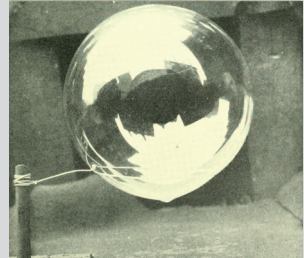


Patrick Ledderose



# Dramatische Zeiten

Zeitkonzepte  
in skandinavischen  
Theatertexten  
um 1900 und 2000

Patrick Ledderose

**Dramatische Zeiten**  
Zeitkonzepte in skandinavischen Theatertexten  
um 1900 und 2000

**ROMBACH WISSENSCHAFT • REIHE NORDICA**

herausgegeben von Annegret Heitmann  
und Joachim Schiedermaier

**Band 28**

Patrick Ledderose

# Dramatische Zeiten

Zeitkonzepte in skandinavischen Theater texts  
um 1900 und 2000

Umschlagabbildung: © Experiments with Soap Bubbles, in: Annual report of the Board of Regents of the Smithsonian Institution, Washington 1846, S. 240.

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

Zugl.: München, LMU, Diss., 2020

u.d.T.: Dramatische Zeiten – Zeitkonzepte in skandinavischen Theater texts seit 1990

ISBN 978-3-96821-775-8 (Print)

ISBN 978-3-96821-776-5 (ePDF)



Onlineversion  
Nomos eLibrary

1. Auflage 2021

© Rombach Wissenschaft – ein Verlag in der Nomos Verlagsgesellschaft mbH & Co. KG, Baden-Baden 2021. Gesamtverantwortung für Druck und Herstellung bei der Nomos Verlagsgesellschaft mbH & Co. KG. Alle Rechte, auch die des Nachdrucks von Auszügen, der fotomechanischen Wiedergabe und der Übersetzung, vorbehalten. Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier.

Die Zeit betritt jetzt die Bühne. Bleibt zunächst kurz stehen,  
zögert, sieht sich das Türschild  
am Haus genau an (eine Kulisse dort auf der Bühne), um  
sicher zu sein, den richtigen Ort gefunden zu haben, klingelt

und ich öffne: Dann  
ist die Zeit gekommen.

*(Knut Ødegård, Die Zeit ist gekommen,  
übers. von Åse Birkenheier, Nettetal 2019)*



## Vorwort

In Strindbergs Traumspiel gibt es eine Figur, den Plakatkleber, der nach jahrzehntelangem Warten endlich das grüne Fischernetz bekommt, das er sich immer gewünscht hat. Nur kann er sich – wie könnte es in einem Text von Strindberg anders sein – trotzdem nicht so richtig freuen, denn das Grün ist nicht das Grün seiner Träume. Auch die vorliegende Studie ist nicht genau so geworden, wie ich sie mir zu Beginn meiner Promotion ausgemalt hatte. Dass sie mich heute trotzdem nicht enttäuscht, sondern ihr Grün mit den Jahren vielleicht sogar hier und da zu einem schöneren Grün geworden ist, als zunächst erwartet, liegt an verschiedenen Menschen, die mich und mein Projekt begleitet und unterstützt haben. Bei ihnen möchte ich mich deshalb herzlich bedanken.

Mein erster und großer Dank gilt meiner Doktormutter Frau Prof. Dr. Annegret Heitmann, die mein Vorhaben von Anfang an mit großem Interesse verfolgt, mich ständig ermutigt und immer unterstützt hat, die mich durch kritische Kommentare und Gespräche zum Nachdenken angeregt und so dafür gesorgt hat, dass dort, wo das Grün in dieser Arbeit ein wenig blass gewesen ist, es zum Glänzen gebracht wurde. Prof. Dr. Hanna Eglinger möchte ich nicht minder danken: für ihr berufliches Entgegenkommen, ihre immer hilfreichen Korrekturen und Anmerkungen, für ihre Geduld sowie die zahlreichen Gespräche und Ratschläge, mit denen sie mir nicht zuletzt über die ein oder andere Durststrecke hinweggeholfen hat.

Ein großer Dank geht an die Studienstiftung des deutschen Volkes. Ohne ihr großzügiges Stipendium hätte ich diese Arbeit nicht schreiben können und ohne ihre ideelle Unterstützung wären mir wichtige Anregungen und Inspirationsquellen versagt geblieben.

Für Denkanstöße, Hinweise und gesellige Stunden der Ablenkung danke ich außerdem meinen Mitdotorandinnen und -dotoranden von der LMU München und meinen langjährigen Freundinnen Jessi, Fritzi und Judith. Bei meiner Familie bedanke ich mich für jegliche Art der Unterstützung und Ermutigung, nicht erst während der Promotionsphase, sondern über die Länge meines gesamten Studiums hinweg. Ein besonderer Dank geht in diesem Zusammenhang an meine Mutter Dr. Hannelore Ledderose (M.A.) dafür, dass sie spät in ihrem Leben ihre Liebe für die



## Vorwort

Skandinavistik entdeckt hat und so während meiner Dissertation eine wichtige und hilfreiche Stütze und Gesprächspartnerin sein konnte.

Und zuletzt geht mein Dank an Dich, Katharina. Danke für alles, denn ohne Dich wäre das Leben kaum so grün!

Im Wintersemester 2020/21 wurde die vorliegende Studie von der Fakultät für Sprach- und Literaturwissenschaften der Ludwig-Maximilians-Universität München als Dissertation angenommen. Für die Druckfassung habe ich sie nochmals geringfügig überarbeitet und die skandinavischen Zitate ins Deutsche übertragen.

# Inhalt

Einleitung	11
1 Zeitkonzepte der Hochmoderne: Henrik Ibsens <i>Catilina</i> und <i>John Gabriel Borkman</i>	31
ZUKUNFT	
1.1 Zukunft und Fortschritt	35
1.2 Zukunftspessimismus	45
VERGANGENHEIT	
1.3 Zurück in die Vergangenheit	59
1.4 Nietzsche und Ibsen – Wie viel Vergangenheit darf sein?	63
GEGENWART	
1.5 Eine Zeit für eine Welt	100
1.6 Das kapitalistische Zeitsystem	102
1.7 Henri Bergson – Aufwertung des subjektiven Zeitgefühls	111
2 <i>Ett drömspel</i> als Zwischenspiel	133
3 Zeitkonzepte der Spätmoderne: Skandinavische Theatertexte seit 1990	165
GEGENWART	
3.1 Krise der sozialen Zeit	173
3.1.1 Pathogene Beschleunigung	180
3.1.2 Spätmoderne Subjektformen	193
3.1.3 Theatertext I: Line Knutzon: <i>Snart kommer tiden</i> (1998)	210
ZUKUNFT	
3.2 Katastrophenzeit	236
3.2.1 Apokalyptik als zeitliche Grunderfahrung der Spätmoderne	241
3.2.2 Zurück in die Gegenwart: akzelerationistische Gedankenspiele	270
3.2.3 Theatertext II – Sara Stridsberg: <i>American Hotel</i> (2016)	279

## Inhalt

### VERGANGENHEIT

3.3	Vergangene Zeiten machen	307
3.3.1	Individuelle Erinnerung: fehlerhaft und fehlend	314
3.3.2	Bittersüße Nostalgie	324
3.3.3	Theatertext III: Lene Therese Teigens <i>Tiden uten bøker</i> (2018)	340
	Dramatische Zeiten	368
	Literaturverzeichnis	377

## Einleitung

Jag faller, jag tappar balansen, jag ramlar ut över kanten och sen stannar tiden och jag vaknar upp i en föreläsningssal [...]. Det sitter en massa människor där ute... En massa massa människor... Dom tittar på mig och jag tittar på dom och...<sup>1</sup>

Ich falle, ich verliere die Balance, stürze über die Kante, und dann hält die Zeit an und ich wache in einem Vorlesungssaal auf [...]. Da draußen sitzt eine Menge Menschen... eine enorme Menge Menschen... Sie starren mich an und ich starre sie an und...<sup>2</sup>

So lautet der unvermittelte Einstieg in das Stück  $\approx$  [*ungefär lika med*] (2014; dt.  $\approx$  [*ungefähr gleich*]) des schwedischen Dramatikers Jonas Hassen Khemiri aus dem Jahr 2014. Eine Zeitlinie bricht in diesen ersten Sätzen plötzlich ab und eine andere beginnt. Mani, so der Name des Erzählers, fällt wortwörtlich aus seinem Traum hinein in einen Vorlesungssaal und sieht sich einer Menschenmenge gegenüber. Sie starrt ihn an und er starrt zurück. Die Konsequenzen, die diese auf den ersten Blick harmlosen Zeilen mit sich bringen, sind bei genauerem Hinsehen fundamental, ist es doch kaum möglich, als Rezipient\*in Manis Worte nicht auf das ›Hier und Jetzt‹ der jeweiligen Aufführung zu übertragen. Als erzählerische Verdoppelung der theatralen Situation besitzen sie eine performative Kraft. Sie verändern den Raum, die Zeit und die Beziehung zwischen Zuschauenden und Darstellenden von einem Moment auf den anderen. Der Trennstrich, der im klassischen Illusionstheater das Oppositionspaar beobachtende Zuschauer\*innen/beobachtete Darsteller\*innen trennt und eine sichere Ordnung garantiert, löst sich auf. Das Theater wird zum Vorlesungssaal, Mani selbst zu einem Dozenten und das Publikum zu seinen Studierenden. Alle Anwesenden, nicht nur die auf der Bühne, spielen nun, ob sie wollen oder nicht, eine aktive Rolle. Es entsteht eine Spielgemeinschaft, die sich wie der aus dem Traum erwachende Mani plötzlich an einem neuen Ort und in einer neuen Zeit befindet. Gerade diese neue Zeit scheint, wie sich im weiteren Verlauf des Textes herausstellt, weder einer bestimmten Logik noch objektiven Regeln mehr zu folgen. Sie lässt sich nicht messen und bestimmen, sie bricht immer wieder unvermittelt

---

1 Jonas Hassen Khemiri,  $\approx$  [*ungefär lika med*], Stockholm 2015, S. 4.

2 Die Übersetzungen aus den skandinavischen Sprachen stammen immer von mir und orientieren sich so weit wie möglich am Wortlaut.

ab, spaltet sich auf und diffundiert in alle möglichen Richtungen. Sie verläuft mal langsamer und mal schneller, je nachdem um wen sie sich dreht, und springt zurück ins 17. Jahrhundert oder vor in Manis Zukunft. Vor dem Kollabieren rettet sie nur die feste und stets sichtbare Verbindung zum geteilten ›Hier und Jetzt‹ der Aufführung.

Dass sich  $\approx$  [*ungefär lika med*] einer so ambitionierten Zeitdramaturgie bedient, ist kein Zufall, sondern lässt sich inhaltlich begründen. Denn über die Leitfrage danach, wie viel Geld wessen Zeit wert ist, untersucht das Stück ökonomische und ökonomisierte Zeitstrukturen. Den Zuschauer\*innen wird die kapitalismuskritische Erzählung dabei nicht einfach präsentiert, sondern der Text zwingt sie von Beginn an, sich aktiv an der Aufführung zu beteiligen und ihre privilegierte, aber passive Zuschauer\*innenposition zu verlassen, um so Zeit- und Geldzwänge am eigenen Leib zu erfahren. Während sich die Akteur\*innen auf der Bühne für das zahlkräftige Publikum mitunter quälen und foltern lassen und die Figuren innerhalb der Diegese von einer existenziellen Krise in die nächste stürzen, muss und soll das Theaterpublikum als Finanzier des Theaterabends aktiv über Qualität und Unterhaltungswert dessen entscheiden, was da auf der Bühne zu sehen ist. Als Entscheidungsgrundlage bekommt es dafür Formeln an die Hand, mit denen eine ganz individuelle Kosten-Nutzen-Rechnung des Ereignisses aufgestellt und entschieden werden kann, ob der Theaterbesuch sein Geld wert gewesen ist oder ob man seine Zeit verschwendet hat, ob es sich also gelohnt hat, Zeit und Geld für »något förgängligt«<sup>3</sup> (etwas Vergängliches) wie Theater auszugeben.

Das bereits im Text angelegte Verwischen der Grenzen zwischen Rezipient\*in und Akteur\*in, zwischen der realen sozialen Situation des Theaterbesuchs und der fiktiven Welt auf der Bühne ist ein Merkmal vieler gegenwärtiger Stücke in Skandinavien, gerade derjenigen, die sich mit kulturwissenschaftlichen, soziologischen oder (geschichts)philosophischen Zeitkonzepten auseinandersetzen. Denn durch das Aufheben der starren Opposition Zuschauer\*in (passiv) und Darsteller\*in (aktiv) ist es möglich, zusätzliche Zeitmuster zu kreieren, die nicht nur anders sind als diejenigen eines literarischen Textes, sondern auch leiblich erfahren und geteilt werden können. In jedem Augenblick einer Theateraufführung können sich verschiedene Zeiten ineinander winden, nebeneinander existieren und sich gegenseitig beeinflussen, z.B. eben die Eigenzeiten von realen In-

---

3 Jonas Hassen Khemiri,  $\approx$  [*ungefär lika med*], S. 8.

dividuen und die von dargestellten fiktiven Welten. Die Zeitmaschine Theater kreierte so eine Zeiterfahrung, die unter Umständen nur wenig mit der unseres Alltags zu tun hat, die aber trotzdem genauso selbstverständlich angenommen wird.

Davon ausgehend, dass der Dramentext mitsamt seiner Zeitgestaltung erst in der plurimedialen Aufführung seine Vollendung erfährt, lässt sich festhalten, dass er in stärkerem Maße als andere literarische Gattungen im Feld realer soziosymbolischer Praxis verortet ist. Er ist nicht nur ein Ort der »Reflexion gesellschaftlicher Wahrnehmungsmuster und Verhaltensnormen«<sup>4</sup>, sondern auch ein hochsensibler Imaginationsraum, wo gesellschaftliche Narrative, kulturelle Selbstentwürfe, Zeitdiagnosen und Zeiterfahrungen über einen gemeinschaftlichen Proben- oder Aufführungsprozess nicht nur registriert, sondern auch kommentiert, ergänzt und verworfen werden können. Dies hat in der Literaturgeschichte immer wieder mit dazu beigetragen, dass aktuelle gesellschaftliche (Zeit-)Debatten im Drama früher als in anderen Gattungen ästhetische und inhaltliche Konsequenzen hatten. Beispielhaft zeigt sich das auch an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert, wo mit dem Norweger Henrik Ibsen und dem Schweden August Strindberg auch zwei skandinavische Autoren das europäische Drama und Theater wesentlich prägten und revolutionierten. Während Ibsen parallel mit der gesamtgesellschaftlichen Aufwertung einer subjektiven, freien Zeit gegenüber der strengen zeitlichen Taktung des ökonomisierten Alltags das klassisch gebaute Drama um 1900 an die Grenze dessen bringt, was diese Form zu leisten vermag, schlägt Strindberg mit seinen Traumspielen einen anderen Weg ein und vollzieht, viel früher als dies im Roman der Fall ist, endgültig und radikal eine Abkehr von der bis dahin üblichen sukzessiven Zeitfolge.<sup>5</sup> Wenn man diese Sensibilität der Gattung, die sich auf unterschiedliche Art und Weise in Ibsens und Strindbergs Dramen zeigt, auch heute noch weiter behauptet, ist es fast sträflich, bei der Analyse der Kategorie Zeit in gegenwärtigen Theater-texten nicht gesellschaftliche Debatten aufzugreifen. Denn gerade die Feingefühligkeit in Zeit-Fragen in doppeltem, nämlich in gesellschaftlichem

---

4 Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater*, 4. Aufl., Frankfurt a.M. 2008 [1999], S. 16.

5 Vgl. Herbert Grabes, *Schreiben in der Zeit gegen die Zeit: Das Paradox der Zeitlichkeit als Grundstruktur moderner und postmoderner Ästhetik*, in: Martin Middeke (Hg.), *Zeit und Roman. Zeiterfahrung im historischen Wandel und ästhetischer Paradigmenwechsel vom sechzehnten Jahrhundert bis zur Postmoderne*, Würzburg 2002, S. 319.

wie ästhetischem Sinne, scheint das Genre Drama für eine Analyse zu prädestinieren, die kulturwissenschaftliche, soziologische und (geschichts)philosophische Zeitkonzepte aufnimmt und sie in Dialog mit den besonderen ästhetischen, dramaturgischen und inhaltlichen Qualitäten der einzelnen Bühnenstücke bringt. Das ist es, was diese Studie versucht.

### *Die 1990er-Jahre als doppelte Zäsur*

Der größere Teil dieser Studie beschäftigt sich mit gegenwärtigen skandinavischen Theatertexten. Da Gegenwart ein dehnbarer Begriff ist, verlangt er eine nähere Bestimmung. In der vorliegenden Arbeit werden jene Theatertexte als gegenwärtig begriffen, die nach 1990 geschrieben worden sind. Um das Jahr 1990 eine Zäsur anzusetzen, liegt in doppeltem Sinne nahe. Denn sowohl in der Dramenlandschaft in Skandinavien als auch im Zeit-Diskurs sind damals tiefgehende Verschiebungen zu beobachten.

Durch eine verstärkte institutionelle Förderung, die strukturell bis heute nachwirkt, entwickelte sich in Skandinavien ab den späten 1980er-Jahren eine lebendige Szene der Gegenwartsdramatik. Erste Einzelinitiativen von Theatern wie das berühmte Bergenprojekt<sup>6</sup> (1986-1996) mit seinen circa 50 Uraufführungen an *Den Nationale Scene* in Bergen und Gründungen von neuen oder Förderungen von bestehenden Institutionen, die sich explizit für neue Dramatik einsetzten, wie *Det Åpne Teater* (seit 2009 *Dramatikkens hus*) in Norwegen, *Dramalabbet* in Schweden oder *Danske Dramatikere* in Dänemark, steigerten sowohl Quantität als auch Qualität der neu erscheinenden Dramen enorm. Dass nur wenig zeitversetzt auch im europäischen Ausland und insbesondere im Theaterland Deutschland das Interesse an skandinavischen Theatertexten sprunghaft stieg – zu denken wäre hier vor allem an Thomas Ostermeiers Inszenierungen um die Jahrtausendwende an der *Berliner Schaubühne* – trug sein Übriges zum neuen Stellenwert der Gegenwartsdramatik innerhalb der skandinavischen Kultur- und Theaterszene bei. Während mit Jon Fosse in Norwegen und Lars Norén in Schweden jeweils ein Name alle anderen Dramatiker\*innen zu

---

6 Vgl. zu einer eingehenden Darstellung des Bergenprojekts: Carl Henrik Grøndahl, *Avmaktens dramatik. Bergensprosjektet på Den nationale scene 1986-1996*, Oslo 1996.

überragen scheint,<sup>7</sup> fehlt in Dänemark eine derart zentrale Gestalt. Dies liegt allerdings weniger daran, dass es dort keine qualitätvolle Dramatik gegeben hat und gibt, vielmehr betrat dort in den 1990er-Jahren eine ganze Generation junger, hochbegabter Dramatiker\*innen die Bühnen und eroberte sie im Sturm.<sup>8</sup> Man spricht deshalb auch vom »90'ernes boom i ny dansk dramatik« (90er-Jahre-Boom in der dänischen Dramatik), von »et senmoderne gennombrud« (einem spätmodernen Durchbruch) oder »en ny guldalder«<sup>9</sup> (einem neuen, goldenen Zeitalter) in der dänischen Dramatik.

Auch wenn bis heute in der gesamten skandinavischen Gegenwartsdramatik thematisch weiter soziorealistische Ansätze überwiegen und im Allgemeinen eine große Lust am Erzählen (aber nicht immer an großen Erzählungen) zu beobachten ist, hat sich statt einer einheitlichen Ästhetik eine Dramenlandschaft herausgebildet, die durch eine bemerkenswerte Vielfalt an experimentellen Formen besticht. Das vor allem am immer noch allgegenwärtigen Ibsen geschulte soziale Drama wird durch eine »Hybridisierung von Genres«<sup>10</sup> transformiert. Tragische und komische Elemente werden in den Texten gemischt, aus »Tragödien werden Grotesken, aus geläufigen tragischen Inhalten komödiantische Formen«<sup>11</sup>. Viele Stücke arbeiten explizit mit Stilmitteln einer postdramatischen Inszenierungspraxis, wenn sie z.B. Informationen widersprüchlich oder simultan organisieren, Makrostrukturen und zeitliche Linearität aufbrechen, wenn sie chorische Passagen einfügen und Einzelstimmen aufheben, visuelle Dramaturgien verfolgen oder dem Rhythmus und Klang der Sprache genauso viel oder mehr Gewicht einräumen wie ihrem semantischen Gehalt. Besonders deutlich tritt diese ästhetische Formenvielfalt in jenen Theater-texten hervor, die sich thematisch und ästhetisch mit kulturellen Vorstell-

---

7 Als Aushängeschilder der skandinavischen Gegenwartsdramatik sind Fosse und Norén auch die einzigen unter gegenwärtigen Theaterautor\*innen, zu denen bereits eine umfangreiche wissenschaftliche Forschung existiert. Da es mir durchaus auch ein Anliegen ist, bisher (vor allem in Deutschland) weniger bekannte, aber ebenso originelle und qualitätvolle skandinavische Dramatik in die wissenschaftliche Diskussion einzubringen, sind die Theatertexte von Fosse und Norén in dieser Studie nur Nebendarsteller und werden lediglich vergleichend und ergänzend herangezogen.

8 Vgl. für einen umfassenden Überblick: Birgitte Hesselaa, *Det dramatiske gennembrud. Om nybruddet i dansk dramatik fra 1990'erne til i dag*, Kopenhagen 2009.

9 Ebd., S. 9.

10 Franziska Schößler, *Augen-Blicke. Erinnerung, Zeit und Geschichte in Dramen der neunziger Jahre*, Tübingen 2004, S. 12.

11 Ebd., S. 13.



ungen von Zeit auseinandersetzen. Dass diese ab den 1990er-Jahren verstärkt auftreten, ist angesichts der vielfältigen Zeit-Diskurse, die sich von diesem Jahrzehnt aus entwickeln, nur konsequent.

Nach dem Zusammenbruch der Sowjetunion sprießen postistisch geprägte Zeitkonzepte aus dem Boden, wovon Fukuyamas (im Rückblick falsche) Diagnose vom »Ende der Geschichte« in der friedlichen Synthese von Liberalismus und Kapitalismus nur das prominenteste Beispiel ist.<sup>12</sup> Im Spannungsfeld zwischen Dynamik und Stillstand, zwischen einer sich immer schneller verändernden Lebenswirklichkeit und der gleichzeitigen »Entzeitlichung von Geschichte und Leben«<sup>13</sup> bestimmen von den 1990er-Jahren bis heute Philosoph\*innen und selbsternannte Dromologen wie Paul Virilio und Zeitsoziolog\*innen wie Hartmut Rosa mit griffigen Chronotopoi<sup>14</sup> wie »rasender Stillstand«<sup>15</sup> und »Beschleunigung« die Debatten bis in die Feuilletons hinein. Eine Verschiebung weg von einer »vertikalen Orientierungsachse (Herkunft-Zukunft)« hin zu einer »horizontalen Wahrnehmungsweise (Nähe-Ferne)«<sup>16</sup> entspricht dieser damit einhergehenden Erfahrung von vor allem massenmedial vermittelter Simultanität. Archetypisch moderne Gefühle wie solche der Ohnmacht, der Überforderung und des Verlustes eines Bezugssystems (der Welt, der Natur, der Zeit, des Selbst etc.) werden dabei immer wieder als pathogene

---

12 Vgl. Francis Fukuyama, *The end of history and the last man*, New York 1992.

13 Hartmut Rosa, *Beschleunigung. Die Veränderung der Zeitstrukturen in der Moderne*, Frankfurt a.M. 2005, S. 477.

14 Der Begriff des »Chronotopos« stammt bekanntermaßen von Michail Bachtin. Er führte ihn ein, um die enge Verbindung der strukturellen Größen Zeit und Ort innerhalb einer Erzählung deutlich zu machen (vgl. Michail Bachtin, *Chronotopos*, übers. von Michael Dewey, Frankfurt a.M. 2008). Eine hier hilfreichere Definition liefern John Bender und David Wellbery in ihrer Studie *Chronotypes. The Construction of Time*: »Chronotypes are models or patterns through which time assumes practical or conceptual significance. Time is not given but [...] fabricated in an ongoing process. Chronotypes are themselves temporal and plural, constantly made and remade at multiple individual, social and cultural levels. They interact with one another, sometimes cooperatively, sometimes conflictually. They change over time and therefore have a history or histories, the construal of which itself is an act of temporal construction.« (Vgl. John B. Bender/David E. Wellbery (Hg.), *Chronotypes. The construction of time*, Stanford, Calif. 1991, S. 4.)

15 Der französische Begriff lautet »L'Inertie polaire«, die geniale deutsche Übersetzung stammt von Bernd Wilczek (vgl. Paul Virilio, *Rasender Stillstand. Essay*, übers. von Bernd Wilczek, München/Wien 1992).

16 Wolfram Högbe, *Zeitfragment*, in: *Theaterschrift* 12 (1997), S. 24.

Folgen unserer spätmodernen<sup>17</sup> Lebenswirklichkeit genannt,<sup>18</sup> in der unser für selbstverständlich gehaltenes lineares Zeit- und Geschichtsverständnis zunehmend aus den Fugen zu geraten scheint und einer Kultur des Präsentismus gewichen ist.<sup>19</sup> Die Rufe nach einem Innehalten, nach Entschleunigung, Achtsamkeit oder, wie in Rosas späteren Studien, nach »Resonanz«<sup>20</sup>, um in der erlebnisreichen, aber erfahrungsarmen Gesellschaft wieder festen Boden unter den Füßen zu bekommen, sind die ständigen Begleiter gegenwärtiger Zeitdiagnosen. Dabei haben die Suche nach Halt und Orientierung einerseits und die kulturpessimistischen Diagnosen eines Richtungsverlusts und der Erstarrung andererseits auch Auswirkungen auf die gegenwärtigen Konstruktionen von Vergangenheit und Zukunft, die sich zwischen einem ersehnten radikalen Bruch mit der Gegenwart, einem »Neustart des Weltlaufs«<sup>21</sup>, und einer tiefen Sehnsucht nach Kontinuität und einer Anbindung an ein Früher bewegen. Während Nostalgie und Retrowellen und die in den 1990er-Jahren sich entwickelnden *memory studies* mit ihren Memoria-Theoremen (z.B. vom kollektiven und kulturellen Gedächtnis) die Vergangenheit zu einem wesentlichen Bestandteil sowohl der Populärkultur wie auch eines interdisziplinär geführten wissenschaftlichen Diskurses machten, blieben als Degenerationsrest der modernen Utopien und Zukunftsgerichtetheit tendenziell nur mehr

---

17 Ich habe mich dafür entschieden, Soziologen wie Anthony Giddens und Hartmut Rosa folgend, unsere aktuellen gesellschaftlichen Lebensbedingungen mit dem Begriff der Spätmoderne zu bezeichnen und bewusst nicht von Postmoderne zu sprechen. Damit sollen die Kontinuitäten des modernen Denkens (und auch der Dramatik) eher betont werden als die Brüche. Unsere Gegenwart erscheint damit als eine konsequente, freilich mitunter radikalisierte Fortführung moderner Paradigmata. Dies gilt z.B. für Phänomene wie Globalisierung, aber eben auch für bestimmte Zeitkonzepte und dramaturgische Techniken (zum Begriff der Spätmoderne vgl. Anthony Giddens, *Kritische Theorie der Spätmoderne*, Wien 1992).

Wenn ich in der vorliegenden Studie von Frühmoderne spreche, bezeichne ich damit ungefähr jene Zeit zwischen 1750 und 1870, die Koselleck als »Sattelzeit« bezeichnet hat und in der sich das lineare Zeitsystem etabliert und durchsetzt. Für die daran anschließende Phase, vor allem für die Jahre um die Jahrhundertwende, verwende ich analog zu Rosa die Begriffe Klassische Moderne oder Hochmoderne.

18 Vgl. Hartmut Rosa, *Beschleunigung*, S. 352–390, bes. S. 386ff.

19 Vgl. Aleida Assmann, *Ist die Zeit aus den Fugen? Aufstieg und Fall des Zeitregimes der Moderne*, München 2013, bes. S. 247ff.

20 Vgl. Hartmut Rosa, *Resonanz. Eine Soziologie der Weltbeziehung*, Berlin 2016.

21 So der Titel eines Sammelbands aus dem Jahr 1999: Karsten Fischer (Hg.), *Neustart des Weltlaufs? Fiktion und Faszination der Zeitenwende*, Frankfurt a.M. 1999.

eine gewisse Katastrophenrhetorik und Apokalypsesehnsucht übrig,<sup>22</sup> die heute mehr denn je nahezu alle Bereiche der Kunst und Kultur infiziert haben.

Wenn sowohl die Literatur- als auch die Theaterwissenschaft bisher weitgehend einen Bogen darum macht, diese hier nur stichwortartig erwähnten Veränderungen in unserer spätmodernen Zeitlandschaft mit einer auf die Kategorie der Zeit fokussierten Dramenanalyse in Verbindung zu bringen, dann ist dies lediglich auf den ersten Blick verwunderlich, erscheint jedoch auf den zweiten nur als Pflege einer alten Tradition. Denn die Zeit im Drama ist schon immer ein sensibles Thema, das bisher aber vor allem in dramaturgischen wie ästhetischen Diskussionen behandelt wurde.

### *Die Zeit im Drama*

Schon die von Aristoteles abgeleitete und von der französischen Klassik als alternativlos propagierte Forderung nach der Einheit der Zeit und die darum ausgetragenen theatertheoretischen Kämpfe und Debatten zeigen, dass die Kategorie der Zeit im Drama, anders als im Roman, häufig als zentraler Störfaktor begriffen wird, der durch Nichtthematisierung und sorgfältig gebaute Dramaturgien verborgen werden soll. Gleichzeitig implizieren sie aber auch eine hohe Sensibilität des Genres gegenüber kulturellen Veränderungen von Zeit. Das Drama hat gerade durch seine »theatertheoretische, grundlegende Entgegensetzung von ›offener‹ und ›geschlossener‹ Form mit ihren vielen Zwischenstufen«<sup>23</sup> zahllose Möglichkeiten der Zeitgestaltung.

Die Überlegungen zur Zeit im Drama sind in früheren dramaturgischen und poetologischen Diskursen im Zuge eines sehr engen Gattungsverständnisses oft auf rein quantitative und äußerliche Fragen der Spieldauer reduziert worden. Die Ergebnisse dieser Debatten sind dementsprechend unbefriedigend,<sup>24</sup> sehen sie doch die Zeit nur als eine technische

---

22 Vgl. Olaf Briese/Richard Faber/Madleen Podewski, Einleitung, in: dies. (Hg.), *Aktualität des Apokalyptischen. Zwischen Kulturkritik und Kulturversprechen*, Würzburg 2015, S. 10.

23 Michael Gamper/Peter Schnyder, Einleitung, in: dies. (Hg.), *Dramatische Eigenzeiten des Politischen im 18. und 19. Jahrhundert*, Hannover 2017, S. 8.

24 Vgl. Peter Pütz, *Die Zeit im Drama. Zur Technik dramatischer Spannung*, Göttingen 1977, S. 9.

Größe, die bestimmten dramentheoretischen Regeln folgen muss, und mitunter sogar, wie in der Tragödientheorie der französischen Klassik, die »absolute Gegenwartsfolge«<sup>25</sup> der Bühnenhandlung niemals unterlaufen und so die (zeitliche) Illusion zerstören darf. Wohl auch, um die klar abgegrenzte Trias der Gattungen (Epik, Lyrik, Dramatik) aufrechterhalten zu können,<sup>26</sup> bildete im literaturwissenschaftlichen Diskurs diese extreme Form des Dramas lange die idealtypische Blaupause, anhand derer man die Analysemethoden entwickelte. In der Konsequenz führte dies zu einer stiefmütterlichen und unterkomplexen Behandlung der Größe Zeit im Drama. Die Zeit, so der stillschweigende Konsens, war nicht Sache des Dramas, da es, anders als die Epik, immer an die Gegenwart der Aufführungssituation gebunden ist und sich daher nicht eignet, längere Zeiträume oder komplexe zeitliche Strukturen abzubilden, ohne die Regeln seiner eigenen Gattung zu verletzen.<sup>27</sup>

Erst in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts erschienen einige literaturwissenschaftliche Studien, die sowohl gerade im Rückblick auf die Avantgarde und deren experimentelle Dramaturgien als auch in der Konfrontation mit Formen des epischen oder absurden Theaters ein normatives Gattungsverständnis verwarfen und Begrifflichkeiten und Analysekriterien entwickelten, mit denen auch die Techniken der Zeitdarstellung in Dramen abseits klassischer Dramaturgien untersucht werden konnten. Arnulf Prager (*Grundlagen der Dramaturgie*)<sup>28</sup>, Peter Pütz (*Die Zeit im Drama*)<sup>29</sup>, Manfred Pfister (*Das Drama*)<sup>30</sup> und andere erarbeiteten einen detaillierten Begriffs- und Analyseapparat zur Bestimmung der zeitlichen Struktur im Drama, ohne dabei letztlich allgemein verbindliche und bis heute konsequent verwendete Begrifflichkeiten hervorzubringen. Schon der häufig vollzogene und verständliche Automatismus, das narratologische Begriffspaar »erzählte Zeit«/»Erzählzeit« auf das Drama (und seine Aufführung) zu übertragen, hat von heute aus betrachtet zu mehr Verwirrung als Klarheit geführt und legt den Kern des Problems bei der Analyse von Dramatik offen: es mit einem literarischen Text zu tun zu haben, der sich aber

---

25 Szondi 2013, S. 146.

26 Vgl. zum Gattungsproblem: Holger Korthals, *Zwischen Drama und Erzählung. Ein Beitrag zur Theorie geschehensdarstellender Literatur*, Berlin 2003, S. 27ff.

27 Vgl. z.B. Peter Szondi, *Theorie des modernen Dramas. 1880–1950*, 29. Auflage, Frankfurt a.M. 2013 [1963].

28 Arnulf Prager, *Grundlagen der Dramaturgie*, Graz/Köln 1952.

29 Peter Pütz, *Zeit im Drama*.

30 Manfred Pfister, *Das Drama. Theorie und Analyse*, 11. Auflage München 2001 [1988].

erst mit der Aufführung vervollständigt. Die gefundenen Bezeichnungen variieren daher, je nachdem, ob die Analyse den geschriebenen Text oder die Aufführung in den Vordergrund rückt. Der Doppelcharakter des Dramas hat Peter Szondi dazu gebracht, zwischen »inhaltlichem« und »formalem«<sup>31</sup> Zeitablauf zu unterscheiden, Franz H. Link von »Aufführungszeit« und »Spielzeit«<sup>32</sup> zu sprechen und Manfred Pfister zwischen »realer Spielzeit« und »fiktiver gespielter Zeit«<sup>33</sup> zu differenzieren. Mit der Wende zum postdramatischen Theater und der Ablösung der Vormachtstellung eines repräsentativen Texttheaters in den späten 1980er-Jahren durch performative Spielformen der Präsenz, die jede Theatersituation als einmaliges, multimediales und ephemeres Ereignis begreifen, wurden diese Analyseapparate von theaterwissenschaftlicher Seite weiter modifiziert. Hans-Thies Lehmann, dessen Nomenklatur die vorliegende Studie folgen wird, spricht in seinem einflussreichen Essay *Das postdramatische Theater* nun von »theatraler Darstellungszeit« und »dargestellter Zeit«<sup>34</sup>. Mit seiner Wortwahl entzieht Lehmann dem literarischen Text den Fokus und richtet ihn auf die (implizite) Aufführungssituation. Der Aspekt der Gegenwärtigkeit wird mit dieser Konzentration auf das Visuelle bei der Dramenanalyse wieder zentral, aber unter anderen Vorzeichen als in den klassischen Dramaturgien. Galt sie für jene als Urproblem, da die fehlende »zeitliche Distanz zwischen Dargestelltem und Darstellung«<sup>35</sup> permanent droht, die illusionistische Mimesis zu unterlaufen, eröffnet sie den postdramatischen Theatertexten, die sich von der reinen Repräsentation verabschiedet haben, ganz neue Möglichkeiten. Es ist nicht länger nötig, auf zeitliche Kontinuität zu achten, im Gegenteil: Über Ästhetiken der Dauer, der Wiederholung, der Fokussierung auf Körperlichkeit, die Einbeziehung des Publikums und den parataktischen Einsatz von anderen Medien unterstreichen die Stücke den ephemeren Livecharakter der Bühnensituation und kreieren ganz eigene Zeit-Räume. Angesichts dieser oft engen Verflechtung von Drama und Theater herrscht heute in Theater- und Lite-

---

31 Peter Szondi, *Modernes Drama*, S. 150.

32 Franz Link, *Dramaturgie der Zeit*, Freiburg 1977, S. 19 und 47.

33 Manfred Pfister, *Drama*, S. 369ff. Vgl. außerdem für einen kurzen, zusammenfassenden Überblick der unterschiedlichen Begrifflichkeiten: Franziska Schößler/Hannah Speicher, *Drama und Zeit*, in: Andreas Enghart/Franziska Schößler/Hannah Speicher (Hg.), *Grundthemen der Literaturwissenschaft: Drama*, Berlin/Boston 2018, S. 306–320.

34 Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater*, S. 327ff.

35 Vgl. Franziska Schößler, *Einführung in die Dramenanalyse*, Stuttgart/Weimar 2017, S. 172.

raturwissenschaft der Konsens, dass eine (Zeit-)Analyse von Theater texts ohne das Mitdenken einer (impliziten) Aufführung kaum mehr möglich ist,<sup>36</sup> auch wenn dies immer wieder dazu führen mag, dass die Zeit im Drama durch »die notorische Verwechslung von Drama und Theater«<sup>37</sup> oft unnötig verkompliziert wird.<sup>38</sup>

Es ist aber wichtig hervorzuheben, dass, wenn die unterschiedlichen Zeiten und Zeiterfahrungen der Aufführung in Theater textanalysen die Zeit des literarischen Textes in den Hintergrund rücken lassen, nicht vergessen werden darf, dass sie oft in Form von narrativen Strategien bereits im Text angelegt sind. Wenn die vorliegende Studie daher den Fokus auf den literarischen Text legt und anstatt nach der spezifischen Zeitkonzeption einer bestimmten Aufführung bzw. Inszenierung zu fragen, die implizite Theatralität des Textes untersucht, ist dies auch als Versuch zu verstehen, Theater und Drama miteinander zu versöhnen.<sup>39</sup> Dass diese Vorgehensweise gerade für gegenwärtige skandinavische Theater texts zudem richtig, ja sogar notwendig ist, leitet sich aber auch aus anderen Gründen ab, die ich an dieser Stelle kurz erläutern werde, bevor diese Einleitung mit einigen Bemerkungen über die Gliederung dieser Arbeit abgeschlossen werden soll.

Der erste dieser Gründe ist die traditionelle realistische, oft textnahe Ausrichtung des skandinavischen Theaters insgesamt, die einerseits durch den immer noch starken Einfluss der Klassiker Ibsens und Strindbergs und andererseits durch eine enge Anbindung an den angelsächsischen Kulturraum erklärt werden kann. Wie stark dieses literarische Verständnis von Drama und Theater ist, zeigt auch die Tatsache, dass, anders als beispielsweise in Deutschland, sehr viele gegenwärtige Stücke auf dem regulären Buchmarkt veröffentlicht und nicht nur einem Fachpublikum über Theaterverlage angeboten werden. Wozu diese Tatsache allerdings nicht führt, und das bringt mich zu meinem zweiten Grund, ist eine vermehrte

---

36 Vgl. Gerda Poschmann, *Der nicht mehr dramatische Theater text. Aktuelle Bühnenstücke und ihre dramaturgische Analyse*, Berlin/Boston 1997.

37 Antonius Weixler, *Zeit im Drama*. Max Frischs »Die Chinesische Mauer« als ein Spiel mit Präzipitation, Gegenwärtigkeit und Simultaneität, in: Antonius Weixler/Lukas Werner (Hg.), *Zeiten erzählen. Ansätze – Aspekte – Analysen*, Berlin 2015, S. 156.

38 Eine Tatsache, die Weixler dazu gebracht hat, noch weiter zu differenzieren und zwischen »textbasierter Erzählzeit«, der »Spielzeit«, wie sie im Inszenierungskonzept als Ideal angelegt ist, und der »Performanzzeit«, die die Zeit des gesamten Theaterbesuchs umschließt, zu unterscheiden (ebd., S. 159).

39 Vgl. zu diesem Ansatz Gerda Poschmann, *Theater text*.

Aufführung von Gegenwartsdramatik. Wie in vielen anderen Ländern auch werden zeitgenössische Theaterstücke kaum mehr als einmal inszeniert, die Geschichte der skandinavischen Gegenwartsdramatik besteht fast ausschließlich aus einer Reihe von Uraufführungen. Allein deshalb ist es schon notwendig, um kein verzerrtes oder einfarbiges Bild der Texte wiederzugeben und zumindest eine intersubjektive Vergleich- und Nachvollziehbarkeit zu gewährleisten, das Augenmerk weniger auf eine einmalige Interpretation, deren Textversion sich zudem oft von der später offiziell veröffentlichten unterscheidet, als auf ihre *implizite* Theatralität zu richten. Der dritte Grund für die Fokussierung auf den literarischen Text liegt in der analytischen Herangehensweise dieser Arbeit. Denn schon der Forschungsansatz richtet sich in erster Linie nicht auf die Größe Zeit im Drama und damit auch nicht auf die Zeiterfahrung und Zeitgestaltung einer Aufführung, auch wenn diese immer wieder konsequent in die Diskussion miteinbezogen werden, sondern auf die Zeitkonzepte, die diesen Gestaltungsmethoden und Erfahrungen zugrunde liegen. Dies bedeutet nicht, dass die hier vorgestellten Theaterstücke wie Romantexte gelesen werden, sondern nur, dass es für den speziellen Kontext dieser Arbeit sinnvoller ist, ihrer impliziten Theatralität, ihren suggerierten eingeschriebenen Zeiterfahrungen mit den dahinterliegenden Zeitkonzepten nachzugehen als sich auf die Umsetzung zumeist nur einer einzigen Inszenierung zu beziehen. Denn die plurimediale Aufführung stellt zwar dem literarischen Text andere semiotische Systeme parataktisch und mitunter sogar dominierend zur Seite und schafft so einen Aufführungstext mit vielschichtigen Deutungspotenzialen, andererseits wirkt eine Inszenierung als Posttext für den literarischen Prätext auch reduzierend und fixierend, schließt sie doch immer wieder im Drama sichtbare Sinnbezirke bewusst aus und konzentriert sich auf andere Themen als z.B. die Zeit.

*Aufbau und Inhalt*

Während das Nachdenken über die Zeit als dramaturgische Größe also eine lange Tradition hat, stand eine Analyse der Zeitkonzepte im Drama bisher kaum auf der Agenda der literaturwissenschaftlichen oder theaterwissenschaftlichen Forschung.<sup>40</sup> Diese Lücke erklärt sich sicherlich zuvorderst aus dem bereits beschriebenen Doppelcharakter des Dramas, der nicht nur jede Analyse zur besonderen Herausforderung macht, sondern der ihm leider auch einen Platz in einem interdisziplinären Niemandsland eingebracht hat.<sup>41</sup> In jüngster Zeit allerdings beginnt sich das Blatt ein wenig zu wenden. Im Rahmen des DFG-Schwerpunktprogramms Äs-

---

40 Während es im deutschsprachigen Raum stellenweise schon früher einige Forschungsansätze gab – zu nennen wäre hier v.a. Ralf Kühn, der in einer monumentalen Studie zu Zeitkonzepten in der deutschen Gegenwartsliteratur den Texten von Botho Strauß eine zentrale Stellung eingeräumt hat (vgl. Ralf Kühn, *TempusRätsel* zum Tempus-Wechsel. Moderne Zeitdiskurse und Gegenwartsliteratur zwischen Berechnung und Verrätselung der Zeit, Freiburg 2006) und eine Studie von Franziska Schößler zu Erinnerung, Zeit und Geschichte in den Dramen der 1990er-Jahre (vgl. Franziska Schößler, *Augenblicke*) – spielt, abgesehen von einzelnen Aufsätzen, in der skandinavischen Dramenforschung das Thema der Zeit nur in der traditionellen Forschungslinie der Zeit im Drama eine Rolle. Die Ausnahme, die die Regel bestätigt, ist eine Monografie von Jørgen Veisland, in der er die Motive der Zeit und Wiederholung in Ibsens Dramen mit philosophischen Konzepten von Kierkegaard bis Nietzsche in Verbindung bringt (vgl. Jørgen Steen Veisland, *Drama and repetition. Time in selected plays by Henrik Ibsen, Bertolt Brecht and Samuel Beckett*, Olecko 2009). Einen besonderen Hinweis verdient außerdem die Forschung zu Jon Fosse. Es scheint, dass sich seine Dramen kaum ohne nähere Fokussierung auf ihre Zeitgestaltung analysieren lassen. In den Analysen, sowohl in den einzelnen Artikeln als auch in den längeren Studien, tauchen daher auch immer wieder für den Zusammenhang dieser Arbeit interessante kulturwissenschaftliche Ansätze auf, ohne allerdings tiefergehend zu wirken. Als ausführliche Überblickswerke können hier beispielhaft genannt werden: Eine Studie von Leif Zern zu Fosses Dramen (*Leif Zern, Det lysande mørket. Om Jon Fosses dramatik*, Oslo 2006), sowie vor allem die Dissertation von Ines Galling, die sich auch mit der Rolle der Vergangenheit in vier Stücken von Fosse auseinandersetzt (vgl. Ines Galling, *Balanceakte am Fjord. Ästhetische Tradition, Variation und Innovation in Jon Fosses Dramen*, Frankfurt a.M. 2010).

41 Ausführliche Studien zu Zeitkonzepten in der skandinavischen Literatur sind auch was andere Gattungen anbelangt insgesamt rar gesät. Erwähnenswert ist hier einzig die Dissertation von Katja Bethke-Prange *Zeit des Verfalls – Verfall der Zeit*, in der sie die veränderten Zeiterfahrungen in den wachsenden Großstädten der Hochmoderne durch eine formale und inhaltliche Analyse von skandinavischen Großstadtromanen untersucht, die Ende des 19. Jahrhunderts erschienen sind: August Strindbergs *Röda Rummet*, Herman Bangs *Stuk* und Knut Hamsuns *Sult* (vgl. Katja Bethke-Prange, *Zeit des Verfalls – Verfall der Zeit. Zeit und Zeitwahrnehmung im skandinavischen Großstadtroman Ende des 19. Jahrhunderts*, Frankfurt a.M. 2012). In der Germanistik und vor allem Anglis-



*thetische Eigenzeiten* haben einige Publikationen zu Dramen der Deutschen Klassik<sup>42</sup> oder zu den mit der Shakespeare-Rezeption aufkommenden Geschichtsdramen des ›Sturm und Drang‹ und des ›Jungen Deutschland‹<sup>43</sup> zeigen können, dass auch das Drama von jeher den Wandel der Zeitvorstellungen reflektiert und mitgestaltet. Auffällig parallel mit dem in der ›Sattelzeit‹<sup>44</sup> aufkommenden Bewusstsein für die (eigene) Geschichte und dem damit einhergehenden kausallogischen und linearen Zeitverständnis setzt, so zeigen es diese Untersuchungen, auch im Drama

---

tik sind ausführliche Studien zu Zeitkonzepten in der (Gegenwarts-)Literatur hingegen bereits häufiger anzutreffen, allerdings auch hier nur mit Bezug auf den Roman. Im deutschsprachigen Raum stammt eine jüngere Arbeit von Johannes Pause, der verschiedene spätmoderne Zeitromane vor dem Hintergrund eines neuen soziologischen Zeitgefühls hin untersucht (vgl. Johannes Pause, *Texturen der Zeit. Zum Wandel ästhetischer Zeitkonzepte in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Köln/Weimar/Wien 2012). Daneben gibt es einige Studien, die sich unter spezifischeren Blickwinkeln der Zeitthematik nähern, z.B. Eckhart Schumacher, der die deutsche Pop-Literatur auf ihre Zeitstrukturen hin untersucht hat oder Sabine Sistig, die west- und ostdeutsche Literatur hinsichtlich ihrer Konzeption von Zeit vergleicht (vgl. Eckhard Schumacher, *Gerade eben jetzt. Schreibweisen der Gegenwart*, Frankfurt a.M. 2011, sowie Sabine Sistig, *Wandel der Ich-Identität in der Postmoderne? Zeit und Erzählen in Wolfgang Hilbigs ›Ich‹* und Peter Kurzecks ›Keiner stirbt‹, Würzburg 2003). Für den englischsprachigen Raum ist die Anzahl der ausführlichen Studien noch bei Weitem größer. Zu nennen wären hier u.a. Paul Smethurst, *The postmodern chronotope. Reading space and time in contemporary fiction*, Amsterdam 2000; Ursula Heise, *Chronochisms. Time, narrative, and postmodernism*, Cambridge 1997; Ansgar Nünning, ›Moving back and forward in time‹. Zur Gleichzeitigkeit verschiedener Zeitstrukturen, Zeiterfahrungen und Zeitkonzeptionen im englischen Roman der Gegenwart, in: Martin Middeke (Hg.), *Zeit und Roman. Zeiterfahrung im historischen Wandel und ästhetischer Paradigmenwechsel vom sechzehnten Jahrhundert bis zur Postmoderne*, Würzburg 2002, S. 395–419. Letztgenannte Studie macht den Paradigmenwechsel hin zu offenen Zeitkonzepten in den experimentellen Romanen der Moderne und Postmoderne sehr gut deutlich.

42 Vgl. Claude Haas, ›Wir bleiben lieber eine Stunde länger‹. Zur Zeitpolitik des klassischen Dramas, in: Michael Gamper/Peter Schnyder (Hg.), *Dramatische Eigenzeiten*, S. 31–62.

43 Vgl. Patrick Primavesi, *Zeitkrisen. Unterbrechung, Heterochronie und Beschleunigung im Drama um 1800*, in: Michael Gamper/Peter Schnyder (Hg.), *Dramatische Eigenzeiten*.

44 Ein Begriff, der von Reinhart Koselleck stammt, dessen Studien zur Entwicklung einheitlicher Geschichtsvorstellungen, zum Begriff der Geschichte und des Fortschritts nach wie vor als grundlegend gelten müssen. Die Sattelzeit umfasst ungefähr die Jahre zwischen 1750 und 1870. In dieser Zeit haben sich nach Koselleck die Schlüsselbegriffe der modernen Gesellschaft herausgebildet oder bestehende Grundkategorien einen Bedeutungswandel erfahren. Dies ist, so Koselleck, nur in Zusammenhang mit einem neu entstehenden linearen Geschichtsbewusstsein zu verstehen, das Wandel und Entwicklung miteinschließt (vgl. Reinhart Koselleck, *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, Frankfurt a.M. 1988, S. 17ff.).

ein neues Nachdenken über die Zeit ein, das formale und strukturelle Konsequenzen mit sich bringt: Ein erster Bruch mit den klassischen Dramenformen wird vollzogen, die Einheit der Zeit auch innerhalb der Stücke immer wieder thematisiert, variiert oder aufgegeben, allerdings ohne eine lineare Dramaturgie und Zielspannung gänzlich zu vernachlässigen. Die enge Verschränkung von kulturwissenschaftlichen und philosophischen Zeitkonzepten sowie der Zeit als für jede Dramaturgie unverzichtbare Größe ist dort bereits genauso unübersehbar wie in späteren Epochen, in denen die Zeit als kulturelle Größe flächendeckend in das kollektive Bewusstsein gelangt und in verschiedenen Kontexten zu einem Hauptthema der gesellschaftlichen Diskurse wird.

Dass diese Verschränkung am Ende des 19. Jahrhunderts für das klassische Drama zum Problem wird, wird das erste große Kapitel dieser Studie zu Zeitkonzepten in der Hochmoderne herausarbeiten. Spätestens um 1900 zeigt sich, dass althergebrachte, konservative, lineare Dramaturgien den neuen Zeitentwicklungen nicht mehr genügen und folgen können. Peter Szondi diagnostiziert in seiner vielzitierten Dissertation *Theorie des modernen Dramas* mit Blick auf die waghalsigen dramatischen Experimente jener Zeit, die, wie zu zeigen sein wird, nicht unwesentlich von Verschiebungen in der Zeitwahrnehmung verursacht werden, vorschnell eine Krise des Dramas. Er lässt außen vor, dass es sich hierbei um viel mehr als eine ästhetische Formkrise und eine »innere Krise«<sup>45</sup> einer einzelnen literarischen Gattung handelt. Denn am Ende des 19. Jahrhunderts gerät die Zeit gesamtgesellschaftlich aus den Fugen. Sie wird zu *der* Schlüsselkategorie von kulturellen, philosophischen und naturwissenschaftlichen Entwicklungen und unterliegt dabei selbst einem fortwährenden und radikalen Wandel. Aus der apriorischen, natürlichen und lange unhinterfragten Größe wird zusehends ein kulturelles Konstrukt, das vom Menschen gemacht, geändert und zur Synchronisation und Optimierung der gesellschaftlichen Abläufe genutzt wird.<sup>46</sup> Unter anderem schaffen technologische Entwicklungen (z.B. elektrisches Licht, Taschenuhr), neue Kommunikationsmittel (z.B. Telegrafie, Telefon) und Medien (z.B. Fotografie, Film), schnellere Fortbewegungsmittel (z.B. Eisenbahn, Fahrrad, Auto), naturwissenschaftliche Entdeckungen (z.B. Entropiegesetze, Darwins Evolutions- und Einsteins Relativitätstheorie) zusammen mit der industriellen

---

45 Peter Szondi, *Modernes Drama*, S. 21.

46 Vgl. Clark Blaise, *Die Zähmung der Zeit. Sir Sandford Fleming und die Erfindung der Weltzeit*, Frankfurt a.M. 2004, S. 59 und 95.

Revolution, der Einführung der Schichtarbeit, dem endgültigen Durchbruch des Kapitalismus sowie der sich (weiter)entwickelnden Geschichtswissenschaft und Psychoanalyse ein gänzlich neues Zeitgefühl und -bewusstsein und befördern ein ausschweifendes und experimentierfreudiges Nachdenken über die Zeit, nicht zuletzt in Kunst, Philosophie und Literatur.<sup>47</sup>

Auch am europäischen Theater und Drama dieser Epoche, dessen Innovationen damals wesentlich von dem Norweger Henrik Ibsen mitbestimmt werden, geht, wie das erste große Kapitel dieser Arbeit zeigen wird, diese Zeitbesessenheit nicht vorbei. In der Gegenüberstellung von zwei Ibsen-Dramen, *Catilina* aus dem Jahr 1850 und dem 1896 veröffentlichten *John Gabriel Borkman*, sollen die wichtigsten Verschiebungen, die innerhalb dieser zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts im Zeit-Diskurs stattgefunden haben, herausgearbeitet werden. Als kulturtheoretische Schwerpunkte, die die Analyse der beiden Dramen flankieren und ergänzen, dienen dabei die antithetischen Begriffspaare ›Fortschritt‹ und ›Niedergang‹ einerseits und ›Weltzeit‹ und ›Eigenzeit‹ andererseits. Für das erste Begriffspaar bietet es sich dabei an, Nietzsches Schrift *Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben* (1874) heranzuziehen, in der er sich vor allem gegen die unreflektierte Sammelwut der Geschichtswissenschaft seiner Zeit wendet und drei unterschiedliche Möglichkeiten entwickelt, wie die Beschäftigung mit der Historie für die Gestaltung der Gegenwart und Zukunft von Nutzen sein kann. Als Hintergrund für das zweite Begriffspaar, das das subjektive Zeitempfinden in den Vordergrund stellt, soll Henri Bergsons Erstling *Essai sur les données immédiates de la conscience* (1889; dt. *Zeit und Freiheit*) dienen. Bergson wehrt sich darin gegen ein rein mathematisches Verständnis von Zeit und stellt ihm die Zeit des Bewusstseins, die *durée* gegenüber, eine heterogene Zeit ohne eine klare Linearität. Bewusstseinszustände folgen, so arbeitet es Bergson heraus, nicht einfach aufeinander, sondern durchdringen sich gegenseitig. Wie sehr diese Fokusverschiebung von einer äußeren Weltzeit auf eine innere Eigenzeit nicht nur den Inhalt und die Dramaturgie von Ibsens Dramen zunehmend beeinflusst und vor einige Herausforderungen stellt, sondern auch insgesamt und zwangsläufig zu einem neuen Dramen- und Theaterverständnis beiträgt, wird ein kurzes Zwischenspiel zu Strindbergs *Ett dröms*

---

47 Vgl. Peter Gendolla, *Zeit. Zur Geschichte der Zeiterfahrung*, Köln 1992, S. 97, sowie Rudolf Wendorff, *Zeit und Kultur. Geschichte des Zeitbewußtseins in Europa*, Wiesbaden 1985, S. 435f.

*pel* (1902; dt. *Ein Traumspiel*) zeigen. Mit dessen Abschluss sind dann die Voraussetzungen geschaffen für einen großen zeitlichen Sprung in unsere Gegenwart.

Im letzten Teil dieser Studie, der ungefähr zwei Drittel der gesamten Arbeit einnimmt, stehen Zeitkonzepte skandinavischer Theatertexte seit 1990 im Mittelpunkt. Die argumentativen Linien und zeitlichen Spannungsfelder (Standardisierung vs. Pluralisierung, Disziplinierung vs. Flexibilisierung, Weltzeit vs. Eigenzeit, Fortschritt vs. Niedergang,), die bereits das erste Kapitel durchziehen, werden auch hier immer wieder aufgegriffen. Wenn der Hauptteil dieser Studie dabei trotz der Einsicht darin, dass sich heute eine klare Trennung der Zeitebenen angesichts eines allgegenwärtigen Gefühls der Gleichzeitigkeit mehr denn je verbietet, auch hier der klaren Einteilung von Gegenwart, Zukunft und Vergangenheit folgt, dann ist dies nur als eine heuristische Krücke zu begreifen, um Ordnung und eine klare Argumentation in ein Feld zu bringen, das gerade von Unordnung und Unübersichtlichkeit geprägt ist. Die drei Unterkapitel des Hauptteils sind parallel aufgebaut und bestehen jeweils aus einem einführenden kulturwissenschaftlichen Teil, in den ergänzend verschiedene Kurzanalysen gegenwärtiger skandinavischer Theatertexte integriert werden. Abgeschlossen wird jedes dieser Kapitel dann mit einer eingehenden exemplarischen Textanalyse.

Das erste Unterkapitel zur spätmodernen Gegenwart steht unter der Überschrift »Krise der sozialen Zeit«. Diese Zeit-Krise, die sich um Begriffe wie Beschleunigung, Schnelllebigkeit und »rasenden Stillstand«, aber auch um Schlagworte wie Simultanität und Fragmentierung dreht, stellt für die spezifische Temporalität des Dramas, der fehlenden zeitlichen Distanz zwischen dargestellter Zeit und der Zeit der Darstellung, einerseits eine Herausforderung dar, gibt dem Genre andererseits aber auch die Möglichkeit, Widersprüchlichkeiten und Konfusionen der Zeit nicht nur zu reflektieren, sondern auch erfahrbar zu machen (z.B. durch abrupte Zeitwechsel, das Aufbrechen von Linearität, durch Repetition und *Durati*on, durch Inszenierung von Gleichzeitigkeit etc.). Es wird vor diesem Hintergrund danach zu fragen sein, ob die gegenwärtigen skandinavischen Theatertexte dem Großteil der soziologischen Diagnosen folgen und auf die pathogenen Folgen und Erfahrungen der »breiten Gegenwart«<sup>48</sup> fokussieren oder ob sie dem etwas entgegensetzen haben. Anhand von eini-

---

48 Hans Ulrich Gumbrecht, *Unsere breite Gegenwart*, übers. von Frank Born, Berlin 2010.

gen Theatertexten (z.B. von Astrid Saalbach, Jonas Hassen Khemiri und Lars Norén) soll so der soziologische Zeit-Diskurs reflektiert und ergänzt werden, bevor das Kapitel mit der Analyse von *Snart kommer tiden* (1998; dt. *Bald kommt die Zeit*), einer nur auf den ersten Blick sehr klassischen Familienkomödie der dänischen Dramatikerin Line Knutzon aus dem Jahr 1998 abschließt.

Das zweite Unterkapitel unter dem Schlagwort ›Zukunft‹ stellt zunächst die apokalyptischen Töne in unserer spätmodernen Gesellschaft ins Zentrum, wobei mit der Atomkatastrophe und dem Klimawandel zwei dezidiert moderne Apokalypse-Erzählungen beispielhaft behandelt werden. Wenn anschließend akzelerationistische Gedankenspiele aufgegriffen werden, die uns in einer neuen, von Algorithmen bestimmten Lebenswirklichkeit angekommen sehen, wo die Zeit nicht länger in die Zukunft zu laufen, sondern aus ihr zu kommen scheint, muss danach gefragt werden, welche Konsequenzen diese (teils apokalyptische) Vernichtung einer offenen Zukunft für ein Genre hat, wo es heute mehr denn je darauf ankommt, gerade das Unvorhergesehene, das nicht Planbare, das Ephemere jeder Aufführung zu betonen. Ästhetische und inhaltliche Fragen sind auch hier zwangsläufig verknüpft, wie Texte von Peter Asmussen, Christian Lollike oder Mette Edvardsen zeigen. Zusammenführen und abschließen wird die Zukunft-Diskussion eine Analyse von *American Hotel*, einem Theatertext von Sara Stridsberg aus dem Jahr 2016, der fast zeitgleich als Novelle erschien und den Niedergang der amerikanischen Stadt Detroit zu einer apokalyptischen Erzählung verdichtet.

Im dritten und letzten Unterkapitel wendet sich die Arbeit der Vergangenheit und damit Diskursen zu, die sich um Begriffe wie Gedächtnis, Erinnerung und Erbe drehen. Dabei wird es zunächst um die Fehlerhaftigkeit und Unzuverlässigkeit von individuellen Erinnerungen gehen, ein in den gegenwärtigen Theatertexten häufig anzutreffendes Motiv, dessen dramaturgische Kraft z.B. in Texten wie Saalbachs *Pietà* (2010) sichtbar wird. Anschließend steht mit dem Begriff der ›Nostalgie‹ ein Zeitphänomen im Mittelpunkt, das Zuflucht und Zukunft in einer verklärten Vergangenheit findet. Theatertexte von Johan Harstad und Cecilie Løveid dekonstruieren und reflektieren ihre kraftspendenden und lähmenden Seiten und machen das Theater so selbst zu einem Ort außerhalb der Zeit, an dem unhinterfragt übernommene Traditionen, bestehende Normen, Hierarchisierungen und Ästhetiken auf den Prüfstein gelegt und unterlaufen werden können. Die letzte ausführliche Analyse dieser Studie beschäftigt sich mit *Tiden uten bøker* (2018; dt. *Die Zeit ohne Bücher*), einem Theatertext der

## Einleitung

norwegischen Dramatikerin Lene Therese Teigen aus dem Jahr 2018, der das Theater als einen dynamischen und lebendigen Gedächtnisraum inszeniert und sich um die Fragen dreht, welche Ereignisse im Gedächtnis einer Gesellschaft bleiben sollen und welche vergessen werden dürfen.