

„Postdramatik“? - Zur aktuellen Forschungssituation mit Blick auf Elfriede Jelinek

E-Mailwechsel zwischen Artur Peřka und Karen Jürs-Munby

Betreff: POSTDRAMATIK

Von: Artur Peřka

Datum: Mi, 27.11.2013, 22:08

An: Karen Jürs-Munby

Liebe Karen,

die Diskussion über die sogenannte „Postdramatik“ ist sehr spannend, zugleich aber so schwammig, dass sie leicht auszufern droht. In diesem Sinne hast Du Recht, dass wir uns – nach unserer gegenseitigen (Er-)Klärung des Phänomens bzw. Positionierung ihm gegenüber, eher dem Konnex zwischen Jelinek und der sogenannten „Postdramatik“ widmen sollten. Was Letzteres anbelangt, finde ich den Begriff (und den ganzen mit ihm verbundenen theoretischen Überbau) sehr problematisch – dazu kommt natürlich die Krux, ob über Inszenierungen oder Theatertexte geredet wird:

1. Das Postdramatische als Nicht-Dramatisches gab es in der gesamten Theatergeschichte, weil es als der performative Bestandteil jeder Aufführung notwendigerweise inhärent ist. Dies betrifft auch zum Teil die Theatertexte (Dramen) selbst, die schon immer nicht-dramatische Elemente beinhalten.
2. Eine klare postdramatische Zäsur ist demzufolge sehr zweifelhaft, wiewohl seit den 1980er Jahren verstärkt „postdramatisch“ inszeniert sowie fürs Theater geschrieben wird. Andererseits: Nimmt man Theatertexte unter die Lupe, die seit den 1980er Jahren entstanden sind, lässt sich keine lineare Entwicklung vom Dramatischen zum Postdramatischen feststellen, und im 21. Jahrhundert dominiert – zumal bei jungen AutorInnen – (wieder) das Dramatische.
3. Die Etablierung des Begriffs würde ich als ein zweischneidiges Schwert bezeichnen: Zum einen macht er auf die Theatralität bzw. Ereignishaftigkeit des Theaters als Kunstform und somit seiner Autonomie / Spezifik gegenüber anderen Künsten aufmerksam, d.h. das Theater wird in theoretischer Reflexion (wieder) re-theatralisiert, zum anderen aber droht der Begriff als ein hegemonialer ästhetischer Maßstab zu fungieren. Das Unerträgliche dabei ist, dass die Theaterwissenschaft den Theaterleuten und dem Theaterpublikum vorzu-

schreiben scheint, was ästhetisch wertvoll und was obsolet, überholt, ja ästhetisch niedrig ist. Dieser Prämisse folgt eine Schar von TheatermacherInnen und FachzuschauerInnen, wodurch elitäre, egoistische Theatersubjektivität produziert wird. (Nebenbei bemerkt, dies entspricht meiner Meinung nach einer gewaltigen Übertheoretisierung der Humanwissenschaften in letzter Zeit, wo effektiv mit Theorien um des Effekts willen herumchangiert wird).

4. Die (nicht-dramatische) Präsenz im Theater ist bzw. mag wichtiger sein als die (mimetische) Repräsentation, sonst wäre ein Theatergang überflüssig, aber wenn die Postdramatik (lediglich) auf Selbstreferentialität und -genügsamkeit hinausläuft, dann wird es mir ungeheuer.

Übrigens, ich bin sehr begeistert von Bernd Stegemanns Diagnose der Postdramatik und stimme ihm fast völlig zu.¹

Das Wichtigste: Wenn im Vordergrund Jelineks Theatertexte stehen sollen, wäre m. E. die Frage basal, wie es in ihnen um Präsenz und Repräsentation, Selbstreferentialität und Sinn bestellt ist bzw. was sie hinsichtlich einer Aufführung tatsächlich generieren, denn der Begriff Postdramatik greift hier offensichtlich zu kurz.

Herzlichst

a.

Betreff: Re: POSTDRAMATIK

Von: Karen Jürs-Munby

Datum: Mo, 29.11.2013, 12:30

An: Artur Pelka

Lieber Artur,

ich freue mich sehr über unsere elektronische Zusammenkunft, zumal diese mir Gelegenheit gibt, mich mehr mit der deutschsprachigen Debatte auseinanderzusetzen, da ich als Übersetzerin von *Postdramatic Theatre* und Mitherausgeberin von *Postdramatic Theatre and the Political* in letzter Zeit mehr mit der englischsprachigen Diskussion zu tun hatte.

Es stimmt, dass die Diskussion über postdramatisches Theater schwammig werden kann, aber dies ist meines Erachtens besonders dann der Fall, wenn sie losgelöst von konkreten theoretischen Positionen (und Zitaten) einerseits und von konkreten Theaterbeispielen andererseits stattfindet. Das, finde ich, ist teilweise in Bernd Stegemanns polemischem Aufsatz *Nach der*

Postdramatik der Fall, der ja nahezu ohne konkrete Textverweise und Fußnoten auskommt. Also zum Beispiel – und auf die Gefahr hin, pedantisch zu wirken – stammt der Terminus „Postdramatik“ nicht von Lehmann und bedeutet schon eine leichte Verzerrung in der Rezeption in Richtung einer Programmatik, die bei Lehmann m. E. so nicht der Fall ist.

Der Begriff „Postdramatik“ birgt auch die Gefahr, wie Du richtig andeutest, dass in der Diskussion nicht immer klar ist, ob von Theatertexten oder Inszenierungen die Rede ist. Lehmann macht dagegen sehr deutlich, dass der Titel *Postdramatisches Theater* zwar „den fortbestehenden Zusammenhang und Austausch zwischen Theater und Text“² signalisiert, aber den Diskurs des „Theaters“ (statt der Dramenanalyse) ins Zentrum stellt. Ich benutze meistens Gerda Poschmanns etwas umständlichen Begriff vom „nicht mehr dramatischen Theatertext“³, wenn es um den Text an sich geht. Die Thematisierung der Beziehung zwischen Text und Aufführung kommt aber auch bei Lehmann zu kurz und hat m. E. zu einiger Verwirrung geführt (ich habe dazu in Belgrad einen Vortrag gehalten). Die Bewegung weg vom Text als „Herrscher“ über die szenische Gestaltung bedeutet ja nicht die generelle Verabschiedung des Textes im postdramatischen Theater.

Zu Deinen weiteren Punkten:

1. Ja, da stimme ich Dir zu, es hat wahrscheinlich immer schon „nicht-dramatische“ Momente im Theater gegeben – obgleich mich Deine Beispiele für das Nichtdramatische in der Theatergeschichte interessieren würden. Andererseits kann man zum Beispiel in Lessings *Hamburgischer Dramaturgie* verfolgen, wie er sich sehr gegen jegliches Extemporieren, ob verbal oder non-verbal, ausspricht, weil sich dieses nicht der dramatischen Bedeutung unterordne und weil es die dramatische Illusion störe. Das ist für mich symptomatisch für eine gewisse Disziplinierung der SchauspielerInnen, ZuschauerInnen und sogar der AutorInnen in Richtung einer erstrebten Perfektionierung der dramatischen, mimetischen Darstellung. Entgegen dieser Entwicklung gibt es seit Ende des 19. Jahrhunderts ein verstärktes bewusstes Aufbrechen des dramatischen Kosmos im Zuge einer Krise des Dramas (siehe Szondi).
2. Die klarste historische „Zäsur“, auf die sich Lehmann bezieht, ist ja die der Emergenz der neuen Massenmedien, die sich auf die Formen des Theaters ausgewirkt hat und auch bei Theatertexten zu neuen Formen führte. Ich denke da im britischen Theater zum Beispiel an Sarah Kane oder Martin Crimp. Auch für Jelineks Schreiben und die Inszenierung ihrer Texte ist ja der Kontext der Massenmedien entscheidend. Ansonsten erkennt auch Lehmann das parallele Fortbestehen von dramatischen Formen und vor allen Dingen die Mischung der dramatischen und postdramatischen Formen an.⁴

3. Die Einführung des Begriffs hat m. E. zu vielen neuen Studien und in der Praxis zu einer generellen Sichtbarmachung heterogener neuer Theaterformen geführt. Ob der Begriff nun droht, „als ein hegemonialer ästhetischer Maßstab zu fungieren“, ist eine andere Sache und von hier aus nicht leicht zu beurteilen (ich kenne wenige TheatermacherInnen, die sich als postdramatisch vermarkten würden, obwohl der Begriff manchen sicher geholfen hat, in der Kulturförderung nicht mehr als schlicht undramatisch abgestempelt zu werden). Man sollte aber daran erinnern, dass Lehmann den Begriff als neue Perspektive und Beschreibung, nicht im Sinne einer Vorschrift, eingeführt hat: „Lediglich ‚work in progress‘ bleibende, stotternde Antworten, partielle Perspektiven sind möglich, keine Ratschläge, geschweige Vorschriften. Aufgabe der Theorie ist es, das Gewordene auf Begriffe zu bringen, nicht es als Norm zu postulieren.“⁵

Das Buch kann also als Einladung zum Weiterdenken und Weiterbeobachten gesehen werden, und wenn man es ernst nimmt, muss man gerade dieses tun.

4. Eine kategorische Trennung von Präsenz und Repräsentation ist in der Tat gefährlich – und auch hier ist Lehmann weniger kategorisch, als es oft in der Rezeption der Fall ist. Er spricht eher von mehr Präsenz als Repräsentation. Ob sich Repräsentation oder zumindest Referentialität im Theater überhaupt ausklammern lassen, selbst wenn dies erstrebenswert wäre, bezweifle ich. Ich stimme Dir jedenfalls zu, dass das Verhältnis von Präsenz und Repräsentation in Jelineks Texten und ihren Inszenierungen von großer Wichtigkeit ist. Da die Sprache und eine intertextuelle Arbeitsweise zentral für ihre Arbeit sind, ist bei ihr eigentlich immer eine starke Referenz auf die – diskursiv oder medial vermittelte – Realität gegeben. Dennoch nimmt diese meist nicht die Form eines mimetischen Dramas an. Da Jelineks Texte manchmal aber geradezu wörtlich post-dramatisch sind (z.B. nach Ibsens *Nora* oder nach Schillers *Maria Stuart*), kann sie aber auch auf indirekte Verweise auf bestehende Dramen und damit auch auf indirekte Repräsentationen vertrauen.

Um auf unsere erste Fragestellung einzugehen: ich stimme zu, „dass Texte für postdramatische theatrale Formen wichtiger sind, als ursprünglich in der Forschung angenommen wurde“.

Wollen wir dies nächstes Mal mehr diskutieren?

Herzliche Grüße,

Karen

Betreff: Re: Re: POSTDRAMATIK

Von: Artur Pelka

Datum: Mo, 2.12.2013, 14:22

An: Karen Jürs-Munby

Liebe Karen,

ich bin Dir für Deine sehr präzise, tiefgreifende und äußerst konstruktive Stellungnahme zu meinen Vorüberlegungen ausgesprochen dankbar. Ich bin begeistert, wie gut Du als Übersetzerin Lehmanns deskriptive „Poetik“ (im positivsten Sinne des Wortes) verinnerlicht hast, wie hervorragend Du den Gedankengang des Autors nachvollziehen kannst. Dies merkt man alleine daran, dass ich in meinen Punkten kein einziges Mal den Namen des Autors genannt habe – mir ist schon klar, dass den „postdramatic turn“ ein gewisser Andrzej Wirth quasi initiiert hat.

Wie auch immer, im Gegensatz zu Dir waren meine Punkte ziemlich schlampig und unpräzise, ohne Zitate und konkrete Belege, sorry. Ich habe Stegemann genannt, weil ich mir mit Begeisterung sein Buch *Kritik des Theaters* einverleibt habe. Es stimmt, auch in dieser Publikation sind seine Ausführungen nicht gerade mit konkreten Beispielen belegt, aber seine Hauptthese von der Omnipotenz des Neoliberalismus und der Produktion egoistischer Subjektivitäten, an der – sehr pauschal ausgedrückt – das Gegenwartstheater (in Deutschland) partizipiert, finde ich genug einleuchtend – unter Vorbehalt, dass die (selbstsüchtige) postmoderne Ästhetik, die Stegemann anprangert, nicht 1:1 mit der Postdramatik gleichzusetzen ist. Oder anders: Ich bin keineswegs mit Lehmann einverstanden, bzw. es wird für mich höchst problematisch, wenn er das Adjektiv „politisch“ „als gedankenlos gebrauchte, trügerisch verständliche Forderung“ abstempelt und hingegen auf den wahren „politischen“ Charakter des postdramatischen Theaters mit seinen „Unterbrechungen“ der Repräsentation (affirmativ-normativ) insistiert.⁶

Eine Parenthese: es kann sein, dass mein Verständnis des „Politischen“ im Kontext der westeuropäischen bzw. deutschen Theaterwissenschaft sehr antiquiert erscheint, dass ich allzu sehr durch die Geschichte des polnischen Theaters – das permanent ein Theater der „politischen Allusion“ war – nach 1945 geprägt bin, dass ich mental dem so westlich (wohlstandsgesellschaftlich) verstandenen „politischen Theater“ immer noch nicht gewachsen bin, aber – abgesehen von Lehmanns Prämissen – ich habe den Eindruck, dass viele konkrete Theaterprojekte, die als „postdramatisches Theater“ gefeiert werden, das Publikum (und ich rede hier nicht von „elitären“ ZuschauerInnen, die die „Unterbrechungen“ kapieren und genießen) schlicht und ergreifend überstrapazieren.

Übrigens, mich würde brennend interessieren, wie das Postdramatische in Großbritannien rezipiert und praktiziert wird, bzw. wie es um das englische Gegenwartstheater im Vergleich zum deutschsprachigen bestellt ist.

Nun zur Rolle der Texte in postdramatischen theatralen Formen:

Kaum eine Theaterinszenierung kommt ganz ohne Sprache / Text aus, es sei denn, wir sprechen von bestimmten Körperperformances, Theatergenres (Ballett) oder Experimenten (z.B. Handkes *Die Stunde da wir nichts voneinander wußten*) – dies ist selbstverständlich eine Platitüde. In den postdramatischen Formen – die angeblich (Theater-)Texte stiefmütterlich behandeln (sollen) – geht es zwar primär um Selbstreferentialität der Sprache / des Textes, um die Unterbrechung der Repräsentation und vielleicht um den Diskurs, nicht mehr um die Handlung als eine Geschichte und um den Dialog, aber sie alle bedienen sich der Sprache / der Texte und auch immer wird da letztlich – wenn auch ansatzweise – etwas erzählt und immer findet da eine Art Dialog statt.

Beispiel: Wenn Jelinek eine „postdramatische“ Autorin (so Lehmann, oder?) ist, warum spielen sich Inszenierungen, die den Namen der Autorin ostentativ benennen, von ihrer Sprache, und zwar so, dass da buchstäblich ununterbrochen „geredet und geredet“ wird? Warum braucht die Postdramatik überhaupt irgendwelche AutorInnen (wenn wir „nach dem Drama“ sind, dann sind wir quasi „nach der Autorschaft“), die sie sich auf die Fahnen bzw. Plakate schreibt und somit schließlich und paradoxerweise die Vorherrschaft des Geschriebenen bestätigt?

Oder anders: Sind Jelineks „nicht mehr dramatischen Texte“, die dazu so „Autorinszentriert“ sind, nicht letztlich dialogisch durch den Zusammenprall gegensätzlicher Diskurse (aber auch im Sinne eines „Selbstgesprächs“) strukturiert? Und erzählen / repräsentieren sie nicht (Lebens-)Geschichten? Von zu Tode gedopten Bodybuildern, missbrauchten Frauen, ermordeten Juden, Roma und Slawen, von Naturgewalten? Und ist da nicht ein (von Lehmann so verpönte) „direktes Moralisieren“ („ich rede und rede“ und „ich schreibe anderen vor“) in der auktorialen Stimme der Autorin permanent hörbar?

Selbstverständlich eröffnet Lehmann neue und sehr ertragreiche Perspektiven und in dieser Hinsicht ist sein Buch sehr wertvoll. Andererseits zeigt seine Rezeption in Deutschland, wie verfeindet (egoistisch?) die dortige Theaterwissenschaft ist (in vielen wichtigen Publikationen wird sein Buch gar nicht erwähnt, d.h. völlig ignoriert).

Herzliche Grüße

a.

Betreff: Re: Re: Re: POSTDRAMATIK

Von: Karen Jürs-Munby

Datum: So, 8.12.2013, 19:45

An: Artur Pefka

Lieber Artur,

ich glaube, eine gewisse Ironie in Deiner Darstellung meiner Stellungnahme mitzuhören, und es tut mir leid, wenn ich in meinem ersten Mail etwas oberlehrerInnenhaft daher gekommen bin. Es geht mir hier auch nicht darum, als Anwältin für Lehmann aufzutreten, aber ich halte es doch für sinnvoll, sich an die ursprüngliche Einführung und theoretische Elaborierung eines Begriffs zu erinnern, bevor man diesen (à la Stegemann) aus der Perspektive seiner vermeintlichen Wirkungsmacht abkanzelt. Du hast natürlich auch vollkommen recht, an die Initiative von Andrzej Wirth zu erinnern. Sein Aufbau des ersten „angewandten“ Theaterstudiengangs in Gießen, zusammen mit Hans-Thies Lehmann als seinem Mitarbeiter damals, ist ja ein entscheidender Entstehungskontext für *Postdramatisches Theater*. Das Erfrischende an Lehmanns Buch war für mich auch gerade, dass es einem tiefen Verständnis von Theaterpraxis entstammt – auch entgegen einer partiellen Tendenz, Theater als bebilderte Literatur zu verstehen oder zu glauben, man könne sich die Theaterraufführung allein aus dem Text vorstellen. Stegemanns *Kritik des Theaters* habe ich mir übrigens leider noch nicht einverleibt, kann dazu also (noch) keine Stellung beziehen.

Du fragst nach der Rezeption in Großbritannien, und die ist in unserem Kontext des Verhältnisses von Text und postdramatischem Theater, glaube ich, sehr relevant. Es gibt natürlich eine rege „freie“ Theaterszene (früher das sogenannte „Fringe theatre“) mit mittlerweile sehr hoch profilierten Theatergruppen, wie zum Beispiel Forced Entertainment, Uninvited Guests oder Station House Opera. In diesem Zusammenhang ist der Begriff „postdramatisches Theater“, glaube ich, sehr positiv aufgenommen worden und hat sich mittlerweile auch in der Kritik durchgesetzt. Im „normalen“ britischen Theaterbetrieb ist es dagegen so, dass allgemein die AutorInnen einen viel höheren Rang einnehmen als die RegisseurInnen. Nur wenige RegisseurInnen, unter ihnen Katie Mitchell, die inzwischen mehr in Deutschland inszeniert als in Großbritannien, haben eine so starke Herangehensweise und „Signatur“ wie wir sie aus dem deutschsprachigen Regietheater kennen. Oft werden RegisseurInnen kaum erwähnt. Auch DramaturgInnen gibt es weniger, stattdessen stellen Theaterhäuser sogenannte „Literary Managers“ ein, die helfen, die Auswahl der Stücke zu treffen und die AutorInnen in deren Ent-

wicklung zu betreuen, aber selten bei der szenischen Umsetzung im Probenraum dabei sind. Der überwiegende Teil der aufgeführten Stücke ist eher realistisch-naturalistisch. Zwischen die Stühle fallen da manchmal die AutorInnen von experimentellen oder „nicht mehr dramatischen“ Stücken, mit denen der normale Theaterbetrieb hier oft nicht so gut umzugehen weiß. So z.B. Simon Stephens, dessen Stück *Pornographie* ja zuerst in Deutschland Premiere hatte und dem in Großbritannien geradeheraus gesagt wurde, sein Stück wäre „viel zu deutsch“, womit wohl gemeint war, dass es von der Form her experimentell und ungewöhnlich ist.

Lehmans Buch ist gerade für diesen Bereich des sogenannten „new writing“ sehr kontrovers diskutiert worden. Dem Buch wurde u.a. vorgeworfen, dass es die in Großbritannien bestehende binäre Opposition zwischen „text-based theatre“ und „non-text-based theatre“, sogenanntem „devised theatre“ (ausgedachtem, selbst entwickelten Theater), noch verstärkt hätte und dass implizit dramatisches Theater mit „text-based“ und postdramatisches Theater mit „non-text-based theatre“ identifiziert wurde. Das ist natürlich aus der Sicht deutschsprachiger Theaterpraxis schwer nachzuvollziehen, weil im deutschsprachigen Theater gerade auch offene, experimentelle Texte wie die von Jelinek zu postdramatischen Theateraufführungen geführt haben.

Der britische Theaterwissenschaftler und Germanist David Barnett hat indessen in seinem Artikel *When is a play not a drama? Two examples of postdramatic theatre texts* (2008) versucht, dieser Beziehung zwischen offenem Text und postdramatischer Regie auch für britische Stücke Rechnung zu tragen. Er argumentiert, dass der „(potentiell) postdramatische Text sich von vorherein als relativiertes Element für die Aufführung nahelegt und auf seine eigene Unbestimmtheit und seinen Status als uninterpretiertes Material hindeutet“ („the (potentially) postdramatic text suggests itself as a relativized element for performance from the outset and points to its own indeterminacy and status as uninterpreted material“⁷). Seine Beispiele sind Martin Crimps *Attempts on her Life* und Sarah Kanes *4.48 Psychosis*. Es stimmt aber auch für Jelinek, spätestens seit der Nicht-Regieanweisung „Machen Sie, was Sie wollen“⁸ in *Ein Sportstück*, dass sie ihre Texte bewusst den TheatermacherInnen als Material „ausliefert“ und diese Dynamik der „Gegeneinanderarbeit“, die sie anfangs eher erlitten hat, inzwischen, glaube ich, auch sehr produktiv findet.

Um aber auf die britische, kontroverse Rezeption zurückzukommen, so ist die Beziehung zwischen Text und Inszenierung sicher in Lehmanns Buch teilweise theoretisch unterentwickelt und zum Teil vielleicht auch widersprüchlich. Während er die philosophischen Implikationen des Dramas (teleologische, dialektische Entwicklung, fiktiver Kosmos etc.) mit Bezug auf Aristoteles und Hegel diskutiert, ohne auf die Bindung an den schriftlichen Text einzugehen,

wird das Drama später mit Bezug auf Artaud als logozentrisch und an die Vorherrschaft des Textes gebunden beschrieben. Die Verschmelzung dieser beiden Perspektiven macht es, laut Liz Tomlin, problematisch, auch in experimentelleren Stücken das postdramatische Potenzial (im Sinne der philosophischen Implikationen von Drama) zu entdecken.

Dennoch eröffnet Lehmann auch andere Perspektiven, besonders für die Inszenierung von Texten. So finde ich seine Einsicht, dass es erst einmal einen grundsätzlichen Unterschied zwischen literarischem Text und Aufführung gibt und dass postdramatisches Theater auch gerade die Spannung zwischen Text und Aufführung ins Licht rücken kann, sehr hilfreich, z.B. um Regieansätze wie den von Nicolas Stemann nachzuvollziehen.

Ich würde sagen, Jelineks Theatertexte, zumindest die jüngeren, sind wirklich nicht mehr als „dramatisch“ zu beschreiben, wenn man das Drama als mimetische Abbildung von Wirklichkeit, als abgeschlossenen fiktiven Kosmos usw. definiert. Auch wenn mitunter Geschichten vermittelt werden, wie Du sagst, so werden diese nicht dramatisch dargestellt. Der Bodybuilder in *Ein Sportstück* zum Beispiel spricht nur als Stimme aus dem Grab (in Schleefs Aufführung hörte man eine weibliche Stimme, während nur einen Lichtquader zu sehen war), seine Geschichte wird nicht als Handlung dargestellt. Auch in den frühesten Stücken sind Figuren wie Nora ja schon immer ein Zitat ihrer selbst, also schon im wörtlichen Sinne nachdramatisch – ein „Nachleben“, wie Evelyn Annuß es so treffend beschreibt.⁹

Was das Politische betrifft, so stimme ich Dir allerdings zu, dass Jelinek das politische Thematisieren und sogar Moralisieren nie aufgibt. Sie bringt es aber fertig, dieses gleichzeitig mit formalen Experimenten und einer „Unterbrechung“ (des politischen Konsens) zu verbinden. Das, finde ich, ist z.B. der Fall bei den neuen „Sekundärdramen“, die ja im wahrsten Sinne des Wortes eine Unterbrechung des klassischen Dramas darstellen.

Soviel für heute.

Herzliche Grüße,

Karen

Betreff: Fwd: Re: Re: Re: POSTDRAMATIK

Von: Artur Pelka

Datum: Mo, 9.12.2013, 1:38

An: Karen Jürs-Munby

Liebe Karen,

keine Ironie war meinerseits intendiert (Ehrenwort), und wenn es wirklich so rüberkam, dann tut es mir richtig leid.

Ich danke Dir sehr für die Vermittlung Deiner sehr fundierten Überlegungen, vor allem für die spannende Darstellung der rezeptiven Situation in Großbritannien. In Polen ist die Lage etwas anders, d.h. die „Postdramatik“ wurde nach der Übersetzung von Lehmanns Buch schon mehr oder weniger intensiv diskutiert (und sie hat einige eingefleischte AnhängerInnen), aber die Begrifflichkeiten bzw. das Instrumentarium gelten keineswegs als etwas Bahnbrechendes oder gar Innovatives; wahrscheinlich hängt dies einerseits mit der Tätigkeit von Wirth, andererseits mit dem Besten, was das polnische Theater nach 1945 zu bieten hatte (Grotowski, Kantor etc.), zusammen, d.h. verkürzt gesagt: das „Postdramatische“ in theoretischer Reflexion und praktischer Hinsicht gilt an der Weichsel als nihil novi (Ich selbst habe vor 25 Jahren hier in Łódź Theaterwissenschaft studiert und kann mich ganz genau daran erinnern, dass uns vom ersten Studientag an immer wieder klar gemacht wurde, dass das Theater keinesfalls Texte ausmachen). Der dritte Grund besteht wohl darin, dass die „Postdramatik“ in der Regel mit dem „deutschsprachigen Regietheater“ gleichgesetzt wird, das hierzulande in meinungsbildenden Theaterkreisen oft als „lautes Revuetheater“ verpönt ist, andererseits gibt es aber gefeierte RegisseurInnen, die sich zum „deutschen Vorbild“ bekennen.

Im Prinzip wird aber kaum zwischen „postdramatischen“ und „dramatischen“ RegisseurInnen differenziert, da die meisten etablierten polnischen (abgesehen von einigen wenigen Ausnahmen) TheatermacherInnen beide Aspekte (selbstverständlich in unterschiedlichen Proportionen) verbinden. Generell habe ich aber schon den Eindruck, dass immer noch von den Texten ausgegangen wird, ohne dass das Finalprodukt, d.h. die Aufführung, als Bebilderung der Literatur einzustufen ist, d.h. folglich sind Theatertexte letztlich doch irgendwie außen vor, es sei denn, es handelt sich um kanonisierte Nationaldramen, aber dies ist eine andere Geschichte, die sowohl in Deutschland als auch in England m. E. kein Pendant hat.

Ich denke, dass das Theater hüben wie drüben schon längst von der Vorherrschaft der Literatur befreit ist und zwar durch die Etablierung der Regie, ohne dass es jedoch ganz (und auf Dauer) ohne Literatur auskommen kann. Gleichzeitig denke ich, dass das von der Literatur unterjochte Theater – von der Antike über Shakespeare bis zum Naturalismus – schon immer die Literatur durch seine Liveness überschritten hat (sonst wäre es auch kein Theater).

Oder anders: Ich denke, dass wir heutzutage mit so vielen Theater- und Regiekonzepten bzw. Trends, mit so vielen unterschiedlichen RegisseurInnen (dies ist auch eine nicht allzu alte Erfindung) zu tun haben wie nie zuvor, was ja schließlich auf eine unglaubliche Pluralisierung (die mit „sittlichen“ Tendenzen quasi einhergeht) hinausläuft. Und es gibt dabei RegisseurIn-

nen, die streng „text-based“ arbeiten und hervorragende Werke schaffen, sowie welche, die streng „non-text-based“ am Werk sind und Scheußlichkeiten produzieren, sowie umgekehrt. Ich weiß nicht, ob „Texttreue“ ein Antikriterium der Theatralität sein kann bzw. sein muss. Auf jeden Fall glaube ich nicht, dass man gegenwärtig in einer guten Shakespeare-Inszenierung primär auf die Textualität der Aufführung achtet bzw. den größten Wert legt... Allerdings ist das Verhältnis zwischen Text und Aufführung sehr spannend und angespannt zugleich. Das „klassische Drama“ ist bereits tot (oder vielleicht nur scheinbar, wie es mit dem „Autor“ und dem „Subjekt“ der Fall ist / war), und es zeichnet sich deutlich eine Tendenz der Anpassung der Theatertexte an die „postdramatische“ Bühnenpraxis ab. Jelinek ist hier wohl ein Parade- und Extrembeispiel. Sie re-theatralisiert zwar das Theater mit den Unterbrechungen des Dramatischen, aber dies ist m. E. nicht der Grund für ihren theatralen Erfolg, zumal die RegisseurInnen ganz geschickt kanonisierte, „klassische“ Dramen unterbrechen und brechen können. Warum also wählen sie Jelinek?

Wollen wir uns abschließend noch kurz auf diesen Aspekt konzentrieren?

Ganz, ganz herzliche Grüße

a.

Betreff: Re: Re: Re: Re: POSTDRAMATIK

Von: Karen Jürs-Munby

Datum: Di, 10.12.2013, 19:47

An: Artur Pelka

Liv Dank für Deine sehr interessante Schilderung der polnischen Rezeption. Theatermacher wie Kantor hatten ja auch weltweit großen Einfluss. Ich hatte übrigens das Glück, an der Universität Minnesota bei dem Kantor-Spezialisten und Übersetzer Michal Kobialka zu studieren und bin von daher schon früh und intensiv mit Kantor vertraut gemacht worden. Ja, bei diesem großen Einfluss von Theaterleuten wie Kantor und Grotowski und der Art, wie sie mit Text umgehen – man vergisst ja im Westen sozusagen fast ganz, dass auch *Die tote Klasse* mit einem Text (von Ignacy Witkiewicz) arbeitet! –, ist es wirklich kein Wunder, dass postdramatisches Theater in Polen an sich nichts eigentlich Neues mehr darstellte.

Die sogenannte Texttreue ist m. E. übrigens sowieso eine Art Phantom. Sobald man einen Text in Theater „übersetzt“, ist dies dem Text immer schon untreu. In Extremfällen von Texttreue, z.B. bei Becketts Insistenz (unter Androhung strafrechtlicher Verfolgung!), dass man

seine Stücke genauso aufführen soll, wie er sich das gedacht hat, handelt es sich eigentlich mehr um Regietreue, denn Beckett hat ja bei seinen eigenen Stücken Regie geführt, und einige Stücke (z.B. *Breath* oder *Quad*) bestehen ja nur aus präzisen Regieanweisungen. Trotzdem gibt es aber auch hier bei jeder Wiederholung die mehr oder minder große Differenz zum Original. Darüber hinaus, und das ist, glaube ich, bei Beckett z.T. der Fall, besteht bei so strenger „Texttreue“ die Gefahr, dass die Stücke zu reinen Museumswerken verstauben und nicht mehr lebendig und aktuell sind.

Zu Deiner Frage, warum RegisseurInnen Jelinek wählen und was ihren Erfolg ausmacht:

1. Erstmal sind ihre Texte natürlich einfach brilliant. Die entlarvenden Sprachspiele, die den Zusammenhang zwischen Sprache und Denken / Ideologie politisch auf den Punkt bringen, sind eine verlockende Herausforderung für jede/n SchauspielerIn und RegisseurIn. Ich weiß, es ist eine Plattitüde, das zu sagen, aber auch die Musikalität der Sprache lädt dazu ein, damit zu spielen, sei es nun in chorischen Inszenierungsformen oder auch in quasi-psychologischen Formen (z.B. bei Jossi Wieler).
2. Zweitens scheut Jelinek nicht vor den ganz großen Themen unserer Zeit zurück: Kriege in Nahost, die globale Finanzkrise, Fukushima, das Prekariat im Spätkapitalismus, Anti-ImmigrantInnenskandale... Sie denkt und schreibt schnell und viel und ist in der Lage, sehr rasch auf Ereignisse unserer Zeit zu reagieren (was im behäbigen Theaterbetrieb eigentlich eher ungewöhnlich ist).
3. Gerade weil sie eine Autorin mit viel Abstand zum Theaterbetrieb ist und zum Beispiel nie selbst Regie geführt hat, fordert sie mit ihren zunehmend offeneren Texten ein starkes Regietheater heraus und braucht es ihrerseits wiederum als Mit- und Gegenspieler.
4. Jelinek fordert das Theater mit immer neuen experimentellen Formen und neuen „Genres“ heraus. Auf Distanz kollaboriert sie auch mit den Theatern und KünstlerInnen auf interessante Weise, so z.B. wenn sie für *Ulrike Maria Stuart* den Text der Publikation vorenthält – und somit den elendigen Debatten über die Texttreue den Boden entzieht; oder wenn sie für *Die Kontrakte des Kaufmanns* den Text nach der Premiere immer noch weiterschreibt, sodass die SchauspielerInnen bei jeder Vorstellung mit neuen Textpassagen konfrontiert sind; oder wenn sie mit ihren Sekundärdramen von Theaterhäusern praktisch fordert, dass sie nicht nur ihre Inszenierungsformen, sondern ihre Produktionsweisen ändern. Wie schon Heiner Müller über Jelinek sagte: „Was mich interessiert an den Texten von Elfriede Jelinek, ist der Widerstand, den sie leisten gegen das Theater, so wie es ist“¹⁰. Wie man in England sagen würde: she keeps theatre makers on their toes.

Wollen wir uns noch kurz über die Desiderate in der Forschung austauschen? Ich finde z.B., dass die Beziehungen des postdramatischen Theaters zu der dramatischen Tradition in der Forschung noch nicht vollends erschöpft sind.

Ganz herzliche Grüße,

Karen

Betreff: Fwd: Re: Re: Re: Re: POSTDRAMATIK

Von: Artur Pelka

Datum: Fr, 13.12.2013, 22:16

An: Karen Jürs-Munby

Liebe Karen,

es ist interessant, dass ich bei dem Problem der „Texttreue“ auch an Beckett gedacht habe. Dies hast Du übrigens sehr treffend ausgedrückt, dass jede theatrale Übersetzung eines Textes bereits eine Untreue impliziert. Man könnte dies auch so formulieren, dass die Leerstellen eines (geschriebenen) Theatertextes durch die Leerstellen seiner Aufführung ersetzt werden, sofern es sich natürlich um textzentrierte Inszenierungen handelt.

Was die Relation des postdramatischen Theaters zu der dramatischen Tradition anbelangt, ist die Sachlage m. E. komplizierter, als sie vielleicht auf den ersten Blick erscheint. Zum einen gibt es kein einheitliches, homogenes „postdramatisches Theater“, sondern der Begriff fungiert wie ein Sammelbecken, in das viele heterogene Phänomene reingeworfen werden (können). Man müsste sich eigentlich genau und differenzierend die einzelnen TheatermacherInnen und ihre Arbeiten, die als „postdramatisch“ gelten, anschauen. Generell wird, glaube ich, ein „postdramatischer“ Umgang mit der (kanonisierten) Dramatik als ihre theatrale Dekonstruktion verstanden; eine dekonstruktivische In-Szene-Setzung kann natürlich sehr produktiv sein, so z.B. wenn patriarchale, sexistische, rassistische etc. Strukturen dabei dekuviert werden. Es gibt genug Beispiele für solch eine (politisch) äußerst produktive (Unter-)Brechung. Andererseits münden solche Dekonstruktionswallungen des postdramatischen Theaters oft in einen Anything-goes-Gestus, der meistens (leider) sehr flach abschneidet, d.h. ein guter Text wird in einer schlechten Inszenierung kaputtgespielt. Es gibt aber auch das Phänomen, dass Dekonstruktionen eigentlich zu Rekonstruktionen der (klassischen) Dramen führen können, und zwar so, dass der Dualismus zwischen Literatur- und Körpertheater quasi aufgehoben wird. Das Paradebeispiel wäre hierfür m. E. Michael Thalheimers *Emilia Galotti*.

Eine andere Seite der Medaille ist die Frage, wie und mit welcher Erwartung gegenwärtig fürs Theater geschrieben wird und was Theater mit den Texten macht. Die meisten Texte, die seit ein paar Jahren entstehen, sind „nicht mehr dramatisch“ oder zumindest „nicht ganz dramatisch“. Was mich dabei besonders interessiert, ist, ob die „post-dramatische“ Form dieser Texte aus einem innovativen Verständnis der Theatralität des von der Literatur befreiten (post-dramatischen) Theaters resultiert und wenn ja, ob sie als progressives szenisches Schreiben zu betrachten wäre oder ob vielleicht kommerzielle Gründe dabei eine Rolle spielen. Was mir zusätzlich auffällt, ist, dass die Mehrheit der zeitgenössischen Theatertexte als „Lesedramen“ scheitert, d.h. die Lektüre ist unerträglich. Wäre dies ein Zeichen der Überwindung der Dichotomie Theater / Literatur bzw. der Selbsterwerfung der Literatur? Oder eher ein Beweis einer schreibwütigen Graphomanie vieler GegenwartsautorInnen? Und was bleibt von diesen Texten in 10, 20, 30... Jahren übrig? Stegemann fragt provokativ, was nach dem Theater nach den (dramatischen) Texten kommen mag...

Das Theater war immer mit der dramatischen Literatur liiert und das (traditionelle) Drama auf das Theater angewiesen. Es ist, glaube ich, nach wie vor so, nur die Proportionen bzw. Hierarchien haben sich verändert. Du hast ja selbst daran erinnert, dass Kantors *Toter Klasse* Witkiewiczs Texte zu Grunde liegen; Grotowski hat – zumindest am Anfang – stark mit polnischen Nationaldramen experimentiert. Nun, das Blatt hat sich gewendet, d.h. es wird nicht mehr primär in einen Shakespeare gegangen, sondern in eine X-Aufführung von einer/m Y-RegisseurIn. Was ja auch hervorragend ist, nur ob diese Proportionen dem Publikum immer zugute kommen, ist eine andere Sache. Wie gesagt, jeder Einzelfall ist anders... Und es gibt selbstverständlich eine starke Gegenrichtung: AutorInnen, die (wieder) dramatisch schreiben bzw. verlangen, dass ihre Texte nicht durch die Regie zerstückelt werden (aktuell z.B. der Eklat in Bremen mit Dea Loher).

Ja, die Desiderate in der Forschung sind gewaltig und schwer zu überbrücken, denn auch da gibt es (ungleichmäßige) Proportionen, (eingefleischte) Positionen und (ambitionierte) Hierarchien. Oder, wie siehst Du das, liebe Karen?

Ganz herzlich

a.

P.S. Ich glaube, dass die sichtbare und enorme Vielfalt im Gegenwartstheater der Vielfalt im sozialen Bereich entspricht. Die sogenannte Postmoderne hat viele „Zentren“ bloßgestellt und in Frage gestellt und grandiose pluralistische Energien freigesetzt. Gleichzeitig aber wurde ein Teil dieser Energien zum Mainstream und somit wieder zu einem gewissen Zentrum. Selbst-

verständlich ist die soziale Wirklichkeit nicht mit der künstlerischen Realität gleichzusetzen, aber vielleicht ist das postdramatische Theater doch zu so einem Zentrum geworden?

Betreff: Re: Re: Re: Re: Re: POSTDRAMATIK

Von: Karen Jürs-Munby

Datum: Sa, 21.12.2013, 00:48

An: Artur Pelka

Lieber Artur,

vielen herzlichen Dank für Dein sehr interessantes letztes E-Mail und verzeihe mir jetzt bitte die sehr verzögerte Antwort darauf. Ich stimme Dir vollkommen zu, dass die Heterogenität des postdramatischen Theaters keine generellen Schlüsse über die Relation zur dramatischen Tradition (die ja ihrerseits auch nicht so homogen ist, wie es auf den ersten Blick scheint) zulässt. Es ist also wirklich nötig, sich einzelne TheatermacherInnen und -gruppen in dieser Hinsicht genau anzuschauen, wie Du vorschlägst. Ein Großteil des postdramatischen Theaters – ich denke z.B. an die Arbeiten von Rimini Protokoll, Gob Squad und anderen – haben ja eigentlich gar nichts mehr mit der dramatischen Tradition zu tun, während andere Arbeiten, z.B. die der Wooster Group, noch recht direkt auf Dramen rekurren. Am ergiebigsten für die Untersuchung dieser Beziehung sind sicher die verschiedenen postdramatischen Inszenierungsformen von dramatischen Texten im (zumeist deutschsprachigen) Regietheater, und es stimmt, dass diese dann oft dekonstruktivische Formen annehmen. Man kann aber auch an Lehmanns Formel der „Entdramatisierung“ des Dramas bei Klaus Michael Grüber denken. Deine Analyse der Dekonstruktion als Rekonstruktion in Thalheimers *Emilia Galotti* finde ich auch spannend, obwohl ich bei der Inszenierung vielleicht eher an eine Reduktion denken würde – so wie ein Koch eine Soße reduziert. Natürlich gibt es im postdramatischen Regietheater auch „schlechte“ Inszenierungen (auf Kriterien müssten wir uns erst noch einigen), aber ich möchte behaupten, dass ist ebenso oft, wenn nicht noch häufiger, der Fall in konventionellen Inszenierungen.

Was das „nicht mehr dramatische“ Schreiben angeht, so denke ich schon, dass dies teilweise einem neuen Verständnis der (von der Literatur befreiten) Theatralität zu verdanken ist, und vielleicht in einigen Fällen auch einem Verwischen der Grenzen zwischen „text-based“ und „devised“/selbst-entwickeltem Theater. Letzteres ist besonders der Fall bei AutorInnen, die gleichzeitig ihre Stücke auch selbst auf der Bühne entwickeln, so z.B. René Pollesch in

Deutschland oder Tim Crouch in England. Von den diversen Entstehungskontexten einmal abgesehen, denke ich aber auch, dass die AutorInnen mit den neuen Formen im Endeffekt versuchen, neuen Erfahrungen, Problemen und Wahrnehmungsweisen gerecht zu werden, besonders jenen, die das Ergebnis einer zunehmenden Mediatisierung, Globalisierung oder auch urbanen Isolierung sind. Bei Martin Crimp kann man z.B. ganz klar nachverfolgen, wie er dieselben Probleme anfangs noch mit eher konventionellen Formen angeht, bevor er in *Attempts on her Life* auf experimentelle Formen übergeht. – Es mag durchaus sein, dass viele Texte dann als Leseerlebnis nicht mehr funktionieren (trifft m. E. bei Pollesch zu, aber nicht bei Crimp oder Stephens). Ich muss an dieser Stelle aber gestehen, dass ich Theatertexte schon immer ungern gelesen habe – ich verstehe sie eigentlich viel besser, wenn ich sie auf der Bühne sehe oder selbst inszeniere.

Dass das Theater „immer mit der dramatischen Literatur liiert“ war, kann ich so nicht unterschreiben. Es hat ganze Theaterkulturen gegeben, in denen dramatische Literatur gar keine Rolle spielte und das Theater mehr mit Ritualen zu tun hatte. Und auch heute gibt es wieder Theaterformen, die keiner dramatischen Literatur bedürfen (siehe oben), oder Formen, bei denen die Texte eher Nebenprodukte oder Postskripte sind (siehe Carl Lavery in der *Performance Research* Ausgabe *Performing Literatures*, 2009).

Ja, da haben wir ein großes Thema angeschnitten und viele Desiderate in der Forschung angesprochen. Die derzeitigen Positionskämpfe im akademischen und wohl auch künstlerischen Bereich sind bestimmt nicht immer hilfreich und haben auch oft mit institutionellen Positionen (oder sogar Investitionen) zu tun. Dennoch sind die Debatten auch spannend, und man kann nur hoffen, dass sie dennoch von Erkenntnisinteresse getragen sind.

Dir jedenfalls möchte ich für unseren spannenden Austausch recht herzlich danken.

Ganz herzliche Grüße,

Karen

Betreff: Fwd: Re: Re: Re: Re: Re: POSTDRAMATIK

Von: Artur Pelka

Datum: Sa, 21.12.2013, 23:27

An: Karen Jürs-Munby

Liebe Karen,

Dir auch besten Dank für den höchst spannenden Austausch. Ich habe von Dir viele Denkim-pulse bekommen und habe nunmehr eine Menge Stoff zum Nachdenken. Was mir dabei unter anderem einleuchtet, ist die Tatsache, dass bei jeglicher Theaterreflexion die (Theater-)Kultur eine enorme Rolle spielt, in der man quasi-beheimatet ist. In Polen sind „kanonisierte“ (National-)Dramen nach wie vor von einer höchst gravierenden Bedeutung und ihre (auch dekon-struktivistischen) Aufführungen gehören in der Regel zu den Highlights des Theaterlebens. Darüber hinaus – im Gegensatz zu Dir – habe ich Dramen schon immer gerne gelesen, mich auch nicht zufällig Jelineks Theatertexten „wissenschaftlich“ gewidmet, als sie noch kaum gespielt wurden...

Ich grüße Dich herzlich

Dein Artur

Anmerkungen

¹ Vgl.: Stegemann, Bernd: *Kritik des Theaters*. Berlin: Theater der Zeit 2013.

² Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatisches Theater*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 1999, S. 13.

³ Vgl.: Poschmann, Gerda: *Der nicht mehr dramatische Theatertext. Aktuelle Bühnenstücke und ihre dramatur-gische Analyse*. Tübingen: Niemeyer 1997.

⁴ Vgl.: Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatisches Theater*, S. 26.

⁵ Ebd., S. 26-27.

⁶ Vgl.: Lehmann, Hans-Thies: *Das Politische schreiben*. Berlin: Theater der Zeit 2002.

⁷ Barnett, David: *When is a play not a drama? Two examples of postdramatic theatre texts*. In: *New Theatre Quarterly* 24 (2008), S. 14-23, S. 16 (Ü: Karen Jürs-Munby).

⁸ Jelinek, Elfriede: *Ein Sportstück*. Reinbek: Rowohlt 1998, S. 7.

⁹ Vgl.: Annuß, Evelyn: *Elfriede Jelinek – Theater des Nachlebens*. 2., durchges. und erw. Aufl. Paderborn: Fink 2007.

¹⁰ Müller, Heiner: *Widerstand gegen das „Genau-wie-Otto-Theater“*. In: *Schauspiel Bonn* 3/1987.