

*Schreiben auf der Bühne* bei Roland Schimmelpfennig

# 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 2

Agata Mirecka

*Schreiben auf der Bühne bei*  
**Roland Schimmelpfennig**

*Rezeptionsästhetische Aspekte und New Philology  
als Metapher der Dokumentation der deutschen  
dramatischen Gegenwartsliteratur*



BRILL  
FINK

Die Formulierung auf der Titelseite *Schreiben auf der Bühne* wurde von Konstanty Puzyna in einem Artikel aus dem Jahre 1971 eingeführt, vgl. Konstanty Puzyna, „Pisać na scenie“, in: *Burzliwa pogoda*, Warschau 1971, S. 32–38.

Umschlagabbildung:

Lyudmyla Mysko (Ukraine), *Metamorphosis*, 1998, Kupfer, Emaille, 30 × 40 cm (CC BY-SA 4.0)

#### 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 und V&R unipress.

[www.fink.de](http://www.fink.de)

Lektorat: Margret Westerwinter, Düsseldorf; [www.lektorat-westerwinter.de](http://www.lektorat-westerwinter.de)

Einbandgestaltung: Evelyn Ziegler, München

Herstellung: Brill Deutschland GmbH, Paderborn

ISSN: 2747-9811

ISBN 978-3-7705-6711-9 (hardback)

ISBN 978-3-8467-6711-5 (e-book)

# Inhalt

Dank .....	VII
Einleitung. Deutung des Dramas und des Theaters heute .....	XI
<b>1 Theoretische Grundlagen: Vom Text zur Bühne .....</b>	<b>1</b>
1.1 Forschungsgegenstand .....	1
1.2 Forschungsrelevanz .....	3
1.3 Rezeptionsästhetik als Ausgangspunkt .....	5
1.4 <i>New Philology</i> als Konkretisation der Rezeptionsästhetik .....	17
1.5 Systematische Fragen .....	27
1.6 Vom Text zur Bühne .....	34
1.7 <i>New Philology</i> und ein neuer Blick auf die Dramentexte .....	63
<b>2 Rolands Schimmelpfennigs Weg zu bzw. mit den Dramen .....</b>	<b>75</b>
<b>3 Das literarische Drama Schimmelpfennigs im Gegensatz zum Bühnentext .....</b>	<b>93</b>
3.1 Rezeptionsästhetische Interpretationsansätze .....	95
3.1.1 Fisch um Fisch, <i>Uraufführung 1995</i> .....	95
3.1.2 Keine Arbeit für die junge Frau im Frühlingskleid, <i>Uraufführung 1996</i> .....	100
3.1.3 Vor langer Zeit im Mai. Einundachtzig kurze Bilder für die Bühne, <i>Uraufführung 2000</i> .....	105
3.1.4 MEZ Monolog für eine Frau, <i>Uraufführung 2000</i> .....	110
3.1.5 Angebot und Nachfrage, <i>Uraufführung 2005</i> .....	114
3.2 <i>New Philology</i> als Interpretationsansatz .....	117
3.2.1 Auf der Greifswalder Straße, <i>Uraufführung 2006</i> .....	117
<b>4 Interpretationen szenischer Umsetzungen vor dem Hintergrund dramatischer Werke .....</b>	<b>149</b>
Nachwort .....	157
Literatur .....	167



# Dank

Das vorliegende Buch wäre ohne die Hilfe, Unterstützung und Freundschaft vieler nicht zustande gekommen.

Zuallererst danke ich meinen Eltern, ohne deren Unterstützung dieses Buch nicht geschrieben worden wäre.

Ganz besonders möchte ich Prof. Dr. Paul Martin Langner von der Pädagogischen Universität in Kraków danken, der das Unternehmen von Anfang an anregend und begeisternd sowie Mut machend begleitet hat.

Danken möchte ich außerdem den ehemaligen Dekanen der Philologischen Fakultät der Pädagogischen Universität in Kraków, Prof. Dr. Bogusław Skowronek und Prof. Dr. Piotr Borek, die meine Auslandsaufenthalte und Bibliotheksrecherchen in Deutschland und Österreich viele Male finanziell unterstützt haben. Ich bedanke mich auch herzlich bei dem verstorbenen Dr. Hans Christian Stillmark von der Universität Potsdam, ohne den mein einjähriger, fruchtbarer Aufenthalt als Gastdozentin an der Universität Potsdam nicht möglich gewesen wäre. Den Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern des Archivs Darstellende Kunst der Akademie der Künste in Berlin, der Staatsbibliothek zu Berlin, der Philologischen Bibliothek der Freien Universität in Berlin, der Universitätsbibliothek in Potsdam, der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien, des Stadtarchivs in Bochum und anderen kleineren Archiven sowie den Mitarbeitenden des Fischer Verlages in Frankfurt am Main, mit denen ich eine sehr umfangreiche E-Mail-Korrespondenz hatte, schulde ich für ihre prompte und zuverlässige Hilfe gleichfalls Dank.

Besonderen Dank richte ich an die Gutachter meines Werkes, für ihr Wohlwollen und ihren Rat. Bei Prof. Andreas Enghart von der Ludwig-Maximilians-Universität in München bedanke ich mich für seine Ermunterung zur Publikation dieser Monografie äußerst. In seinem Gutachten äußert er sich folgendermaßen: „Hierzu hat die Theaterwissenschaft in den letzten Jahren eine Vielzahl von Veröffentlichungen vorgestellt, dabei insbesondere die stringente Transformation des Dramas in eine Aufführung in den Blick genommen bzw. das in der Produktion Vorgängige, das ja nicht immer ein Drama sein muss, per se in der Aufführungsanalyse gar nicht mehr beachtet. Um so mehr ist zu begrüßen, dass in der vorliegenden Habilitationsschrift von seitens der Literaturwissenschaft und Germanistik ein die bisher veröffentlichten Thesen ergänzender Ansatz vorgestellt wird. [...] Insgesamt eine durchgehend kluge und erstaunlich detailreich argumentierende Habilitationsarbeit, die die Frage nach den Grundbedingungen der Transformation eines Dramas bzw. Theatertextes in einen Aufführungstext von der Seite der originären

Variantenmöglichkeiten im nicht feststehenden Textgefüge (ohne Ursprungstext) her so ergebnisträchtig untersucht, dass die Veröffentlichung eine unverzichtbare Perspektive in der Forschung zu diesem Thema darstellt. Ich empfehle daher die Veröffentlichung bzw. den Druck der Arbeit.“

Ich muss hier noch erwähnen, dass das Projekt die ganze Zeit auf besondere Art und Weise von meinen Söhnen betreut und unterstützt war, Karol und Jonasz, denen ich mein Buch an dieser Stelle von Herzen widme. Es ist ihr Buch.

Kraków im Frühling 2022  
Agata Mirecka

*Für Karol und Jonasz*



# Einleitung. Deutung des Dramas und des Theaters heute

Leute, die nicht genau zuhören wollen,  
die nicht genau genug schreiben,  
oder die den Text nicht genau genug lesen,  
oder die ihn gar nicht lesen,  
oder die sich für besonders lustig halten,  
oder die niemanden ausreden lassen,  
oder immer laut dazwischenschreien, weil sie sonst Angst  
haben, nicht genügend vorzukommen, oder weil sie es  
einfach immer besser wissen – das gibt es sicher immer  
wieder – und das führt dann schnurstracks zurück zu der  
erwähnten Überlegung, ob man nicht doch besser Romane  
schreiben sollte<sup>1</sup>

Roland Schimmelpfennig *Ja und Nein*

Was ist das gegenwärtige literarische Drama? Welche Werte werden auf der Bühne vertreten? Was beabsichtigen die Autoren dramatischer Texte, wenn sie überhaupt etwas beabsichtigen? Welche Rolle hat der Regisseur im Theater? Ist er der Produzent eines Stückes oder ist er lediglich der Ausführer des Autorenwillens? Als Betrachter der Entwicklung des heutigen Dramas stellt man sich viele Fragen – so wie seit Jahrhunderten Autoren, Theaterleute, Wissenschaftler und Theaterkenner –, deren Beantwortung die Rolle des Dramas sowie seiner Bauelemente und Bindeglieder im Einzelnen wäre.

Die hervorragendste Übersicht aller genannten Aspekte *in puncto* zeitgenössisches literarisches Drama, Inszenierung, Theaterleben und Theaterleute geben die in Deutschland führenden Theaterzeitschriften *Theater heute* und *Theater der Zeit*, aber auch *Die deutsche Bühne* oder *Der Spielplan*, sowie das österreichische Magazin *Die Bühne*. Die Stücke des Gegenwartstheaters, wie von Fritz Kater, René Pollesch, Thomas Köck, Oliver Bukowski und Sibylle Berg als auch von Roland Schimmelpfennig, Elfriede Jelinek, Peter Handke, Lutz Hübner, Ewald Palmetshofer, Botho Strauß, Theresia Walser und vielen

---

<sup>1</sup> Roland Schimmelpfennig: *Ja und Nein. Vorlesungen über Dramatik. Theater der Zeit, Recherchen* 107, Berlin 2014, S. 49.

anderen, gestalten das Theater in Deutschland heute. Christine Wahn führt hierzu aus:

Dankenswerterweise – und darin wiederum ist die heutige Autorengeneration dem Unterhaltungsfan Brecht dann doch gar nicht mal so unähnlich – quillt die geistesgeschichtliche Fitness nicht altklug aus jeder Textpore. Es soll ja durchaus den einen oder anderen Zuschauer geben, der aus der „Dreigroschenoper“ nicht unmittelbar den Aufruf zur Vergesellschaftung der Produktionsmittel herausliest. Es gehe nur noch um Wirklichkeitskopie statt um Verdichtung, lautet der Hauptvorwurf, den ältere Theaterleute der Gegenwartsdramatik machen: Statt des Sinnbilds dominiere das Abbild. [...] Da heißt es: „Wenn wir schreiben, so schreiben wir nicht einfach die Welt ab (wie sollte das überhaupt gehen), sondern wir entwerfen Vorschläge, Änderungen, Forderungen, indem wir die Welt nicht sehen, wie sie ist, sondern wie sie für uns ist, und wie sie sein könnte, wenn man uns lassen würde, oder wie sie nicht wäre, niemals.“<sup>2</sup>

Überlegungen zum Sinn und zur Rolle des Theaters, sowie des dramatischen Textes sind immer aktuell. In der Ausgabe von *Theater heute* aus Oktober 2008 kann man in dem Artikel „Nach der Postdramatik“ lesen, dass sich die bisherige Funktion des Theaters mit der Formulierung „Theater sei die Mimesis von Welt“ gut beschreiben ließe. Dieser Satz wurde je nach herrschendem Weltbild und ästhetischem Zeitgeist unterschiedlich verstanden, war aber immer auf die darstellerischen Zeichen einer Welt jenseits der Darstellung bezogen, da im Begriff der Mimesis doch seit dem Beginn der Moderne neben der Funktion der Referenz auch die Funktion der Produktion angelegt ist.<sup>3</sup>

2 Christine Wahn: „Die Unterschätzten. Zeitgenössischen Theaterautoren“. In: *Der Tagesspiegel* vom 11.05.2016. Online-Ausgabe: <https://www.tagesspiegel.de/kultur/zeitgenoessische-theaterautoren-die-unterschaetzten/13576684.html>, eingesehen am 01.05.2021.

3 „Heiner Müllers erzene Formulierung, mein Drama findet nicht mehr statt‘ steht als gesellschaftliche Stimmung, ideologische Haltung und ästhetische Setzung an einem möglichen Beginn dieser neuen Theaterkunst. Hier wird eine erste Schwierigkeit im Umgang mit dem Begriff des ‚Postdramatischen‘ deutlich. Denn Heiner Müllers Feststellung bezieht sich auf eine Krise des Dramas, die darin besteht, dass die dramatische Situation der Komplexität der modernen Welt nicht gewachsen zu sein scheint. Die darzustellenden Probleme der Gegenwart übersteigen die Darstellungskraft der dramatischen Situation. Denn im Prozess der Moderne treten sich zusehends weniger Menschen in Konflikten gegenüber, als dass Menschen mit Institutionen in einen komplizierten Kampf geraten. Der Angeklagte vor dem Richter hat mit diesem keine menschliche, persönliche Situation, sondern er steht in einer Funktion vor einer Institution. Darstellen konnte dieses beängstigende Verhältnis z. B. Kafkas ‚Prozess‘. Das Drama jedoch findet hierfür nur schwer eine Situation, es bleibt gefangen in der menschlichen Interaktion, die dann zu einem besonders abgründigen Richter und einem besonders perfiden Angeklagten führen kann – eben zu jener Kenntlichkeit, die zu verweigern Kafkas Qualität ist.“ Vgl. Bernd Stegemann: „Nach der Postdramatik“. In: *Theater heute*, Oktober 2008, Rubrik: Debatte, S. 14.

Auf der zeitgenössischen Bühne wird oft experimentiert. Die Performanceinszenierungen zwingen die Zuschauer nicht selten zu der Überlegung, ob das Stück, das sie gerade sehen, auch das Stück ist, für welches sie die Karten gekauft haben.<sup>4</sup> Moritz Rinke äußert sich folgendermaßen:

Mich haben immer Regisseure genervt, die, ohne es beleidigend zu meinen, beim Probenbesuch sagten: „Ah, guten Tag, wir hauchen hier gerade Ihrem Stück Leben ein!“ Meist hätte ich sagen müssen, danke, vor der Probe hatte es noch welches, jetzt bin ich mir da nicht mehr so sicher.<sup>5</sup>

Das Theater scheint eine Art Kampffeld zu sein, auf dem sich die Erwartungen und die Ambitionen aller Parteien gegenüberstehen und mit dem Stoff auseinandersetzen. Darunter sind auch stumme Mitspieler, wie der literarische Dramentext sowie seine Umarbeitung für die Inszenierung. Zwei Protagonisten, die sich nicht wehren können, auf die auch niemand hört. Sie bilden aber das Zentrum und das Fundament der Ereignisse.

Roland Schimmelpfennig sieht das Theater hingegen nicht als Kampffeld, sondern als Ort des Dialogs, an dem sich alle beteiligen, auch wenn sie das Drama nicht gelesen haben und die Inszenierung nicht gesehen haben.

Ein Stück ist eine Komposition, verdichtete Sprache, es ist also eine Festlegung, eine Vorlage, aber es ist gleichzeitig auch ein Gesprächsangebot, und die Regisseure und die Schauspieler und alle anderen Beteiligten können dieses Angebot annehmen und weiterführen. Der Autor muss zuhören können, wenn er über die Welt schreiben will, in der er lebt – er hört zu, und dann antwortet er, seine Antwort ist der Text.<sup>6</sup>

4 Ebd. „Die theatralischen Ereignisse wollen hinter dieser festgestellten Bedeutungslosigkeit der Zeichen, der Neuentdeckung des Performativen und des verschwindenden Menschen nicht zurückbleiben: Sie werden postdramatisch. Die Stimme des Schauspielers z. B. soll nicht mehr seinen Argumenten im Konflikt dienen, sondern sie soll sich befreien und ihren Eigenwert dabei erhalten. Man spricht dann vom Materialwert der Stimme. Sie wird zum Zeichen ihrer selbst. Der Eigenwert der Zeichen, der sinnlichen Reize, der Körper, des Raums, der Zeit, der Eigenwert von überhaupt allem wird zum ästhetischen Leitbegriff dieser Epoche. Der Text wird außer Atem gesprochen, so dass das Keuchen den Sinn überlagert. Die Zuschauergeduld wird auf eine harte Probe gestellt, so dass die vergehende Zeit schmerzhaft erfahren wird. Die Körper schlittern im Schlamm, fallen in Wasser und laufen gegen Wände, ihr Eigenwert als Fleisch und Masse klatscht dabei spürbar auf die Welt. Die Bewegungen werden über jedes Maß wiederholt, so dass die Zuschauerreaktion der ‚dialektischen Genervtheit‘ einsetzt: Erst geht’s nicht mehr weiter (Langeweile), dann hat man’s verstanden (ich soll mich langweilen) und schließlich wird man zum Voyeur (mal sehen wie lange sie’s machen und wie sie sich dabei verändern).“

5 Moritz Rinke: „Lob der Textschulle!“ In: *Theater heute*, Oktober 2006, Rubrik: Ausbildung, S. 36.

6 Schimmelpfennig (2014): Ja und Nein, S. 49. „Diese Antwort ist der erste Schritt des Dialogs, den ich meine. Denn wenn die Theatermacher wiederum zuhören, was der Text zu sagen hat,

Theresia Birkenhauer sieht ebenfalls eine allmähliche Entschärfung der Beziehung zwischen Literatur und Theater.

Wurde das Verhältnis von Theater und Literatur gegen Ende des 20. Jahrhunderts noch als eine Konfliktgeschichte gelesen, in der das doppelte Bild des Verlustes, d. h. die Entdramatisierung von Theatertexten als auch der Bedeutungsschwund von Sprache im Theater in Form visueller Dramaturgien ‚dramatisch‘ präsent war, so zeichnet sich eine schrittweise produktive Entschärfung des Konfliktes ab, die zu einer Aufhebung der Dichotomien von Text und Theater führt, den Werkbegriff transformiert und ehemalige ästhetische Grenzziehungen zwischen den künstlerischen Gattungen und Formaten durchlässiger erscheinen lässt.<sup>7</sup>

Steffan Tigges verweist zur Bekräftigung seiner These von einer gegenwärtigen Neubestimmung des so konfliktträchtigen Verhältnisses von Literatur und Theater auf Theresia Birkenhauers 2005 erschienene Arbeit *Schauplatz der Sprache – das Theater als Ort der Literatur*. Darin fordert die Autorin ein neues Verständnis des Theaters als einer Kunst, die die Relationen und Grenzen zwischen Literatur und Theater, Sprachbildern und visuellen Bildern genauso erkundet wie die semantischen Qualitäten von Objekten, Bewegungen und Räumen sowie die raum-zeitlichen Qualitäten von Sprechprozessen.<sup>8</sup> Mit ihrer Beschreibung des Theaters als literarische Praxis unternimmt Theresia Birkenhauer den Versuch, eine neue Theorie des Textes im Theater zu begründen. Ausgehend von der Überzeugung, dass der alte Konflikt zwischen Theater und Literatur an ein Ende gekommen ist, untersucht sie neue Formen und Funktionen inszenierter Sprache im Gegenwartstheater. In Abgrenzung vom traditionellen Konzept des Literaturtheaters beschreibt sie das Theater als Ort der Literatur, an dem sich Sprache als literarische Praxis erfahren lässt. In diesem Sinn ist das Theater nicht Ort der empirischen Realisierung von Literatur, sondern es ist selbst eine literarische Praxis, „insofern die der Form Bühne eigenen Modalitäten eine ‚Arbeit an der Sprache‘ (Barthes) ermöglichen,

---

und wenn dann die Theaterleute in ihrer Weise schließlich auf den Text mit ihrer Aufführung antworten, ist das ein weiterer Teil des Dialogs. Der nächste Schritt. Denn diese Antwort, die Aufführung, geht raus ins Publikum und die Welt, und dort setzt sich der Dialog dann immer weiter fort – und so kann – nicht, dass es immer funktionieren würde, nein, keineswegs – aber so kann manchmal in glücklichen Momenten auf spielerische Weise etwas wirklich Großes und sehr kompliziertes entstehen: nicht mehr und nicht weniger als ein gelungener Dialog.“

7 Stefan Tigges (Hrsg.): *Dramatische Transformationen. Zu gegenwärtigen Schreib- und Aufführungsstrategien im deutschsprachigen Theater*. Bielefeld 2008, S. 11.

8 Vgl. Theresia Birkenhauer: *Schauplatz der Sprache – das Theater als Ort der Literatur*. Berlin 2005, S. 322.

die sie auf unterschiedliche Weise erfahrbar macht.“<sup>9</sup> Die Bühne ist ein Ort, an dem eigentlich mit jeder Inszenierung neue Sprachspiele entstehen können.

Der Autor Roland Schimmelpfennig ist dagegen davon überzeugt, dass das Thema des Theaters nicht die Sprache, sondern eher der Mensch bzw. dessen Vergänglichkeit und die Endlichkeit des Lebens ist. Wir alle begegnen unserer Endlichkeit. Jeder – alle Gesichter, Schauspieler, Regisseure, Bühnenbildner, auch Autoren – kommen auf die Welt und müssen auch wieder gehen, wenn ihre Zeit vorbei ist. Neue Theatergenerationen beginnen immer wieder von vorn, erfinden das Theater aufs Neue. Es bleiben die Texte und die leere Bühne, die eingesetzt werden soll.<sup>10</sup> Stefan Tigges bemerkt, dass die dramatischen Transformationen die inszenierten Texte durch verschiedene theoretische und praktische Blickwinkel auf unterschiedlichen Ebenen ‚in ein schärferes Licht‘ rücken

und sich dabei durch ein wissenschaftlich-künstlerisches Format produktiv von der Methodik und Rhetorik der gängigen Rezeptionspraxis abzusetzen [versuchen], um einerseits [...] (post)dramatische Ästhetiken auf ihren von der Theaterwissenschaft möglicherweise voreilig verabschiedeten dramatischen Grund- und Restgehalt zu befragen bzw. die anhaltenden dramatischen Transformationsprozesse zu orten und andererseits die Aufmerksamkeit wieder stärker auf den Text bzw. die (künstlerische) Sprache zu lenken, ohne dabei in traditionell längst überwundene Muster zurück zu fallen. (*sic!*)<sup>11</sup>

Das Feld der Bühne ist nie das Feld der Literatur. Die Bühne zieht aus der Literatur ihren Profit. „Der Theatertext, den es [das Theater] akzeptiert, muss nicht im alten Sinne dramatisch sein, aber er kann es, und das umso mehr, je stärker auch die Unumgänglichkeit sprachlicher Kommunikation [...] wieder zu Bewusstsein kommt“<sup>12</sup>, heißt es bei Małgorzata Leyko. Der Text geht der Theaterinszenierung voran. Auf der Bühne ist alles spielbar, solange es im Text vorkommt, meinte der Regisseur Jürgen Gosch. Solange etwas beschreibbar ist, ist es auch vorstellbar, bestätigt Schimmelpfennig.<sup>13</sup> Doch die Gegenüberstellung des Damentextes mit der Theaterinszenierung, jegliche diesbezügliche bisherigen Überlegungen sowie sämtliche wissenschaftliche Analysen und populärwissenschaftliche Annahmen erklären nicht endgültig klar die Verhältnisse zwischen den beiden. Nach Manfred Pfister ist der dramatische

9 Ebd., S. 22.

10 Schimmelpfennig (2014): *Ja und Nein*, S. 18.

11 Vgl. Tigges (2008): *Dramatische Transformationen*, S. 10.

12 Hans-Peter Bayerdörfer, Małgorzata Leyko, Evelyn Deutsch-Schreiner (Hrsg.): *Vom Drama zum Theatertext. Zur Situation der Dramatik in Mitteleuropa*. Tübingen 2007, S. 13.

13 Vgl. Schimmelpfennig (2014): *Ja und Nein*, S. 55.

Text zu seiner Realisierung auf ein institutionalisiertes Theaterwesen als organisatorische Basis angewiesen. Dabei weisen, so Pfister weiter, dramatische Texte gegenüber anderen literarischen Texten eine doppelte organisatorische Basis auf, indem sie nicht nur durch die Institution Theater realisiert, sondern auch in ihrem schriftlich fixierten Textsubstrat durch das Verlagswesen vertrieben werden.<sup>14</sup>

Ein Text wird zwei Instanzen unterordnet, die ihn auf eigene Weise gestalten. Der Autor schreibt einen Text und der Regisseur bzw. die Regisseure bereiten ihre Version des Textes oder der Interpretation vor. Dies kann auch an die mittelalterlichen Methoden des Kopierens der Texte erinnern. Die damaligen Texte aller Art waren damals auf viele ‚Instanzen‘ angewiesen. Gemeint sind hiermit die unzähligen Schreiber, die die Texte damals mit der Hand kopierten. Nicht selten bekamen sie dadurch eine etwas veränderte Form. Hatte man es in der Rezeption dann mit den Originaltexten, oder doch mit den neuen Fassungen – gemeint sind die neu entstandenen Texte – zu tun? Die literaturwissenschaftliche Methode der *New Philology* hat sich intensiv damit auseinandergesetzt.

Ziel dieser Arbeit ist es daher aufzuzeigen, inwieweit sich die Bühnentexte heutzutage von den Originaltexten unterscheiden oder abweichend von den Originaltexten interpretiert bzw. verstanden werden können. Die Frage beschäftigte schon seit Langem die Wissenschaftler. Es soll hier aber ein Versuch unternommen werden, eine These als neues Erwägungsfeld heranzuziehen, in welcher der Prozess, in dem die Dramentexte von ihrer Entstehung auf dem Schreibtisch des Autors bis zur Bühnenfassung diesem ähneln, den auch die Texte der mittelalterlichen Autoren im Verlauf des Kopierens zurückgelegt haben. Dies wiederum könnte zeigen, dass die Methode der *New Philology* auch in Bezug auf den in dieser Arbeit diskutierten Kontext als Metapher dieses Prozesses betrachtet werden könnte. Es scheint hier daher erforderlich, die Beschreibungskategorien zu finden und auch dazu führende wissenschaftliche Methoden darzustellen, wie Rezeptionsästhetik des 20. Jahrhunderts, und die Theorien ausgewählter Theatertheoretiker wie Bertolt Brecht, Peter Szondi, Heiner Müller und anderer in Erwägung zu ziehen.

Das Werk Roland Schimmelpfennigs, seine ausgewählten Dramen, deren Uraufführungen zwischen 1995 und 2006 stattfanden, sollen hier als Material für tiefere Recherchen dienen. Die theoretische Analyse wird in Anlehnung an die dargestellte Arbeit der Rezeptionsästhetiker, der „New Philology“-Forscher und der Theatertheoretiker um den Stoff der praktischen Anwendung und der wirklichen szenischen Realisierungen ergänzt. Besonderes Augenmerk soll dabei auf die Inszenierung von Schimmelpfennigs Drama *Auf der Greifswalder*

---

14 Manfred Pfister: *Das Drama*. München 2001, S. 49.

*Straße* unter der Regie von Jürgen Gosch aus dem Jahr 2006 im Deutschen Theater in Berlin gelegt werden. Die Darstellung der konkreten Szenen samt möglicher Änderungen des Inhalts soll mit konkreten Zitaten aus realen Proben belegt werden. Dabei kann immer angenommen werden, dass der dramatische Text, nichts mehr als reiner Dialog ohne wirklichen Inhalt ist: „Drama ist in erster Linie eine bestimmte Reihenfolge von Wörtern“, Dialogen „zwischen“ Charakteren“ „gedruckt“ auf einer Seite, wie Brooks und Heilman es formulieren.<sup>15</sup> Die (unauffällige) Funktion des Theaters ist die „Bühnenpräsentation“ und bildet das syntaktische und konzeptionelle Äquivalent zum Lesen. Die Struktur des dramatischen Textes, d. h. die auf der Seite „gedruckten“ Wörter, angeordnet in „Dialogen“ mit den Namen der sie sprechenden Figuren, bestimmt seinen Zweck: Das Drama soll „dem geraden und schmalen Weg der Figurenbeschreibung“<sup>16</sup> folgen. Die Ontologie spiegelt das Seitenlayout wider, daher wurde die neue Kritik getäuscht, die mit der Poetik der mündlichen Literatur und des Dramas kämpfte, indem sie die Form der gedruckten Seite als die Verkörperung der Essenz der gesamten dramatischen Gattung betrachtete.<sup>17</sup> Der renommierte amerikanische Theaterkritiker Eric Bentley verteidigt das literarische Drama und grenzt sich von der Behauptung ab, dass die Inszenierung nur eine Show ist. Bentley ist überzeugt, dass die Inszenierung vorher einen Text verlangt, der unabhängig von der Inszenierung entstanden ist und somit auch getrennt analysiert werden soll. Der Bühnertext ist in der Inszenierung nie transparent, er funktioniert auf der Bühne im Rahmen der gesellschaftlich bestimmten Bühnenrahmen.<sup>18</sup>

Wenn das moderne Theater jedoch die Autorität eines Dramatikers an einen Regisseur und Bühnenbildner abtrat und begann, solche sozialen und materiellen Technologien zu verwenden, die einen Text in eine Aufführung verwandeln, schuf es eine nostalgische Fata Morgana der angeblichen Essenz des Theaters, eine Illusion über die vom Text bestimmte Leistung.<sup>19</sup>

Es mangelt sicher nicht an Publikationen, die das Thema des Dramas besprechen und die Stücke selbst analysieren. Die meisten von ihnen stellen sich jedoch zum Ziel, eine allgemeine Recherche durchzuführen, wie ein Dramentext auf verschiedenen nicht theatralen, theoretischen bzw. ideologischen Bereichen wirkt.

15 Vgl. Cleanth Brooks, Robert B. Heilman: *Understanding Drama*. In: William B. Worthen: *Dramat: między literaturą a przedstawieniem*. Kraków 2013, S. 97.

16 Vgl. ebd.

17 Vgl. ebd.

18 Ebd., S. 100.

19 Ebd.

Diese Publikation hat es sich dagegen zur Aufgabe gemacht, die Inszenierung eines Dramentextes als einen anderen, neuen Text (Text für die Bühne) darzustellen und diese Transformation von einem zum anderen im Hinblick auf die Methode der *New Philology* zu interpretieren bzw. darauf hinzuweisen, dass diese Transformation als eine Metapher der methodologischen Darstellung der „New Philology“-Forscher in Bezug auf die Analyse der Umwandlung der Texte interpretiert werden darf.