

# Oberfläche Hallraum Referenzhölle

Postdramatische Diskurse um  
Text, Theater und zeitgenössische Ästhetik  
am Beispiel von

**Rainald Goetz' *Jeff Koons***

Lehnert, Nils:

Oberfläche – Hallraum – Referenzhöhle. Postdramatische Diskurse um Text, Theater und zeitgenössische Ästhetik am Beispiel von Rainald Goetz' *Jeff Koons*.

SchriftBilder. Studien zur Medien- und Kulturwissenschaft, Bd. 3

1. Auflage 2013 | ISBN: 978-3-86815-630-0

© Igel Verlag *Literatur & Wissenschaft*, Hamburg, [www.igelverlag.com](http://www.igelverlag.com)

Alle Rechte vorbehalten.

Igel Verlag Literatur & Wissenschaft ist ein Imprint der Diplomica Verlag GmbH  
Hermannstal 119 k, 22119 Hamburg

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diesen Titel in der Deutschen Nationalbibliografie.  
Bibliografische Daten sind unter <http://dnb.d-nb.de> verfügbar.

# INHALTSVERZEICHNIS

<b>EINLEITUNG</b> .....	7
<b>1 THEORIESEGMENT</b> .....	13
1.1 Verquickung von Drama und Theater oder: ‚Theatralität = Theater-Text‘ vs. ‚Theater = Text-X‘.....	15
1.2 Die Ur(bock)sprünge der Problematik.....	19
1.3 Werktreue vs. Regietheater: Eine (in)halt(s)lose Debatte.....	23
1.4 Trennung der Ebenen.....	28
1.4.1 <i>Dramatisches Theater vs. postdramatisches Theater</i> .....	29
1.4.2 <i>Drama und nicht-dramatischer Theatertext</i> .....	38
1.4.3 <i>Wechselwirkungen trotz Trennung</i> .....	42
1.5 ‚Postmoderne‘/zeitgenössische (Bühnen-)Kunst und Ästhetik.....	43
1.6 Theatralität, Performativität, Rahmung.....	47
1.6.1 <i>Performativität</i> .....	47
1.6.2 <i>Theatralität und Rahmung</i> .....	49
1.6.3 <i>Performativität/Theatralität von Texten</i> .....	52
1.7 Das leidige Thema der Interpretation respektive Interpretierbarkeit von Kunst..	53
<b>2 TEXTSEGMENT</b> .....	59
2.1 Formales/Struktur und die alten Einheiten.....	60
2.2 Personen-/Figurenkonstellation.....	66
2.3 Sprache.....	73
2.4 Handlung.....	77
2.5 <i>Koons</i> , Koons, Kunst.....	84
2.6 Transtextueller Hallraum / Intermedialität.....	96
2.7 JK: „Bilder einer Sprach-Ausstellung“?.....	102
2.8 Dramaturgische Analyse: Implizite Theatralität und Texttheatralität.....	103
2.8.1 <i>Texttheatralität</i> .....	104
2.8.2 <i>Implizite Theatralität</i> .....	109
2.8.3 <i>Zusammenfassung</i> .....	116
2.9 Fazit und Defizit der Textarbeit.....	117

<b>3 INSZENIERUNGSSEGMENT</b> .....	<b>127</b>
3.1 Vorüberlegungen.....	127
3.1.1 <i>Inszenierung vs. Aufführung</i> .....	127
3.1.2 <i>Transformations- vs. Strukturanalyse</i> .....	131
3.1.3 „ <i>Neuere analytische Perspektiven und ihre Begrifflichkeiten</i> “ bzw. <i>Semiotik vs. Phänomenologie</i> .....	132
3.1.4 <i>Konkrete Ausgestaltung des Analyserüstzeugs und letzte Bemerkungen, bevor sich der Vorhang öffnet</i> .....	134
3.2 Analyse der JK-Inszenierung Valentin Jekers (Schauspiel Bonn: UA 21.01.2000).....	139
3.3 Analyse der JK-Inszenierung Angela Richters (HAU Berlin: UA 09.05.2008).....	142
<b>4 WECHSELWIRKUNGEN ...</b> .....	<b>147</b>
4.1 ... allgemeiner Natur: Transformationsprozesse und Analysemethoden .....	147
4.2 ... zwischen dem Theatertext <i>Jeff Koons</i> und Jekers JK-Inszenierung.....	152
4.3 ... zwischen dem Theatertext <i>Jeff Koons</i> und Richters JK-Inszenierung.....	160
4.4 ... exemplifiziert anhand der Gegenüberstellung ausgewählter Szenen beider Inszenierungen.....	171
4.5 ... zwischen Text und Theater im Fazit.....	181
<b>5 PRAGMATISCHES RESÜMEE</b> .....	<b>189</b>
<b>6 LITERATURVERZEICHNIS</b> .....	<b>197</b>
6.1 Primärliteratur .....	197
6.2 Sekundärliteratur .....	197
6.2.1 <i>Monographien</i> .....	197
6.2.2 <i>Aufsätze/ Artikel</i> .....	200
6.2.3 <i>Lexikonartikel/ Onlineresourcen</i> .....	203
<b>7 ANHANG</b> .....	<b>207</b>

## EINLEITUNG

Einleitungen gibt es von unterschiedlicher Länge, Form und Machart. Manche führen im Wortsinne *einleitend* in die Thematik ein, referieren den Forschungsstand und suchen das Kommende zu legitimieren. Andere fassen zusammen, was (dar)getan werden soll und fokussieren auf die dabei obwaltende Methodik. Wieder andere formulieren Probleme und suchen nach Lösungen. Die Angemessenheit einer Einleitung lässt sich nicht generell, sondern nur speziell und im Rückbezug auf die ‚Passung‘ mit der Struktur der eigentlichen Arbeit evaluieren. Wird einem pointierten Problem nachgegangen, bietet sich eine Diskussion des Forschungsstandes an, der rote Faden, an den der Leser alsdann überantwortet wird, geleitet diesen durch die weiteren Ausführungen. Bei breiter aufgestellten Arbeiten scheint es angezeigt, eher der gesamten Argumentationslinie ordnend vorzugreifen, um die Bezüge im Vorhinein zu systematisieren. Letzteres ist wohl hier der Fall.

Vis-à-vis den ‚postmodernen‘ Unwägbarkeiten hinsichtlich Bedeutungszuweisung und Deutbarkeit per se, – ein wichtiger Bestandteil der vorliegenden Arbeit –, scheint es geboten, das alte hermeneutische Modell der *intentio auctoris* mit demjenigen neueren linguistischen der Textintention (*intentio operis*) in eins zu nehmen und verbindend zu erneuern. Erstes Erfordernis dabei muss sein, die Struktur, die Motivation und die Funktionsweise der vorliegenden Arbeit transparent zu machen. Ein unbestrittenes Axiom der Pädagogischen Psychologie, das maximalen Kommunikationserfolg verspricht, lässt sich imperativisch wie folgt in saloppe Worte kleiden: Sage, was du tun wirst, sage, was du tust, sage, was du getan hast. Auch auf die Gefahr hin, mit einer Einleitung à la „erst, dann, darauf, schließlich“ Missmut zu generieren, folge ich ihm.<sup>1</sup>

Der Text zerfällt in fünf Segmente, die zwar nicht der Schopenhauer’schen Vorrede zur *Welt als Wille und Vorstellung*<sup>2</sup> vergleichbar, metaphorische Bausteine eines Gedankengebäudes sind, welches kartenhausgleich zusammenfällt, sobald ein Teil entfernt wird; die sich allerdings dennoch gegenseitig erhellen und miteinander, wenn nicht größtenteils, aufeinander aufbauen. Chronologisches Lesen trägt daher Früchte, der Hinweis auf die zwangsläufig zweimalige Lektüre entfällt.

[1] Die Arbeit eröffnet mit einem umfangreichen Theorieteil. Er bemüht sich, dieses zu leisten: Er möchte der achtlosen und leichtfertigen Reduktion des Dramenbegriffs auf seine Funktion als Spielvorlage, als ‚Partitur‘ für das Thea-

---

<sup>1</sup> Zur besseren Verständlichkeit koinzident, trägt diese Verfahrensweise dem Trend Rechnung, Arbeiten *abstracts* vorwegzuschicken.

<sup>2</sup> Schopenhauer, Arthur: „Die Welt als Wille und Vorstellung.“ In: Ders.: *Zürcher Ausgabe. Werke in zehn Bänden*. Band 1. Zürich: Diogenes 1977. S. 7-13.

ter, entgegenwirken und die potentielle Eigenständigkeit des literarischen Textes herausstreichen.<sup>3</sup> Er, der Theorieteil, möchte gleichfalls das konfliktbespickte Geflecht von Text und Theater, wenngleich nicht entwirren, so doch dessen Knotenpunkte benennen und deren Vorhandensein zu erklären suchen. Der schlaglichtartig verfahrenende dramen- und theatertheoretische Komplex, welcher sich dieser Aufgabe annimmt, konstituiert sich durch eine minimal-historische Herleitung der Problembezirke. Ohne das Spannungsfeld zwischen den Polen ‚Text-/Werktreue‘ und ‚Regietheater‘ zu berühren, das wie zu enthüllen sein wird, einem „Kampf mit stumpfen Degen“<sup>4</sup> gleicht, wäre wenig gewonnen. Im Dickicht der Begriffe ist es weiterhin unerlässlich, konkurrierende Konzepte gedanklich von einander zu sondern, um wissenschaftlich präzise argumentieren zu können. Somit wird der wichtigen und folgenschweren Ebenentrennung von *nicht mehr dramatischen Theaterertexten*<sup>5</sup> vs. Dramen und dramatischem (d. i. traditionellem) vs. *postdramatischem Theater*<sup>6</sup> eine hervorgehobene Bedeutung zugemessen. Bedingt durch zweierlei: die interdisziplinäre Nähe zur Theaterwissenschaft und die Handhabbarkeit, wird in der Folge zumeist von *Theaterertexten*, nicht von Dramen zu sprechen sein.

Eher handlungspragmatisch geht es weiter, indem die seit über zehn Jahren erkannte Unzulänglichkeit dramenanalytischer Methoden in Bezug auf zeitgenössische Theaterertexte theoretisch aufgefrischt wird. In diesem Kontext wird auch der festen Überzeugung, dass zeitgenössische Kunst, mehr als es ehemals der Fall gewesen ist, theoretischen Wissens um Kunstverständnisse und damit einhergehend: neuer Wahrnehmungsmodi und Analysemethoden bedarf, Rechnung getragen.

Das Theoriesegment schließt mit einer allgemeinen Introspektion „zeitgenössischer (Bühnen)-Kunst und Ästhetik“ und prinzipiellen Reflexionen zu Bedingungen der Möglichkeit von Deutung und Verständnis in der Welt der schönen Künste während und nach der Moderne.<sup>7</sup> Hier dreht es sich um die – (post-)moderne Kunst *per se* mit bestimmende und konstituierende – Debatte um Sinnzuweisung, -konstruktion, (Selbst-)Referentialität, Entsemiotisierung etc.,<sup>8</sup> die in dieser Zusammenstellung nicht als über- oder unmotivierter Exkurs

<sup>3</sup> Dem autarken Text entspricht dabei das autarke Theater bzw. die potentiell autarke Aufführung.

<sup>4</sup> Gutjahr, Ortrud: „Spiele mit neuen Regeln? Rollenverteilungen im Regietheater.“ In: Dies.: *Regietheater! Wie sich über Inszenierungen streiten lässt*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2008 (= Theater und Universität im Gespräch 6). S. 13-28, hier: S. 15.

<sup>5</sup> Gerda Poschmann führt den Begriff in den Diskurs ein. Zur hier vorliegenden Begriffsverwendung vgl. [1.4.2]. Vgl. Gerda Poschmann: *Der nicht mehr dramatische Theaterertext. Aktuelle Bühnenstücke und ihre dramaturgische Analyse*. Tübingen: Niemeyer 1997 (= Theatron 22).

<sup>6</sup> Vgl. Hans-Thies Lehmann: *Postdramatisches Theater*. 4. Aufl. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 2008.

<sup>7</sup> Vgl. Kapitel [1.5] und [1.7].

<sup>8</sup> Vgl. hierzu auch [1.4.1].

zu verstehen ist, sondern vielerorts späteren Ausführungen einen ebenen Weg bereitet. Dieses Vorhaben steht und fällt mit der Einführung von Nomenklaturen wie ‚Rahmen‘, ‚Theatralität‘, ‚Performativität‘, ‚Oberfläche‘ etc.<sup>9</sup>

[2] Die Arbeit nahe am Text – das zweite der fünf Segmente – rechtfertigt und exemplifiziert zu gleichen Teilen und zu gleicher Zeit die theoretischen Gedankengänge. Ein zeitgenössischer Theaterertext wird inspiziert, wird interpretiert: Rainald Goetz' *Jeff Koons*.<sup>10</sup> Paradigmatisch wird es darum zu tun sein, sowohl Strukturelemente des ‚Nichtmehrdramatischen‘ wie des konventionell Dramatischen am Text aufzuweisen als auch – hier nun konkret und verifizierbar – die allgemeinen Möglichkeiten und Grenzen der traditionellen Dramenanalyse mitzudiskutieren. Selbstverständlich sollen Letztere zwar benannt, aber keinesfalls festgeschrieben werden; vielmehr sollen (neue) Analysemethoden, Mittel und Wege aufgefunden, angedacht und gefordert werden, um Texte, die zwar dem Dunstkreis des Theaters zugeschlagen werden können, sich aber von der prototypischen Dramatik entfernt haben, en gros analytisch in Augenschein nehmen zu können und fasslicher zu machen. Instrumentarien, denen unterschiedliche (literatur-)theoretische Konzepte zugrunde liegen, werden bemüht, um einen möglichst spektralen Blick auf den Theaterertext zu werfen.

[3] Daraufhin erfolgt ein weithin bedenkenswerter Medienwechsel vom schriftlichen Text<sup>11</sup> zur theatralen Inszenierung respektive Aufführung. Zum Text werden im dritten Segment zwei unterschiedliche Aufführungen<sup>12</sup> exemplarisch betrachtet, analysiert, gedeutet und mit Rückgriff auf die Ebenentrennung unter [1.4.1] auf der Skala ‚Dramatik-Postdramatik‘ verortet. Dieser Arbeitsschritt bekümmert sich weiterhin um die Unterscheidung von Inszenierung und Aufführung, von Semiotik und Phänomenologie, um die Theorie der Analyse und um eine möglichst theaterwissenschaftliche Auslegung des Sichtbaren. Selbstredend ist er auch die Bewährungsprobe<sup>13</sup> für methodisch kontroverse – wie zu zeigen sein wird aber komplementäre – Zugänge zur Aufführungskunst. Insbesondere im dritten Segment kommt die Theorie aus Kapitel [1] gebündelt zum Tragen. Wohlgermerkt sieht das dritte Kapitel ein-

<sup>9</sup> Vgl. Kapitel [1.6].

<sup>10</sup> Goetz, Rainald: *Jeff Koons. Stücke*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1998.

<sup>11</sup> Der dieser Arbeit zugrundeliegende Textbegriff ist ein rein literaturwissenschaftlicher und daher verhältnismäßig eng. Unabhängig von der jeweiligen materiellen Manifestation (Buch, Onlinetext, Textildruck, mit Spraydose an Hauswand gemalt) und unabhängig von der Literarizität (Niederschrift von Tierlauten, Schimpfworte, Racine) wird lediglich eine abgeschlossene Reihe *schriftlicher* Sprachzeichen als Text verstanden. Eine Aufführung, ein Film, ein Hörbuch sind diesem Verständnis zufolge keine Texte (ein Drehbuch schon). Semiotisch genommen ließen sich Zeichenketten jedweder Art zum ‚Text‘ erklären, diese Begriffsverwendung kommt allerdings nur bei der Diskussion der Sekundärliteratur zum Tragen.

<sup>12</sup> Es handelt sich einerseits um die JK-Inszenierung Valentin Jekers (Schauspiel Bonn/UA: 21.01.2000), andererseits um diejenige Angela Richters (HAU Berlin/UA: 09.05.2008).

<sup>13</sup> ‚Feuerprobe‘ gefiele Erika Fischer-Lichte sicherlich besser.

## EINLEITUNG

weilen noch davon ab, Text-Theater-Bezüge herzustellen. Lediglich die möglichst nicht textlich ‚kontaminierten‘ theatralen Aufführungen stellen das Bezugssystem dar.

[4] Viertes Segment: Die Wechselwirkungen und Spannungsverhältnisse zwischen Kapitel [2] und [3] werden hier ausgeleuchtet. Sowohl allgemeine Vorüberlegungen finden statt (Welche Transformationsprozesse gehen von statten, wenn ein literarischer Text in einer Aufführung auftaucht?), als auch, dass dezidiert die semantischen und inhaltlichen Bezüge zwischen Text und jeweiliger Aufführung betrachtet werden. Viele der theoretischen Unterpunkte werden hier an der Arbeit am Material auf ihre Tauglichkeit überprüft. So ist es auch erst im vierten Segment an der Zeit, eine eindeutige Bezugnahme zwischen den Zeichensystemen ‚Text‘ und ‚plurimedialer Aufführung‘ herzustellen. Eine Typologie unterschiedlicher Transformationskonzepte kann hierbei hilfreich sein, um basale zeichentheoretische Gepräge jeweils mit Aufmerksamkeit zu würdigen.

Überdies verantwortet das vierte Segment ein Modell, welches die idiosynkratischen Beziehungen, die einer Verknüpfung der getrennten Ebenen aus [1.4] erwachsen, adäquater zu verstehen und zu beschreiben helfen kann.

[5] In einem fünften und letzten Punkt werden die Ergebnisse zusammengeschnürt, verallgemeinert und in größere Bezüge eingebettet. Ein kleiner Ausblick: Die Konstellation von Texttyp und Inszenierungspraxis vermag bereits bestimmte Fragen zu präformieren, die dem spezifischen Untersuchungsgegenstand ‚Theater‘ mehr oder minder angemessen sind. Ferner sollten m. E. bereits getrennt unternommene Einzelanalysen von Text *und* Inszenierung vorliegen, bevor Fragen, die nach Wechselwirkungen zielen (bspw. Theaterkritik) *post festum* überhaupt sinnvoll formulierbar sind. Im pragmatischen Resümee spiegeln sich die vorzüglichsten Einzelfazits und werden auf ihre forschungstheoretische – und mitunter kulturdidaktische – Relevanz getestet. Als für die Forschung zukunftsweisend kann bspw. der Befund diskutiert werden, dass die Theoriebildung ‚postdramatischer‘ Textkunst derjenigen anderer Kunststressorts weitaus unterlegen ist.

Methodisch darf aus der dargelegten Struktur nicht der Schluss gezogen werden, theoretische Konstrukte würden einem Text oder den jeweiligen Inszenierungen/Aufführungen übergestülpt. Vielmehr sind es grundlegende Überlegungen, die – mitunter im Nachhinein – ausgelagert worden sind, um die Text- und Inszenierungsabteilungen nicht aufzuschwemmen. Zudem ist postmoderne Kunst in hohem Ausmaß diskursiv und damit theoriebedürftig, sodass sich das erste Kapitel zum einen selbst, zum anderen seine Relevanz für die folgenden Kapitel legitimiert.

Ausgangspunkte der Motivation für die vorliegende Arbeit sind sowohl theoretische und handlungsrelevante Überlegungen (Was lässt sich gegen die Unzulänglichkeit der Textanalyse tun?) als auch vom Text/von den Aufführungen selbst ausgehende (Was macht den Text so „faserig, flirrig, aber auch reizvoll und rätselhaft“<sup>14</sup>/eine Inszenierung verstörend/ein Theatermittel ambig?). Auch der Abbau von Skepsis und Ressentiments ‚postmodernen‘ Kunstformen (hier hauptsächlich: Theater und Theatertext) gegenüber, ist Anliegen und integraler Bestandteil der Arbeit, da hier die These vertreten wird, durch verhältnismäßig einfach zu erlangendes theoretisches Wissen, Ablehnung und Unverständnis minimieren zu können. Letztlich: Die Arbeit lebt den Atem, interdisziplinär fortzuführen, was seit einiger Zeit denkbar scheint: Eine allgemeine Text-/Bild-/Zeichenwissenschaft jenseits der eng umgrenzten Institute.

---

<sup>14</sup> Jörder, Gerhard: „Zipfelchen vom Paradies.“ In: *Die Zeit* 52 (22. Dezember 1999).



# 1 THEORIESEGMENT

*Die Theorie wird leicht mit den vergangenen und künftigen Problemen fertig; vor den gegenwärtigen ist sie machtlos.<sup>15</sup>*

*Der einzige allgemeine Grundsatz, der den Fortschritt nicht behindert, lautet: Anything goes.<sup>16</sup>*

Um zeitgenössischen Kunstfacetten und -debatten gewappnet entgegentreten zu können, ein maximales Verständnis ihrer Funktionsweisen, ‚Absichten‘ und ein Gespür für methodische Zugänge entfalten zu können, bedarf es – so die hier geäußerte These – eines nicht zu unterschätzenden theoretischen Wissens. Einen Überblick über einige für diese Arbeit unabkömmliche Vorüberlegungen bietet dieses Kapitel.<sup>17</sup>

Ganz allgemein und kunstquerbeet, nicht einmal zeitlich beschränkt, kann von einem permanenten Netz gesprochen werden, das sich zwischen Künstler, Rezipient, Kunsterzeugnis, Kritiker, Kunstverständnis, Wissenschaft, theoriegeleiteten Erkenntnismethoden, Diskursen, Konventionen, Wert- und Erwartungsvorstellungen, ästhetischen Streitigkeiten zwischen Avantgarde und Reaktion, vermutlichen oder vermuteten Motivationen, Intentionen etc. (ent)spannt/-spinnt. Auch wenn – aus Sicht der Wissenschaft – für *einen* bestimmten Zeitpunkt, *einen* Wissenschaftszweig, *ein* zu untersuchendes ästhetisches ‚Erzeugnis‘ *eines* bestimmten Künstlers unter Zuhilfenahme *einer* bestimmten Methode gewisse intersubjektive Entsprechungen festzuhalten sind, so wird das zugrunde liegende Webverfahren mit mannigfachen Variablen – trotz seiner evidenten Relevanz – häufig unter den Teppich gekehrt. Weit davon entfernt, mir anzumaßen, alle Faktoren engzuführen, überhaupt engführen zu können, soll versucht werden, möglichst viele Schleifflächen der text- und theatertheoretischen Diskurse, Überlegungen und Forschungsergebnisse mit allgemein kunstwissenschaftlichen zusammenzunehmen, um hier und da erkenntnisstiftende Bezüge herzustellen. Der Versuch, ‚postmoderne‘ Kunst dabei auf mehrere gemeinsame Nenner zu bringen, zeitigt Aktionspotential sowohl für die Literatur- als auch die Theaterwissenschaft.

So häufig wie möglich wird versucht, die theoretischen Aspekte vorausdeutend an der praktischen Relevanz für spätere Kapitel zu überprüfen. Ein einfaches, klischiertes und schnelles Beispiel: Was passiert, wenn das internalisierte

---

<sup>15</sup> François de La Rochefoucauld (1613-80), frz. Schriftsteller. Meines Erachtens falsch.

<sup>16</sup> Feyerabend, Paul: *Wider den Methodenzwang*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1986. S. 21. Obwohl Feyerabend es nicht derart radikal intendiert, meines Erachtens richtig.

<sup>17</sup> Vgl. insbesondere [1.5] und [1.7].

Kunstverständnis eines Theaterkritikers erfahrungs- und erwartungsgeleitet darauf aus ist, möglichst viel „Ekeltheater“ mit Blut, Fäkalien, Gewalt, Obszönitäten, Sex und Nacktheit<sup>18</sup> und dergleichen Schweinereien mehr in einer Theateraufführung dargeboten zu bekommen, er jedoch fälschlicherweise eine Karte für den neuübersetzten Sommernachtstraum in der Kasseler Karlsau erstelt und hinget? Er wird – so steht zu vermuten – nachträglich gelinde gesagt enttäuscht sein, aufgrund seiner Erwartungen abwertend urteilen, bereits während der Aufführung *in actu* keinen ‚Blick‘ für diejenigen Aspekte haben, die eventuell hervorgehoben werden könnten oder Beachtung verdienten.

Generalisiert man dieses fingierte Beispiel, wird sinnfällig, wogegen sich die Spitze richtet: Eine voreingenommene, eingeübte Erwartungs- und Wahrnehmungshaltung kann ästhetische Erfahrungen – zumal solche, die mit Kunst zusammenhängen, die vermittelt dieses Kunstverständnisses nicht sinnvoll erfahrbar ist – zunichtemachen. Ein Kunstwerk/-ereignis gibt den Rezeptionsmodus gewissermaßen vor, der eingenommen werden kann, um damit etwas ‚anfangen‘ zu können. Selbst wenn dieser Wahrnehmungsmodus mit einbezieht, darauf vorbereitet zu sein, dass er für die anstehende Rezeption ‚falsch‘, ‚veraltet‘, oder wie auch immer ‚deplaciert‘ sein könnte. Sobald sklerotisierte Welt- und Kunstwahrnehmungsweisen als Texte im Diskurssubstrat kondensieren, entsteht Sprengstoff. Diese Arbeit bemüht sich, diesen für bestimmte Felder – speziell für die theater- und literaturwissenschaftliche Sparte – mit zu reflektieren und womöglich graduell zu entschärfen.

So findet in beiden Disziplinen: Literatur- und Theaterwissenschaft beispielsweise das Spannungsfeld zwischen ‚Regie-‘ und ‚Literaturtheater‘<sup>19</sup> in mannigfachen Fragestellungen Niederschlag: Vervollkommnet Theater lediglich literarische Primärtexte oder beschneidet eine ‚texttreue‘ Inszenierung theatrale Möglichkeiten *a priori*?

Braucht zeitgenössisches Theater überhaupt (noch) das ‚Drama‘ oder sind es nicht vielmehr andere, textfernere Theatermittel, die prononciert eine Aufführung, einen ‚Theaterabend‘ zu tragen vermögen?<sup>20</sup> Präformieren oder begünstigen *nicht mehr dramatische Theatertexte* eine neuartige Inszenierungspraxis, leisten ob ihres dezidiert non-dramatischen Duktus‘ einer ‚Entliteralisierung‘, einer ‚Retheatralisierung‘ von Theater Vorschub oder verlagern den theatralen Raum sogar in den Text?<sup>21</sup>

---

<sup>18</sup> Gutjahr, O.: „Spiele mit neuen Regeln?“ S. 15. Damit nicht der Eindruck entsteht, Gutjahr äußere sich abfällig über diese Art von Theater, wird ihr Aufsatz weiter unten in das von ihr eher intendierte Licht gerückt.

<sup>19</sup> Vgl. [1.3].

<sup>20</sup> Vgl. [1.4.1].

<sup>21</sup> Transformationsprozesse und Wechselwirkungen zwischen Text und Theater werden im Kapitel [4] behandelt; der Vermutung, der theatrale Raum könne in den Text verlagert werden, wird

Ausgehend von derlei Richtschnüren, welche ein brisantes Diskussionsfeld abstecken, beschäftigt sich das theoretische Segment zu Beginn mit den Abtönungen der binären Vota *Theatralität = Theater-Text*<sup>22</sup> und ‚Theater = Text-X‘.<sup>23</sup> Obzwar vielerorts aufs Engste mit den ersten Aspekten verzahnt, obliegt es dem Theorieteil weiterhin, theaterästhetische Positionen zwischen illusionsförderndem, emphatisch-einfühlsamem Theater einerseits und zu Distanz gemahnendem andererseits zu skizzieren. Dies ereignet sich in einem Aufwasch mit der Ahnenforschung und den Ursprüngen der Problematik unter [1.2].

### 1.1 Verquickung von Drama und Theater oder: ‚Theatralität = Theater-Text‘ vs. ‚Theater = Text-X‘

*Die unterschiedlichen historischen Perspektiven zum Verhältnis von Theater und Literatur lassen sich [...] vereinfachend unter drei bis heute in der Diskussion nachwirkenden Positionen subsumieren: das Theater hat die Literatur zu realisieren, das Theater verhindert die Literatur und schließlich, die Literatur verhindert das Theater [...].*<sup>24</sup>

Auf den ersten (konservativen) Blick als eine waschechte Sukzession: vom Drama zu dessen – nachgängiger und zweitrangiger – Aufführung schreitend (miss)verstehbar, stellt sich das Verhältnis von Literatur und Theater vielmehr äußerst komplex dar. Selbst das Konzept ‚Drama‘ ist an und für sich bereits buntscheckig:

Aufführung des Drama.

Man sagt von einem Drama, es sey gut oder schlecht aufgeführt worden; deswegen scheint das Wort Aufführung schicklich, die Vorstellung des Drama auf der Bühne zu bezeichnen. Die gute Aufführung hängt größtentheils von der Geschicklichkeit der Schauspieler, und von der guten Einrichtung der Bühne ab; aber auch der Dichter selbst kann viel dazu beytragen. [...]

Es ist sehr wichtig, daß er bey Verfertigung seines Stükes keinen Augenblick vergesse, daß er kein Werk zum Lesen, sondern bloße Reden für solche Personen schreibe, die als handelnde Personen auf die Schaubühne treten. Diese Vorstellung muß einen bestimmten Einfluß auf sein Werk haben. [84] Hat sie es nicht;

---

unter [1.4.2], [2.3], [2.7] und [2.8] nachgegangen.

<sup>22</sup> Vgl. Roland Barthes: *Essais critiques*. Paris: Seuil 1964. S. 41f.

<sup>23</sup> Wobei X bekanntlicherweise laut Arno Holz möglichst klein zu halten sei. Vgl. zu den unterschiedlichen Skalenendpunkten Kapitel [1.1].

<sup>24</sup> Brincken, Jörg von und Andreas Enghart: *Einführung in die moderne Theaterwissenschaft*. Hrsg. von Gunter E. Grimm und Klaus-Michael Bogdal. Darmstadt: WBG 2008 (= Einführungen Germanistik). S. 9.

## 1 THEORIESEGMENT

so kann er vielleicht ein schönes Gespräch schreiben; aber ein vollkommenes Drama wird er nicht zu Stande bringen. In der That findet man, daß in dramatischen Stücken manches bey dem Lesen sehr gut gefällt, das auf der Bühne schlechte Wirkung thut; und daß bisweilen die einfachsten Dinge, die im Lesen bey nahe übersehen werden, auf der Bühne von großer Schönheit sind. Die Ursache hiervon ist, weil das Drama, in so weit der Dichter es verfertigt, nur ein Theil der Sache ist; die Handlung der Personen und was dazu gehört, machen den andern Theil davon aus. [...]

Ueberhaupt erfordert die Schaubühne eine ganz eigene, nur für sie abgepaßte, Schreibart, die genau in dem Ton einer Person, die in einer Handlung begriffen ist, gestimmt seyn muß. Euripides konnte nicht wie Demosthenes, und Terenz nicht wie Cicero schreiben. [...]

Alle Wörter, die bloß dem Schriftsteller, oder dem Redner eigen sind, müssen da vermieden werden; weil die handelnden Personen weder Schriftsteller noch Redner sind. Die langen und gekünstelten Perioden sind hier gänzlich zu vermeiden, so wie die Wendungen, die aus Ueberlegung entstehen; denn man spricht da ohne Vorbereitung. Eine einzige Periode, die einem Schauspieler etwas sauer wird, wozu sein Athem nicht hinreicht, oder die das Feuer der Vorstellung etwas dämpft, hebt sogleich bey dem Zuschauer die Täuschung auf; er verliert die handelnde Person aus dem Gesichte und erblickt den Dichter. [...]

Hat der Dichter die Personen, denen er die Reden in Mund legt, vor Augen, stellt er sich ihr Spiel recht vor, überlegt er genug, was ihre Stellung, ihre Minen und der Ton ihrer Stimme, auszudrücken vermögen, so wird er an sehr viel Orten weniger sagen, als ein anderer Schriftsteller, der eben dasselbe historisch, rednerisch oder poetisch zu sagen gehabt hätte. Denn selbst die Winke und das sogenannte stumme Spiel kommen ihm zu statten. [...]

Es ist zu wünschen, daß Kunstrichter, welche die Schauspiele fleißig besuchen, auf diejenigen Stellen besonders Achtung geben, da der Dichter aus Mangel der Rücksicht auf die wirkliche Aufführung, etwas versehen hat, und daß sie ihre Bemerkungen zum besten der dramatischen Dichter bekannt machen. Denn es sind vielleicht über keinen Theil der schönen Künste weniger Beobachtungen, als über diesen gesammelt worden.<sup>25</sup>

Zugegebenermaßen altbacken-antiquiert anmutend, aktualisiert diese Passage dennoch recht präzise einige Voraussetzungen, die – bis heute – diskutabel sind.

Zunächst vollzieht sich die Untermauerung, dass es erst das Drama, dann die Aufführung gibt. Das zeitliche Nacheinander wird als notwendiger Schritt erachtet. Postuliert wird weiter, der Autor müsse immer der Notwendigkeit eingedenk sein, dass er kein Werk zum Lesen, sondern zum Vorstellen auf der

---

<sup>25</sup> Sulzer, Johann Georg: „Aufführung des Drama.“ In: Ders.: *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*. Band 1. Leipzig 1771, S. 83-84.  
Onlineresource: <<http://www.zeno.org/Sulzer-1771/A/Auff%C3%BChrung+des+Drama>> (Zugriff: 05. Juni 2012).

Bühne schreibe. Er sei somit dafür verantwortlich, den ‚Theaterleuten‘ Vorgaben zu machen, Hilfestellungen zu geben, die eine gelungene oder zumindest logisch-reibungslose Aufführung garantierten.<sup>26</sup> Auch der Überzeugung, dass Drama und Aufführung erst zusammengenommen ein Ganzes darstellten, wird Rechnung getragen. Diesbezüglich kann guten Gewissens von einer durchaus fortschrittlichen Auffassung gesprochen werden, da dem Dargebotenen weitere theatrale Mittel (Körpersprache, Mimik, Stimme) zuerkannt werden, die über die sinnliche Erfahrbarkeit der Imagination des Lesers im stummen Zwiegespräch mit dem literarischen Drama hinausreichen.<sup>27</sup> Die Illusion ist ein wichtiger Bestandteil des Theaterbildes, sie soll gewahrt bleiben – der Zuschauer solle sich in die Figuren hineinversetzen, der Schauspieler sich mit der Rolle identifizieren können. Distanzierende Momente gefährden hingegen die Empathie und der Zuschauer läuft Gefahr, letztlich die Konstruktion, die Gewordenheit zu durchschauen. Johann Georg Sulzers Diktum lässt die Bretter die Welt bedeuten, eine gängige und gültige Verweisstruktur der Text- und Theaterzeichen liegt vor.

Man muss indes nicht Sulzer bemühen, um bestätigt zu finden, dass eine Verquickung von Drama und Theater, Text und Aufführung, Spielvorgabe und Spiel spätestens seit der Renaissance einen Gemeinplatz des ‚westlichen‘ Denkens besetzt hält. Man muss sich auch nicht in etymologisch-definitiven Spitzfindigkeiten verlieren, ob im Begriff ‚δράμα‘ die Handlung auf der Bühne selbstredend impliziert sei – vom Drama(tiker) aus argumentierend ist eine, wie auch immer geartete, Inszenierung wenn nicht intendiert und notwendig, so doch allenfalls möglich resp. wahrscheinlich.

Wiewohl definitiven Bestrebungen häufig etwas Hölzernes anhaftet, verspricht der Blick in ein Literaturlexikon eine Angriffsfläche, an der man sich trefflich reiben kann. Dort definiert man Drama nämlich als „lit. Textgattung, die auf einer Theaterbühne dargestellt werden kann und durch Rede bzw. ⤴Dialog der beteiligten ⤴Figuren eine ⤴Handlung unmittelbar gegenwärtig macht“. Testiert man weiterhin Folgendes, so findet man festgeschrieben, was hier zur Diskussion gestellt werden soll: die vordergründig geklärte Beziehung von Text und Theater: „Als Text verbindet das D. Figurenreden (*Haupttext*) mit ⤴*Nebentext*, der diese rahmt und situiert (Sprecherbezeichnungen, Regieanweisungen u.a.), wodurch es sich strukturell von ⤴Epik und ⤴Lyrik unterscheidet;

---

<sup>26</sup> Eine ähnliche Vorstellung, wenngleich weniger präskriptiv denn optional, konvergiert in der Überzeugung, implizite Inszenierungen in Theatertexten durch eine „dramaturgische Analyse“ aufdecken zu können. Vgl. [2.8] und [2.9].

<sup>27</sup> Aristoteles nahm bekanntlich an, der Lektüreakt sei schätzenswerter und bereits umfassend kathartisch wirksam.