

Nils Lehnert

Oberfläche – Hallraum – Referenzhölle

Postdramatische Diskurse um Text, Theater und zeitgenössische Ästhetik
am Beispiel von Rainald Goetz' *Jeff Koons*

SchriftBilder
Studien zur Medien- und Kulturwissenschaft
Bd. 3

Hg. von Günter Helmes und Stefan Greif

Nils Lehnert

Oberfläche – Hallraum – Referenzhölle

**Postdramatische Diskurse um Text, Theater und zeitgenössische
Ästhetik am Beispiel von Rainald Goetz' *Jeff Koons***

Lehnert, Nils:

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

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

1. Auflage 2012 | ISBN: 978-3-86815-566-2

© Igel Verlag *Literatur & Wissenschaft*, Hamburg, www.igelverlag.com

Alle Rechte vorbehalten.

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

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

INHALTSVERZEICHNIS

EINLEITUNG.....7

1 THEORIESEGMENT 13

1.1 Verquickung von Drama und Theater oder: ‚Theatralität = Theater-Text‘ vs. ‚Theater = Text-X‘ 15

1.2 Die Ur(bock)sprünge der Problematik 19

1.3 Werktreue vs. Regietheater: Eine (in)halt(s)lose Debatte.....23

1.4 Trennung der Ebenen28

 1.4.1 *Dramatisches Theater vs. postdramatisches Theater*29

 1.4.2 *Drama und nicht-dramatischer Theatertext*..... 38

 1.4.3 *Wechselwirkungen trotz Trennung*..... 42

1.5 ‚Postmoderne‘/zeitgenössische (Bühnen-)Kunst und Ästhetik 43

1.6 Theatralität, Performativität, Rahmung47

 1.6.1 *Performativität*..... 47

 1.6.2 *Theatralität und Rahmung*..... 49

 1.6.3 *Performativität/Theatralität von Texten* 52

1.7 Das leidige Thema der Interpretation respektive Interpretierbarkeit von Kunst..53

2 TEXTSEGMENT..... 59

2.1 Formales/Struktur und die alten Einheiten..... 60

2.2 Personen-/Figurenkonstellation..... 66

2.3 Sprache 73

2.4 Handlung 77

2.5 *Koons*, Koons, Kunst 84

2.6 Transtextueller Hallraum / Intermedialität.....96

2.7 JK: „Bilder einer Sprach-Ausstellung“?..... 102

2.8 Dramaturgische Analyse: Implizite Theatralität und Texttheatralität.....103

 2.8.1 *Texttheatralität*..... 104

 2.8.2 *Implizite Theatralität*..... 109

 2.8.3 *Zusammenfassung* 116

2.9 Fazit und Defizit der Textarbeit..... 117

INHALTSVERZEICHNIS

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

EINLEITUNG

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

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

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

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

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

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

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

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

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

³ Dem autarken Text entspricht dabei das autarke Theater bzw. die potentiell autarke Aufführung.

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

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

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

⁷ Vgl. Kapitel [1.5] und [1.7].

⁸ Vgl. hierzu auch [1.4.1].

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

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

[3] Daraufhin erfolgt ein weithin bedenkenswerter Medienwechsel vom schriftlichen Text¹¹ zur theatralen Inszenierung respektive Aufführung. Zum Text werden im dritten Segment zwei unterschiedliche Aufführungen¹² exemplarisch betrachtet, analysiert, gedeutet und mit Rückgriff auf die Ebenentrennung unter [1.4.1] auf der Skala ‚Dramatik-Postdramatik‘ verortet. Dieser Arbeitsschritt bekümmert sich weiterhin um die Unterscheidung von Inszenierung und Aufführung, von Semiotik und Phänomenologie, um die Theorie der Analyse und um eine möglichst theaterwissenschaftliche Auslegung des Sichtbaren. Selbstredend ist er auch die Bewährungsprobe¹³ für methodisch kontroverse – wie zu zeigen sein wird aber komplementäre – Zugänge zur Aufführungskunst. Insbesondere im dritten Segment kommt die Theorie aus Kapitel [1] gebündelt zum Tragen. Wohlgermerkt sieht das dritte Kapitel ein-

⁹ Vgl. Kapitel [1.6].

¹⁰ Goetz, Rainald: *Jeff Koons. Stücke*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1998.

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

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

¹³ ‚Feuerprobe‘ gefiele Erika Fischer-Lichte sicherlich besser.

EINLEITUNG

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

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

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

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

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

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

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

1 THEORIESEGMENT

Die Theorie wird leicht mit den vergangenen und künftigen Problemen fertig; vor den gegenwärtigen ist sie machtlos.¹⁵

Der einzige allgemeine Grundsatz, der den Fortschritt nicht behindert, lautet: Anything goes.¹⁶

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

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

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

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

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

¹⁷ Vgl. insbesondere [1.5] und [1.7].

Kunstverständnis eines Theaterkritikers erfahrungs- und erwartungsgeleitet darauf aus ist, möglichst viel „Ekeltheater“ mit Blut, Fäkalien, Gewalt, Obszönitäten, Sex und Nacktheit¹⁸ und dergleichen Schweinereien mehr in einer Theateraufführung dargeboten zu bekommen, er jedoch fälschlicherweise eine Karte für den neuübersetzten Sommernachtstraum in der Kasseler Karlsau erstelt und hinget? Er wird – so steht zu vermuten – nachträglich gelinde gesagt enttäuscht sein, aufgrund seiner Erwartungen abwertend urteilen, bereits während der Aufführung *in actu* keinen ‚Blick‘ für diejenigen Aspekte haben, die eventuell hervorgehoben werden könnten oder Beachtung verdienten.

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

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

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

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

19 Vgl. [1.3].

20 Vgl. [1.4.1].

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

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

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

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

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

Aufführung des Drama.

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

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

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

²² Vgl. Roland Barthes: *Essais critiques*. Paris: Seuil 1964. S. 41f.

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

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

1 THEORIESEGMENT

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

es wendet sich nicht primär an Leser oder Zuhörer, sondern an Zuschauer und verwirklicht sich daher in der Regel erst in der szenischen „Aufführung“.²⁸

Der „chat ist das drama, das nie zur aufführung kommt“;²⁹ betitelt Christoph Steier einen Artikel, worin tagesaktuell-pointiert die Einschätzung kulminiert, ein Drama sei *eo ipso* inszenierungsbedürftig. Wofern man Gattungsgrenzfälle nach Art der Lesedramen exkludiert, veredele, adele geradezu eine Aufführung die Textvorlage; erbarmt sich niemand Letzterer dramaturgisch, so meine Lesart der Überschrift, sei dies bedauerlich. An dieser Stelle „ist darum aus rein literaturwissenschaftlicher Perspektive darauf zu bestehen, dass die Lektüre eine angemessene Rezeption von Texten (unabhängig von der Textsorte) ist und dass ein Dramentext im gleichen Maße ein abgeschlossenes literarisches Werk ist wie ein Roman oder ein Gedicht.“³⁰

Soviel zur problematischen Progression vom Text zur Theateraufführung. Nun andersherum: Es stellt nämlich nur einen kleinen gedanklichen Schritt dar, das offensichtlich nicht hintergebar scheinende Geflecht von Drama und Theateraufführung populär von hinten aufzuzäumen: Theater bedarf des Dramas – als Referenz und Rechtfertigung. Die „übergroße[] Mehrheit des Publikums, d[ie] vom Theater – grob gesagt – die Bebilderung klassischer Texte erwartet, vielleicht noch das ‚moderne‘ Bühnenbild akzeptiert, aber auf verstehbare Fabel, Sinnzusammenhang, kulturelle Selbstbestätigung und anrührende Theatergefühle abonniert ist“³¹ so könnte man argumentieren, „begreift das Theater gar nicht als ein selbst-ständiges Medium, sondern sieht es nur als die Exekutive des legislativen Dramatikerwillens [qua Nebentext etc.] [...]“.³² So mangelt es vielen Theaterbesuchern wie auch einigen Wissenschaftlern am Verständnis für beiderlei: Theater ohne Dramentextprimat und Theatertext ohne Inszenierung(svorgaben).

Das „Verhältnis von literarischem Anspruch und szenischem Vorlagepotential“³³ bestimmt offenbar das Wesen des gedanklichen Konzepts ‚Drama‘. Für alle kommenden Ausführungen muss die prinzipielle Autarkie der Textgattung ‚Drama/Theatertext‘ jedoch gesetzt werden.

²⁸ Ott, Michael: „Drama.“ In: *Metzler Lexikon Literatur*. Hrsg. von Dieter Burdorf, Christoph Fasbender und Burkhard Moennighoff. 3., völlig neu bearb. Aufl. Stuttgart/Weimar: Metzler 2007. S. 167-169, hier: S. 167.

²⁹ Steier, Christoph: „der chat ist das drama, das nie zur aufführung kommt“. In: *Politische Meinung* 391 (2002). S. 75-82. Online: <<http://www.kas.de/wf/de/33.445/>> (Zugriff: 05. Juni 2012).

³⁰ Schulz, Georg-Michael: „Text und Inszenierung als Verwirrspiel. Der Komplex ‚Drama und Theater‘ in jüngeren literaturwissenschaftlichen Einführungen.“ In: *Der Deutschunterricht* 55 (2003). S. 90-95, hier: S. 94.

³¹ Lehmann, H.-T.: *Postdramatisches Theater*. S. 16f.

³² Schulz, G.-M.: „Text und Inszenierung.“ S. 4. Alle [Klammertexte], auch alle folgenden, von mir, N. L.

³³ Bayerdörfer, Hans-Peter: „Drama/Dramentheorie.“ In: *Metzler Lexikon Theatertheorie*. Hrsg. von Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch und Matthias Warstat. Stuttgart/Weimar: Metzler 2005. S. 72-80, hier: S. 73.

1.2 Die Ur(bock)sprünge der Problematik

Eine kurze dramen-/theaterhistorische Herleitung schickt sich an, die problematische Engführung von Text und Theater – gleichwo der Anker auch gesetzt ist – mit allen folgeschweren Implikationen etwas zu ordnen und deren geschichtliche Wurzeln auszugraben.

Von theaterwissenschaftlicher Warte aus argumentieren Jörg von Brincken und Andreas Englhart: „Die Theaterwissenschaft betrachtet ein im Wortsinne dramatisches, also textbasiertes Sprech- und Handlungstheater nur als eine Möglichkeit unter anderen. Wenngleich es im westeuropäischen Raum bis heute dominiert, so steht ihm eine große Zahl von Theaterereignissen gegenüber, die auf Redetext und dramatische Handlung weitgehend verzichten.“³⁴ Damit sind zwar nominell die Sphären der unterschiedlichen Kunstformen geschieden und deren wesentliche Eigenständigkeit betont, das „eigentliche Dilemma der Theoriegeschichte besteht [allerdings] darin, dass sie von vorneherein durch eine große zeitliche Kluft zwischen einer Theorie dramatischer Literatur [seit Aristoteles’ *Poetik*³⁵] und einer Theatertheorie im engeren Sinne [um 1900 durch Max Herrmann begründet] gekennzeichnet war.“³⁶ Nicht zuletzt darin liegt der Nährboden dafür, dass die scheinbar genuine Verwobenheit von Text und Theater ihre Wurzeln tief ins abendländisch-bürgerliche Denken treiben konnte.

Es herrscht weitgehender Konsens darüber, den Ursprung von ‚Theater‘ engerer Definition im antiken Griechenland während des sechsten vorchristlichen Jahrhunderts zu verzeitlichen und zu verorten.³⁷ „Das Kultlied, in dem die Taten und Leiden des Gottes [= Dionysos] behandelt wurden, brachte der Sänger Arion um 600 v. Chr. in eine festgefügte Form und ließ es zur Begleitung des Aulos [...] vortragen und tänzerisch gestalten. Die Darsteller waren mit Widerhörnern, Spitzohren, Hufen und Schwänzen als Satyrne und Silene, als die geilen und trunksüchtigen Begleiter des Dionysos, kostümiert.“³⁸ Die Verbindung kultisch motivierter Dionysosfestspiele mit dem politisch-repräsentativen Kalkül Peisistratos’ – „der um die Mitte des 6. Jahrhunderts v. Chr. die Macht in Athen an sich riß“ und „den Kult des Dionysos“ förderte, „um für seine Auseinandersetzung mit dem Adel die Unterstützung der armen Landbevölkerung zu

³⁴ Brincken, J. v. und A. Englhart: *Einführung in die moderne Theaterwissenschaft*. S. 8.

³⁵ Vgl. Aristoteles: *Poetik*. Griechisch/Deutsch. Übers. und hrsg. von Manfred Fuhrmann. Stuttgart/Weimar: Reclam 2006 (= Nr. 7828).

³⁶ Brincken, J. v. und A. Englhart: *Einführung in die moderne Theaterwissenschaft*. S. 9.

³⁷ Die altägyptischen Ursprünge müssen hier aus Platzgründen von der Betrachtung ausgeschlossen werden, obwohl deren rituelle Körpersprachlichkeit viel zur aktuellen Performativitätsforschung beitragen kann. Zu den „Wurzeln des Theaters“ vgl. Peter Simhandl: *Theatergeschichte in einem Band*. Berlin: Henschel Verlag 1996. S. 12ff.

³⁸ Simhandl, P.: *Theatergeschichte in einem Band*. S. 14.

gewinnen³⁹ – wird gerne als namentliche Geburtsstunde in Anschlag gebracht. Das damit einhergehende wetteifernde Schreiben von Tragödiertexten – den Mythos literarisch bearbeitend und mitunter auch Tagesaktuelles aufgreifend – im *Agon*, mit dem Ziel der öffentlichen Aufführung, verflucht ursprünglich programmatisch zweierlei souveräne Medien. Andererseits findet ‚unter der Hand‘ gleichermaßen deren Distinktion statt: „Das Zusammenwirken einer literarisch konzipierten fiktionalen Handlung mit der akustischen und körperlich-visuellen Ausstrahlungskraft ihrer Darbietung machte Theater zur [sic!] einer besonderen medialen und sozialen Institution, in der die auf sie hin entworfenen literarischen Gehalte erst zur vollen öffentlichen Wirksamkeit gelangten.“⁴⁰

Aristoteles ist es, der mit seinen weitweisenden Äußerungen in der *Poetik* dem Text den Vorzug vor Kult, Tanz, Ekstase gibt: „Die Inszenierung vermag zwar die Zuschauer zu ergreifen; sie ist jedoch das Kunstloseste und hat am wenigsten etwas mit der Dichtkunst zu tun. Denn die Wirkung der Tragödie kommt auch ohne Aufführung und Schauspieler zustande.“⁴¹ Dadurch werden zwei Aspekte besonders deutlich. Erstens: Für Aristoteles liegt der Fokus auf der Literatur. Dementsprechend ist seine *Poetik* weitestgehend eine Literaturtheorie. Damit zementiert er einflussreich den Textprimat und bewirkt, dass die „weitere Rezeptionsgeschichte [...] den Dramenbegriff vor allem als Gegenstand der literarischen Gattungslehre behandeln und ihm eine hohe terminologische Homogenität verleihen [sollte], während die Idee einer genuinen Aufführungskunst zunächst zurücktrat.“⁴² Zweitens: Aristoteles erblickt im Lektüreakt eine vollwertige Möglichkeit, kathartisch gereinigt zu werden. Diese Folgerung wirkt weit in die aktuelle Debatte ‚texttheatraler‘ Möglichkeiten hinein und betont die potentiell selbständige Eigenschaft von Theatertexten.⁴³

Entscheidend für die durch ‚Textregie‘ dominierte Relation von Theater und Drama zeichnet auch die Aufklärung verantwortlich:

Mit der [...] Herausbildung einer bürgerlichen Öffentlichkeit kam es im 18. Jahrhundert zum entscheidenden, bis heute nachhaltig wirksamen Paradigmenwechsel innerhalb der Theaterkultur: Theater wurde als funktionaler Bestandteil innerhalb des bürgerlichen Wertgefüges konzipiert. Die Neuorientierung führte zugleich zu einer entscheidenden Differenzierung auf ästhetischer Ebene. Während man an den höfischen Theatern vor allem die musikalischen Genres von Oper und Singspiel und damit zugleich die akustisch-visuellen Elemente der

³⁹ Simhandl, P.: *Theatergeschichte in einem Band*. S. 15.

⁴⁰ Brincken, J. v. und A. Enghart: *Einführung in die moderne Theaterwissenschaft*. S. 10.

⁴¹ Aristoteles: *Poetik*. S. 25.

⁴² Brincken, J. v. und A. Enghart: *Einführung in die moderne Theaterwissenschaft*. S. 11.

⁴³ Näheres dazu im Fazit unter [5].

1.2 Die Ur(bock)sprünge der Problematik

Bühnenkunst favorisierte, so definierte sich bürgerliches Theater wesentlich als literarisch-inhaltliches mit moralischem Auftrag.⁴⁴

Die bürgerliche Intelligenz sucht die Abgrenzung zu fast allen Bereichen adelig-verderbter Moral – so selbstredend auch im literarischen und theatralen Distrikt. Von Gottsched über Lessing bis Lenz erarbeiten theaterbeflissene Geistesgrößen wegweisende dramentheoretische Abhandlungen. Es wird immens viel geleistet und das Neuerungspotential ist nachgerade unerschöpflich: Neben dem bürgerlichen Trauerspiel, das der privaten Sphäre, dem Gefühlsreichtum der tugendhaften bürgerlichen Kleinfamilie den Weg ins Drama ebnet, verdient die Überwindung der „ehemals starre[n] Trennung zwischen Komödie und Tragödie, wie sie Gottsched vertreten und Lessing noch praktiziert hatte“⁴⁵ besondere Betrachtung. Das Schauspiel wird aus der Taufe gehoben und verspricht eine nachhaltige, sittliche (Ver)Besserung des Theaterzuschauers. Und gerade deshalb: „Als ‚weltliche Kanzel‘ (Gottsched), als ‚Schule der moralischen Welt‘ (Lessing), als ‚moralische Anstalt‘ (Schiller) von den Aufklärern begriffen, wurde das Theater in wenigen Jahren zum wichtigsten Erziehungs- und Bildungsinstitut.“⁴⁶ Unter die mimetisch-moralische Prämisse muss sich unterordnen, was nicht Text ist. Schauspieler werden zur Perfektion⁴⁷ (der Nachahmung) gemahnt, auf die Ausfüllung der Rolle konditioniert. Bühne, Requisiten, Masken sollen dafür sorgen, dass das Einfühlen in die inszenierte Welt und die Identifikation mit den dargestellten Figuren gewährleistet wird.⁴⁸ Auch für die Dramenproduktion wird eine realistische Messlatte angelegt, die gemischte Charaktere, also authentische Figuren, zum *non plus ultra* stilisiert. All dies geschieht mit bester Absicht unter der Schirmherrschaft aufklärerischer Tugendhaftigkeit und der Betonung der *ratio* – und deren Schattenseiten: Drama und seine Aufführung einerseits, audio-visuelles Spektakel andererseits dünken sich kategorisch auszuschließen und sind zukunftsweisend zu Antipoden verdammt. „Nicht zuletzt legte Hegel mit seiner Vorstellung von literarisch konzipierter inhaltlicher Geschlossenheit, Ganzheit und sprachlicher Vollendung den Grundstein für einen Werkbegriff, der mit den genuinen Bedingungen von theatraler Praxis nicht kompatibel ist.“⁴⁹

⁴⁴ Brincken, J. v. und A. Enghart: *Einführung in die moderne Theaterwissenschaft*. S. 12.

⁴⁵ Stephan, Inge: „Aufklärung.“ In: *Deutsche Literaturgeschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*. 6., verb. und erw. Aufl. Stuttgart/Weimar: Metzler 2001. S. 148-181, hier: S. 167.

⁴⁶ Ebd.: S. 160.

⁴⁷ Hier könnte man auf Goethes *Regeln für Schauspieler* zu sprechen kommen.

⁴⁸ Einen kurzen Überblick theatertheoretischer Wirkungstheorien zwischen Identifikation und Antidentifikation liefert Christopher Balme: *Einführung in die Theaterwissenschaft*. 3., durchges. Aufl. Berlin: Erich Schmidt Verlag 2003. S. 51f.

⁴⁹ Brincken, J. v. und A. Enghart: *Einführung in die moderne Theaterwissenschaft*. S. 12.

1 THEORIESEGMENT

Zusammengenommen scheint es zulässig, zu behaupten, dass die benannten Entwicklungsstufen, die einem Theater dramatischer Prägung den Vorzug geben, gleichzeitig die Angst schüren, „dass die Tragödie ihre Fähigkeit zur Darstellung tragischer Gehalte verliert, wenn die Formen der Darstellung sich spielerisch verselbstständigen.“⁵⁰

Allein, nicht erst seit Peter Szondi die Krise des Dramas ausrief und damit auf Experimente der ‚klassischen Avantgarde‘ mit der traditionellen Dramenform rekurrierte,⁵¹ steckt das Drama – zumal in anderen Kulturkreisen – in einer viel existentielleren ‚Krise‘: Theater ist gar *ohne* Drama denkbar:

Jahrhundertlang hat im Theater Europas ein Paradigma geherrscht, das sich von außereuropäischen Theatertraditionen deutlich abhebt. Während beispielsweise indisches Kathakali oder japanisches Noh-Theater gänzlich anders strukturiert sind und im wesentlichen aus Tanz, Chor und Musik, hochstilisierten Abläufen, erzählenden und lyrischen Texten bestehen, hieß Theater in Europa Vergegenwärtigung von Reden und Taten auf der Bühne durch das nachahmende dramatische Spiel.⁵²

So wettet Lehmann, um das neue Paradigma des postdramatischen Theaters präsentieren zu können. An anderer Stelle schlägt er mildere Töne an, bekräftigt aber „daß das Theater zuerst da war: dem Ritual entspringend, die Form tänzerischer Mimesis aufgreifend, vor aller Schriftlichkeit schon zu einer ausgebildeten Verhaltensweise und Praxis ausgestaltet.“⁵³ Soweit die Wiederholung des Bekannten. Nun zur Weiterführung:

Dabei darf [auch innereuropäisch] jedoch nicht vergessen werden, dass eine theatrale Spielpraxis, die entweder ohne dramatische Vorlagen auskam oder aber den Text als jeweils auf die szenischen Bedingungen zugeschnittene funktionale Größe behandelte, über die gesamte Theatergeschichte hinweg das offizielle Literaturtheater begleitete und oftmals sogar vorherrschend war, etwa in Gestalt der komischen Tradition der *Commedia dell'arte* oder des Unterhaltungstheaters. Der Grund dafür, dass gerade diese Formen nur ungenügend als ernst zu nehmende Alternative reflektiert wurden, liegt zum einen im Umstand der Aliterarizität begründet. [...] Oder aber geschriebene Vorlagen hatten keine über die jeweilige Bühnenrealisation hinausreichende Halbwertszeit, sondern waren Gebrauchstexte [...].⁵⁴

Tradierungen befließigen sich mit Vorliebe literarischer Möglichkeiten und zeitigen in diesem Fall eine bis heute auf ‚Werktreue‘ abzielende, unproduktive

⁵⁰ Menke, Bettine und Christoph Menke: „Tragödie – Trauerspiel – Spektakel: Drei Weisen des Theatralen.“ In: *Tragödie – Trauerspiel – Spektakel*. Hrsg. von Bettine Menke und Christoph Menke. Berlin: Theater der Zeit 2007 (= Recherchen 38). S. 6-16, hier: S. 14.

⁵¹ Zum Zer-/Verfall der typisch dramatischen Bau- und Inhaltsform: Kapitel [1.4.2].

⁵² Lehmann, H.-T.: *Postdramatisches Theater*. S. 20.

⁵³ Ebd.: S. 74.

⁵⁴ Brincken, J. v. und A. Enghart: *Einführung in die moderne Theaterwissenschaft*. S. 14.

Engführung von Theater und Text. Der ursprüngliche ‚Bocksgesang‘, der seines Zeichens als eine antike Gattungsform performativ-dionysische Züge aufwies, die „Komoi“, „jene Schwärme von jungen Männern, die zu Ehren des Dionysos Umzüge mit Gesang und Tanz veranstalteten und dabei meterlange Nachbildungen des Phallos mit sich herumtrugen“, dabei in „kurzen, oft recht obszönen Versen [die Zuschauer] verspotteten und rügten“,⁵⁵ müssen vergegenwärtigt werden. Und zwar einerseits, um das genuine Moment der *Performativität* von Theater und dessen Rahmung und Ursprung in Fest und Kult zu betonen, andererseits – und genauso virulent –, um die vermeintliche Wahlverwandschaft von literarischem Text und Theater als historisch konstruiert zu kennzeichnen und ins Problembewusstsein einzuschreiben.

1.3 Werktreue vs. Regietheater: Eine (in)halt(s)lose Debatte

Polarer lassen sich Ansprüche, Wünsche, Wertvorstellungen, die an das Theater gestellt werden, kaum formulieren. Einerseits ist es der Wunsch, einen (dramatischen) Text möglichst originalgetreu und ‚ohne Abstriche‘ auf der Bühne dargestellt zu ‚sehen‘, andererseits soll alles unternommen werden, den Text zurechtzustutzen oder zu aktualisieren und neu zu ‚verpacken‘, um dem Theater zu seinem vermeintlichen Recht zu verhelfen.

Wie es aber häufig bei scheinbar unvereinbaren Widersprüchen der Fall ist, teilen sie sich eine gemeinsame Implikation, ohne die dieses putative Schisma nicht aufrecht erhalten werden könnte: Beide Positionen nehmen eine – nur eben einmal wünschenswerte, einmal hingegen unliebsame – *Transformation* an, die einem Text widerfährt, findet er seinen Weg ‚in‘ oder ‚auf‘ das Theater. Diese frappante Gemeinsamkeit kann einen universellen Schlüssel zur Lösung des Widerspruchs bieten, doch der Reihe nach.⁵⁶

Paten für beide Ansprüche sind schnell bei der Hand: Die alten Heroen Goethe und Schiller geben sich was das anbelangt – anders als es vielleicht zu vermuten stünde – äußerst ‚liberal‘, wenn nicht gar progressiv theaterpragmatisch: „Diesmal aber haben wir ein Stück, das vor nahe 200 Jahren unter ganz anderem Himmelsstriche für ein ganz anders gebildetes Volk geschrieben war, so frisch wiedergegeben, als wenn es eben aus der Pfanne käme.“⁵⁷ Frisch aus

⁵⁵ Simhandl, P.: *Theatergeschichte in einem Band*. S. 15.

⁵⁶ Vgl. dazu Kapitel [4].

⁵⁷ Goethe, Johann Wolfgang von: „Brief an Georg Sartorius vom 4. Februar 1811.“ In: Ders.: *Werke*. IV. Abteilung, 22. Band. Weimar: 1901. S. 29f. Zitiert nach: Erika Fischer-Lichte: „Was ist eine ‚werkgetreue‘ Inszenierung? Überlegungen zum Prozess der Transformation eines Dramas in eine Aufführung.“ In: *Das Drama und seine Inszenierung. Vorträge des internationalen literatur- und theatersemiotischen Kolloquiums*. Frankfurt am Main 1983. Hrsg. von Erika Fischer-Lichte, Christel Weiler und Klaus Schwind. Tübingen: Niemeyer 1985. S. 37-49, hier: S. 37.

der Pfanne habe ein Stück demnach in seiner Inszenierung zu sein – Rotstift und alle denkbaren Eingriffe, Raffungen, Aktualisierungen inklusive. „Weder Goethe noch Schiller hatten die geringsten Bedenken oder gar Hemmungen, nicht nur zu streichen, sondern auch umzustellen und neuzuschreiben, wenn dies ihren Absichten förderlich war.“⁵⁸ Nebst der Verzahnung von Absicht (gegenwärtige Aktualität) und Werturteil (Frische), kann Goethe also paradigmatisch die Schirmherrschaft für Bestrebungen übernehmen, den literarischen Text als *Material* für die Theatermacher zu verstehen. Wie Fischer-Lichte weiterhin ausführt, sind auch kirchliche und politische Zensur als negativ konnotierte Möglichkeiten altbekannt, Willkür am Text walten zu lassen.⁵⁹

Es lohnt sich, Erika Fischer-Lichtes Polemik, die auf einer Begriffsgeschichte der Werktreue fußt, Aufmerksamkeit zu schenken:

Natürlich ist die Geschichte dieses Begriffs aufs engste mit der Etablierung eines Bildungsbürgertums und der von ihm durchgesetzten Umwandlung des Theaters von einer Stätte des Vergnügens in eine Kultstätte, in einen Tempel verknüpft, der dem „Guten, Wahren und Schönen“ geweiht war. Das Theater hatte der Verbreitung des zeitlos gültigen Dichterwortes, der Pflege und Verehrung der Klassiker zu dienen. Nicht lediglich „Stoff“ und „Gehalt“ der Werke galt es zu übermitteln, sondern ihren – möglichst ungekürzten – Wortlaut, der allein ihre Zugehörigkeit zu den „ewigen Werten“ beglaubigte. Striche galten daher bereits als eine Art Verbrechen, als ein Sakrileg an den höchsten Gütern des Geistes.⁶⁰

Damit sind die historischen Demarkationslinien gezogen, die sich thematisch nach Fischer-Lichte in drei Postulaten verfestigen: „Eine Inszenierung kann dann als adäquat, d.h. als ‚werkgetreu‘ gelten, wenn 1. das Werk, so wie es ist, auf die Bühne gebracht wird; oder wenn 2. die Inszenierung den Aufbau- oder Gliederungsprinzipien des Dramas folgt; oder wenn 3. die theatralischen Zeichen der Aufführung die gleichen Bedeutungen haben wie die entsprechenden sprachlichen Zeichen des Dramas.“⁶¹

In der Folge unterminiert die Autorin alle drei Punkte. Indem sie gegen den ersten Punkt die findige Argumentation von der Unterscheidung Artefakt vs. ästhetisches Objekt wendet, kann sie zeigen, dass Ersteres – das Drama als Artefakt, Textgestalt, als schriftsprachliche Zeichenabfolge – selbstredend nicht gemeint sei;⁶² dass das ästhetische Objekt hingegen „als die dem Werk jeweils zu attribuierende Bedeutung eine äußerst instabile, im höchsten Maße mobile Grö-

Vgl. alternativ online:

<<http://www.zeno.org/Literatur/M/Goethe,+Johann+Wolfgang/Briefe/1811>>
(Zugriff: 05. Juni 2012).

⁵⁸ Fischer-Lichte, E.: „Was ist eine ‚werkgetreue‘ Inszenierung?“ S. 38.

⁵⁹ Vgl. ebd.: S. 39.

⁶⁰ Ebd.: S. 39.

⁶¹ Ebd.: S. 40f.

⁶² Vgl. ebd.: S. 41.

ße“ darstelle. Überdies: Da „zu einem Artefakt theoretisch unendlich viele ästhetische Objekte konstituiert werden können“,⁶³ sei sowohl die Forderung als auch die prinzipielle Möglichkeit, ein Drama „so wie es ist“ auf die Bühne zu bringen, vollends haltlos.

Der zweiten Forderung wirkt Fischer-Lichte dergestalt entkräftend entgegen, dass die üblich-typische Zweiteilung des Dramentextes in Haupt- und Nebentext „in der Aufführung keine Entsprechung“ finde. „Die Inszenierung kann daher auch nicht den gleichen Gliederungsprinzipien folgen, wie das Drama.“⁶⁴ So kurz, so gut (überlegt).

Zeichentheoretisch rückt die Autorin dem dritten Desiderat zu Leibe, eine Aufführung habe den sprachlichen Zeichen Bühnenäquivalente entgegenzusetzen. „Sprachliche Zeichen sind Symbole (im Sinne der Peirce’schen Nomenklatur). [...] Theatralische Zeichen dagegen sind, wie bereits Lessing bemerkt und unterstrichen hat, Ikone.“⁶⁵ „Diese grundsätzliche Opposition, die von der relativen Unbestimmtheit der (symbolischen) sprachlichen Zeichen und der ausdrücklichen Konkretheit der (ikonischen) theatralischen Zeichen verursacht wird“, zeitige, dass die „theatralischen Zeichen [...] folglich auch nicht genau dieselben Bedeutungen konstituieren [können] wie die sprachlichen Zeichen des zugrundeliegenden Dramas.“⁶⁶

Viele Schlüsse kann man aus dieser sukzessiven Widerlegung ziehen; hier interessieren vor allem zwei:

1. „Sowohl das Drama als auch die Aufführung sind jeweils als ein Werk sui generis voranzusetzen und zu behandeln, das wohl durch vielfältige Beziehungen an das je andere geknüpft sein mag, in seiner jeweiligen Eigenart und Besonderheit jedoch allein aus dieser Relation heraus kaum verstanden und gerecht beurteilt werden kann.“⁶⁷
2. „Der Begriff der ‚Werktreue‘ kann folglich nicht als ein objektiv beschreibender Begriff gebraucht werden. Er stellt vielmehr einen subjektiv-normativen Wertungsbegriff dar, der als ein Instrument zur Durchsetzung der eigenen – meist überholten – ästhetischen Vorstel-

⁶³ Fischer-Lichte, E.: „Was ist eine ‚werkgetreue‘ Inszenierung?“ S. 41. Damit wird jede subjektive Sinnzuweisung als eine mögliche unter vielen mehr oder minder gleichberechtigten durchschaubar. Diejenige ‚Lesart‘ des Regisseurs mit der eigenen Vorstellung abzugleichen, basiere lediglich auf subjektiven Wertmaßstäben.

⁶⁴ Ebd.: Die Transformationsprinzipien, die die Autorin im weiteren Verlauf ihrer Argumentation anführt und mittels derer Text in Bühnenzeichen ‚übertragen‘ werden können, werden im [4]. Kapitel aufgegriffen.

⁶⁵ Ebd.: S. 44.

⁶⁶ Ebd.: S. 45.

⁶⁷ Ebd.

lungen und zur Abwehr bzw. Herabsetzung jeder radikal neuen Inszenierungspraxis polemische Verwendung findet. Als Instrument der Kritik erscheint der Begriff der Werktreue daher vollkommen unbrauchbar, wenn nicht gar schädlich.“⁶⁸

Mag es auch bessere, andere, neuere Argumentationsgänge geben, die der Forderung, den Text möglichst unverändert und werk(ge)treu auf der Bühne dargeboten zu bekommen, den Boden entziehen, so taugt doch der besprochene Aufsatz vortrefflich gerade inbetreff seiner Kürze und Plausibilität.

Nun steht zwar fest, dass es keine 1:1-Übersetzung vom Theatertext auf die Bühne gibt, dass Werktreue sogar schlichtweg unmöglich ist – allein, was damit anfangen? Immerhin wird *vice versa* der Begriff des Regietheaters – heimlich die Werte der Texttreue einnehmend als Negativpendant verstanden – heiß diskutiert. Das Credo: „dem Regisseur fehle es an Respekt vor dem literarischen Text, wenn er ihn radikal kürze oder umschreibe; er zeige mangelndes Verständnis für die Intention des Autors, wenn er das Schauspiel nach eigener Interpretation zur Aufführung bringe, und darüber hinaus misstraue er der überzeitlichen Aussage des Dramas“;⁶⁹ wenn er aktualisierende Elemente (Kostüm, Bühnenbild, Neuübersetzung) bemühe. Häufig gipfeln derartige Vorwürfe darin, der Regisseur „gebe [...] eine gewisse Hilflosigkeit gegenüber der Aussagekraft des dramatischen Textes zu erkennen, wenn er seine Inszenierung mit effektheischenden Versatzstücken aus der Populärkultur aufpeppe oder mit schrillen Theatermitteln gewollt gegen den guten Geschmack verstoße.“⁷⁰ Schnell wird deutlich, dass man es mit derselben Polemik zu tun hat, wie sie auch die Diskussion um die Werktreue begleitet.

Gutjahr weist nun anhand einschlägiger Geistesgrößen eine Notwendigkeit auf, in Texte einzugreifen und entwirft zunächst unterschwellig, später begeistert die positiv herauszukehrenden Wesensmerkmale und Vorzüge des Regietheaters. Außer Goethe, der kapitaleingangs bereits als ‚Regisseur‘ attribuiert wird, kommen Wagner („Inszenierung als autonome Kunstform“), Craig („der Inszenierung gegenüber dem Text ästhetische Autonomie [...] verschaffen“) und Reinhardt („tote Stücke in die lebendige Sprache der Bühne übersetzen“) zu (indirektem) Zitat.⁷¹ Auf je eigene Weise plädieren die Gewährsleute dafür, keinen bloßen „Dienst nach Text“⁷² zu verrichten, sondern vielmehr den Akzent vom *Wider* des Regietheaters auf dessen *Für* zu legen: „Das Regietheater gibt mithin trotz aller Kürzungen und Streichungen im besten Falle dem Text

⁶⁸ Fischer-Lichte, E.: „Was ist eine ‚werkgetreue‘ Inszenierung?“ S. 46.

⁶⁹ Gutjahr, O.: „Spiele mit neuen Regeln?“ S. 14.

⁷⁰ Ebd.

⁷¹ Vgl. ebd.: S. 16-18.

⁷² Vgl. ebd.: S. 15.

mehr zurück, als es ihm nimmt, indem es Zusammenhänge, Konflikte und Konstellationen unter zeitgenössischer Perspektive lesbar macht.⁷³

Gutjahr bescheinigt dem Regietheater viele weitere Vorzüge, die ein um Wortlaut und Reinform bemühtes Theater nicht verantworten könne. So setze es „sich mit Tendenzen der Gegenwartskunst und ihren medialen Präsentationsformen auseinander, um sich darüber eigene Gesetze künstlerischer Produktion zu schaffen“⁷⁴ zeuge von der „Auseinandersetzung mit einem Text und seinen jeweils aufbereiteten Kon- und Kotexten“⁷⁵ überantworte dem Zuschauer Antworten und verleite ihn durch eine „andere Art zu sehen“, „in eine veränderte Form der Auseinandersetzung mit dem Bühnengeschehen und mit sich selbst“⁷⁶ einzutauchen. Ab schließt Gutjahr mit dem um Verständnis und Offenheit (für Regietheater) werbenden Diktum: „Dass Theater keine *andere* Wirklichkeit schafft, sondern eine Situation herstellt, die selbst wirklich *ist*, wird durch diese Form der Teilhabe am Theater unmittelbar evident.“⁷⁷ Allerdings fordert Regietheater – und fordert Gutjahr – damit dem Theatergänger ein Theaterverständnis ab, das elaboriert ist. Konzeptuell stehen und fallen erfahrungsgemäß hehre Entwürfe und Überzeugungen mit dem Bereitschaftsgrad anderer, sich auf ‚neue Sehgewohnheiten‘ einzulassen, theoretisch über den eigenen Schatten und Allgemeinplätze zu springen und die neue Rolle als Ko-Akteur anzunehmen und auszuprobieren.

Werktreue vs. Regietheater – beiden Begriffen konnte der giftige Zahn gezogen werden. Wichtig aber: Für die künftigen Ausführungen und theoretischen Schritte muss hier verdeutlicht werden, dass sowohl ‚texttreues dramatisches‘ Theater als auch Regietheater zusammengenommen dem Postdramatischen Theater entgegengestellt werden können.⁷⁸

Um alles in einer Nuss- oder Hirnschale Platz haben zu lassen, müssen daher die eingangs formulierten Gemeinsamkeiten von Regie- und Literaturtheater aufgewärmt werden:⁷⁹ Beide gehen *vom* Text aus, beiden gilt die Dominanz des Repräsentationsprinzips als weitgehend unumstößlich, beiden eignet für gewöhnlich die Betonung der horizontalen Achse, also des intrafiktionalen

⁷³ Gutjahr, O.: „Spiele mit neuen Regeln?“ S. 21.

⁷⁴ Ebd.: S. 23.

⁷⁵ Ebd.

⁷⁶ Ebd.: S. 24.

⁷⁷ Ebd.: S. 25. Insbesondere Gutjahrs Ausführungen in diesem Kontext möchte ich eher dem Postdramatischen Theater zugeschlagen wissen.

⁷⁸ Es gibt fundierte Gegenargumente, hier wird unter Regietheater etwas anderes verstanden als eine postdramatische Inszenierungspraxis, wie die Argumentation zeigen sollte.

⁷⁹ Damit erfolgt auch ein Vorgriff/eine Überleitung zum kommenden Kapitel.

Bühnengeschehens und für beide ist eine relativ klare Figuration der Handlungsträger das mehr oder minder organisierende Prinzip.⁸⁰

1.4 Trennung der Ebenen

Ein schmaler Grat tut sich auf, soll man messerscharf abtrennen, was doch ineinander verschlungen seit Jahrhunderten koinzidiert: Text und Theater. Selbst Hans-Thies Lehmanns ‚Kultbuch‘ *Postdramatisches Theater* lässt sich zum methodologischen Fehler der Ebenenüberlagerung hinreißen: Postdramatisches Theater und ‚postdramatischer‘ Theatertext changieren mitunter fließend. Nominell ist die Unterscheidung einfach, wenn man festhält, dass postdramatisches Theater (bündig als eine Aufführungspraxis verstanden, die neben dem ‚traditionellen‘ Drama bzw. Theatertext andere Theatermittel wie Körper, Stimme, Licht etc. als *gleichberechtigt* begreift und handhabt) durchaus in der Lage ist, dramatische Theatertexte ebenso wie Lyrik und allerlei andere Textangebote (Romane usw.) auf postdramatische Art und Weise zu präsentieren.

Davon zu unterscheiden und eklatant abseits gibt es Theatertexte, die ihrerseits als ‚nicht (mehr) dramatisch‘ zu bezeichnen sind; die mit nacherzählbarer Handlung, mit Dialog und akkurat konturierten Figuren brechen, in denen Haupt- und Nebentext weder distinkt voneinander geschieden werden können noch ein szenisches Konzept en gros vorliegt.⁸¹ Diese lassen sich auf unterschiedlichste Art ‚auf die Bühne‘ bringen: figurativ-repräsentational – und also in dramatische Reinform rückübersetzt – oder eben *postdramatisch*. Dieser Heuristik eingedenk hoffe ich, kein Ineinanderlaufen der zu trennenden gedanklichen Behältnisse zu befördern.

⁸⁰ Beide teilen sich auch die „Betriebsgeheimnisse des dramatischen Theaters“. Vgl. dazu Kapitel [1.4.1], insgesamt die folgenden Unterkapitel des Theoriesegments bzw. direkt Hans-Thies Lehmann: *Postdramatisches Theater*, S. 20–22.

⁸¹ Dennoch kann dieses vielgestaltige Textgenre durchaus ‚dramatisches‘ bzw. ‚theatrales‘ Potential in sich tragen, wie noch auszuführen sein wird.

1.4.1 *Dramatisches Theater vs. postdramatisches Theater*

Das Medium wird transparent in dem, was es vermittelt.⁸²

Es ist kein Geheimnis, dass wissenschaftliche Paradigmata gelegentlich zugunsten neuerer zurücktreten oder im Extremfall durch institutionelle Gewalt zum Rücktritt aufgefordert werden.

Erkenntnistheoretische, kosmologische und so profane Dinge wie menschliches Schöpfen und Schaffen werden immer von unterschiedlicher Warte aus betrachtet; ausgediente Denkschablonen weichen mal flexibleren, mal starrerem, zumindest entwickelt sich etwas weiter, wobei ‚weiter‘ keine wertende Richtung darstellt. Jedenfalls ist ein Großteil der heutigen Intelligenz vom Gedanken durchdrungen, dass Teleologie als Diskursfeste nicht haltbar ist.

Historisch verklärend lässt sich in der Retrospektive häufig mit Attributen wie konsistent, kausal, stringent, konzis benennen, was Kontingenz, Zufall, Schicksal, Fügung gewesen ist; auch Biographien werden da schnell zum Ursache-Wirkungs-Zusammenhang.⁸³

Literaturwissenschaftlich und auf die drei Großgattungen – deren Vorhandensein selbst nur eine der möglichen denkbaren Auffassungen darstellt und später zu kritisieren sein wird – bezogen, ließen sich etliche treffliche Beispiele anführen; exemplarisch seien drei genannt: In der Lyrik gelangt man im 19. Jahrhundert zur ‚Einsicht‘, dass der textexterne, real existierende Autor nicht mit dem lyrischen Sprecher identifiziert werden darf. In der Epik ersinnt man zur Zeit nach der Jahrhundertwende vom 19. zum 20. Jahrhundert – nicht zuletzt aufgrund der Erfindung/Entdeckung und Entwicklung von Psychoanalyse und Film – neuartige Möglichkeiten der Perspektivierung und psychologisierende Techniken, um das Figurenbewusstsein auszudrücken. Auch dramatisch überlebt sich eine wissenschaftliche Denkweise: Die barocke Regelpoetik weicht im 18. Jahrhundert bis zu dem, für damalige Verhältnisse vormals undenkbaaren, Status Lessing’scher Bürgerlichkeit auf.

Folgt man der Dramen- respektive Theatergeschichte in das 20. Jahrhundert⁸⁴ und kürt Brecht zu einem der bedeutendsten Dramatiker, begibt man sich in protegierte Gesellschaft. Seine illusionsstörende Intention bricht mit der Identifikationsprämisse, welche bei Lessing noch dezidiert im Mittelpunkt steht.

⁸² Wirz, Benno: „Das Problem des postdramatischen Theaters.“ In: *Forum Modernes Theater* 20 (2005). S. 117-132, hier: S. 125.

⁸³ Sartres *Ekel*-Protagonist Antoine ist ein gelungenes Beispiel der literarischen Reflexion dieses Problems. Vgl. Jean-Paul Sartre: *Der Ekel*. Hamburg: Rowohlt 1981.

⁸⁴ Das 19. Jahrhundert wird hier übersprungen. Eine Entwicklungslinie, die diejenigen Momente der Episierung dort bereits voraussagt, entwickelt bspw. Mario Andreotti: *Traditionelles und modernes Drama*. Stuttgart: UTB 1996. S. 53f.

Epische Verfremdung, überhaupt eine fest etablierte Erzählinstanz im doch sonst nur „persönlich handelnden“ Metier des Dramas – das redete einem revolutionär neuen Theater-Paradigma das Wort. Das innere, repräsentationale, wirklichkeitsmimetische Kommunikationssystem des Theaters trat einen Schritt zurück hinter das äußere,⁸⁵ sodass der Zuschauer – um systemtheoretisch zu sprechen – nicht mehr nur beobachten durfte/konnte, sondern stets die Beobachtung der Beobachtung gewahr werden musste; „und zwar weil dieses neue Theater den Versuch unternahm, eine andere Ökonomie der Zeichen in Szene zu setzen – getragen von der dem Brechtschen Theater impliziten Zeichentheorie der Verfremdung, als einem Theater der ‚gezeigten Zeichen‘ gewissermaßen, die eine neue Korrespondenz zwischen dem Schauspieler und dem Zuschauer schufen und in denen Politik und Ästhetik auf spannungsvollste Weise sich verbanden [...]“.⁸⁶

Zur historischen Unterfütterung nochmals einen kleinen Zeitsprung zurück:

Mimesistheorien im weitesten Sinne blieben bis Ende des 19. Jahrhunderts, wenn auch modifiziert, so doch unangefochten. Erst in unserem [= 20.] Jahrhundert wurden Theorien formuliert, die die Möglichkeit eines Theaters denken, das sich nicht primär im Modus des Als-ob, also als Fiktion, vollzieht. Darunter lassen sich alle Theorien zur Ritualisierung des Theaters subsumieren. Ausgehend vom deutschen Theaterreformer Georg Fuchs und seinem Manifest *Die Schaubühne der Zukunft* (1905), über das Werk Antonin Artauds bis hin zu den radikalen Experimenten der Wiener Aktionisten wie Hermann Nitsch liegt diesen Versuchen die Tendenz zugrunde, ein (zumeist ritualisiertes) Theatererlebnis zu schaffen, das sich vom rein fiktionalen Nachvollzug der Bühnenhandlung absetzt. Antonin Artauds Forderung nach einem Theater jenseits der Repräsentation entspricht dem Wunsch, den mimetischen Darstellungs- und Wahrnehmungsmodus aufzuheben und ihn durch unmittelbare Erfahrung zu ersetzen.⁸⁷

Hans-Thies Lehmann geht gar einen Schritt weiter und unternimmt den Versuch, in relativistischer Manier allen noch so unterschiedlichen, klassisch-avantgardistischen, epischen, absurden Konzepten von Theater, Drama und Aufführung⁸⁸ gemeinsame Merkmale zu bescheinigen, was einen beträchtlichen Teil des Postdramatischen-Theater-Reizes erklären dürfte. Ein bürgerliches

⁸⁵ Die Unterscheidung zwischen diesen beiden Achsen von Kommunikation trifft bspw. Manfred Pfister. Vgl. Ders.: *Das Drama. Theorie und Analyse*. 11. Aufl. München: Wilhelm Fink 2001. Zum inneren Kommunikationssystem vgl. S. 20f.; zum äußeren S. 50f. Insbesondere wenn es unter [3] um die Klassifizierung der jeweiligen Inszenierung als ‚dramatisch‘ oder ‚postdramatisch‘ zu tun sein wird, zeitigt diese Unterscheidung brisante Folgen.

⁸⁶ Neumann, Gerhard: „Theatralität der Zeichen. Roland Barthes' Theorie einer szenischen Semiotik.“ In: *Szenographien. Theatralität als Kategorie der Literaturwissenschaft*. Hrsg. von Gerhard Neumann, Caroline Pross und Gerald Wildgruber. Freiburg: Rombach 2000. S. 65-112, hier: S. 67.

⁸⁷ Balme, C.: *Einführung in die Theaterwissenschaft*. S. 46.

⁸⁸ Dass Lehmann an dieser Stelle trotz dezidiert angestrebter Sphären-Trennung Bedeutungsfelder ineinanderschiebt, die sich als inkompatibel und inkommensurabel herausstellen müssen, mag der essayistischen Verfertigungsform geschuldet sein.

Trauerspiel folgt dabei genauso den „Betriebsgeheimnissen“ dramatischen Theaters, wie es Brechts episches Theater und Ionescos ‚Absurditäten‘ tun: sie „stehen unter der Vorherrschaft des Textes“,⁸⁹ das Theater realisiert die Spielvorlage des literarischen Dramas. Dabei sind so tiefeschürfende Fragen nach texttreuer Inszenierung vs. Regietheater – zur Erinnerung: das eine existiert nicht, das andere hat „sich in seinen unterschiedlichsten Erscheinungsformen aus einer langen Theatertradition heraus entwickelt“⁹⁰ – nahezu bagatellisierbar. Es geht Lehmann nicht darum, ob sich Theater/der Dramaturg/der Regisseur darum bemüht, den Theatertext lediglich szenisch zu illustrieren, eine Aktualisierung vorzunehmen oder auch nur Aspekte aufzugreifen; allen Umgangsweisen eigne, ein Sinnkontinuum zu erschaffen, auf eine außertheatrale Wirklichkeit zu referieren, eine mental fassbare Fabel nachzuvollziehen. Kurzum: „Ganzheit, Illusion, Repräsentation von Welt sind dem Modell ‚Drama‘ unterlegt“.⁹¹

Postdramatisches Theater tut all dies nicht: es retheatralisiert sich, besinnt sich auf die vielgestaltigen Möglichkeiten, über die es verfügt, löst sich vom Text und betrachtet ihn als ein mögliches aber nicht verbindliches oder vordergründiges Element der Aufführung:

Die Theatermittel emanzipieren sich im postdramatischen Theater gleichsam aus ihrer jahrhundertalten, mehr oder weniger stringenten Verlotung. Sie verselbständigen sich, so als sei die tradierte kohärente Ganzheit aus Elementen, als die wir uns die Form des dramatischen Theaters denken können, gleichsam auseinandergeplatzt. Die Theaterlandschaft danach liegt uns wie eine Art Photographie *nach* jener Explosion vor Augen: wir sehen auf dieser dergestalt im Bild angehaltenen Explosion die einzelnen Teile, fixiert in ihrem Auseinanderfliegen. Woraus das Theater sich zusammensetzte (Körper, Gesten, Organismen, Raum, Objekte, Architekturen, Installationen, Zeit, Rhythmus, Dauer, Wiederholung, Stimme, Sprache, Klang, Musik...) – all dies hat sich nun verselbständigt, befindet sich im Moment der Aufnahme in unterschiedlicher Entfernung vom Zeit-Ort der Explosion, ist in unterschiedliche Richtungen auseinandergejagt, referiert auf seine Herkunft mehr oder weniger deutlich, geht aber zugleich neue fragmentarische Beziehungen ein.⁹²

Postdramatischem Theater liegt also bei Lichte besehen eine grundsätzliche *Enthierarchisierung und Gleichberechtigung der Theatermittel* zugrunde. Deren vielfältige und bisweilen opake Erscheinung zeitigt ob ihrer Synästhesie auch im Wahrnehmungsmodus des Rezipienten Konsequenzen:

Das postdramatische Theater initiiert statt einer botschaftstragenden Bedeutung einen nie an ein Ende kommenden performativen Akt der Bedeutungszuwei-

⁸⁹ Lehmann, H.-T.: *Postdramatisches Theater*. S. 21.

⁹⁰ Gutjahr, O.: „Spiele mit neuen Regeln?“ S. 15.

⁹¹ Lehmann, H.-T.: *Postdramatisches Theater*. S. 22.

⁹² Ebd.: „Vorwort zur 3. Aufl.“ Kursiv im Original.

1 THEORIESEGMENT

sung. Es entsteht der Eindruck der Polyvalenz und Uneindeutigkeit sowie der Simultaneität des Zeichengebrauchs. Orientieren können sich die Zuschauer in der Hauptsache wie in der historischen Avantgarde nur noch an Rhythmen und assoziativen Feldern. Die Wahrnehmung als performativer Akt und die Medialität des Wahrnehmungsvorgangs sollen bemerkbar und damit reflexions-, diskussions-, und letztlich veränderungsfähig werden.⁹³

Punktuell stark machen möchte ich den ursprünglich aus der Sprachphilosophie John L. Austins stammenden *performativen* Aspekt.⁹⁴ Unbestritten gibt es (spätestens) seit den 60er Jahren des zwanzigsten Jahrhunderts in allen bildenden Künsten Kräfte, die sich zum Performativen hin verlagern:

Die seit den sechziger Jahren des 20. Jahrhunderts von Künstlern, Kunstkritikern, Kunstwissenschaftlern und Philosophen immer wieder proklamierte bzw. beobachtete Entgrenzung der Künste läßt sich also als performative Wende beschreiben. Ob bildende Kunst, Musik, Literatur oder Theater – alle tendieren dazu, sich in und als *Aufführungen* zu realisieren. Statt Werke zu schaffen, bringen die Künstler zunehmend *Ereignisse* hervor, in die Hörer, Zuschauer involviert sind. Damit haben sich die Bedingungen für Kunstproduktion und -rezeption in einem entscheidenden Aspekt geändert. Als Dreh- und Angelpunkt dieser Prozesse fungiert nicht mehr das von seinen Produzenten wie von seinen Rezipienten losgelöste und unabhängig existierende Kunstwerk, das als Objekt aus der kreativen Tätigkeit des Künstlersubjektes hervorgegangen und der Wahrnehmung und Deutung des Rezipientensubjektes anheimgegeben ist. Statt dessen haben wir es mit einem Ereignis zu tun, das durch die Aktion verschiedener Subjekte – der Künstler und der Zuhörer/Zuschauer – gestiftet, in Gang gehalten und beendet wird. Damit verändert sich zugleich das Verhältnis zwischen Material- und Zeichenstatus der in der Aufführung verwendeten Objekte und vollzogenen Handlungen. Der Materialstatus fällt nicht mit dem Signifikantenstatus zusammen, er löst sich vielmehr von ihm ab und beansprucht ein Eigenleben. Das heißt, die unmittelbare *Wirkung* der Objekte und Handlungen ist nicht von den Bedeutungen abhängig, die man ihnen beilegen kann, sondern geschieht durchaus unabhängig von ihnen, teilweise noch vor, in jedem Fall aber jenseits von jedem Versuch einer Bedeutungsbeilegung. Als Ereignisse, die über diese besonderen Eigenarten verfügen, eröffnen die Aufführungen der verschiedenen Künste allen Beteiligten – d.h. Künstlern und Zuschauern – die Möglichkeit, in ihrem Verlauf Transformationen zu erfahren – sich zu verwandeln.⁹⁵

Zuvörderst ist für die Fruchtbarmachung des Performativitäts-Begriffs für das postdramatische Theater von Belang, dass einerseits der traditionelle Werkbeg-

⁹³ Brincken, J. v. und A. Enghart: *Einführung in die moderne Theaterwissenschaft*. S. 100.

⁹⁴ Auf eine ausladende Begriffsklärung des ‚Performativen‘ kann an dieser Stelle verzichtet werden. Einige Erläuterungen zum Begriffsgebrauch folgen unter [3.1]. Eine umfassende Monographie dazu legt Erika Fischer-Lichte mit ihrer *Ästhetik des Performativen* vor: Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004 (= Nr. 2373). Zur Begriffsklärung vgl. S. 31ff.

⁹⁵ Ebd.: S. 29.

riff an Relevanz einbüßt und dass andererseits keine funktionierende *stat pro-* Verweisstruktur mehr vorausgesetzt werden kann. Der Signifikant referiert nicht mehr ableitbar auf ein Signifikat, auf eine Inhaltsseite, wodurch der Rezipient – mittlerweile qua seines obligatorischen Beitrags zur Sinnkonstruktion als aktiver Koproduzent von Bedeutung verstanden – einer unmittelbaren Sinnstiftung und Deutungssicherheit verlustig geht.⁹⁶

Benno Wirz gelingt es, in seinem 2005 erschienenen Aufsatz, *[d]as Problem des postdramatischen Theaters*⁹⁷ eindrucksvoll auf den Punkt zu bringen. Stein des Anstoßes ist, dass Wirz eine Missdeutung des ‚postdramatischen‘ Begriffs für virulent hält. Er bemüht sich die für kontradiktorisch geltenden Genrebezeichnungen ‚dramatisch vs. postdramatisch‘ nicht auf das Unterscheidungsmerkmal ‚≠‘ zu verkürzen. Eine Konturierung *ex negativo* sei weder in Lehmanns noch im allgemeinen diskursiven Interesse und gewiss keine befriedigende Lösung. So unternimmt es Wirz, diejenige *positive* Definition des postdramatischen Theaters, die Lehmann seiner Meinung nach schuldig bleibt, nachzureichen und kommt letztlich zu klaren und handhabbaren Ergebnissen, die das bereits Ausgeführte basaltheoretisch unterfüttern.

Der Darstellung des dramatischen Theaters Lehmann’scher Lesart gibt Wirz Platz und definiert: „*Es ist Theater als Aufführung eines Textes.*“⁹⁸ Denn: „Alles, was Menschen mit Leib und Leben auf der Bühne sprechen, spielen, handeln, und auch das, was die Menschen im Zuschauerraum unmittelbar aufnehmen, verstehen, lernen, es hat alles nicht für sich Bestand. Es ist nicht ein eigenständiges Geschehen. Es ist die Wiederholung eines Geschehens, das im Text festgeschrieben oder verabredet ist.“ Wie weit man den Textbegriff auch ausdehnen mag:⁹⁹ „Auch wo Musik und Tanz hinzukamen oder vorherrschten, blieb der ‚Text‘ im Sinne von nachvollziehbarer narrativer und gedanklicher *Totalität* bestimmend.“¹⁰⁰ Hinter dieses Grundcharakteristikum scheint kein Regress denkbar. Wirz stellt nun diese Annahme auf ein zeichentheoretisches Fundament, indem er den Text als der Inhalts-, dramatisches Theater als der Ausdrucks- bzw. Zeichenseite zugehörig erkennbar werden lässt. Die Aufführung bleibe bloßes Zeichen eines Textes, „Schatten eines Ereignisses“.¹⁰¹ Weiterhin folgt die

⁹⁶ Vgl. hierzu: Dieter Mersch: „Theatralitätsdiskurse in der Philosophie.“ In: *Theatralität als Modell in den Kulturwissenschaften*. Hrsg. von Erika Fischer-Lichte, Christian Horn, Sandra Umathum und Matthias Warstat. Tübingen/Basel: Francke 2004 (= Theatralität 6). S. 111-137, insb. S. 115.

⁹⁷ Wirz, Benno: „Das Problem des postdramatischen Theaters.“ In: *Forum Modernes Theater 20* (2005). S. 117-132.

⁹⁸ Ebd.: S. 119. Kursiv im Original.

⁹⁹ Wirz analysiert treffsicher und nachgerade *en passant*, woran Lehmanns unzulängliche Methodik, von der bereits die Rede war, krankt: am oszillierenden Textbegriff! An einer Stelle weiter, fasst ihn Lehmann andernorts enger – landet somit im Literaturtheater und die Verwirrung ist perfekt. Vgl. ebd.

¹⁰⁰ Lehmann, H.-T.: *Postdramatisches Theater*. S. 21. Kursiv im Original.

¹⁰¹ Wirz, B.: „Das Problem des postdramatischen Theaters.“ S. 120.

1 THEORIESEGMENT

Kritik an Lehmanns Vorgehen, welches sich zwar dadurch auszeichne, mit „einer Fülle von Material“, „einer Vielfalt an Beschreibungen von Projekten und Inszenierungen, scharfsinnigen Analysen schwieriger theatraler Vorgänge [und] theoretischen Hilfeleistungen“ aufzuwarten, dabei jedoch schmerzlich vernachlässige, „postdramatisches als ein neues Theater zu fassen, es als solches auf den Punkt zu bringen, es zu fixieren, es in seinem Wesen anzusprechen“.¹⁰² Lediglich eine negative Abgrenzung vom dramatischen Theater sei Lehmanns bisheriges Verdienst, die abwechslungsreich präsentierten Phänotypen „sind postdramatisch, insofern sie *nicht*-dramatisch genannt werden können.“¹⁰³

Als bald hebt Wirz an, dem postdramatischen Theater „eine positive Bestimmung und eine Theaterphantasie zu verleihen, die ihm Eigenständigkeit, Eigenwert und Eigenexistenz erlaubt“¹⁰⁴ und die bei Lehmann bereits latent angelegt sei. Bis zu dem Punkt, an dem Lehmann konstatiert, ein „tiefgreifend veränderter Modus des theatralen Zeichengebrauch [sic] [...] [lasse] es sinnvoll erscheinen, einen bedeutenden Sektor des neuen Theaters als ‚postdramatisch‘ zu beschreiben“, folgt ihm Wirz. Dann jedoch scheint er Lehmann implizit ein zu voraussetzungsvolles Zeichenverständnis zu unterstellen, weil er Grundsätzliches anführt:

Wenn etwas das Zeichen eines Anderen ist, dann muss es durch sich selbst dieses Andere reproduzieren. Dies geschieht zumeist dadurch, dass es das Andere in irgendeiner Weise wiederholt und in der Wiederholung vergegenwärtigt. Das, was das Zeichen vom Anderen reproduziert, wiederholt und vergegenwärtigt, ist aber nicht dieses Andere selbst. Es ist dessen Inhalt. Das Zeichen reproduziert den Inhalt des Anderen, so dass dieser Inhalt in der Wiederholung zur Vergegenwärtigung kommt. Der im Zeichen reproduzierte, wiederholte und vergegenwärtigte Inhalt vermag auf das Andere zu zeigen, so dass das Zeichen zeichenhaft dessen Inhalt anzeigt.¹⁰⁵

Kurz darauf fällt allerdings der aufschiebende Schleier – sichtbar wird der dekonstruktivistische Duktus, der radikal an das Denken rührt: „Die inhaltliche Hinsicht des Zeichengebrauchs setzt ‚Zeichen‘ gleich mit einem Medium. Es ist dafür da, Inhalt zu vermitteln. Dieser Zeichengebrauch ist im Abendland die vorherrschende Umgangsweise mit Zeichen. Sie hat beinahe den Rang einer Selbstverständlichkeit und ist zu seinem Inbegriff geworden. Als solches ist das Zeichen einer der Grundpfeiler, auf dem das Denken, die Wissenschaft, die Kunst, die abendländische Kultur insgesamt steht.“¹⁰⁶ Damit ist das Zeichen inhaltlich determiniert und für den Verweis voll in Beschlag genommen. „Dass

¹⁰² Wirz, B.: „Das Problem des postdramatischen Theaters.“ S. 121.

¹⁰³ Ebd.: S. 122.

¹⁰⁴ Ebd.: S. 123.

¹⁰⁵ Ebd.: S. 124.

¹⁰⁶ Ebd.

aber dieser Vorgang des Zeichengebens überhaupt geschieht, dass er produktiv, konkret, singulär, kontextbezogen, wirklich, wirksam, materiell, sinnlich etc. ist, das entgeht zumeist der Aufmerksamkeit“, weil die Aufmerksamkeit erfahrungsgemäß *das steht für* in ihr Zentrum rückt. Dass dieses wahrnehmungspsychologische Prozedere sinnvoll ist, erklärt sich dadurch, dass nur auf diese Weise „das Zeichen als Zeichen eines Anderen zu funktionieren vermag.“¹⁰⁷ Wirz benennt diese zeichentheoretische ‚Reduktion‘ als Ausgangspunkt für postdramatisches Theater: „Der inhaltliche Zeichengebrauch bringt denjenigen im Sinne eines Vorganges zum Verschwinden [...]. In dieser notwendigen Tendenz bringt sich das Zeichen um seine eigensten Grundlagen“.¹⁰⁸

Die hier skizzierte Wiege performativer Theoriebildung kann nach Wirz auch als Prüfstein in Dienst genommen werden, um dramatisches vom postdramatischen Theater zu sondern:

Dramatisches Theater verwendet Zeichen vorwiegend in inhaltlicher Hinsicht. Es geht in erster Linie darum, einen Text zur Aufführung zu bringen, diesen im Theater zu zeigen und zu vermitteln. Der vom inhaltlichen Zeichengebrauch ermächtigte Vorgang des Zeichengebens gerät selten in den Bereich der Aufmerksamkeit. Er erfährt eine Reduktion. [...] Postdramatisches Theater hingegen verwendet Zeichen in jeder möglichen Hinsicht. Es waltet keine Reduktion des Zeichenbegriffs. Der doppelte Zeichengebrauch wird wieder entdeckt und seine Möglichkeiten lustvoll erkundet. Man spielt sein Spiel mit ihnen. Alle Hinsichten stehen gleichberechtigt nebeneinander. Die Aufführung eines Textes kann idealerweise einhergehen mit wirklichen, singulären, konkreten Ereignissen der Sinnlichkeit, Materialität, die nicht nur dazu dienen, einen Text zu illustrieren. Die Produktion der Zeichen erschöpft sich nicht darin, Text zu reproduzieren. Vielmehr wird den Zeichen ihr Eigenwert zugestanden und ihre Produktivität gewürdigt. Von dieser theoretischen Problematik her erschließt sich folgende Bestimmung des postdramatischen Theaters: *Es ist ein Theater, das von Zeichen in allen möglichen Hinsichten Gebrauch macht.*¹⁰⁹

Um sein Versprechen einzulösen, eine positive Begriffsbestimmung des postdramatischen Theaters handzureichen, schließt Wirz seinen Gedankengang mit unverkennbarem Pathos:

Postdramatisches Theater ist ein Theater der unbegrenzten Zeichenmöglichkeiten. Nichts, was Zeichen betrifft, kann da unmöglich sein. Nichts kann der Entfaltung der Zeichen entgegenstehen. Nichts kann die Bedeutungsvielfalt von Zeichen reduzieren. [...] Es ist möglich, sowohl einen Text aufzuführen, ein Stück Literatur zu versinnlichen, ein Drama zum besten zu geben, eine Fiktion auf den Brettern der Bühne zu bedeuten, wie auch schlicht einen Akt der Sinnlichkeit zu geben, eine Fülle an Materialität sich ausbreiten zu lassen, die Wucht der Wirklichkeit hinzu-

¹⁰⁷ Wirz, B.: „Das Problem des postdramatischen Theaters.“ S. 125.

¹⁰⁸ Ebd.

¹⁰⁹ Ebd.: S. 126. Kursiv im Original.

1 THEORIESEGMENT

stellen oder auch ihre Stille ausklingen zu lassen, das Konkrete vor Augen zu stellen, mit dem Singulären zu experimentieren, ob es denn unwiederholbar sei, ja selbst die feine Trennungslinie zwischen dem Ausnahmezustand der Kunst und dem Alltäglichen des Lebens aufzuheben [...].¹¹⁰

Eine derart einfache und durch Präzision glänzende Fassung des postdramatischen Theaters gilt eine Bereicherung der Debatte. Lehmann seinerseits bemüht sich um eine induktive Typologie postdramatischen Theaters und konstatiert: „Der ‚Stil‘ oder vielmehr die Palette der Stiltzüge des postdramatischen Theaters läßt die folgenden charakteristischen Merkmale erkennen: Parataxis, Simultaneität, Spiel mit der Dichte der Zeichen, Musikalisierung, Visuelle Dramaturgie, Körperlichkeit, Einbruch des Realen, Situation/Ereignis.“¹¹¹ Eine kurze Erläuterung hierzu findet sich im folgenden Exkurs:

Parataxis/Non-Hierarchie (S. 146-149): meint „die Enthierarchisierung der Theaterrmittel“ (S. 146) und deren prinzipielle Emanzipation. **Simultaneität** (S. 149-151): Unterschiedliche Ebenen von Zeichensystemen ‚strömen‘ gleichzeitig auf den Rezipienten ein, sodass keine semiotische Dominantenbildung erfolgen kann. Heiner Müller bringt es auf die griffige Formel: „Literatur muss dem Theater Widerstand leisten“ – er habe das Bedürfnis „den Leuten so viel aufzupacken, dass sie nicht wissen, was sie zuerst tragen sollen“ – transformiert in das Theater sind genau diese Sinn-,Überschwemmungen‘ postdramatisch. **Spiel mit der Dichte der Zeichen** (S. 151-154): „Es gibt entweder ein Zuviel oder ein Zuwenig.“ (S. 151) Entweder ereignet sich „das permanente Bombardement der Bilder und Zeichen“ (S. 152), oder aber postdramatisches Theater spielt „mit einer Strategie des Refus“: „Schweigen, Langsamkeit, Repetition und Dauer, in der ‚nichts geschieht‘“ (S. 153) werden gestaltende Elemente. **Überfülle** (S. 154-155): meint „Materialschlachten“: Die „Bühne verwandelt sich in ein von Gegenständen, Schriften und Zeichen übersätes Spielfeld (oder eine Müllhalde) chaotisch gesplitterter Assoziationen, deren verwirrende Fülle ein Gefühl von Chaos, Ungenügen, Desorientierung, Trauer und horror vacui vermittelt.“ (S. 155) **Musikalisierung** (S. 155-158): Neben der offensichtlichen Intension des Begriffs, will Lehmann auch die „ethnischen und kulturellen Besonderheiten“ „der Schauspielerrede“ (S. 156) sowie deren elektronische Manipulation in puncto „Frequenz, Tonhöhe, Obertöne, Timbre, Lautstärke...“ (S. 157) verstanden wissen. **Szenographie, visuelle Dramaturgie** (S. 158-161): Paradebeispiel: Wilson. Lehman fasst es: „Visuelle Dramaturgie heißt dabei nicht eine exklusiv visuell organisierte Dramaturgie, sondern eine, die sich nicht dem Text unterordnet [...]“ (S. 159) **Wärme und Kälte** (S. 161-162): Aufgrund der „Entthronung‘ der Sprachzeichen“ und der „damit einhergehende[n] Entpsychologisierung“ der ‚Figuren‘ (S. 161), findet eine Verschiebung vom Theater der ‚Wärme‘ menschlicher Handlungen hin zu Darstellungen „beängstigender Kälte“ (S. 162) statt.

¹¹⁰ Wirz, B.: „Das Problem des postdramatischen Theaters.“ S. 127.

¹¹¹ Lehmann, H.-T.: *Postdramatisches Theater*. S. 146.

Körperlichkeit (S. 162-167): „Nicht als Träger von Sinn, sondern in seiner Physis und Gestikulation wird der Körper zum Zentrum. Das zentrale Theaterzeichen, der Körper des Schauspielers, verweigert den Signifikantendienst.“ (S. 163) Die knisternde Spannung zwischen *semiotischem Körper* und *phänomenalem Leib* (Fischer-Lichte) wird hier zentral. Experimente damit, Schmerz Erfahrungen, (sportliche) Anstrengungen, „die Anwesenheit des *devianten Körpers*, der durch Krankheit, Behinderung, Entstellung von der Norm abweicht und ‚unmoralische‘ Faszination, Unbehagen oder Angst auslöst“ (S. 163), aber auch erotische Aspekte, „Tanz, Rhythmus, Anmut, Kraft, kinetischer Reichtum“ (S. 164) etc. sind die neuen Signa postdramatischen Theaters. **„Konkretes Theater“** (S. 167-170): Analog zur bildenden Kunst, wo „Theo van Doesburg und Kandinsky den Begriff ‚konkrete Malerei‘ [...] gegenüber dem geläufigen Terminus ‚abstrakte Kunst‘ bevorzugten, weil er statt des (negativen) Bezugs auf Gegenständlichkeit positiv die unmittelbar zu erfahrende Konkretetheit der malerischen Farbe, Linie und Fläche betont“ (S. 167), schlägt Lehmann als stilbildend für postdramatisches Theater das Prädikat ‚konkret‘ vor. „Das Zeichen teilt nurmehr sich, genauer: seine Präsenz mit. Die Wahrnehmung findet sich auf *Strukturwahrnehmung* zurückgeworfen“, „der Blick findet keinen Anlaß, über das Gegebene hinaus eine Tiefe symbolischer Signifikanz zu erschließen, sondern wird in der [...] Aktivität des Sehens der ‚Oberfläche‘ selbst festgehalten.“ (S. 168f.) **Einbruch des Realen** (S. 170-178): Der theatrale Rahmen, der das Geschehen als abgeschlossen und fiktiv zu situieren versteht, wird gebrochen. Dadurch dass bspw. eine Künstlerin in ihren ‚Aufführungen‘ zwischen semiotischem Körper einer inszenierten Kunstsphäre und traktiertem Leib in Erscheinung tritt, steht der Zuschauer/Teilnehmer ratlos vor der Frage, welchem Raum er sich zugehörig fühlen soll: Kunst (er schaut weiterhin zu) oder Realität (er deutet das Geschehen moralisch und greift ggf. ein). Die „ästhetische Distanz des Zuschauers ist ein Phänomen des dramatischen Theaters, sie wird [...] strukturell [...] erschüttert.“ (S. 178) **Ereignis/Situation** (S. 178-184): Komprimiert heißen die Schlagworte ein „Theater das in dieser Weise nicht einfach spektatorisch ist, sondern soziale Situation“. (S. 182). Das Theater „entzieht sich einer objektiven Beschreibung, weil es für jeden einzelnen Beteiligten eine Erfahrung darstellt, die nicht mit der Erfahrung anderer deckungsgleich ist.“ (S. 182) Auch hier zeigt sich eine Nähe zu Fischer-Lichte: die *Kopresenz* anderer Zuschauer und die *autopoesische feedbackschleife* zwischen ihnen und auch zwischen ihnen und den Schauspielern benennt sie als Aufführungskonstituenten.

Damit umreißt er die Phänomenologie postdramatischer Aufführungskunst und widmet im Folgenden jeder Nomenklatur eigene Beobachtungen, die er füglich mit Beispielen zu belegen versteht. Nun muss man lediglich Lehmanns Facettenkatalog mit Wirz' tiefgehender Grundbestimmung – im positiven Wortsinn – kompilieren und erhält ein kleines Kompendium dessen, was ‚Postdramatik‘ im aktuellen Diskurs ist (oder sein könnte).

Die freie Zeichenverwendung und die Doppelheit eines jeden (Theater-) Zeichens, die sich als Wirz' Kardinalergebnisse extrahieren lassen – und die produktiv auch für den Bereich der ‚non-dramatischen‘ Theatertexte nützlich gemacht werden können –, zusammengenommen mit dem nur optional-obsoleten Bezug auf literarische Primärtexte und der prägnanten Merkmalsemantik Lehmanns – hervorzuheben ist die Gleichberechtigung der unterschiedlichen Theaterelemente –, dünken mich postdramatisches Theater definitiv hinreichend zu umreißen.

1 THEORIESEGMENT

1.4.2 Drama und nicht-dramatischer Theatertext

So wie der Begriff der Handlung bereits den Begriff eines handelnden Subjekts impliziert und umgekehrt die Begriffe der Person oder des Charakters den Begriff der Handlung – sei es nun einer aktiven oder passiven, einer äußeren oder inneren – impliziert, ist auch im Drama eine Figurendarstellung ohne die Darstellung einer wenn auch nur rudimentären Handlung und einer Handlungsdarstellung ohne die Darstellung einer wenn auch noch so reduzierten Figur undenkbar.¹¹²

Lediglich der Sachverhalt, dass Manfred Pfister offenkundig Analysemethoden für traditionelle *Dramen* anzubieten sucht, entschuldigt diese äußerst enge Denkfigur, die Kategorien festschreibt, welche sich nicht ohne weiteres auf gegenwärtige Texte – nicht einmal auf ältere, doch unter dem Label ‚Drama‘ firmierende – für das Theater anwenden lassen. Texte von Gertrude Stein, Heiner Müller, Werner Schwab, Elfriede Jelinek, Rainald Goetz sind mit dem ‚klassischen‘ Werkzeugkoffer nicht (mehr) zu bearbeiten. Das Überangebot an Sinnspuren, distanziert-beschreibender Duktus, das Sich-Sperren gegen eindeutige Regieanweisungen, schließlich und in nuce das Fehlen der dramatischen Gattungstypologie erfordern neues Handwerkszeug für eine adäquate Methodik der Textanalyse und -interpretation.

Die Arbeitsagenda sieht vor, Ebenen voneinander zu trennen. Erforderlich ist daher eine möglichst präzise Begriffsbestimmung beider.

Insgesamt läuft es bei der verhältnismäßig einfachen Antwort auf die Frage, was ein Drama sei, auf die altbekannten, mitunter benannten Konstituenten hinaus: Ein *szenisches Konzept*, das im Nebentext fixiert, mehr oder minder exakt vorschreibt, wie die raum-zeitliche Konzeption gedacht werden muss, das Auf- und Abgänge der Handlungsträger regelt etc.; die *dramatische Handlung*, die den Gesamtzusammenhang der einzelnen Ereignisse – möglichst zielgerichtet – zu verknüpfen intendiert ist und Höhe- und Wendepunkt ebenso prädiziert, wie sie die Figurenpsychologie und Fabel im Allgemeinen umfasst. Die *Figuren*, ohne die kein Drama und kein dramatischer Konflikt denkbar scheint, bilden das dritte Konstituens, während die monologische resp. dialogische oder chorische *Sprache* als vierter Garant für ein traditionell vollständiges Drama zu veranschlagen ist.

Eine Dramenanalyse kann sich also genüsslich an den wohlbekannten Punkten entlang hangeln, kann charakterisierende Figurenpsychologie betreiben, innere wie äußere Konflikte aufdecken, kann die Neuartigkeit oder überzeitliche Relevanz der Fabel bewerten, versuchen, die dramatische Handlung aus verschiedenen Sichtweisen zu beleuchten und zu verstehen etc. pp. Wie nun, das ist

¹¹² Pfister, M.: *Das Drama*. S. 220.

die Frage, die sich dieser Unterpunkt zu stellen hat, nähert sich der Analyse/Interpret einem *nicht* dramatischen Theatertext? Und: Was zeichnet einen solchen überhaupt aus?

Julia Kristeva und Roland Barthes erschüttern in den 60er Jahren des letzten Säkulums dezidiert die Auffassungen, der Autor sei emanzipierter Schöpfer und Demiurg fiktiver Welten, das ‚Werk‘ ließe sich auf eine – wie auch immer geartete – Autorintention hin überprüfen, die zwar versteckt, aber letztlich rekonstruier- und interpretierbar sei. Und dennoch wähnt ein Großteil selbst der abgeklärten Literaturwissenschaftler nach wie vor ein abgeschlossenes Sinnkontinuum, das sich hinter/unter der Textoberfläche verberge. Der deutungswütige Interpret habe nun hermeneutisch geschult spiralförmig die Sinnzwiebel zu häuten, um letztlich des Textsinns Kern erfassen zu können.¹¹³

An vielen resp. den meisten Stellen der literaturwissenschaftlichen Textarbeit ist ein derartiges Verfahren nach wie vor angezeigt und führt zu veritablen Ergebnissen. Niemand sollte nach dem ersten Abflauen der poststrukturalistischen Welle ernsthaft in Abrede stellen, die Majorität der literarischen Texte stelle keinerlei intersubjektiv nachvollziehbaren Deutungsweisen bereit oder biete nicht zumindest mehr oder weniger deutliche – und kommunizierbare – Leerstellen an, die der Leser/Interpret mit Inhalt und Bedeutung fülle. Aber: Die gattungsspezifischen Interpretationsschemata¹¹⁴ sind auf ein engumgrenztes Textkorpus hin feineingestellt. Theatertexte werden häufig wie Dramen behandelt, allein die Methodik der Textarbeit ist nicht vorbehaltlos kompatibel.

Unter anderem kann die bereits hinlänglich verhandelte Tendenz der Re-theatralisierung von Theater dafür haftbar gemacht werden, dass „Theaterautoren im 20. Jahrhundert unter dem Einfluss der Bildenden Künste nach neuen Vertextungsstrategien gesucht haben, um dem Text einen eigenen Platz im theatralen Prozess zu sichern.“¹¹⁵ In Analogie zu [1.4.1], diesmal mit den Worten Gerda Poschmanns, wird man der „heutigen Vielfalt an Theatertexten [...] durch Inbezugsetzung zu tradierten Vorstellungen nicht mehr gerecht. Sie de(kon)struieren nämlich nicht nur Kategorien des Dramas, sondern entwerfen zugleich neue, ‚postdramatische‘ Funktionsmodelle von Theater.“¹¹⁶ Vielleicht kann man nicht dramatische Theatertexte am trefflichsten charakterisieren, dadurch dass man „die postmoderne Dezentrierung des Subjekts, seine raum-

¹¹³ Ein Großteil scheint doch zu hoch gegriffen.

¹¹⁴ Bezüglich der Dramenanalyse sind Asmuth, Pfister und Szondi maßgebend.

¹¹⁵ Stricker, Achim: *Text-Raum. Strategien nicht-dramatischer Theatertexte. Gertrude Stein, Heiner Müller, Werner Schab, Rainald Goetz*; Hrsg. von Horst-Jürgen Gerigk und Maria Moog-Grünewald. Heidelberg: Winter 2007 (= Neues Forum für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft 35). S. 9.

¹¹⁶ Poschmann, G.: *Der nicht mehr dramatische Theatertext*. S. 5f.

1 THEORIESEGMENT

zeitliche Dislokation¹¹⁷ als stilbildend begreift. Ein elaboriertes Votum, das in diese Richtung (und sogar weiterführend darüber hinaus) weist, stammt von Poschmann selbst.¹¹⁸

Äußerlich präsentieren sich solche [nicht mehr dramatischen Theater-]Texte ohne klare Trennung von Haupt- und Nebentext und ohne figural eindeutig zugeordnete Repliken. Somit auf Figuration und Narration verzichtend, machen sie Methoden der strukturellen Dramenanalyse hinfällig und erfordern neue Herangehensweisen, die [...] die Sprache als Material in den Mittelpunkt der Analyse rücken.

In jedem Fall lassen sich An- bzw. Abwesenheit von ‚Narration‘¹¹⁹ und Figuration als Probersteine benennen, die Auskunft darüber geben, welches Textgenre vorliegt. Damit ist nicht nur eine vorläufige Definition nicht (mehr) dramatischer Theatertexte gewonnen, sondern auch ein erster Impuls gegeben, neue Analyseansätze finden zu können.¹²⁰

Die Unterwanderung der Handlungsnachahmung als negative Definition annehmend, lässt sich positiv wiederum das Derrida'sche ‚Spiel der Zeichen‘ formulieren – Referentialität und vorgängige oder alleinige Präsenz (von Sprache) überlappen, überlagern sich.

Gerade die Autoren ab der Mitte des 20. Jahrhunderts tragen dem Umstand der ästhetischen Eigenständigkeit des Theaters in entscheidendem Maße Rechnung, werden gar zu ihren Gewährsleuten und Verfechtern, etwa indem sie die performative Dimension der Szene in ihre Texte einarbeiten: Sprachexperimente, Aufbruch der Figurenidentität, konkreter Status des Wortes und des Textes usw. – das alles sind Indizien einer neuen, am medialen Transfer orientierten Ästhetik, die literarisches Schaffen für die Bühne auf diese hin öffnet und damit das vormals geschlossene Werk nunmehr in der Ambivalenz zwischen Wort und Szene aufgehen lässt.¹²¹

Zugegebenermaßen hinkt die Theorie, die sich mit neueren performativ-literarischen Schreibformen befasst, denen der anderen Künste hinterher. Unter ‚Texttheatralität‘¹²² firmieren Tendenzen, Sprache selbst in ihrer Materialität zur Disposition zu stellen. Der repräsentative Aspekt tritt dabei zugunsten einer – mitunter affirmativen – Präsentation von Sprachmaterial zur Seite.

Tatsächlich stellt sich die seit Mitte der siebziger Jahre wieder vielbeschworene Krise, in der die zeitgenössische Dramatik sich zu befinden scheint, heute tat-

¹¹⁷ Stricker, A.: *Text-Raum*. S. 17.

¹¹⁸ Poschmann, G.: *Der nicht mehr dramatische Theatertext*. S. 260.

¹¹⁹ Gemeint ist der transgenerische Begriff im Sinne von nacherzählbarer und kausallogisch nachvollziehbarer Handlung. Vgl. ebd.

¹²⁰ Die Unterkapitel [2.3], [2.7] und [2.8] gehen dieser Richtung nach.

¹²¹ Brincken, J. v. und A. Englhart: *Einführung in die moderne Theaterwissenschaft*. S. 17.

¹²² Vgl. dazu Kapitel [2.8].

sächlich auch und vor allem als Krise ihrer Wahrnehmung durch Theater, Kritik und weite Teile der Wissenschaft dar, als Krise auch der Dramenanalyse, deren Kriterien von Voraussetzungen ausgehen, welche die Texte bewußt nicht mehr erfüllen: Solange man zeitgenössische Theater Texte mit Instrumenten untersucht, die von Darstellungsästhetik ausgehen (etwa Fragen nach Handlungsstruktur, Figurenkonstellation, Sympathienlenkung etc.), ohne zuerst den Anspruch der Texte und das von ihnen implizierte Verständnis theatraler Kommunikation zu hinterfragen, entgeht einem ein gut Teil ihres ästhetisch-innovativen Potentials.¹²³

Alles in allem soll hier der – problematische, verkürzende und bisweilen unzulässig vereinfachende – Versuch unternommen werden, unter ‚Drama‘ diejenigen Poschmann’schen Kategorien der „[p]roblemlose[n]“ und der „[k]ritische[n] Nutzung der dramatischen Form“ zu rubrizieren, wohingegen alles Übrige zwischen ‚Metadrama‘ und der ‚Überwindung der dramatischen Form‘¹²⁴ als *nicht/nicht mehr dramatischer Theater Text* aufgefasst werden soll.

Der Versuch einer eindeutigen Bestimmung von Merkmalen ‚des Dramatischen‘ läuft Gefahr, Aufführungskonventionen mit der literarischen Form der Texte zu identifizieren. Charakterisiert man die Funktion des Textes im Drama v. a. durch die Merkmale ‚Figurenrede‘ und ‚Handlungsbezogenheit des Dialogs‘, so verweisen diese Bestimmungen primär auf eine bestimmte Aufführungspraxis. Sowohl die Vorstellung, dass das Sprechen einer Figur eine natürliche Äußerung wiedergebe, wie die Behauptung, dass Sprache in dramatischen Texten in erster Linie Mittel der Kommunikation sei und ihre Aufgabe in der Vermittlung diskursiv beschreibbarer Inhalte bestehe, sind Zuschreibungen, die aufgrund von Aufführungskonventionen des bürgerlichen Illusionstheaters entstanden sind. [...] Die Merkmale von Texten durch den Darstellungsmodus des Illusionstheaters festzuschreiben, heißt, sie durch eine Aufführungspraxis zu bestimmen, der sie weder ausschließlich – noch gar notwendig – angehören.¹²⁵

Die begründete Skepsis Theresia Birkenhauers büßt an Sprengkraft ein, wenn man die pragmatische Seite der Gegenüberstellung ‚dramatischer vs. nicht dramatischer‘ Theater Text in das Zentrum der Betrachtung stellt: Sind doch nun einmal die Werkzeuge zur Theater Textanalyse geschmiedet aus dem Eisen der Überzeugung, ein Theater Text sei ein Drama und habe – aus welchen Gründen auch immer – besondere Strukturmerkmale aufzuweisen. So bedarf es einer Terminologie, die kenntlich macht, ob man es mit einem Text zu tun hat, auf den eine solche Typologie – und damit die in Anschlag zu bringende Methode – eher/weniger/nicht zutrifft!

¹²³ Poschmann, G.: *Der nicht mehr dramatische Theater Text*. S. 37.

¹²⁴ Ebd.: S. V/VI.

¹²⁵ Birkenhauer, Theresia: „Zwischen Rede und Sprache, Drama und Text: Überlegungen zur gegenwärtigen Diskussion.“ In: *Vom Drama zum Theater Text? Zur Situation der Dramatik in Ländern Mitteleuropas*. Hrsg. von Hans-Peter Bayerdörfer. Tübingen: Niemeyer 2007 (= *Theatron* 52). S. 15-23, hier: S. 17.

1 THEORIESEGMENT

Versöhnlich klingen da die wertneutralen Worte Christopher Balmes aus seiner *Einführung in die Theaterwissenschaft*: „Heutzutage sind Identifikationsmerkmale nicht mehr so eindeutig. Um denjenigen Texten gerecht zu werden, die nicht unbedingt den herkömmlichen Stilelementen der Dramenform entsprechen, hat sich der Begriff Theatertext eingebürgert. [...] Mit dieser Erweiterung des Dramenbegriffs versucht die Theatertheorie jüngeren Entwicklungen in der Theaterpraxis Rechnung zu tragen.“¹²⁶ Größere Worte, als es zunächst den Anschein hat, gelassen ausgesprochen: Konsequent weitergedacht, müsste – diesen Worten folgend und aufbauend auf Gerda Poschmanns verdienstvoller Arbeit – eine Lanze gebrochen werden für eine begriffliche Neufassung der ‚Dramatik‘. Letztere wäre – und ist m.E. – dann nämlich sinnvoller als Subgenre möglicher und künftiger Theatertexte zu fassen.¹²⁷

1.4.3 Wechselwirkungen trotz Trennung

Zwei Ebenen mit jeweils zwei Ausprägungen sind nachvollziehbar und ansatzweise sauber voneinander getrennt. Dass es dennoch Beziehungen zwischen beiden Bereichen gibt, ist fraglos unbenommen. Indes ist eine Mischung vormals getrennter Einzelteile stets leichter erneut spaltbar als ein begrifflich-konzeptueller Klumpen. Transformationsprozesse, wie sie zwischen Text und Theater sich ereignen, sind ein höchst ergiebiges Forschungsfeld. Allgemeinere und systematischere Aussagen und Überlegungen dazu sollen allerdings erst in den Kapiteln [4] und [5] angesprochen werden. Dies lässt sich damit begründen, zunächst den (prinzipiell) autarken Text und die (prinzipiell) autarken Aufführungen selbstgültig in Augenschein nehmen zu können, ohne sich vorher noch mehr theoretischen Ballast aufzubürden, der den Blick verstellen könnte.

¹²⁶ Balme, C.: *Einführung in die Theaterwissenschaft*. S. 78.

¹²⁷ Eine Einführung in die Analyse und Interpretation von ‚Theatertexten‘ könnte dann ein methodenpluralistisches Sammelsurium anbieten, das neben ‚dramatischen‘ Analysekriterien, post-strukturalistische Theoriebildung und auch Werkzeuge aus den anderen Großgattungen bereitstellen würde.

1.5 ‚Postmoderne‘/zeitgenössische (Bühnen-)Kunst und Ästhetik

*what you see is what you see!*¹²⁸

Dass hier kein kunsthistorischer Abriss des Übergangs von der Moderne zur Postmoderne geleistet werden kann, muss wohl nicht näher begründet werden.¹²⁹ Und doch: Kunst seit der Moderne und ausdrücklich zeitgenössische Kunst bedürfen neuer Rezeptionsstrategien, um überhaupt noch ein wie auch immer geartetes Verständnis zu ermöglichen. Dafür gibt es unzählige Voraussetzungen, die als theoretischer Überbau beim ‚Rezipienten‘ vorhanden sein müssen, um sich – wenn es so etwas überhaupt gibt – adäquat mit – wenn es so etwas überhaupt gibt – ‚postmoderner‘ respektive zeitgenössischer Kunst auseinanderzusetzen: „Der Betrachter muss sich einer Radikalkur in Sachen Kunstverständnis unterziehen.“¹³⁰ Die kontemplative – oder wortwörtliche – Versenkung in ein Pissoir ist innerhalb wie außerhalb des musealen Raums wenig lohnenswert.

Ausgeweitet auch auf andere Kunstformen können überkommene, konventionelle Haltungen gegenüber dem Theater und der Dramatik einen möglichen Genuss und Erkenntnisgewinn eminent beeinträchtigen; dem kann¹³¹ entgegen gewirkt werden, um das Unverständnis zu minimieren. Spätestens seit es Faktum ist, die Unterscheidung zwischen Kunst und Nicht-Kunst geläufigerweise in den rein begrifflich-diskursiven Raum verlagert zu haben, kann theoretisch vorgebildet und vorgebeugt werden, um abwiegelnd-verwehrende („Das ist Kunst?“), ernüchtert-enttäuschte („Ein J. v. E. konnte wenigstens noch malen, das kann ich auch!“) oder gänzlich verstörte („Igitt/Oh Gott!“) ästhetische Werturteile aufzufangen und abzufedern. Wenn dies nicht gelingt, dann sollte doch wenigstens die Befähigung, sachlich und theoretisch korrekt und *up to date* die Diskussion zu führen, ein Bestreben Aller mit Kunst und deren Kritik in Verbindung stehender sein. Kunst von ‚können‘ abzuleiten ist – zumeist – nicht mehr der angemessene Rekurs; oder er ist es über den Umweg des Kunsthandwerks und der konkret-abstrakten Kunst erst wieder geworden.

¹²⁸ Stellungnahme Frank Stellas 1964: „In 1964 Frank Stella said of his paintings, ‚What you see is what you see‘, coining a phrase that exemplified the minimalist movement.“ San Francisco Museum of Modern Art. Onlineresource: <<http://www.sfmoma.org/exhibitions/160>> (Zugriff: 05. Juni 2012).

¹²⁹ Der uneigentliche Wortgebrauch der ‚Postmoderne‘ legt in dieser Arbeit immer wieder Zeugnis davon ab, nicht in eine diesbezügliche Begriffsdiskussion eintauchen zu wollen, die uferlos ist. Was hier unter ‚postmoderner‘ Kunst jeweils verstanden wird, wird auch jeweils erklärt.

¹³⁰ Reißer, Ulrich und Norbert Wolf: *Kunst-Epochen. Band 12. 20. Jahrhundert II*. Stuttgart: Reclam 2003 (= Nr. 18179). S. 20.

¹³¹ Wäre dies eine kulturdidaktische Arbeit, würde normativ: ‚sollte‘ oder ‚muss‘ stehen.

„Neue“ Kunst ist elitär – insofern, als das Kunstverständnis der übergroßen Mehrheit nicht Schritt halten kann mit dem Anspruch und der Entwicklung der Kunst. Was Kunst sei: das Kunstschöne, Wahre, Überzeitliche, das, was nur einem kleinen und erlesenen Kreis Interessierter und Versierter zugänglich ist – das ist Elite auf einem anderen Niveau. Modern oder zeitgenössisch postmodern gewendet ist das Problem anderswo zu verorten: In kleine Dosen abgepackte Exkremate zu horrenden Preisen zu verkaufen oder Leinwände schwarz oder weiß zu lassen, unter einer Darstellung eines Gegenstandes dessen Nichtexistenz bzw. die Dekonstruktion von Mimesis oder Repräsentation per se zu behaupten oder aber Alltagsgegenstände in den Rang von Kunst zu erheben, die „Welten von Pop, Kommerz und Porno [...] durch die Aufarbeitung mit Materialien wie Silber, Porzellan, Glas, Bronze oder Edelstahl“¹³² ausgefein und museumsreif zu machen, Oberfläche, Material, Serialität und Selbstreflexion und -referenz als kunstvolle und künstlerische Kategorien anzuerkennen oder nachvollziehen zu können; dazu fehlt – dies ist die These – seltener die Bereitschaft als die theoretische Bildung vieler bildungsbürgerlicher Kunstliebhaber.¹³³ „Jedoch heißt die Frage [...] nicht mehr ‚Was ist schön?‘, sondern ‚Was macht Kunst zu Kunst?‘.“¹³⁴ Rauschenberg, Cage und Stella, allesamt Meister des Minimalismus, Koons und Goetz, können schwere Kost für traditionelle Kunstbegriffe darstellen. Und dies betrifft Literatur ebenso wie Malerei, Musik ebenso wie Theater und Performance. Arthur C. Danto prägt die prägnante und einprägsame Formulierung, dass „der Unterschied zwischen Kunst und Nichtkunst *kein* visueller, sondern ein begrifflicher“¹³⁵ sei und artikuliert damit Grundsätzliches.

Hier ist Ort und Zeit für den Rekurs auf den weiter oben bereits punktierten Übergang vom Werk zum Ereignis: „Nicht das Resultat, sondern die Entstehung des Werks tritt in den Mittelpunkt.“¹³⁶ Zwar gebrauchen die Autoren hier noch wie selbstverständlich den Werkbegriff und mischen munter Produktions- und Rezeptionsästhetik, doch worum es geht, sollte klar sein. In der Folge bricht sich die Performance-Kunst Bahn und ist bis heute eifrig und kontrovers diskutiert: „Ob solcher Eskalationen sei nicht vergessen, dass die Performance im

¹³² Krankenhagen, Stefan: „Laß mich rein, laß mich raus. Jeff Koons‘ von Rainald Goetz.“ In: *Weimarer Beiträge* 54 (2008). S. 212-236, hier: S. 219.

¹³³ Vgl. bspw. U. Reißer und N. Wolf: *Kunst-Epochen. 20. Jahrhundert II*. S. 25-29. Vgl. auch: den eigenen Erfahrungsschatz. Weder möchte ich ein obligatorisches Kunststudium verpflichtend machen, noch bin ich ein großer Anhänger von Ratgeberliteratur; das Feuilleton wissenschaftlicher zu machen wäre aber ein absolutes Desiderat und kollateral auch für die angerissene Problematik heilsam.

¹³⁴ Reißer, U. und N. Wolf: *Kunst-Epochen. 20. Jahrhundert II*. S. 28.

¹³⁵ Danto, Arthur C[oleman]: *Kunst nach dem Ende der Kunst*. München: Fink 1996. S. 264. Hervorhebung von mir.

¹³⁶ Reißer, U. und N. Wolf: *Kunst-Epochen. 20. Jahrhundert II*. S. 29. Siehe dazu vor allem [1.4.1].

Sog von Happening und Fluxus sich soziale, politische und kulturkritische Ansprüche auf den Leib schrieb und das Rezeptionsverhalten hinsichtlich der Kunst gravierend veränderte, auch wenn der Bogen von einigen Künstlern überspannt wurde.¹³⁷ Dass die Verfasser annehmen, etwas könne überspannt werden oder worden sein, versinnfälligt lediglich das noch herrschende Kunstideal: Kunst und schnöde Realität sind in zwei Sphären geteilt. Wie sonst sollte ein aus bürokratisch-überwachungsstaatlicher Manier unvorstellbar laxes Konstrukt der ‚Freiheit der Kunst‘ Bestand haben, wenn nicht nach wie vor der spielerische und unverfängliche, wenn schon kritische, so doch existentiell ungefährliche Impetus von Kunst fester Bestandteil der Auffassung wäre? Performance-Kunst gipfelt indessen nicht selten in Situationen, „welche die Zuschauer zwischen die Normen und Regeln von Kunst und Alltagsleben, zwischen ästhetische und ethische Postulate“¹³⁸ stellen. Damit sei weiterhin ein genreübergreifendes Movens zeitgenössischer Kunst umrissen: die Neuordnung von Künstler und Zuschauer, von Werk-Schöpfer und -Interpret bzw. -Bestauner. Kurz und bündig hält Fischer-Lichte dieses epistemologisch-ästhetische Neuarrangement fest:

Die Performance schuf dergestalt eine Situation, in der zwei Relationen neu bestimmt wurden, die für eine hermeneutische ebenso wie für eine semiotische Ästhetik grundlegend sind: erstens die Beziehung zwischen Subjekt und Objekt, Betrachter und Betrachtetem, Zuschauer und Darsteller, und zweitens die Beziehung zwischen Körper- und Materialhaftigkeit und Zeichenhaftigkeit der Elemente, zwischen Signifikant und Signifikat. Für eine hermeneutische wie für eine semiotische Ästhetik ist eine klare Trennung von Subjekt und Objekt fundamental. Der Künstler, Subjekt (1), schafft das Kunstwerk als ein von ihm ablösbares, fixier- und tradierbares Artefakt, dem unabhängig von seinem Schöpfer eine eigene Existenz zukommt. Dies stellt die Voraussetzung dafür dar, daß ein beliebiger Rezipient, Subjekt (2), es zum Objekt seiner Wahrnehmung und Interpretation machen kann. Das fixier- und tradierbare Artefakt, das Kunstwerk in seinem Objektcharakter, garantiert, daß der Rezipient sich immer wieder mit ihm auseinandersetzen, ständig neue Strukturelemente an ihm entdecken und ihm permanent neue und andere Bedeutungen zusprechen kann.¹³⁹

Damit führt die Autorin die entwickelten Fäden ‚Werk/Ereignis‘, ‚Subjekt/Objekt‘, ‚Signifikat/Signifikant‘ wieder zusammen und spinnt daraus das kunstästhetische Paradigma der postmodernen (Aufführungs-)Kunst.

Häufig konstruiert und generiert tatsächlich erst der Betrachter/Zuschauer/Rezipient/Ko-Akteur die Bedeutung oder sogar Handlung eines Kunstereignisses:

¹³⁷ Reißer, U. und N. Wolf: *Kunst-Epochen. 20. Jahrhundert II*. S. 30.

¹³⁸ Fischer-Lichte, E.: *Ästhetik des Performativen*. S. 11.

¹³⁹ Ebd.: S. 19.

1 THEORIESEGMENT

Man muß die Überraschung und die Notwendigkeit zu handeln unter die Zuschauer des Parketts, der Logen und der Galerie tragen. Hier nur ein paar Vorschläge: auf ein paar Sessel wird Leim geschmiert, damit die Zuschauer – Herr oder Dame – kleben bleiben und so die allgemeine Heiterkeit erregen [...]. Ein und derselbe Platz wird an zehn Personen verkauft, was Gedrängel, Gezänk und Streit zur Folge hat. – Herren und Damen, von denen man weiß, daß sie leicht verrückt, reizbar oder exzentrisch sind, erhalten kostenlose Plätze, damit sie mit obszönen Gesten, Kneifen der Damen oder anderem Unfug Durcheinander verursachen. – Die Sessel werden mit Juck-, Niespulver usw. bestreut.¹⁴⁰

Man könnte meinen, den späteren ‚Frechheiten‘ Handkes und Peymanns eine indirekte Handreichung unterlegt zu sehen; entbrennen doch die Missverständnisse in ‚progressiven‘ theatralen Arealen häufig an der unklaren Rollenverteilung zwischen aktivem und passivem Part, zwischen Im-Sessel-zurücklehnen und partizipierendem Inganghalten eines Ereignisses. Um den kunsttheoretischen Exkurs langsam wieder zu verlassen: Für den häufig in Anschlag gebrachten ‚gemeinsamen Akt der Rezeption‘, der als Differenzkriterium der Rezeption von Inszenierungen angegeben wird, ist es nicht unerheblich, dass sich eine grundlegende Wandlung des Zuschauerrollenverständnisses ereignet hat!

Produktionen werden entscheidend vom „Modell-Publikum“ geprägt, das sich Theatermacher vorstellen. Das vorgestellte Publikum neigt gewissen Unarten zu; es will sich beispielsweise amüsieren und an schönen Illusionen ergötzen. Dem zu widerstehen, wurde zu einem Kernprinzip der Bühnenmoral. Die Angst, „Erwartungshaltungen zu bedienen“, wie es oft heißt, ist stärker ausgeprägt als der Wunsch, verstanden zu werden oder gar unterhaltsam zu sein. In der Verweigerung der „Anbiederung“, um eine weitere Floskel zu zitieren, drückt sich eine überaus herbe Liebe zum Publikum aus. Man will „keine Unterhaltungsansprüche befriedigen“, man will „provokieren“. Man will „Mauern in den Köpfen einreißen“. Man will „Sehgewohnheiten durchbrechen“, „verunsichern“, „verstören“.¹⁴¹

Ohne die hochironische Ebene überlesen zu wollen – stecken doch einige Körnchen Wahrheit darin –, wird jedenfalls zweifelsfrei die Rolle der Rezeption – nicht nur im Theater – endgültig als aktiver und kreativer Prozess (auf)gewertet und ernst genommen. Wie geht das vonstatten: „Sehgewohnheiten durchbrechen, verunsichern, verstören“? Indem man zum Beispiel den jeweils vorliegenden sozialen, soziologisch beschreibbaren *Rahmen* sprengt.

¹⁴⁰ Filippo Tomasso Marinetti: „Das Varietétheater.“ In: Umbro Apollonio: *Der Futurismus. Manifeste und Dokumente einer künstlerischen Revolution. 1909-1918*. Köln: 1972. S. 175f. Zitiert nach: E. Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*. S. 16.

¹⁴¹ Schulze, Gerhard: „Was bedeuten die Bretter, die die Welt bedeuten?“. In: *Inszenierungen: Theorie – Ästhetik – Medialität. Ausgewählte Beiträge des Kongresses „Ästhetik der Inszenierung“*, Oper Frankfurt. Hrsg. von Christopher Balme und Jürgen Schlöder. Stuttgart: Metzler 2002. S. 1-14, hier: S. 6f.

1.6 Theatralität, Performativität, Rahmung

„Performativität“ und „Theatralität“ sind die beiden Schlagworte, in denen Cultural Studies (Inszenierung von Alltag¹⁴²), Kommunikationswissenschaften (Theatralität medialer Inszenierungen¹⁴³) und Kunstwissenschaften (Performativität künstlerischer Prozesse¹⁴⁴) konvergieren.

Zusätzlich sind es hochgradig interdisziplinäre Gebilde, die je nach Autor, Disziplin und Interesse teilweise beansprucht werden, das Komplementär unter sich zu subsumieren. Bekanntlich präformiert Sprache zu einem gewissen Teil Wahrnehmung und Weltzugang. So ermöglicht es auch die Entlehnung interdisziplinärer oder vergessener Termini, neue Forschungsfelder und -fragen zu erschließen. So kurz wie möglich, so ausführlich wie nötig sollen nun einige Forschungsfelder und ihre Nomenklatur dargestellt werden, die im Diskurs unerlässlich geworden und auch im Interpretations- und Analysesegment von Belang sind.

1.6.1 Performativität¹⁴⁵

„Performance erschien verheißungsvoll als Kunst, die selbst die Bedingungen ihrer Rezeption setzt und nichts ist als ihr eigener prozessualer Vollzug – vollkommene Selbstidentität.“¹⁴⁴ Darauf sollte man allerdings nicht ungeprüft hereinfallen. Wie unter [1.4] bereits in der Doppelheit eines jeden Zeichengebrauchs angeschnitten, lässt sich Performanz, verstanden als selbstreferentielle Wirklichkeitskonstitution,¹⁴⁵ zwar kulturhistorisch als „der Verleugnung, der Verdrängung, des Vergessens“¹⁴⁶ anheimgegeben klassifizieren. Eine dichotomische Entkopplung von dem Verweismechanismus eines Zeichens einerseits, und der produktiven, aber ‚selbstgenügsamen‘ Zeichenmaterialität andererseits, ist hingegen nicht möglich: „Performanz wäre also ein jeder Referenz zugrunde liegender Vollzug“.¹⁴⁷ Nun offenbart sich ein rezeptionsästhetisches Problemfeld, das sowohl beim

¹⁴² Stricker, A.: *Text-Raum*. S. 22.

¹⁴³ Performativität wird hier synonym mit Performanz verwendet. Zum Begriff und dessen Herkunft vgl. Uwe Wirth: *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt am Main: Reclam 2002 (= Nr. 1575). S. 9-60.

¹⁴⁴ Stricker, A.: *Text-Raum*. S. 24.

¹⁴⁵ Vgl. Erika Fischer-Lichte: *Ästhetische Erfahrung. Das Semiotische und das Performative*. Tübingen: Francke 2001. S. 257. Zur Tendenz der Vereinfachung bei Fischer-Lichtes Performanzbegriff vgl. U. Wirth: *Performanz*. S. 27 und 38f. Leider muss aus pragmatischen Gründen der Anwendbarkeit hier ein Performanzbegriff gewählt werden, der „Performativität [...] zum Synonym für Nicht-Referentialität und ‚Desemantisierung‘“ verkürzt. Ebd.: S. 27.

¹⁴⁶ Wirth, B.: „Das Problem des postdramatischen Theaters.“ S. 125.

¹⁴⁷ Stricker, A.: *Text-Raum*. S. 25. Kursiv im Original.

1 THEORIESEGMENT

postdramatischen Theater zum Tragen kommt, als auch nicht dramatische Theater-
ertexte performativer Prägung maßgeblich tangiert: Wenn die entblätterte
Performanz pauschal dem fakultativen Inhaltsverweis vorausgeht, stellt sich
dem Rezipienten notgedrungen die Frage, wann er lediglich die blitzende Prä-
senz, das Singuläre – im Theater: Körper, Stimme, Licht etc.; im Text: Typogra-
phie, Rhythmik, Stilistik, Szeno-Graphie, *Écriture automatique* etc. – bestaunen,
wann sein mehr oder minder geschultes Interpretationsinstrumentarium aktivie-
ren soll.

Einer hermeneutischen und einer semiotischen Ästhetik gilt alles am Kunstwerk
als Zeichen. Daraus darf man nicht den Schluß ziehen, daß sie die Materialität
des Kunstwerks übersehen würden. Ganz im Gegenteil findet jedes Detail des
Materials große Aufmerksamkeit. Aber alles, was am Material wahrnehmbar ist,
wird zum Zeichen erklärt und gedeutet: die Dicke des Pinselauftrags und die
spezifische Farbnuance im Gemälde ebenso wie Klang, Reim und Rhythmus im
Gedicht. Damit wird jedes Element zum Signifikanten, dem sich Bedeutungen
zusprechen lassen. Es gibt nichts im Kunstwerk, das jenseits der Signifikant-
Signifikat-Relation existieren würde, wobei demselben Signifikanten die unter-
schiedlichsten Signifikate zugeordnet werden können.¹⁴⁸

Wohlgemerkt: *können!* Das Zitat bezieht sich auf Abramovičs Performance *Lips
of Thomas* und bisher schildert Fischer-Lichte, dass zwar den autoaggressiven
Handlungen der Künstlerin allerhand denkbare Bedeutungen beigelegt werden
konnten und können, doch die „Körper- bzw. Materialhaftigkeit der Handlung“
„ihre Zeichenhaftigkeit“ „bei weitem“ „dominierte“.¹⁴⁹ Diese Absage an das
allumfassende Deutungsvermögen hermeneutischer und semiotischer – wo
genau der Unterschied liege, bleibt Fischer-Lichte durchaus schuldig – Interpretation,
leitet Erfordernis und Systematik einer neu organisierten Ästhetik – im
Falle Fischer-Lichtes einer performativen – ein. Um es knackig kurz zu machen,
missfällt der Autorin die permanente Sinnsuche im kognitiven Milieu. Sie sucht,
fordert und entfaltet einen *neo-phänomenologischen* Zugang zur Kunstwelt, der sich
auch mal auf das besinnt, was *phänomenal gegeben* ist. Hinsichtlich Kunstereignis-
sen wie Performances stehen Aspekte der Erfahrung bzw. des Ereignisses im
Vordergrund und nicht der auf Sinnsuche eingestellte Intellekt. Demgemäß
lassen sich die Prozesse weniger hermeneutisch denn performativtheoretisch
und phänomenologisch erfassen.

¹⁴⁸ Fischer-Lichte, E.: *Ästhetik des Performativen*. S. 20.

¹⁴⁹ Ebd.: S. 21.

1.6.2 Theatralität und Rahmung

„In einem weiteren und heute geläufigsten Sinn wird von Theatralität gesprochen, wenn kulturellen Phänomenen, die auch außerhalb des Kunsttheaters im gesellschaftlichen und politischen Raum vorkommen, eine theatrale Dimension zugewiesen wird.“¹⁵⁰ Darin sind Rollenspiele/-verhalten, Alltagsinszenierungen, Selbstbilder und Identifikationsprozesse inbegriffen. Theatralität umfasst aber auch die aktuelle Bandbreite an Forschungen in zeremoniellen, kultischen, religiösen, politischen, sportlichen Räumen und Ressorts, die die Prozessualität und die strenge Einhaltung von situationsspezifischen Verhaltensweisen und Denk- und Handlungsmustern untersuchen.

Letztlich gehören dem interdisziplinären Theatralitätskonzept auch sozialpsychologische, soziologische und anthropologische Dimensionen an. Zu nennen sind bspw. psychologische Aspekte der Gruppendynamik, der Selbst- und Fremdwahrnehmung, der Selbstinszenierung und viele andere mehr. Weder eine Begriffsgeschichte noch eine enge Definition von Theatralität können hier gegeben werden, da der Terminus aktuell alles und nichts in gegenwärtigen kulturwissenschaftlichen Diskursen überschattet und in Beschlag nimmt; dies aber äußerst produktiv und bereichernd tut. Bereits 2005 hält Fischer Lichte in der Einleitung zum siebten [!] Band des DFG-Schwerpunktprogramms *Theatralität* sechs Forschungszweige fest, die alle ihrem Gutdünken nach unter das Metamonster Theatralität zu fassen seien: „(1) Performativität und Korporalität; (2) Rituale, Ritualisierungen, ritualisierte Performanz; (3) Macht-Inszenierungen, politische Darstellungsweisen; (4) Ereignishaftigkeit, Emergenz, Event-Kultur; (5) Mediengesellschaft im Wandel; (6) Ästhetische Erfahrung.“¹⁵¹

Nichtsdestotrotz sollen in aller Kürze die für diese Arbeit wichtigen Subkategorien aus dem Wust gelöst werden. Besonders bereichernd ist der „Doppelcharakter von Körperlichkeit als Leib-Sein und Körper-Haben (Plessner) bzw. als *phänomenaler Leib* (Merleau-Ponty) und *semiotischer Körper*, der in allen performativen Prozessen, d. h. generell in Aufführungen“¹⁵² von enorm ‚gewichtiger‘ Bedeutung ist. Die Ausführungen spätestens ab dem Aufführungssegment dieser Arbeit wären ohne diese Unterscheidung nicht zu bewerkstelligen. Weiterhin: Inszenierungen und Rituale sind stets als sozial konstruiert zu verstehen. Mit ihnen einher geht ein wahrer Kranz an Auflagen, Bedingungen und Grenzen, die Gedeih und Verderb der Situation bestimmen – auch dieses ein nicht zu unterschätzendes Forschungsergebnis, das in Bezug auf Theateraufführungen

¹⁵⁰ Brincken, J. v. und A. Enghart: *Einführung in die moderne Theaterwissenschaft*. S. 22.

¹⁵¹ Vgl. *Diskurse des Theatralen*. Hrsg. von Erika Fischer-Lichte, Christian Horn, Sandra Umathum und Matthias Warstat. Tübingen/Basel: Francke 2005 (= Theatralität 7). S. 11.

¹⁵² *Diskurse des Theatralen*. S. 12. Hervorhebung von mir.

ausnehmend relevant ist. Leibliche Ko-Präsenz als letzte Bastion gegen neue Medien, das kulturelle live-Erlebnis im theatralen Refugium – ein veritables Spezifikum fürs Theater und folgenreich auch für das soziologische Konzept der Rahmung, auf das gleich die Sprache kommt. Ein letztes Forschungsfeld der Theatralität, das eine gewisse Bedeutsamkeit für die vorliegende Arbeit hat, sei noch genannt: Wahrnehmungsvorgänge beschreibbar zu machen, die „betwixt and between“¹⁵³ Ethik und Ästhetik liegen.¹⁵⁴

Wichtig ist es, in Hinsicht auf viele der genannten Ansatzpunkte, immer die jeweilige *Rahmung* von Alltagsgeschehnissen oder Kunstereignissen mitzureflek-tieren. Kunst und Alltag als zwei der prominentesten *Rahmen*¹⁵⁵ sind je nach Beobachterwahrnehmung imstande, äußerst divergente Interpretationen von Fiktion und Wirklichkeit zu erzeugen und damit einhergehende Repertoires an Reaktions- und Handlungsalternativen aufzuzeigen – ganz abhängig davon, welchem soziologischen Raum man sich *ad hoc* zugehörig fühlt. „Ebenso wie der Notenschlüssel am Anfang einer Partitur anzeigt, in welcher Tonart zu spielen ist, zeigt das Modul die Art und Weise an, wie eine Handlung zu verstehen ist.“¹⁵⁶

Just dieses *framing* – in anderem Kontext in der Psychologie seit Jahren als ‚selektive Aufmerksamkeit‘ gehandelt und erforscht – präformiert situative Einschätzung, Erkenntnis und Verhalten wechselseitig. Diese mittlerweile einhellig in vielen Forschungszweigen transdisziplinär verfolgte Erkenntnis ist ungemein intellektuell-lukrativ, um Un- oder Missverständnisse in kulturellen Belangen zu enträtseln. Die zwar heute zutage eigentlich längst theoretisch reflektierte „institutionalisierte Überschreitung von Rahmungen und Grenzen“, die bspw. Roland Barthes 1954 gleichermaßen in der „Performance eines kanadischen Massen-Hypnotiseurs“, im „Auftreten des griechischen Chors, den Inszenierungen von afrikanischen Ritualen und dem Verhalten der *aficionados* bei Stierkämpfen“ als „Auflösung der Grenze zwischen ‚salle et scène“¹⁵⁷ ausmacht, vermochte und vermag – transferiert in den Rahmen/den soziologischen Raum des Theaters – für Skandale zu sorgen. So verkam die 1966 durch Claus Peymann verstattete Uraufführung von Peter Handkes *Publikumsbeschimpfung* zu einem handfesten Theaterskandalon, da die habitualisierten Rollenvorgaben und -verständnisse

¹⁵³ *Diskurse des Theatralen*. S. 28.

¹⁵⁴ Vgl. zu den genannten Punkten die Einleitung Fischer-Lichtes. *Diskurse des Theatralen*. S. 10-32. Deren jeweilige Relevanz wird an der betreffenden Analysestelle insbesondere des [2]- und [3]-Segments deutlich gemacht.

¹⁵⁵ Vgl. hierzu Erving Goffman: *Rahmen-Analyse. Ein Versuch über die Organisation von Alltagserfabrun-gen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004.

¹⁵⁶ Wirth, U.: *Performanz*; S. 37.

¹⁵⁷ Neumann, G.: *Theatralität der Zeichen*. S. 72. Frappant ist die Tatsache, dass Barthes von einer „institutionalisierten Überschreitung“ des Rahmens und nicht schlichter und richtiger von einem anderen, gesellschaftlich entstandenen Rahmen spricht.

von Schauspielern und Zuschauern, die Trennung von Saal und Bühne, die Überspielung der Rampe einem gefühlten soziologischen Tabubruch gleichkamen. „Betwixt and between“ ethischem Empfinden (Indignation, Empörung) und ästhetischem (mögliches Scheitern der Aufführung bei Eingriff/Abwarten), waren die entdeckten, aktivierten und beschimpften Zuschauer überfordert und konnten nicht auf „allgemein anerkannte Verhaltensmuster zurückgreifen“.¹⁵⁸ Wie es sich in der Folge zeigen sollte, sind derartige wahrgenommene und mitunter eskalierende Grenzübertretungen in Theater- und Performancekunst häufig wissenschaftlich rückbindbar an Spiele und Experimente mit Rahmen(-vorstellungen), die durch interne kognitive *scripts* gesteuert werden. Es ist zwar zweifelhaft, ob die ältere Begrifflichkeit des ‚Erwartungshorizontes‘ einen Erkenntniszuwachs gewährleisten kann, doch eine Vergleichbarkeit lässt sich nicht von der Hand weisen. Subjektive und intersubjektive Rahmen lassen sich ergo als Ursache und Ausgangspunkt von Verstörung, Desinteresse, Ablehnung ästhetischer Werke und Ereignisse namhaft machen. Ein nicht zu unterschätzendes Argument dafür, dass Kunstverständnis und ästhetische Werturteile durchaus der Theorie bedürfen, um nicht vorab Erkenntnis-, Genuss- oder auch Unterhaltungsdimensionen beraubt zu werden.

Gewendet in literarische Gefilde führen folglich die Rahmungsprämissen,¹⁵⁹ „JK sei ein Text, der die Biographie Jeff Koons’ verhandle“, oder „JK sei ein Text, der für die Bühne geschrieben sei“, deduktiv zu ganz speziellen Interpretationshypothesen mit eigen gearteten Erkenntnisinteressen, aber auch kognitionspsychologischen Scheuklappen, welche diskrepante Hinweise als irrelevant auszublenzen imstande sind: „Ohne entsprechenden Suchimpuls kann nichts gefunden werden; umgekehrt kann aber der Suchimpuls nur das finden, was ihm angeboten wird.“¹⁶⁰ Ist der Suchimpuls beim Theaterbesuch nun auf ein Maximum an Kunstblut und Fäkalien fokussiert, muss alles enttäuschen, was bieder oder schlicht traditionell daher kommt. Oder einfacher: „Auch wenn man beispielsweise nicht im Mindesten weiß, warum sich zwei Schauspieler auf offener Bühne mit blutverschmierten Schweinehälften traktieren, weiß man doch zumindest eines: Es ist ‚Kultur‘.“¹⁶¹

Eben solche Rahmungen sind indessen keine festen kulturanthropologischen Determinanten, sondern wahrhaftig äußerst wandelbar und flexibel.¹⁶²

¹⁵⁸ *Diskurse des Theatralen*. S. 28.

¹⁵⁹ Ich bin mir der Problematik bewusst, ein soziologisches Konzept ungefragt und ungeprüft auf Literatur zu wenden. Allerdings sind die kognitions- und evolutionspsychologischen Bedingungen durchaus vergleichbar und rechtfertigen diese Heuristik.

¹⁶⁰ Eibl, Karl: *Animal Poeta. Bausteine der biologischen Kultur- und Literaturtheorie*. Paderborn: Mentis 2004. S. 12.

¹⁶¹ Schulze, G.: „Was bedeuten die Bretter, die die Welt bedeuten?“ S. 3.

¹⁶² ‚Individuell‘, obwohl ich geneigt bin, es anzunehmen, sind sie indessen nicht, da konventionalisierte, kulturspezifische Absprachen immer wieder nachgewiesen werden können (in speziell in

1 THEORIESEGMENT

Daher scheint es wünschenswert, die jeweils bestehenden stets zu hinterfragen und als Analysekriterium ernst zu nehmen. So lassen sich bspw. im zeitgenössischen Theater wie auch in zeitgenössischen Theaterartikeln durchaus axiologische Kategorien und Urteile wie ‚Innovativität‘ oder ‚Verstörung‘ wissenschaftlich verstehen und erklären. Das könnte nicht zuletzt ein wichtiger Wink in Richtung Theater- und Literaturkritik sein, um vorschnellen Verrissen vorzubeugen, Nachvollziehen zu befördern und Theorie zu schulen.

1.6.3 Performativität/Theatralität von Texten

Der Theaterartikl mit seinem Spannungsverhältnis zwischen Schriftlichkeit und Mündlichkeit ist der exemplarische Ort, an dem Schreiben und Performance, Theatralität und Textualität, Medialität und Materialität zusammenkommen. Welche ‚szenischen‘ Qualitäten kann ein a-mimetischer Theaterartikl haben, wenn er nicht mehr Aneignung eines fiktionalen Raums oder Beschreibung des Bühnenraums (in Regieanweisungen) ist?¹⁶³

In Zeiten, in denen Nebentext und Haupttext nicht mehr gezwungenermaßen den Theaterartikl organisieren, lässt sich festhalten, dass „die Verwischung der Grenzen [...] zugleich andere textliche Markierungsmöglichkeiten entbindet – Zeilenbrechung, Schriftsätze, Varianten der typographischen Struktur zwischen Versalien- oder Kursiv-Satz“ mit „dezidiert theaterästhetische[r] Relevanz: Die typographische Gestaltung kann als Textqualität eigenen Rechts verstanden und als Reservoir von Impulsen für die szenische Gestaltung genutzt werden.“¹⁶⁴ Dadurch ist zum einen formuliert, dass Texten das Prädikat ‚theatral‘ zuerkannt werden kann, ohne dass sie die übliche oder gewöhnliche Struktur von Dramen aufweisen müssen. Nicht mehr dramatische Theaterartikl performativer Ausprägung sind qua Zitat *Angebote* an das Theater, ihre theateraffine Machart (szenisch) auszukosten. Als eine unter vielen Entitäten reiht sich die Typographie – worunter mittlerweile über den älteren Begriffsumfang hinaus Papierwahl, Layout, ‚Schrift-Bild‘ etc. subsumiert wird – in die Materialliste des Theaterpotentials ein.

Andererseits stecken in nämlichen Theaterartikl auch nicht restlos schürfbare Oberflächenphänomene,¹⁶⁵ die – auch ohne per dramaturgischer Analyse auf ihre Aufführungsrelevanz hin untersucht zu werden – ebenfalls Ausgangs-

religiösen Kontexten).

¹⁶³ Stricker, A.: *Text-Raum*. S. 28.

¹⁶⁴ Bayerdörfer, Hans-Peter: „Vom Drama zum Theaterartikl? Unmaßgebliches zur Einführung.“ In: *Vom Drama zum Theaterartikl? Zur Situation der Dramatik in Ländern Mitteleuropas*. Hrsg. von Hans-Peter Bayerdörfer. Tübingen: Niemeyer 2007 (= *Theatron* 52). S. 1-14, hier: S. 8.

¹⁶⁵ Siehe dazu [1.7].

1.7 Interpretation respektive Interpretierbarkeit von Kunst

punkt der wissenschaftlichen Untersuchung sein können und sollten. Konsequenzen zeitigt diese Bestandsaufnahme damit auch für die theaterabgewandte Seite, für die pure Textwelt: ‚Text‘ braucht nicht mehr notwendigerweise das Theater, sondern kann ein Gutteil seines graphisch-theatralen Potentials bereits beim Lesen und der Analyse offenbaren: „Ebenso wie die Selbstreferentialität expliziter Performativa, welche daraus resultiert, daß das geäußerte Wort eine Beschreibung jener Handlung ist, die mit dem Äußern vollzogen wird, tut der poetische Text, was er *sagt*.“¹⁶⁶

Demzufolge kann das Konzept der Texttheatralität über Umwege die zuvor lediglich proklamierte prinzipielle Autarkie von Theater texts ebenso fundieren, wie diejenige des Theaters bereits durch die Betrachtungen zur Theaterhistorie und zum postdramatischen Theater fundiert worden ist.

Als Hinführung zum Arbeitsgebiet der Texttheatralität und des theatralen und performativen Potentials von Theater texts mögen diese einleitenden Worte genügen; die Textarbeit an *Jeff Koons* wird feingliedrigere Unterscheidungen vornehmen und hoffentlich die in Ausblick gestellten Ergebnisse liefern.¹⁶⁷

1.7 Das leidige Thema der Interpretation respektive Interpretierbarkeit von Kunst

Man kann und muss nicht alles verstehen. Wenn aber die Informationen unvollständig sind, die uns aus dieser künstlichen und befremdlichen Theaterwelt erreichen, wie kann dann unsere Interpretation von dieser Welt vollständig sein? Ist es nicht eher logisch, dass wir gar keine Interpretation haben? Gang und gäbe ist es aber leider, dass wir lieber fehlinterpretieren, als gar nicht.¹⁶⁸

Um vorerst eine Zwischenbilanz zu ziehen und die Fragmente der theoretischen Vorarbeit ‚sinnvoll‘ zusammenzufügen, soll nun ein jahrhundertealtes Problem aufgegriffen werden: die Deutung – oder besser noch – Deutbarkeit von Kunst. Die Performancekunst beispielsweise weist ebenso wie das zeitgenössische Theater Züge der Spektakelkultur, des Kultes und des Festes auf.¹⁶⁹ Diese sind

¹⁶⁶ Wirth, U.: *Performanz*, S. 25. Kursiv im Original.

¹⁶⁷ Insbesondere [2.7] und [2.8] bekümmern sich darum.

¹⁶⁸ Fabian, Jo: „Sie sollen wissen, wofür Sie bezahlen!“ Onlineresource: <http://www.nofish-nocheese.de/jo_fabian_dept/sites/jofabian/material/02.html> (Zugriff: 05. Juni 2012).

¹⁶⁹ Vgl. bspw.: E. Fischer-Lichte: *Theatre, Sacrifice, Ritual: Exploring Forms of Political Theatre*. London/New York: Routledge Chapman & Hall 2005.

nach heutigem Forschungsstand weit besser durch (inter)disziplinäre Facetten der ‚Theatralität‘, Psychologie und Soziologie erklärbar,¹⁷⁰ als es mithilfe reiner theaterwissenschaftlicher und/oder literaturwissenschaftlicher Wege zum Analysezweck der Fall ist. Ein bereits in Sichtweite gerückter Ansatz ist derjenige phänomenologische Fischer-Lichtes.¹⁷¹

Wo aber kann die altbewährte Hermeneutik ihren Anspruch geltend machen? Was kann verstanden, was muss verstanden werden? Eine erste Antwort darauf gibt hoffentlich das hier dargestellte Theoriesegment: Für die angemessene Rezeption zeitgenössischer Kunst – und ebendies ist eines der Hauptanliegen dieses Segments – ist eine gehörige Portion an Theorie zwingend erforderlich. Und dies nicht zuletzt deshalb, um ab und zu zu verstehen, dass nichts verstanden werden muss oder kann.¹⁷² Bedeutungssuche und -zuweisungen sind dem Zeichenwesen Mensch als genuines Erbmaterial mitgegeben. Doch die Zuweisung von Bedeutung muss beim Thema zeitgenössischer Kunst als zweiter und fakultativer Schritt erkannt und theoretisiert werden. Durch den Verzicht auf explizite Bedeutungsvermittlung wird vielmehr der Bedeutsamkeit und dem Automatismus der Zuweisung und ereignishaften Erzeugung von Bedeutung und Sinn ein Fokus zuteil.¹⁷³ Zwar lässt sich darauf sicherlich kein Fundament einer neuen (literatur)wissenschaftlichen Methode begründen (bzw. haben Theatralitätsforschung und die Dekonstruktion diese Domäne für sich in Beschlag genommen), doch ohne diese gedankliche Erkenntnis ist weder nicht mehr dramatischen Theatertexten noch postdramatischen Inszenierungen auf die Schliche zu kommen! Ein Zeichen ist ein Zeichen ist ein Zeichen (ein Heiligenschein in der christlichen Ikonographie ein Verweis auf die Integrität des Dargestellten, ein Verweis auf die Güte und Allmacht Gottes, dies ein Zeichen für ewiges Leben ...) – dieser zirkuläre oder spiralförmige und also hermeneutische Weg zum Verstehen wird wohl niemals an Bedeutung verlieren. Dagegen stellen sich ihm viele methodische Direktverbindungen und analytische Trampelpfade ergänzend zur Seite, die nicht aus Traditionsbewusstsein geringgeschätzt werden und unbegangen bleiben sollten. Neuartige Kunst braucht ein

¹⁷⁰ Vgl. bspw. die Einschätzung Balmes: *Einführung in die Theaterwissenschaft*. S. 82.

¹⁷¹ Gemeint sind ihre Forschungen zur Theatralität und Performativität.

¹⁷² Kontraproduktiv muss die Tendenz genannt werden, ‚Bedienungsanleitungen‘ zu verteilen. Eine Führung im Museum mag Zugänge erschließen, Handzettel, die suggerieren, den Künstler besser verstehen zu können als er sich selbst, können Zugänge eher verschließen, da die benannten als einzig gültige dargestellt werden. Die Infoblätter zu den Ausstellungen im Kasseler Fridericianum von 2010 – Monica Bonvicinis *Both Ends* und Matias Faldbakkens *That Death of Which One Does Not Die* – geben ein erschreckendes Beispiel für ‚Bedienungsanleitungen‘ ab:

Vgl. die Homepage der Kunsthalle Fridericianum:

<<http://www.fridericianum-kassel.de/bonvicini.html?&L=1>>

und <<http://www.fridericianum-kassel.de/faldbakken.html>> (Zugriff: 05. Juni 2012).

¹⁷³ Vgl. G. Poschmann: *Der nicht mehr dramatische Theatertext*. S. 335.

1.7 Interpretation respektive Interpretierbarkeit von Kunst

neuartiges Kunstverständnis, die wissenschaftliche Beschäftigung mit neuer Kunst braucht neue Methoden und Etiketten. Sonst wird das nichts.

Durch festgefahrene begriffliche Dichotomien wie ‚Oberfläche vs. Tiefe‘, ‚Schein und Sein‘, ‚Form und Inhalt‘, wird determiniert, was sich mitunter aber schwieriger darstellt, als es die hierarchische und konnotative Wertung oktroyieren mag: Eine Tiefendimension lässt sich ohne den Zugang über die sog. Oberfläche nicht ausfindig machen, diese benötigt jene hingegen nicht.¹⁷⁴ Dass nun der Kunstinteressierte, der Kunst ohne ‚Tiefsinn‘ negiert, Ressentiments gegen ‚platte‘ Oberflächlichkeit anbringt, ist für sich genommen, kunstgeschichtlich konstruiert und psycho-ökonomisch sehr verständlich. Allerdings entpuppen sich einige Kunstprojekte, die vermeintlich *nur* eine Oberfläche anbieten, als die eigentlich interessanten ‚Objekte‘ der geistigen Begierde, da die Tiefendimension eben nicht – wie unter [1.5] zitiert – im visuellen, sondern im begrifflich-diskursiven Raum angesiedelt werden muss. Wie unendlich aufschlussreich und kognitiv gewinnbringend können dann das Schweigen auf der Bühne, die Leere/der Platz um den Text, die Stille beim Cagekonzert, die weißen Rauschenbergleinwände sein – wenn man theoretisch geschult dadurch den sonstigen Störfaktoren Beachtung schenkt, Prozessen der Sinn- und Bedeutungszuweisung gewärtig wird, oder im Sinne einer *poétique du blanc*¹⁷⁵ sich in den Genuss der Leerstellen, des Angedeuteten, eben *nicht* Aus- und Aufgeführten begeben kann?

Viele genannte Aspekte konvergieren an dieser Stelle. Die performative Wende wirkt sich auf Kunstverständnis, Interpretationsverfahren und Überlegungen zur ästhetischen Wahrnehmung aus.

Obwohl es state of the science ist, physikalisch einwandfrei anzuerkennen, dass der optische Sehvorgang zunächst ein *passiver* ist – Licht wird von den Dingen reflektiert und diese Strahlen vom Auge rezeptiv aufgenommen – möchte ich metaphorisch das Sehstrahlenmodell restituieren. Diesem zufolge tasten die Augen mit Strahlen, die sie selbst aussenden, die Umwelt *aktiv* ab. Physikalisch bereits seit dem frühen Mittelalter obsolet, kann dieses Bild dafür einstehen, den Rezeptionsvorgang als aktiven umzudeklariieren. Gerichtete Aufmerksamkeit, Bedeutungskonstitution und Fokussierungen können dadurch als kognitiv hochkomplexe, teilweise intendierte, jedenfalls aber aktive Prozesse des Zuschauers als ‚Ko-Akteur‘ von Künstler und Kunst gefasst werden.

¹⁷⁴ Eine „Auseinandersetzung mit der modernen eurozentrischen Dichotomie von Authentizität und Inszeniertheit“ dünkt die meisten Kulturwissenschaftler inzwischen eine veraltete Debatte. So bspw. Klaus-Peter Köpping: „Effektivität und Resonanz bei japanischen Ritualfesten.“ In: *Theatralität als Modell in den Kulturwissenschaften*. S. 63-82, hier: S. 65.

¹⁷⁵ Vgl. hierzu Kapitel [2.9].

Das Sehstrahlenmodell kann – sensorisch – natürlich nur die optische Komponente künstlerischer Erzeugnisse bzw. Ereignisse abdecken. Definitiv eignet es sich aber – um im Bilde zu bleiben – dafür, gedanklich von der Werkästhetik (das Kunstwerk ist fertiger, kodierter Bedeutungsträger und sendet sinnhafte Informationen aus, die der Rezipient zu dechiffrieren hat), zur Rezeptionsästhetik (Kunst bedarf des aktiven Beitrags des Rezipienten, um vollständig zu werden und Sinn überhaupt zu konstituieren) überzugehen. Zugleich lässt sich mit dem Sehstrahlenmodell das Stella-Diktum aus [1.5] aufgreifen: „what you see, is what you see“ – mehr erst einmal nicht.

Bemühungen, die Oberfläche als signifikante Größe (wieder) in der Ästhetik zu installieren, verleiht beispielsweise der Band *Mehr als Schein. Ästhetik der Oberfläche in Film, Kunst, Literatur und Theater*¹⁷⁶ Ausdruck. Im Vorwort heißt es:

Oberflächen galten und gelten gemeinhin als suspekt: Sie scheinen nur der Zier, wenn nicht gar der Irreführung zu dienen, denn der Schein – so heißt es seit jeher – trägt. Das Wesentliche dagegen – Inhalt, Bedeutung, Wahrheit – wird in der Tiefe vermutet, ein Vorurteil, gegen das sich dieser Band wendet: In seinen 17 Beiträgen wird nicht über das vermeintlich Defizitäre der Oberfläche diskutiert, sondern über das, was sie in erster Linie ist: ein ästhetisches Phänomen, das von Inhalten nicht ablenkt oder sie schmückt, sondern sie überhaupt erst prägt und ihnen eine sinnliche Dimension verleiht. Die Auseinandersetzung mit Oberflächen bedeutet daher, sich dem Sog der Tiefe zu entziehen, nicht hinter die Dinge, sondern auf sie zu blicken und nach ihrer Darstellung zu fragen.

In der vorliegenden Arbeit soll weder Partei für Tief(en)sinn noch für Oberflächenästhetik ergriffen werden. Beide Bestandteile von Kunst auch in der ästhetischen Wahrnehmung und der wissenschaftlichen Analyse/Interpretation in ihr Recht zu setzen, gleicht eher der Absicht. In diesem Sinne beschreibt Gerhard Schulze Theater als einen „Ort nichttoter Kunst“ und spannt auf der polaren Gegensätzlichkeit zwischen Spiel und Botschaft beruhend den Handlungsradius theatraler Ausdrucksmöglichkeiten auf:

Botschaft und Spiel beschreiben den möglichen Bedeutungsraum von Kommunikation in denkbar allgemeiner Weise. Es handelt sich um verschiedene Pole möglicher Bedeutung, zwischen denen sich das wirkliche Theater unruhig hin und her bewegt. Die Botschaft zielt auf Erkenntnis, das Spiel auf Erlebnisse; Botschaft ist auf längere Dauer angelegt, Spiel auf das Hier und Jetzt; Botschaft lädt zu Diskursen ein, Spiel zu Gefühlen. Im Begriffspaar von Botschaft und Spiel schlägt sich die anthropologische Grundspannung zwischen Ich und Welt nieder. Es geht auf der einen Seite darum, sich in der Welt zurecht zu finden, sie zu durchschauen, sich auf sie einzustellen, sein Leben zu organisieren. Die ist die

¹⁷⁶ *Mehr als Schein. Ästhetik der Oberfläche in Film, Kunst, Literatur und Theater*. Hrsg. von Hans-Georg von Arburg, Philipp Brunner, Christa Haeseli, Ursula von Keitz, Valeska von Rosen und Jenny Schrödel. Zürich/Berlin: Diaphanes 2008. Vorwort S. 7.

1.7 Interpretation respektive Interpretierbarkeit von Kunst

andere Seite: unser Innenleben. Gelungene Kommunikation im Theater pendelt zwischen Betrachtung und Empfindung.¹⁷⁷

Inwendig offeriert das Zitat genau diejenige Unterscheidung zwischen Semiotik und Phänomenologie, zwischen Sinn und Sinnlichem, wie sie nun mehrfach berührt wurde: semiotisch kann versucht werden, die Welt zu durchschauen, phänomenologisch und dynamisch stehen das Erlebnis und die prozessuale Konstitution von Bedeutung im Vordergrund. „Man kann und muss nicht alles verstehen.“ Mit diesem Motto ist das gegenwärtige Kapitel überschrieben. Was heißt, was ‚bedeutet‘ es? Mit Sicherheit nicht, die wissenschaftliche Arbeit und Beschäftigung mit zeitgenössischer Kunst zu scheuen. Nein, gerade das Gegenteil ist der Fall: Man kann/muss sich interdisziplinärer Methodik befleißigen und Kunstkontextfaktoren in den Blick nehmen, die vermeintlich abseits liegen.

„Postmoderne“ Theatertexte sind nicht ohne Rest versteh- und interpretierbar; die Oberfläche des Sprachmaterials kann als Beschreibungskategorie eminent wichtig und erkenntnisbringend sein. Die klassische Dramenanalyse wird indessen zumeist schwungvoll scheitern oder zumindest ihren eingeschränkten Geltungsanspruch anerkennen müssen. Genreübergreifend kann formuliert werden, dass zumal zeitgenössische Kunst sich dadurch auszeichnet, eher – nicht per se – phänomenologisch-sinnlich erfahr- und erfassbar zu sein, bzw. Beschreibungsformen nötig macht, die eine prototypische Sinnsuche ergänzen. „Etwas nicht zu verstehen, kann einen gewissen Reiz haben, etwas Rätselhaftes in sich bergen oder eine Faszination für das Fremde beinhalten. Aber genauso gut kann es Ärger, Einsamkeit, Depression und Desorientierung hervorrufen.“¹⁷⁸ Der Mittelweg bleibt bei Jo Fabian unbedacht auf der Strecke. Mittelwege mögen schöne sein, doch sie verbinden unbefriedigende Extrema. In der Bestandsaufnahme, wie groß der Teil des Kunsterzeugnisses ist, der phänomenal beschreibbar, wie groß der Tiefenanteil ist, der hermeneutisch deutbar ist, liegt der erste Schritt des Königswegs zur Deutung ‚postmoderner‘ Kunst. Stabile und vorgeformte Wahrnehmungsschablonen und Deutungsparadigmen stehen diesem Weg als Hürden einbeschrieben.

Postmoderne Theateraufführungen können adäquater mit Rahmenverschiebungen und -spielen, mit der Unterscheidung und Überspielung zwischen semiotischem Körper und phänomenalem Leib, mit kommunikationswissenschaftlichen (äußeres vs. inneres System), also mit phänomenologischen Instrumentarien und zeichentheoretischen Überlegungen erfasst (und ansatzweise verstanden) werden.¹⁷⁹ Das Eingangszitat spricht sich nicht dafür aus, die Hermeneutik/die

¹⁷⁷ Schulze, G.: „Was bedeuten die Bretter, die die Welt bedeuten?“ S. 12f.

¹⁷⁸ Fabian, Jo: „Sie sollen wissen, wofür Sie bezahlen!“

¹⁷⁹ Näheres dazu im [3]. Kapitel.

1 THEORIESEGMENT

Theatersemiotik gänzlich zu begraben, vor dem Kunstwerk zu kapitulieren, sondern es ermutigt meines Erachtens dazu, jenseits der herkömmlichen Rezeptions- und Interpretationsmodi neue Wege zu beschreiten, evtl. die Funktionsweise einer Aufführung begreifen, die herkömmliche Wahrnehmungsmuster torpedierenden Bühnenaktionen einordnen und bewerten zu lernen und nicht bei Vorbehalten und Ratlosigkeit oder bloßer Faszination stehen zu bleiben.

So ist das Theoriesegment der Arbeit als kleines Reservoir zu begreifen, mittels dessen tradierte methodische Mittel und Wege zum zielgerichteten Verstehen erweitert und ergänzt werden können. Zusätzlich ist es als Votum dafür zu lesen, dem Verstehenszwang¹⁸⁰ in puncto zeitgenössischer Kunst graduell zu widerstehen. Auch die Oberflächenbetrachtung, die ein integraler Bestandteil ist, wenn man zeitgenössische Kunst zu beschreiben und erfassen sucht, hat ihre Berechtigung und wenn sich dadurch das Potential der jeweiligen Kunst erschöpft: who cares? Denn: „Das Wort ‚Schein‘ hat dieselbe Wurzel wie das Wort ‚schön‘ und wird in der Zukunft ausschlaggebend werden“ orakelt Vilém Flusser in seinem *Lob der Oberflächlichkeit*.¹⁸¹ Damit nimmt er das Ende einer alten Dichotomie vorweg, die eher störend als förderlich für Diskurs und Interpretationen ist.

¹⁸⁰ Im Übrigen: Es gibt dutzende Internetforen, wo Personen ausgewachsene psychische Probleme diskutieren, die sie – zugegebenermaßen in Selbstdiagnose – dem Zwang, alles sich ihnen Darbietende deuten und verstehen zu müssen zuschreiben.

¹⁸¹ Flusser, Vilém: „Lob der Oberflächlichkeit. Für eine Phänomenologie der Medien.“ In: Ders.: *Schriften*. Band 1. Hrsg. von Stefan Bollmann und Edith Flusser. Mannheim: 1993. Zitiert nach Isabelle Stauffer und Ursula von Keitz: „Lob der Oberfläche. Eine Einleitung.“ In: *Mehr als Schein*. S. 13-31, hier: S. 13.

2 TEXTSEGMENT

Der theoretischen Vorarbeit stellen sich nun die Analyse und die Interpretation¹⁸² des von Rainald Goetz als „Stück“ ausgewiesenen Textes *Jeff Koons* anbei. Unterschiedliche Approximationen, die von textimmanenter Theorie über literatur- und theatertheoretische Äußerungen Goetz' bis hin zur Ästhetik der ‚Texttheatralität‘ reichen, haben den Anspruch, einen möglichst spektralen Blick auf das ‚Künstlerdrama‘ *Jeff Koons* zu werfen, in welchem kein klar konturierter Künstler und auch kein Jeff Koons auftauchen. Oder doch?

Auch wenn man es pragmatisch für ausgemacht hält, dass sich formale Kriterien nicht mehr eignen, literarische Texte auf ihre Tauglichkeit für das Theater hin zu überprüfen,¹⁸³ kommt man nicht umhin, bewusst lancierte Gattungsspezifika zu untersuchen. Warum deklariert Rainald Goetz, der bekanntlicherweise ein eher ambivalentes Verhältnis zum Theater unterhält, seinen *JK* als „Stück“? Möchte Goetz den Text als (Teil-)Stück, als Beitrag zum Theater, als Metadrama verstanden wissen oder ihn als Theaterstück in eine Tradition, an Vorannahmen überreich, stellen? Taucht doch die titelgebende Person namentlich nie, figurlich nur spielerisch angedeutet, ja nachgerade angehaucht auf. Unverzüglich sieht man sich möglicherweise in einen fesselnden Gattungs-/Knebelvertrag eingeschrieben: *Jeff Koons* muss *per definitionem* spielbar und also bühnentauglich sein, muss darüber hinaus gängige Interpretationsmuster der Dramenanalyse bedienen.

Des somit evozierten Erwartungshorizontes gemäß, sollen die traditionellen Ansatzpunkte der Dramenanalyse: „Formales/Struktur [2.1]“, „Figuren [2.2]“, „Sprache [2.3]“, „Handlung [2.4]“ nacheinander abgehandelt werden.¹⁸⁴ Anschließend folgt je ein Resümee mit dem Versuch, Grenzen der Herangehensweise aufzuzeigen, um gleichzeitig vorsichtig über sie hinauszudeuten. Schließlich fügen sich an die benannten Analyse Kriterien bündig weitere, aktuellere Verfahrensweisen von Theater textanalyse an, welche an *Jeff Koons* tentativ auf ihre Reichweite hin zu überprüfen sein werden.

¹⁸² Die Unterscheidung wird zwar im Folgenden immer wieder unterlaufen, wichtig ist sie jedoch bei nicht dramatischen Theater texten, da die Registrierung struktureller Merkmale und deren Deskription auch ohne abschließende Deutung stattfinden kann. Wie im Theoriesegment ausgeführt, kann z.B. die Thematisierung und Strukturbeschreibung der Oberfläche/Textur einen hilfreichen Zugang zu Theater texten neuerer Machart gewähren. M. E. liegt in diesem Fall eine *Strukturanalyse*, keine Interpretation vor.

¹⁸³ Vgl. T. Birkenhauer: *Zwischen Rede und Sprache, Drama und Text*. S. 15-23. Insbesondere die Punkte [4.5f] zollen diesem Postulat Respekt.

¹⁸⁴ Wobei Überschneidungen, Vor- und Rückgriffe unerlässlich sind und eine Trennschärfe nicht eingehalten werden kann. Jeweils wird dabei einer eher konventionellen Textanalyse, die sich eines Methodenmixes aus textimmanenter-hermeneutischen, metatextuellen und rezeptionsästhetischen Verfahren bedient, der Vorzug gegeben.

2.1 Formales/Struktur und die alten Einheiten

Strukturell erwähnenswert sind Besonderheiten bezüglich der Akt- und Szenenmarkierungen. Einer siebenschriftigen *prima facie* inhaltsverzeichnisgleichen Zuordnung von Sequenzen und Seitenzahlen¹⁸⁵ folgt auf der angegebenen Seite zu „I“ erwartungsgemäß der so ausgewiesene „Dritte Akt“, „später folgen der Erste, der Zweite, der Sechste und der Siebente Akt – nach einem Vierten und Fünften sucht man vergebens, es sei denn, man glaubte sie hinter den mit ‚Draußen‘ und ‚Nach der Pause‘ betitelten unnummerierten Teilen zu erkennen.“¹⁸⁶

Mehrere Evokationen müssen abgewogen werden: Da ein Missgeschick als eher unwahrscheinlich ausscheidet, ließe sich hypothetisch an eine alternativ erforderliche Lesereihenfolge denken. Das daraus mit Hinblick auf eine potentiell ‚texttreue‘ Inszenierung einhergehende Problem, dass jede so geartete Festlegung eine massive Zuschauerlenkung im Theater zur Folge hätte, verdient Beachtung. Die häufig scheinbar unabhängig und lose nebeneinanderstehenden Episoden sukzessive einander folgen zu lassen, bedeutete eine Gewichtung und Vereindeutigung, die dem Leser nicht zu Gebote steht.¹⁸⁷ Als weitere Arbeitshypothese, welche die fragenaufgebende Binnenstruktur *Jeff Koons*‘ erklären könnte, eignet sich die Vorstellung, es mit einem spielerischen und relativierenden Umgang mit der Akteinteilung *per se* zu tun zu haben. Dementsprechend hält Gerhard Jörder fest: „Man ahnt (so platt, so richtig): In diesem Künstlerleben geht vieles kreuz und quer, drunter und drüber.“¹⁸⁸ Schenkt man dagegen der Tatsache Aufmerksamkeit, dass Goetz seine Texte stets in einen größeren Ordnungszusammenhang zu stellen bemüht ist¹⁸⁹ und auch in *JK* selbst „die Dutzenden von Kurz- und Kürzestszenen penibel nummeriert“¹⁹⁰ sind, zwingt sich der Verdacht auf, es mit einer durchdachten Architektur des Textes zu tun zu haben. Als „wirrer Mensch fühlt man sich von Systematisierungen angezogen. Auf reichlich komische Art, und insofern haben meine Opus-Bezeichnungen natürlich auch einen starken Hau ins voll Lächerliche“¹⁹¹ selbstironisiert sich Goetz. Zum Behufe einer ersten strukturellen Durchsicht, bietet sich die Gliede-

¹⁸⁵ Goetz, R.: *JK*. S. 6.

¹⁸⁶ Windrich, Johannes: *Technotheater. Dramaturgie und Philosophie bei Rainald Goetz und Thomas Bernhard*. München: Fink 2007. S. 399.

¹⁸⁷ Mehr zu dieser Überlegung unter [4].

¹⁸⁸ Jörder, G.: „Zipfelchen vom Paradies.“

¹⁸⁹ *Jeff Koons* gliedert sich als 5.2 in den Zyklus 5. *Heute Morgen* ein.

¹⁹⁰ Jörder, G.: „Zipfelchen vom Paradies.“

¹⁹¹ „Spiegelgespräch. ‚Ein Hau ins Lächerliche.‘ Der Schriftsteller Rainald Goetz über sein Theaterstück ‚Jeff Koons‘, den US-Skandalkünstler gleichen Namens und den Mut, über die kitschigen Aspekte des Lebens zu schreiben.“ In: *Der Spiegel* 50 (1999). S. 250-253, hier: S. 250.

2.1 Formales/Struktur und die alten Einheiten

nung Johannes Windrichs an, die hier erweitert durch die Informationen des Inhaltsverzeichnisses dargestellt wird:¹⁹²

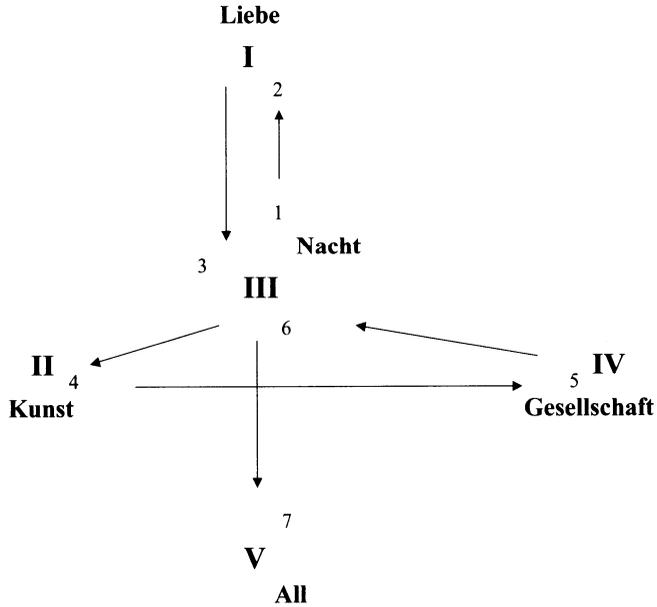
Seitenzahl	„Sequenz“	„Akt“	„Ordnungszahl“	Überschrift
11	1	Dritter Akt	III.	PALETTE
33	2	Erster Akt	I.	IM BETT
53	3	Draußen	III.	DIE GEBÜCKTEN VOM GÖRLITZER BAHNHOF MARSCHIEREN AUF
69	4	Zweiter Akt	II.	DIE FIRMA
105	5	Nach der Pause	IV.	DIE ERÖFFNUNG
131	6	Sechster Akt	III.	PALETTE
151	7	Siebenter Akt	V.	DAS BILD

Selbst ohne die Mottos, die den jeweiligen Akten vorangestellt sind – und einen eigenen intertextuellen Kommentar nötig machen würden –,¹⁹³ sieht man sich einem Fächer an (konkurrierenden) Systematisierungen gegenüber. Sinnfällig besteht ein Spannungsverhältnis zwischen der arabischen und der römischen Zählung. Ebenso erstaunt die Übereinstimmung der Ordnungszahl „III.“ – erstaunt generell deren dreimaliges Vorkommen – mit der Überschrift „Palette“. Um diese Wirrnisse aufzuklären lässt sich ein Schaubild aus der Feder Goetz' erhellend anbringen:¹⁹⁴

¹⁹² Windrich, J.: *Technotheater*. S. 399.

¹⁹³ Ansatzweise lässt sich dieser unter [2.6] finden.

¹⁹⁴ Zitiert nach J. Windrich: *Technotheater*. S. 400. Windrich kommt auch das Verdienst zustatten, es aufgespürt zu haben: „In: Deutsches Schauspielhaus Hamburg, Spielzeit 1999/2000, Jeff Koons. Das Programmheft wurde komplett vom Autor gestaltet; das Schaubild befindet sich auf der Titelseite.“



III I III II IV III V

Zuvörderst ist man geneigt, dem Autor einen „starken Hau ins voll Lächerliche“ zuzuerkennen, da mit den Komplexen „Liebe“, „Kunst“, „Nacht“, „Gesellschaft“ und „All“ erst einmal keine Klärung in Sicht ist. Schrittweise findet allerdings eine mögliche Sinnstiftung statt. So erscheinen die römischen Ziffern – qua Fettdruck – jener sequenziellen Zählweise vor- oder zumindest übergeordnet. Demzufolge ist eine ‚klassische‘ Fünfteilung stets als zweite Folie der Rezeption mit einzubeziehen. Nicht nur graphisch zentral beansprucht der Komplex „III Nacht“ gesteigerte Aufmerksamkeit.¹⁹⁵ Um ihn konstelliert sich

¹⁹⁵ Stefan Krankenhagen zitiert eine Arbeit Richard Webers (Ders.: „... noch KV [kv]‘ Rainald Goetz. Mutmaßungen über ‚Krieg‘.“ In: Weber, R. (Hrsg.): *Deutsches Drama der 80er Jahre*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1992. S. 120-148, hier: S. 124. Zitiert nach: Krankenhagen, S.: *Laß mich rein, laß mich raus.*), welche anhand von *Krieg Goetz*’ Textproduktion in die Tradition der „Zahlenspiele“ stellt und zu erstaunlichen Ergebnissen mit Hilfe der Mathematik gelangt. Auf dieser Basis scheint es nicht überinterpretiert, das arithmetische Mittel zu Rate zu ziehen, um die Verdichtung rund um die Zahl 3/den Komplex III bestätigt zu finden: $(III+I+III+II+IV+III+V)/7=3$.

alles Weitere, lediglich die „Nacht“ wird dreimal thematisiert. Textimmanente, selbstreferentiell lesbare Hinweise führen weiter:

Kunst
 ein Wochenende Kunst
 die Kneipe
 und das Atelier
 die Galerie und die Gebückten
 die Gebückten vom Görlitzer Bahnhof
 marschieren auf
 ein Stück
 in sieben Akten
 schön knapp abgepackt¹⁹⁶

Damit ließe sich *Jeff Koons* auf der zeitlichen Koordinate unter „Wochenende“ situieren, was der abschließende Monolog (7/Siebenter Akt/V./Das Bild/V/All/1. Vision) einer mäßig konturierten (Künstler-)Figur mit den Worten: „eine schöne Sache / ein Tag Leben und drei Nächte / die sieben Bilder in der Galerie“¹⁹⁷ bestätigt. „[P]assend dazu werden genau drei Akte, nämlich der Dritte, der ‚Draußen-‘ und der Sechste Akt mit der III gekennzeichnet. Es ist zu vermuten, daß eben sie die drei Nächte [des Wochenendes] repräsentieren.“¹⁹⁸ Auch wenn man fiktionalen Texten – und zumal nicht dramatischen Theatertexten à la *JK* – nicht ohne weiteres mit mimetisch-realtitätsabbildender Prämisse zu Leibe rücken darf, scheint es vorläufig keine textinternen Hinweise, die eine Terminierung von Freitag(nacht) bis Sonntag(nacht) unterwanderten, zu geben.

In ähnlicher Manier, wie sich die zeitliche Fixierung zunächst erstaunlicherweise konventionell gibt, lässt sich der „Ort, beziehungsweise die Orte [...] definier[en]: ein Club, ein privates Zimmer mit Bett, eine Galerie, ein Atelier, verschiedene Straßenzüge (in Berlin).“¹⁹⁹ Konkreter fasst es Jörder, indem er die bereits zitierte Passage aus *JK* teilweise in der Realität verortet und die „Kneipe“ mit der Hamburger „Kneipe Palette, wo getrunken und gekokst“²⁰⁰ wird, identifiziert.

Johannes Windrich verwendet viel intertextuelle Mühe und analytisches Geschick darauf, die widerstreitenden Ordnungsschemata zu dechiffrieren und in eine schlüssige Argumentation zu gießen. Dabei bedient er sich häufig des, teilweise simultan zu *JK* entstandenen, Internet-Tagebuchs *Abfall für alle*²⁰¹ von

¹⁹⁶ Goetz, R.: *JK*. S. 6.

¹⁹⁷ Ebd.: S. 156.

¹⁹⁸ Windrich, J.: *Technotheater*. S. 399.

¹⁹⁹ Krankenhagen, S.: *Laß mich rein, laß mich raus*. S. 216.

²⁰⁰ Jörder, G.: „Zipfelchen vom Paradies.“

²⁰¹ Goetz, R.: *Abfall für alle. Roman eines Jahres*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1999.

2 TEXTSEGMENT

Goetz. Der zentrale Eintrag, auf den sich Windrich bezieht, stammt vom 14. November 1998:

Die Außenordnung gehört [...] tief ins inhaltlich Innerste der formalen Vorphantasie vom Ganzen einer Sache: eine kleine Erzählung in fünf Teilen, fünf Tage, Dekonspiration. Oder eben ein Stück, das sich an einem Wochenende, jedoch in sieben Akten abspielt, beispielsweise, wie Jeff Koons. Der liebe Gott hat sich bei der Erschaffung der Welt auch von der Ordnung der Woche inspirieren lassen, völlig normal. Zahlen, Geometrie, Musik und Schöpfung hängen eben zusammen. Wenn räumliche und zeitliche Ordnung sich widersprechen, oder zumindest miteinander interferieren, kann es sachlich richtig und ganz logisch sein, mit dem Ort des zentralen dritten Akts zu beginnen, dorthin zweimal zurückzukehren, und doch zugleich die örtlich darum herumgruppierten anderen Akte in der ihnen entsprechenden zeitlichen Reihenfolge zu benennen: erst die Liebe, dann die Kunst, dann der nächtliche Exzess im Club. Und losgehen tuts im Club, in der Palette, ist doch klar. Sage ich den Leuten, die es doof finden, dass Jeff Koons mit den Worten DRITTER AKT losgeht. Das ist doch nicht doof, das ist doch lustig, ich finde, das stimmt.²⁰²

Neben der offensichtlichen, doppelten Autoräußerung, die Zeitraum und Ort des ‚Stücks‘ den bereits erwähnten Überlegungen gemäß zementiert, überträgt Windrich weitere strukturelle Implikationen²⁰³ auf den Text:

Der Autor erläutert die Verhältnisse hier mit dem Begriffspaar von räumlicher und zeitlicher Ordnung. Die erstere muß mit den römischen Ziffern zusammenhängen, da im Passus zu lesen ist, daß der *Ort* des zentralen dritten Akts insgesamt dreimal aufgesucht wird – dreimal kommt im Text nur die III vor. Die übrigen Themen wie Liebe und Kunst sollen nach ihrer „zeitlichen Reihenfolge“ numeriert werden; das heißt zwar nicht, daß die linke Seite schlicht als Indikator der temporalen Dimension interpretiert werden kann, wohl aber, daß sie stärker davon beeinflusst ist als ihr Pendant. Wie sich dem Schema entnehmen läßt, wird der reguläre Ablauf in ihr ab dem an zweiter Stelle plazierten [!] Ersten Akt nicht mehr unterbrochen, während das rechts noch zweimal geschieht. [...] Die römischen Zahlen zeigen das jeweilige Thema innerhalb des gedanklichen Gefüges an, die ausgeschriebenen hingegen, inwieweit diese strukturelle Vorprägung durch das Gewicht des Narrativ-Konkreten aufgehoben wird. Und genau darin scheint die Pointe der zweigeteilten Gliederung zu liegen: Der Leser wird mit zwei konkurrierenden Mustern konfrontiert und kann erkennen, welches wo die Oberhand behält. Zunächst hat das räumliche Moment das größere Gewicht, dann wird das zeitliche insofern dominanter, als die Akttitel links dem Gebot der Zahlenfolge gehorchen. Wenn die linke Hälfte mit dem Sechsten und Siebenten Akt endet, also mit den einzigen Angaben innerhalb der Tabelle, die der tatsächlichen Position im Stück entsprechen, dann deutet das darauf hin, daß am Schluß noch ein weiterer Aspekt ins Spiel kommt: Es geht nicht mehr nur um die kor-

²⁰² Goetz, R.: *Abfall für alle. Roman eines Jahres*. S. 732.

²⁰³ Er beruft sich dabei auf die bereits angeführten Schaubilder.

rekte Sukzession, sondern zugleich darum, daß die Zählung mit der wirklichen Erscheinung des Werks [...] zusammentrifft.²⁰⁴

Geistreiche Fleißarbeit liegt hier vor, wobei grundlegend fragwürdig ist, inwiefern die zugrundeliegenden Goetz-Äußerungen semantisch mit ‚glaubwürdig‘ oder ‚faktual‘ bedacht werden sollten, insofern es sich um einen später veröffentlichten, *fiktionalen* Text handelt! Die Gruppierung um den Nacht-Akt ist plausibel, die zwifache Rückkehr in die „Palette“ ebenfalls. Auch das zeitlich-sequenzielle Nacheinander von Club, Liebe, Kunst und Exzess sind es ihrerseits. Das Problem liegt ganz einfach darin, dass der „nächtliche Exzess im Club“ nicht um den zentralen III. Akt „herumgruppiert“, sondern mit ihm kongruent ist. Wie man das Zitat dreht und wendet,²⁰⁵ es bleibt fiktional, wie es der spätere Tagebuch-Zusatz „Roman“ recht eigentlich einwandfrei testiert. Und selbst wenn sich die ultimative Schlüssigkeit der Textkomposition zeigen würde, müsste man zwangsläufig zwei ineinander verschobene Zeitebenen annehmen, um sich aus der Affäre zu ziehen.²⁰⁶ Achim Stricker hält dazu lakonisch fest: „Im Gegensatz zu allen anderen Theater texts von Goetz sind die Akte (in ihrer zeitlichen Abfolge) verdreht, ein Verweis darauf, dass die rein zeitliche Sukzession von geringer Bedeutung ist. Die textuelle Anordnung signalisiert eine nicht-lineare, eher konstellative Lektüre – wie das Nebeneinander von Bildern in einer Ausstellung.“²⁰⁷

Bei aller Berechtigung, die Textstruktur intentional ordnen und verstehen, alte Einheiten erneut heraufbeschwören zu wollen – meiner Ansicht nach wird dadurch auf der textuellen Erkenntnisebene kein Deut nennenswerten Progresses erzielt.²⁰⁸ Als Diener der Lesart könnte man die bewusst offen gestaltete Organisation des Textes bezeichnen, die sich – ganz nach inhaltlicher Schwerpunktsetzung – bereitwillig zum tragfähigen Gerüst der Deutung gruppieren lässt.²⁰⁹

²⁰⁴ Windrich, J.: *Technotheater*. S. 416.

²⁰⁵ Denkbar wäre bspw. ‚nächtlich‘ mit jeder der drei Nächte zu verknüpfen, was daran krankend würde, dass es nach der ‚Liebe‘ perspektivisch nicht in den ‚Club‘ geht, sondern lediglich die Außensicht desselben textuell geschildert wird.

²⁰⁶ Vgl. hierzu [2.4].

²⁰⁷ Stricker, A.: *Text-Raum*. S. 295.

²⁰⁸ Grundsätzlich anders verhält es sich freilich bei den Wechselwirkungen zwischen Text und Inszenierung, auf die hier im [4]. Kapitel eingegangen wird. Dort muss die jeweilige Reihenfolge und Festlegung der Komposition dringend mitreflektiert werden.

²⁰⁹ Denkt man sich bspw. ein Metadrama, das einerseits die Fünfkügigkeit durch sieben Akte hinterfragt, sie andererseits durch transtextuelles Material wieder auf den (Spiel-)Plan ruft, kann eine schickliche Interpretation der unüblichen Akteinteilung erfolgen; denkt man sich indes als Anregung eine ‚konstellative Lektüre‘, die den Einzelszenen relative Autonomie zugestehen soll, so ist die Erklärung nicht weniger durch die Struktur haltbar. Je nach Interpretationshypothese, lässt sich die Struktur des Textes wohlgefällig einem Argumentationsstrang einverleiben.

2.2 Personen-/Figurenkonstellation

Das Personenverzeichnis, das – einem Drama vorangestellt – eines der wichtigsten Elemente des Nebentextes verkörpert, sucht man bei JK vergeblich. Man könnte es nun als schlicht folgerichtig betrachten, dass auch Sprechermarkierungen sowie Eigennamen (quasi) nicht existent sind. Dennoch mutet es befremdlich an, wenn keine erkennbare typographische Zuordnung der Textzeilen erfolgt und dies nicht zuletzt, weil man gewohnheitsgeleitet monologische oder dialogische Gesprächsstrukturen als Konstituenten dramatischer Texte voraussetzen gewogen ist.²¹⁰ Zwar treten in stringenter Lesereihenfolge bereits auf den ersten fünfundzwanzig Seiten allerlei Instanzen auf: „wir“, „ich“, „du“, „Frauen“, „Männer“, „Peter und Peter“, „Gabi“, „Yasmin“, „die süsse Maus“, „das buschige Kätzchen“, „Maler“, „Musiker“ und selbst eschatologische Abstrakta wie „das hohe Gericht“ und „der jüngste Tag“.²¹¹ Aber direkt muss man den Auftrittscharakter hinterfragen. Mal sind es lediglich nummerierende Nennungen, mal kann man einen Mono-/Duo- oder Polylog erahnen – oder konstruieren –; eher lässt sich von einem losen Verbund sprechen als von einem konzeptionell aufeinander bezogenen Handlungsgeflecht, das von Figuren getragen wird. Einen eigenen Weg geht Stephan Krankenhagen, der der Überzeugung ist, in der „Gästeliste“²¹² „zugleich Urkunde des privilegierten Zutritts [zur Kneipe „Palette“] und Aufzählung der *personae dramaticae*“²¹³ erkennen zu können. Letztgenannte seien allerdings „wie üblich in den Theaterstücken von Rainald Goetz, keine ausformulierten Charaktere, sondern signalfarbene Extrakte des zu verhandelnden Themas.“²¹⁴ Dennoch schlägt eine derartige Interpretation eine Bresche für die relative Konsistenz des Figurenensembles.

Bei der näheren Inspektion des Textes lassen sich auch durchaus diskursive Strukturen ausmachen. So findet sich im „Ersten Akt“ – der dem „Dritten Akt“ nachgängig und mit „I. IM BETT“ überschrieben ist – folgende Passage:²¹⁵

²¹⁰ Erinnert sei an dieser Stelle daran, dass durch die Kennzeichnung „Stück“ ein architektonisches Gattungssystem aktiviert wurde, das hier überprüft und ggf. dekonstruiert werden soll. Das Vorliegen eines nicht dramatischen Theatertextes wäre ein denkbare Resultat.

²¹¹ Die jeweiligen Seitenangaben sind entbehrlich, wie die folgende Argumentation zeigen wird.

²¹² Goetz, R.: JK. S. 24f.

²¹³ Krankenhagen, S.: *Laß mich rein, laß mich raus*. S. 214.

²¹⁴ Ebd.: S. 214.

²¹⁵ Dass die Analyse an dieser Stelle ihren Ausgangspunkt nimmt, ist rein willkürlich. *Jeff Koons* bietet in nahezu jedem „Akt“ Möglichkeiten, die Sprach- und Sprecherkonstellation unter die Lupe zu nehmen.

2.
ich liebe dich

glaubst du, man könnte sich jetzt schon belügen?
wieso denn lügen?
ob man jetzt schon lügen müßte
bei einer falschen Frage?
was für eine Frage denn?
ob du mich jetzt im Moment
schon anlügen würdest?
aber wieso denn?
obwohl wir gerade erst – ?
komm, Schatz
bitte, ich muß das wissen!
schau, ich zeigs dir²¹⁶

Eine nahezu prototypisch dialogische Gesprächssituation, die sich mit großer Sicherheit einem Paar zuordnen lässt, welches sich – vertraut man den einzelnen Überschriften – im Bett befindet und sich gegenseitig in Liebe zugetan scheint. Ob es sich um Männer, Frauen oder ein gemischtes Paar handelt, wird zwar (noch) nicht ersichtlich, ebenso wenig lässt sich mit Sicherheit sagen, an welchen Stellen die Enjambements eine Sprecherrede über zwei Zeilen verteilen. Und dennoch würde wohl niemand zaudern, zwei sich unterhaltende Individuen zu unterstellen, die kürzlich – wie der Gedankenstrich nicht erst seit Kleists *Marquise von O...*²¹⁷ zu verdeutlichen im Stande ist – Sex hatten. Nimmt man den nächsten Abschnitt auszugsweise hinzu, ergeben sich sowohl vereindeutigende als auch verkomplizierende Tendenzen:

3.
Schönheit

sie poppen
sie ficken
sie tun es
sie machens

wie war das da eben?
sie poppen und ficken
sie tun es
sie lachen?
ach so ja genau
sie machen es sich

²¹⁶ Goetz, R.: JK. S. 37f.

²¹⁷ Vgl. Heinrich von Kleist: *Die Marquise von O.../Das Erdbeben in Chili. Erzählungen*. Durchgesehene Ausgabe. Stuttgart: Reclam 2004 (= Nr. 8413). S. 5.

2 TEXTSEGMENT

und sie macht es sich und
sie macht es ihm
und sie kommen zusammen wie irr
[...]
ich liebe dich
und ich dich auch
und sie lachen
sie ficken
sie küssen einander
[...]
es läutet jetzt Sturm

he!
Arsch!
wir ficken so laut
wie wir Lust haben!
Depp!²¹⁸

Das Geschehen lässt sich nun einwandfrei in einem sexuellen Kontext verorten und auch die heterosexuelle Zusammensetzung des Paares wird eklatant. Erstaunlich nimmt sich indes die Einbettung der bekannten Wechselrede („ich liebe dich / und ich dich auch“) in einen Erzählakt aus: „Die unpersönliche Beschreibung der Szene hat kommentierenden Charakter. Die für das Drama nach Lessing untypische Distanz zum (Bühnen-)Geschehen lässt an ein antikes chorisches oder modernes episches Element denken.“²¹⁹

Anders als die bemüht konservative Analyse Ralf Rättigs, könnte man zunächst die Präsentation der Ereignisse und Worte als verhältnismäßig neutrale Schilderung klassifizieren, die man mit Martínez/Scheffel²²⁰ als intern fokalisiert, zeitdeckend und damit als dem szenischen Erzählen/dem dramatischen Modus zugehörig beschreiben kann. Die Figurenrede wird hier stets zitiert, erfolgt sogar in Form der autonomen direkten Rede, was erneut für ein unmittelbares Näheempfinden zum Geschehen sorgt.²²¹ Völlig aus diesem leicht handhabbaren

²¹⁸ Goetz, R.: JK. S. 38f.

²¹⁹ Rättig, Ralf: „Kunst an der Oberfläche – Jeff Koons von Rainald Goetz.“ In: *Mein Drama findet nicht mehr statt. Deutschsprachige Theater Texte im 20. Jahrhundert*. Hrsg. von Benedikt Descourvieres, Peter W. Marx und Ralf Rättig. Frankfurt am Main: Peter Lang 2006. S. 243-258, hier: S. 247.

²²⁰ An einigen Stellen halte ich Rückgriffe auf narratologische Forschung nicht nur für zulässig, sondern für erforderlich, um der beständig wechselnden Erzählstruktur gerecht zu werden. Dass sich erzähltheoretische Forschungsergebnisse hilfreich zur Analyse dramatischer Texte und nicht mehr dramatischer Theater Texte anbieten, ja aufdrängen, zeigt besonders eindrucksvoll Eike Munny: *Erzählperspektive im Drama. Ein Beitrag zur transgenerischen Narratologie*. München: Iudicium 2008 (= Cursus 26. Texte und Studien zur deutschen Literatur). Grundlegend zur Einführung in die Erzähltheorie vgl. Matias Martínez und Michael Scheffel: *Einführung in die Erzähltheorie*. 7. Aufl. München: Beck 2007.

²²¹ Auf den ersten Blick muss es scheinen, als sei damit nichts Neues gesagt. Allerdings machen es andere, mittelbare Passagen erforderlich, auf die *unmittelbare* Schilderung hinzuweisen, die einem typischen Drama ohnehin eignen würde.

erzähltheoretischen Konstrukt fällt allerdings die Konzeption des Erzählers hinaus: Eine reflexive, eventuell der Selbstversicherung dienliche Ebene stört die Einordnung. Die ersten vier Verszeilen changieren zwischen iterativer und singularer Erwähnung der Kopulation – geht man von zuverlässigem Erzählen aus, so ist man informiert. Auf die Frage „wie war das da eben?“ und deren Beantwortung qua inkorrekt wiederholter Feststellung „ach so ja genau“ die vermeintliche Bestätigung. Handelt es sich um einen zweiten Erzähler, der nachlässig zuhört, was der erste berichtet,²²² wird hier mit der Rezeptionserfahrung des Lesers gespielt, der sich ob der drastischen Ausdrucksweise verunsichert fühlt? Vielleicht wird auch lediglich die Austauschbarkeit, die Belieblichkeit von Begriffen vor Augen geführt, wenn es um körperliche Liebe geht. Für den Moment möge es genügen, neben den „dialogische[n] Situationen, in denen die Diskursinstanzen mit mehr oder minder großer Verbindlichkeit verschiedenen Sprechern zugeordnet werden können“,²²³ eine weitere für *Jeff Koons* typische figurative Basissituation zu vermerken: Eine nicht näher benannte Erzählinstanz vermittelt Geschehen, Gedanken- und Rede. Dabei kann das Geschehen konkreter („er eilt zurück zu den Papieren“²²⁴) oder abstrakter („man sieht ihn dieses Denken denken“²²⁵) geschildert, gewisser/intern- oder nullfokalisiert („er trinkt noch mal Kaffee, trinkt Saft“²²⁶) oder ungewisser/extern fokalisiert („scheint zu schmunzeln, scheint zu lächeln“²²⁷) präsentiert werden. Die Gedankenrede wird häufig – im Gegensatz zur hauptsächlich zitierten gesprochenen Rede – in transponierter, erlebter ‚Doppelstimme‘ wiedergegeben, die sich kunstvoll in den Bewusstseinsbericht einzugliedern versteht:

der Künstler ist voll Tatendrang
 er freut sich seines Lebens
 sieht die Gestalt des neuen Werks vor sich
 ein neues Ding, das er schon ist
 das nur noch schnell durch ihn hindurch
 für alle sichtbar werden muß
 was heißt da muß
 er will es halt, er denkt das wäre toll²²⁸

Zunächst schildert der Erzähler das als sicher angenommene Innere eines namenlosen Künstlers. Dieser ist offenbar in einem Schaffensprozess begriffen

²²² Diese Möglichkeit wäre eine virtuose Strategie Goetzens, inszenierende Vorgaben zu liefern.

²²³ Rättig, R.: *Kunst an der Oberfläche*. S. 248.

²²⁴ Goetz, R.: JK. S. 76.

²²⁵ Ebd.: S. 77.

²²⁶ Ebd.

²²⁷ Ebd.

²²⁸ Ebd.

und denkt über die Veräußerlichung des internen Konzepts seines Werkes nach. Alsdann leitet die Passage „was heißt da muß / er will es halt“ eine oszillierende Zuordnungsschwierigkeit ein, da man sowohl erwägen könnte, dass ein vormals heterodiegetischer Erzähler nun Bestandteil der erzählten Welt – und damit homodiegetisch – zu werden sich anschickt; also nachfragt, ob es denn nun so sein müsse oder ob lediglich der Künstler diese Einstellung habe; als auch von einer durch den Erzähler eröffneten Reflexionsebene der ‚Künstlerfigur‘, die sich selbst auf ihre gedankliche Stichhaltigkeit hin befragt, ausgehen kann. Zwar lässt sich kein klar begründetes Votum für eine der beiden Möglichkeiten abgeben, jedoch ermöglicht genau dieses Züngeln an der Waage einerseits z.B. rhythmisierte, erregte Momentaufnahmen, die zur Identifikation mit einer Situation einladen und fast an eine Figur, die in der dritten Person über sich selbst spricht, erinnern („er tuts, er tuts, er denkt an Kleist / er braucht mehr Licht, die Zeit, die Zeit“²²⁹). Andererseits ermöglicht diese ambivalente Erzähl(er)konzeption Mini-Szenen, in denen eine eher narrativ-distanzierte Außen-sicht vorherrscht und in denen der Erzähler als konturierte Instanz hervortritt („er nimmt Papier zur Hand / man sieht ihn kritzeln / Frage: / was notiert der Künstler da?“²³⁰). Bei diesem prominenten Beispiel ließe sich sogar trefflich für eine Lesersprache und damit für eine vorliegende Nullfokalisierung/einen auktorialen Erzähler plädieren.

Weit davon entfernt, konsistente Figuren konstatieren zu können, bemühe ich mich der Vollständigkeit halber, eine Übersicht der typischen drei Erzählmechanismen, welche in *Jeff Koons* vorliegen, herauszustellen. Nach der dialogischen und der durch einen Erzähler verstatteten „Grundkonstellation“²³¹ liegen monologische Schattierungen vor. Diese treten unregelmäßig, teils eingebettet in dialogisch und episch gestaltete Blöcke, teils in langen Passagen für sich alleine und mitunter typographisch in Blocksatz gesetzt auf. Das Reflexionsniveau dieser Parts reicht von gerade noch assoziativ zu nennendem Bewusstseinsstrom („Bin arm. Bin krank. Bin hungrig. Ich kotze. Ich stinke und rauche, spucke und rotze. [...] Ich zünde mich an. Ich schneide mich auf. Ich hab schlechte Laune. Ich schreie dich an. Ich brülle und wüte. Ich flüstere oft. Ich kenne da einen. Ich hab mal gehört“²³²) über eine kunsttheoretische, rhetorisch versierte „Rede“ („Das Politikum dieser Kunst, meine Damen und Herren, liebe Freunde unserer Galerie, die Sie hier sehen, eine Kunst, deren Angst und Elend in der Paranoid-

²²⁹ Goetz, R.: *JK*. S. 76.

²³⁰ Ebd.: S. 75.

²³¹ Vgl. R. Rättig: *Kunst an der Oberfläche*. S. 248. Anders als Rättig fasse ich seine Typen 2 und 3 unter dem Dachbegriff *monologisch* zusammen. Damit lässt sich auch der „Siebente Akt“ mühelos darunter subsumieren.

²³² Vgl. bspw. R. Goetz: *JK*. S. 96f.

gestalt der Perfektion auftritt ...²³³) bis hin zu metaphysischen Reflexionen mit existentiellem Selbstzweifel und möglichem Deutungspotential für den gesamten Text („was auch jeder / kennt, bis zum Überdruß kennt / Negativität, Kritik und Abscheu, Ablehnung / Reflexe von Ekel, ununterbrochen / und überall, automatisch / permanent, als gäbe es nichts, als das: nichts“²³⁴).²³⁵

Wie unter [1.4.2] bereits erwähnt, gehört es zum Wesen nicht dramatischer Theatertexte – und die Zugehörigkeit des *Jeff Koons* zu diesem Genre wird zunehmend sinnfällig –, keine wohldefinierten und psychologisch gerundeten Figuren/Personen/Charaktere anzubieten, die sich zueinander nachvollziehbar verhalten und deren Motivation freizulegen wäre.

Bestenfalls lässt sich eine durchgehende Konstellation zweier unbenannter Figuren – „er“ und „sie“ – aus dem Text herauslösen. Selbst diese Annahme einer möglichen Grundkonstellation von „er“ und „sie“ wird durch nicht auflösbare Bezüge immer wieder in Frage gestellt und durch monologische und assoziative Texte durchbrochen. [...] Es sind keine Figuren, die hier entstehen. Nicht nur, dass neben der Benennung jegliche psychologische Entität fehlt, auf der ein dramatisches Konzept basiert, es sind keine Vorstellungen von Individuen und andererseits aber auch – was moderneren Konzepten der Figur entspräche – keine konstanten Typen konstruierbar [...]. „Er“ und „sie“ sind im Stück *Jeff Koons* ausschließlich grammatikalische Bezüge, die über einen kürzeren oder längeren Zeitraum bestehen. Da die Pronomina nur im Kontext grammatikalischer Verhältnisse auftreten und sich stets durch die Bezüglichkeit aufeinander erklären, ist von einem autonomen Subjekt keineswegs auszugehen. [...] Jeff Koons, der titelgebende Künstler, kommt in dem Text weder als Figur noch im direkten Bezug vor [...].²³⁶

Als Zwischenergebnis lässt sich festhalten, dass man mit dem Analyseinstrument der Figurenkonstellation und dem Beschreibungsversuch zwischenfiguraler Konflikte nicht wesentlich weiterkommt. Diese Grundproblematik kann partiell auf „die postmoderne Dezentrierung des Subjekts, seine raum-zeitliche Dislokation“²³⁷ in nicht dramatischen Theatertexten zurückgeführt werden. Dieser Erklärungsansatz ist zugleich überaus verlockend und durch eine Fülle an Textbelegen zwischen dem Paket geschnürt aus Zweifel, Selbstentfremdung, Unbehagen, Angst und Nihilismus („Mahnen, Flehen, Harren, Bangen / [...] // Lasten / Schwermut / Mitleid / Schuld // Armut, Ausschluß, Niedertracht“²³⁸), und andererseits dem Widerpart bestehend aus „Sehnen, Zweifeln, Schauen,

²³³ Goetz, R.: *JK*. S. 119f.

²³⁴ Ebd.: S. 155ff, hier: S. 157.

²³⁵ Die Textauswahl ließe sich beliebig erweitern; für einen Überblick genügen diese drei Abschnitte. Teilweise lässt sich nicht einmal grammatikalisch ein ‚ich‘ ausmachen, sodass es zu Uneindeutigkeiten bei der Zuordnung von Erzähler- und monologischen Passagen kommt.

²³⁶ Rätzig, R.: *Kunst an der Oberfläche*. S. 248f.

²³⁷ A.: *Text-Raum*. S. 17.

²³⁸ Goetz, R.: *JK*. S. 23.

2 TEXTSEGMENT

Hoffen²³⁹ und der Suche nach „Momenten des Nichtschlimmen, des Nichtkaputten, Nichtzerstörten“,²⁴⁰ als Makrointerpretation zu verifizieren. Daran anknüpfend ließe sich Goetz' Affinität zur Systemtheorie, die bekanntlich dem Individuum keinen allzu komfortablen Platz einräumt²⁴¹ und außerdem monokausale Erklärungsversuche abschmettert, fruchtbar diskutieren.²⁴² Doch bliebe dabei – zumindest auf den Einzeltext *Jeff Koons* bezogen, der hier im Brennspiegel steht – der Hautgout von Unzulänglichkeit und Vereinfachung haften. Vielmehr heißt es, in der Zersplitterung und dem fragmentarischen Mosaik der aufblitzenden und sich unverzüglich wieder verflüchtigenden Figuren eine Chance erkennen – die einzigartige Chance ‚Stückwerk‘ zur Lektüre, Analyse, Reflexion, Interpretation geboten zu bekommen. Unzählige Perspektiven, gattungsübergreifende Präsentationsmodi von Sprache, Emotionen und Situationen werden just dadurch ermöglicht, dass die Kohärenz der Figuren aufgegeben wird. Die bunten, multiplen Verknüpfungsmöglichkeiten der Äußerungen, Kommentare, Reflexe und Reflexionen könnten vor dem Hintergrund klar umrandeter Charaktere keinen Bestand haben. Im „Sechsten Akt III. Palette“ unter „2. davor“ findet folgendes Gespräch statt:

laß mal schnell rein gehen
unbedingt
saukalt heute
Quatsch
mich friert aber
pussy²⁴³

Es ist naheliegend und legitim, sich an den „Dritten Akt III. Palette“ erinnert zu fühlen, in welchem die ‚Szene‘ „1. Davor“ bereits einen namentlichen Bezug herstellt und sich ebenfalls (vermutlich zwei) Personen aufeinander bezogen unterhalten („Da kommen wir nicht rein. / Ich komme da rein. / Echt? / Klar, komm.“²⁴⁴). Auf Kohärenz geschult kann man die Parallele einer zögerlichen im Kontrast zu einer forschenden Person ausmachen – und geht damit systematisch Fehl. Denn nicht der transsituativen und überzeitlichen Persistenz des Bewusstseins, der Einstellungen und Wesenszüge der (nicht benannten) Figuren gilt es auf die Schliche zu kommen, wie es in einem Drama wünschenswert wäre. In *Jeff Koons* muss die beständig wechselnde Präsentation von Sprache, Denken und

²³⁹ Goetz, R.: JK. S. 23.

²⁴⁰ Ebd.: S. 120.

²⁴¹ Obwohl bspw. Niklas Luhmann immer wieder beteuert, er selbst fühle sich dabei unwohl.

²⁴² Namentlich Johannes Windrich arbeitet fundamentale Bezüge zwischen Systemtheorie – Philosophie im Allgemeinen – und Goetz' Denken, Schreiben, *Œuvre* verdienstvoll heraus. Windrich, J.: *Technotheater*. Zu Systemtheorie und Goetz insbesondere S. 255ff.

²⁴³ Goetz, R.: JK. S. 135.

²⁴⁴ Ebd.: S. 15.

Fühlen fokussiert werden. Nicht unbedingt *wer* etwas sagt, denkt, fühlt, sondern *was wie* dargestellt wird, sollte die analytische und weiterführende Aufmerksamkeit lenken. Unerlässlich kristallisiert sich damit die Notwendigkeit transgenerischer stilistisch-rhythmisch/metrisch-typographisch-narratologischer Einzelbetrachtungen heraus, wie sie hier vereinzelt und ansatzweise erprobt wurden.

2.3 Sprache

Was den Text bestimmt, ist die Vielfältigkeit der Stile und die unterschiedliche formale Gestaltung von dialogischen, poetischen, assoziativen, deskriptiven und katalogartigen Texten, die den bereits gewonnen Eindruck der Verwirrung, der Diskontinuität und des Disparaten unterstützen.²⁴⁵

Faust als Fundus unterschiedlicher Vers- und Stilformen zum Vergleich heranzuziehen, griffe einerseits freilich zu hoch. In Anbetracht der heterogenen Extravaganz der *Jeff Koons*-Texte, braucht dessen ungeachtet kaum eine literarische Analogie gescheut zu werden. Prima facie fällt auf, dass reine Majuskeln mit der konsequenten Großschreibung der Versanfänge kontrastieren, Letztere aber ihrerseits nur in den Abschnitten eins bis drei des „Dritten Akts“ durchgehalten werden. Danach findet sich eine ‚herkömmliche‘ Orthographie mit der Tendenz zur Kleinschreibung. Als typographisch auffällig erweist sich ferner der Wechsel von Linksbündigkeit und Blocksatz, der von fortdauernd zentrierten Akt- und Szenentiteln begleitet wird.

Die stilistische Bandbreite reicht über die traditionellen Gattungsgrenzen hinaus; lyrische, epische und dramatische Passagen wechseln einander ab oder gehen ineinander über. Dabei fällt die Abgrenzung voneinander häufig schwer, da Form- und Inhaltsseite gefällig gegeneinander ausgespielt werden. So wäre der ‚lyrische‘ Auszug: „Schon toll, so voll. So viel, so leicht. Beschmiert mit mir, zerkratzt ganz heiß“,²⁴⁶ der blockgesetzt vorliegt, mühelos in Versen darbietbar.²⁴⁷ Nahezu allen Texten ist eine starke Rhythmisierung eigen, die sich häufig in metrisch beschreibbaren Strukturen manifestiert. Wie dem eben zitierten Prosa-Beispiel eine reine Alternation zu Grunde liegt, so zeigt sich dieser Grundtypus niedergeschlagen auch in Versform:

²⁴⁵ Rättig, R.: *Kunst an der Oberfläche*. S. 253.

²⁴⁶ Goetz, R.: JK. S. 16.

²⁴⁷ Im einfachsten Fall könnten die Satzzeichen mit Versgrenzen gleichgesetzt werden.

2 TEXTSEGMENT

es geht doch erstmal um die Absicht
dachte ich, den neuen Plan
die Präzisierung der Idee des irgendwie
diffusen, aber, weiß nicht, trotzdem
ja, entschuldigung, ich glaube
wirklich, die Idee ist²⁴⁸

Verhältnismäßig streng metrisiert finden sich etliche Absätze/Verse/Strophen in Daktylen mit Auftakt bzw. der Abfolge von Jambus und Anapäst, die wahlweise hyperkatalektisch gebaut sind: „Gebet an die Nacht / Gebückt in die Jahre / Betrübnis bedacht“.²⁴⁹ Die bereits erwähnte Diskrepanz von Darstellungsmittel und Dargestelltem – in dahinplätscherndem Plauderton sind bspw. auch viele der einschlägigen Stellen realisiert: „sie poppen / sie ficken / sie schreien / und lachen“²⁵⁰ – geht häufig in der performativen Kongruenz auf:

„Das Glück“^[251] auf der Tanzfläche verdichtet sich über Schlagworte und Zitate in der gleichnamigen Szene in *Jeff Koons* in eine Form sprachlicher Performanz, die Goetz an anderer Stelle als „Substantivkaskade“^[252] bezeichnet: „the rhythm, the message, the colour, the funk / the music, the city, the sound of words / the concept, the art, destruction of time / the echo, the dark, the mean and the dirty / [...] / the heavy, the slow, the lower, the higher / the better, the last, the rhythm, the messages / the colour, the funk, the music of word / the word of the words, the music of time / of time, time, time, time, time, time / time, time, time / time // natürlich, ich weiß / was du meinst.“²⁵³

„Die Musikalität der Sprache auch im Prozeß der Verschriftlichung zu erhalten, bzw. auf neue Art zu evozieren“²⁵⁴ ist eine Umschreibung dafür, Sprache im weitesten Sinne auf ihre Verwendung zwischen Ikon und Index²⁵⁵ zurückzuwerfen. Diese und jene vermögen klanglich-rhythmisch bereits darauf zu verweisen, was der Rede Gegenstand ist: „Annäherungsbewegungen zwischen Musik und Text“.²⁵⁶ Vermittels des Rhythmus’ wird sprachlich die mögliche musikalische Primärerfahrung transformiert. Vermutlich ist es dabei kein Zufall, dass lediglich der Vers „/ the better, the last, the rhythm, the messages /“ mit einer doppelten Senkung endet, was einer Irritation und Entschleunigung gleichkommt. Die ‚Bedeutung‘ als solche wird dadurch als dem Tempo widersprüchlich gartert

²⁴⁸ Goetz, R.: *JK*. S. 80.

²⁴⁹ Ebd.: S. 25.

²⁵⁰ Ebd.: S. 39.

²⁵¹ Ebd.: S. 62f.

²⁵² Goetz, R.: *Rave. Erzählung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1998. S. 19.

²⁵³ Schumacher, Eckhard: *Gerade Eben Jetzt. Schreibweisen der Gegenwart*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003 (= Nr. 2282). S. 146. Auslassung im Original.

²⁵⁴ Krankenhagen, S.: *Laß mich rein, laß mich raus*. S. 217.

²⁵⁵ Dieser Vergleich hinkt maßgeblich deshalb, weil die Herleitung des Performanzbegriffes aus der früheren Sprachphilosophie nur mit Einschränkungen möglich ist.

²⁵⁶ Schumacher, E.: *Gerade Eben Jetzt*. S. 146.

kennzeichnet. „Immer wieder [...] wird in *Jeff Koons* die Wahrnehmung von Rhythmus, Repetitivität und Augenblicksfixierung in der Darstellung selbst verzeitlicht, über Wiederholungsstrukturen und Schnitte performativ gedoppelt“.²⁵⁷ Schumacher hebt dabei auf die Szene „16. Skulptur“²⁵⁸ ab, wo sich starke Wiederholungsmuster ausmachen lassen und der beschriebene Moment dadurch vergegenwärtigt und greifbar wird:

es geht
es geht
es geht
es geht

Moment
es hängt
es hängt gerade

okay
ich warte
Augenblick
wie stehts?

Momentchen noch
Moment
noch hängt

und jetzt?
wie gehts?
wie stehts?

es hängt
es hängt noch
jetzt
jetzt gehts

Zwar obliegt es nur dem Gutdünken der Interpretation, hier die Installation einer wuchtigen Skulptur zu sehen, doch sodann ist der Augenblick frei für einige Schnappschüsse auf die Künstlerwerkstatt. Sobald „es geht“, geht es auch formal-typographisch, die eventuell zulässige Assoziation von Symmetrie gibt das ‚gerade‘ *gerade* nicht her. Der gehetzte, stoßweise Duktus erinnert an keuchende, körperliche Anstrengung.

Und so gibt es unzählige Stellen, an denen „sich an der Struktur der sprachlichen Beschreibung das zeigt, was beschrieben wird.“²⁵⁹ Hier ist der performa-

²⁵⁷ Schumacher, E.: *Gerade Eben Jetzt!* S. 146.

²⁵⁸ Goetz, R.: *JK*. S. 98ff.

²⁵⁹ Wirth, U.: *Performanz*. S. 27.

2 TEXTSEGMENT

tive Schrift-Akt vielerorts nicht viel weniger oder mehr als autoreflexiv und mit seinem ‚Inhalt‘ identisch. Onomatopoesie zeichnet sich beispielhaft durch eben diese Affinität aus – und prompt findet sich ein Abschnitt, der die bisherigen Ausführungen unterfüttert:

bum
tscha bum
tscha bumm tscha
bumm

verstehe

tscha bumtscha
bum bum
bum
tscha bumm

genau²⁶⁰

Elektronische Musik weiß der Leser, ohne dass ein ehemals motiviertes Sprachzeichen darauf verweisen müsste. In enger Anlehnung an neologistische Züge gibt der Bass die lautmalerische Struktur vor, an konkreter Poesie geschult – dreht man das Büchlein um 90° gegen den Uhrzeigersinn – sind graphisch nachgestaltete *peaks* nahezu verpflichtend zu erkennen.²⁶¹ „Die Übernahme der Strukturen der Musik – das stroboskophafte Aufblitzen von Gedanken, Bildern, Brüchen in seinen Texten – prägt Goetz’ Stil“.²⁶² Eckhard Schumacher macht allerdings den Punkt stark, es gehe bei Goetz „nie nur um die ‚Augenblickskunst‘ des DJs und nie nur um die Form, den Sound, den Rhythmus, den ‚Takt der Musik‘, nie nur darum, das ‚Bum-bum-bum des Beats‘ in eine rhythmische Sprache zu übertragen [...], sondern immer auch um [...] Partykommunikation, um Gesprächsfetzen, gestörte Dialoge, wirre Erzählungen [...], Gegenwartsfixierung“.²⁶³ Vieles davon gilt es zu beglaubigen. Namentlich die Zerrissenheit der „Gesprächsfetzen“ ist im obigen Beispiel geradezu eklatant.²⁶⁴ Nichtsdestoweniger halte ich eine Engführung dieser sprachlichen Intentionen an eben dasjenige performative Potential für geboten. Just *durch* die konkrete lokale Differenz wird hier der oberflächlichen ‚jaja‘-Kommunikation Ausdruck verliehen. Auch das stetige „Bemühen, den Augenblick in seiner Bedeutung und Totalität in die Kunst zu

²⁶⁰ Goetz, R.: *JK*. S. 17.

²⁶¹ Der Rekurs auf konkrete Poesie wird unter [2.7], [2.8] und [2.9] dezidiert aufgegriffen.

²⁶² Rättig, R.: *Kunst an der Oberfläche*. S. 244.

²⁶³ Schumacher, E.: *Gerade Eben Jetzt*. S. 147f.

²⁶⁴ Dass dennoch ein Verstehen konstatiert werden kann, wird in [2.6] gezeigt.

übertragen“²⁶⁵ wird maßgeblich durch den Einsatz stilistischer und rhythmischer Sprachfiguren bedient. Neologismen (bspw. „Jetzt-Zeit-Augenblick“²⁶⁶) modulieren Mündlichkeit ins Schriftliche und thematisieren gleichermaßen ein texttranszendentes Strukturmerkmal Goetz'scher Diktion: die prinzipielle Unübersetzbarkeit des Augenblicks, des *Jetzt*, in die Sukzession der Literatur.

2.4 Handlung

Worum geht es?

du hast gesagt
 es geht um Liebe
 du hast gesagt
 es geht um Kunst
 es geht um Reden
 Bilder, Melodien
 es geht um Streit
 um Stimmigkeit
 es geht um Menschen
 die was sagen
 wollen, tun
 normal
 es geht um Schöpfung und Gebärden
 um Dinge, Sachen
 und Ideen
 es geht um Alltag
 Wahrheit und Banalität
 es geht nicht sehr um Handlungen
 es wird nicht viel entschieden hier
 es wird nicht sehr geschrien
 es geht um Kummer
 und Melancholie
 es geht um Rhythmen
 wie in manchen Liedern
 um ein Gehör
 von Ferne her
 es geht ganz allgemein um allgemeine Worte
 um Sätze sozusagen dieser Tage
 es geht um Fehler
 Perfektion
 zu glatt
 zu wenig rau

²⁶⁵ Rättig, R.: *Kunst an der Oberfläche*. S. 245.

²⁶⁶ Goetz, R.: *JK*. S. 28.

2 TEXTSEGMENT

zu wenig wild und
viel zu wenig viel zu viel

es geht um einen Augenblick
den es AUCH gibt
im Menschenleben kurz
zumindest manchmal
gibt es das
es geht
so blöd das klingt
um Harmonie
stimmt gar nicht
halt, stop, Lüge, falsch
im Gegenteil
es geht ums Nie der Harmonie²⁶⁷

Mit dieser textinternen Hilfestellung als Handreichung kommt man beträchtlich weiter als der erste Blick der Diversität einen Glauben machen könnte: „es geht nicht sehr um Handlungen“. Aber gleichwohl geht es um mannigfache Sujets, die Mensch und Kultur seit jeher umkreisen: Liebe, Kunst, Schöpfung, Melancholie, Harmonie. Geht es also um alles und/oder nichts? „Einzig die Akt- und Szenenüberschriften sowie der unterschiedliche Sprachgestus selbst, lassen Figurencharakterisierungen – und ein von ihnen bewirkter Handlungsfortlauf – in Ansätzen verfolgen. Demnach werden in *Jeff Koons* zwei Geschichten erzählt: die eines Künstlers und seiner Umgebung und die einer Liebe, die im Stück beginnt und auch wieder endet.“²⁶⁸ Da den Überschriften eine herausragende Rolle zukommt, müsste die Oberüberschrift in Form des Text-Titels ebenfalls Sinn stiften. Goetz dazu: „Die Idee ist: Man gibt einen Namen vor, den Namen eines echten lebenden Menschen, einer öffentlichen Figur. Und schafft so einen Hallraum. Ruft gezielt Assoziationen und imaginären Text auf. Insofern ist der Titel schon das halbe Stück. Und im Verhältnis dazu steht dann der reale Text des Stücks. Das ergibt tolle Aufladungen.“²⁶⁹ Ohngeachtet der Relativierung des ‚insofern‘ und der bewusst doppeldeutigen Goetz’schen Äußerungspraktik, liegt somit eine klare Aussage eines Autors über seinen eigenen Text vor, die man nicht einfach übergehen kann. Zu unterschiedlichen Anlässen lässt Goetz weiterhin verlautbaren, *Jeff Koons* sei weder mit „Andy Warhol“ noch mit „Rainald Goetz“²⁷⁰ betitelbar: Trotz denkbarer Parallelen sei „dieses ganz spezielle künst-

²⁶⁷ Goetz, R.: *JK*. S. 101ff.

²⁶⁸ Krankenhagen, S.: *Laß mich rein, laß mich raus*. S. 214.

²⁶⁹ „Ein Hau ins Lächerliche.“ S. 250.

²⁷⁰ Rainald Goetz im Fax-Interview mit Wolfgang Huber-Lang, Erstabdruck in: *Format* (17.04.2000). Zitiert nach J. Windrich: *Technotheater*. S. 398.

lerische Werk [ausschlaggebend]. Das Stück ist wirklich angestoßen von der langjährigen Faszination für diesen speziellen Künstlerwerdegang.²⁷¹

Wandelt man diesen gewiesenen Weg, *kann* tatsächlich eine nacherzählbare Handlung behauptet werden. Die unzähligen Leerstellen formieren sich unter dem Diktat dieser Vorannahme zu einer ‚erzähllogischen‘ Reihenfolge. Der ‚sequenziellen Ordnung‘ folgend, bietet sich dem Leser zunächst das Panorama einer Szenenabfolge, welches vor und in der ‚Palette‘ (S. 15), ein[em] Lokal in Hamburg aus den sechziger Jahren, das durch Hubert Fichtes gleichnamigen Roman bekannt wurde²⁷² seinen Ort hat. Örtlich geklammert und mal im Temporausch, mal entschleunigt erliest man im ‚Dritten Akt‘ den vermeintlich problematischen Eintritt zweier Personen in das ‚Lokal‘, die Enge im Club, die Musik („bum / tscha bum / tscha bum tscha / bum“²⁷³), die Gespräche ‚zwischen Bar und Toilette‘, die Drogen („gib mal das Koks / willst du schon gehen? / laß mal hier kiffen / hast du noch ne Pille“²⁷⁴), das ausufernde Bacchanal („in Bierbier für uns vier / mit vier Bier für dich Bier / mit mir Bier und Bierbier“²⁷⁵). In Hinblick auf die angenommene Künstlergeschichte stellen sich erste Visionen von künftigen Projekten ein: „Und er sieht vor sich, noch nie gemalt, so oft gesehen schon, ein Bild dieser Verbindung in Bewegung, schattig, dunkel, trotzdem völlig klar.“²⁷⁶ Weiterhin wird die Beziehung angebahnt – vom Flirt bis zum handlungsschwangeren Spiel mit der Floskel: „schnell weg hier / zu dir / weg hier / von hier / mit dir / zu mir / mit mir / zu dir zu dir“²⁷⁷. „Zwei Liebende haben sich gefunden, sie wollen ins ‚Bett‘ des zweiten Aktes“²⁷⁸ wo sie auch landen, nach einer Nacht voller Sex und zärtlicher Gespräche²⁷⁹ „wund geküßt / in den Morgen“²⁸⁰ blicken und in durchweg positiv aufgeladener Zweisamkeit „das Glück es zu tun“ resümieren: „eine Nacht lang / ein Wahnsinn / wahnsinnig schön“²⁸¹. Nach wie vor für dramatische Handlungsgeschlossenheit die Lanze brechend, lässt sich das Motiv sexueller Ekstase („mein Schoß / so geil / mein Schlecken“²⁸²) und verbaler Intimitäten („Der Vater trägt das

271 „Das Ding sollte knallen.“ Sebastian Fasthuber und Wolfgang Kralicek im Gespräch mit Rainald Goetz.“ In: *Falter* 17 (2000). S. 20/53f, hier: S. 20.

272 Krankenhagen, S.: *Laß mich rein, laß mich raus*. S. 214. Krankenhagen belegt an dieser Stelle glaubwürdig die Parallelität zwischen der JK-Passage und Fichtes *Palette* von 1968. Näheres dazu in Kapitel [2.6].

273 Goetz, R.: *JK*. S. 17.

274 Ebd.: S. 21.

275 Ebd.: S. 31.

276 Ebd.: S. 22.

277 Ebd.: S. 32.

278 Krankenhagen, S.: *Laß mich rein, laß mich raus*. S. 215.

279 Goetz, R.: *JK*. S. 37-41.

280 Ebd.: S. 41.

281 Ebd.: S. 43.

282 Ebd.: S. 50.

Gesicht der schweren Jahre meiner quälend jugendfreien Jugend²⁸³) über den gesamten Akt vertretet ausmachen. „Draußen“²⁸⁴ bietet sich ein neues Bild. Stefan Krankenhagen, der die „Differenz zwischen drinnen und draußen [des Kunstbetriebs] [...] als entscheidendes strukturierendes Motiv für den gesamten Theaterext“²⁸⁵ erkennt,²⁸⁶ beschreibt es folgendermaßen: „Mit diesen Gebückten, sozial marginalisierten Pennern, bekommt der Ort der Kunst seinen gesellschaftlichen Antipoden zugewiesen, das angebliche Leben draußen.“²⁸⁷ Der Handlungs-„Hallraum“ stellt es der Rezeption frei, Zwist und Schlägerei zwischen den Obdachlosen und der türhütenden Instanz²⁸⁸ durch die Textur schimmern zu sehen; gefolgt von der – teilweise heftig lakonisierenden – Schilderung geistig wie körperlich erbärmlicher und desaströser Existenzbedingungen Ersterer: „Und daneben? Liegen die Kaputten. / Menschen, Sachen, Sehnsüchte. / Das Schicksal, Schuld und Hundescheiße.“²⁸⁹ Weiche und harte Drogen,²⁹⁰ Kindesmissbrauch einer Elfjährigen,²⁹¹ Betteln,²⁹² Diebstahl,²⁹³ und Mord²⁹⁴ illustrieren das assoziative Handlungsspektrum der „Gebückten“ und stehen dabei lässig nebeneinander. Aber auch versoffenes Geschwätz kombiniert mit rudimentärer Religion und Allmachtphantasie bricht sich Bahn: „er hätte also / beispielsweise früher mal / ein Ehepaar erfunden / schon länger her natürlich / ob sie das nicht gewußt hätten? / auch die Stütze wäre von ihm / sogar Mercedes, Benz auch / er habe die ganzen Abgeordneten gemacht / die Börse und das Geld und so“.²⁹⁵ Und letztlich ließe sich auch ein Indiz für die dialektale Verschränkung der sozialen/kulturellen Sphären von *drinnen* und *draußen* finden:

²⁸³ Goetz, R.: *JK* S. 48.

²⁸⁴ Mit der umständlichen aber präzisen Kodierung: (3/Draußen/III./DIE GEBÜCKTEN VOM GÖRLITZER BAHNHOF MARSCHIEREN AUF/III./Nacht) als zweite der drei wochenendlichen Nächte gleichzusetzen.

²⁸⁵ Krankenhagen, S.: *Laß mich rein, laß mich raus*. S. 214.

²⁸⁶ Etwas zuvor präzisiert Krankenhagen: „Eine solche Bestimmung der Kunst wiederum spiegelt sich auf sozialer Ebene in einer räumlich-metaphorischen Konstellation [...]: die, die drinnen sind, die Künstler und Kunstkritiker, die Galeristen und Sammler, wollen raus in das echte, betonharte Leben. Die, die draußen sind, die Nicht-Künstler und Nicht-Kritiker, wollen rein zu dem Glanz einer in Symbolen verhandelten Welt, in der die Kunst das Leben zum Einsturz bringt ohne es zum Einsturz zu bringen. Das ist, in groben Zügen, das Thema von *Jeff Koons* [...]“ Ebd.: S. 213.

²⁸⁷ Ebd.: S. 215.

²⁸⁸ Vgl. Goetz, R.: *JK* S. 57f.

²⁸⁹ Ebd.: S. 59.

²⁹⁰ Vgl. bspw. ebd.: S. 60.

²⁹¹ Vgl. bspw. ebd.: S. 61.

²⁹² Vgl. bspw. ebd.: S. 67.

²⁹³ Vgl. bspw. ebd.: S. 65.

²⁹⁴ Vgl. bspw. ebd.: S. 66.

²⁹⁵ Ebd.: S. 64. Die Adam-und-Eva-Allusion wird unter [2.5] erneut aufgenommen, diejenige, die sich auf Mercedes Benz bezieht, unter [2.6].

Der ist bestimmt ein Künstler,
 sowas sehe ich, ich seh das gleich,
 daß das ein Künstler ist,
 das sieht man denen an,
 ich sehe sowas, echt.
 Ein Künstler, Gott,
 du liebe Güte, Künstler.
 Was muß das nur
 für ein Leben sein?²⁹⁶

„Genau diese Frage wird im vierten Akt, untertitelt ‚Die Firma‘ – als einem Produktionsort von Kunst, als modernes Atelier in der Nachfolge der Warhol-schen *Factory* –, verhandelt, bevor es im fünften Akt, ‚Nach der Pause‘ (S. 105), um die ‚Eröffnung‘ (S. 109) geht.“²⁹⁷

Aufgrund der relativen Länge der übrigen Aktnacherzählungen Krankenhagens drängt sich die Frage nach der relativen Kürze dieser besonderen auf. Und sie ist leicht beantwortet: Eine realistische Handlungslogik und die Trennung der Erzählstränge in die Künstler- und Liebespaarsphäre – wie sie Krankenhagen bis dato und fürderhin unterstellt – werden in der achten und neunten Szene²⁹⁸ *ad absurdum* geführt; werden nahezu gänzlich unterlaufen. Erstens werden beide Fäden verwoben und der Künstler wird als (denkbarer) Part des Paares erkennbar; zweitens schlägt der Versuch ultimativ fehl, von der zeitlichen Begrenzung auf drei Tage auszugehen: „[S]ie geben sich einander hin, sie küssen sich, sie tun es, sie lieben sich, es kommt zum Akt, Empfängnis, Schwangerschaft, Geburt. Dem Künstler wird auf diese Art ein Sohn, der Frau, die durch ihn Mutter wird, ein Kind geboren“²⁹⁹ das daselbst bald darauf bereits Fragen stellen kann und seinem Künstlerpapa auf die Nerven geht.³⁰⁰ In Szene „14. Frischluft“ zieht exemplarisch – zwischen Raffung und Szene schwebend – ein ganzes Jahr vorüber.³⁰¹ An dieser Stelle spätestens muss die Entgrenzung des dargestellten Wochenendes auf eine allgemeine Allegorie hin ins Auge gefasst werden.³⁰²

Die übrige Handlung im Schnelldurchlauf lässt sich mit den Worten Krankenhagens – die zwar nunmehr in puncto chronologischer Stringenz und Ein-

²⁹⁶ Goetz, R.: JK. S. 67.

²⁹⁷ Krankenhagen, S.: *Laß mich rein, laß mich raus*. S. 216.

²⁹⁸ Ebd. S. 86f (4/Zweiter Akt/II./DIE FIRMA/II./Kunst).

²⁹⁹ Ebd.: S. 86.

³⁰⁰ Ebd.: S. 86f.

³⁰¹ Vom Vers: „der Frühling kommt bald“ (S. 94) bis zur Ankunft des Winters: „wild wirbeln die Flocken“ (S. 95) vergehen lediglich zwei Druckseiten.

³⁰² Beziehungsweise müsste *späteres Erzählen* vorliegen, die ‚Erzählgegenwart‘ also bereits nach der Geburt des Kindes und lange nach dessen Zeugung ihre Zeit haben. Man hätte es somit mit einer *Analepse* zu tun, welche sich dennoch nicht restlos auflösen lässt, weil Szene 14 dadurch nicht erklärbar wird. Diese Lektüre verdanke ich Christian Köhn: vielen Dank!

2 TEXTSEGMENT

heitskriterien mit Vorsicht zu genießen sind, hinsichtlich der Deutung auf eine Intern/Extern-Dialektik aber nach wie vor volle Gültigkeit beanspruchen können – ab „5/Nach der Pause/IV./DIE ERÖFFNUNG/IV./Gesellschaft“ wie folgt angeben:

[Die] erste Szene beginnt erneut „Draußen“ (S. 109), und das Reinkommen ist unproblematisch: „wie schauts aus? / super / wollen wir mal rein gehen? / unbedingt“ (S. 109). Nun ist nicht mehr der Club, sondern die Galerie der Ort des Drinnen, und der Besucher bekommt „Die Bilder“ (S. 118) zu sehen, „Die Rede“ (S. 119) zu hören und ist danach mit noch „mehr Gespräch“ (S. 121) beschäftigt. Am Ende der Vernissage geht es natürlich wieder um die Frage „wohin?“ (S. 129), und erneut zieht es die Protagonisten in die „Palette / alle / klar“ (S. 129), vor der sie in der zweiten Szene des sechsten Aktes stehen und aufs Reinkommen warten (vgl. S. 135). Das Liebespaar aus dem zweiten Akt trennt sich in der ersten Szene dieses Aktes (S. 135), in der zwölften und letzten Szene gibt es ein neues – oder gleiches? – Paar, das mit teilweise identischen Dialogzeilen den Ort verläßt (vgl. S. 148 f.). Während also die Vernissage-Gäste in den Club ziehen, ein Liebespaar ins Bett geht, verläßt ein Einzelner die Galerie und wird zu Beginn des siebten und letzten Aktes zum Erzähler-Ich: „dann ging ich raus“ (S. 155). Das Stück endet, getreu der „Gästeliste“, mit Gedanken zu „WELT / ALL / KOSMOS“ (vgl. S. 124 f.). Ein Erzählfluß einer faßbaren Figur setzt ein, melancholisch, heiter, altklug, und beendet das Stück [...].³⁰³

Die Feststellung, dass bei *Jeff Koons* interpretatorisch nicht auf eine kausalogische Handlungskonzeption zurückgegriffen werden darf, steht im spannungsgeladenen Verhältnis zu den vorigen Erkenntnissen bezüglich der eher eng gesteckten Umrandung auf temporaler und lokaler Achse und zu den nicht weg diskutierbaren Stellungnahmen des Autors. Nichtsdestoweniger ermöglicht sie eine Argumentation, die der Primärlektüre näherkommt: Der Verdacht einer episodischen Koexistenz mannigfacher Momentaufnahmen erhärtet sich zu Lasten einer hierarchischen Haupthandlung, die einzelnen Akten und Szenen ihren Platz im Gefüge zuweist. Selbst eine Lesart des Textes „als Palette der möglichen Szenen, die in einem Kreis von Künstlern und deren Anhang an einem Wochenende geschehen könnten“,³⁰⁴ kann stets nur Ausgangspunkt von Bedeutungszuweisung sein und niemals deren Endpunkt.

Handlung und Inhalt fluktuieren in *Jeff Koons* auf kunstvollste Weise. Rainald Goetz selbst bezieht Position und gibt als „eine der Ideen“ an, „dass man für die tragische Weltlage des hochmodernen Menschen eine Theaterform findet. Tragisch insofern, als man sich heute für sein gesamtes eigenes Leben verantwortlich fühlt. Auf jedem Einzelnen lastet total die Produktionsverantwortung für Kultur als Gestaltung des eigenen Lebens. [...] Jeder steht dem Ganzen

³⁰³ Krankenhagen, S.: *Laß mich rein, laß mich raus*. S. 216.

³⁰⁴ Ebd.

gegenüber alleine da.“ Im direkten Anschluss an diese Stellungnahme wird Goetz gefragt, ob „[d]ie Künstlerfigur in ‚Jeff Koons‘ [...] nur eine extreme Ausformung davon“ darstelle – seine Antwort lautet affirmativ: „Genau.“³⁰⁵ Obliegt es nun den Germanisten, die Künstlerfigur fein säuberlich aus dem Text zu extrahieren und mit sozialkritischem Impetus in eine widrige Landschaft – skizziert aus Existenz- und Zukunftsangst, garniert mit Selbstzweifeln – zu denken? Der polyvalente Text würde es zweifelsohne erlauben. Handlung und Inhalt lassen sich nämlich mühelos konstruieren – mit einer Voraussetzung: die Arbeitshypothese muss formuliert vorliegen. Sonst wird man von Sinnspuren erschlagen. Beispielsweise könnte man es wörtlich und ernst nehmen, dass es Goetz darum zu tun sei, mit JK eine neue Form von Theater zu forcieren. Dann *wird* unter dieser Prämisse die Form zur Handlung. Zahlreiche Bezüge zwischen den Aktanfängen, viele – auch noch nicht geschürfte – transtextuelle Verweise,³⁰⁶ Verortungen, Bezugnahmen könnten zu einem impliziten Theaterbild zusammengefügt werden. Suchte man denn danach.

Als gleichberechtigt kann eine Persiflage der (kommerzialisierten) Kunstsphäre behauptet werden. Kunstproduktion, -rezeption, Reflexion über Ästhetik und Kunsttheorie sind dann die Schlagworte, auf die der Text Bezug nimmt. Darauf fußend könnten Künstlerallüren ebenso wie semiakademische Gespräche und der quälend nichtssagende Smalltalk beim *socializing* oder bei Interviews dekuvriert werden. „[E]in Schnittchen noch? / Ein Häppchen da?“³⁰⁷ – das leibliche Wohl rangiert auf einer Ebene mit dem Kunstinteresse/-verständnis derer, die innerhalb der Kunstwelt angesiedelt sind, und dadurch gibt der Text das Geschehen als Inszenierung oder *event* von Kunst der Lächerlichkeit preis. Allerdings befürchte ich, dass derart ins Allgemeine gewendete Parabeln die Ambivalenz der Textelemente beschneiden. Insbesondere problematisch ist die ‚realisierende‘ Lesart, d.h. diejenige, welche den Inhalt an die Künstlerbiographie Jeff Koons’ rückzubinden sucht. Nimmt man allerdings Probleme als Herausforderungen und die Aussagen des Autors als vorerst gültige an, so muss auch dieser Möglichkeit nachgegangen werden, um nachzusehen, wohin sie einen führt oder führen kann.³⁰⁸

Je nach Erkenntnisinteresse lässt sich also eine Absage an die Kulturindustrie ebenso wie ein affirmatives, lebensbejahendes Pop-Votum als Inhalt und

³⁰⁵ „Das Ding sollte knallen.“ S. 20.

³⁰⁶ Unterkapitel [2.6] setzt sich mit transtextuellen bzw. intermedialen Verweisstrukturen auseinander.

³⁰⁷ Goetz, R.: JK. S. 122.

³⁰⁸ [2.5] unternimmt dies.

Aussage favorisieren; gegen eine Lesart, die eine Subjektdezentrierung ins Auge fasst, liegt ebenfalls kein Widerspruch vor. Es „bleibt alles im Beliebigem, unscharf, vage und damit letztendlich an der Oberfläche. Natürlich geht es um den künstlerischen Schaffensprozess“, doch eine „Ernsthaftigkeits-Lächerlichkeit“, um mit Goetz zu sprechen, prägt den Text, die vieles andeutet, aber auf nichts beharrt.³⁰⁹ Auch wenn diese seine Einleitung Rättig dazu verleitet, den m. E. falschen Schluss zu ziehen – nämlich dass es sich bei *JK lediglich* um eine „Oberfläche ohne Verweis“³¹⁰ handle – kann man bis dahin mit ihr d'accord gehen. Eine Sprachoberfläche wird angeboten.³¹¹ Doch fast egal, an welcher inhaltlichen Stelle man sich in die Tiefe zu gehen anschickt – man stößt auf Substanz!

2.5 *Koons, Koons, Kunst*

*Koons remains a variable for ‚the artist‘ (Koons‘ in german sounds like ‚Kunst‘ anyway).*³¹²

Thematisiert wurde es bereits, thematisiert wird es weiter werden: Wie ist das Verhältnis zwischen dem real-existierenden Kunstschaffenden und Pop-Art-Künstler Jeff Koons³¹³ und dem gleichnamigen Theatertext zu denken? Gibt es handfeste, lohnenswerte und erkenntnisbringende Bezüge, oder handelt es sich nur um ein gefälliges Spiel, das zwischen Assoziation und „Hallraum“ oszilliert?

Die in Aussicht gestellten „tolle[n] Aufladungen“, welche entstehen, sobald man den „Namen eines echten lebenden Menschen, einer öffentlichen Figur“³¹⁴ – Jeff Koons – ins Textspiel bringe, sind daher zu untersuchen. Goetz zufolge gibt es ein optionales Diskurs- oder Faktenwissen rund um den Künstler Koons, das er als „imaginären Text“³¹⁵ bezeichnet und damit implizit literaturwissenschaftliche Ansätze wie die Intertextualität³¹⁶ und die Rezeptionsästhetik quasi in Rechnung stellt. Sein Theatertext rekurriere aus dem Grund, es sei ja bereits „in echt so“³¹⁷ nicht explizit auf diesen Hypotext, gehe jedoch davon aus. Goetz veranschlagt diesbezüglich einen Gutteil an Verständnispotential,

³⁰⁹ Rättig, R.: *Kunst an der Oberfläche*. S. 255.

³¹⁰ Ebd.

³¹¹ Vgl. dazu Kapitel [1.6.3], [2.3], [2.7], [2.8] und [2.9].

³¹² Verwoert, Jan: „Jeff Koons.“ In: *Frieze* 53 (2000). Onlineresource: <http://www.frieze.com/issue/review/jeff_koons1/> (Zugriff: 05. Juni 2012).

³¹³ Zur Minimalinformation über Vita und Œuvre vgl. die Homepage des virtuellen Museums der Moderne NRW: <<http://www.nrw-museum.de/koons-jeff.html>> (Zugriff: 05. Juni 2012). Dort finden sich auch weiterführende Literaturhinweise.

³¹⁴ „Ein Hau ins Lächerliche.“ S. 250.

³¹⁵ Ebd.

³¹⁶ Ausführlicher dazu: Kapitel [2.6].

³¹⁷ „Ein Hau ins Lächerliche.“ S. 250.

insofern „der Titel schon das halbe Stück“³¹⁸ ausmache. „Wenn man sich gut bei Koons auskennt, kenn[e] man sich [zwar] auch im Stück besser aus“³¹⁹ Goetz’ ‚Hypertext‘ sei jedoch auch im entgegengesetzten Fall – „wenn nicht, gehts auch so, dann kann man es auch gut sein lassen“³²⁰ – angemessen rezipierbar. Der Spannung dieser Aussagen kommt man wohl am besten bei, indem man Goetz sich selbst relativieren lässt: „[E]s geht schon um dieses ganz spezielle künstlerische Werk. Das Stück ist wirklich angestoßen von der langjährigen Faszination für diesen speziellen Künstlerwerdegang. Obwohl er im Stück dann nicht auftaucht.“³²¹

Stein des Anstoßes, Impuls und Ausgangspunkt: ja; kardinaler Königsweg zum Verständnis: nein. Da Rainald Goetz in Interviews wiederholt suggeriert, es gäbe Bezüge zwischen der Künstlerfigur in *Jeff Koons* und dem realiter in (New) York Lebenden, stellt sich folgende Frage: Wo nun bieten sich also Schnittstellen und Freiräume, um Koons in *Koons* – wie auch immer – ausfindig zu machen? Sinnfälligste Gelenkstellen und eindeutigste Bezüge offerieren besonders die Mottos, die „1/Dritter Akt/III.“³²² und „6/Sechster Akt/III.“³²³ vorangestellt sind: beides Zitate von Koons-Kunstwerken. Ohne eine 1:1-Korrelationsanalyse anzustrengen, soll doch der Versuch unternommen werden, Text-Kunst-Bezüge herzustellen.

Das erste Motto, „Saint John the Baptist, New York 1989“³²⁴ verweist auf eine Porzellanfigur Koons’, die wiederum ein Ölgemälde Leonardo da Vincis – zwischen Persiflage und Parodie – zitiert. Doch zunächst einen Blick auf den Gegenstand der Rede:

³¹⁸ „Ein Hau ins Lächerliche.“ S. 250.

³¹⁹ „Das Ding sollte knallen.“ S. 20, bejahte Interviewfrage.

³²⁰ Ebd.

³²¹ Ebd.

³²² Goetz: *JK*, S. 15.

³²³ Ebd.: S. 135.

³²⁴ Ebd.: S. 13. Dass es sich tatsächlich um das Jahr 1988 handelt, muss hier zwar festgestellt, allerdings nicht in einen Deutungshorizont eingebunden werden.

Vgl.: <<http://www.csulb.edu/~karenk/20thcwebsite/439final/ah439fin-Info.00016.html>> (Zugriff: 05. Juni 2012).

2 TEXTSEGMENT



325



326

Angefangen bei Leonardos Gemälde lässt sich in Grundzügen ein Teil von Koons' künstlerischem Konzept besprechen. Ohne ausschweifend zu werden, lässt sich seine gesamte Arbeit als zwischen Kunst und Kitsch changierend beschreiben. Neo-Popart wird genannt, was sich häufig als „Fetischisierung bereits fetischisierter Objekte und Themen“³²⁷ bezeichnen lässt und Anleihen in der (banalen) Alltagswelt, der Werbe- und Massenindustrie, der Pornographie wie in der großen Kunstgeschichte macht. Leonardos Gemälde fand – bspw. in der Renaissance – viele Nachahmer, das Bildmotiv lässt sich demnach als Fetisch beschreiben, zumal der religiösen Ikonographie und Devotionalien überhaupt insgesamt eine Tendenz zum Fetisch eingeschrieben ist.³²⁸ Ob man den

³²⁵ Bildquelle: Wikipedia:
<[http://en.wikipedia.org/wiki/St._John_the_Baptist_\(Leonardo\)](http://en.wikipedia.org/wiki/St._John_the_Baptist_(Leonardo))>
(Zugriff: 05. Juni 2012).

³²⁶ Jeff Koons. Hrsg. von Angelika Muthesius. Köln: Benedikt Taschen Verlag 1992. S. 103.

³²⁷ Krankenhagen, S.: *Laß mich rein, laß mich raus*. S. 219. Im entschiedenen Gegensatz zur Popart, die eine Ästhetisierung von Alltagsgegenständen ohne Konnotat „bereits massenmedial fiktionalisierter Bereiche“ betreibt. Zitat: Ebd. Eine kurze Einführung und Unterscheidung beider Stile liefert die Internetseite *The Art History Archive*.
<<http://www.arthistoryarchive.com/arthistory/popart/Neo-Pop-Art.html>> (Zugriff: 05. Juni 2012).

³²⁸ ‚Fetisch‘ wird hier verstanden als irrational starke Verehrung von Gegenständen oder gedanklichen Konzepten. Deutlicher treten die ‚Fetisch‘-Bezüge in Erscheinung, wenn Comicfiguren, die ihrerseits bereits millionenfach kopiert, serialisiert, verfilmt und vermarktet wurden, ihren Weg in die Museen finden und bspw. in kostenintensive Materialien transformiert und überlebensgroß dargestellt werden.

Transfer vom Gemälde zur Skulptur als Ästhetisierung anerkennt, Urheberrechtsverletzungen oder Ideenklau anbringt oder schlicht von Kitsch spricht – Jeff Koons tut vielerlei: er entindividualisiert und idealisiert bereits Idealisiertes,³²⁹ mischt – qua Zitat – Profanes mit Heiligem, E- mit U-, er ‚rahmt‘ Johannes den Täufer radikal um, so dass die Grenzen zwischen Heiligenbild und Nippes fließen. Und: Koons rearrangiert Motive der veritablen Kunstgeschichte mit den populärkulturellen Trödelmarktsgredienzen Kitsch-Schwein und -Pinguin. So weit, so gut. Doch auch wenn Snorre Fjeldstad behauptet, die Verquickung von Immanenz und Transzendenz „dürfte als ein durchgängiges Thema im Stück [sic!] *Jeff Koons* gelten“,³³⁰ was durchaus streitbar ist, so muss differenzierter verfahren werden, um Koons in *Koons* wiederzufinden.

Die exemplarische Darstellung *einer* Skulptur, kann freilich davon, was man bei Koons finden kann, keinen Eindruck geben. Eine individuelle und schattierungsreiche Ästhetik lässt sich nicht anhand einer einzigen ausgewählten Arbeit rekonstruieren oder als Brennpiegel ansehen. Immerhin sind indessen einerseits viele Aspekte bei Koons Programm, andererseits ist es just dieses Werkzitat, für das Goetz sich entscheidet; obwohl er, ob seines Kennertums, andere hätte auswählen können: „Ich liebe seine Kunst. Alles, in jedem Stadium.“³³¹ So lässt Koons programmatisch für gewöhnlich – wie im Beispiel auch – engagierte Kunsthandwerker ausführen, was er erdenkt oder konzipiert, nutzt mit Vorliebe aufwendige und teilweise exorbitant teure Materialien, um den fragwürdigen ästhetischen Wert materiell zu valorisieren und befließigt sich motivisch gerne der „grellfarbenen Produkte kommerzieller Massenkultur und Fanindustrie“.³³²

Zurück zum hier zu eruiierenden Erkenntnisinteresse: Zu sondieren ist zuerst, inwiefern die konkreten zitierten Koonsarbeiten gegenständlich und eindimensional ein besseres Verständnis des Textes *Jeff Koons* ermöglichen. Danach muss evaluiert werden, ob sich auf einer abstrakteren Ebene reziproke Verständnisschlüssel finden lassen zwischen Koons’scher Kunst und Goetz’schem Text. Und schließlich kann auf einer dritten, eher kunsttheoretischen Ebene entschieden werden, ob Parallelen zwischen beiden ‚postmodernen‘ Verfertigungstechniken bzw. Vorgehensweisen gezogen werden können, und wenn ja, wie diese ‚Ästhetiken‘ kunst- und zeichentheoretisch benenn- und bewertbar sind.

³²⁹ Glanz und Farbe zeugen davon.

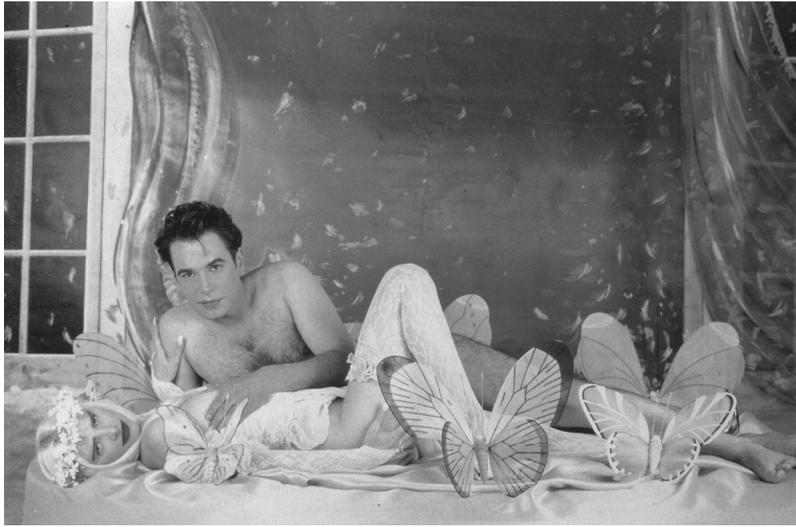
³³⁰ Fjeldstad, Snorre: *Der visuelle Theatertext. Eine Poetik des Leeren in Stücken von Jon Fosse, Rainald Goetz und Sarah Kane*. Magisterarbeit Uni Tübingen (2005). S. 51. Online auf: <<http://www.snorreweb.net/pdf/Magisterarbeit.pdf>> (Zugriff: 05. Juni 2012).

³³¹ „Ein Hau ins Lächerliche.“ S. 250.

³³² Virtuelles Museum NRW. Onlinereource: <<http://www.nrw-museum.de/koons-jeff.html>> (Zugriff: 03. April 2012).

2 TEXTSEGMENT

Der Vollständigkeit halber muss auch das zweite Motto „Hand on Breast, 1990, 244 x 366“³³³ in die Betrachtung mit einfließen:



334

Dieses eher harmlose Foto aus Koons' *Made-in-Heaven*-Serie stellt ihn in persona mit seiner damaligen Ehefrau Ilona Staller dar. Letztgenannte war unter anderem Pornodarstellerin und – Bezüge hin, Bezüge her – die Fotos und farbigen Glas- und Holzskulpturen des Werkzyklus' schillern zwischen Akt und Pornographie. Er schwebt aber auch zwischen Idealisierung (beide stilisieren sich mitunter als Adam und Eva) und profanem Kommerz (vermarktete Intimsphäre, teures Material, Hochglanz). Goetz gewinnt der Kunst Koons' ein Maximum an Wertschätzung ab, wenn er formuliert: „Koons versucht in den Bildern und Skulpturen dieser Serie [= *Made in Heaven*] die ganze Geschichte der Liebe und Sexualität zu aktualisieren, unter den komplizierten Bedingungen heutiger Visualität.“³³⁵

Sofern man sich Stefan Krankenhagens Urteil anschließt, das die „Gästeliste“³³⁶ mit den dramatis personae identifiziert,³³⁷ muss man dem heiligen Johan-

³³³ Goetz, R.: *JK*. S. 133.

³³⁴ *Jeff Koons*. Hrsg. von Angelika Muthesius. Köln: Benedikt Taschen Verlag 1992. S. 129.

³³⁵ „Ein Hau ins Lächerliche.“ S. 250.

³³⁶ Goetz, R.: *JK*. S. 24.

nes a.k.a. Saint John eine Hauptrolle im Theatertext zuerkennen. Als siebter von einundzwanzig Akteuren, – also im vorderen Drittel –, direkt nach dem buschigen Kätzchen und vor dem englischen Bobby,³³⁸ so könnte man zynisch behaupten, muss er wohl *faute de mieux* einen gewichtigen Handlungsträger abgeben. Die ernsthafteste Bereicherung, die sich ergibt, wenn man die Skulptur kennt, besteht vermutlich darin, das zunächst verstörende, willkürlich anmutende Nebeneinander von vermeintlich unvereinbaren Konkreta und Abstrakta innerhalb der Gästeliste aufzulösen. Kennt man die Porzellanfigur, dann lässt sich zumindest das Beisammensein von Heiligem (das hohe Gericht, der jüngste Tag) und profanen Begriffen (Presse, Geld, Publikum) ableiten aus der zitierten Kunst. Gleichsam verhält es sich mit der Mischung von Kitsch (das Tierchen aus Stoff) und Weltkunstzitat, wobei allerdings nun wieder ein Schritt weiter zu Leonardo gegangen werden muss, um die Verweiskette funktionieren zu lassen.

Ergiebiger für das Textverständnis gestaltet sich das zweite Motto „Hand on Breast“, das einer mit „1./im Bett“ überschriebenen Szene³³⁹ vorausgeht. Diametral anders, als in den anderen ‚Bettszenen‘ kommt es hier nämlich nicht zum Sex, wie eine erste denkbare Parallele zum Foto nahelegen könnte, sondern das Geschehen steuert auf ein Beziehungsende hin und zeigt das fiktive Paar hochgradig desperat:

Schatz
nein
ist aber wichtig
bin beschäftigt
mich ekelt vor dir
was?

es ist aus

Obleich man biographisches Wissen über Koons benötigt, im Idealfall also über besagten „imaginären Text“ verfügen muss, um interpretatorische Fortschritte zu erzielen, kann hier der Bezug von Bild und Text erweiternd genannt werden. Fjeldstad fasst die Berichterstattung der *Yellow Press* über die Beziehung des realen Ehepaars zusammen als „eine Berg- und Talfahrt zwischen Himmel und Hölle [...]“: Der Anfang rosig, das Ende eine Katastrophe, als die beiden sich trennten und Ilona Staller ihren gemeinsamen Sohn nach Italien entführte.³⁴⁰ Vor diesem Hintergrund ließen sich die Szenen, die räumlich im Bett ablaufen, zusammenfassen und als Beginn und Ende der sexuellen Zuneigung

³³⁷ Vgl. [2.2].

³³⁸ Goetz, R.: JK. S. 24.

³³⁹ Ebd.: S. 135.

³⁴⁰ Fjeldstad, S.: *Der visuelle Theatertext*. S. 49.

des fiktionalen Jeff und der fiktionalen Ciciolina lesen.³⁴¹ Goetz jedenfalls zeigt sich begeistert sowohl von *Made in Heaven* als auch von den widrigen Beziehungsumständen: „Diese irren Ideen, dass er Adam wäre und Ciciolina Eva, dass er mit seiner Fingerspitze die Ewigkeit berühren würde. Herrlich. Und dann geht die Liebe kaputt, die Kunstwerke werden zu teuer, der Markt bricht zusammen. Und er ist in einen grauenhaften Rechtsstreit um das Sorgerecht fürs gemeinsame Kind verstrickt. Elender geht's ja wohl nicht. Und was macht er daraus? Die große Serie ‚Celebration‘, die das Glück der Kindheit feiert.“³⁴² Auf dieser ersten Ebene vermögen die beiden Mottos keine unmäßigen Aufschlüsse zu geben.

Allgemeinere markierte und unmarkierte Beziehungen zwischen Koons' Kunst und *Jeff Koons* sind ausfindig zu machen und können einen facettenreicheren Blick auf beide Spende- und Empfangsbereiche richten helfen. Längst konnte Goetz' Theatertext als schichtenreich herausgestellt werden, wobei die einzelnen Sinnschichten immer als fakultative und gleichberechtigte erkennbar sind und niemals eine – als Hauptebene – den anderen gegenüber hyperonym in Erscheinung tritt. Widmet man sich nunmehr der Rahmenannahme, Jeff Koons, seine Kunst oder beide seien in den Text eingeschrieben, springen einen die Bezüge geradezu an. Der „imaginäre Text“ – und Goetz' Textbegriff ist, soviel ist sicher, weit aufgespannt – manifestiert sich in Schriftform. Andersherum reichert der manifeste Text auch den imaginären an und jener erweitert diesen systematisch. Zur besseren Verständlichkeit kann ein Beispiel dienen: „Ein Widerspruch aus Stoff. Der Zweifel aus rostfreiem Stahl. Liebe aus Holz. Angst in Porzellan. Ein Gedanke als Foto. Ein Ideal als Gemälde. Kontingenzen geschnitzt. Güte aus Eis. Geld aus Gips. Vertrauen als Metapher. Blumen und Blüten, ganz kleine Ärsche.“³⁴³ Ist der „Suchimpuls“³⁴⁴ fokussiert, der imaginäre Text präsent, weist vieles auf Koons hin: Seine bevorzugten Materialien werden genannt, seine bevorzugten Verfertigungstechniken – ein guter Koonskenner fände behände mindestens zur Hälfte der Aufzählung illustratives Material. Selbst die *Made-in-Heaven*-Serie weiß mit Anschauungsobjekten aufzuwarten: *Blow Job* und *Jeff and Ilona*³⁴⁵ lassen zum Beispiel „Güte aus Eis“ und körperliche „Liebe aus Holz“ äußerst plastisch denkbar werden. Das ist mit der Konkretisierung des imaginären im manifesten Text gemeint. In der entgegengesetzten

³⁴¹ Angemerkt sei an dieser Stelle, dass die begründete Skepsis hinsichtlich der raum-zeitlichen Verortung des Theatertextes auf „ein Wochenende Kunst“ (vgl. [2.1]) selbst durch die hier erprobte, unzulässig faktuale Lesart eher bestärkt denn geschwächt wird.

³⁴² „Ein Hau ins Lächerliche.“ S. 250.

³⁴³ Goetz, R.: JK. S. 87.

³⁴⁴ Vgl. dazu [1.6.2].

³⁴⁵ Vgl. Jeff Koons' Homepage: <<http://www.jeffkoons.com/site/index.html>> (Zugriff: 05. Juni 2012).

Richtung wird der imaginäre Horizont in Schwingung versetzt, sobald man „Angst in Porzellan“ als realen Text auf die Koons'schen Porzellanskulpturen überträgt und diesen neue sinnstiftende Motivierungen abzugewinnen sucht.

Wie Goetz prophezeit, kann jemand, der mit dem Werk des Skandalkünstlers bekannt ist, Assoziationen *en masse* herstellen, sicherlich auch seine Reflexionen darüber elaborieren und zugleich seine Kenntnisse in die Leerstellen des Texts hineinlegen. Goetz bekennt, häufiger selbst über sein intertextuelles Netz gestolpert zu sein: „Bei der Hamburger Produktion hab ich im Vorfeld bei den Besprechungen gemerkt, dass ich immer wieder sage: Da gibt's doch dieses Kunstwerk, und das sieht man doch da, und da ist doch das so und so usw. usw.“³⁴⁶ Abgesehen vom bloßen Wiedererkennungswert, erwachsen Verstehensreize daraus, wenn *Koons* und Koons in Beziehung gesetzt werden. Virtuos schafft es Goetz dabei, seinen Theatertext derart auszugestalten, dass sporadisch zwar (optionale) Hinweise auf Koons aufflackern,³⁴⁷ indes nicht das abgeschmackte Gefühl aufkommt, es mit einer Verwüstung seiner Biographie zu tun zu haben.

Jeff Koons als personales Gesamtkunstwerk kann – auf dieser zweiten Ebene der reziproken Inbezugsetzung von *Koons* und Koons – in Verbindung mit den Sexpassagen aus *JK* gebracht werden, „Die Firma“³⁴⁸ – als Warhol-Anspielung – bindet Koons an Popartvorgänger zurück und holt über Umwege sogar Goetz mit ins Boot: „Der für *Jeff Koons* titelgebende amerikanische Künstler repräsentiert einen Zeitgenossen, der im System der Kunst ebenso in der Tradition Andy Warhols (und Marcel Duchamps) steht, wie auch Goetz Warhol stets als wichtige Referenzgröße angegeben hat.“³⁴⁹

Bleibt zu schauen, ob sich die ästhetischen Grundverfahren beider Künstler vergleichen lassen. Drei Konzeptionen bieten je ein *tertium comparationis*: Metakunst, Intertextualität und Oberflächlichkeit/Materialität. Im Theatertext konvergieren in wenigen Worten alle drei: „Die Tiefe / flach und plan zu halten, noch zu lernen.“³⁵⁰ Theoretisiert man mit Gerhard Regn Eigentümlichkeiten postmoderner Literatur, ist die „Entfaltung von Intertextualitätsbezügen“³⁵¹ zu nennen: „Die Intertextualität muß dergestalt zugeschnitten werden, daß die Welt der Texte – bildlich gesprochen – zu einer semantisch „flachen“ Welt wird,

³⁴⁶ „Das Ding sollte knallen.“ S. 20.

³⁴⁷ Das eindeutigste Indiz, das ich ausfindig machen konnte, ist die Nennung und „Neuöffnung / der neuen Hetzlergalerie“, in der Koons tatsächlich ausstellte/ausgestellt wurde. Vgl. R. Goetz: *Jeff Koons*. S. 81.

³⁴⁸ Ebd.: S. 73.

³⁴⁹ Spies, Carla und Thomas Doktor: „Rainald Goetz.“ In: *Deutsche Dramatiker des 20. Jahrhunderts*. Hrsg. von Alo Allkemper und Norbert Otto Eke. Berlin: Erich Schmidt Verlag 2002. S. 868–883, hier: S. 881.

³⁵⁰ Goetz, R.: *JK*. S. 19.

³⁵¹ Stauffer, I. und U. v. Keitz: *Lob der Oberfläche*. S. 15.

2 TEXTSEGMENT

daß die Signifikatebene also als aussagearm und damit marginalisiert erscheint.“³⁵² Der Text thematisiert seine Textur selbst, flacht sich semantisch durch seine optionale Verweisstruktur, die Auslagerung der Bezüge in die Welt der Intermedialität, ab und erscheint dadurch „aussagearm“. „Die Relevanzreduktion des Inhaltlichen führt trotz des Verlustes an Sinn [...] weder zu einer Haltung der Betroffenheit noch des Bedauerns, sondern zu spielerischer Heiterkeit.“³⁵³

Wenn man das *JK-Zitat* als Metaebene versteht, werden diese für postmoderne Verschriftlichung typischen Eigenschaften lesbar als Kurzpoetologie des gesamten Textes. Denn was tut er anderes, als sich beständig selbst zu thematisieren, von einer übergeordneten Ebene über sich selbst, über Kunst und Text, über Textkunst zu sprechen, „imaginären“ Intertext aufzurufen und Oberfläche zu sein/zu präsentieren? Jeff Koons allerdings tut nichts anderes. Bei der Besprechung zu seinem Ölgemälde *Jungle* (2005)³⁵⁴ heißt es beispielsweise im Presetext der Stuttgarter Staatsgalerie, dass „die sich überschneidenden Bildebenen visuell zu einer einzigen, homogenen und makellosen Oberfläche, wie sie für alle Werke von Jeff Koons so charakteristisch ist“,³⁵⁵ verschwimmen. Oberflächlichkeit ist das optische Präsentationsangebot, Tiefe taucht über die Verweise auf: „Schattenhaft und daher kaum als reale Bildschicht anzusprechen, geistert hinter dem Hulk eine zusätzliche Motivkette wie ein Strom des Unbewussten durch das Gemälde: die schwebend leichte, silberfarbene Silhouette der Wildwestfilm-Ikonographie – Planwagen, Cowboy, Pferd, Eisenbahn. Inhaltlich spielt dieser Schattenriss auf die amerikanische Geschichte und formal auf Andy Warhol und dessen Vorliebe für die Filmleinwandfarbe Silber an.“³⁵⁶

Um das Konzept der Oberfläche/Oberflächlichkeit theoretisch auf den Punkt zu bringen:

Meist wird mit dem Begriff der Oberfläche in den Künsten eine Konzentration auf das künstlerische Material bezeichnet. Dabei bezieht sich der Begriff der Oberfläche sehr konkret auf die Materialität der verwendeten Objekte oder metaphorisch auf Verfahren der Anordnung und der Präsentation des Materials. Die Konzentration auf die äußere Erscheinung von Kunstwerken führt dazu, daß der

³⁵² Regn, Gerhard: „Postmoderne und Poetik der Oberfläche.“ In: *Poststrukturalismus – Dekonstruktion – Postmoderne*. Hrsg. von Klaus Hempfer. Stuttgart: 1992. S. 52-74, hier: S. 64f. Zitiert nach: I. Stauffer und U. v. Keitz: *Lob der Oberfläche*. S. 15.

³⁵³ Ebd.

³⁵⁴ Vgl. die Homepage der Staatsgalerie Stuttgart:
<http://www.staatsgalerie.de/media/presse/files_dl/194/Presstext_Jungle_webversio.doc>
(Zugriff: 05. Juni 2012).

³⁵⁵ Presetext der Stuttgarter Staatsgalerie (die übrigens ebenso wie der *JK-Text* Daimler für die Unterstützung dankt):
<http://www.staatsgalerie.de/media/presse/files_dl/194/Presstext_Jungle_webversio.doc>
(Zugriff: 05. Juni 2012).

³⁵⁶ Ebd.

Begriff in eine Gegenposition zu hermeneutischen Deutungsmodellen gerät, ohne diese jedoch völlig abzulösen oder überflüssig zu machen, wie die Diskussion der Studien von Moritz Baßler und Gerhard Regn gezeigt hat. Er lenkt den Blick mehr auf das spielerische Element der Kunst und auf das Vergnügen der Rezipienten.³⁵⁷

Lenkt man diesen Blick nun auf Jeff Koons, kulminieren Materialhaftigkeit und die Verbindung von Kunst und Literatur:

Der amerikanische Künstler Jeff Koons, 1955 geboren, hat es mit Arbeiten seit etwa 1985 geschafft, diese Tradition einer begrifflich gewordenen Kunst zu bedienen, um gleichzeitig die Materialität und Visualität seiner Werke auf hoch ambitionierte Weise erneut in den Vordergrund zu rücken. Seine Arbeiten rund um Werbeplakate, Pop-, Sport- und Pornostars, Kinderspielzeug und Fernseh- wie Kunstfiguren lassen Ready-mades und Warenwelt immer durchscheinen und sind doch vor allem künstlerische Objekte im traditionellen Sinn des Wortes. Denn das Profane wird bei ihm nicht mehr durch die Rahmenverschiebung einzelner Warenobjekte in den institutionellen Kreislauf der Kunst aufgewertet, sondern durch die exzeptionelle und handwerklich hochwertige Behandlung des Materials. [...] Koons' Arbeiten knüpfen damit an Momente der literarischen Décadence an, ohne deren Modernitätsekel explizit zu wiederholen.³⁵⁸

Möchte man Ähnlichkeiten in den Ästhetiken von Goetz und Koons ausformen, dann sind es just die Berührungspunkte der Oberfläche mit fakultativem, zweitrangigem transtextuellem Verweis. Jene kann selbstgültig stehen, aber auch dieser steht der Untersuchung offen.

In der Goetz'schen Adaption von Koons' visueller Kunst und deren transmedial-ästhetischer Anwendung auf sein eigenes Schreiben sieht auch Martin Jörg Schäfer ein Vergleichsmoment:³⁵⁹

At this point of sensual stimulation [bei der Rezeption eines Koonskunstwerkes], the writing subject's fantasy realism starts supplementing – in a reversed fashion. As a medium, writing operates via abstraction. Sensual sensation, for example, Koons's visual art, infuses writing with a „kick“, as Goetz calls it – echoing the Heideggerian *Stoß* and Benjamin's *Chock* in modern aesthetics, or simply signifying the moment when the drugs kick in. By receiving the sensual sensation, writing becomes productive in what Goetz calls „dieses Produktionsabenteuer REZEPTION“ (*Abfall* 288). The writer of fantasy realism translates the sensual sensations of Jeff Koons's art into writing: „Übersetzer in Text. Ja, genau, paßt. Das bin ich, das ist mein Job, mein Leben“ (516-17). More precisely, the writer even translates the very form of the visual arts, in this case, a sculpture like *Saint John, the Baptist*, into drama, for example: „Theatertext ist von der Grundauf-

³⁵⁷ Stauffer, I. und U. v. Keitz: *Lob der Oberfläche*. S. 28.

³⁵⁸ Krankenhagen, S.: *Laß mich rein, laß mich raus*. S. 219.

³⁵⁹ Schäfer, Martin Jörg: „Fantasy Realism“. Rainald Goetz, Jeff Koons and the Ethics of Pop Art.“ In: *Special Issue Rainald Goetz, The Germanic Review 81* (2006). S. 255-268, hier: S. 266. Kursiv im Original.

2 TEXTSEGMENT

gabenstellung her SKULPTUR“ (440). But switching media from sculpture to text first of all means that the logic of sculpture, although reverberating in the text, must itself become entirely textual: „Ich will aber lieber, daß alles, was da zu sehen wäre im Text selber stattfindet, ganz direkt im Vermittelten, daß alle Energie und Zeigelust ÜBERSETZT wird in die Maschinerie der Worte, daß die Livveinfusion und Reallebendigkeit da ins Tote reingeht, und dann da stehen würde, schriftlich, fertig“ (668). Goetz's ideal play, therefore, corresponds to the ultimate fantasy of writing, from the Bible to the Romantics to Nietzsche: the life attributed to the sensual enters the dead letters. Writing would come to fully stand for that which it is to replace.

Visuelle Kunst kann also als verbindendes Glied der Ästhetiken fungieren. Was das konkret heißen kann, soll unter [2.9] angesprochen werden.

Bis auf dieses Unterkapitel unterbleibt in der vorliegenden Textarbeit eine Deutungsstrategie, welche Bezüge zwischen dem realiter Kunstschaffenden Jeff Koons und der mit Einbußen extrahierbaren Künstlerfigur aus *JK* herzustellen sucht. Dass die aufgezeigten Bezüge kein schieres Spiel darstellen, sondern – in Form handfester, intertextueller Allusionen – für die Interpretation des Textes relevant sein können, zeigt sich pointiert im hier dargestellten Sektor. Krankenhagen deutet auf der Grundlage von *Torquato-Tasso*- und *Made-in-Heaven*-Bezügen den Text weiter aus und führt damit den Texttitel, Autorenäußerungen und Aktzählung eng.³⁶⁰ Zwar gilt mir diese realistische Rückkopplung wenig, doch die folgenschwere Verankerung in der ‚transtextuellen‘ Wirklichkeit macht deutlich, wie elementar bei nicht dramatischen Theatertexten der Zugang über die Hintertür der ‚zweiten Stufe‘ sein kann. Unverzichtbar muss *JK* – und müssen viele nicht dramatische Theatertexte – mit Blick auf das erhellende Potential dieses Analyseinstruments gelesen und gesehen werden. Diesem Unterfangen ist der kommende Unterpunkt [2.6] gewidmet.

Ebenso wird davon abgesehen, ausladende Parallelen aufzuweisen rücksichtlich des Leben-Werk-Mischungsverhältnisses eines Goetz und Koons. Ein kurzer Ausblick, wohin derartiges führen könnte, soll genügen: Die Performancekultur lebt häufig davon, Mensch und Menschendarsteller in eins zu nehmen. Marina Abramovičs Performances und deren mediale Beachtung legen Zeugnis davon ab, wie verstörend und schwierig deutbar Grenzexperimente sind, bei denen die Rahmen ‚Kunst‘ und ‚Realität‘, also im Beispiel: Kunstfigur *Abramovič* und Individuum Marina Abramovič, gegeneinander ausgespielt und zur Kollision gebracht werden. Goetz Klagenfurter „Debüt, jener Lesung anlässlich des Ingeborg-Bachmann-Wettbewerbs im ORF-Landesstudio [...], während der sich der Lesende mit einer Rasierklinge die Stirn aufschneidet und blutend seinen

³⁶⁰ Vgl. S. Krankenhagen: *Laß mich rein, laß mich raus*. S. 226-228.

Text zu Ende las“³⁶¹, ließe sich in diesem Sinne mühelos als Selbstinszenierung und Grenzverwischung klassifizieren. Damit wäre eine stabile Entsprechung zum Künstler Jeff Koons gegeben: „Von Beginn an versteht er [= Jeff Koons] auch seine eigene Person erfolgreich zu vermarkten, ja forciert die Identität von Künstler und Werk. Koons Selbstportraits im Geist barocker Büstenproduktion, die er selbstinszenatorisch [!] in eine Reihe mit Fürsten und Sonnenkönigen stellt (Selbstporträt, 1991) oder auch die pornografischen Gruppenportraits mit seiner Ex-Frau [...], lassen sich als ironische Kommentare zum visuellen Kulturkommerz verstehen.“³⁶²

Meine Aversion gegenüber dem medienwirksamen Spiel von „real-authentischen und real-inauthentischen Autorenaussagen“³⁶³ zeichnet dafür verantwortlich, dieser Problematik ihren blinden Forschungsfleck einzuräumen. In diesem Areal hätte u.a. – diskursanalytisch, poptheoretisch und persönlichkeitspsychologisch aufbereitet – Eingang finden können, was sich zwischen gesellschaftskritischem Potential und eingängiger Banalität bewegt.

„Im Fall der Person und des Künstlers Jeff Koons handelt es sich jedenfalls um eine gewollte Vermischung von Leben und Kunst – was übrigens dem nicht ganz unähnlich ist, was wir von Rainald Goetz kennen.“³⁶⁴

Allen Ausführungen zum Trotz bleibt festzuhalten, dass – neben der Analogie der Ästhetik beider Künstler auf einer Metaebene – eine wechselseitige Spiegelung von Jeff Koons und *Jeff Koons* nicht abschließend gelingt. Facetten unerklärbarer Textpassagen rücken unter dem Koons-Fokus in ein gleichmäßigeres Neonlicht, die freien Assoziationen ordnen sich mitunter zu schlüssigeren Gedankenbildern. Nicht mehr und nicht weniger. Das Motto des „Draußen“-Akts stammt von Brecht, das Motto des ersten von Madonna und beide könnten – [2.6] wird zeigen: können – der Textanalyse und -interpretation ebenso (un)wichtigen Verstehens-Input zur Verfügung stellen, wie es die Koons-Kunstwerke können.

³⁶¹ Spies, C. und T. Doktor: *Rainald Goetz*. S. 868.

³⁶² Virtuelles Museum NRW.

³⁶³ Vgl. M. Matinez und M. Scheffel: *Einführung in die Erzähltheorie*. S.17. „Entfiktionalisierung des Erzählers – die Fiktionalisierung des Autors“ übertitelt Beatrice Sandberg eine artverwandte Problematik: Sandberg, Beatrice: „Moderne, Postmoderne – und was weiter?“ In: *Osloer Beiträge zur Germanistik 39. Moderne, Postmoderne – und was noch?* Hrsg. von Ivar Sagmo. Frankfurt am Main: Peter Lang 2007. S. 192. Goetz bekennt in einem Interview, die „meiste Arbeit“ darauf zu verwenden, „Zurückweisung von Gedanken, Beobachtungen und Bekenntniswünschen“ zu betreiben, um nichts über sich selbst preiszugeben. Vgl. „Das Ding sollte knallen.“ S. 20.

³⁶⁴ Fjeldstad, S.: *Der visuelle Theatertext*. S. 49.

2.6 Transtextueller³⁶⁵ Hallraum / Intermedialität

Schon die „erste Szenenüberschrift und der Auftakt des Stücks – ‚Da kommen wir nicht rein. / Ich komme da rein‘ (S. 15) – bindet das Stück an die literarische Tradition. Die beiden Zeilen finden sich beinahe wortwörtlich in Fichtes *Palette* und knüpfen damit [...] an die literarische Aufwertung der Sprachmilieus von Subkulturen an.“³⁶⁶

Die „literarische Tradition“ ist allerdings nur eines der Bindeglieder, das den Theatertext qua inter-, para-, meta-, archi- und hypertextueller Verweise seiner Autarkie entkleidet. Bereits unter [2.5] wurde im Ansatz ein *intermediales* Verfahren angestrengt; allein sehr beschränkt auf Jeff Koons. Je nach Sinnspur – Zitate aus Literatur, Musik, Film, Fernsehen –, die verfolgt wird, entblößen sich eigenartige Deutungsansätze, die eine friedliche, mosaikähnliche Koexistenz zu führen scheinen: direkt nebeneinander betrachtet, geben sie kein Bild preis, zusammengenommen können sie zumindest zu einem Eindruck integriert werden. Unterschiedliche dieser Spuren gilt es nun zu verfolgen und deren Deutungspotential zu begutachten.

Eine Traditionslinie lässt sich aus dem Einfluss der Musik auf die Literatur herleiten: Ist es in den 1960er Jahren die Beatmusik, die manchen Autor zu innovativen Vertextungsstrategien inspiriert (bspw. Fichte), so erlebt die sprachlich manifest gewordene Einflussnahme des Pop und Techno im Deutschland der 1980er und 1990er Jahre einen Höhenflug. Auch bei Goetz hat die Musik Folgen gezeigt,³⁶⁷ „hat Techno im Raum der Sprache gearbeitet und dort bekanntlich das Diktat der auktorialen Erzählung durch einen die Musik immerzu mit sprachlicher Mitteilung und dem Gestus des Expressiven behelligenden Text abgeschafft.“³⁶⁸ Grundzüge des DJ-Handwerks – *mixing, cutting, scratching* – lassen sich immer wieder auch bei *Jeff Koons* ausmachen.³⁶⁹ „Daß [dabei] die Konzentration auf Rhythmus und Sound als eine Möglichkeit, die Performanz des Textes zu erschreiben“, nicht lediglich im Pop und Techno ihren Ursprung hat, „sondern primär auf Formen des literarischen Expressionismus“ zurückgeführt werden kann, „ist offensichtlich.“³⁷⁰ Doch nicht nur dadurch lässt sich der Text transtextuell verorten; selbst das Musikthema ist damit nicht erschöpft.

So lässt sich eine Metareflexion überschalten, die weitere 100 Jahre zurückreicht, auf die Sprachkrise um 1800 reflektiert und mit „Musik als Sprache des

³⁶⁵ Vgl. Gérard Genette: *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1993 (= Nr. 1683).

³⁶⁶ Krankenhagen, S.: *Laß mich rein, laß mich raus*. S. 214.

³⁶⁷ Vgl. dazu auch [2.3].

³⁶⁸ Westbam mit Rainald Goetz: *Mix, Cuts & Scratches*. Berlin: Merve 1997. S. 18.

³⁶⁹ Vgl. dazu exemplarisch R. Röttig: *Kunst an der Oberfläche*. S. 253.

³⁷⁰ Krankenhagen, S.: *Laß mich rein, laß mich raus*. S. 218.

Unaussprechlichen“³⁷¹ titulierte werden könnte. Damit ließe sich die „let the bass kick“-Szene³⁷² jenseits der konkreten Sprach-Performanz als Ausweg aus der Unzulänglichkeit der verbalsprachlichen Kommunikation werten. „Verstehe“ und „genau“³⁷³ wären dann die Indikatoren, die sich für Einvernehmlichkeit anführen ließen, für ein Verstehen jenseitig der vielen und großen Worte. Nicht zufällig folgt die Szene der ‚Wortwand‘, der ‚wall of words‘,³⁷⁴ in welcher Kommunikation zum Ende hin sichtlich schwierig wird: „Nur daß du mich, wir uns, wie es. Es müßte dann, auch mit, auch deine, und wenn ich spüre, eine kleine, weiß nicht, wie wir“.³⁷⁵ „[S]ich des Defizitären der Sprache bewusst“ zu sein, „um die Ausdrucksmöglichkeit der Musik als Alternative, als höhere Sprache“³⁷⁶ zu wissen, wäre eben dann die Essenz, die mehrschichtig ausdeutbar ist und einerseits an eine gelungene Kommunikation zwischen zwei Menschen *qua* Musik, andererseits an eine ‚Horizontverschmelzung‘ zwischen DJ und Partygast denken lässt.

Jedenfalls scheint der Musik zu gelingen, was der Sprache nicht gelingt, da „die Musik – im Gegensatz zur Sprache – nicht an die mimetische Wiedergabe der Wirklichkeit gebunden ist und das strenge Verhältnis von Signifikat und Signifikant hier nicht gilt“.³⁷⁷ Bedeutsames ohne sagbar-konkrete Bedeutung transportieren zu können, scheint ein Privileg der Musik zu sein.³⁷⁸ Die Rhythmisierung der Sprache, die Nähe zur Lyrik, die Thematisierung *expressis verbis* – „ein Blick ganz kurz / in diesen Raum der Lust / an der Musik / schön laut vor allem / wenig Worte, angenehm“³⁷⁹ –: „Der Verweis auf die Musik ist Ausdruck einer Vitalität, die Text nicht hat.“³⁸⁰

Um das Versprechen einzulösen, anhand anderer als der Jeff-Koons-Mottos ebenso (un)wichtige Verweise aufzutun, und gleichzeitig vom Musiksektor abzuleiten, bietet sich Madonnas Lied *Frozen* an, das mit „mmm hm, hm hmmm / if I could melt your heart“ – als Motto angerissen – dem „Ersten Akt“ vorangestellt ist. „Im Fernsehen kam Madonnas neues Lied FROZEN. Dachte, wie geil das ist: die lässige Luftigkeit des rhythmischen Basistracks, und dazu das Italo-Mafiafilm-Opern-Sentiment der Streichermelodie, und dazu ihr Gesang. Dann: als Idee fürs Stück. Was würde das heißen? So eine Struktur anzustreben? Was

³⁷¹ Vgl. Andreas Wicke: „Wo die himmlischen Zauber der Töne wohnen.“ Musik in E. T. A. Hoffmanns Erzählung ‚Don Juan‘. In: *Der Deutschunterricht* 63 (2011). S. 20-31, hier: S. 27.

³⁷² Goetz, R.: JK. S. 17.

³⁷³ Ebd.: S. 17.

³⁷⁴ Ebd.: S. 16f.

³⁷⁵ Ebd.: S. 17.

³⁷⁶ Wicke, A.: „Wo die himmlischen Zauber der Töne wohnen.“ S. 28.

³⁷⁷ Ebd.

³⁷⁸ Es nimmt nicht wunder, dass *Rave* bereits im Titel den Verweis auf Musik liefert.

³⁷⁹ Goetz, R.: JK. S. 128. Hervorhebung von mir.

³⁸⁰ Krankenhagen, S.: *Laß mich rein, laß mich raus*. S. 218.

2 TEXTSEGMENT

würde das in einem Theatertext heißen? Welches Formabstraktum sozusagen wäre diese Mischung ganz konkret?³⁸¹

Achim Stricker hält es für ausgemacht, dass Goetz „hier die Möglichkeit einer Umsetzung von Malerei oder Musik in Text“³⁸² reflektiere und bestätigt damit Schäfers Eindruck: „Übersetzer in Text. Ja, genau, paßt. Das bin ich, das ist mein Job, mein Leben“³⁸³ bestätigt der Tagebucheintrag. Da die inhaltliche Seite des Songs – Egoismus, Kälte, unerfüllte Liebe, Herzscherz – höchstens lose an den Theatertext geklammert ist, bleibt nur die Transformation des „Formabstraktums“. Durchgängige Rhythmisierung, eine „lässige Luftigkeit“ der Sprache kann auch dem Theatertext bescheinigt werden. Als Vergleichsmoment kann dann die zumeist freie Füllung sowohl des Song- als auch des Theatertextes namhaft gemacht werden. In einem anderen Zusammenhang untermauert Ralf Rüttig die ‚musikalische‘ Verfertigungsform des Textes: „In ihrer starken Rhythmisierung treffen die Diskursinstanzen aufeinander wie zwei Musikstücke, gerade das ‚aha / aha aha / haha haha‘ lässt sich als Element beschreiben, dass in den ruhigeren Rhythmus des Interviewten hinein ‚gescratcht‘ wird. [...] In Form eines harten Schnitts – eines ‚Cuts‘ – treffen Texte mit grundlegend unterschiedlicher Struktur aufeinander.“³⁸⁴ Im Falle einer Entsprechung von Song- und Textstruktur, müssten auch Gesang und „Italo-Mafiafilm-Opern-Sentiment“ parallelisierbar sein. In den leiseren, nachdenklicheren ‚Tönen‘ des Textes – Paradebeispiel: „Siebenter Akt“³⁸⁵ – kann man sicherlich *Gefühl* ausmachen, aber eine Textdeutung, die darauf aufruhet, bleibt fad.

Wie hinlänglich unter [2.1] diskutiert, lässt sich die doppeldeutigen Akt-Architektur mit der „werkimmanente[n] Tradition der Zahlenspiele“³⁸⁶ zusammennehmen – zur architekturellen Thematisierung der klassischen Fünfteilung. Als diesbezüglich basal gibt sich wiederholt die Gattungsbezeichnung zu erkennen, die dramatische Texte und somit eine bestimmte Leseerwartung, einen bestimmten Erwartungshorizont des Lesers evoziert:

das würde ja fast keinem auffallen
wenn beispielsweise der dritte Akt so
brutal und superdicht verdichtet wäre daß da
nach dem zweiten nicht nur fast nichts stünde
oder wirklich überhaupt tatsächlich nichts
sondern daß der ganze dritte Akt ganz weg wäre
was das hieße für das Ganze

381 Goetz, R.: *Abfall für alle*. S. 66.

382 Stricker, A.: *Text-Raum*. S. 290.

383 Goetz, R.: *Abfall für alle*. S. 516f.

384 Rüttig, R.: *Kunst an der Oberfläche*. S. 253.

385 Goetz, R.: JK. S. 151.

386 Krankenhagen, S.: *Laß mich rein, laß mich raus*. S. 226.

in der Mitte Leere
 also wirklich
 nichts
 konstruktiv
 gesehen inhaltlich egal³⁸⁷

Anspielungen finden sich auch auf die Schöpfungsgeschichte. In einer kunstvollen Verschränkung begegnen sich Autorenaussagen, Aktstruktur, Sprachfärbung, Motive und der Bezug zu Jeff Koons. Rainald Goetz schreibt über die Konzeption von *Jeff Koons* in sein ‚Tagebuch‘: „Der liebe Gott hat sich bei der Erschaffung der Welt auch von der Ordnung der Woche inspirieren lassen, völlig normal. Zahlen, Geometrie, Musik und Schöpfung hängen eben zusammen.“³⁸⁸ Sieben Tage, sieben Akte, der siebente eine „Vision“,³⁸⁹ die Sprache ironisch gebrochen, aber ‚biblisch‘: „und ich sah, daß es da, vor den Bildern / ja: wie es da war, war es denn gut? / daß es gut war, da / da war es gut / da war ich gern“.³⁹⁰ Abschnitt „8. Der liebe Gott“ thematisiert doppeldeutig die Rolle „des Künstlers als Autor-Gott“:³⁹¹ „er behauptet also / er hätte alles das erfunden hier / er hätte das gemacht [/ /] er hätte also / beispielsweise früher mal / ein Ehepaar erfunden“.³⁹² Adam und Eva sind die gebotene Assoziation – einerseits aufgrund deren Genesis in der Bibel, andererseits mit Bezug auf Jeff Koons, der sich wie bereits gesagt, selbst als Adam, seine Geliebte als Eva – beim sexuellen Schöpfungsakt – stilisiert. Koons allerdings erfindet zwar, ‚produziert‘ aber zumeist nicht selbst. Damit wäre ein weiteres transtextuelles Riesenfeld zu bestellen: Findet Kunst im Künstlerkopf statt oder per Hand?

Weitere Mottos lassen tief in unterschiedliche Epochen, Diskurse und Kulturkreise blicken, versagen aber den Dienst, wenn man durch sie den Theater- text zu verstehen hofft. Hamsuns *Auf überwachsenen Pfaden* wird zitiert, Andy Warhol und Pat Hackett, Brecht, Richard Meier:³⁹³ ein buntscheckiges Panorama der Gilde Kunst- und Kulturschaffender. In dieser Reihenfolge lassen sich assoziatives Schreiben, autobiographische Schreibpraktiken, die Grenzüberschreitung von Leben und Werk, die Vermischung von Kunst und Künstler, (affirmative) Popart, Kunst zwischen Ästhetik und Agitation, Literatur als Politikum, architektonischer Bombast als Zitat-Ambiente assoziieren. Unzweifelhaft gewähren die Mottos damit Anknüpfungsmöglichkeiten an bereits Bestätigtes

³⁸⁷ Goetz, R.: *Festung*. S. 157.

³⁸⁸ Goetz, R.: *Abfall für alle*. 732.

³⁸⁹ Vgl. R. Goetz: *JK*. 155.

³⁹⁰ Ebd.: S. 158.

³⁹¹ Stricker, A.: *Text-Raum*. S. 296.

³⁹² Goetz, R.: *JK*. S. 63f.

³⁹³ Der Theater- text nimmt das Motto aus Meiers *Building the Getty* expressis verbis auf: „Mercedes, Akropolis, Kunstwerk von Meier / Geschichte, das Buch, dieses Drama, / the Getty, the what?“ Goetz, R.: *JK*. S. 147. Allerdings stimmen Textstelle und Aktmotto nicht überein.

oder eröffnen neue Sichtweisen. Allerdings franst der Theatertext, wenn man den Aufrufen konsequent folgt, unaufhaltsam aus. In wenigen Gedankenstrichen ist dies exemplarisch am Brechtzitat nachweisbar: [Der Blick in das Gesicht eines Menschen, dem geholfen wurde,] „ist der Blick in eine schöne Gegend, Freund, Freund, Freund“.³⁹⁴ Passt zunächst nicht zum „Draußen“-Akt der „Gebückten vom Görlitzer Bahnhof“ – der „Penner“.³⁹⁵ Lässt sich aber zweigleisig auf sie zurückbiegen: Einerseits über die Verbindung: Brecht-Rosa-Luxemburg-Marxismus-Proletariat-Arbeiterbewegung. Dann wird der ‚Aufmarsch‘ – der faktisch nicht stattfindet – als revolutionärer Akt exponiert. Andererseits über den Umweg: Schlingensief-*Chance 2000*-Aktionskunst.³⁹⁶ „Was heißt hier Werk? Was heißt Kunst? ‚Chance 2000‘ ist eine Idee [...], die Gutes ermöglicht. Schlingensief verläßt die Stätten der Kunst, geht auf die Straße und zu jenen, die aus der Geldgesellschaft fallen. ‚Chance 2000‘ will helfen und Politik und Wirtschaft weniger bekämpfen als empfindsam machen für Belange von denen da draußen und mitten unter uns.“³⁹⁷ Schlingensiefs künstlerisch, politisch und gesellschaftlich höchst brisante Aktion stand 1998 unter eben der Brecht’schen „Parole“,³⁹⁸ die als Motto in *Jeff Koons* auftaucht. Emblematisch könnte auch über diese externen transmedialen Fluchtlinien ein Zusammenhang zwischen den gesellschaftlich Unsichtbaren, dem Theatertext und dem Motto konstruiert werden.

Bis darauf, dass der Theatertext *Jeff Koons* das Kunstuniversum verhandelt, lose bis interessante Verknüpfungen von Motto und Akt bzw. Motto und Text erwägar sind, ist literaturwissenschaftlich substantiell wenig gewonnen. Fest steht, dass das gefällige Verweisspiel einen Diskurshorizont zu Tage fördert, in den man eintauchen kann, der aber auch getrost als Bonusmaterial handhabbar ist.

Eine Hommage an die Verwendung expliziter Sprache und Inhalte, einer der handfestesten transtextuellen Bezüge, lässt sich nicht von der Hand weisen, obwohl der Hypotext schon eine Jahre auf dem Buckel hat: „Im Rückblick ist gar nicht mehr vorstellbar, daß dieses Buch bei seiner Erstveröffentlichung (1968) so viel Aufregung auslöste. Autor und Verlag mußten sich gegen etliche Strafanzeigen wehren. Gewiß, Jäcki und seine Kumpane – Gammler, Gauner, Nutten, Strichjungen, entlassene Häftlinge und andere Vertreter aus Gottes großem Zoo – nennen Dinge beim Namen, die bis dahin allenfalls im Flüsterton

³⁹⁴ Goetz, R.: *JK*. S. 55.

³⁹⁵ Vgl. ebd.: S. 57ff.

³⁹⁶ Vgl. bspw. Schlingensiefs Homepage:
<<http://www.schlingensief.com/projekt.php?id=t024>> (Zugriff: 05. Juni 2012).

³⁹⁷ Ebd.

³⁹⁸ Vgl. ebd.

benannt wurden.³⁹⁹ Und wieder sieht man sich nicht am Ende der Fahnenstange, sondern an deren Anfang: Über die Wertschätzung von Fichtes Romans lassen sich Rainald Goetz und Diedrich Diederichsen⁴⁰⁰ synchronisieren – und darüber lässt sich trefflich der Eingang in die Poptheorie finden.⁴⁰¹ *Cross the Border – Close the Gap* – diskursive Untiefen tun sich unter der Oberfläche auf. Da dieser Weg ‚bis in die Puppen‘ weit wäre, wird er erst gar nicht begonnen; insbesondere deshalb, weil dem Einzeltext *Jeff Koons* dadurch keine bzw. beliebig viele fundamentalen Bedeutungspotentiale abgerungen werden können.

Bei aller literaturwissenschaftlichen Redlichkeit, ist es weder möglich noch nötig, allen Verweisen nachzugehen. Als konstruktiver stellt sich die allgemeine Funktionsweise des Textes heraus: Intermediale Angebote in Überfülle anzubieten, anzudeuten, die zwar ausgekostet und ‚totgedeutet‘ werden können, aber das eigentliche Textverständnis immer nur Bruchstück um Fragment so schleppend bereichern, dass die Mühe kaum lohnt. Das ist die ganze Textur. Defragmentierung *kann* nicht gelingen, da kein ‚Ganzes‘, kein ‚Werk‘ angelegt ist. Die individuelle Intension des imaginären Textes, des Hallraums entscheidet über die referentielle Spannweite, die Frustration der hermeneutischen Methode rückt die Textoberfläche in den Vordergrund. Es wird noch darauf zurückzukommen sein: Mallarmé nennt es den feinen Unterschied zwischen *nommer* und *suggerer*,⁴⁰² der Freude in Frust, Suggestion in bloßes Denotat verwandelt:

Diese Technik der Suggestion setzt voraus, dass neben den einzelnen sinntragenden Elementen genügend Raum vorhanden ist. „Raum“ kann hier unterschiedlich verstanden werden. Es bedeutet vor allem, dass es keine absolute semantische Fülle geben darf. Der Text kann nicht alles sagen, er ist bewusst unvollständig. Und für das nicht Gesagte gibt es einen Raum, der dem Leser im Prozess der Lektüre offen gelassen wird. „Raum“ kann aber auch im physischen Sinn begriffen werden: Als das Weiße der Seite, das zwischen den Wörtern steht.⁴⁰³

³⁹⁹ Klappentext der Fischer-Taschenbuchausgabe Hubert Fichtes *Palette* von 1981. Zitiert nach: <http://www.single-generation.de/kohorten/hubert_fichte.htm> (Zugriff: 05. Juni 2012).

⁴⁰⁰ Vgl. Diederich Diederichsen: *Freiheit macht arm. Das Leben nach Rock'n'Roll, 1990-1993*. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1993. S.18. Zitiert nach:

<http://www.single-generation.de/kohorten/hubert_fichte.htm> (Zugriff: 05. Juni 2012).

⁴⁰¹ Stefan Krankenhagen tut dies streckenweise in seinem Aufsatz *Laß mich rein, laß mich raus*.

⁴⁰² Vgl. Stéphane Mallarmé: *Réponses à des enquêtes*. In: *Œuvres complètes*. S. 869. Zitiert nach S. Fjeldstad: *Der visuelle Theatertext*. S. 16.

⁴⁰³ Ebd.: S. 17. Dass Goetz in diesem Zusammenhang von *Hallraum* spricht, scheint mir kein Zufall zu sein. Der Punkt [2.9] entwickelt diesen Gedanken weiter.

2.7 JK: „Bilder einer Sprach-Ausstellung“?

Die Idee einer Ausstellung von Sprache scheint paradox. Dennoch hat man spätestens seit den Theater-texten Gertrude Steins das Exempel, wie Sprache durch Techniken der wiederholten Variation, der Entkoppelung von unmittelbar einleuchtenden semantischen Verknüpfungen, durch Privilegierung formaler Arrangements nach syntaktischen oder musikalischen Prinzipien (Klangähnlichkeit, Alliteration, rhythmische Analogien) die immanente teleologische Sinnrichtung und Zeitlichkeit einbüßt und sich einem ausgestellten Objekt angleichen kann.⁴⁰⁴

Ausgehend von der Überzeugung, „Goetz’ ‚Gegenwartspoesie‘, seine Ver-kunstung des Alltags, erschein[e] verzerrt gespiegelt in Koons’ Versuch, Kunst und Leben, Heiliges und Banales in eine Einheit zu überführen“,⁴⁰⁵ liest Achim Stricker *Jeff Koons* eigenwillig, aber bisweilen sehr überzeugend. Er unterstellt: „Zentrales Thema ist das Schaffen von Kunst, veranschaulicht an der Performativität des Bildkünstlerischen, transformiert im Medium der Schrift.“⁴⁰⁶ Wiewohl seine Ausdeutung dieses Interpretationsrahmens mitunter befremdlich von architektonischen und vektoriellen Metaphern überlastet erscheint, kann Stricker passagenweise genau diese Transformation in performatives Sprachmaterial füglich darlegen.⁴⁰⁷ Eine besonders hermetisch anmutende Stelle erhellt sich dadurch merklich: „Dabei fällt mir ein. Ich wollte doch vorhin. Ich glaube, die Traube. Der Wein und das Bier. Das Boot und der Schinken. Die Laube und wir. Ich glaube wir haben. Wir möchten in Würde. Ich trinke und sinke. Ich sinke nach hinten. Ich sink wie ich singe. [...] Ich rausche und lausche und tausche die Dinge.“⁴⁰⁸

Dieser materialmimetische Vollzug wird am weitesten getrieben in Abschnitten, die Bildgenres thematisieren wie etwa *Holzschnitt*. Der Schriftgraphik vergleichbar, ergibt der ebenfalls zweidimensionale Holzschnitt ein Druckbild in Schwarz und Weiß. Holzschnittartig grob ist der rasche Rhythmus der Passage. [...] Doch scheint es hier weniger um eine optische Annäherung zu gehen, sondern vielmehr um ein analoges Verfahren: Binnenreime und kleinste Verschiebungen im Wortlaut bilden den Vorgang des Schnitzens nach, das *langsame Abtragen von Lautschichten*, das *Herausarbeiten und Konturieren eines immer schärferen Profils* etwa von

⁴⁰⁴ Lehmann, H.-T.: *Postdramatisches Theater*. S. 266.

⁴⁰⁵ Stricker, A.: *Text-Raum*. S. 291.

⁴⁰⁶ Ebd.: S. 292.

⁴⁰⁷ Die prinzipielle Fähigkeit von Schrift und Text, jenseits der Sukzession und sogar transdisziplinär zu funktionieren, wird unter [2.9] kurz dargestellt.

⁴⁰⁸ Goetz, R.: *JK*. S. 97.

2.8 Dramaturgische Analyse: Implizite Theatralität und Texttheatralität

„rausche“ zu „lausche“ zu „tausche“, das phonetisch immer ‚klarer‘ wird, da die Lautbildung immer weiter in den vorderen Mundraum tritt: ‚Schnitzen‘ am Material der Sprache.⁴⁰⁹

Bei allen möglichen Vorbehalten vermag offenbar keine andere als diese, auf sprachliche Performanz zielende Interpretation, bestimmte Textteile zu erklären. Somit kulminieren hier der selbstreferentielle Charakter von Schrift und deren Ausstellung – eine sinnsuchende Hermeneutik wäre schlichtweg überfordert, wäre eventuell auch schlichtweg unterfordert; beidenfalls konsequent ergebnislos.

2.8 Dramaturgische Analyse: Implizite Theatralität und Texttheatralität⁴¹⁰

Die Spezifik des Theatertextes liegt in seinem doppelten Charakter: Er ist einerseits als aufzuführender Text verbalsprachliche Grundlage eines Theaterkunstwerks, dessen Zeichen der Bühne er (mehr oder weniger detailliert und bewußt) in Rechnung stellt, und er ist andererseits ein literarischer Text, der als Material ausschließlich Zeichen der Verbalssprache zur Verfügung hat.⁴¹¹

Wie es im Theoriesegment hinlänglich theoretisch und unter [2.4] und [2.7] bündig und beispielhaft-praktisch dargestellt wird, sind bestimmte Textoberflächen weniger geeignet, auf ihre Semantik hin ‚tiefenanalytisch‘ ausgelotet zu werden. So sind es in JK häufig Phänomene wie bspw. die Rhythmizität der Sprache oder Spiele mit Letzterer, welche den Reiz des Textes ausmachen, welche hermeneutisch-semiotisch indes wenig lukrativ sind, welche aber auch Un-

⁴⁰⁹ Stricker, A.: *Text-Raum*. S. 299. Hervorhebung im Original.

⁴¹⁰ Da die Kategorien Poschmanns meines Erachtens eher verwirren als Klarheit schaffen, sollen sie für dieses Unterkapitel umgruppiert werden: ‚Implizite Theatralität‘ soll neben der von Poschmann vorgesehenen Intension auch die Eigenschaften ‚mittelbarer Texttheatralität‘ umfassen. Gemeinsam ist ihnen, „daß die Theatralität der pragmatischen Kommunikationssituation und ihrer szenischen Zeichen in Rechnung gestellt wird“. (Poschmann, G.: *Der nicht mehr dramatische Theatertext*. S. 293.) In Rechnung stellen meint hier, dass ein Modus der Übertragbarkeit von im Text implizierter und in einer Aufführung realisierbarer Theatralität denkbar scheint und potentielle Transformationen aus dem Theatertext selbst abgeleitet oder angedacht werden können. Bei Theater texts, die keine Unterscheidung zwischen Haupt- und Nebentext vornehmen, wird durch dieses Verfahren versucht, in den Text eingeschriebene Vorschläge an ‚das Theater‘ zu extrahieren und theoretisch für folgende Aufführungen fruchtbar zu machen. ‚Texttheatralität‘ hingegen möge als Prädikat verstanden sein, das eine selbstreferenzielle und performative Sprachzeichenverwendung beschreibt. Diese Texttheatralität lässt sich nicht unbedingt als Pool für mögliche Aufführungen verstehen, sondern erschöpft sich ggf. in der Poetizität und Präsenz des Textes.

⁴¹¹ Poschmann, G.: *Der nicht mehr dramatische Theatertext*. S. 321.

2 TEXTSEGMENT

tersuchungsgegenstand sein müssen: Viele „Wörter scheinen aufgrund ihrer evokativen und klanglichen Eigenschaften gewählt zu sein, weniger wegen der genauen ‚Bedeutung‘.“⁴¹² Diese Beobachtung Snorre Fjeldstads ist zwangsläufig mit Poschmanns Überlegungen zur *impliziten Theatralität* und insbesondere zur *Texttheatralität* zu verlinken und zugleich methodisch zu unterfüttern.⁴¹³ Im Kommenden gilt es also, unterschiedliche Facetten der *dramaturgischen Analyse*,⁴¹⁴ die beide eben genannten Konzepte auf/unter sich vereint, an *Jeff Koons* probenhalber anzuwenden. Um dem möglichen Redundanzempfinden vorzubeugen, ist es wichtig anzumerken, dass die zuvor unternommene „Sprachausstellung“ und auch die ihr entsprechenden, vorigen Anmerkungen bisher nur einen Teilaspekt dramaturgischer Analyse aufgegriffen, behandelt, vorweggenommen haben: Texttheatralität bekümmert sich – wie teilweise bereits ausgeführt – um das konkrete, singuläre, phänomenale Sprachmaterial; implizite Theatralität hingegen exploriert, inwiefern ‚metatheatrale‘ Einschreibungen hinsichtlich des äußeren, also auf den Leser gerichteten, Kommunikationssystems im Text vorliegen und welches Modell von Theater sie damit entwerfen.

2.8.1 *Texttheatralität*⁴¹⁵

Während die dem traditionellen Verständnis entsprechende szenische Theatralität spezifische Eigenschaften des theatralen Kunstwerks bezeichnet, [...] sollen als Texttheatralität diejenigen Qualitäten eines Textes gelten, die solch szenische Theatralität entweder implizieren oder durch Eigenarten sprachlicher Gestaltung nachempfinden.⁴¹⁶

Zeichentheorie zu praktizieren – das könnte die Beschreibung dessen sein, was zeitgenössische Theatertexte mit Sprache und Text zu leisten verstehen. Wie andere Theatermittel, so ereilt auch die Sprache im postdramatischen Theater wie im nicht mehr dramatischen Theatertext eine „Aufwertung und gleichzeitige Enthierarchisierung [...], als deren Folge sich eine Phänomenologie des postdramatischen Zeichengebrauchs beschreiben lässt.“⁴¹⁷ Die referentielle Sprachzeichenverwendung wird ergo beerbt von einer präsentierenden „*Ästhetik des Wortmaterials*“.⁴¹⁸ „Die Sprache wird nicht mehr als sakrosankter Träger von

⁴¹² Fjeldstad, S.: *Der visuelle Theatertext*. S. 54f.

⁴¹³ Vgl. insbesondere G. Poschmann: *Der nicht mehr dramatische Theatertext*. S. 321ff.

⁴¹⁴ Vgl. ebd.: S. 288.

⁴¹⁵ Wie sich Texttheatralität programmatisch und historisch von Sprachexperimenten (der klassischen Avantgarde bspw.), der konkreten Poesie usw. unterscheidet, führt Snorre Fjeldstad in seiner Magisterarbeit *Der visuelle Theatertext* breit, deutlich und sehr klug aus.

⁴¹⁶ Poschmann, G.: *Der nicht mehr dramatische Theatertext*. S. 43.

⁴¹⁷ Bönnighausen, Marion: „Theatertext – Texttheater. Betrachtungen zu einer Poetik zeitgenössischer Dramen von Gesine Danckwart und Roland Schimmelpfennig.“ In: *Forum Modernes Theater* 20 (2005). S. 65-76, hier: S. 65.

⁴¹⁸ Lehmann, H.-T.: *Postdramatisches Theater*. S. 266.

2.8 Dramaturgische Analyse: Implizite Theatralität und Texttheatralität

semantischen Informationen verstanden, sondern als eines unter mehreren gleich wesentlichen theatralen Zeichen, vor allem als Lautäußerung, die nicht ausschließlich nur eine Saussure'sche Kodifizierung von eindeutig zu entschlüsselnden Informationen darstellt, sondern auch eine eigenständige Qualität hat, verschieden von der Funktion zur Informationsübermittlung.⁴¹⁹

Um diesen Komplex thetisch zu subsumieren, entschließt sich Poschmann, ihm mit der Nomenklatur *unmittelbare Texttheatralität*⁴²⁰ beizukommen. Überlegungen des Theoriesegments zu Desemantisierung, Selbstreferenz, Oberfläche etc. können in diesem begrifflichen Refugium unterkommen und diejenigen amimetischen und non- bzw. autoreflexiven Passus/Momente zeitgenössischer Theatertexte jenseits der semantischen Hermeneutik erklären. Das Vorliegen (unmittelbarer) Texttheatralität ist näherungsweise mit einer „Ausschließlichkeit der Sprache als Kunstmittel“⁴²¹ gegeben und analysierbar. Immer dann, wenn Sprache selbst *als* Hauptakteur ins Zentrum von Theatertexten rückt, Sprache quasi textuell inszeniert und exponiert wird, müssen texttheatrale Beschreibungsverfahren ansetzen, um die performativen Dimensionen des jeweiligen Textes zu sondieren. Immer dann, wenn „die Zeichen nicht länger sagen, was sie nicht sind, sondern sind, was sie sagen“,⁴²² Sprache für sich selbst spricht und jenseits der Repräsentation funktioniert, sind traditionell interpretatorische Textzugänge einstweilen entbunden und beurlaubt.

Mit ihren performativen Dimensionen mobilisieren Theatertexte also schon in der Sprache selbst, sei es als Schrift oder als Rede, theatralische Modalitäten der *significance*. Diese können der Inszenierung entweder mittelbar als Tauschwert für szenische Theatralität oder aber unmittelbar als linguistische Zeichen für die Bühne angeboten werden. So schreiben die AutorInnen konkreter Theatertexte nicht nur für eine Bühne, die Bedeutung nicht transportiert, sondern produziert, sondern sie tun dies auch unter poetischer Verwendung der Sprache, die gleichfalls Sinn nicht darstellt, sondern Sinngengungsprozesse herstellt. Das Prinzip der Repräsentation ist auch auf Textebene nicht mehr konkurrenzlos, und so wird durch den Einsatz von Texttheatralität der Theatertext auch auf der Ebene der Verbalsprache – und nicht nur des impliziten theatralen Codes – zum Ort autoreflexiven Experimentierens mit der Grundlage konventioneller Theatralität. Die Entgrenzung der Sprache und die autoreflexive Erforschung von Einsatzmöglichkeiten der Materialität und Mehrdeutigkeit ihrer lautlichen und schriftlichen

⁴¹⁹ Kuspert, Konstantin: *Autorenschaft in postdramatischer Drameninszenierung am Beispiel von Christoph Marthaler's „Goethes Faust 1+2“*. Diplomarbeit Uni Wien (2010). S. 42. Online auf: <http://germanistik.univie.ac.at/fileadmin/user_upload/inst_germanistik/projekte/janke/Diplomarbeiten-PDF/kuespert_Diplomarbeit.pdf> (Zugriff: 05. Juni 2012).

⁴²⁰ Vgl. G. Poschmann: *Der nicht mehr dramatische Theatertext*. S. 332.

⁴²¹ Ebd.: S. 274.

⁴²² Winkels, Hubert: „Krieg den Zeichen. Rainald Goetz und die Wiederkehr des Körpers.“ In: Ders.: *Einschnitte. Zur Literatur der 80er Jahre*. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1988. S. 217-266, hier: S. 248. Vgl. auch Kapitel [1.6.3].

2 TEXTSEGMENT

Signifikanten in konsequent ästhetischer (poetischer) Zeichenpraxis führen zur Des- und Umorientierung des traditionellen Sprachverstehens und machen es als Konstruktion erkennbar, die das Heterogene ausschließt. Die Transformation poetischer Sprache in ästhetische Zeichen der Bühne oder die *performance* des Textes im Theater werden so zur Erkundung semiotischer Vorgänge im Medium der Sprache jenseits symbolischer Repräsentation, ebenso wie die analytische Theatralität theatrale Vorgänge der Wahrnehmung und Bedeutungskonstitution jenseits der dramatischen Repräsentation erkundet. Neue Textstrategien und analytische Theatralität ergänzen oder ersetzen gleichermaßen das Repräsentationsprinzip zugunsten „revolutionär“ ästhetischer Zeichenpraxis, im Theatertext treffen beide aufeinander.⁴²³

Damit ist eine Grundlegung von statten gegangen, die neben den traditionellen Kategorien der Dramenanalyse ein eigenständiges Konstrukt von Theatertextanalyse darstellt. Obwohl im Verlauf der Arbeit bereits einige Beispiele für konkrete Texttheatralität angeführt wurden, hier nochmals eine kurze – selektive und nicht vollständige – Merkmalsliste der graphischen, lyrischen, klanglichen, poetischen etc. Eigenheiten, teilweise belegt mit Beispielen aus *JK* und Erläuterungen zu deren Funktionsweise:⁴²⁴

- *Zeilenumbruch/Leere*

BSP:

nun aber
so soll wohl?

noch schwierig
nicht unklar
sehr gut
aber bald

klingt spannend

mit ohne
betrotzt
aber meist
so er heißt

seit gestern vielleicht?

⁴²³ Poschmann, G.: *Der nicht mehr dramatische Theatertext*. S. 340.

⁴²⁴ Um korrekt zu sein, muss man hinzufügen, dass Texttheatralität nur in den Beispielen vorliegt; die Kategoriebildungen und Bemerkungen zur Funktion sind eher nachgelagerte Versuche einer Sinnbelegung bzw. Funktionsbeschreibung. Allerdings gibt es meines Wissens noch keine einzige Monographie, die ein Repertoire texttheatraler Darstellungsweisen bündelt oder nennt. Somit ist eine kurze Erläuterung jeweils unabkömmlich.

2.8 Dramaturgische Analyse: Implizite Theatralität und Texttheatralität

seit da schon
Begriffe
fast kann sie
sie nie⁴²⁵

Ohne die graphische Zusammenfassung in Vier-Versblöcke, die den kürzeren gegenübergestellt werden können; ohne die organisierende ‚Leere‘, die erst Zusammenhang und Zusammengehörigkeit schafft, könnten hier Zuordnungen lediglich durch die Satzzeichen rudimentär vorgenommen werden. „Bemerkenswert ist [...], wie solche Aussagen, die semantisch unabhängig von einander sind, durch die graphische Gestaltung in einen Zusammenhang gebracht werden. Durch das Eingreifen der Leere und die Zeilenwechsel akzeptiert man leichter die Sprünge im Text, ohne auf einen semantischen Sinnzusammenhang zu bestehen.“⁴²⁶ Man könnte sogar sagen, dass sich durch die sie umgebenden Leerzeichen Kohärenz graphisch etabliert.

- *Transkription/Pausen*

BSP:

and I would say things like
this is Jane
and her father likes black men
and her mother had a facelift
and she's just the girl for you
because she'll boss you around
and you like that

wrong⁴²⁷

Aus der Lyrik als Enjambements bekannt, prädisponieren hier die Zeilenwechsel – einem Gedankenstrich nicht unähnlich – die gedanklichen Sprechpausen, und machen den Leser geneigt, das süffisant-prätentiöse Geschwafel eines Jemanden zu hören, der sich eines Zuhörers sicher ist. Man kann an ein Gesprächstranskript denken, dass jeweils die Wörter am Versende in die Länge zu ziehen vorgibt: and I would say things ←li“ke→↓ – this is ←Ja“ne→↑ - - and [...]⁴²⁸

⁴²⁵ Goetz, R.: *JK*. S. 83.

⁴²⁶ Fjeldstad, S.: *Der visuelle Theatertext*. S. 75.

⁴²⁷ Goetz, R.: *JK*. S. 114.

⁴²⁸ Transkriptionskonventionen nach Inken Keim: „Bedeutungskonstitution und Sprachvariation. Funktionen des ‚Gastarbeiterdeutsch‘ in Gesprächen jugendlicher Migrantinnen.“ In: *Be-deuten. Wie Bedeutung im Gespräch entsteht*. Hrsg. von Arnulf Deppermann und Thomas Spranz-Fogazy. Tübingen: Stauffenburg Verlag 2002. S. 156.

2 TEXTSEGMENT

- *Wiederholung/Variation*

BSP:

ja

ja

ja

ja ja ja

ja

ja

ja

ja

ja

ja

jaaa

mein Gott

ist das geil⁴²⁹

Selten – und wenn, dann höchstens im Analysekontext lyrischer Texte – reflektiert man Lesegewohnheiten akribisch selbstaufmerksam. Dennoch ist für texttheatrale Phänomene nicht mehr dramatischer Machart deren Betrachtung ertragreich. Was passiert, wenn man von oben nach unten liest? Was, wenn wie gewohnt von links nach rechts? Wiederholung und Variation verkörpern m. E. – nicht nur ob der Benennung der Kategorie und der angedachten horizontalen und vertikalen Achse – den Geschlechtsakt. Allerdings – und das ist das Entscheidende – wird hier nichts *beschrieben*, sondern etwas sprach-graphisch dargestellt, nicht repräsentiert, sondern präsentiert.

Ergänzend sind Kategorien der Fragmentierung, Betonung, Laut- und Sprachspiele, Materialmimesis⁴³⁰ und Kohärenzbildung von nicht Zusammenhängendem nennbar; selbstverständlich auch Erscheinungen, wie sie im Bereich der Tropen und rhetorischen Satzfiguren zur Genüge literaturwissenschaftliche Behandlung erfahren.

Versteht man Texttheatralität als Vorkommnis visueller Poesie, lassen sich über Rhythmus, Graphik, Leere und Räumlichkeit Zugänge zum Text denken, die *vorerst* jenseits des Intellekts liegen.⁴³¹ Spielerisch den Bewusstseinsapparat zu stimulieren, trifft es dann besser als Hermeneutik betreiben zu wollen. Sprache wird im Theatertext *Jeff Koons* zur „paginalen Bühne“.⁴³²

⁴²⁹ Goetz, R.: *JK*. S. 37.

⁴³⁰ Vgl. dazu [2.7].

⁴³¹ Diese typographischen Besonderheiten in einem *zweiten* Schritt mit Bedeutung aufzuladen, wird keinesfalls obsolet.

⁴³² Stricker, A.: *Text-Raum*. Klappentext.

2.8.2 Implizite Theatralität

Darüber hinausgehend entwirft Gerda Poschmann – häufig unter Rückgriff auf die Vorarbeit Helga Finters – allerdings weitere „Wege der dramaturgischen Analyse“. Allen gemeinsam ist zunächst, das *äußere Kommunikationssystem* in den Blick zu nehmen – anstelle/zulasten des inneren, binnenfiktionalen Geschehens.⁴³³ „Anders als bei der traditionellen hermeneutischen Interpretation von Dramen kann also als Ziel der dramaturgischen Analyse nicht selbstverständlich das Verstehen des Theatertextes vorausgesetzt werden.“⁴³⁴ „Als Prä-Konstruktion möglicher Lektüren (durch potentielle Zuschauer impliziter Inszenierungen) hätte eine dramaturgische Analyse dann nicht mehr das Verstehen zum Ziel, sondern vielmehr das Begreifen der im Text entworfenen theatralischen Kommunikationsprozesse.“⁴³⁵

Auf diese Weise sind zwar die getrennten Sphären (vgl. Kapitel [1.4]) bedenklich nahe aneinander gerückt – denkt man sich jedoch eine Analyse, die auf das *Funktionsmodell* des Theatertextes abhebt, und dieses – abseitswärts „der Erschließung und Strukturierung einer Ebene des Dargestellten (Repräsentierten)“⁴³⁶ – als *Textmaschine*⁴³⁷ zu fassen und zu erklären sucht, insinuiert eine solche Analyse erkenntnisinteressenrelevante Prozesse.

Mit so ziemlich allen Insignien eines nicht dramatischen Theatertextes ausgestattet, stellt *Jeff Koons* paradigmatisch ein radikales Versuchsexemplar dar, wenn es um Annäherungsstrategien zu nähmlichem Genre geht. Anknüpfend an die bisherigen Unterpunkte der Textarbeit und an das theoretische Konzept der dramaturgischen Analyse, stellt sich die Herausforderung, ein zu vermutendes, latentes ‚Programm‘ von Theater und (Text-)Theatralität im Theatertext zu lokalisieren und dessen Tragfähigkeit und -reichweite auszumessen.

„Im Umgang mit konkreten Theatertexten, die nicht nur die dramatische Theatralität, sondern auch die äußere Form des Dramas ersetzen, wird offensichtlich, daß die Begriffe ‚Figur‘, ‚Dia-‘ oder ‚Monolog‘ (‚Haupttext‘) und ‚Nebentext‘ ersetzt werden müssen, es empfiehlt sich eine neue Sprachregelung. Hier wird vorgeschlagen, von Textträgern, Sprech- und Zusatztext zu sprechen, deren Status neu zu bestimmen ist [...]“⁴³⁸ So umreißt Poschmann ihr Unterfangen, implizite Inszenierungen auch begrifflich darstellbar zu machen. Ausge-

⁴³³ Vgl. bspw. G. Poschmann: *Der nicht mehr dramatische Theatertext*. S. 291f.

⁴³⁴ Ebd.: S. 291.

⁴³⁵ Ebd.: S. 293. Zwar weist Poschmann wiederholt darauf hin (bspw. ebd.: S. 289), dass ihre Ausführungen zu „impliziten Inszenierungen“ keinesfalls im Sinne einer ‚Werkreue‘-Forderung misszuverstehen seien, allein gelingt es ihr manchenorts nicht, sich selbst daran zu halten.

⁴³⁶ Ebd.: S. 291.

⁴³⁷ Ohne ausladende Begriffserklärungen lässt sich eine Theatertextmaschine „als Entwurf eines theatralischen Programms“ verstehen. Vgl. ebd.: S. 291.

⁴³⁸ G. Poschmann: *Der nicht mehr dramatische Theatertext*. S. 296.

2 TEXTSEGMENT

hend von dieser Struktur wird nun die implizite Theatralität in *Jeff Koons* analysiert, um schließlich etwas über das implizit und metatheatral angelegte Funktionsmodell von Theater sagen zu können.

SPRECH- UND ZUSATZTEXT

Allenthalben innovativ und um Plausibilität bemüht, unterläuft Poschmann an dieser Stelle der für mein Dafürhalten folgenschwere Fehler, zu normativ zu verfahren. Zu interessieren habe nämlich, „welche Teile des Theaterertextes als Sprechtext in der Aufführung zu Gehör gebracht werden *sollen* und was als Zusatztext eine Transformation aus den linguistischen Zeichen des geschriebenen Textes in andere theatrale Zeichen als die der gesprochenen Sprache erfahren *soll*.“⁴³⁹ Eine rein optionale Implikation von theaterbezogenen Textpassagen anzunehmen, klänge anders. Dennoch: Da *JK* auf alle nebensächlichen Fixierungen verzichtet, sind Überlegungen dazu, ob der Text eher als Gesagtes, Gedachtes oder Beschreibendes gelesen, imaginiert und aufgeführt werden *kann*, absolut berechtigt.⁴⁴⁰

Sucht man zunächst schematisch nach einem letztgültigen formalen Kriterium, das *Jeff Koons* in Sprech- und Zusatztext trennt, könnte es ‚Vers- vs. Blockstruktur‘ bezeichnet werden. Auf den ersten Blick lesen sich die Textblöcke auch tatsächlich epischer, erzählender, beschreibender, reflektierter als die vershaften ‚Szenen‘: „Nicht, daß er denkt, das müßte jetzt alles großartig wiederholt werden, oder widerlegt, im Gegenteil, das wäre ja lächerlich. Das wäre ja furchtbar. Er dachte mehr an eine Art Abbild der Lage, Referenz der Kaputtheit dieser Zwischenreihe dazwischen. Auch ohne, daß er jetzt so ganz genau sagen könnte: was, wie, wie genau?“⁴⁴¹ Dieser bewusstseinsberichtende Passus mutet am ehesten wie erlebte Rede an und könnte ergo als Zusatztext behandelt und entweder in die Konzeption einer Figur integriert, oder aber extern als ‚dem Leser vorbehalten‘, ‚der Transformation bedürftig‘ o.ä. klassifiziert werden. Die blockgesetzten Texte entsprechen auch bezüglich ihrer syntaktischen Komposition eher dem, was landläufig ‚episch‘ zu nennen wäre. Demgegenüber strotzen die meisten versöhnlichen Passagen vor Emotionalität, Personalpronomen, Deixis, Fragen/Imperativen – somit einer denkbaren Bezugnahme auf andere ‚Textträger‘ – und Rhythmus: „so groß / deine Weite / dein ja / und dein nein / meine Sehnsucht / mein Wille / meine Gier / deine Lust // komm raus hier /

⁴³⁹ G. Poschmann: *Der nicht mehr dramatische Theaterertext*. S. S. 297. Kursiv von mir.

⁴⁴⁰ Zumal die Feststellung, dass es nur Haupt-, keinen Nebentext gibt – und so müsste man mit der älteren Terminologie wohl konstatieren – wenig erkenntnisfördernd ist.

⁴⁴¹ Goetz, R.: *JK*. S. 28.

2.8 Dramaturgische Analyse: Implizite Theatralität und Texttheatralität

sobort“.⁴⁴² In Ermangelung einer besseren Begrifflichkeit, könnte man bei ihnen von lyrisch-dramatischem ‚Sprechtext‘ sprechen.

Wermutstropfen für diese banale Zweiteilung sind allerdings schnell benannt bei der Hand, da den Ausführungen zuwider, die jeweiligen Merkmalsfelder von Vers- oder Prosatext durchaus auch umgekehrt auftreten. Da gibt es dann plötzlich in Syntax, Wortwahl und Reflexionsgrad äußerst ‚prosaische‘ Verse, denen man den Sprechtextstatus ungerne andichten, sondern vielmehr die Zugehörigkeit zum Zusatztext unterstellen möchte;⁴⁴³ gibt es andererseits höchst unmittelbare Blocksatzblöcke, denen das gesprochene Wort eingeschrieben zu sein scheint.⁴⁴⁴ Beider Vorliegen widerspricht einer Schwarz-Weiß-Zuordnungsmöglichkeit.⁴⁴⁵ Dennoch sind – passagenweise und tendenziell – die eingeführten Poschmann’schen Begriffe in der Lage, ‚Haupt- und Nebentext‘ sinnvoll abzulösen, umzuschreiben und zu umschreiben.

Selbst wenn man feststellt, dass einige Textabschnitte deutlich eher für eines der Label ‚Sprech-‘ oder ‚Zusatztext‘ prädestiniert scheinen,⁴⁴⁶ torpediert der Text *Jeff Koons* allenthalben ob seiner Ambivalenz jegliche Sicherheit in der Zuweisung. Schlagende Muster dafür hält bspw. „7. An der Bar“ bereit.⁴⁴⁷

Wir reden über
Technik, Graphik, Bau.
Konzept der Konkretion.
Kritik an Politik.
Die Größe, welche Sprache, welcher Sinn.
Debatte, Diskussion. Methodenstreit.
[...]
Und wann ist Stumpfheit ein Effekt,
wann nur Bankrott? Wann kriegt Fürst Skepter recht,
und wann der Leuchteffekt der Neonfarben?

⁴⁴² Goetz, R.: *JK*. S. 32.

⁴⁴³ Bspw.: „Gespräche zwischen den Museumsleuten / und den Galeristen, / den Käufern und den jungen Wilden, / zwischen Kuratoren, Fans und echten Sammlern, / zwischen Leuten mit dem Geld und völlig ohne, / zwischen Superhübschen und nicht ganz so Schönen“. Ebd.: S. 116.

⁴⁴⁴ Vgl. bspw. die „Rede“ (S. 119), die eindeutiger als beinahe alle übrigen Texte gesprochen imaginerbar ist und mit der Adresse an „meine Damen und Herren“ dezidiert an das innere *und* äußere Kommunikationssystem von Text *und* Theater plausibel sein kann. Ein weiteres Textbeispiel in Prosa, das eher dem Sprechtext zugerechnet werden könnte, findet sich in „3. am Boden“ (S. 59): „Nee, eher ein Betrunkener. Ach so. Ein Fixer und ein Penner, klar, ein Punk und sein Hund. Dann ist es ja gut. Laß mal da hinsetzen. Gute Idee.“

⁴⁴⁵ Auch gerade deshalb, weil innerhalb einzelner Szenen Block- und Versstruktur sich – ohne für die implizite Theatralität erkennbare Motivation – abwechseln. Sogar block- und versstrukturinherent switchen die skizzierten Merkmale um (bspw. am Anfang von „15. Holzschnitt“, wo es bereits in den ersten beiden Textzeilen von der dritten in die erste Person umspringt. *JK*: S. 96).

⁴⁴⁶ Relative Sicherheit bieten bspw. die Mottos und Überschriften, die eher dem Zusatztext zugeordnet werden können. Als Ausnahme bestätigende Regel lässt sich bspw. „2. ich liebe dich“ (S. 37) anführen, das bereits wieder in möglichen Sprechtext schwimmt.

⁴⁴⁷ Ebd.: S. 18f.

2 TEXTSEGMENT

Wir reden über Fragen und die Rede,
die sich so motorisiert. Vielleicht schon falsch.

Bereits die erste Zeile legt es nahe, das Konzept ‚Sprechtext‘ zu aktivieren. Gedachter Doppelpunkt nach dem Setting: jetzt folgt das Gespräch. Allein – sind es nicht bloße Themenfelder? Macht nicht bereits die Einleitung die denkbare Sprechsituation zwischen mehreren ‚Textträgern‘ zuschanden? Bejahend müsste man zweierlei Konsequenz ziehen: erstens den Text zum Zusatz umetikettieren, zweitens das äußere Kommunikationssystem als maßgeblich begreifen. Als (Inszenierungs-/Lektüre-)Angebot, als Leerstelle, sich für eine *bestimmte* Politik zu entscheiden, die auf *bestimmte* Weise kritisiert werden soll. Die stringente dramaturgische Analyse müsste sogar das enorme Aktualisierungspotential hervorheben, das diese Offenheit birgt. Sowohl mitgedachtem Leser als auch mitgedachtem Zuschauer (der mitgedachten impliziten Inszenierung) wird die Präzisierung und Sinnstiftung abgenötigt – oder positiv: freigestellt. Obschon das äußere Kommunikationssystem im Zitat offenkundig wichtig ist, – en passant ein weiteres Indiz für nicht dramatische Theater Texte –, gelingt es nicht, das innere Kommunikationssystem und mit ihm ein behutsames Votum für die Kategorie des ‚Sprechtextes‘ abzuwiegen.⁴⁴⁸ Treten doch gerade in den ersten drei Zeilen nach der Auslassung Fragesätze in den Vordergrund, die einem Sprecher „an der Bar“ entlehnt/vorgesprochen sein könnten. Um es endgültig zu verkomplizieren: Richten sich die Fragen nur an die intrafiktionalen, nicht figurierten Diskutanten oder vielmehr an den Leser im äußeren Kommunikationssystem? Die Kürze des Zitats möge entschuldigt werden und es selbst möge paradigmatisch für eine Vielzahl an Textstellen stehen, die von Moment zu Moment vermeintlich evidente Sprachäußerungen in Zusatztext transformieren (oder umgekehrt) oder als zweite Lesart das äußere Kommunikationssystem mitdenken lassen.

Doch selbst wenn man Textpassagen recht eigentlich als Zusatztext festnageln kann, ist dessen Funktion alles andere als einfach zu bestimmen. Episch-einleitend oder lakonisch instruierend kann er in Erscheinung treten und die Funktion des traditionellen Nebentextes übernehmen,⁴⁴⁹ ganze Passagen berichtend nacherzählen und sich damit einen stillen Beobachter bzw. Erzähler anverwandeln,⁴⁵⁰ oder sich absolut selbstreflexiv/metadramatisch gerieren und dabei zum Metatext werden.⁴⁵¹

⁴⁴⁸ Der Klarheit halber: Zusatztext ist generell eher auf das äußere Kommunikationssystem gerichtet, Sprechtext kann sowohl auf das innere als auch das äußere zielen.

⁴⁴⁹ Bspw. Goetz, R.: *JK*. Die je ersten Zeilen von „15. Holzschnitt“ (S. 96) oder „12. ganz toll“ (S. 150).

⁴⁵⁰ Bspw. Goetz, R.: *JK*. S. 117 ab „Ein Fräulein [...]“.

⁴⁵¹ Bspw. ebd.: Der Anfang von „17. Skizze“ (S. 101).

Auch der Unterscheidung, ob dem verhältnismäßig klaren Sprechtext bestimmte Textträger oder Figuren unterlegt werden können, schiebt die Machart des Textes einen Riegel vor. Im zitierten Beispiel verortet der – ja was überhaupt? Meta-, Neben-, Zusatztext? – Hinweis auf die Bar die Situation. Vermutlich eine kleine Gruppe führt das Gespräch. Die implizite Theatralität steckt darin, grobe Angebote zur Imagination und Inszenierung darzureichen, nicht vorzuschreiben und auszufüllen.

TEXTTRÄGER

Die Trennung von Verlautbarungs- und Diskursinstanz, die Unterordnung der Textträger unter den Diskurs, gespiegelt in einer Theaterästhetik der Unterordnung von als „Sprachschablonen“ und „Sprechmaschinen“ betrachteten Schauspielern unter einen Text (Jelinek); die Verweigerung konsistenter Rollen, die Ungewißheit der Identitäten, das Überangebot prominenter Masken und schließlich die Ersetzung menschlicher Figuren durch Abstrakta als Textträger und der Versuch, das Denken zum Sprechen zu bringen und damit größtmögliche Allgemeingültigkeit zu erzielen (Goetz) – all das macht Textträger zur reinen Hülle für ein Sprechen, das vom Mittel zum Zweck der theatralen Veranstaltung wird.⁴⁵²

Sofern die Textträger im Theatertext benannt werden, folgern aus dem Zitat unterschiedliche Funktionalisierungen. Infrage gestellt werden kann so „das Konzept des Subjekts“,⁴⁵³ das vergleichsweise weniger wiegt als „seine Spaltung in multiple Rollensegmente.“⁴⁵⁴ Dadurch können weder sichere Zuordnungen von Text und Rolle noch intentionale Zuweisungen erfolgen, ob „Kritik (De-konstruktion) diskursiver Praxis“ oder „das Experimentieren mit Sprache, mit der Differenz von geschriebenem und gesprochenem Wort“ forciert werde.⁴⁵⁵

Bei *Jeff Koons* liegt der Fall allerdings anders, weil weder Anzahl noch Attribute der Textträger kommuniziert werden. Gerda Poschmann schlägt für diesen Anlass vor, „nach möglichen Funktionalisierungen des Schauspielerkörpers jenseits der Darstellung einer Rollenfigur, die sich etwa an den Möglichkeiten des Marionettentheaters orientieren kann“⁴⁵⁶ zu suchen. Denn: „Der Verzicht darauf, die Anzahl und den Status der Textträger explizit und eindeutig im Text festzulegen, bedeutet keinesfalls notwendigerweise, daß der Theatertext als körperloser Diskurs zu betrachten und ebensogut als Hörspiel aufzuführen ist.

⁴⁵² Poschmann, G.: *Der nicht mehr dramatische Theatertext*. S. 308.

⁴⁵³ Ebd.: S. 306.

⁴⁵⁴ Ebd.

⁴⁵⁵ Ebd.: S. 308f.

⁴⁵⁶ Ebd.: S. 310.

2 TEXTSEGMENT

[...] Denkbar ist [...] ein gezielter und effektvoller Einsatz der nicht mehr alternativen Koppelung von Körper und Stimme [...].⁴⁵⁷

Für den hier maßgeblichen Theatertext ließen sich also Spielweisen mit Off-Stimme, die Verteilung von Textblöcken auf unterschiedliche, nicht hierarchisierbare Textträger, stummes Spiel, Erzählereinsatz etc. imaginieren. Monierbar bleibt erneut die subtextuell vorschreibende Rolle, die der Theatertext bei Poschmann einnimmt. Nichtsdestoweniger wird sie ihrem Anspruch, der qua widerspenstiger Theatertexte paralytierten Dramaturgie und Regie Impulse, Anregungen und Beispiele an die Hand zu geben, trefflich gerecht. Auch und gerade für Theatertexte, die es dem Leser erschweren, Bühnenrealisationen zu imaginieren, kann eine Lektüre hilfreich sein, die metatheatrale Anhaltspunkte hervorkehrt. Theatertexte, welche die dramatische Form hinter sich lassen, sind jedenfalls mit dem Konzept von ‚Textträgern‘ – auch wenn der Begriff nicht optimal sein mag – exakter als mit demjenigen von Figuren und deren Beziehungsgefüge erfassbar.

FUNKTIONSMODELL VON THEATER (RAUM UND ZEIT)

Auf dem äußeren Kommunikationsmodell suggeriert der Text mehr oder minder ausgestaltete Rahmenbedingungen, die aber intrafiktional keine oder wenig Füllung erhalten. Fast könnte man sagen, mit *JK* liege einem das poetische Notat eines poststrukturalistisch geschulten Theater- oder Literaturkritikers zugrunde, das er nach einem – freilich nicht existenten – Lektüre-/Rezeptionsakt eines Hypotextes/einer Aufleitung von *JK* – benennbar etwa ‚JK‘ – erstellt habe. ‚JK‘ enthielte oder explizierte in diesem Gedankenexperiment diejenigen Gespräche, Gegenstände, Konzepte oder Inhalte, die sich bspw. hinter der Notizsigle „Bericht einer Eifersuchtsszene“⁴⁵⁸ oder dem ästhetischen Empfinden eines Kunstgegenstandes („Der Zweifel aus rostfreiem Stahl.“⁴⁵⁹) verbärgen. Der einzige Weg zu dieser Aufleitung führt – lediglich subjektiv – über den impliziten/imaginären Text, den Goetz selbst anführt. Diese leicht absurde Idee ist nicht wenig ertragreich für das implizite Funktionsmodell von Theater, das dem Text eingeschrieben zu sein scheint: *JK* versteht sich als Assoziationsevokation! Theater fungiert sodann namentlich über das äußere Kommunikationssystem, das den Zuschauer – mehr noch als es ihm eine Beurteilung des inneren Kommunikationssystems abverlangt – in die Pflicht nimmt, seinen impliziten Text interferieren zu sehen mit dem Dargebotenen.

⁴⁵⁷ Poschmann, G.: *Der nicht mehr dramatische Theatertext*. S. 310.

⁴⁵⁸ Goetz, R.: *JK*. S. 45.

⁴⁵⁹ Ebd.: S. 87.

FAZIT

Was nun bringt eine dramaturgische Lektüre bezogen auf *Jeff Koons* für Ergebnisse? Nebst der Feststellung, dass beide Begriffsfamilien (Sprech- und Zusatztext) nicht problemlos mit konkretem Text identifiziert werden können, kann eine Einordnung hinsichtlich des angepeilten Kommunikationssystems unternommen werden: Bezieht sich der Text eher auf das binnenfiktionale Geschehen oder weist er darüber auf das ‚sekundäre‘ Verhältnis Text-Leser/semiotischer Text-Zuschauer hinaus? Für *Jeff Koons* gilt: Der „Sprechtext kann zumindest nicht mehr ausschließlich als dargestellte Figurenrede untersucht werden, sondern muß auch und vor allem hinsichtlich seiner Funktion im äußeren Kommunikationssystem interessieren.“⁴⁶⁰ Damit kann eine Parallele testiert werden, die als Grundkonzept postmoderner Kunst die Brüchigkeit des inneren, fiktionalen, abgeschlossenen Geschehens (oder einfach der Verzicht auf alle drei) und damit – abgedroschen aber wahr – eine weiterhin bestehende Krise der Repräsentation bezeichnet. Das äußere, auf Leser, Zuschauer, Betrachter gerichtete, ‚vertikale‘ Kommunikationssystem wird goutiert. Einhergehend mit neuen Beschreibungs- und Analyseverfahren. Votiert man für eine dramaturgische Analyse, könnte man für *Jeff Koons* Text und Textträger als dem Zuschauer *zu präsentierende* Größen einstufen. Durch eine Strategie, die den Schauspielerkörper hinsichtlich seiner Merkmale (Stimme, Mimik, Gestik etc.) dissoziiert, könnte die im Text angelegte Struktur ‚übersetzt‘ werden.

Selten, aber immerhin „gibt es Figurenauftritte, die sich parodistisch auf Dramenkonventionen und Aufführungssituation beziehen. Unter III. heißt es etwa ‚Die Gebückten vom Görlitzer Bahnhof marschieren auf‘ und die Überschrift ‚Nach der Pause‘ parodiert den Nebentext als Handlungsanweisung einer Inszenierung.“⁴⁶¹ Opel bemerkt vollkommen zu Recht, es handle sich um Parodie. Auf den Grund gegangen werden muss daher dem gesamten Konzept impliziter Inszenierungen. Auch wenn Poschmann das Problem mit vernehmlicher Selbstkritik deutlich genug anreißt: theatrale Züge, theatrale Affinität, theatrale Kategorien sind in nicht dramatischen Theatertexten zu entdecken, zu konstatieren, zu beschreiben – implizite Theatralität im Konnex mit Inszenierungsabsichten zu sehen, birgt erstens die Gefahr der textuellen Anleitung, zweitens die Gefahr der Verlötung zweier Kunstbereiche. Meiner Meinung nach gilt es beide zu verhüten. Wichtigste Prämisse muss daher das ‚kann‘ und ‚könnte‘ bleiben; deskriptiv die implizite Theatralität vor Augen zu führen ist wertvoll, normative Äquivalenzen oder Vorschriften festzuschreiben fehlerhaft.

⁴⁶⁰ Poschmann, G.: *Der nicht mehr dramatische Theatertext*. S. 298.

⁴⁶¹ Opel, Anna: *Sprachkörper. Zur Relation von Sprache und Körper in der zeitgenössischen Dramatik – Werner Fritsch, Rainald Goetz, Sarah Kane*. Bielefeld: Aisthesis Verlag 2002. S. 93.

2 TEXTSEGMENT

2.8.3 Zusammenfassung

Texttheatralität meint auch hier: Intermedialität, Entgrenzung des textuellen Zeichensystems. Text überschreitet seine Grenzen hin zu anderen Medien, sucht seine Textualität in rhythmischer oder bildhafter Intensität aufgehen zu lassen. Dabei soll nicht etwa [nur] Sprache als reines Klangmaterial ausgestellt und damit zum sinnfreien *L'art pour l'art* experimenteller Prosa werden. Ästhetischer Ziel-punkt ist nicht das asemantische, ‚phonetische Rauschen‘, sondern ein ‚referen-tielles Rauschen‘, das durch die forcierte Interaktion zwischen überlagerten Kontexten entsteht. Sprache behält neben ihrer rhythmischen und klanglichen Intensivierung ihre genuin textuelle Bildkraft.⁴⁶²

Trotzdem Stricker viel Aufhebens um just diejenigen Textpassagen, in denen „Sprache als reines Klangmaterial ausgestellt“ wird, macht, trifft er ins Schwarze, indem er beide Aspekte Goetz'scher Suada umreißt: Selbstbezüglichkeit des Sprachklangs/Schriftbildes auf der einen, hochkomplexe Referentialität auf der anderen Seite. Beides wird in *Jeff Koons* ultimativ auf die Spitze getrieben, sodass sich Analyse und Interpretation auf beide Extrema stürzen können.

Eine dramaturgische Analyse des Theatertextes, die sich um den „Tauschwert“ (Poschmann) der schriftsprachlichen Zeichen (Text) für theatralische, plurimediale des Theaters bekümmert, muss behutsam sein, um die „Transformationen“ (Fischer-Lichte), die sich *post festum* untersuchen lassen, nicht als Probestein der Güte von Aufführungen zu restituieren. Trotz des kreativen Potentials, würde man im worst case scenario auch *nicht* dramatische Theatertexte erneut in die Rolle stecken, theatrale Aufführungen zu dominieren. Dessen ungeachtet erschließt eine dramaturgische Analyse Räume, die traditioneller Dramenanalyse verborgen bleiben: Das äußere Kommunikationssystem als Bezugspunkt, die Etablierung von Sprech- und Zusatztext und das Konstrukt der Texttheatralität geben Beschriftungs- und Beschreibungsverfahren an die Hand, die nicht dramatischen Theatertexten weitaus gerechter werden als Fiktion, Narration, Figuration.

⁴⁶² Stricker, A.: *Text-Raum*. S. 271f. Stricker beruft sich dabei auf unterschiedliche Ausprägungen des „Literarischen Rauschens“, das Martin Seel in seiner *Ästhetik des Erscheinens* (München/Wien 2000. S. 241.) entwirft. Stricker zitiert in einer Fußnote die Ausprägungen: „Phonetisches Rauschen“ (Sprachklang übertönt Sinn), ‚Rhythmisches Rauschen‘ (die Verlaufsform der Sätze überrollt das Ausgesagte), ‚Logisches Rauschen‘ (die Konstruktion der Sätze unterminiert ihren folgerichtigen Sinn) und ‚Referentielles Rauschen‘ (die Komplexität der semantischen Bezüge eines Textes lässt undurchsichtig werden, wovon er spricht).“ Stricker, A.: *Text-Raum*. S. 272.

2.9 Fazit und Defizit der Textarbeit

Jeff Koons lässt sich je nach Vorliebe und Vorwissen als traditionsverbundene literarische Problematisierung einer Künstlerbiographie, als nämlich des Künstlers Jeff Koons, als ‚postdramatischen‘ Theatertext ohne ‚Regieanweisungen, raumzeitliche Situierungen, nachvollziehbare Narrationsstränge und konsistente Personenführung‘,⁴⁶³ als affirmative ‚Sprach-Ausstellung‘, als performativ-texttheatrales Sprachkunstwerk (nicht) lesen. Man kann die ‚Last‘ der ‚Verweisstrukturen‘, ‚deren Bezüge sich zwischen Fernsehrede, Philosophie, Literaturgeschichte, Popkultur, persönlichen Erlebnissen [Rainald Goetz] und noch vielem mehr bewegt‘,⁴⁶⁴ herauschälen, oder – ultimativ konträr – deren Absenz behaupten, dadurch dass man die Oberfläche ausleuchtet und das performative Spiel der (Sprach-)Zeichen zur Geltung bringt resp. kommen lässt. Ganz nach Gusto. Eines darf man meiner Ansicht nach nicht: apodiktisch eine Lesart den anderen hierarchisch überordnen. Das hieße einen Hallraum vollstellen und um seine Akustik bringen.

Vorerst lässt sich fixieren, dass der Theatertext spezifische Herangehensweisen jenseits der Dramenanalyse zu seiner Betrachtung erfordert. Das ist zwar vor der Folie der bisherigen Ausführungen trivial, kann aber ins allgemeinere gewendet zu einem ersten und bedeutenden Fazit der Textarbeit werden: (Nicht mehr dramatische) Theatertexte sind nicht nur deshalb nicht mit dem klassischen Werkzeugkoffer zu bearbeiten, weil es ihnen häufig/per definitionem an Figuren und Narrativen gebricht, sondern sie sind es nicht, aufgrund der tiefenhermeneutischen Machart der Werkzeuge. Poststrukturalistische Literaturtheorien müssen ihren Teil zu einem besseren ‚Verständnis‘ beitragen, müssen Hand in Hand mit ausdrücklich hermeneutischen Verfahren gehen, um die Funktionsweise der Texte offenzulegen und – hier kommt der strukturalistische Kern des Poststrukturalismus durch – ihre Strukturen transparent zu machen. Wenn sich beide Antipoden der relativen Erkenntnisspende bewusst sind und ihr Anspruch nicht derjenige ist, komplette Theatertexte beschreiben und deuten zu können, vertragen sich Hermeneutik und (vorgebliche) Anti-Hermeneutik ausgezeichnet. Die Mischung macht’s!

Zwischen beiden texttheoretischen Ansätzen Bezüge aufzudecken und Beziehungen herauszuarbeiten, unternehmen Isabelle Stauffer und Ursula von Keitz in ihrem höchst aufschlussreichen Artikel *Lob der Oberfläche*. Sie beziehen sich hauptsächlich auf Studien von Moritz Baßler, Vilém Flusser und Fredric Jameson, anhand derer sie die Oberflächen von Kunst theoretisch aufwerten und

⁴⁶³ Krankenhagen, S.: *Laß mich rein, laß mich raus*. S. 224.

⁴⁶⁴ Ebd.

zeigen können, dass den Fokus auf Oberflächen zu richten nicht gleichbedeutend damit ist, eine Konkurrenz zur Hermeneutik, sondern vielmehr eine Ergänzung zu behaupten. Literaturwissenschaftlich *bedinge* das Verstehenwollen vielmehr die Aufmerksamkeit für die Oberfläche, für die *Textur*.⁴⁶⁵ „Die Entdeckung der Textur setzt das *hermeneutische* Erkenntnisinteresse voraus. Erst indem die spezifische Machart texturierter Texte die hermeneutische Strukturierung enttäuscht, wir die *Textur* zum Gegenstand literaturwissenschaftlichen Interesses.“⁴⁶⁶ Nach Baßler ist eine neue hermeneutische Methodik, eine „dezentrale[] Semiosis“⁴⁶⁷ erforderlich, die „von keinem alles durchziehenden Prinzip des Glaubens, der Vernunft oder des Fortschritts mehr bestimmt [ist] und dem Prozeßhaften der Sinnherstellung gerecht wird. Wichtig für die Neuartigkeit dieser Semiosis wäre auch, daß sie nicht mehr so rigoros zwischen Form und Inhalt trennt [...]. Von besonderem Interesse für eine Ästhetik der Oberfläche ist, daß mit Baßlers Begriff der Textur (Text-)Oberflächen als Verfahren gedacht werden können.“⁴⁶⁸

Man muss freilich die Varianz und Vielgestaltigkeit zeitgenössischer Theater-texte vergegenwärtigen, die jeder Analyse und jeder Interpretation idiosynkratische Ansatzpunkte bieten und zugleich abverlangen. Aber derart deutlich ist diese These meines Wissens noch nicht formuliert worden: Die Beschäftigung mit nicht mehr dramatischen Theatertexten fruchtet nur, wenn man sich erstens der Historizität des Textgenres Drama, der dafür prädestinierten Kategorien traditioneller Dramenanalyse und deren begrenzter Anwendbarkeit für Theater-texte en gros gewärtig ist, und sich zweitens eines ausgewogenen und je eigentümlichen Methodenmixes hermeneutischer und poststrukturalistischer Provenienz bedient.

Für *Jeff Koons* lassen sich so zum Beispiel eindeutig die texttheatralen Dimensionen der Sprachebene als fruchtbringende und die Hermeneutik scheitern lassen- de Kategorien identifizieren. Demgemäß gewinnt ein „Text, der nicht länger in einer fiktionalen Situation verankert ist, an sprachlichem Eigenwert [...]. Dieselbe Aufwertung der Materialität der Sprache, die auf diese Weise gleichermaßen zu Thema und Handlungsträger und damit geradezu zum Protagonisten werden kann, ist in Texten zu beobachten, welche die dramatische Form unterwandern und dabei mit der Betonung der Signifikantenseite sprachlicher Zeichen zugleich

⁴⁶⁵ Vgl. I. Stauffer und U. v. Keitz: *Lob der Oberfläche*. S. 14. ‚Textur‘ wird hier mit Baßler als künstlerisches Material des Textes verstanden, als prozesshaftes Verfahren von Textoberflächen.

⁴⁶⁶ Baßler, Moritz: *Die Entdeckung der Textur. Unerständlichkeit in der Kurzprosa der emphatischen Moderne 1910-1916*. Tübingen: 1994. S. 193f. Zitiert nach: I. Stauffer und U. v. Keitz: *Lob der Oberfläche*. S. 14.

⁴⁶⁷ Baßler, M.: *Die Entdeckung der Textur*. S. 173.

⁴⁶⁸ Stauffer, I. und U. v. Keitz: *Lob der Oberfläche*. S. 14f.

deren binnenfiktionale kommunikative Funktionen zurückdrängen.⁴⁶⁹ Ralf Rüttig hingegen, der zugrunde legt, was hier vielfach bezweifelt und verabschiedet wurde: pure *Dramenanalyse*, geht bei diesem Theater-Text Struktur- und Sinnpotentialen verlustig, die essentielle Zugänge, Beschreibungs- und Deutungsmöglichkeiten eröffnen. Somit ist es notwendig, ein Gespür oder Sensorium dafür zu entwickeln, was Gattung Kind der jeweilige Text ist – Drama oder ‚postdramatischer‘ Theater-Text. Dann erst können Missverständnisse, Geringschätzung und ‚Verstörung‘ vermieden werden, indem eine Vorauswahl an Arbeitstechniken getroffen und dem hermeneutischen ‚Verstehenszwang‘ ein Gegengewicht zur Seite gestellt werden kann, so dass sich auch jenseits der Repräsentationsfunktion von Sprachzeichen Bedeutungs- und Kommunikationsprozesse thematisieren lassen.

Die Schwierigkeiten einer adäquaten literaturwissenschaftlichen Arbeit mit dem Theater-Text *Jeff Koons* – und anderen – werden vor diesen Ausführungen verstehbar als Insuffizienz mancher Interpreten, althergebrachte Analysemethoden aufzugeben. Außerdem wirkt auch der Unmut, festgelegte, dreigeteilte Gattungsumzäunungen einzureißen, frapierend. Bei der Notwendigkeit zubilligend, ließe sich sogar „eine wissenschaftliche Einführung in die Analyse (nicht mehr dramatischer) Theater-Texte“ ohne weiteres in Angriff nehmen. Solange allerdings Texte wie *JK* unter der Signatur ‚Drama‘ zu figurieren genötigt sind,⁴⁷⁰ werden sie unzulänglicher interpretiert werden.⁴⁷¹

Schon die Versuche einer dramaturgischen Analyse solcher Theater-Texte, welche die dramatische Form kritisch nutzen, haben gezeigt, daß die Grundannahme repräsentationaler Theatralität, und damit die Anwendung dramenanalytischer Verfahren auf solche Texte, das theatralische Funktions- und Wirkungspotential der Theater-Texte entweder nicht ausschöpft oder gar völlig verfehlt. Bei der Betrachtung von Theater-Texten [...] kann nicht länger die dramatische Grundannahme eines fiktionalen Geschehens im inneren Kommunikationssystem zum Ausgangspunkt der Deutung gemacht werden, dagegen muß dem äußeren Kommunikationssystem und damit der Frage nach der spezifischen „Funktionsweise“ der Texte im Theater vermehrt Bedeutung zugemessen werden.⁴⁷²

⁴⁶⁹ Poschmann, G.: *Der nicht mehr dramatische Theater-Text*. S. 298f.

⁴⁷⁰ Dass Goetz die Kategorie ‚Stück‘ wählt, kann zum einen damit beantwortet werden, dass er sich des theatralen Potentials seines Textes sicher ist. Dass sich Theater gerne an für das Theater geschriebenen Texten – und genau dies versinnlicht ein „Stück“ – abarbeiten, mag zum anderen eine Erklärung liefern.

⁴⁷¹ Und damit seltener ‚adäquat‘ beschrieben werden. Die Konsequenz kann das mangelnde Interesse der Schulen an derartigen Texten sein und vermutlich auch eine abweisende Haltung seitens mancher unbedarften Leser gegen Texte, die als Drama daherkommen, aber nicht dramenanalytisch deutbar erscheinen.

⁴⁷² Poschmann, G.: *Der nicht mehr dramatische Theater-Text*. S. 287.

2 TEXTSEGMENT

In diesem Sinne kann der unter [2.8.2] unternommene Versuch, die ‚Textmaschine‘ Jeff Koons auf ihre Funktionsmechanismen hin in Licht zu setzen, als durchaus programmatisch verstanden werden; auch um andere nicht dramatische Theater Texte zu erklären bzw. zu verstehen. Gerade die Fokussierung auf das *Funktionieren* eines Textes, lässt es zu, in Ermangelung intrafunktionaler Handlung oder Figuration Strukturen zu beschreiben, die die Interpretation auf den ersten Blick unmöglich scheinen lassen. Damit ist auch der Texturbegriff einbezogen, der demjenigen der Texttheatralität häufig ähnelt.

Einem letzten integrativen Ansatz gilt es noch zu seinem Recht zu verhelfen. Dazu ein Experiment:

Gmäëß eneir Sutide eneir elgnihcesn Uvinisterät, ist es nchit wüthcg in wlecehr Rneflogheie die Bstachuebñ in eneim Wrot snid, das ezniüge was wechüig ist, ist daß der estre und der letzte Bstachue an der ritihcegn Pstoiion snid. Der Rset knan ein toaehr Bsinöldn sien, tedztorm knan man ihn onhe Pemoblre lseen. Das ist so, wíel wir nchit jcedn Bstachuebñ enzelin leesn, snderon das Wrot als gseatems.⁴⁷³

Die Spielerei möge entschuldigt werden, aber ein Exkurs schickt sich an, Klärung zu verschaffen. Dazu muss leider der Umweg über den Argumentationsgang Snorre Fjeldstads Magisterarbeit *Der visuelle Theater text* gegangen werden. Diese kann eine Folie bieten, vor deren Hintergrund einige bereits getroffene Ausführungen synthetisiert werden können.⁴⁷⁴

Fjeldstad geht zunächst davon aus, dass Textanordnung, Typographie etc. bedeutungskonstitutiv seien. Allgemein für das Feld lyrischer Texte und insbesondere für Mallarmés *Un coup de dés jamais n’abolira le hasard*⁴⁷⁵ legt er füglich dar, dass sich Lyrik zu einem guten Teil über (typo)graphische Elemente konstituieren. (Ich erinnere einen Hochschullehrer, der als Konstituens von Lyrik den „vielen weißen Platz um den Text“ angab.)

Neuerdings machten auch Theater Texte – zwar auch traditionell bis in den Symbolismus zurück verfolgbar, aber gerade im Sektor *nicht* dramatischer doch gehäuft – von graphischen Elementen als Gestaltungsmerkmal und -mittel verstärkt Gebrauch. Dabei drehe es sich nicht nur um die aktive Anordnung des

⁴⁷³ Nicht näher nachverfolgbare Onlinequelle:
<http://www.webbe.de/index.shtml?CONTENT=script_javascript_word;LANG=de>
(Zugriff 05. Juni 2012).

⁴⁷⁴ Wissenschaftlich bedenklích und wenig sorgfältig, entscheide ich mich dafür, lediglich den Argumentationsgang – da dieser wie gesagt als Folie interessiert – wiederzugeben. Ausladende Zitation wird – nicht zuletzt aufgrund der großen Anteile französischsprachiger Zitate, die der komparatistischen Machart zuzuschreiben sind – vernachlässigt. Allerdings hat dies zwei Vorteile: Sie zum Lesen der Arbeit zu animieren und relative Kürze walten zu lassen.

⁴⁷⁵ Mallarmé, Stéphane: *Gedichte. Französisch und Deutsch*. Übersetzt und kommentiert von Gerhard Goebel unter Mitarbeit von Frauke Bünde und Bettina Rommel. Gerlingen: Verlag Lambert Schneider 1993.

Textes; genauso wichtig zeichne die *Leere* der Seite, also das ‚Weiße um das Schwarze‘ verantwortlich. Beiden Genres (Lyrik und Dramatik) sei die Traditionslinie *visueller Poesie* gemeinsam, wie sie Fjeldstad seit dem 15. Jh. vor Christus entspringen lässt. Hauptcharakteristikum visueller Poesie ist dabei: Text- und Bildgrenzen aufzuheben.

Poétique du blanc versteht der Autor als Sonderfall visueller Poesie. Dieser Poetik zu Folge ist die Leere, das Weiße der Seite der Schlüssel zur Poetizität der Texte. Ein Seitenvermerk weist darauf hin, dass visuelle Poesie als Oberbegriff sowohl zu einer Ästhetik der Leere als auch bspw. zur konkreten Poesie zu verstehen sei; ihr eigne eine längere Tradition und auch eine weitere Intension. Verbindendes Merkmal ist und bleibt, die Räumlichkeit der Schrift bewusst einzusetzen. Fjeldstad fährt fort, visuelle Poesie nicht als bloße Spielerei an der Oberfläche verstanden wissen zu wollen, sondern existentielle Sprachfindungsprozesse am Werk zu sehen. Er führt Mallarmé als Schnittstelle zu einer neuen Epoche visueller Poesie an, da er in ihr erstmals nicht eine lediglich weitere Funktion von Dichtung in der graphischen Gestaltung des Textes gesehen, sondern sie als ihr innerstes Wesen beschrieben habe. Der Autor werde zum bildenden Künstler, der in seinem Sprach- oder Textkunstwerk die Seite als Bildfläche, quasi als Leinwand, zur Verfügung habe. Mit einer Anordnung des Textes auf der Seite könne er Sprachpuzzle generieren, die mannigfache Bezüge der Worte und Sätze ermöglichen, die einer stringenten Lektüre in Blocksatz-Prosa nicht möglich wäre.

Visuelle Poesie werde durch Mallarmé auch noch in einer anderen Hinsicht elaboriert und in neue Sphären gehoben: Erstmals diene sie nicht zur optischen Mimesis (Apfelapfelapfelwurmepfelapfel), sondern stelle ein abstraktes Textbild her; eine „visuelle Befreiung der poetischen Sprache“.⁴⁷⁶ Die Kunst dabei, Wörter in unbestimmte, angedeutete, nicht beharrnde Verhältnisse zu setzen, fördere Offenheit und Spiel. Der somit zur Geltung kommende Leerraum verhindere – nach Fjeldstad: glücklicherweise – eine vorgeschriebene, „dogmatische“⁴⁷⁷ Lektüre. Dichtung könne qua visueller Poesie darauf abzielen, neben einem zu vermittelnden Gehalt/Inhalt auch Effekte, optische und akustische Stimulans zu erzeugen.⁴⁷⁸ Damit sei ein Gegengewicht zur rein intellektuellen Erfassung gegeben. Paul Valéry und Paul Claudel als Mallarméschüler anführend und zitierend, kommt Fjeldstad zu weiteren Ergebnissen: Das ‚Nichts‘ kann als stets präsent angenommen werden, und das aktuell Präzente wäre ohne ‚Nichts‘ überhaupt nicht als solches fassbar. Ohne die Unterbrechungen durch das

⁴⁷⁶ Fjeldstad, S.: *Der visuelle Theatertext*. S. 15.

⁴⁷⁷ Ebd.: S. 18.

⁴⁷⁸ Vgl. ebd.: S. 20.

2 TEXTSEGMENT

Nichts, durch die Leere wären auch gegebene Dinge (bspw. Worte) nicht voneinander zu unterscheiden.

Das Spielerische des Konzepts erneuernd, kommt Claudels „*jouir, c'est comprendre*“ zu Wort.⁴⁷⁹ Die räumliche Gestaltung des Textes wirke sich maßgeblich auf das Leseerlebnis aus (wie theoretisch an Fjeldstad angelehnt unter [2.8.2] ansatzweise gezeigt werden konnte). Die Seite sei als Rahmen (vielleicht auch als Rahmung?) zu fassen, das Weiß um die Worte entspreche einem Kraftfeld, das sie schütze, exponiere – Leere bedeute ins Positive gewendet „nicht-gefüllt“, „nicht-definiert“, sodass prinzipiell unendliche Seinsmöglichkeiten inklusive gedacht werden können.⁴⁸⁰ Leere als Resonanzraum, Leere als Unausgesprochenes, aber potentiell Denkbares und potentiell Vorhandenes.

Fjeldstad strebt nun eine Synthese der Ergebnisse und Erwägungen der französischen Theoretiker mit der neueren Rezeptionsästhetischen Theoriebildung an. Deren Leitlinie – durch aktive Lektüre den Text erst zu konkretisieren – bietet damit hervorragende Anknüpfungsmöglichkeiten. Erfahrungs- und Erwartungshorizont als zentrale Begrifflichkeiten und wichtige Größen werden kurz umrissen: Immer da, wo etwas fehlt, kommt der Leser ins Spiel. Ingarden, Iser und Jaufß beanspruchend, exkludiert Fjeldstad nun diejenigen Theoreme der Rezeptionstheorie, die seiner Argumentation entgegenlaufen. Eine strukturelle Unbestimmtheit lasse sich als Kernaussage greifen. Dazu gehörten bspw. „Schnitte im zeitlichen Verlauf des fiktiven Geschehens, ungeklärte Handlungsbezüge, abweichende Erzählperspektiven, unausgeführte Raisonnements. Es können aber auch nicht-vollzogene ästhetische Muster sein: Wenn die Erwartung an eine bestimmte ästhetische Darstellung nicht erfüllt wird, setzt das Vorstellungsvermögen des Lesers ebenso ein, wie wenn die Beschreibung etwa einer fiktiven Person unvollständig bleibt. Die Leerstelle wird somit zur Eingangstür des Lesers in den Text.“⁴⁸¹ Je weiter die Determiniertheit des Textes aufgegeben werde, desto eher sei der Leser als Ko-Autor und Ko-Produzent von Bedeutung gefragt und gefordert.

Das Konzept der Leerstelle wird nun auf die Lyrik und die dort vorherrschenden ästhetischen Prinzipien (visuelle Gestaltung) übertragen. Die graphische Leere wird der Leerstelle gleichgesetzt, Leere als Leerstelle und Offenheit für den Leser verstanden. Das Verhältnis von Leerstelle und Text entspreche der *poétique du blanc*:

Für den Rezeptionsästhetiker ist die Leere (auch in Form des *blanc*) der Platz, wo der Leser sich und seinen Horizont mit ins Spiel bringt, und – von den ganzheitlichen Textstrukturen gelenkt – die offenen Stellen in seinem eigenen Sinne er-

⁴⁷⁹ Fjeldstad, S.: *Der visuelle Theatertext*. S. 24.

⁴⁸⁰ Vgl. ebd.: S. 26.

⁴⁸¹ Ebd.: S. 30.

gänzt. Mallarmé definiert die Textfunktion ähnlich: Die Unvollständigkeit des Textes besteht im Konzept des *suggerer* statt des *nommer*. Dabei bietet die graphische Leerstelle einen Raum, in dem der *état d'âme*, der während der Lektüre erweckt wird, sich entwickeln kann. Demnach regen Wörter vor allem Vorstellungen an, die sich jedoch erst im Weißen entfalten.⁴⁸²

Zusammenfassend stellt Fjeldstad seine Untersuchungsergebnisse dar: Schrift und Fläche – darüber vermittelt: Schrift und Bild – definieren sich gegenseitig. Text und Leere sind zwei Seiten einer Medaille. Ein derart visuell gestrickter Text müsse dann stets rezipiert und konkretisiert werden als einer, der „sich nicht auf traditionelle Schemata von sinngebenden oder inhaltvollen Themen und Botschaften reduzieren lässt, sondern nicht-rationale ästhetische Maßstäbe setzt und die materielle Beschaffenheit der Sprache selbst zu ihrem Inhalt macht.“⁴⁸³

Das wohl wichtigste Ergebnis der Arbeit besteht darin, das traditionelle ‚Bild‘ von Text als monomedialem aufzubrechen und eine prinzipiell denkbare Plurimedialität bereits des Textes anzunehmen. Im Affront gegen Fischer-Lichte, die bekanntlich diese Unterscheidung trifft, richtet sich Fjeldstads Aussage, Texte „können [...] jedoch das rein Schriftliche überschreiten.“⁴⁸⁴ Der großartigen Arbeit zur Bitterkeit, bemüht sich Fjeldstad zum Schluss, die visuelle Gestaltung der Theatertexte als implizite Inszenierungsvorgabe und -aufforderung zu fassen – soweit möchte ich nicht folgen.

Allerdings: Abgesehen von der Bereicherung um die Komponente einer genussvollen und über intellektuelles Verstehen hinausreichenden Lektüre, die an diejenige ‚erotische‘ Susan Sontags zu erinnern vermag, kann Fjeldstads Arbeit dafür sensibilisieren, visuelle Aspekte als Beschreibungskategorie nicht dramatischer Theatertexte heranzuziehen.

Ganz in diesem Sinne nehme ich mir die Freiheit, auf Basis seiner Aufführungen den transmedialen Hallraum als ‚suggerer‘ in Opposition zum ‚nommer‘ zu begreifen und den Raum, den Leerstellen schaffen, mit Goetz' Hallraumproduktion gleichzusetzen. In einem Atemzug kann nun das diesen Exkurs einleitende Experiment mit den folgenden Überlegungen in eins genommen werden: Wie Fjeldstad ausführt und das Beispiel illustriert, werden Worte nicht als ineinandergereihte Buchstabenkettenentziffert, sondern als Bilder wahrgenommen.⁴⁸⁵ Dadurch wird eine Grenzziehung ultimativ unterlaufen, die sonst ästhetisches Gesetz zu sein scheint: Sukzession ist an Text, Simultaneität an Bild

⁴⁸² Fjeldstad, S.: *Der visuelle Theatertext*. S. 34.

⁴⁸³ Ebd.: S. 91.

⁴⁸⁴ Ebd.: S. 93.

⁴⁸⁵ Vgl. Sabine Gross: *Lese-Zeichen. Kognition, Medium und Materialität im Leseprozess*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1994. S. 9.

(oder Theater) geknüpft. Das Konzept der Texttheatralität setzt genau an diesem Punkt an, wobei zu sagen ist, dass es sogar noch die Kategorien Rhythmus und mithin: Musik ins Zeichenspiel mit einbezieht. In speziell für die konkrete Lyrik wurde die Unterwanderung von Text und Bild gut erforscht. Fjeldstad sei Dank, können nun auch nicht dramatische Theatertexte, die bei ihm auf der Agenda stehen, in die literarische Tradition einer *poetique du blanc* bzw. einer visuellen Poesie gestellt werden. Die weiße Seite, Leere als Leerstelle zu beschreiben, die der aktive und ‚mündige‘ Leser zu füllen hat, das hat etwas Apartes.

Im Wechselspiel von Text und Weiß – Jeff Koons weist viel Weiß auf – von textlich Angedeutetem und imaginärem Text, können Fjeldstads Überlegungen und die in dieser Arbeit unternommenen zu *Jeff Koons* eine Synthese finden.

Nicht umsonst merkt Goetz an, sein *Jeff Koons* sei sein „erstes Buch, das nur aus Buchstaben besteht ... alle Kunst steckt in den Worten Jeff Koons.“⁴⁸⁶ Diese Aussage gibt einen wichtigen Wink, dass Text und Bild vereint gedacht werden können. Wo Goetz vorher Bilder für sich stehen ließ, ist nun genau der Freiraum, die Leerstelle, der Platz, das ‚blanc‘ für *plurimedialen Text*, sich diesen imaginierten Raum zu erschreiben bzw. ihn im Unbestimmten dem Leser zu überlassen.

Die Sukzession der Schrift ist in Goetz' erstem Text, der ohne das heilsame Pendant des simultanen Bildes daherkommt, überführt worden in ein Text-/SchriftBild. Visuelle Primärerfahrung des Lesens, Phänomene der Texttheatralität etc. machen den Text zum Kunstgegenstand, der textwissenschaftlich auf der Semantikschiene nicht hinlänglich erschlossen werden kann. Auch die Nähe zur Musik, der einbeschriebene Rhythmus, entgrenzen die herkömmlichen Textcharakteristika hin zu einem Textkunstwerk, das seine repräsentative Informationsvermittlung weit hinter sich lässt. Sicherlich: poetische Texte zeichnen sich seit Jahrhunderten durch ihre Sprachästhetik aus. Auch graphische Organisation begleitet die Literaturgeschichte von Anfang an. Nie zuvor jedoch verleibte Schrift sich – auch theoretisch fundiert – andere Medien derart *bewusst* ein. Festzuhalten bleibt daher die Vermutung, dass die Rückkehr des Textes auf das Theater maßgeblich der Tatsache geschuldet ist, in ihm multimediale und multimodale Kunst komprimiert zu finden. Übersetzung von Kunst in Text – das ist *Jeff Koons*.

Der häufiger bemühte und durch Goetz in die Diskussion geworfene Terminus ‚Hallraum‘ bietet somit einen multimodalen Schlüssel zur Textrezeption an. Einerseits ruft er literatur- und kunsttheoretische Konzepte auf, die der Text für seine Lektüre selbst einfordert. „Koons selbst tritt weder als Figur in Er-

⁴⁸⁶ Schäfer, M. J.: „Fantasy Realism.“ S. 262f.

scheinung, noch wird er explizit erwähnt. Dennoch liest sich alles im Kontext seiner Kunstwelt, Koons ist die Rahmung des gesamten Textes.⁴⁸⁷ Nolens volens sieht sich der Interpret mit seinem optionalen Koons-Wissen ‚rezeptionsästhetisch‘ den etlichen Unbestimmtheitsstellen gegenüber, die die Thematisierung des Kunstbetriebs freistellen/aufzwingen. Die „Verweislast“, das „referentielle Rauschen“ eröffnen ihrerseits einen ‚intertextuellen/-medialen‘ Hallraum, der wahre Signifikationsketten beschreibt, deren Glieder opak ineinander greifen und deren Länge unabsehbar ist und bleibt.⁴⁸⁸

Der Redlichkeit halber muss kurz problematisiert werden, was hinsichtlich der möglichen Interpretationsansätze alles ungesagt bleibt.⁴⁸⁹ Wichtig wäre eine umfassendere Einbettung von JK in den *Heute Morgen*-Zyklus gewesen, da dieser „Integraltext eine Art Installationsrahmen [...], in dem sich die Einzeltexte verschieben und spiegeln lassen“,⁴⁹⁰ bildet. Einigenorts ist dies geschehen, zu meist jedoch halbherzig und nicht systematisch. Chancenreich in puncto Erkenntnis gestaltete sich sicherlich auch eine Analyse, die sich mit dem Vergleich zu früheren Theatertexten Goetz' auseinandersetzte, um den erstmaligen Verzicht der Sprechermarkierungen genauer unter die Lupe zu nehmen.

Kurzum: Trotz der umfangreichen Forschung zu Goetz, Jeff Koons und neuen Theatertextformen bleiben blinde Flecken bei der Textbetrachtung bestehen. Eine künftige Behandlung des Textes kommt allerdings an einer Deutung, die die Bedeutung der phänomenologisch für sich selbst (ein)stehenden Schrift berücksichtigt, m. E. nicht vorbei. Q. e. d.

⁴⁸⁷ Stricker, A.: *Text-Raum*. S. 291.

⁴⁸⁸ Um nur ein Beispiel (angestoßen durch Achim Stricker: *Text-Raum*. S. 288) zu bringen: *Celebration* ist ein Text Goetz' betitelt. *Celebration* ist zugleich aber auch der Titel einer Koons-Ausstellung (die Goetz kennt, wie ein Interview belegt). *Celebration* leiht aber auch einem Song Madonnas seine Signatur. Madonnas Single *Frozen* ist bereits als Motto thematisiert worden. Folgte man diesen intermedialen Verweisen, müsste man Madonna als Pop-Artist in den Fokus nehmen und ihre eigenwillige Inszenierung als Metapopikone in Bezug zu Goetz, Koons und Warhol stellen. Indessen ist *Celebration* gleichwohl der Titel eines Lieds von Westbam, mit dem Goetz das bereits zitierte *Mix, Cuts & Scratches*-Buch veröffentlichte. Somit wäre einer möglichen Transformation von Musik in Text oder bestimmten gemeinsamen Gestaltungsprinzipien – die Sukzession wäre eine denkbare Aufhängeöse – nachzugehen. ‚Celebration‘ in der Übersetzung als Fest/Feier ähnelt auch bestimmten Passagen der Techno- bzw. Partyszene, wie sie Goetz in *Rave* und andernorts exzessiv schildert. Wo nun Ausgangs- und Endpunkt zu suchen seien, das kann hier nicht beantwortet werden. Allerdings steht fest, dass es sich nicht um einseitige und leicht nachvollziehbare Allusionen handelt, sondern ein Intertext generiert wird, in dem man sich mühelos verlieren kann. Alles und zugleich nichts wird herbeizitiert: inhaltlich, strukturell, medial. Jeder Eingangsvoraussetzung bieten Goetz' Texte ein Sinn(über)angebot.

⁴⁸⁹ Und teilweise auch in anderer Sekundärliteratur (noch) nicht vorliegt.

⁴⁹⁰ Stricker, A.: *Text-Raum*. S. 292.

3 INSZENIERUNGSSEGMENT

Bevor es darum geht, zwei grundverschiedene Inszenierungen/Aufführungen von *Jeff Koons* analytisch und wertend in den Blick zu nehmen ([3.2] und [3.3]), müssen sich zunächst ([3.1]) wenige subjunktionale und eher theoretische Absätze einschieben, die über Probleme bei genau dieser geplanten Unternehmung berichten, die das Theoriesegment möglichst nutzbar für Theaterbelange öffnen, denen ein Abriss des Forschungsstandes eingeschrieben ist, denen auch eine selbstkritische Eingrenzung des Wirkungsbereichs der Ergebnisse zufällt.

3.1 Vorüberlegungen

Ausgehend von der Unterscheidung ‚Inszenierung vs. Aufführung‘, wird die Wahl der Begriffsverwendung begründet. Ferner werden – eingeflochten in die Beschaffenheit des Quellenmaterials mit allen Implikationen – skizzenhaft bewährte und populäre Analysemodelle älterer und neuerer Herkunft Erwähnung finden, um sie schließlich in ein heuristisches, gleichwohl aber praktikables und konkretes Raster zur eigentlichen Inszenierungsarbeit zusammenfließen zu lassen.

3.1.1 *Inszenierung vs. Aufführung*

Es bietet sich angesichts der nicht immer scharf abgegrenzten Verwendung der Begriffe – also Inszenierungsanalyse und Aufführungsanalyse – an, den ersteren vor allem auf die Auseinandersetzung mit den in der Aufführung gegebenen, jedoch von der Inszenierung vorab festgesetzten ästhetischen Strukturen zu beziehen. Letzterer dagegen würde darüber hinaus besonders auf das Zusammenwirken und die Veränderung dieser Merkmale durch alle der Inszenierung nicht oder nur teilweise unterworfenen Sachverhalte im Hier und Jetzt der Aufführung fokussieren und damit auch die Zuschauerbeteiligung prononcierter in Rechnung stellen.⁴⁹¹

Sobald theatertheoretisches Terrain betreten wird, sind selbstredend die dort vorherrschenden *Termini technici* und die damit einhergehenden Unterscheidungen zu berücksichtigen. „Zunächst muß zwischen den Begriffen ‚Inszenierung‘ und ‚Aufführung‘ unterschieden werden, die häufig austauschbar oder gar syn-

⁴⁹¹ Brincken, J. v. und A. Enghart: *Einführung in die moderne Theaterwissenschaft*. S. 108.

onym gebraucht werden.⁴⁹² Ganz besonders seit Erika Fischer-Lichte verdienstvolle Grundlagenforschung auf diesem Gebiet durchbuchstabiert und ausdifferenziert hat, lässt sich darauf nicht verzichten. Simplifizierend – und zumindest auf traditionelles Theater gemünzt – ist der schriftliche Theatertext die bereits existente Vorlage,⁴⁹³ die durch Dramaturgie, Regie und alle anderen Theaterschaffenden „in eine szenische Form gebracht bzw. als szenisches ‚Kunstwerk‘ entworfen“⁴⁹⁴ und somit zum ‚Inszenierungstext‘⁴⁹⁵ weiter verarbeitet wird. Ob dabei dem Theatertext eine dominante oder untergeordnete Rolle zukommt, eine dramatische oder postdramatische Inszenierung forciert und generiert wird, ist dabei zunächst völlig offen.⁴⁹⁶ Der Inszenierungstext seinerseits mündet oder gipfelt im ‚Aufführungstext‘, der durch die „leibliche Ko-Präsenz von ‚Akteuren‘ und ‚Zuschauern‘“⁴⁹⁷ bestimmt ist und ein ganz spezifisches, eigenständiges, sich durch „besondere Materialität“, „Flüchtigkeit“ und „Ephemeraltät“ auszeichnendes ästhetisches Gebilde darstellt und als ebensolches nach bestimmten – gebotenenfalls phänomenologischen – Methoden analysiert und beschrieben werden kann. „Aufführungen verfügen nicht über ein fixier- und tradierbares materielles Artefakt, sie sind flüchtig und transitorisch, sie erschöpfen sich in ihrer Gegenwärtigkeit, d.h. ihrem dauernden Werden und Vergehen – in ihrer Autopoiesis, ihrer Selbsterzeugung.“⁴⁹⁸ Wie leicht ersichtlich ist, folgert daraus ein nicht zu unterschätzender gordischer Knoten, weil man genaugenommen als Analytiker lediglich *in actu* Zugriff auf Aufführungen, niemals jedoch auf Inszenierungen haben kann.⁴⁹⁹ Aus diesem Dilemma ergeben sich zwei Lösungsmöglichkeiten, die beide mit folgenschweren Einschränkungen und Vorteilen verbunden sind:

3. Man beschränkt sich darauf, Aufführungen zum Untersuchungsgegenstand zu machen. Das hat freilich den Vorteil, tatsächlich die autopoietische, „selbstbezügliche[] und sich permanent verändernde[] *feedback*-Schleife“⁵⁰⁰ wahrnehmen und in ihrer ‚liveness‘ erfahren zu

⁴⁹² Balme, C.: *Einführung in die Theaterwissenschaft*. S. 82.

⁴⁹³ Keinesfalls soll hier hinter die Ausarbeitungen des Theoriesegmentes zurück geschritten werden, allein der gebotenen Kürze ist diese zeitweilige Vereinfachung geschuldet.

⁴⁹⁴ Balme, C.: *Einführung in die Theaterwissenschaft*. S. 83.

⁴⁹⁵ Hierbei gilt es erneut darauf hinzuweisen, dass ich den Textbegriff rein literarisch gebrauche und lediglich den semiotischen Textbegriff der Sekundärliteratur aufgreife.

⁴⁹⁶ Bei diesen Ausführungen wird vereinfachend davon ausgegangen, dass es sich um eine Inszenierung eines bereits erschienenen Theatertextes handelt. Reine Performancekunst lässt sich nicht wie hier beschrieben analysieren!

⁴⁹⁷ Fischer-Lichte, E.: *Theaterwissenschaft. Eine Einführung in die Grundlagen des Faches*. Tübingen/Basel: Francke 2010. S. 72.

⁴⁹⁸ Ebd.: S. 32.

⁴⁹⁹ Vgl. C. Balme: *Einführung in die Theaterwissenschaft*. S. 83.

⁵⁰⁰ Fischer-Lichte, E.: *Ästhetik des Performativen*. S. 59.

können, die nach Fischer-Lichte schlichtweg das Konstituens für Aufführungen abgibt. Eine differenzierte und unersetzliche Dokumentati-on der Einmaligkeit wird somit ermöglicht. Nachteilig muss man hingegen anführen, dass nur solche Aufführungen analysiert werden können, die auch vom Analysierenden besucht und erfahren worden sind.⁵⁰¹

4. Man marginalisiert die Varianz zwischen den unterschiedlichen Auf-führungen und verfolgt weiterhin das Ziel, im Kern dennoch über die singuläre Aufführung das Inszenierungskonzept erfassen und – zu-mindest intersubjektiv – beschreibbar machen zu können. Namentlich durch den mehrmaligen Besuch beziehungsweise die wiederholte Ana-lyse von Mittschnitten der Aufführung ließen sich dann vorsichtige Rückschlüsse auf den Inszenierungstext induzieren.

Eine pragmatische Gegenüberstellung der Gegenspieler liefert Christopher Balme in seiner bereits zitierten theaterwissenschaftlichen Einführung:

Verfechter einer Aufführungsanalyse verweisen auf die ‚Einmaligkeit‘ im Sinne einer Nicht-Wiederholbarkeit des Ereignisses. In der Tat gibt es viele Auffüh-rungen, die entweder nur einmalig sind oder eine hohe Variabilität in ihre Auf-führungsstruktur einbauen. Für die erste Kategorie sind bestimmte *Performances* zu nennen. Z. B. ließ sich der amerikanische Performance-Künstler Chris Bur-don in seiner Arbeit *Shoot* in den Arm schießen. Der Vorgang wurde fotografisch und filmisch festgehalten, aber, verständlicherweise, nicht wiederholt. Für die zweite Kategorie der strukturell inhärenten Variabilität wäre das Improvisations-theater als Beispiel zu nennen. Bei solchen Aufführungen entstehen Text und szenisches Geschehen aus dem Stegreif, so daß jede Vorstellung einen grundver-schiedenen Inhalt hat. Konstant bleibt lediglich der äußere Ablauf der Auffüh-rung. Die meisten Theaterinszenierungen, die im Rahmen des deutschen Repertoiresystems erarbeitet werden, weisen eine relativ hohe Konstanz auf, so daß sie sich als mehr oder weniger unveränderliche Werke analytisch durchaus erfassen lassen.⁵⁰²

Die Spezifik des Materials, das dieser Arbeit zugrunde liegt, anbietet eine Argumentation nach letzterer Machart.⁵⁰³ Zum ersten sind beide Inszenierungen eindeutige Kinder des „deutschen Repertoiresystems“. Zum zweiten sind Videomittschnitte die einzig zuverlässigen Dokumentationszeugen, die auch nach den Spielzeiten zur Verfügung stehen. Zum dritten fungieren sie theaterintern

⁵⁰¹ Vgl. dazu das Kapitel 4 „Aufführungsanalyse“ (S. 72-100) in: E. Fischer-Lichte: *Theaterwissen-schaft*.

⁵⁰² Balme, C.: *Einführung in die Theaterwissenschaft*. S. 83f.

⁵⁰³ Zwar ist es dadurch nicht richtiger, dass es ein Diktum der Regisseurin Angela Richter ist, allerdings bot sie mir per Email einen Videomittschnitt ihrer *Inszenierung* an – nicht denjenigen einer Aufführung.

3 INSZENIERUNGSSEGMENT

als Basis für Wiederaufnahmen und Umbesetzungen, so dass eine relative Kongruenz zwischen Aufführungsmitschnitt und Inszenierungskonzept behauptet werden kann.

Der Schwierigkeit eingedenk, dass Kategorien wie ‚Atmosphäre‘ und ‚Zuschauerreaktionen‘ nur randläufig via Video vermittelbar sind, können bei den folgenden Analysen dennoch diejenigen ‚postsemiotischen‘ Konzepte von doppelter Körperlichkeit, Achsendominanz, Rolle des Zuschauers etc. Berücksichtigung finden. Obgleich sich die Fragestellungen notgedrungen eher – wie auch das Quellenmaterial – der Produktionsebene zuschlagen lassen, sollen die in jedem Fall ebenso ergiebigen rezeptionsbasierten Pendants⁵⁰⁴ nicht vernachlässigt werden.

Um der korrekten Wortwahl Sorge zu tragen, müsste künftig also eher von theaterhistoriografischer (Inszenierungs-)Analyse als von Aufführungsanalyse die Rede sein, da letztere genaugenommen – wie vorangehend skizziert wurde – nur dann betrieben wird, „wenn vorausgesetzt werden kann, dass die/der Analysierende an der betreffenden Aufführung selbst teilgenommen hat und so Teil des autopoietischen Prozesses gewesen ist, in dem die Aufführung entstand.“⁵⁰⁵ Da dies nun ausdrücklich nicht vorausgesetzt werden kann und das jeweilige Inszenierungskonzept „lediglich unter Hinzuziehung von Quellen und Dokumenten untersucht wird, ohne dass eigene Erfahrungen in der Aufführung gemacht wurden, wird theaterhistoriografisch verfahren.“⁵⁰⁶

Schließlich sei es dennoch erlaubt, die Einschränkungen, die nach Fischer-Lichte mit dem theaterhistoriografischen Verfahren verbunden sind, zumindest teilweise zurückzuweisen, um zumindest teilweise nicht der Aufführungsanalyse-Instrumente verlustig zu gehen und begrenzt mit ihnen hantieren zu können. Auch eine generelle Kompetenzkritik zur Aufführungsanalyse soll hier Erwähnung finden, um eine einseitig-verherrlichende Theoriebildung zu subvertieren:

Die Aufführung entspricht dem seit Lessing immer wieder betonten *Transitorischen* des Theaters. Im Mittelpunkt der [Aufführungs-]Analyse steht deshalb die Interaktion zwischen dem theatralen Ereignis und den anwesenden Zuschauern. Aufgrund der äußerst komplexen kognitiven, emotionalen, zwischenmenschlichen Prozesse, die bei jeder, auch bei der anspruchlosesten Aufführung ablaufen, ist die Analyse einer Aufführung in diesem Sinne eher der empirischen bzw. sozialwissenschaftlichen als der geisteswissenschaftlichen Forschung zuzuordnen.⁵⁰⁷

⁵⁰⁴ Vgl. zu dieser Unterscheidung: C. Balme: *Einführung in die Theaterwissenschaft*. S. 85.

⁵⁰⁵ Fischer-Lichte, E.: *Theaterwissenschaft*. S. 70.

⁵⁰⁶ Ebd.: S. 70.

⁵⁰⁷ Balme, C.: *Einführung in die Theaterwissenschaft*. S. 82.

So ist die Aufführungsanalyse einerseits als *ultima ratio* lesbar, die alle anderen Analyseverfahren überstrahlt und in den Schatten stellt, andererseits als interdisziplinäre Ergänzung, die sich der semiotischen Theaterwissenschaft zugesellt. Ein Mittelweg soll hier vorwalten, der Elemente der Aufführungsanalyse, wie Fischer-Lichte sie eindrucksvoll ausgearbeitet hat, übernimmt, der sich aber auch um eine Fundierung in der traditionellen Inszenierungsanalyse bemüht. Begrifflich wird sich diese Arbeit also mit beidem: Inszenierungs- und Aufführungsanalysen befassen, die sich aus Aufführungsmittelschnitten speisen und sich über diesen Pfad teilweise ergiebiger Unterstützung der Aufführungsanalyseforschung erfreuen dürfen.⁵⁰⁸ Analog dazu wird begrifflich im weiteren Verlauf keine strikte Unterscheidung zwischen Aufführung und Inszenierung konstruiert.

3.1.2 Transformations- vs. Strukturanalyse

Zwei prominente und divergente Analysemethoden werden kurz vorgestellt und ihr Aktionsradius sondiert.

Was Guido Hiß 1993 in seinem Band *Der theatralische Blick*⁵⁰⁹ als Transformationsanalyse vorstellt, muss ein literaturbasiertes Verfahren genannt werden. Alle weiteren inszenierungsanalytischen Schritte setzen eine profunde Textarbeit voraus. Dem dramatischen Text muss seine Bedeutung abgerungen werden, und davon ausgehend nähert man sich der Inszenierung an – vermittelt bspw. über das Moment der Figurenanalyse. Idealtypisiert: Man analysiert und interpretiert also einen Text und „zeichnet dessen Veränderung innerhalb der Bühnenrealisation nach.“⁵¹⁰ Zwar weiß eine derartige Verfahrensweise zu überzeugen, wenn es Text (Drama) und Inszenierung (dramatisch) erlauben,⁵¹¹ dennoch stößt die „von einer vorhergehenden Werkinterpretation ausgehende Transformationsanalyse [...] bei Aufführungen, die von vornherein nicht auf einer Textvorlage basieren, an die Grenze ihrer Anwendungsmöglichkeiten.“⁵¹² Selbst wenn man ein wenig zurückrudert, indem man die Textvorlage nicht gänzlich über Bord wirft, sind der Transformationsanalyse – obwohl sie begrifflich wunderschön

⁵⁰⁸ Diese etwas eigensinnige Begründung erklärt sich vor dem Hintergrund, dass Fischer-Lichte zwar immens viel und gut über Aufführungen forscht, diese Ergebnisse allerdings definitorisch denjenigen vorbehält, die live der Aufführung beiwohnten. Die Fruchtbarmachung ihrer Forschung für Videoanalysen wäre zwar nicht in ihrem Sinne, jedoch dringend empfehlenswert! Andere Theaterwissenschaftler stehen der Angelegenheit etwas laxer gegenüber. Vgl. bspw. Kapitel 4 der bereits häufiger zitierten Einführung Balmes.

⁵⁰⁹ Hiß, Guido: *Der theatralische Blick. Einführung in die Aufführungsanalyse*. Berlin: Reimer 1993.

⁵¹⁰ Brincken, J. v. und A. Enghart: *Einführung in die moderne Theaterwissenschaft*. S. 110.

⁵¹¹ Hiß wählt wohl weder Goethes *Tasso* noch die legendäre Stein-Inszenierung aus dem Jahr 1969 zufällig aus. Hier funktioniert das Verfahren nämlich formidabel.

⁵¹² Balme, C.: *Einführung in die Theaterwissenschaft*. S. 92.

3 INSZENIERUNGSSEGMENT

den Verwandlungsprozess zwischen unterschiedlichen Medien zu erfassen sucht –, schon progressiveren Regietheaterkonzepten gegenüber die Hände gebunden. Eine Wilson'sche Bilderlandschaft lässt sich nicht (nur) über die Figuren erschließen.

„Fischer-Lichte dagegen beginnt bei ihrer sogenannten Strukturanalyse nicht (unbedingt) bei einem zugrunde liegenden literarischen Text, sondern sie zerlegt die Aufführung in Segmentierungsebenen, also die Ebene der Figuren, die der Handlung, des Raumes und der Dekoration etc.“⁵¹³ Hier ist die Rede von der ‚frühen‘ Fischer-Lichte der 1980er Jahre, der eine semiotische Schichtanalyse vorschwebt: „Der Vorteil dieses Verfahrens besteht neben einer möglichen Textunabhängigkeit darin, dass es in stärkerem Maße als bei Hiß subjektiv-perspektivische Analysen ermöglicht. Die Analyse des Gegenstandes kann somit an von der Inszenierung selbst dominant herausgestellten Strukturen, Elementen oder Segmentierungsebenen ansetzen, oder aber sie kann ihren ganz eigenen Gewichtungen folgen.“⁵¹⁴

Der Unterschiedlichkeit beider angeführten Konzepte lässt sich eine Ähnlichkeit entgegensetzen, welche alsdann nahelegt, beide in einen Topf zu werfen: Sie sind beide semiotisch-strukturalistisch affiziert. Unter dieser Perspektive ignorieren beide den „Prozess der performativen, an die jeweils aktuelle Koprsenz von Bühnengeschehen und Publikum gebundenen Hervorbringung von Bedeutung und deren Verflechtung mit der Materialität der szenischen Mittel.“⁵¹⁵

3.1.3 „Neuere analytische Perspektiven und ihre Begrifflichkeiten“⁵¹⁶ bzw. *Semiotik vs. Phänomenologie*

In aktuellen erweiterten Ansätzen wird entsprechend nicht mehr in erster Linie die Aufführung im Sinne einer hermeneutisch zu erschließenden Textstruktur betrachtet, sondern es werden die spezifischen wahrnehmungs- und ereignistheoretischen Kriterien sowie die performativen Bedingungen der Entstehung von ästhetischen Wirkungen gesucht. Die dafür grundlegende Ambivalenz von Semiotizität und Materialität [...] wandern [sic!] damit von der Peripherie mehr und mehr ins Zentrum theaterwissenschaftlicher Analytik. Historisch gesehen liefern neuere analytische Tendenzen damit natürlich eine Entsprechung zu den ästhetischen Strategien der Performance- und Aktionskunst und des postdramatischen Theaters, die entgegen einer Kodifizierbarkeit zentral auf das Phänomen der

⁵¹³ Brincken, J. v. und A. Enghart: *Einführung in die moderne Theaterwissenschaft*. S. 111.

⁵¹⁴ Ebd.

⁵¹⁵ Ebd.

⁵¹⁶ Vgl. ebd.

Flüchtigkeit und auf die Ambivalenz zwischen Aussagekraft und reiner Wirkung eines theatralen Ereignisses abzielen.⁵¹⁷

Von diesem Ort aus lässt sich eine treffliche Brücke schlagen zu den (zei-
chen)theoretischen Ausführungen, die maßgeblich das Theoriesegment bestimmen. Ob Oberflächlichkeit, Selbstreferenz oder Performativität; die postmodernen Schlagworte lassen sich wie Adern im gesamten Organismus zeitgenössischer Kunst – d. h. in Wissenschaft, Praxis, Theorie, Kritik etc. – ausfindig machen und sie pulsieren im Theater, wie sie es im Text tun.

Müsste man, oder genauer: muss man aus pragmatischen Gründen eine Verknappung älterer und neuerer Analyseansätze vornehmen, so figuriert die grundlegende Dichotomie unter ‚semiotischen‘ (älteren) und ‚phänomenologischen‘ (neueren) Ansätzen. Diese lassen sich bündeln, wenn man fragt, wie „die Menschen, Dinge, Laute, Räume in Erscheinung [treten] und welche Wirkung [...] sie bei den Zuschauern aus[lösen]“,⁵¹⁸ jene hingegen fokussieren bestimmte Sinnschichten, sodass „alles, was wahrgenommen wird, als ein Zeichen gedeutet“⁵¹⁹ und interpretiert wird. Minimaldefinitivisch kümmert sich die Semiotik um Prozesse der Repräsentation, kümmert sich die Phänomenologie um Prozesse der Präsenz. Im Körperlichen kulminieren und konkurrieren beide Ansätze:

Während die Kulturwissenschaften in ihren Untersuchungen von Aufführungen bisher dem semiotischen Körper der Akteure in der Regel große Aufmerksamkeit geschenkt haben, haben sie den phänomenalen Leib der Akteure wie der Zuschauer praktisch ausgeblendet. Dabei sind phänomenaler Leib und semiotischer Körper unlösbar miteinander verknüpft, wobei freilich der phänomenale Leib durchaus ohne den semiotischen Körper gedacht werden kann, das Umgekehrte dagegen nicht möglich ist.⁵²⁰

Was unter [1.7] die Sigle von ‚Oberfläche vs. Tiefe‘ trägt und kunstwissenschaftlich allgemein formuliert wird, findet sich hier gemünzt auf die Kategorie des Körpers in der Aufführungskunst. Das Credo bleibt seiner unterschiedlichen Ausprägung unbenommen das gleiche: *Phänomenologisches ist dem optional Semiotischen vorgelagert, Präsenz vor Bedeutung.*⁵²¹

⁵¹⁷ Brincken, J. v. und A. Enghart: *Einführung in die moderne Theaterwissenschaft*. S. 111.

⁵¹⁸ Fischer-Lichte, E.: *Theaterwissenschaft*. S. 83.

⁵¹⁹ Ebd.: S. 84.

⁵²⁰ Fischer-Lichte, E.: „Theatralität als kulturelles Modell.“ In: *Theatralität als Modell in den Kulturwissenschaften*. S. 7-26, hier: S. 20.

⁵²¹ Auch wenn Fischer-Lichte weiter unten im Text davon spricht, dass sich „das leibliche Spüren der Gegenwärtigkeit, Bedeutungsattribution und emotionales Affiziertsein“ mitunter gleichzeitig ereigneten, ist die Kursivsetzung m. E. die Quintessenz ihrer Forschung. Ebd.: S. 22.

3 INSZENIERUNGSSEGMENT

3.1.4 Konkrete Ausgestaltung des Analyserüstzeugs und letzte Bemerkungen, bevor sich der Vorhang öffnet

Ein integratives Modell, das sich der Stärken semiotisch-strukturaler Analyse bedient und sich gleichzeitig die vorzüglichsten Rosinen neuerer Theoriebildung herauspicks, das in jedem Fall beides – Älteres und Neueres – zu versöhnen sucht, scheint am aussichtsreichsten. Es läuft darüber hinaus nicht Gefahr, einseitig zu funktionieren und gleichberechtigte Analysefrüchte zu vernachlässigen: ein Verfahren, das sich bei der Textarbeit als durchaus ergiebig erwies.⁵²²

Die weithin erprobte Theatersemiotik, die alles Wahrnehmbare in theatrale Zeichenebenen umorganisiert und hermeneutisch zu deuten strebt, kann konzeptualisiert in einem Schaubild dargestellt werden.⁵²³

Geräusche	akustische	transitorisch	raum- bezogen
Musik			schauspieler- bezogen
linguistische Zeichen			
paralinguistische Zeichen			
mimische Zeichen			
gestische Zeichen			
proxemische Zeichen			
Maske	visuelle		
Frisur			
Kostüm			
Raumkonzeption			
Dekoration			
Requisiten			
Beleuchtung			

Lediglich als Grundgerippe und Kategorienpool verstanden, wird im Folgenden häufiger darauf zurückzukommen sein. Patrice Pavis ist der nächste Name auf der Liste, der bei Aufführungs-/Inszenierungsanalysen konsultiert werden sollte. Er erstellte für seine Studierenden einen „Fragenkatalog“ der bereits über reine

⁵²² Bspw. fordert Bert O. States in *Great Reckonings in Little Rooms* (1987) eine Versöhnung von Semiotik und Phänomenologie, die er „binokular“ tauft. Vgl. C. Balme: *Einführung in die Theaterwissenschaft*. S. 68.

⁵²³ Fischer-Lichte, E.: *Theaterwissenschaft*. S. 85. Die Autorin bezieht sich dabei auf die Systematisierung theatraler Zeichen Tadeusz Kowzans von 1968. Vgl. hierzu C. Balmes *Einführung in die Theaterwissenschaft*. S. 61f.

Semiotik hinausweist. Mit Kategorien wie ‚Zuschauer‘ und ‚Spielweise‘ trachtet der Fragebogen auch nach phänomenologischen Erkenntnissen:⁵²⁴

FRAGENKATALOG ZUR INSZENIERUNGSANALYSE, nach Pavis 1988

- 1) Globaler Diskurs der Inszenierung
 - a) Läßt sich eine dominante Interpretation des Texts ausmachen?
 - b) Gibt es Widersprüche, Übereinstimmungen zwischen Text und Inszenierung?
 - c) Können ästhetische Prinzipien festgestellt werden?
- 2) Bühnenbild
 - a) Verhältnis von Zuschauerraum und Spielraum
 - b) System der Farben und ihre Konnotationen
 - c) Prinzipien der Raumstrukturierung
 - i) Verhältnis des Szenischen zum Außerszenischen
 - ii) Verhältnis des benutzten Raumes zur Fiktion des inszenierten dramatischen Textes
 - iii) Verhältnis von Gezeigtem und Verborgendem
- 3) System der Beleuchtung
- 4) Gegenstände: Art, Funktion, Verhältnis zum Raum und Körper
- 5) Kostüme: ihr System, ihr Verhältnis zum Körper
- 6) Spielweise
 - a) Beziehung zwischen dem einzelnen Schauspieler und den anderen
 - b) Verhältnis Text/Körper, Schauspieler/Rolle
 - c) Stimme
- 7) Funktion der Musik, der Geräusche, des Schweigens
- 8) Rhythmus der Aufführung
 - a) einzelne Elemente (Dialog, Gestik, Bewegung)
 - b) Gesamtrhythmus der Aufführung
(Tempowechsel, regelmäßig oder diskontinuierlich)
- 9) Auslegung der Fabel durch die Inszenierung
 - a) dramaturgische Option(en)
 - b) Mehrdeutigkeiten in der Fabel und Verdeutlichungen durch die Inszenierung
 - c) Als welche Textgattung präsentiert die Inszenierung den Text?
- 10) Der Text in der Inszenierung
 - a) Besonderheiten in der Übersetzung (ggfs.)
 - b) Welche Rolle mißt die Inszenierung dem dramatischen Text bei?
- 11) Die Zuschauer
 - a) Art der Theaterinstitution
 - b) Welche Erwartungen hatten Sie von/vor dieser Aufführung?
 - c) Wie hat das Publikum reagiert?
- 12) Wie kann man diese Aufführung notieren (fotografieren, filmen)?
 - a) Welche Bilder haben Sie im Gedächtnis behalten?
- 13) Was ist nicht auf Zeichen reduzierbar? Was hat keine Bedeutung bekommen?

⁵²⁴ Zitiert nach C. Balme: *Einführung in die Theaterwissenschaft*. S. 89. Der Autor weist darauf hin, es handle „sich um eine leicht gekürzte und vereinfachte Form des Originals, das Pavis bereits in mehreren Sprachen veröffentlicht und mehrfach überarbeitet“ habe. Ebd.

3 INSZENIERUNGSSEGMENT

Balme gibt als Pavis' Intention an, „daß die angeführten Parameter als Raster zu benutzen sind, das eine möglichst breite Aufmerksamkeit auch auf vielleicht entlegenere Aspekte der Inszenierung ermöglicht. Der Fragebogen ist somit als Instrument und nicht schon selbst als Zweck und Ziel der Analyse zu betrachten.“⁵²⁵ Exakt diese Funktion soll ihm hier zukommen. Semiotische Instrumente veranschlagen stets theatrale Subsysteme, die klassifiziert und dechiffriert werden können. Balme warnt jedoch davor, darin das Analyseheil zu vermuten: „Hinter Begriffen wie Kode und Umkodierung verbirgt sich vielleicht die heimliche Utopie der Theatersemiotik (und der Semiotik im allgemeinen), den Schlüssel zu den nie abschließbaren Prozessen der Bedeutungserzeugung zu finden oder zu entwerfen. Da sich dieser Schlüssel (im Gegensatz zu menschlich konstruierten Codes wie dem Morse-Kode) nie finden läßt, bleibt der Kodebegriff ein notwendiges Postulat, das im Bereich des Theaters hauptsächlich von theoretischer Bedeutung ist.“⁵²⁶

Die daher komplementär erforderlichen phänomenologischen Bausteine, sind hingegen weder graphisch formulierbar, noch sind sie als feste Kategorien einfach fassbar.⁵²⁷ Aus diesem Grund bemühe ich mich, sie schlicht und ergreifend auszuformulieren und damit einen Fächer an möglichen Analysekriterien zu entfalten.

Weil der Ansatz der Arbeit darauf beruht, Text und Aufführung jeweils zunächst strikt zu trennen, sind vorher noch wenige konzeptionelle Worte zu verlieren, die das kommende Vorgehen umreißen. Obwohl sich eine Rückbezüglichkeit von Aufführung und Text – bis auf das Metier ‚purer‘ Performance – nicht in Abrede stellen lässt, handelt es sich in beiden Fällen um eigenständige ästhetische ‚Gebilde‘, deren Idiosynkrasie eine eigenständige ästhetische Betrachtung gebührt. In medias res: Ohne in diesem Analyseschritt Verzahnungen von Aufführung und Text beschreiben oder herstellen zu wollen, muss der Ausgangspunkt der Aufführungsanalyse woanders als im Theater-Text-Bezug, daher auch woanders als in der ‚nacherzählbaren‘ Handlung des Bühnengeschehens (da Bezüge auf den Theatertext notwendigerweise konstruiert werden *müssen*) statt haben. Aufführungen – idealerweise ohne Textbezug – zu analysieren, wirft einen auf eine Metaebene zurück, die sich eher mit Fragen der Theaterästhetik oder dem impliziten Funktionsmodell theatraler Aufführungen beschäftigt. So lassen sich auch außerhalb des Bannkreises ‚Theatertextbezug‘ klare Analysedesiderate formulieren.

⁵²⁵ Balme, C.: *Einführung in die Theaterwissenschaft*. S. 88.

⁵²⁶ Ebd.: S. 63.

⁵²⁷ Einen kurzen Überblick geben von J. v. Brincken und A. Enghart in ihrer *Einführung in die moderne Theaterwissenschaft*. S. 111-115.

Die jeweilige Aufführung/Inszenierung auf der Achse ‚dramatisch-postdramatisch‘ zu verorten, ist eine der vornehmlichen Aufgaben, was nach der theoretischen Ebenentrennung nicht wundernehmen sollte. Ob es festgefügte und konsistente Figuren gibt, denen gegenüber man eine Charakterisierung verantworten könnte, oder eher von ‚Textträgern‘ die Rede sein sollte, kann für diese Zuordnung wichtige Anhaltspunkte geben. Zu welcher Seite sich die Waagschale neigt, hängt auch davon ab, inwiefern eine stringente, kausallogische Verknüpfung der Szenen/Ereignisse vorliegt. Der Figuration artverwandt, formuliert sich die Entscheidungsfrage, ob Sprache als Figurenrede und Replik bestimmt ist. Das postdramatische Gegengewicht wäre eine polylogische Struktur, die Text auf Akteure/Träger verteilt/fragmentiert. Interessellend ist überdies die allgemeine Theaterzeichenverwendung: Liegt reale ‚Parataxis/Non-Hierarchie‘ vor, wie es die Definition postdramatischen Theaters besagt, oder stechen einzelne Theaterzeichen als die anderen dominierend hervor? Diese Unterscheidung wird eher global zu treffen sein und nicht chronologisch-empirisch verifiziert. Indem die Sinne sich dieser Betrachtung annehmen, liegt der Rückbezug auf die untergliederten Semioseraster nahe, die als Basiskonstruktion verstanden werden. Zeichenschichten und ihre wechselseitigen (hierarchischen?) Bezüge bedürfen dabei der Untersuchung.⁵²⁸

Für beide Inszenierungs-Phänotypen (dramatisch-postdramatisch) gilt es darauf zu achten, wie mit der genuinen Doppelung der Körperlichkeit umgegangen wird. Was sieht der Zuschauer? Semiotische Körper oder den Schauspieler-‚Körper als Fleisch [...], als eine vitale, energetische, eigendynamische Große, die *sich* zeigt und Wirkungen zeitigt‘?⁵²⁹ Daran anknüpfend gibt es natürlich auch verbindende Fragestellungen – ohne alles bipolar attribuieren zu müssen: Wenn theatrale Körperlichkeit immer zwischen ‚Fleisch‘ und Zeichen oszilliert, dann ist es alles andere als belanglos, danach zu fragen, ob dieser Fakt auch *thematisiert* wird. Ganz konkret: Wird diese genuine und durchlässige Doppelung reflektiert, ins theatrale Zeichenspiel mit eingebunden oder eher ‚überspielt‘? Damit einhergehend und darauf aufbauend lässt sich analytisch ins Auge fassen, ob das Inszenierungskonzept eher den Leitlinien von Präsentation/Präsenz oder Repräsentation gehorcht. Interessieren Requisiten und Gegenstände (auch/nur?) in ihrer Materialhaftigkeit, oder verweisen sie stellvertretend auf etwas, das sie nicht sind, sondern repräsentieren, zu sein vorgeben?

Wie das Theoriesegment verdeutlicht, ist die (semi)permeable, zugleich Transparenz und Distanz schaffende Unterteilung des Theaterraums in ‚salle et scène‘ der Ausgangspunkt für vielgestaltige Überlegungen und Experimente.

⁵²⁸ Diesbezüglich sind auch die Analysen in Kapitel [4] zu berücksichtigen.

⁵²⁹ *Diskurse des Theatralen*. S. 12. Kursiv im Original.

Davon abhängig, welche Kommunikationsachse hauptsächlich ‚bespielt‘ wird: äußeres oder inneres System, verschieben sich Akzente, die je andere Betonungen nach sich ziehen. Wer ist der Adressat der Äußerungen und Bühnenhandlungen? Welche Vorstellung, welches Rollenverständnis vom Zuschauer wirkt? Wiewohl es nicht zu verallgemeinern ist, müsste – den theoretischen Überlegungen dieser Arbeit nachspürend – eine postdramatisch ausgerichtete Aufführung eher über das äußere, den Zuschauer als aktiv-konstruktiven Part einbeziehende oder zumindest auf ihn als Adressaten zugeschnittene; eine dramatisch ausgerichtete Aufführung eher über das innere, den Zuschauer als (distanzierten?) Beobachter veranschlagende Kommunikationssystem analytisch zugänglich sein. Eng damit verwoben sind die vorliegenden Rahmungen, Rahmenverschiebungen, und -kollisionen, die allerdings über die Rollenzuweisung Bühne-Publikum hinaus, ein solides Analyseinstrument für (Kultur-)Phänomene aller Art darstellen. Auch wenn der Bühnenraum im deutschen ‚Repertoiretheater‘ weitaus reglementierter und ‚ästhetischer gerahmt‘ ist, als beispielsweise der Deutsche Pavillon der Biennale in Venedig 2005, in welchem Tino Seghal „die Ausstellungswärter [...] tanzend und singend ausrufen“ ließ: „This is so contemporary“⁵³⁰ sind Rahmungen wie ‚Kunst vs. Realität‘ etc. immer aktuell und für die Rezeption erwägenswert. Am sichtbarsten offenbaren sich Brüche und Grenzübertretungen im Publikumsverhalten.⁵³¹

Unzweifelhaft ermöglichen auch im Bereich theatraler Aufführungen die inter- und transmedialen Zitate, Anspielungen, Bezüge und Verweise neue Sinngebungsprozesse und öffnen sie den definierten Raum hin zu abwesenden Diskursen und Medien.

Schließlich sind die internen Funktionsmechanismen ‚backstage‘ in die Kritik zu nehmen. Handelt es sich um eine kalkulierte Überforderung im Sinne Heiner Müllers Diktum „den Lesern und Zuschauern so viel zugleich auf[zu]packen, dass man unmöglich alles verarbeiten kann“⁵³² Schockanter Wahrnehmungsverload einerseits, Minimalismus andererseits, ein weites Feld in der Mitte.

Nach den beiden nun folgenden Aufführungsanalysen⁵³³ [3.2] und [3.3] hinsichtlich des theatralen Funktionsmodells – die zu untersuchenden Desiderate sind ausformuliert –, werden im vierten Kapitel beide Inszenierungen generell in ihren Wechselwirkungen *mit* dem literarischen Text untersucht werden.

⁵³⁰ Krankenhagen, S.: *Laß mich rein, laß mich raus*. S. 212.

⁵³¹ Was leider aus den bereits angeführten Gründen für diese Arbeit eher nachrangig ist.

⁵³² Zitat nach H.-T. Lehmann: *Postdramatisches Theater*. S. 149.

⁵³³ Bei beiden wird darauf verzichtet, mit Minutenangaben zu hantieren. Vielmehr geht es um allgemeingültige Beobachtungen. Im vierten Kapitel hingegen und insbesondere unter [4.4] wird akkurat die jeweilige Stelle des Videomittschnitts genannt.

3.2 Analyse der JK-Inszenierung Valentin Jekers (Schauspiel Bonn: UA 21.01.2000)

„Daß [sic] alles heißt, daß Goetz, auch wenn er es kräftig vernebelt, eine Geschichte erzählt. Auch wenn er sie zerhackt und zerstückelt und Zeitebenen verschiebt, der Story entkommt er nicht. [...] Bleibt die Frage an uns: Dürfen wir Goetz' eigene Dekonstruktion seiner Konstruktion rekonstruieren? Nichts anderes tun wir mit unserer Version des Stücks.“⁵³⁴

„Valentin Jeker inszenierte auf diese Weise in Bonn ein tatsächlich klassisches ‚Künstlerdrama‘, das mit ‚Jeff Koons‘ als Protagonisten samt zugehöriger Muse eine lineare Geschichte von Schaffenskrise, Kunstproduktion und Kunstrezeption erzählt. Hier von Figuren zu sprechen, hat durchaus seine Berechtigung: Die Figur ‚Jeff Koons‘ wird als organisierendes Zentrum der Inszenierung vorgestellt.“⁵³⁵

Zwar läuft diese Einleitung insofern dem formulierten Vorgehen entgegen, als die textlich-inhaltliche Ebene der Inszenierung und damit auch der Theatertext selbst berührt werden. Doch ermöglichen Wüdrichs Stellungnahme und die Kritik Rättigs einen idealen Einstieg für die Aufgabe, dramatisches bzw. postdramatisches Theater am Werk zu sehen: eine Rekonstruktion einer Dekonstruktion, ein Protagonist, ein Künstlerdrama – Anhaltspunkte für das Konzept des Dramatischen!

Und tatsächlich: Das innere Kommunikationssystem steht zweifelsfrei im Vordergrund von Jekers Inszenierung. Qua ‚vierter Wand‘ bleibt der Zuschauer Zuschauer. Die einwandfrei mögliche Zuordnung der Repliken, die Bezüge der Figurenhandlung aufeinander etc. lassen ein kohärentes, binnenfiktionales Geschehen, also ein inneres Kommunikationssystem funktionieren. „Hier blickt man von der hohen Zuschauertribüne herab auf die Disco-Szene wie auf ein Affengehege im Zoo“⁵³⁶ – so kommentiert Gerhard Preußer diese Beobachtung in seinem Verriss. Polemisch und um im Bild zu bleiben könnte man ob des Tribünenarrangements gar von fünf Wänden sprechen – den ‚dramatischen‘ vier plus gläsernem Deckel. Grundsätzlich funktioniert Theater hier in jeder Hinsicht horizontal; Vertikalität lässt sich nur der erhöhten Sitzposition des Zuschauers zusprechen. Ganz gleich, wie sich der Text in die Handlung einfügen mag – wenn der Protagonist durch das Publikum hindurch schaut und Wind und Wolken zu sehen vorgibt, hat man es indiziell mit prototypisch dramatischem Theater zu tun. Lediglich sporadisch wird während der Aufführung diese

⁵³⁴ Hermann Wüdrich im *Programmheft Schauspiel Bonn 2000*. S. 58. Zitiert nach R. Rättig: *Kunst an der Oberfläche*. S. 257.

⁵³⁵ Rättig, R.: *Kunst an der Oberfläche*. S. 257.

⁵³⁶ Preußer, Gerhard: „Kriege in Innenform.“ In: *Theater heute* (3/2000). S. 20-22, hier: S. 22.

Grundsituation gebrochen: am auffälligsten, wenn das Publikum durch offensichtlich Obdachlose Repräsentierende nach Geld gefragt und als „Theatergänger“ beschimpft wird.

Auf der Skala, die von der Postdramatik bis hin zum dramatischen Theater reicht, ist die Demarkationslinie also mit Verve bei der Dramatik zu zeichnen. Die Figuren weisen sich durch charakterisierbare Eigentümlichkeiten, durch – wie bereits erwähnt – klare, mithilfe der Sprechakttheorie in ihrer Pragmatik erschließbare Sprachäußerungen als konsistent und gerundet aus. Psychologisierend könnte man von spezifisch stabilen, persistenten und transsituativ konsistenten Persönlichkeitsmerkmalen sprechen. Jedenfalls könnte eine Aufführungsanalyse, die auf die Wechselwirkungen mit dem Theatertext *Jeff Koons* abhebt [4.2], ihren Start bei der Figurencharakterisierung und -konstellation nehmen.

Die präsentierte Handlung – „klar gegliedert in Spielszenen, in deren Mittelpunkt der Künstler (Wolfgang Rüter) und seine Geliebte (Patricia Harrison) stehen, und in Kommentare, gesprochen von zwei aufgedrehten Entertainern (Hanns Jörg Krumpholz und Andreas Schröders)⁵³⁷ – lässt sich verstehen; man könnte sogar von einem kausallogischen Gesamtzusammenhang sprechen, der extrahierbar und in Folge tradierbar ist. Da der Rollentext nahezu immer bestimmten Handlungsträgern zugeteilt werden kann, liegt traditionelle Figurenrede vor. Selbst alteingesessene Theaterpraktiken wie die Teichoskopie werden nicht experimentell, sondern strikt in die fiktionale Bühnenwelt eingebettet bemüht.

Der semiotischen Dominantenbildung vorgreifend und bisherige Feststellungen erneut in Anschlag bringend, liegt bei Jekers Inszenierung ein markantes Hierarchiegerüst der Theatermittel vor. Wiewohl sich die Musik den regierenden Charakteren/dem Sprechtext an die Seite – gelegentlich auch in den Vordergrund – dröhnt und drängt, wirkt ihre Rolle nicht wie „eine weitergehende Idee von Theater *als* Musik“,⁵³⁸ die ihr im postdramatischen Theater zukommen könnte. Untermalend wird Musik als Tonspur zur realistischen Bildspur addiert. Getanzt wird zu Techno, leise Pianoklänge unterstreichen die Vernissage, geträumt wird zum Xylophon; Schlägerei, Sex, Chillout – jede Szene hat ihre Musik. Ab und zu wird sie eher als der bemühte Versuch wahrnehmbar, Clubatmosphäre zu generieren oder generell die Handlung aufzuwerten. Auch das Theaterlicht ist keinesfalls einzuschätzen als dem Text ebenbürtig oder emanzipiert. Seinen progressivsten Einsatz findet es in der „Umszenierung“ der Bühne, die – in summa über die zwei Stunden unverändert – durch Licht- und Musikwechsel zur Tanzfläche, loftähnlichen Künstlerwohnung, zum (U?)-

⁵³⁷ Preußner, G.: *Kriege in Innenform*. S. 22.

⁵³⁸ Lehmann, H.-T.: *Postdramatisches Theater*. S. 155.

Bahnhof wird. Desgleichen trifft ebenso auf die Kostüme zu, welche situationspezifisch durch das realistisch-repräsentierende Inszenierungskonzept vorgegeben werden. Während es leicht bekleidet bis nackt zu Intimitäten kommt, wird legere Kleidung dem Feierabend, schickere der Eröffnung gerecht.

Stellen die Requisiten, die ‚erforderlichen Dinge‘, sich selbst, ihr Material, aus, oder stehen sie für etwas anderes ein? Indifferent kann man festhalten, dass die Inszenierung diese Unterscheidung nicht interessiert. Die Theaterzeichen sind verweisende. Einkaufszettel, Stuhl, Pinsel sind funktionale und fiktionale Einkaufszettel, Stuhl, Pinsel.

Semiotische Schauspielerkörper sind zumeist das organisierende Zentrum, selten bis nie erfolgt ‚der Einbruch des Realen‘ in Gestalt des ‚phänomenologischen Leibes‘. Ohne diesen Tatbestand abwertend nennen zu wollen, verblüfft doch die konsequente Ausblendung des ‚sinnlichen‘ Moments der Körperlichkeit. Nicht nur diese Bestandsaufnahme weist darauf hin, dass die Aufführung durchgängig nach dem Repräsentationsprinzip funktioniert. Alle Theaterzeichen können restlos auf ihre Signifikationsfunktion ‚reduziert‘ werden. Rolle, Sprache, Requisiten – alles steht für etwas anderes, verweist zuverlässig. Die prinzipielle Doppelheit von Zeichen wird nicht ‚ausprobiert‘. Die spielerischen Prozesse der ereignishaften Bedeutungskonstitution werden weder angedacht noch umgesetzt. Illusion und Mimesis sind ‚am Drücker‘ und lassen eine hermeneutische Lesart/eine semiotische Analyse zu.

Ganz im Sinne der bisherigen Ergebnisse forciert die Aufführung ein maximales Verständnis der Vorgänge. Nirgends sollte der Feld-, Wald- und Wiesen-theatergänger an die Grenzen seiner Sehgewohnheiten oder zur sensorischen Kapitulation gebracht werden. Dies ist selbstredend kein selbsterklärliches Qualitätsverdikt. Aber dennoch tritt die einfache Konsumierbarkeit nicht gerade dafür ein, dem Rezipienten eine Elaboration seines Wahrnehmungsmodus und ihm damit einen aktiv-konstruktiven Part bei der Bedeutungskonstitution zuzuerkennen. Sicherlich gibt es auch ohne Zeichenbombardement Wege zu beschreiten, die zahlreichere Bedeutungsspielräume garantieren.

Heruntergepipitcht ertönt Madonnas *Frozen*, das als einziger Wegweiser in Richtung Intermedialität deutet. Diverse, über den gesprochenen Text vermittelte Verweismöglichkeiten ausklammernd, ermöglicht der imaginäre Text dem Zuschauer wenige Anschlüsse. Allerdings stellvertritt der Liedtext passgenau die Egozentrik des Künstlers.

Insofern das Publikum ein Barometer zur Akzeptanzmessung darstellen kann, ist ein kleiner Seitenblick auf Publikumsreaktionen erlaubt. Diese fallen in der zur Verfügung stehenden Aufzeichnung verhalten aus. Infernalischer oder Szenen-Applaus bleiben aus, wenige Momente, in denen leises Gelächter ertönt,

3 INSZENIERUNGSSEGMENT

zeugen von einem gelungenen Rezept, um die Komik in ihr Recht zu setzen. Hamburger Mundart ist dabei eine der Zutaten, sexuelle Anspielungen eine weitere.

Weil bereits die unternommenen Analyseschritte eine inhärente Antwort auf die Frage nach einer möglichen Rahmenkollision bereithalten, sei nur dieses gesagt: Der Theaterrahmen wird nicht problematisiert, der Wahrnehmungsmodus nicht problematisiert, Einbrüche des Realen sind nicht zu beobachten. Kollisionen: Fehlzanzeige. Ehe der Eindruck entstehen mag, die Inszenierung von der Kanzel zu diskreditieren, lassen sich die beobachteten Einzellerscheinungen auch zu einer der Aufführung gewogeneren Sehweise erneuern. Luzide durchschaubar zu sein, mindert ja nicht die künstlerische Komponente. Mit allen Zugeständnissen an Narration, Konflikt, Figuration und Repräsentation, ermöglicht die Aufführung dem Rezipienten eine fundierte – idealiter an Pavis' „Fragenkatalog“ angelehnte – Einschätzung des Theaterabends. Je nachdem, welche Erwartungen an die Inszenierung gestellt werden, weiß Jekers Rekonstruktion der Dekonstruktion zu überzeugen.

3.3 Analyse der JK-Inszenierung Angela Richters (HAU Berlin: UA 09.05.2008)

In Absehung davon, alle eigentümlichen Merkmale postdramatischen Theaters sukzessiv abzhaken, zur Abwechslung ein pauschales Urteil: Angela Richters Aufführung weist entscheidende und schlagende postdramatische Tendenzen auf.

Exemplifiziert kann dieses Bausch-und-Bogen-Rating werden, indem man die Figuren auf Herz und Nieren prüft. Allein, wie soll das bewerkstelligt werden, wenn man es mit einer Aufführung zu tun hat, die eine Vorliebe für Cross-Dressing, multiple Rollenzuweisungen, spontane Ausbrüche aus der Rolle bzw. Einbrüche des Realen hegt?

Die Inszenierung kommt in der Hauptsache mit drei Schauspielern (einem älteren und zwei jüngeren) und einer Schauspielerin (Eva Löbau) als Darstellensemble aus. Keine Statisten, kein Füllmaterial. In dieser Hinsicht gibt sich die Inszenierung minimalistisch zufrieden. Es zeigt sich, dass die Repliken der – zumindest temporär für konsistent zu erklärenden – Darsteller/Figuren immer wieder zwischen Figurenrede und der an ungewisse Adressaten gerichteten Verlautbarung von Text oszillieren. Nicht selten gereicht die Aufführung zum Wundern – namentlich dann, wenn dem Betrachter eine Entscheidung darüber abgerungen wird, an wen sich die ‚Verlautbarungsinstanz‘ auf der Bühne mit ihrer Äußerung nun wohl richten mag. Obzwar es keine unübliche Konfigurati-

on der Aufführung ist, sprachliche Bezüge zwischen zwei Rollenfiguren stattfinden zu lassen, denen Sach-, Selbst-, Beziehungs- und Appellaussage/-ebene⁵³⁹ beilegebar sind, machen experimentelle und unerwartete Spiele der Bezüge mit klarer Kommunikation Schluss: „Der Bruch zwischen Sein und Bedeutung wirkt schockhaft: mit aller Dringlichkeit suggerierter Bedeutsamkeit wird etwas exponiert – läßt aber die erwartete Bedeutung dann nicht erkennen.“⁵⁴⁰

Fixpunkte der Sinngebung gibt es freilich auch. Die in ihrer Geschlechtsrollenzuweisung querliegenden Zwei, Künstler(in) und Geliebte(r), nehmen ihre ‚Rollen‘ häufiger ein. Auch wenn es immer wieder Brüche, andere Teilrollen etc. gibt, sind es doch immer wieder diese Beiden, die Künstler und Geliebte verkörpern: Zu Beginn sind sie es, die sich küssen, Sex haben, reden, zum Schluss sind sie es, die ihre Beziehung beenden (und wieder aufnehmen), zwischendurch sind sie es im ‚Atelier‘. Die unverkennbaren Geschlechtsattribute der Schauspieler – die zum Ende der Aufführung kraft überdimensionierter Genitalien am Kostüm deutlich werden –, erinnern aber immer wieder an die Brüchigkeit der Rolle, tatsächliche körperliche Anstrengung und weitere Experimente (mehr dazu unter [4.3]) – bspw. das, bei dem mit der elektrostatischen Aufladung der Haare probiert wird – lenken die Aufmerksamkeit immer wieder auf den phänomenalen Leib und weg von der semiotischen Rollenfigur.

Nicht zufällig eröffnet die Aufführung mit dem Bespielen des äußeren Kommunikationssystems. Während ganz zu Beginn das Publikum mit einer Videoprojektion in das Setting ‚gebrieft‘ wird, es danach auch selbst durch eine Schauspielerin eingebunden und angesprochen wird, gehört zum Aufführungskonzept generell eine Spielart zwischen binnenfiktionalem und äußerem Kommunikationssystem: Eine Darstellerin (manchmal: *der* Künstler) diskutiert mit einem zu diesem Zeitpunkt als Kommentator fungierendem Schauspieler, dessen Stimme qua Mikrophon delokalisiert erscheint, betrefflich der Bühnengestaltung. Auf die Frage hin, ob sie damit zufrieden sei, verneint sie und gibt konkrete Aufforderungen zur Umgestaltung. Dieser eher produktionsintern wirkende Ablauf lässt sich eindeutig nicht als rollenrepräsentierendes Verhalten einstufen, lässt eher an einen „Einbruch des Realen“ denken, daran, an einer öffentlichen Probe – die Schauspielerin fragt kurz danach, wie es weitergehe – teilzunehmen, oder erinnert doch zumindest an eine Situation, wie sie aus Fernsehleshows bekannt ist. Dort nämlich fragt häufiger der Moderator/Entertainer die Technikabteilung, ob bspw. eine Direktschaltung steht o.ä.

⁵³⁹ Dieser Bezug verdankt sich dem „Kommunikationsquadrat“ Friedemann Schulz von Thuns: <http://www.schulz-von-thun.de/index.php?article_id=71> (Zugriff: 05. Juni 2012). Zwar handelt es sich um das meiner Kenntnis nach einfachste und zugleich psychologisch fundierteste Kommunikationsmodell, genauso gut könnte hier aber auch auf Peirce oder Bühler zurückgegriffen werden.

⁵⁴⁰ Lehmann, H.-T.: *Postdramatisches Theater* S. 266.

Gehäuft kommt es zu Situationen, in denen „die Kommunikation der Schauspieler mit dem Publikum“⁵⁴¹ aktiviert wird. Demgemäß spielen die Schauspieler fast immer mit Blick ins Publikum.

Kaum erwähnenswert, dass bei Richters Aufführung auch im Bereich der allgemeinen Theaterzeichenverwendung postdramatische Grundierungen beteiligt sind. Fernab von einem eindeutig hierarchischen Korrespondenzverhältnis zwischen Sprache und Musik und Video, changieren die intermodalen Bezüge zwischen additiv-komplementären Passagen und sogar divergent-konfliktiven Kombinationen.⁵⁴² Jedenfalls sind Theatermittel aller Couleur präsent und emanzipiert genug, um eine postdramatische Aufführungsverortung zu beglaubigen. In zwei prominenten Szenen⁵⁴³ lassen sich die überlagernden und sich gegenseitig ergänzenden und beeinträchtigenden Zeichenebenen kaum noch in einen sinnvollen Gesamtzusammenhang bringen; dem Zuschauer wird ‚zu viel aufgepackt‘.

Präsentation oder Repräsentation, das ist hier die Frage. Auch dann, wenn eindeutig Sinn und Bedeutung durch Äußerungen erzeugt werden, bleibt häufig ein phänomenaler Restbestand, der die Frage zum Vorteil von ‚Präsentation‘ beantworten kann. In einer Szene spricht eine Schauspielerin währenddessen sie einen Schauspieler küsst einige Sätze. Ohngeachtet ihrer kommunikativen Intention, lässt der Resonanzkörper ‚Mund‘, der die Worte hallen lässt, eine performative Sprachdimension entstehen. Semantisch erfahren die Worte dadurch keine Transformation, qualitativ und phänomenologisch allerdings. Es wäre sicherlich überzogen, dieses eine Faktum plattzutrampern, doch als zweite Tonspur – abgesehen von der ersten, gewohnten Rezeption und Deutung der Aussage – wird man mittelbar und optisch motiviert der Klangqualität der Stimme bewusst. Kurzzeitig presst die Schauspielerin ihre Lippen ekstatisch auf diejenigen ihres als Frau gekleideten Schauspielerkollegen – bis man just noch so viel hört, als ob jemand sich den Mund zuhält. Verbindet man nun noch den – in diesem Moment lediglich phänomenologischen und ‚instrumental‘-instrumentalisierten – Körper des Schauspielers mit der ‚Szenerie‘, lässt sich ein Konvolut postdramatischer Ästhetik ausmachen.

Intermedialität wird häufig bemüht. Allerlei Szenen spielen auf unterschiedlichsten Ebenen mit Medienmaterial, das teils transparente, teils kryptische Verweise insinuiert. Diesbezüglich wird bspw. eine Videoprojektion, die einen in

⁵⁴¹ Grether, Kerstin und Sandra Grether: „We'll never stop living this way.“ In: *Intromagazin* 163 (2008).
<<http://www.intro.de/magazin/kunst/23050052/angela-richter-jeff-koons-well-never-stop-living-this-way>> (Zugriff: 05. Juni 2012).

⁵⁴² Vgl. dazu den zweiten Vergleich unter [4.4].

⁵⁴³ Es handelt sich um die Szenen „Holzschnitt“ und „die Rede“. Erstere wird unter [4.4], die zweite unter [4.3] ausführlicher behandelt.

Kleidung und Gebaren an Michael Jackson erinnernden Mann zeigt, durch die Einspielung von *Billy Jean* vermeintlich eindeutig greifbar. Erst kurz darauf beginnt der Gezeigte allerdings mit Farbe eine Leinwand zu bespritzen. Unter Zuhilfenahme von Pinsel und Farbtopf vollführt der qua Song, Outfit und Gestik als Michael Jackson Eingeführte Action painting. Michael – Jackson – Pollock? Häufiger unterminieren einzelne widersprüchliche Informationen ein Nachvollziehen. Innerhalb des Mediengeflechts wird so aber ein Höchstmaß an Polyvalenz ermöglicht.

Diesseits und jenseits des Verstehens spielt sich die Aufführung ab. Unzweifelhafte Repräsentationen und Repliken stellen periodisch das irriige Gefühl her, dem ‚Gemeinten‘ auf der Spur zu sein, doch bevor sich die Bedeutung final konstituieren kann, flieht sie bereits wieder. Modellhaft funktioniert Theater in dieser Aufführung als unbequeme ‚Maschine‘, welche Sinnhaftes in Aussicht stellt, um es wenige Augenblicke später wieder zu entziehen. Als ganz und gar schwebend lassen sich die Zeichen beschreiben – selten lassen sie sich auf dem Boden der tatsächlichen Bedeutungen festnageln, manchmal entschwindet die Bedeutungsbeilegung gänzlich und nur das Zeichen zeigt sich selbst. Mit Leichtigkeit kann man die weiße, knitternde, knisternde, sackhafte Plastikplane – je nach Kontext und Konstellation der anderen Theatermittel – ‚lesen‘ als Bettdecke, als Geburtskanal, als Lokalität einer Ansammlung von Menschen, als Bodenbelag, als Leinwand – in der bereits beschriebenen Konversation der Schauspielerin mit dem Kommentator, wird diese Wandelbarkeit aber eigens thematisiert und dadurch die Plane als (potentiell polyvalente) *Plane* erkennbar. Richters Aufführung bietet metatheatrales Diskurswissen an und problematisiert es zugleich.

Das Konzept des Rahmens kann hier ertragreich Anwendung finden. Insbesondere „die Rede“ bricht für Momente mit der Fiktion – natürlich immer noch als fester Inszenierungsbestandteil und damit weiterhin prinzipiell theatral gerahmt – und macht die Zuschauer zum Gegenüber kunsttheoretischer Gedankengänge, die agitatorisch, progressiv und provokant zumindest ein Unwohlsein evozieren müssen. Ästhetik und Ethik, um die Schlagworte erneut zu benutzen, befinden sich hier in der Schweben – ob man der Rede zustimmt oder sie kategorisch ablehnt, bleibt individuell zu entscheiden, allerdings kann man schwerlich unbeteiligt im Rezeptionsmodus ‚Passivität‘ verharren.

Beide Inszenierungen sind nun theatertheoretisch und in ihrer Funktionsweise seziiert worden; ihre Eigenständigkeit als künstlerisches Erzeugnis wurde dabei hoffentlich gewahrt. Nun ist es an der Zeit, Text und Theater in reziproker Abhängigkeit ins Auge zu fassen. Wie sollte es anders sein: auch dieses Vorhaben macht theoretische Vorüberlegungen in Hülle und Fülle unerlässlich ([4.1]). Die Unterkapitel [4.2] und [4.3] untersuchen die jeweilige Beziehung von

3 INSZENIERUNGSSEGMENT

Inszenierung und Theatertext, und beziehen dabei Einzelergebnisse aus dem dritten Kapitel ein; anschließend werden – die Ergebnisse aus dem dritten und vierten Kapitel insgesamt zusammennehmend – exemplarische Szenen der hochgradig divergenten Aufführungen gegenübergestellt ([4.4]).

Da mit dem folgenden Kapitel das *tertium comparationis* ‚Theatertext‘ Eingang in die Untersuchung findet, fungiert es als ideale Überleitung zum Vorabfazit [4.5], in welchem Bezüge und Wechselwirkungen zwischen Theateraufführungen und Theater texts generalisiert, systematisiert und bewertet werden.

4 WECHSELWIRKUNGEN ...

Die Sprecher sind – erstmals in Goetz' Theatertexten – nicht markiert. Ebenso fehlen Handlungsvorgaben und Bühnenbeschreibungen. Abstrakte Ideen und Konzepte kollidieren mit konkreter Bühnenrealität und Performativität. Die Sprechtextverteilung durch den Regisseur, die Installation von Text als Klang- und Sprecherlandschaft auf der Bühne, entscheidet, wie auch bei Stein oder Müller über das ‚Wo‘, die akustische Strukturierung von Text und Aufführungsraum. Diskursversatzstücke und Text-Genres werden nicht durch die Bindung an vorgegebene Figuren, sondern durch ihre Situierung spezifiziert: Goetz gibt gliedernde Räume und Orte vor, zwischen denen die Aufführung Linien ziehen und den Text beliebig darin installieren kann. Durch die Zuordnung von Sprechtext werden Positionen auf der Bühne besetzt, wodurch wiederum Figuren entstehen können [...]. Goetz versucht nicht, Koons' Biografie oder Schaffen darzustellen [...].⁵⁴⁴

4.1 ... allgemeiner Natur: Transformationsprozesse und Analysemethoden

Nur scheinbar widersprüchlich zu den vorigen Punkten – zumal zu [1.4] – muss man die vielfältigen Bezüge nennen, die die Ebenen Theater und Text miteinander erneut, allerdings differenzierter, in Beziehung setzen. Auch deren Systematik ist auszukundschaften, wenn man eine differenzierte Analyse eines Theatertextes und ihn transformierende Aufführungen untersucht.

Mittlerweile ist die Skepsis, die diese Arbeit hinsichtlich einer einseitigen oder überhaupt engen Verbindung zwischen Theatertext und Theateraufführung hegt, wortreich dargestellt worden. Dieser Skepsis Sorge zu tragen, beschäftigen sich unterschiedliche, möglichst wechselseitige Brücken einreißende Segmente einerseits mit dem Text und andererseits mit den Aufführungen/Inszenierungen. Beide Bereiche „stellen zwar nicht unbedingt ‚Gegensätze‘ dar, wie Max Herrmann behauptete, denn die meisten Dramen werden geschrieben, um aufgeführt zu werden. Wohl aber handelt es sich um zwei unterschiedliche Phänomene und Untersuchungsgegenstände, deren Verhältnis keineswegs geklärt oder festgelegt ist.“⁵⁴⁵ Für zwei spezifische Fälle nun soll diesem Unterfangen nachgegangen werden. Wie aber kann man sich, wirft man das eigenständige Gewicht von Text und Aufführung in die Waagschale, einer Beziehung zwischen beiden annähern?

⁵⁴⁴ Stricker, A.: *Text-Raum*. S. 298.

⁵⁴⁵ Fischer-Lichte, E.: *Theaterwissenschaft*. S. 93.

Der Text vermag anzuregen, zu inspirieren, die Einbildungskraft in Bewegung zu setzen, Erinnerungen zu wecken; den Prozess der Inszenierung zu steuern oder gar zu kontrollieren, ist er jedoch aufgrund seiner Unbestimmtheit, seines mit Blick auf die Aufführung defizitären Charakters nicht imstande. Es erscheint daher sinnvoller, ihn [...] als ein Material für den Inszenierungsprozess zu begreifen, aus dem im Zusammenspiel mit anderen ‚Materialien‘ – dem Raum, den Schauspielern, den Geräuschen, der Musik – die Inszenierung entwickelt wird, die dann zur Aufführung gelangt.⁵⁴⁶

Demgegenüber vertreten einige AutorInnen die Überzeugung, ausgehend vom Theatertext seien ‚implizite Inszenierungen‘, oder ‚Übersetzungsvorschläge‘ zu ergründen. Anna Opels, Sophia Totzevas und Gerda Poschmanns Monographien beispielsweise eint die methodische Vorüberlegung, „im Text selbst das Potential einer Inszenierung“⁵⁴⁷ zu vermuten. Obgleich die genannten Arbeiten keinen Zweifel daran lassen, dass Theater ohne Textprimat funktioniert, decouviert der Versuch, dem Text innewohnende Gestaltungsansprüche zu systematisieren und für die Dramaturgie nutzbar zu machen, zweierlei: die selbstbestätigende Rechtfertigung der Literaturwissenschaft und die Rehabilitierung des schriftlichen Texts.

Argwöhnisch gesprochen formieren sich unter dem Deckmantel wissenschaftlich elaborierter Arbeiten neue (normative) Trampelpfade vom Text zum Theater. Zumindest der wissenschaftlichen Arbeit mit den ‚postdramatischen‘ Erscheinungsformen beider Bereiche nützt diese Entwicklung m. E. weniger als sie ihr schadet. Wie gesagt: Potentiale des Textes aufzuzeigen, die dem theatralen Prozess in die Hände spielen *können*, ist unabkömmlich. Theatertexte der Aktualität reflektieren ja unumstritten und erkennbar in ihrer Form und Funktion die Entwicklungen und Spielarten zeitgenössischen Theaters. Hantiert man nun methodisch deskriptiv mit diesen Beobachtungen, lassen sich diese schematisieren und kritisieren. Indes, sobald mit ‚Äquivalenz‘ und ‚Angemessenheit‘ wertende Maßstäbe auf der Bildfläche erscheinen, droht ein Déjà-vu mit überwunden geglaubten wissenschaftlichen Wegmarken.

Erika Fischer-Lichte negiert und verwirft die Vorannahme impliziter Inszenierungen, wie bereits deutlich wurde, auf das Heftigste. Allerdings stellt sie nicht in Abrede, dass Inszenierungen, die sich in irgendeiner Weise auf literarische Texte beziehen, letztere *transformieren* und dahingehend auch befragt werden können und dürfen. Zu diesem Behufe stellt sie unterschiedliche Transformationsprinzipien einander gegenüber.

⁵⁴⁶ Fischer-Lichte, E.: *Theaterwissenschaft*. S. 100.

⁵⁴⁷ Opel, A.: Sprachkörper. S. 37. Vgl. Sophia Totzeva: *Das theatrale Potential des dramatischen Textes. Ein Beitrag zur Theorie von Drama und Dramenübersetzung*. Tübingen: Gunter Narr Verlag 1995 (= Forum Modernes Theater 19).

4.1 ... allgemeiner Natur: Transformationsprozesse und Analysemethoden

Zuerst führt Fischer-Lichte die *lineare Transformation* ein. Diese sei dadurch gekennzeichnet, „im wesentlichen dem Textablauf“⁵⁴⁸ zu folgen und kann daher auch als chronologisch organisiert verstanden werden: „Nach der Auswahl der Schauspieler, welche die Rollenfiguren darstellen sollen, und jenseits der Auswahl der Zeichen für die äußere Erscheinung der Rollenfiguren und für den Raum – denn diese kann sich nicht am Ablauf des Textes orientieren! – wird von Satz zu Satz, von Replik zu Replik, von Dialog zu Dialog vorangeschritten.“⁵⁴⁹ Die Prämisse einer linearen Transformation „ist entsprechend die adäquate theatrale Wiedergabe der Bedeutung der dramatischen Dialoge, wie die Produzenten der Aufführung sie konstituiert haben.“⁵⁵⁰ Dramaturgisch und theaterpraktisch verfährt die lineare Transformation wie folgt:

Nachdem die Bedeutung eines Satzes aus dem Zusammenhang seiner unterschiedlichen Kontexte heraus konstituiert worden ist (wie der Kontexte der Charakteristik der Sprechenden *dramatis persona*, des beim Dialogpartner angestrebten Effektes, des Themas und der Argumentation des Dialogs, des Handlungsverlaufs der Szene, der semantischen Beziehungen im ganzen Text etc.), werden theatrale Zeichen gesucht, von denen die Produzenten (Regisseur und Schauspieler) annehmen, daß sie imstande sind, in Übereinstimmung mit der am literarischen Text gewonnenen und entworfenen Rollenauffassung als Interpretanten [...] für den betreffenden Satz zu fungieren.⁵⁵¹

Wesentlich davon zu unterscheiden ist zweitens die *strukturelle Transformation*, die „von komplexen Teilstrukturen wie Figur, Raum, Szene“⁵⁵² ausgeht. Konkret bedeutet dies, größere Strukturen aus dem literarischen Text zu extrahieren, um für sie theatrale Zeichen zu finden: „[S]o werden der Charakter einer Figur und seine besondere Entwicklung im Verlauf des Dramas herausgearbeitet, wird die spezifische architektonische und rhythmische Gliederung einer Szene nachgezeichnet oder die für einzelne Szenen/Akte bzw. das ganze Drama eigenartige Raumvorstellung vergegenwärtigt.“⁵⁵³ Die Autorin hebt hervor, dass diese Vorgehensweise – weitaus eher als die lineare Transformation – vom Text abweichende, eigenständige semiotische Texte generiere. Ursächlich sei das Schisma zwischen literarischer Sukzession und theatraler Simultaneität: „[W]ährend die Bedeutungen im Drama stets nur im zeitlichen Nacheinander konstituiert werden, können sie in den Teiltextrn der Aufführung bis zu einem gewissen Grad in der Simultaneität ihren Ausdruck finden.“⁵⁵⁴

⁵⁴⁸ Fischer-Lichte, E.: „Was ist eine ‚werkgetreue‘ Inszenierung?“ S. 42.

⁵⁴⁹ Ebd.

⁵⁵⁰ Ebd.

⁵⁵¹ Ebd.

⁵⁵² Ebd.

⁵⁵³ Ebd.

⁵⁵⁴ Ebd.: S. 43.

Schließlich und drittens nimmt die *globale Transformation* ihren Ausgang nicht bei kleinen oder Kleinstelementen des literarischen Textes, sondern bei dessen ‚globalem‘ Sinn. „Denn als leitende Maxime gilt diesem Transformationsmodus stets die Frage, auf welche Weise der Sinn, den die an der Aufführung beteiligten Subjekte als Sinn des literarischen Textes meinen gefunden zu haben – sein ‚Gehalt‘, wie Goethe sagen würde –, sich am angemessensten in theatralischen Zeichen konstituieren läßt.“⁵⁵⁵ Spezifische Verfahrensvorgaben gibt es dabei nicht: Lineares und strukturelles Transformieren können ebenso Anwendung finden, wie es Umstellungen, Streichungen, Ergänzungen etc. können. Damit trägt die globale Transformation als offenstes Konzept dem progressiveren Regietheater Rechnung. „Der Sinn des literarischen Textes kann unter diesen Umständen in der Aufführung auf eine neue Weise geschaffen werden, daß seine einzelnen Elemente und Teilstrukturen eventuell nur unter großen Schwierigkeiten zu einzelnen Elementen oder Teilstrukturen des Dramas in Beziehung gesetzt werden können [...]“.⁵⁵⁶

Fischer-Lichte markiert nach dieser Transformations-Trias die Tatsache, dass keine aus sich heraus legitimer oder adäquater sei und dass über die jeweilige Einschätzung dieser Kategorien nicht einmal intersubjektivität hergestellt werden könne.⁵⁵⁷

Diskutabel ist ebenfalls die Typologisierung Patrice Pavis‘, welche in *autotextuelle*, *ideotextuelle* und *intertextuelle* Inszenierungen zerfällt.⁵⁵⁸ Eine autotextuelle Inszenierung „zielt darauf ab, die Mechanismen des Dramentextes und den Aufbau der Fabel in ihrer ‚inneren Logik‘ zu begreifen, ohne dabei außerhalb des Textes liegende Faktoren in das Inszenierungskonzept einzubeziehen.“⁵⁵⁹ Eingeschlossen sind dabei Inszenierungen, „die sich hermetisch auf eine Idee oder These des Regisseurs konzentrieren und sich als völlige Neuschöpfung mit eigenen ästhetischen Prinzipien verstehen.“⁵⁶⁰ Herunter gebrochen auf eine theoretische Quintessenz ähneln sich – wie die Begriffsgebung suggeriert – Textimmanenz und Autotextualität.

Die ideotextuelle Inszenierung (die man notfalls mit sozialgeschichtlichen Theorien vergleichen kann) „markiert einen Gegenentwurf zum autotextuellen Typ. Das ideotextuelle Konzept privilegiert die Inszenierung des politischen, sozialen und vor allem des psychologischen Subtextes.“⁵⁶¹ Dadurch lässt sich

⁵⁵⁵ Fischer-Lichte, E.: „Was ist eine ‚werkgetreue‘ Inszenierung?“. S. 43.

⁵⁵⁶ Ebd.: S. 44.

⁵⁵⁷ Ebd.

⁵⁵⁸ Vgl. dazu Patrice Pavis: „Die Inszenierung zwischen Text und Aufführung.“ In: *Zeitschrift für Semiotik* 11 (1989). S. 13-27.

⁵⁵⁹ Balme, C.: *Einführung in die Theaterwissenschaft*. S. 90.

⁵⁶⁰ Pavis, P.: „Die Inszenierung zwischen Text und Aufführung.“ S. 24. Zitiert nach C. Balme: *Einführung in die Theaterwissenschaft*. S. 91.

⁵⁶¹ Balme, C.: *Einführung in die Theaterwissenschaft*. S. 91.

eine ideotextuelle Inszenierung mit Fischer-Lichtes Klasse der globalen Transformation vergleichen. Eine globale Transformation lässt hingegen offen, ob der „Dramentext [...] durch eine inszenatorische Interpretation überlagert wird“⁵⁶² was eine ideotextuelle Inszenierung Balme nach zu urteilen ausmache. Pavis geht sogar so weit zu behaupten, dass der ideotextuell inszenierte Theatertext „seine Textur zugunsten von vorgefertigten, außerhalb seiner selbst liegenden Meinungen und Diskursen [verliere].“⁵⁶³

Eine „neue Form der Vermittlung zwischen der Autotextualität und der ideologischen Referenz der ideotextuellen Inszenierung“⁵⁶⁴ bieten intertextuelle Inszenierungen. Sie sind motiviert durch die kritische Auseinandersetzung zu früheren und anderen Inszenierungen. „Diese Inbezugsetzung betrifft potentiell alle Bereiche des szenischen Spiels, kann sich aber auch auf außerszenische Elemente beziehen.“⁵⁶⁵ „Sie relativiert jede Inszenierung als eine Möglichkeit unter mehreren, ordnet sie in die Reihe der Interpretationen ein und tendiert dazu, sich polemisch von anderen Ansätzen abzugrenzen“⁵⁶⁶ wie Pavis definiert.

Alle drei Inszenierungstypen lassen sich analog zum Regietheater einmal wieder der postdramatischen Inszenierungspraxis gegenüberstellen.

Neben der typologisierten Transformations- und Inszenierungsmodi, soll versucht werden, die Poschmann'sche dramaturgische Analyse einzubinden und zusätzlich Überlegungen Guido Hiß' zu berücksichtigen:

„Wer glaubt, daß die Aufführung im Dramentext ausformuliert sei“, so umreißt Hiß den Konflikt zwischen Text und Theater, „hat es leicht. Er kann auf eine Reihe von literaturwissenschaftlichen Dramenanalyseverfahren zurückgreifen und einen fixierten Text hermeneutisch zirkulierend durchdeuten. Wer glaubt, daß Theater etwas Eigenes sei, eben nicht Drama, sondern ein vielschichtiger szenischer Zusammenhang, hat es schwerer.“⁵⁶⁷ Dann eben schwerer. Guido Hiß bemüht sich, pragmatisch Aufführungen als Text-Bild-Relationen zu fassen. „Die Frage ‚wie gehen 20 Zeichensysteme miteinander um?‘ reduziert sich so auf die Frage: ‚wie wirken bildliche und sprachliche Zeichen zusammen?‘“⁵⁶⁸

Einigermaßen wertneutral soll daher an dieser Stelle versucht werden, vom Text ausgehend seine Transformation zu begleiten, bis er in den Aufführungen

⁵⁶² Balme, C.: *Einführung in die Theaterwissenschaft*. S. 91.

⁵⁶³ Pavis, P.: „Die Inszenierung zwischen Text und Aufführung.“ S. 24. Zitiert nach C. Balme: *Einführung in die Theaterwissenschaft*. S. 91.

⁵⁶⁴ Balme, C.: *Einführung in die Theaterwissenschaft*. S. 91.

⁵⁶⁵ Ebd.

⁵⁶⁶ Pavis, P.: „Die Inszenierung zwischen Text und Aufführung.“ S. 24. Zitiert nach C. Balme: *Einführung in die Theaterwissenschaft*. S. 91.

⁵⁶⁷ Hiß, Guido: „Zur Aufführungsanalyse.“ In: *Theaterwissenschaft heute. Eine Einführung*. Hrsg. von Renate Möhrmann. Berlin: Reimer 1990. S. 65-80, hier: S. 67f.

⁵⁶⁸ Ebd. S. 71.

auftaucht. Erstmals in dieser Arbeit soll daher der Medialitätstransfer vom schriftlichen Text zur bespielten Bühne – und irgendwie, irgendwo, irgendwann lässt sich (abseits der Performancekunst) der Text schlechterdings doch in der Inszenierung entdecken – im Vordergrund stehen. Da das postdramatische Theater den Text gelegentlich stiefmütterlich behandelt, Theatertexte das Theater und seine Funktionsweisen mitunter genauso nachlässig vernachlässigen und diese Arbeit prinzipiell von der substantiellen Eigenständigkeit beider ausgeht, soll dieser Arbeitsschritt nach Möglichkeit ohne eine Antwort auf die Angemessenheit der Transformation zu geben erfolgen.

Als Ausgangspunkt sind die Ergebnisse aus Kapitel [3] zu setzen. Viele der benannten Unterschiede lassen sich nun mit dem Theatertext *Jeff Koons* verknüpfen. Fast schiene es trivial anzunehmen, dass die ‚dramatische‘ Inszenierung in höherem Maße ‚Anleihen‘ beim Text mache als die ‚postdramatische‘. Allerdings – der Eindruck täuscht. *Beide* Aufführungen bringen viel Originaltext. Aber wie? Und mit welchen Folgen?

4.2 ... zwischen dem Theatertext *Jeff Koons* und Jekers JK-Inszenierung

Instruierend möchte ich den Theaterkritiker Gerhard Preußner zu Wort kommen lassen, der es in vier Sätzen tatsächlich schafft, mir viermal die Bewunderung seiner feinen Beobachtungsgabe, viermal meinen Missmut ob seiner Apodiktik zu entlocken: „Tatsächlich verfügt der so undramatisch anmutende Text über eine Handlung [Missmut 1], die Goetz selbst klar genug zusammengefasst hat [Bewunderung 1]. Der Künstler Jeff Koons (oder auch Goetz) [Missmut 2+3; auch von Goetz gäbe es für die runde Klammer keine Zustimmung] geht von der Kneipe ins Bett der Freundin, zur Vernissage, wieder zur Kneipe und hinaus in die Nacht [Missmut 4]. Die Rekonstruktion dieser Banal-Handlung hat nur zweifelhaften Wert [Zustimmung 2]. Sie gibt der Inszenierung eine Verständlichkeit [Zustimmung 3], die sich auf das Unwesentliche konzentriert [Zustimmung 4].“⁵⁶⁹

Nach der detaillierten Typologie unterschiedlicher Transformationsprozesse und Inszenierungsweisen, kann Jekers Inszenierung einstweilen als autotextuelle, der Transformationsprozess des Textes als linearer – mit strukturellen Einschreibungen – klassifiziert werden.

Strukturelle Züge tragen dabei die Rollenbesetzung und das Bühnenbild. Bereits im Vorfeld entscheidet sich die Regie, den ‚Künstler‘ als Konstante anzuse-

⁵⁶⁹ Preußner, G.: *Kriege in Innenform*. S. 22.

hen, ihn und die Entwicklung seiner Charakterzüge heraus zu präparieren. So dann wird Schritt um Schritt dem Text gefolgt. Ein idealisiert gedachter Teilnehmer der Aufführung, der mit Stirnlampe und Theatertext im Publikum sitzt, hätte, ohne Gravierendes auf der Bühne zu versäumen, mitblättern können. Wie Stricker es ebenfalls im Eingangszitat zu Kapitel [4] anmerkt, scheint auch die Bonner Regie Orte und Räume als Strukturmuster erkannt zu haben. In Kombination mit einer chronologischen Lesart ergibt sich daraus die ‚Bebilderung‘ des Textes. Das zugrunde liegende Verfahren ist dabei so einfach wie genial: Eine geschachtelte Hierarchie bildet des theatrale Funktionsmodell. Von der fest etablierten Künstlerfigur/der Figuren an sich geht es linear über die Akt- und Szenenvorgaben hin zum Text. Die Unterscheidung von Sprech- und Zusatztext wird dynamisch vorgenommen, allerdings jeweils in nur zwei Ausprägungen. Im Sprechtext werden entweder widrige Passagen unter der Prämisse der Figuren geglättet oder aber den zwei – ebenfalls eindeutig personifizierten – Erzählern/„Entertainern“ überlassen. Der Zusatztext entfällt zum einen auf Erzählerkommentare, er wirkt zum anderen direkt Bühnenwirksam und ‚unausgesprochen‘ auf Bühnenbild, Kostüm, Musik, Licht, Sprecherwechsel etc. ein.

Wenn einmal der Raum und die dort befindlichen Charaktere ausgestaltet sind, wird – so meine negative Kritik des Vorgehens – versucht, möglichst viel Originaltext in die Mäuler der potentiellen Sprecher zu legen. Auf Biegen und Brechen wird gesprochen, was der Theatertext vorsieht – was überhaupt nicht passt, wird gestrichen, was möglich scheint, kommentiert. Dadurch entstehen allenthalben unfreiwillig komische Momente. Einmal auf den repräsentationalfigurativen ‚Realismusmodus‘ abonniert, mutet es befremdlich an, wenn beispielsweise „an der Bar“ (S. 17/Min. 4:42)⁵⁷⁰ ein Gast anhebt „Am in der vom, aus letztlich die“ zu verlautbaren und die Umstehenden wie selbstverständlich darauf eingehen. Fraglos ist der Effekt in anderen Szenen ungleich treffender. So kurz vor der „Rede“, wenn Partygesprächsfetzen, die an und für sich nicht aufeinander bezogen werden können, gefälliges Geplänkel und oberflächliche Gespräche bedeuten können (S. 117/Min. 93:50).

Konsequent werden die blockgesetzten Theatertextpassagen gesprochen und häufig als Monolog gehandhabt. Im letzteren Fall hält ihn zumeist der Künstler, seltener die beobachtenden und kommentierenden Entertainer. Den als Sprechtext verstandenen Blocksatz während der „Eröffnung“ (S. 113/Min. 89:50) teilen sich drei Gäste und bestätigen im Polylog die Ausnahme der monologischen Blocksatz-Regel.

⁵⁷⁰ Wie angekündigt finden sich in den Kapiteln [4.2]-[4.4] im Fließtext – sofern möglich – konkrete Angaben über die Stelle im Theatertext (die Seitenzahlen beziehen sich auf die bisher zitierte Ausgabe) und die Stelle im Aufführungsvideo.

Ungeachtet der Tatsache, dass es Erika Fischer-Lichte zufolge keine Text-treue gibt und geben kann, „nimmt die Bonner Inszenierung Stück und Autor ganz bierernst und wörtlich und tut ihnen damit einen schlechten Dienst.“⁵⁷¹ Beim-Wort-nehmen umschreibt präzise, wie die Inszenierung den Theatertext vielerorts nutzt. Sicherlich ist es nicht der Weisheit letzter Schluss, sich an derartigen Bagatellen aufzuhalten, nichtsdestoweniger sind *sie* es, die Atmosphäre, Konzept und Signatur der Aufführung profilieren. En passant zwei bierernste Beispiele: „Ein Bulle kam, ein netter Typ“ – der Polizist in Uniform kommt auf die Bühne, fordert die Obdachlosen einsilbig zum Weiterziehen auf, um acht Sekunden später wieder abzugehen (S. 66/Min. 47:13). Beispiel zwei: Die im Theatertext äußerst ambig gehaltene Szene „Keller“, die mit einer losen Folge von (Traum?)Bildern aufwartet, wird in der Inszenierung plakativ szenisch visualisiert. Während die Kommentatoren die Theatertexttonspur besorgen (bspw.: „Mann mit verschissener Unterhose / und blauer Mauritius / in Stacheldraht verstrickt“), werden die Kürzestszenen wortwörtlich ‚realisiert‘ (Bsp.: S. 140/Min. 111:37).

Als ambivalentestes Element sind die Erzähler⁵⁷² einzustufen, deren Auftreten unterschiedliche Funktionen erkennen lässt. Über weite Strecken der Aufführung kommt ihnen die Rolle einer *episch-verfremdenden* (Möglichkeit 1), separaten Ebene zu, die parallel und vermittelnd, doch nicht mit der fiktionalen Bühnenhandlung interagierend erscheint. Die zuvor zitierte Stelle mit Partygesprächen wird beispielhaft von ihnen mit „Gespräche zwischen den Museumsleuten / und den Galeristen“ usw. kommentiert. Sie werden in dieser ersten Funktionsweise durch die Handelnden schlichtweg nicht bemerkt oder wahrgenommen, bilden damit einen Pool an Zusatzinformationen, die beharrlich aus dem Repertoire des Theatertextes geschöpft werden. Außer der Rahmung des Textes durch die jeweilige Szenerie, fassen die Kommentare somit den Rollentext ein und können gegebenenfalls auftretende Relationsschwierigkeiten eindämmen. Diesem Bereich müssen auch gelegentlich auftauchende ‚Regieanweisungen‘ (Szenen- und Aktüberschriften, ‚Nebentext‘ insgesamt), die von den Kommentatoren übernommen werden, zugeschlagen werden.

Zu ihren Einsatzmöglichkeiten zählt ferner ihre Aufgabe als ‚*Teichoskopent*‘ (Möglichkeit 2). Genauso, wie es der etwas unbeholfene Ausdruck erahnen lässt, informieren sie in dieser Rolle sich gegenseitig/das Publikum über die jeweiligen Geschehnisse außerhalb des Sichtbaren. Beischlaf (S. 37/Min. 21:00) und Prügelei (S. 123/Min. 99:18) werden einmal auf einer Leiter stehend in das Schlaf-

⁵⁷¹ Preußner, G.: *Kriege in Innenform*. S. 22.

⁵⁷² Im Folgenden mit Entertainer, Kommentator, Beobachter etc. gleichzusetzen.

zimmer spähend und einmal in der seitlichen Bühnentür lehndend an das Publikum/den anderen Beobachter weitergegeben.

(Möglichkeit 3) lässt beide als körperlich *Eingreifende/Handelnde* in Erscheinung treten und darüber die Grenze zwischen beiden Fiktionsebenen halb-durchlässig werden. Intervenierend in deus-ex-machina-Manier einzugreifen obliegt einem von ihnen, um einen obdachlosen „Gebückten“ vor dem Angriff des – insgesamt erschreckend agilen und in diesem Fall gewaltbereiten – DJs der „Palette“ zu bewahren und ihn daran zu hindern, weiter auf den Wohnsitzlosen einzutreten (S. 57f/Min. 36:15). Dass die Handlungen damit nicht ineinandergeschoben werden, beweist der Fakt, dass der eine Erzähler zwar den DJ körperlich bändigen kann, dieser aber jenen keines Blickes und Wortes würdigt.

Weiterhin existiert (Möglichkeit 4), welche den semiinvolvierten Kommentatoren die Rolle der *Reflektierenden/Grübelnden* zudenkt. Dann sind sie zeitweilig alleine auf der Bühne oder rennen wie aufgeschreckt hinter jemandem her, dessen Gedanken sie zu deuten versuchen. Man könnte von eingeschobenen Reflexionsphasen sprechen. In Alter-Ego-Technik mutmaßen sie an des Publikums statt über bspw. die innere Handlungsmotivation des Künstlers. Abhängig von der Textstelle oszillieren ihre Äußerungen dabei zwischen purer Beschreibung – wodurch sie sich dem ersten Einsatzgebiet annähern – und unsicherer Deutung.

In der letzten Anordnung sind sie das *Sprachrohr des Künstlers* (Möglichkeit 5). Wohingegen sie bei Möglichkeit 4 nicht befähigt sind, in das Innere anderer Einsicht zu nehmen, liegen ihnen hier die – theatertextlich vorgeschriebenen – Gedanken im doppelten Wortsinn wie ein offenes Buch vor. Sowohl den Handwerkern/Unterkünstlern als auch der Freundin/Frau des Künstlers gegenüber vertreten sie dessen Meinung. Dabei bieten sie entweder Anschuldigungen oder Vorwürfen die Stirn, wenn der Künstler seinerseits resigniert verstummt, oder aber sie rechtfertigen seine bereits aktiv vollzogenen Äußerungen und Handlungen. Letzteres lässt sich emblematisch an der „heute morgen“-Szene zeigen, in welcher der Künstler eigenbrötlerisch und in die Arbeit vertieft eher neben seiner Freundin her als mit ihr gemeinsam zu leben scheint. Ein ‚intern fokalisierter‘ Erzähler bemüht sich, das ausgeschwiegene Gefühlsleben des Künstlers an seine Geliebte zu vermitteln (S. 75ff/Min. 52:20). Bezeichnend ist in dieser Szene die virtuose Aufteilung des Sprechtexts: Nachdem die Erzähler offengelegt haben, „er freut sich seines Lebens / [er] sieht die Gestalt des neuen Werks [schon] vor sich / ein neues Ding, das er schon ist / das nur noch schnell durch ihn hindurch / für alle sichtbar werden muß“, erwidert die Geliebte: „was heißt da: muß / er will [das] halt, er denkt, das wäre toll / für alle [...]“.⁵⁷³ Sie

⁵⁷³ Goetz, R.: JK. S. 77. [Gesprochener Text in der Aufführung im Gegensatz zum Theatertext].

akzentuiert ‚alle‘ und decouvriert damit die egoistische Ader des Künstlers und zugleich ihre empfundene Vernachlässigung. Per Verbalisation der figuralen Gedankenwelt verteidigen die Erzähler an anderer Stelle den Künstler gegen Bezeichnungen. Diese Formation gewinnt „im Atelier“ Kontur. Auf die Androhung der erbosten Handwerker, der Künstler „werde schon, noch sehen“, ergreifen die Entertainer Partei für diesen – der wortlos bleibt –, indem sie, an jene gerichtet in indirekter Rede seinen Standpunkt verdeutlichen: „Er sehe ein [...]“ etc. (S. 78f/Min. 55:55). Ausgestaltung fünf und drei berühren sich, insofern der Bezug zur primären fiktionalen Handlungsebene gesucht wird. Sie unterscheiden sich, da nur der letzte Verwendungszweck beiderseitige Kommunikation entwirft.

Vereinend ist allen Einsatzweisen der beiden Kommentatoren deren Bezug aufeinander, welcher durch Blick- und Körperkontakt sowie Wechselrede konstituiert wird. Damit wird das äußere Kommunikationssystem quasi nicht ausgeschöpft. Keine der Passagen wird an das Publikum gewandt artikuliert, sodass man sich des Eindrucks nicht erwehren kann, einer zusätzlichen binnenfiktionalen Metahandlung gegenüber zu sitzen. Zudem sind beide zumeist eng emotional von den Vorgängen affiziert, wodurch die Verfremdung einer Zuschauerlenkung weicht. Alles andere als distanziert-beobachtend, verleiten die Entertainer zu moralischen Urteilen – gerade ob ihrer *scheinbaren* ‚Meta‘-Position. In welcher Funktion und mit welchen Fähigkeiten ausgestattet beide auftreten, wird vom Theatertext *Jeff Koons* vorausbestimmt. Deswegen sind sie auch eher eine funktionale Größe der Aufführung, eher ‚Springer‘ als Figur.

Für die Interpretation der dargestellten Handlung eignet es sich, den Verlaufsplan der Konflikte nachzuzeichnen. Zwei problematische Bereiche sind zu unterscheiden: die abebbende Verliebtheit von Künstler und Frau, die in der Hauptsache durch das asymptotisch gegen null tendierende Interesse des Künstlers gekennzeichnet ist und der Trennung entgegensteuert; und andererseits der dramatisch altbekannte Problembereich zwischen Individuum und Gesellschaft, besser gesagt: Künstler und Umwelt. Ohne die Pfister’schen Varianten figuraler und auktorialer Figurencharakterisierung heraufbeschwören zu wollen,⁵⁷⁴ gibt eine dramatische Inszenierung vor, sich über Figuren und Konflikte anzunähern.

Sexuelle Anziehung bindet die junge Frau und den Künstler. Nach exzessivem Sex scheint alles rosarot, die Liebenden beteuern ihre Liebe zueinander und führen intime Gespräche. Einige Zeit später – es sind nur Momentaufnahmen, die Geliebte und Künstler gemeinsam präsentieren – ist der Künstler bereits merklich desinteressierter, die Verliebtheit scheint abgekühlt und durch die

⁵⁷⁴ Vgl. dazu M. Pfister: *Das Drama*. S. 250-264.

demonstrative Lektüre eines Magazins, während der Liebesbekundungen der Frau, lässt der Künstler keinen Zweifel daran, ihr gegenüber gleichgültiger zu werden. Kurz darauf⁵⁷⁵ treffen Geliebte und Sekretärin aufeinander. Im Moment der Begegnung wird proxemisch und mimisch Eifersucht evoziert, wenn die Geliebte der Sekretärin ansichtig wird. Dieser über den Theatertext hinausgehende inszenatorische Kniff wird weiter ausgebaut: Die Sekretärin zeigt, leicht dümmlich entworfen, mehr Verständnis für die Launen und Allüren des Künstlers. Motiviert könnte dieser Zusatz dadurch sein, dass es keine eigentliche Schlüsselstelle im Text gibt, die für die bald folgende Trennung ursächlich zu nennen wäre. Also muss das Gefühl des sich zuspitzenden Beziehungskriselns irgendwie anders konstruiert werden. Nach einer – der zweiten – durchfeierten Nacht sieht man den Künstler geistig abwesend mit einem Farbtopf hantieren. Er reagiert gelangweilt auf die Worte der Frau, die daraufhin aus dem oberen Zimmer, in dem das Bett steht, in dem die erste Liebesnacht begangen wurde, laut schreiend die Beziehung beendet und Kleidungsstücke durch die Gegend wirft (S. 135/Min. 108:26).

Das zweite Konfliktfeld steht mit dem ersten nur mittelbar in Verbindung: Der innere Konflikt des Künstler und seine Gegenposition zur Gesellschaft bilden inhaltlich den zweiten Hauptstrang der Inszenierung. Als verbindendes Glied der inneren Zerrissenheit und der äußeren Orientierungslosigkeit sind des Künstlers Selbstzweifel zu kalkulieren. Spontane Eingebungen, Visionen, neue Ideen einerseits, verkehren sich in Sekundenschnelle mit Vorzeichenwechsel zum Verwurf aller Überlegungen: „Der Künstler sucht in sich und findet nichts, er spürt den vorigen Gedanken wieder, es ist ein Unsinn alles, was ich mache, Fehler, was hier vorgeht, Quatsch, kaputt, vorbei. So geht das nicht, so wird das nichts, der Zweifel wird Verzweiflung, Verzweiflung wird Wut, aus Wut wird Müdigkeit, Erschöpfung, Haß. Das wars.“ (S. 84/Min. 63:44). Beständig schwankt der Künstler zwischen Schaffenskrise und Erfolg, er ist rastlos, getrieben. Inhaltlich ist dieses Thema mit der Liebesbeziehung dadurch verschränkt, dass die Geliebte in der ‚Besessenheit‘ eine negative Charaktereigenschaft findet, die eventuell mit für die Trennung verantwortlich sein könnte.

Um das Verhältnis von Theatertext und Aufführung wiederholt im Ganzen zu charakterisieren, lassen sich die vereindeutigenden Fixierungen heranziehen, die den Text ob seiner symbolischen Sprachzeichen im Gegensatz zu den ikonischen der Bühne notwendigerweise ereilen. Die unaufgelöste Spannung zwischen den Text-Kapiteln dieser Arbeit [2.1]-[2.4] und der offensichtlich zugrunde liegenden Lesart der Bonner Dramaturgie/Regie umkreist dabei wich-

⁵⁷⁵ Die temporale Deixis meiner Argumentation legitimiert sich aus der vorliegenden linearen Texttransformation und der aufführungsinhärenten Chronologie heraus.

tige Festlegungen: Konturierte, kohärente Figuren, die Lektüre und Analyse nicht zwangsläufig aufdrängen; ein stabiles Raum-Zeit-Kontinuum, das die Koordinaten der Aufführung zur Verfügung stellt, temporale Sukzession usw. sind gravierende inszenatorische Bauplan-Setzungen. Nun, all dies kann so herauskristallisiert werden, legitimiert sich sogar durch Autoräuberungen – mit Konsequenzen. Dieser Komposition aufruhend lassen sich textnahe Disambiguierungen einer Prüfung unterziehen. Ein wiederkehrendes Strukturmerkmal der Inszenierung sind die modellierten Textteilbezüge. Im Text sind uneindeutige Textfetzen nicht rar und deren Zusammengehörigkeit durchaus fraglich, während die Inszenierung großen Wert darauf legt, dass der Text nie aus dem szenischen Kontext fällt. Obwohl (bis auf das zeitliche Nacheinander) unterschiedliche Szenen des Theatertexts jedweder kohäsiver und kohärenter Mittel entbehren, werden diese Unebenheiten theatral – durch die Einbeziehung der Thekenkraft bzw. Gesprächsanknüpfungen – eingeebnet (Bspw. S. 28f./Min 16:37). ‚Sperrige‘ Textstücke werden – ein weiteres Indiz für Disambiguierung – gestrichen bzw. verharmlost. Ein prominentes Beispiel: Weil der ‚Vers‘ „sie ist jetzt elf“ aus der Szene „rote grau“ retuschiert wird, lässt sich ein Kontext gestalten, der weniger verfänglich ist. Statt eines Mannes und eines Kindes, entdecken sich nun zwei Obdachlose ihr sexuelles Gefallen aneinander (S. 61f./Min. 41:51). Im Theatertext delikat, wirkt die Stelle im inszenierten Realismus recht harmlos.

Angängige Parallelen von Jeff Koons und *Jeff Koons* finden sich im Textsegment der Arbeit. Wie sie in der Aufführung Jekers verhandelt werden, ist nun zu erörtern. Durch die umfassende Verwendung des Theatertextes in der Inszenierung können angedeutete Relationen, die rein textuell transportiert werden, außer Acht gelassen werden. Fokussiert wird auf Stellen der Aufführung, an denen die eingesetzten Theatermittel auch für nicht textfeste Theaterinsassen Schnittmengen von Künstlerfigur und Jeff Koons hervorrufen. Vorab lässt sich die diesbezügliche Ausbeute – eine zentrale Szene ausgenommen – als marginal einstufen. Obzwar der Schriftzug ‚JEFF‘ permanent an der Kulisse prangt und die ihn bildenden Neonleuchtstoffröhren bei gedämmter Beleuchtung anzugehen pflegen, handelt es sich hierbei um ein peripheres Phänomen. Schließlich zielt der Name des US-Künstlers auch die Theaterkarte. Eine einzige Szene hingegen stellt frappierende Gemeinsamkeiten her. Musikalisch und durch Lichtregie wird sie als Traumsequenz markiert, in einer dramaturgischen Klimax bilden Künstler und ‚Muse‘ Tableaux vivants der Koons’schen *Made in Heaven*-Skulpturen respektive -Fotos (S. 84-86/Min. 64:49). Dazu sind einige Anmerkungen angebracht: In der Abfolge der beziehungsrelevanten Ereignisse wirkt die Szene anachronistisch. Indessen wird die Bühnenfiktion davon nur randläufig unterlaufen, denn der Ausschnitt ist traumhaft der Beziehungskrise entrückt.

Wirklich eindrucksvoll und aufführungstheoretisch erlesen kann diese Szene genannt werden, da ausnahmsweise versiert mit den Kommunikationssystemen gespielt wird. Beide HauptdarstellerInnen frieren für Momente in der jeweils eingenommenen Kamasutra-Sexstellung ein – und posieren dabei lächelnd in Richtung Publikum. Möchte man eine fiktive Kamera annehmen oder das Publikum als Öffentlichkeit verstehen, dann wird dieses Gebaren zu einem Akt der wortwörtlich inszenierten Selbstdarstellung, wie sie bei Koons einen eminent wichtigen Part seiner Kunst inne hat. Über das äußere Kommunikationssystem, das bespielt wird, und die nach außen gewandte Vermarktung von intimer Sexualität bei Koons erwächst eine Gleichbedeutung; der Inszenierung darüber ein unvergleichlicher Höhepunkt.⁵⁷⁶

Im Rahmen der Text-Inszenierungs-Relationen wurden die Festschreibungen bereits problematisiert. Die Doppeldeutigkeiten beziehungsweise Ambiguitäten der Inszenierung schlagen jedoch auch zu Buche. Heraus stechen namentlich Szenen, die schon im Theatertext selbst Rätsel aufgeben. Insbesondere „14. Frischluft“ und „15. Holzschnitt“ (S. 94-98/Min. 75:12) laden dazu ein, ihnen einen Platz im Gesamtzusammenhang zuzuweisen. Trotz oder aufgrund ihrer strukturellen Mehrdeutigkeit, wirken sie indessen wie Fremdkörper in einem sonst auf ganzheitliche Rundung bedachten Gefüge. Für „Holzschnitt“ kann die Erklärung darin liegen, dass – wie [2.7] verdeutlicht – eher Sprachmaterial, Rhythmik, Reime etc. der Szene ihre Kraft verleihen und weniger die berichtete Handlung. Der Monolog eines heruntergekommenen älteren Mannes im Trenchcoat, wie die Inszenierung den Text transformiert, ist schwerlich mit den Handlungssträngen und -trägern der übrigen Aufführung verbindbar.⁵⁷⁷ Im siebenten Akt schließlich erstaunt die Wahl des Sprechers. Nicht dem Künstler, sondern einem der Erzähler kommt es zu, die „Vision“ zu verbalisieren (S. 155ff./Min. 120:05). Ein Erklärungsansatz, der schlüssig ist, setzt beim allgemeinen Reflexionsgrad der Bühnenfiguren an. Während nämlich der Künstler selten *selbst* als verbal Reflektierender dargestellt wird, ist es zumeist die Domäne der Erzähler, seine ‚innere Stimme‘ zu Gehör zu bringen. Auch im vorherigen Aufführungsverlauf ist es besagter Epilog-Erzähler, der sich in einer ähnlich prominenten Szene – direkt vor der Pause – als veritabler Kontrapunkt des Künstlers etabliert: Der ‚Harmoniebekundung‘ des Künstlers setzt er schreiend entgegen: „halt, stop, Lüge, falsch / im Gegenteil / es geht ums Nie der Har-

⁵⁷⁶ Als weiteres Indiz dafür, dass Jekers Inszenierung nicht irgendeinen Künstler, sondern tatsächlich Jeff Koons andenkt, kann die Äußerung des Künstlers einer Frau gegenüber geltend gemacht werden: „Bist du auch so eine Mutter?“ fragt er (S. 144/Min. 110:08; nochmals bei Min. 115:10). Sofern man über das Beziehungsende bei Jeff Koons und Ilona Staller Bescheid weiß, könnte man hier die Empörung Koons' und dessen Projektion einer unzulänglichen Mutterrolle bestätigt finden.

⁵⁷⁷ Vgl. zur näheren Betrachtung dieser Szene [4.4].

monie“ (S. 102f./Min. 86:26). Da er sich darüber hinaus fast für die ganze Zeit der Aufführung in der Nähe des Künstlers aufhält, seine Handlungen und Gedanken bis zu einem gewissen Grad kennt, sie sogar durch seine Äußerungen mitunter erst konstituiert, ist es gewissermaßen konsequent, ihm das letzte Wort zu lassen. Dennoch entlässt diese Szene den Zuschauer graduell nachdenklicher als es das Geschehen der anderen tut.

Endbetrachtung: Kein einziges Wort, das sich nicht im Theatertext findet, kommt den Schauspielern über die Lippen.⁵⁷⁸ Jede Mini-Szene aus *Jeff Koons* ist mit mindestens einer Textzeile in der Inszenierung vertreten – bis auf eine: die „Gästeliste“. Dieser Umstand wird durch die Figuration der Inszenierung enttarnt, welche – angesichts dessen mit Krankenhagen konform – die Gästeliste als Sammelbecken der möglichen dramatis personae versteht.

4.3 ... zwischen dem Theatertext *Jeff Koons* und Richters JK-Inszenierung

Hier liegt eher – wenn dadurch überhaupt fassbar – eine Mischung der Transformationsmöglichkeiten vor. Durch vollständig eigene Textteile gewinnt die Inszenierung globale Dimension. Durch die Umgestaltung einiger Szenen zu neuen Sinneinheiten, kommen strukturelle Momente hinzu. Insgesamt orientiert sich die Aufführung aber grob an der Chronologie des Theatertextes, womit zum Teil auch einer linearen Texttransformation nachgekommen wird. Obwohl die Aufführung postdramatisch verfährt, lässt sich für den Umgang mit dem Text ein Touch ideotextueller Inszenierung ausmachen. So viel zur Klassifikation, die nichtssagend bleibt und der Aufführung nicht annähernd gerecht werden kann.

Richters Inszenierung stellt dem assoziationsreichen Theatertext ein eigenes Intermedialitätsuniversum entgegen, so dass die Aufführung den Theatertext insofern aktualisiert, als ein eigenständiger Kunstdiskurs generiert wird, der prima vista wenig bis überhaupt nichts mit Jeff Koons zu tun hat. Der Theatertext scheint durch Dramaturgie und Regie weniger ausgedeutet zu sein, als vielmehr für sie zum Werkstoff, zum Arbeitsmaterial herzuhalten. Obschon – damit lässt sich die auffallendste Verbindung zu Jekers Inszenierung vorwegnehmen – viel Theatertext tatsächlich zum gesprochenen Wort wird, waltet eine äußerst liberale Verwendung des Textes vor. Passagenweise wird gestrichen und umgeschrieben, wird die Sprache ‚heutiger‘ gestaltet, wird Text hinzugefügt, wird Originaltext zum Ausgangspunkt für völlig Neues. So kündigt zum Beispiel die

⁵⁷⁸ Doch: Einmal wird „Telefonhörer“ zu „Handy“. Vgl. S. 140.

4.3 ... zwischen dem Theatertext *Jeff Koons* und Richters JK-Inszenierung

Darstellerin Eva Löbau „die Eröffnung“ an und vereinigt in ihrer Person daraufhin einen ganzen Polylog (S. 111ff/Min. 65:20). Durch äußerst expressiv gehandhabte proxemische, paralinguistische und gestische Zeichen vergewärtigt sie Kommentar, aufeinander bezogene Gespräche, Textschnipsel, weist den Umstehenden aus dem Stegreif wechselnde Rollen zu. Für einen guten Textkenner kann der unbestimmte Eindruck entstehen, als kenne sie den Text schlechterdings defizitär auswendig. Sofort kippt dieser Eindruck allerdings und weicht der Erkenntnis, dass sie eher paraphrasiert, spielerisch die Gesamtsituation zu präsentieren bemüht ist. Absolute Mündlichkeit, wie sie im Theatertext teilweise konserviert erscheint, entsteht. Besonders bemerkenswert an der Aufführung sind die vielfältigen neuen Facetten, die dem Text abgewonnen/beigelegt werden. Interessante Fokussierungen, dezidierte Komik und eine Fülle an Verweisen, die ihre Schubkraft von innerhalb und maßgeblich auch von außerhalb des Theatertextes erhalten, lassen einerseits immer wieder den Text in der Aufführung durchscheinen – doch er befiehlt nicht, ‚zieht keine Fäden‘. Da der Theatertext, salopp gesagt, „eher so ein großes undramatisches rhythmisches Rauschen ohne Plot und Pointen, das irgendwie auf die Sprecher verteilt werden darf“,⁵⁷⁹ darstellt, bietet er eine einzige Spielweise für theatrale Verarbeitung nach Geschmack. Theatertheoretisch sind Spielweisen jedweder Couleur denkbar. In Berlin liegt textbezogen ungefähr diese Einschätzung zugrunde:

Das Stück behandelt die großen Themen der späten 90er Jahre, das Ausgehen, die Kunst, die Verbindung von Schrott und Kitsch und zum ersten Mal bei Goetz auch die Liebe. Der Text, zu gleichen Teilen eruptiv innerlich-aggressiver Monolog, lakonische Dokumentation von rhythmischen Sprachfetzen. Die Hamburger Regisseurin Angela Richter stellt bei ihren Inszenierungen die Künstlichkeit in den Mittelpunkt und verbindet das Theater mit den angrenzenden Künsten. Mit ihrem Team, der Bühnen- und Kostümbildnerin Steffi Bruhn, dem Musiker Dirk von Lowtzow von der Band Tocotronic, dem bildenden Künstler Jonathan Meese und dem Dramaturgen Jens Dietrich sucht sie zusammen mit den Schauspielern in ihrer Bearbeitung des Stücks nach der Leichtigkeit, die sich vor dem [sic] melancholischen Stillstand des Rückblicks schiebt.⁵⁸⁰

Genau darin liegt das Interesse der Inszenierung am Theatertext begründet. Nicht: schauen, ob Jeff Koons nun organisierendes Zentrum sei, oder lediglich Titelgeber, sondern: wie lässt sich unter Einbezug des Textes *als* Material, eine genuin eigenständige Theaterrückführung zustande bringen, die aktuelle, zeitge-

⁵⁷⁹ Richter, Peter: „Was ganz was Neues. Gegenwart und Wertigkeit: Warum Jeff Koons der Mann der Stunde ist.“ In: *Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung* (11.05.2008). Onlineresource: <<http://www.faz.net/s/RubC17179D529AB4E2BBEDB095D7C41F468/Doc~E7022AC6C05A74DFFB0AF714F16538C75~ATpl~Ecommon~Scontent.html>> (Zugriff: 05. Juni 2012).

⁵⁸⁰ Andrea Tietz Theaterproduktionen: Text zur Uraufführung. Online auf: <<http://www.att-hh.de/archiv/jeffkoons/index.htm#>> (Zugriff: 05. Juni 2012).

nössische Kunst und Künstler, den Kunstbetrieb etc. aktualisiert und zum Thema macht? In „welcher Weise der Weltentwurf des Stücks jenseits von Pop noch existiert“,⁵⁸¹ habe sich Richter auf die Fahnen geschrieben. Das trifft es ganz gut und genau dort kann eine inhaltliche Analyse, welche sich durch das Dickicht der diskursiven Verweise zu schlagen hat, starten. Vorab soll aber schlaglichtartig erörtert werden, was dem Theater text konkret widerfährt.

In einer Aufführungssequenz, die strukturell die Textszenen rund um die Gespräche bei „Eröffnung“ und „Empfang“ transformiert, treffen beispielhaft unterschiedlichste textliche ‚Umgangsformen‘ aufeinander (S. 114f/Min. 68:12). Das theatrale Gepräge schließt dabei diese Modelle zusammen: ‚neuer Text‘, ‚Spiel mit Replik-Bezügen‘ und ‚Komik‘.⁵⁸² Durch den englischen Sprachgebrauch lassen sich die Textfetzen im Theater text zusammendenken: parlierend entwirft ein Gesprächsteilnehmer, wie er sich in einer fingierten Gesprächssituation verhalten würde („I would say things like / this is Jane // and her mother had a facelift“, „this is Tom / he’s a chubby chaser“). Der Gesprächspartner bewertet den imaginierten kommunikativen Erfolg der Entwürfe („wrong“, „better“). Richters Aufführung ergänzt nun dieses Spiel um einen weiteren Wortwechsel. Die in diesem Moment als Kommentatorin eingesetzte Darstellerin ist eigentlich im Begriff, dem Publikum – so beschwert sie sich über die Unterbrechungen beim Publikum mit den geflüsterten Worten „ich spreche“ – andere Dinge mitzuteilen, der als Frau gekleidete Darsteller bemüht sich indes, sie in ein Gespräch zu verwickeln. Dies gelingt jedoch nicht, und diesen – bis dahin textlich wenn nicht verbürgten, so doch erwägbar – Passus nutzt die Inszenierung für eine Pointe. Mit dem neuerlichen Versuch: „Hi, my name is Synthia, and I’m from Colorado City, and I have a useful bag, it’s red“ gelingt es zwar nicht, der Darstellerin zu imponieren, allerdings wird erstens neuer Text generiert, zweitens der Bezug der Äußerung – von fiktionsinterner Warte aus – von einer fingierten in eine authentische Kommunikationssituation übertragen (der Bezug auf seine/ihre rote Tasche) und drittens Komik erzeugt. Komisch wirkt zum einen die Selbstthematization des Cross-Dressings mit weiblichen Accessoires, weiterhin die urplötzlich versagende Sprachkompetenz (das ‚th‘ mag nicht mehr recht gelingen) und schließlich die offensichtliche Belanglosigkeit der Aussage im Kontrast zu den eher geistreich zu nennenden vorigen. Mimik und Gestik suggerieren dabei Schamhaftigkeit ob des gescheiterten Versuchs, mit der/dem Kommentator/in Kontakt aufzunehmen. Letztere/r wird

⁵⁸¹ Andrea Tietz Theaterproduktionen: Text zur Uraufführung.

⁵⁸² Eine komplette Liste kann nicht angestrebt werden. Die sich anschließende Untersuchung spezieller Szenen [4.4] wird weitere Modifikationen zutage fördern. Generell wichtig ist die Feststellung, dass der Text häufig präsent ist, aber durch die Verwendung nie im Vordergrund steht, sondern den anderen Theatermitteln ‚lediglich‘ ebenbürtig ist.

zu diesem Zeitpunkt nämlich voll davon in Beschlag genommen, Originaltext („es finden Gespräche statt“, „mehr Gespräche“) zu sprechen, um die übrigen Darsteller zu animieren, ihrerseits Gespräche zu führen, was schließlich auch fruchtträgt.

Neben einem exemplarischen Einblick in eine spezifische Texttransformation, wird an dieser Stelle die zuvor bereits bemerkte „Künstlichkeit“ der Aufführung greifbar. Die Darstellerin stellt sich selbst dar – oder eher Jonathan Meese, den sie über Kleidung und Perücke imitiert, „gibt? – als eine Rolle spielend, die gerade vorsieht, über den Goetz’schen Text vermittelt als Kommentator/in die als Zusatztext/implizite Regieanweisungen deutbaren Worte aus *Jeff Koons* in einer zwischen Fiktion und Realität wandelnden theatralen Situation an die übrigen Darsteller zu vermitteln. Theater wird bewusst in seiner Künstlichkeit, in seiner Funktionsweise thematisiert. Dass diese Komplexität so einfach wahrgenommen und so schwierig reflektiert und verschriftlicht werden kann, liegt dabei in der Natur der ‚Sache‘. Zumindest kann festgehalten werden, dass der Theatertext *Jeff Koons* als wiederkehrender Bezugspunkt häufig Impulse gibt, um mit dem theatralen Funktionsmodell per se zu experimentieren. Im Theatertext stehen Zusatz- und Sprechtext, erste, zweite und dritte Person neben-, manchmal ineinander, gelegentlich nicht einmal loslösbar. Lyrik, Epik und Drama sind ebenso verschränkt. In der Aufführung werden zeitgenössische theatertheoretische Überlegungen reflektiert und dem Publikum präsentiert. Sei es die Problematik von Text und Theater, die von *salle et scène*, sei es diejenige um zeichenhaften und realen Körper. Damit wird vom Werkbegriff insgesamt Abschied genommen und der ereignishaft Prozess der Aufführung nicht nur erkennbar, sondern problembewusst gehandhabt, kommuniziert und ins Spiel aufgenommen. „Unermüdlich übersetzt sie [= Angela Richter] den irrlichternden Stücktext in konkrete Ideen und Gefühle, mit denen die Schauspieler etwas anfangen können.“⁵⁸³ Nie werden jedoch die Diskontinuitäten, Brüche und Probleme, auf die die (neuere) theaterwissenschaftliche Theoriebildung hinweist, überspielt und unter/hinter die Bühne gekehrt.

Dieses kurze Exempel der Textverwendung und der ausgestellten Künstlichkeit der Situation leitet über zu einem weiteren Markenzeichen der Inszenierung, welches die poröse Rollenidentität ist. Stets muss der Rezipient hinterfragen, was welcher Darsteller in actu denn nun ist, verkörpert, spielt. Auch wenn man allgegenwärtig auf Theatertextfragmente stößt, geben sie keinen Halt diesbezüglich. Auf das Problem der Umbesetzung von Frau und Mann abzuheben, kann einen Anfang machen. In [3.3] ist deren Beziehung in Kurz-

⁵⁸³ Thomsen, Henrike: „Angela Richter inszeniert ‚Jeff Koons‘ von Rainald Goetz in Berlin: Kaum ein anderes Theaterstück bringt den Hype um die Kunst so gut auf den Punkt.“ In: *Die Tageszeitung* (10.05.2008). Onlineressource: <<http://www.taz.de/117032/>> (Zugriff: 05. Juni 2012).

form charakterisiert als eine zwischen Künstler und Geliebten – eben konsequent umgepolt. Das ist aber nur die halbe Wahrheit, denn ihre Rollenkohärenz wird immer wieder torpediert, indem sie neue Teilrollen annehmen. Ansatzlos werden sie in der „Gebückten“-Szene zu zwei derbe fluchenden Personen, die mit anderen, im Off befindlichen in einen verbalen Streit verstrickt sind (S. 57ff./Min. 29:15). Sofort fällt von ihnen ihre Geschlechterrollenkonstruktion ab und erkennbar werden zwei Schauspieler, die durch ihre jeweilige Stimmlage und Klangfarbe umkodiert werden zu männlichem und weiblichem Darsteller. Zumal in denjenigen Abschnitten, in denen sich alle vier Darsteller darüber verständigen, welche Drogen noch verfügbar seien und welche tunlichst als nächste eingenommen werden sollten, ist jegliche Rollenzuweisung passé. Unvermittelt sitzt man dann im experimentellen, postdramatischen Theater und sieht *Darsteller* sich unterhalten, nicht Rollenfiguren (S. 19f./39f./Min. 31:40).

Die Gebrochenheit wird dadurch unterstrichen, dass sich der Akt der temporären Rollenzuweisung während der Aufführung selbst exponiert und verändert. In einem Moment noch sind alle gleichermaßen Verlautbarungsinstanz von Text, im nächsten Moment verändert ein Schauspieler die Situation grundlegend. Mit den – im wahrsten Wortsinn – performativen Worten „er behauptet also, er hätte alles das gemacht hier“, macht ein Schauspieler einen anderen zum „lieben Gott“ (S. 63ff./39:57). Dieser fügt sich schmunzelnd in seine neue Funktion und ergänzt die Aufzählung dessen, was er bereits alles erfunden habe, durch eigene, von unterdrücktem Lachen begleitete Einfügungen („die Börse und das Geld und so / ja echt“). Wenig später entscheiden sich die drei Schauspieler, die Schauspielerin als Künstler einzustufen. Der Anlass dafür ist, dass sie kurz zuvor die Bühne verlässt, um trinkend mit einer Flasche Wasser zurückzukommen. Kraft dieser beginnt sie, beim Noch-Gott – Rollen werden übrigens selten merklich ‚abgelegt‘, sondern eher umdeklariert – eine Fußwaschung vorzunehmen (Min. 41:20). Außer der christlichen Assoziation, die diese Tätigkeit vermutlich aufruft, können auch Joseph Beuys’ zeremonielle Reinigungsrituale gedanklich verknüpft werden. Nun, wie gesagt, die Schauspieler konstituieren („dass is’n Künstler“) eine Künstlerfigur, die sie in der Darstellerin sehen. Prompt weichen sie von ihr/nunmehr ihm zurück. Er sucht die Rückversicherung im Zuschauerraum mit einem überraschten Blick, zuckt die Schultern, verwandelt sich aber dann den ausgerufenen Künstler an. Körpersprache und Bewegungsabläufe formieren sich um, ein zackiger Militärgruß kündigt für die folgenden Minuten eine neue Persönlichkeit an.

Dadurch wird recht eigentlich sichtbar *gemacht*, was sonst unter dem Deckmantel der Illusion verborgen bleibt: das Konstrukt der Illusion. Sinnbildlich für diese spezifische Signatur der Aufführung ist die Szene „Gästeliste“, die unter

4.3 ... zwischen dem Theatertext *Jeff Koons* und Richters JK-Inszenierung

krampfhaftem, ‚gekünsteltem‘ Lachen vom älteren Darsteller tatsächlich als Text gelesen wird (S. 24f./Min 09:36).

Aus den bisherigen Ausführungen folgert, dass nicht der Versuch unternommen wird, eine Repräsentation einer Künstlerbiographie ins Auge zu fassen. Schlüssel zum Verständnis sind weder Figuren noch fiktionale Handlung. Insgesamt geht es aber doch um Kunst. Um aktuelle Künstler, um Kunstverständnis. Um Popdiskurse, um die Aktualität des Textes.

Angela Richter nimmt selbst ausführlich Stellung zu ihrer Inszenierung und kann dem Verständnis auf die Sprünge helfen. Die Regisseurin reizt an Goetz' Text zum einen dessen Eigenschaft, auf „den ersten Blick ein Stück ohne Intention, ohne Moral, reine Freude am tatsächlich Gesprochenen im Alltag, in Club und Galerie, der pursten Existenzbegeisterung ohne psychologische Deutungen“⁵⁸⁴ zu sein. Zum zweiten handle es sich um einen „modernen deutschen Text, der weder auf Sozialkitsch noch Selbstbefindlichkeiten abhebt und auch nicht auf ‚krass‘ gebürstet“⁵⁸⁵ sei. Künstlichkeit als theatrales Konzept, die Suche nach Leichtigkeit und reine Freude am tatsächlich Gesprochenen ohne moralischen Ballast – das könnte beinahe für eine adäquate Interpretation der Inszenierung gehalten werden. Doch sind noch einige Überlegungen anzustellen. Das Feuilleton des Jahres 2008 zeigt sich wenig begeistert von der Idee, den Text, der vermeintlich fest mit seinem Entstehungsjahr verbunden sei, inszenatorisch ‚neu aufzulegen‘. Stefan Richter hält dazu fest: „Das Stück ist um die Jahrtausendwende dann auch oft gespielt worden, denn dort gehörte es ja auch hin. Nun hatte aber [...] Angela Richter [...] überprüfen wollen, wie das Stück heute, zehn Jahre danach, noch in die Zeit passt.“⁵⁸⁶ Subversiv vorwurfsvoll zweifelt er den Erfolg an.

Augenscheinlich ist Angela Richter entschlossen, die einstige Aktualität, die sie *JK* – „sicher das aktuellste, auf der Höhe der Zeit und Debatten stattfindende Stück damals“⁵⁸⁷ – zubilligt, in *aktuelle* Aktualität zu transformieren. Zum heutigen Kraftfeld ernannt sie Jonathan Meese, der für sie „die Figur, die im Koordinatenkreuz Koons/Goetz die meiste Ähnlichkeit mit beiden hat“⁵⁸⁸ darstelle:

Unter völlig veränderten Bedingungen, klar. Aber die Mischung aus vom Werk losgelöster Bedeutung, aus absoluter Bekanntheit, von der Subversion zur Supermedienpräsenz, Abscheu hier und blinde Gefolgschaft da – das eint Jonathan heute mit Rainald und Jeff in ihrer Bedeutung für das Jahr 98. Er kann sich jetzt entscheiden, ob er den Supersuccess/Sellout will oder lieber Supersuccessless-

584 Bannat, Christoph: *Email-Interview mit Angela Richter*. Onlineresource: <http://kunst-blog.com/2008/05/jeff_koons_ange_1.php> (Zugriff: 05. Juni 2012).

585 Ebd.

586 Richter, P.: „Was ganz was Neues.“

587 Bannat, C.: *Email-Interview mit Angela Richter*.

588 Ebd.

ness/Burnout. Er ist hier lediglich Symbol für alles, was an Kunst scheiße und toll ist. Außerdem erkennt man ihn blind, er spielt in dem Sinne auch nix, wird bloß benutzt als Hallraum für das Stück. Sein Beitrag in diesem Sinne waren die Worte: „Bitte missbraucht mich, wie es euch gefällt“ Das ist mehr als man sich wünschen kann.

Anerkennende Worte der Kritik erntet wenigstens die Überzeugung, mit Meese einen veritablen Künstler des Jetzt gefunden zu haben. Die ARD-Sendereihe *Deutschland, deine Künstler*, die nicht dafür bekannt ist, jedem dahergelaufenen Spaßvogel ein Denkmal zu setzen, widmet ihm 2008 eine haften bleibende Reportage mit Tiefgang (Julia Benkert). Ihm wird bescheinigt, „Kult, Gesamtkunstwerk, enfant terrible, Welterlöser“ und „Deutschlands jüngster und radikalster Maler und Aktionskünstler“ zu sein. „Auch die Altmeister schätzen den Jungstar: Jörg Immendorff ernannte ihn zum würdigen Nachfolger, Georg Baselitz sammelt Meeses Werke und stellt mit ihm gemeinsam aus, und das, obwohl Meeses obszönes, düsterfurioses Kunstuniversum jedes Format sprengt“ heißt es im Einführungstext zum Film auf der Homepage der ARD.⁵⁸⁹ Ein wenig drastischere Attribute denkt *Spiegel Online* dem Mann zu, der bei Richters Arbeit die ‚künstlerische Mitarbeit‘ übernimmt: „Hitler, Porno, Revolution“⁵⁹⁰. Nichtsdestoweniger ist Meese Shootingstar der Kunstwelt und bildet den *Hallraum* der Aufführung – als multimedialer Anker befestigt er dort bildende Künste in Hülle und Fülle, in Theorie und Praxis.

Damit ist das Fundament gelegt, um nach dem Gesamtentwurf der Inszenierung – Pavis nennt es „globalen Diskurs“ – zu spähen. Über den Theatertext *Jeff Koons* alleine bleibt einem der Zutritt verwehrt. Einen exklusiven Zugang zum Inhaltlichen, zum ‚Gehalt‘ und zur ‚Aussage‘ erhält man nur über zeitgenössische Kunstfiguren und -diskurse, die verstreut intermedial in der Inszenierung installiert sind. Jonathan Meese, aber nicht nur er, gereicht zu vielen Spurensuchen: „Ich wollte viel Referenzhölle, z. B. ganz viele Anspielungen mit Meese, offene, aber auch verdeckte. Die Bibel wurde zitiert, Martin Kippenberger, die Musik aus ‚Clockwork Orange‘, und ich hatte auch Lust, den ganzen Kubrick wegen Jonathan Meese von früher so reinzunehmen. Mit der Intention, den Leuten erst mal den billigsten Effekt vorzusetzen und dann aber eine ganz andere Kurve damit zu nehmen und die Erwartungen nicht zu erfüllen.“⁵⁹¹

Zu Beginn der Aufführung spricht Jonathan Meese in einer Videoprojektion den ‚Paratext‘, der *Jeff Koons* vorangestellt ist.⁵⁹² Verfremdet erscheint nur eine

⁵⁸⁹ Alle ARD-Zitate sind der Homepage entnommen:
<http://www.daserste.de/kuenstler/folge_dyn~folge,6~cm.asp> (Zugriff: 05. Oktober 2010).

⁵⁹⁰ Spiegel Online: <http://www.spiegel.de/thema/jonathan_meese/> (Zugriff: 05. Juni 2012).

⁵⁹¹ Grether, K. und S. Grether: „We'll never stop living this way.“

⁵⁹² Goetz, R.: *JK. S.* 7-14.

Gesichtspartie um Mund und Nase, die in der Tat an die surrealistische Filmästhetik etwa Kubricks erinnert. Über die Widmung an Mercedes Benz finden Kunstkontextbegriffe wie Markt und Konsum Eingang in die Inszenierung. Dazu passt Richters Einschätzung, Meese stehe zwischen Sellout und Burnout – Kunst, Pop und Kommerz berühren sich. In der Referenzhöhle tummeln sich weitere Meese-Verweise. Die Künstlerfigur kann als Alter Ego Meeses eingeordnet werden durch dessen Insignien Trainingsjacke, Langhaarperücke und Hitlergruß. Über ihn lassen sich auch Bezüge zu Jeff Koons herstellen: Porno und Kitsch betitelbar. Wer der Lieferant für viele Versatzstücke der später sich ereignenden „Rede“ ist, ist evident. Als diskursiver Link auf Meeses Forderung nach einer ‚Revolution der Kunst‘ bzw. deren angestrebter ‚Diktatur‘ werden Kunstverständnisse in der Aufführung verhandelt. Implizite und explizite Zitate befördern den Zuschauer allerdings schnell auch in andere Richtungen.

Nun zur weiteren Fährtenlese in diesem Sinne. Dass Kunst, Privatheit und Öffentlichkeit im zeitgenössischen ‚Pop‘ amalgamieren, wird stellvertretend anhand von Bob Ross als Fernsehmaler angeschnitten. „Yuri Englert [...], der hinter seiner riesigen Jarvis-Cocker-Brille wie eine homosexuelle Verdopplung von, nun ja: Daniel Richter wirkt, aber auch den Text und das Gehabe von Bob Ross, dem Bildchenmaler aus dem Fernsehen, gut drauf hat“⁵⁹³ kopiert dabei Ross’ grenzdebil anmutende Ruhe und Entschlossenheit seiner Do-it-yourself-Fernsehmalkurs-Performances auf das Aparteste. Nicht nur seine immens kitschige Motivik und Farbwahl, sondern auch seine positive bis verklärte Grundstimmtheit lassen Ross zum scherzhaften Pop-Zitat der Massenproduktion werden. Mit phrasenhafter Repetition („make big decisions“, „give him a friend“) wird konterkariert, was eher Belanglosigkeit und Naivität verrät (S. 110/Min. 64:11). Der E-Allusion auf *Tasso*, die im Theatertext als naheliegendste Lesart erwogen werden kann, setzt Richter also eine U-Variante entgegen. Unreflektiert unterhaltend, unpolitisch, unkritisch ist das beileibe nicht zu verstehen. Eher veranlassen Richter ernsthafte ‚theaterpädagogische‘ Entscheidungen zu ihrer Variante: „Alles, was in dem Stück beschrieben wurde, stimmt heute umso schriller. Es wird genauso gefeiert; es wird ja sogar noch mehr gefeiert. Trotzdem tut man seit dem 11. September so, als müsse alles ganz ernst sein – und das ist zwar nicht nur, aber eben auch eine katastrophische Behauptung. Und daher erwartet man vom Theater eben nicht mehr Jeff Koons“, sondern psychologische Sozialhilfe.“⁵⁹⁴ Diese zu liefern und zu leisten ist die Regie jedoch nicht gewillt. Alle Elemente, die ganz ernst und gravitatisch sein könnten, werden spielerisch nivelliert und ironisch gebrochen. Beifallswürdiges Theaterlicht

⁵⁹³ Richter, P.: „Was ganz was Neues.“

⁵⁹⁴ Grether, K. und S. Grether: „We’ll never stop living this way.“

und monumentale Musik rahmen die Künstlerwerdung: Richard Strauss' *Zarathustra*-Einleitung „Sonnenaufgang“ haftet indes spätestens seit multiplen Adaptionen der neueren Musik- und Filmgeschichte – Stanley Kubricks *Odyssee im Weltraum* als Speerspitze – das Merkmal ‚ironischer Schwulst‘ an. Allerspätestens mit der martialischen Geste der Meese-Künstlerfigur, zu der sich der eiserne Vorhang hebt, gewinnt die Szene eine Dimension dazu. Imposanz und Ironie reichen sich die Hand (Min. 44:14).⁵⁹⁵

Weniger deutlich und zahlreich, aber analytisch nichtsdestoweniger haltbar, sind Andeutungen auf Leben und Werk Jeff Koons'. Pop-Idol und Megastar Michael Jackson stellt dabei nicht nur über Selbstinszenierung und Erfolg eine Verbindung her: „Allein wie sie ein Kunst versprühendes Michael-Jackson-Double auftanzen lässt, das den Sorgerechtstreit von Koons/Cicciolina im wie dafür geschaffenen ‚Billie Jean‘-Hit thematisiert!“⁵⁹⁶ Größenwahn und Anklänge an Koons'sche Kinderwelten, ‚Sehnsucht nach Nicht-Kaputtem‘ kann man darüber hinaus auch in Jacksons Neverland-Ranch bestens ausmachen.

Eine theoretisch gelagerte Reibungsfläche zwischen Koons und der Aufführung nimmt Formen an, wenn man Goetz' Begeisterung für Koons, die auf dessen Scheitern beruht, mit Koons' Wiederaufstieg reagieren lässt: „Wie dieser Mensch plötzlich der abgemeldetste Künstler der neunziger Jahre werden konnte. Der ja mal *der* Künstler der achtziger Jahre war, dessen neunziger Jahre ein riesiges, groteskes Scheitern waren.“⁵⁹⁷ – „Wenn man aber heute in der Kunst nach oben schaut und nach Fixpunkten sucht, dann sieht man da: Jeff Koons.“⁵⁹⁸ Schnellebigkeit und Gratwanderungen zwischen Sell- und Burn-out, zwischen In und Out, zwischen Harmonie und Melancholie lassen Koons, Goetz, Meese sich auf einem Nenner begegnen. „Melancholie ist für [...] Angela Richter ein Gefühl, ‚das einem nicht erlaubt, sich etwas vorzumachen, das den Blick schärft. Man kann dann bestimmte Sachen nicht mehr ignorieren.‘ Zum Beispiel, wenn Künstler scheitern. Jonathan Meese hat es trotz seines riesigen äußeren Erfolgs vielleicht bald vor sich [...], Rainald Goetz hat es trotz seines unbestrittenen Erfolgs vielleicht schon hinter sich [...]. Aus den Spannungen macht Angela Richter Theater.“⁵⁹⁹

Wohl nirgends sind diese Spannungen so gut zu beobachten, wie in der „Rede“, die als gebündeltes Zentrum, als Brennspeigel der Aufführung verstanden werden kann. Nie ist sie weiter vom Theatertext weg, nirgends prallt Kunst-Diskurs-Realität so unvermittelt auf den fiktionalen Theaterrahmen und zu

⁵⁹⁵ Sinnigerweise räumt Richter dieser Szene die zeitliche Mittelposition der Aufführung ein. Goetz' Symmetriewahn lässt grüßen.

⁵⁹⁶ Grether, K. und S. Grether: „We'll never stop living this way.“

⁵⁹⁷ „Ein Hau ins Lächerliche.“ S. 250. Kursiv im Original.

⁵⁹⁸ Richter, P.: „Was ganz was Neues.“

⁵⁹⁹ Thomsen, H.: „Angela Richter inszeniert ‚Jeff Koons‘ von Rainald Goetz in Berlin.“

keiner Zeit oszilliert die Aufführung dermaßen zwischen klarer Aussage und Ambivalenz. Abschließende Überlegungen zu dieser Szene sollen das Unterkapitel beenden.

Die Rede folgt auf eine längere Gesprächspause, während der die Darsteller ins Publikum schauen. Sie werden dabei von der Plastikplane gewissermaßen abgeschirmt vom sonstigen Bühnenraum, sodass sie – und das Publikum – die jäh ertönende Stimme nicht im Raum lokalisieren können und sich suchend umsehen (Min. 71:15). Nach hinten verlassen die vier SchauspielerInnen sodann den sich nach hinten verjüngenden Plastikschauch und beginnen, simultan zur beginnenden Rede, die Plane abzuhängen. Somit wird der Blick auf die gegenüberliegende Empore frei, auf welcher sich nun eine Akteurin dem Auge darbietet, die bisher noch nicht Teil der Aufführungssituation gewesen war. Kleidung, Maske und Wortwahl weisen sie sofort als Jonathan-Meese-Alias aus. Zusammengekommen mit der Tatsache, dass die Empore bisher nicht bespielt wurde, eine neue Figur auftritt und dezidiert an das Publikum – die anderen Darsteller zeigen für einen Großteil der Rede keinerlei Reaktionen, die auf sie bezogen werden könnten – gerichtet spricht, wird die Gesamtsituation zu einem Einbruch des Realen. Während die Meesefigur in ihrer Rede über die Revolution der Kunst immer wieder zentrale Motive des Meese'schen Kunstverständnisses umkreist, bildet das bisherige Ensemble, nunmehr bereichert um das aus der Projektion bekannte Michale-Jackson-Double, eine eigene Bühnenshow: Künstler und Geliebte werden durch übergroße an hautfarbenen Kostümen befestigte Genitalien in ihren Geschlechtsrollen festgelegt und hüpfen Liebemachend über die Bühne oder wälzen sich am Boden, die zwei anderen Männer jagen und fangen sich, raufen, tanzen mit Michael Jackson. Fast wörtlich, zumindest ohne Diskrepanz der Aussagen, rezitiert die Meese Spielende seine fixen Schlagworte und Aperçus: er sei müde und also lieb, der Künstler sei mickrig, die Kunst sei „groß“ und „Chef“. Tierbabys und Kinder werden glorifiziert, totale Diktatur der Kunst proklamiert, (ziellose und explorative) Progression wird als desiderabel den unproduktiven Kategorien Nostalgie und Mitläufertum entgegengesetzt, Zukunftsoptimismus, Provokation und Demut, Revolution betont. „Meeses ewige Rede von der Revolution und der Kunst [...], in der alle, die bis dahin noch nicht abgeschaltet haben, den Schlüsselsatz vernehmen können, wonach ‚Nostalgie die absolute Todsünde‘ ist“, sei „im Grunde auch nichts anderes als das, was auch Rimbaud, Koons und ganz besonders Rainald Goetz selber ja immer gepredigt haben. Und es ist absolut schlüssig: Jonathan Meese ist heute ziemlich exakt das, was Jeff Koons vor zehn Jahren war: der Erzkünstler, von

dem sogar die Leser der ‚B. Z.‘ [...] behaupten können, dass er ihnen allmählich auf den Wecker gehe mit seiner Leier“.⁶⁰⁰

Zugegeben: sehr schnell stellt sich das Gefühl ein, Wiederkehrendes entgegen geschleudert zu bekommen. „Peristaltischer Rhythmus war freilich sowohl bei Goetz als auch bei Meese stets angesagt: Jeder übt sich auf seine Weise im Wiederkäuen von Phrasen und Formen, das Ergebnis ist ein eher formloser Brei, aus dem sich jeder, der es aushält, seins picken kann.“⁶⁰¹

Urpötzlich nehmen die Bühnenfiguren die Meesefigur wahr (Min. 65:32), die sich zunehmend exaltiert zeigt, und jubeln ihr zu, schleppen sie von der Empore in den Bühnenraum und beginnen die noch immer Redende zu entkleiden. Zunehmend brutaler – Musik und Duktus lassen an den Gewalt ästhetisierenden Film *Clockwork Orange* denken – demaskieren und entkostümierten sie die Darstellerin, die sich schließlich von der Bühne retten kann. Die Rede geht nahtlos über in einen bacchantischen Reigen und die letzten Szenen der Aufführung.

Trefflich ist eine der Essenzen der Inszenierung damit wiederzugeben, dass die proklamierte und postulierte Kunstrevolution, die zur finalen Machtergreifung der Kunst führen soll, affirmativ und kritisch wohlervogen *unkritisch* verkauft wird: „Das hat man ganz oft bei Theaterinszenierungen, dass am Ende so eine Kater-danach-Stimmung aufgeführt wird. Aber ich wollte, dass die Schauspieler dagegenhalten. Die Leute sollten aus dem Stück rauskommen und sich fühlen wie auf Ecstasy. So voller Liebe – obwohl alles dagegen spricht.“⁶⁰² Die Möglichkeit, auch nach nine-eleven noch halbkritischen Pop jenseits bloßer Affirmation zu bieten, ist als mögliche Aussage ernst zu nehmen: „Leider ist der Pop in dieser Eleganz und Verfeinerung über Ernsthaftigkeit indirekt abgeschafft worden, durch dieses Gerede. Denn wenn man jetzt schaut, was Pop ist, also ‚DSDS‘ oder Heidi Klum, dann erkennt man: Es geht nicht mehr um Versprechen oder Utopie, sondern es ist ein Glaube an eine Zurichtung.“⁶⁰³ Utopie ist aber just einer der Züge, den die Aufführung trägt. Eine gefällige Oberfläche mit dem Impetus von utopischem Protest – Synthese von Koons, Goetz und Meese: „Das Politikum dieser Kunst, meine Damen und Herren“ setzt die Rede im Theatertext an, „[...] ist Angst. [...] Mit weit aufgerissenen Augen, panisch gejagt, sucht diese Angst nach Momenten des Nichtschlimmen, des Nichtkaputten, Nichtzerstörten.“ Nichts

sagt einfach Ja zum Nein, oder gar, im Gegenteil, zum Ja. Auch darin ist diese Kunst politisch, daß sie ihre Protest- und Affirmations-Zustände nicht einer egal

⁶⁰⁰ Richter, P.: „Was ganz was Neues.“

⁶⁰¹ Thomsen, H.: „Angela Richter inszeniert ‚Jeff Koons‘ von Rainald Goetz in Berlin.“

⁶⁰² Grether, K. und S. Grether: „We'll never stop living this way“.

⁶⁰³ Ebd.

4.4 ... exemplifiziert anhand der Gegenüberstellung ausgewählter Szenen

wie richtigen Idee vom besseren Leben und den mit reichlich Gratifikationen und gesellschaftlicher Anerkennung bedachten Kämpfen für eine solche egal wie tolle politische Idee unterordnet, sondern der Realität echt gelebter Leben nachbildet, die immer beides ist, Bejahung und Schrei des Unrechts, des Protests, der Forderung, daß alles anders wird, sofort, und auch etwas ganz genau Bestimmtes aufhört, besser wird, endlich wirklich besser werden muß, als es augenblicklich ist, nicht ohne schließlich eben doch das Ja noch einzuschließen, oder nicht ganz auszublenden mindestens [...].⁶⁰⁴

Indem Künstler und Geliebte zum Schluss der Aufführung „ja“ zu einander sagen, revidieren sie ihre vorgängige Trennung. Dadurch werden vielleicht analog auch weitere vorige Entwürfe bejaht: „Mit Hyperaktivität gegen das Gefühl innerer Lähmung, mit Glamour gegen die Ungewissheit der eigenen Identität, mit Konsumkult und Drogen gegen die Leere – dieses Lebensgefühl [...] prägt auch Jeff Koons“.⁶⁰⁵ So fasst es Henrike Thomsen. Man könnte auch sagen, dass Richter sich – „so blöd das klingt“⁶⁰⁶ – für die prinzipielle Möglichkeit von Harmonie in der Kunst entscheidet – immer jedoch im Sinne einer „*Afformance Art*“ mit der ästhetischen Einsicht, dass Theater „jede These, jede Position, jedes Werk, jeden Sinn mit einem Schwanken und potentieller Durchstreichung“⁶⁰⁷ versieht.

4.4 ... exemplifiziert anhand der Gegenüberstellung ausgewählter Szenen beider Inszenierungen

„Die offene Form, der Verzicht auf klare dialogische Strukturen macht den Text faserig, flirrig, aber auch reizvoll und rätselhaft, erlaubt der Regie alle denkbaren Les- und Spielarten.“⁶⁰⁸ „Jeff Koons ist ohne Frage ein Stück, das sich durch viele Eigenschaften als geeignet für das Theater erweist: die rhythmisierte, durchweg gesprochene Sprache ist eine dieser Eigenschaften. Doch wie geht man mit den Diskontinuitäten, mit dem Fehlen von Figuren und Handlung, um?“⁶⁰⁹

Diese berechnete Frage fand mittlerweile mehrere Antworten, eine pauschale auch von Goetz: „Das Stück ist ja so gemacht, dass es möglichst viele Möglichkeiten eröffnet.“⁶¹⁰ „Bei der Bonner Inszenierung (Premiere 21.1.2000, Regie: Valentin Jeker) wurde die Inszenierungspraxis zu einem Verfahren, aus

⁶⁰⁴ Goetz, R.: *JK*. S. 119-121.

⁶⁰⁵ Thomsen, H.: „Angela Richter inszeniert ‚Jeff Koons‘ von Rainald Goetz in Berlin.“

⁶⁰⁶ Goetz, R.: *JK*. S. 102.

⁶⁰⁷ Lehmann, H.-T.: *Postdramatisches Theater*. S. 460. Kursiv im Original.

⁶⁰⁸ Jörder, G.: „Zipfelchen vom Paradies.“

⁶⁰⁹ Rättig, R.: *Kunst an der Oberfläche*. S. 256.

⁶¹⁰ „Das Ding sollte knallen.“ S. 20.

einem Text mit uneindeutigen Strukturen eine eindeutige Handlung mit Bedeutungsstrukturen und eindeutigen Figuren herauszulösen. [...] Die Figur ‚Jeff Koons‘ wird als organisierendes Zentrum der Inszenierung vorgestellt.“⁶¹¹ Jeker lotet damit einen genuin dramatischen Eckpunkt der Inszenierungspraxis aus und grenzt sich „deutlich von der Hamburger Uraufführung (20.12.1999, Inszenierung: Stefan Bachmann) ab: Diese räumte dem Text eine ganz andere Rolle ein, indem sie ihn nicht in die strenge Form einer Geschichte presste, sondern ihn als Material für Dialoge wie für Monologe, für Hintergrundgeräusche wie für Kommentare verwendete.“⁶¹² Diese Inszenierung „hinterfragte die sprachliche Dominanz, indem sie die Sprache den anderen Bühnennitteln gleichstellte“⁶¹³ und also eher als postdramatischer Versuch charakterisierbar ist. Welchem Entwurf dabei der Vorzug zu geben sei, kann hier nicht abschließend beantwortet werden, zumal nicht dramatische Theatertexte enormen Freiraum schaffen. Goetz äußert sich liberal wie immer: „Das waren zwei sehr gegensätzliche Inszenierungen, aber in meiner Sicht für sich gültige Bühnen-Events. Die Idee ist, dass der Text am Schluss egal sein sollte, dass das Ding auf der Bühne in irgendetwas Art knallt.“⁶¹⁴

Allerdings konnte bereits eine vergleichende Inszenierungsanalyse herausarbeiten, wie mit den offenen Textstrukturen umgegangen wird und welche Lesart des Textes jeweils zugrunde zu liegen scheint – zumal ‚knallen‘ noch keine anerkannte literatur- bzw. theaterwissenschaftliche Kategorie zur Beschreibung von Aufführungen darstellt. Auch inwieweit die verschiedentlich vorkommende, doppelte Zeichenqualität des Textes, die teilweise vor jeder Referenz zunächst abstrakt/konkret performativ auf sich selbst verweist, auf die Bühne projiziert wird, wird aufschlussreich behandelt. Als Nebenprodukt der antipodischen Inszenierungsanalyse ließ sich bereits jetzt eine Übersicht der jeweiligen Intention von Theater – Geht es um eine kognitiv mehr oder minder leicht erfassbare Ausdeutung einer Fabel oder ist ein verstörend-schockanter Effekt das Kalkül? – erreichen.

Schillernde Wechselwirkungen zwischen zwei Aufführungen und dem Theatertext *Jeff Koons* wurden zum Thema gemacht. Auch das theatrale Grundgerüst wurde in seiner Funktionsweise untersucht. Jedoch stand programmatisch Einzelanalyse gegen Einzelanalyse. Dieses Verfahren ist der Eigen- und Einzigartigkeit und weitgehenden Inkommensurabilität der Analysegegenstände geschuldet. Exemplifiziert an paradigmatischen Szenen der Aufführungen soll nun dennoch eine gegenüberstellende Illustration der bisherigen Analyseergebnisse erfolgen.

⁶¹¹ Rättig, R.: *Kunst an der Oberfläche*. S. 257.

⁶¹² Ebd.

⁶¹³ Ebd.

⁶¹⁴ „Das Ding sollte knallen.“ S. 20.

4.4 ... exemplifiziert anhand der Gegenüberstellung ausgewählter Szenen

Kriterien für die Szenenauswahl sind dabei folgende: In beiden Aufführungen muss der gleiche Text aus *JK* – wie auch immer – gesprochen werden, da nur damit das Dritte des Vergleichs zuverlässig gegeben ist. Die Szenen sollten plakativ beides illustrieren: die gegensätzliche Funktionsweise von Theater und die unterschiedliche Handhabung der Texttransformation. Zusätzlich sollten sie bisher nicht überbordend behandelt worden sein. Die Wahl fiel mithin auf: ‚durch Gespräch unterbrochener Geschlechtsverkehr‘, ‚Inspirationsphase im Studio‘, ‚Holzschnitt‘.

VERGLEICH 1:

DURCH GESPRÄCH UNTERBROCHENER GESCHLECHTS-
VERKEHR (S. 37-41); JEKER: (Min 19:41-23:32); RICHTER: (Min.
16:10-20:22)

Beiden Inszenierungen ist der grobe Verlaufsplan gemeinsam: Nach der ersten sexuellen Vereinigung („1. Konzeption“) unterhalten sich die Partner kurz („2. ich liebe dich“), um sich danach erneut – und länger – dem gemeinsamen Beischlaf hinzugeben („3. Schönheit“). In der Ausgestaltung dieses Handlungsrahmens unterscheiden sich beide gravierend.

Bei Jeker finden sich für diese Szenenfolge Anspielungen auf die illusionsstörende Theaterpraktik des Spiels im Spiel. Folgend auf eine absolute Verdunklung der Hauptbühne, wird diese in dämmriges Licht gesetzt und ein rechteckiger Ausschnitt in der Kulisse, in der Höhe eines ersten Obergeschosses, per Lichtregie zum Mittelpunkt des Geschehens. Beide Kommentatoren befinden sich zwar zunächst auf der Hauptbühne, doch sowohl ihr als auch das Zuschauerinteresse zentrieren sich auf das (Schlaf-)Zimmer, welches dadurch, dass ein Lamellenvorhang beiseitegeschoben wird, die Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen vermag. Den Blicken der Zuschauer weitgehend entzogen – nur ein Stück des Bettes ist zu erkennen, der Großteil liegt hinter der Kulissenwand – und damit intimisiert, wird der Geschlechtsverkehr mittelbar über die Erzähler erfahrbar. Auch Lustschreie und Kleidung, die durch die Luft fliegt, untermauern die Sexrepräsentation. Inwieweit beide Schauspieler tatsächlich Körperkontakt haben, bleibt ungewiss, scheint aber intendiert, wenn der Mann sich rückwärts auf den sichtbaren Teil des Bettes wirft und mit erhobener Faust „wir ficken so laut / wie wir Lust haben! / Depp!“ schreit. Die vorübergehende Nacktheit der Frau und des Künstlers werden jeweils nur einzeln sichtbar; in der ‚Akt‘-Unterbrechung während des Gesprächs – welches von den Darstellern gesprochen wird – liegt die Frau auf dem sichtbaren Teil des Bettes, der Mann

steht links auf der Hauptbühne. Allenfalls halten beide sich während der Bett-szenen in einem Raum auf.

Als Teichoskopen erstatten die Erzähler – für deren Verhalten in dieser Szenenfolge vermutlich K's Gehilfen aus Kafkas *Schloss* Modell saßen oder besser: sprangen – sich gegenseitig und dem Publikum Bericht.⁶¹⁵ Einer klettert mittels einer Leiter ins Schlafzimmer und kommentiert vom Fuße des Bettes aus, der andere lugt auf der Leiter stehend um die Ecke. Kurz spielen sie vor, das Pärchen zu sein, nennen sich „Geliebte“ und „Geliebter“, was sie ironisch lächelnd quittieren und damit als stellvertretende Miniszene dartun. Der impliziten Logik der Inszenierung wird Genüge getan: Die Liebenden sind beschäftigt, der Theatertext muss gesprochen werden, die Erzähler übernehmen diese Aufgabe – in realistischer Repräsentation. Organisationsprinzip der Szenenfolge ist nach wie vor, eine plausible, logisch-stringente Handlung darzustellen. So ertönt bspw. ein Klingelgeräusch, das an Frequenz und Lautstärke anwächst, wenn dies der Theatertext insinuiert. Folgerichtig muss nun dem Zuschauer eine Ursache für diese Wirkung (re-)präsentiert werden: der Pizzabote ist der Störenfried. Er bringt eine Schachtel, die der DJ entgegennimmt. Letzterer hatte zuvor ebenfalls eine kurze Textpassage („sie poppen [...]“) verbalisiert und ikonisch-gestikulierend nachgestellt. Handlung wird vorwiegend sprachlich vermittelt und konstituiert sich somit erst im Bewusstsein des Zuschauers. Dennoch erfolgt alles in Gestalt der semiotischen Rollenkörper. Als der Künstler mit einem Handtuch für Momente auf der Hauptbühne erscheint, *steht* dieses *für* körperliche Anstrengung beim Liebesspiel.

Ganz anders handhabt Richters Inszenierung die Sexszenen. Die Darsteller tragen während derer ihre übliche Kleidung und es handelt sich um räumlich *separate* Aktionen. Beide Umstände zeitigen dadurch eine abstrakte Metaphorik. Auf der anderen Seite kommt es trotz dieser zur tatsächlichen körperlichen Erschöpfung beider, was wiederum äußerst konkret ‚vollzugsmimetisch‘ wirksam ist und ästhetisch ein Gespür für die realen Schauspielerkörper entstehen lässt. Beide geraten außer Atem, paraverbal verraten die Stimmen die Anstrengung. Durstig trinkt die Frau zwischendurch aus einer Wasserflasche.

Von Belang für die Szenen ist erneut der polyvalente Plastiksack. Bisher war er seit Aufführungsbeginn bloße Rauminstallation und Rahmung der Begegnung. Jetzt vereinigt er die nebeneinander, aber simultan erfolgenden Handlungen von Mann und Frau: Jeder nimmt sich eine Leine, an welcher das bühnenzugewandte Ende der Plane über eine Umlenkrolle an der Bühnendecke/dem Schnürboden befestigt ist, und zieht kräftig daran. Mitunter asynchron

⁶¹⁵ Wie bereits erwähnt, ist die gegenseitige Bezugnahme über Blicke und Körperkontakt ein die Verfremdung fiktional verfremdendes Moment.

4.4 ... exemplifiziert anhand der Gegenüberstellung ausgewählter Szenen

rollen sich dabei beide rücklings auf den Boden, wodurch die vordere Planenseite in die Höhe schnell, beide erheben sich – ebenfalls mehr oder minder gleichzeitig –, geben damit der Plane wieder mehr Schnur und diese senkt sich. Nicht zuletzt machen die Schreie („ja“, „jaaa“, „ist das geil“) das Ereignis – prinzipiell tun beide nichts anderes, als durch heftiges Ziehen an Leinen die Plane auf und ab zu bewegen – erst eindeutig zum Geschlechtsakt. Auffällig an dieser Konzeption ist, dass beide zwar ‚eigene Sache‘ machen, der Plastiktunnel jedoch gleichermaßen auf beide Einzelbewegungen reagiert und somit die gemeinsame Basis der getrennten Aktionen darstellt. Es spricht einiges dafür, an eine semiotische Vagina während der Penetration zu denken, was dann auch die beidseitige Beteiligung des Paares beim Beischlaf ‚lesbar‘ erscheinen ließe. Erschöpft bleiben beide liegen und unterhalten sich.

Im Gegensatz zur Jeker'schen Aufführung wird erst der zweite Teil der sexuellen Vereinigung kommentiert – vom häufiger in dieser Funktion anzutreffenden Alexander Schröder, der sich währenddessen mit Yuri Englert langsam und eng umschlungen im Kreis dreht. Ein Spannungsverhältnis zwischen Theater- und Bühnenaktion tritt an die Stelle, wo bei Jeker eher Einklang vorherrscht. Mit lethargischer Lakonie stehen sowohl semantisch-inhaltlicher als auch paraverbalen Ausdruck zur ekstatisch-getrennten Handlung in Widerspruch.

Jeker versteckt die explizite Handlung, lässt sie aber semiotisch fraglos erscheinen, wohingegen Richter sie exponiert, physisch-konkret und gleichzeitig metaphorisch präsentiert.

VERGLEICH 2:

INSPIRATIONSPHASE IM STUDIO ETC. (S. 73-78); RICHTER: (Min. 45:38-52:00); JEKER: (Min. 49:05-54:00)

Strukturparallel geben sich beide Aufführungen angesichts des Wechselspiels zwischen Kommentar und Handlung zu erkennen. Wie allerdings die Bezüge zwischen Kommentator und handelndem Künstler konstruiert werden und welches theatrale Funktionsmodell Verwendung findet, divergieren erneut stark.

Gleichermaßen entscheiden sich beide Regien gegen eine Texttransformation, die ausschließlich Text in binnenfiktionales Geschehen konvertiert. Vielmehr befließigen sich beide Aufführungen des V-Effekts ‚Kommentar‘. Nun sind in mehreren Kategorien Unterschiede denkbar: zeitlich kann der Kommentar vor, während oder nach der Handlung stattfinden, er kann das Geschehen beschreiben, ihm widerstreben oder sogar zusätzliche Information bereithalten. Die unterschiedlichen Zeichenmodalitäten können sich verstärken, ergänzen,

gegenseitig dominieren, können auseinanderlaufende und letztlich semantisch kollidierende Lesarten kreieren. Zu diesem Behufe führt die multimodale Textanalyse die Begriffe ‚additiv‘, ‚komplementär‘, ‚hierarchisch‘, ‚divergent‘ und ‚konfliktiv‘ ein.⁶¹⁶ Richters und Jekers Inszenierungen bedenken die hier zu untersuchende Szenenfolge auf je eigene Art und Weise mit den geschilderten Relationen.

Die Berliner Aufführung zeichnet sich bspw. dadurch aus, die Kommentare mitunter in Form von gesprochenen Regieanweisungen zu präsentieren. Indem die Kommentare („er lacht“, „macht große Gesten und Gebärden“ etc.) den bezeichneten Handlungen vorangehen, wird das Prinzip des Kommentators – man denke an live-Ereignisse aller Art: Simultanübersetzungen, Sportübertragungen usw. – ad absurdum geführt. Theater zeichnet sich ja schlechterdings durch seine liveness aus und der Kommentator sitzt in dieser Situation ‚geteilter Lebenszeit‘ in der Nähe des Publikums, die Bühne und den Künstler betrachtend. Ich erkenne darin eine Parodie auf lineare Transformationsprozesse und theatrale Praktik per se. Ganz gezielt wird hier ein Betriebsgeheimnis dramatischen Theaters transparent gemacht: Sobald nämlich der Kommentator zukunfts gewisse Voraussagen darüber treffen kann, wie sich die Handelnden verhalten werden, wird die Illusion hinfällig und der primäre (Aufführungs-)Text als dominierend vorgestellt. Die hierarchische Dominanz des Kommentars („er springt aus dem Bett“ – Künstler springt auf) wird aber jäh erneut ironisch gebrochen („er lacht“ – Schauspieler springt in die Luft und ruft „hahaa“) und spätestens durch die divergent-konfliktive Verwendung der semiotischen Ebenen („er hat die Zeitung in der Hand“ – Künstler hat lediglich einen Plastikstuhl in der Hand) unterminiert. Aufgrund dieses Konflikts wird bereits diese Form des Kommentars – auf Wort folgt Tat – problematisch. Eine lineare Transformation müsste nach adäquaten theatralen Zeichen suchen für diejenigen des Theatertexts – genau dieses Verfahren wird verspottet und auch zeitweilig zur Komikquelle („macht große Gesten und Gebärden“ – Künstler fuchtel wild mit den Armen, brummt und grölt).

Bald darauf geht die Aufführung einen Schritt weiter und lässt das gesamte Modell von Kommentar und Handlung fragwürdig werden. Gekennzeichnet ist die Beziehung nunmehr von vorläufigen, teils zukunftsungewissen Regieanweisungen, wodurch eine ultimative Brechung inauguriert wird. Ein kleiner Machtkampf entbrennt daran, ob der Künstler sich den Regieanweisungen gegenüber

⁶¹⁶ Vgl. Hartmut Stöckl: „Zeichen, Text und Sinn – Theorie und Praxis der multimodalen Textanalyse.“ In: *Textsemiotik. Studien zu multimodalen Texten*. Hrsg. von Eva Martha Eckramer und Gudrun Held. Frankfurt am Main: Peter Lang 2006. S. 11-36, hier: S. 28. Ursprünglich wurde das Modell multimodaler Textanalyse für das Ressort der Werbesprache entwickelt. Wenn man aber semiotisch die Aufführung durchaus als Text verstehen kann, kann man sich auch linguistischer Texttheorie bedienen.

4.4 ... exemplifiziert anhand der Gegenüberstellung ausgewählter Szenen

folgsam zeigt oder ‚ungehorsam‘ ist. Eine Brechung ereignet sich auch in den komplex verschachtelten Kommunikationssystemen: Dem Kommentar „steht auf“ entgegnet der Künstler „stehe auf“, sucht hierdurch erstmals den direkten Bezug zum Kommenta(tor) und gewärtigt nebenbei die Künstlichkeit der Situation. Ausgerechnet ab diesem Moment häufen sich konfliktive, besser gesagt schlicht vom Kommentar losgelöste Bewegungen und Äußerungen der Darstellerin („man sieht die Seide seines Morgenrocks [//] er setzt die Tasse ab“ – Schauspielerin singt Passagen aus dem Lied *Märchenprinz* der Gruppe Erste Allgemeine Verunsicherung, tanzt weitläufig über die Bühne, schlägt ein Rad etc.). Als letzte Stufe der Verfremdung wird – wie unter [3.2] erwähnt – der probenprozesshafte Dialog von Künstler und Kommentator sinnfällig. Die Grenzen zwischen metatheatralem Spiel, Improvisation mit Souffleurcharakter und Kollaps des Theaterrahmens geraten in Bewegung und beginnen zu zerfließen.

Zusätzlich zur aufführungsimmanenten Verweisstruktur (Melodie des *Märchenprinz* ist bereits vorher in der Inszenierung angelegt), der komischen und marginalisierten Beziehungsebene (Geliebte wartet mit gespreizten Beinen während der gesamten Zeit darauf, vom Künstler oral befriedigt zu werden, was jedoch nicht eintritt) und der sonstigen Transmedialität („Heil Baum“ als Mee-seanspielung), stehen wieder einmal weniger Narration und Figuration im Vordergrund als vielmehr die praktischen Experimente mit Theatertheorie. Insgesamt problematisiert die Aufführung insbesondere an dieser Stelle die Funktionsweise dramatischen Theaters und – obgleich der Anstoß der Szenenfolge durch den Theatertext gegeben wird – das postdramatische Zeichen(ebenen)spiel wird zur Aufführungssignatur!

Jekers Inszenierung wird von komplementär-texthierarchischen und zeitgleichen bis späteren Kommentaren geprägt, wohingegen es bei Richter divergente und konfliktive, größtenteils vorzeitige sind. Im Großen und Ganzen bedient sich die Bonner Inszenierung einer simpleren Verfremdung. Komplementär zur nahezu pausierenden dramatischen Handlung reichern die Kommentare das Geschehen informativ an. Der Informationswert variiert hierbei immens; er reicht von nachträglichen Beschreibungen nonverbaler Codes („er kratzt sich kurz am Kopf“) über mutmaßliche Gedankeninhalte („er scheint zu irren / hat sich irgendwie verrannt“) bis hin zur emotiven Sprachrohrfunktion („er fühlt sich gut jetzt, ja“).⁶¹⁷

Unbezweifelbar rührt die Inszenierung nicht an die verfremdete Illusion. Freilich stellen die Erzähler als Element epischen Theaters die unverfälschte Referenz auf außentheatrale Wirklichkeit in Frage. Allein, die institutionalisierte

⁶¹⁷ Vgl. zur jeweiligen Funktion der Erzähler [4.2].

Bühnen(omni)präsenz der Kommentatoren und ihre Dispute mehrten Anhaltspunkte für – eine zweite – Binnenfiktionalität. Da die Kommentare beständig simultan bzw. nachträglich die Bühnenaktionen begleiten und illustrieren, beanspruchen sie das Wahrheitskriterium für sich. Anmerkungen der Kommentatoren haben demnach für bare Münze zu gelten und legen unter Rekurs auf den Theatertext die Bedeutung der Bildspur fest. Die betonte Lässigkeit der Szene (Musik, „Ützgür“-Äußerungen etc.) vermag nicht darüber hinwegzutäuschen, dass Beziehungskrise, Gleichgültigkeit und mangelndes Verständnis der Partner füreinander – eigentlich ein Vergleichsmoment zu Richters wartender Geliebten – auf der Handlungsebene eher tragische Züge tragen. Die bereits gestreifte Charakterisierung der Hauptfiguren, die in der betrachteten Szene recht deutlich erfolgt, lässt sich nicht anders als abziehbildhaft klassifizieren: ein Allüren zur Schau stellender Künstler („die Kuh“; „und“, „und“), dessen Gedankengänge und Handlungen für kunstfernere Individuen nicht durchschaubar sind, kontrastiert mit zwei klischierten Frauenrollenstereotypen. Die Assistentin bewundert, die Geliebte missversteht den Künstler. Bei Richters Cross-Dressing hingegen „geht es nicht einfach nur um eine Umkehrung der Rollen, sondern um ein Nebeneinander – und gegen eine, auch von Angela Richter so beobachtete, „Re-Martialisierung der Verhältnisse.“⁶¹⁸

Recht reibungslos fungiert das Theatermodell aus Jekers Inszenierung in dieser Aufführungspassage dazu, Originaltext zu präsentieren und die Figuren zu konturieren. Kleinere Späße der Kommentatoren, die meist kodiert in Körpersprache vorliegen, kaschieren die recht eigentlich dünne Handlung. Nicht, dass die Berliner Inszenierung mit gewichtigerer fiktionaler Narration aufzuwarten wüsste; jedoch liegt dort das Hauptaugenmerk – anders als bei Jeker – auf der sich fortwährend wandelnden Kommunikationssituation. Der dürftige Zuwachs an Konfliktpotential fällt ergo einfach weniger ins Gewicht.

VERGLEICH 3:

„Holzschnitt“ (S. 96-98); RICHTER: (Min. 56:16-59:52); JEKER: (Min. 77:33-83:21)

Einen Vergleich zu ziehen fällt hier besonders schwer. Vielleicht kann aber gerade deshalb die Andersartigkeit der Inszenierungen in der Szene „Holzschnitt“ besonders leicht ersichtlich werden. Monolog – das zunächst einzige Vergleichsmoment.

⁶¹⁸ Grether, K. und S. Grether: „We'll never stop living this way.“

4.4 ... exemplifiziert anhand der Gegenüberstellung ausgewählter Szenen

„Ihre Höhepunkte hat die Inszenierung dort, wo sie sich auf den puren Text verlässt und dafür einen Sprecher hat: Giovanni Früh.“⁶¹⁹ Versiert, überzeugend, sonor, grandios versteht es Früh den Monolog zu halten. Vorerst im blaugrünen Zwielficht, später auf der hell ausgeleuchteten Bühne, die er mit seiner Präsenz absolut ausfüllt, gibt er im Trenchcoat Genie und Wahnsinn. Vom heruntergekommenen Obdachlosen bis hin zum angetrunkenen Wohlsituierten lassen sich ihm mannigfache Rollen zuschreiben. Anders als im sonstigen Verlauf der Aufführung fügt sich die Szene nicht an die vorangegangene an oder bereitet die folgende vor. Introspektiv und mit psychopathologischem Impetus kehrt die nicht wirklich greifbare Rollenfigur ihr Innerstes nach außen: Kurze Hochgefühle und klare Gedanken weichen wieder und wieder infantilen Versatzstücken und geschildertem Drogenmissbrauch mit potentiell suizidaler Absicht. Allerdings verläuft der stream of conciousness im Präsens, sodass nicht klar unterschieden werden kann, was davon in der Vergangenheit liegt, was gegebenenfalls nur imaginiert wird usw. usw.

Diese Szene voller Selbstzweifel und Identitätskrisen lebt davon, widersprüchliche Gefühle, Gedanken, Erinnerungen, Taten, Vorhaben unvermittelt nebeneinander stehen zu lassen. Bisweilen läuft sie Gefahr, dadurch dass die Worte gestisch Referenz erhalten, einfach einen desorientierten Betrunkenen vorzustellen, der psychisch und physisch am Ende ist. Dafür spräche der noch auf der Bühne befindliche, zeitlose Obdachlose, der in der vorigen Szene den „Gevatter“ spielt. Die Prämisse des gesprochenen Textes macht die Figur nötig, welche ein wenig torkelt, ein wenig lallt, ein wenig schreit, ein wenig theatral performt, was sie sagt.

Hier wird Theater gespielt. Mit den einfachsten und wirkungsvollsten Mitteln, die Theater wohl zur Verfügung hat. Keine Requisiten, nur Minimaldefinition: Ein Schauspieler spielt eine Rolle, ein Zuschauer sieht dabei zu. Ohne fiktionale Bezugspunkte ist lediglich das äußere Kommunikationssystem – meines Erachtens in dieser Radikalität bis auf den Schlussmonolog einzigartig im Inszenierungskonzept – rege. Drei stumme Beobachter sind auf der Bühne, doch sie werden nicht ins Spiel eingebunden, agieren auch selbst nicht. Offensichtlich wollte die Regie besagte atypische Szene dann doch nicht im fiktionsleeren Raum und die Münder offen stehen lassen. Gemäß dem sonstigen Duktus hält man es für angezeigt, die Rollenfigur wenigstens randläufig in das innere Fiktionsgefüge zu integrieren. Und also taucht der Künstler auf, leitet das Ende der Szene ein, bezieht sich deiktisch referentiell auf den am Boden Liegenden: „Er liegt da im Freien. Er schaut ganz gut aus.“

⁶¹⁹ Preußner, G.: *Kriege in Innenform*. S. 22.

Immer dann, wenn die vertikale Kommunikationsachse die horizontale zu überlagern droht, lenkt die Inszenierung ein, holt herausragende Vorstöße zurück in die wohlbehütete Welt der Binnenfiktion.

Bei Jeker braucht die Szene wenig um zu wirken (Schauspieler mit Stimme und Text), bei Richter wird es opulent. Viel sensorischer Input und ein Potpourri an Medienmaterial schwemmen die Szene ein wenig auf. Gleichwohl handelt es sich um eine virtuose Verschränkung mannigfaltiger Verweise und Zeichen-ebenen.

Und dies trotz der der sonst zurückhaltenden Ausstattung und des Minimalismus', der über weite Strecken das Erscheinungsbild bestimmt. Ausgehend vom monologisierenden Menschen, der eingangs als Drittes des Vergleichs Benennung findet, ein Diktum Richters: „Der antipsychologische Charakter des Stücks benötigt ja dennoch Menschen und die psychologisieren sich gewissermaßen durch das Betreten der Bühne selbst, werden zu den Körpern dieser Worte. Ohne das geht's ja schlecht.“⁶²⁰ Naja, geht schon: Namentlich dann, wenn man die Worte, die in dieser Szene – so der Anschein – pointiert skandiert werden ‚sollen‘, zumindest optisch vom Schauspielerkörper delokalisiert. Die Akteurin liegt schlichtweg für das Publikum unsichtbar in einer Planenfalte und lässt den Text seine Wirkung intensiv entfalten – insbesondere bei vorübergehender relativer Dunkelheit.

Zeichenebenen brechen übereinander zusammen, wenn eine komplex gestaltete Videoeinspielung mit ambivalenter Semantik auf eine Rauminstallation in Form einer Plastikleinwand projiziert wird und simultan zwei konkurrierende Tonspuren – einerseits Michael Jacksons *Billy Jean*, andererseits der live gesprochene Theatertext –, deren eine eher zur Projektion, deren andere eher zur theatralen Aufführung zu passen scheint, sich gegenseitig überlagern und überblenden und um die Aufmerksamkeit des Publikums buhlen. Visuell organisiert sich die Projektion bereits anspruchsvoll: Slow Motion und Zeitraffer, Störeffekte (das Video scheint zu ‚hängen‘) und Video-Scratch-Verfahren⁶²¹ umreißen die ästhetische Bandbreite. Selbst der materielle Untergrund der Videoprojektion ist mehrfach kodiert. In der Szene vorher noch extemporierte Rauminstallation des Künstlers, ist er nun erstens pragmatische Projektionsfläche, zweitens aber auch fiktive Leinwand für das Michael-Jackson-Double, das mit Farbtuben videointern darauf herumspritzt. Zu allem Überfluss handelt es sich um eine zwifache *Billy-Jean*-Tonspur, da permanent zwischen Instrumental- und Vokalversion gewischt wird. Text, Bild und Ton interferieren schließlich durch die changierenden Strukturprinzipien von (A-)Synchronität.

⁶²⁰ Bannat, C.: *Email-Interview mit Angela Richter*.

⁶²¹ Darüber ließe sich ein Bezug zu Goetzens Vertextungsverfahren/textueller Verfertigungstechnik konstruieren.

Es muss hier nicht wiederholt werden, dass nichtsdestotrotz alle Zeichensysteme im vagen Begriff der ‚Kunst‘ zusammenstreben. Dennoch sieht sich der Ko-Akteur namens Zuschauer für die Dauer der Szene einer massiven Informationsflut ausgesetzt, die er bei der Primärrezeption parallel zu verarbeiten (vermutlich) nicht imstande ist. Ursächlich ist die mediale Besonderheit der Situation, in der alle aktivierten Kanäle prinzipiell gleichberechtigt und nicht hierarchisch gestaffelt – zudem *volens nolens* vertikal interpretierbar – erscheinen.

Bei genauerer Betrachtung ähneln sich beide Aufführungen im Angesicht der Szene „Holzschnitt“ stärker als es zunächst scheint: global gesehen im äußeren Kommunikationssystem, relational zur jeweiligen Aufführung in der Atypie. Der Einfachheit halber könnte man sich auf die Position zurückziehen, lediglich lupenreine Postdramatik oder aber eben althergebrachte dramatische Regiekonzepte wertzuschätzen. Eine Herausforderung für Produktion und Rezeption sind indes hauptsächlich Aufführungen, die dazwischen operieren und unvermittelte, überraschende Vorstöße in Richtung des je anderen Extrems wagen, die über- und/oder untersteuern. Diese Grauzonen sind es denn auch, die Richters und Jekers Inszenierung analytisch belangvoll und interessant machen. Ein wichtiger Erkenntniszuwachs verdankt sich der Einsicht, dass gezeigt werden konnte, dass postdramatisches Theater nicht in erster Linie damit zusammenhängt, ob der Theatertext Benutzung findet oder nicht. Wenn die übrigen Bühnenmittel gleichberechtigt sind, kann auch eine lineare Transformation postdramatisch werden.

4.5 ... zwischen Text und Theater im Fazit

„Wie man etwas analysiert, hängt davon ab, welchen Begriff man sich von seinem Gegenstand macht. Wie man eine Theateraufführung interpretiert, hängt davon ab, als was man Theater begreift, hängt ab von bestimmten Konstitutions- oder Strukturvorstellungen. Wer im Theater nur das Drama sieht, wird es anders analysieren, als jemand, der den Akzent legt auf eine Polyphonie szenischer Ausdrucksmittel.“⁶²²

Doch auch derjenige, der sich für die zweite Seite der Medaille entscheidet, kann wiederum wählen: semiotische Inszenierungsanalyse oder phänomenologische Aufführungsanalyse stehen zur Wahl.

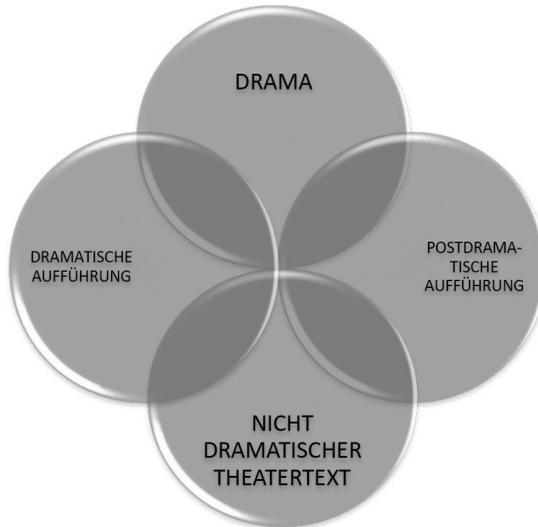
Die anvisierte Trennschärfe zwischen Aufführungsanalyse mit und ohne Textbezug ist schwierig und wenn, dann künstlich aufrecht zu erhalten. Fest

⁶²² Hiß, G.: *Zur Aufführungsanalyse*. S. 67.

4 WECHSELWIRKUNGEN ...

steht dennoch, dass es lohnenswert ist, diese oder jene Brille gesondert zu tragen. Je eigene Erkenntnisinteressen und Ergebnisse lassen sich somit ins Auge fassen. Sind es in der puren Funktions- und Wirkweise der Aufführung eher theater- und zeichentheoretische bzw. kommunikationssystematische, so gibt die Beobachtung der Wechselwirkungen Aufschluss über Transformationen des Textes und inhaltlich-semantische Dimensionen. In diesem Arbeitsschritt werden die Ergebnisse durch Gleitsicht zusammengefasst und ein Versuch der Generalisierung angestrengt.

Gerne würde ich weiter gehen als Guido Hiß und dessen Zitat methodisch erweitern: Zu Beginn der Aufführungsanalysearbeit kann eruiert werden, welche Ausprägungen von Text und Aufführung vorliegen. Je nachdem, ob sich der Text non-dramatisch geriert oder hauptsächlich dramatische Wesenszüge bereithält, je nachdem, ob die Aufführungspraxis dramatisch oder postdramatisch gepolt ist, ergeben sich vier mögliche Konstellationen. Kapitel [1.4] greift es bereits auf: Prinzipiell kann sowohl ein Drama als auch ein nicht dramatischer Theatertext ‚Grundlage‘/Theatermittel einer dramatischen oder postdramatischen Aufführung sein. Veranschaulichen lässt sich dieser systematische Chiasmus in etwa wie folgt:



Es hängt ganz davon ab, *welche Kombination* vorliegt. Die jeweilige Typologie des Textgenres und der Inszenierungspraxis legt jeweils eine eigene Analyseme-

thodik nahe. Diese Arbeit beschäftigt sich mit den beiden dunklen Ausprägungen eines nicht mehr dramatischen Theatertextes. Um nach Möglichkeit kein Wasser auf die Mühlen der – im doppelten Wortsinn: schlechterdings unmöglichen – Werktreue zu gießen, und dennoch den je eigenen Wechselwirkungen gerecht zu werden, lassen sich Leitfragen für die zwei hier interessanten sowie prinzipiell für alle vier Überlappungen formulieren. Nur wenn diese Spezifität im Blick bleibt, kann eine differenzierte Betrachtung unternommen werden, die einerseits das autonome ästhetische Gebilde (Text und Aufführung) gesondert gebührend berücksichtigt, zudem andererseits Fragen zur Beziehung beider stellt.⁶²³

Und schon ist man mitten in den Dingen, die fein säuberlich distinguierten Mengen drohen erneut in einander zu fließen, wenn man unvorsichtig ist. Daher sollte stets vergewissert werden, dass die chiasmatische Verknüpfungsmöglichkeit⁶²⁴ der Ebenen die zu stellenden Fragen präformiert: Wird ein prototypisches Drama konventionell ‚dramatisch‘ inszeniert, so sind es freilich andere als bei einer der Möglichkeiten [2], [3] oder [4]. Basierend auf den jeweiligen Eigenheiten von Textausprägung und Inszenierungspraxis kann systematisch verfahren werden.⁶²⁵ Davon kann auch abhängig gemacht werden, ob es sinnvoll ist, die Ausgangsfragen im Text- oder Aufführungsbereich anzusiedeln. Unerlässlich ist die theoretische Trennung/Trennbarkeit der Ebenen einerseits, unverzichtbar sollte andererseits geringstenfalls die Bedingung mit reflektiert werden, es theaterpraktisch mit potentiell zusammenhängenden Künsten zu tun zu haben. Tentativ und mit Blick auf *Jeff Koons* geht es also darum, ‚berechtigtere‘ Fragen von fernerliegenden zu scheiden und daran das Interpretationsinstrumentarium auszutariieren. *Jeff Koons* – singular *und* paradigmatisch – ist ein nicht dramatischer Theatertext und Anlass für einen Fächer von Aufführungen. Angela Richters Inszenierung basiert konzeptuell auf einem postdramatischen Entwurf von Theater, Valentin Jeker hingegen entscheidet sich für eine ‚dramatisierende‘ Variante. Formulierungsbedarf liegt vor, wenn mögliche Fragen auf dieser abstrakten Ebene entstehen sollen. Die folgenden Möglichkeiten, um bestimmte Konstellationen von Textgenre und Theaterart zu befragen, müssen – noch vor der Formulierung – relativiert werden. So sind es Fragen *post festum*, die nicht ohne weiteres generalisiert werden können. Dennoch weisen sie über Pavis’

⁶²³ Abhängig vom Analyseziel und den Entstehungsdaten von Text und Aufführung, variieren diese Raster natürlich beträchtlich.

⁶²⁴ Ein traditionelles Drama wird dramatisch [= Möglichkeit 1] oder postdramatisch [= Möglichkeit 2] inszeniert; ein nicht dramatischer Theatertext wird dramatisch [= Möglichkeit 3] oder postdramatisch inszeniert [= Möglichkeit 4].

⁶²⁵ Ein Schaubild, das alle vier Schnittmengen mit einer jeweiligen Kurztypologie und brauchbarer Methodik darstellt, findet sich im Anhang.

Fragenkatalog – der jedoch prinzipiell nach wie vor für *alle* Kombinationen zu Rate gezogen werden kann – zur Aufführungsanalyse hinaus.⁶²⁶

[3] THEATERTEXT/DRAMATISCH:

Die Fragen sind lohnenswerter direkt im Überlappungsraum von Text und Aufführung anzusetzen, da ein Textbezug naheliegend und wahrscheinlich ist. Methodisch wird sich vermutlich eine theatersemiotische Untersuchung als angemessen herausstellen.⁶²⁷ Einige mögliche Kategorien sind:

- FIGURATION
 - Auf welcher Basis werden die Figuren gestaltet? Gibt es im Theater-text Zusatz-/Nebentext, der Anhaltspunkte liefert?
 - Wie lassen sich die Figuren charakterisieren? Wie verhalten sie sich zueinander? Gibt es ggf. Unterschiede/Gemeinsamkeiten zwischen Inszenierung und Text?
- NARRATION
 - Welche Konflikte werden in der Aufführung verhandelt?
 - Gibt es logische Bezüge innerhalb und zwischen den Szenen?
 - Sind Zeit, Ort und Handlung schlüssig? Wie geht der Text mit diesen Kategorien um?
 - Ist das Geschehen ohne Textkenntnis nachvollziehbar?
- FIKTION
 - Gibt es V-Effekte? Wenn ja: welche?
 - Wird das innere Kommunikationssystem gelegentlich gebrochen?
- TEXT
 - Welche Anhaltspunkte für Figuration, Narration, Repräsentation finden sich im Text?
 - Gibt es eine szenische Dramaturgie des Textes, die über eine dramaturgische Lektüre erschlossen werden kann? Wenn ja: Welche Implikationen, welche ‚impliziten‘ Inszenierungen stehen zu Gebot? Berücksichtigt die Aufführung diese?
 - Welche Transformation des Textes liegt in der Inszenierung vor?
 - Welche Vereindeutigungen/Anreicherungen widerfahren dem Text in der Aufführung?

⁶²⁶ Die hier formulierten Fragen basieren auf dem komplexeren Schaubild, welches sich im Anhang befindet.

⁶²⁷ Der kurze Überblick über mögliche Fragen greift nur solche auf, die nicht bereits explizit bei Pavis vorliegen.

- INTERMEDIALITÄT
 - Welche Verweise bietet die Inszenierung, welche der Text? Gibt es Widersprüche oder Entsprechungen?
- DISKURS:
 - Wie lässt sich die Inszenierung interpretieren? Strebt sie dem globalen Diskurs des Theatertexts entgegen oder läuft sie ihm zuwider?

[4] THEATERTEXT/POSTDRAMATISCH:

Die erkenntnisleitenden Fragen sind zunächst separat im Aufführungs- und Theatertextsektor zu stellen angezeigt, danach erst können Bezüge sinnvoll ermittelt werden. Diese Kombination erfordert die variabelsten Fragen, die eher von Fall zu Fall zu formulieren sind. Mögliche Kategorien können sein:

- ZEICHENGEBRAUCH:
 - Werden beide Seiten eines Zeichens ausgeschöpft?
 - Handelt es sich um Parataxis/Non-Hierarchie?
 - Welche postdramatischen Spielarten liegen weiterhin vor?
- KOMMUNIKATION/ZUSCHAUER:
 - Wie wird das äußere Kommunikationssystem eingesetzt?
 - Wie gestaltet die Aufführung das Verhältnis von Zuschauern und Akteuren?
 - Zielt die Aufführung auf Verständnis oder Ambivalenz/Vagheit?
 - Werden experimentelle Bedingungen mit Rahmen eingesetzt?
- KÖRPERLICHKEIT:
 - Wie wird zwischen Rollenfiguren und Schauspieler(körpern) vermittelt?
 - Wie werden Rollenidentitäten konstituiert/verworfen?
 - Welche Besonderheiten in der phänomenalen Attribuierung der Schauspieler gibt es?
- METATHEATRALITÄT:
 - Welches Funktionsmodell entwirft die Aufführung? Werden ‚metatheatrale‘ Prozesse thematisiert/problematisiert? Gibt es diesbezügliche Entsprechungen im Theatertext?
- TEXT:
 - Welche szenische Dramaturgie weist der Text auf? Welches Funktionsmodell von Theater scheint im Text reflektiert zu werden?
 - Liegt eine visuelle Dramaturgie zugrunde? Wird diese in der Aufführung aufgenommen?

- Auf welche Weise ist der Text Ausgangspunkt? Wie groß ist der Anteil an gesprochenem Originaltext?
- Lässt sich das Verhältnis von Text und Aufführung durch einen der drei typischen Transformationsprozesse abbilden?
- Was lässt sich über das textimmanente äußere Kommunikationssystem sagen?
- INTERMEDIALITÄT:
 - Welche aufführungsinternen und -externen intermedialen Verweise gibt es? Sind diese bereits im Text angelegt?
- DISKURS:
 - Lässt sich überhaupt eine fundierte Deutung der Inszenierung verantworten? Wenn nein: warum?

Wird hingegen ein Drama dramatisch inszeniert [1], liegt die einzige Verknüpfung vor, bei der man recht reibungslos Text und Theater einander gegenüber stellen kann. Die traditionellen Mittel der Dramenanalyse stehen für die Textarbeit bereit, die Theatersemiotik für die Inszenierungsanalyse. Ausgangsfragen können sinnig – je nach vorliegendem Transformationsprozess – beim Drama angesiedelt werden. Fragestellungen an die Inszenierung können dementsprechend Aspekte der Aktualisierung und Akzentuierung sein. Figurenpsychologie, Konflikte usw., die in der Inszenierung verhandelt werden, können auf ihre Entsprechung und Widersprüchlichkeit im Text hin untersucht werden. Da die Kombination von Drama und dramatischer Inszenierung – meines Wissens – äußerst häufig intertextuelle Inszenierungen hervorbringt – zumal bei kanonischen Dramen –, können dementsprechende Fragen im Fokus stehen.

Ein Drama zum Grundstein einer postdramatischen Inszenierung zu nehmen [2], setzt beim Rezipienten einerseits eine gute Textkenntnis voraus. Inwiefern werden Figuration und Handlung des Dramas als Anlass genommen? Sind Konflikte, Personen etc. überhaupt wiederzuerkennen? Andererseits wird man postdramatischen Aufführungen damit keineswegs gerecht. Somit ist auch phänomenologische Ausrüstung mitzubringen. Vermutlich ist der Transformationsprozess schnell als globaler zu bewerten, die Inszenierung wird eher ideotextuell gestrickt sein.

Lukrativ wirksam für alle Verbindungen kann das Konzept des Kommunikationssystems wirksam werden. Es ermöglicht Antworten zur Funktionsweise des Mediums – sowohl text- als auch aufführungssensitiv. Stehen Narration, Figuration, Fiktion im Vordergrund des ‚Geschehens‘? Für den Theatertext *Jeff Koons* muss diese Frage verneint werden. Vielmehr sind es Prozesse, die sich auf

der Achse Text-Leser abspielen.⁶²⁸ Ausladend konnte das Äquivalent (Bühne-Zuschauer) für die postdramatische Inszenierungspraxis namhaft gemacht werden. Dramatisches Theater fußt hingegen – auch dies hier in aller gebotenen Kürze – auf dem Prinzip der vierten Wand und der Beziehung Bühne-Bühne. Sicherlich machte man es sich zu einfach, unterstellte man nicht dramatischen Theatertexten eine gesteigerte Wahlverwandschaft zur postdramatischen Aufführungsweise und dramatischen zur dramatischen.⁶²⁹ Dennoch wage ich die Aussage, dass die wechselwirksamen Beziehungsmodi [1] und [4] fruchtbarere Untersuchungsgegenstände sind. Im Hinblick auf die ähnlichen Typologien *und* Analysemethoden können tatsächlich wohlerrwogene abstrakte Überlegungen angestellt werden – [2] und [3] hingegen bieten kaum eine gemeinsame Basis und daher auch fast keinen Ankerplatz für methodologische Theoriebildung.

⁶²⁸ Bei Dramen könnte man die Achse Text-Text nennen.

⁶²⁹ Dass der Umkehrschluss schon gar nicht in Betracht zu ziehen ist, macht die Verwendung epischer, lyrischer oder gänzlich anderer Texte evident.

5 PRAGMATISCHES RESÜMEE

Ein Fazit leistet definitionsgemäß eine Zusammenschau der Ergebnisse. Dabei werden Einzelergebnisse in größere Zusammenhänge gestellt, Schlussfolgerungen gezogen und bestenfalls der Antwort harrende Fragen beantwortet. Eben dies steht nun an.

„Grau ist [...] alle Theorie“? Mitnichten. Im Kontext zeitgenössischer Kunst, Texte, Aufführungen jedenfalls nicht. Von einer der Ausgangsthesen, nämlich dass diskursives Wissen ein perfekter Begleiter/notwendiges Übel für die Rezeption aktueller Kunst sei, über die Diskussion bestimmter Analysewerkzeuge und -hilfsmittel, bis hin zu deren erwiesenermaßen fruchtbaren praktischen Anwendung, scheint mir Theorie vielmehr erkenntnistiftend, bunt und bereichernd. Wie eminent einflussreich dabei zum Beispiel Wahrnehmungsschablonen und Erwartungshorizonte – als Teil der Theoriebildung: Verständnisse von Kunst, Theater, Zuschauerrolle etc. – sind, so kann man selbstkritisch festhalten, würde eine subversive Lesart dieser Arbeit auf latente Geringschätzung dramatischer Inszenierungspraxis hin aufdecken. Lediglich permanentes Hinterfragen vermag vorgebildete Schemata zu entkrusten.

Mit einigem Aufwand wurde hier eine Unterscheidung verfolgt, die den Blick frei geben soll auf prinzipiell Unabhängiges. Die Postdramatik des Theaters steht dabei einer eher traditionell verhafteten dramatischen Inszenierungspraktik gegenüber und – davon durchaus abgrenzbar –: Es bilden Dramen eine Textgruppe, nicht (mehr) dramatische Theatertexte ein anderes literarisches Sub-Genre. Für nötig halte ich diese Unterscheidung, da nach wie vor im akademischen Diskurs Überlagerungen der Sphären sich ereignen, die eine klarere Beobachtung der Phänomene bereits im Keim ersticken und zusätzlich von Implikationen zehren, die antiquiert und deplaciert sind. So sind weder Dramen noch Theatertexte als Partitur der Bühnenkunst anzusehen, und auch Theater – die Minimaldefinition annehmend – nicht textgebunden, was bereits hinlänglich historisch verbürgt ist.

Obschon man beide Bereiche zumindest begrifflich strikt sondern kann und sollte, so sind dennoch Bezüge anzunehmen, die beachtet und betrachtet werden können und müssen. Für Strukturanalysen und Interpretationen zeitigt die hier graphisch so gefasste Zwei-mal-zwei-Kombinierbarkeit Folgen, da die erkenntnisleitenden Fragen durch spezifische Verknüpfungen vorgezeichnet sind. Indes: Inszenierungsanalysen nach dem zugrunde liegenden Umgang mit dem literarischen Text abzukanzeln – wie es nach wie vor gängige Praxis vieler Rezensenten und leider auch einiger wissenschaftlicher Arbeiten ist – scheint mir unwissenschaftlich und voreilig. Zudem verrät es insuffiziente Vorstellungen

über Werktreue und Regietheater, die nicht haltbar sind. Werktreue ist nicht möglich, *das* Regietheater – das es nicht gibt – hunderte von Jahren alt und die Debatte im Feuilleton, die mit „stumpfem Degen“ geführt wird, der Skepsis bildungsbürgerlicher Borniertheit geschuldet. Diese Ergebnisse treten hoffentlich konturiert aus dem Fließtext heraus. Text und Theater sind idiosynkratische und autarke Kunstsubsysteme, nur die historische Konversion in kulturbildenden Epochen führte beides eng und bedingte bis heute virulente Probleme.

Folgt man dem Gedankengang einer doppelten binären Unterteilung, dann lassen sich mehrere Konsequenzen ziehen. Einerseits benötigt man möglichst genaue Kriterienkataloge/Merkmalenlisten, die eine jeweilige Klassifikation ermöglichen. Andererseits bedingt diese Einordnung die Analysemethoden mit, einiges Handwerkszeug ist veraltet und wird zeitgenössischer Kunst nicht gerecht. Tendenziell lassen sich weiterhin bestimmte Wesensmerkmale und angezeigte Analysemethoden für heutige Kunst – über Literatur und Theater hinaus – erkennen. Zeitgenössische Kunst – in unterschiedlichster Ausprägung – lässt eine gemeinsame Ästhetik vermuten, die sich dadurch auszeichnet, theoretisch und diskursiv zu sein, weiterhin minimalistisch, mehr und mehr konkret bzw. abstrakt, kommunikativ, hochreferentiell und oberflächlich zu gleich. Viele Koordinaten sind neu vermessen: Das fertige und feste Bedeutungen aussendende ‚Werk‘-Objekt weicht dem Ereignis, die Rezeption wird aktiv, Präsenz vor Repräsentation etc. pp. Überholte Dichotomien (Oberfläche vs. Tiefe, Form vs. Inhalt) gilt es zu überwinden, um Zugänge zu schaffen. Sie sind nicht produktiv, sondern klammern überheblich Facetten zeitgenössischer Kunst aus, ohne die Letztere verstören und enttäuschen *muss*. Interdisziplinäre Konzepte (Theatralität, Performativität, Rahmen etc.) und Methoden („Neo-Phänomenologie“) sollten Anwendung finden und bewährte ergänzen.

„Auch für Theatertexte gilt, daß ihr *Sinn* gerade in der Unerschließbarkeit von *Bedeutung* zu finden sein kann, in den vom Text und seinen impliziten Inszenierungen ausgelösten vielfältigen, paradoxen, ungewohnten Sinngebungsprozessen, in der Erzeugung von Kontingenz beim Beobachter und in der Induktion seiner Selbstbeobachtung.“⁶³⁰

Neuartige Theatertexte sind nicht abschließend verstehbar, ihre Bedeutung nicht gegeben, sondern zu *konstruieren* – im Fall von JK via imaginärem Text. Das Vorliegen beider Dimensionen: Oberfläche *und* Hallraumtiefe erfordert sowohl die Hermeneutik als auch den Poststrukturalismus.

Resümierend eignet *Jeff Koons* eine Vertextungsstrategie, die mit den Kategorien der Dramenanalyse nur unzulänglich aufgebrochen werden kann. Namentlich muss wohl der unternommene Versuch gescheitert genannt werden, dem

⁶³⁰ Poschmann, G.: *Der nicht mehr dramatische Theatertext*. S. 292.

Text fiktionintern eine realistische, raum-zeitliche Verortung unterlegen zu wollen. In ähnlicher Weise gelingt auch keine Rekonstruktion einer kohärenten Künstlerfigur; es sei denn mit herben Einschränkungen. Diese Bestandsaufnahme und die Feststellung, es handle sich um einen nicht dramatischen Theater-Text (Prototypik aufgrund fehlender Figuration, Narration, Binnenfiktion, Haupt-/Nebentextunterscheidung), erhellen sich gegenseitig vor dem Licht, dass Analyseinstrumente eng rückgebunden an Textsorten-Schemata sind. Je weniger daher mit ihrer Hilfe ein Erkenntnisgewinn bei der Textarbeit erwirtschaftet werden kann, desto eher wird die Notwendigkeit ergänzender oder neu zu fertigender Annäherungsweisen deutlich und nötig. Anders als bei einem dramatischen Text, sind Versuche, das binnenfiktionale Geschehen aufzurollen, von vornherein zum Scheitern verurteilt. Gibt man jedoch der Theorie Zeit zum revuepassieren, finden sich Entsprechungen zum eben angerissenen gemeinsamen Nenner ‚postmoderner‘ Kunstästhetik auch im Text von Goetz. Bei der Textarbeit muss folglich eine Methodik, die dieser Beschaffenheit – bspw. der vorläufig oberflächlichen Präsentation von Sprachmaterial – gerecht wird, als gleichberechtigt zur methodischen Tiefenanalyse gewertet und eingesetzt werden. Gewährleistet könnte dieser nicht unerhebliche Forschungsfortschritt durch eine phänotypische Sammlung texttheatraler Gestaltprinzipien.

Analytisch fruchtbringend – und zugleich gefahrbergend – gibt sich die dramaturgische Analyse zu erkennen. Ihr Grundcharakteristikum ist, den Text auf inhärente Vorstellungen und Entwürfe von Theater zu untersuchen. „Es ist schwierig, die Entstehung von Theater-Texten zu verstehen, wenn man dabei die wichtige Tatsache außer acht läßt, daß der Theater-Text ohne eine bereits bestehende Theater-Konvention nicht geschrieben worden wäre; man schreibt nicht für das Theater, ohne etwas über das Theater zu wissen. Man schreibt für, mit oder gegen einen bereits existierenden theatralen Kode.“⁶³¹ Viele metatheatrale und selbstbezügliche Tendenzen finden sich in *JK*, die das interne Funktionsmodell von Theater mitdenken. Insofern ist Übersfeld uneingeschränkt beizupflichten. Auch Intermedialität ist als neue alte Spielart der Theater-Texte allgegenwärtig. Insbesondere *Jeff Koons* reißt nur noch an, verlinkt Diskursuniversen, lässt aber den/die Leser mit Vorwissen/imaginärem Text alleine. Eine andere Arbeit über diesen Theater-Text käme bei der Spurensuche unzweifelhaft zu anderen Ergebnissen.

Neben der Texttheatralität, der Transtextualität/Intermedialität und der szenischen Dramaturgie/dramaturgischen Analyse können hilfreiche Anregungen für die Theater-Textarbeit im Bereich der visuellen Poesie gefunden werden:

⁶³¹ Übersfeld, Anne: „Der lückenhafte Text und die imaginäre Bühne.“ In: *Texte zur Theorie des Theaters*. Hrsg. von Klaus Lazarowicz und Christopher Balme. Stuttgart: Reclam 1991. S. 394-400, hier: S. 397.

SchriftBild und Leere, Typographieraffinessen jedweder Couleur sind zur Strukturierung wertvolle Tools. Jedenfalls gilt: Die Hermeneutik ist für die Analyse von Theater texts nicht schlicht abzulehnen oder *abzulösen*, sondern vielmehr zu *erweitern*, bzw. neu zu fassen und angereichert mit anderen Theorieversatzstücken wieder einzusetzen!

„Wie schon Heiner Müller und auch die Konkrete Poesie imaginiert Goetz eine präzise Sprache, die sich selbst zeigt, in gewissem Sinne selbstreferentiell ist, aber nicht im üblichen Sinn. Sie hat sich nicht in erster Linie selbst zu reflektieren, sondern eine Autopräsenz zu entwickeln“.⁶³² Dafür sind methodische ‚plugins‘ hilfreicher, die auf Funktionsweise, Struktur etc. abheben und mitunter vorgefertigt im Analyse katalog der anderen Großgattungen (Erzähltheorie etc.) erscheinen.

„Jeff Koons‘ ist ein Theaterstück über Kunst, das die Idee des Glücks am Ernstfall Liebe testet, deren Energie für Radikalität auf Alltag anwendet und in dessen Rekreation, ohne den einfachen Ausweg des Scheiterns zu nehmen, zum Grunddunkelheitengenerator wird.“⁶³³ Dunkelheit und Leere lassen sich im Konzept der ‚poetique du blanc‘ vereinen. Der von Goetz selbst angedeutete Technikbegriff des Generators lässt sich mit dem sinnverwandten Konzept etwa der Textmaschine parallelisieren, sodass den *Funktionsmechanismen* eine hervorgehobene Bedeutung beigemessen werden muss. *Jeff Koons* ist und schafft Hallraum. Rückbezügliche Resonanz findet sich in metatheatralen Elementen, visuell organisiert sich der Theater text als Textkunst und gewinnt darüber eine ultimative Eigenständigkeit auch abseits des Theaters. Zeitgenössische Theater texts wie *JK* reihen sich ein in die zeitgenössische Ästhetik zwischen Oberfläche und Referenzhülle. Performativ-präsentisch kombinieren sie unmittelbares Zeichen-Sein, gefällig, glatt, glänzend *und* mittelbares Zeichen-Geben, rauschend, referentiell, repräsentational. Es steht noch aus, die Zusammenhänge zu systematisieren, doch der Trend zeitgenössischer Kunst – dies betrifft auch die Gestaltung von Museen, Mobiltelefonen etc. – richtet sich in meinen Augen intuitiv an online-Verfahren aus: Perfekt gelayoutete Oberflächen, die sich dem Auge anempfehlen und beim dazugehörigen Menschen einschmeicheln, verbergen unter ihrer berührungssensitiven Hochglanzoptik Untiefen von Informationen und labyrinthische Diskursirrgärten. Form follows function hat sich derzeit einmal wieder überlebt, ist ‚draußen‘. Edles, minimalistisches Design mit multimedialer link-Struktur ist ‚drinnen‘.

Zumal aus moderner theaterwissenschaftlicher Perspektive beäugt, deren Blick ‚entdramatisiert‘ und ‚entdramatisierend‘ daher kommt, greift eine promi-

⁶³² Stricker, A.: *Text-Raum*. S. 277.

⁶³³ Goetz, R.: *JK*. Klappentext auf S. 2.

ment-exklusive Literaturanalyse substantiell zu kurz. Äußerst theateraffin – dieses Attribut konnte dem Theatertext zweifelsfrei zugewiesen werden. Diejenigen Texte, die – inwieweit programmatisch, sei dahingestellt – konventionelle Regievorgaben *ab ovo* unterlaufen, stellen ‚konservative‘ Dramaturgen vor neue Schwierigkeiten, ‚progressive‘ Regisseure vor neue Herausforderungen.

Die Eckpunkte auf der Achse ‚dramatisch-postdramatisch‘ werden muster­gültig von den beiden diametralen Inszenierungen ausgetestet. Wie das eingeführte ‚Chiasmusmodell‘ zu verdeutlichen strebt, präformieren bestimmte Aufführungsmodi je eigene das Erkenntnisinteresse leitende Fragestellungen an die Aufführung und delegieren je eigene Rezeptionsstrategien an den Zuschauer. Handelt es sich bei Jekers Inszenierung um eine dramatische, ist die Nähe zur Postdramatik bei Richter schlagend. Naheliegend sind daher im ersten Fall Arbeitstechniken im semiotischen Bereich, wohingegen eine phänomenologische Analyse im zweiten Beispiel angezeigt scheint. Aktiv rezeptiv darauf zu reagieren obliegt auch dem Zuschauer. Zudem zeigt die Arbeit, dass postdramatische Aufführungen eher über das äußere Kommunikationssystem zugänglich sind. Diese Feststellung erhellt vor der zeitgenössischen Tendenz, Präsenz vor – wohl­gemerkt: nicht statt – Repräsentation obwalten zu lassen. Dort, wo nicht mehr semiotische Körper sondern phänomenologische Leiber nicht mehr in Figurenrede Konflikte ausfechten, sondern Sprachmaterial als Diskursinstanzen verlauten lassen, sind Analysemethoden, die das binnenfiktionale Geschehen fokussieren, fehl am Platze. Rahmenverschiebungen und -kollisionen, kommunikationssystematische Untersuchungen etc. sind aussichtsreicher. Dort hingegen, wo Theater nach dem Repräsentationsprinzip funktioniert, wo Figuration und Narration vorliegen, können weiterhin problemlos die semiotisch-dramatisch ausgerichteten Methoden Anwendung finden. Erneut gilt es, die Methodik am Gegenstand auszurichten. Phänomenologie und Semiotik sind dabei gleichberechtigt, nur manchmal aussichtsreicher, manchmal unproduktiver.

Was mit einem Text passiert, der auf der Bühne landet, kann tendenziell über Transformationsprozesse der Theatersemiotik erfasst werden. Lediglich im postdramatischen Bereich stößt die Typologie an ihre Grenzen. Dort jedoch können Patrice Pavis’ Inszenierungstypen zumindest ansatzweise Hilfestellung geben und grundlegende Inszenierungsstile unterscheiden helfen. Text und Theater können in vier Arten aufeinanderprallen. Je nachdem sollten sich angemessenere Fragen von weniger angemessenen unterscheiden lassen. Es sei ein letztes Mal gesagt: Es kann keine Werktreue geben, doch es gibt Interrelationen zwischen Text und Theater. Lediglich in der Performancekunst ist die Aufführung gänzlich textunabhängig.

Man gerät beim Feld der Wechselwirkungen und Transformationsprozesse schnell in einen methodischen Zwiespalt. Nimmt man die Forderung ernst, erst Text und Aufführung singular zu untersuchen, sind beide ‚postdramatischen‘ Forderungen: Text-als-Material-ohne-Vorgabecharakter und implizit-metatheatrale Inszenierungseinschreibungen auf den ersten Blick unvereinbar. Auflösen lassen sich die Forderungen dann, wenn man den ersten Punkt stark macht und den zweiten als optional begreift – die Regie kann sich am implizit entworfenen Theaterfunktionsmodell orientieren oder eben nicht. Basta. Jeker tut dies weniger, Richter mehr.

Ergänzend und als mitzudenkende Folie eignet der Arbeit die von Gerhard Schulze mitgeprägte Diskussion und die Überzeugung, dass die sogenannte ‚Postmoderne‘ eines weiteren ‚redundanten‘ *post*-Präfixes bedarf, welches gesamtgesellschaftlich auf gegenwärtige Tendenzen hinweist, die sich mit den Postulaten einer neuen Wertlehre und Sinnstiftung näherungsweise paraphrasieren lassen. Diese regressive Komponente einer ‚neuen Bürgerlichkeit‘ macht auch vor wissenschaftlichen Disziplingrenzen und kulturellen Institutionen keinen Halt – dementsprechend finden sich Vibrationen auch in der Literatur- und Theater(wissenschaft).⁶³⁴ Hier lässt sich ein neuer Realismus ausmachen, der auch die schrittweise Rückkehr des Dramas auf die Bühne mit einschließt. Daraus ableitbar sind Fragen für künftige Text- und Inszenierungsanalysen zu formulieren, deren Beantwortung *Jeff Koons* – immerhin bereits 1998 erschienen – schärfer profilieren könnte. Auch Bühnenschriftsteller in Personalunion mit Regisseur wie René Pollesch verlangen völlig andere Näherungsweisen, da die hier angedachten Verknüpfungsregeln von Text und Aufführung nolens volens ins Leere laufen. Das produktive Spannungsgeflecht und die mutuale Bereicherung von Theater und Text, das hier versuchsweise erörtert wurde, müssen dann völlig anders gedacht werden.

Ich möchte mir abschließend nicht die Gelegenheit nehmen lassen, der im Pop längst vollzogenen Melange aus wissenschaftlichem Diskurs und antiinhaltlicher Affirmation der Ästhetik auch für die Literatur- und Aufführungsanalyse das Wort zu reden bzw. reden zu lassen:

Wenn Sontag am Ende des Essays emphatisch ausruft: „Statt einer Hermeneutik brauchen wir eine Erotik der Kunst“, dann dringt ein Echo dieser Sinnlichkeits-einforderung bis ins Jahr 1985, in welchem ein junger Mann in einer Zeitschrift Folgendes zu Protokoll gibt: „Pops Glück ist, dass Pop kein Problem hat. Deshalb kann man Pop nicht denken, nicht kritisieren, nicht analytisch schreiben, sondern Pop ist Pop leben, fasziniert betrachten, besessen studieren, maximal

⁶³⁴ Die Tendenz eines post-post-dramatischen Realismus machen J. v. Brincken und A. Englhart fest: *Einführung in die moderne Theaterwissenschaft*. S. 104. Nikolaus Förster erkennt in der Epik *Die Wiederkehr des Erzählens – Deutschsprachige Prosa der 80er und 90er Jahre*. Darmstadt: WBG 1999.

materialreich erzählen, feiern. Es gibt keine andere vernünftige Weise über Pop zu reden, als hingerissen auf das Hinreißende zu zeigen, hey, super. Deshalb wirft Pop Probleme auf, für den denkenden Menschen, die aber Probleme des Denkens sind, nicht des Pop.“ Der Autor hieß Rainald Goetz, die Zeitschrift *Spex*.⁶³⁵

Ein wenig *mehr* Wertschätzung für den Ästhetizismus, ein wenig mehr *weniger* wissenschaftliche Verbissenheit. Das wäre doch was. „now let’s go party till dawn“⁶³⁶

⁶³⁵ Hübener, Thomas: „Vs. Interpretation.“ In: *Spex* #312 (2008). Onlineresource: <<http://www.spex.de/2008/01/16/Vs-Interpretation/>> (Zugriff: 05. Juni 2012).

⁶³⁶ Ach komm. Revolution der Kunst!

6 LITERATURVERZEICHNIS

6.1 Primärliteratur

Goetz, Rainald: *Abfall für alle. Roman eines Jahres*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1999.

Goetz, Rainald: *Jeff Koons. Stück*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002.

Goetz, Rainald: *Rave. Erzählung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1998.

6.2 Sekundärliteratur

6.2.1 Monographien

Andreotti, Mario: *Traditionelles und modernes Drama*. Stuttgart: UTB 1996.

Aristoteles: *Poetik*. Griechisch/Deutsch. Übers. und hrsg. von Manfred Fuhrmann. Stuttgart/Weimar: Reclam 2006 (= Nr. 7828).

Balme, Christopher: *Einführung in die Theaterwissenschaft*. 3., durchges. Aufl. Berlin: Erich Schmidt Verlag 2003.

Barthes, Roland: *Essais critiques*. Paris: Seuil 1964.

Baßler, Moritz: *Die Entdeckung der Textur. Unverständlichkeit in der Kurzprosa der emphatischen Moderne 1910-1916*. Tübingen: De Gruyter 1994.

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

Danto, Arthur C[oleman]: *Kunst nach dem Ende der Kunst*. München: Fink 1996.

Deutsche Literaturgeschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart. 6., verb. und erw. Aufl. Stuttgart/Weimar: Metzler 2001.

Diederichsen, Diedrich: *Freiheit macht arm. Das Leben nach Rock'n'Roll. 1990-1993*. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1993.

Diskurse des Theatralen. Hrsg. von Erika Fischer-Lichte, Christian Horn, Sandra Umatham und Matthias Warstat. Tübingen/Basel: Francke 2005 (= Theatralität 7).

Eibl, Karl: *Animal Poeta. Bausteine der biologischen Kultur- und Literaturtheorie*. Paderborn: Mentis 2004.

6 LITERATURVERZEICHNIS

- Feyerabend, Paul: *Wider den Methodenzwang*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1986.
- Fichte, Hubert: *Die Palette*. Reinbek: Rowohlt 1968.
- Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004 (= Nr. 2373).
- Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetische Erfahrung. Das Semiotische und das Performative*. Tübingen: Francke 2001.
- Fischer-Lichte, Erika: *Theaterwissenschaft. Eine Einführung in die Grundlagen des Faches*. Tübingen/Basel: Francke 2010.
- Fischer-Lichte, Erika: *Theatre, Sacrifice, Ritual: Exploring Forms of Political Theatre*. London/New York: Routledge Chapman & Hall 2005.
- Fjeldstad, Snorre: *Der visuelle Theaterext. Eine Poetik des Leeren in Stücken von Jon Fosse, Rainald Goetz und Sarah Kane*. Magisterarbeit Uni Tübingen (2005).
- Förster, Nikolaus: *Die Wiederkehr des Erzählens – Deutschsprachige Prosa der 80er und 90er Jahre*. Darmstadt: WBG 1999.
- Genette, Gérard: *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1993 (= Nr. 1683).
- Goffman, Erving: *Rahmen-Analyse. Ein Versuch über die Organisation von Alltagserfahrungen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004.
- Gross, Sabine: *Lese-Zeichen. Kognition, Medium und Materialität im Leseprozess*. Darmstadt: WBG 1994.
- Hiß, Guido: *Der theatralische Blick. Einführung in die Aufführungsanalyse*. Berlin: Reimer 1993.
- Jeff Koons. Hrsg. von Angelika Muthesius. Köln: Benedikt Taschen Verlag 1992.
- Kleist, Heinrich von: *Die Marquise von O.../Das Erdbeben in Chili. Erzählungen*. Durchges. Ausgabe. Stuttgart: Reclam 2004 (= Nr. 8413).
- Küspert, Konstantin: *Autorenschaft in postdramatischer Drameninszenierung am Beispiel von Christoph Marthalers „Goethes Faust 1+2“*. Diplomarbeit Uni Wien (2010).
- Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatisches Theater*. 4. Aufl. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 2008.
- Mallarmé, Stéphane: *Gedichte*. Französisch und Deutsch. Übersetzt und kommentiert von Gerhard Goebel unter Mitarbeit von Frauke Bünde und Bettina Rommel. Gerlingen: Verlag Lambert Schneider 1993.

- Martinez, Matias und Michael Scheffel: *Einführung in die Erzähltheorie*. 7. Aufl. München: Beck 2007.
- Mehr als Schein. Ästhetik der Oberfläche in Film, Kunst, Literatur und Theater*. Hrsg. von Hans-Georg von Arburg, Philipp Brunner, Christa Haeseli, Ursula von Keitz, Valeska von Rosen und Jenny Schrödel. Zürich/Berlin: Diaphanes 2008.
- Muny, Eike: *Erzählperspektive im Drama. Ein Beitrag zur transgenerischen Narratologie*. München: Iudicium 2008 (= Cursus 26. Texte und Studien zur deutschen Literatur).
- Opel, Anna: *Sprachkörper. Zur Relation von Sprache und Körper in der zeitgenössischen Dramatik – Werner Fritsch, Rainald Goetz, Sarah Kane*. Bielefeld: Aisthesis Verlag 2002.
- Pfister, Manfred: *Das Drama. Theorie und Analyse*. 11. Aufl. München: Fink 2001.
- Poschmann, Gerda: *Der nicht mehr dramatische Theater text. Aktuelle Bühnenstücke und ihre dramaturgische Analyse*. Tübingen: Niemeyer 1997 (= Theatron 22).
- Reißer, Ulrich und Norbert Wolf: *Kunst-Epochen. Band 12. 20. Jahrhundert II*. Stuttgart: Reclam 2003 (= Nr. 18179).
- Sartre, Jean-Paul: *Der Ekel*. Hamburg: Rowohlt 1981.
- Schumacher, Eckhard: *Gerade Eben Jetzt. Schreibweisen der Gegenwart*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003 (= Nr. 2282).
- Seel, Marin: *Ästhetik des Erscheinens*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2000.
- Simhandl, Peter: *Theatergeschichte in einem Band*. Berlin: Henschel Verlag 1996.
- States, Bert O.: *Great Reckonings in Little Rooms: On the Phenomenology of Theater*. University of California Press 1987.
- Stricker, Achim: *Text-Raum. Strategien nicht-dramatischer Theater texte. Gertrude Stein, Heiner Müller, Werner Schwab, Rainald Goetz*. Hrsg. von Horst-Jürgen Gerigk und Maria Moog-Grünewald. Heidelberg: Winter 2007 (= Neues Forum für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft 35).
- Totzeva, Sophia: *Das theatrale Potential des dramatischen Textes. Ein Beitrag zur Theorie von Drama und Dramenübersetzung*. Tübingen: Gunter Narr Verlag 1995 (= Forum Modernes Theater 19).
- Westbam mit Rainald Goetz: *Mix, Cuts & Scratches*. Berlin: Merve 1997.
- Windrich, Johannes: *Techno theater. Dramaturgie und Philosophie bei Rainald Goetz und Thomas Bernhard*. München: Fink 2007.

6 LITERATURVERZEICHNIS

Wirth, Uwe: *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt am Main: Reclam 2002 (= Nr. 1575).

6.2.2 Aufsätze/ Artikel

Bayerdörfer, Hans-Peter: „Vom Drama zum Theatertext? Unmaßgebliches zur Einführung.“ In: *Vom Drama zum Theatertext? Zur Situation der Dramatik in Ländern Mitteleuropas*. Hrsg. von Hans-Peter Bayerdörfer. Tübingen: Niemeyer 2007 (= *Theatron* 52). S. 1-14.

Birkenhauer, Theresia: „Zwischen Rede und Sprache, Drama und Text: Überlegungen zur gegenwärtigen Diskussion.“ In: *Vom Drama zum Theatertext? Zur Situation der Dramatik in Ländern Mitteleuropas*. Hrsg. von Hans-Peter Bayerdörfer. Tübingen: Niemeyer 2007 (= *Theatron* 52). S. 15-23.

Bönnighausen, Marion: „Theatertext – Texttheater. Betrachtungen zu einer Poetik zeitgenössischer Dramen von Gesine Danckwart und Roland Schimmelpfennig.“ In: *Forum Modernes Theater* 20 (2005). S. 65-76.

„Das Ding sollte knallen.“ Sebastian Fasthuber und Wolfgang Kralicek im Gespräch mit Rainald Goetz.“ In: *Falter* 17 (2000). S. 20/53f.

Fischer-Lichte, Erika: „Theatralität als kulturelles Modell.“ In: *Theatralität als Modell in den Kulturwissenschaften*. Hrsg. von Erika Fischer-Lichte, Christian Horn, Sandra Umathum und Matthias Warstat. Tübingen/Basel: Francke 2004 (= *Theatralität* 6). S. 7-26.

Fischer-Lichte, Erika: „Was ist eine ‚werkgetreue‘ Inszenierung? Überlegungen zum Prozess der Transformation eines Dramas in eine Aufführung.“ In: *Das Drama und seine Inszenierung. Vorträge des internationalen literatur- und theatersemiotischen Kolloquiums*. Frankfurt am Main 1983. Hrsg. von Erika Fischer-Lichte, Christel Weiler und Klaus Schwind. Tübingen: Niemeyer 1985. S. 37-49.

Flusser, Vilém: „Lob der Oberflächlichkeit. Für eine Phänomenologie der Medien.“ In: Ders.: *Schriften*. Band 1. Hrsg. von Stefan Bollmann und Edith Flusser. Mannheim: 1993.

Goethe, Johann Wolfgang von: „Brief an Georg Sartorius vom 4. Februar 1811.“ In: Ders.: *Werke*. IV. Abteilung, 22. Band. Weimar: 1901. S. 29f.

Grether, Kerstin und Sandra Grether: „We’ll never stop living this way.“ In: *Intromagazin* 163 (2008).

Gutjahr, Ortrud: „Spiele mit neuen Regeln? Rollenverteilungen im Regietheater.“ In: Dies.: *Regietheater! Wie sich über Inszenierungen streiten lässt*. Würzburg:

- Königshausen & Neumann 2008 (= Theater und Universität im Gespräch 6). S. 13-28.
- Hiß, Guido: „Zur Aufführungsanalyse.“ In: *Theaterwissenschaft heute. Eine Einführung*. Hrsg. von Renate Möhrmann. Berlin: Reimer 1990. S. 65-80.
- Hübener, Thomas: „Vs. Interpretation.“ In: *Spex #312* (2008).
- Jörder, Gerhard: „Zipfelchen vom Paradies.“ In: *Die Zeit* 52 (22. Dezember 1999).
- Keim, Inken: „Bedeutungskonstitution und Sprachvariation. Funktionen des ‚Gastarbeiterdeutsch‘ in Gesprächen jugendlicher Migrantinnen.“ In: *Bedeutung. Wie Bedeutung im Gespräch entsteht*. Hrsg. von Arnulf Deppermann und Thomas Spranz-Fogazy. Tübingen: Stauffenburg Verlag 2002.
- Köpping, Klaus-Peter: „Effektivität und Resonanz bei japanischen Ritualfesten.“ In: *Theatralität als Modell in den Kulturwissenschaften*. Hrsg. von Erika Fischer-Lichte, Christian Horn, Sandra Umathum und Matthias Warstat. Tübingen/Basel: Francke 2004 (= Theatralität 6). S. 63-82.
- Krankenhagen, Stefan: „Laß mich rein, laß mich raus. ‚Jeff Koons‘ von Rainald Goetz.“ In: *Weimarer Beiträge* 54 (2008). S. 212-236.
- Marinetti, Filippo Tomasso: „Das Varietétheater.“ In: Umbro Apollonio: *Der Futurismus. Manifeste und Dokumente einer künstlerischen Revolution. 1909-1918*. Köln: DuMont 1972.
- Menke, Bettine und Christoph Menke: „Tragödie – Trauerspiel – Spektakel: Drei Weisen des Theatralen.“ In: *Tragödie – Trauerspiel – Spektakel*. Hrsg. von Bettine Menke und Christoph Menke. Berlin: Theater der Zeit 2007 (= Recherchen 38). S. 6-16.
- Mersch, Dieter: „Theatralitätsdiskurse in der Philosophie.“ In: *Theatralität als Modell in den Kulturwissenschaften*. Hrsg. von Erika Fischer-Lichte, Christian Horn, Sandra Umathum und Matthias Warstat. Tübingen/Basel: Francke 2004 (= Theatralität 6). S. 111-137.
- Neumann, Gerhard: „Theatralität der Zeichen. Roland Barthes' Theorie einer szenischen Semiotik.“ In: *Szenographien. Theatralität als Kategorie der Literaturwissenschaft*. Hrsg. von Gerhard Neumann, Caroline Pross und Gerald Wildgruber. Freiburg: Rombach 2000. S. 65-112.
- Pavis, Patrice: „Die Inszenierung zwischen Text und Aufführung“ In: *Zeitschrift für Semiotik* 11 (1989). S. 13-27.
- Preußer, Gerhard: „Kriege in Innenform.“ In: *Theater heute* (3/2000). S. 20-22.

6 LITERATURVERZEICHNIS

- Rüttig, Ralf: „Kunst an der Oberfläche – Jeff Koons von Rainald Goetz.“ In: *Mein Drama findet nicht mehr statt. Deutschsprachige Theatertexte im 20. Jahrhundert*. Hrsg. von Benedikt Descourvieres, Peter W. Marx und Ralf Rüttig. Frankfurt am Main: Peter Lang 2006. S. 243-258.
- Regn, Gerhard: „Postmoderne und Poetik der Oberfläche.“ In: *Poststrukturalismus – Dekonstruktion – Postmoderne*. Hrsg. von Klaus Hempfer. Stuttgart: 1992. S. 52-74.
- Richter, Peter: „Was ganz was Neues. Gegenwart und Wertigkeit: Warum Jeff Koons der Mann der Stunde ist.“ In: *Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung* (11.05.2008).
- Sandberg, Beatrice: „Moderne, Postmoderne – und was weiter?“ In: *Osloer Beiträge zur Germanistik 39. Moderne, Postmoderne – und was noch?* Hrsg. von Ivar Sagmo. Frankfurt am Main: Peter Lang 2007. S. 185-195.
- Schäfer, Martin Jörg: „‘Fantasy Realism’. Rainald Goetz, Jeff Koons and the Ethics of Pop Art.“ In: *Special Issue Rainald Goetz, The Germanic Review 81* (2006). S. 255-268.
- Schopenhauer, Arthur: „Die Welt als Wille und Vorstellung.“ In: Ders.: *Zürcher Ausgabe. Werke in zehn Bänden*. Band 1. Zürich: Diogenes 1977.
- Schulz, Georg-Michael: „Text und Inszenierung als Verwirrspiel. Der Komplex ‚Drama und Theater‘ in jüngeren literaturwissenschaftlichen Einführungen.“ In: *Der Deutschunterricht 55* (2003). S. 90-95.
- Schulze, Gerhard: „Was bedeuten die Bretter, die die Welt bedeuten?“ In: *Inszenierungen: Theorie – Ästhetik – Medialität. Ausgewählte Beiträge des Kongresses „Ästhetik der Inszenierung“, Oper Frankfurt*. Hrsg. von Christopher Balme und Jürgen Schläder. Stuttgart: Metzler 2002. S. 1-14.
- „Spiegelgespräch. ‚Ein Hau ins Lächerliche.‘ Der Schriftsteller Rainald Goetz über sein Theaterstück ‚Jeff Koons‘, den US-Skandalkünstler gleichen Namens und den Mut, über die kitschigen Aspekte des Lebens zu schreiben.“ In: *Der Spiegel 50* (1999). S. 250-253.
- Spies, Carla und Thomas Doktor: „Rainald Goetz.“ In: *Deutsche Dramatiker des 20. Jahrhunderts*. Hrsg. von Alo Allkemper und Norbert Otto Eke. Berlin: Erich Schmidt Verlag 2002. S. 868-883.
- Stauffer, Isabelle und Ursula von Keitz: „Lob der Oberfläche. Eine Einleitung.“ In: *Mehr als Schein. Ästhetik der Oberfläche in Film, Kunst, Literatur und Theater*. Hrsg. von Hans-Georg von Arburg, Philipp Brunner, Christa Haeseli, Ursula von Keitz, Valeska von Rosen und Jenny Schrödel. Zürich/Berlin: Diaphanes 2008. S. 13-31.

- Steier, Christoph: „der chat ist das drama, das nie zur aufführung kommt“. In: *Politische Meinung 391* (2002). S. 75-82.
- Stephan, Inge: „Aufklärung.“ In: *Deutsche Literaturgeschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*. 6., verb. und erw. Aufl. Stuttgart/Weimar: Metzler 2001. S. 148-181.
- Stöckl, Hartmut: „Zeichen, Text und Sinn – Theorie und Praxis der multimodalen Textanalyse.“ In: *Textsemiotik. Studien zu multimodalen Texten*. Hrsg. von Eva Martha Eckramer und Gudrun Held. Frankfurt am Main: Peter Lang 2006. S. 11-36.
- Thomsen, Henrike: „Angela Richter inszeniert ‚Jeff Koons‘ von Rainald Goetz in Berlin: Kaum ein anderes Theaterstück bringt den Hype um die Kunst so gut auf den Punkt.“ In: *Die Tageszeitung* (10.05.2008).
- Ubersfeld, Anne: „Der lückenhafte Text und die imaginäre Bühne.“ In: *Texte zur Theorie des Theaters*. Hrsg. von Klaus Lazarowicz und Christopher Balme. Stuttgart: Reclam 1991. S. 394-400.
- Verwoert, Jan: „Jeff Koons.“ In: *Frieze 53* (2000).
- Weber, Richard: „... noch KV [kv] ‘: Rainald Goetz. Mutmaßungen über ‚Krieg‘.“ In: *Deutsches Drama der 80er Jahre*. Hrsg. von Richard Weber. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1992. S. 120-148.
- Wicke, Andreas: „Wo die himmlischen Zauber der Töne wohnen.‘ Musik in E. T. A. Hoffmanns Erzählung ‚Don Juan‘.“ In: *Der Deutschunterricht 63* (2011). S. 20-31.
- Winkels, Hubert: „Krieg den Zeichen. Rainald Goetz und die Wiederkehr des Körpers.“ In: Ders.: *Einschnitte. Zur Literatur der 80er Jahre*. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1988. S. 217-266.
- Wirz, Benno: „Das Problem des postdramatischen Theaters.“ In: *Forum Modernes Theater 20* (2005). S. 117-132.

6.2.3 Lexikonartikel/ Onlineresourcen

The Art History Archive:

<<http://www.arthistoryarchive.com/arthistory/popart/Neo-Pop-Art.html>> (Zugriff: 05. Juni 2012).

Bannat, Christoph: *Email-Interview mit Angela Richter*. Onlineresource:

<http://kunst-blog.com/2008/05/jeff_koons_ange_1.php> (Zugriff: 05. Juni 2012).

6 LITERATURVERZEICHNIS

- Bayerdörfer, Hans-Peter: „Drama/Dramentheorie.“ In: *Metzler Lexikon Theatertheorie*. Hrsg. Von Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch und Matthias Warstat. Stuttgart/Weimar: Metzler 2005. S. 72-80.
- Fabian, Jo: „Sie sollen wissen, wofür Sie bezahlen!“ Onlineressource: <http://www.nofish-nocheese.de/jo_fabian_dept/sites/jofabian/material/02.html> (Zugriff: 05. Juni 2012).
- Fjeldstad, Snorre: *Der visuelle Theatertext. Eine Poetik des Leeren in Stücken von Jon Fosse, Rainald Goetz und Sarah Kane*. Magisterarbeit Uni Tübingen (2005). Online auf: <<http://www.snorreweb.net/pdf/Magisterarbeit.pdf>> (Zugriff: 05. Juni 2012).
- Grether, Kerstin und Sandra Grether: „We’ll never stop living this way.“ In: *Intromagazin 163* (2008). Online auf: <<http://www.intro.de/magazin/kunst/23050052/angela-richter-jeffkoons-well-never-stop-living-this-way>> (Zugriff: 05. Juni 2012).
- Homepage der ARD: <http://www.daserste.de/kuenstler/folge_dyn~folge,6~cm.asp> (Zugriff: 05. Oktober 2010).
- Homepage Jeff Koons?: <<http://www.jeffkoons.com/site/index.html>> (Zugriff: 05. Juni 2012).
- Homepage des San Francisco Museum of Modern Art. Onlineressource: <<http://www.sfmoma.org/exhibitions/160>> (Zugriff 05. Juni 2012).
- Homepage Christoph Schlingensiefs: <<http://www.schlingensief.com/projekt.php?id=t024>> (Zugriff: 05. Juni 2012).
- Homepage der Stuttgarter Staatsgalerie: <http://www.staatsgalerie.de/media/presse/files_dl/194/Presstext_Jungle_webversio.doc> (Zugriff: 05. Juni 2012).
- Homepage des virtuellen Museums der Moderne NRW: <<http://www.nrw-museum.de/koons-jeff.html>> (Zugriff: 05. Juni 2012).
- Hübener, Thomas: „Vs. Interpretation.“ In: *Spex #312* (2008). Online auf: <<http://www.spex.de/2008/01/16/Vs-Interpretation/>> (Zugriff: 05. Juni 2012).

- Küspert, Konstantin: *Autorenschaft in postdramatischer Drameninszenierung am Beispiel von Christoph Marthalers „Goethes Faust 1+2“*. Diplomarbeit Uni Wien (2010). Online auf: http://germanistik.univie.ac.at/fileadmin/user_upload/inst_germanistik/projekte/janke/Diplomarbeiten-PDF/kuespert_Diplomarbeit.pdf (Zugriff: 05. Juni 2012).
- Ott, Michael: „Drama.“ In: *Metzler Lexikon Literatur*. Hrsg. von Dieter Burdorf, Christoph Fasbender und Burkhard Moennighoff. 3., völlig neu bearb. Aufl. Stuttgart/Weimar: Metzler 2007. S. 167-169.
- Richter, Peter: „Was ganz was Neues. Gegenwart und Wertigkeit: Warum Jeff Koons der Mann der Stunde ist.“ In: *Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung* (11.05.2008). Onlineressource: <http://www.faz.net/s/RubC17179D529AB4E2BBEDB095D7C41F468/Doc~E7022AC6C05A74DFFB0AF714F16538C75~ATpl~Ecommon~ScContent.html> (Zugriff: 05. Juni 2012).
- Steier, Christoph: „der chat ist das drama, das nie zur aufführung kommt“. In: *Politische Meinung 391* (2002). S. 75-82. Online: <http://www.kas.de/wf/de/33.445/> (Zugriff: 05. Juni 2012).
- Sulzer, Johann Georg: „Aufführung des Drama.“ In: Ders.: *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*. Band 1. Leipzig: 1771. S. 83-84. Onlineressource: <http://www.zeno.org/Sulzer-1771/A/Auff%C3%BChrung+des+Drama> (Zugriff: 05. Juni 2012).
- Thomsen, Henrike: „Angela Richter inszeniert ‚Jeff Koons‘ von Rainald Goetz in Berlin: Kaum ein anderes Theaterstück bringt den Hype um die Kunst so gut auf den Punkt.“ In: *Die Tageszeitung* (10.05.2008). Onlineressource: <http://www.taz.de/117032/> (Zugriff: 05. Juni 2012).
- Thun, Friedemann Schulz von: *Kommunikationsquadrat*. Auf dessen Homepage: http://www.schulz-von-thun.de/index.php?article_id=71 (Zugriff: 05. Juni 2012).
- Andrea Tietz Theaterproduktionen: Text zur Uraufführung von Angela Richters JK-Inszenierung. Online auf: <http://www.att-hh.de/archiv/jeffkoons/index.htm#> (Zugriff: 05. Juni 2012).
- Verwoert, Jan: *Jeff Koons*. In: *Frieze 53* (2000). Onlineressource: http://www.frieze.com/issue/review/jeff_koons1/ (Zugriff: 05. Juni 2012).

7 ANHANG

