (filmisch-stereotypen) Mustern folgte, wie zum Beispiel das Sich-Verlieben von DORIS FU und MILAN, schienen die Figuren psychologisch motiviert, aber sehr hölzern zu sein.

MILAN etwa, der seinen Text oftmals einfach brüllte, dabei aber lethargisch auf einem Stuhl saß und eine schlampige Aussprache behauptete etc. So war die Spielweise an sich eben unpsychologisch, die Figuren jedoch stark gezeichnet und gut voneinander unterscheidbar. Die DarstellerInnen wurden nicht zu reinen Sprachrohren, sondern erfüllten eine Figuren-Funktion.

Die Unnatürlichkeit der Darstellung mit ihren übertriebenen Einschüben, wie zum Beispiel Schaumbäder, die aus einem Elefantenrüssel sprühten, angedeutete Autofahrten in Sektglasstühlen, die Charaktere ANTON und GERLINDE, die als Socken auf der Bühne vertreten waren oder „romantische“ Szenen zwischen MILAN und DORIS, die an Slapstickeinlagen erinnerten, wurden durch den Einsatz von Textkarten, von denen die DarstellerInnen lasen, verfremdet. So wurde den Figuren ganz offensichtlich der Text vorgegeben, man konnte sie dabei beobachten, wie sie sich der aufgezwungenen Sprache fügen mussten.

Das Ende des Stückes mündete in Konfusion. Bettina Kerl hielt einen Monolog an der Rampe, die anderen DarstellerInnen stellten sich zu ihr. Am Schluss wurden alle ProtagonistInnen mit Seilen an die Decke gezogen und es folgte ein Black.

9.3.2 Werktreue

Will man Werktreue im Sinne von Texttreue verstehen, so kann man sagen, dass das Schauspielhaus ausgesprochen werktreu inszeniert hat. Zum einen gibt es zwar einige Striche und Einschübe, die noch genau erläutert werden, zum anderen wird aber durch den Einsatz der Textkarten der Text betont originalgetreu wiedergegeben.

²⁷ Schrettle: wie ein leben zieht mein koffer an mir vorüber. S. 2.

²⁸ Ebd. S. 2.

Auch textimmanente Elemente, wie zum Beispiel Ortsangaben, Autofahrten oder die vielen Andeutungen von Schaum, werden in der Darstellung berücksichtigt.

Allerdings wird versucht, den doch etwas verwirrend-diffusen Text, der fast schon als Diskurs bezeichnet werden kann, in eine „klassische“ Inszenierungsform zu bringen. Dies geschieht zum Beispiel durch die scharf umrissenen Figuren und die klar gesetzten Situationen. Dieses Vorgehen scheint aber für die Zusehervverständlichkeit notwendig.

9.3.2.1 Textfassung vs. Bühnenfassung

Nicht zuletzt durch den Gebrauch der Textkarten wurde der Großteil des Textes eins zu eins wiedergegeben. Es wurde keine Szene vollständig weggelassen und auch der Sinngehalt nicht verändert. Einige kleine Abweichungen werden im Folgendem beschrieben.

Eine große Veränderung fand zu Beginn des Stückes statt: Die DarstellerInnen begannen nicht mit dem Text, sondern stellten zuerst improvisatorisch ihre Figuren vor. Darauf folgte ein ebenso textlich nirgends fixierter Anfangsmonolog von Stephan Lohse.

Auffallend waren auch die Striche der ersten Szene, da DORIS FUs Anfangsauftritt²⁹ und somit der Stückauftakt weggelassen wurde, das Stück also mit einem Monolog von BORIS begann und DORIS FU nicht durch einen Monolog, sondern szenisch eingeführt wurde.

Ein relativ großer Eingriff in den Text fand auf S. 23 statt, indem ein fast einseitiger Monolog von DORIS FU weggelassen wurde. Der Inhalt des Monologs, eine Vorstellung davon wie MILAN und sie miteinander leben könnten, wurde stattdessen durch ein leidenschaftliches Blockflötensolo des Liedes *I can't get enough of you baby* übermittelt.

Der letzte Strich befand sich auf S. 33 in einem Gespräch zwischen DORIS und MILAN. Diese Kürzung kann jedoch als Textstraffung gedeutet werden.

Eine figurative Zensur fand statt, indem die Figuren ANTON und GERLINDE durch Socken mit Knopfaugen dargestellt wurden. Der Text wurde für beide Socken von Bettina Kerl mit veränderten Stimmen durch ein Kopfmikrofon gesprochen. Ob BORIS und WOLKINGER dieselbe Person sind, ist aus dem Stücktext nicht ersichtlich, wurde aber in der Aufführung unkommentiert so angenommen.

9.3.2.2 Umsetzung von Regieanweisungen und textimmanenten Anweisungen

Da alle Anweisungen, die Schrettle in seinem Text gibt, dialog- und handlungsunterstützend sind, kann man sagen, dass sie in der Inszenierung durchaus eingehalten wurden. Anders war es bei Anweisungen, die etwa das Läuten des Telefons ankündigten, an die-

²⁹ Vgl. Schrettle: wie ein leben zieht mein koffer an mir vorüber. S. 2.

se wurde sich aus inszenatorischen Gründen nicht gehalten, da es kein Telefon gab, nur dessen Andeutung.

Der im Text immanente Schaum wurde immer wieder szenisch dargestellt, indem einerseits die Akteure mit Schaum um sich sprühten, Sprühsahne auf der Bühne stand, der Elefantenrüssel Schaum sprühte und so weiter.

Die Fahrszenen zwischen MILAN und DORIS FU wurden durch Projektionen einer Autofahrt und angedeuteten Fahrbewegungen dargestellt. Anweisungen hierfür, wie zum Beispiel „fahren in einem auto“, gibt es in der Textfassung nicht.

Die im Textbuch durch fette Typenschrift hervorgehobenen Textteile wurden oftmals entfremdet oder extrem laut gesprochen.

9.3.3 Der Raum ist quasi die Geschichte

Auf der Bühne herrschte ein Durcheinander von Versatzstücken, die an eine vergangene Party denken ließen und einer Vielzahl von Sitzgelegenheiten. Bizarre Sektglasstühle aus Plexiglas standen neben weißen Sitzsäcken. Während ein Plastikrasen samt weißem Zaun und Plastikspielzeugtieren, eine Kamera und ein Mikrofon am Boden die linke Bühnenseite abschloss, befand sich auf der anderen Seite ein langer Tisch voller Essen, leeren Bierflaschen und einem Fernseher, der immer wieder den Rasen der linken Bühnenseite zeigte. Hinter der Szenerie befanden sich eine weiße, zerrissene Stellwand und Plexiglas-Dach-Teile, wovon eine mit einem Weihnachtsmannbart beklebt war. Die Szenerie wirkte im ersten Moment wie bei einer Probensituation oder nach einer ausgedehnten Feierlichkeit in einer Wohnung, bei der leere Flaschen und sonderbare Versatzstücke wie Gartenzwerg oder gelbe Blumenbuketts, ebenso wie Sprühsahnedosen, die überall zu sehen waren, stehen gelassen wurden.

Auch der Elefantenkopf, der fast als Kommentar über der Szenerie prangte und aus dessen Rüssel Schaum auf BORIS Kopf spritzte, war nur ein weiterer Aspekt der vieldeutigen Bühnenkonfusion.

Die Kostümierung kann man getrost als *schräg* bezeichnen. Stephan Lohse trug einen weißen Arbeits- bzw. Raumanzug und einen trichterförmigen Plexiglashut sowie Gummistiefel, was man durchaus als das ausgefallenste Kostüm bezeichnen kann.

Die DarstellerInnen, welche im Stück Rollen übernahmen, waren diesen entsprechend, sehr stereotyp gekleidet. Auffallend war, dass außer bei PIROSCHKAs Zöpfen, die eigentlich geflochtene Seile waren, auf Perücken und Masken verzichtet wurde.

MILAN trug einen blauen Jogginganzug und Öko-Schlapfen sowie eine Brille. Der Gesamteindruck war somit etwas desolat.

DORIS FU wurde in einen schwarzen Zweiteiler gekleidet und sah darin sehr geschäftig und wichtig aus. Ihr bedeutendstes Requisit war ihre Sonnenbrille, die sie immer aufsetzte, um *tough* oder entschlossen zu wirken.

BORIS/WOLKINGER war mit einem grau-glänzenden Anzug und einem Goldkettchen bekleidet. Dieses Outfit unterstützte die Ausstrahlung des schleimigen Animators.

PIROSKA war „folkloristisch“ mit einem ungarisch-aussehenden Rock und einer Bluse ausgestattet. Neben ihren bereits erwähnten – offensichtlich unechten – Zöpfen trug sie ein großes Kreuz um den Hals.

Bettina Kerl, die Stimmen von GERLINDE und ANTON sprechend, die beide grau-braune Stricksocken mit Wollhaaren und Knopfaugen waren, trug eine beige Strickjacke mit Muster. Die Socke ANTON hatte einen Joint im Gesicht.

PIROSKAS Socke, die in „weit weg 2“ zusammen mit GERLINDE und ANTON spielte, war weiß, mit großen Lippen und weniger Haaren als die anderen Socken, man könnte sie also im übertragenen Sinn als hübsche Socke bezeichnen.

9.3.4 Raum: Szenische Montage

Die Inszenierung von *wie ein leben zieht mein koffer an mir vorüber* lässt sich durchaus als *szenische Montage* beschreiben und erhält so ein postdramatisches Element. Zum Beispiel das offensive Zuschauen der SchauspielerInnen wird in Hans-Thies Lehmanns Ausführungen zur *szenischen Montage* als konstitutiv dafür genannt. So beschreibt er diese u. a. folgendermaßen:

Das Verfahren der *szenischen Montage* führt zu einer Wahrnehmung, die an den *Filmschnitt* erinnert. Dabei ist ein Organisationsprinzip hervorzuheben, das auch der Malerei eigentümlich ist: indem die Akteure auf der Bühne sich immer wieder *wie Zuschauer* zu dem verhalten, was die anderen Spieler tun, entsteht eine eigentümliche Fokussierung auf die derart beobachtete Aktion. [...]Scheinen die Spieler momentweise aus dem Darstellen »auszusteigen« und als Zuschauer gemeinsam mit den anderen Zuschauern zu agieren, so bleibt der Rahmen dieses Theaters als dynamisiertes Tableau systematisch ungewiß [sic]. Für die Rezeption bedeutet dies, daß [sic] dem Zuschauer die Möglichkeit gegeben wird, sich von der »Blickregie« lenken zu lassen oder aber abzuschweifen und das Detail außerhalb des Fokus ins Auge zu fassen, es mindestens mitzusehen. Es ist am Ende *der Zuschauer, der die Schnitte (mit)vollzieht* und sich entscheidet, ob und wie er den Blick fokussieren will.³⁰

9.3.5 Einsatz von Medien

Auf der Bühne befanden sich sowohl Mikrofone als auch eine Videokamera, mit der unter anderem Bettina Kerl gefilmt wurde, als sie mit den Socken sprach oder mit Plastiktieren auf einem Kunstrasen spielte. Die Bilder der Videokamera wurden auf den grauen Fernseher, der sich auf dem Tisch im rechten Bühnenteil befand, übertragen.

Auch Textmonitore befanden sich auf der Bühne, von denen abgelesen werden konnte.

Eine Leinwand an der Rückwand der Bühne diente zur Projektion der Dinge, die außerhalb des Stückes passierten, so zum Beispiel die Kurzportraits der DarstellerInnen oder die Heckscheibenaufnahme einer Autofahrt durch die Wiener Innenstadt.

³⁰ Hans-Thies Lehmann: Das postdramatische Theater. - Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 2005. S. 296ff .

9.3.6 Portraits

Sehr auffallend waren die Kurz-Portraits, die auf der Leinwand immer wieder zwischen der Darstellung gezeigt wurden³¹. Diese fünf Kurzportraits, in denen alle DarstellerInnen bis auf Stephan Lohse vorgestellt wurden, handelten von persönlichen Zugängen zum Thema *wohnen und leben*. In diesen Kurzfilmen sah man die SchauspielerInnen – ungeschminkt – in privatem Umfeld. Sie stellten sich selbst vor und beantworteten Fragen zu den Themen *Selbstdefinition durch Besitz* (Nicola Kirsch), *Wohnortwahl* (Katja Jung), *Zuhause sein und Reisen* (Vincent Glander), *Zugehörigkeitsbedürfnisse* (Bettina Kerl), *Mobilität, Wohngefühl und Party* (Steffen Höld).

9.4 TENDENZEN IN DEN TEXTEN VON JOHANNES SCHRETTLE³²

Begonnen hatte die Geschichte vom Autor Johannes Schrettle quasi wie alle guten Geschichten: mit einem Plagiat. Als 18-jähriger Maturant gewann er 1999 den *Wolfgang-Bauer-Plagiat-Wettbewerb*, den das Grazer Theater im Bahnhof veranstaltete. Hierbei schrieb er den Text *California Dying*³³, der eine Paraphrase auf Bauers *Memory Hotel* sein sollte. Wolfgang Bauer selbst zeigte sich begeistert und so meinte Schrettle: „Bauer hat mir damals gesagt, es wundere ihn, dass jemand seine Gedanken so genau verstehen kann.“³⁴

Von Anfang an war Johannes Schrettle in der österreichischen JungdramatikerInnenlandschaft ein besonderer Autor. Ihm war das Politische an der Dramatik wichtig und so suchte er im Stillen nach der Möglichkeit einer Revolution. Schrettle akzeptierte nicht herrschende Theaterformen und Texttraditionen, sondern er suchte von Anfang an nach neuen Möglichkeiten. So war er schon früh in der Grazer Freien Szene sehr engagiert und es entstanden dabei einige Arbeiten im Kollektiv.

Aber auch textlich begab er sich auf die Suche nach inhaltlichen und formalen Schwerpunkten. Bereits sein Stücktext *Milan oder Stille Tage im Kaffee* aus dem Jahr 2002 beschäftigt sich inhaltlich mit dieser Suche. Hierin versucht die Protagonistin Sara ein Filmkonzept für ihre Aufnahme auf die Filmakademie zu erfinden. Schon dieser frühe

³¹ Im Text (Schrettle: wie ein leben zieht mein koffer an mir vorüber) auf S. 6, S. 22, S. 27, S. 30, S. 38.

³² Da Johannes Schrettle ein extrem fleißiger Autor und Theatermacher ist und es zum einen nicht möglich war, alle seine Texte zu bekommen und es zum anderen bei einigen seiner Werke um Zusammenarbeiten mehrerer Autoren handelt, kamen für dieses Kapitel nur Texte in Frage, die von Johannes Schrettle explizit selbst verfasst wurden. Diese sind: *Milan oder Stille Tage im Kaffee* (2002), *fliegen / gehen / schwimmen* (2004), *Dein Projekt liebt dich* (2005), *Wie Licht schmeckt* (2006), *wie ein leben zieht mein koffer an mir vorüber* (2007), *Boat People™ – Das Label ist schön* (2007), *Lisa auf Zeitausgleich* (2007), *Ich habe King Kong zum Weinen gebracht* (2008), *kollege von niemand* (2008).

³³ Johannes Schrettle: CALIFORNIA DYING. – In: Bauer to the people. Die lange Nacht des Plagiats. Hg. P. Hierzegger, M. Stockinger, H. Hartwig. – Wien: edition kürbis, 1999. S. 31 – 40.

³⁴ Colette M. Schmidt: Frontensuche im Theater. – In: Der Standard: 13. Oktober 2005. – URL: <http://derstandard.at/druck/?id=2884989>, Zugriff: 17. November 2008.

Text dient nicht nur der Übermittlung einer Geschichte, sondern auch als Möglichkeit der Reflexion des kreativen Prozesses selbst. So sagt Sara etwa auf einem Video:

...ich habe wirklich keine ahnung.
was für mich - und ich denke, für meine ganze generation - ein thema war, das war...
so eine suche. diese suche nach dem kick, oder so... ich denke wir müssen uns nicht
wundern wenn heute 14 jährige ihre lehrer in die luft jagen, oder sich die pulsadern
aufschneiden. das sind junge menschen die es nicht gelernt haben, geschichten zu er-
zählen, denk ich mal, ja?³⁵

Im Jahr 2005 wurde sein Stück *fliegen / gehen / schwimmen* schließlich in Osnabrück uraufgeführt. Diesen Text bezeichnet Schrettle selbst als seinen „ersten Schreibtisch-text“³⁶. In diesem Kontext drückte er in einem Interview mit Wolfgang Behrens seine Suche nach einem für ihn passenden Theatertext folgendermaßen aus:

Ich war es gewohnt, an einen Raum, eine Atmosphäre, einen bestimmten Schauspieler gebunden zu sein, meistens auch an einen bestimmten, von der Regie vorgegebenen Groove, der die Basis dafür war, über den Text eine neue Ebene einzubringen. Ohne diese Vorgaben musste ich mir, oder besser, hätte ich mir eigentlich viel prinzipiellere Fragen stellen müssen: Wofür schreibe ich das eigentlich, welche Art von Dramaturgie interessiert mich im Theater? usw.³⁷

In den vergangenen Jahren hat sich Johannes Schrettle ganz offensichtlich diesen Fragen gestellt. Seinen Figuren war seit jeher bewusst, dass sie reine Theaterfiguren sind, sie sprechen auch immer wieder die Theatersituation explizit als solche an. Zum einen etabliert sich dadurch natürlich die vierte Wand, zum anderen ist das aber für das Funktionieren der Texte nicht wirklich ausschlaggebend. Bis zu seinem Drama *wie ein leben zieht mein koffer an mir vorüber*, das er als „einen [s]einer letzten versuche ein klassisches stück zu schreiben“³⁸ bezeichnet, versuchte Schrettle sich an konventionellen Dramenstrukturen mit Figurenentwicklung, Handlungsbögen etc. zu halten und diese zu verändern. Ab dem Theaterprojekt *Boat people*TM – *Das Label ist schön*, das in Zusammenarbeit mit der Modemacherin Lisa D. entstanden war, bricht Schrettle aber mit dramatischen Konventionen und findet neue Mittel das Medium Theater zu bedienen. Er entfernt sich immer weiter von konventionellen Dialogtexten bis sein letzter Text *kollege von niemand* ein rein monologischer Text ist, der Fragen eines Vorstellungsbogens oder -gesprächs beantwortet.

9.4.1 Vielfalt der dramatischen Formen

Bei Schrettles frühen Dramen könnte man nach Gerda Poschmann von einer „Umfunktionierung der dramatischen Form“³⁹ sprechen. So sind ihm alle Verpflichtungen an einen dramatischen Text bewusst, er durchbricht diese aber. So gibt es bei ihm etwa psychologisch durchdrungene Rollen, die aber nicht wirklich entscheidend sind oder eine

³⁵ Johannes Schrettle: *Milan oder Stille Tage im Kaffee*. – Wien: Fassung Burgtheater, Premiere 6. 12. 2002. S. 14.

³⁶ Behrens: *Ein Schuss muss fallen*. S. 58.

³⁷ Ebd.

³⁸ Auer: *wohnen ist*. S. 4.

³⁹ Vgl. Gerda Poschmann: *Der nicht mehr dramatische Theatertext: Aktuelle Bühnenstücke und ihre dramaturgische Analyse*. – Tübingen: Niemeyer, 1997. S. 128 – 132.

Handlung, die beliebig auch ganz anders sein könnte. In seinen Texten geht es trotzdem immer um bestimmte Inhalte, die sich in verschiedenen Szenerien immer wieder aufs Neue abarbeiten möchten. Bei den Texten ab dem Jahr 2007 könnte man, ebenfalls nach Gerda Poschmann, bereits von einer „Unterwanderung der dramatischen Form“⁴⁰ sprechen, indem die Darstellbarkeit der Figuren beliebig scheint, die Figuren in den Hintergrund treten und im Falle von *Ich habe King Kong zum Weinen gebracht*, zwei imaginäre Charaktere von fünf Darstellerinnen immer wieder abwechselnd dargestellt werden. Im Kontext von eben diesem Theatertext stellte er auch fest:

Ich finde die Schauspielerin viel interessanter als die Figur, weil ihr [sic] der wirklich etwas passiert. Allein der [sic] Begriff Figur finde ich extrem schwierig, ich habe damit mittlerweile fast schon ein moralisches Problem.⁴¹

Schrettles Theatertext *kollege von niemand* könnte schließlich nach Poschmann bereits als „Überwindung der dramatischen Form“⁴² bezeichnet werden, da es in diesem Text weder einen Hauptakteur, eine Hauptakteurin noch eine Handlung gibt, sondern nur eine Referenz auf realpolitisches Geschehen. Der Text stellt einen politischen Kommentar dar und kommentiert außerdem sich selbst und den Akt des Schreibens.

KÖNNEN SIE WAS ÜBER SICH ERZÄHLEN

ich kann nicht spezieller werden oder konkreter / man müsste doch verstehen dass das spezielle gestrichen worden ist / aber doch nur weil man nicht darüber sprechen kann, es ist doch speziell worüber ich nicht spreche / aber das heißt auf keinen fall dass / es kein leben gibt aus dem das alles kommt, / natürlich gibt es ein leben aus dem das alles kommt / ich könnte sagen: MEIN LEBEN, / her damit, / das will ich ja auch retten, / aber das ist kein ausweis einer / qualifikation, es wäre falsch in diesem / rahmen davon zu sprechen, [...] ⁴³

Texte, die seit 2007 entstanden sind, können sich außerdem zum sogenannten *Diskurstheater* zählen. Diese Theaterform ist besonders durch die sehr bekannten Inszenierungen von Renè Pollesch in den letzten Jahren erneut in der Theaterwelt präsent, nachdem sie mit Peter Weiss eine vergangene Blütezeit erlebte. Die Abwendung von dialogischer Handlungsführung hin zu diskursiven Repliken, changierenden Rollen und Bearbeitung spezieller (politischer) Thematiken lassen das Theater zu einem politisch(er)en Apparat werden.

Weiters bedient sich Schrettle vieler filmischer Elemente, wie Fokuswechsel und Handlungssprünge, die an Montage denken lassen. Man kann auch von einer Art Zitatcollage sprechen, da in jedem Text nicht nur verschiedenste Film- oder Musiktitel genannt werden, die auch inhaltlich oder formal in Kontext stehen, sondern man erkennt viele Textstellen auch aus anderen Kontexten heraus.

Was Schrettle außerdem besser als viele andere derzeitige DramatikerInnen beherrscht, ist einen Text humorvoll zu gestalten.

⁴⁰ Vgl. Poschmann: Der nicht mehr dramatische Theatertext. S. 177 – 183.

⁴¹ Judith Liere: Ich habe King Kong zum Weinen gebracht: Robert Lehniger und Johannes Schrettle im Gespräch über die Arbeit an ihrem Projekt. – In: vorspiel. Das Magazin des Wiener Burgtheaters. Nr. 44, März/April/Mai 2008. Hg. Direktion Burgtheater GesmbH. – Tulln: Goldmann-Zeitungsdruck GesmbH, 2008. S. 12 – 13. S. 12.

⁴² Vgl. Poschmann: Der nicht mehr dramatische Theatertext. S. 259 – 260.

⁴³ Johannes Schrettle: kollege von niemand. – In: Welt retten. Vier Kurzstücke für den steirischen herbst. Red. F. Malzacher; A. R. Peternell. – Graz: steirischer herbst festival gmbh, 2008. S. 64 – 84. S. 76.

Die Textenden sind besonders interessant, da diese meistens an Epiloge erinnern. In fast allen Schlusszenen kommt es zu einer Auflösung, zu einem Kommentar oder zu einer Stückerklärung. Für die sprechenden Personen, meistens die Opfer des Stückes, ist dies oftmals ein Rückzug in eine persönliche Wahrheit und Wirklichkeit.

9.4.2 Gibt es sprachliche Besonderheiten?

Beim ersten Blick auf das Schriftbild wird jedem sofort auffallen, dass Johannes Schrettle einen Hang zur Kleinschreibung hat. Nur wichtige, laut zu sprechende oder besondere Textstellen werden mit Großbuchstaben ausgestellt.

Auch kommt es immer wieder zu nicht enden wollenden „Wurstsätzen“, die rein intuitiv interpunktiert aus den Mündern der Figuren purzeln.

Die Figuren lieben es, sich selbst zu reflektieren,

[s]ie sind Meister im Analysieren ihrer selbst und dies auf einem sprachlichen Level, das zwischen höherer Geschäftssprache und paradoxer Sinnentleerung angesiedelt ist.⁴⁴

Die Sprache der Figuren ist komplex und immer wieder mit politischen Termini wie *Kollektiv* und *Revolution* oder Ausdrücken wie „Innerer Reichsparteitag“⁴⁵ gespickt. Dennoch bewahren sie sich einen umgangssprachlichen Duktus, Sätze sind geschrieben, wie man sie sprechen würde. Schrettle spielt gerne mit Wörtern oder geläufigen Satzgruppen, welche er verfremdet.

Besonders hervorstechend ist, dass es Johannes Schrettle nicht zwingend darauf ankommt, ein totaler Sprachkünstler zu sein. Die Inhalte sind ihm mehr wert als die Worte, die er dafür benützt. So sagte er bereits im Jahr 2005:

Ich denke schon, dass das, was mich am Theater interessiert, weniger die Sprache als das Sprechen ist. Sprechen ist sogar das einzige, was ich am Theater interessant finde, weil es wirklich live passiert [...].⁴⁶

Diese Vorliebe für das Sprechen im Theater wird auch in einem Interview im Jahr 2008 deutlich, wenn Schrettle meint:

Einer der Gründe, warum ich mich für Theater interessiere, ist, dass es da mehr Perspektiven als nur eine gibt, dass man die Möglichkeit hat, zu einem Gegenstand mehr als nur eine Stimme wahrzunehmen.⁴⁷

Die pure Konsequenz aus diesem Satz wäre für Schrettle im Kollektiv zu arbeiten, damit nicht ein Autor, eine Autorin alle Stimmen eines Textes alleine bestimmen kann. Was dies für die Sprache und eine Sprechweise bedeuten würde, wäre interessant.

44 Anja Dürrschmidt: Zu Risiken und Nebenwirkungen... Johannes Schrettle. – In: Stück-Werk 5. Deutschsprachige Dramatik. Hrsg. B. Engelhardt, A. Zagorski. – Berlin: Theater der Zeit, 2008. S. 137 – 140. S. 139.

45 DORIS FU in: Schrettle: wie ein leben zieht mein koffer an mir vorüber. S. 7.

46 Behrens: Ein Schuss muss fallen. S. 58.

47 Liere: Ich habe King Kong zum Weinen gebracht. S. 12.

9.4.3 Gibt es wiederkehrende Motive?

Bei Schrettle finden sich durchaus einige Motive, die sich durch viele seiner Stücke ziehen. So wird immer wieder über die Möglichkeit einer *Waffe* philosophiert, die in einem oder um einen oder in der Sprache wohnt.

Ein weiteres Motiv ist eine *Sinnesbeeinträchtigung*, mit denen meistens die Aussteiger aus dem System zu kämpfen haben. Swazy in *fliegen / gehen / schwimmen* hat einen komischen Geschmack im Mund, Laila in *Dein Projekt liebt dich* hat einen Tinnitus, während Milan in *wie ein leben zieht mein koffer an mir vorüber* gar keinen Geschmackssinn mehr hat.

Ein weiteres Motiv sind für Schrettle *Pferde*. Pferde stehen bei Schrettle für die unverbrauchte, körperliche Arbeit am Land, für andere Möglichkeiten neben dem Leben als Projektierer, welcher meist rein intellektuell arbeitet. Ähnlich kann der immer wieder auftauchende Wunsch nach *Hausbauen* gelesen werden, was für Schrettle als Sinnbild des bürgerlichen Daseins und der Bequemlichkeit zu stehen scheint.

Außerdem gibt es in vielen Stücken Szenen mit *Koffern* und *Luftfortbewegungsmitteln* (Ufo, Flugzeug, Helikopter), was die Boden- und Heimatlosigkeit seiner Figuren charakterisiert.

Auch *Wasser* in unterschiedlichsten Formen, etwa in einer Badewanne, aus dem Waschbecken oder in Form von Schaum, spielen immer wieder eine Rolle und dienen den Figuren zur Ernüchterung.

Fast jedes Stück hat auch *Sexszenen*, welche aber meist erzählend in die Rede eingebaut sind, oder in frühen Texten mit der Regieanweisung „sie tun es“ bezeichnet wurde. In den ersten drei Stücken gab es jeweils eine *ältere Frau*, welche die jüngeren Protagonisten – meist männlich – physisch und psychisch beeinflusste.

In fast jedem seiner Stücke kommen *Filmzitate* vor, die Form und Inhalt des Stückes stark prägen und Metaebenen schaffen. Hierbei wären etwa *Warte bis es dunkel wird* in *Dein Projekt liebt dich* oder *Ich denke oft an Piroshka* in *wie ein leben zieht mein koffer an mir vorüber* als Beispiele zu nennen. In *Ich habe King Kong zum Weinen gebracht* wird schließlich ein Film ganz bewusst zur Grundlage des Stückes.

9.4.4 Gibt es wiederkehrende Thematiken?

Es sind heute so viele Menschen orientierungslos ... die großen Wahrheiten werden brüchig, gehen verloren. Wir leisten auf der ganzen Welt Entwicklungshilfe, aber unsere eigenen Geschichten und Bilder können wir nicht mehr entwickeln. Von Beziehungen natürlich ganz zu schweigen.⁴⁸

Schrettlés Stücke befassen sich vor allem mit dem Verlust einer gesellschaftlichen Vision. So schreibt Schrettle über die Tragik des Menschen in seiner heutigen Orientie-

⁴⁸ Anke in: Johannes Schrettle: *fliegen / gehen / schwimmen*. - Berlin: Henschel Schauspiel, 2007. S. 17.

rungslosigkeit sowie über den Wunsch nach einer funktionierenden Staats- und Lebensform.

Seine Figuren sind nach Anja Dürrschmidt „fast durchgängig in einer bestimmten Lebenswelt angesiedelt, die vor allem für jüngere, moderne, städtische Menschen zutreffen dürfte“⁴⁹. Eben diese Figuren kämpfen damit, dass sie kein konsistentes Weltbild mehr haben. Die Charaktere sind heillos von sich und der Wirklichkeit überfordert. Ein Problem, das vorwiegend aus dem Überfluss an Möglichkeiten resultiert. Sie haben keinen Sinn für Emotionen, ein erhebliches Defizit in der Kunst der Eigeninitiative und selbst ihre Sehnsüchte sind so diffus, dass sie diese nicht mehr ausmachen könnten. Trotzdem haben sie noch den Drang Gutes zu tun, was aber aus Ermangelung des Wissens darüber, was eigentlich Gut und Böse ist, zum Scheitern verurteilt ist.

Die einzige Lebensform, die für diese Figuren noch funktionieren kann, quasi als Opfer der Globalisierung, lautet ARBEIT. In der Arbeit haben die Figuren Freiraum für eigenes Agieren. Es bildet für sie einen Rahmen, in dem sie sein können, selbst wenn sie den Rahmen gar nicht so genau kennen.

Schrettle Texte stellen aber auch immer wieder Aussteiger oder Opfer, Zermürbte dieses Systems vor. Und es wird die Frage gestellt, was FREIZEIT sein kann. So sagt schon der „Aussteiger“ Swazy in *fliegen / gehen / schwimmen*:

Also ich bin draufgekommen daß [sic] es für uns hier um eine Lebensform geht, die uns abgeht, die ich vielleicht am ehesten mit FREIZEIT bezeichnen würde.⁵⁰

Dass die Thematik *ARBEIT/FREIZEIT* in fast allen Texten wiederkehrt, spiegelt auch das System wider, in dem jeder zu leben hat. Die Identitätsfindung erfolgt oft aus Ermangelung an Zeit rein durch die Arbeit. Dass wiederum gerade die Auseinandersetzung des Themas *ARBEIT/FREIZEIT* auf der Arbeitsstätte *Theater* stattfindet, erkennt Schrettle als Problem, da, wenn am Theater Sprache und Sprechen Arbeit bedeuten, man über Freizeit nichts herausfinden können wird.

Eigentlich sollte es so sein: *Die einen arbeiten und die anderen haben Freizeit und schauen den anderen beim Arbeiten zu*. Wenn man die Unübersichtlichkeit von Freizeit, Arbeit auf die Bühne bringen will, dann ist dieses Verhältnis auch ein Thema.⁵¹

Die Figuren leben und denken in Projekten. Das Zuhause, das Wohnen, der Ort, wo sie privat hingehören, ist total nebensächlich und wird selbst von den Protagonisten vergessen. Die Theatersituation, die diese ganzen Verhaftungen an Reales nicht zwingend braucht, bleibt nicht zuletzt dadurch immer gegenwärtig und wird ab *Boat PeopleTM – Das Label ist schön* immer neu aufgeladen und benützt.

Der Einsatz von Video und das Darstellen mit filmischen Mitteln dient Schrettle zu einer Fragmentierung des Geschehens, die auch zu einer figurativen Distanzierung führen kann, indem etwa BORIS in *wie ein leben zieht mein koffer an mir vorüber* sagt: „wenn wir mit der videokamera arbeiten sind wir gleichzeitig davor und dahinter“⁵². Diese Dis-

⁴⁹ Dürrschmidt: Zu Risiken und Nebenwirkungen... S. 137

⁵⁰ Schrettle: *fliegen / gehen / schwimmen*. S. 15.

⁵¹ PROGRAMMZETTEL: Lisa auf Zeitausgleich von Johannes Schrettle: Theater im Bahnhof Graz.

⁵² Schrettle: *wie ein leben zieht mein koffer an mir vorüber*. S. 2.

tanzierung wird schließlich in *Ich habe King Kong zum Weinen gebracht* auf die Spitze getrieben, indem die Schauspielerin ALEXANDRA am Ende sagt:

ich werde keine natürlichkeit vortäuschen
ich werde nicht vortäuschen, dass das ich bin, hier, wo nur technische bedingungen herrschen.

Wir reden jetzt seit zwei Stunden oder seit 25 Jahren, und am Ende bleibt vielleicht eine halbe Stunde. Beim Schnitt behältst du genau das, was du für wichtig hältst. Es wird deine Handschrift sein und irgendwie auch deine Autobiografie.⁵³

Anja Dürrschmidt meint: „Schrettle selbst ist jedoch nicht daran interessiert, eine Art Generationenbild zu geben oder gar eine Prognose für die Zukunft einer bestimmten Altersgruppe.“⁵⁴

Auf eine gewisse Art leistet er jedoch eine Bestandsaufnahme und vielleicht ist dieses „Hinsehen“ und „Artikulieren“ auch schon eine Form der Prognose.

⁵³ Johannes Schrettle: *Ich habe King Kong zum Weinen gebracht*. - Wien: Spielfassung Burgtheater, Premiere 6. 4. 2008. S. 49.

⁵⁴ Dürrschmidt: *Zu Risiken und Nebenwirkungen ...* S. 137.

10 SCHLUSSBEMERKUNG

Das Ziel dieser Arbeit war es, eine klare Argumentationslinie zu verfolgen, die bei dem Begriff *Theater der Gegenwart* anfängt und bei dem Begriff *Neue Dramatik* ankommt. Das Schauspielhaus Wien der Spielzeit 2007/2008 diente uns dabei als Anschauungsbeispiel und zieht sich somit als roter Faden durch die ganze Konzeption der Arbeit. Denn Beobachtungen lassen sich deutlicher formulieren, wenn man konkrete Beispiele dafür hat, auf die man sie anwenden kann.

So folgt auch die Konzeptionslinie der Arbeit der ersten Spielzeit des Schauspielhauses Wien, an deren Beginn die Ausrufung *Schauspielhaus ist Gegenwart* stand. Daher machten wir es uns von Beginn an zur Aufgabe, uns damit zu beschäftigen, was es denn bedeuten kann, wenn ein Theater sich als *Theater der Gegenwart* positioniert. Da Andreas Beck auf die Beschäftigung mit dieser Gegenwart mit der künstlerischen Umsetzung *Neuer Dramatik* reagiert, mündet unsere Arbeit in der Auseinandersetzung mit dieser neuen Textform und der Art und Weise, wie damit am Theater umgegangen wird.

Ausschlaggebend für das grundlegende Verständnis der gegenwärtigen Theaterentwicklungen war die Arbeit an und mit den Theatertexten der vier von uns für diese Arbeit ausgewählten österreichischen TheaterautorInnen. Nur durch die detaillierte Beschäftigung mit deren Ästhetiken sowie damit einhergehend ihren Dramaturgien konnten wir uns intensiv in die Materie einarbeiten. Aus diesem Blickwinkel der Texte erarbeiteten wir uns das Umfeld dieser neuen Dramatik, in der wissenschaftlichen Theorie und in der Theaterpraxis. Notwendig dafür war die Entwicklung und Aneignung einer eigenständigen Begrifflichkeit. Die Primärtexte waren der Schlüssel zu allen Überlegungen und Aussagen, die im Rahmen dieser Arbeit getätigt wurden.

Da gerade die junge AutorInnengeneration wieder versucht, uns unsere Gegenwart begreifbar und erzählbar zu machen, kann man dadurch wie das getan wird und wodurch, im Rückkehrschluss ein Bild dieser Gegenwart zeichnen, die in diesen Texten gespiegelt wird. Dazu war es auch nötig, sich vier verschiedene Handschriften als Untersuchungsgrundlage zu nehmen, denn durch die Vielfalt ergibt sich ein vielleicht vielschichtigeres Bild, als durch den starren Blick einer einzigen Perspektive. Denn so unterschiedlich die Textstrukturen und -ästhetiken der AutorInnen auch sein mögen, sie teilen sich doch den selben Ursprung: alle entstammen ungefähr der gleichen Zeit, der gleichen Gesellschaftsform und den gleichen Grenzen Österreichs, mindestens Europas. Als Gehalt ihrer Texte kann man - muss man sogar - eine Auseinandersetzung mit diesen Voraussetzungen annehmen.

Der Versuch einer Betrachtung eines *Theaters der Gegenwart* ist stets auch ein Blick in den Spiegel. So formen sich im Augenblick des Suchens und Schreibens klare Entwicklungen in der Theaterlandschaft, die auf eine starke Hinwendung zum Texttheater zeigen. Dieser Augenblick ist jedoch ein vergänglicher. Das ist der Punkt, woran eine Betrachtung eines *Theaters der Gegenwart* krankt: Sie ist schon in ihrem Entstehen vergänglich.

Nach oftmaligem Lesen und Verbessern dieser Arbeit sind wir zu dem Schluss gekommen, dass wir die an uns selbst gestellten Anforderungen und Fragestellungen erfüllt sehen. Wir haben die beiden Begriffe der *Gegenwart* und der *Neuen Dramatik* aus den verschiedensten Perspektiven beleuchtet und das Schauspielhaus Wien somit in einen größeren Kontext gestellt. Wir haben die künstlerischen Arbeitsweisen der AutorInnen theatertheoretisch und gesellschaftlich verortet und versucht, anhand ihrer Ästhetiken Aussagen über unsere Gegenwart zu treffen.

Die erste Spielzeit des Schauspielhauses Wien ist mittlerweile bereits Vergangenheit. Der so enge Fokus auf nur eine Spielzeit eines bestimmten Theaters unter ganz konkreten Gesichtspunkten war jedoch notwendig, um das Thema für sich wachsen zu lassen und das Vorgefundene zeigen zu können, ohne weite Eckpfeiler oder Rahmungen erfüllen zu müssen. So ist hoffentlich aus dem kleinen Ausschnitt ein größerer Zusammenhang erwachsen. Eine Vorgehensweise, die dem gegenwärtigen Umgang mit Texten am Theater, zu ähneln scheint.

11 GEMEINSAME BIBLIOGRAFIE

PRIMÄRLITERATUR

- Aristoteles: Poetik. Übers. Manfred Fuhrmann (Hrsg.). – Stuttgart: Reclam, 1994.
- Badiou, Alain: Das Jahrhundert. – Zürich, Berlin: diaphanes, 2006.
- Badiou, Alain: Gott ist tot: Kurze Abhandlung über eine Ontologie des Übergangs. – Wien: Turia + Kant, 2002.
- Badiou, Alain: Kleines Handbuch zur In-Ästhetik. – Wien: Turia + Kant, 2001.
- Dusl, Andrea Maria: Die österreichische Oberfläche: Österreich findet am Übergang zwischen Innen und Außen statt. – St. Pölten, Salzburg: Residenz, 2007.
- Engelmann, Peter (Hrsg.): Postmoderne und Dekonstruktion: Texte französischer Philosophen der Gegenwart. – Stuttgart: Reclam, 1990.
- Ernst, Gustav; Fleischanderl, Karin: Zum Glück gibt's Österreich: Junge österreichische Literatur. – Berlin: Wagenbach, 2003.
- Geiger, Arno: Es geht uns gut. – München: dtv, 2007.
- Handke, Peter: Publikumsbeschimpfung. – In: Stücke 1. P. Handke. – Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1979. S. 9-48.
- Händl, Klaus: (Wilde) Mann mit traurigen Augen. – Reinbek: Rowohlt Theater, keine Jahresangabe.
- Händl, Klaus: Dunkel lockende Welt. – In: Theater heute Nr. 3, März 2006. S. 45-56.
- Händl, Klaus: Ich ersehne die Alpen; So entstehen die Seen. – Reinbek: Rowohlt Theater, keine Jahresangabe.
- Händl, Klaus: Stücke. – Graz; Wien: Droschl, 2006.
- Kleist, Heinrich v.: Prinz Friedrich von Homburg. In: H. v. Kleist. Sämtliche Werke. Brandenburger Ausgabe. Hg. v. R. Reuß, P. Staengle. Bd. 1. – Frankfurt am Main: Stroemfeld, 2006. S. 8-146
- Krese, Marusa; Steinbuch, Gerhild (Hrsg.): Ich. Stadtschreiberin: Schlossbergflash. – Graz: Leykam, 2007.
- Loher, Dea: Olgas Raum: Tätowierung: Leviathan: Drei Stücke. – Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 1994.
- Löhle, Phillip: Die Kaperer oder Reiß nieder das Haus und erbaue ein Schiff. – Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 2007.
- Lyotard, Jean-François: Das Inhumane: Plaudereien über die Zeit. Hrsg. Peter Engelmann. 3. Aufl. – Wien: Passagen, 2006.
- Lyotard, Jean-François: Das postmoderne Wissen: Ein Bericht. – Wien: Passagen, 1993.
- Lyotard, Jean-François: Randbemerkungen zu den Erzählungen. – In: Postmoderne und Dekonstruktion: Texte französischer Philosophen der Gegenwart. Hrsg. P. Engelmann. – Stuttgart: Reclam, 1990. S. 49-72.

- Lyotard, Jean-François: Beantwortung der Frage: Was ist postmodern? - In: Postmoderne und Dekonstruktion: Texte französischer Philosophen der Gegenwart. Hrsg. P. Engelmann. - Stuttgart: Reclam, 1990. S. 11-48.
- Mayenburg, Marius von: Der Hässliche. - Berlin: Henschel, 2007.
- Palmetshofer, Ewald: Das Ende kommt schon noch: Deutschlandsaga – Die 90er Jahre: Kurzstück. - Frankfurt am Main: Fischer, 2008.
- Palmetshofer, Ewald: hamlet ist tot. keine schwerkraft. - Frankfurt am Main: Fischer, 2007.
- Palmetshofer, Ewald: hamlet ist tot. keine schwerkraft: vers. 02.08.2007. - Fassung: Schauspielhaus Wien, 2007.
- Palmetshofer, Ewald: helden. - Frankfurt am Main: Fischer, 2007.
- Palmetshofer, Ewald: sauschneidn: [in zwei Fassungen]. - Frankfurt am Main: Fischer, 2007.
- Palmetshofer, Ewald: Traumdeutung. - In: kolik 41. Zeitschrift für Literatur. G. Ernst; K. Fleischhanderl. - Wien: Verein für neue Literatur, Juni 2008. S. 57 – 60.
- Palmetshofer, Ewald: wohnen unter glas. - Frankfurt am Main: Fischer, 2007.
- Palmetshofer, Ewald: wohnen. unter glas: Bühnenfassung: Uraufführung 09.02.2008. - Fassung: Schauspielhaus Wien, 2008.
- Ravenhill, Mark: Faust (Faust is Dead). - London: Methuen Drama, 1997.
- Shakespeare, William: Hamlet. - Stuttgart: Reclam, 2001.
- Schrettle, Johannes: Boat PeopleTM – Das Label ist schön. - Wien: Spielfassung Burgtheater, Premiere: 20. 1. 2007.
- Schrettle, Johannes: CALIFORNIA DYING. - In: Bauer to the people. Die lange Nacht des Plagiats. Hg. v. P. Hierzegger, M. Stockinger, H. Hartwig. - Wien: edition kürbis, 1999. S. 31-40.
- Schrettle, Johannes: Dein Projekt liebt dich. - Berlin: Henschel Schauspiel, 2007.
- Schrettle, Johannes: fliegen / gehen / schwimmen. - Berlin: Henschel Schauspiel, 2007.
- Schrettle, Johannes: Ich habe King Kong zum Weinen gebracht. - Wien: Spielfassung Burgtheater, Premiere: 6. 4. 2008.
- Schrettle, Johannes: kollege von niemand. - In: Welt retten: Vier Kurzstücke für den steirischen herbst. Red. F. Malzacher; A. R. Peternell. - Graz: steirischer herbst festival gmbh, 2008. S. 64-84.
- Schrettle, Johannes: Lisa auf Zeitausgleich: Arbeitsmaterial – unredigiert, Festwochen Wien, 2007.
- Schrettle, Johannes: Milan oder Stille Tage im Kaffee. - Wien: Spielfassung Burgtheater, Premiere 6. 12. 2002.
- Schrettle, Johannes: wie ein leben zieht mein koffer an mir vorüber. - Berlin: Henschel Schauspiel, 2007.
- Schrettle, Johannes: Wie Licht schmeckt: Nach Friedrich Ani:. Vorfassung. - Berlin: Henschel Schauspiel, 2006.

- Schuh, Franz: Memoiren: Ein Interview gegen mich selbst. - Wien: Paul Zsolnay, 2008
- Steinbuch, Gerhild: Kopftot. - Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Theater, keine Jahresangabe.
- Steinbuch, Gerhild: Nach dem glücklichen Tag. - In: Kolik 33. Zeitschrift für Literatur. Wien: Verein für neue Literatur, März 2006. S. 94-125.
- Steinbuch, Gerhild: Schlafengehn. - Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Theater, 2006.
- Steinbuch, Gerhild: Verschwinden oder Die Nacht wird abgeschafft. - Reinbek. Rowohlt Theater, keine Jahresangabe.
- Steinfeld, Heinrich: Gebrauchsanweisung für Österreich. - München: Piper, 2008.

SEKUNDÄRLITERATUR

- Adel, Kurt: Die Literatur Österreichs an der Jahrtausendwende. - Frankfurt am Main, Berlin, Bern, u.a.: Peter Lang, 2003.
- Andreotti, Mario: Traditionelles und modernes Drama: eine Darstellung auf semiotisch-strukturaler Basis; mit einer Einführung in die Textsemiotik. - Bern, Wien (u.a.): Haupt, 1996.
- Arnold, Heinz Ludwig (Hrsg.): Text und Kritik. Zeitschrift für Literatur. Sonderband Theater fürs 21. Jahrhundert. - München: Edition TEXT + KRITIK, 2004.
- Arnold, Heinz Ludwig; Dawidowski, Christian: Editorial - In: Theater fürs 21. Jahrhundert. Hrsg. H. L. Arnold. - München, Edition TEXT + KRITIK, 2004. S. 5 - 7.
- Baecker, Dirk: Wozu Kultur? - Berlin: Kadmos, 2000.
- Balme, Christopher: Einführung in die Theaterwissenschaft. - Berlin: Erich Schmidt, 2008.
- Bauer, Roger: Österreichische Literatur: Der Bedeutungswandel eines Begriffes. - In: Literatur aus Österreich. Österreichische Literatur. Ein Bonner Symposium. Hg. v. K. K. Polheim. - Bonn: Bouvier, 1981. S. 23-35.
- Bayerdörfer, Hans-Peter (Hrsg.): Vom Drama zum Theatertext? Zur Situation der Dramatik in Ländern Mitteleuropas. - Tübingen: Niemeyer, 2007.
- Bayerdörfer, Hans-Peter: Deutschland. - In: Vom Drama zum Theatertext? Zur Situation der Dramatik in Ländern Mitteleuropas. Hrsg. H. P. Bayerdörfer. - Tübingen: Niemeyer, 2007. S. 249-252.
- Bayerdörfer, Hans-Peter: Vom Drama zum Theatertext? Unmaßgebliches zur Einführung. - In: Vom Drama zum Theatertext? Zur Situation der Dramatik in Ländern Mitteleuropas. Hrsg. H. P. Bayerdörfer. - Tübingen: Niemeyer, 2007. S. 1-14.
- Birkenhauer, Theresia: Die Zeit des Textes im Theater. - In: Dramatische Transformationen: Zur gegenwärtigen Schreib- und Aufführungsstrategie im deutschsprachigen Theater. Hrsg. S. Tigges. - Bielefeld: transcript, 2008. S. 247-262.
- Birkenhauer, Theresia: Zwischen Rede und Sprache, Drama und Text: Überlegungen zur gegenwärtigen Diskussion. - In: Vom Drama zum Theatertext? Zur Situation der

Dramatik in Ländern Mitteleuropas. Hrsg. H.P. Bayerdörfer. - Tübingen: Niemeyer, 2007. S. 15-23.

- Boisits, Barbara / Stachel, Peter (Hrsg.): Das Ende der Eindeutigkeit: Zur Frage des Pluralismus in Moderne und Postmoderne. Wien: Passagen, 2000.
- Boltanski, Christian: Die Lust auf ein Projekt, das zur Welt hin offen und anonym ist. Gespräch zwischen Christian Boltanski, Jean Kalman und Michael Haerdter. - In: International Theatre Institute: Theater der Welt, Theater der Zeit: Theater der Welt 1999 in Berlin; [ein Festival des ITI, 18. Juni bis 4. Juli 1999]. Hrsg. J. Fiebach. - Berlin: Theater d. Zeit, 1990. S. 55-60.
- Brunner, Reinhard: Was heißt „Differenzierung“? - In: Das Ende der Eindeutigkeit. Zur Frage des Pluralismus in Moderne und Postmoderne. Hrsg. B. Boisits, P. Stachel. - Wien: Passagen, 2000. S. 57-68.
- Burger, Rudolf: >>Niemals vergessen!<<?: Vom Kreis der Zeit. - In: Horsd'œuvre. Essays. G. Nenning. - St. Pölten, Salzburg: Residenz, 2005. S. 93-125.
- Bushell, Anthony / Košťálová, Dagmar (Hrsg.): Von aussen [sic] betrachtet: Österreich und die österreichische Literatur im Spiegel der Auslandsrezeption. - Bern, Berlin, Bruxelles u.a.: Peter Lang, 2007.
- Bushell, Antony: Mozartkugeln als Waffen der Massenvernichtung, oder: Wer hat Angst vor der österreichischen Literatur? Ein einleitendes Wort. - In: Von aussen [sic] betrachtet: Österreich und die österreichische Literatur im Spiegel der Auslandsrezeption. Hrsg. A. Bushell; D. Košťálová. - Bern, Berlin, Bruxelles u.a. : Peter Lang, 2007. S. 7-12.
- Deutsch-Schreiner, Evelyn: Österreich. - In: Vom Drama zum Theatertext?. Zur Situation der Dramatik in Ländern Mitteleuropas. Hrsg. H. P. Bayerdörfer. - Tübingen: Max Niemeyer, 2007. S. 243-248.
- Doppler, Alfred: Wirklichkeit im Spiegel der Sprache: Aufsätze zur Literatur des 20. Jahrhunderts in Österreich. - Wien: Europa, 1975.
- Drexler, Martin W.; Eiblmayer, Markus; Maderthaner, Franziska: Idealzone Wien: Die schnellen Jahre (1978-1985). - Wien: Falter Verlagsgesellschaft, 1998.
- Duffel, John von; Schößler, Franziska: Gespräch über das Theater der neunziger Jahre. - In: Theater fürs 21. Jahrhundert. Hrsg. H. L. Arnold. - München: Edition TEXT + KRITIK, 2004. S. 42-51.
- Dürrschmidt, Anja: Zu Risiken und Nebenwirkungen... Johannes Schrettle. - In: Stück-Werk 5. Deutschsprachige Dramatik. Hrsg. B. Engelhardt, A. Zagorski. - Berlin: Theater der Zeit, 2008. S. 137-140.
- Elm, Theo: Das soziale Drama: Von Lenz bis Kroetz. - Stuttgart: Reclam, 2004.
- Engelhardt, Barbara; Zagorski, Andrea: Stück-Werk 5: Deutschsprachige Dramatik. - Berlin: Theater der Zeit, 2008.
- Fädler, Gertraud: Der Schüler ist nur da ganz Mensch, wo er spielt. - In: Horsd'œuvre. Essays. G. Nenning. - St. Pölten, Salzburg: Residenz, 2005. S. 143-192.
- Feimer, Isabella: Die Wiener Theaterreform: Veränderung und Umstrukturierung der Wiener Theaterlandschaft, 2003 bis 2006. - Wien: Dipl.-Arb., 2007.
- Fetz, Bernhard: Was ist gegenwärtig an der gegenwärtig neuesten Literatur?: Ein Quellenstudium zur Bewusstseinslage am Beispiel von Bettina Galvagni, Zoë Jenny, Juli Zeh, Martin Prinz und Thomas Raab. - In: NEUES. Trends und Motive in der

(österreichischen) Gegenwartsliteratur. Hg. v. F. Aspetsberger. - Innsbruck, Wien, München, Bozen: Studien, 2003. S. 15-35.

- Fiebach, Joachim: Keine Hoffnung, keine Verzweiflung: Versuche um Theaterkunst und Theatralität. - Berlin: Vistas, 1998.
- Fiebach, Joachim (Hrsg.): International Theatre Institute: Theater der Welt, Theater der Zeit: Theater der Welt 1999 in Berlin; (ein Festival des ITI, 18. Juni bis 4. Juli 1999). - Berlin: Theater der Zeit, 1999.
- Fiebach, Joachim: Manifeste europäischen Theaters: Grotowski bis Schleef: Recherchen 13. - Berlin: Theater der Zeit, 2003.
- Fiebach, Joachim: Von den 80ern zur Jahrhundertwende. - In: Manifeste europäischen Theaters. Grotowski bis Schleef. Recherchen 13. Hrsg. J. Fiebach. - Berlin: Theater der Zeit, 2003. S. 343-371.
- Fischer-Lichte, Erika: Ästhetik des Performativen. - Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2004.
- Fischer-Lichte, Erika: Die Zeichensprache des Theaters: Zum Problem theatralischer Bedeutungsgenerierung. - In: Theaterwissenschaft heute: Eine Einführung. Hrsg. R. Möhrmann. - Berlin: Reimer, 1990. S. 233-259.
- Fischer-Lichte, Erika: Kurze Geschichte des deutschen Theaters. - Tübingen, Basel: Francke, 1999.
- Fischer-Lichte, Erika; Schwind, Kurt (Hrsg.): Avantgarde und Postmoderne: Prozesse struktureller und funktioneller Veränderungen. - Tübingen: Stauffenberg, 1991.
- Fischer-Lichte, Erika (Hrsg.): Das Drama und seine Inszenierung: Vorträge des internationalen literatur- und theatersemiotischen Kolloquiums. - Tübingen: Niemeyer, 1985.
- Fischer-Lichte, Erika: Was ist eine „werkgetreue“ Inszenierung?: Überlegungen zum Prozess der Transformation eines Dramas in eine Aufführung. - In: Das Drama und seine Inszenierung. Vorträge des internationalen literatur- und theatersemiotischen Kolloquiums. Hrsg. E. Fischer-Lichte. - Tübingen: Niemeyer, 1985. S. 37-48.
- Floeck, Wilfried (Hrsg.): Tendenzen des Gegenwartstheaters. - Tübingen: Francke, 1988.
- Floeck, Wilfried: „Comment transposer la réalité?\": Ariane Mnouchkine und das „Théâtre du Soleil“. - In: Tendenzen des Gegenwartstheaters. Hrsg. W. Floeck. - Tübingen: Francke, 1988. S. 19-36.
- Fontana, Oskar Maurus: Statt eines Vorworts. - In: Österreichisches Theater des XX. Jahrhunderts. Hg. v. J. Schondorff - München: Langen Müller, 1961, S. 7-35.
- Franzobel: Die Attraktion der österreichischen Phantasmagorie. - In: Horsd'œuvre. Essays. G. Nenning. - St. Pölten, Salzburg: Residenz, 2005. S. 193-218.
- Frei, Nikolaus: Die Rückkehr der Helden: Deutsches Drama der Jahrhundertwende (1994-2001). - Tübingen: Narr, 2006.
- Freytag, Gustav: Die Technik des Dramas. - Stuttgart: Reclam, 1983.
- Fülleborn, Ulrich: Zur Frage der Identität von österreichischer und Moderner Literatur. - In: Literatur aus Österreich. Österreichische Literatur. Ein Bonner Symposium. Hg. v. K. K. Polheim. - Bonn: Bouvier, 1981. S. 47-72.

- Gauß, Karl-Markus: Vom Bellen und Beißen: Zur Animalisierung der Kulturpolitik. - In: Über Österreich zu schreiben ist schwer. Österreichische Schriftsteller über Literatur – Heimat – Politik. Hrsg. G. Leitner. - Salzburg, Wien: Residenz, 2000. S. 118-126.
- Gauss, Karl-Markus: Zur österreichischen Sinnlichkeit. - In: Horsd'œuvre. Essays. G. Nenning. - St. Pölten, Salzburg: Residenz, 2005. S. 219-255.
- Gerstenberg, Judith; Günther, Matthias: Uns geht es gut: Postdramatik, Poptheater, der Einbruch des Realen und die Neuerfindung des Bürgerlichen am Theater Basel. - In: Theater fürs 21. Jahrhundert. Hrsg. H. L. Arnold. - München: Edition TEXT + KRITIK, 2004. S. 209-218.
- Giershausen, Theo: Ereignis Theater. - In: Zeitlichkeiten – Zur Realität der Künste: Theater, Film, Fotografie, Malerei, Literatur. Hrsg. T. Birkenhauer; A. Storr. - Berlin: Vorwerk 8, 1998. S. 34-50.
- Gratzner, Hans (Hrsg.): Schauspielhaus-Schaufenster <Wien>: Schauspielhaus-Schaufenster: [eine Dokumentation ; das Autoren-Schaufenster 2000/01 im Wiener Schauspielhaus in Wort und Bild und die Daten der Schauspielhaus-Produktionen von 1978 bis 1986 und von 1991 bis 2001]/[Hrsg.: Hans Gratzner]. - Wien: Schauspielhaus Betriebsges., 2001.
- Greiner, Ulrich: Der Tod des Nachsommers: Aufsätze, Portraits, Kritiken zur österreichischen Gegenwartsliteratur. - München, Wien: Carl Hanser, 1979.
- Gross, Peter: Pop-Soziologie?: Zeitdiagnostik in der Multioptionsgesellschaft. - In: Modelle der Gegenwartsgesellschaft. Hrsg. M. Prisching. - Wien: Passagen, 2003. S. 33-64.
- Haas, Birgit: Plädoyer für ein dramatisches Drama. - Wien: Passagen, 2007.
- Haas, Franz; Schlösser, Hermann; Zeyringer, Klaus: Blicke von außen: Österreichische Literatur im internationalen Kontext. - Innsbruck: Haymon, 2003.
- Haas, Franz: Österreichischer Solipsismus. - In: Blicke von außen. Österreichische Literatur im internationalen Kontext. F. Haas, H. Schlösser, K. Zeyringer. - Innsbruck: Haymon, 2003. S. 38-41.
- Hasche, Christa; Kalisch, Eleonore; Kuhla, Holger; Mühl-Benninghaus, Wolfgang (Hrsg.): Theater an der Schwelle zum 21. Jahrhundert: Berliner Theaterwissenschaft: Band 10. - Berlin: Vistas, 2002.
- Hausmann, Raoul: Der Umbruch ist notwendig. - In: Horsd'œuvre. Essays. G. Nenning. - St. Pölten, Salzburg: Residenz, 2005. S. 389-400.
- Heeg, Günther: Familienbände: Ansichten der Gemeinschaft im Intermedium des (Gegenwarts)Theaters. - In: Aufbrüche. Festschrift für Hans-Thies Lehmann. Hrsg. P. Primavesi, O. Schmitt. - Berlin 2004. S. 302-311.
- Hiß, Guido: Zur Aufführungsanalyse. - In: Theaterwissenschaft heute. Eine Einführung. Hrsg. R. Möhrmann. - Berlin: Reimer, 1990. S.65-80.
- Hitzler, Ronald: Die Bastelgesellschaft. - In: Modelle der Gegenwartsgesellschaft. Hrsg. M. Prisching. - Wien: Passagen, 2003. S. 65-80.
- Hörnigk, Frank (Hrsg.): Stück-Werk: Arbeitsbuch II. - Berlin: Theater der Zeit, 1997.
- Huyssen, Andreas [Hrsg.]: Postmoderne: Zeichen eines kulturellen Wandels. Hg. K. R. Scherpe. - Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1986.

- Jendreyko, H.-Dieter: Es geht um die Wahrheit des Augenblicks. - In: Warum wir das Theater brauchen. Hg. v. P. Iden. - Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1995. S. 83-87.
- Kafitz, Dieter: Bilder der Trostlosigkeit und Zeichen des Mangels: Zum deutschen Drama der Postmoderne. - In: Tendenzen des Gegenwartstheaters. Hrsg. W. Floeck. - Tübingen: Francke, 1988. S. 157-176.
- Karasek, Hellmuth: Nachwort. - In: Deutsches Theater der Gegenwart 2. Hg. v. K. Braun. - Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1967. S. 563-584.
- Kaufmann, Caroline: Zur Semantik der Farbadjektive rosa, pink und rot: Eine korpusbasierte Vergleichsuntersuchung anhand des Farbträgerkonzepts. Diss.: München, 2006. URL: http://edoc.ub.uni-muenchen.de/archive/00006326/01/Kaufmann_Caroline.pdf, Zugriff: 25. Mai 2008
- Khoun, Ulrich: Brennend, aber nicht verzehrt. - In: Warum wir das Theater brauchen. Hg. v. P. Iden. - Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1995. S. 80-82.
- Kisser, Erwin: Im Kulturland der Reproduktion. - In: Alles Theater? AutorInnen im Gespräch. Dokumentation einer Veranstaltungsreihe. R. Aspöck. - Wien: Die Brücke, 1992. S. 5-6.
- Klever, Ralph: „autor wie lektor sind längst zu einem kulturellen problem geworden“ (Reinhard Priessnitz): Der Autor und seine Buch-Haltung des Österreichischen. - In: NEUES. Trends und Motive in der (österreichischen) Gegenwartsliteratur. Hg. v. F. Aspöck. - Innsbruck, Wien, München, Bozen: Studien, 2003. S. 36-68.
- Klotz, Volker: Geschlossene und offene Form im Drama. - München: Carl Hanser, 1960.
- Köhnen, Ralph: Vom Erzähltheater zur Postdramatik und zurück: Die Bühne und ihre Umwelten am Beispiel des Bochumer Schauspielhauses. - In: Theater fürs 21. Jahrhundert. Hrsg. H. L. Arnold. - München: Edition TEXT + KRITIK, 2004. S. 195-208.
- Kolesch, Doris: Szenen der Stimme: Zur stimmlich-auditiven Dimension des Gegenwartstheaters - In: Theater fürs 21. Jahrhundert. Hrsg. H. L. Arnold. - München: Edition TEXT + KRITIK, 2004. S. 156-165.
- Kotte, Andreas: Theaterwissenschaft: Eine Einführung. - Köln: Böhlau, 2005.
- Kreuder, Friedemann; Sörgel, Sabine: Theater seit den 1990er Jahren: Der europäische Autorenboom im kulturpolitischen Kontext: Mainzer Forschungen zu Drama und Theater. Hrsg. W. Floeck; W. Herget, Mitw. P. Schäfer. Bd. 39. - Tübingen: Narr Francke Attempto, 2008.
- Kulcsár-Szabó, Ernő: „Die Welt zerdacht ...“: Sprache und Subjekt zwischen Avantgarde und Postmoderne. - In: Avantgarde und Postmoderne. Prozesse struktureller und funktioneller Veränderungen. Hrsg. E. Fischer-Lichte; K. Schwind. - Tübingen: Stauffenburg, 1991. S. 29-43.
- Laue, Thomas: Baumeister des eigenen Kosmos. - In: Stück-Werk 5. Deutschsprachige Dramatik. Hrsg. B. Engelhardt; A. Zagorski. - Berlin: Theater der Zeit, 2008. S. 42-45.
- Lazarowicz, Klaus (Hrsg.): Texte zur Theorie des Theaters. Hrsg. C. Balme. - Stuttgart: Reclam, 2003.
- Lehmann, Hans-Thies: Just a word on a page and there is the drama: Anmerkungen zum Text im postdramatischen Theater. - In: Theater fürs 21. Jahrhundert. Hrsg. H. L. Arnold. - München: Edition TEXT + KRITIK, 2004. S. 26-33.
- Lehmann, Hans-Thies: Postdramatisches Theater. 3. Aufl. - Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 2005.

- Leinert, Michael: Theater als Fast-food-Bude? - In: Warum wir das Theater brauchen. Hg. v. P. Iden. - Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1995. S. 62-66.
- Leitner, Gerald: Vorwort. - In: Über Österreich zu schreiben ist schwer: Österreichische Schriftsteller über Literatur – Heimat – Politik. Hrsg. G. Leitner. - Salzburg, Wien: Residenz, 2000. S. 9-13.
- Liessmann, Konrad Paul: Von der Heimatlosigkeit. - In: Horsd'œuvre. Essays. G. Nenning. - St. Pölten, Salzburg: Residenz, 2005. S. 451-466.
- Liessmann, Konrad Paul: Zukunft kommt!: Über säkularisierte Heilserwartungen und ihre Enttäuschung: Bibliothek der Unruhe des Bewahrens: Band 13. - Wien, Graz, Klagenfurt: Styria, 2007.
- Lindner, Josef: Das deutsche Theater der Gegenwart. - Wien: Diss., 1940.
- Magris, Claudio: Der habsburgische Mythos in der österreichischen Literatur. - Salzburg: Müller, 1966.
- Mann, Thomas: Versuch über das Theater. - In: Texte zur Theorie des Theaters. Hg. v. K. Lazarowicz, C. Balme. - Stuttgart: Reclam, 2003. S. 373-379.
- Mauthe, Jörg: Die Verösterreichung der Welt. - In: Horsd'œuvre. Essays. G. Nenning. - St. Pölten, Salzburg: Residenz, 2005. S. 467-472.
- Medlin, Helga: Uraufführungen der Werke zeitgenössischer österreichischer Autoren am Wiener Burg- und Akademietheater: Eine Untersuchung ihrer medialen Behandlung. - Wien: Dipl.-Arb., 1997.
- Melchinger, Siegfried: Theater der Gegenwart. - Frankfurt am Main, Hamburg: Fischer, 1956.
- Menasse, Robert: Szenenwechsel: Seinesgleichen wird geschrieben: Die sozialpartnerschaftliche Ästhetik. - In: Horsd'œuvre. Essays. G. Nenning. - St. Pölten, Salzburg: Residenz, 2005. S. 473-560.
- Michalzik, Peter: Dramen für ein Theater ohne Drama. - In: Dramatische Transformationen: Zur gegenwärtigen Schreib- und Aufführungsstrategie im deutschsprachigen Theater. Hrsg. S. Tigges. - Bielefeld: transcript, 2008. S. 31f.
- Mieß, Christine : Charakterisierung des Publikums des Schauspielhauses und des Theaters der Josefstadt: insbesondere im Hinblick auf dessen Reaktion auf Theaterkritiken. - Wien: Dipl.-Arb., 2004.
- Migutsch, Anna: In welche Bilder wir geraten. - In: Horsd'œuvre. Essays. G. Nenning. - St. Pölten, Salzburg: Residenz, 2005. S. 561-578.
- Mittelstraß, Jürgen: Über Signaturen, Ideen und die Geschichte. - In: Modelle der Gegenwartsgesellschaft. Hrsg. M. Prsching. - Wien: Passagen, 2003. S. 117-120.
- Möhrmann, Renate (Hrsg.): Theaterwissenschaft heute. - Berlin: Reimer, 1990.
- Müller, Heiner: >>Theater ist Krise<<: Gespräch mit Ute Scharfenberg. - In: Manifeste europäischen Theaters. Grotowski bis Schleef. Hrsg. J. Fiebach. - Berlin: Theater der Zeit: Recherchen 12, 2003. S. 330-342.
- Müller-Funk, Wolfgang: Die flexible Gesellschaft. - In: Modelle der Gegenwartsgesellschaft. Hrsg. M. Prsching. - Wien: Passagen, 2003. S. 81-95.

- Nietzsche, Friedrich: Menschliches, Allzumenschliches. – In: Texte zur Theorie des Theaters. Hg. v. K. Lazarowicz, C. Balme. – Stuttgart: Reclam, 2003. S. 472–475.
- Nyíri, J. C.: Österreich-ungarische Kommunikationsphilosophien. – In: Das Ende der Eindeutigkeit. Zur Frage des Pluralismus in Moderne und Postmoderne. Hrsg. B. Boisis; P. Stachel. – Wien: Passagen, 2000. S. 109–125.
- Nagel, Ivan: Drama und Theater: von Shakespeare bis Jelinek. – München, Wien: Hanser, 2006.
- Ostermaier, Alfred: Von der Gegenwart des Möglichen. – In: Theater fürs 21. Jahrhundert. Hrsg. H. L. Arnold. – München, : Edition TEXT + KRITIK, 2004. S. 219–225.
- Pataki, Heidi: Wut über die verlorene Sprache. – In: Horsd'œuvre. Essays. G. Nenning. – St. Pölten, Salzburg: Residenz, 2005. S. 613–618.
- Pavis, Patrice: Vorzeitiger Überblick oder vorläufige Schließung wegen Inventur zum Ende des Jahrhunderts. – In: International Theatre Institute. Theater der Welt, Theater der Zeit. Theater der Welt 1999 in Berlin; (ein Festival des ITI, 18. Juni bis 4. Juli 1999). Hrsg. J. Fiebach. – Berlin: Theater der Zeit, 1999. S. 29–35.
- Pfister, Manfred: Das Drama: Theorie und Analyse. 11. Aufl. – München: Fink, 2001.
- Pikulik, Lothar; Kurzenberger, Hajo; Guntermann, Georg (Hrsg.) Deutsche Gegenwartsdramatik: Band 1: Zu Theaterstücken von Thomas Brasch, Heiner Müller, Friederike Roth, Franz Xaver Kroetz, Heinar Kipphardt, Thomas Bernhard. – Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1987.
- Polheim, Karl Konrad: Einführung. – In: Literatur aus Österreich. Österreichische Literatur. Ein Bonner Symposium. Hg. v. K. K. Polheim. – Bonn: Bouvier, 1981. S. 14–20.
- Planchon, Roger: Der Regisseur als Museumswärter: Gespräche zwischen Roger Planchon, Michel Bataillon, Joachim Fiebach und Kristin Schulz. – In: International Theatre Institute. Theater der Welt, Theater der Zeit. Theater der Welt 1999 in Berlin; (ein Festival des ITI, 18. Juni bis 4. Juli 1999). Hrsg. J. Fiebach. – Berlin: Theater der Zeit, 1999. S. 25–28.
- Poschmann, Gerda: Der nicht mehr dramatische Theatertext: Aktuelle Bühnenstücke und ihre dramaturgische Analyse. – Tübingen: Max Niemeyer, 1997.
- Primavesi, Patrick: Orte und Strategien postdramatischer Theaterformen. – In: Theater fürs 21. Jahrhundert. Hrsg. H. L. Arnold. – München: Edition TEXT + KRITIK, 2004. S. 8–25.
- Primavesi, Patrick; Olaf Schmitt (Hrsg.): Aufbrüche: Festschrift für Hans-Thies Lehmann. – Berlin: Theater der Zeit, 2004.
- Prisching, Manfred: Die Etikettengesellschaft. – In: Modelle der Gegenwartsgesellschaft. Hrsg. M. Prisching. – Wien: Passagen, 2003. S. 13–32.
- Reichart, Elisabeth: Annäherungen. – In: Über Österreich zu schreiben ist schwer. Österreichische Schriftsteller über Literatur – Heimat – Politik. Hrsg. G. Leitner. – Salzburg, Wien: Residenz, 2000. S. 170–180.
- Reißner, Eberhard (Mainz): Die ‚neue Welle‘ im sowjetischen Drama. – In: Tendenzen des Gegenwartstheaters. Hrsg. W. Floeck. – Tübingen: Francke, 1988. S. 7–18.
- Reiter, Wolfgang: Wiener Theatergespräche: Über den Umgang mit Dramatik und Theater. Wien: Falter, 1993.

- Ringel, Erwin: Die österreichische Seele: Zehn Reden über Medizin, Politik, Kunst und Religion. 10. Aufl. – Wien, München: Europa, 1994.
- Rinofner-Kreidl, Sonja: Aufklärung und Geschichte: Versuch einer Standortbestimmung nach/mit Kant. – In: Das Ende der Eindeutigkeit. Zur Frage des Pluralismus in Moderne und Postmoderne. Hrsg. B. Boisits, P. Stachel. – Wien: Passagen, 2000. S. 127–166.
- Robertson, Ritchie; Timms, Edward (edited by): Theatre and Performance in Austria: Austrian Studies IV. – Endinburgh: University Press, 1993.
- Roselt, Jens: An den Rändern der Darstellung – Ein Aspekt von Schauspielkunst heute. – In: Seelen mit Methode. Schauspieltheorien vom Barock zum postdramatischen Theater. Hg. v. J. Roselt. – Berlin: Alexander, 2005. S. 376–380.
- Roselt, Jens: In Ausnahmезuständen: Schauspieler im postdramatischen Theater. – In: Theater fürs 21. Jahrhundert. Hrsg. H. L. Arnold. – München, Edition TEXT + KRITIK, 2004. S. 166–176.
- Ruthner, Clemens: Ins eigene Nest gekackt? oder: Deutsche und österreichische Gegenwartsliteratur im Vergleichstest (1 Skizze). – In: NEUES. Trends und Motive in der (österreichischen) Gegenwartsliteratur. Hg. v. F. Aspöckberger. – Innsbruck, Wien, München, Bozen: Studien, 2003. S. 204–219.
- Rühle, Günther: Anarchie in der Regie: Theater in unserer Zeit: Zweiter Band. – Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1982.
- Rühle, Günther: Die Krise im Theater: Feststellungen, Gründe und Vermutungen: Befund Ende 1979. – In: Anarchie in der Regie. Theater in unserer Zeit. Zweiter Band. G. Rühle. – Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1982. S. 212–218.
- Rühle, Günther: Das erstickte Drama: Gibt es keine Stoffe mehr fürs Theater? – In: Anarchie in der Regie. Theater in unserer Zeit. Zweiter Band. G. Rühle. – Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1982. S. 219–227.
- Schlösser, Hermann: DEUTSCHLAND – ÖSTERREICH. – In: Blicke von außen. Österreichische Literatur im internationalen Kontext. F. Haas, H. Schlösser, K. Zeyringer. – Innsbruck: Haymon, 2003. S. 54–98.
- Schlösser, Hermann: Von innen – von außen. – In: Blicke von außen. Österreichische Literatur im internationalen Kontext. F. Haas, H. Schlösser, K. Zeyringer. – Innsbruck: Haymon, 2003. S. 42–46.
- Schmidt, Thomas E. Sechs Thesen zum deutschen Theater. – In: Warum wir das Theater brauchen. Hg. v. P. Iden. – Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1995. S. 10–14.
- Schmidt-Dengler, Wendelin: Bruchlinien: Vorlesungen zur österreichischen Literatur 1945 bis 1990. – Salzburg, Wien: Residenz, 1995.
- Schöndorff, Joachim (Hrsg.): Österreichisches Theater des XX. Jahrhunderts. – München: Langen Müller, 1961.
- Schroth, Christoph: Zusammen-Erleben. – In: Warum wir das Theater brauchen. Hg. v. P. Iden. – Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1995. S. 67–69.
- Schumacher, Eckhard: >>...gerade eben jetzt...<<: Pop, Literatur, Journalismus. – In: Gerade Eben Jetzt. Schreibweisen der Gegenwart. E. Schumacher. – Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003. S. 7–56.
- Schütz, Johannes: Welches Theater – das ist die Frage – In: Warum wir das Theater brauchen. Hg. v. P. Iden. – Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1995. S. 31–37.

- Sebald, W. G.: Unheimliche Heimat: Essays zur österreichischen Literatur. - Salzburg, Wien: Residenz, 1991.
- Seidl, Günter: Österreichisches Autorentheater. - In: Theater von unten. Von Artmann bis Unger und von der Drachengasse bis zum Tschauner. Wiener Klein- und Mittelbühnen und ihre Autoren. R. Darin, G. Seidl. - Wien: Verlag der österreichischen Staatsdruckerei, 1988. S. 302-306.
- Sieber, Clara: Die Förderung und Akzeptanz von Jungdramatikern in Österreich und Großbritannien. - Wien: Dipl.-Arb., 2002.
- Sinhuber, Wolfgang Franz: Drama und Zeitgeist in Österreich von 1980 bis 1990. - Wien: WUV, 1995.
- Sörgel, Sabine; Kreuder, Friedemann: Theater seit den 1990er Jahren: Der europäische Autorenboom im kulturpolitischen Kontext: Mainzer Forschungen zu Drama und Theater. - Tübingen: Narr Francke Attempto, 2008.
- Sörgel, Sabine: Realismus-Variationen: Themen und Tendenzen des Gegenwartstheaters zwischen Glamour, neuer Bürgerlichkeit und Dokumentarismus. - In: Theater seit den 1990er Jahren. Der europäische Autorenboom im kulturpolitischen Kontext. Mainzer Forschungen zu Drama und Theater. Hrsg. F. Kreuder. - Tübingen: Narr Francke Attempto, 2008. S. 111-123.
- Steckel, Frank-Patrick: Die >>Gegenwart<< ist zur Herrschaft gelangt. - In: Warum wir das Theater brauchen. Hg. v. P. Iden. - Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1995. S. 26-30.
- Storr, Anette: >>Eins, zwei, drei! Im Sauseschritt<< - Zur Einführung. In: Zeitlichkeiten - Zur Realität der Künste. Theater, Film, Photographie, Malerei, Literatur. Hg. v. T. Birkenhauer, A. Storr. - Berlin: Vorwerk 8, 1998. S. 7-33.
- Storz, Gerhard: Das Theater in der Gegenwart: Eine zeitkritische Betrachtung. - Karlsruhe: Braun, 1927.
- Szondi, Peter: Theorie des modernen Dramas: 1880-1950. - Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1965.
- Tangerding, Tabea: Innenwelten/Gerhild Steinbuch. - In: Stück-Werk 5. Deutschsprachige Dramatik. Hrsg. B. Engelhardt; A. Zagorski. - Berlin: Theater der Zeit, 2008. S. 141-144.
- Tigges, Stefan (Hrsg.): Dramatische Transformationen: Zur gegenwärtigen Schreib- und Aufführungsstrategie im deutschsprachigen Theater. - Bielefeld: transcript, 2008.
- Tigges, Stefan (Hrsg.): Dramatische Transformationen. Zur Einführung. - In: Dramatische Transformationen: Zur gegenwärtigen Schreib- und Aufführungsstrategie im deutschsprachigen Theater. - Bielefeld: transcript, 2008. S. 5-12.
- Türk, Annemarie: Schauspielhaus Wien: 1978-1986. - Wien: Löcker, 1986.
- Thurnher, Eugen: Gibt es eine österreichische Literatur? - In: Literatur aus Österreich. Österreichische Literatur. Ein Bonner Symposium. Hg. v. K. K. Polheim. - Bonn: Bouvier, 1981. S. 36-46.
- Turrini, Peter: Mein Österreich: Reden, Polemiken, Aufsätze. - Darmstadt: Luchterhand, 1988.

- Virant, Spela: Redramatisierter Eros: Zur Dramatik der 1990er Jahre. – Münster: LIT, 2004.
- Völker, Klaus; Witt, Eberhard: Über Ensemble und Repertoire. – In: Warum wir das Theater brauchen. Hg. v. P. Iden. – Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1995. S. 70–73.
- Waibel, Eva: Stadt und Theater: Ortsspezifisches Stadt-Theater und die Signifikanz des städtischen Raumes im Theater der Gegenwart. – Wien: Dipl.-Arb., 2007.
- Weiler, Christel; Müller, Harald: Stück-Werk 3: Neue deutschsprachige Dramatik: Porträts: Beschreibungen: Gespräche: Arbeitsbuch 10. – Berlin: Theater der Zeit, 2002.
- Wirth, Andrzej: Theaterkonzepte der Gegenwart. – In: Tendenzen des Gegenwartstheaters. Hrsg. W. Floeck. – Tübingen: Francke, 1988. S. 1–6.
- Wurm, Hannes: Das Schauspielhaus Schaufenster: Beschreibung einer Form des neuen Theaters. – Wien: Dipl.-Arb., 2003.
- Zelewitz, Klaus: 1980-1990: 100 Jahre >>Österreichische Literatur<<!(?). – In: Der Wende entgegen? Zum österreichischen Drama seit 1980. D. Horvat. – Zagreb: Abteilung für Germanistik der Philosophischen Fakultät der Universität Zagreb, 1994. S. 7–20.
- Zeyringer, Klaus: Für eine dichte Soziologie des engen literarischen Feldes. – In: Blicke von außen. Österreichische Literatur im internationalen Kontext. F. Haas; H. Schlösser; K. Zeyringer. – Innsbruck: Haymon, 2003. S. 47–52.
- Zeyringer, Klaus: Österreichische Literatur seit 1945: Überblicke Einschnitte Wegmarken. – Innsbruck: Haymon, 2001.
- Zimmermann, Carsten: Das ungegenständliche Leben. – Wien: Passagen, 2006.
- Žmegač, Victor: Zur Diagnose von Moderne und Postmoderne. – In: Avantgarde und Postmoderne. Prozesse struktureller und funktioneller Veränderungen. Hrsg. E. Fischer-Lichte; K. Schwind. – Tübingen: Stauffenburg, 1991. S. 17–27.
- „Jede Auseinandersetzung mit einem Text ist eine Auseinandersetzung mit der Tradition.“: Ein Gespräch mit Robert Schuster, designierter stellvertretender Direktor am TAT und Bernd Stegemann, designierter leitender Dramaturg am TAT. – In: Theater an der Schwelle zum 21. Jahrhundert. Berliner Theaterwissenschaft. Band 10. Hrsg. C. Hasche, E. Kalisch, H. Kuhla, W. Mühl-Benninghaus. – Berlin: Vistas, 2002. S. 21–34.
- „Theater werden zunehmend zu Uraufführungstheatern.“: Ein Gespräch mit Susanne Thelemann, Chefdramaturgin des Deutschen Theaters Berlin, und Dieter Sturm, Mitarbeiter des Deutschen Theaters Berlin. – In: Theater an der Schwelle zum 21. Jahrhundert. Berliner Theaterwissenschaft. Band 10. Hrsg. C. Hasche, E. Kalisch, H. Kuhla, W. Mühl-Benninghaus. – Berlin: Vistas, 2002. S. 35–46.

NACHSCHLAGEWERKE / LEXIKA

- Brauneck, Manfred; Schneilin, Gérard (Hrsg.): Theaterlexikon 1: Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles. – Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2007.
- Dudenred.: Duden: Fremdwörterbuch. – Mannheim: Duden, 2005.
- Grimm, Jacob und Wilhelm: Deutsches Wörterbuch: Vierten Bandes erste Abtheilung: Zweiter Theil. – Leipzig: von S. Hirzel, 1897.
- Simandl, Peter: Theatergeschichte in einem Band. – Berlin: Henschel, 2001.
- Sucher, C. Bernd (Hg. v.): Theaterlexikon: Band 2: Epochen, Ensembles, Figuren, Spielformen, Begriffe, Theorien. – München: Deutscher Taschenbuch, 1996.
- Waring, Gerhard; Krämer, Hildegard; Zimmermann, Harald (Hg. v.): Brockhaus Wahrig: Deutsches Wörterbuch: In sechs Bänden: Dritter Band: G – JZ. – Wiesbaden: Brockhaus, 1981.
- Wissenschaftlicher Rat der Dudenredaktion: Duden: Das große Wörterbuch der deutschen Sprache: In zehn Bänden: Band 3: Einl – Geld. – Mannheim, Leipzig, Wien, Zürich: Duden, 1999.

ZEITUNGEN / ZEITSCHRIFTEN

Freundlicherweise wurde uns vom Schauspielhaus Wien der Pressespiegel der Spielzeit 2007 / 2008 zur Verfügung gestellt. An dieser Stelle werden nur Artikel angeführt, die in der Arbeit zitiert wurden.

- APA: Premieren-Feuerwerk im Wiener Schauspielhaus. – In: Die Presse- Online. 26.09.2007. – URL: <http://diepresse.com/home/kultur/news/332682/print.do>, Zugriff: 12. Mai 2008.
- Bachmann, Sonja: Ich ersehne die Alpen. – In: Programmbuch steirischer herbst. – Graz: steirischer herbst, 2001. S. 45-50.
- Bast, Helmut Bast; Schaffer, Tiz: Nach der verlorenen Zeit. – In: Falter, 9/2006, 1.3.2006. – URL: <http://www.falter.at/web/print/detail.php?id=231>, Zugriff: 17. November 2008.
- Bauer, Detlev: Die Kälte nimmt zu und die Zweisamkeit. – In: Theater der Zeit, November 2001. S. 52.
- Beck, Andreas: Wuppen gilt nicht: Warum die Autorenförderung tatsächlich droht, an Schubkraft zu verlieren. – In: Theater heute. Nr. 12, Dezember 2007. S. 24-25.
- Beck, Andreas: Jeden Abend kämpfen. – In: Theater heute Jahrbuch 2004. S. 60-72.
- Behrens, Wolfgang: Ein Schuss muss fallen: Johannes Schrettle im Gespräch mit Wolfgang Behrens. – In: Theater der Zeit, Oktober 2005. S. 58.
- Breth, Andrea: Wohin treibt das Theater? – In: Theater heute. Nr. 12, Dezember 2004. S. 16-19.
- Bögerding, Michael: Texte antworten auf Texte oder Was ist ein Dramatiker? – In: http://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&task=view&id=287&Itemid=84, Zugriff: 17. November 2008.

- Burckhardt, Barbara: Morgen in Neumünster. – In: Theater heute. 12, Dezember 2003. S. 37-40.
- Dabelstein, Nicolas: Die Zeit der kleineren Theater ist gekommen. – In: gift, Jänner/Februar 2007. S. 16f.
- Danielczyk, Julia: „Betreten erwünscht“: ANDREAS BECK, der neue Leiter des Schauspielhauses in Wien, im FURCHE-Gespräch. – In: Die Furche, 23. August 2007. S. 24f.
- Dattenberger, Simone: Ein kleiner Zeh bleibt übrig: Interview mit Autor Händl Klaus über „Dunkel lockende Welt“: Ein Gespräch von Simone Dattenberger aus dem Münchner Merkur, 30.1.2006. – URL: <http://www.lyrikwelt.de/hintergrund/haendl-gespraech-h.htm>, Zugriff: 07.08.08.
- Dramaturgische Gesellschaft (Hrsg.): Geteilte Zeit. Heft 2/2007. – URL: http://www.dramaturgische-gesellschaft.de/dramaturg/2007_02/dramaturgie2_07_web.pdf, Zugriff: 15. Oktober 2008.
- Dramaturgische Gesellschaft (Hrsg.): Zeitworte: Dokumentation des Symposiums Geteilte Zeit: Theater zwischen Entschleunigungsoase und Produktionsmaschine. Heft 1/2008. pdf-Datei. – URL: http://www.dramaturgische-gesellschaft.de/dramaturg/2008_01/dramaturgie1_2008_web.pdf, Zugriff: 15. Oktober 2008.
- Döffel, John von: Neue Texte braucht das Land: Programmlosigkeit und Perspektiven – zur Lage der neuen deutschen Dramatik. – In: Theater der Zeit, Oktober 2000. S. 16-18.
- Dürrschmidt, Anja: Alles Konsens oder was? – In: Theater der Zeit, November 2002. S. 16-17.
- Dürrschmidt, Anja: Das ABC des Dichtens: Der Studiengang Szenisches Schreiben an der Universität der Künste Berlin. – In: Theater der Zeit, Januar 2002. S. 15-17.
- Emmerling, Friederike: Germany'sNextTo(p)Play: Der Glaube an ein Stück muss der Skepsis standhalten. – In: Theater der Zeit, Mai 2007. S. 30-32.
- Ernst, Gustav; Fleischhanderl, Karin: Kolik 33: Zeitschrift für Literatur. – Wien: Verein für neue Literatur, März 2006.
- Ernst, Gustav; Fleischhanderl, Karin: Kolik 36: Zeitschrift für Literatur. – Wien: Verein für neue Literatur, März 2007.
- Ernst, Gustav; Fleischhanderl, Karin: Kolik 38: Zeitschrift für Literatur. – Wien: Verein für neue Literatur, Oktober 2007.
- Ernst, Gustav; Fleischhanderl, Karin: Kolik 39+40: Zeitschrift für Literatur. – Wien: Verein für neue Literatur, März 2008.
- Ernst, Gustav; Fleischhanderl, Karin: Kolik 41: Zeitschrift für Literatur. – Wien: Verein für neue Literatur, Juni 2008.
- Fasthuber, Sebastian: Antigone mit Radiohead. – URL: <http://derstandard.at/?url=/?id=3059561>. Zugriff: 04.08.2008.
- Fleischhanderl, Karin: Laudatio für Gerhild Steinbuch: Anlässlich der Verleihung des Reinhard-Priessnitz-Preises 2005. – In: Kolik 33. Zeitschrift für Literatur. Hrsg. G. Ernst. – Wien: Verein für neue Literatur, März 2006. S. 126-129.

- Jandl, Paul: Die Politik der Befindlichkeit: Das Wiener Schauspielhaus entdeckt sich unter Andreas Beck neu. – In: Neue Zürcher Zeitung – Online, 10. Dezember 2007. – URL: http://www.nzz.ch/nachrichten/kultur/aktuell/die_politik_der_befindlichkeit_1.596853.html, Zugriff: 10. September 2008.
- Klauel, Andreas: Der radikale Theatertheologe: Ewald Palmetshofer – ein Gespräch. – Quelle: nachtkritik.de. – URL: <http://nachtkritik-stuecke08.de/index.php/stueckdossier3/portraet-ewald-palmetshofer>, Zugriff: 20. November 2008.
- Klinger, Eva Maria: Hommage an den genius loci. – Quelle: nachtkritik.de. – URL: http://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&task=view&id=1165, Zugriff, 15. Mai 2008.
- Kralicek, Wolfgang: Ich bin partymüde! – In: Falter, 47/2007. – URL: <http://www.falter.at/web/print/detail.php?id=593>, Zugriff: 12. Mai 2008.
- Kralicek, Wolfgang: Der Allerheiligenschein trägt. – In: Theater heute Jahrbuch 2006. S. 98-104.
- Kralicek, Wolfgang: Hans im Glück. – In: Falter 36/03 vom 03.09.2003. – URL: http://www.falter.at/print/F2003_36_2.php, Zugriff: 14. Oktober 2008
- Kroll, Frank: Das Ersatztheater boomt: Überlegungen zum Stellenwert neuer Dramatik im aktuellen Theaterbetrieb. – In: Theater heute. Nr. 12, Dezember 2007. S. 18-21.
- Küpper, Sandra: Kaleidoskop der Geschichten. – In: Theater heute Jahrbuch 2007. S. 172-173.
- Laue, Thomas; Reiterer, Wolfgang: (wilde) – der mann mit den traurigen augen: Ein Stück von Händl Klaus. – In: Programmbuch steirischer herbst 2003. – Graz: steirischer herbst, 2003. S. 27-31.
- Liere, Judith: Ich habe King Kong zum Weinen gebracht: Robert Lehniger und Johannes Schrettle im Gespräch über die Arbeit an ihrem Projekt. – In: vorspiel – Das Magazin des Wiener Burgtheater. März/April/Mai 2008. Nr. 44. Hg. Burgtheater GesmbH. S. 12-13.
- Lehmann, Hans-Thies: DIENER KEINES HERREN: Spielball oder Spielvorlage – was das Drama dem Theater ist. – URL: <http://www.thalia-theater.de/frame.php?LANG=1&nav=4>, Zugriff: 14.08.2008
- Lehmann, Hans-Thies: Zuschauerzeit. – URL: <http://www.dramaturgische-gesellschaft.de/dokumente/lehmann.pdf>, Zugriff: 15. Oktober 2008.
- Lux, Joachim: Theater ohne Autoren: Ist die Zukunft dramatisch? – Vortrag zur Eröffnung des tt08-Stückemarkts. – URL: http://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&task=view&id=1353#jreact3086, Zugriff: 23.06.2008.
- Lux, Joachim: Archivarin des Todes: Händl Klaus': „Sammlung Marianne Bosch“. – In: Theater heute Jahrbuch 2007. S. 152-153.
- Malzacher, Florian: Ein Künstler, der nicht Englisch spricht, ist kein Künstler. – In: Theater heute. Nr. 10. Oktober 2008. S. 8 – 13.
- Müller-Schöll, Nikolaus: Politik (in) der Darstellung. – In: Geteilte Zeit. 2/2007. Hrsg. Dramaturgische Gesellschaft. – URL: http://www.dramaturgische-gesellschaft.de/2007_2/dramaturgie2_07_web.pdf, Zugriff: 15. Oktober 2008. S. 41.

- Nüchtern, Klaus: Schokolade für Freunde. – In: Falter Kultur 48/2006 vom 29.11.2006– URL: <http://www.falter.at/web/print/detail.php?id=390>, Zugriff: 21.11.08.
- Oberländer, Jan: Ideologie ist futsch: Publikumsgespräch zu Felicitas Bruckners Inszenierung von Ewald Palmetshofers "hamlet ist tot. keine schwerkraft". – Quelle: nachtkritik.de. – URL: <http://nachtkritik-stuecke08.de/index.php/publikum/57-publikumsgespraech/208-publikumsgespraech-zu-hamlet-ist-tot>, Zugriff: 28. November 2008.
- Ostermeier, Thomas: Das Theater im Zeitalter seiner Beschleunigung. – In: Theater der Zeit. Juli/August 1999. S. 10–15.
- Palmetshofer, Ewald: Sechs E-Mail-Fragen an Ewald Palmetshofer: Mülheim ist Fußball. – Quelle: nachtkritik.de. – URL: <http://nachtkritik-stuecke08.de/index.php/stueckdossier3/fragen-an-palmethofer/36-stueckdossier3/170-fragen-an-palmetshofer>, Zugriff: 10. September 2008.
- Petsch, Barbara: Das Ende der großen Bühnen. – Quelle: Die Presse - Online, 28.10.2007. – URL: <http://diepresse.com/home/kultur/news/60732/print.do>, Zugriff: 10. Juni 2008.
- Philippen, Tobias: „So what“ – Stücke und gute Stücke: Über die Freiheit des Theaterverlegers und seine gnadenlose Subjektivität. – In: Theater der Zeit, Mai 2007. S. 22–25.
- Reiterer, Reinhold: „Schauspielhaus ist Gegenwart“. – In: kzwei, 03/07, Stand: 29. Februar 2008. S. 14.
- Rosa, Hartmut: Entschleunigungs- und Erfahrungsraum – Die Zeitstrukturen des Theaters. – In: Geteilte Zeit. Hrsg. Dramaturgische Gesellschaft. 2/2007. – URL: http://www.dramaturgische-gesellschaft.de/dramturg/2007_02/dramaturgie2_07_web.pdf, Zugriff: 15. Oktober 2008. S. 37–38.
- Schafroth, Heinz: Die Kunst des Gewichtwegnehmens: Gekürzte Fassung der Laudatio auf Händl Klaus anlässlich der Verleihung des Rauriser Literaturpreises. – In: Programmbuch steirischer herbst 2001. – Graz: steirischer herbst, 2001. S. 50–55.
- Schiefer, Karin: Interview mit Gerald Kerkletz und Händl Klaus. – URL: http://www.afc.at/jart/prj3/afc/main.jart?rel=de&reserve-mode=active&content-id=1164272180506&tid=1214923933981&artikel_id=1214923930267, Zugriff: 08. August 2008.
- Schindhelm, Michael: Theater ist Gegenwart, nicht Gegenwelt: „Die öffentliche Kunst lebt in bleierner Zeit“: Auf der Suche nach dem unbekannten Publikum der Zukunft. – In: Die Zeit, 15/2001. S. 48.
- Schmidt, Colette M.: Frontensuche im Theater. – In: Der Standard: 13. Oktober 2005. – URL: <http://derstandard.at/druck/?id=2884989>, Zugriff: 17. November 2008.
- Schneeberger, Peter: Made in Austria: Andreas Beck bringt junge Autoren auf die Schauspielhaus-Bühne. – In: Festspiele Magazin, Jänner 2008. S. 86.
- Schödel, Helmut: Eine Epoche bitte: Ewald Palmetshofer ist der Antibluffer unter den jungen Stückeschreibern – ein Portrait. – In: Süddeutsche Zeitung, 10. 5. 2008. S. 15.
- Stegemann, Bernd: Nach der Postdramatik. – In: Theater heute. Nr. 10, Oktober 2008. S. 14–21.
- Steinbuch, Gerhild: Interview mit Gerhild Steinbuch. – In: Falter Steiermark Kultur, Ausgabe vom 12. bis 18. Oktober 2007. S. 3–4.

- Schneider, Lena: Die Rangelei mit dem Nichts: Andreas Beck knipst im Wiener Schauspielhaus das Licht an. – In: Theater der Zeit, Februar 2008. S. 27ff.
- Schrettle, Johannes: Gerhild Steinbuch. – Quelle: bedenkezeit. – Hanns Koren Gedenkjahr 2006. – URL: <http://www.hanns-koren-auszeit.at/cms/beitrag/10642560/8966674/>, Zugriff: 11. November 2008.
- Tabert, Nils: Monokulturen sind öde: Antworten auf drei Fragen, die Lektorenarbeit betreffend. – In: Theater der Zeit, Mai 2007. Heft Nr. 5. S. 26-29.
- Burgtheater GesmbH (Hrsg.): vorspiel: Das Magazin des Wiener Burgtheaters, Nr. 21, Oktober/November 2003.
- Tangerding, Tabea: Programmheft: Verschwinden oder Die Nacht wird abgeschafft. Staatstheater Mainz. – Mainz: Staatstheater Mainz GmbH, Spielzeit 2007/2008. S. 4.
- Tiedtke, Marion: Vom Ende der inneren Sicherheit: Händl Klaus: „Dunkel lockende Welt“. – In: Theater heute Jahrbuch 2004. S. 147-149.
- Wanko, Martin G.: Johannes Schrettle. – Quelle: bedenkezeit - Hanns Koren Gedenkjahr 2006. – URL: <http://www.hanns-koren-auszeit.at/cms/beitrag/10641512/8966674/>, Zugriff: 17. November 2008.
- Wille, Franz: Das Denken ist immer zu spät. – In: Theater heute. Nr. 2, Februar 2008. S. 36-40.
- Wille, Franz: Die Geschichte geht weiter: Neue Stücke. – In: Theater heute. Nr. 4, April 2008. S. 40-45.
- Zimmermann, Hans-Christoph: Lebensrettungsphantasien: Gerhild Steinbuch im Gespräch. – In: Theater der Zeit, September 2006. S. 74.

MATERIAL – Schauspielhaus Wien

- Auer, Brigitte (Red.): Schauspielhaus Spielplan(heft) 2007/2008. Wien: Schauspielhaus Wien GmbH, Stand: 10. September 2007.
- Postkarten: Die Strudlhofstiege nach Heimito von Doderer, Folge 1 – 12. – Wien: Schauspielhaus Wien GmbH, 2007-2008.
- Programmheft: Auer, Brigitte (Red.): (Wilde) Mann mit traurigen Augen. Von Händl Klaus. – Wien: Schauspielhaus Wien GmbH, 2008.
- Programmheft: Auer, Brigitte (Red.): Es geht uns gut. Von Arno Geiger in einer Bearbeitung von Andreas Jungwirth. – Wien: Schauspielhaus Wien GmbH, 2008.
- Programmheft: Auer, Brigitte (Red.): Ich erschne die Alpen; So entstehen die Seen. Von Händl Klaus. – Wien: Schauspielhaus Wien GmbH, 2007.
- Programmheft: Auer, Brigitte (Red.): schlafengehn. Von Gerhild Steinbuch. – Wien: Schauspielhaus Wien GmbH, 2007.
- Programmheft: Auer, Brigitte (Red.): wie ein leben zieht mein koffer an mir vorüber. Von Johannes Schrettle. – Wien: Schauspielhaus Wien GmbH, 2007.
- Programmheft: Kargl, Constanze (Red.): Der Hässliche von Marius von Mayenburg. – Wien: Schauspielhaus Wien GmbH, 2007.

- Programmheft: Kargl, Constanze; Palmetshofer, Ewald (Red.): wohnen. unter glas von Ewald Palmetshofer. - Wien: Schauspielhaus Wien GmbH, 2007.
- Programmheft: Palmetshofer, Ewald (Red.): hamlet ist tot. keine schwerkraft. von Ewald Palmetshofer. - Wien: Schauspielhaus Wien GmbH, 2007.
- Programmheft: Sadlowski, Katrin (Red.): Die Kaperer oder Reiß nieder das Haus und erbaue ein Schiff. Von Phillip Löhle. - Wien: Schauspielhaus Wien GmbH, 2008.
- Programmhefte zu: Auer, Brigitte (Red.): Die Strudlhofstiege nach Heimito von Doderer, Folge 1 – 12. - Wien: Schauspielhaus Wien GmbH, 2007-2008.
- Schauspielhaus (Hg.): Spielplan FEB 2008. - Wien: Schauspielhaus Wien GmbH, Stand: 16. Jänner 2007.
- Schauspielhaus (Hg.): Spielplan JÄN 2008. - Wien: Schauspielhaus Wien GmbH, Stand: 16. Dezember 2007.
- Schauspielhaus (Hg.): Spielplan Mai 2008. - Wien: Schauspielhaus Wien GmbH, Stand: 31. März 2008.
- Schauspielhaus (Hg.): Spielplan MÄRZ 2008. - Wien: - Schauspielhaus Wien GmbH, Stand: 31. Jänner 2007. [sic]
- Schauspielhaus (Hg.): Spielplan NOV/DEZ 2007. - Wien: Schauspielhaus Wien GmbH, Stand: 16. Oktober 2007.
- Schauspielhaus Presseinformation anlässlich der Pressekonferenz am 26. September 2007. - URL: <http://www.schauspielhaus.at/jart/prj3/schauspielhaus/data/uploads/PK%20Unterlagen.pdf>, Zugriff: 10. Mai 2008.
- Schauspielhaus Presseinformation anlässlich der Pressekonferenz am 4. September 2008. - URL: <http://www.schauspielhaus.at/jart/prj3/schauspielhaus/data/uploads/PK%20Unterlagen%202008-09.pdf>, Zugriff: 10. September 2008.
- Schauspielhaus-Pressespiegel Spielzeit 2007/08.

INTERNET

- Fischer Theater Verlag. - URL: www.fischertheater.de/
- Henschel Schauspiel Theaterverlag. - URL: <http://www.henschel-schauspiel.de/>
- Homepage von Ewald Palmetshofer. - URL: <http://www.ewaldpalmetshofer.at/>
- Rowohlt Theater Verlag. - URL: <http://www.rowohlt-theaterverlag.de/>
- Schauspielhaus Wien. - URL: <http://www.schauspielhaus.at>
- sirene Operntheater. - URL: <http://sirene.at/presse.php>
- uniT. - URL: <http://www-gewi.kfunigraz.ac.at/unit/>
- Verband deutscher Bühnen- und Medienverlage. - URL: www.theatertexte.de/

SONSTIGES

- Ausschreibungstext für das Wiener Schauspielhaus: wurde freundlicherweise von Dr. Robert Dressel (MA7) als .doc-Datei zur Verfügung gestellt
- Interview mit Andreas Beck, geführt am 16. September 2008 von Irmgard Fuchs.
- Interview mit Gerhild Steinbuch, geführt am 25. August 2008 von Alexandra Sommer.
- Email-Interview mit Ewald Palmetshofer, erhalten am 1. September 2008.
- Interview mit Händl Klaus, geführt am 28. Oktober 2008 von Alexandra Sommer.
- Konzept zur Corporate Identity des Schauspielhauses: wurde freundlicherweise von perndl+co als .doc-Datei zur Verfügung gestellt.
- Kunst und Kulturbericht 2007. – URL:
<http://www.wien.gv.at/kultur/abteilung/pdf/foerderungen2007.pdf>, Zugriff: 15. September 2008.
- Leitbild zur Wiener Theaterreform, URL:
<http://www.wien.gv.at/kultur/abteilung/pdf/leitbild-theaterreform.pdf>, Zugriff: 5. Mai 2008.
- Schwarzer, Susanne (Bericht): Beitrag über die erste Spielzeit des Schauspielhauses Wien. – In: Kulturmontag, ORF 2. Erstaussstrahlung am 17. November 2008, 22:30.
- Schweers, Gertrud: ruhrpod 10 – Ewald Palmetshofer. URL: <http://nachtkritik-stuecke08.de/index.php/dramatiker/64-ruhrpods-k/224-ruhrpod-10-ewald-palmetshofer>, Zugriff: 8. Oktober.
- Theater im Bahnhof Graz: PROGRAMMZETTEL: Lisa auf Zeitausgleich von Johannes Schrettle.
- Volkstheater München: Pressematerial von „wohnen. unter glas“ von Ewald Palmetshofer – Volkstheater München, Premiere am Donnerstag 24. April 2008. Freundlicherweise vom Volkstheater München zur Verfügung gestellt.

12 APPENDIX

12.1 TEIL I: INTERVIEWS UND KURZINHALTE

12.1.1 Interview mit Gerhild Steinbuch geführt am 25.08.2008 von Alexandra Sommer

Das Schauspielhaus hat sich in der vergangenen Spielzeit folgende Fragen gestellt „Wie definiert sich Gegenwart? Wie stellt sich Zeitgenossenschaft her? Wie und mit welchen Mitteln lässt sich heute am Theater von unseren Lebenszusammenhängen erzählen?“ Auf welche Antworten sind Sie (persönlich oder auch mit und durch das Schauspielhaus) gestoßen?

Also ich glaube, das ist was, worüber man sowieso zwangsweise nachdenken muss, wenn man Theaterstücke schreibt. Ich habe da so eine Theorie. Ich glaube, dass, ganz grob gesagt, du zwei Möglichkeiten hast: Entweder, du machst dokumentarisches Theater, was zum Beispiel Rimini Protokoll macht, oder du machst die komplette Fiktion. Ich glaube nicht an die eins zu eins Abbildung von Realität, aber innerhalb einer Spannungskurve mit Charakteren und Figuren und einem Held, der eine Wandlung durchmacht, weil das nicht was erzählt über Gesellschaft und Welt, sondern die gleichen Machtstrukturen bedient und deswegen in dem gleichen System funktioniert.

Also du siehst ja in der Gegenwart immer Sachen, die relevant sind, und musst dafür eine Form finden und ich glaube eben, es gibt zwei Möglichkeiten für diese Form, komplette Fiktion oder dokumentarisches Theater, und dazwischen gibt's für mich nichts. Also Geschichten erzählen, die einen Anspruch auf Abbildung von Realität haben, halte ich für pervers.

Andreas Beck sagt einmal, man solle sich am Theater nicht vor dem so genannten „Gebrauchsstück“ scheuen. Auch der Trend am Theatermarkt geht eher in die Richtung der schnellen und kurzfristigen Verwertung immer neuerer und jüngerer Dramatik. Wie stehen Sie selbst zu dieser Entwicklung und was verstehen Sie unter dem Begriff „Gebrauchsstück“?

Ich weiß jetzt nicht genau, was er als Gebrauchsstück definiert. Ich nehme an, Dramatik, die relativ anschaulich etwas erzählt, aus dem man sich dann etwas mitnehmen kann, mit handwerklich soliden aber einfachen Mitteln, sowie Lutz Hübner oder das Kinder- und Jugendtheater. Das ist wahrscheinlich das Gebrauchsstück.

Ich nehme an er meint es vor allem auch auf die Verwertung bezogen. Schnell geschriebene Stücke, die man unkompliziert umsetzen kann und die dadurch absolut gegenwärtig sind, die dann aber auch schnell wieder von der Bildfläche verschwinden.

Also ich glaube, da muss man aufpassen. Ich habe nichts gegen Gebrauchsstücke. Ich finde es auch schade, dass Autoren wie z.B. Lutz Hübner, die ja auch viele Stücke schreiben, nie nach Mülheim eingeladen werden, weil das nicht unter großer Kunst läuft. Aber ich finde, etwas anschaulich zu erzählen ist auch Kunst und gut und ich finde das sollte man berücksichtigen, deswegen finde ich's gut, dass es das gibt. Das andere ist eben der große Verschleiß von Dramatikern, die für bestimmte Modeströmungen schreiben und diese Stücke verschwinden dann wieder in der Schublade. Das ist aber, glaub' ich, etwas anderes. Da muss man einfach unterscheiden zwischen den Stücken, die gezielt für ein Thema geschrieben werden, das gerade wichtig ist und die dann an sich keine großen Meisterwerke sind, aber die eben einem Zweck dienen, wie eben Kinder- und Jugendtheater, das finde ich vollkommen ok. Und das Andere, dass man Autoren in eine bestimmte Richtung drängt Modeströmungen zu bedienen, die dann etwas produzieren, was letztlich inhaltsleer ist im Gegensatz zu dem anderen, die dann verschlissen werden. Dem einen stehe ich positiv gegenüber, dem anderen nicht.

In einem Interview mit Brigitte Auer für das Schauspielhaus sagen Sie: „Ich finde, ein Text hat, auch wenn er nur ein Vorschlag ist, eine gewisse Form, und die sollte beibehalten werden.“ Hat das für Sie etwas mit dem Begriff „Werktreue“ zu tun?

Ja, also ich finde, Werktreue ist nicht: du schreibst ein Stück und in das schreibst du deine Vorstellungen hinein und die Vorstellungen sind dann auf der Bühne, wie es zum Beispiel im englischsprachigen Theater ist. Ich glaube, du hast als Autor eine bestimmte Vorstellung davon, was wichtig ist, was dein Thema ist, was dein Anliegen ist, oder was für Fragen du stellen willst und ich glaube das sind Sachen, die ein Regisseur berücksichtigen muss. Das ist Werktreue. Stücke haben, wenn sie gut sind, eine bestimmte Form und die muss man respektieren, die kann man nicht aufbrechen. Auch Jelinek hat eine bestimmte Form, du kannst zwar eine Form brechen, aber ich finde z.B. auch nicht alle Stemmann Inszenierungen gut. Also das verstehe ich unter Werktreue. Eben das und nicht: jeder Satz, so wie ihn der Autor geschrieben hat, oder das ganze Stück muss so sein, wie du es geschrieben hast. Also ich glaube die Werktreue kriegst du über Gespräche mit dem Autor, wenn du es nicht aus dem Text kriegst, oder um noch mal zu unterstreichen was ist wichtig, was ist die Form, was ist das Anliegen. Und da schließt der Regisseur dann an und dann entsteht etwas Gutes daraus. So ist er dem Text treu. Das ist wohl nicht der gängige Werktreue-Begriff.

Davon hat ohnehin jeder einen eigenen Begriff, habe ich das Gefühl.

Ja und das verstehe eben ich darunter. Deswegen habe ich ja gesagt, ein Text hat eine bestimmte Form, auch wenn er ein Vorschlag ist, hat er eben bestimmte Sachen, die man berücksichtigen muss.

Und das sehen Sie erfüllt in der „schlafengehn“-Inszenierung am Schauspielhaus?

Ja, ja auf jeden Fall. Also das ist ja auch extrem texttreu, die haben ja auch nichts gestrichen, da hätten sie auch mehr streichen können, meinetwegen.

Die Inszenierung entspricht der Form des Textes?

Ja, der Text hat rhythmisch eine bestimmte Form, also mehr rhythmisch als dramaturgisch, weil's ja keine Chronologie gibt und keine richtige Logik, mehr eine Traumlogik. Da hätte man auch viel mehr aufbrechen können. Also rhythmisch hat es eine bestimmte Form und das sehe ich sehr schön gelöst, auch mit der Musik.

Ewald Palmetshofer bezieht seinen Schreibimpuls nicht aus Geschichten, sondern versucht theoretische Problemstellungen in seinen Stücken abzuhandeln. Woraus formt sich Ihr Schreibimpuls?

Ich gehe von einem Thema aus und innerhalb dieses Themas habe ich Figuren. Aber nicht im konventionellen Sinn, sondern mehr so wie Schachfiguren, die ich dann auf einem Schachbrett in dem Thema herumbewegen kann, was dann dazu führt, dass die sich ähnlich sind. Die haben ähnliche Probleme, ähnliche Sehnsüchte, weil eben die Figuren dem Thema untergeordnet sind; was dazu führt, dass, wie sie heißen nicht wichtig ist, ihr Geschlecht nicht wichtig ist. Das sind Sachen, die gebe ich ihnen dann um in dem Herumgeschiebe etwas Veranschaulichen zu können. Oder, um zumindest irgendetwas hinzuschreiben, von dem der Regisseur sich abstoßen kann und nicht nur eine Textfläche oder einfach Striche. Aber an sich ist es ein Thema und dem Thema ist alles untergeordnet.

Das heißt Sie wählen Ihre Themen nach Interesse aus, oder nach einer Bedeutung?

Nach der Relevanz für mich und wenn ich das Gefühl habe, es ist auch außerhalb von mir relevant. Aber eben immer ein Thema, also in meinen Stücken gings bisher ja immer in der einen oder anderen Form um Übergriffe, verschobene Machtverhältnisse.

In „kopftot“ heißt Ihre Hauptfigur Ophelia. In „Verschwinden“ verwendeten Sie die Sophokleische Antigone als Gerüst und Sie benannten eine Figur mit Haimon, eine weitere mit Oed, was an Oedipus denken lässt. Wozu dienen Ihnen diese alten Figuren und wünschen Sie sich, dass der Zuschauer sie im Kopf hat, wenn er die Figuren Ihrer Stücke erlebt?

Also Ophelia war weil... *kopftot* ist ja eine richtige Inzest-Missbrauchsgeschichte, viel expliziter als in den anderen Stücken. Und mir war es eben wichtig, der Figur einen Namen zu geben, die das Stück in die totale Fiktion stellt, weil eben wie ich vorher sagte, entweder dokumentarisch, oder komplette Fiktion. Also deshalb der Name. Es sagt ja auch niemand zu ihr im Stück. Das ist eher fürs Lesen. Das sind eben Leseanleihen und ich glaub schon, dass es einen Unterschied macht, ob die Figur dann Maria heißt, wobei Maria jetzt auch wieder biblisch besetzt ist, aber keine Ahnung Barbara oder so.

Das Grundkonstrukt Ihrer Stücke basiert immer auf dem Konstrukt Familie. In einem Interview mit dem Standard haben Sie Folgendes formuliert: „Im Vergleich zu ‚kopftot‘ öffnet sich die Familie jetzt aber langsam. Die Sprachform wird konkreter, und alles ist weniger eitel, hoffe ich.“ Bei „Verschwinden oder die Nacht wird abgeschafft“ kommt zur Familie tatsächlich bereits der Faktor Gesellschaft hinzu. In welche Richtung wollen Sie diese Öffnung gehen lassen und führt sie letztlich weg von der Basis der familiären Struktur?

Also man kann immer wieder auf eine Konstellation zurückkommen, aber warum ich ursprünglich von Familie ausgegangen bin, war, weil erstens, ich beim ersten Stück neunzehn war und man doch immer in einer Lebensrealität ansiedelt, die einem nahe ist, glaub' ich, und halt dann nicht in der Arbeitswelt. Und das Zweite ist, dass die Familie eben einfach eine gute Konstellation zum Anfangen ist, weil du die Grundkonflikte, die du sonst zwischen Figuren die zusammengewürfelt sind, erst etablieren und schaffen musst, in der Familie automatisch gegeben hast und du hast die Enge gegeben und das ist super um etwas zu entwickeln daraus. Deshalb habe ich mit der Familie angefangen und jetzt öffnet sich das immer weiter und keine Ahnung wohin. Also das letzte Stück das ich geschrieben habe, das ist noch nicht uraufgeführt. Das kommt im Dezember in Mainz, da gibt es überhaupt keine Familie mehr.

Im Profil war über Sie zu lesen: „Handlung, Personenführung und Logik wirft die Avantgardistin leichten Herzens über Bord“. Wie sehen Sie das?

Es gibt eine Logik, die sich aus einem Naturalismus ergibt und es gibt auch andere Arten, wie zum Beispiel Traumlogik, wie auch Strindberg sie hat da. Das ist ja auch eine Art von Logik. Du kannst ja anders verknüpfen als Figur soundso verhält sich soundso, das ... würde in der Situation zu ... führen etc. Diese Form von Logik hab' ich nicht, die Strindberglogik hab ich schon. Und die anderen Sachen beziehen sich auch darauf, was ich vorher gesagt habe. Ich hab' immer ein Thema und dem ordne ich alles unter und in dem ist dann Alter, Geschlecht etc. nicht wichtig. Bei meinen Stücken kannst du das alles austauschen und es ändert nichts am Thema und ich glaube einfach nicht an Charaktere, an Individuen oder an eine Spannungskurve oder an Entwicklungen, dass die dann eine schöne Kurve machen. Daran glaube ich nicht. Ich möchte etwas Anderes erzählen. Ich erzähle mein Thema und in dem bewegen sich die Figuren. Insofern stimmt das schon, also diese ganzen naturalistischen Parameter, die gibt's bei mir nicht.

An der Inszenierung von „Verschwinden oder Die Nacht wird abgeschafft“ beim steirischen herbst in Graz, wurde vor allem die Unverständlichkeit des Abends kritisiert, was zwar hauptsächlich der Inszenierung angelastet wurde, aber ebenso auf Ihren Text zurückfiel. Ist Verständlichkeit für Sie eine zu beachtende Kategorie im Schreibprozess?

Ich sage vorher schnell noch etwas zu *Verschwinden*, weil ich glaube, dass das wichtig ist. Also da war es eben so, dass sie sich dafür entschieden haben aus meiner Probenfassung eine eigene Fassung zu streichen und ich nehme halt meine eigene Fassung. Darauf haben wir uns irgendwann geeinigt und daher hat der Text mit dem sie gearbeitet haben... Also meine Probenfassung waren, glaub' ich, fünfzig Seiten, das waren zwanzig. Es war halt eine andere Art von Theaterarbeit. Aber ansonsten versuche ich nicht bewusst kryptisch zu sein. Ich mag Sachen, die sich erschließen, also die man nicht liest oder sieht und dann denkt man sich ,aha'. Das finde ich nicht interessant, dann könnte ich fernsehen. Also ich finde man muss schon denken, wozu sehe ich sonst Sachen im Theater. Irgendetwas muss das ja auslösen bei mir und es nutzt mir nichts, wenn ich nachher denke ,aha'. Dann gehe ich heim oder gehe ein Bier trinken und es ist ,wurscht'. Deswegen finde ich schon, also bei meinen Sachen, dass man schon genau zuhören muss und sich damit auseinander setzen muss und dann öffnen sich Sachen. Das ist mir wichtig. Ich mag auch gerne, wenn ich Texte lese und dann denk ich mir ,aha', dann lese ich's noch mal und dann geht eine Welt auf. Ich finde, das ist eine große Qualität von Texten, egal ob das jetzt Prosa ist oder Theater. Lyrik meinetwegen auch, wobei es da bei mir immer nur sehr klein aufgeht. Aber ich versuche nicht, absichtlich kryptisch zu sein.

Am deutschsprachigen Theater ist seit längerer Zeit wieder eine Hinwendung zum Texttheater und eine Wiederbelebung der Dramatik zu erkennen. Worin sehen Sie selbst die Zukunft des Theaters, was kann Theater in Ihren Augen leisten?

Also Theater unterscheidet sich extrem von den anderen Sparten. Du hast das Livemoment, du hast das Sich-ständig-Verändernde, du hast Input von allen Seiten, du bist halt einfach viel flexibler. Auch wenn das dann einmal auf der Bühne ist, kann noch immer etwas Neues daraus entstehen. Was der Unterschied zur Prosa ist, ist einfach, dass du dieses Livemoment hast, und die Verbindung zwischen dem Kopf, von dem, der sieht, was da entsteht und dem Bild aus dem Theater. Du kannst im Theater einfach am stärksten reagieren. Deswegen sehe ich die große Möglichkeit von Theater eben darin, dass man zusammenarbeitet. Weniger: ein Autor schreibt einen Text und der Regisseur inszeniert das, sondern dass das wirklich ineinander rutscht. Ich finde Theater auch langweilig, wenn der Autor etwas schreibt und dann sagt der Regisseur: genauso stelle ich das auf die Bühne. Da findet auch kein Austausch statt und gerade in dem Austausch liegt eben die große Qualität von Theater. Gerade durch diesen Austausch kann man die Verbindung herstellen, zwischen dem was im Kopf von dem passiert der sieht, und einem echten Geschehen und so vielleicht etwas über Welt erzählen. Ich meine aber nicht manipulativ, mit Geschichten, Figuren und „das nimmt mich jetzt mit als Person“, du hast ja im Theater gerade, anders als im Film, wo es dich wirklich reinsaugen kann... Es ist dir ja immer klar, dass das nicht echt ist und dieser Moment ist total wichtig, um etwas über die Welt zu erzählen. Und das optimal zu nützen, durch die Zusammenarbeit von Autor, Regisseur, Bühne, das finde ich, ist die große Qualität von Theater.

In der Öffentlichkeit werden Sie immer wieder besonders gern als Jungautorin gehandelt, was natürlich zutrifft. Aber Johannes Schrettle kommentiert die Rezeption ihrer Texte nicht umsonst sarkastisch folgendermaßen: „die kategorien sind: zart, jung, einfühlsam, sensibel, und immer wieder: jung. jung-autorin.“ Wie gehen Sie mit diesem Begriff um, bemerken Sie eine Gier in der Theaterszene nach der Kategorie Jungautor?

Jungautor ist man ja offiziell bis fünfunddreißig. Ich finde, bei männlichen Autoren ist das mit dem Jungautor ja gar nicht so schlimm. Da ist man Autor, oder Nachwuchshoffung. Aber Jungautorin finde ich ganz schlimm. Immer dieses Fräuleinwunderding und dann bist du entweder Lolita, oder du bist zart, zerbrechlich und sensibel. Das sind alles Kategorien. Also das ist die eine Schublade und die andere ist Intelligenz und Denken und das

regt mich halt auf. Du bist entweder ein Mann oder älter und gestanden oder du bist jung, sensibel und alles was du sagst, wird einmal durch diesen Filter gedreht. Der Filter ist halt nicht Intelligenz.

Das ist bei allen Sachen so. Ich war ja bei allen Stücken relativ jung und dann kommt man wohin und dann ist man gleich so: ach Familie und immer diese Grundkonstellation und es gibt schon auch noch was anderes und nicht immer lieb und Familie und dann kommt auch noch Märchen vor und dann kommt gleich jung, poetisch und Blumenwiese. Man kann sagen, was man will, es ist einfach egal, weil das lässt sich so gut in dieses Klischee pressen, was dann auch verharmlost und ich glaube, das ist vielen Leuten auch angenehm so. Deswegen macht mich dieses Jungautorinnen-Ding immer ganz wahnsinnig. Als Frau kriegt man das auch eher ab, als als Mann. Als Mann bist du der stille Denker, als Frau bist du das poetische Mädchen mit dem Blumenkranz.

Sie scheinen mit Ihren Texten eine bestimmte Sehnsucht nach eben jenen Kategorien wie Poesie, Traum, Märchen in der Theaterwelt zu erfüllen, die lange unerfüllt blieb. Wie erleben Sie das und was glauben Sie selbst, welchen Nerv der Zeit Sie mit Ihrer Arbeit treffen?

Also ich glaube, es ist erstmal sehr eigen. Man kann nicht wirklich sagen: das ist wie das und das, oder wie das und das. Ich weiß nicht, warum es gut ankommt. Was ich versuche, ist wirklich eine Parallelwelt zu kreieren, in der ich etwas erzählen kann, was in der echten Welt Relevanz hat. Und vielleicht ist es diese Fremdartigkeit dieser Parallelwelt, oder, dass man es halt nicht einordnen kann, weil's auf der einen Seite diese Märchenelemente gibt und andererseits ist es ja auch nicht so fröhlich. Es ist ja auch nicht nett, die Leute sind ja immer ekelhaft zueinander. Vielleicht ist es die Mischung, die man nicht einordnen kann. Ich weiß es nicht. Ich hoffe nicht, dass es die Poesie ist.

Ein weiteres Adjektiv, das oft und gerne vor Ihren Namen gesetzt wird ist „österreichisch“. Können Sie damit etwas anfangen, oder ist das eine veraltete Kategorie?

Ich halte nicht soviel davon. Diese ganzen Adjektive, die man vor den Schreibberuf stellen kann, sei es das Geschlecht oder die Herkunft. Also das ist für mich nicht relevant.

In der nächsten Spielzeit treten Sie nach Ewald Palmethofer die Hausautorenschaft am Schauspielhaus Wien an. Was stellen Sie sich unter dieser Aufgabe vor und vor allem: was erwarten und wünschen Sie sich persönlich davon?

Also ich bin sehr verknüpft, beim Arbeiten und sowieso. Auf der anderen Seite, nicht gerne allein an Texten. Ich brauche den Austausch und ich brauche das Abstoßen. Ich bin unheimlich froh, dass ich da jetzt die Möglichkeit habe, nicht nur mit Regisseuren, sondern mit Schauspielern, Dramaturgen, anderen Autoren vielleicht, an den Sachen zu arbeiten und so etwas weiter zu kriegen. Das ist ja das, was man sich auch - nicht jeder, aber ich mir dann auch immer - wünscht, am Schreibtisch, wenn ich nicht weiter komme und dann hat man auch gern andere Meinungen und dann ist man auch froh, wenn man andere Autoren oder Regisseure, die man kennt, anrufen kann und fragen. Aber die Möglichkeit, dass ich da jetzt nicht anrufen muss, sondern dass da die Grundsituation ist, dass ich da rein gehen kann, mit meinen Texten und die ausprobieren kann und abstoßen und reiben an was, das verspreche ich mir davon.

12.1.2 Interview mit Händl Klaus geführt am 28.10.2008 von Alexandra Sommer

Das Schauspielhaus Wien hat sich unter der neuen Intendanz Beck, in der Spielzeit 2007/2008, dem Begriff „Theater der Gegenwart“ verschrieben und sich, auch mit Hilfe Ihrer Texte, auf die Suche nach dieser Gegenwart gemacht, um sie zu erforschen und sichtbar zu machen. Wie lässt sich, Ihrer Meinung nach, Gegenwart am Theater fassbar machen und in welcher Form kann man heute davon erzählen?

Vielleicht in nucleo immer wieder, anhand spezifischer Befindlichkeits-Ausschnitte, ‚teilchen‘-weise. Ich glaube, wir reden von zwei unterschiedlichen Begriffen oder Arten von Gegenwart: Wir haben die Gegenwart des Jetzt, des Theaterabends - und drüberhinaus die Gegenwart der Gesellschaft, in der wir halt jetzt leben. Das Theater ist eine kleinere Gegenwart, als die umfassende gesellschaftliche, es lebt ja wirklich vom Augenblick, von Augenblick zu Augenblick, und schwupp ist es vorbei, also ‚die Gegenwart‘ ist eigentlich schon fast ein zu großer Begriff für einen Theaterabend, obwohl zugleich nichts gegenwärtiger ist, als das gemeinsame Sich-Konfrontieren mit ewigen Fragen im selben Raum, und der kleine Raum kann hereinholen, nah, was draußen nur ungefähr wabert. Das Jetzt des Theaterabends lebt vom Biorhythmus aller Beteiligten, andererseits gibt es Dinge in der ‚weiteren‘ Gegenwart, die immer wiederkehren, die man nicht nur in der Gegenwart des 28.10.2008 findet, sondern auch zum Beispiel am 5. März 1974 - die sich aber sowieso für jeden Zweiten anders anfühlen. Was Andreas Beck am Schauspielhaus macht, ist, unterschiedliche, sehr persönliche Sichten und Handschriften zu versammeln, und daraus ergibt sich tatsächlich, wie das immer so ist, wenn es persönlich zugeht, ein heftiges Gefühl von Gegenwart, denn da sind so eigene Stimmen vernehmbar wie die, um nur zwei zu nennen, von Gerhild Steinbuch und Ewald Palmethofer, die einander fast diametral entgegengesetzt sind. Die eine völlig verinnerlicht und die andere ganz analytisch vorgehend, aber deswegen nicht weniger ‚persönlich‘. Das ist ein sehr schönes Programm, richtig und wichtig, und ich bin froh darüber, dass ich da dabei war.

Sie verbindet eine lange Geschichte mit dem Schauspielhaus Wien und Sie betonen immer wieder, dass das ein besonderer Ort für Sie sei. Wie haben Sie das Haus unter Hans Gratzer damals erlebt und wie wurde dort Theater gemacht?

Für mich war es ein Mythos, schon von seiner ersten Zeit vor Taboris Kreis her, durch Julia Gschnitzer, die auch aus Tirol kommt, wo ich aufgewachsen bin und die später meine Lehrerin war und mein liebster Mensch; sie hat in der ersten Zeit, vor Taboris Kreis, beim Hans gespielt, Genet, und mir erzählt. Ich war dann zwar 1991/92 mit im Ensemble, aber es gab zunächst nichts zu spielen für so ein *Burschi*, also hab ich in der Dramaturgie mitgeholfen und Kaffee gekocht und war doch angestellt und kam über die Runden. Es waren dann nur drei kleine Rollen in diesem ersten Jahr. Ich war so etwas wie das Nesthäkchen und noch sehr am Suchen. Ich bin ja auch kein Schauspieler geworden, in diesem Sinn, ich habe dort aber zum Beispiel Sätze von Koltès in den Mund nehmen dürfen, hab das Kind in *Roberto Zucco* gespielt, was eine winzige Rolle ist, aber ich liebe Koltès über alles, und mit diesem Stoff zu arbeiten, ist ein Geschenk, natürlich. Und ich habe den Theaterorganismus von innen erlebt und Strukturen wiedergefunden, die ich schon kannte, vom Tiroler Landestheater, wo ich in der Schulzeit Kinderrollen spielte. Aber da jetzt, am Schauspielhaus unter Hans Gratzer, war das viel intimer, noch familiärer. Es gab wirklich ganz große Freundschaften unter den Leuten, ich erinnere mich an leidenschaftliche Diskussionen, auch nach den Proben noch. Das hat sich also nicht nur auf die Bühne beschränkt, sondern, weil man lebende Autoren gespielt hat, ging man nachher auch immer etwas trinken, und das waren, mit Werner Schwab im Segafredo, immer existentialistische Ereignisse. Das war bestürzend in seiner Radikalität, ich saß da stumm dabei und verehrte dieses Genie. Ich habe fast alle Proben zu *ÜBERGEWICHT*, *unwichtig: UNIFORM* verfolgt, und dieses Stück, die Sprache, die Weltsicht von Schwab, hat mich vollkommen erschüttert. Bis heute ist es, auch durch die Inszenierung von Gratzer, etwas vom Allerwichtigsten, das ich je erlebt habe am Theater. Das kann man gar nicht be-

schreiben. Es rührte wirklich an die letzten Dinge. Oder der Umgang mit Raum, der Hans hat ja die Räume sehr stark verändert. Es gab von Produktion zu Produktion einen gänzlich anders gearteten Bühnenraum, und da hat sich das Spielen an sich ganz anders angefühlt. Von Haus aus buchstäblich, sind die Wände in der Porzellanasse 19 ja eine Schoßsituation. Wir wussten auch alle, dass das früher ein Pornokino gewesen war, also das war schon ein lustvoll aufgeladenes Ding. Es ist ein sehr sinnlicher Ort.

Aufgrund Ihrer Erfahrungen mit Hans Gratzner ist es besonders interessant, Sie Folgendes zu fragen: wie ist, mit dem Hintergrund dieser Erinnerungen, Ihre heutige Sicht auf das „neue Schauspielhaus“ unter der Leitung von Andreas Beck? Wie haben Sie das Haus in der letzten Spielzeit erlebt?

Ich hab, aus Zeitgründen, de facto nur eine Folge der Strudlhofstiege gesehen und die Vorschau von Gerhild, eine Lesung von den *Kaperern* und die Premieren von den *Alpen* und *Hamlet* und (*WILDE*), was ein Jammer ist, ich hab so vieles versäumt, ich versäume fast dauernd alles.

Wie ist das jetzt für Sie, sie haben ja zwei Perspektiven auf das Haus. Einerseits die Erinnerung an Hans Gratzner und jetzt dieses ganz neue Schauspielhaus.

Ich habe beide Male das Gefühl, dass es einen ganz starken Ensemblegeist gibt. Das ist wunderbar. Das ist, glaube ich, auch das einzig Richtige für das Haus. Das entspricht dem Haus, weil es eben so etwas wie ein Schoß ist. Und Andreas ist nicht weniger hartnäckig als Hans es war. Der beste Mann.

Ich wage es, Ihnen eine große, gewachsene Leidenschaft für das Theater zu unterstellen. Können Sie beschreiben, was die Faszination von Theater für Sie ausmacht? Und weiter gedacht: was kann, will, soll Theater in Ihren Augen für den Menschen leisten?

Auf jeden Fall Fragen stellen. Man sitzt im selben Raum mit anderen und denkt nach. Das Nachdenken ist auch mit körperlichen Erfahrungen verbunden. Dass das gemeinschaftlich geschieht, dass das eine gemeinsame Erfahrung ist, dass man auch mitbekommt, wie anders die Anderen reagieren, das ist ja auch ganz wichtig. Dass das eben keine verordnete einhellige Angelegenheit, sondern eine auseinanderstrebende sein kann, sein muss.

Da Sie ja auch mit anderen Kunstformen, wie Film oder Prosa arbeiten, haben Sie bestimmt noch mal einen besonderen Blick darauf, was Theater ausmacht.

Ja es lebt eben wirklich vom Raum, den Menschen darin und der Sprache. Die Sprache ist das Um und Auf zunächst, sie ist das erste Material, auch im Schweigen. Die transportiert schon sehr viel. Aber es gibt eben Stoffe, die brauchen das ausgehaltene Wort, die Behandlung der Sprache - und andere brauchen den gelenkten Blick, also den Blick der Kamera und all die weiteren Blicke, die die Kamera ihrerseits aufnimmt, Räume, Nähe, Brüche. Das ist ein ganz komplexer Prozess. Da wie dort geht es um - zunächst - Material, und das wird dann komponiert. Beim Film habe ich eben belichtetes Material, und auf der Bühne sind es sprachliche Negative, die man in Positive umwandelt, mithilfe von Fleisch und Seele, wenn man so will, der Idee der Seele.

Daran anschließend: lässt sich die Frage nach Ihrem Schreibimpuls beantworten?

Das ist ganz unterschiedlich. Mein Ausgangspunkt ist immer eine Ladung. Das ist etwas, was mir einfällt, einschießt eher als einfällt, das eben eine starke Ladung hat. So stark, dass es den ganzen Stoff anzündet.

An Ihren Theatertexten wird immer lobend eine gewisse Sprachrhythmik hervorgehoben, ein Sprachkörper, der die Figuren verbindet, aus dem sie sich erst herauslösen. Trotzdem sind Ihre Figuren klar gezeichnet und als solche eigenständige Wesen. Ihre Texte dienen auch nicht einer bestimmten Geschichte oder Thematik, die es zu erzählen gilt. Könnten

Sie eine Wertigkeit im Schreibprozess ausmachen, die Ihnen eine Priorität für gewisse Aspekte der Texte vorgibt? Zum Beispiel eine Faszination für Figuren, ein Bild, auf dem alles fußt, eine Sprachrhythmik, die es in Geschichten umzusetzen gilt, etc.?

Das ist von Stück zu Stück so anders - und ich merke dann erst im Rückblick, dass es mir immer wieder um familiäre Strukturen geht, Identität. Um Unbehaustheit und um die Lücke, die wir alle kennen. Um Abwesenheiten. Aber ich setze mich jetzt nicht hin, um ein Stück über die Lücke zu schreiben. Doch zu einem gewissen Grad merke ich, dass ich damit spiele, oder es spielt. Aber ich schreibe nicht programmatisch, sondern es ist eigentlich ein sinnlicher Prozess, der von der Ladung ausgeht.

Genau das ist es auch, was mich an Ihren Theatertexten so fasziniert, die Grundfrage, die darin eingeschrieben ist: was ist der Mensch, was bedeutet menschliche Existenz? Ihnen liegen die existentiellsten Fragen zu Grunde, mit denen wir uns herumschlagen: Identität, Tod, Heimat und die Frage nach der Fähigkeit zu Zwischenmenschlichem. Sie schreiben Ihren Texten das Unsagbare ein, das macht sie ebenso heutig wie zeitlos. Sind Sie durch das Schreiben auf irgendwelche Antworten gestoßen, oder ist das keine Suche, sondern eher ein Verarbeiten?

Ich bin auf keine Antworten gestoßen, weil das ja gar nicht möglich ist. Es ist einfach ein Vergegenwärtigen von dem, was da eben ist, dieses Ganze. Dieses Nichtwissen, woran man letztlich ist, das ist der Motor, und ich finde es wichtig, dass man sich das immer wieder vor Augen führt. Man lebt so schön dahin und alles ist so gemütlich eingerichtet in dieser zivilisierten europäischen Welt. Aber man muss nur in ein anders Land schauen. Oder an die Oma denken, die so viel Grausiges erzählt hat, aus der Kriegszeit. Das sind ja lauter Kulissen da. Jetzt.

Ist Ihre österreichische Herkunft für Sie von Bedeutung und spielt das Adjektiv „österreichisch“ für Sie in Ihrem Leben und Schreiben irgendeine Rolle?

Nein. Ich merke nur, dass man im Ausland gern drauf angesprochen wird. Einerseits ist es so etwas wie ein Bonus. In Deutschland, in Frankreich oder auch in der Schweiz bekommt man ganz oft zu hören: ja ihr Österreicher, ihr seid ja so musikalisch. Es gibt einfach sehr gute Schriftstellerinnen und Schriftsteller und Komponistinnen und Komponisten, die uns da diesen Bonus besorgt haben. Daneben haben wir so etwas, wie einen morbiden Ruf, und man läuft Gefahr, schubladisiert zu werden, auf eine ungute Art: das sei ja alles dunkel, düster, aussichtslos. Obwohl die Stoffe, Ladungen, die einen umtreiben, ja auch eigentlich exakt da hinein fallen, oder von daher kommen, finde ich, dass sie diese Kategorie sofort auch bersten. Dunkel oder aussichtslos - das sind doch völlig unzulängliche Begriffe. Das geht ja viel weiter, wenn man sich anschaut, was sich zum Beispiel in einer ganz simplen, tödlichen Auseinandersetzung oder in einem Verlust alles abspielt. Wohin das führt, worauf es verweist, welche Freiheiten da auch zu schmecken sind.

Im deutschsprachigen Raum ist, nach den Theaterexperimenten und dem Regietheater der vergangenen Jahrzehnte, wieder eine Hinwendung zum Text zu erkennen, eine neue Wertschätzung jüngerer Dramatik. Wie bewerten Sie, als Autor, diese Tendenz, und liegt darin die Zukunft des Theaters?

Keine Ahnung. Dafür bin ich viel zu wenig Dramaturg oder Journalist. Als Autor kann ich sagen, diese Begriffe befeuern mich nicht. Letztlich geht es immer um das Miteinander aller Beteiligten. Ich persönlich habe einen regelrechten Hunger nach eigenen Handschriften, eigenen Stimmen, die natürlich in irgendeiner Tradition stehen. Es gibt andererseits tatsächlich eine Art von normierten Stücken, man sitzt drin und glaubt, den Dozenten oder die Dozentin zu hören - und da schlafen mir halt die Füße ein. Aber Gott sei Dank tauchen auch immer wieder Leute auf, die stärker sind als das verordnete Schreiben.

Sie arbeiten, nach Möglichkeit, sehr nah am Umsetzungsprozess Ihrer Texte mit, gestehen dem Regisseur aber auch große Freiheiten im Umgang mit Ihren Texten zu. Was für eine Rolle spielt für Sie der Theatertext am Theater, zum Beispiel bezogen auf den Begriff „Werktreue“ im weitesten Sinne?

Es ist Material, das Ausgangsmaterial. Ich bin absolut fürs Regietheater. ‚Werktreue‘ empfinde ich als unmöglichen Begriff, weil ich nicht weiß, wie so etwas aussehen könnte. Ich kann ja nur für mich sprechen, und meinen eigenen Sachen gegenüber habe ich keine Ahnung von Werktreue. Schon das Schreiben ist ein dauerndes Zerfallen, um zu sich zu kommen, und im Grund ein Umweg. Und wenn es dann fertig ist, lese ich es heute so und morgen anders. Ich verändere mich doch laufend, ein Schritt vor und zwei zurück. Ein Stück ist nur die Ausgangslage für die Arbeit von Leuten, die das eben in die Hand nehmen, weil sie anhand dieses Textes, der zwar in sich ganz genau komponiert ist und seine Gesetzmäßigkeiten hat, etwas sagen wollen, und dann müssen sie damit umgehen und es eben auch aufbrechen. Der Text ist der Umweg, über den das geschieht. Deswegen kann ein Abend, der ein Abend des sogenannten Regietheaters ist, viel stärker ins Herz des ‚Werkes‘ treffen, obwohl vom Werk nur noch 0,1 Promille übrig sind, nachweislich als Text, als wenn man das jetzt exekutiert hätte. Also in der Freiheit, die man sich nehmen muss am Theater, liegt ja alles.

12.1.3 Email - Interview mit Ewald Palmetshofer, erhalten am 1. September 2008

Das Schauspielhaus hat sich in der vergangenen Spielzeit folgende Fragen gestellt: „Wie definiert sich Gegenwart? Wie stellt sich Zeitgenossenschaft her? Wie und mit welchen Mitteln lässt sich heute am Theater von unseren Lebenszusammenhängen erzählen?“ Auf welche Antworten sind Sie (persönlich oder auch mit und durch das Schauspielhaus) gestoßen?

Ich glaube, das sind Fragen, die als solche unbeantwortet und sozusagen „offen“ bleiben müssen. Die Befragung der Gegenwart ist wie die Gegenwart selbst unabschließbar und somit dauernd aufgegeben. Die Gegenwart ist ein Verschwinden, dem man sich mit Fragen nähern kann, dieses Fragen wird aber nicht aufhören. Man wird auf immer neue Weise eine Annäherung versuchen müssen und Lebenszusammenhänge ausloten. Aus diesen Gründen bin ich hier auf keine Antworten gestoßen. Die Notwendigkeit weiter zu fragen, ist schon die Antwort.

Was haben Sie sich unter dem Begriff „Hausautor“ vorgestellt, und wie sah Ihre tatsächliche Tätigkeit aus?

Wir haben hier am Schauspielhaus gemeinsam begonnen den Begriff „Hausautor“ oder – wie in der kommenden Spielzeit – „Hausautorin“ mit einer Praxis zu füllen. Es war klar, dass dies etwas ist, dass wie im Experiment zu erproben ist und im Vollzug zu finden ist. Ein wesentlicher Bestandteil meiner Arbeit am Schauspielhaus war die Begleitung der Proben meiner beiden dort uraufgeführten Stücke. Dieser hohe Grad an Eingebundenheit in den Probeprozess ist – man muss es sagen – ungewöhnlich und stellt eine radikale Ausnahme dar. Dies hat nicht nur zu einer fruchtbaren Auseinandersetzung mit dem Ensemble geführt, sondern auch die Frage nach einer Neubewertung eines Dialoges zwischen Autor und Regie gestellt. Neben diesem Tätigkeitsfeld arbeitete ich vor allem im Rahmen wöchentlicher Dramaturgiesitzungen am Haus. Das bedeutete viel Lesearbeit und die Möglichkeit eine Stimme in der Gestaltung der nächsten Spielzeit zu haben. Als Hausautor damit über die eigene Saison hinaus für ein Theater zu denken ist eine Freude und öffnet den eigenen Blick. Das selbe mag auf meine Arbeit als Jury-Mitglied des AutorInnenprojekts stück/für/stück zutreffen, vor allem die Begleitung des Schreibprozesses der ausgewählten Kolleginnen und Kollegen und die Auseinandersetzung mit

deren künstlerischer Arbeit. In der zweiten Hälfte der Saison habe ich mein Schreiben selbst ins Schauspielhaus verlagert und nach und nach dort mein Schreibzelt aufgeschlagen. In all dem war nicht zuletzt ein Einblick in den Theateralltag jenseits des Premierentrubels zu gewinnen. All das bedeutet letztlich, dass der Begriff „Hausautor“ nicht in sich selbst ruht oder um sich selbst kreist. Wie sehr „Hausautor“ in den konkreten Vollzug eines Theaterhauses eingewoben ist oder sein kann oder noch viel mehr sein muss, hat mich als Frage dieses Jahr über am Schauspielhaus begleitet. Dass diese Arbeit eine Einbettung in einen Vollzug jenseits des Schreibtisches zuhause sein sollte war mein zentraler Wunsch, der sich wohl erfüllt hat. Das Experiment „HausautorIn“ ist aber gewiss nicht abgeschlossen und ich bin gespannt, wie Gerhild Steinbuch den Begriff „Hausautorin“ in der Spielzeit 2008/09 füllen wird.

Was bedeutet für Sie als Autor der Terminus „Werktreue“? Waren Sie als Hausautor an den Bearbeitungen der Bühnenumfassungen Ihrer eigenen Stücke beteiligt?

Einem Text treu zu sein bedeutet für mich, dem treu zu sein, dem sich dieser Text seinerseits in einer Treue unterstellt hat. „Werktreue“ bedeutet daher für mich Treue diesem Dritten gegenüber, dem, was ein Text einzukreisen, auszumessen, abzustecken versucht.

In diesem Sinn sehe ich auch die Zusammenarbeit mit Felicitas Brucker, der Regisseurin der Uraufführung von „hamlet ist tot. keine schwerkraft“. Wir feilten vor und während der Proben gemeinsam an der endgültigen Bühnenumfassung des Textes, verbunden durch einen gemeinsamen Blick auf dieses Dritte, das es zu zeigen gibt. Text und Regie riskierten so einen Schritt aufeinander zu. Dies verdankte sich strukturell auch der Möglichkeit als Hausautor sehr Nahe [sic] am Inszenierungsprozess sein zu dürfen.

Wie wird das Schreiben beeinflusst, wenn man gezielt für bestimmte Schauspieler und/oder ein bestimmtes Theater schreibt? Ist es eine Erleichterung oder schränkt es eventuell die Möglichkeit, das Stück für viele verschiedene Theater, bzw. für ein noch nicht mögliches Theater zu schreiben ein?

Es tut gut im Schreiben mit SchauspielerInnen, mit einem konkreten Theater rechnen zu dürfen. Das bedeutet auch mit einer Körperlichkeit zu rechnen und einem Raum und einem gemeinsamen Suchen und vielleicht Wollen. Irgendwie scheint mir dies aber gleichzeitig auch die Befragung dessen, was das Theatrale am Theater sei, zu verstärken. Ich erlebe das als Herausforderung. Mit etwas zur rechnen ist das eine - zugleich erscheint es damit aber paradoxerweise auch als brüchig und unsicher, als könnte man auf es nur hoffen und nichts für gegeben annehmen. Die konkrete Verortung des Schreibens für ein Ensemble und für ein Theater erzwingt, wie mir scheint, eine andauernde Infragestellung des Gegebenen. Man kann nur befragen, was man kennt. Das fremde Theater, das fremde Ensemble, für das man vielleicht auch geschrieben haben wird, kann man nicht befragen, weil es eine Variable ist, mit der man nicht rechnen kann. Es setzt der Befragung keinen „Widerstand“ entgegen.

Wie würden Sie selbst die sprachliche Entwicklung von „sauschneidn“ zu „hamlet ist tot. keine schwerkraft“ beschreiben?

Diese Entwicklung zu beschreiben ist Gegenstand einer Analyse, die an anderer Stelle von anderen unternommen werden mag. Ich bin kein Germanist und schon gar nicht mein eigener. Würde ich für mich diese Entwicklung erschöpfend zu ende analysieren, bedeutete dies womöglich eine Blockade für das Schreiben, das noch kommen mag. Man müsste in einer derartigen Analyse das gegenwärtige Schreiben umschließen um das Forschungsobjekt als objektiv gegebenes abgegrenzt vor sich zu haben. Das noch Ausstehende ginge mir darunter verloren.

Ich bin mir bewusst, dass es hier eine Entwicklung gibt, dass auch etwas weiter Bestand hat, dass diese Entwicklung und dieses Bestehende zu befragen und aber gleichzeitig offen zu halten ist. Nichts ist gefunden und besessen.

Peter Schneeberger meint Sie verwandeln „Philosophie in Theater“ (19. Nov07, profil) und Wolfgang Kralicek (8. Feb08, Falter) schreibt „[...]Und wenn er anfängt, ein Stück zu schreiben, dann hat er keine Geschichte im Kopf, sondern eine theoretische Problemstellung. ‚Etwas, was ich selber nicht genau weiß. Etwas, was ich anders nicht auflösen kann, wo ich mit Theorie nicht mehr weiterkomme.‘“

Wodurch ist gerade Theater die für Sie geeignete Form über theoretische Probleme nachzudenken?

Es geht mir nicht um eine theoretische Reflexion am Ort des Theaters. Ich glaube, dass die Auseinandersetzung mit Welt, dass jedes Leben immer auch ein Denken ist, meinetwegen eine Theorie. Aber diese Theorie ist nicht bloß Theorie der Theorie willen. Sie entspringt einem Lebenmüssen. Dies am Ort des Theaters zu behandeln bedeutet, dass sich die Fraglichkeit der Welt exponiert, dass sich eine Sackgasse im Verstehen, in unseren Lebensentwürfen, unserem Denken zeigt. So verstanden ist das also kein Nachdenken über theoretische Probleme, sondern ein Freilegen der erwähnten Fraglichkeiten.

Wie wichtig ist Ihnen Milieu? Wie würden Sie selbst die Wirklichkeit umreißen, in der Ihre Geschichten und Figuren leben?

Wahrscheinlich müsste man den Begriff „Milieu“ überhaupt erst definieren, um jener Unbehaglichkeit beizukommen, die er mir einflößt. Jedenfalls stellt keiner der Texte trotz sozialer Verortung eine „Milieu“-Studie dar. Würde man beispielsweise „hamlet ist tot“ aus einem wie auch immer gearteten „Milieu“ heraus zu lesen versuchen, hätte das eine Kurzführung zur Folge, die die politische Triebfeder des Textes verfehlte. Vielleicht kann man sagen, dass den Figuren im Stück eine Wirklichkeit gemein ist, die man als „final“ bezeichnen könnte und trotzdem oder gerade deshalb ins Handeln treibt, oder in ein Scheitern an einem Handeln, das zu erfinden wäre, gäbe es dafür nur ein tragfähiges Fundament. Das ist eine Wirklichkeit, die über die Figuren der Stücke hinausgeht, die sich nicht etwa in intrapsychischen, vermuteten Kausalitäten erschöpft.

Andreas Beck sagt einmal, man solle sich am Theater nicht vor dem sogenannten „Gebrauchsstück“ scheuen (K²,03/07). Was verstehen Sie unter diesem Begriff? Halten Sie ihre Stücke für „Gebrauchsstücke“? Für welche Rezeptions-Zeitspanne schreiben Sie persönlich?

Ich schreibe für keine „Rezeptions-Zeitspanne“. Von einem Gebrauchsstück zu reden könnte aber heißen auch von einer näheren Bindung zwischen Autorin oder Autor und einem Theater zu sprechen. Falls „Gebrauchsstück“ bedeutete, dass ein Text reflexartig sehr schnell auf Aktuelles reagiert, würde das auch einen rascheren Produktionsprozess an einem Theater bedingen. Damit stellte ein „Gebrauchsstück“ sowohl die Autorin oder den Autor als auch das Theater vor eine besondere Herausforderung [sic], die nicht auf eine Seite verkürzt betrachtet [sic] werden könnte, also auf die des Autors oder der Autorin. Die damit verbundene Frage nach Produktionsbedingungen wäre eine weit reizvollere und fruchtbarere als jene nach „Rezeptions-Zeitspannen“, die wie ein Bestreben nach der eigenen Musealisierung oder Kanonisierung klingt.

In Interviews wird immer wieder darauf verwiesen, dass sie aus dem Mühlviertel stammen und als Kind und Jugendlicher wenig Zugang zum Theater hatten. Warum ist Ihnen diese biografische Aussage wichtig?

Vielleicht müsste man fragen, was sich hinter diesem biografischen Zugriff verbergen könnte. Es geht wohl kaum um einen Neuigkeitswert, denn der eingeschränkte Zugang in ländlichen Regionen zu Kunst wie – aber nicht nur – dem Theater ist evident. Müsste man nicht im Gegenzug zurückfragen [sic], warum die Herkunft derartig überdeterminiert [sic] scheint? Müsste man nicht fragen, ob sich hier nicht ein vielleicht ungewollter Klassismus versteckt, ob sich damit nicht indirekt einem bürgerlichen Umfeld vermittelt, dass unser Bildungssystem „nach oben hin“ ausreichend offen sei? Und müsste man dem nicht entschieden entgegenhalten, dass das Gegenteil der Fall ist? Müsste man nicht über bildungsferne Herkunftssysteme sprechen, egal ob am Land oder

in er [sic] Stadt, und von Chancengerechtigkeit? Könnte es sein, dass gerade die besondere Hervorhebung [sic] dieser biografischen Aussage seitens der Berichterstattung ein Beleg dafür ist, dass diese schon lange nicht mehr geführte politische Diskussion nichtmal mehr vermisst wird. Wenn Alt-Kanzler Schüssel im Standard-Interview vom 1. August 2008 sagt: „Vieles war und ist ungleich verteilt: Begabungen, Schönheit, Intelligenz, Einkommen, Gesundheit, Karrierechancen. Gute Politik muss daher zwei Dinge tun: die Starken fördern, aber auch umverteilen, damit die Schwächeren nicht zu kurz kommen.“, ist schon die Grundannahme falsch. Begabung, Schönheit, Intelligenz sind statistisch normalverteilte Phänomene. Ganz anders aber Einkommen, Gesundheit, Karrierechancen. Diese sind keine Naturgrößen. Soziale Ungleichheit verteilt sich nicht nach der Glockenkurve. Politik ist kein Naturkorrektiv, und was hier der Natur zugeordnet wird – skandalös genug – ist Teil des politischen [sic] Ungleichheitsstruktur selbst, die sich eben gerade nicht auf dem Naturwege statistisch normal verteilt. Aber wahrscheinlich hat man sich an die vorgebliche Natürlichkeit der Ungerechtigkeit gewöhnt und muss sich kaum mehr bemühen, klammheimlichen Klassismus zu verschleiern, wenn Systeme so schön und und [sic] unwidersprochen „nach oben hin“ offen darstellbar sind.

12.1.4 Interview mit Andreas Beck geführt am 16. September 2008 im Schauspielhaus Wien von Irmgard Fuchs

Sie haben in ihrem Konzept gesagt, sie wollen Autorentheater im klassischen Sinn machen und klassisch in Anführungsstriche gesetzt. Was bedeutet das für Sie?

Klassisch heißt, dass es eine Dreiteilung gibt. Also es gibt einen Autor, es gibt einen Regisseur und es gibt dann einen Schauspieler. Es gibt da auch ganz andere Unternehmungen. Es gibt den sogenannten Autorenregisseur, René Pollesch, Falk Richter, Igor Baurisma, die eben ganz anders mit einer Schauspielgruppe in den Proben auf die Reise gehen, die Texte vielleicht auch improvisieren lassen. Die auch Textvorschläge von Schauspielern anders annehmen, anders berücksichtigen. Das heißt, die Dreiteilung Autor, Regisseur, Schauspieler ist da verwaschener. Ich bin für ein Autorentheater im klassischen Sinne. Da müsste man auch erstmal wirklich genau definieren, was ist alles klassisch, denn auch Molière war schon Regisseur, Autor und Schauspieler in einem. Also meine ich eben ein bisschen ironisierend, wir glauben, dass diese Dreiteilung, also diese klassische Aufteilung, tatsächlich auch etwas bringt oder dem Theater auch unterschiedliche, nicht nur eine Perspektive auf das Theater riskiert, sondern auch unterschiedliche Standpunkte, die vielleicht den Abend reicher und vor allem aber polyphoner machen.

Was bedeutet dann für sie Werktreue, wenn bei Ihnen die Ebenen getrennt sind?

Werktreue halte ich für einen total bescheuerten Begriff; auch eine Erfindung der Theaterwissenschaften meiner Generation, den ich völlig ablehne, weil ich gar nicht genau weiß, was damit gemeint ist. Wie führt man beispielsweise werktreu Shakespeare auf? Spätestens da müssten doch eigentlich alle ihren Begriff echt in die Schublade kehren. Also Werktreue kann das doch gar nicht sein. Wenn müsste der Begriff – wenn! – müsste er heißen: werkgerecht. Und was werkgerecht ist, gilt es auf den Proben herauszufinden. Also „werkgerecht“ heißt in dem Zusammenhang in unserer Arbeit vielleicht, dass der Autor ein wichtiger Bestandteil unseres Arbeitsprozesses ist. Dass der nicht einfach nur zu den Endproben kommt zum Beispiel.

Also für Sie ist Werktreue auch nicht gleich Texttreue?

Naja, texttreu. Ich weiß immer nicht genau, was diese Begriffe wirklich genau meinen, denn ich finde sie wirklich nicht erhellend oder weiterführend, sondern ich finde sie wirklich problematisch. Weil Werktreue, was heißt das: ich streiche nix? Ich kann in einem Stück zehn Seiten streichen und es wird das Werk nicht beschädigen. Ich kann a-

ber einen entscheidenden Satz streichen und es beschädigt das Werk. Das ist eine heikle Diskussion auch zwischen Verlagen und Verlegern und den Theatern. Ist diese Inszenierung werktreu? Kommt man da in einen Konflikt? Das ist ein ganz heikler und letztlich auch sehr interpretierbarer Begriff, der äußerst unhilfreich ist.

Ich denke, wenn ein Theater ein Erst- oder ein Uraufführungstheater sein will, dann kann eine Uraufführung nicht damit beginnen einen Text zu dekonstruieren. Sondern es muss erstmal eine Konstruktion entstehen. Man muss erstmal untersuchen, wie funktioniert oder wie könnte so ein Text funktionieren. Das weiß ja zu dem Zeitpunkt weder der/die AutorIn, noch die/der RegisseurIn, bzw. die Schauspieler. Das heißt, es geht ja um ein Suchen, ob die Vorlage nicht nur funktioniert, sondern ob das, was gedacht oder was aufgeschrieben ist sich „wie“ umsetzen ließe. Das heißt: eine Suche nach den geeigneten Mitteln. In diesem Sinn kann ich textgerecht arbeiten. Aber wie textgerecht kann eine Probenarbeit werden, wenn man doch auf einmal merkt, dass ein Text zum Beispiel die einen oder anderen Mängel aufweist oder die eine oder andere Hohlstelle, die beim Lesen vielleicht noch gar nicht aufgefallen ist? Stellt man die dann aus und ist das dann „textgerecht“ oder ist es „textfertiger“, man bügelt sie aus und macht vielleicht an der Stelle einen kleinen Bypass.

Das ist ganz schwierig herauszufinden. Ich finde viel wichtiger ist, dass man einfach eine Zusammenarbeit fördert und nicht eine Trennung. Dass man eben nicht sagt, „so guten Tag Herr Autor, vielen Dank für den Stücktext. Wir sehen uns bei der Premiere wieder“, sondern dass der Prozess – der Arbeitsprozess – ein gemeinsamer ist. Dafür hab ich eigentlich immer gekämpft, dass in den verschiedensten Projekten, die ich initiiert oder auch dann betreut habe, der Autor ein Teil des Theatralen, also des Probenprozesses ist. Des Theaterablaufes. Und das klingt erstmal so völlig logisch, ist aber eben doch ganz schön schwierig, weil auch die einen oder anderen Autoren gar keine Lust haben auf diesen Theaterprozess.

Insofern sie sich auch gar nicht damit konfrontieren, wie funktionabel oder wie funktionierend ihr Text ist. Das heißt, das ist ein ganz schwieriger Prozess, da immer wieder auszuloten: Was kann man miteinander? Wie kann man miteinander arbeiten und was kann es ergeben?

Sie haben an Ihrem Haus die Stelle des Hausautoren geschaffen. Wie würden sie die Funktionen und Chancen eines solchen Hausautoren an ihrem Haus beschreiben?

Das ist, glaube ich, immer bei jedem unterschiedlich. Weil wie jeder Dramaturg eine andere, unterschiedliche Arbeitsweise und Arbeitsauffassung hat, ein Theater eben dadurch reicher wird, dass die Dramaturgie möglichst unterschiedlich ist und unterschiedlich arbeitet, finde ich einfach eine Autorenstimme in der Planung, in der Realisierung von Theater zu haben erst einmal nicht nur spannend, sondern ich finde es notwendig. Was es dem einzelnen Autor bringen mag, muss jeder selber definieren. Ich denke, dass es zum Beispiel im Falle Palmethofer schön war, dass der am Haus war. Für dieses Haus schreiben konnte, mit diesem Haus schreiben konnte. Gleichzeitig aber auch die Stücke, die früher entstanden waren mit diesem Haus lesbar machen konnte. In diesem Falle hatten wir ja das Glück, dass unsere Einschätzung von dem Autor und den Einschätzungen, die wir auf den Proben getroffen haben und der Erfolg der Aufführung, aber auch die Rezeption, sowohl in Kritik als auch beim Publikum, sehr gut war.

Es ist ja auch bei anderen Menschen schon der Fall gewesen, dass es trotzdem ein sehr interessanter und guter Künstler war und die Rezeption war – ich sage mal – etwas zeitverschoben. So zum Beispiel bei Schwab war es nicht so, dass das erste Stück gespielt worden ist – es wurde gelesen, es wurde erkannt, es wurde auch gerne gespielt – aber dass die Kritik und das Publikum gesagt hat: „Mensch, das ist ein neuer und interessanter Ansatz oder ein spannender Theaterabend, weil es einen spannenden Theatertext gibt“, das hat zum Beispiel ein paar Stücke gedauert, bis da sozusagen die Rezeption und Produktion gleich ist. Das kann einem ja auch passieren. Das ist ja nicht immer so, dass man eine Ausstellung macht und alle sagen, „sensationell, sie haben das neue Wort gefunden, juhu“. Sondern das kann auch sein, dass da Zeit vergeht. Also das ist ja immer ganz interessant, dass unsere Klassik mit einer Zeitverschiebung von 100 Jahren rezi-

piert wurde. Was heute irgendwie keiner mehr wahrnehmen will. Ich meine, der ganze Büchner wurde 100 Jahre später uraufgeführt.

Das kann einem ja auch passieren. Jetzt möchte ich mich auch nicht in den verkannten Genie-Mantel hüllen, sondern das Ziel eines solchen Autorentheaters ist es ja dann genau zu versuchen eine solche Stimme, einen solchen Autor auf möglichst unterschiedliche Art und Weise nicht nur bekannt, sondern auch hörbar zu machen. Sehbar zu machen. Und zu hoffen, dass dann auch schneller Menschen erkennen, dass da jemand sehr ernsthaft etwas probiert und das nicht ein Schabernack ist oder nach dem Motto „here today and gone tomorrow“.

Sie haben im Schauspielhaus-Spielzeitheft 2007/08 in Ihrem Willkommens-Text geschrieben „Schauspielhaus ist Gegenwart“ und wollten sich auf die Suche nach Beschreibungsversuchen von Gegenwart machen, die diese definiert und bespiegelt. Konnten Sie in der letzten Spielzeit in den Texten oder den Zusehern hegemoniale Gegenwartsvorstellungen ausmachen? Oder wie gestaltet sich so eine Suche?

Wie Autoren Gegenwart erleben ist der eine Punkt. Wie Regisseure darauf reagieren ist der nächste. Und wie können Schauspieler eine solche Gegenwartsbeschreibung erspielen, spielbar machen. Das sind verschiedene Punkte. Also das heißt interessant ist, dass bestimmte Texte bestimmte Spielweisen evozieren, die man so vielleicht noch gar nicht gehabt hat. Zum Beispiel im Falle Palmeshofer kann man ja sagen, dass es bei „hamlet ist tot. keine schwerkraft“ verschiedene Spielweisen gibt. Es gibt ganz kleine Fitzel von sehr realistischem Spiel, von realistischen Momenten, ich nenn das mal „realistische Monaden“, also die kleinsten Einheiten. Aber dann gibt es wiederum sehr viele Momente, die ganz performativ sind, wo der Schauspieler eigentlich sich selbst, also sich als Figur selber kommentiert oder vielleicht sogar als Performer, als Schauspieler sichtbar wird. Zum Beispiel der Monolog von Nicola Kirsch „du denkst jetzt mal über die unendlichkeit nach“, das ist ja ein Text, der mit der Figur - der Rolle - viel zu tun hat, mit dem was sie beschreibt, eigentlich weiter geht als ihre Rolle überhaupt innerhalb dieses Stückes nicht nur beschrieben wird, sondern auch innerhalb des Stückes zu beschreiben wäre. Das heißt, irgendwann steht sie da vorne an der Rampe nicht nur in dem Mantel der Dani gehüllt, sondern auch als Schauspielerin Kirsch. Nicht als Privatperson Kirsch, sondern als Schauspielerin Kirsch. Das heißt, es gibt so unterschiedliche - ich sag mal - Darstellungsebenen. Und darum, diese herauszufinden - immer wieder herauszufinden, dass moderne Texte nicht nur Spielweisen erfordern, sondern diese Spielweisen befördern, dass es dazu keine Regeln gibt, oder dass man eben nicht einfach sagen kann, man spielt das mal so locker flockig von der Rampe und gibt so dem Publikum Zunder. Daran zu arbeiten und daran zu schrauben: Welche Darstellungsform braucht ein Text und wie unterschiedlich oder wie brüchig ist hier eine Struktur im Stück angelegt? Das rekurriert natürlich auch unsere Wirklichkeitserfahrung. Also das heißt, wie erfahre ich Wirklichkeit als Autor? Kann ich sie beschreiben? Wie kann ich sie beschreiben? Und wie kann ich sie spielen? Das sind Fragen, die automatisch auftauchen und zwar stärker auftauchen, wenn ich rein aus Gegenwartsstücken einen Spielplan mache, als wenn ich sage wir spielen jetzt mal Tschechow, Hauptmann oder die großen Realisten. Da sind die Situationen relativ klar. Die Rolle, der Charakter, die vierte Wand. Alles hat ja eine bestimmte Intaktheit oder anders, von uns wird es als intakt empfunden. Die Menschen früher, als das modern war, fanden das höchst verstörend.

Denken Sie, dass eine strengere Form wie eben eine „Einheitsbühne“ und ein stehendes Ensemble ein sinnvoller Rahmen ist? Dass man eine Grundstruktur bietet, um daran die Texte zu probieren und kennen zu lernen?

Es ist ja keine Einheitsbühne, sondern es ist eine Bühne die eine White Box ist und keine Black Box und wir haben trotzdem ein anderes Bühnenbild. Es ist nur ein minimales, das auch eine bestimmte Ästhetik darstellt. Ich würde jetzt mal behaupten, dass auch bei anderen Bühnen eine bestimmte Bühnenästhetik vorherrscht, die sich von unserer nicht radikal unterscheidet. Wir haben nur ein bestimmtes Budget. Ich kann mit vier Mann Technik nicht jeden Tag ein neues Bühnenbild aufbauen und abbauen und einen Repertoirebetrieb bespielen, den ich aber glaub ich brauche. Und deshalb brauche ich auch

ein Ensemble. Das ist ein Grund für ein Ensemble, aber nicht der einzige. Ich glaube man braucht ein Repertoire, um überhaupt neue Stücke, neue Texte, neue Themen in eine Stadt zu tragen. Das kann man nicht en suite über zwei Wochen ansetzen und dann ist es vorbei. Da muss sich ein Prozess auch des Rezipierens entwickeln und der muss länger gehen als es mit einem En suite-Spielplan möglich wäre. Das heißt, ich brauche ein Repertoire, für ein Repertoire braucht man oder ist es gut, wenn man ein Ensemble hat. Aber ich habe auch deswegen ein Ensemble, weil ein Schauspieler ein wichtiger Mitstreiter auf diesem Weg zu neuen Texten ist. Dessen Instinkte und dessen Gedanken, dessen Gefühle zu Texten war immer ganz wichtig als Respons, also als Antwort. Und gleichzeitig Leute, die sich dem mal verschreiben wollen für eine Zeit lang in ihrem Schauspielerdasein, das ist mir auch ganz wichtig. Und gleichzeitig sind sie natürlich das Gesicht des Theaters. Also wichtigste Partner und wichtigste Träger auf dieser Suche nach zeitgemäßem Ausdruck im Theaterspiel für Stoffe, die sich mit unserer Gegenwart auseinandersetzen.

In der Pressekonferenz haben Sie folgende Fragen gestellt: „Wie definiert sich Gegenwart? Wie stellt sich Zeitgenossenschaft her? Wie und mit welchen Mitteln lässt sich heute am Theater von unseren Lebenszusammenhängen erzählen?“ Warum interessieren Sie sich für diese Fragen? Warum ist das die Thematik für ihr Theater?

Ich bin Kunsthistoriker und ich habe mich auch in der Kunstgeschichte hauptsächlich mit Gegenwart beschäftigt. Ich habe ein großes Faible für Romantik und für andere Epochen gehabt. Für Dürer. Aber ich habe mich dann irgendwann auf Gegenwart spezialisiert, weil ich natürlich über die Kunst etwas mehr über mein Lebensumfeld und mein Lebensempfinden meinte zu erfahren. Ich habe das Gefühl, dass die Gegenwart im Theater ein ganz wichtiger Impuls- und Taktgeber ist. Also neben der – und das meine ich positiv – musealen Pflege des Klassikers oder der Wiederentdeckung eines vergessenen Textes, die auch Theater und Stadttheater, Nationaltheater leisten müssen, muss so ein kleines Beiboot wie dieses hier, so ein kleines Pilotboot, so eine kleine Jolle zwischen den großen Tankern, eine spezielle Aufgabe nicht haben. So war es ja auch in der Ausschreibung dieses Hauses vorgesehen. Es sollte ja Ur- und Erstaufführungstheater sein und werden. Und ich glaube, die Frage, die sich mir in solchem Zusammenhang stellt, ist, dass ich denke, dass ein Text, der aus dieser Gegenwart entstammt mir natürlich auch mehr über mich selber erzählt, als das beispielsweise „Hamlet“ tut. Ein Klassiker, ein Evergreen hat „ewige Wahrheiten“ und „grundsätzliche Fragen“. Aber manchmal haben wir ja nicht nur grundsätzliche Fragen an uns oder an unser Leben, sondern sehr spezielle. Manchmal sind das auch gegenwärtige Fragen, momentane Fragen. Und ich habe das Gefühl, dass das Theater – und das Theater ist ja ein langsames Medium – da durchaus Stoffe und Themen bespielen könnte, die eben im Klassiker aus bestimmten Gründen nicht enthalten sein können, eben weil der älter ist.

Was ist Gegenwart und wie erleben wir Gegenwart? Das ist, finde ich, ein weites Feld, das ich gerne im Theater dazu eine Antwort oder eine Fragemöglichkeit – ist ja viel besser wenn wir fragen als wenn wir Antworten geben möchten, weil die haben wir ja auch nicht immer parat – aber wenn man sagt, lasst uns doch mal die Gegenwart abfragen. Wie sieht ihre, wie sieht meine aus? Das sind schon zwei unterschiedliche Perspektiven.

Ich finde ein Theaterunternehmen, wie Peter Stein das gerade in Berlin über einen Stich bzw. wie einen Stich – wie ein Gemälde – den „Zerbrochenen Krug“ inszeniert hat mit fantastischen Schauspielern, finde ich natürlich interessant und reizvoll und kann mich da auch dran laben, geht dann aber schon in Richtung eines recht bildungsbürgerlichen Unterhaltungstheaters.

Also ich erfahre natürlich auch etwas über mich in diesem Stück, aber trotzdem ist es ein Stück, was mir eben als Stich von einer anderen Zeit, von einer anderen Perspektive erzählt, als das beispielsweise Frau Steinbuch tut. Reizvoll, aber gerade nicht meins.

Sie sagen also, Sie spielen diese neuen Stücke, weil das für Sie die Möglichkeit ist die Gegenwart abzubilden?

Es gibt keine andere Möglichkeit im Theater Gegenwart erfahrbar zu gestalten außer mit Zeitgenossen. Das ist ein kollektiver Prozess, bei dem man versucht zu begreifen: was ist Gegenwart, was macht uns aus, was verstört uns.

Denken Sie darüber nach, was mit diesen Texten sein wird in fünfzig Jahren vielleicht? Oder ist das ganz einfach nicht relevant?

Das kann man eigentlich nicht wirklich. Also selbst, wenn man das machen würde, wäre es sehr spekulativ. Weil, wie gesagt, zu Zeiten unserer Klassiker wurde Kotzebue gespielt, den heute keiner mehr spielt und hundert Jahre später wurden die klassischen Texte als diese „entdeckt“ und gelten heute als solche.

Es ist ja immer interessant, gute Stücke setzen sich immer wieder durch. Also Edward Bond finden wir immer noch klasse und Pinter, die frühen Pinter, die spielen wir auch noch nach wie vor gerne. Aber vielleicht gibt es auch wieder eine Fleißner-Renaissance oder auch ab und zu werden die Expressionisten entdeckt. Es geht einem ja nichts verloren. Trotzdem: die Mode von gestern ist natürlich heute nicht mehr aktuell. Nicky Silver möchte augenblicklich keiner spielen, obwohl der mal ein ganz wichtiger Taktgeber war. Warum kann man gerade nicht beantworten, weil einem das selber ein bisschen schal wie der Rollkragenpullover aus den 90ern vorkommt. Vielleicht ist es in fünf Jahren wieder anders. Ich denke, man kann nicht sagen, das wird auch in fünfzig Jahren noch relevant sein. Das ist auch völlig wurscht. Viel interessanter ist es doch, dass es jetzt interessant ist. Ich spreche immer vom „Gebrauchsstück“: Ein Stück, das jetzt uns nicht bloß unterhält, sondern uns Impulse und nachdenkliche Momente oder was auch immer beschert ist doch richtig. Ich muss dann gar nicht fragen, aber in fünfzig Jahren ist das vielleicht nichts mehr wert und Schiller ginge immer noch.

Aber impliziert ein Gebrauchsstück auch, dass es relativ schnell inszeniert werden muss, weil die Zeit sich so schnell ändert?

Nein, das impliziert eigentlich nur, dass man den Stücken – auch wenn man meint, sie haben nur eine geringere Haltwertzeit – sie trotzdem nicht gering schätzt. Das heißt Gebrauchsstück.

Schauen Sie, da gibt es viele Sachen, die sich verändert haben. Zum Beispiel gab es ja dieses wundervolle Stück „Angels in America“, was auch an diesem Haus in der Ära Gratzner sehr erfolgreich gelaufen ist. Und da haben alle gesagt: „Ah, das Stück, das kann man ja überhaupt gar nicht mehr spielen. Aids ist zwar nicht heilbar, aber behandelbar. Und überhaupt hat sich die Gesellschaft verändert. Ich hab das letztens in Polen recht gut gesehen, von einem mir befreundeten und lieben Regisseur, von Krzystof Warlikowski inszeniert und das Tolle war, dass man sehen konnte, dass aus einem Gebrauchsstück oder Zeitstück, was mir der liebere Ausdruck ist, aus einem Zeitstück, was sehr verhaftet in einer Gesellschaft – also es spielt in der späten Reagan- bzw. ersten Bush-Ära –, dass so ein Stück auf einmal wirklich ein moderner Klassiker werden kann, weil auf einmal eine Welt jenseits der Aktualität sichtbar wird. Dabei hat es Warlikowski nicht einmal ins Heute, nach Polen verlegt, er hat es aus seiner Sicht, aus seiner polnischen Sicht, heute inszeniert. Und auf einmal merkt man, das Stück ist nach wie vor modern und es würde nicht nur in Polen – weil man sagt, ja klar Polen, mit den Zwillingen da geht das noch, nein ist völliger Quark – das würde auch hier funktionieren. Weil das nicht ein Stück über Aids, sondern ein Stück mit Aids ist. Und interessant an der Geschichte war: manchmal braucht man ein bisschen zeitlichen Abstand, um zu erkennen, dass Stücke eben nicht nur in ihrer Zeit verhaftet sind. Das ist toll.

Ich bin sehr für das „Zeitstück“. Und ich glaube, dass man in fünfzig Jahren mehr darin entdecken kann als wir jetzt meinen. Im Zweifelsfall erzählt es etwas über uns.

In dieser Spielzeit haben Sie in der Pressekonferenz gesagt, die Fragen bleiben die gleichen. Das Konzept bleibt dasselbe. Wie würden Sie für sich selbst die letzte Spielzeit Revue passieren lassen? Haben Sie die verdiente Resonanz bekommen für das Konzept? Hat das Publikum in den Zuschauerraum gefunden? Etc.

Also das kann noch besser werden. Gerade was die Publikumsresonanz angeht möchten wir uns steigern. Die ist gut, kann aber noch besser werden. Also ich bin erst froh, wenn es abends keine Karten mehr gibt, wie jeder Theaterleiter. Aber das ist gar nicht der Punkt. Sondern der Punkt ist, dass es uns gelungen ist doch in einer sehr kurzen Spielzeit, diesem Haus ein Gesicht zu geben und eine Position. Und nicht nur in Wien, sondern über Wien hinaus. Und insofern war das glückvoll. Glückvoll, dass alles auch so schnell miteinander funktionierte. Weil Kritiker, aber auch eben Besucher, Dinge ähnlich gesehen haben wie wir. Das ist ja nicht immer der Fall. Also insofern war es glückvoll. Und ich denke, wir müssen oder wir dürfen und wir sollten weiter so spröde bleiben. Weil ich sag's mal so, dieses Haus ist ja in der wunderbaren Lage, dass sobald eine bestimmte Anzahl von Menschen drin ist, es schon voll und anheimelnd wirkt. Und das sollte man nutzen, dass wir im Gegensatz zu anderen Tankern, die wirklich durch ihre Architektur allein viel mehr Leute ansprechen müssen, um auch irgendwie nicht peinlich auszusehen, dass wir aber in diesem kleinen Haus wirklich Dinge ausprobieren können, uns auch mit Dingen beschäftigen können, die vielleicht auch erstmal für ein kleines Publikum gedacht sind. Ich finde das Kostbare dieses Ortes ist, dass man exquisit sein kann. Und das meine ich gar nicht arrogant, sondern ganz künstlerisch. Man muss hier nicht gleich ein Stück inszenieren, wo man ziemlich sicher weiß, dass man entweder über den Titel oder über eine Besetzung das Haus voll spielt. Und das ist gut.

Es heißt ja immer, dass Wien und Österreich eher auf vergangene Kultur setzt in der Identitätsfindung. Denken Sie, dass dann gerade ihr Haus und ihr Konzept erwartet wurde, dass es damit jetzt also eine Nische füllt?

Die Ausschreibung für das Haus war so. Deswegen hab ich mich ja überhaupt beworben.

Und fühlen Sie auch einen Hunger der Kultur dafür?

Also den Hunger der Kulturverantwortlichen meinen Sie? Nein, den spüre ich jetzt nicht so. Die sind jetzt nicht bei jeder Premiere da. Frau Schmied war einen Abend da, Herr Mailath-Pokorny war öfter da.

Ich glaube, die Kultur tut gut daran, dass sie erst einmal so einen Ort ausgelobt hat. Ich habe mich darüber gefreut, dass er mir anvertraut worden ist. Und wie gesagt, ich saß ja nicht in der Dramaturgie des Burgtheaters und dachte „Oh, wie kann ich so schnell wie möglich ein Theater leiten“, sondern mich hat diese Ausschreibung, mich hat dieses Konzept interessiert. Und jetzt muss man einfach mal gucken. Und solange uns die Leute lassen und eben dann nicht doch den Schenkelklopfer fordern, sondern sagen: „Nee Nee, ihr seid etwas anderes, etwas Exquisites“. Solange sie das nicht nur so lassen, sondern auch fördern und befördern, freue ich mich natürlich und glaube, es ist hier ein wichtiger und notwendiger Platz innerhalb dessen, was wir haben. In dem Spektrum Burgtheater, Akademietheater, Josefstadt, Volkstheater und die verschiedenen kleineren Gruppen ist das also ein wichtigerer Ort, ja.

Und ich glaube, der stünde dieser Stadt, der Theaterstadt Wien gut an. Und Sie haben recht, wenn sie mich fragen. Im Gegensatz zu Berlin zum Beispiel, einer Stadt, die viel mehr in die Zukunft denkt und sich in der Gegenwart schon fast fadisiert, ist es in Wien eigentlich genau das Gegenteil. Die Zukunft bringt meistens, wie der Wiener sagt „nichts Besseres“, sondern man ist froh, dass man die Vergangenheit hat und durchlebt die gerne noch mehrfach und selbst die Gegenwart ist durchaus schon suspekt. Also insofern ist so ein Projekt Gegenwart am Theater in Wien fast schon ein Oxymoron.

Was denken Sie, wofür ist Wien grundsätzlich noch der bessere Boden? Autorentheater oder Regietheater?

Ich glaube weder das eine, noch das andere. Regietheater ist ja nach wie vor in Österreich leicht verpönt.

Ich kann dazu nur sagen: Ein Regisseur ist unabdingbar für die Arbeit. Regietheater gibt es überall; auch in Großbritannien, wo sich der Regisseur zwar weitestgehend versucht unsichtbar zu machen, auch da wird er gebraucht.

Wo wir schon bei Österreich waren. Sie haben ja sowohl deutsche als auch österreichische AutorInnen inszeniert. Würden Sie sagen, dass es unterschiedliche Tendenzen und Qualitäten in der Schreibweise gibt?

Über Qualität kann man nur im Einzelfall sprechen, das kann man nicht so grundsätzlich sagen. Ich kann nicht sagen: der Österreicher, der Deutsche oder der Schweizer. Wir haben versucht deutschsprachige Autoren anzusprechen und auch geschaut, dass wir da was finden. Ich würde es mal so ausdrücken: Es gibt in der Tat, aber das habe ich auch schon öfter gesagt, beim Österreicher einen größeren Hang zur Sprachbeschäftigung und zur Spracharbeit. Das ist fast ein bisschen wie im französischen Theater, wo einfach die Beschäftigung mit der Sprache bzw. die Sprachmelodie, das Performen der Sprache, schon einen Anlass für einen Theaterabend bildet. Das ist in Deutschland anders. In Deutschland ist es in der Tat so, dass sich die Texte viel mehr über das „wie kann man erzählen“, über Erzählweisen, mögliche Spielweisen und eine besondere theatrale Erzählweisen definieren. Das heißt, man geht noch mal anders an die Dinge heran. Das sind, glaube ich, zwei unterschiedliche Wege. Aber das sind so ein paar Unterscheidungsmerkmale.

Sie denken also, es gibt wirklich sprachliche Unterschiede?

Also sprachliche nicht. Es gibt einfach Unterschiede, wie die Leute an etwas herangehen. Ich glaube, der Österreicher oder die Österreicherin denkt über eine Sprache, über einen Sprachkrampf-Prozess, während das Deutsche mehr über eine Formsuche zum Inhalt findet. Also das eine geht über eine sprachliche Suche. Jelinek, Schwab, selbst Bernhard, das sind ja alles große Spracherfinder und -finder. Und im Deutschen ist es eben auch bei Strauß im „Schlusschor“ eine radikale Erfindung, bei Schimmelpfennig, aber auch Pollesch. Das sind ja auch Leute, die mit Sprache arbeiten um Gottes willen, aber es geht trotzdem um Form, um eine Erzählweise auf dem Theater. Also: wie erzählt man theaterspezifisch. Unterschied.

Und ich glaube, es liegt daran, dass für den Österreicher Sprache per se etwas ganz anderes ist als in Deutschland. Es gibt eine größere Lebhaftigkeit von Dialekten. Es gibt in Deutschland genauso viele Dialekte, aber hier ist es noch mal in einem viel kleineren Raum ein größerer Clash von Dialekten. Und: das Hochdeutsch wird als viel künstlicher empfunden, als es in Deutschland der Fall ist. Also für den Niederbayern ist Hochdeutsch genauso künstlich und für den Schwaben sowieso. Nicht umsonst haben die die Werbung gegründet „Mir könntet alles außer Hochdeutsch“. Da gibt es genügend Färbungen, die unterscheiden sich genau wie hier von Dorf zu Dorf. Der Punkt ist nur, dass das Schriftdeutsch, wie in der Schweiz eben etwas Künstliches hat, auch in Österreich eher eine Kunstsprache ist. Das ist in Deutschland weniger. Auch wenn man BRD und DDR auseinanderdividieren wollte.

Sie verschreiben sich nun schon seit etwa 15 Jahren der Förderung junger AutorInnen. Was finden sie an dem so spannend? Was interessiert sie so stark an diesen JungautorInnen?

Also wie gesagt, es geht mir um meine eigene Gegenwart. Wie ich lebe, wie ich mein Leben empfinde. Wie ich meine Traurigkeit und meine Sehnsüchte am Theater bespiegelt sehe. Das empfinde ich über das Hier und Jetzt und nicht über einen vergangenen Text. Ich habe auch als Dramaturg gern klassische Dramaturgie immer mal wieder zwi-

schendrin gemacht, wissend dieser Text ist bewiesen. Das heißt, diesen Text muss ich gar nicht erstmal beweisen.

Aber ich kann nur sagen, „Was ihr wollt“ enthält ungefähr 5% Wahrheit, die für mich gilt. Und bei einem anderen Text, Anja Hilling „Schwarzes Tier Traurigkeit“, da sind es doch eher 50%, wo ich mich wieder entdecke. Und das macht für mich den Reiz aus. Also nicht selbstverliebt, aber mich interessiert es immer, mich oder andere Menschen zu entdecken. Und ich leb nun mal nicht in der Tudor-Renaissance sondern im Jetzt.

Denken Sie, das wäre eine Zukunft für's Theater, dass man nicht mehr diese Texte mit „Allgemeingültigkeit“ spielt, sondern eher für jeden Menschen ein passender Autor?

Die Klassikerpflege wird es immer geben. Sie sehen es doch bei dem Shakespearezyklus jetzt am Burgtheater. Der hat sich verkauft wie Bolle, obwohl es zum Teil mediokre künstlerische Kommentare von Seiten der Regie waren. Es gab wenige Arbeiten innerhalb des Zyklus, die wirklich innovativ waren. Das Meiste war eigentlich „Shakespeare vom Blatt“, in Anführungsstrichen, wie man das heute so macht. Trotzdem lief das wie Bolle, weil natürlich alle sich freuen den Lear oder den König So und so überhaupt mal wieder zu sehen. Unseren klassischen Kader, der sowieso im Schmelzen begriffen ist. Das trotzdem zu erleben. Das ist eine wichtige Aufgabe von Theater. Ich komme aus großen Häusern und würde das niemals negieren. Aber ich glaube, dass es genauso wichtig ist, Stimmen unserer Zeit zu erzeugen. Und wenn es nur darum geht, dass man in dreißig, vierzig Jahren mehr über die 90er, über den Beginn des 21. Jahrhunderts sagen kann auch aufgrund von Texten. Ich glaube zum Beispiel, dass wenn jemand irgendwann mal in vierzig Jahren die Pollesch-Texte liest, dann werden die was über eine bestimmte Generation am Theater erzählen, die auch meine ist.

Ich habe ja angefangen, innerhalb eines Stadttheaters dem so eine Schneise zu schlagen, wo es noch nicht so populär war. Inzwischen ist es ja fast auf eine seltsame Art zu populär, weil jeder noch irgendwie einen Text schupft oder irgendwie wohin bringt, der es vielleicht gar nicht verdient hätte. Deswegen muss man schon mal gucken, wer macht das aus Notwendigkeit, wer macht das aus Merchandising-Gründen. Ich habe es auch immer deswegen gemacht, weil einem Theater muss genau Jetzt ein Platz, eine Stimme eingeräumt werden. Sonst wird uns das passieren, was die Oper schon ist. Dann ist es ein Museum.

Und was halten Sie davon, dass man - so wie wir - sehr früh diese neuen Texte in einen wissenschaftlichen Diskurs bringt? Die Texte sind ja sehr neu, oft nicht einmal ein Jahr alt und üblich wäre es in der Theaterwissenschaft das erst einmal ein paar Jahre liegen zu lassen, während wir versuchen, die Texte aus dem Zeitgeist heraus zu begreifen.

Also wissenschaftlicher Angang darf doch nie zu spät kommen.

Vielleicht kommt er ja zu früh?

Er kann nicht zu spät kommen, meine ich im Sinne von: man kann nicht zu früh beginnen damit. Also er könnte eher zu spät kommen.

Macht das der Mediziner auch? Lässt man einen Virus ein paar Jahre in der Petrischale vor sich hindämmern? Nein, das ist doch totaler Quatsch.

Wenn eine Wissenschaft lebendig sein will und sich eben nicht nur historisch, positivistisch versteht, sondern auch als etwas, was Phänomene der Zeit versucht zu lokalisieren und zu begreifen und eben mit zu gestalten im Sinne von zu definieren oder herauszuarbeiten. Dann muss man sich natürlich sofort auf Dinge und Künstler [einlassen]. Also ich meine, wo kämen wir denn da hin, wenn wir die Sachen von Bruce Naumann zehn Jahre lang liegen lassen. Was soll denn damit passieren? Sollen sie besser werden, wenn man sie nicht beachtet?

Nein. Total wichtig. Man kann sich nicht früh genug mit einem Künstler, einem Phänomen, einer Tendenz, einem Trend auseinandersetzen, weil sonst arbeitet man immer nur historisch Dinge ab.

12.1.5 Gerhild Steinbuch

Stück-Kurzinhalte

kopftot

kopftot ist ein Stück über den Zustand eines jungen, einsamen Mädchens, das in einem Missbrauchsverhältnis mit ihrem Vater lebt. Ihr Name ist Ophelia. Sie wohnt scheinbar allein und ihr Vater kommt regelmäßig zu *Besuch*. Zusätzlich phantasiert sie sich in Gespräche mit ihrer toten Mutter und ihrem abgetriebenen Bruder. Sie verlässt niemals die Wohnung, hat Angst vor dem *Draußen* und lebt nur in ihrer Phantasie, in ihren Bildern und Sehnsüchten. Sie glaubt sich in den Vater verliebt zu haben und will mit ihm eine neue Familie gründen. Sie trägt Hochzeitskleider und spricht mit ihrer toten Mutter über ihre Liebe und das Geliebtwerden durch den Vater, sie holt sich deren Einverständnis zu dieser Verbindung. Der imaginierte Bruder versucht sie aus dieser Welt herauszubringen, spricht von *Draußen* und will sie durchs Fenster hinaus locken. Doch Ophelia bleibt in ihrer Welt gefangen und auch das eingebildete Glück mit ihrem *Geliebten*, dem Vater geht nicht auf, denn eigentlich ist es keine Liebe sondern Kindsmissbrauch. Das Stück endet in einem erneuten Missbrauchsakt in dem Ophelia, scheinbar aus Verzweiflung an der Situation, doch noch den Verstand aufgibt.

Nach dem glücklichen Tag

Marie wird nachts vom immer selben Traum geplagt. Sie träumt von ihrer Mutter. Und Männern. Der Traum ist für sie nicht entschlüsselbar und sucht sie somit immer wieder heim. Um dem ein Ende zu bereiten reist sie gemeinsam mit ihrem Freund Paul zu ihrer längst verlassenen Mutter, unter dem Vorwand ihren Geburtstag gemeinsam feiern zu wollen. Nun entspinnt sich ein Sog, aus dem die Besucher nicht mehr heraus kommen werden. Die Mutter, die seit Maries Auszug scheinbar mit ihrem Haus verwachsen ist, erwartet den Tod, jeden Moment. Sie lebt im dauernden Verfall und gibt, ganz nebenbei, auch Marie die Schuld daran. Aber ehrliche Worte werden nicht gewechselt, Marie wird von der Mutter verbal gequält, der Traum bleibt ungeklärt. Inzwischen üben die Mutter und das Haus eine seltsame Anziehungskraft auf Paul, den Fremdling aus, was einen Keil zwischen ihn und Marie treibt. Er scheint an dem Ort den Bezug zur Realität zu verlieren und schließlich tötet er Marie. Aber vielleicht war das auch alles nur ein Traum.

Verschwinden oder Die Nacht wird abgeschafft

Dieses Stück bewegt sich auf vielen Erzählebenen, die sich alle um die *Hauptfigur* Lara drehen. Sie befindet sich zwischen zwei Fronten. Einerseits der ihres Bruders Oed, der Altenpfleger ist und andererseits der ihres Freundes Haimon, dessen Vater Heinz Kommunalpolitiker ist und die Stadt von *den Alten* säubert. Die Alten sind in der Welt des Stückes der ungeliebte Schatten der Gesellschaft. Sie werden systematisch weggesperrt und man hat Angst vor ihnen. Lara kann sich für keine der Seiten klar entscheiden. Die Familie von Heinz strebt nach dem Traum der perfekten Familie, den sie mit Lara noch vervollständigen wollen. Doch Oed ist in diesem Traum unerwünscht, er ist eine andere Welt. Oed ist jedoch für Lara unersetzbar als Bruder. Haimon wäre austauschbar, einen Bruder bekommt sie nie wieder. Als Oed aber einer alten Frau im Krankenhaus Sterbehilfe leistet, ist das die Gelegenheit für Heinz ihn loszuwerden. Haimon verrät Oed an Heinz und bringt ihn damit ins Gefängnis.

Als Ausgangspunkt für dieses Stück diente der Autorin die *Antigone* von Sophokles. Jedoch war der Mythos nur das Gerüst von dem schlussendlich weggearbeitet wurde.

12.1.6 Händl Klaus

Stück-Kurzzinhalt

Dunkel lockende Welt

Das Stück ist in drei Akte aufgeteilt, in denen es jeweils eine Zweierbegegnung gibt und weiters die Abwesenden, von denen gesprochen wird. Im ersten Akt trifft Corinna auf ihren Vermieter Joachim, in dessen Haus sie mit ihrem Freund zur Untermiete ein Jahr gelebt hat. Doch jetzt heißt es Abschied nehmen, denn Corinna will ihrem Freund nach Peru nachreisen. Beide sind Ärzte und sollen dort in einer Hilfsorganisation arbeiten. Joachim schwärmt unaufhörlich von Herrn Tobler, dem Freund und bedauert die Abreise von Corinna. Er erzählt ununterbrochen vom langen Sterben seiner Mutter, mit der er in diesem Haus zusammengewohnt hat. Plötzlich findet Joachim in der blitzblank geputzten Wohnung einen menschlichen Zeh. Corinna habe ihn aus der Anatomie mitgebracht und wohl vergessen, sie wolle ihn entsorgen. Doch Joachim möchte ihn behalten, als Erinnerung an die zwei Ärzte und seine tote Mutter.

In Akt zwei trifft Corinna auf ihre Mutter Mechtild. Sie scheint also nicht nach Peru gereist zu sein, sondern nach Hause. Der Mutter erzählt sie, Herr Tobler habe sie verlassen. Die Mutter ist Biologin und spricht der Tochter den ganzen Prozess der Photosynthese vor. Die Tochter bittet die Mutter schließlich zu Joachim zu fahren, um das Relikt, den Zeh, zu holen und bedauert ganz nebenbei, niemals erfahren zu haben, wer ihr Vater sei.

Im dritten Akt begegnen sich also Joachim und Mechtild in Corinnas verlassener Wohnung. Joachim baut das Haus um und so befinden sie sich in einer Baustelle. Die zwei erinnern sich ihrer alten Bekanntschaft aus Studienzeiten und Mechtild erzählt plötzlich vom Tod ihrer Tochter, Corinna. Da beobachten sie, wie Joachims Kater etwas frisst, was aussieht wie eine Spitze einer Karotte, dann erbricht er aber einen kleinen Knochen. Hat Corinna Herrn Tobler umgebracht und das war seine Zehe? Ist Joachim vielleicht sogar Corinnas Vater? Erfindet Mechtild den Tod der Tochter nur oder ist sie wirklich gestorben? Was hat es mit dieser Zehe auf sich? Fragen über Fragen, die nicht beantwortet werden, vielleicht weiß sogar der Autor die Antworten nicht.

12.1.7 Ewald Palmetshofer - Synopsen

sauschneidn. ein mütterspiel

Auf einem Bauernhof leben die Schwiegermutter Hansi und die Schwiegertochter Rosi mit dem brutalen Sohn und Ehemann Karl zusammen. Diesen sieht man zwar nie, man erfährt aber, dass er ein Alkoholproblem hat und gewalttätig ist. Hansi ist über ihren Sohn schockiert, während Rosi Angst vor seinen unberechenbaren Attacken hat. Die einzige Ablenkung und Rettung finden die Frauen miteinander in einem gemeinsamen Bett, in dem sie sich die Haare bürsten und sich ein besseres Leben vorstellen. Eines Tages beschließt Hansi, dass man ihren Sohn, die „Sau, schneiden muss“. Es wird auf den richtigen Zeitpunkt gewartet und nachdem Karl Rosi vergewaltigt hat und sie mit der kleinen Sonja schwanger ist, wird Karl ermordet. Übrig bleiben die Frauen und ein kleines Kind.

helden

Das Stück bettet sich in eine Familiensituation. Doris und Wolfgang, die Eltern, versuchen ihre Frustration vom Alltag zu überdecken, während die Kinder David und Judith

eine Analyse benötigen, um mit ihren Psychen zurecht zu kommen. David ist gerade mit seinem Studium fertig und outet sich den Eltern als Homosexueller, während Judith noch in die Schule geht und sich in Paul, einen alten Schulkollegen von David verliebt hat, den David während der Schulzeit gequält hatte.

David und Judith verbindet ein gemeinsames Geheimnis: Sie sind die Superhelden *Spiderman* und *Catwoman*. In politischen Aktionen lassen sie immer wieder Kaufhäuser in Flammen aufgehen und übermitteln Stellungnahmen an die Presse. Die Anschläge bleiben jedoch ohne echte politische Motivation und das Scheitern der Protagonisten ist vorprogrammiert.

Das Ende kommt schon noch

In seinem Kurzstück *Das Ende kommt schon noch*, das Ewald Palmetshofer im Rahmen der *Deutschlandsaga* der Berliner Schaubühne am Lehniner Platz verfasst hatte, widmet sich der Autor der Zeit zwischen 1990 – 2000, dem Jahrzehnt nach dem Fall der Berliner Mauer, in dem langsam ein politisches Vakuum einkehrte. Erzählbar ist diese Zeit für Palmetshofer nur durch eine Schreibweise, die an Talkshow-Ästhetik erinnert. Es gibt keine Sehnsüchte, keine größeren Zusammenhänge mehr, dafür kennt die Banalität keine Grenzen. Nur durch Fernsehserien wie *Akte X* oder durch den bemühten Versuch einen Papst anzusprechen, wird darüber hinweggetäuscht, dass die Figuren neben diversen Ausschreitungen auf einem *Rave* oder Selbstmordversuchen im Freundeskreis keine einschneidenden (politischen) Erlebnisse mehr vorzuweisen haben.

12.1.8 Johannes Schrettle: Synopsen

Milan oder Stille Tage im Kaffee

Milan ist Student der Philosophie, verbringt aber den Großteil seiner Zeit in seinen eigenen vier Wänden. Sara wohnt mit Milan zusammen und arbeitet an einem Filmkonzept über ihr Leben, um sich damit an der Filmakademie bewerben zu können. Auf der Suche nach ihrer eigenen Geschichte fällt ihr auf, dass sie sehr wenig zu erzählen hat. Milan versucht, ihr immer wieder Konzeptvorschläge zu machen, die sie aber nie interessieren. Schließlich kommt Saras Tante Olga, um sich bei Sara zu verstecken. Olga ist paranoid und glaubt fest daran, dass UFOs sie entführen werden. Während Sara die Situation filmt, kommen sich Olga und Milan immer näher. Schließlich lässt sich Milan von Olgas Paranoia vollständig anstecken. Sara will vor der Lage fliehen und läuft raus auf die Straße, um in der Welt den Film entdecken, es kann aber niemand mehr die Wohnung verlassen.

fliegen / gehen / schwimmen

Das Stück dreht sich um Swazy, Helga, Anke, Holger und Helgas Ratte Freiheit. Swazy und Helga, ein Liebespaar, das seinen Platz im Leben nicht kennt, erwacht in einer Bahnhofshalle. Swazy hat einen komischen Geschmack im Mund, während Helga sich auf ihre Ratte konzentriert. Swazy verschwindet, um sich mit Anke einzulassen, eine Psychologin um die 40, die Feldforschung betreibt. Swazy reist von Stadt zu Stadt und erkennt, dass er sich nirgends finden wird können. Helga wird währenddessen von dem Polizisten Holger aus einem Brunnen gerettet. Sie geht mit ihm nach Hause, beginnt ein bürgerliches Leben mit ihm, wo sie für ihn kocht und von einem Psychologiestudium träumt. Schließlich stirbt ihre Ratte bei einem Hubschrauberflug. Am Ende taucht Swazi im bürgerlichen Idyll auf und schießt sich mit Holgers Waffe in den Bauch. Erst da kann er zu einer Wirklichkeit finden, während Holger schlafen geht.

Wie Licht schmeckt

Bei *Wie Licht schmeckt* handelt es sich um die Dramatisierung des gleichnamigen Romanes von Friedrich Ani. In diesem Text will der Jugendliche Lukas zur Feier seines 14. Geburtstages tagelang durch die Gegend streunen und nie nachhause gehen. Er lernt die blinde Sonja kennen, die älter als er ist und in einem Café arbeitet. Sie zeigt ihm, dass man auch mit anderen Sinnen als den Augen die Welt erfahren kann.

Dein Projekt liebt dich

Erika und Holger, die beruflich soziale Projekte planen, wollen aus ihrem Leben ein einziges Projekt machen. Hierfür tötet Erika ihre Nachbarin, um an ihr Geld zu kommen und Holgers Bruder Milo schmuggelt in seinem Bauch eine große Menge Heroin auf eine entlegene Insel. Diese Insel soll Anlaufstelle für Flüchtlinge und Ausgestoßene sein. Es soll zu Erikas größtem Projekt werden. Die anderen Projektteilnehmer, die noch zuhause geblieben waren, sagen ihr jedoch per Fax ab und Erika, Holger und Milo bleiben alleine zurück. Nach anfänglicher Verzweiflung ist schließlich alles egal. Milo schläft zuerst mit Laila, einem Mädchen, das ihr soziales Jahr auf dieser entlegenen Insel macht, dann mit Erika. Anschließend geht Laila mit Holger ins Bett. Das Projekt ist gescheitert.

Boat PeopleTM - Das Label ist schön

Boat PeopleTM - Das Label ist schön entstand in Zusammenarbeit mit der österreichischen Modeschöpferin Lisa D. Hierbei wurden von ihr unter dem real existierenden Label *BOAT PEOPLE* Kleidungsstücke von Billigkleiderketten in Designerware verarbeitet. In Form der Inszenierung einer theatralen Modenschau zeigten Schauspielerinnen die hieraus entstandene Designermode und reflektierten textlich über die Herstellung dieser Ware und der globalisierten Arbeitsbedingungen der HerstellerInnen.

Lisa auf Zeitausgleich

Lisa auf Zeitausgleich entstand in kollektiver Arbeit am TiB Graz. In diesem Stück behandelt Schrettle die Problematiken eines gesellschaftlichen Systems, das sich rein durch Arbeitszeit und Freizeit definiert. Lisa kommt auf einen Pferdehof, um sich dort während ihres Zeitausgleiches zu entspannen. Die übrigen Anwesenden können jedoch keine Freizeit empfinden, sondern müssen sich als Figuren durch harte körperliche Arbeit definieren. Diese gilt es auch immer doppelt zu zeigen, da die Arbeit für Außenstehende nicht wie Arbeit aussehen soll, da ein Pferdehof ein Ort der Entspannung sein soll. So kann sich etwa der Geist des toten Pferdeflüsterers Dr. Tschechow nicht einmal nach dem Tod von seiner Aufgabe auf der Ranch lösen und auch der lange Jahre verschollene Sohn des Hauses kehrt mit seiner Freundin, einer Gogo-Tänzerin, auf den Hof zurück, um ihr eine natürliche Arbeitswelt zu bieten, die sie von ihrem zwanghaften Tanzen an der Stange befreien soll.

Ich habe King Kong zum Weinen gebracht

Johannes Schrettle versucht in *Ich habe King Kong zum Weinen gebracht* zusammen mit fünf Schauspielerinnen ein theatrales Making-Of des Filmes *King Kong* zu machen. So wird am Filmset zu eben diesem Film von den Darstellerinnen versucht, die Geschichte des Monsters selbst neu zu erfinden. Dieses erweist sich als schwieriges Unterfangen, da nicht nur der Drehbuchautor mit dem Wunsch nach Unsterblichkeit dazwischen funkt, sondern der Autor lieber ein Theaterstück über die amerikanische Anarchistin Emma Goldman schreiben möchte. Die Schauspielerin Ann Darrow versucht sich selbst an den Verlauf des Filmes zu erinnern und dekonstruiert ihn durch die Frage, wie viel ein Schauspieler, eine Schauspielerin von sich selbst auf einer Leinwand hergeben darf.

kollege von niemand

kollege von niemand ist am ehesten als Monolog zu definieren, der in keiner dramatischen Form verfasst wurde, sondern seine Struktur anhand der Fragen eines Fragebogens findet.

Das Kurzstück ist ein Kommentar auf die Ausschreitungen am G8-Gipfel in Heiligendamm 2007. Im Text begibt sich der Autor auf eine Suche nach den Möglichkeiten politischer Handlungsfähigkeit und nach einem Gefühl, das die persönliche Befindlichkeit übertreffen könnte.

12.2 TEIL II

VERTIEFENDES MATERIAL

12.2.1 Ausschreibungstext für das Schauspielhaus Wien

Freundlicherweise zur Verfügung gestellt von Dr. Robert Dressler (MA7) am 26. Mai 2008.

SCHAUSPIELHAUS WIEN

Die Stadt Wien sucht ab der Spielzeit 2007/2008 eine künstlerische Leitung für das Schauspielhaus Wien.

Gesucht wird eine Persönlichkeit aus dem Bereich Schauspiel, die dem traditionsreichen Haus ein eigenständiges künstlerisches Profil gibt und nachhaltige und längerfristige Produktionsweisen für die dort arbeitenden Künstlerinnen und Künstler schafft. Programmatisch sollen insbesondere innovative und aktuelle internationale Tendenzen des Sprechtheaters Berücksichtigung finden. Einen speziellen Schwerpunkt soll die Uraufführung zeitgenössischer Texte bilden.

Eine Zusammenarbeit mit der heimischen und internationalen Theaterszene wird ausdrücklich begrüßt.

Der gesuchten Persönlichkeit ist eine kaufmännische Leitung zugeordnet, die im Einvernehmen mit der künstlerischen Leitung bestellt wird. Die Funktionsperiode beläuft sich auf 4 Jahre und kann einmal verlängert werden.

Die Bewerbung von Frauen, die diesem Anforderungsprofil entsprechen, wird besonders begrüßt.

Angaben zur Geschichte des Hauses und zu dessen technischer Ausstattung finden sich unter www.schauspielhaus.at

Interessierte Personen können bis einschließlich **15. Juli 2006** ihre Bewerbungen unter Beilage eines schriftlichen Lebenslaufes, Gehalts- und Budgetvorstellungen, sowie Überlegungen zur

Konzeption des Hauses an die Kulturabteilung Stadt Wien, 1082 Wien, Friedrich Schmidt-Platz 5
(Senatsrat Mag. Thomas Stöphl) richten.

Der amtsführende Stadtrat für Kultur und Wissenschaft behält sich vor, über den Kreis der BewerberInnen hinaus nach geeigneten KandidatInnen zu suchen.

12.2.2 Über Österreichische Literatur

Hans Vogelsang: Österreichische Dramatik des 20. Jahrhunderts: Spiel mit Welten, Wesen, Worten. – Wien: Wilhelm Braumüller, 1981.

Ulrich Greiner: Der Tod des Nachsommers: Aufsätze, Portraits, Kritiken zur österreichischen Gegenwartsliteratur. – München, Wien: Carl Hanser, 1979.

W. G. Sebald: Unheimliche Heimat: Essays zur österreichischen Literatur. – Salzburg, Wien: Residenz, 1991.

Franz Haas, Hermann Schlösser, Klaus Zeyringer: Blicke von außen: Österreichische Literatur im internationalen Kontext. – Innsbruck: Haymon, 2003.

Klaus Zeyringer: Österreichische Literatur seit 1945: Überblicke Einschnitte Wegmarken. – Innsbruck: Haymon, 2001.

Karl-Markus Gauß: Zur österreichischen Sinnlichkeit. – In: Horsd'œuvre: Essays. G. Nenning. – St. Pölten, Salzburg: Residenz, 2005. S. 219 – 255.

Robert Menasse: Szenenwechsel: Seinesgleichen wird geschrieben: Die sozialpartnerschaftliche Ästhetik. – In: Horsd'œuvre: Essays. G. Nenning. – St. Pölten, Salzburg: Residenz, 2005. S. 473 – 560.

Karl Konrad Polheim (Hg. v.): Literatur aus Österreich: Österreichische Literatur: Ein Bonner Symposium. – Bonn: Bouvier, 1981.

Wolfgang Franz Sinhuber: Drama und Zeitgeist in Österreich von 1980 bis 1990. –Wien: WUV, 1995.

Wolfgang Reiter: Wiener Theatergespräche: Über den Umgang mit Dramatik und Theater. – Wien: Falter, 1993.

Wendelin Schmidt-Dengler: Bruchlinien: Vorlesungen zur österreichischen Literatur 1945 bis 1990. – Salzburg, Wien: Residenz, 1995.

Katrin Kohl, Ritchie Robertson (edited by): A History of Austrian Literatur 1918 – 2000. – Rochester: Camden House, 2006.

12.3 TEIL III

DANKSAGUNGEN, ABSTRACTS, LEBENSLÄUFE

12.3.1 Danksagung. Irmgard Fuchs

Da es selten genug Orte gibt, an denen man einmal groß ein DANKE hinterlassen kann, das nicht nur zwischenmenschlich, sondern in einem bleibenden Rahmen passiert, will diese Gelegenheit genützt sein.

Vor allem danke ich meinen Eltern herzlich dafür, dass sie (mir) sind, was sie sind. Sie sind mir Ursprung und Reflexion, alles an ihnen ist mir Bereicherung und ich könnte mir mein Sein ohne sie gar nicht vorstellen. Sie haben mir bei vielem die Hand gehalten und mich das Leben, in all seinen Höhen und Tiefen, wertschätzen gelernt. Auch meiner übrigen Familie sei gesagt, dass sie mir in so einer warmen und herzlichen Form erlauben, mich zugehörig zu fühlen. Allen voran sei an Roman gedacht, dessen Klugheit und Menschlichkeit mich bei jeder Begegnung mannigfaltig bereichert.

Mats möchte ich einen Kuss zuwerfen. Er schafft es mit Leichtigkeit, mich wie seinen Mond in seiner Umlaufbahn zu halten, die mir einen Freiraum schenkt und mir damit immer wieder einen Orbit schafft, in dem ich ihn wild umkreisen darf, ohne meine Freiheit einzubüßen.

Ich danke Alex so sehr für die persönliche Auseinandersetzung während unseres Schreibens, die stets weit über wissenschaftliche Notwendigkeiten hinausragte. Die Konfrontation mit ihr hat mich vieles über mich selbst gelehrt und ich danke ihr, dass sie bereit war, so vieles von sich zu schenken. Durch sie habe ich eine aufblühende Freundschaft erfahren, wie es nur wenige im Leben gibt. Dieses geknüpfte Band zwischen uns ist mir wertvoll wie ein seltener Schatz.

So bedanke ich mich ebenfalls bei meinen Freunden, denen ich manchmal sehr viel von mir zumute, die mir aber immer wieder und immer mehr eine Hand und ein Lächeln reichen, wodurch vieles lebbarer wird.

Aber vor allem bin ich für die Zeit dankbar, die mir das Studium geschenkt hat, um mich selbst zu erkennen. So verneige ich mich auch vor dem Tier meiner Kindheit, das langsam entschwindet und Platz für Neues gibt.

12.3.2 Danksagung. Alexandra Sommer

An dieser Stelle sei einigen Menschen gedankt, denen zwar auch im Rahmen dieser Diplomarbeit zu danken ist, die sich aber darüber hinaus einfach im Rahmen meines Lebens größten Dank verdient haben.

Mensch zu werden ist die größte Herausforderung in einem Dasein, manche schaffen es bis zum Ende nie. Daher gilt mein Respekt und all der Dank den ich zu geben habe jenen, die mein Leben mit ihrem Menschsein beglücken.

Irmgard Fuchs, dir zuliebe versuche ich es ohne Pathos: Spiel, Spaß und Spannung und drinnen im Ei ist immer eine Überraschung, die mich verblüfft und alles verwirft, was ich mir zuvor zurechtgelegt hatte. Du ziehst mir ständig den Teppich unter den Füßen weg und bedeutest für mich permanente Herausforderung. Und all das kann nur geschehen, weil da eine so große Vertrautheit ist. Von dir kann man nur in Metaphern sprechen, weil jedes an dich gebundene Wort dir unangemessen wäre. Ich danke dir für die großartige Zeit die ich mit dir hatte.

Hannes Walzl, wir zwei Kinder tapsen unaufhaltsam neugierig durchs Leben und machen uns gemeinsam die Welt zu unsrer Welt. Mit dir sein heißt am Leben sein, mit dir sein heißt jede Nuance und jeden Aspekt dieses Menschseins auskosten. Das soll niemals aufhören.

Meinen Eltern, für die Freiheit die sie mir im Umgang mit meinem Leben beigebracht haben und die wohlige Wärme eines Ankommens in dieser Welt, die mir seit jeher eine grundsätzliche Sicherheit gibt. Mit euch durchs Leben zu gehen macht mich Tag für Tag glücklich.

Meinem Bruder, weil er ganz und gar Bruder ist und das bleibt mir immer unersetzbar, es ist wie ein lebenslanges Geschenk.

Johannes Wankhammer, für eine Qualitätssteigerung meines Denkens und die Erfahrung einer Freundschaft die nicht an die Realität gebunden ist.

Und Lukas Wolf, dafür, dass er mich immer wieder daran erinnert, dass Leben Lebendigkeit bedeutet.

12.3.3 Abstract

Von Irmgard Fuchs

This thesis is an attempt to investigate current changes in theatre and the mode of life. The first season, 2007/2008, of the new *Schauspielhaus Wien* builds the framework for this research.

Based on its conception as a *Theater der Gegenwart* (contemporary theatre), calling itself "*Schauspielhaus ist Gegenwart*" ("*Schauspielhaus is present*") and its season's focus on certain Austrian playwrights, as well as current lifestyles, a demand was developed to highlight those focuses. What is constructed by today's present, and how? How can you position such a contemporary theatre? Does the typical "Austrian" exist in today's dramatic art and is there a necessity to display it? How are the requirements of the theatre market, the "*new*" dramatic art, and the present day context handled by young authors? Possibilities of displaying the present and handling new (Austrian) theatrical notations will be shown based on the conception of the *Schauspielhaus Wien* and the work of its young Austrian playwrights Ewald Palmetshofer and Johannes Schrettle.

12.3.4 Abstract

Von Alexandra Sommer

The main question on which my thesis is based, is: what is a play today and which meaning does it have for theatre. After or amongst the postdramatic or non-textual forms of theatre it is surprising to recognise a turn back to older forms of playwriting. Narrative and figurative aspects become more important again and the plays are less self-referential than before. The same progress could be noticed in the artistic transformation on a stage. The old dramatic elements of a play were used to create a staging which is based on the communication of sense. Using the example of the *Schauspielhaus Wien 2007/2008*, which named itself a "klassisches Autorentheater" based on the focus of new plays, I tried to show the specifics of this new movement and to pose the question what "dramatic" means in that context today.

12.3.5 CURRICULUM VITAE

VON IRMGARD MARIA FUCHS

geboren am 24. August 1984, Salzburg

Nationalität: Österreich

Ausbildung:

- 1991 - 1995 Volksschule Thalgau
- 1995 - 1999 Hauptschule Thalgau
- 1999 - 2003 Bundesoberstufenrealgymnasium (BORG) Neumarkt, musischer
Zweig, abgeschlossen mit ausgezeichnetem Erfolg im Juni 2003
- 2003 - 2009 Studium der Theater-, Film und Medienwissenschaft an der Univer-
sität Wien
- 2007 - 2008 Erasmusaufenthalt an der Freien Universität Berlin

Sonstiges:

- 2004 Praktikum in der Rupertusbuchhandlung Salzburg
- 2004 Praktikum am Theaterkongress Wien
- 2005 Hospitanz: Bereich Presse und Öffentlichkeit am Volkstheater Wien
- 2006 Regiehospitanz: Heiner Müller „Leben Gundlings Friedrich von
Preußen Lessings Schlaf Traum Schrei“. ARTBOX Produktion, Re-
gie: Kerstin Schütze
- 2007 Regieassistentz: Iwan Wyrypajew „Sauerstoff“. ERFOLGSTHEATER,
Regie: Sandra Schüddekopf
- 2008 Praktikum beim Verlag Felix Bloch Erben, Berlin
- 2008 Nominierung für den Retzhofer Literaturpreis 2009

- seit 2006 kleinere Veröffentlichungen in der Literaturzeitschrift *Keine Delika-
tessen* sowie in diversen Gedichtanthologien

12.3.6 LEBENSLAUF

VON ALEXANDRA SOMMER

GRUNDSÄTZLICHES: Geboren: am 16.03.1984 in Graz, aufgewachsen in Wildon
Österreichische Staatsbürgerin

AUSBILDUNG:	1990 – 1994	Volksschule in Wildon
	1994 – 1998	AHS in Leibnitz
	1998 – 2003	Höhere Bundeslehranstalt für wirtschaftliche Berufe in Graz (Zweig: Fremdsprachen und Wirtschaft mit den Sprachen Englisch und Französisch) Matura mit gutem Erfolg
	2003	Beginn des Studiums der Theater-, Film- und Medienwissenschaft in Wien
ARBEIT:	2001 – 2008	unanzählbar viele Ferial- und Nebenjobs zur Lebensfinanzierung
	2005	Mitarbeit bei der Theatergruppe <i>Spieltrieb</i> im Bereich Produktion und künstlerische Gestaltung, vier Aufführungen von Arthur Schnitzlers „Anatol“ im Aera Wien
	2006	Regiehospitantz im Scala Wien bei „Antigone“ in einer Fassung des Scala Wien
	2006	Regiehospitantz am Burgtheater Wien bei Joseph Kesselrings „Arsen und Spitzenhäubchen“ in der Regie von Barbara Frey
	2007	Regiehospitantz am Burgtheater Wien bei William Shakespeares „Sturm“ in der Regie von Barbara Frey
	2007	Regieassistentz am Burgtheater Wien bei Dorothee Brix’ „Zuhause“ in der Regie von Johanna Grilj
	2008	Nominierung für den Retzhofer Literaturpreis