

Textur und Spannung

Zum Verhältnis zwischen TextsprecherIn und Text in der zeitgenössischen (Post)dramatik

1. (Post)dramatik?

Unter den vielen Fragen, die Stefan Tigges in der Einleitung zu dem von ihm herausgegebenen Sammelband *Dramatische Transformationen* aufwirft, stellt er folgende:

Handelt es sich im Hinblick auf zeitgenössische Theatertexte, denen nunmehr auf formaler sowie inhaltlicher Ebene fast ausnahmslos postdramatische Zersplitterungsphänomene innewohnen, grundsätzlich um ästhetische Modelle, die ihre dramatische Tradition über Bord werfen, um in „authentischere“ künstlerische Freihandelszonen zu treiben? Gibt es nicht gerade TheaterautorInnen, die ästhetische Traditionen bewusst nicht aus den Augen verlieren, um sie mit divergierenden Strategien zu verformen und ästhetisch weiter zu schreiben?¹

Eine rhetorische Frage, möchte man meinen. In der Vielfalt heutiger dramatischer Schreibansätze, der Tigges' Einschätzung Rechnung trägt, finden sich auch dezidierte Bekenntnisse zu dramatischen Traditionen, wenn auch oft problematisiert.

Allerdings wird damit die hermeneutische Tragfähigkeit des bedeutungsschweren Präfixes „post“ stark in Frage gestellt. Die Feststellung, dass „postdramatische Zersplitterungsphänomene fast ausnahmslos“ in der heutigen Produktion von Theatertexten auszumachen sind, macht die Unterscheidung zwischen Dramatik und Postdramatik uneindeutiger und lässt sich schwer mit der Idee einer „Zäsur zwischen dem dramatischen Theater – als dem Schauplatz sprechender Figuren in fiktionalen Handlungen – und dem postdramatischen Theater – als dem Ort polyphoner Diskurse und entbundener Signifikanten –“² vereinen. Obgleich die Spannbreite zeitgenössischer Formen von einer radikalen Abkehr von dramatischen Elementen wie Figur, fiktiver Handlung, räumlicher und zeitlicher Verortung bis zu deren nie ganz problemlosen, dennoch konsequenten Beibehaltung reicht – in dieser Hinsicht wäre vielleicht das „ausnahmslos“ von Tigges zu nuancieren –, so behält der Doppelbegriff dramatisch / postdramatisch einen grundsätzlichen idealtypischen Charakter: Weder das Dramatische noch das Postdramatische existieren als solche, und die Zuordnung eines Textes zu einem der beiden abstrahierenden Modelle kann lediglich der Beschreibung einer Tendenz dienen.

2. Szondi revisited?

Als Anregung könnte in diesem Kontext ein Vergleich zu Peter Szondis These einer „Krise“ des Dramas gezogen werden. Von einer engen Definition von Drama als einer in sich abgeschlossenen Einheit, als eines „Absoluten“³, ausgehend, zeigt Szondi am Beispiel von Ibsen, Tschechow oder noch Hauptmann, wie gegen Ende des 19. Jahrhunderts eine Spannung zwischen Form und Inhalt entsteht, bei der „das Drama des ausgehenden Jahrhunderts in seinem Inhalt [verneint], was es, aus Treue zum Überlieferten, formal weiter aussagen will: die zwischenmenschliche Aktualität.“⁴ Die Dramenproduktion zwischen 1880 und 1950 erfasst er in dem binären Schema „Rettungsversuche“ vs. „Lösungsversuche“: Während bestimmte DramatikerInnen, „statt die Antinomie im Sinne des historischen Prozesses zu lösen, das heißt die Form aus dem neuen Inhalt hervorgehen zu lassen, an der dramatischen Form festhalten und sie auf verschiedene Arten zu retten versuchen“, wird bei den sogenannten Lösungsversuchen „der Widerspruch zwischen epischer Thematik und dramatischer Form durch Formwerdung der inneren Epik aufgelöst.“⁵

Wie Szondi selber betont, ist das Drama ein historisches Phänomen, sodass eine Untersuchung des Postdramatischen heute nicht mehr von dessen Definition ausgehen kann.⁶ Auf der Grundlage einer breiteren, den literatur- und theatergeschichtlichen Wandlungen Rechnung tragenden Definition von Drama, wie sie zum Beispiel Gerda Poschmann formuliert, d.h. als „die Darstellung einer sich in Raum und Zeit erstreckenden Geschichte von Figuren“⁷, ist ein binäres Modell, das zwischen Schreibstrategien eines Festhaltens am Drama und einer Überwindung des Dramas radikal unterscheidet, nicht mehr relevant. Angesichts der Koexistenz von sehr unterschiedlichen (post)dramatischen Herangehensweisen kann man heute nicht von einer Krise des Dramas sprechen, bei der Rettungsversuche bzw. Lösungsversuche erprobt würden. Erprobt werden vielmehr alle möglichen Formen eines Abstand- (und nicht unbedingt Abschied-)Nehmens von Figuration und Handlung.

Der Versuch, einer solchen Pluralität in Form einer graduellen Kategorisierung beizukommen, wurde bereits von Poschmann unternommen, die zwischen einer „problemlosen Nutzung der dramatischen Form“, einer unterschiedlich ausgeprägten „kritischen Nutzung der dramatischen Form“ („Thematisierung“, „Umfunktionierung“, „Unterwanderung“) bis hin zu einer „Überwindung der dramatischen Form“ unterscheidet.⁸ Die Relevanz einer solchen Kategorisierung soll nicht in Frage gestellt werden, dennoch wird hier ein etwas anderer Ansatz vorgeschlagen, um der Spannweite der Formen Rechnung zu tragen.

In Anlehnung an Jean-Luc Nancy und Philippe Lacoue-Labarthe soll das Augenmerk auf das Verhältnis zwischen TextsprecherIn und gesprochenem Text im Drama gerichtet werden. Das von beiden Philosophen entworfene Modell eines „Architheaters“ sowie der eingeführte,

wenn auch nicht ausführlich definierte Begriff der „Topologie“ ermöglichen – wie ich noch ausführen werde –, die „Figur“ als Fixpunkt zu betrachten, sodass in (post)dramatischen Texten eine jeweils andere Spannung entsteht zwischen dem gesprochenem Text und dem Ausgangspunkt des Sprechens.

Die Tragfähigkeit eines solchen Ansatzes wird im Folgenden an unterschiedlichen Beispielen von postdramatischen oder zumindest von der Kritik als postdramatisch betrachteten Theater-texten erprobt. Die daraus entstehenden, zum Teil überspitzt formulierten Thesen und Fragestellungen, insbesondere die Hinterfragung der Relevanz des Rhizommodells, um postdramatische Texte begrifflich zu erfassen, sind nichts anderes als Anregungen zur Diskussion.

2. Architheater und Topologie

In einem Dialog mit Jean-Luc Nancy entwirft Philippe Lacoue-Labarthe, sich auf die Poetik von Aristoteles beziehend, ein „Architheater“, in dem das Wesen des Theaters auf die „Profération“ (das „Vor-tragen“) des Textes als Handlung reduziert wird, die bei Aristoteles vor der „opsis“ (bei Lacoue-Labarthe „le spectacle“) den Vorrang hat. Das Architheater sei zugleich der Kern des Theaters und das, wonach jedes Theater streben sollte.⁹ Als Vor-tragen setzt aber auch dieses Architheater einen Körper voraus, der den Text aus-spricht; dieses Aus-sprechen ist – so Nancy in seiner Antwort – die erste und minimale Form „der Inszenierung oder der Darstellung“¹⁰.

Ausgangspunkt meiner Überlegung soll diese ursprüngliche, minimale Verbindung zwischen Wort und Sprache sein, die freilich nicht unbedingt der Verbindung zwischen Figur und Figurenrede entspricht. Allerdings kann die Koppelung von beiden Ebenen – Text und Aufführung – als Grundlage einer Minimaldefinition von Drama fungieren. Wohlwissend, dass wir es hier mit einem idealtypischen Konstrukt zu tun haben, könnte man die dramatische Form als die Identifikation von Körper und Figur einerseits, von Sprache und Figurenrede andererseits definieren. Vorteilhaft scheint mir bei dieser Definition, dass sie alle möglichen, unterschiedlichen Formen von Handlung, im Sinne eines Handelns der Figuren, sowie von zeitlichen und räumlichen Verortungen zunächst außer Acht lässt. In diesem Sinne geht eine solche Definition von Drama weiter in ihrer Reduzierung als die oben zitierte Formulierung von Poschmann. An dieser Stelle sei erneut auf Jean-Luc Nancy und Philippe Lacoue-Labarthe und ihr Buch *Dialogue sur le dialogue* verwiesen. In diesem „schriftlichen Gespräch“ untersucht Nancy das Verhältnis zwischen dem gesprochenen Text und der/m SprecherIn selbst und geht dabei von der im Text schriftlich festgelegten Unterscheidung zwischen dem „Namen“ (hier im Sinne von Figurenbezeichnung) der Figur und dem gesprochenen Text aus. Der Name verweist auf

eine „Position“ oder eine „Redehaltung“, er „verortet eine Anwesenheit“¹¹. Die Figurenbezeichnungen bilden dadurch eine „Topologie“, „während der Text im eigentlichen Sinne die Vor-stellung [,présentation‘] jener Anwesenden vollbringt [...]“¹², was Nancy „Dramatologie“ nennt.

Fruchtbar für meine Überlegungen ist eine solche Unterscheidung zwischen Topologie und Dramatologie insofern, als sie sich einer Gleichsetzung von gesprochenem Text und Figurenrede widersetzt: „Etwas überspitzt würde ich behaupten: die Theaterfigur existiert nicht. Sie ist eine örtliche Verdichtung der Handlung, die durch und als Aussage in Tat umgesetzt wird.“¹³ Eine solche Ansicht bestätigt und ergänzt Nancys Gesprächspartner: „Es gibt keinen Außenblick auf diese Umsetzung; und deshalb keine [...] tiefe, beschriebene, analysierte ‚Gegenwart‘ hinter diesen dünnen Subjekten der Aussage [...], die alles andere als ‚Subjekte‘ im modernen Sinne sind.“¹⁴ Und damit wären wir wieder bei Elfriede Jelinek.

3. Fallbeispiele

In Stücken wie *Ein Sportstück*, *In den Alpen*, *Das Werk*, *Rechnitz (Der Würgeengel)* oder *Die Kontrakte des Kaufmanns* treten z.T. namentlich gekennzeichnete Textträger¹⁵ auf, ob in Form von einzelnen Stimmen oder als chorische Formationen: Elfi Elektra (*Ein Sportstück*), Kind, Helfer, Mann (*In den Alpen*), Heidi und die Geißenpeter (*Das Werk*), Botinnen und Boten (*Rechnitz (Der Würgeengel)*), ein Chor der Greise und der Engel der Gerechtigkeit (*Die Kontrakte des Kaufmanns*). Textträger also, die den Text aussprechen, wo in anderen postdramatischen Texten solche „Figurenbezeichnungen“ gänzlich fehlen bzw. durch SchauspielerInnenamen ersetzt werden.¹⁶ Eine solche Figurenbezeichnung bei Jelinek besagt freilich nichts über irgendein „Subjekt“, diese Figuren sind unbestreitbar „Flächen, wie Fotografien. Man kann sie nicht umdrehen, sie haben keine Rückseite (Herkunft, Geschichte)“¹⁷. Nichtsdestoweniger macht diese Bezeichnung „Sinn“: das Kind verweist auf die Opfer des Seilbahnunfalls am Kitzsteinhorn am 11.11.2000, bei dem 155 Personen das Leben verloren; durch den Einsatz der Schweizer Ikone Heidi wird Österreich des eigenen Mythos „Alpen“ ironisch beraubt; der Name Elfi Elektra stellt nicht zuletzt eine Verbindung zur Autorin her, wobei hier eine unmittelbare Identifikation selbstverständlich zu kurz greifen würde. In all diesen Fällen jedoch entsteht zwischen dem Inhalt der Rede und dem Textträger als im Sinne Nancys topologisch festgelegtem Ursprung der Rede eine spezifische Spannung, die es zu untersuchen gilt.

Kennzeichnend für Jelineks Schreibweise in der (post)dramatischen Galaxie scheint mir die Dichte des Gesprochenen als Textur¹⁸ zu sein, die sich über die Realität spannt, sie also je

unterschiedlich bedeckt. Die Forschung hat sich seit längerer Zeit schon mit der Form der Jelinek'schen Texte und deren kritischen Dimensionen beschäftigt. Hier soll deshalb nur auf zwei Aspekte der Texttheatralität bei Jelinek hingewiesen werden. Zunächst ist die paronomastische Dynamik des Textes hervorzuheben, für die das Stück *Rechnitz (Der Würgeengel)* ein Paradebeispiel unter vielen anderen liefert: „So, das Licht wird jetzt stiller, das ist gut für das Unbelebte, es gibt das Unbelebte, und es gibt die Kunst, die ungeliebte: ungeliebt, weil sie nicht lebt, wir lieben nur das Lebende, wir, die wir durch das reine Anschauen schon beleben können [...].“¹⁹

Während diese Verdichtung des Gesprochenen auf der Ebene des Signifikanten stattfindet, operiert die Autorin mit einer regelrechten Flut von Isotopien auf der Ebene des Signifikats, die dem Text eine semantische, aber nicht fiktionale Kohärenz verleiht. Dies ist zum Beispiel bei dem Stück *In den Alpen* der Fall, in dem unterschiedliche Verbrennungs- und Verschmelzungsmotive aufeinander folgen:

Junge Frau (junger Mann): [...] ich fahre jetzt zu einem Event hinauf, doch nur, um mit anderen zur einer Schinken-Spiegelei-Fläche zu verbrutzeln, dicht an dicht. Doch was ich noch nicht weiß, macht mich nicht heiß [...].

Helfer: Jaja, schon gut, werfen Sie ruhig Blasen und verschmelzen Sie bis zum Jüngsten Gericht oder gleich zum Jüngsten Gericht, allerdings haben wir keine Ananas mehr für Sie, macht nichts, es geht auch mit eingelegten Birnen [...]. Sie stellen sich das Verschmelzen mit einem oder anderen Menschen schöner vor, als es ist, glauben Sie mir.²⁰

Besonders interessant bei dieser eng verknüpften und verflochtenen Textur ist allerdings die Tatsache, dass diese manchmal zu reißen scheint. Damit sind kurze Textmomente gemeint, in denen das Reale plötzlich zum Vorschein kommt: „Dadurch werden sie [die Menschen] allerdings auch nicht mehr wert, eher weniger, würde ich mal über den Daumen peilen und mit dem Zeigefinger den Abzug betätigen.“²¹

Hier spielt die Autorin auf das bei einem im Schloss Rechnitz veranstalteten Fest begangene Massaker an, bei dem ungarisch-jüdische Zwangsarbeiter von den Gästen der Gräfin von Batthyány erschossen wurden. Durch die Fokussierung auf eine konkrete Bewegung bricht plötzlich die Realität des Verbrechens inmitten des Redeflusses ein, der sich bisher vom eigentlichen Gegenstand des Stücks scheinbar entfernte. Dadurch entsteht ein „effet de réel“²², bei dem die Materialität der Vergangenheit das Kontinuum des Sprechens unterbricht. Ähnlich wirkt auf die/den ZuschauerIn die Erwähnung von Opferzahlen, „180 Stück“²³ im gleichen Text, „160 Stück beim Kraftwerksbau Kaprun“²⁴ in *Das Werk*, die als Statistik die Realität des Geschehenen zur Geltung bringt. Eine prägende, plastische und visuelle Umsetzung

dieses Einbrechens der Vergangenheit in die Gegenwart, das die Erinnerungsarbeit auslöst, fand der Regisseur Nicolas Stemmann in seiner Inszenierung von *Das Werk* 2003 am Burgtheater Wien. Er ließ einen Chor von Bauarbeitern in grellem Neonlicht plötzlich erscheinen und unterbrach somit den Text der Heidis und Geißenpeters. Allerdings blieben diese „realistisch“ gekleideten Arbeiter hinter einer Glaswand, ein Regieeinfall, der diese Erinnerungsarbeit zugleich als Musealisierung der Vergangenheit problematisierte.

Die minimalen Figurenkonstruktionen, die nicht durch die expressive Funktion der dramatischen Sprache entstehen, sondern assoziativ durch die SprecherInnenbezeichnungen ausgelöst werden, stellen nicht die Relevanz des in Anlehnung an Deleuze und Guattari im Kontext der Postdramatik oft herangezogenen Bildes des Rhizoms in Frage. Der Text bei Jelinek bleibt dezentriert, entzieht sich jeder Hierarchisierung. Elfi Elektra, der Helfer, Heidi, der Bote etc. sind als TextsprecherIn definitiv keine „Generäle“²⁵, sie stehen selbstverständlich nicht für Autoritäten. Heidi „spricht“ nicht, sie ist Medium einer aus montierten Zitaten und Diskursen bestehenden Sprache. Nichtsdestoweniger markiert diese Figurenbezeichnung so einen Verankerungspunkt, von dem der rhizomatisch fortschreitende Text sich immer weiter entfernt, und dadurch eine spezifische Spannung charakterisieren lässt.

Eine ganz andere Textur weisen die Texte eines anderen „Postdramatikers“ auf. In René Polleschs Theatertexten finden Dialoge statt, wenn auch inhaltlich diskontinuierliche. Wir haben es eindeutig mit einer „Verteilung“ der Rede zu tun, einer Rede, die durch reichlich soziologische und politische Verweise und Lektüren angenährt ist. Kennzeichnend für einen solchen Sprach Austausch ist sein Tempo.²⁶ Wörter und Redefloskeln prasseln auf den anderen ein, der selber nicht „antwortet“, was eine subjektive Dynamik bedeuten würde, sondern mit theoretisch vorformatiertem Text zurückschlägt. Damit soll auf einen bedeutenden Unterschied zwischen beiden postdramatischen AutorInnen hingewiesen werden. Bei Jelinek entsteht eine Dynamik dadurch, dass das Gesprochene auf keinen Widerstand zu stoßen scheint. Als heterogenes Sprachgewebe verselbstständigt sich die aus montierten Zitaten und Bildern entstandene, dadurch sich immer verändernde Rede. Auch Pollesch recurriert auf vorgefertigtes Material, das u.a. durch die Technik des Samplings verarbeitet wird²⁷. Die Textträger sind auch bei ihm keine Figuren, sondern „bloße Äußerungsinstanzen, Sprachflächen und Diskursverknüpfungen, denen weder psychologische Tiefe noch expressiver Ausdruck oder innerer Widerstreit von Leidenschaften, Motiven oder Zwecken zugesprochen werden kann.“²⁸ Wenn das Ich als fester Bezugspunkt bei Pollesch unterminiert wird, ist jedoch ein Du regelrecht allgegenwärtig.²⁹ Ob diese Präsenz eines nicht identischen Du nicht zu einer gewissen Sehnsucht nach dem Ich, das heißt nach einer Möglichkeit der zwischenmenschlichen Kommuni-

kation, führt³⁰, sei dahingestellt. Interessanter im Kontext dieser Ausführungen ist die Tatsache, dass dadurch eine ganz andere Textur als bei Jelinek entsteht. Diese „spannt“ sich nicht durch das Fortschreiten des Textes; vielmehr nimmt sie durch Wiederholungen von Diskursfragmenten sowie durch ein häufig hohes Tempo des Dialogs die Form einer Verdichtung an. Solche Charakteristika des Verhältnisses zwischen Text und TextsprecherIn bei Pollesch machen meiner Ansicht nach einen vorsichtigen Umgang mit dem Bild des Rhizoms notwendig. Zurecht stellt Johann Reisser in Bezug auf Polleschs Texte fest: „Statt einer psychologische Tiefendimensionen und Werkgeschlossenheit verbürgenden Metaphorik regelt eine funktionale Pseudozusammenhänge und paradoxe Heterogenitäten ausprägende Rhizomatik die Zusammenhänge der Einzelteile.“³¹ Allerdings wird bei Pollesch – im Unterschied zu Jelinek – die rhizomatische Ausuferung des Gesprochenen durch die dialogische Struktur konterkariert, die einen abgeschlossenen Textraum entstehen lässt.³² In der Erfindung eines Soziolekts, der nicht auf eine soziale Zugehörigkeit von „Figuren“ zurückweist, sondern auf eine nicht dargestellte sozial-ökonomische, neoliberale Ideologie anspielt, entsteht eine Gemeinschaft, aus der die Zuschauer u.a. durch den fließenden Übergang zwischen Spiel- und Publikumsraum – zumindest in den im Prater (Volksbühne Berlin) entstandenen Inszenierungen – nicht ausgeschlossen werden.³³ Weil der Text selbstreferentiell ist, bildet er ein „nicht hierarchisches und nicht signifikantes System ohne General.“³⁴ Dennoch wird das für das Rhizom konstitutive Prinzip der „Konnexion“³⁵ nur in der Form einer Zirkularität aktiviert.

Zu Recht nennt Franziska Schößler das Prinzip der Fragmentierung das „zentrale Sprachverfahren“ in den Stücken von Rainald Goetz, der „einen Angriff auf das Ganze wie das Identische [startet]“³⁶. Die fragmentierte Sprache ist „Kritik an Festung“, das heißt an der Wahrheit aus dem Geist der Identität.“³⁷ Auch wenn der spätere Text *Jeff Koons* (1998) sich wieder stärker des Instrumentariums des Dramatischen bedient, „lässt sich die radikale Fragmentierung, die Goetz vornimmt, als von Adorno inspirierte Absage an das Ganze, an das Zusammenhängende lesen, die selbstverständlich auch eine Aufkündigung von dramatischen Einheiten bedeutet.“³⁸ Nichtsdestoweniger verdienen die Trilogien *Krieg* (1986) und *Festung* (1993) eine nähere Untersuchung, was das Zusammenspiel von „Topologie“ und „Dramatologie“ angeht. Denn bei Goetz gestaltet sich das Verhältnis zwischen Textträger und Text wieder anders.

Beide Trilogien weisen eine ähnliche Struktur auf. Sie bestehen jeweils aus drei Stücken: einem „Familienstück“, einem Monolog, und mit *Heiliger Krieg* und *Festung* zwei an Figuren reichen „Gesellschaftspanoramen“, in denen Diskurse (über Revolution, Geschichte, Dichtung etc.) kritisch vorgeführt werden.³⁹ Diese Figuren lassen sich typologisch einordnen. Eine

Auswahl: Philosophen und Denker (Heidegger, Wittgenstein etc.), prominente (zumindest in den 1990er Jahren) VertreterInnen der Mediengesellschaft in *Festung* (Hape Kerkeling, Katja Ebstein etc.), Figuren, die auf Politik und Geschichte zurückweisen (Stammheimer, Lothar de Maizière, Joseph Goebbels etc.); chorische Formationen; nicht persönlich definierte Figuren („Verantwortlicher Angestellter Mündiger Bürger“, „der Alte“ etc.). Und nicht zuletzt kommt Rainald in *Festung* zu Wort. Solche Bezeichnungen stellen sehr unterschiedliche Bezüge zur außerdramatischen Wirklichkeit her: konkrete Referenzen zu Gegenwart und Vergangenheit, embryonale Konstruktion einer fiktionalen Figur, Selbstreferenzialität durch Metalepse.⁴⁰ Da solche „Figuren“ allerdings nicht einem mimetischen Prinzip entsprechen, sondern deren Bezeichnung als bloße „Auslöser“ von Assoziationen zu verstehen sind, vervielfältigen sich radikal die Formen der Verknüpfung zwischen dem gesprochenen Text und dessen SprecherIn. Auf der einen Seite des Spektrums lassen sich „dramatische“ Momente eines, wenn auch komisch verzerrten Einhergehens von Figur(bezeichnung) und Text, wie zum Beispiel am Anfang von *Festung* („Hape Kerkeling: Guten Abend Stuttgart / dankeschön und / Tach Berlin / Hallo Hamburg“⁴¹) feststellen. Auch in Momenten mit „fiktiven“, nicht namentlich gekennzeichneten Figuren lässt sich der Text an manchen Stellen im dramatischen Sinne als Figurenrede auffassen. Auf der anderen Seite dagegen wird der gesprochene Text radikal auf mechanische Wiederholungen reduziert („Soldat: Dreck / Soldaten: Dreck / Soldat: Dreck Dreck Dreck Dreck / Soldat: Erschießen / Soldaten: Erschießen alles erschießen [...]“⁴²), womit die Sprache als eine „radikale Form des Nicht-Identischen“⁴³ zersetzt wird. Überspitzt könnte vielleicht behauptet werden, dass diese forcierte, im Text eingeschriebene Pluralität des Verhältnisses zwischen TextsprecherIn und Text die oben vermutete Unmöglichkeit zeigt, eine „Zäsur“ zwischen Dramatik und Postdramatik zu markieren.⁴⁴

Aus diesem Grund gestaltet sich innerhalb eines Stücks die Spannung zwischen SprecherIn und Gesprochenem sehr unterschiedlich, von einer „Szene“ zur anderen je anders. Durch die SprecherInnenbezeichnungen entsteht keine uniforme Topologie, da diese einen je spezifischen Abstand zur „dramatischen Figur“ als fiktionaler Identität einnehmen. Auch die „dramatologische“ Funktion des Gesprochenen wird sehr variabel erfüllt: Während in manchen Unterteilen in Goetz’ Textgefügen der dramatische Dialog als Folge von aufeinander bezogenen „Repliken“ konzipiert wird, wird anderswo die Sprache von jedweder Form einer Sprecherin/eines Sprechers entkoppelt. Weder Spannung des Textes als ausufernder Fluss (Jelinek), noch Spannung im Sinne einer Verdichtung der Textur durch Zirkulation (Pollesch) findet hier statt. Stattdessen existieren auf der mikrostrukturellen Ebene unterschiedliche Spannungen nebeneinander.

Damit wird erneut die Frage nach der Relevanz des Rhizom-Bildes aufgeworfen. Die Integration von sehr unterschiedlichen Text- und Sprachmaterialien auf der einen Seite, und deren im Nebentext schriftlich fixierte Verteilung auf SprecherInnen auf der anderen Seite, deuten zunächst auf die „Vielheit“ als Prinzip des Rhizoms hin.⁴⁵ Allerdings wird hier nicht nur die Sprache fragmentiert, sondern die Textur selbst, da von einer Sequenz zur nächsten die Koppelung von SprecherIn und Gesprochenem unterschiedlich eng ist: So wird das Rhizomatische ständig unterbrochen. Die Texttheatralität bei Goetz verabschiedet zwar jedwede Form einheitlicher, in sich geschlossener Figur und Handlung, paradoxerweise aber scheinen die Stücke in ihrer Organisation eher dem Modell einer „pluralen Einheit“ zu entsprechen: Die in Hauptteile und Unterteile hierarchisierte Gliederung des Stückes *Festung*, die in Form einer Inhaltsangabe als metadramatische „Mise en abyme“ in einem *Kaos* betitelten „Unter-unter-Teil“ geliefert wird⁴⁶, scheint dem fürs Rhizom konstitutiven Prinzip der „flachen Vielheiten mit n Dimensionen zu widersprechen.“⁴⁷ Goetz' Stücke sind in ihrem Aufbau klar strukturiert. In beiden Trilogien ergänzen sich Monolog, Familienstück und Gesellschaftsstück. Sowohl *Heiliger Krieg* als auch *Kritik in Festung* bestehen jeweils aus fünf Teilen, die weiter in unterschiedlich kurze „Szenen“ gegliedert sind – wobei Goetz eindeutig mit dieser klassischen Struktur spielt. Solche Texteinheiten stehen strikt unabhängig voneinander, auch wenn sie durch mehrmals auftauchende „Figuren“ verbunden sind, so zum Beispiel Stammheimer, Stockhausen und Heidegger in *Krieg*. Überspitzt formuliert: durch die Koppelung von makrostruktureller Organisation und ständiger Unterbrechung der lateralen Progression des Textes (wie sie bei Elfriede Jelinek stattfindet) erinnern solche Texte analogisch eher an „baumartige Pseudo-Vielheiten“⁴⁸, das heißt an das, was das Rhizom nicht ist.⁴⁹ In diesem Sinne wäre die Frage zu stellen, inwiefern in den „als Diskursanalyse, als Bestandsaufnahme von Aussageweisen“⁵⁰ zu betrachtenden Stücken von Goetz nicht doch auch leise Anklänge einer „Nostalgie des Ganzen“ herauszuhören sind.

5. Schluss

In diesem Beitrag wurde der Versuch unternommen, postdramatische Texte aus der Perspektive des Verhältnisses zwischen Text und SprecherIn zu hinterfragen. Unter anderem in Anlehnung an das von Nancy und Lacoue-Labarthe skizzierte Architheater, das es meines Erachtens ermöglicht, der Dichotomie dramatisch / postdramatisch zu entgehen, wurden unterschiedliche Modelle exemplarisch angeführt. Nun gilt es, die Tragweite des hier experimentell entwickelten Ansatzes an anderen Texten zu erproben. In diesem Rahmen wurde der Schwerpunkt auf Texte gelegt, deren Zuordnung zur Postdramatik Konsens zu sein scheint.

Deshalb wäre es interessant, das Spannungsverhältnis zwischen „Topologie“ und „Dramatologie“ bei DramatikerInnen näher zu untersuchen, die sich in geringerem Maße von den tradierten Kategorien des Dramas (Handlung, Raum, Zeit) verabschiedet haben. Das ist beispielsweise bei Kathrin Röggla der Fall, die von Text zu Text je anders mit diesen Kategorien umgeht: Während in Stücken wie *Wir schlafen nicht* (2004) oder *worst case* (2008) durch die systematische Verwendung der indirekten Rede eine stabile Spannung zwischen Text und Textträger geschaffen wird, nimmt die Textur des aus 70 kurzen Sequenzen bestehenden, als Material zur Aufführung zu verstehenden Textes *Draußen tobt die Dunkelziffer* (2005) eine gänzlich andere Form an. Dies zu vertiefen, wäre die notwendige Ergänzung des hier entworfenen, zur Diskussion gestellten Anliegens, zeitgenössische Theatertexte auch jenseits der dualen Kategorisierung zwischen Dramatisch und Postdramatisch zu begreifen.

Anmerkungen

¹ Tigges, Stefan: *Dramatische Transformationen. Zur Einführung*. In: Tigges, Stefan (Hg.): *Dramatische Transformationen. Zu gegenwärtigen Schreib- und Aufführungsstrategien im deutschsprachigen Theater*. Bielefeld: transcript 2008, S. 9-27, S. 11-12.

² Birkenhauer, Theresia: *Die Zeit des Textes im Theater*. In: Tigges, Stefan (Hg.): *Dramatische Transformationen*, S. 247-262, S. 248.

³ Szondi, Peter: *Theorie des modernen Dramas*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1963, S. 16.

⁴ Ebd., S. 75.

⁵ Ebd., S. 80.

⁶ Zu diesem Schluss kommt auch Marita Tatari in ihrem Beitrag *Das Drama wieder. Eine begriffliche Untersuchung* in: Peřka, Artur / Tigges, Stefan (Hg.): *Das Drama nach dem Drama. Verwandlungen dramatischer Formen in Deutschland seit 1945*. Bielefeld: transcript 2001, S. 385-396.

⁷ Poschmann, Gerda: *Der nicht mehr dramatische Theatertext*. Tübingen: Niemeyer 1997, S. 47.

⁸ Vgl.: Ebd., S. 47.

⁹ Vgl.: Lacoue-Labarthe, Philippe / Nancy, Jean-Luc: *Scène*. Paris: Christian Bourgois 2013, S. 23-24, Ü: Emmanuel Béhague.

¹⁰ Ebd., S. 36, Ü: Emmanuel Béhague.

¹¹ Ebd. S. 70-71, Ü: Emmanuel Béhague.

¹² Ebd., S. 71, Ü: Emmanuel Béhague.

¹³ Ebd., S. 72, Ü: Emmanuel Béhague.

¹⁴ Ebd., S. 78, Ü: Emmanuel Béhague.

¹⁵ So der von Poschmann an Stelle der Figur eingeführte Begriff in Bezug auf „nicht mehr dramatische Texte“. Poschmann, Gerda: *Der nicht mehr dramatische Theatertext*, S. 307.

¹⁶ So zum Beispiel bei René Pollesch.

¹⁷ Haß, Ulrike: *Grausige Bilder. Große Musik*. In: Elfriede Jelinek. *Text + Kritik* 117 (1999), 2. erweiterte Auflage, S. 35-43., S. 42.

¹⁸ Diesen Begriff der „Textur“ („Texture“) schlägt Aline Vennemann in ihrer noch nicht veröffentlichten Dissertation vor, um die „materielle Komposition und die formale Organisation eines Werkes“ zu beschreiben. Die Relevanz dieses Begriffs beruht auf der etymologisch begründeten Verbindung der Begriffe „Architecture“ und „Architexture“. Bei der Textur „knüpft *textus* an die doppelte Bedeutung von *Tectus* an, das das (Über)decken eines Gegenstands bezeichnet, und das man in den französischen Wörtern ‚toit‘ oder ‚toiture‘ wiederfindet.“ (In: Vennemann, Aline: *Architectures et architextures de la mémoire. Le théâtre d'Elfriede Jelinek et de Peter Wagner (1991-2011)*. Rennes, Diss. 2013, S. 30).

¹⁹ Jelinek, Elfriede: *Rechnitz (Der Würgeengel)*. In: Jelinek, Elfriede: *Die Kontrakte des Kaufmanns. Rechnitz (Der Würgeengel). Über Tiere. Drei Theaterstücke*. Reinbek: Rowohlt Taschenbuchverlag 2009, S. 53-205, S. 114.

²⁰ Jelinek, Elfriede: *In den Alpen*. In: Jelinek, Elfriede: *In den Alpen. Drei Dramen*. Berlin: Berlin Verlag 2002, S. 5-65, S. 34-35.

- ²¹ Jelinek, Elfriede: *Rechnitz (Der Würgeengel)*, S. 115.
- ²² Barthes, Roland: *L'effet de réel*. In: *Communications* 11/1968, S. 84-89.
- ²³ Jelinek, Elfriede: *Rechnitz (Der Würgeengel)*, S. 11.
- ²⁴ Jelinek, Elfriede: *Das Werk*. In: *In den Alpen. Drei Dramen*, S. 89-251, S.142.
- ²⁵ „Das Rhizom [ist] ein nicht zentriertes, nicht hierarchisches und nicht signifikantes System ohne General, ohne organisierendes Gedächtnis und Zentralautomat; [...]“ (In: Deleuze, Gilles / Guattari, Félix: *Rhizom*. Berlin: Merve 1977, S. 35.)
- ²⁶ Dieser Energie-geladenen Rede entspricht auf der Bühne die physische Verausgabung des Pollesch-Schauspielers, der sich mal in einem aus einzelnen engen „Wohneinheiten“ das Publikum umkreisende „Bühnenraum“ (*Stadt als Beute*, Prater 2001), mal in der Breite einer mit Brecht-Bezügen sparsam bestückten Raums (*Kill your darlings*, Volksbühne 2012) bewegt.
- ²⁷ Vgl.: Reisser, Johann: *Archäologische Schnitte, kollidierende Wucherungen: das post-bürgerliche Schauspiel des Selbst in René Polleschs Theater des Sagbaren*. In: Pelka, Artur / Tigges, Stefan (Hg.): *Das Drama nach dem Drama*, S. 287-302, S. 294-296.
- ²⁸ So Doris Kolesch in Bezug auf Polleschs Texte in *Szenen der Stimme. Zur sinnlich-auditiven Dimension des Gegenwartstheater*. In: *Theater fürs 21. Jahrhundert*. Text + Kritik, Sonderband XI/4, 2004, S. 160.
- ²⁹ Unter zahlreichen Beispielen: „S: Ja, was würde passieren, wenn du Hitlers Blondie mit einem Pudel besetzt? / C: dann würden alle denken, du spielst den Faust“ (*Capucetto Rosso*, 2005); „Nein nein nein, ich gehe nicht mit dir ins Bett“, „Du bist ein Netzwerk“ (*Kill your darlings*, 2012).
- ³⁰ So eine mögliche These eben in Bezug zu *Kill your Darlings*.
- ³¹ Reisser, Johann: *Archäologische Schnitte, kollidierende Wucherungen: das post-bürgerliche Schauspiel des Selbst in René Polleschs Theater des Sagbaren*, S. 296.
- ³² Vgl.: Klein, Christian: „La ville proie“ („*Die Stadt als Beute*“, 2001). *À propos du dialogue dans le „théâtre de discours“ de René Pollesch*. In: Thiériot, Gérard (Hg.): *Le théâtre postdramatique*. Clermont-Ferrand: Presses universitaires Blaise Pascal 2013, S. 157.
- ³³ Ebd., S. 158.
- ³⁴ Deleuze, Gilles / Guattari, Félix: *Rhizom*, S. 35.
- ³⁵ Ebd., S. 11.
- ³⁶ Schöbler, Franziska: *Augen-Blicke. Erinnerung, Zeit und Geschichte in Dramen der neunziger Jahre*. Tübingen: Gunter Narr 2004, S. 87.
- ³⁷ Ebd., S. 87-88.
- ³⁸ Ebd., S. 90.
- ³⁹ Vgl.: Béhague, Emmanuel: „Ununterbrochen ist Krieg, sich zu errichten, für einen Augenblick.“ *Radicalité et critique du discours dans „Heiliger Krieg“ de Rainald Goetz*. In: *Recherches Germaniques* 34 (2005), S. 147-170.
- ⁴⁰ Zum Begriff der Metalepse vgl.: Genette, Gérard: *Métalepse. De la figure à la fiction*. Paris: Seuil 2004. Ein Beispiel der Metalepse im Theater liefert der Auftritt des Autors am Ende des Stückes *Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung* von Christian Dietrich Grabbe.
- ⁴¹ Goetz, Rainald: *Festung*. In: Goetz, Rainald: *Festung. Stücke*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1993, S. 97-243, S. 101.
- ⁴² Goetz, Rainald: *Heiliger Krieg*. In: Goetz, Rainald: *Krieg. Stücke*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1986, S. 11-130, S. 38.
- ⁴³ Schöbler, Franziska: *Augen / Blicke. Erinnerung, Zeit und Geschichte in Dramen der neunziger Jahre*, S. 88.
- ⁴⁴ Zur Frage der „Zäsur“ vgl.: Béhague, Emmanuel: *Entre théâtre de la mise en scène et performance: l'impossible espace du théâtre postdramatique*. In: Thiériot, Gérard (Hg.): *Le théâtre postdramatique*, S. 105-122. Ähnlich bemerkt Franziska Schöbler in ihrem Beitrag zur Diskussion, dass in seinem *Postdramatischen Theater* „Lehmann [...] nicht immer eindeutig zwischen Performances und Regietheater unterscheidet.“
- ⁴⁵ Vgl.: Deleuze, Gilles / Guattari, Félix: *Rhizom*, S. 13.
- ⁴⁶ Goetz, Rainald: *Festung*, S. 234-235.
- ⁴⁷ Ebd., S. 15.
- ⁴⁸ Ebd., S. 15.
- ⁴⁹ Tatsächlich setzen Deleuze und Guattari dem Rhizom den Baum und die Wurzel entgegen (Vgl.: Deleuze, Gilles / Guattari, Félix: *Rhizom*, S. 8-10.)
- ⁵⁰ Schöbler Franziska: *Augen-Blicke. Erinnerung, Zeit und Geschichte in Dramen der neunziger Jahre*, S. 81.