

Theater und Krise

Drama zwischen Text und Bühne

Herausgegeben von

Marta Famula
Paul Martin Langner
Agata Mirecka

Wissenschaftlicher Beirat

Mateusz Borowski, Aleksandra Budrewicz,
Norbert Otto Eke, Joanna Jabłkowska,
Friedemann Kreuder, Franziska Schößler

BAND 1

Marta Famula, Verena Witschel (Hg.)

Theater und Krise

*Paradigmen der Störung in Dramentexten und
Bühnenkonzepten nach 2000*



BRILL
FINK

Der Band entstand mit freundlicher Unterstützung durch die Universitätsgesellschaft Paderborn e.V.

Umschlagabbildung:

Die Frauen von Troja (Der Untergang) von Euripides in der Nachdichtung von Walter Jens am Theater Pforzheim, 2017. Foto: Sabine Haymann.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

Alle Rechte vorbehalten. Dieses Werk sowie einzelne Teile desselben sind urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung in anderen als den gesetzlich zugelassenen Fällen ist ohne vorherige schriftliche Zustimmung des Verlags nicht zulässig.

© 2022 Brill Fink, Wollmarktstraße 115, D-33098 Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe (Koninklijke Brill NV, Leiden, Niederlande; Brill USA Inc., Boston MA, USA; Brill Asia Pte Ltd, Singapore; Brill Deutschland GmbH, Paderborn, Deutschland; Brill Österreich GmbH, Wien, Österreich) Koninklijke Brill NV umfasst die Imprints Brill, Brill Nijhoff, Brill Hotei, Brill Schöningh, Brill Fink, Brill mentis, Vandenhoeck & Ruprecht, Böhlau, Verlag Antike und V&R unipress.

www.fink.de

Einbandgestaltung: Evelyn Ziegler, München
Herstellung: Brill Deutschland GmbH, Paderborn

ISSN 2747-9811

ISBN 978-3-7705-6672-3 (hardback)

ISBN 978-3-8467-6672-9 (e-book)

Inhalt

Einleitung	IX
<i>Marta Famula und Verena Witschel</i>	

TEIL I

Widerständigkeit des Theaters

1. „Das Grundelement von Theater ist Verwandlung“. Heiner Müllers Idee des Theaters als Krise (und Störung)	3
<i>Norbert Otto Eke</i>	
2. Heiner Müllers letzte Krise in <i>Germania 3</i>	20
<i>Hans-Christian Stillmark</i>	
3. Die Widerständigkeit der Wirklichkeit. Krise in Wolfram Lotz' Drama <i>Der große Marsch</i>	36
<i>Marta Famula</i>	
4. Das Komische als Krise, das Komische in der Krise? Über (un-)aufgeklärte Lächerlichkeit im Spannungsfeld von Ethno-Comedy und Kunsttheater	57
<i>Hans Roth</i>	

TEIL II

Krise als Strategie der Daseinsbewältigung

5. Performing Resilience. Be-Happy (!) in der Dauerkrise	77
<i>Martina Leeker</i>	
6. Gestörte Norm. Krise als Grenzüberschreitung in Juli Zehs <i>Corpus Delicti</i>	96
<i>Verena Witschel</i>	

7. **Das Potential der Krise. Neue Erzähl- und Inszenierungsmöglichkeiten im Theater des Internetzeitalters am Beispiel von Kay Voges' *Die Borderline Prozeession*** 122
Natalia Fuhry
8. **Von *Eldorado* zu *Mars*: (Familiäre) Mikro- und (gesellschaftliche) Makrodystopien in Theatertexten Marius von Mayenburgs** 134
Artur Petka

TEIL III

Darstellbarkeit von Krisen

9. ***Staging Differences* – Krisenexperimente mit der *Glokalisierung* im zeitgenössischen immersiven Theater** 147
Friedemann Kreuder
10. **Körper in der Krise. Zu theatralen Repräsentationen von Migrationsbewegungen nach Europa** 161
Felix Lempp
11. **Krisen der Repräsentation – Boten(-berichte) als Mittel und Mittler von Darstellungskritik** 182
Friederike Oberkrome
12. **Krisen mit Fragmenten. Zeitgenössisches Theater als Ausdruck des Fragments, dargestellt am Beispiel von *Verrücktes Blut* von Nurkan Erpulat und Jens Hillje** 204
Paul Martin Langner

TEIL IV

Krise als Neuausrichtung des Theaters

13. **Der diskrete Charme des Flüchtigen. Thom Luz' ästhetisch hybride Stückentwicklung *Girl from the fog machine factory*** 223
Stefan Tigges

14.	Krise oder Liberalisierung der dramatischen Natur am Beispiel von Roland Schimmelpfennig	244
	<i>Agata Mirecka</i>	
15.	Die Herausforderung des Zuschauers angesichts der Vermittlung von Krisen. Eine Skizze zur Position des Zuschauers anhand von René Polleschs <i>Kill your Darlings! Streets of Berladelphia</i> und Martin Crimps <i>Alles Weitere kennen Sie aus dem Kino</i>	254
	<i>Joanna Gospodarczyk</i>	
16.	Die Krise übersetzen. <i>Vor Sonnenaufgang</i> von Ewald Palmetshofer. Nach Gerhart Hauptmann. Trotz Peter Szondi	265
	<i>Dag Kemser</i>	
17.	Krise der Wahrheitssuche? Bemerkungen zu Ewald Palmetshofers <i>die unverheiratete</i>	282
	<i>Karol Sauerland</i>	
	Auswahlbibliographie zu den Beiträgen des Bandes	295
	Die Autorinnen und Autoren des Bandes	317

Einleitung

Marta Famula und Verena Witschel

„Theater ist Krise. Das ist eigentlich die Definition von Theater – sollte es sein. Es kann nur als Krise und in der Krise funktionieren, sonst hat es überhaupt keinen Bezug zur Gesellschaft außerhalb des Theaters.“¹ Die Verbindung, die Heiner Müller hier in einem seiner letzten Interviews zwischen Theater und Krise proklamiert, folgt dem Impetus, einen Bezug des Theaters zur Gesellschaft herzustellen. Dabei geht es nicht allein um eine Reaktion auf konkret in der Gesellschaft ausgemachte und als solche benannte Krisen, wie sie in den Medien zahlreich zu finden sind und etwa als ‚Umweltkrise‘, ‚Finanzkrise‘ oder ‚Flüchtlingskrise‘ bezeichnet werden. Entscheidender ist wohl die Frage nach den Denkweisen, die diesen Krisen-Diagnosen zugrunde liegen, sind ihnen doch bestimmte Strategien der Problemwahrnehmung und -bewältigung inhärent. In den hier zutage tretenden Dynamiken und dem so entstehenden Potential zur kritischen Auseinandersetzung mit gesellschaftlichen Diskursen scheint jener Aspekt zu liegen, den Heiner Müller als genuin mit dem Theater verbunden ansieht.

Ein Weg, diese Denkstrukturen zu erfassen, führt über den Krise-Begriff, der sich nicht gerade durch semantische Eindeutigkeit auszeichnet, was wiederum mit seiner Entwicklungsgeschichte und kulturellen Bedeutung zu erklären ist. Die Problematik der im Grunde offenen Verwendbarkeit des Begriffs verortet Reinhart Koselleck in seiner kulturhistorischen Entwicklung: „Die Bedeutungsvielfalt unseres Begriffs hat sich seit dem 19. Jahrhundert quantitativ enorm ausgefächert, während er an Klarheit oder Präzision kaum gewonnen hat. ‚Krise‘ bleibt ein Schlagwort, das nur in einigen wissenschaftlichen Kontexten mit kategorialer Stringenz verwendet wird.“² Allerdings wies das Bedeutungsspektrum des Begriffs bereits in seiner antiken Form Parameter auf, mit denen unterschiedliche Momente des Daseins erfasst werden konnten. Im antiken Begriff *κρίσις*, der, abgeleitet von *κρίνω*, scheiden, auswählen, beurteilen,

1 [Müller, Heiner:] Theater ist Krise. Arbeitsgespräch vom 16. Oktober 1995. In: Werke. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 12: Gespräche 3: 1991–1995. Hg. v. Frank Hörnigk. Redaktionelle Mitarbeit: Kristin Schulz u. a. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2008, S. 792–811, hier S. 810f.

2 Koselleck, Reinhart: [Art.] Krise. In: Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland. Hg. v. Otto Brunner, Werner Conze u. Reinhart Koselleck. Bd. 3. Stuttgart: Klett 1982, S. 617–650, hier S. 647.

entscheiden bedeutete,³ war gleichermaßen die medizinische Dimension einer Entscheidung angelegt, die besagte, dass „schwer fieberhafte Krankheiten unter auffallenden Symptomen plötzlich in Genesung oder in Verschlechterung übergehen und dass diese Wendungen im Krankheitsgange bestimmte Tage bevorzugen“⁴, wie auch die politische Dimension, die das Recht griechischer Vollbürger beinhaltete, Entscheidungen über Recht und Unrecht treffen zu können.⁵ Der binär strukturierte Begriff der Krise stand also bereits in der Antike für zwei Perspektiven, um sich selbst in der Welt gedanklich zu verorten, einerseits in existenzieller Hinsicht, mit dem Bewusstsein der Bedrohung durch Krankheit und Tod, andererseits im Sinne eines politisch sozialen Wesens, das als mündiges Mitglied einer Polis zu eigenständiger Entscheidung fähig ist.⁶ Damit steht der Einmaligkeit einer sehr schweren Krankheit die (wahrscheinlichere) Wiederholbarkeit einer Entscheidung in der forensischen Rechtsprechung gegenüber und damit auch die Notwendigkeit, die der Entscheidung vorausgegangenem Zusammenhänge zu begreifen.

Das Moment einer kontingenten, zugespitzten Entscheidungssituation wird also alternativ aus einer passiven oder aktiven Perspektive betrachtet, wodurch zwei entscheidende Aspekte der menschlichen Existenz zum Ausdruck kommen: die Bedrohung und die Autonomie. Somit zeigt sich, dass im Begriff der Entscheidung eigentlich zwei Narrative enthalten sind, die essenzielle Konditionen menschlicher Existenz betreffen, ein Charakteristikum, das dem Krise-Begriff auch zu späteren Zeiten zugeschrieben wurde, etwa in der Moderne.⁷ Mit dem Denken von Krise steht also mehr zur Debatte als das Auftreten von Ereignissen, die eine bis dahin stabile Ordnung durchbrechen und vermeintliche Sicherheiten zu erschüttern vermögen. Hier kommt die kognitiv-emotionale Art und Weise zum Tragen, das individuelle wie kollektive Sein in der Welt zu beschreiben und zwar gleichermaßen als ein Erleiden wie

3 Koselleck, Reinhart: [Art.] Krise I. In: Historisches Wörterbuch der Philosophie. Hg. v. Joachim Ritter u. Karlfried Gründer. Völlig Neubearb. Ausgabe des ‚Wörterbuchs der philosophischen Begriffe‘ v. Rudolf Eisler. Bd. 4: I – K. Basel u. Stuttgart: Schwabe & Co. 1976, Sp. 1235–1240, hier Sp. 1235.

4 Tsouyopoulos, Nelly: [Art.] Krise. II. In: Historisches Wörterbuch der Philosophie. Hg. v. Ritter u. Gründer. 1976 (wie Anm. 3), Sp. 1240–1242.

5 Vgl. Koselleck, *Geschichtliche Grundbegriffe*. 1982 (wie Anm. 2), S. 618.

6 Ebd.

7 So schreibt etwa Armin Nassehi: „Die Moderne hat sich große Erzählungen gegeben, um mit ihren eigenen Erfahrungen des Disparaten, des Krisenhaften, der Selbstverunsicherung klarzukommen. Die großen Narrative der Moderne waren stets Krisenbearbeitungsnarrative.“ Nassehi, Armin: *Der Ausnahmezustand als Normalfall. Modernität als Krise*. In: *Krisen lieben*. Hg. v. Peter Felixberger u. Armin Nassehi. Hamburg: Murmann 2012 (= Kursbuch 170), S. 34–49, hier S. 36f.

auch als ein aktives Erkennen und Entscheiden. Entsprechend heißt es bei Koselleck: „Die später getrennten Sinnbereiche einer ‚subjektiven‘ Kritik und einer ‚objektiven‘ Krise wurden also im Griechischen noch vom selben Wort abgedeckt.“⁸

Wenn Heiner Müller nun Krise und Theater gleichsetzt, mag darin jene antike Denkweise der Krise, die gleichermaßen existenzielle Bedrohung und Autonomie umfasst, noch leise anklingen und zwar in der Dimension des Theaters als Medium und Institution, das sowohl Ort intensiver Erfahrung auf der Ebene individueller Rezeption als auch Motor gesellschaftlicher Emergenzen zu sein vermag. Dabei hat die Krise als Gedankenfigur im Laufe der Zeit eine völlig neue Gestalt erhalten: Mit dem Beginn der Neuzeit und mit den Revolutionen des 18. und des 19. Jahrhunderts verfestigte sich erstmals das Gefühl eines Zwangs zur Veränderung, der zu einem „Strukturbegriff der Neuzeit“⁹ avancierte, gefolgt von ökonomischen Krisen, die gleichermaßen in Eigenverantwortung und Bedrohung bestanden, sowie von metaphysischen Krisen, vor allem jener des Nihilismus, so schrieb Friedrich Nietzsche in *Ecce homo*:

Es wird sich einmal an meinen Namen die Erinnerung an etwas Ungeheures anknüpfen, – an eine Krisis, wie es keine auf Erden gab, an die tiefste Gewissens-Collision, an eine Entscheidung heraufbeschworen *gegen* Alles, was bis dahin geglaubt, gefordert, geheiligt worden war. Ich bin kein Mensch, ich bin Dynamit.¹⁰

Mit der Entscheidung „*gegen* Alles“ erübrigte sich die binäre Ordnung der Krise und so etablierte sich mit dem Nihilismus der Verlust einer Norm überhaupt, wodurch das Empfinden von Krisen zu einer dauerhaften Erfahrung wurde. Mit der so begründeten Wahrnehmung der Wirklichkeit als (dauerhafte) Krise – so Albrecht Koschorke – stieg einerseits das subjektive Erleben von Krise (unabhängig davon, ob die Bedrohung tatsächlich vorhanden war oder nicht), andererseits sank die Gewissheit über einen Normalzustand.¹¹ Seit der Moderne wurden Krise und Norm auf diese Weise mehr und mehr zu einem

8 Koselleck, *Geschichtliche Grundbegriffe*. 1982 (wie Anm. 2), S. 618.

9 Koselleck, *Krise*. 1976 (wie Anm. 3), Sp. 1237.

10 Nietzsche, Friedrich: *Ecce homo*. In: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*. Hg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari. Bd. 6. Neuausgabe: *Der Fall Wagner. Götzen-Dämmerung. Der Antichrist. Ecce homo. Dionysos-Dithyramben. Nietzsche contra Wagner*. München: dtv 1999, S. 255–374, hier S. 365.

11 Vgl. Koschorke, Albrecht: *Das Narrativ der krisenhaften Moderne*. In: *Krise. Mediale, sprachliche und literarische Horizonte eines viel zitierten Begriffs*. Hg. v. Laura Kohlrausch, Marie Schoeß u. Marko Zejnelovic. Würzburg: Königshausen & Neumann 2018 (= *language talks* 5), S. 23–39.

sich selbst generierenden Spannungsverhältnis, das eher konzeptionelle denn konkrete Funktion hatte. Mit dem dauerhaften Erschaffen neuer Normen ging indessen eine dauerhafte Kritik einher. Diese prägte wiederum das Denken und damit auch das Theater grundlegend und zwar nicht nur im Sinne einer Reaktion auf das Lebensgefühl von Kontingenz, sondern in der Forderung nach einer neuen Selbstdefinition, denn, so Matthias Warstat, „Theaterdiskurse der Moderne waren und sind – insbesondere in ihren avantgardistischen Ausprägungen – eng auf gesellschaftliche Krisen bezogen.“¹² Es überrascht deshalb nicht, dass Antonin Artaud seiner Textsammlung *Das Theater und sein Double* eine kritische Auseinandersetzung mit der Ordnungsstruktur voranstellt und sein ‚Theater der Grausamkeit‘ aus einer Kritik gegenüber kultureller Ordnung heraus begründet. So heißt es darin, die Kultur sei ursprünglich die Konsequenz unmittelbaren Lebens gewesen, nun verselbständigt, würde sie das Leben vorschreiben.

Niemals, da doch das Leben selbst sich verflüchtigt, ist so viel über Kultur, über Zivilisation geredet worden. Es herrscht eine merkwürdige Parallelität zwischen diesem verallgemeinerten Einsturz des Lebens, welcher der gegenwärtigen Demoralisierung zugrunde liegt, und der Sorge um eine Kultur, die niemals mit dem Leben übereingestimmt hat und die dazu angetan ist, das Leben zu schulmeistern.¹³

Mit der Erfahrung des Verlusts verbindlicher Norm – so könnte man schlussfolgern – verfestigt sich der Impetus, neue Ordnungen zu erzeugen, die wiederum permanenter Kritik ausgesetzt sind, neu geschaffene Ordnungen werden so zu Krisenordnungen.

Vor diesem Hintergrund lassen sich auf der Basis des seit der Antike bestehenden Bedeutungsspektrums des Wortes *κρίσις* gleich in mehrfacher Hinsicht Analogien sowohl zur tektonischen Grundstruktur des Dramas als auch zum Selbstverständnis des Theaters in der Moderne festhalten. Matthias Warstat formuliert diesbezüglich:

Im Theaterdiskurs liegt der Krisenbegriff wohl schon deshalb stets nahe, weil Theater und Krise in der europäischen Tragödientheorie ein traditionelles Bindeglied haben. In der Figur der Peripetie ist die Krise, der Höhe- und Wendepunkt, unverzichtbarer Bestandteil des aristotelischen Tragödienschemas. Von einer Krise wird gesprochen, weil sich an diesem Wendepunkt der Fabel

12 Warstat, Matthias: *Krise und Heilung: Wirkungsästhetiken des Theaters*. Paderborn: Fink 2011, S. 14.

13 Artaud, Antonin: *Das Theater und sein Double*. Das Théâtre de Séraphin. Dt. v. Gerd Henninger. Frankfurt/M.: Fischer 1964 (= Fischer Taschenbücher 6451), S. 9.

das Schicksal des Protagonisten entscheidet: Der Moment der Krise ist in der Tragödie ein Moment des Erkennens, in dem sich herausstellt, dass der Held der Katastrophe anheim fällt.¹⁴

Vor allem die antike, jenseits von Erkenntnis und Entscheidung liegende Wendung im medizinischen Sinn, weist Analogien zur aristotelischen Poetik auf, lässt sich doch in der Peripetie ebenfalls ein plötzlicher, unerwarteter und sich der Planung entziehender Umschlag vom Glück ins Unglück oder umgekehrt sehen.¹⁵ Dieser ist bekanntlich begründet in der Diskrepanz zwischen der Handlung (*praxis*) des Helden und seiner Unkenntnis, wobei hier keine Kontingenz der Zusammenhänge in der Wirklichkeit im modernen Sinne zu denken ist, sondern vielmehr die Vorstellung der Vernunft (*nous*) als begrenzt, weil an den Leib gebunden, und so den gesamten Umfang des Geschehens nicht zu erfassen vermögend.¹⁶

Mit der grundlegenden Bedeutungsverschiebung des Krise-Begriffs in der Moderne wechselt auch dessen Rolle innerhalb des Theaters. Seit der Moderne spielt die Krise für das Theater eine entscheidende Rolle auf konzeptioneller Ebene. Analog zum Krise-Begriff selbst wird das Verhältnis von Ordnung und Theater neu bestimmt. Antonin Artaud schreibt dieser Lücke zwischen Leben und Lebenskonzept folgende fruchtbare Verbindung zu: „[W]enn es für uns alle darauf ankommt, jetzt und gleich zu essen, so kommt es doch noch mehr darauf an, daß wir nicht um des bloßen Essens willen unsre einfache Kraft, Hunger zu haben, vergeuden.“¹⁷ Es entsteht so eine Kluft zwischen normativen Ordnungen und einer „wirklichen“ Kultur, in der die Ordnungen durch Lebensanliegen motiviert sind. Dies spiegelt sich wiederum im Theater Artauds, das dazu dienen sollte, „unseren Verdrängungen Leben zu verleihen.“¹⁸

14 Warstat, Matthias: Theater als Krisenstrategie. Aktuelle Bezugnahmen auf ein Konzept der Avantgarde. In: Krise. Hg. v. Kohlrausch, Schoeß u. Zejnelovic. 2018 (wie Anm. 11), S. 125–140, hier S. 126; vgl. auch: Warstat, Krise und Heilung. 2011 (wie Anm. 12).

15 Im 10. Kap. der aristotelischen Poetik heißt es: „Die Peripetie ist, wie schon gesagt wurde, der Umschlag dessen, was erreicht werden soll, in das Gegenteil, und zwar, wie wir soeben sagten, gemäß der Wahrscheinlichkeit oder mit Notwendigkeit.“ Aristoteles: Poetik. Griechisch/Deutsch. Übers. u. hg. v. Manfred Fuhrmann. Stuttgart: Reclam 2017 (= Reclams Universal-Bibliothek 7828), S. 35.

16 Vgl. hierzu Volkmann-Schluck, Karl-Heinz: Die Lehre von der Katharsis in der Poetik des Aristoteles. In: Von der Wahrheit der Dichtung. Interpretationen Plato – Aristoteles – Shakespeare – Schiller – Novalis – Wagner – Nietzsche – Kafka. Hg. v. Wolfgang Janke u. Raymund Weyers. Würzburg: Königshausen & Neumann 1984 (= Elementa 30), S. 71–88, hier S. 83. Vgl. hierzu auch den Beitrag von Marta Famula in diesem Band.

17 Artaud, Das Theater und sein Double. 1964 (wie Anm. 13), S. 9f.

18 Ebd., S. 11.

Das Theater lässt sich so als Ausdruck nicht von Krisen, sondern von den Bewältigungsstrategien denken, die sich als Denken von Krisen in den Formen des Theatermachens spiegeln. So schreibt auch Warstat: „Eine Untersuchung des Verhältnisses von Theater und Krise darf deshalb nicht mit einem statischen Theaterbegriff operieren. Das Gesicht des Theaters verändert sich von Krise zu Krise.“¹⁹ Es wäre noch zu ergänzen: Gerade in den unterschiedlichen Formen, Theater zu machen, kommt der Krise-Begriff als Reaktion auf sich ständig verändernde Parameter der Bedrohung im Sinne von unterschiedlichen Konstellationen von Ordnung und Störung zum Tragen.

Basierend auf diesen Verbindungen zwischen dem Krise-Begriff und der Entwicklung des Theaters vor allem seit der Moderne ergeben sich zahlreiche Fragenkomplexe, die ein breites Spektrum an Themen nicht zuletzt für das Theater der Gegenwart eröffnen. Dieses reicht von abstrakt-ästhetischen Fragen nach den Verbindungsstrukturen zwischen Theater und Krisenerfahrungen, die im Sinne von Tätigkeitsfeldern, wie sie von Jacques Rancière bestimmt werden, auf gesellschaftlicher wie individueller Ebene das Aushandeln von Positionen zum Gegenstand haben und so grundlegende Kriterien des politischen Theaters ausloten, bis hin zu praktischen Aspekten der Krise und deren szenischer Bewältigung. An der Schnittstelle formieren sich zudem Diskurse, die sich an strukturellen Entwicklungstendenzen entzünden, wie – um hier nur ein Beispiel zu nennen – die Bühnenkarriere epischer Stoffe, die mit Blick auf das Verdachtsmoment, dass bei den Spielplanentscheidungen für die gemeinhin bekannten Stoffe vielmehr kommerzielle Gründe als künstlerische Argumente in der Waagschale lägen, immer wieder negativ registriert werden.²⁰ Sie betreffen aber auch die Theaterpraxis im interpersonalen Bereich, in der Frage nach theaterinternen Hierarchien etwa oder in der Debatte um sexuelle

19 Warstat, Theater als Krisenstrategie. 2018 (wie Anm. 14), S. 139.

20 Vgl. Lipinski, Birte: Romane auf der Bühne. Form und Funktion von Dramatisierungen im deutschsprachigen Gegenwartstheater. Tübingen: Narr Francke Attempto 2014 (= Forum modernes Theater 43), S. 7f. Zu einem Überblick derartiger Pressestimmen vgl. ebd., S. 3. Vergessen wird dabei jedoch, dass die Praxis der Adaption epischer Stoffe eine wesentlich längere Tradition besitzt, „als man sich über sie ärgert. Viel länger, als Frank Castorf tausendseitige Wälzer so aufsehenerregend durch die Mühlen seiner Volksbühne drehte.“ (Paucker, Julie: Das Theater als diebisches Medium. In: Neue Zürcher Zeitung [2011]. [Online-Publikation] https://www.nzz.ch/das_theater_als_diebisches_medium-1.10029941 [Zugriff am 09.07.2021]). Man denke beispielsweise an Mythen oder die Epen Homers, die seit der Antike Eingang in dramatische Arbeiten finden. Vielmehr ist das kritisierte ‚Novum‘ der Romanadaption, das zur vermeintlichen Verdrängung genuiner Dramen führt, historisch betrachtet „eine Konstante im europäischen Theater“ (vgl. Lipinski, Romane auf der Bühne. 2014, S. 4), die mitunter ein Potential für produktive Auseinandersetzungen bereithält.

Belästigung in der Schauspielbranche, die seit 2017 unter dem Schlagwort bzw. medialen Hashtag *MeToo* geführt wird und so in die Gesellschaft hineinreicht. Aber auch Fragen zur Diversität im Ensemble, zur Anlage der Leitungsstruktur bis hin zum 2015 gegründeten Ensemblesnetzwerk, zu Fragen der Wirtschaftlichkeit, wie sie hinsichtlich von Abonnement-Struktur, dem Erreichen verschiedener Altersstufen des Publikums oder der Frage nach einem ‚Theater für Intellektuelle‘ reichen, werden diskutiert. Zugleich gibt es Überlegungen zur Verbesserung der wirtschaftlichen Strukturen der Theater, die auf Seiten des Theatermanagements angestellt werden.²¹

*

Die Beiträge des vorliegenden Bandes decken zahlreiche Fragenkomplexe ab und bereiten so den Weg für weitere Untersuchungen. Sie verbinden Fragen gesellschaftlicher und theatraler Krisenerfahrung mit genuin ästhetischen Konzepten des Theaters und führen so systematische Kategorien des Dramatischen, etwa Repräsentativität, Zuschauerrolle, Dialog oder Komik mit historiographischen und dramengeschichtlichen Aspekten zusammen, die sich im Umgang mit Krisenerfahrungen auf tun, und loten auf diese Weise die Koordinaten des Zusammendenkens von Theater und Krise neu aus.

So markiert der Beitrag von NORBERT OTTO EKE die ästhetischen Implikationen der Störung sowie deren Bedeutung für die Rezeptionserfahrung und weist so die Struktur des Theaters als Krise ganz im Sinne Heiner Müllers aus. Auch HANS-CHRISTIAN STILLMARK widmet sich Heiner Müllers Werk und zeigt am Fragment gebliebenen Stück *Germania 3 – Gespenster am toten Mann*, dass sowohl der Zusammenbruch der sozialen Utopie als auch die krankheitsbedingten Störungen die schriftstellerische Arbeit beeinflussten. Diese beiden ersten Beiträge des Bandes unternehmen einen historischen Rückblick, indem sie die Dimensionen des Krise-Begriffs bei Heiner Müller in den Blick nehmen und auf diese Weise wegbereitende Implikationen für das Verhältnis von Theater und Krise scharf stellen. Konzeptionell ähnlichen Ausgangsüberlegungen zur Widerständigkeit folgt der Beitrag von MARTA FAMULA, der das Verhältnis von Krise und politischem Theater systematisiert und anhand des dramatischen Selbstverständnisses von Wolfram Lotz das störende Potential der Krise durchdenkt. Eine andere Variante der ästhetischen Unterbrechung von Normen bringen die Betrachtungen von HANS ROTH ins Spiel. Dieser stellt dem konventionell als tragisch-katastrophal assoziierten Verständnis von

21 Vgl. Schmidt, Thomas: *Theater, Krise und Reform. Eine Kritik des deutschen Theatersystems*. Wiesbaden: Springer 2016.

Krise die Erfahrung des Komischen als Krise gegenüber. Ausgehend von einer Debatte um die Legitimität von politisch oder moralisch anstößiger Komik widmet er sich der Frage nach der Krise des Komischen im Kontext von Ethno-Comedy und Kunsttheater und trägt diese an die Inszenierungen *Verrücktes Blut* von Nurkan Erpulat und Jens Hillje sowie Falk Richters Uraufführung von Elfriede Jelineks *Am Königsweg* heran.

Ganz im Sinne der „Analysen der unerträglichen Gegenwart“²², wie die Stücke Elfriede Jelineks oft gelesen werden, legen die Beiträge des zweiten Teils den Fokus auf die Wahrnehmungsstrukturen von Krisen und führen zugleich unterschiedliche Weisen systematischer Bewältigungsstrategien vor. So betrachtet MARTINA LEEKER Krise im Kontext des ‚posthuman turn‘ und der Ästhetiken des Posthumanen im Sinne eines humanen Zugangs zur Wirklichkeit. Sie stellt das Krisendenken als Teil eines Narrativs und zugleich als Strategie der kognitiv-emotionalen Daseinsbewältigung des Menschseins in der Welt heraus. Anhand von Marco Donnarummas Stück *ΔNFANG* und dem Zombie-Horror-Film *Endzeit* von Carolina Hellsgård verdeutlicht sie, wie Performance und Film das Einüben resilienter, posthumaner Existenzweisen mitgestalten. Ähnlich den Blick in die Zukunft richtend, fasst der Beitrag von VERENA WITSCHEL einen Moment des Krisenparadigmas als Grenzüberschreitung und widmet sich vor diesem Hintergrund dem Theatertext *Corpus Delicti* von Juli Zeh. Ausgehend von der Nähe zwischen Krise und Krankheit fokussiert sie die biopolitischen Implikationen der Gesundheitsdiktatur und nimmt das dem Text eingeschriebene Spiel mit den Gattungsgrenzen in den Blick. NATALIA FUHRY konturiert schließlich in der Verbindung von Krisentopos und Theater *Das Potential der Krise* als theatrales Schlüsselerlebnis. Anhand von Kay Voges' *Die Borderline Prozession* zeigt sie eine Inszenierungsstrategie auf, die die multimediale Involviertheit sowie die damit einhergehende Anonymität und Überforderung in das Bewusstsein hebt. In ihrer Analyse fokussiert sie die rituelle Praxis der Prozession sowie die dem Theaterabend eingeschriebenen Phasen der Krise, die für die Herausforderungen des 21. Jahrhunderts sensibilisieren. ARTUR PEŁKA betrachtet indessen ein weiteres Spektrum der gesellschaftlichen Krisen in den drei Theatertexten *Eldorado*, *Peng* und *Mars* von Marius von Mayenburg, die soziale, wirtschaftliche, ökologische sowie politische Katastrophenszenarien thematisieren. Im Kontext dieser dystopischen Familiendramen legt er die Korrespondenz

22 So wird etwa über das Werk von Elfriede Jelinek geschrieben in: Pavlova, Elena: *Körperbilder – BildKörper. Annäherung an Elfriede Jelineks Theater unter besonderer Berücksichtigung seiner kritischen Dekonstruktion des faschistischen Körper-Diskurses*. Saarbrücken: VDM 2007, S. 276.

zwischen familiärem Mikrokosmos und gesellschaftlicher Makroebene frei und verweist auf das kritische sowie künstlerisch produktive Potential der eruierten Ordnungen.

Daran anknüpfend wird die Frage nach der Darstellbarkeit von Krisen mit den eigenen Deutungs- und Darstellungskategorien virulent und erweitert die ethisch motivierte Diskussion um eine erkenntnisorientierte sowie eine ästhetische Dimension. So widmen sich die Beiträge zur Darstellbarkeit von Krisen der Frage, wie Repräsentierbarkeit von Leid möglich sein kann, das nicht das eigene ist. Anknüpfend an das soziologische Forschungsfeld der *Undoing Differences* betrachtet FRIEDEMANN KREUDER im Sinne von *Staging Differences* szenische Reaktion auf krisenhafte Umbrüche und Emergenzen in Identitätskonzepten des 21. Jahrhunderts, die – geprägt durch mediale Überlagerung der Realität – in der sich zwischen Globalisierung und Lokalisierung etablierenden Gesellschaft zum Tragen kommen. Entscheidend dabei scheint der Begriff der Wertigkeit zu sein, der neu und nicht immer zum Positiven gewendet in einer weitgehend neokapitalistischen Denkweise zentral wird. Ausgehend von der *Blackfacing*-Debatte um die *Schutzbefohlenen*-Inszenierung von Nicolas Stemann konturiert FELIX LEMPP indessen die Problematik der körpergebundenen Repräsentationen von Flucht- und Migrationserfahrungen. Über eine Verortung der Krise in der mimetischen Darstellung stellt er anhand von Margareth Obexers *Das Geisterschiff* sowie der Inszenierung von Alice Buddeberg in einer Strategie von anwesender Abwesenheit eine Repräsentationsform vor, die der körperlichen Vereinnahmung entgeht. Einen ähnlichen Fragenhorizont eröffnet der Beitrag von FRIEDERIKE OBERKROME, indem er sich den *Krisen der Repräsentation* widmet, die sich im Kontext theatraler Darstellungsweisen von ethnischen Minderheiten und Fremdheitserfahrungen in der postmigrantischen Gesellschaft auf tun. Anhand von Svealena Kutschkes Theaterstück *zu unseren Füßen, das gold, aus dem boden verschwunden* und Nuran David Calis' Theaterarbeit *Die Lücke* zeigt sie, wie aktuelle Inszenierungsstrategien und dramaturgische Prinzipien unter Rückgriff auf Boten bzw. Botenberichte eine Ästhetik des marginalen Berichtens transportieren und auf diese Weise eine darstellungskritische Perspektive ermöglichen. Auch PAUL MARTIN LANGNER beschäftigt sich mit einem ähnlichen Themenspektrum, akzentuiert dieses jedoch anders. Er konkretisiert Jean-Luc Nancys Fragment-Begriff in Bezug auf das Theater und verbindet diesen mit dem Konzept der Krise. Am Beispiel von *Verrücktes Blut* von Nurkan Erpulat und Jens Hillje identifiziert er kulturelle Fragmente, die krisengeprägte Herausforderungen im interkulturellen Kontext evozieren.

Im vierten Teil folgen schließlich Beiträge, die sich der Krise aus einer theaterkonzeptionellen Perspektive nähern. Krise wird hier in den Bedingungen des

Zeigens und Erlebens verhandelt und unter dem Aspekt der historischen Neuausrichtung des Theaters betrachtet. STEFAN TIGGES zeichnet in Thom Luz' Stückentwicklung *Girl from the fog machine factory* immaterielle Formen einer Präsenzästhetik nach, die sich im Moment des Flüchtigen formieren und durch den Bruch mit konventionellen Wahrnehmungsgewohnheiten die Wahrnehmung auf das sinnliche Erleben lenken. Die Performance von atmosphärischem Nebel im Zusammenspiel mit musikalischen Erlebnisräumen beschreibt er als szenischen Essay. AGATA MIRECKA widmet sich in ihrem Beitrag der Frage, ob die dramatische Form eine Krise erlebt, die eine grundlegende Neuerung nach sich zieht, oder ob das Dramatische vielmehr einen fortschreitenden Prozess der Liberalisierung erfährt. Am Beispiel von Roland Schimmelpfennigs Dramen fokussiert sie besonders die Bedeutung der Entwicklung von Dialog, Figur und Mimesis, während JOANNA GOSPODARCZYK nach dem krisenhaften Zustand des Subjekts und den daraus folgenden Konsequenzen für das Publikum fragt. Vor dem Hintergrund veränderter Bedingungen von Subjektivität und Rezeption im Gegenwartstheater geht ihr Beitrag der Frage nach der Wahrnehmungsweise von Krisen aus der Zuschauerperspektive nach, die nicht mehr durch eine kathartische Affektabfuhr hervorgerufen werden. Mit Blick auf das Moment der Diskursivität widmet sie sich René Polleschs *Kill your Darlings! Streets of Berladelphia* und Martin Crimps *Alles Weitere kennen Sie aus dem Kino*. Zuletzt folgen zwei Beiträge, die sich mit Ewald Palmethofers Bearbeitungen historischer Stoffe befassen und so den Kreis zur historischen Ausrichtung der ersten Beiträge des Bandes schließen. Vor dem Hintergrund von Peter Szondis Krisenpostulat, das er in seiner *Theorie des modernen Dramas* anhand von Gerhart Hauptmanns *Vor Sonnenaufgang* offenlegt, untersucht DAG KEMSER die Bearbeitung von Ewald Palmethofer und kreist diese Art der Aktualisierung als eine *Übersetzung* der Krise ein, während KAROL SAUERLAND die Frage nach der Wahrheitssuche auf der Theaterbühne verhandelt. Bezugnehmend auf realhistorische Zeugnisse von Denunziationsfällen stellt er die Frage, ob eine auf Subjektivität ausgerichtete Sichtweise postdramatisch orientierter Dramatik historischer Realität beizukommen vermag.

Die Beiträge dokumentieren die Tagung „Krise im Drama der Gegenwart“, die im Oktober 2020 aufgrund der temporär herrschenden Sicherheitsvorkehrungen zur Eindämmung der Corona-Pandemie als Online-Konferenz stattgefunden hat.²³ Dieser Umstand, so wenig er bei der Konzeptualisierung

23 Ursprünglich war die Tagung bereits für April 2020 angesetzt und musste aufgrund der Pandemie verschoben werden. Da im Herbst 2020 noch immer nicht an eine Präsenzveranstaltung zu denken war, musste die Tagung im Online-Format durchgeführt werden.

und thematischen Ausrichtung der Tagung geplant war, prägte die Diskussion um das Phänomen Krise nachhaltig und fand Eingang in zahlreiche der im Band vorliegenden Beiträge. Dies zweifach: einerseits als ubiquitäre und von allen Teilnehmenden gleichermaßen wahrgenommene Unterbrechung bis dahin gültiger (Konferenz)Praktiken, andererseits als Ausdruck der Fragilität der Institution Theater und deren unhintergebar Qualität als Ort direkten interpersonalen Umgangs und des körperlichen Erlebens. So geriet das Medium der Artikulation von Krise selbst in eine Krise, die – ganz im Sinne antiker Dramenkonzeption – durch unvorhergesehene Umstände bewirkt worden war. Existenzielle Schicksale standen dabei ebenso zur Debatte wie die Frage der öffentlichen Kunst generell, Stimmen, die nach neuen Wegen interpersonalen Austausches fragten, wurden lauter. Von alledem war nicht zuletzt auch die praktische Seite der Entstehung des Bandes betroffen, die unmittelbare Erfahrung schrieb sich in die Texte, aber auch in das Denken von der Krise ein.

Wenngleich allerdings die Corona-Pandemie und ihre Folgen wohl als eine der einschneidendsten Krisen unserer Gegenwart erlebt werden, bilden diese weder das zentrale Thema, noch den Anlass für die thematische Wahl und Zusammenstellung des vorliegenden Bandes. Mit Blick auf den weit größeren Kontext der Verhältnisbestimmung von Theater und Krise lässt sich die Corona-Pandemie zum Bereich der gesellschaftlichen Krisen zählen, deren Wirkung ganz unmittelbar in das Theater strahlt und auf den Spielbetrieb einwirkt, indem grundlegende Bedingungen des Theatererlebnisses zur Herausforderung werden, wie die leibliche Ko-Präsenz von Akteuren und Publikum in einem unvermittelten Aktionsrahmen. Registriert werden darf an dieser Stelle, dass neben vielfältigen und variationsreichen Bearbeitungen thematisch anschlussfähiger Stoffe die einschränkenden Maßnahmen zugleich auch ein Potential für innovative oder bisher wenig frequentierte Spielarten freigesetzt haben.²⁴

*

Dieser Band wäre ohne das engagierte Mitwirken zahlreicher Personen und Institutionen nicht möglich gewesen. Zu allererst gilt unser Dank den Beiträgerinnen und Beitragern des Bandes, die sich mit Engagement auf dieses thematische Experiment eingelassen haben und mit denen trotz

24 Einige Beispiele listet bspw. Hinz, Antje: Ideen und Alternativen für Theater, Kino, Kunst und Musik in (post-)Corona-Zeiten. <https://www.massivkreativ.de/ideen-und-alternativen-fuer-theater-kino-kunst-und-musik-in-post-corona-zeiten/> (Zugriff am 09.07.2021).

zuweilen krisenhafter Bedingungen in allen Arbeitsschritten eine fruchtbare und angenehme Kooperation bestand. Danken möchten wir ferner der Universitätsgesellschaft Paderborn e. V., die den Band finanziell unterstützt und so sein Erscheinen ermöglicht hat. Wir bedanken uns sehr bei der Fotografin Sabine Haymann und dem Theater Pforzheim für das Foto, das wir für den Einband verwenden durften. Großer Dank gilt zudem der studentischen Hilfskraft Amelie Mühlenstädt für ihre tatkräftige Unterstützung bei der redaktionellen Bearbeitung der Beiträge sowie den Herausgeber*innen der Reihe *Drama zwischen Text und Bühne*, die unseren Band freundlicherweise in ihre Reihe aufgenommen haben.

Kurz vor der Drucklegung des Tagungsbandes erreichte uns die traurige Nachricht über den plötzlichen Tod unseres geschätzten Kollegen Hans-Christian Stillmark, dessen Besonnenheit und Optimismus uns sehr fehlen wird. Ihm ist dieses Buch in Verbundenheit gewidmet.

Paderborn, Juli 2021