

EPISCHE
ERZÄHLTECHNIKEN
IN DER DEUTSCHEN
GEGENWARTSDRAMATIK
EINE UNTERSUCHUNG DER
GATTUNGSAUFLÖSENDE
SCHREIBVERFAHREN

**I. Vom Drama zur Erzählung: Auflösung
der Gattungsgrenze**

Die Hochkonjunktur der deutschen Gegenwartsdramatik¹ und ihre mannigfaltigen ästhetischen Formen haben in den letzten

¹ Die deutschsprachige Dramatik kennzeichnet seit den ausgehenden 1990er Jahren eine immense Zunahme an neuen AutorInnen. Das steigende Interesse am dramatischen Schaffen wurde durch die Bereitstellung neuer Fördermittel ausgelöst, die sowohl den neuen als auch den renommierten DramatikerInnen die Auf-führung ihrer Theatertexte und eine finanzielle Unterstützung ermöglichen. Zu den wichtigsten Förderern zeitgenössischer Dramatik zählen heute die Mülheimer Theatertage, der Heidelberger Stückemarkt, der Stückemarkt des Berliner Theatertreffens, die Hamburger Autorentheatertage, die Woche der jungen Dramatik der Münchener Kammerspiele, das Festival internationaler neuer Dramatik (F.I.N.D) an der Schaubühne Berlin, der Mülheimer Dramatikerpreis, Elske Lasker Schüler-Dramatikerpreis und der Kleist-Förderpreis. Vgl. Hans-Peter Bayerdörfer: *Zum Verhältnis von Drama und Theater – Länder-Informationen im Überblick. Deutschland*. In: ders. (Hg.): *Vom Drama zum Theatertext? Zur*

Danijela KAPUSTA
(Berlin)

Zusammenfassung

In vorliegendem Beitrag werden neue Formen zeitgenössischer deutschsprachiger Theatertexte behandelt, die nicht aus der monologischen und dialogischen Rede dramatischer Personen, sondern aus einem erzählenden Text bestehen. Durch die Übernahme epischer Erzähltechniken schaffen GegenwartsdramatikerInnen neue Formen literarischer Texte, die die Grenze zwischen der epischen und der dramatischen Gattung auflösen und nur durch ihre Bestimmung, im Theater aufgeführt zu werden, mit dem Bereich der Dramatik verbunden werden.

fünfzehn Jahren die Entstehung mehrerer literatur- und theaterwissenschaftlicher Studien angeregt. Behandelt wurden die Fragen nach den thematischen Spektren neuer Stücke, nach Konstruktion von Handlung und Figuren² und nach neuen Formen des Schreibens³ für das zeitgenössische Theater. Während die einzelnen Formen der dramatischen, der antidramatischen und der postdramatischen Theatertexte eingehend untersucht wurden, blieb ein besonderes Genre der zeitgenössischen Dramatik am Rande des wissenschaftlichen Interesses. Es geht um das Erzähldrama bzw. um die Etablierung einer narrativen Dramatik, deren strukturelle Besonderheiten im Mittelpunkt des vorliegenden Aufsatzes stehen. Von zentraler Bedeutung ist dabei eine Tendenz zeitgenössischer DramatikerInnen, die Normen aufzuheben, die über Jahrhunderte für das Drama als literarische Gattung von konstitutiver Bedeutung waren. Ein Wesensmerkmal neuer Stücke stellt nämlich die Integration von epischen Strukturen und Erzählinstanzen dar, die in letzter Konsequenz die dialogische Struktur des Dramas durch eine narrative ersetzen und damit die Grenze zwischen der epischen und der dramatischen Gattung auflösen.

Die Entstehung einer Erzähldramatik ist keine Sondererscheinung, die heutzutage nur für diese literarische Gattung charakteristisch wäre. Ganz im Gegenteil hängt sie mit einer umfassenderen Entwicklung in Literatur und Künsten zusammen, die in jeweils spezifischer Weise den herkömmlichen Rahmen ihrer Gattung sprengen und die Besonderheiten anderer Künste in sich aufnehmen.⁴ So zeigten beispielsweise die Publikationen einer Forschergruppe, die sich an der Universität Hamburg mit der Theorie

Situation der Dramatik in Ländern Mitteleuropas. Max Niemeyer Verlag, Tübingen 2007, S. 249–252, hier S. 249.

² Siehe: Franziska Schößler: *Augen-Blicke. Erinnerung, Zeit und Geschichte in Dramen der neunziger Jahre*. Günter Narr Verlag, Tübingen 2004; Birgit Haas: *Plädoyer für ein dramatisches Drama*. Passagen Verlag, Wien 2007; Nikolaus Frei: *Die Rückkehr der Helden*. Günter Narr Verlag, Tübingen 2006; Spela Virant: *Redramatisierter Eros. Zur Dramatik der 1990er Jahre*. LIT Verlag, Münster 2004.

³ Siehe: Gerda Poschmann: *Der nicht mehr dramatische Theatertext. Aktuelle Bühnenstücke und ihre dramaturgische Analyse*. Max Niemeyer Verlag, Tübingen 1997; Danijela Kapusta: *Personentransformation. Zur Konstruktion und Dekonstruktion der Person im deutschen Theater der Jahrtausendwende*. Herbert Utz Verlag, München 2011; Hans-Peter Bayerdörfer (Hg.): *Vom Drama zum Theatertext? Zur Situation der Dramatik in Ländern Mitteleuropas*. Max Niemeyer Verlag, Tübingen 2007; Stefan Tigges (Hg.): *Dramatische Transformationen*. Transcript Verlag, Bielefeld 2008; Andreas Enghart, Artur Pelka, (Hg.): *Junge Stücke. Theatertexte junger Autorinnen und Autoren im Gegenwartstheater*. Transcript Verlag, Bielefeld 2012.

⁴ Als paradigmatisches Beispiel gilt die Verschmelzung der bildenden Kunst mit der Performance Kunst aber auch die neueren Filmtendenzen, die die Zweidimensionalität des Films als seine mediale Besonderheit durch die Einführung von 3- und 4D zu überwinden versuchen.

und Methodologie narratologischer Analyse von Lyrik auseinandersetze,⁵ wie häufig epische Erzählmittel in der Lyrik verschiedener Epochen Anwendung finden.⁶

Mit den Besonderheiten der Narration im Bereich verschiedener Künste und wissenschaftlicher Disziplinen setzt sich heutzutage die transgenerische Narratologie auseinander.⁷ Für die Literaturwissenschaftler, die nach dieser Methode forschen, gewinnt die Frage danach, ob die traditionelle Einteilung der Literatur in die drei Gattungen heute noch haltbar ist, ein immer größeres Interesse.⁸ Dass die Gattungstrias in der Gegenwartsliteratur ihre Gültigkeit verliert, zeigen zahlreiche Werke, in denen die formalen Besonderheiten ihres Genres ausgelotet und aufgehoben werden. Wie das Konzept von den drei getrennten Gattungen in der deutschen Gegenwartsdramatik hinterfragt und überwunden wird, werde ich im zweiten Teil dieses Beitrags zeigen. Behandelt werden zwei Theatertexte, die in je spezifischer Weise einige repräsentative Erzählverfahren epischer Texte übernehmen und dadurch die Grenze zwischen der dramatischen und der epischen Gattung auflösen.

⁵ Siehe: Jörg Schönert: *Normative Vorgaben als ‚Theorie der Lyrik‘? Vorschläge zu einer texttheoretischen Revision*. In: Gustav Frank u. Wolfgang Lukas (Hg.): *Norm-Grenze-Abweichung. Kulturwissenschaftliche Studien zu Literatur, Medien und Wirtschaft*. Passau 2004, S. 303–318.

⁶ Von hohem Stellenwert der Frage, wie die Künste, die ursprünglich keine narrative Instanz aufwiesen, trotzdem narrative Verfahren entwickeln, zeugt auch das Forschungsprojekt *Medialität – Transmedialität – Narration*. In seinem Rahmen behandelt Irina Rajewsky an der FU Berlin die Frage nach dem spezifischen Erzählmodus des Films. Siehe dazu: <http://www.geisteswissenschaften.fu-berlin.de/we05/forschung/forschprojekte/transmedialitaet.html> (Zugriff am 19. 11. 2011).

⁷ Die Arbeitsfelder transgenerischer Narratologen greifen heutzutage in fast alle Bereiche unseres Wissens und Alltags über. In einem Aufsatz über die Rolle der Narratologie in der interdisziplinären Forschung schreibt Sandra Heinen: »It has been repeatedly remarked that narrative research is no longer confined to literary studies but has gained great currency in many other disciplines within the humanities and social sciences, ranging from cultural and media studies to linguistics, to historical theory and historiography, to anthropology, philosophy, theology, psychology, pedagogy, political science, medicine, law and economics.« Roy Sommer (Hg.): *Narratology in the Age of Cross-Disciplinary Narrative Research*. De Gruyter, Berlin [u.a.] 2009, S. 193–211, hier 193.

⁸ Jörg Schönert hebt die Notwendigkeit einer gattungs- und texttheoretischen Revision hervor. In einer Situation, in der es unmöglich wird, einzelne Erscheinungsformen literarischer Texte systematisch einzuordnen und die Autorität der Gattungstrias zu bewahren, schlägt er vor, statt mit Abgrenzungen und Differenzkriterien, mit Tendenzen und Merkmalsbündeln zu arbeiten. An die Stelle der Gattungstrias sollen »prototypische Unterscheidungen bezüglich der in den Kommunikationsakten wahrgenommenen Vermittlungsinstanzen« treten. In: *Normative Vorgaben als ‚Theorie der Lyrik‘?*, S. 313.

1.1. Erzähldramatik: Ein neuer »Rettungsversuch« des Dramas?

Die von Aristoteles aufgestellte Definition des Dramas als Mimesis prägt die Dramentheorie bis heute. Auch im deutschen Standardwerk zur Dramenanalyse von Manfred Pfister wird der entscheidende Unterschied zwischen dramatischen und narrativen Texten mithilfe des Vorhandenseins bzw. des Nichtvorhandenseins eines »vermittelnden Kommunikationssystems« bestimmt. Während die dramatischen Texte aus der direkten Figurenrede bestehen und keine vermittelnde Instanz aufweisen,⁹ ist für die Entstehung narrativer Texte, ein vermittelndes System bzw. ein Erzähler entscheidend.¹⁰ Dialogische und monologische Figurenrede wird damit zur sprachlichen Grundform dramatischer Texte erkoren. Dieses bis ins 20. Jahrhundert in der Geschichte des Dramas unbestrittene Differenzkriterium dramatischer Texte wurde mit der »Krise des Dramas« am ausgehenden 19. und anfangenden 20. Jahrhundert zum ersten Mal in Frage gestellt.¹¹ Nach den »Rettungsversuchen« der dramatischen Form in Stücken so verschiedener Dramatiker wie Ibsen, Tschechow, Strindberg, Hauptmann, Brecht, Pirandello, O'Neill und Miller,¹² verlor der dramatische Dialog im Theater des Absurden erneut seinen hohen Stellenwert. Die nächste wichtige Veränderung der dramatischen Form geschah in den 1990er Jahren. Infolge eines kritischen Umgangs mit den Einschränkungen der dramatischen Form, entwickelten die zeitgenössischen AutorInnen neue Schreibverfahren, die oft bewusst gegen die Gesetzmäßigkeiten der dramatischen Form verstießen und vollkommen neue Formen des Schreibens für das Theater schufen.¹³ Die Profilierung einer narrativen Dramatik bekommt in dieser Zeit einen besonderen Stellenwert. Blieb die Figurenrede und die formale Einteilung in einen Haupt- und einen Nebentext trotz aller formaler Transformationen

⁹ Eine Ausnahme von dieser Regel stellen Pfister zufolge Chorpässagen, Prologe, Epiloge, Botenberichte und Bühnenanweisungen dar, denen allen eine narrative und vermittelnde Funktion innewohnt.

¹⁰ Siehe Manfred Pfister: *Das Drama*. Wilhelm Fink, München 2001, Kapitel 1.2. *Redekriterium und Dialog*, S. 19–24.

¹¹ Zur »Krise des Dramas« und des dramatischen Dialogs siehe: Peter Szondi: *Theorie des modernen Dramas (1880–1950)*. Suhrkamp, Frankfurt a. Main 1965.

¹² Siehe ebda.

¹³ Repräsentative Beispiele dafür sind Elfriede Jelineks Theater der Stimmen bzw. Sprachflächen und theoretisches oder argumentatives Theater René Polleschs. Infolge der Unzulänglichkeit des Dramas zur Beschreibung von neuen Formen des Schreibens für das Theater, setzte sich unter den deutschsprachigen Literatur- und Theaterwissenschaftlern der Begriff Theaterertext durch. Er stellt eine Art Oberbegriff zur Bestimmung aller für das Theater geschriebenen Texte dar, sowohl der dramatischen als auch der antidramatischen. Von entscheidender Bedeutung für die Einbürgerung des neuen Begriffs war Gerda Poschmanns Studie *Der nicht mehr dramatische Theaterertext*. Siehe S. 40ff.

bis dahin ein Wesensmerkmal der dramatischen Gattung, kommt es seit den 1990er Jahren zur Entstehung eines Erzähl-dramas, das sich von allen bekannten Formen epischen Theaters wesentlich unterscheidet. Es entsteht ein neues Genre, in der die Rede einer narrativen Instanz einen immer größeren Anteil erhält und im Extremfall die Figurenrede vollkommen verdrängt.¹⁴

Die narrative Dramatik der 1990er und 2000er Jahre unterscheidet sich wesentlich von den bekannten Erzählstrukturen, die als Prologe, Epiloge, Teichoskopie, Botenberichte, Chorpässagen, Songs, Textprojektionen, Erzählfiguren und Spielleiter seit der Antike bis heute einen wichtigen Bestandteil des Dramas ausmachten. In den neuen Stücken kommt es zu einer entscheidenden Verschiebung der Perspektive: Die zentrale Perspektive ist nicht mehr die einer dramatischen Person,¹⁵ sondern die einer narrativen Instanz, die keine anthropomorphen Züge aufweist. Statt der Einteilung in einen Haupt- und einen Nebentext, weisen diese Werke für das Drama unbekannte aber für epische Texte typische Strukturen auf. In ihnen werden zwei graphisch voneinander getrennte Textschichten dramatischer Texte – Figurenrede und Vermittlerrede (Nebentext, z. B. Bühnenanweisungen, auktoriale Kommentare) – nicht mehr nebeneinander montiert, sondern ineinander integriert.¹⁶ Sie fließen übergangslos ineinander über. Die Übernahme solcher für Erzählwerke typischen Strukturen und ihre Folgen für die dramatische Form werde ich in Folgendem am Beispiel der Stücke *Die Unbekannte mit dem Fön* von John von Düffel und *zeit zu lieben zeit zu sterben* von Fritz Kater¹⁷ analysieren.

¹⁴ Als deutschsprachige Vorreiter dieser besonderen Form von Theatertexten, in denen die Figurenrede durch auktoriale Kommentare oder durch Rede einer narrativen Instanz ersetzt wird, können Peter Handke (*Das Mündel will Vormund sein*, 1969) und Heiner Müller (*Bildbeschreibung*, 1984) gelten. Ende der 1980er, Anfang der 1990er Jahre entstehen auch die ersten Sprachflächen Elfriede Jelineks (*Wolken. Heim*, 1988; *Totenauberg*, 1991).

¹⁵ »Sie [die dramatische Figur] ist in unserer Theatertradition die theatralische Zentralperspektive, von der her sich die auf der Bühne dargestellte Wirklichkeit unserem Blick erschließt und ordnet.« Hajo Kurzenberger: *Erzähltheater. Zur Theatralisierung epischer Texte von Franz Kafka und Marguerite Duras*. In: Erika Fischer-Lichte, Wolfgang Greisenegger, Hans-Thies Lehmann (Hg.): *Arbeitsfelder der Theaterwissenschaft*. »Forum modernes Theater«, Band 15, Günther Narr, Tübingen 1994, S. 171–181, hier S. 176.

¹⁶ Die dramatischen Texte entstehen nach dem Prinzip der Montage verschiedener Stimmen, während die epischen Texte dem Prinzip ihrer Integration folgen. Siehe: Holger Korthals: *Zwischen Drama und Erzählung. Ein Beitrag zur Theorie geschehensdarstellender Literatur*. Erich Schmidt Verlag, Berlin 2003, S. 80.

¹⁷ Fritz Kater ist das schriftstellerische Pseudonym des Theaterregisseurs Armin Petras.

2. Eine Untersuchung der gattungsaflösenden Verfahren zeitgenössischer Theater Texte

2.1. *John von Düffel: Die Unbekannte mit dem Fön (1995)*

Auf der Suche nach neuen Formen dramatischer Texte, deren szenische Umsetzung das bestehende Theater herausfordern und dadurch neue Darstellungsmöglichkeiten¹⁸ hervorbringen würde, hat John von Düffel 1995 sein »Stück in Regieanweisungen«¹⁹ *Die Unbekannte mit dem Fön* geschrieben.²⁰ In diesem Stück ersetzt er die für die dramatische Gattung konstitutive Rede der dramatischen Figuren mit den 'Regieanweisungen'. Er verweigert seinen fiktiven Gestalten das Privileg, sich selbst darzustellen und schafft eine narrative Instanz, die in der Art eines epischen Erzählers über sie berichtet. Die einzige Figur des Theater Textes, die nicht verstummt, ist ein mit dem Personalpronomen »Ich« bezeichneter Autor, der die Geschichte von einer Unbekannten mit dem Fön erst zu schreiben hat.²¹

Schon die formale Einteilung des Theater Textes in eine Rahmengeschichte und eine Binnengeschichte erinnert an die häufigen Aufbauformen epischer Texte. Durch das Verfassen von drei Binnengeschichten versucht der Autor immer wieder, die Geschichte und den rätselhaften Tod der unbekanntes Frau mit dem Fön zu rekonstruieren. Visuell scheint das Stück dabei noch immer eine dramatische Form aufzuweisen: Der Text wird den dramatischen Personen zugeordnet. Dadurch entsteht der Eindruck, dass die Figuren sprechen. Die visuelle Gestalt des Textes ist aber eine Falle. Es sprechen nicht die Figuren, sondern eine narrative Stimme. Diese Stimme entzieht sich jeglicher anthropomorphen Charakterisierung. Sie weist keinerlei individuelle Eigenschaften auf. Sie ist eine Stimme ohne Körper, die in der Art eines Erzählers in epischen Texten über das Geschehen berichtet, die Gedanken und Gefühle der Figuren darstellt und kommentierend begleitet. Durch die Einführung dieser epischen Erzählinstanz kehrt von Düffel das Wesensmerkmal dramatischer Texte um: Die Figuren treten nicht als Redende und sich selbst Darstellende auf, sondern sie werden durch eine vermittelnde Instanz dargestellt. An die Stelle der Mimesis tritt die Diegesis.

¹⁸ Siehe dazu von Düffels Manifest *Der Text ist ein Theater. Eine Autorenermutigung*. In: ders.: *Die Unbekannte mit dem Fön*. Merlin, Gifkendorf 2001, S. 5–8.

¹⁹ So der Untertitel des Theater Textes.

²⁰ In Folgendem wird die Abkürzung *Die Unbekannte* verwendet.

²¹ Eine umfangreichere Analyse dieses Stücks befindet sich in meiner Studie *Personentransformation*. S. 102–115.

Obwohl die sprechende Stimme immer die einer erzählenden Instanz ist, stammen die Gedanken, Assoziationen, Beobachtungen oder Gefühle nicht immer aus der Erzählerperspektive. Damit gelangen wir zu der von Gérard Genette ausgearbeiteten Opposition zwischen den Fragen wer spricht (*qui parle*) und wer sieht (*qui voit*),²² deren Funktion es ist, in narrativen Texten den Blickwinkel des Erzählers von dem Blickwinkel der Figuren zu trennen. Durch die traditionelle Einteilung der dramatischen Rede in Haupt- und Nebentext wurde bislang eine unproblematische Abgrenzung von verschiedenen Perspektivebenen gewährleistet. Was passiert aber, wenn in einem Theatertext der Haupttext verschwindet und mit einem »Nebentext« ersetzt wird, in dem sich verschiedene Stimmen und Perspektiven überlappen? Die Konsequenzen dieses Eingriffs in die dramatische Form will ich am folgenden Abschnitt aus dem Stück *Die Unbekannten* demonstrieren.

ER: Den Griff zum Telefonhörer schon halb wieder bereuend, während ihm das Freizeichen Geduld ins Gehör flötet, sein Blick hinter Fensterglas, vor ihm die Nacht, die den Mond eingeholt hat und sich über ihn wölbt wie ein pflaumblauer Pelz, beschienen von der Melancholie seines Lichts, genau der rechte Ort für einen Mond, aber ein falscher Magnetismus für sein Denken, denkt er, während ihre Visitenkarte mit der bis zur Unkenntlichkeit beliebigen Telefonnummer zwischen seinen Fingern spielt, Freizeichen, wohlwissend, daß es wenige Sätze später kein Zurück mehr geben wird, daß sich die Möglichkeit des Verlieben-Könnens sehr schnell in etwas unverrückbar Wirkliches verwandeln kann, etwas von ihm selber Unabhängiges, dem Zugriff seines Willens für immer entzogen, möglich, daß es gerade in diesem Moment passiert, Freizeichen, oder wann hatte es angefangen, das Warten auf sie, dieses durch keine Zeiteinteilung zu lindernde Warten, dieser Mangelzustand aus Zeit und Selbstsein, der nur durch sie zu beheben war, was er ihr, Freizeichen, nie verzeihen konnte, weil sie ihn so unvollständig gemacht hatte, so ohne Genügsamkeit an sich selbst, daß er sich für sein Warten an ihr rächen mußte, Freizeichen, so als hätte sie ihm alle Zeit gestohlen. (*Die Unbekannte*, S. 52)

Die zitierte Textpassage zeigt einen für von Düffels Stück charakteristischen Prozess der Verschmelzung von narrativer und figuraler Perspektive. Es geht um eine für die Erzählliteratur typische Erzähltechnik, die jedoch in diesem Fall in einem dramatischen Werk Anwendung findet. Im zitier-

²² Durch die Präzisierung dieser Fragen stellte Genette seine Theorie der Fokalisierung auf und revidierte dadurch Franz Stanzels Theorie, in der die Kategorien der Perspektive und des Modus nicht klar voneinander zu trennen waren. Siehe dazu: Gérard Genette: *Die Erzählung*. Fink, München 1994. Eine Zusammenfassung zum Begriff Fokalisierung, seiner Rezeption und Modifizierung in Werken verschiedener TheoretikerInnen gibt Vladimir Biti in: *Pojmovnik suvremene književne teorije*. Matica Hrvatska, Zagreb 1997, S. 101–102.

ten Abschnitt überlappen sich zwei Perspektiven: die Perspektive eines heterodiegetischen, am Geschehen nicht teilnehmenden Erzählers und die Perspektive der Figur Er. Während sich die erste Frage – wer spricht – gleich beantworten lässt, stoßen wir bei der zweiten Frage – wer sieht – auf eine Reihe von Schwierigkeiten. Im zitierten Abschnitt spricht ausschließlich eine erzählende Stimme. Darauf lässt schon die Verwendung der dritten Person Singular schließen. Gesehen wird jedoch aus beiden Perspektiven, sowohl aus der narrativen als auch aus der figuralen. Die beiden Blickwinkel voneinander zu trennen, wird zu einer wahren Herausforderung. Der Anfang des Abschnitts steht noch im Zeichen eines Erzählers, der das dramatische Geschehen beschreibt, situiert (es ist Nacht, Er steht am Fenster und telefoniert), und gleichzeitig mit eigenen Kommentaren begleitet (Er bereut schon seine Tat bzw. das Telefonat, will sich aber gedulden). Dass das Geschehen jedoch nicht nur aus der Erzählerperspektive, sondern auch aus der Perspektive der Figur *gesehen* wird, wird durch die Inquitformel »denkt er« und durch die Technik der erlebten Rede²³ deutlich. Die Benutzung der erlebten Rede macht es unmöglich, in der Erzählerrede mit hundertprozentiger Sicherheit die Passagen zu trennen, wo die Figur sieht und noch mehr, innerlich redet. Die Erzähltechnik der erlebten Rede weist in von Düffels Stück keinerlei grammatische oder visuelle Merkmale auf, die sie vom Erzählertext differenzieren würden. Sie deckt sich mit ihm im Tempus (Präsens) und Person (3. Pers. Sg.), wird durch keine *verba dicendi* oder *sentiendi* eingeleitet und durch keine graphischen Zeichen abgehoben.

Die Folge dieser nahtlosen Abwechslung und Überlappung von narrativen und figuralen Perspektiven ist die Auflösung der dramatischen Form. Der Theatertext weist zwar visuell die Form eines Dramas auf und ist für eine Theaterinszenierung bestimmt, in seinem Aufbau weist er allerdings nicht die Merkmale eines dramatischen, sondern eines epischen Textes auf.²⁴ Das Besondere am Stück ist, dass die Figurenrede nicht verschwun-

²³ »Die erlebte Rede ist ein Segment der Erzählerrede, das Worte, Gedanken, Gefühle, Wahrnehmungen oder die Sinnposition einer der erzählten Personen wiedergibt, wobei die Wiedergabe des Personentextes weder graphisch noch durch irgendwelche explizite Hinweise markiert ist.« Wolf Schmid: *Elemente der Narratologie*. Walter de Gruyter, Berlin/New York 2005, S. 201.

²⁴ In einer Studie über Gemeinsamkeiten und Differenzen dramatischer und epischer Texte definiert Holger Korthals den narrativen und epischen Modus der Darstellung folgendermaßen: »Ein [...] Text steht [...] im narrativen Modus, wenn die Geschehensdarstellung sich aus einem freien Zusammenspiel von Rede der Geschehensteilnehmer und Rede einer Erzählinstanz ergibt, die z. B. in Form der erlebten Rede ineinander verschlungen sein können. Statt von 'Montage' müsste man hier von 'Integration' der Diskursebenen sprechen.« In: *Zwischen Drama und Erzählung*. S. 80. Im Unterschied zur Überlappung verschiedener Kommunikationsebenen in narrativen Texten wird im dramatischen Modus der Geschehens-

den ist, sondern in die Rede des Erzählers integriert wurde. *Die Unbekannte* ist somit nicht nur eine Herausforderung an seine Leser – die an ein Drama mit den Erfahrungen eines Romanlesers herangehen müssen – sondern auch an seine Inszenatoren und Darsteller. Sie müssen erst dieses aus dem sprachlichen Zeichensystem bestehende Phantasie reich des literarischen Werkes in das aus vielen verschiedenen Zeichensystemen bestehende Wahrnehmungsreich der Bühne übersetzen.

2.2. Fritz Kater: *zeit zu lieben zeit zu sterben* (2002)

Erprobte von Düffel in der *Unbekannten* die Erzähltechnik der erlebten Rede, experimentiert Fritz Kater in seinem Stück *zeit zu lieben zeit zu sterben*²⁵ mit den Techniken des personalen und auktorialen Erzählens. Katers Stück besteht aus drei inhaltlich selbstständigen Teilen, denen jeweils ein anderes formales Aufbauprinzip zugrunde liegt. Während die Teile A und C im Zeichen des Erzählens stehen, weist der zweite Teil die Form eines traditionell aufgebauten Dramas auf, in dem sich die Figuren selbstredend durch Dialoge und Monologe präsentieren. Im Gegensatz dazu wird im Teil A und C über die Personen durch die Linse eines Erzählers berichtet. Im Teil A geht es um einen homodiegetischen Ich-Erzähler, im Teil C um einen auktorialen Erzähler. Im Gegensatz zum Ich-Erzähler des ersten Teils, der von seiner Jugend und seinem Aufwachsen in der DDR berichtet und gleichzeitig auch eine Figur mit einer Reihe charakteristischer Eigenschaften verkörpert, bleibt der auktoriale Erzähler im dritten Teil des Stücks eine Stimme ohne Körper. Er nimmt an der Handlung nicht teil, weist keinerlei individuelle Eigenschaften auf und verweigert dadurch jegliche anthropomorphe Bestimmung.

Während von Düffels Theatertext mindestens visuell die Form eines Dramas aufrechterhält, wurde in Katers Stück die Zugehörigkeit des Textes zur Erzählliteratur auch auf der Ebene der äußeren Textgestaltung vollzogen. Der Teil A besteht aus dreißig unterschiedlich langen narrativen Passagen in der Ich-Form, der Teil C aus einem einzigen ununterbrochenen Erzählblock in der Er-Form. In Folgendem werde ich die Besonderheiten der Erzählstruktur im ersten Teil des Stücks (A) behandeln und sie durch folgendes Textbeispiel veranschaulichen.

darstellung »die Rede der Geschehensteilnehmer von der Rede des Geschehensvermittlers gemäß dem starren Schema von Haupt- und Nebentext getrennt, werden die gemeinsam zur Geschehensdarstellung beitragenden Stimmen ohne Berührungspunkte nebeneinander angeordnet«. Ebd. S. 457.

²⁵ Fritz Kater: *zeit zu lieben zeit zu sterben*. In: »Theater heute«, 12/2002, S. 57–64.

ich stand zwischen marion und anja an der abspernung strausberger platz die großen limousinen tschaikas und tattras waren noch nicht in sicht beide hatten sie sich bei mir eingehakt untergehakt ich hatte extra meinen grünen kordanzug angezogen du wirst mal ein schöner mann werden wenn du erwachsen bist sagte anja marion hatte locken sie waren teils künstlich teils natur sagte sie eine unruhe ging durch die pioniere und lehrer auf unserer höhe wir standen jetzt schon eine halbe stunde hier und da kamen sie erst motorräder dann kleinere polizeiwagen dann die großen dinger weg waren sie auf dem boden lagen die papierfähnchen am kinderkaufhaus klatsch machte ein nachzügler mz motorrad durch eine pfütze und mein neuer anzug war hin (S. 2)

Mit dieser Textpassage beginnt das Stück *zeit zu lieben zeit zu sterben*. Ein Ich-Erzähler berichtet wie er in großer Aufregung mit anderen Schülern und Pionieren auf einen Zug von den Großfunktionären der DDR wartete. Als erste formale Besonderheit fallen Kleinschreibung und Interpunktionslosigkeit auf, die in allen drei Teilen des Stücks konsequent beibehalten werden. Die semantische Trennung findet somit nicht auf der Ebene des Satzes, sondern auf der Ebene des Absatzes²⁶ statt. Die Sätze fließen wegen der abwesenden Interpunktionszeichen ineinander über. Die offene grammatische Struktur des Textes fordert damit seine Rezipienten dazu auf, das Abwesende und Offene selber zu ergänzen und damit zu einem Koautor des Stücks zu werden.

Als nächste Besonderheit der zitierten Textpassage fällt die Vergangenheitsform des Geschehens auf. Die Handlung findet nicht in der für das Drama typischen Gegenwart statt, sondern in der für die epischen Texte charakteristischen Vergangenheit.²⁷ Weiterhin werden das Geschehen und alle an ihm teilnehmenden Figuren aus dem Blickwinkel einer einzigen Figur – des namenlosen Protagonisten – dargestellt. Der Ich-Erzähler zitiert jedoch auch andere Figuren. Die zitierte Rede erweist sich für den Rezipienten besonders wertvoll, da er mit ihrer Hilfe sein Bild der dargestellten fiktiven Welt vervollständigen und die Perspektive des Ich-Erzählers am Blickwinkel anderer Figuren hinterfragen kann.²⁸ Die zitationale Einbettung der Rede anderer Figuren weist dabei eine für epische Texte charakteristische Struktur auf. Die Einführung fremder Rede wird durch *verba dicendi* signalisiert. Im zitierten Textbeispiel wird sie durch das Verb 'sagen'

²⁶ Das Stück ist in dreißig verschieden lange Absätze gegliedert, deren Struktur und stilistische Eigenschaften an die Tagebuch-Einträge erinnern.

²⁷ Die Benutzung des Präteritums wird allerdings nicht konsequent durchgezogen. Im Verlauf des Stücks wird Präteritum mit Präsens ersetzt.

²⁸ Allerdings nur teilweise und mit Abstand, weil die Zitate von dem Ich-Erzähler ausgewählt und vermittelt werden.

markiert. Anders als in epischen Texten gibt es hier jedoch keine Anführungszeichen, die in der Erzählliteratur zusammen mit der Inquitformel die zitierte Rede voranmelden. Im Fall von Fritz Kater lässt sich das auf sein Konzept der Interpunktionslosigkeit zurückführen.

Das Aufwachsen in der DDR, der Alltag einer Jugend wenige Jahre vor der Wende, ihre Wünsche und ihre Realität werden im ersten Teil der Kater'schen Trilogie mithilfe epischer Erzähltechniken dargestellt. Eine interessante Frage wäre, ob man Katers Stück dem Genre des Monodramas zuordnen könnte. In diesem Kontext bleibt dringend zu klären, worin sich ein Monodrama von einer Ich-Erzählung unterscheidet, da beide Literaturgenres zu hundert Prozent aus der Figurenrede bestehen.²⁹ In einer Studie über die formalen Besonderheiten des Monodramas und seine historische Transformationen hebt auch Sybille Demmer hervor, dass diesem »Sonderfall«³⁰ der dramatischen Form seit seinen Anfängen eine Tendenz zum Experimentieren mit den Gattungskonventionen innewohnt, was in der Endkonsequenz zur Überwindung der dramatischen Form führt.³¹ Katers Stück untermauert diese These. Die Erschaffung eines Ich-Erzählers, der über eigene Jugend und soziales Umfeld berichtet in einer Form, die sich stilistisch dem Tagebuch eines Jugendlichen nähert, überwindet die Gesetzmäßigkeiten der dramatischen Form. Statt eines dramatischen schafft Kater einen epischen Text, den nur noch die Bestimmung aufgeführt zu werden, dem Bereich der Dramatik zuordnet.

3. Ausblick

Die behandelten Theatertexte John von Düffels und Fritz Katers stellen nur zwei Beispiele aus dem breiten Feld zeitgenössischer deutschsprachiger Erzähldramatik dar. Auf der Spur älterer AutorInnen wie Peter Handke und Elfriede Jelinek hinterfragen auch jüngere Dramatikergenerationen die einengenden Gesetzmäßigkeiten der dramatischen Form und überwinden

²⁹ Dabei denke ich ausschließlich an Gemeinsamkeiten und Unterschiede, die Monodrama und Ich-Erzählung oder Ich-Roman im formalen Aufbau und Erzählverfahren aufweisen. Es reicht nicht mehr, sie wie bislang anhand des Aufführungskriteriums voneinander zu trennen.

³⁰ Gerda Poschmann kategorisiert Monodrama als einen Sonderfall der dramatischen Form und widmet ihm ein besonderes Kapitel in ihrer Studie über die neuen Formen von Theatertexten. Siehe: *Der nicht mehr dramatische Theatertext*. S. 227ff.

³¹ So lassen sich laut Dämmer »mehrere Möglichkeiten einer Fortentwicklung des Monodramas denken; ihnen allen ist jedoch gemeinsam, dass sie sich sehr bald den Grenzen der dramatischen Gattung nähern oder diese sogar überschreiten«. Sybille Demmer: *Untersuchungen zu Form und Geschichte des Monodramas*. Böhlau Verlag, Köln/Wien 1982, S. 258.

sie durch die Erschaffung von neuen Textschichten – die die traditionellen Schema von Haupt- und Nebentext ersetzen –, durch die Integration von epischen Erzähltechniken und -instanzen. Solches Experimentieren mit der dramatischen Form führt zur Auflösung der Grenze zwischen der epischen und der dramatischen Gattung. Zahlreiche Theatertexte zeitgenössischer DramatikerInnen wie Roland Schimmelpfennig, Sibylle Berg, Elfriede Jelinek, John von Düffel und Fritz Kater wären anhand ihrer Struktur eher dem Bereich der Epik als der Dramatik zuzuordnen. Damit widerspiegeln sie eine über die Dramatik hinausgehende Tendenz zum gattungsübergreifenden Literaturschaffen. Die Werke zeitgenössischer SchriftstellerInnen entstehen nicht im Einklang mit den Gesetzmäßigkeiten einer Gattung, sondern stellen die Summe der literarischen und der außerliterarischen Erfahrungen ihrer AutorInnen dar. War es nicht Brecht, der schon 1931 konstatierte: »Der Filmsehende liest Erzählungen anders. Aber auch der Erzählungen schreibt, ist seinerseits ein Filmsehender. Die Technifizierung der literarischen Produktion ist nicht mehr rückgängig zu machen.«³² Strukturelle Transformationen der Gegenwartsliteratur geben davon bestes Zeugnis. Sie zeigen wie notwendig es ist, die Trias von drei distinkten Gattungen mit der Erschaffung neuer Begrifflichkeiten zu erweitern. Dabei geht es nicht darum, die Lehre von den drei Gattungen abzuschaffen, sondern sie im Lichte neuer literarischer Schreibverfahren weiterzudenken. In diesem Sinne soll die triadische Gliederung der Literatur und ihre strikte Trennung in Epik, Lyrik und Dramatik durch Erschaffung neuer Begriffe erweitert werden, um dadurch auch neue Formen literarischer Texte – die sich keiner der bestehenden Gattungen zuordnen lassen oder sich zwischen verschiedenen Gattungen bewegen – benennen und systematisieren zu können.

³² Bertolt Brecht: *Über den Dreigroschenprozeß*. In: *Gesammelte Werke in 20 Bänden*. Suhrkamp, Frankfurt a. M., Band 18, S. 156.