

NORBERT OTTO EKE

ZERSETZUNG(EN) DRAMATISCHER ORDNUNG:
MARLENE STREERUWITZ UND RAINALD GOETZ

Theater it's over (Rainald Goetz)

Zweifel an der Tragfähigkeit der dramatischen Form sind theatergeschichtlich durchaus „keine wirkliche Neuigkeit“.¹ Sie sind Reflex jener Spannung von Textualität und Performativität, in der das Drama als Gattung steht und entsteht, behauptet sich dieses doch in seiner sprachlich-literarisch fixierten Gestalt als autonomes Zeichensystem (obendrein ausgestattet dabei mit dem Versprechen von Tiefe und Sinn); andererseits ist es im Theater Teil nur eines komplexen Geschehens, das Theatralität generiert – Personen, Räume, Zeit und Handlung. Den Hebel hier ansetzend, haben die Performance- und Installationskünste immer wieder den Sprach- und Sprechtext des Dramas aus dem Korsett der Semantik zu befreien versucht, ihn fragmentiert, (re-)kombiniert und in neue mediale Erfahrungskontexte gestellt. Beispiellos ist das sogenannte *postdramatische Theater*, das in den 1980er Jahren tonangebend wurde, so auch nicht, was die Aufwertung „performance-naher Theaterformen“² gegenüber dem dramatischen Text angeht, sehr wohl aber was die Konsequenz betrifft, mit der es das Theater als Schauplatz eines auf Prinzipien von Geschlossenheit und Mimesis beruhenden, handlungsgeleiteten, durch Rede und Gegenrede vermittelten Geschehens infrage gestellt und seine Ordnungsstrukturen zersetzt hat.

Am Beispiel zum einen der „theaterauflösende[n] Stücke“³ von Marlene Streeruwitz, in denen das Drama, damit auch Theatralität, in der Kollusion von Dispositiven des Bühnenspiels entsteht, zum anderen der selbstreflexiven szenischen Apparaturen des Autors Rainald Goetz, der in seinen Stücken die Sprache zum Akteur einer ex-zentrischen Kommunikationsverdichtung macht, lässt sich zeigen, dass das postdramatische Theater dabei durchaus nicht allein im Paradigma der Auflösung, der Dekomposition und Zerstreung – hier des Textes als Grundlage des Theaterspiel(en)s – aufgeht, sondern in ganz eigenümlicher Weise auch Ausdruck findet (bzw. finden kann) in einer gegenstre-

¹ Hans-Peter Bayerdörfer, „Vom Drama zum Theatertext? Unmaßgebliches zur Einführung“, in: ders. (Hg.), *Vom Drama zum Theatertext? Zur Situation der Dramatik in Ländern Mitteleuropas*, Tübingen, 2007, S. 1-14: 2.

² Patrick Primavesi, „Orte und Strategien postdramatischer Theaterformen“, in: Heinz Ludwig Arnold (Hg.), *Theater fürs 21. Jahrhundert*, München, 2004, S. 8-25: 9.

³ Marlene Streeruwitz, *Sein. Und Schein. Und Erscheinen. Tübinger Poetikvorlesungen*, Frankfurt/M., 1997, S. 72.

bigen Verbindung von Zersetzung und Konstruktion. Von jeweils unterschiedlichen Seiten herkommend, vollziehen Streeruwitz und Goetz einerseits so in ihren Theatertexten die „performative Wende hin zum postdramatischen Theater“⁴ mit. Ihre Arbeiten *für* das Theater (eigentlich *gegen* das Theater) sind andererseits über das Ordnung und Orientierung von Spielkonventionen zersetzende Spiel mit tradierten Strukturmodellen hinaus immer aber auch Arbeit mit der Form: Aufhebung der traditionellen Formen bei gleichzeitig strenger Formung. Im Fall von Marlene Streeruwitz findet dies, wie im Folgenden gezeigt werden soll, Ausdruck im Modus einer aus der aristotelischen Form von Zeit/Raum-Gestaltung, Handlungsführung, Konfliktmodellierung und Figuration heraustretenden Überbietungsstrategie; im Falle von Rainald Goetz in der Überschreibung des Systems herkömmlicher Dramentektonik mit einem Konstruktionsmodus mathematisch-arithmetischer Regularitäten.

Formzersetzung durch Überbietung:
Marlene Streeruwitz und der Realismus auf dem Theater

Die gegenstrebige Fügung von Formzersetzung und Formgebung in den Dramen von Marlene Streeruwitz und Rainald Goetz antwortet ganz unmittelbar auf die Krise, in welche die repräsentationale Theaterästhetik mit dem Anspruch, etwas über die Gegenwart zu erzählen, in den vergangenen Jahrzehnten geraten ist. Im Abgesang eines Mädchenchors in *Heiliger Krieg* (uraufgeführt 1987 in Bonn) hat Goetz diese Krise des Repräsentationstheaters polemisch-pointiert an das Publikum durchgereicht mit der Ausrufung des Theaters zum „Weltnichthaberort“ – Theater verfehlt als Kunstraum die Wirklichkeit:

CHORFÜHRENDES MÄDCHEN

Welt ist weg

Das Theater ist der Ort

Der Welt nicht hat

CHOR DER MÄDCHEN

O Theater

Weltnichthaberort

CHORFÜHRENDES MÄDCHEN

Das Theater ist der Ort

Der Vernichtung der Wahrheit

CHOR DER MÄDCHEN

Wahrheitsvernichterort

Theater

CHORFÜHRENDES MÄDCHEN

Das Theater ist der Ort

Der Geschichte nicht kennt

⁴ Ingrid Hentschel, *Dionysos kann nicht sterben. Theater in der Gegenwart*, Berlin, 2007, S. 14.

CHOR DER MÄDCHEN
Geschichtenichtkennerort⁵

In Streeruwitz' Drama *Waikiki Beach*. (uraufgeführt 1992 in Köln) liest sich dies im Rahmen einer die Spielhandlung unterbrechenden Diskussion ‚dicker Frauen‘ über realistisch-psychologisches und experimentell-verfremdetes Theater folgendermaßen. (Zum Hintergrund dieser Spielunterbrechung: In einem Abbruchhaus treffen sich die Frau eines Kleinstadtbürgermeisters und ihr Liebhaber zum hastigen Sex, was für die Frau nicht gut, um nicht zu sagen tödlich ausgehen wird; sie fällt zum Schluss einem Gewaltexzess ‚*Clockwork Orange*‘-artiger Schläger zum Opfer, während sich die Männer zu ihrem jeweiligen Vorteil über der Toten verbünden und das Verbrechen vertuschen.) Die drei Frauen nehmen in dieser Szene das zuvor eingefrorene Affärenarrangement wie eine Installation in Augenschein und kommen zu einem vernichtenden Urteil über die Aussagekraft der arrangierten szenischen Anordnung für die Wirklichkeit:

Das Paar erstarrt, sie auf ihm liegend. Das Licht wechselt in sehr starke Spots, die die Couch mit dem Paar, die Lumpenbündel an der Rückwand, die Tür zum Büro, offene Aktenschränke etc. anstrahlen. [...]

3. DICKE Wir sind hier richtig. Ganz sicher.
 1. DICKE Ja. Also. Realismus. Scheint mir.
 2. DICKE Ja. Ohne Zweifel. Realismus.
 [...]
 3. DICKE Ich glaube, wir können das hier vergessen.
 1. DICKE Das hier ...
 2. DICKE ... muß man nicht weiter ...
 3. DICKE ... zur Kenntnis nehmen. Ein Foto ...
 1. DICKE ... von dieser Szenerie ...
 2. DICKE ... hätte genügt. Und dann ...
 3. DICKE ... wäre es irgendein Foto ...
 1. DICKE ... und nicht wichtig ...
 2. DICKE ... einfach nicht wichtig.
 3. DICKE Es wäre die plane Wiedergabe ...
 1. DICKE ... eines Versuchs, eine Wirklichkeit ...
 2. DICKE ... herzustellen. Von jedem ...
 3. DICKE ... Bild einer Wirklichkeit überholt.
 1. DICKE Ein etwas theatralischer Versuch mit dem Paar.
 2. DICKE Tragfähig ist das nicht.
 [...]⁶

Das sich hier andeutende Spiel mit Form- und Formungsmustern, mit denen Marlene Streeruwitz in den 1990er Jahren den Kunst-Raum des Theaters in ein neues Verhältnis zu seinem (sozialen und politischen) Außenraum zu setzen versuchte, erfolgt im Horizont eines Anti-Realismus, den Streeruwitz als

⁵ Rainald Goetz, *Krieg. Stücke*, Frankfurt/M., 1986, S. 114 f.

⁶ Marlene Streeruwitz, *Waikiki Beach. Sloane Square. Zwei Stücke*, Frankfurt/M., 1992, S. 21-24.

Sprengsatz versteht. „Die Theaterstücke“, so Streeruwitz, „wirken ja einerseits auflösend, aber zugleich sind sie fast vollkommene aristotelische Stücke.“⁷ Diese paradoxe Fügung erachte sie „als notwendig für die Überwindung von autoritären Erzählstrukturen und für Entkolonialisierung: Dass einerseits die Auflösung und andererseits aber zur gleichen Zeit die vollkommene Erfüllung der Regeln betrieben werden, damit nicht einfach nur die Spiegelposition eingenommen wird, sondern als Konsequenz der Auflösung und Affirmation diese gleichzeitig auch eine Art Neuentwurf mit sich bringt. Insofern ist das das Theater Auflösende dann in der vollkommenen Erfüllung des Mediums wirksam.“⁸

Nicht Repräsentation steht im Zentrum von Streeruwitz' Dramen, die den Blick zu öffnen den Anspruch erheben für die mehr oder weniger verschleierte Normalisierungsmechanismen der patriarchalischen Ordnung, nicht Widerspiegelung oder Darstellung einer wie auch immer gearteten Realität, sondern die Öffnung neuer Räume der Erfahrung durch die Zersetzung von Kognitionsroutinen und Automatismen der Wahrnehmung, wozu die „Spannung und Übergängigkeit“⁹ zwischen verschiedenen ‚Wirklichkeiten‘ und ästhetisch-formalen Ebenen als Riss durch die Zeit und den Raum wesentlich beiträgt. So arbeitet Streeruwitz in ihren Theatertexten – darin ist verschiedentlich der ‚postmoderne‘ Charakter ihrer Stücke bestimmt worden – „mit den performativ setzenden Möglichkeiten einer Bühne, die Wirklichkeit nicht nachahmt, sondern erfindet und die szenischen Zeichensysteme entgrenzt.“¹⁰ Oberflächlich halten sie die Verbindung zu dramatischen und dramaturgischen Konventionen; unterschwellig aber dominieren andere Formungsprinzipien, wenn Streeruwitz das repräsentationale Theater gleichzeitig zitiert und zersetzt im Rahmen von szenischen Arrangements, die die Tradition immer wieder wie abgelebte und abgelegte Kadaver herbeizitieren. Intertextuelle und interformale Schichtungen unterschiedlicher Strategien zur Erzeugung von Theatralität sind in Streeruwitz' Theater dabei Grundlage einer von Widersprüchen, Brüchen und Abbrüchen bis zur Absurdität getragenen Spieldramaturgie. Schnitte, Rupturen und Fraktur machen Differenz erfahrbar, mit ihnen zeigt sich das Theater *als Theater*.

Brecht hatte das Zeigen des Zeigens als eine Voraussetzung dafür reklamiert, um Theater *als Theater* (Illusion) sichtbar in Erscheinung und damit als Kunst ins Bewusstsein des Zuschauers treten zu lassen: „Zeigt, daß ihr zeigt!“¹¹ Streeruwitz spricht ihrerseits von der Verwandlung des Theaters in

⁷ Claudia Kramatschek, „Das Jetzt der Existenz. Gespräch mit Marlene Streeruwitz“, in: *Neue deutsche Literatur* 50, 545 (2002), S. 24-46: 25.

⁸ Ebd.

⁹ Gerda Poschmann, *Der nicht mehr dramatische Theatertext. Aktuelle Bühnenstücke und ihre dramaturgische Analyse*, Tübingen, 1997, S. 154.

¹⁰ Ebd., S. 156.

¹¹ Bertolt Brecht, „Das Zeigen muss gezeigt werden“, in: ders., *Gesammelte Werke 9: Gedichte 2*, hg. v. Suhrkamp Verlag in Zusammenarbeit mit Elisabeth Hauptmann, Frankfurt/M., 1967, S. 778-780: 778.

einen „Ort des Vor-Führens“¹² als Voraussetzung neuen (anderen) Sehens. Im Unterschied zu Brechts Theater bilden die Gesten des Vor-Führens in Streeruwitz' Theater dabei keinen Code aus, stehen allein für sich; die szenischen Signifikanten bleiben leer – etwa wenn in einer Szene des ebenfalls 1992 in Köln uraufgeführten Stücks *Sloane Square*. eine wie der attischen Tragödie entsprungene chorische Gruppe ‚Schwarzer Frauen‘ über die Bühne zieht, ohne dass dies einer auf die Handlung bezogenen Logik folgen würde. Zuvor hatte Streeruwitz zwei Wiener Touristengruppen, die Fischers und die Marenzis (samt Sohn und schwangerer Freundin), auf dem Weg zum Flughafen in der Untergrundstation „Sloane Square“ stranden lassen. Ein „Zwischenfall“, der Suizid eines Mannes, unterbricht den Zeitraum und Zeitfluss des Gewohnten, bringt nicht nur den Verkehr zum Erliegen, sondern isoliert auch die Ortsfremden, die dem Ausnahmezustand geläufiges Alltagsverhalten entgegensetzen, mit dieser Bewältigungsstrategie schnell aber an Grenzen stoßen. Man verbringt die Zeit des Wartens mit Gesprächen über das gewöhnliche Leben. Beständig allerdings wird die scheinbare ‚Ordnung des Normalen‘, derer sie sich so zu versichern suchen, durchkreuzt durch irrationale Erscheinungen und Ereignisse. Zu nennen ist hier insbesondere eine seriell (Szene 5, 10, 13) in die Normalzeit aus einer ‚Anderszeit‘ hereinbrechende Gewalt, deren Opfer (= Puppen) umgehend von einer moirenhaften Strotterin beseitigt und der Sichtbarkeit entzogen werden. Lesen lässt sich dies auf einer übergeordneten Ebene als Hinweis auf die Verschleierung der Gewaltverhältnisse innerhalb patriarchalischer Ordnungen; dramaturgisch wird durch derartige Unterbrechungen aber erst einmal das realistische ‚Setting‘ der Spielanordnung gestört.

Das gilt auch für den Durchzug eines einer anderen Zeit und einer anderen dramatischen Form entstammenden Trauerchors, der den banalen Alltagsdiskurs konterkariert, über den die gestrandeten Frauen versuchen, ‚Normalität‘ herzustellen; mit ihm breitet sich in irritierender Weise für einen Moment eine andere Zeit/Form, die der hohen (antiken) Tragödie, in der realistischen Form aus, um dann regelrecht sang- und klanglos zu verschwinden:

FRAU MARENZI Das ist eine schöne Jacke. Die Sie da anhaben. Haben Sie die hier gekauft?

FRAU FISCHER Nein. Diese Jacke? Aber nein! Die ist doch. Uralt ist die. Nein. Die habe ich schon ewig. *Pause.*

FRAU MARENZI Ich habe einen Pullover gekauft. Wissen Sie. Die Wolle hier. Das ist doch. Für meine Tochter. Diese Wollsachen hier. Die sind halt doch sehr gut. Ich meine. Billiger sind sie ja nicht. Aber die Qualität. Das ist doch etwas ganz anderes.

FRAU FISCHER Ja. Das ganz bestimmt. Die Qualität. So eine Qualität. Die findet man nicht. Bei uns. Das ist etwas ganz anderes. Da haben Sie recht.

Über die Treppe ziehen Die Schwarzen Frauen herunter auf den hinteren Bahnsteig. Eine stumme Prozession. Sie tragen lange schwarze Gewänder und haben

¹² Marlene Streeruwitz, „Passion. Devoir. Kontingenz. Und keine Zeit“, in: *Theater heute*, Sonderheft 1992, S. 28-31: 31.

den Kopf schwarz verhüllt. Sie ziehen feierlich und gemessen dahin. Sehr langsam. Das Geschehen auf dem hinteren Bahnsteig muß opernhaf-pathetisch wirken. Währenddessen:

FRAU MARENZI Ja. Da haben Sie recht. Wirklich. Die Qualität. [...]

Die Schwarzen Frauen ziehen über die Hinterbühne. Die Männer nehmen ihre Frauen auf [mit der Videokamera]. Die Frauen im Vordergrund. Clarissa sitzt auf ihrer Reisetasche. In sich zusammengesunken. Einen Augenblick lang sollte man sich wünschen, Die Schwarzen Frauen blieben stehen und stimmten einen überirdisch schönen Chor an. [Was sie aber nicht tun!]

Die Schwarzen Frauen ab.¹³

Bereits in ihrem frühen Essay „Passion. Devoir. Kontingenz. Und keine Zeit.“ hatte die eben von der Fachzeitschrift *Theater Heute* zur Dramatikerin des Jahres gewählten Autorin programmatisch den Bühnenrealismus verabschiedet:

Das meiste, was heute im Richtigen Theater zu sehen ist, behandelt das Inhalt-Form-Problem in schlichter historisierender Dualität. Der Inhalt stellt die Form her. Der historische Inhalt eine historisierende Form. Kaum je wird ein dialektischer Prozeß zwischen Form und Inhalt in Gang gesetzt. Kein Formwille löst auf, reißt aus dem Zusammenhang in ein neues Verständnis, stellt andere Verständigung her. Die nicht einmal neu wäre. Zu Beginn dieses Jahrhunderts konnte man das schon. Und in den 60ern auch. Oder?¹⁴

Das Drama, so ihre Forderung, müsse sich „aus jedem Realismus lösen“, Zeit „über die formale Lösung in Gegenwart verwandelt werden“.¹⁵ Und weiter:

Wozu Handlungen nachahmen, wenn das Drama die Handlung selbst sein kann. Auf dem Theater, das ein Ort des Vor-Führens ist. Emphaseverbote, Ekstaseverbote können in diesem Drama aufgehoben werden. Das Theater als letzter Ort der Befreiung. [...] Das Ganze zu Einzelteilen zerbrochen und ein anderes Ganzes werden lassen. Der Verwissenschaftlichung unserer Lebenszusammenhänge über Lust entfliehen. Ordne dem Denken den Inhalt entziehen und über Chaos Chaos bewältigen.¹⁶

Das enthält im Grunde bereits den Grundgedanken einer Poetik der Zerstreuung, die bis in die punktierte Sprache der Figuren hinein Alltagscodes fragmentiert und zersetzt, um falschen Ganzheitsvorstellungen den Boden zu entziehen. „Die formalen Strukturen der Dekonstruktion, Schnitt, Wechsel der Einstellung, Einschübe, Zitate, Collagierung linearer und räumlicher Natur“, so Streeruwitz in ihren Tübinger Poetikvorlesungen, „machen jede Verführung in ein zusammenhängendes Beruhigendes zunichte.“¹⁷ Unterbrechungen durch metareflexive Passagen in die vordergründig realistische Spielanordnung (wie am Beispiel der ‚Drei dicken Frauen‘ in *Waikiki Beach*. gesehen) oder auch

¹³ Streeruwitz (1992), *Waikiki Beach. Sloane Square*, S. 87 f.

¹⁴ Streeruwitz (1992), *Passion. Devoir. Kontingenz*, S. 31.

¹⁵ Ebd.

¹⁶ Ebd.

¹⁷ Streeruwitz (1997), *Sein. Und Schein. Und Erscheinen*, S. 81.

„unpassend“-surreale Einschüsse wie der Auftritt des Frauenchors in *Sloane Square*. – zu nennen wäre hier auch der wiederholte Auftritt von Barbies und Kens inmitten der Wiener Heurigen-(Un-)Seligkeit in der „Symphonischen Dichtung“ *Tolmezzo*. (uraufgeführt 1994 bei den Wiener Festwochen) – spielen hier ebenso hinein wie Streeruwitz' Umgang mit der Sprache als dem Feld, auf dem die Machtverhältnisse zwischen den Geschlechtern sich aussprechen.

Bereits die Titel ihrer Stücke unterlaufen Konventionen, was die lineare Fassbarkeit und Dynamik der zu erwartenden Spielsituation angeht. Sie rufen Orte als Schauplatz und mit ihnen Erwartungen auf, die sie dann konsequent unterlaufen. So spielt *Waikiki Beach*. nicht auf Hawaii, sondern in einem Abbruchhaus in Wien, das 1993 in Köln uraufgeführte Stück *Ocean Drive*. nicht etwa im südlichen Teil von Miami Beach, sondern in den österreichischen Alpen usw. Häufig sind die klangvollen Lokale nichts anderes als heterotope Unorte, so wie die unterirdische U-Bahnstation in *Sloane Square*. oder der Vorraum der „ehemalige[n] k.k. Piß- und Bedürfnisanstalt“¹⁸ an der Wiener Stadtbahnhaltestelle Burggasse in *New York. New York*. (uraufgeführt 1993 an den Münchner Kammerspielen).

Das Vexierspiel der Titelgebung ist Teil einer theatralen Signifikationspraxis, die durch Kollusion, das Nebeneinander und das Spiel mit Formtraditionen, Fiktionsebenen und Handlungszusammenhängen den Bühnenrealismus zerstört, in dessen Falle sie den Zuschauer zunächst lockt. Die Zeichenhaftigkeit des Raums ist in Streeruwitz' Stücken so aufgelöst zugunsten von „imaginäre[n] Markierung[en]“¹⁹, was wiederum die Zeichenhaftigkeit des Theaterraums als von der Realität geschiedenem Raum zweiter Ordnung ausstellt. Dass die Nebentexte in Streeruwitz' Dramen mit ihrem Surplus an nicht-spielbarer Informationsübermittlung (wie in den Anweisungen zum zitierten Auftritt der ‚Schwarzen Frauen‘ in *Sloane Square*.) als genuiner Bestandteil der theatralen Konstruktion Bedeutung haben, gehört ebenso zu diesem Spiel, wie dass die Figuren ohne Weiteres zwischen Fiktionsebenen wechseln (können) – etwa wenn Frau Marenzi in *Sloane Square*. der erwähnten Strotterin beim Beseitigen der Puppen-Toten zur Hand geht –, vom häufigen Einsatz der *mise en abyme* wie in *Waikiki Beach*. ganz zu schweigen. Die daraus folgende Instabilität der theatralischen Verhältnisse wird verstärkt noch durch die Schichtung heterogener Formmodelle der Theatergeschichte, von der Tragödie bis zur Oper und Operette, die in Streeruwitz' Stücken nicht allein zitiert, sondern auch (aus dem Off) eingespielt oder regelrecht ‚angespield‘ werden. Indem Streeruwitz solcherart „den theatralischen Vorgang plötzlich in eine andere Spielebene kippen läßt“, zerstört sie „die illusionäre

¹⁸ Marlene Streeruwitz, *New York. New York. – Elysian Park. Zwei Stücke*, Frankfurt/M., 1993, S. 25.

¹⁹ Konstanze Fliedl, „Ohne Lust und Liebe. Zu Texten von Elfriede Jelinek und Marlene Streeruwitz“, in: Pierre Béhar (Hg.), *Glück und Unglück in der österreichischen Literatur und Kultur*, Bern (u. a.), 2003, S. 221-237: 222.

Glätte, die ansonsten dem zwischenmenschlichen Geschehen seine scheinbare Naturwüchsigkeit verleiht.“²⁰

Ein solches ‚Kippen‘ der Formen findet etwa dann statt, wenn wie in *Sloane Square*. gegen jede Logik und psychologische Plausibilität sich durch die Strotterin hindurch ein ‚alter‘ (Theater-)Text und, vermittelt über ihn, das barocke Ordnungskonzept der *constantia* für einen Moment als Subtext der Normalzeit regelrecht gegenwärtig wird. Während die von ihren Männern allein gelassenen Frauen der beiden Touristengruppen Zeuginnen der sich wiederholenden Gewaltausbrüche einer Gruppe von Punks werden, erklingt plötzlich Barockmusik und die Strotterin deklamiert Verse aus Andreas Gryphius’ Trauerspiel *Ermordete Majestät oder Carolus Stuardus König von Gross Britannien* (entstanden 1649/1650), das den politischen Königsmord geradezu als Lehrbeispiel für die Folgen der Verletzung der göttlichen Rechte des Königs durch das Souveränität beanspruchende Volk in Szene setzt. Dies ist lediglich ein Beispiel dafür, wie in diesem Stück die Banalkommunikation, über die die gestrandeten Reisenden Möglichkeiten der Beherrschung des Ausnahmezustands erproben, beständig ins Leere läuft.

Gleich mehrere Modelle der Formtradition – ein anderes Beispiel – stehen in *Waikiki Beach*. nebeneinander: attische Tragödie, elisabethanisches Drama, psychologischer Realismus, klassische Oper. Zum Abschluss des ersten Viertels des Stückes, in der siebten von insgesamt 28 Szenen, schiebt sich in *Waikiki Beach*. so das elisabethanische Liebesdrama regelrecht in das bis dahin dem Muster des psychologischen Realismus folgende Beziehungsstück hinein. Der realistische Konversationston ändert sich und die Auseinandersetzung zwischen der Bürgermeistersgattin Helene und ihrem Liebhaber Michael werden überspielt durch einen als Playback im originalen Englisch eingespielten Dialog aus Shakespeares ‚hoher Tragödie‘ *Anthony and Cleopatra*, in der die Rollenverteilung zwischen Mann und Frau – anders als im Stück – (noch) klar ist:

Helene und Michael stehen einander gegenüber. Das bisher nonchalant durchgespielte Auseinanderdriften einer Beziehung kristallisiert plötzlich zu einem tragischen Abschied. Beide sind ernüchtert und stehen in einem Lichtkegel. Die bisher übertrieben aufwendige Abendkleidung ist nun völlig adäquat. Die Tragödie nimmt ab dieser Szene erst ihren Anfang.

Playback: perfektes Shakespearean English. Äußerstes Pathos.

ANTHONY/MICHAEL I’ll leave you Lady.

[...]

*Sie gehen. Michael dreht das Licht ab. Man hört seine Schritte verhallen.*²¹

In der 17. Szene ist es dann Puccinis *Tosca*, die wiederum von der ‚unangemessenen‘ Person der Strotterin – erneut in der Form eines Playbacks – aufgerufen

²⁰ Manfred Mittermayer, „„Forschungsreisen ins Verborgene“. Zum intertextuellen Konstruktionsprinzip der Theaterstücke von Marlene Streeruwitz“, in: *Austriaca. Cahiers universitaires d’information sur l’Autriche* 26, 53 (2002), S. 177-194: 180.

²¹ Streeruwitz (1992), *Waikiki Beach. Sloane Square*, S. 28 f.

wird²²; in der hier anschließenden Szene 18 wiederum löst ‚Salonton‘ den tragischen Opernton der ‚Strotterinnen‘-Szene ab und es wird ein weiteres Formmodell der Dramentradition herbeizitiert, hier nun mittels eines aus dem Lautsprecher erklingenden, die Trennung Helenes und Michaels grundierenden Szenendialogs, der dem Abschied Elena[!] Serebrjakowas und Michail[!] Astrows aus Anton Čechovs *Onkel Wanja* nachempfunden ist.²³ Kurz vor Stückende schließlich, im Anschluss an die grausame Ermordung Helenes und der Strotterin durch eine Schlägertruppe, gewährt das Stück den ‚Dicken Frauen‘ einen zweiten Auftritt, gekleidet als Krankenschwestern aus dem Ersten Weltkrieg und drei blinde Greise im Schlepptau, die mit nach Belieben auch in Altgriechisch gesprochenen Versen aus Aischylos’ *Agamemnon*-Tragödie das Geschehen in pseudoantikisierender Weise kommentieren, nur um am Ende von den zu ‚Furien‘ verwandelten Frauen als nutzloses Requisit ‚alter‘ Form von der Bühne abgeführt zu werden, was Streeruwitz in der abschließenden Szenenanweisung mit dem unspielbaren Kommentar versieht: *„Die drei Greise haben – wie seit tausenden Jahren – wieder versagt und die Schuldigen gedeckt. Dementsprechend hart ihre Behandlung durch die Furien.“*²⁴

All das sind Beispiele für das Gestaltungsprinzip einer antimimetischen ‚Desartikulation‘²⁵, die den szenischen Aufbau von Streeruwitz Stücken bestimmt: ‚Sprachliche (symbolische) wie szenische (ikonische) Repräsentation werden unterlaufen, indem mit dem syntagmatischen Zusammenhang der Signifikanten auch ihre Lesbarkeit als Zeichen gestört wird.‘²⁶ Und all das geschieht auf der Folie einer löchrig gewordenen aristotelischen Dramaturgie.

Damit komme ich zu meinem zweiten Beispiel einer dramatischen Zersetzungskunst: Den zu zwei Trilogien mit einem Nachspiel zusammengefassten Theaterstücken Rainald Goetz²⁷, in denen die Gleichzeitigkeit von Formzer-

²² *„Auf das Stichwort ‚Frau Kammersänger‘ flutet Musik auf. Die Strotterin, die eine unglaublich versoffene und heruntergekommene Person ist, kniet inmitten der Flaschen nieder und singt – im Playback – das Gebet der Tosca. / Gespielt wird eine historische Aufnahme. Licht nur auf der Strotterin. Blau oder Grün – jedenfalls kann die Unwirklichkeit dieser Unschuldsv Verteidigung durchaus in aller Pracht zur Geltung kommen.“* (Streeruwitz [1992], *Waikiki Beach. Sloane Square*, S. 50).

²³ Ebd., S. 51-53.

²⁴ Ebd., S. 73.

²⁵ Poschmann (1997), *Der nicht mehr dramatische Theatertext*, S. 158.

²⁶ Ebd.

²⁷ *„Krieg“* („Heiliger Krieg“, UA: 10. Oktober 1987, Schauspiel Bonn; Regie: Hans Hollmann – *„Schlachten“*, UA: 19. März 1988, Schauspiel Bonn; Regie: Günther Gerstner – *„Kolik“*, UA: 15. Mai 1988, Schauspiel Bonn; Regie: Hans Hollmann), *„Festung“* („Kritik in Festung“, UA: 23. Oktober 1993, Deutsches Schauspielhaus Hamburg; Regie: Anselm Weber – *„Festung“*, UA: 20. Dezember 1992, Schauspiel Frankfurt/M.; Regie: Hans Hollmann – *„Katarakt“*, UA: 21. Dezember 1992, Schauspiel Frankfurt/M.; Regie: Hans Hollmann), *„Jeff Koons“*, UA: 18. Dezember 1999, Deutsches Schauspielhaus Hamburg; Regie: Stefan Bachmann.

setzung und Formgebung Ausdruck findet in einer Art ‚Durchrechnung‘ des Dramas.²⁸

Rainald Goetz' dramatischer Furor

Auf den ersten Blick lehnt Goetz sich mit seinen zwischen 1987 und 1993 uraufgeführten Trilogien *Krieg* und *Festung* an das antike Modell des Tragödien-Agons an. Bereits in *Festung* allerdings erfährt dieses Strukturmodell eine Über-Steigerung: die dreiteilige *Festung* (*Kritik in Festung – Festung – Katarakt*) ist ihrerseits Teilstück einer solchen Texttrilogie, die aus der – wiederum dreiteiligen – Materialsammlung 1989, den neun (drei mal drei) jährlichen Zeitberichten *Kronos* und eben den drei *Festung*-Stücken besteht: Dokumentation/Material – Autobiografie/Bericht – Theater/Spiel. In dem ebenfalls triptychonal angelegten Stück *Krieg* mit den Teilen *Heiliger Krieg*, *Schlachten* und *Kolik* wiederum sind die insgesamt siebzehn Teile des Schlusstücks *Kolik* dergestalt um ihre mathematische Mitte angeordnet, dass die um die Spiegelachse des 9. Abschnitts („Arbeit“) angelegten Teilstücke ein geschlossenes Regelsystem ‚Arbeit‘ bilden, das sich durch bereichsspezifische, binäre Codes nach dem Muster ‚Kraft‘/‚Schwäche‘ oder ‚Licht‘/‚Dunkel‘ ausdifferenziert.

Mit der mathematischen Konstruktion des Dramentextes kopiert Goetz ein Repräsentationssystem in ein anderes ein (hier das vermeintlich ‚exakte‘ der Mathematik in das ‚unzuverlässige‘ der Ästhetik), setzt damit zum einen die Strukturbildung noch jeder textuell-szenischen Organisation auf anderer – fremder – Ebene fort, unterläuft durch die Übersteigerung der zahlhaft-mathematischen Ordnung damit zugleich und zum anderen aber auch wieder den Glauben an die Abbildbarkeit der Welt durch das ‚andere‘ repräsentationale System – der Wirklichkeit durch das Theater, *so wie es ist*.

Dass Goetz Thomas Hobbes' Bestimmung der rationalen Erkenntnis als Berechnung („Denken ist Rechnen“) auf den Buchrücken der Veröffentlichung von *Krieg* hat setzen lassen, hat eine ganze Reihe von Deutungsversuchen inspiriert, die zum einen die mathematische Regelhaftigkeit seiner komplexen Theaterapparaturen auf der textuellen Ebene und zum anderen die zeichenhafte Bedeutung eben dieser Mathematisierungen nachzuweisen versucht haben.²⁹ So luzide und erhellend diese Versuche zur Semantisierung der Form/Struktur für sich genommen jeweils auch sein mögen: Sie nehmen fraglos die Mathematisierung der Form gleichsam beim Wort, ohne mögliche Ironiesignale auch

²⁸ Ich greife hier auf Überlegungen zurück, die ich an anderer Stelle bereits ausführlich entfaltet habe. Siehe dazu Norbert Otto Eke, „Welt-Kunst-Beobachtung. Rainald Goetz und das Theater“, in: *Text + Kritik*, 190 (2011), S. 52-67.

²⁹ Vgl. dazu u. a. Richard Weber, „... noch KV (kv)“: Rainald Goetz. Mutmaßungen über ‚Krieg‘“, in: ders. (Hg.), *Deutsches Drama der 80er Jahre*, Frankfurt/M., 1992, S. 120-148; Stefan Krankenhagen, *Auschwitz darstellen. Ästhetische Positionen zwischen Adorno, Spielberg und Walser*, Köln (u. a.), 2001; Johannes Windrich, *Technotheater. Dramaturgie und Philosophie bei Rainald Goetz und Thomas Bernhard*, München, 2007.

nur in Erwägung zu ziehen (von der Frage, ob sich das ästhetische Feld und mit ihm die Repräsentationsproblematik im Theater von einer zahlhaft begründeten Ordnung her rationalisieren und damit die Formproblematik erledigen lässt, ganz abgesehen); immerhin ersetzt Goetz im Zuge seines Einkopierungsverfahrens ja die der Welt nicht beikommende repräsentationale Theaterästhetik durch die der Realität weitgehend entflozene Mathematik. Bleibt also, so wäre zu fragen, die ihrerseits mit einer quasi-numinösen Ladung versehene, mathematisch-exakte Ordnungsstruktur wirklich von der Dekonstruktion der repräsentationalen Form verschont oder erfasst diese Dekonstruktion durch Potenzierungen in der Verschränkung von Arithmetik und Ästhetik nicht auch dieses ‚andere‘ Ordnungssystem mit wiederum weitreichenden Folgen (immerhin ist dem mathematischen Ordnungssystem der Glaube an die rationale Beherrschbarkeit der Welt noch vorgängig)? Und darüber hinaus: Steht die mathematische Konstruktion des Textes mit seiner internen Ordnungsgebung nicht in dem Moment zwangsläufig zur Disposition, in dem der Text im Rahmen seiner medialen *Übersetzung* auf die andere Wirklichkeit der Bühne trifft? Gehen möglicherweise so all die Versuche der Nachrechnung und Nachberechnung der goetzchen Dramen einer Zersetzungsstrategie in die Falle, die doch sehr dezidiert gerade am fluiden, ephemeren Charakter von Theater als Ereignis ansetzt?

In diesem Zusammenhang sei darauf verwiesen, dass Goetz die Bedeutung des dramatischen Theatertextes als Material einer autonomen Inszenierungskunst durchaus ‚einrechnet‘, was ihn von Marlene Streeruwitz unterscheidet, die sich ganz entschieden gegen die Willkür eines Regietheaters ausgesprochen hat, das mehr als sekundäres Kunstwerk zu sein für sich in Anspruch nimmt. Wer die Texte eines Autors bzw. einer Autorin „in ihrer Ganzheit nicht akzeptieren“³⁰ könne, möge bitte, so die Autorin, „eigene Texte schreiben“; Texte zu Projekten zu zerstückeln sei „eine andere Form von Zensur“.³¹ Goetz dagegen notiert im November 1998 in seinem aus einem Internettagebuch entstanden „Roman eines Jahres“ *Abfall für alle* im Hinblick auf seine Arbeit an einer Strichfassung von *Krieg*:

[I]ch war immer für Kürzen, Streichen, Neumontieren, scheißegal. Wenn nur der GEIST der Sache erfaßt ist, und der Regisseur dann GEGEN den anszeniert, gegen den sein eigenes Ding setzt. Ich dachte immer, Zerstörungsregie, Textzerstörungsarbeit, das muß der Regisseur leisten, so, daß die Sache als neues Ganzes funktioniert, im richtigen Timing, und vorallem vom Live-Wort des Schauspielers her. Da entscheidet sich alles.³²

Goetz lenkt in diesem Notat die Aufmerksamkeit über die szenische Transitorik hinaus auf den präsentischen Charakter des Bühnenspiels, in dem das „Live-Wort des Schauspielers“ dem textuellen Drama zur Sichtbarkeit verhilft.

³⁰ Marlene Streeruwitz, *Können. Mögen. Dürfen. Sollen. Wollen. Müssen. Lassen. Frankfurter Poetikvorlesungen*, Frankfurt/M., 1998, S. 113.

³¹ Ebd.

³² Rainald Goetz, *Abfall für alle. Roman eines Jahres*, 2. Aufl., Frankfurt/M., 1999, S. 744.

Zwar zielt Goetz' Theater mit dem Verzicht auf das Spiel psychologisch durchgearbeiteter Handlungsträger im Rahmen konsistenter Repräsentationsstrukturen tendenziell auf Entpersonalisierung. Die Idee des Schauspielertheaters (der Körper des Schauspielers als Zeichenkörper und Repräsentationsmedium) allerdings suspendiert er nicht. Indem der Spieler die ‚tote‘ Sprache des *Textes* durch seinen Körper schicke, lasse er das Theater zur *sinnlichen* Anstalt werden, die dem Zuschauer das *Zuschauen* und *Zuhören* zur eigenen Erfahrung macht. „Die Wirklichkeit der wirklich echten Körper echter Menschen“, so Goetz, „macht da mit jedem Atemzug, den die da atmen und erst recht mit jedem Wort das unmögliche Argument praktisch zur Wahrheit, daß das Toteste einen Augenblick lebt, daß es etwas, was es nicht gibt, gibt: nicht-tote Kunst.“³³

Das setzt die Performance als Medium einer die „schriftinterne Totheit“ des Dramentextes, der „ASOZIALITÄTSKUNST Schrift“³⁴, überwindenden Theaterkunst ins Recht. Es ist gerade die hier sich aussprechende „Präsenz suggestion“³⁵ des Theaters, die Anschlussmöglichkeiten bietet für die Ästhetik der Unmittelbarkeit, in deren Fluchtlinie Goetz in seinem dramatischen Werk an der Verwandlung von Repräsentation in Präsenz, zugleich von Signifikanz in Evidenz gearbeitet hat – und dies im Horizont der in seinen Frankfurter Poetikvorlesungen umrissenen Idee eines Realismus der „Weltbeobachtung“, die sich auf Niklas Luhmanns Systemtheorie beruft.³⁶

Insbesondere Luhmanns Überlegungen zur Bedeutung der Kommunikation dürften dabei für Goetz anschlussfähige Perspektiven geboten haben. Auf der Ebene sozialer Systeme entspricht ‚Kommunikation‘ dem, was ‚Beobachtung‘ im Bereich der Systemoperationen ausmacht. Kommunikationen bezeichnen gleichsam „eine *Innenperspektive* des Systemgeschehens“.³⁷ Und um die Beobachtung dieses Systemgeschehens geht es Goetz ganz unmittelbar, wenn er in der Vorbemerkung zur *Festung*-Trilogie schreibt, *Festung* spiele „im Theater und ist Kommunikation.“³⁸ Übertragen auf Goetz' Überlegungen heißt das: Fluchtpunkt des theatralen Spiels ist die Beobachtung von Kommunikationen, was auf der Ebene des Theatertextes zur Folge hat, dass mit ihm nicht Hand-

³³ Rainald Goetz, „Drei Tage (Kosmos)“, in: ders., *Kronos*, Frankfurt/M., 1993, S. 251-272: 258.

³⁴ Goetz (1999), *Abfall für alle*, S. 271.

³⁵ Hubert Winkels, „Krieg den Zeichen. Rainald Goetz und die Wiederkehr des Körpers“, in: ders., *Einschnitte. Zur Literatur der 80er Jahre*, erw. und bearb. Ausgabe, Frankfurt/M., 1991, S. 217-266: 254 f.

³⁶ Über die Theoriereferenzen seiner Ästhetik hat Goetz in seiner Vorlesung „Praxis“ Auskunft gegeben (Goetz [1999], *Abfall für alle*). Siehe dazu auch Lutz Hagedstedt/Rainald Goetz, „Der Hauptkick kam durchs Internet. Ein Gespräch mit Rainald Goetz nach Abschluß seines Mammutprojektes *Heute Morgen*“, in: *Sprache im technischen Zeitalter* 38, 155 (2000), S. 325-339: 336. Zu Goetz' Luhmann-Rezeption siehe weiterführend insbesondere Windrich (2007), *Technotheater*.

³⁷ Vgl. dazu Manfred Füllsack, „Geltungsansprüche und Beobachtungen zweiter Ordnung. Wie nahe kommen sich Diskurs- und Systemtheorie?“, in: *Soziale Systeme. Zeitschrift für soziologische Theorie* 4, 1 (1998), S. 185-198: 195.

³⁸ Rainald Goetz, *Festung. Stücke*, Frankfurt/M., 1993, S. [1].

lung, d. h. Repräsentation oder Rekonstruktion von Vorgängen, Ereignissen, Begebenheiten (Geschichten) etc., in der Form ihrer ‚Abbildung‘ zur Diskussion steht, sondern in erster Linie die Inszenierung sprachlicher Operationen.

Gegenstand der Beobachtung in der Stückfolge *Krieg*, einer triptychonalen Rede über Gewalt, ist beispielsweise so die Verlagerung von Gewalt von der physisch-unmittelbaren auf die diskursive Ebene – dies als Ergebnis des kulturgeschichtlichen Paradigmenwechsels von Machtkonfigurationen im Zuge des Übergangs der Disziplinargesellschaft zur Kontrollgesellschaft, die sich durch Informationen organisiert, physische, sich den Körpern unmittelbar einschreibende Gewalt dabei durch diskursive Praktiken, d. h. unsichtbare Herrschaftstechnologien ersetzt.³⁹

Goetz' Theater *spielt* dabei nicht Krieg, sondern *konfiguriert* ihn durch den Rahmen versprachlichter Vorstellungen hindurch – von dem erinnerungsseli-gen Pathos trunkener Thekenkämpfer („Sprechen wir über die guten alten Zeiten.“⁴⁰) mit symbolisch hochaufgeladenen Namen (Stammheimer, Stockhausen, Heidegger: *Heiliger Krieg*) über den Leerlauf der Kommunikation im gewalttätigen Mikrokosmos der Familie (*Schlachten*) bis hin zur Dauersuada eines sich systematisch zu Tode trinkenden Ich (*Kolik*), mit der das Theater den Krieg auf der inneren Ebene (der Selbstauflösung) ‚beobachtet‘. Die politische Revolution des Jahres 1789 und die Revolutionierung der Politik in der studentischen Protestbewegung bis in deren Ausläufer in den ideologischen, auch terroristischen (Graben-)Kämpfen der 1970er Jahre hinein bilden in *Krieg* von hier aus die Referenten eines ‚Zeit‘-Porträts, das den Weg von außen nach innen einschlägt: vom Weltkrieg zum Familienkrieg, zum Kopf-Krieg als Kampf Ich gegen Ich, wobei das Ganze im Krieg der Sprache beginnt (genauer mit der Sprache/Rede gegen die Sprache/Rede) und im Schweigen endet.

Lediglich exemplarisch konkretisiert sei dies am Beispiel der Stückfolge *Festung*, in der Goetz den in Rederoutinen erstarrten und von Trivialisierungsprozessen durchzogenen medialen Aufbereitungen von Auschwitz in der deutschen Nachkriegsgesellschaft nachgeht. Sowenig wie *Krieg* realistisches Schlachten auf die Bühne bringt, sowenig spielt *Festung* Vernichtung, verhilft ihr vielmehr durch die private Rede (*Kritik in Festung*), die öffentliche Rede (*Festung*) und das Für-sich-Sprechen solilogischer Rede (*Katarakt*) hindurch auf ganz eigentümliche Weise zur ‚Präsenz‘. Das Kommunikationstheater von *Festung* schlägt einen weiten Bogen in diesem Rahmen von der sogenannten ‚zweiten Schuld‘ der Verdrängung in den Aufbau- und Wirtschaftswunderjahren bis in die Zeit der ‚dreifachen Vergangenheitsbewältigung‘ (Konrad Jarasch) nach dem Mauerfall.⁴¹

³⁹ Vgl. dazu Gilles Deleuze, „Postskriptum über die Kontrollgesellschaften“, in: ders., *Unterhandlungen 1972-1990*, Frankfurt/M., 1993, S. 254-262.

⁴⁰ Goetz (1986), *Krieg*, S. 16.

⁴¹ Vgl. dazu Krankenhagen (2001), *Auschwitz darstellen*, S. 147; Windrich (2007), *Techno-theater*, S. 378.

Herzstück der Trilogie ist die ‚Spiel-Show‘ *Festung*. Auf der Spielebene findet in ihr am Tag des Mauerfalls (9. November 1989) die TV-Aufzeichnung einer Unterhaltungssendung („Café Normal“) statt, in der verschiedene Mannschaften an verschiedenen Orten gegeneinander antreten. Live schaltet die Regie zwischen den Schauplätzen des Geschehens hin und her, simuliert damit gleichzeitig Öffentlichkeit und eine sich in dieser Öffentlichkeit erfüllende Geschichte („Sie sehen es selbst/dieses Spiel hier ist/Geschichte“⁴²). Der fluiden Raumstruktur entspricht eine komplexe Verwirbelung der Zeitebenen: Den durch die Simulation der Live-Schaltungen arrangierten Sprüngen im Raum korrespondieren auf der Ebene der Zeit Sprünge durch die (deutsche) Geschichte. Der 9. November 1989, der 9. November 1938 (Reichspogromnacht), der 9. November 1923 (Hitler-Putsch) und der 9. November 1918 (Ausrufung der ersten deutschen Republik) – all diese Ereignisse der Realgeschichte werden in *Festung* von Goetz übereinandergelegt und auf das Datum der Wannseekonferenz (20. Januar 1942) projiziert. Solcherart schichtet Rainald Goetz die Rampe der Theaterbühne über die Selektionsrampe der Vernichtungslager und verspiegelt die in Auschwitz (und all den anderen Orten der Vernichtung) ‚wirklich‘ gewordene „Kommunikation über Vernichtung“⁴³ mit dem nachgelagerten Sprechen über die Shoah in der ‚geläuterten‘ deutschen Nachkriegsgesellschaft, in das er sich am Ende *als Autor* des Stückes *Festung* (hier in der Sprechermaske „Schreiber“) in einer selbstreflexiven Schleife auf ganz eigentümliche Weise in seinen Text ‚hineinschreibt‘:

SCHREIBER [...] im Winter/neunzehn fünfundachtzig sechsendachtzig/lebte ich als Häftling eines Staatsstipendiums/freiwillig und gerne in der Villa des sogenannten/literarischen Colloquiums Berlin/am großen Wannsee/ [...] / Abends/oft ganze/Wochenenden lang/fielen die literarischen Tagungen/die Lesungen und die Kongresse und all/die wichtiguerischen Konferenzen ein/wie wilde Horden schwadronierend/furchtbare Reden wurden gehalten/furchtbare Debatten geführt/natürlich auf Deutsch/die furchtbarsten Trottel standen/danach gesellig auf dem Teppich rum/mit ihren lächerlichen Rotweingläsern/in den scheußlichen Betriebsgenudelhänden/undsoweiter furchtbar war das/diese Wannseekonferenzen/und ich hatte mir schon zu viele/zu genau angeschaut als im März im Fernseher/Shoa/kam und plötzlich kippte der milde Schwachsinn um/das war plötzlich kein Witz mehr/diese Wannseekonferenzen/diese deutschen Reden/deutscher Trottel/dieses deutsche Weitermachen ewig/an den ewig deutschen Orten/fürchterlich/plötzlich war das wirklich/fürchterlich/Die Wannseekonferenz/Rede/ und Vernichtung/und dieser Spurenkreuzung/bin ich dann/gefolgt.⁴⁴

Die von Goetz hier am Beispiel der Konferenz- und Lesungsroutinen beschriebene ‚Fürchterlichkeit‘ der Banal- und Normalkommunikation über die Vernichtung, die der Erinnerung an die Shoah den Schrecken (auch das Erschrecken) ausgetrieben hat (darauf verweisen die weinseligen Smalltalk-

⁴² Goetz (1993), *Festung*, S. 103.

⁴³ Ebd., S. 99.

⁴⁴ Ebd., S. 212-214.

Runden nach getaner Arbeit), wird in *Jeff Koons*, seiner dritten Arbeit für das Theater, ergänzt und erweitert zur Beobachtung des Kunstsystems. Anders als es der Titel nahelegt, ist *Jeff Koons* alles andere als ein Künstlerdrama. Goetz' Stück nutzt vielmehr den Künstlernamen als „Hallraum“⁴⁵ und Projektionsfläche für einen (Selbst-)Inszenierungsgestus moderner Kunst, wobei die spezifische Ästhetik des ‚realen‘ Jeff Koons – das Spiel mit dem Zeichenmaterial der Populärkultur, mit der Oberfläche, dem Kitsch – als solche allenfalls im Hintergrund präsent ist.⁴⁶

Indem er dem Kunstsystem in der ‚Persona‘ des Kunstproduzenten Jeff Koons einen extra-theatralen Fluchtpunkt gibt, verwandelt Goetz das Theater vom Ort der Repräsentation zum Kunst-Raum zweiter Ordnung. Das Stück *Jeff Koons* bringt nicht eine Figur ‚Jeff Koons‘ zum Sprechen – es *ist* vielmehr Beobachtung des Kunstsystems „Jeff Koons“ in allen seinen Facetten, wobei das Verhältnis von ‚Dinnen‘ (hier: im erweiterten Sinn das symbolisch generalisierte System ‚Kunst‘ und im engeren Sinn die ‚In‘-Locations der Clubs und der ‚angesagten‘ Partys und Vernissagen) und ‚Draußen‘ (hier: die in Gestalt einer „Die Gebückten vom Görlitzer Bahnhof“ genannten Figurengruppe ‚real‘ gewordene, soziale ‚Umwelt‘ des Kunstsystems) die Leitdifferenz vorgibt: „die einen wollen raus / die anderen rein, normal“.⁴⁷

Schlussüberlegungen: Theater it isn't over

Anlässlich einer Besprechung von Nicolas Stemanns Inszenierung von Goethes *Faust* für die Salzburger Festspiele und der Uraufführung von Roland Schimmelpfennigs Stück *Die vier Himmelsrichtungen* im Salzburger Landestheater hat der Kritiker Peter Kümmel dem Theater 2011 in der Wochenzeitung *Die Zeit* eine Art Nachruf geschrieben:

Auf dem Theater ist die schöne Zeit des ‚Anything goes‘ vorbei. Jetzt befinden wir uns in der Phase des ‚Nichts geht mehr‘. Das ist nämlich seit geraumer Zeit die Grundbehauptung der modernen Dramatik: Man kann nicht mehr spielen, nicht mehr verkörpern, nicht mehr darstellen, man kann sich vor allem im Theater nicht mehr verwandeln; man kann nur noch zeigen und davon erzählen, dass das alles nicht mehr geht.⁴⁸

⁴⁵ Vgl. „„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* 52, 50 (1999), S. 250-253: 250.

⁴⁶ Eine ausführliche und intensive Auseinandersetzung mit *Jeff Koons* hat Stefan Krankenhagen vorgelegt: „Laß mich rein, laß mich raus. ‚Jeff Koons‘ von Rainald Goetz“, in: *Weimarer Beiträge* 54, 2 (2008), S. 212-236.

⁴⁷ Rainald Goetz, *Jeff Koons*, Frankfurt/M., 1998, S. 122.

⁴⁸ Peter Kümmel, „Nichts geht mehr? Alles geht! Wagemutiges Salzburg: Die Festspiele beginnen mit dem ‚ganzen Faust‘ und einem Nachtstück von Roland Schimmelpfennig“, in: *Die Zeit*, Nr. 32, 4. August 2011, S. 52.

Das ist zumindest, was den ersten Teil der Aussage betrifft, sicher nicht ganz falsch, aber auch nicht ganz richtig, hat doch das postdramatische Theater weder das Texttheater beendet noch dem literarischen Theatertext den Todesstoß versetzt, was bereits Lehmann in seiner einflussreichen Studie zum *Postdramatischen Theater* (1999) durchaus eingeräumt hat⁴⁹, zumal auch in den Hochphasen des postdramatischen Theaters bzw. der postdramatischen Inszenierungskunst die dramatische Form nichts von ihrer Vitalität eingebüßt und auch im avancierten Theater durchaus ihre Bedeutung behalten hat. Zu Recht hat Joachim Fiebach so auf die seit Mitte der 1990er Jahre zu beobachtende Tendenz hingewiesen, „dramatische *Literatur* (wieder) als das primäre Element von Theaterkunst zu nehmen“⁵⁰. So besteht neben den postmodernen Auflösungsformen eines performancenahen Theaters, das Spielräume für ungewohnte Wahrnehmungen geschaffen und wieder die Sensibilität für den ereignishaften Charakter der Aufführung geschärft hat, ein breites Spektrum spielbarer Dramenformen im deutschen Gegenwartstheater.

Und Streeruwitz und Goetz? Ihre Arbeiten mit und gegen die Form rekonfigurierten für einen kurzen Moment der Aufmerksamkeit den politischen Raum des Theaters, indem sie sich der einfachen Repräsentation von sozialen Strukturen, Konflikten oder Identitäten gegenüber versperrten, gleichzeitig dabei ästhetische Begrenzungen durchbrachen und damit einer Theaterkunst zuarbeiteten, die nichts weniger als politisch zu sein beanspruchte, indem sie an einer Neuverteilung des Wahrnehmbaren im Sinne Rancières arbeitete: als Praxis der Unterbrechung.⁵¹

Für Rancière treten Kunst und Politik gleichermaßen als Dissens und Unterbrechung in Erscheinung, und sie haben gemein, dass sie das Verhältnis zwischen Wirklichkeit und Schein neu ordnen. Von der Kunst sagt Rancière, sie stelle damit „Formen der Neugestaltung von Erfahrung her – jenes Terrain, auf dem Formen der politischen Subjektwerdung entstehen können, die selbst wiederum die gemeinsame Erfahrung neu gestalten und neue künstlerische Dissense hervorrufen.“⁵² Von hier aus könnte die dramenästhetische Zersetzungskunst von Marlene Streeruwitz und Rainald Goetz in ihrer intentionalen Stoßrichtung erklärt werden. Freilich ist sie Geschichte, verschwunden aus dem Fokus von Bühne und Öffentlichkeit, von Interesse gegenwärtig fast nur noch für die akademische Literatur- und Theaterwissenschaft. Streeruwitz und

⁴⁹ Vgl. dazu Nikola Roßbach, „Neubestimmungen von Theater, Text und Genre bei Helmut Krausser“, in: Hans-Peter Bayerdörfer (Hg.), *Vom Drama zum Theatertext? Zur Situation der Dramatik in Ländern Mitteleuropas*, Tübingen, 2007, S. 165-172: 166 f.

⁵⁰ Joachim Fiebach, *Manifeste europäischen Theaters. Grotowski bis Schleeß*, Berlin, 2003, S. 352.

⁵¹ Vgl. dazu Jacques Rancière, *Das Unbehagen in der Ästhetik*, aus dem Französischen von Richard Steurer, hg. v. Peter Engelmann, Wien, 2007; ders., *Der emanzipierte Zuschauer*, aus dem Französischen von Richard Steurer, hg. v. Peter Engelmann, Wien, 2009.

⁵² Jacques Rancière, „Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien“, in: ders., *Die Aufteilung des Sinnlichen – Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien*, hg. v. Maria Muhle, Berlin, 2006, S. 75-100: 89 f.

Goetz haben von verschiedenen Seiten her versucht, das Theater in seiner bestehenden Form (d. h. seinen überlieferten Formtraditionen) aufzulösen – allein die Resilienz, die Beharrungskraft des Theaters war stärker und hat den auflösenden Furor sowohl von Marlene Streeruwitz als auch von Rainald Goetz überlebt. In der Konsequenz haben sich beide für lange Zeit weitgehend vom Theater zurückgezogen und sich auf die Prosa verlegt. Das scheint sich gegenwärtig wieder zu ändern: Zumindest haben beide Autoren neue Stücke in Aussicht gestellt. Man wird sehen.

Literatur

- Bayerdörfer, Hans-Peter, „Vom Drama zum Theater? Unmaßgebliches zur Einführung“, in: ders. (Hg.), *Vom Drama zum Theater? Zur Situation der Dramatik in Ländern Mitteleuropas*, Tübingen, 2007, S. 1-14.
- Brecht, Bertolt, „Das Zeigen muss gezeigt werden“, in: ders., *Gesammelte Werke 9: Gedichte 2*, hg. v. Suhrkamp Verlag in Zusammenarbeit mit Elisabeth Hauptmann, Frankfurt/M., 1967, S. 778-780.
- Deleuze, Gilles, „Postskriptum über die Kontrollgesellschaften“, in: ders., *Unterhandlungen 1972-1990*, Frankfurt/M., 1993, S. 254-262.
- Eke, Norbert Otto, „Welt-Kunst-Beobachtung. Rainald Goetz und das Theater“, in: *Text + Kritik*, 190 (2011), S. 52-67.
- Fiebach, Joachim, *Manifeste europäischen Theaters. Grotowski bis Schleeß*, Berlin, 2003.
- Fliedl, Konstanze, „Ohne Lust und Liebe. Zu Texten von Elfriede Jelinek und Marlene Streeruwitz“, in: Pierre Béhar (Hg.), *Glück und Unglück in der österreichischen Literatur und Kultur*, Bern (u. a.), 2003, S. 221-237.
- Füllsack, Manfred, „Geltungsansprüche und Beobachtungen zweiter Ordnung. Wie nahe kommen sich Diskurs- und Systemtheorie?“, in: *Soziale Systeme. Zeitschrift für soziologische Theorie* 4, 1 (1998), S. 185-198.
- Goetz, Rainald, *Krieg. Stücke*, Frankfurt/M., 1986.
- Ders., *Kronos*, Frankfurt/M., 1993.
- Ders., *Festung. Stücke*, Frankfurt/M., 1993.
- Ders., *Jeff Koons*, Frankfurt/M., 1998.
- Ders., *Abfall für alle. Roman eines Jahres*, 2. Aufl., Frankfurt/M., 1999.
- [Ders.,] „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* 52, 50 (1999), S. 250-253.
- Hagestedt, Lutz/Goetz, Rainald, „Der Hauptkick kam durchs Internet. Ein Gespräch mit Rainald Goetz nach Abschluß seines Mammutprojektes *Heute Morgen*“, in: *Sprache im technischen Zeitalter* 38, 155 (2000), S. 325-339.
- Hentschel, Ingrid, *Dionysos kann nicht sterben. Theater in der Gegenwart*, Berlin, 2007.

- Kramatschek, Claudia, „Das Jetzt der Existenz. Gespräch mit Marlene Streeruwitz“, in: *Neue deutsche Literatur* 50, 545 (2002), S. 24-46.
- Krankenhagen, Stefan, *Auschwitz darstellen. Ästhetische Positionen zwischen Adorno, Spielberg und Walsler*, Köln (u. a.), 2001.
- Ders., „Laß mich rein, laß mich raus. ‚Jeff Koons‘ von Rainald Goetz“, in: *Weimarer Beiträge* 54, 2 (2008), S. 212-236.
- Kümmel, Peter, „Nichts geht mehr? Alles geht! Wagemutiges Salzburg: Die Festspiele beginnen mit dem ‚ganzen Faust‘ und einem Nachtstück von Roland Schimmelpfennig“, in: *Die Zeit*, Nr. 32, 4. August 2011, S. 52.
- Mittermayer, Manfred, „Forschungsreisen ins Verborgene“. Zum intertextuellen Konstruktionsprinzip der Theaterstücke von Marlene Streeruwitz“, in: *Austriaca. Cahiers universitaires d'information sur l'Autriche* 26, 53 (2002), S. 177-194.
- Poschmann, Gerda, *Der nicht mehr dramatische Theaterertext. Aktuelle Bühnenstücke und ihre dramaturgische Analyse*, Tübingen, 1997.
- Primavesi, Patrick, „Orte und Strategien postdramatischer Theaterformen“, in: Heinz Ludwig Arnold (Hg.), *Theater fürs 21. Jahrhundert*, München, 2004, S. 8-25.
- Rancière, Jacques, *Das Unbehagen in der Ästhetik*, aus dem Französischen von Richard Steurer, hg. v. Peter Engelmann, Wien, 2007.
- Ders., *Der emanzipierte Zuschauer*, aus dem Französischen von Richard Steurer, hg. v. Peter Engelmann, Wien, 2009.
- Ders., „Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien“, in: ders., *Die Aufteilung des Sinnlichen – Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien*, hg. v. Maria Muhle, Berlin, 2006, S. 75-100.
- Roßbach, Nikola, „Neubestimmungen von Theater, Text und Genre bei Helmut Krausser“, in: Hans-Peter Bayerdörfer (Hg.), *Vom Drama zum Theaterertext? Zur Situation der Dramatik in Ländern Mitteleuropas*, Tübingen, 2007, S. 165-172.
- Streeruwitz, Marlene, *Waikiki Beach. Sloane Square. Zwei Stücke*, Frankfurt/M., 1992.
- Dies., *New York. New York. – Elysian Park. Zwei Stücke*, Frankfurt/M., 1993.
- Dies., *Sein. Und Schein. Und Erscheinen. Tübinger Poetikvorlesungen*, Frankfurt/M., 1997.
- Dies., *Können. Mögen. Dürfen. Sollen. Wollen. Müssen. Lassen. Frankfurter Poetikvorlesungen*, Frankfurt/M., 1998.
- Dies., „Passion. Devoir. Kontingenz. Und keine Zeit“, in: *Theater heute*, Sonderheft 1992, S. 28-31.
- Weber, Richard, „... noch KV (kv)“: Rainald Goetz. Mutmaßungen über ‚Krieg‘“, in: ders. (Hg.), *Deutsches Drama der 80er Jahre*, Frankfurt/M., 1992, S. 120-148.
- Windrich, Johannes, *Technotheater. Dramaturgie und Philosophie bei Rainald Goetz und Thomas Bernhard*, München, 2007.
- Winkels, Hubert, „Krieg den Zeichen. Rainald Goetz und die Wiederkehr des Körpers“, in: ders., *Einschnitte. Zur Literatur der 80er Jahre*, erw. und bearb. Ausgabe, Frankfurt/M., 1991, S. 217-266.