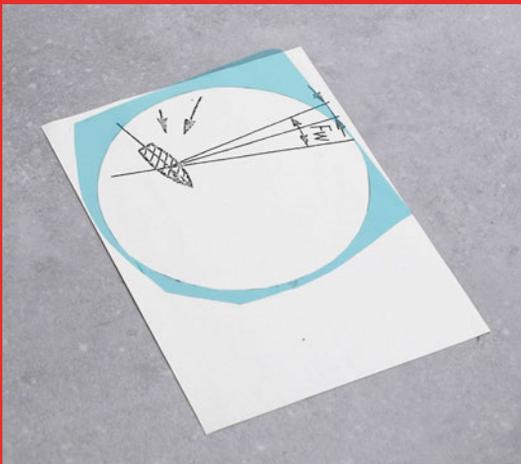


Annika Mayer

Raum und (Des)Orientierung in der französischsprachigen Gegenwartsdramatik (1980–2000)

Bernard-Marie Koltès, Marie Redonnet,
Patrick Kehrman, Valère Novarina



Raum und (Des)Orientierung in der französischsprachigen
Gegenwartsdramatik (1980–2000)

Forum

Modernes Theater

Schriftenreihe | Band 58

begründet von Günter Ahrends (Bochum)

herausgegeben von Christopher Balme (München)

Annika Mayer

**Raum und (Des)Orientierung in
der französischsprachigen
Gegenwartsdramatik (1980-2000)**

Bernard-Marie Koltès, Marie Redonnet, Patrick Kehrman,
Valère Novarina

narr\f
ranck
e\atte
mpto

Umschlagabbildung: © Romina Abate, Ohne Titel (Kurs), 2018.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

Die Arbeit wurde als Dissertationsschrift im Fachbereich 02 Geistes- und Kulturwissenschaften der Universität Kassel eingereicht und am 17.10.2019 verteidigt.

<https://doi.org/10.24053/9783823395683>

© 2022 · Narr Francke Attempto Verlag GmbH + Co. KG

Dischingerweg 5 · D-72070 Tübingen

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Alle Informationen in diesem Buch wurden mit großer Sorgfalt erstellt. Fehler können dennoch nicht völlig ausgeschlossen werden. Weder Verlag noch Autor:innen oder Herausgeber:innen übernehmen deshalb eine Gewährleistung für die Korrektheit des Inhaltes und haften nicht für fehlerhafte Angaben und deren Folgen. Diese Publikation enthält gegebenenfalls Links zu externen Inhalten Dritter, auf die weder Verlag noch Autor:innen oder Herausgeber:innen Einfluss haben. Für die Inhalte der verlinkten Seiten sind stets die jeweiligen Anbieter oder Betreibenden der Seiten verantwortlich.

Internet: www.narr.de

eMail: info@narr.de

CPI books GmbH, Leck

ISSN 0935-0012

ISBN 978-3-8233-8568-4 (Print)

ISBN 978-3-8233-9568-3 (ePDF)

ISBN 978-3-8233-0383-1 (ePub)



*Ich widme diese Arbeit Adelheit und Marianne,
die diese Welt während meiner Promotion verlassen haben.*

*Ich widme diese Arbeit Yuna-Lou und Bruna,
die diese Welt mit Spiel, Intelligenz und Sensibilität bereichern.*

*Ich widme diese Arbeit Anita, die sich, ihren
Kindern und Enkelkindern diese Welt mit Neugier und
Lust an Sprachen, Kulturen und Begegnungen
immer wieder neu eröffnet.*

Inhalt

Danksagung	11
1 Einleitung	13
2 Tendenzen der Gegenwartsdramatik	19
2.1 Forschungsstand "Krise" versus Postdramatisches Theater . .	19
2.2 Tendenz 1: Text(q)ualität	23
2.3 Tendenz 2: Entdramatisierende und redramatisierende Verfahren	28
2.4 Tendenz 3: Postmoderne Ästhetik als besprochene Sinneswahrnehmung	35
3 Raum und Orientierung als Untersuchungsperspektive	43
3.1 Mensch-Raumverhältnisse in avantgardistischen Theatertexten	44
3.2 Methodik zur Analyse zeitgenössischer Raumdramaturgien .	50
3.2.1 Raum	50
3.2.2 Situation	54
3.2.3 Dramaturgie	56
3.3 Pluralität der Orientierungskonzeption	58
4 (Des)Orientierung in Der Begegnung, <i>Quai Ouest</i> (1985) von Bernard-Marie Koltès	63
4.1 Ein andersartiger Raum: Terrain vague und Morast	67
4.2 Entgleiten dichotomer Orientierungssysteme	72
4.3 Raumbahnen und Raumverhalten	79
4.3.1 Kollision als offene Begegnungssituation	80
4.3.2 „Instinkt“ und Kalkül	81
4.4 Reziproke Orientierung in der Begegnungssituation	86
4.4.1 Orientierung und Erwartungsstrukturen	87

4.4.2	Vortasten und Zurückweichen als Orientieren auf Distanz	90
4.4.3	Ver-Führen als (des)orientierende Annäherung	96
4.4.4	Musterverhandeln: Orientieren nach Verhandlungserfahrung	99
4.4.5	Familiarisieren und Abgrenzen als werteabgleichendes Orientieren	102
4.4.6	Metakommunikatives Orientieren	104
4.4.7	Sonderfall einwegiges Orientieren ohne Respondenz .	106
4.5	Dramaturgie der glatten Begegnungsfläche	110
5	(Des)Orientierung als Drift. <i>Mobie-Diq</i> (1989) von Marie Redonnet	113
5.1	Glatte Fläche und Seestück-Modell	116
5.2	Lagebestimmung nach Schiffbruch	120
5.2.1	Mauerlose Mauerschau, entwirklichende Distanzierung	122
5.2.2	Lebensorientierender Rückblick	126
5.3	Negierte Navigation: Drift	130
5.4	Sich orientieren als Zeichenlesen	136
5.4.1	Selbstbespiegelung und Leibbezogenheit	138
5.4.2	Koinzidenz als kontingenzbewältigendes Erklärungsmuster	141
5.4.3	Sichten und Auslegen am Horizont	143
5.5	Void und Sog	153
5.6	Dramaturgie der (des)orientierten Lebensbahn	160
6	(Des)Orientierung in Geschichten: <i>De quelques choses vue la nuit</i> (1992) von Patrick Kermann	165
6.1	Das postkatastrophische Feld der Stimmen	168
6.1.1	Ouvertüre und Ausklang des offenen Klang(zeit)raumes	169
6.1.2	Untergangsnarrativ – die Stadt der sieben Tore	171
6.2	Vielfältige, disparate Mikrogeschichten	177
6.2.1	Heterogenität der Redeanordnungen und Redeweisen	178
6.2.2	Anachronismus und zeitliche Desorientierung	180

6.3	Evozierte und besprochene Räume der spektralen Rede	185
6.3.1	Paradoxe Status akusmatischer Stimmen	186
6.3.2	Dunkelräume, Verschlussräume, Löcher	192
6.4	Parcours durch den nächtlichen Klangraum	197
6.4.1	Katabasis und Spurensuche	198
6.4.2	Paradox der sonoren Besichtigung	204
6.4.3	Diskursive Orientierung	206
6.4.4	Serviceorientierung: Moderieren, Unterhalten	207
6.4.5	Rezeptionsorientierung: illusionsbrechende Kommentierung	208
6.5	Orientierungskepsis und -ironie	210
7	(Des)Orientierung im Theater der Worte <i>L'Espace furieux</i> (1997) von Valère Novarina	213
7.1	Leerer Raum, Neonschrift	220
7.2	Vier gleichförmige Lebens-Durchläufe	224
7.2.1	Woher? Wo? Listen von Lebensstationen	227
7.2.2	Was tun? Stagnation und Minimaltätigkeit	230
7.2.3	Wohin? Desorientierung und Schlupflöcher	233
7.3	Pataphysische Spekulationen: Materie, Körper, Raum, Nichts	236
7.3.1	Materielle Situierung in der Welt	238
7.3.2	Der rohrförmige, zerstückelte, entgrenzte Körper	243
7.3.3	Raumebenen und Raumdimensionen	249
7.3.4	Dunkel und Nichts als Ende und Ursprung	252
7.4	Der besprochene Theaterraum	254
7.4.1	Der Bühnenraum als Durchgangsraum	257
7.4.2	Besprochenes Welttheater und Raumerfahrung	260
7.4.3	Raummodell Theater und ästhetische Raum(ver)handlungen	262
7.4.4	Vom Kopftheater zum Theater als Gedankenraum	266
7.4.5	Sprache als Raum und Verräumlichung der Sprache	270
7.5	(Des)Orientierung im theatralischen Raum der Sprache	273
7.6	Desorientierte Rede	274
7.6.1	Eine Dramaturgie der Spirale?	275
7.6.2	Dramaturgie und Poetologie sprachräumlichen Schleuderns	278

8	Schluss	281
9	Quellenverzeichnis	291
9.1	Primärliteratur	291
9.2	Sekundärliteratur	293
9.3	Internetquellen	310
9.4	Filmverzeichnis	311
	Register	313

Danksagung:

An dieser Stelle möchte ich den Menschen danken, die mich auf meinem Weg zur Dissertation begleitet haben.

Mein erster Dank gilt Prof. Dr. Franziska Sick für das Vertrauen in meine Textauswahl, meinen Ansatz und die kritische Begleitung, sowie die großzügige Unterstützung dieser Publikation.

Mein zweiter Dank geht an meinen Zweitgutachter, Prof. Dr. Jan Henrick Witt-
haus für die unvoreingenommene, respektvolle Lektüre sowie an die Kasseler
Mitstreiter_innen und Weggefährt_innen aus Mittelbau und Administration der
Romanistik: Antonio, Gabriele, Josselyne, Katherina, Katja, Marta, Patrick und
Rita sowie an meine finale Bürogenossin Andrea.

Meinen Eltern und Geschwistern danke ich für den vielseitigen Rückhalt, den
langen Atem und das Respektieren meiner Entscheidungen.

Ich danke Aki, Astrid, Janna, Jean Loïc, Laura, Leonie, Romina und Susanne für
die künstlerische und persönliche Verbundenheit über räumliche Entfernungen
und Lebensphasen hinweg.

Bugi, Christian, Liset, Marianna, Marina, Martin, Nadine, Natalie, Ole und Yoshi
danke ich für die schönen Gespräche, humorvollen Pausen, die kleinen und
großen Ausflüge.

Abschließend geht mein Dank an Björn, Carmen, Corinna, Eduardo, Thomas
und Valeria fürs Erheitern und Mitfiebern auf den letzten Metern.

Mannheim, im April 2022

Annika Mayer

1 Einleitung

Nach Samuel Becketts radikalen Experimenten der 1950er bis 1970er Jahre sowie dem visuellen, medialen und transartialen postdramatischen Paradigma, welches mit einem regiezentrierten Theater und einer Herabsetzung des Textes zugunsten nichtsprachlicher Aufführungskomponenten einherging, setzte sich in den 1980er und 1990er Jahren eine neue Aufmerksamkeit auf den Sprechtext durch. In dem Zuge lässt sich auch eine erneute Auseinandersetzung mit dem Drama und seinen Konstituenten verzeichnen. In dieser Phase der Positionsbestimmung zeitgenössischer Dramatik entstehen Theatertexte,¹ die einerseits die experimentellen Formen der Theateravantgarden weiterführen, andererseits aus der Reibung mit einer postdramatischen und regiedominierten Aufführungspraxis hervorgehen. *Entdramatisierende* und *redramatisierende* Verfahren schließen sich nicht länger aus, sondern werden kombiniert. Dabei wird auch das Verhältnis zwischen Text und Bühne neu verhandelt. Die zeitgenössischen Theaterautor_innen fahren eine Mehrfachstrategie: sie bekräftigen das Drama als literarische Gattung und schreiben ihren Theatertexten ebenso nonverbale und intermediale Aufführungselemente und -dispositive ein. Zudem nehmen sie Einfluss auf die Aufführungen ihrer Texte – sei es durch Kooperationen mit Regiseur_innen (z.B. Bernard-Marie Koltès und Patrice Chereau) oder Eigeninszenierungen (z.B. Pierre Guyotat, Valère Novarina). Damit wird auf den Doppelstatus des Theatertextes als eigenständigen literarischen Lesetext sowie als einer zur Aufführung bestimmten Partitur insistiert.²

Die Theatertexte der in den 1940er und 1950er Jahren geborenen Theaterautor_innen sind schwer zu gruppieren und ästhetisch einzuordnen. Es liegt eine Heterogenität von Dramaturgien und Schreibweisen vor, die während der Zeit ihrer Erscheinung und noch bis in die Forschung der 2000er Jahre als Defizit

1 Der Beginn der zeitgenössischen Dramatik wird unterschiedlich bestimmt. Azama fasst darunter alle Theaterschriften von Mitte bis Ende des zwanzigsten Jahrhunderts, vgl. Michel Azama. *De Godot à Zucco. Anthologie du théâtre contemporain francophone, de 1950 à 2000*, I-III. Montreuil-sous-Bois, Editions Théâtrales, 2004. Pavis hingegen setzt in den 1980er Jahren an, vgl. Patrice Pavis. *Le théâtre contemporain. Analyse des textes, de Sarraute à Vinaver*. Paris, Nathan, 2002.

2 Dass dieser hybride Status des Theatertextes von Seiten der Rezeption und der Edition mitnichten selbstverständlich ist, betont Vinaver zu Anfang der 1980er Jahre: „lire le théâtre est un usage qui a commencé à se perdre et qui continue de se perdre“. Michel Vinaver. „Le théâtre entre deux chaises: objet de spectacle, objet de lecture“ [1983]. In: Ders. *Ecrits sur le théâtre*, 2. Paris, L'Arche, 1998, S. 23- 30, hier S. 27.

und als Problemlage diskutiert wird. Die Theatertexte der 1980er und 1990er Jahre werden selten anders als negativ bestimmt: über den Bruch mit der (konventionellen) Handlung, der Figur und dem Dialog. Dabei lässt sich die Vielfalt der Gegenwartsdramatik als eine ernstzunehmende poetologische Recherche nach Umgangsweisen mit dramatischen Versatzstücken und Möglichkeiten gatungsüberschreitender und medienreflexiver Textverfahren hervorheben. Die weiträumig angelegte Anthologie französischsprachiger Theaterautor_innen von Michel Azama leistet bereits eine Zusammenschau und positive Bestimmung anhand chronologisch gegliederter, kleinteiliger Tendenzen, die in Auführungs- und Publikationskontexte eingebettet sind.³ An zwei Kernaussagen Azamas lässt sich ansetzen. Erstens wird das Handlungstheater durch ein Redetheater abgelöst: „Nous sommes passés d'un théâtre de l'action, du ‚faire‘ à un théâtre du ‚dire‘“.⁴ Zweitens führt er für die Spezifität des generisch geöffneten zeitgenössischen Theatertextes folgende Grundzüge an: das „devenir parole“ als das ‚Atmen‘ des Textes, dem – ähnlich wie der Lyrik – durch Rhythmus, Klang, Ansprache, Sprachbilder, Brüche und Beschleunigung ein Potenzial zum Vortragen und Vorführen eingeschrieben ist und das „devenir scénique“, worunter er die Dramaturgie als Anordnung fragmentierter, multiplizierter Redeeinheiten und -varianten versteht.⁵ Mit diesem Verständnis von Dramaturgie grenzt Azama die zeitgenössischen Theatertexte von Becketts geschriebener ‚Regie‘ ab.⁶ In der Tat fällt im Vergleich zu avantgardistischen Theatertexten eine deutliche Differenz ins Auge. Die Gegenwartstexte enthalten, wenn überhaupt, nur minimale Bühnenanweisungen und dafür z.T. klassische Tiraden übertreffende Repliken und Aufführungsformate sprengende Sprechtextlängen. Während im Avantgardetheater das gestische Bühnenspiel, das Hantieren mit Requisiten, die Pantomime und alltägliche oder ritualisierte Mikrohandlungen, mimetische Verdopplungen, Spiel im Spiel-Trucagen sowie Medien- und Raumexperimente die konventionelle Handlung ersetzen, verhandelt die Gegenwartsdramatik Handlungen und Nichthandlungen auf der Ebene der Rede. Damit können nicht nur Redeweisen wie das Erzählen, Vortragen, Reflektieren, Rückblicken, Beschreiben als Redehandeln geltend gemacht werden. Auch werden Handlungen rekapituliert und situative oder künftige Handlungsmöglichkeiten eruiert und

3 Die drei Bände gliedern sich in die Schwerpunkte I. Continuité et renouvellements, II. Récits de vie: le moi et l'intime, III. Le bruit du monde vgl. Michel Azama. *De Godot à Zucco*.

4 Ebd., S. 19.

5 Ebd., S. 20.

6 „ce qui ne signifie pas nécessairement écrire la mise en scène, comme faisait Beckett“, Ebd., S. 20.

besprochen. Ebenso wie in den avantgardistischen Theatertexten verschwindet auch in der Gegenwartsdramatik nicht die Handlung, sondern das Handlungsverständnis ändert sich – hier nun zugunsten von Redesituationen. Wird zeitgenössische Dramaturgie als Anordnung von Rede verstanden, liegt es nahe, zu denken, dass durch Rhythmus, Geschwindigkeit und Abfolge von Rede- und Erzählsequenzen die Zeit, die Zeitrichtung und das Zeiterleben in den Vordergrund und räumliche Erfahrungs- und Wahrnehmungsverhältnisse in den Hintergrund rücken. Dem ist jedoch nicht so. Ende des 20. Jahrhunderts setzt sich die Untersuchung und Reflexion des Raumes in den Theatertexten fort. Raum bestimmt das menschliche Sein auch in der Gegenwartsdramatik, ist Voraussetzung für Handeln und damit auch Grundbedingung von Redesituationen.

In den avantgardistischen Theatertexten wird der geschlossene Schauplatz von topologischen Anordnungen abgelöst. Es geht um die Lagebeziehungen von Figuren und Objekten, um Raumgrenzen und Raumstrecken, um das Davor und Dahinter und das Drinnen und Draußen. Die durch Raumelemente und Requisiten geschaffenen Raumstrukturen bedingen und regeln motorische und perzeptive Handlungsfähigkeiten. Raumwege, Raumgrenzen, Raumöffnungen und Schwellen wie Wände, Fenster und Türen werden hervorgehoben und organisieren das Geschehen. So bestimmt in Maurice Maeterlincks *Interieur* die durch das Fenster in den handlungsarmen Innenraum einer Familie gerichtete Teichoskopie die Dramaturgie des Wartens.⁷ Via Bühnenanweisung werden szenisch-gestische Umgangsweisen von Figuren mit solchen Raumverhältnissen zu metaphorischen ‚Raumbildern‘. Anstelle einer progressiven Zeit sind es statische oder zyklische Dramaturgien, in denen es zu Erkundungen, Verschiebungen und Dynamisierungen von Räumen kommt. In Samuel Becketts *Fin de partie* wird der begrenzte szenische Raum erlaufen und vermessen,⁸ in Jean Genets *Les Paravents* werden Stellwände umgestellt und vielseitig eingesetzt.⁹ Anhand des szenischen Raumes erforschen die avantgardistischen Theaterautoren nicht nur die Bedingungen menschlichen Seins jenseits progressiver Handlung und Zeiterfahrung, sondern sie gehen dabei bis an die Grenzen szenischer Darstellungsmittel, entwerfen Architekturen und Apparaturen, setzen auf Sound und Licht – wie insbesondere Antonin Artaud – und beziehen das Off, die Hinterbühne und den Zuschauerraum mit ein.

Noch deutlicher als in den avantgardistischen Raumstücken zeigt sich in der Gegenwartsdramatik die Konstruiertheit, Pluralität und Relativität des

7 Maurice Maeterlinck. *L’Intruse. L’Interieur*. Genf, Slatkine, 2005.

8 Samuel Beckett. *Fin de partie*. Paris, Minuit, 1957.

9 Jean Genet. *Les paravents* [1961]. Paris, Gallimard, 1976.

Raumes. Vor dem Hintergrund der Öffnung von Landesgrenzen und Märkten, der Beschleunigung von Kommunikations- und Reisewegen im Zuge der Globalisierung sowie der Ausweitung des mundanen Lebensraumes durch Kosmonautik und virtuelle Realitäten werden Raumgrenzen relativiert und entmaterialisiert. Die vielfältigen, dynamisierten und entgrenzten Räume eröffnen neue Handlungsmöglichkeiten, fordern jedoch ebenso Orientierung, Wahrnehmung, Richtungs- und Handlungsentscheidungen sowie auch Raumtheorien heraus. In den Gegenwartstexten werden offene Räume in metaphorischer, modellhafter und metatheoretischer Weise verhandelt. Im Unterschied zu den szenisch zu materialisierenden, bespielbaren und mit Raumelementen manipulierbaren Räumen der Avantgarden überwiegen in der Gegenwartsdramatik, wenn nicht gänzlich auf ein szenisches Raumkonzept verzichtet wird, minimalistische, horizontale, flächige Raumkonzepte der Strukturlosigkeit und Leere. So beginnt Eugène Ionesco's *Conversation sur la montagne* mit den Worten „Ce fut au début de l'hiver qu'il arriva ici. La route avait été coupée par la neige. [...] Lacérés déchirés, contours des roches et des ombres que je croyais distinguer dans la neige“.¹⁰ Der Raum wird vage, unzuverlässig und bietet keine Situierungsmöglichkeit. Plurale und unzusammenhängende Räume bieten keine Rast, Transit und Instabilitäten herrschen vor wie das ziellose Umherziehen in Philippe Minyana's *Où vas-tu Jérémie?* vorführt.¹¹ Die Räume werden jedoch weniger szenisch-visuell realisiert und gestisch bespielt, sondern insbesondere sprachlich erzeugt, besprochen, zum Thema gemacht. Beispielhaft dafür steht die Radiostimme, die Jean-Luc Lagarce's *Carthage, encore* eröffnet:

La Radio. – ...et de plus, il fait beau. Ailleurs, l'herbe n'est pas plus verte, le ciel n'est pas plus bleu. Dans les champs de plastique, courent sans fin des enfants ivres de bonheur [...] Et sur la fantastique et merveilleuse route de béton, arrive à grands pas la jeunesse pure de demain. Et de plus il fait beau...¹²

Raumwahrnehmungen und Raumerfahrungen werden beschrieben, erzählt und reflektiert. Dabei gehen entgrenzte und orientierungswidrige Räume mit offenen Situationen und fehlenden übergeleiteten Zielen und Handlungsoptionen einher. Die Suche nach Anhalts- und Bezugspunkten steht in engem Zusammenhang mit postmodernen, die sich durch Pluralismen, Ungewissheiten und Kontingenz ausweisen. Die großen Ziele, Ereignisse und Ideologien dienen

10 Eugène Ionesco. *Conversation sur la montagne*. Lyon, Michel Chomart, 1989, S. 11.

11 Philippe Minyana. *Les guerriers. Volcan. Où vas-tu Jérémie?* Montreuil-sous-Bois, Éditions Théâtrales, 1993.

12 Jean-Luc Lagarce. „Carthage, encore“. In: Ders. *Théâtre complet*. Besançon, Les solitaires intempestifs, 2000, S. 89-77, hier S. 53.

längst nicht mehr als Fluchtlinien für Handlung und Dramaturgie. In der Gegenwartsdramatik werden offene Raumflächen, Raumbewegungen und Handlungsmöglichkeiten auf der Ebene des Sprechtextes verhandelt.

Mit dem Ziel, sowohl aktuell noch gültige als auch autorenspezifische Funktionsweisen und Merkmale der Gegenwartsdramatik aufzuzeigen, werden vier komplexe und vielschichtige Theater Texte eingehend unter die Lupe genommen, in denen insbesondere das Verhältnis von Raum und menschlichem Handeln besprochen und reflektiert wird: *Quai Ouest* (1985) von Bernard-Marie Koltès, *Mobie-Diq* (1989) von Marie Redonnet, *De quelques choses vues la nuit* (1992) von Patrick Kermann und *L'Espace furieux* (1997) von Valère Novarina. Diese Autor_innen legen eine avantgardebezogene wie auch textbetonte Dramatik vor, operieren mit Monolog, Redefluss, Ausschweifungen, überlangen Texten, Intertexten und unzuverlässigen Formen des Erzählens. Ihren Theater Texten liegen offene Raumkonzepte zu Grunde. Räumliche Desorientierung wird besprochen und auf der Ebene einer je spezifischen Raumanordnung auch dramaturgisch umgesetzt. Deutlich wird eine teleologieskeptische Geschehenskonfiguration, die den szenischen Raum zugleich zum Erwartungsraum und Möglichkeitsraum für sprachliche Handlungsentwürfe werden lässt. Es gilt Art und Weisen der Erschließung orientierungswidriger Räume und des Zurechtfindens in offenen Situationen aus dem Sprechtext herauszuarbeiten. Welche Anhaltspunkte sind vorhanden, welche Orientierungsmittel sind verfügbar? Welche räumlichen oder andersgearteten Orientierungsverfahren greifen (nicht)? Inwieweit lassen sich, ausgehend vom besprochenen Raum-Figuren-Verhältnis und der damit einhergehenden Handlungsfähigkeit, auch Aussagen über Figurenkonzeptionen treffen?

Methodisch basiert die Untersuchung auf der Vorannahme, dass weder ein einheitliches Orientierungssystem noch ein statischer Orientierungsbegriff vorherrschen. Entgegen einer statischen, festgelegten Ausrichtung auf ein Ziel kann ein unter postmodernen Bedingungen zu fassendes, zeitgenössisches Orientierungsverständnis nur dynamisch und plural geartet sein. Orientierung als leibliche und kulturelle Technik der wahrnehmenden und handelnden Bewältigung einer verfahrenen oder offenen Lage ist situativ, prozessual und dynamisch zu verstehen und unterliegt jeweils Aushandlungen, Relativierungen, Perspektivierungen. Eine übergeordnete Orientierungstheorie für die Untersuchung der vier Texte wird damit obsolet. Anstatt Raum- und Orientierungstheorien an die Stücke heranzutragen, erscheint es als sinnvoll, die je spezifischen Raum- und Orientierungskonzeptionen herauszuarbeiten. Damit wird von einem eigenständigen Raum- und Orientierungsdenken der zeitgenössischen Theater Texte

ausgegangen, welches jeweils in Bezug zu dramen- und theatertheoretischen wie philosophischen Ansätzen gesetzt und damit geschärft wird.

Zeitgenössische Theatertexte stellen bereits eine Herausforderung dar, was die Angabe von Inhalt und Gehalt anbelangt. Auch die Organisationsstruktur der Texte lässt sich nicht auf den ersten Blick ersehen und muss Stück für Stück herausgearbeitet werden. Novarinas Texte beispielsweise werden in der Forschung als ‚Dramaturgien der Negation‘ bezeichnet.¹³ Etwaige Hypothesen einer Negation von Inhalt und Struktur, seien sie begrüßend wie seitens Corvin oder mit dem Vorwurf der Sinn-Leere versehen und an eine „postmoderne“ oder „postdramatische“ Ästhetik geknüpft,¹⁴ geben Anlass zu einer Überprüfung auf Bedeutungsangebote hin. Dazu ist eine eingehende, textnahe Untersuchung nötig. Insbesondere die hier zu untersuchenden Texte zeichnen sich durch eine Dichte von Sprachfiguren, intertextuellen Anspielungen, ineinandergreifenden Ebenen, Verschiebungen, Mehrdeutigkeiten und metatheoretischen Momenten aus und verwehren sich einer makrostrukturellen Untersuchung. Sie erfordern eine ‚mikroskopische‘ Lektüremethode, wie es Jean-Pierre Ryngaert postuliert: „Lire c’est donc aussi, ou surtout, travailler au microscope“.¹⁵ Es gilt die Möglichkeit der wiederholten, eingehenden philologischen Studie auszuschöpfen, ein Vorteil, den die verschriftlichten Theatertexte gegenüber ihren Aufführungen bieten:

L’implicite, les réseaux d’images, les niveaux de lecture, les cheminements souterrains de la pensée, les associations d’idées, les chocs poétiques, les inattendus de toute sorte – dans la langue autant que dans la structure – exigent un travail d’attention particulier dans lequel s’élaborent peu à peu les sensations et les significations.¹⁶

Dazu liefert die Mikroebene nicht nur Motive und Bedeutungskomplexe, sondern steht in einem je spezifischen Verhältnis zur Ebene der Struktur und Anordnung der Rede.

13 Vgl. Michel Corvin. „Préface“. In: Valère Novarina. *L’acte inconnu*, hg. von Michel Corvin. Paris, Gallimard, 2009, S. 7-39, hier S. 7.

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

15 Jean-Pierre Ryngaert. *Écritures dramatiques contemporaines*. Paris, Colin, 2011, S. 42 (die überarbeitete Neuauflage von *Lire le théâtre contemporain*. Paris, Dunod, 1993).

16 Azama. *De Godot à Zucco. I. Continuité et renouvellements*, S. 25.

2 Tendenzen der Gegenwartsdramatik

Die Heterogenität der zeitgenössischen französischsprachigen Theatertexte der 1980er und 1990er Jahre bedingt eine begriffliche und konzeptuelle Vagheit und Uneinheitlichkeit in der Forschungsliteratur. Drei Paradigmen zur Einordnung lassen sich heranziehen und in Bezug auf die Theatertexte überprüfen und diskutieren: das der „Krise“, das der Postdramatik und das der Rückbesinnung auf den Text. Bereits hier deuten sich ästhetische Ambivalenzen an, die sich in einem Folgeschritt anhand von entdramatisierenden und redramatisierenden Verfahren zur einer Sowohl-als-auch-These zusammenführen lassen.

2.1 Forschungsstand "Krise" versus Postdramatisches Theater

Die Situation des französischsprachigen Theatertextes zu Beginn der 1980er Jahre wird in der Forschung als „Krise“ gehandelt. Eine solche wird zurückgeführt auf die Dominanz der Regie sowie der *creation collective* beispielsweise eines Théâtre du Soleil.¹ Postuliert Antoine Vitez schon in den 1960er Jahren „Faire théâtre de tout“ und leitet damit eine Ära der Profilierung von Regisseur_innen über Neuinszenierungen von Klassikern sowie nichttheatralischer Textvorlagen ein, spitzt sich die „condition malaisée de l’auteur dramatique“ in den 1980er Jahren zu, was sich auch kulturpolitisch abzeichnet.² Auch die beschleunigte Konkurrenz durch populäre audiovisuelle Medien (Kino und Fernsehen) wird als äußerer, negativer Einflussfaktor für die Produktion und Rezeption von Theatertexten angeführt.³ Den Argumentationen, die die „Krise“ an den Theatertexten selbst verzeichnen, lässt sich die Beobachtung von Disparität und Heterogenität der Schreibweisen als Symptom Nummer

1 Andrea Grewe nennt Robert Wilson und Pina Bausch als nach Frankreich wirkende Regisseur*innen. Vgl. ihre „Einleitung“. In: Dies. (Hg.). *Tendenzen des französischen Gegenwartstheaters*. Lendemains, 128. Tübingen, Narr, 2007, S. 4-9, hier S. 4.

2 David Bradby führt die Subventionsschübe für den Sektor *Arts du spectacle* in den 1980er Jahren an. Vgl. David Bradby. *Le Théâtre en France de 1968 à 2000*. Paris, Honoré Champion, 2007, S. 391, 247, 427, 520.

3 Vgl. ebd., S. 517; sowie Wilfried Floeck. „Vom Regietheater zum Texttheater? Tendenzen und Probleme des französischen Gegenwartstheaters.“ In: Konrad Schoell (Hg.). *Literatur und Theater im gegenwärtigen Frankreich. Opposition und Konvergenz*. Tübingen, Francke, 1991, S. 1-17, hier S. 12.

eins entnehmen, sowie Diagnosen der Suchbewegung nach neuen Formen und des Mangels an Richtung, Kontur und Kontinuität.⁴ Etwas optimistischer ist die Beobachtung einer zweiseitigen Freiheit des Gegenwartstheaters zwischen dem Verwerfen alter Grenzen, Gewissheiten und der Gefahr einer ästhetischen Beliebigkeit.⁵ Michel Corvin stellt die These von einem ‚desorientierten Theater‘ auf, die er in der radikale Abschaffung von Handlung (und Figur) manifestiert sieht:

supprimer le personnage c'est supprimer la fictionalité [...] supprimer la fable ce n'est pas seulement supprimer le ‚faire‘, mais c'est aussi – si l'on donne à la fable sa valeur pleine d'action et à l'action sa valeur intérieur [...] de stratégie discursive – supprimer le sens, l'orientation. On a affaire aujourd'hui à un théâtre désorienté.⁶

Ein solcher poetologischer Krisenbegriff als mögliches Paradigma zeitgenössischer Dramatik wird jedoch bereits durch Forschungsbeiträge relativiert, die den Beginn der Krise von Figur und Handlung in der ersten Theateravantgarde um das Jahr 1900 ansetzen und in der Folge die Erneuerungspotenziale unterstreichen.⁷ Ein Rückbezug auf die Avantgarden macht deutlich, dass die moderne Theatergeschichte von Krisendiskussionen bestimmt ist.⁸ Im Zuge dessen werden gegenwärtige dramenpoetische Umwälzungen als ‚Echo‘ der „Krise“ um

4 Patricia Duquenet-Krämer und Sieghild Bogumil stellen die Frage, ob das zeitgenössische Theater nicht in einzelne Schreibweisen zerbröckele und entscheiden sich für das aus der Disparatheit herausragende Werk von Bernard-Marie Koltès, um welches sie andere Textanalysen ihres Bandes gruppieren. Vgl. Patricia Duquenet-Krämer; Sieghild Bougumil. „Présentation.“ In: Dies. (Hg.). *Bernard-Marie Koltès au carrefour des écritures contemporaines. Etudes théâtrales* 19, 2002, S. 7-9, hier S. 7. Vgl. auch Floeck. „Vom Regietheater zum Texttheater?“, S. 10,15,16.

5 „Le théâtre contemporain a donc conquis une liberté à double face: l'une, de rejet de toutes les anciennes sécurités et assises, balises et barrières; l'autre d'invention pour aller où bon lui semble, sans projet ni esthétique préalable.“ Michel Corvin. *La lecture innombrable des textes du théâtre contemporain*. Montreuil, Éditions Théâtrales, 2015, S. 24.

6 Michel Corvin. „Otez toute chose que j'y voie. Vue cavalière sur l'écriture théâtrale contemporaine.“ In: Wilfried Floeck (Hrsg.). *Zeitgenössisches Theater in Deutschland und Frankreich*. Tübingen, Francke, 1989, S. 3-14, hier S. 4.

7 Robert Abirached untersucht die Repräsentationskrise der Theaterfigur in Theorie und Regie um 1900 und betont ihre an weltliche Veränderungen gebundene Wandlungsfähigkeit: „La crise du personnage serait alors le signe et la condition de sa vitalité, au fur et à mesure des changements du monde.“ Robert Abirached. *La crise du personnage dans le théâtre contemporain*. Paris, Gallimard, 1994, S. 438.

8 Vgl. Philippe Ivernel. „De Georg Lukács à Peter Szondi et de Peter Szondi à Brecht. Aperçus théoriques.“ In: *Mise en crise de la forme dramatique 1880-1910. Etudes théâtrales* 15/16, 1999, S. 98-110.

1900 veranschlagt,⁹ bzw. in vorläufiger Zeitperspektive die „Krise“ als fortwirkend und bereichernd gewertet.¹⁰ Ins Feld geführt werden insbesondere zwei Form- und Strukturelemente, die noch bis in die Gegenwartsdramatik wirken: aufgesplitterte Räume und einander gegengerichtete Zeitverläufe.¹¹ Mit dem optimistischen Verständnis von „Krise“ als einem auf Ungewissheit folgender Umwandlungsprozess eröffnet Jean-Pierre Ryngaert eine optimistische Feier des wiedergewonnenen Textes nach einer Ära der regie- und körperzentrierten Theaterarbeit.¹²

Das seit den 1970er Jahren in Frankreich vorherrschende Theater erweitert Status und Aufgabenfeld des *er* Regisseurs *in*. Diese *r*, *in*-szeniert‘ nicht länger einen vollständigen dramatischen Text, sondern wird selbst zum *r*, *Autor* *in*‘ einer Aufführung, für die ein Aufführungstext, häufig eine Zusammenstellung aus verschiedenen Textquellen, Materialien und Probenelementen entwickelt wird. Die Aufwertung der Regie geht mit der Emanzipation der Aufführung gegenüber dem Dramentext als alleiniger Spielvorlage einher.¹³ Das Theater wird dabei zur Kunst, die alle verbalen und insbesondere nichtverbalen Künste vereinigt.¹⁴ Alle Konstituenten der Aufführung werden zu autonomen Zeichen, eine festgelegte, organisierte Sinnstruktur wird abgelöst, stattdessen die Syntheseleistung und Bedeutungskonstruktion auf die Seite der Rezipient_innen verlagert.¹⁵ Verfahren der Auflösung von Text und Handlung zugunsten der Ausstellung der Einzelkomponenten des Theaters in ihrer Zeichenhaftigkeit lassen sich mit Helga Finter als postmodern oder dekonstruktivistisch bezeichnen.¹⁶ Damit klingt an, was Hans-Thies Lehmann in seiner groß angelegten Studie zum postdramatischen Theater nach deskriptiver Methode ausarbeitet: Die Aufführung emanzipiert sich vom Text und entledigt sich der Funktion, eine Handlung darzustellen. Die verbalen und nonverbalen Konstituenten werden

9 Vgl. Jean-Pierre Ryngaert. „Présentation“. In: *L'avenir d'une crise. Écritures dramatiques contemporaines (1980–2000)*. *Études théâtrales* 24/25, 2002, S.7-10, hier S. 7.

10 Vgl. Jean Pierre Sarrazac. „Présentation“. In: *Études théâtrales* 15/16, S. 7-9, hier S. 8.

11 Vgl. Hélène Kuntz. „L'invention d'une dramaturgie à rebours. Les revenants d'Ibsen et La Maison brûlée de Strindberg“. In: *Études théâtrales* 15/16, S. 60-67.

12 Ryngaert definiert Krise als „situation paroxystique dont on sort transformé, un passage dont il s'agit de mesurer les effets bénéfique et les conséquences, qui ne sont pas pour autant ou nécessairement des solutions“ in seiner „Présentation“, S. 7, 8.

13 Vgl. Bernard Dort. *La représentation émancipée*. Arles, Actes Sud, 1988.

14 Vgl. Dort. *La représentation émancipée*, S. 95, 174.

15 Vgl. ebd., S. 182, 183, 184.

16 Neben dem Theater (Robert Wilson) kann dies ebenso für Tanz und Filmkunst der 1970er Jahre (Meredith Monk, Jean Luc Godard, Laurie Anderson) gelten, vgl. Helga Finter. „Das Kameraauge des postmodernen Theaters“. In: Christian W. Thomsen (Hg.). *Studien zur Ästhetik des Gegenwartstheaters*. Heidelberg, Winter, 1985, S. 46-70, S. 47.

gleichrangig und wirken autonom. Lehmann konsolidiert den von Andrzej Wirth vorgeprägten Begriff „post-dramatisch“,¹⁷ indem er ihn auf eine präsenzbetonte, voraristotelische Theaterpraxis gründet. Sich auf Antonin Artauds *Théâtre de la Cruauté* beziehend, wertet er gestische, räumliche, visuelle und technische Elemente auf und setzt die Performanz, das Bühnengeschehen im Hier und Jetzt, an die oberste Stelle. Die Wirkungskraft der Aufführung sieht er durch das Primat des Textes eingeschränkt und postuliert das Ende des Lesetheaters. Lehmann baut seine Argumentation auf einem überwiegend engen, linearen und kausallogischen Dramaturgiebegriff auf, entsprechend siedelt er die ästhetischen Neuerungen vor allem in den darstellenden Künsten an.¹⁸ Er nennt nur wenige Autoren wie Heiner Müller, Rainald Goetz, Peter Handke und Elfriede Jelinek, deren Werk er für „mindestens teilweise mit dem postdramatischen Paradigma verwandt“ ansieht.¹⁹ In aktuellen Forschungsbeiträgen wird Lehmanns textvernachlässigende bis textfeindliche Haltung zunehmend kritisch überprüft und die Übertragbarkeit seines Konzeptes mangels griffiger Analysekatoren in ihre Schranken verwiesen.²⁰ Seitens der französischen Forschung wird die medien- und kunstübergreifende Verwendung des Begriffes Postdramatisches Theater als „fourre-tout théorique“ kritisiert, der den Thea-

17 Andrzej Wirth stellt bereits 1980 Umformungen des Theaters fest und bezeichnet 1987 als post-dramatisch die Loslösung von einem plot- und dialoggestützten Redetheater und die Öffnung für Soundcollage, Sprechoper und Tanztheater, vgl. Christel Weiler. „Postdramatisches Theater“. In: Erika Fischer-Lichte; Doris Kolesch; Matthias Warstatt (Hg.). *Metzler Lexikon Theatertheorie*, 2. Auflage, Stuttgart, Metzler, 2014, S. 262-265, hier S. 262, 253.

18 Neben Regisseuren wie Robert Wilson, Robert Lepage, Peter Brook, Frank Castorf, Richard Schechner, Einar Schleaf etc. zählt er Choreograf_innen, Happening- und Performancekünstler_innen auf, vgl. Hans-Thies Lehmann. *Postdramatisches Theater* [1999]. Frankfurt a. M., Verlag der Autoren, 2001, S. 24, 25.

19 Ebd. S. 25.

20 Für eine stichhaltige Zusammenfassung der (deutschsprachigen) Kritik am Postdramatischen vgl. Ljubinka Petrović-Ziemer. *Mit Leib und Körper. Zur Korporalität in der deutschsprachigen Gegenwartsdramatik*. Bielefeld, Transcript, 2011, S. 109-113. Hingegen bemüht sich Christoph Menke, Lehmanns Anspruch zurechtzurücken: Das Postdramatische fungiere weder als Paradigmenbegriff noch als Konzept, sei es doch als Beobachtungsstudie einer epochenübergreifenden Theaterpraxis angelegt. Indem er behauptet, das postdramatische Theater gehe aus dem ‚ideologischen Regime‘ des dramatischen Theaters – dies gelte von Aristoteles bis Brecht – durch Selbstreflexion hervor, nimmt er jedoch selbst eine Periodisierung einer Strömung vor. Vgl. Christoph Menke. „Doppelter Fortschritt: postdramatisch-postavantgardistisch“. In: Christoph Menke; Juliane Rebentisch (Hg.). *Kunst Fortschritt Geschichte*. Berlin, Kadmos, 2006, S. 178-187, hier S. 178, 179, 180.

terbegriff aushöhle, anstatt eine begrenzende Definition zu bieten.²¹ Zudem bleiben Autor_innen wie Bernard-Marie Koltès, die bereits vor den 1990er Jahren in ihren Theatertexten zeitgenössische Bühnenästhetik einbinden, unberücksichtigt.²² Eine solche Lücke versucht Hanna Klessinger zu schließen und unterfüttert Lehmanns Ansatz durch ihre philologische Studie zur „Postdramatik“ der von Lehmann angeführten Autor_innen.²³ Ausgehend vom Prinzip der Ansprache in Handkes *Publikumsbeschimpfung*, die sie als postdramatischen Gründungstext ausmacht, zeigt sie, dass die Theaterautor_innen bereits seit den 1960er Jahren performative Strukturen aus den Nachbarkünsten in ihre Texte einfließen lassen und ebenso auf epische Mittel der Metatheatralität zurückgreifen.²⁴ Hingegen erarbeitet Franziska Sick eine andere Konzeption des Postdramatischen, die für Theatertexte wie auch für Filme Gültigkeit beansprucht. Von den postmodernen Prämissen „Spiel“ und „Virtualität“ ausgehend, zielt sie auf das Drama und seine Geschehensanordnungen ab. Als „postdramatisches Drama“ bezeichnet sie räumliche, ludische und virtuelle Konfigurationen, wie sie bereits bei Samuel Beckett vorliegen.²⁵ Entgegen der von Lehmann behaupteten Ablösung des Textes durch das Postdramatische vertritt Sick den Ansatz eines sowohl Dramatischen als auch Postdramatischen.

2.2 Tendenz 1: Text(q)ualität

Das französischsprachige Theater der 1980er und 1990er wird unter dem Vorzeichen der ‚Rückwende zum Text‘,²⁶ bzw. als „Texttheater“ diskutiert.²⁷ Die neue

21 Arnaud Rykner. *Les mots du théâtre*, Toulouse, Presses Université du Mirail, 2010, S. 84; Vgl. ebenso Patrice Pavis. „Postdramatique“. In: Ders. *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain*. Paris, Armand Colin, 2014, S. 202-208, hier S. 203.

22 Ebd., S. 206.

23 Vgl. Hanna Klessinger. *Postdramatik. Transformationen des epischen Theaters bei Peter Handke, Heiner Müller, Elfriede Jelinek und Rainald Goetz*. Berlin, De Gruyter, 2015.

24 Ebd., S. 7.

25 Franziska Sick. „Konfigurationen von Drama, Spiel und Geschichte im postdramatischen Drama Frankreichs.“ In: Achim Barsch, Helmut Scheuer, Georg-Michael Schulz (Hrsg.). *Literatur-Kunst-Medien. Festschrift für Peter Seibert zum 60. Geburtstag*. München, Verlagsbuchhandlung, 2008, S. 130-156, hier S. 132.

26 Bradby stellt eine beginnende Rückkehr zum Text mit den späten Theatertexten von Beckett, Sarraute und Duras der 1970er Jahre fest, vgl. Bradby. *Le Théâtre en France*, S. 477.

27 Die uneinheitliche Begriffsverwendung von „Texttheater“ ist augenfällig: Anne Neuschäfer sieht auf der Ebene der Aufführung ein neues Verhältnis zwischen Körperspiel und Sprache, vgl. „Aufbruch zu einem neuen Texttheater? Zur Pariser Theatersaison 1982/1983“. In: *Lendemains*, 30, 1983, S. 97-104, hier S. 97. Wilfried Floeck meint damit

Gewichtung des Textes wird in der Forschung nicht nur auf unterschiedlichen Ebenen verzeichnet. Auch zeigt sich, dass der Textbegriff je nach fachlicher und methodischer Ausrichtung divergiert. Von der Warte der Produktions- und Rezeptionsbedingungen her wird nachgezeichnet, dass Verlage, Theaterfestivals und Theaterhäuser den zeitgenössischen Theatertexten als Lektüre- und Aufführungsobjekt mehr Aufmerksamkeit schenken.²⁸ Es entstehen szenisch reduzierte Vortrags- und Medienformate für zeitgenössisches Sprechtheater wie die *mise en espace*, die *mise en voix* und *La radio sur un plateau*.²⁹ Die ‚neue‘ Konzentration auf die Theatertexte und Autor_innen wird mit der Ausschöpfung visueller und spektakulärer Aufführungsmittel in Zusammenhang gestellt.³⁰ Dass regiebetontes und Autor_innentheater sich nicht gegenseitig ablösen, sondern koexistieren, führt zu überkreuzten Feststellungen.³¹ Postuliert

einmal die Aufwertung des literarischen Textes im Theaterbetrieb in „Vom Regietheater zum Texttheater?“, S. 15, 16; einmal eine sprachskeptische Neubewertung von Wort und Sprache bei Sarraute und Koltès, vgl. sein „Vorwort“. In: Ders. (Hg.). *Tendenzen des Gegenwartstheaters*. Tübingen, Francke, 1988, S. I-IX, hier S.VII. Hingegen nutzt ihn Lehmann zur Bezeichnung klassischer und konventioneller Dramen, vgl. Lehmann. *Postdramatisches Theater*, S. 261.

- 28 Neben dem Festival d'Avignon konsolidiert sich auch das Festival d'Automne in den 1980er Jahren. Avignon gilt als Geburtsstätte des *Centre National des dramaturgies contemporaines* aus dem das *Théâtre ouvert* hervorgeht, vgl. Bradby. *Le Théâtre en France*, S. 435.
- 29 Das am Théâtre Ouvert entwickelte Format der *mise en espace* ist eine Vorinszenierung oder Inszenierungsskizze, bei der ein noch unveröffentlichter Text binnen eines kurzen Zeitraumes erprobt und in einem rohen, spärlich beleuchteten Theaterraum vor Publikum vorgesprochen bis mittelreduziert aufgeführt wird. Das noch reduziertere Format der *mise en voix*, dem Verlesen am Tisch, ermöglicht nicht nur das Austesten und Selektieren von Manuskripten, sondern wurde 2012-2013 von Lucien Attoun weiterentwickelt zum Sendungsformat *La radio sur un plateau* für France Culture. Vgl. Pierre-Marie Héron. „Lucien Attoun, prospecteur du théâtre contemporain.“ In: Witold Wołowski (Hg.). *Le théâtre à (re)découvrir. I. Intermédia/ Intercultures*. Bern, Peter Lang, 2018, S. 15-47, hier S. 21, 23.
- 30 So bemerkt Patrice Pavis: „Von der Krise in der Theaterproduktion profitiert der Autor“ in „Die Inszenierung zeitgenössischer Theaterstücke.“ In: Andrea Grewe (Hg.). *Tendenzen des französischen Gegenwartstheaters. Lendemains*, 128, 2007, S. 52-68, hier S. 53.
- 31 Das Postdramatische Theater wird in Frankreich erst mit der Übersetzung von Lehmanns Studie durch Philippe-Henri Ledru (2002) diskutiert. Dafür wird die Rückkehr zum Text in der deutschsprachigen Theaterforschung erst aus dem Rückblick erkannt, auf die neunziger Jahre datiert und an die „Strukturdebatten, Finanz, Orientierungs- und Funktionsprobleme“ der Wendezeit gebunden, vgl. Hans-Thies Lehmann. „Die Gegenwart des Theaters“. In: Erika Fischer-Lichte; Doris Kolesch; Christel Weiler. *Transformationen. Theater der neunziger Jahre*. Theater der Zeit, 1999, S. 13-26, hier S. 15, 16. Dieser Datierung schließt sich auch Franziska Schöblier an, bestreitet jedoch

Lehmann 1999 die Emanzipation der Aufführung vom Dramentext, konstatiert Corvin bereits 1989: „Le texte conquiert, ou reconquiert, son autonomie et se libère du spectacle“.³²

Theaterphänomenologisch ist zunächst zwischen literarischem und szenischem Text zu unterscheiden.³³ Lehmann trennt scharf in den Text, der „im Fall jedes großen Dramas auch schon als Sprachwerk vollendet ist“,³⁴ d.h. in sich geschlossen, fertig und verschriftlicht, und in den erweiterten Begriff von Text als Material für Theater und Performance. Letzterer interessiert ihn ob der szenischen Spiel- und Umgangsweisen anhand akustischer und körperlicher Darbietungsmittel (Stimme, Klang und Rhythmus, Medialität und Körperlichkeit des Sprechens).³⁵ Seinen Textbegriff, der auf das Sprechen als Performance abzielt,³⁶ ist eng geknüpft an assoziative Text- und Klanglandschaften, die er mit Klangkunst, *landscape play* und Hörspiel in Beziehung setzt.³⁷ Letztlich insistiert er auf der scharfen methodischen Trennung zwischen (literarischem) Text und Theateraufführung,³⁸ d.h. dem sinnlich-erfahrungsbasierten Zugang (Theaterwissenschaft) und dem philologischen Zugang zum Text (Literaturwissenschaft).³⁹ Die Textfrage spaltet auch innerhalb der Fachwissenschaften: Die

die Zäsur um 1989, vgl. *Augen-Blicke. Erinnerung, Zeit und Geschichte in Dramen der neunziger Jahre*. Tübingen, Narr, 2004.

32 Corvin. „Otez toute chose que j’y voie“, S. 5.

33 Vgl. Jens Roselt. *Phänomenologie des Theaters*. München, Wilhelm Fink, 2008, S. 214.

34 Lehmann. *Postdramatisches Theater*, S. 261.

35 Ebd., S. 269.

36 „Und nicht einfach, weil der ‚performative turn‘ in Mode kam, sondern weil die Dynamisierung und Erweiterung des Textbegriffs danach verlangt, hat man Reden als Performanz und speech act neu gewürdigt. Beim Begriff Text ist also nunmehr ebenso sehr an eine Performanz wie an ein ‚Werk‘ als inertes Resultat zu denken.“ Hans-Thies Lehmann. „Just a word on a page and there is the drama. Anmerkungen zum postdramatischen Theater.“ In: *Theater für das 21. Jahrhundert. Text+Kritik*, 11. 2004, S. 26-33, hier S. 27.

37 Lehmann. *Postdramatisches Theater*, S. 263, 267, 274.

38 „Das Problem, das ich in der Kurzformel ‚Postdramatik‘ erkenne, ist, dass sie suggerieren kann, eine umfassende Theoretisierung des Gegenwartstheaters sei in der Weise anzustreben, dass *Theaterformen* und *Textformen* auf das Engste zusammengehören, dass sie mithin als eine Einheit erfasst werden sollen. Diese Einheit ist jedoch eine Schimäre.“ Hans-Thies Lehmann. *‘Ich mache ja nicht das, was Menschen sind oder tun, zu meinem Thema‘. Postdramatische Poetiken bei Jelinek und anderen*. Göttingen, V&R unipress, 2017, https://phil-kult.univie.ac.at/fileadmin/user_upload/f_philkult/Fakultaetsvortraege/Lehmann_Vortrag_oa.pdf (04.06.2019), S. 6.

39 „Diese Analyse (neuerer Textformen) ist [...] mehr als notwendig und sollte mit der ganzen Strenge, die philologische Erkenntnis im Sinne von Peter Szondi verlangt, betrieben werden. Aber sie kann nicht die Erkenntnis des Theaters ersetzen. Diese verlangt gänzlich andere Gesichtspunkte als die Analyse von literarischen Texten, auch

Einen sehen Text und Aufführung in einem Konfliktverhältnis und heben die Eigenständigkeit von Text als Literatur und von Aufführung als darstellende Kunst hervor,⁴⁰ andere Positionen insistieren auf die gegenseitige und produktive Beeinflussung und Durchdringung.⁴¹ In letzterem Sinne etabliert Gerda Poschmann das Kompositum „Theatertext“ über den konstitutiven Doppelcharakter „welcher der Dramatik als Bestandteil der Inszenierung einerseits und als literarischer Gattung andererseits eigen ist“.⁴² Immernoch mit Poschmann lassen sich Theatertexte als literarische Texte mit szenischer Bestimmung und impliziter Theatralität bestimmen als „sprachliche Texte, denen eine performative, theatralische Dimension innewohnt“.⁴³ Dieser Begriff von Theatertext berücksichtigt sowohl die sprachliche und literarische Eigenständigkeit als auch das implizite Aufführungspotenzial. Poschmann beschränkt Theatralität nicht nur auf die Einbeziehung theatralischer Zeichen. Auf Helga Finters Thesen gestützt, ergänzt sie die szenische Repräsentation (konventionelle Theatralität) um die Dimension der autoreflexiven Wahrnehmungsverhältnisse (analytische Theatralität) und um die der Sprache eigenen ‚Texttheatralität‘.⁴⁴ Poschmanns Theatertextbegriff eignet sich für die Untersuchung der Gegenwartsdramatik, indem er der doppelten Adressierung an Lektüre und an Bühne gerecht wird: Er unterstreicht die „literarisch-sprachliche Bindung, legt diese aber nicht auf gattungshistorisch, d.h. auf Dramenpoetik eingestellte literarische Muster fest“.⁴⁵ Bayerdörfer führt Poschmanns Ansatz in Bezug auf die Wandlung der Textgestalt weiter aus. Die zunehmende Verwischung der Grenzen zwischen Haupttext und Nebentext bietet Potenzial für eine „Textqualität eigenen Rechts“. Gemeint sind die Möglichkeiten der typographischen Gestaltung der Struk-

wenn es um Theatertexte geht. [...] Theater kann einzig und allein aufgrund direkter Erfahrung (im emphatischen Sinn des Wortes) von Aufführungen zulänglich reflektiert werden.“ Lehmann. *Postdramatische Poetiken bei Jelinek und anderen*, S. 6-7.

- 40 In einer Riege mit Lehmann sieht Menke diese Spannung als konstitutiv für ein postdramatisches Theater an, vgl. Menke. „Doppelter Fortschritt: postdramatisch-postavantgardistisch“, S. 178-187
- 41 Stefan Tigges sieht spätestens zu Ende des 20. Jahrhunderts die konflikthafte Dichotomie zwischen Theater und Text als entschärft an und fordert eine neue Theorie für den Text im Theater, vgl. „Dramatische Transformationen. Zur Einführung.“ In: Ders. (Hg.). *Dramatische Transformationen. Zu gegenwärtigen Schreib- und Aufführungsstrategien im deutschsprachigen Theater*. Bielefeld, Transcript, 2008, S. 9-27, hier S. 11, 14.
- 42 Gerda Poschmann. *Der nicht mehr dramatische Theatertext. Aktuelle Bühnenstücke und ihre dramaturgische Analyse*. Tübingen, Niemeyer, 1997, S. 41.
- 43 Ebd., S. 42
- 44 Ebd., S. 44, 233.
- 45 Vgl. 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, Niemeyer, 2007, S. 1-14, hier S. 5.

turierung, Markierung, Variation und Hervorhebung durch Kursivsetzung, Zeilensprünge etc..⁴⁶ Er macht auf neue Verhältnisse zwischen Text, Sprache und Stimme aufmerksam, die die rollen- bzw. figurengebundene Rede ablösen: „Diese veränderte Stimmästhetik findet Anhalt und Entfaltung in der Textgestalt selbst und stellt daher einen der wichtigsten energetischen Faktoren zwischen Bühne und Text des letzten Jahrhunderts dar.“⁴⁷

Für die Untersuchung der französischsprachigen Gegenwartsdramatik 1980-2000 gilt: Der neue Fokus auf den Text geht über einen veränderten Textstatus in Theaterbetrieb, Aufführung sowie als Lesetext hinaus. Er äußert sich vor allem in spezifischen Textdimensionen und -qualitäten. Ein erster augenfälliger Aspekt ist die Länge der Repliken und der Theatertexte, wodurch sie sich von den kurzen „Stücken“ der Theateravantgarden abheben. Die Bühnenanweisungen schwinden, dafür werden Textelemente ohne Aufführungsausrichtung wie Paratexte, Textkommentare, szeneneinführende Zitate, lange und überspezifische Szenentitel, einführende Erzählungen, narrative Zwischenpassagen eingeschoben oder um den Sprechtext gelagert. Insbesondere bei Koltès finden sich solche auf die Lektüre ausgerichteten Textelemente. Manche Theatertexte weisen einen besonderen Umgang mit dem Drucksatz auf. Besondere Schrifthanordnungen lassen das Buch zum Theater werden, wie die typographischen Raumschiffe auf den Buchseiten von Noëlle Renaudes Texten ab 2000 veranschaulichen.⁴⁸ Ein zentraler Aspekt ist die Ablösung des Texten von Dialog und Figur. Insofern kann die neue Eigenständigkeit des Textes als ‚Lösungsmittel‘ der Dramaturgie bezeichnet werden: „elle brouille voire congédie les catégories classiques du personnage, de l’action et du sens.“⁴⁹ Der dramatische Text wird mehrfach aufgebrochen. Nicht nur die Grenzen zwischen Sprechtext und Bühnenanweisung verschwimmen - durch die Hereinnahme von narrativen, lyrischen Elementen und Strukturen bis hinzu Stilformen aus Gebrauchstexten - auch diejenigen zwischen den Gattungen und Textsorten. Dies schlägt sich mitunter im Schriftbild nieder, sodass sich die Theatertexte graphisch nicht immer als solche erkennen lassen, wie beispielsweise *Blanche Aurore Céleste*, *À tous ceux qui* und *Promenade*, die Noëlle Renaude als Fließ-

46 Bayerdörfer. „Vom Drama zum Theatertext?“, S.8.

47 Ebd., S. 8.

48 Vgl. die Texte des Bandes von Noëlle Renaude. *Sans carte sans boussole sans équipement. Huit nouvelles pièces*. Montreuil, Editions théâtrales, 2010; sowie der Theatertext *Par les routes* [2007]. Paris, Gallimard, 2009, S. 11-104, der nicht nur mit „un jeu de pistes“ untertitelt ist, sondern dessen Einzeiler ohne Redeträger räumliche und örtliche Angaben enthalten, die auf einer angehängten und mit einer Legende versehenen Karte der *Ile de France* ausfindig gemacht werden können.

49 Vgl. Pavis, *Le théâtre contemporain*, S. 27, 28.

text und ohne konventionelle Sprecherangaben verfasst hat.⁵⁰ Die autonom wirkenden Texte aus heterogenen Textmaterialien und Redeweisen brechen mit der linearen und kohärenten Textführung. Die Loslösung des Sprechtextes von der Figur begünstigt mehrstimmige Monologe wie Valère Novarinas *Le Discours aux animaux*,⁵¹ mehrperspektivische und zeitlich mehrdirektionale Erzählungen wie in Jean-Luc Lagarces *J'étais dans la maison et j'attendais que la pluie vienne*.⁵² Lyrische und assoziative sowie anspielungsreiche und intertextuelle Schreibweisen halten Einzug in die Sprechtexte und lassen diese zu dichten und vielschichtigen Wortgemengen werden. Mitunter werden sprachliche Qualitäten zur Geltung gebracht, indem das Sprachsystem unterlaufen, überformt wird und verschiedene Sprachregister wie Umgangssprache, Alltagssprache und gehobene, lyrische Sprache koexistieren. Die Autonomie des Textes in der Gegenwartsdramatik bedeutet jedoch nicht zwangsläufig ein Verzicht der Bezüge auf nonverbale theatralische Zeichen und die Theateraufführung. Solche werden auf der Ebene des Sprechtextes in Form impliziter Bühnenanweisungen oder metatheoretischer Reflexionen thematisiert. Durch Marker der konzeptuellen Mündlichkeit bleibt der Text als zu sprechende, aufzuführende Rede erkennbar.⁵³ Das Potenzial einer räumlichen Anordnung von physischen oder mediatisierten Stimmen bleibt den gegenwärtigen Theatertexten deutlich eingeschrieben.

2.3 Tendenz 2: Entdramatisierende und redramatisierende Verfahren

Simultan zur neuen Text(q)ualität kündigt sich in den 1980er und 1990er Jahren eine Wiederauflage bzw. Fortentwicklung der Strukturelemente des Dramas an.⁵⁴ Diese kann als eine Antwort auf das postdramatische Theater

50 Noëlle Renaude. „Blanche Aurore Céleste“. In: Courtes pièces. Montreuil, Editions théâtrales, 1994, S. 39-54; Noëlle Renaude. *À tous ceux qui. La comédie de Saint-Étienne. Le renard du nord*. Montreuil, Editions théâtrales, 2002, S. 12-80; Noëlle Renaude. „Promenade“. In: *Sans carte sans boussole*, S. 5-17.

51 Valère Novarina. *Le discours aux animaux*. Paris, POL, 1987.

52 Jean-Luc Lagarce. *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne*. Besançon, Solitaires Intempestifs, 2007.

53 Zur konzeptuellen Mündlichkeit im zeitgenössischen Theatertext vgl. Marion Chénétier-Alev. *L'oralité dans le théâtre contemporain*. Herbert Achternbusch, Pierre Guyotat, Valère Novarina, Jon Fosse, Daniel Danis, Sarah Kane. Saarbrücken, Südwestdeutscher Verlag für Hochschulschriften, 2010.

54 Begriffe wie *reprise* und *réinvention* vereinen Rückgriff und Weiterentwicklung, vgl. Jean-Pierre Sarrazac. "La reprise (réponse au postdramatique)". In: Ders.; Catherine

verbucht werden,⁵⁵ lässt sich jedoch ebenso als Reaktion auf die – insbesondere von Beckett betriebene – avantgardistische Zerlegung und Ausreizung der dramatischen Elemente und Strukturen bis hin zu Nullwerten erklären. Damit geht jedoch keineswegs eine Rückkehr zum konventionellen oder „absoluten Drama“ vonstatten;⁵⁶ suggerieren Begriffe wie „Dramatisches Drama“ oder „théâtre néo-dramatique“ auch eine solche.⁵⁷ Die neuen Textverfahren brechen auf der Ebene der Rede und über deren zeitliche, räumliche und typographische Anordnungen dramatische Strukturen auf und lassen sich nicht mit gängigen Analysemodellen für Dramen untersuchen. Unterteilt Patrice Pavis in Oberflächenstruktur als „Textualität“ und „Theatralität“ sowie in die dramatische Tiefenstruktur als Intrige, Dramaturgie, Handlung und Sinn,⁵⁸ mag dies für einen Untersuchungsvorgang hilfreich erscheinen. Allerdings suggeriert diese Aufteilung, dass sich die Textform und das theatralische Potenzial als äußere Hülle verändern und der Kern des Theatertextes nach wie vor das Drama sei. Entsprechend hält Pavis am strukturalistischen Aktantenmodell fest.⁵⁹ Bei Theatertexten, insbesondere solcher, die neue (nicht mehr dramatische) Textqualitäten entfalten, stellt sich jedoch nicht nur die Frage, ob sich die Strukturen in äußere und innere aufteilen lassen, sondern auch wie es um die Versatzstücke des Dramas steht. Unverkennbar ist, dass sich die Gegenwartsautor_innen weiterhin auf die dramatische Form beziehen und sich mit ihren Bedeutungsdimensionen auseinandersetzen. Insofern gilt es, auch mit Stefan

Naugrette. *La réinvention du drame (sous l'influence de la scène)*, *Études théâtrales* 38/39, 2007, S. 7-17, hier S. 7.

55 Dies tut Pavis, wenn er ein post-post-dramatisches oder wieder dramatisches Theater in Aussicht stellt, vgl. Patrice Pavis. „Postdramatique“, hier S. 207; sowie auch Sarrazac „La reprise (réponse au postdramatique)“, S.16

56 Das absolute Drama ist im Sinne Szondis als aristotelisch-hegelianisches Drama der interpersonellen und präsentischen Handlung zu verstehen, vgl. Peter Szondi. *Schriften I. Theorie des modernen Dramas (1880-1950)* [1956]. Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1978.

57 Haas versteht unter der Restitution des dramatischen (einschließlich Brechtschen) Dramas einen verstärkten Bezug zur Lebenswelt und gliedert in kritisch-engagiertes Theater und psychologisches Theater, vgl. Birgit Haas. *Plädoyer für ein dramatisches Drama*. Wien, Passagen, 2007, S. 215, 217. Anne Monfort bezeichnet mit *théâtre néo-dramatique* „une théatralité où un texte, des personnages et une fiction restent à la base du travail scénique, et ce même si le texte est déstructuré, les personnages disloqués, la fiction mise en doute“. Anne Montfort. „Après le postdramatique. Narration et fiction entre écriture de plateau et théâtre néo-dramatique“. In: *Trajectoires*, 3, 2009, journals.openedition.org/trajectoires/392 (15.12.2018).

58 Pavis versteht unter Theatralität die Aussagesituation und unter Textualität die sinnlichen Erfahrungsdimensionen Materialität, Musikalität sowie Stilistik, Rhetorik, Lexik, Struktur und Anordnung der Rede. Vgl. Pavis. *Le théâtre contemporain*, S. 27, 28.

59 Vgl. ebd., S. 21-23.