

De gustibus disputandum est oder kein Plädoyer für Einseitigkeit

In seiner höchst polemischen *Kritik des Theaters*, die die postdramatische Tendenz als Missstand anprangert, formuliert Bernd Stegemann provokant folgenden quasi-theaterapokalyptischen Gedanken: „Von seiner Bedeutung her bezeichnet der Begriff der ‚Postdramatik‘ zuerst eine Theaterform nach dem Drama. Wenn mit dem Drama die dramaturgische Darstellung von Handlungen gemeint ist, stellt sich die Frage, was nach einem Theater der Handlungen auf der Bühne passieren kann.“¹

Stegemanns subtile und dezidiert kritische Studie zur Kondition des (deutschen) Gegenwartstheaters führt zum einen die Unschärfe bzw. die Biagsamkeit des Begriffs „Postdramatik“ vor,² zum anderen zeigt sie, dass die Kontroverse um das postdramatische Theater nach knapp anderthalb Dekaden nicht nur nicht nachgelassen hat, sondern mit gesteigerter Heftigkeit fortgesetzt wird. Vor allem aber verstärkt seine Argumentationsführung den Eindruck, dass es sich bei der Debatte viel weniger um ästhetische Fragen als um weltanschauliche (politische) und institutionelle Positionen handelt, die zwangsläufig mit einem – zumindest latenten – Anspruch auf Normativität einhergehen.

Die besagte Kontroverse geht bekanntlich auf das 1999 erschienene Buch *Postdramatisches Theater* von Hans-Thies Lehmann zurück, dem es gelungen ist, das in Ansätzen bereits prä-sente Theorem wissenschaftlich so zu etablieren,³ dass es nachhaltig in den Mittelpunkt theaterwissenschaftlicher Reflexionen rückte und die Disziplin polarisierte. Nach wie vor scheint es, dass jeder Beitrag, der dem Gegenwartstheater gewidmet ist, in irgendeiner Form auf die von Lehmann entfaltete „ästhetische Logik des neuen Theaters“⁴ Bezug nimmt.⁵ Das Spektrum der Rezeption reicht von Affirmation (gegebenenfalls mit Korrekturvorschlägen⁶) über Ignoranz⁷ bis zu vernichtender Kritik.

Bernd Stegemann baut seine radikale *Kritik des Theaters* auf einer kulturpessimistischen Diagnose der Gegenwart auf. Dreh- und Angelpunkt seiner Ausführungen ist die Annahme der Omnipotenz des Neoliberalismus und der „Produktion egoistischer Subjekte durch den emotionalen Kapitalismus“⁸, die sich seit Jahren auch des Theaters bemächtigt. In vielen Punkten stimmt Stegemanns Argumentation mit der heftigen Polemik von Birgit Haas überein, die mit ihrem *Plädoyer für ein dramatisches Drama* von 2007 der „Postdramatik“ als „postanthropozentrische[m] Theater“ gnadenlos „Entmenschlichung“⁹ attestierte. Ihre Verortung des postdramatischen Theaters „in gefährlicher Nähe zum sinnlosen Konsum“¹⁰ greift Stegemann auf,

indem er den postdramatischen „Exzess und die Intensität“ als „narzisstischen Genuss“¹¹ dekuviert.

Beide Positionen – die Verfechtung des „dramatischen Dramas“ wie des „postdramatischen Theaters“ – tendieren zu einer problematischen Einseitigkeit¹² und insistieren letztlich auf ein Monopol hinsichtlich ästhetischer Wahrheit. Ihr Verfahren basiert grundsätzlich auf einem deduktiven Vorgang: Mit der Annahme eines allgemein vorherrschenden Phänomens – sei es der Dominanz des Performativen, sei es des Dramatischen – wird auf das Besondere, d.h. einschlägige Inszenierungs- bzw. Textbeispiele, geschlossen. Solch eine Schlussfolgerung klammert zwangsläufig alle Gegenbeispiele aus bzw. marginalisiert ihren Erkenntniswert und impliziert so den – zumindest latenten – Wunsch nach einer allgemeingültigen, normativen Regel, auch wenn beteuert wird, dass die Zielsetzung (lediglich) kognitiv-deskriptiver Art ist.¹³

1.

Das ohnehin schwierige Verhältnis von Aufführung und Text im Zuge der „Entliterarisierung“ des Theaters hat sich in den letzten Jahren äußerst verkompliziert.¹⁴ Nicht unbedeutend ist dabei die Tatsache, dass das „postdramatische Paradigma“ auf eine massive Welle von neuen Theatertexten stößt, die vielerorts gar als „Wiederkehr des Dramas“ bejubelt wird, obwohl im Allgemeinen Konsens darüber herrscht, dass es sich dabei keineswegs um eine völlige Restitution des traditionellen Dramas bzw. die Geburt eines „neodramatischen“ Theaters handelt. In Bezug auf die evidente Verwandlung von strikt dramatischen Textformen in „Nicht-Mehr-Dramatische-Texte“ entstanden seit Poschmanns einleuchtender und neue Begrifflichkeit etablierender Studie eine Reihe von Untersuchungen zu Fallbeispielen, die sowohl dem Zerfall der dramatischen Textstruktur auf den Grund gehen¹⁵ als auch eine Rückbesinnung auf die traditionellen Dramenelemente mit Figuration, Handlung und Dialog untersuchen.¹⁶ Parallel dazu wurden bis dato und werden immer wieder zahlreiche konstruktive Forschungsdesiderate formuliert¹⁷ sowie neue Interpretationsverfahren erprobt. Angesichts der „an Differenzierung und innovativer Risikofreude zunehmenden dramatischen Produktion der letzten beiden Jahrzehnte“¹⁸ schlägt beispielsweise Hans-Peter Bayerdörfer eine erfrischend innovative Sichtweise auf die Kooperation zwischen Literatur und Bühne vor:

Unter dem Aspekt einer Kontinuität der Entwicklung von Spieltexten, die sich schrittweise Terrain erobern, das nach alten Regeln als a-dramatisch und theaterfern gelten müsste, ist daher eine erweiterte literarische Analyse angezeigt, wenn der emittente Vorrat von anti- oder a-dramatischen Schreibweisen gesichtet werden soll, über den die Textschreiber für die Bühne heutzutage verfügen. Dass sie bei aller Varianz

der sprachlichen Textur den Anforderungen der Bühne Rechnung tragen und diese zu neuen Verfahren zu provozieren vermögen, dürfte ein Tatbestand sein, der nicht weniger gegenwartsrelevant ist als die kreativen Angebote der entsprachlichten Bühnen. [...] So steht zu vermuten, dass die Flexibilität der Theatermacher wie die Findigkeit der Literaten zahllose Wege aufgetan hat, auf denen Literatur, d.h. Text, und Bühne, d.h. Spiel, auf neue und konstruktive Weise kooperieren.¹⁹

Die deutliche „Zunahme des dramatischen und damit auch literarischen Elements“ lässt sich in der Tat „keineswegs mehr von einer theoretischen Position aus einseitig in den Blick nehmen.“²⁰ Darüber hinaus ist nicht zu übersehen, dass zum einen das Schreiben fürs Theater in den letzten Jahren stark institutionalisiert wurde,²¹ zum anderen der Ruf nach einer Aufwertung der Autorin / des Autors immer wieder hörbar wird, wie dies manifestartig Thomas Ostermeier initiierte:

Die Verbindungslinie des Theaters zur Welt ist der Autor. [...] Wir brauchen [...] Autoren, die ihre Augen und Ohren für die Welt und ihre unglaublichen Geschichten öffnen und schärfen; Autoren, die eine Sprache finden für Stimmen, die noch nicht zu sehen waren, Konflikte für Probleme finden, über die noch nicht nachgedacht wurde, Fabeln finden für Geschichten, die noch nicht erzählt worden sind.²²

Vor diesem Hintergrund wäre es notwendig, nach dem Verhältnis zwischen dieser Institutionalisierung und der (postdramatischen) Aufführungspraxis in synchroner und diachroner Perspektive zu fragen: Welcher Stellenwert kommt der Autorin / dem Autor eines Theatertextes im Prozess der Vorbereitung einer Aufführung eigentlich zu? Geht die Enthierarchisierung des Textes mit einer völligen Marginalisierung seiner Autorin / seines Autors einher? Wie ist die Relation zwischen der Autorin / dem Autor eines (auch und gerade „nicht mehr dramatischen“) Theatertextes und der Regisseurin / dem Regisseur zu bestimmen? Markiert der Gestus eines „Machen Sie was sie wollen“ (Jelinek) und das Insistieren auf eigene AutorInnenrechte (Dea Loher) zwei nicht zu vereinbarende Pole des Gegenwartstheaters? Und last but not least: Haben politische Positionierungen von AutorInnen einen Einfluss auf die Gestalt der Aufführung, bzw. sollen sie bei ihrer Analyse berücksichtigt werden?²³ Die Frage nach der AutorInnenschaft im Gegenwartstheater erscheint nicht nur zwingend, sondern erzwingt auch eine zumindest partielle biographisch-soziologische Perspektive, zumal erstens AutorInnen wohl oder übel immer noch einen nicht unwesentlichen Teil des Theatersystems ausmachen, zweitens ihre Verortung in diesem System sich als kompliziert wie prekär abzeichnet,²⁴ drittens die Wiederbelebung der „totgesagten“ Autorin / des „totgesagten“ Autors nicht nur institutionell, sondern auch textimmanent spürbar ist.²⁵

2.

Die Debatte über die Kondition des Theaters zeigt, dass sich über Geschmack doch streiten lässt. Die anthropologische Konstante, bestimmte Vorlieben ebenfalls in künstlerisch-ästhetischer Hinsicht zu haben (von denen die Wissenschaft zwangsläufig auch nicht frei ist), geht in diesem Falle offensichtlich, wie anfangs angedeutet, mit institutionellen Faktoren bzw. institutionell gesteuerten Interessen einher.²⁶ Jede Institution – somit auch das Theater wie die Theaterwissenschaft – ist per se auf ihr eigenes Wohl auch im Sinne einer Optimierung ihrer Wirkung bedacht. Die Krux bei der Sache besteht darin, ob (und wie) der Gedanke einer ästhetischen Progression mit diesem Bessermachenwollen kompatibel sein kann.²⁷ Gewiss hat die (Theater-)Kunst seit alters her immer wieder nach neuen Formen, die dem jeweiligen Zeitgeist gemäß wären, gesucht. In dieser Hinsicht ist die Prämisse, dass die Emergenz der neuen Medien das zeitgenössische Theater herausfordert, ebenso plausibel wie selbstverständlich. Es drängt sich jedoch die Frage auf, ob die in diesem Zusammenhang intendierte Infragestellung herkömmlicher Wahrnehmungs- und Denkweisen im postdramatischen Theater durch seine „Unterbrechungen“ letztlich nicht doch die Logik bzw. Wirkung der neuen Medien zumindest teilweise wiederholt und unterstützt.

Die Wirkung der neuen Medien besteht nicht nur in der perfekten „Simulation der Welt“, sondern auch in einer beschleunigenden Fragmentierung und verflachenden Bebilderung. Der permanente Umschalt-Effekt als Konsequenz der omnipotenten Medialisierung trägt zu einer deutlichen Abkehr von Linearität, Kohärenz und Komplexität eines textuellen Zusammenhangs zugunsten von Unterbrechungen und Verkürzungen (Schlagwörterei, Emotikonisierung) bei, sprich zu einer generellen Kursorität. Zu fragen wäre, ob das sich immer mehr abzeichnende Unbehagen jüngerer Generationen am Lesen, ihre mitunter Unfähigkeit bzw. Unlust an einer reflektierten (hermeneutischen) Aufnahme von längeren und komplexeren (literarischen) Textsegmenten²⁸, in gewisser Hinsicht nicht mit den entliterarisierten bzw. entliterarisierenden Unterbrechungen des postdramatischen Theaters korrespondieren.²⁹

Während die Politik zum Theater wird,³⁰ soll sich das Politikum des postdramatischen Theaters durch die Unterbrechung des Politischen konstituieren. So wird dem Theater der Politik die Politik des Ästhetischen gegenübergestellt bzw. der Logik des politischen Diskurses die Logik des (postdramatischen) Theaters entgegengesetzt. Diese Volte impliziert eine generelle und im Grunde dem (postdramatischen) Theater immanente Politisierung als Antidoton gegen die Politik, die in ihren theatralen Masken auftritt. Es mag stimmen, dass die Zuschauenden durch den theatralen Akt der Unterbrechung ihren eigenen politischen Standpunkt und -ort zu finden vermögen. Wenn aber die Theatermasken der (realen) Politik – wie behauptet wird –

deren völlige Intransparenz bewirken, drängt sich die Frage auf, ob die Politik des Ästhetischen diese Intransparenz nicht geradezu unterstützt, statt sie zu demaskieren.

Das als ästhetische Lüge³¹ denunzierte Drama impliziert zwangsläufig die Existenz einer ästhetischen Wahrheit, die ihren theatralen wahren Ausdruck – so die logische Schlussfolgerung – nur in der postdramatischen Form finden kann. In dieser Hinsicht erlangt das postdramatische Theater – dem offensichtlich eine Dekonstruktion zugrunde liegt – paradoxerweise den Status eines Zentrums.³² Indessen herrscht in der zeitgenössischen Theaterlandschaft eine enorme Heterogenität, die es wohl in der ganzen Theatergeschichte im lokalen (deutschsprachigen, europäischen) Kontext in diesem Ausmaß nie gab.³³ Diese Pluralität erfordert geradezu eine unvoreingenommene, wertfreie Beschreibung der einzelnen Phänomene, die erst dann zu einer konstruktiven Synthese des Gegenwartstheaters führen kann. Nur eine dezidierte Multiperspektivität in theoretisch-analytischer Reflexion kann mit der Vielfalt der Theaterphänomene Schritt halten.

3.

In der Reflexion über das postdramatische Theater wird der nationale bzw. transnationale Kontext in der Regel marginalisiert. So bedient sich Lehmann zwar einer Referenznennung von TheatermacherInnen und -gruppen aus aller Welt,³⁴ die das postdramatische Paradigma universalisieren, nichtsdestoweniger wird die Länderspezifität bei dieser Darstellung so gut wie ausgeklammert. Indes liegen riesige Unterschiede in den einzelnen Theaterlandschaften auf der Hand, die auf der einen Seite stark mit den nationalen Traditionen, auf der anderen mit den nationalstaatlichen institutionellen Kontexten zusammenhängen. Auch wenn von dem Postdramatischen als einer globalen Erscheinung ausgegangen wird, ist eine national-lokale Differenzierung unerlässlich. Eben diese Perspektive nimmt Stegemann ein, indem er das Spezifikum des deutschen Stadttheatersystems und seiner Liaison mit postmodernen Ästhetiken detailliert analysiert.³⁵ Im transnationalen Kontext wäre es nützlich, sich der Frage zu widmen, inwiefern das postdramatische Theater als Theorem eine deutsche Erfindung ist und ob es sich nicht mit dem sogenannten Regietheater als (vermeintlich) deutsche „Exportware“ aus ausländischer Sicht überlappt.³⁶ Der Fragenkatalog bezüglich Länderdifferenzen müsste um weitere Aspekte ergänzt werden, beispielsweise um die kontrastive Frage nach dem jeweiligen Umgang mit dem nationalen Dramenkanon sowie mit geschichtlichen Inhalten im Kontext der Postdramatik.³⁷

4.

Ähnlich wie theoretische Reflexionen werden künstlerische Artefakte nie in einem gesellschaftlich-historischen Vakuum geboren, sondern sind ständig in dem jeweiligen Hier und Jetzt verortet. Allein aufgrund dieser Tatsache bleiben sie referentiell in dem Sinne, dass sie per se mit der Kondition der Welt und der Menschen zusammenhängen. Auch wenn künstlerische Realität als reine Präsenz gefeiert wird, ist solch eine Gegenwärtigkeit immer noch mimetisch mit der Welt gekoppelt, und zwar durch die Verankerung der Beteiligten (KünstlerInnen wie RezipientInnen) in historisch-politischen Kontexten. Auch religiöse Rituale, die mit der Präsenz operieren, sind nicht im Stande, den Status der / des Gläubigen als einer / eines bestimmten homo socialis zu leugnen.

Die Realität bricht immer wieder in die Kunstsphäre ein und fordert ihren Tribut. Der Zusammenbruch des Kommunismus, der Mauerfall und die Folgen sind am Theater nicht einfach – auch in ästhetischer Hinsicht – vorbeigegangen. Der Ruf nach prägnanter Inhaltlichkeit ist als ein Appell für eine konstruktive Referenz zu deuten:

Die Krise der zeitgenössischen Dramatik [...] ist eine Krise der Inhalte, der Form und des Auftrags, den sie sich geben könnte. Diese Krise spiegelt die Krise unserer Gesellschaft: Die Wohlstandsgemeinschaft der westlichen Sieger über den Kommunismus hat nicht mehr den Anspruch, das Unglück und die Unfreiheit, in der viele in ihr leben, zu erkennen und zu analysieren, um diesen Umstand zu ändern und zu überwinden.³⁸

Es grenzt an eine Plattitüde, daran zu erinnern, dass reale Ereignisse schon immer die Ereignishaftigkeit des Theaters geprägt haben. Dies gilt auch für das Drama vom 11.9.2001, das mittlerweile gleichsam als eine Theater-Zäsur heraufbeschworen wird:

Insbesondere seit dem 11. September scheint sowohl in der Dramenlandschaft als auch in der Regiepraxis wieder das handlungsfähige Individuum und sein anthropologisch grundiertes Motiv, Geschichten zu konstruieren und die kritische Auseinandersetzung mit der sozialen Umwelt zu suchen, gefragt zu sein, während die Postmoderne zunehmend historisiert wird.³⁹

Auch wenn dieses schreckliche Epochenereignis keine direkten poetologischen Folgen für die deutschsprachige Dramatik hatte,⁴⁰ hat es den Zeitgeist wesentlich geprägt. Darunter fällt eine deutliche Rückbesinnung der geisteswissenschaftlichen Theorien auf das Reale, die den Menschen gewissermaßen zu „entdiskursivieren“ und die politische Macht transparent zu machen versuchen bzw. die Kategorie der Verantwortung konkreter Menschen restituieren, statt an undurchschaubaren und unbewussten Strukturen festzuhalten.⁴¹ Diese Perspektive könnte das

postdramatische Theater, das den Menschen als eine bestimmte diskursive Formation voraus- und in Szene setzt, befruchten.

Über Geschmack lässt sich streiten. Wenn sich aber solch eine Fehde auf der wissenschaftlichen Ebene abspielt, droht sie ihre Referenz zur Wirklichkeit zu verlieren und in einer selbstbefriedigenden Selbstgenügsamkeit vollkommen unfruchtbar zu werden:

Theater und Wissenschaft stehen [...] beleidigt voreinander und versäumen dabei das Potential ihrer gegenseitigen Inspiration. Das künstlerische Theater empfindet die Beleidigung, dass es von seiner zuständigen Wissenschaft geringgeachtet wird. Und die Wissenschaft hält das konventionelle Theater für theorieunwürdig und für wenig lernbereit. So verpassen beide Seiten die Chance, das Verhältnis von Theorie und Praxis anders denken und agieren zu können, als allein aus der Selbstreferenz der Theorie oder der Tradition der Praxis.⁴²

Die Antwort auf die Frage nach der Zukunft des Theaters „nach dem Drama“ erübrigt sich angesichts der Vielfalt des Gegenwartstheaters – mehr noch: diese Heterogenität stellt die „postdramatische“ Frage selbst in Frage.

Anmerkungen

¹ Stegemann, Bernd: *Kritik des Theaters*. Berlin: Theater der Zeit 2013, S. 273.

² So bemängelt Wirz an Lehmanns Vorgehen, dass er das postdramatische Theater nicht auf den Punkt bringt, sondern es in seiner Vielfalt lediglich ex negativo, d.h. in Abgrenzung zum dramatischen Theater, beschreibt. Vgl.: Wirz, Benno: *Das Problem des postdramatischen Theaters*. In: Forum Modernes Theater 2/2005, S. 117-132, S. 121-122. Da die „Postdramatik“ als ein Sammelbecken für mannigfaltige Stilrichtungen des zeitgenössischen Theaters fungiert, ist sie für jede (genauso) pauschalisierende Gegenargumentation anfällig.

³ Lehmanns Buch geht bekanntermaßen auf den Aufsatz *Realität auf dem Theater als ästhetische Utopie oder: Wandlungen des Theaters im Umfeld der Medien von Andrzej Wirth* (in: Gießener Universitätsblätter 2/1987, S.83-91) zurück. Wirth als Begründer der Angewandten Theaterwissenschaft, die als Opposition zu dramenzentrierten Schauspielschulen konzipiert war, konstatierte Veränderungen in den Theaterformen unter dem Einfluss der globalen Medialisierung, die auf eine Loslösung des Theaters von der Vorherrschaft des Sprechtheaters, d.h. mitunter des Dramas, hinauslaufen.

⁴ Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatisches Theater*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 1999, S. 15.

⁵ Es gehört fast zum Standard, dass in Bachelor-, Master- und Doktorarbeiten zum zeitgenössischen Theater das „postdramatische Paradigma“ in einem separaten Kapitel besprochen wird.

⁶ So schlägt Wirz hedonistisch seine eigene Definition des postdramatischen Theaters vor: „Es ist ein Theater, das von Zeichen in allen möglichen Hinsichten Gebrauch macht.“ (Wirz, Benno: *Das Problem des postdramatischen Theaters*, S. 126.)

⁷ Gemeint als bibliographische Absenz, wie dies unter anderem bei Stegemann der Fall ist. Solch ein Ausklammern bedeutet letztlich auch eine Art Stellungnahme.

⁸ Stegemann, Bernd: *Kritik des Theaters*, S. 9.

⁹ Haas, Birgit: *Plädoyer für ein dramatisches Drama*. Wien: Passagen 2007, S. 31.

¹⁰ Ebd., S. 115.

¹¹ Stegemann, Bernd: *Kritik des Theaters*, S. 59. In dieser Hinsicht wird das Theater laut Stegemann auf eine Ware reduziert: „Die Entfremdung des Lebens erzeugt ihre eigene Sehnsucht nach einem authentischen Ursprung, der im Konsum zu einem Markenzeichen wird, das eine Ware attraktiver macht.“ (Ebd., S. 58.)

¹² Problematisch sind übrigens auch die terminologischen Ungeschicktheiten. Während das Präfix „post“ in Lehmanns Schlüsselbegriff eine Art Sukzession impliziert, wirkt Haas’ „dramatisches Drama“ nicht nur pleonastisch, sondern gezwungen pathetisch.

- ¹³ So betont Lehmann ausdrücklich im Auftakt seiner Studie, das Ziel sei „das Gewordene auf Begriffe zu bringen, nicht es als Norm zu postulieren“ (Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatisches Theater*, S. 27), während Haas von einer „propositionalen Poetik“ (Haas, Birgit: *Plädoyer für ein dramatisches Drama*, S. 72) spricht. Trotz dieser Versicherungen ist es schwierig, sich des Eindrucks zu erwehren, dass die Forscherin wie der Forscher ihre „Paradigmen“ zum ästhetischen Maßstab erklären, zumal in der Argumentationsweise beider ein plädierend-affirmativer Ton mitklingt. Das Problem besteht jedoch nicht in einem möglicherweise „falschen“ Duktus, sondern in der generellen Einseitigkeit bzw. Pauschalisierung. Weder Lehmann noch Haas führen positive Gegenbeispiele an, d.h. je nach Position etwa ästhetisch gute Inszenierungen dramatischer Texte bzw. ästhetisch gute postdramatische Aufführungen. In der ohnehin sehr wertvollen Studie von Stegemann mangelt es gänzlich an konkreten Beispielen aus der Aufführungspraxis, oder sie werden nur zwischen den Zeilen angedeutet, was seine Kritik dem Vorwurf einer Generalisierung aussetzt.
- ¹⁴ Zu erinnern sei, dass die Krux nicht nur mit der Ablehnung der tradierten „dramatischen“ Theaterästhetik im Rahmen der Theaterreform um 1900 und der Entwicklung einer neuartigen Autonomie des Theaters als eigenständige künstlerische Praxis, sondern auch mit der Etablierung der Theaterwissenschaft aus der Literaturwissenschaft zusammenhängt. Die Geburt der eigenständigen Disziplin drang das „Drama“ in eine prekäre Stiefkindlage: Während die Literaturwissenschaft die Gattung generell als Gegenstand der Theaterwissenschaft betrachtet und es entsprechend vernachlässigt, reduziert die Theaterwissenschaft den dramatischen Text prinzipiell – und unter dem „postdramatischen“ Zeichen zunehmend – zu einer unverbindlichen und irrelevanten Spielvorlage. Auf den Umstand der „stiefmütterliche[n] Behandlung der Dramatik bei der Beschäftigung mit Gegenwartsliteratur“ weist übrigens Poschmann in ihrer vielbeachteten Untersuchung hin. (Vgl.: Poschmann, Gerda: *Der nicht mehr dramatische Theatertext. Aktuelle Bühnenstücke und ihre dramaturgische Analyse*. Tübingen: Niemeyer 1997, S. 13.)
- ¹⁵ Vgl. z.B.: Schöblier, Franziska: *Augen-Blicke. Erinnerung, Zeit und Geschichte in Dramen der neunziger Jahre*. Tübingen: Gunter Narr 2004, S. 21-22.
- ¹⁶ Vgl. z.B.: Frei, Nikolaus: *Rückkehr der Helden: deutsches Drama der Jahrhundertwende (1994-2001)*. Tübingen: Gunter Narr 2006.
- ¹⁷ Stellvertretend kann an dieser Stelle das Postulat von Tigges genannt werden, der vorschlägt, „(post)dramatische Ästhetiken auf ihren von der Theaterwissenschaft möglicherweise voreilig verabschiedeten dramatischen Grund- oder Restgehalt hin zu befragen bzw. die anhaltenden dramatischen Transformationsprozesse zu orten und andererseits die Aufmerksamkeit wieder stärker auf den Text bzw. die (künstlerische) Sprache zu lenken, ohne dabei in traditionelle längst überwundene Muster zurück zu fallen.“ (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. 10.)
- ¹⁸ Bayerdörfer, Hans-Peter: *Erzähl dramatik: Spieltexte jenseits der Gattungsgrenzen*. In: Enghart, Andreas / Peřka, Artur (Hg.): *Junge Stücke. Theatertexte junger Autorinnen und Autoren im Gegenwartstheater*. Bielefeld: transcript 2014, S. 29-66, S. 30. (in Druck)
- ¹⁹ Ebd., S. 34.
- ²⁰ Enghart, Andreas: *Das Theater der Gegenwart*. München: Beck 2013, S. 8.
- ²¹ Gemeint sind nicht nur die entsprechenden Studiengänge, sondern auch unzählige Schreibwerkstätten, Lesungen und nicht zuletzt Dramatik-Preise.
- ²² Ostermeier, Thomas: *Theater im Zeitalter seiner Beschleunigung*. In: *Theater der Zeit* 7-8/1999, S. 10-15, S. 12-13.
- ²³ Bei dieser Frage könnte Jelineks politisches Engagement Pate stehen.
- ²⁴ Vgl.: Enghart, Andreas / Peřka, Artur: *Junge AutorInnen und das deutschsprachige Gegenwartstheater – eine Einleitung*. In: Enghart, Andreas / Peřka, Artur (Hg.): *Junge Stücke. Theatertexte junger Autorinnen und Autoren im Gegenwartstheater*, S. 11-28.
- ²⁵ Und zwar durch ausgeprägte diegetische Techniken, durch berichtendes Erzählen meist in Form von inneren Monologen, in denen eine quasi-auktoriale Stimme hörbar ist.
- ²⁶ Dies sieht man deutlich am Beispiel von Hans-Thies Lehmann, der die Institution Angewandte Theaterwissenschaft repräsentiert, und Bernd Stegemann, der als Dramaturg und Schauspielprofessor die Institution Theater und die Institution Schauspielschule vertritt. Vgl. auch Stegemanns vernichtende Kritik an der Institution Theaterwissenschaft in: Stegemann, Bernd: *Kritik des Theaters*, S. 236-238.
- ²⁷ Fraglich ist auch, ob ein ästhetischer Fortschritt überhaupt denkbar ist. Die Kunstgeschichte kennt zwar regressiv-stagnierende Momente, die mit der starken Ideologisierung (etwa im Nationalsozialismus oder sozialistischen Realismus) verbunden waren, nichtsdestotrotz würde der universelle Gedanke einer permanenten ästhetischen Progression den ästhetischen Wert bestehender Kunstwerke in Frage stellen.
- ²⁸ Jede und jeder, die / der im universitär-philologischen Rahmen tätig ist, wird derzeit wohl mit dieser Tendenz konfrontiert.
- ²⁹ Diese Korrespondenz wäre selbstverständlich nicht konsekutiv-kausaler Art, sondern ein signum temporis.

-
- ³⁰ Zur Theatralisierung der Wirklichkeit vgl.: Fischer-Lichte, Erika: *Theatralität und Inszenierung*. In: Fischer-Lichte, Erika / Pflug, Isabel (Hg.): *Inszenierung von Authentizität*. Tübingen: Francke 2000, S. 11-27.
- ³¹ „Das Drama, exemplarische Form der Diskussion, setzt auf Tempo, Dialektik, Debatte und Lösung. Aber schon lange lügt das Drama.“ (Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatisches Theater*, S. 126.)
- ³² Indem das postdramatische Theater die Theatermittel enthierarchisiert, dekonstruiert es das Gewebe einer dramatischen Aufführung. Das Paradoxe besteht darin, dass diese immanente Enthierarchisierung eine neue Hierarchie als ästhetische Dominanz und Überlegenheit des Postdramatischen schafft. Während die umstrittene Postmoderne grandiose pluralistische Energien freilegte, werden die Energien des postdramatischen Theaters im Grunde zu einem Mainstream.
- ³³ Dies illustriert sehr anschaulich die komplexe wiewohl überblicksartige Darstellung: Enghart, Andreas: *Das Theater der Gegenwart*.
- ³⁴ Vgl.: Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatisches Theater*, S. 24.
- ³⁵ Vgl.: Stegemann, Bernd: *Kritik des Theaters*, S. 230-232.
- ³⁶ Als prägnantes Beispiel für eine solche Gleichsetzung, ohne sie hier zu gewichten, kann das manifestartige Statement von Tadeusz Słobodzianek (Dramatiker, Regisseur und Direktor des Warschauer Teatr Dramatyczny) angeführt werden: „Im deutschen Theatermodell dominiert ein Inszenator-Diktator, der mit Hilfe des Theatertheoretikers, genannt ‚Dramaturg‘, eine Dekonstruktion der dramaturgischen Textstruktur vollzieht oder ideologische Thesen im Geiste einer vorläufigen gesellschaftlich-politischen Kritik exemplifiziert, indem er Auszüge aus verschiedenen Werken, Sketchen und Improvisationen zusammenklebt, was als ‚Postdramatik‘ bezeichnet wird.“ (Słobodzianek, Tadeusz: *Oferta dla Teatru Dramatycznego M. St. Warszawy im. Gustawa Holoubka*. http://www.um.warszawa.pl/sites/default/files/attach/aktualnosci/t._slobodzianek_-_oferta_dla_td_2012_1.pdf (28.2.2014), Ü: Artur Pełka.
- ³⁷ Konkretisiert lautet die Frage schlicht und ergreifend, ob dramatisch-texttreue Aufführungen kanonisierter Dramen nur als zweitrangiges Theater für Schulbesuche möglich sind.
- ³⁸ Ostermeier, Thomas: *Theater im Zeitalter seiner Beschleunigung*, S. 11.
- ³⁹ Enghart, Andreas / von Brincken, Jürgen: *Einführung in die moderne Theaterwissenschaft*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2008, S. 98.
- ⁴⁰ Vgl.: Klimt, Tom: *Bleibt alles anders, wird alles gleich. Der 11. September im deutschsprachigen Drama*. In: Irsigler, Ingo / Jürgensen, Christoph (Hg.): *Nine eleven: ästhetische Verarbeitungen des 11. September 2001*. Heidelberg: Winter 2008, S. 117-126.
- ⁴¹ Vgl.: Butler, Judith: *Gefährdetes Leben: politische Essays*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005; Derrida, Jacques: *Schurken. Zwei Essays über die Vernunft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003.
- ⁴² Stegemann, Bernd: *Kritik des Theaters*, S. 239-240. Vor dem Hintergrund des vermissten inspirativen Potenzials müsste auch der Konnex zwischen Theaterwissenschaft und Literaturwissenschaft neu überdacht werden.