

Tod – Transformation – Utopie

Programmatik, Tradition und Wege eines  
Unmöglichen Theaters nach Wolfram Lotz

B.A.-Arbeit  
zur  
Erlangung des akademischen Grades  
„Bachelor of Arts“  
der Philologischen, Philosophischen und  
Wirtschafts- und Verhaltenswissenschaftlichen Fakultät der  
Albert-Ludwigs-Universität  
Freiburg i. Br.

vorgelegt von  
Tobias Gralke  
aus Wiesbaden

SS 2014

Deutsche Sprach- und Literaturwissenschaft

Für meine Mutter,  
für meinen Vater,  
für meine Schwester.

Leeres Theater. Auf der Bühne stirbt  
Ein Spieler nach den Regeln seiner Kunst  
Den Dolch im Nacken. Ausgerast die Brunst  
Ein letztes Solo, das um Beifall wirbt.  
Und keine Hand. In einer Loge, leer  
Wie das Theater, ein vergessnes Kleid.  
Die Seide flüstert, was der Spieler schreit.  
Die Seide färbt sich rot, das Kleid wird schwer  
Vom Blut des Spielers, das im Tod entweicht.  
Im Glanz der Lüster, der die Szene bleicht  
Trinkt das vergessne Kleid die Adern leer  
Dem Sterbenden, der nur sich selbst noch gleicht  
Nicht Lust noch Schrecken der Verwandlung mehr  
Sein Blut ein Farbfleck ohne Wiederkehr.

- Heiner Müller, *Theatertod*

## Inhaltsverzeichnis

I. Einleitung	1
II. Programmatik	4
II.1 Das Unmögliche Theater	4
II.1.1 Vorüberlegungen	4
II.1.2 Textkorpus	5
II.1.3 Thesen des Unmöglichen Theaters	10
II.2 Institutionskritik und –transformation: <i>Der Große Marsch</i>	18
II.3 Das Leiden des Anderen: <i>Einige Nachrichten an das All</i>	28
III. Tradition	38
III.1 „Können Sie mir sagen, wer Sie sind?“ - Theaterfeind Luigi Pirandello	39
III.2 Absurdität, Existenz, Revolte - Beckett, Sartre, Camus	42
III.3 Dialog mit den Toten, Produktivkraft Tod - Heiner Müller	45
III.4 Weitere Anknüpfungspunkte	48
IV. Wege	51
IV.1 Tendenzen des Gegenwartstheaters	51
IV.2 Der Tod im Gegenwartstheater	55
IV.3 Zum Stand ästhetischer und praktischer Freiheit	58
V. Fazit	63
VI. Literaturverzeichnis	67
Anhang	

## I. Einleitung

Als Wolfram Lotz (\*1981 in Hamburg) beim Berliner Theatertreffen 2010 den Publikumspreis und damit verbunden den Werkauftrag des Stückemarkts gewinnt, ist er Öffentlichkeit und Theaterlandschaft nahezu unbekannt. Für den zu diesem Zeitpunkt noch Studenten am Leipziger Institut für Literarisches Schreiben beginnt in der Folge ein bemerkenswerter Aufstieg: Bereits 2011 wird er von einer Fachjury des Magazins *Theater heute* zum Nachwuchsdramatiker des Jahres gewählt, diverse weitere Preise folgen. Stand heute wurden seine Stücke an Theatern in 16 Städten aufgeführt<sup>1</sup>, die Tendenz für die kommende Spielzeit 2014/15 ist steigend. Der vielfachen künstlerischen Rezeption jedoch steht eine geringe wissenschaftliche entgegen: In einschlägigen Auflistungen junger deutschsprachiger Dramatiker wird Lotz zumeist nicht geführt<sup>2</sup>, außer vereinzelt Portraits und Interviews in Fachmagazinen beschäftigte sich bisher lediglich eine tschechische Bachelorarbeit der Germanistik mit dem Autor und seiner Theaterkonzeption<sup>3</sup>. Diese Arbeit möchte den ersten Schritt zu einer wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit den Theater texts Wolfram Lotz‘ und dem ästhetischen Programm machen, das dieser selbst als Unmögliches Theater bezeichnet: Welchen Anspruch hat dieses Programm? In welcher ästhetischen Tradition steht es? Was kann es im Kontext zeitgenössischer Theaterpraxis leisten?

Unter dem Schlagwort des Todes sollen dabei drei Aspekte beleuchtet werden, die ineinander mit enthalten sind: Die philosophische Bedeutung einer *Conditio* des Lebens, an der sich Lotz‘ Widerstand entzündet; die existenzielle Erfahrung der eigenen Sterblichkeit und des Todes eines Anderen, die in den Texten reflektiert werden; sowie eine Chiffre für die

---

<sup>1</sup> Vgl. H. Becker: Nachwort. In: W. Lotz: *Monologe*. Leipzig 2014, S. 69-91, hier S. 71.

<sup>2</sup> Z.B. A. Enghart: *Das Theater der Gegenwart*. München 2013, S. 115-119. Oder auch: Goethe-Institut (Hrsg.): *Neue deutsche Dramatik*. Zitiert nach: <http://www.goethe.de/kue/the/nds/nds/aut/deindex.htm> (Zuletzt aufgerufen am 21.7.2014, 16.18 Uhr)

<sup>3</sup> N. Michelčíková: *Wolfram Lotz: Velemarš. Zur Brünner Aufführung eines provokanten Stückes*. Unveröffentlichte Bachelorarbeit an der Masarykova Univerzita. Brno 2013. Zitiert nach: [http://www.google.de/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0CCAQFjAA&url=http%3A%2F%2Fis.muni.cz%2Fth%2F383476%2Fff%2Fb%2FWolfram%20Lotz%20Velemars%20Zur%20Brunner%20Auffuehrung%20eines%20provokanten%20Stueckes%20-%20Michelcikova.pdf&ei=OO\\_OU-zSDIz74QS1gIHgCA&usq=AFQjCNHZye9YtfQA8WoAXbO6VxXeJ7YZ9g](http://www.google.de/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0CCAQFjAA&url=http%3A%2F%2Fis.muni.cz%2Fth%2F383476%2Fff%2Fb%2FWolfram%20Lotz%20Velemars%20Zur%20Brunner%20Auffuehrung%20eines%20provokanten%20Stueckes%20-%20Michelcikova.pdf&ei=OO_OU-zSDIz74QS1gIHgCA&usq=AFQjCNHZye9YtfQA8WoAXbO6VxXeJ7YZ9g) (Zuletzt aufgerufen am 21.7.2014, 16.19 Uhr) Interessant ist die Beschreibung der Übertragung einzelner Figuren in den veränderten Kontext: So werden bspw. Josef Ackermann und Dieter Hundt durch Personen des tschechischen Unterhaltungsfernsehens ersetzt, der fette Schauspieler im Dienst der Komik durch einen „sehr aktiven, fast aufdringlichen slowakischen Schauspieler“ (S. 25) Die Änderungen, die Lotz selbst akzeptiert habe (S. 25), rücken damit die Kritik eines falschen politischen Theaters mehr in den Fokus und vernachlässigen die Reflexionen über Freiheit und Tod (Vgl. Kapitel II.2). Das schlägt sich auch in den überwiegend negativen Rezensionen nieder, die die Inszenierung bspw. als „politisches Kabarett mit dadaistischen Elementen“ (S. 35) einordnen.

allgemeine Vergänglichkeit, die im Theater, dessen Gegenwart ein „*Schwinden*“<sup>4</sup> definiert, von potenziertes Bedeutung ist.

Dem transitorischen und ephemeren Charakter des Theaters hat Heiner Müller eine zusätzliche Bedeutung verliehen: „Das Wesentliche am Theater ist die Verwandlung. Das Sterben. Und die Angst vor dieser letzten Verwandlung ist allgemein, auf die kann man sich verlassen [...]. Das Spezifische am Theater ist eben nicht die Präsenz des lebenden Schauspielers oder des lebenden Zuschauers, sondern die Präsenz des potentiell Sterbenden.“<sup>5</sup> Auch Wolfram Lotz versteht das Theater als einen Ort der Transformation, genau wie er sein Programm auf die leibliche Präsenz der Akteure gründet. Damit tritt er in Diskurse ein, die insbesondere einschlägige Theoriebildungen der Postdramatik in den letzten Jahrzehnten geprägt haben.<sup>6</sup> Gleichzeitig weist der Begriff darauf, dass ein Theaterstück im Zuge seiner Inszenierung selbst umfassende sprachliche Transformationen erlebt, was für Lotz‘ Theaterstücke umso mehr gilt, als da sich ihr Unmöglichkeits-Begriff gerade an der Frage ihrer szenischen Umsetzbarkeit bemisst.<sup>7</sup> Nicht zuletzt betrifft die Transformation auch das Publikum wie den einzelnen Zuschauer: Im Zuge der allgemeinen Ästhetisierung von Lebensverhältnissen und fragwürdiger Imperative von Authentizität und Selbstverwirklichung stellt sich von Neuem die Frage des Verhältnisses von ästhetischer und praktischer Freiheit. Lässt sich für das Unmögliche Theater eine Transformation des Zuschauers denken, wie sie noch heute postdramatische Theorien für sich reklamieren?<sup>8</sup>

Die Frage nach der Wirkungsmacht berührt schließlich auch die Geschichte ästhetischer Utopien genau wie die Gegenwart des Theaters. Der noch immer „allseitige[n] Theatralisierung des öffentlichen Lebens“<sup>9</sup> steht im Zeitalter des globalen Finanzmarkts ein radikaler Bedeutungsverlust des Theater gegenüber: Sinkende Zuschauerzahlen, schließende Häuser und ein zunehmender Legitimationsdruck der öffentlichen Förderung, der auch in der

---

<sup>4</sup> H. T. Lehmann: Die Gegenwart des Theaters. In: Transformationen. Theater der neunziger Jahre. Hrsg. v. E. Fischer-Lichte., D. Kolesch u. C. Weiler. Berlin 1999, S. 13-26, hier S. 25.

<sup>5</sup> H. Müller: Wer raucht sieht kaltblütig aus. Gespräch mit Alexander Kluge. In: Gespräche 3. 1991-1995. Werke 12. Hrsg. v. F. Hörnigk. Frankfurt a. M. 2008, S. 812-818, hier S. 816.

<sup>6</sup> Seit den 1990er Jahren gilt das Theater auch als ein „Ort vielfältiger anderer Verwandlungen: Es transformiert sich in andere Künste, Medien, kulturelle Veranstaltungen, so wie umgekehrt andere Künste, Medien, kulturelle Veranstaltungen sich in Theater transformieren.“ - E. Fischer-Lichte: Transformationen. Zur Einleitung. In: Fischer-Lichte/Kolesch/Weiler (Hrsg.), Transformationen, S. 7-11, hier S. 8.

<sup>7</sup> C. Damis: Autorentext und Inszenierungstext. Untersuchungen zu sprachlichen Transformationen bei Bearbeitungen zu Theaterstücken. Tübingen 2000, S. 2.

<sup>8</sup> E. Fischer-Lichte: Ästhetische Erfahrung als Schwellenerfahrung. In: Dimensionen ästhetischer Erfahrung. Hrsg. v. J. Küpper und C. Menke. Frankfurt a. M. 2003, S. 138-161.

<sup>9</sup> Lehmann, Gegenwart des Theaters, S. 15.

Wissenschaft längst zur Frage verleitet: Wozu Theater?<sup>10</sup> Lotz' Theaterentwurf reflektiert diese Sinnkrise und verlegt die Antwort in den Zuschauer: Seine Texte wollen Sehnsüchte und Einbildung des Einzelnen stimulieren und eine Freiheitserfahrung bewirken, der Bereich des Möglichen soll erweitert werden. Dabei ist Möglichkeit auch nach den jüngeren Zusammenbrüchen des kapitalistischen Systems eine leitende Kategorie. Dagegen ist Utopie heute wesentlich konnotiert mit Unmöglichkeit. Wie die Utopie des Unmöglichen Theaters aussieht, was sein Programm beschreibt, wird in textimmanenter Perspektive und seinem gesellschaftlichen Kontext ausdifferenzieren und zu hinterfragen sein.

In der Verbindung der drei Komplexe liegt schließlich das Hauptinteresse der vorliegenden Arbeit: Zwischen der Erfahrung des Todes, als Erfahrung von Unmöglichkeit, und der utopischen Vision, als Denken der Unmöglichkeit, steht das Individuum in seiner Wirklichkeit. Welche Auswirkungen haben deren vielfache Transformationen auf den Einzelnen? Lässt auch er sich mit Hilfe des Theaters verwandeln oder zumindest eine transformierte Wahrnehmung annehmen?

---

<sup>10</sup> D. Baecker: Wozu Theater? Berlin 2013.

## II. Programmatik

Dass einem das Leben hinter den Fenstern abstrakt vorkommt, weil es das ist – das ist ja schon so oft gedacht worden. Aber jetzt gerade müssen wir alle im Raum das DENKEN, das SAGEN, um es zu beleben. Es gehört zu den Dingen, die es zwar schon gab; Sätze, die schon gesagt wurden, aber die nun NEU gesagt, gedacht, gemacht werden müssen: Denn hier ist so wenig LEBEN.

– René Pollesch, *Kill Your Darlings!*

### II.1 Das Unmögliche Theater

#### II.1.1 Vorüberlegungen

Das hierarchische Verhältnis zwischen Theorie und Praxis ist für das Theater seit jeher umstritten: Bereits im Zuge der aristotelischen *Poetik*<sup>11</sup>, von „positive[m] Einfluss [...] bis ins 19. Jahrhundert; negativer Bezugspunkt bis in die Gegenwart“<sup>12</sup>, wurden durch die Jahrhunderte „viele Aussagen [...], die ursprünglich deskriptiv gemeint waren, normativ umgedeutet und in ein zunehmend sich verfestigendes Regelsystem integriert.“<sup>13</sup> Noch in der Gegenwart steckt diese Fehde auch im Vorwurf an Postdramatik und Angewandte Theaterwissenschaft, ihr Anspruch „die Zukunft des Theaters von der Theaterwissenschaft her entwickeln zu können, [...] [stelle] eine bemerkenswerte Verdrehung des Verhältnisses von Kunst und Wissenschaft“<sup>14</sup> dar. Nicht immer werden dabei indes die Anforderungen „nach klar bestimmten Grundbegriffen, einem systematischen Aufbau und stringenter Argumentation“<sup>15</sup> erfüllt: Kategorien, die jüngere literarische Theoriebildungen zwar ohnehin zugunsten von „komplexe[m] und anspielungsreiche[m] Sprechen [...] und Bedeutungsvielfalt“<sup>16</sup> verabschiedet haben, aber dabei dennoch in „Inhalt [...] und Denkweise der Ausgangstheorie“<sup>17</sup> rational rekonstruierbar sein können. Und dennoch haben seit jeher -

stärker als in anderen Künsten – Philosophen, Ästhetiker und Künstler immer aufs Neue Abhandlungen über das Theater geschrieben: eine wahre Flut von Poetiken, Dramaturgien und Manifesten, Theorien, Methodiken, Lehrbüchern und anderen Programmschriften ist überliefert. Oft sind sie sogar die einzigen halbwegs sicheren Zeugnisse von Gipfelleistungen jener flüchtigen, nur in Rudimenten zu bewahrenden Kunst des Theaterspielens.<sup>18</sup>

---

<sup>11</sup> Aristoteles: *Poetik*. Griechisch/Deutsch. Übers. u. hrsg. v. M. Fuhrmann. Stuttgart 1982.

<sup>12</sup> P. Langemeyer: Einleitung. In: *Dramentheorie. Texte vom Barock bis zur Gegenwart*. Hrsg. v. dems. Stuttgart 2011, S. 13-41, hier S. 24.

<sup>13</sup> Ebd.

<sup>14</sup> B. Stegemann: *Nach der Postdramatik*. In: *Theater Heute* 10/08. Hrsg. v. Friedrich Berlin Verlag. Berlin 2008, S. 14-21, hier S. 21.

<sup>15</sup> T. Köppe/S. Winko: *Neuere Literaturtheorien. Eine Einführung*. Stuttgart 2008, S. 10.

<sup>16</sup> Ebd.

<sup>17</sup> Ebd.

<sup>18</sup> M. Pauli: *Theater in Stücken. Mit einem Essay von Gottfried Fischborn*. Mainz 2013, S. 23f.

Gefragt ist also ein erweiterter Blick: Denn auch was „außerhalb wissenschaftlicher Textformen [...] von Kritikern oder Dramatikern in Formen wie Essay, Rezension, Manifest, Vorwort, Interview, Brief, Tagebucheintrag und dramatischen oder erzählenden Texten [...] geäußert wird, ist [...] eine wichtige Quelle literaturwissenschaftlicher Theoriebildung“<sup>19</sup>. Diese Arbeit möchte daher aus den Äußerungen und Theatertexten<sup>20</sup> Wolfram Lotz‘ eine Programmatik dessen analysieren, was in Übernahme der autoreigenen Begrifflichkeit *Das unmögliche Theater* genannt wird. Wenngleich sich zeigen wird, dass sich die Texte vielfach überschneiden und ergänzen, ist der Terminus der Programmatik kritisch zu hinterfragen: Die Gefahr der deduktiven Verengung der Theatertexte auf eine bloße Ausführung der programmatischen ‚Vorlage‘ ist stetig präsent, die Frage nach normativer Reichweite und Gültigkeit dieser nicht minder.

### II.1.2 Textkorpus

Die Theorie des Unmöglichen Theaters basiert im Wesentlichen auf zwei Texten: Angehängt an *Der große Marsch* findet sich die *Rede zum unmöglichen Theater*<sup>21</sup>, die aus Lotz alleiniger Feder stammt. Eine gemeinsam mit Hannes Becker geschriebene, erweiterte Fassung dieses Textes findet sich auf dem Blog *Der untergehende Fisch*<sup>22</sup>, das die beiden Autoren gemeinsam mit Kollegen betreiben. Während die *Rede* seit ihrem Erscheinen mehrfach in Anthologien, Programmheften und auch in Lotz‘ jüngst erschienener Monographie *Monologe*<sup>23</sup> veröffentlicht, in manchen Inszenierungen gar als gesprochener Paratext

---

<sup>19</sup> Langemeyer, Dramentheorie, S. 13f.

<sup>20</sup> Mit dieser Bezeichnung wird der Schwierigkeit Rechnung getragen, dass ein erweiterter Dramenbegriff, wie ihn das Reallexikon führt - „Poetischer Text, der neben einer Lektüre die Inszenierung auf dem Theater ermöglicht“ (M. Ottmers: Drama. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Hrsg. v. K. Weimar u.a. Bd. 1. A-G. Berlin/New York 1997, S. 392-396, hier S. 392.) – den verunmöglichenden Strategien des Lotzschen Theaterentwurfs nur bedingt gerecht werden kann. Der hier verwendete Begriff erlaubt es dagegen, die beiden Aspekte von Aufführung und Text, „gleichermaßen zu integrieren und so die vielbeschworene Einheit von Dramen- und Theatertheorie in einer Theatertext-Theorie zu ermöglichen, die zugleich Theatertheorie und Texttheorie ist.“ (G. Poschmann: Der nicht mehr dramatische Theatertext. Aktuelle Bühnenstücke und ihre dramaturgische Analyse. Tübingen 1997, S. 41.) Dabei bedienen sich Lotz‘ Texte grundlegend einer dramatischen Struktur, nicht zuletzt gilt auch für sie die Annahme, dass sie ihre „wahre Bestimmung“ erst in „szenische[r] Darbietung“ (B. Asmuth: Einführung in die Dramenanalyse. Stuttgart/Weimar 2009, S. 10.) auf der Bühne finden, wenngleich sich dies weniger als Vollendung (Vgl. M. Pfister: Das Drama. Theorie und Analyse. München <sup>11</sup>2001, S. 24f.) denn als kalkulierte Wirkungskomponente im Sinne eines Bruchs herausstellen wird.

<sup>21</sup> W. Lotz: Rede zum unmöglichen Theater. In: Theater Theater. Anthologie. Aktuelle Stücke 24. Hrsg. v. U. B. Carstensen u. S. v. Lieven. Frankfurt a. M., 2013, 162-164. Im Folgenden zitiere ich aus dieser Quelle durch Angabe der Sigle RuT und der jeweiligen Seitenzahl in Klammern.

<sup>22</sup> H. Becker, W. Lotz: Das unmögliche Theater. Zitiert nach: <http://dasuntergehendeschiff.blogspot.com.es/2010/05/das-unmogliche-theater-von-hannes.html> (Zuletzt aufgerufen am 21.7.2014, 16.24 Uhr). Da die Internet-Quelle eine genaue Seitenangabe nicht möglich macht, orientiere ich mich an einer ins PDF-Format übertragenen Version, die sich im Anhang findet. Im Folgenden zitiere ich aus dieser Quelle durch Angabe der Sigle DuT und der jeweiligen Seitenzahl in Klammern.

<sup>23</sup> W. Lotz: Monologe. Leipzig 2014.

integriert wurde<sup>24</sup>, ist die erweiterte und kommentierte Fassung abseits der gängigen Verbreitungspraxis des Internets bis heute nur zusätzlich auf dem Blog des Theatertreffens 2010<sup>25</sup> zugänglich, zu dem neben Lotz auch Becker mit seinem Stück *Befreundete Menschen* eingeladen war.<sup>26</sup> Im Sinne einer öffentlichkeitwirksamen und kontextbewussten Publikation - beide Veröffentlichungen geschahen im Zeitraum von einer Woche - lässt sich dabei durchaus von einer Initiation<sup>27</sup> des Unmöglichen Theaters sprechen: Ein bis dato weitgehend unbesetzter Begriff<sup>28</sup> wird einer größeren, fachlichen und Öffentlichkeit gegenüber definiert, eine Diskussion angestoßen. Dementsprechend wurden die *Rede* und ihre erweiterte Fassung

---

<sup>24</sup> So z.B. in der Studio-Inszenierung des *Großen Marschs* am Schauspiel Leipzig (Regie: Sebastian Hartmann) und der Inszenierung von *Einige Nachrichten an das All* am Wiener Akademietheater (Regie: Antú Romero Nunes).

<sup>25</sup> <http://www.theatertreffen-blog.de/tt10/artikel-zu/stueckemarkt/das-unmoegliche-theater/> (Zuletzt aufgerufen am 21.7.2014, 16.30 Uhr)

<sup>26</sup> Beckers Stück war kein Teil des Wettbewerbs, sondern bescherte ihm eine Einladung zum sogenannten Dramatikerworkshop. - Vgl. Berliner Festspiele (Hrsg.): Dramatikerworkshop. Hannes Becker: *Befreundete Menschen*. Zitiert nach:

[http://archiv2.berlinerfestspiele.de/de/archiv/festivals2010/03\\_theatertreffen10/tt10\\_stueckemarkt/tt10\\_dramatikerworkshop/tt10\\_bio\\_becker.php](http://archiv2.berlinerfestspiele.de/de/archiv/festivals2010/03_theatertreffen10/tt10_stueckemarkt/tt10_dramatikerworkshop/tt10_bio_becker.php) (Zuletzt aufgerufen am 21.7.2014, 16.31 Uhr) Auf Beckers Beiträge zum Komplex des Unmöglichen Theaters kann im Rahmen dieser Arbeit nur unzureichend eingegangen werden, doch liegt eine Ähnlichkeit der Themen und des Stils zu Lotz nahe. Im Programm der Berliner Festspiele heißt es zu *Befreundete Menschen*: „Hannes Becker schreibt kein Geschichtsdrama, sondern fragt nach den Möglichkeiten, Geschichte für die Gegenwart lebendig zu halten. Das ad absurdum geführte Verwirrspiel um die Authentizität der Bühnenfiguren sprengt die Grenzen des Theaters und regt an, über den Verlust des kollektiven Gedächtnisses und die Verflüchtigung von historischer Wahrheit nachzudenken.“ (ebd.)

<sup>27</sup> Auch im Sinne einer „Akkumulation und Konzentration von symbolischem Kapital“ innerhalb des literarischen Felds Bourdieus, worauf van den Berg und Grüttemeier für das Manifest generell verweisen. - H. van den Berg/R. Grüttemeier: Interpretation, Funktionalität, Strategie. Versuch einer intentionalen Bestimmung des Manifests. In: Manifeste Intentionalität. Hrsg. v. dens. Amsterdam/Atlanta 1998, S. 7-38, hier S. 30.

<sup>28</sup> Mit dieser Einschätzung beziehe ich mich auf den Stand der ästhetischen, theater- und literaturwissenschaftlichen Theoriebildung und Diskussion. Der Begriff des Unmöglichen Theaters findet sich in deutschsprachigen Publikationen u.a. als Bezeichnung einer theaterwissenschaftlichen Ausstellung (vgl. S. Folie (Hrsg.): *Das unmögliche Theater. Performativität im Werk von Pawel Althamer, Tadeusz Kantor, Katarzyna Kozyra, Robert Kusmirowski und Artur Zmijewski*. Nürnberg 2005.). Den profiliertesten Ansatz bietet Werner Knoedgen in seiner Abhandlung: *Das Unmögliche Theater. Zur Phänomenologie des Figurentheaters*. Mit einem Vorwort von Albrecht Roser. Stuttgart 1990. Knoedgen bezeichnet mit dem Terminus im Wesentlichen die Unmöglichkeit eines „inszenierten Subjekt-Verhalten von Objekten“ (S. 20). In der Austauschbarkeit von Subjekt und Objekt sieht er die Möglichkeit eines „natürlich unnatürlich[en]“ (S. 123) Theaters, das „die Vision von einer möglichen Verwandlung alles Gesicherten und Festgefühten“ (S. 17) transportiere. In der Heterogenität des Figurentheaters von Darsteller und Rolle werde das „vom individuellen Affekt gereinigte Mit-Erleben des Zuschauers [...] zu einem höheren, nicht minder intensiven Wieder-Erkennen; [...] Die Darstellung mit einem Symbol befreit die »Identifikation« von jeder persönlichen Schuld.“ (S. 121) Die Rezeptionsleistung des Zuschauers werde zum Teil eines „gemeinsamen Schöpfungsakt[s]“ (S. 42). Eine Anbindung an Lotz' Unmögliches Theater bzw. vor allem zeitgenössische Performance-Theorien verspricht bereits insofern fruchtbar zu sein, als da Knoedgen von einer erschreckend eindimensionalen Schauspieltheorie als einer einzigen Ebene der Darstellung ausgeht. Abseits der wissenschaftlichen Diskussion existieren vereinzelte Verwendungen für methodisch und programmatisch weniger reflektierte Projekte und Initiativen, die dem frei-experimentellen, sowie dem Laien- und Amateurtheater zuzuordnen sind: So etwa das bildnerische Kinder-, Figuren- und Dingtheater Guido Sauers (<http://www.das-unmoegliche-theater.de/index.htm>, zuletzt aufgerufen am 21.7.2014, 16.32 Uhr) oder das in Rüdersheim nahe Berlin verortete, stark pädagogisch orientierte Projekttheater Michael Teichmanns (<http://dasunmoeglichetheater.de/>, zuletzt aufgerufen am 21.7.2014, 16.32 Uhr). Die Aspekte, auf die sich der Terminus der Unmöglichkeit bezieht, zielen dabei zumeist einfacherweise auf die Autonomie der Kunst jenseits einer einfachen Abbildfunktion gegenüber der Wirklichkeit.

in den Medien häufig als „Manifest“<sup>29</sup> bezeichnet. Dem soll in dieser Arbeit nicht a priori widersprochen werden, doch sei zumindest daran erinnert, dass ein derartiger Gattungsbegriff eine lange Geschichte politischer und ästhetischer Programmschriften mit sich zieht und zudem in seinen Charakteristika und Funktionen höchst unklar und umstritten ist.<sup>30</sup> Für unsere Argumentation kann dennoch eine Bestimmung wichtiger Merkmale, wie sie sich im ästhetischen Manifest der frühen Avantgarden auffinden lassen, wichtige Hinweise und Deutungsmöglichkeiten liefern:

Die Verwendung des Manifests als textuelles Medium zur Selbstdarstellung von Künstlergruppen präsentiert einen rhetorischen Akt, der kritische Reflexionen sowohl über bestehende politische Machtverhältnisse als auch über die Funktion des Ästhetischen innerhalb dieser Verhältnisse mit sich bringt. Im frühen avantgardistischen Manifest wird einer unterdrückten sozialen Schicht oder Gruppe eine Stimme verliehen und gleichzeitig die Wirkungslosigkeit der bürgerlichen Institution Kunst und damit der Tradition ästhetischer Programmschriften kritisiert. In ihren Manifesten verkündet die Avantgarde die Transformation bestehender Machtverhältnisse und übernimmt selbst durch ihre Proklamation des Neuen die entscheidende Rolle in diesem historischen Prozess. Die Revolutionierung der kulturellen Ordnung, welche die Avantgarde fordert, lässt sich nicht auf die Idee einer sozialen Revolution im traditionellen Sinn reduzieren. Angestrebt wird eine Neubestimmung der gesamten Lebensordnung, die ihrerseits auf einer Neubestimmung der Beziehung von Sprache, Ästhetik, Spiritualität und Wirklichkeit beruht. [...] Der Ursprung der Revolution liegt fortan nicht mehr in politischen Maßnahmen, sondern in der sprachlichen Performanz des Manifests selbst.<sup>31</sup>

Die hier genannten Merkmale des ästhetischen Manifests – die distinktive und selbstdarstellerische Funktion der Gruppenbildung und Parteinahme, die anti-institutionelle Stoßrichtung, die Wirkungsabsicht auf den jeweils unmittelbaren gesellschaftlichen Kontext, sowie der performative Charakter der ästhetischen Forderungen – lassen sich auch in den Schriften zum Unmöglichen Theater ausmachen. Schon auf den ersten Blick finden sich mehrere Ausdrücke, die die Texte rein rhetorisch in die Tradition politischer und ästhetischer Manifeste rücken: Die *Rede* beginnt mit der Ansprache eines ICHs an eine Gruppe von „Brüder[n] und Schwestern“ (RuT, 162) und klingt damit zunächst an die katholische Tradition religiöser Orden an, lässt sich aber auch in eine Reihe einheitsstiftender Floskeln

---

<sup>29</sup> So wird der Text z.B. auf dem Theatertreffen-Blog unter anderem unter diesem Schlagwort kategorisiert.

<sup>30</sup> Vgl. B. Hjartarson: Visionen des Neuen. Eine diskurshistorische Analyse des frühen avantgardistischen Manifestes. Heidelberg 2013. Die dem Manifest eigene Tendenz zur sekundären Textsorte – „die Gattung liegt zugleich im Zentrum und außerhalb des avantgardistischen Projekts [...] [und] dient ausschließlich der Wiederholung bzw. der Explizierung von Intentionen, die im Kunstwerk selber latent vorhanden sind“ (S. 29) – wird im Zuge eines aufwertenden Aktes „subversive[r] Resignifikation“ (S. 58) zur geradezu konstitutiven Avantgarde-Praxis zunehmend obsolet, und es entsteht für die Forschung eine „Notwendigkeit [...], zwischen einer Gattung Manifest im engeren Sinne und einer breiteren Tradition ästhetischer Programmschriften zu unterscheiden“ (S. 46).

<sup>31</sup> Hjartarson, Visionen des Neuen, S. 58f.

politischer Rhetorik einordnen (Genossinnen und Genossen, Mitbürgerinnen und Mitbürger etc.) – fungiert in jedem Fall aber als Mittel der fast verschwörerischen Gruppenbildung, der Markierung von Verwandt- bzw. Artgenossenschaft. Auch im weiteren Text findet sich politische Rhetorik („Wir haben ein Recht [...]!“ „Autonomie“ – RuT, 162), geraten häufig wiederholte Schlagworte durch ihre kontrastive Funktion zu Kampfbegriffen („Wirklichkeit und Fiktion“ – RuT, 163), und eine Häufung von assonanten Aufzählungen („Freiheit, [...] Freischütz, [...] Freiburgs, [...] Frischkäses, [...] Friederikes“ – RuT, 164), rhetorischen Fragen („Ist diese Wirklichkeit etwa vollkommen?“ – RuT, 163) und plakativen Ausrufen („Nein nein nein!“ – RuT, 162) unterstützt den proklamativen, aufrührerischen Charakter der *Rede*, inklusive direkter Aufforderung zur Aktion: „Jetzt geht’s los!“ (RuT, 163) Die erweiterte Fassung dagegen zeigt auf den ersten Blick ein anderes Gesicht: Eine Collage aus Zitaten und Kommentaren füllt das strukturelle Gerüst eines rhetorischen Subjekts („würde ich sagen“ – DuT, 1) und gibt der Fassung den Anschein einer wissenschaftlichen Darstellung, wie es auch die am Ende gebrauchte Ansprache an einen Gegenüber vermuten lässt („Hören Sie auf!“ – DuT, 8). Der Verdacht allerdings, dass es sich dabei um größtenteils erfundene Referenzen handelt, stellt sich spätestens im Blick auf zitierte Interviews mit Figuren der zeitgenössischen Öffentlichkeit wie Josef Ackermann und Matthias Matussek ein, die in ihren Äußerungen als offenkundig verschieden von ihren realen Vorbildern markiert sind.<sup>32</sup> Dass dieses Verwirrspiel («Man sollte in der Rezeption auf keinen Fall Gemütlichkeit aufkommen lassen.»<sup>33</sup>) kein Selbstzweck ist, sondern eine programmatische Funktion erfüllt, wird zu zeigen sein; dass es eine Wirkung ausübt, lässt sich schnell bilanzieren: Immerhin bezieht sich selbst eine Institution wie das Wiener Burgtheater im Programmheft<sup>34</sup> auf die in der erweiterten Fassung zitierten, allerdings nirgends sonst auffindbaren *Materialien zum*

---

<sup>32</sup> Im Bemühen von Bibliotheks-Katalogen und Suchmaschinen kann dieser Verdacht konkretisiert werden: Nur ein Bruchteil des zitierten Korpus - literarische Mitstreiter wie der Leipziger Studien- und Autorenkollege Sascha Macht, mutmaßlich fiktive Forscher wie der Literaturwissenschaftler Mercedes Schellinger-List und eigene Werke wie der *Große Marsch* und *Befreundete Menschen*, genau wie wahrscheinlich ebenso erfundene wissenschaftliche Titel und Sammelbände (*Materialien zum Unmöglichen Theater*) – lässt sich wirklich auffinden. Tatsächlich vorhanden ist nur die Elvis-Biographie Peter Guralnicks (Im Übrigen falsch geschrieben als Peter Guralnick), zur Forscherin Franziska Schulz (*Welchen Platz haben logische Sätze im Begriffssystem?*) finden sich auf *Der untergehende Fisch* nur mehr verdunkelnde Kommentare der Betreiber Becker und Macht, die auf eine erfundene bzw. verfremdete Figur hindeuten: „FranzKiska“, „Diese ganze Diskussion ist nicht für die Öffentlichkeit bestimmt. Da es um echte Menschen geht! Es ist schon jetzt ein heilloses Durcheinander mit dieser Öffentlichkeit, vor der wir diskutieren, diese wundenschlagende Öffentlichkeit, da bereits zu Beginn der Diskussion behauptet wurde, dass es diese Menschen gar nicht gibt.“ – H. Becker. Voraussetzungen / Rechtfertigungen III. Zitiert nach: [http://dasuntergehendeschiff.blogspot.de/2009/11/voraussetzungen-rechtfertigungen-iv\\_04.html](http://dasuntergehendeschiff.blogspot.de/2009/11/voraussetzungen-rechtfertigungen-iv_04.html) (Zuletzt aufgerufen am 21.7.2014, 16.34 Uhr)

<sup>33</sup> W. Lotz zitiert nach: B. Burckhardt: Die unsterbliche Seegurke. In: Theater Heute 4/11. Hrsg. v. Friedrich Berlin Verlag. Berlin 2011, S. 44-47, hier S. 46.

<sup>34</sup> F. Hirsch (Hrsg.): Einige Nachrichten an das All. Programmheft zur Österreichischen Erstaufführung in der Fassung des Burgtheaters. Wien 2012/2013.

*Unmöglichen Theater*, macht sich also entweder zum Komplizen der beiden Autoren oder aber fällt selbst auf diese herein. Auf eine endgültige Klärung dieser Frage, die wohl letztlich nur durch eine gezielte Nachfrage möglich gewesen wäre, habe ich aus Gründen der Distanznahme verzichtet. Den Effekt der vergeblichen Suche halte ich jedoch auch für weitaus ergiebiger: Die ins Leere führenden Referenzen ziehen einen Riss ins zeitgenössische Selbstverständnis von Erfassbar- und Allverfügbarkeit einer vernetzten Welt und konstituieren eine eigengesetzliche Diskurs-Sphäre. Der anti-wissenschaftliche Gestus verweist zugleich auf einen ersten wichtigen programmatischen Punkt: die anti-autoritäre Aufforderung an den Rezipienten, sich selbst in die Auseinandersetzung mit dem vorgefundenen Textmaterial zu stürzen und dabei nicht auf vorgegebene Thesen und Meinungen zu vertrauen, abstrakter und damit mehr noch: der subjektivistische Wirkungsansatz von Theorie und Praxis des Unmöglichen Theaters.<sup>35</sup> Gleichzeitig etabliert der Text damit ein ästhetische Verfahren der spielerischen Konstruktion und Forcierung von identitären und logischen Widersprüchen, das in Lotz' Texten eine wichtige Rolle spielt. Für diese Stelle aber ist zunächst festzustellen, dass wir es bei den beiden hier untersuchten Primärtexten nicht mit einer stringenten und ausdifferenzierten Theorie des Unmöglichen Theaters zu tun haben, sondern viel mehr mit zwei literarischen Texten, die mittels rhetorischer Anleihen aus der Tradition des politischen und ästhetischen Manifests, der Bezugnahme auf den zeitgenössischen Kontext (Herausgabe-Daten der Quellen und Phänomene der höchstens jüngeren Gegenwart wie „Talkshows“- RuT, 162) und eines spezifischen ästhetischen Verfahrens einen bereits hier erkennbar performativen Charakter besitzen, der unter dem wirkungsästhetischen Aspekt der Programmatik erneut aufzugreifen sein wird. Um die gedankliche Reichweite der beiden Texte besser erfassen zu können bedarf es nun jedoch einer eingehenderen Analyse. Die mit großer Wahrscheinlichkeit frei erfundenen Quellenangaben in der erweiterten Fassung können in der Zitation dieser Arbeit vernachlässigt werden. Da sich die *Rede* im Verlauf der Untersuchung als deutungsöffener erwiesen, während sich die erweiterte Fassung aller gestifteten Verwirrung zum Trotz als argumentativ klarer herausgestellt hat, sollen auch in der Argumentation dieser Arbeit beide miteinander kontrastiert werden und sich gegenseitig ergänzen.

---

<sup>35</sup> Auch mögen die fiktiven Titel und Autoren dennoch Hinweise auf ihren tatsächlichen referentiellen Gehalt geben: So öffnet sich der Text etwa über die vermeintlich philosophische, tatsächlich aber nicht auffindbare Quelle *Welchen Platz haben logische Sätze im Begriffssystem?* dennoch einer erkenntnistheoretischen Dimension, die Raum für weitergehende Interpretationsansätze bietet.

## II.1.2 Thesen des Unmöglichen Theaters

Auf rhetorischer Ebene der *Rede* liegt also einerseits, wie in der Anrede gesetzt, von Beginn an eine klare Lagerbildung vor: Streng dualistisch stehen sich ein, größtenteils über das Schreiben von Theaterstücken definiertes WIR („Wenn wir schreiben“ - RuT, 162) und eine Gegenseite des MAN gegenüber, die der manipulativen Propaganda bezichtigt wird („man hat versucht, uns zu erzählen“ – ebd.). Die Gegenseite ist vielfältig bestimmt durch Kategorien wie „Wirklichkeit“ (ebd.), Determination („Bedingungen des Lebens“ – ebd.) und Tod („dass wir sterben müssen“ – ebd.). Gleichzeitig sind die beiden Lager aber derart weit gefasst und unscharf – als personifizierte Feindbilder werden lediglich die „Ideologen“ (ebd.) bzw. „Würstchenpeter des Bestehenden“ (RuT, 163) und die „Pimmelschwänze“ (ebd.) deren Fiktion „keine Autonomie“ (ebd.) besitzt genannt -, dass sich das Identifikationsbestreben des Textes als keine distinktiv-avantgardistische Gruppenbildung offenbart, sondern vielmehr an ein prinzipiell offenes Kollektiv zu richten scheint. Als identifikatorischer Kern der *Rede* fungiert dabei die Thematik des Todes, genauer gesagt: die Sterblichkeit jedes Einzelnen als das von allen geteilte Schicksal, über das sich eine abstrakte Masse tatsächlich als kollektiv denken lässt: „man uns das nicht mehr nimmt, was uns das Einzige ist: Unser Leben.“ (RuT, 164) Bei dieser Kategorie der Mortalität handelt es sich jedoch nicht bloß um eine Condition humaine<sup>36</sup>, das angesprochene WIR schließt einen weiteren Kreis von Lebewesen ein, „auch [...] meine Katzen und die anderen Tiere (große und kleine)“ (RuT, 164), für die das ICH der Rede Partei ergreift und die Meinungsführerschaft übernimmt:

Ich will nicht sterben, und ich will nicht, dass meine beiden Katzen Samuel und Gesine sterben, wenn sie es nicht ausdrücklich wollen, und meine Katzen wollen das nicht! (RuT, 162)

Darin zeigt sich die paradoxe Argumentationsform, der sich die *Rede* von Beginn an bedient, und die sich durch die Denkbewegung auszeichnet, eine Tatsache in ihrer Faktizität formal anzuerkennen und sie gleichzeitig, kraft der Freiheit, nicht zu glauben, einfach zu leugnen und dadurch zu untergraben:

man hat versucht, uns zu erzählen, dass die Zeit linear vergeht. Das stimmt, aber wir glauben es nicht!

Man hat versucht, uns zu erzählen, dass alles von oben nach unten fällt. Das stimmt, aber wir glauben es nicht!

Man hat über Jahrtausende versucht, uns zu erzählen, dass wir sterben müssen. Auch wenn es stimmt, glauben wir es nicht! (RuT, 162)

---

<sup>36</sup> Als diese grundlegenden Bedingtheiten des Menschen definiert Hannah Arendt neben der Mortalität: Natalität, Weltlichkeit (Objektivität), Pluralität sowie das Leben selbst. Vgl. H. Arendt: *Vita activa oder Vom tätigen Leben*. München/Zürich <sup>11</sup>2013, S. 16-21.

Es lassen sich schwerlich zeitlosere Themen finden. Die Schwerpunkte der *Rede* sind in diesen ersten Sätzen eröffnet und werden vielfach variiert, sie bedingen sich gegenseitig: die Linearität der Zeit, die naturgesetzliche Determination, die Sterblichkeit alles Lebenden. Aus der sich an diesen scheinbar unüberwindbaren Komplexen entzündenden Denkweise entspinnt sich in der Folge ein Verständnis von Möglichkeit und Unmöglichkeit, das für das namensgebende Attribut des Unmöglichen Theaters konstitutiv ist:

Oder ist es wirklich unser Wunsch, zu sterben? Ist diese Wirklichkeit etwa vollkommen? Was für eine blöde Frage: Nein, natürlich nicht, sie ist ungenügend, die Wirklichkeit ist ein löchriger Schuh, den wir uns so nicht anziehen werden! [...] Das Unmögliche Theater ist möglich, trotz allem und gerade deshalb! (RuT, 163)

Erkennbar ist die Argumentation also getragen von einer Beschuldigung der Wirklichkeit, deren Unzulänglichkeit der menschlichen Fiktion gegenüber zur Legitimationsgrundlage wird. Wie ist es aber zu verstehen, dass dieses Unmögliche Theater möglich sein soll? Der programmatische Schlüsselsatz, so die These in der Folge, zielt im Wesentlichen auf drei Bedeutungsaspekte.

Ist die Begrifflichkeit der *Rede* vor allem durch den abstrakten Gegensatz von Fiktion und Wirklichkeit bestimmt - Möglichkeit und Unmöglichkeit tauchen zusammengenommen nur acht Mal auf -, zeigt sich die erweiterte Fassung bereits im ersten Satz konkreter und fordert, „das Unmögliche mit dem Möglichen, also der Realität, zusammenzudenken, selbst wenn beides nicht zusammenpasst.“ (DuT, 1) Möglichkeit wird hier also im Sinne von Machbarkeit bzw. vielmehr bereits Bestehendem und real Gegebenem gebraucht. Als unmöglich dagegen werden „Forderungen“ (DuT, 2) und „Handlung[en]“ (ebd.) bezeichnet, wie sie der Schluss der *Rede* positiv-utopisch formuliert:

Was also haben wir zu fordern in unseren Theaterstücken:  
Dass die Bäume blühen im Winter,  
dass die Straße nicht aufhört, wo das Feld beginnt,  
die Bombe implodiert,  
der Rauch aufsteigt, bevor das Feuer entzündet ist,  
dass grünes grünes Moos auf unseren Köpfen wächst,  
der Pelikan bellt,  
unsere Spucke nach oben fliegt,  
wir wandern können durch die Zeit, querfeld ein, wie durch den Raum,  
dass das Sterben nicht mehr gilt [...]. (RuT, 163f.)

Diese mobilisierten Bilder sind keine absoluten Metaphern, sie entspringen teilweise der einfachen Umkehrung des real Gegebenen, seiner Negation und Dekonstruktion, und bleiben daher stets darauf bezogen: Sie zielen auf paradoxe Räume (zwischen Straße und Feld) und spielen mit dem Motiv eines friedlichen, naturbelassenen Alterns (Moos), kehren

schlussendlich wieder zurück auf den Tod, der keine Modifizierung erlaubt, sondern nur grundlegend verneint wird. Dass für diese unmöglichen Forderungen die Kunst als bevorzugter Ort gewählt wird, ist dabei nicht einmal neu: Schon Aristoteles gibt dem „Unmögliche[n], das wahrscheinlich ist, [...] den Vorzug vor dem Möglichen, das unglaublich ist“<sup>37</sup> und entfernt sich dabei, wie Manfred Fuhrmann herausstellt, „besonders auffällig von den fundamentalen Kategorien der Nachahmung und des Wahrscheinlichen (im objektiven Sinne); der Dichtung wird – um der Wirkungen willen, die sie erzielen soll – ein gewisses Maß an Eigengesetzlichkeit eingeräumt.“<sup>38</sup> Das Unmögliche Theater besitzt ebenso einen stark wirkungsästhetischen Ansatz. Doch entspringt der Vorzug des, nicht einmal notwendig wahrscheinlichen Unmöglichen keinen primär poetologischen Überlegungen, sondern, so die These: einem existenziellen Bedürfnis.

Der Wirkungsansatz ist zunächst als ein offenes Angebot an den einzelnen Zuschauer beschrieben: Das Unmögliche Theater will und „kann niemandem vorschreiben, worum es ihm [dem Zuschauer, TG] geht. [...] Am besten wäre es daher, dass es um einen selbst geht.“ (DuT, 2) Die erweiterte Fassung bestimmt als den „entscheidende[n] Aspekt [...] das Zusammentreffen von Text und realer Aufführung.“ (DuT, 1) Der Ort dieses Zusammentreffens ist per definitionem das Theater, in der *Rede* in religiöser Metaphorik aufgeladen als Ort der eschatologischen Endschlacht und „heiligen Kollision“ (RuT, 163) von Wirklichkeit und Fiktion, als „der Berg Harmageddon“ (ebd.), in der erweiterten Fassung schlicht ein Ort, „an dem Innen und Außen sich berühren und durchdringen“ (DuT, 5). Dieser Ort aber liegt nach eigener Aussage selbst „in den Köpfen der Zuschauer – und auch der anderen Leute, die Theater machen, insofern sie es, als Ort in ihrem Kopf, auch von Zeit zu Zeit, wie Zuschauer verlassen können“ (ebd.). In diesen Bestimmungen liegt der Ansatz eines vielschichtigen Begriffs von Wirklichkeit: Zu berücksichtigen sind die situative Realität der Aufführung als eines Ereignisses gemeinsamer Anwesenheit von Publikum und Akteuren genau wie die subjektive Realität des einzelnen Rezipienten. Die durch die Aufführung wiederum künstlerisch dargestellte Realität entsteht selbst aus der Eigenrealität des Textes und der real gegebenen Möglichkeiten des Theaters, vor allem aber außertheatralischen Realität, auf die sie unbedingt bezogen bzw. aus der sie hervorgehen muss:

Insofern es eine Schönheit im Theater geben soll, [...] muss es auch eine Auseinandersetzung mit der Realität geben (gleichermaßen die Realität im Theater und außerhalb des Theaters – [...] eine Realität, die immer als veränderbar gedacht

---

<sup>37</sup> Aristoteles, Poetik, S. 83f.

<sup>38</sup> M. Fuhrmann: Anmerkungen. In: Aristoteles, Poetik, S. 102-143, hier S. 136.

werden muss, die – wenn sie sonst nicht veränderbar scheint – immerhin noch im Theater veränderbar ist. Was ich wichtig finde: Die Realität wird im Theater wirklich verändert, es sieht nicht nur so aus. Man denkt: Ja, die tun ja nur so, das sind ja nur Schauspieler“ (wieder bedarf das Theater deshalb der Unterstützung der Tiere) – nicht, weil sich die Realität im Theater nicht geändert hätte, sondern weil die Realität außerhalb des Theaters der Aufforderung nicht folgt und sich nicht ebenfalls verändert, was eine große Enttäuschung ist, eine Enttäuschung gegenüber der Wirklichkeit, die das Theater, damit es nicht lügt, in seinem Inneren aushalten herhalten muss, aber auch überwinden kann, jederzeit, auf jene Schönheit hin, nach der Sie vielleicht fragen. (ebd.)

Zunächst ist damit als Veränderung der Realität ein Grundprinzip der Kunst gefasst, als das die beiden Autoren die „Abstraktion“ (DuT, 6) benennen – das Theater, müsse seine realen Gegenstände transformieren, um sie in den eigenen Kontext zu übersetzen und damit erst darstellbar zu machen, wenn es „als Theater nicht immer nur reagieren will“ (ebd.), sie verfremden und distanzieren, damit „die Zuschauer, aus dieser Entfernung wieder etwas mehr sehen können“ (ebd.): Die Verwandlung ist mit dem Eintritt in den Kontext Theater zwar einerseits unmittelbar gegeben - im Schritt auf die Bühne, unter dem Blick des Zuschauers wandelt sich das Verhalten des Akteurs, Dinge geraten zu neuer Qualität und „werden [...] zum Symbol“ (ebd.) – muss aber andererseits genau deswegen wiederum aktiv hergestellt werden. Es zeigt sich darin eine Absage an jegliche vulgäre Mimesis, verstanden als Abbildung, Wiedergabe, Reproduktion, die stattdessen im Vorzug der Präsenz gegenüber einer illusionistisch-repräsentativen Darstellung ein konstruktivistisches Verständnis des Bühnengeschehens verrät:

Ich will im Theater sehen, dass wirklich etwas stattfindet und man nicht nur sagt, wir spielen euch jetzt eine Geschichte vor. Ich möchte kein Illusionstheater, sondern ich möchte ein wirkliches Geschehen. Und wenn sich ein Schauspieler dann eben eine Flasche Ketchup über den Kopf gießt, dann ist das erst mal realer, als wenn er sagt, er ist Hamlet, und er ist aber nicht Hamlet.<sup>39</sup>

Durch die Betonung der performativen Eigenrealität lässt sich als Unmögliches Theater in diesem Zusammenhang der Versuch bezeichnen, das Theater gegenüber der

---

<sup>39</sup> W. Lotz zitiert nach: M. Billenkamp: Intro. In: Der Grosse Marsch. Programmheft zur Studioproduktion der Hochschule für Musik und Theater Felix Mendelssohn Bartholdy Leipzig. Hrsg. v. Schauspiel Leipzig. Leipzig 2013/14, S. 3. Vgl. auch in Folge einer ähnlichen Bildwahl: H. Goebbels: Wenn ich möchte, dass ein Schauspieler weint, geb' ich ihm eine Zwiebel. Über die Arbeit mit dem Schauspieler. In: Ästhetik der Abwesenheit. Texte zum Theater. Berlin 2012, S. 135-141. Auch Goebbels beschwört die Identifikation mit einer Bühnenrealität, die kein *als-ob* vorgibt, den „Grund des Spiels nicht aus der Innerlichkeit [holt] [...], sondern aus der Realität dessen, was der Schauspieler tatsächlich auf der Bühne tut.“ (S. 139) Goebbels anti-repräsentationale Ästhetik intendiert eine Konfrontation des Schauspielers mit situativen Unwägbarkeiten, die bei diesem „spielerische Potentiale [freisetzt] [...], die [...] ihre Kraft aus dem Widerstand gegen die Aufgaben beziehen.“ (S. 140f.)

außertheatralischen Wirklichkeit in den gleichen Rang zu erheben. Es wird zur Heterotopie<sup>40</sup> erhoben und in Stellung gebracht, in gewisser Weise gar höher gewertet als aufrichtigere Realität, da sie,

im Gegensatz zur Realität woanders [...], auch zugibt, dass sie künstlich ist. Das ist das Authentische am Theater, finde ich, dass es künstlich ist – also möglich – und das auch nicht verbirgt; und dass ich im Schreiben für das Theater das Unmöglichste in den Bereich des Möglichen verrücken, hier das Entfernteste miteinander verschränken kann. (DuT, 7)

Auf einer ersten, grundlegenden Ebene bedeutet der Schlüsselsatz vom möglichen Unmöglichem also eine synästhetische Erfahrung: Das eigentlich Unmögliche ist darstellbar und wird als solches „wirklich“ gesehen<sup>41</sup> und empfunden, es ist möglich. Daraus ergeben sich die zweite Komponente der Realitätsveränderung und die zweite Bedeutung des Schlüsselsatzes: Da Wirklichkeit als solche grundlegend als Konstrukt gedacht wird, kann sie gleich der innertheatralischen Realität „immer als veränderbar gedacht werden“ (DuT, 5). Diese wird also gewissermaßen zum Vorbild, Theatertexte werden „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.“ (RuT, 163) Diese Annahme von umfassender Konstruiertheit bedingt die angeführte Ausrichtung auf die Einbildung des Zuschauers: In dem Maß, in dem Kant sie als „notwendiges Ingrediens der Wahrnehmung“<sup>42</sup> und damit konstitutiv für jede Wirklichkeit bestimmt, und das Vermögen zur Vergegenwärtigung von Abwesendem „eine Trennung von Außen und Innen fragwürdig erscheinen lässt“<sup>43</sup>, liegt in der Einbildungskraft das utopische Potential des Unmöglichen Theaters. Bezeichnen wir als unmöglich, was „sowohl den Denkgesetzen widerspricht, also logisch widersprüchlich ist, als auch im Widerspruch zu den Gesetzen der Natur und der Gesellschaft steht“<sup>44</sup>, liegt in der Einbildung der Hort des Unmöglichen im Sinne des Denkbaren. Darin ist das Unmögliche Theater einerseits subversiv, andererseits aber gehört die Erfahrung von wortwörtlicher Unmöglichkeit im Versuch einer Umsetzung genauso zum Wirkungsansatz:

---

<sup>40</sup> Foucault definiert als Heterotopien, zu denen er auch explizit das Theater zählt, „reale, wirkliche [...] Orte, die gleichsam Gegenorte darstellen, tatsächlich verwirklichte Utopien, in denen die realen Orte, all die anderen realen Orte, die man in der Kultur finden kann, zugleich repräsentiert, in Frage gestellt und ins Gegenteil verkehrt werden.“ – M. Foucault: Von anderen Räumen. In: Schriften. Band IV. 1980-1988. Hrsg. v. D. Defert und F. Ewald. Aus dem Französischen von M. Bischoff, H.-D. Gondek und H. Kocyba. Frankfurt a. M. 2005, S. 931-942, hier S. 935.

<sup>41</sup> B. Wihstutz: Theater der Einbildung. Zur Wahrnehmung und Imagination des Zuschauers. Berlin 2011, S. 76.

<sup>42</sup> I. Kant: Kritik der reinen Vernunft. Werke in sechs Bänden, Band II. Hrsg. v. W. Weischedel. Darmstadt 1956, S. 176.

<sup>43</sup> Wihstutz, Theater der Einbildung, S. 10.

<sup>44</sup> G. Klaus/M. Buhr (Hrsg.): Möglichkeit. In: Philosophisches Wörterbuch. Bd. 2. Lamaismus bis Zweckmäßigkeit. Leipzig 11975, S. 819-822, hier S. 819.

Der Text sagt, die Unmöglichkeiten, von denen er handelt, sind keine Erfindungen ihres Autors, sondern sie finden wirklich statt. Dennoch müssen sie erst erneut erfunden und dann im Theater aufgeführt werden, damit erkennbar wird, dass das Unmögliche zwar unmöglich ist, aber trotzdem immer stattfindet und zwar wirklich.<sup>45</sup>

Die Erfahrung des Stattfindens von Unmöglichkeit wird damit in beiden Richtungen als schmerzhaft benannt: Unmöglich ist die bruchlose Ermöglichung des Denkbaren, aber auch die verlustfreie und unverfälschte Abstraktion des Vertrauten und Möglichen, das „in einem revolutionären oder melancholischen Sinne [...] in der Verwandlung verloren geht (bis auf einen kleinen Rest, auf den es ankommt, der an das Verlorene erinnert, wenn es nicht sogar das in sich trägt, was erst noch neu hinzukommt“ (DuT, 5). Das Unmögliche Theater will in dieser zweiten Bedeutungsdimension eben keine wunscherfüllende Illusionsmaschine sein, sondern „ist niemals ganz das, was man haben oder sehen will, [...]. Und es wäre darum wichtig für mich, dass da noch etwas ist, was man nicht sieht und nicht hat.“ (DuT, 7) Darin liegt bei aller subjektiven Ausrichtung auch das verbindende Element des Publikums und der Akteure. Denn auch „im Theater, wo alles gezeigt wird, ist das Wichtigste verborgen: wenn es gut ist, auf eine Art, dass alle, die im Theater sind, sich danach sehnen und spüren können, dass es vorhanden ist; und, wenn es nicht vorhanden ist, vorhanden sein sollte.“ (ebd.)

Schließlich ergibt sich aus dieser zweiten die dritte Bedeutungskomponente, die sich als performative Notwendigkeit der Behauptung bezeichnen lässt. Denn im Aufruf zum Ablegen jeglicher Ehrfurcht bleibt das Bewusstsein der menschlichen Begrenztheit präsent: „Wer will uns noch drohen, uns dann aus dem Paradies zu vertreiben, wir sind da ja gar nicht! Wir wollen Früchtchen fressen, viele süße Früchtchen!“ (RuT, 163) Das Objekt der Begierde, an dem sich die Sünde bemisst, bleibt letztlich doch nur im Diminutiv, nach dem „unsere kümmerliche Hand [...] aus der Kiste der Wirklichkeit heraus“ (ebd.) fortwährend greift, das Unmögliche vollzieht sich eben „nur hier im Theater“ (DuT, 2) und muss dabei doch forciert werden um auf die Zukunft einwirken zu können. Zwar verbürgt nichts dafür, dass diese gut wird - Möglichkeit schließt auch die potentielle Verschlechterung aller Verhältnisse ein, weswegen das Unmögliche Theater „unsichtbar sein [will] vor der schlimmstmöglichen Zukunft“ (DuT, 7) und allein in dieser Forderung amoralisch ist. Das „Anything goes der Verzweiflung“ (DuT, 6) zielt aber ohnehin zunächst nur auf die emanzipative Erweiterung des Denkbaren gegenüber den Kategorien von Wahrscheinlichkeit und Machbarkeit. Die performative Notwendigkeit entsteht aus dieser Verzweiflung. Im Angesicht einer Übermacht muss sich das Unmögliche Theater gewissermaßen Mut zusprechen und damit auf dem Satz

---

<sup>45</sup> Becker, Nachwort, S. 81.

beharren: Das Unmögliche Theater ist möglich. Aus den drei eingangs bestimmten Begrenzungen - Zeit, Determination, Tod – lassen sich schließlich drei verschiedene Wirkungsaspekte des Unmöglichen Theaters bestimmen, die sich am jeweiligen Grad ihrer Unmöglichkeit bemessen. Dies sei im Folgenden knapp skizziert:

Der theaterwissenschaftliche Diskurs der Zeit wurde zuletzt vor allem durch Theorien der Postdramatik geprägt: „Zwar ist die herkömmliche Vorstellung von einer fließenden Zeit als eindimensionale Bewegung aufzufassen, man kann naturgemäß hinter den faktischen Verlauf der Zeit nicht zurück. Aber die Richtung des Zeitpfeils wird im Verlauf der Aufführung überlagert von semantischen Relationen, die die Linearität vervielfältigt.“<sup>46</sup> Durch den Konstrukt-Charakter der Zeit als einer reinen Form der Anschauung, im theatralen Spannungsfeld zwischen Gegenwart und Vergegenwärtigung, ist das „Wandern durch die Zeit“ (RuT, 164) in einem sehr subjektiven Sinn als möglich zu denken: „Die Einbildungskraft hat es nicht nötig, von [...] [der] zeitlichen Assoziation gelenkt zu werden; sie kann sich nach Wunsch vergegenwärtigen, was immer sie mag.“<sup>47</sup>

Die „Emanzipation von den Zwängen der Natur und der Gesellschaft“<sup>48</sup> kann dagegen als Konstante des Projekts Moderne gelten und wird im Unmöglichen Theater, wie gezeigt, vor allem als Ermöglichung von Handlungen im Sinne eines Denkbarmachens fokussiert. Gleichzeitig wird Freiheit aber schon bei Kant nur unter dem Primat der Praxis postuliert. Diese pragmatische Sicht lässt sich auch Lotz unterstellen, wenn er notiert, „dass es etwas wie Freiheit überhaupt nicht gibt. Aber es gibt Erweiterungen der Möglichkeiten. Also es gibt relative Freiheit.“<sup>49</sup> Dass diese relative Freiheit stets eines mächtigeren Kontexts zur Negation bedarf, weist auf den Freiheitsbegriff des absurden Theaters und den ästhetischen Diskurs des Erhabenen, was in den Kapiteln III.2 und IV.3 näher betrachtet werden soll. Die Begrenzung der Determination wird jedenfalls in dieser Arbeit als graduell verschiedene Unmöglichkeit betrachtet, da in ihrer unmittelbaren Handlungsausrichtung – „damit wir jetzt, vor uns, das erst noch Mögliche erkennen“ (DuT, 7) – doch die Möglichkeit einer Umsetzung mitgedacht ist.

---

<sup>46</sup> M. Drewes: Theater als Ort der Utopie. Bielefeld 2010, S. 322. Für eine ausführliche Beschreibung vgl. Ebd., S. 239-322.

<sup>47</sup> H. Arendt: Das Urteilen. Texte zu Kants politischer Philosophie. Aus dem Amerikanischen von U. Ludz. Hrsg. v. R. Beiner. München 1998, S. 105.

<sup>48</sup> J. Habermas: Die neue Unübersichtlichkeit. Frankfurt a. M. 1985, S. 68.

<sup>49</sup> W. Lotz: Das Gute am Unmöglichen. Gespräch mit Antje Schupp, Martina Grohmann, Nicole Coulibaly, Nils Amadeus Lange und Mira Kandathil. In: Der Grosse Marsch. Programmheft zur Schweizer Erstaufführung. Hrsg. v. Theater Basel, Spielzeit 2010/2011, S. 3-7, hier S. 7.

Die Begrenzung des Todes schließlich bleibt als letzter Fluchtpunkt: Diese Arbeit geht von der Prämisse aus, dass die Unsterblichkeit eine *formale* Möglichkeit darstellt, also zwar logisch denkbar ist, allerdings an naturgesetzlichen Gegebenheiten scheitern muss.<sup>50</sup> Die Frage nach ihrer *abstrakten*, „in sich logisch widerspruchsfreie[n] Möglichkeit, die auch den objektiven Gesetzen nicht widerspricht, allerdings noch keine konkreten Bedingungen für ihre Verwirklichung vorfindet“<sup>51</sup>, ist im Zusammenhang transhumanistischer Gedankenspiele in Kapitel IV.2 zu stellen. In den programmatischen Texten des Unmöglichen Theaters jedenfalls wird die Unsterblichkeit durchweg ambivalent bewertet: Neben der mortalistischen *Conditio* steht eine Relativierung des Ziels als bloße Chiffre in poetologischer Funktion („die Unsterblichkeit, ja, vielleicht; insgesamt eben eine Entfernung zu anderen Inhalten in der übrigen Gesellschaft“ (DuT, 6). Dabei denkt Lotz in Interviews zuweilen sehr konkret über die Vision der Unsterblichkeit nach<sup>52</sup>, für eine bloße Funktionalisierung scheint die Thematik auch in Lotz‘ Texten zu existenziell.<sup>53</sup> Der Begriff wird anhand der Theatertexte weiter ausdifferenzieren sein. Hier jedoch kann unter Verweis auf die Performativität der programmatischen Texte für ein entschiedenes „*sowohl als auch*“<sup>54</sup> plädiert werden: Die Texte verweigern sich einer Konklusion und suchen stattdessen, den Widerspruch zwischen leidvoller Erfahrung und metaphorischer Bedeutung des Todes als absoluter Begrenzung offen- und auszuhalten, sie erheben diesen Zwiespalt gar selbst zum Programm: „Das Unmögliche Theater ist sehnsüchtig!“ (Dut, 6.) Das Scheitern ist als konstitutives Moment und Triebfeder wiederum der künstlerischen Praxis eingedacht:

Aber lasst uns nicht glauben, es könnte gelingen. Lasst uns nicht glauben, wenn es gelänge, dann sei es gelungen. Wenn es gelingt, die Wirklichkeit zu verändern, ist es wieder misslungen, ist es die Wirklichkeit, die überwunden werden muss, in die Ewigkeit hinein! (RuT, 164)

In der Folge wird dem in Lotz‘ Theatertexten nachzugehen sein. Da ästhetische Verfahren in ihrer Eigenständigkeit nicht primär als programmatische Äußerungen betrachtet werden können, konzentrieren sich die Untersuchungen der folgenden Kapitel auf jene Merkmale, die in Kontakt mit den Äußerungen der Manifeste gebracht werden können.

---

<sup>50</sup> Vgl. Klaus/Buhr, *Möglichkeit*, S. 819.

<sup>51</sup> Ebd.

<sup>52</sup> „Ich glaube, wenn der Tod aufgehoben wird, werden wir viel weniger Kinder kriegen. Das Kinderkriegen hängt ganz wesentlich mit dem Sterben zusammen. Und – es wäre ja auch nicht so, dass man unendlich leben würde. Es kann durchaus sein, dass man nach einer bestimmten Zeit, vielleicht auch nach der normalen Lebensspanne, die Schnauze voll hat.“ – Lotz, *Das Gute am Unmöglichen*, S. 6.

<sup>53</sup> So z.B. im Essay *Telomere*, der in Kapitel II.2 und IV.2 aufgegriffen wird.

<sup>54</sup> Becker, *Nachwort*, S. 76.

## II.2 Institutionskritik und –transformation: *Der Große Marsch*

Mit *Der große Marsch*<sup>55</sup> wird Wolfram Lotz 2010 einer größeren Öffentlichkeit bekannt: Das Stück beschert ihm den erstmals vergebenen Publikumspreis und den damit verbundenen Verkauftrag des Berliner Stückemarkts und gewinnt in der Uraufführungsinszenierung (20. Mai 2011 im Rahmen der Ruhrfestspiele Recklinghausen, Regie: Christoph Diem) des Saarländischen Staatstheaters Saarbrücken den Kleist-Förderpreis für junge Dramatik. Hervorgehoben werden in der Jury-Begründung sowohl der Charakter einer „bissig-bunten Abrechnung mit dem deutschen Gegenwartstheater“ als auch ein „unbefangener Blick auf neue, radikale, fantasievolle Horizonte und der unbedingte Ansatz, damit neues Terrain zu erobern“<sup>56</sup>. Bei allem grenzsprengenden Gestus ist jedoch die auf den ersten Blick traditionelle dramatische Form beachtlich: Ein Prolog und drei nummerierte, klar voneinander getrennte Akte bilden das Hauptgerüst, die *Rede zum unmöglichen Theater* ist ohne einen expliziten Zusammenhang angefügt. Lotz selbst verweist bereits im ersten Nebentext auf diese, quasi aristotelische Geschlossenheit des Dramas und die Unverrückbarkeit seiner Teile<sup>57</sup>:

Zwischen den drei Teilen des Großen Marsches sollen Pausen gemacht werden, damit ausgeruht werden kann für das jeweils Folgende. Die drei Teile dürfen jedoch in ihrer Reihenfolge nicht umgestellt werden, und auch keiner der Teile darf weggelassen werden: Der Große Marsch muss von Anfang bis Ende gegangen werden. (DgM, 108)

Lässt sich die anfängliche Anweisung der Pausen noch als durchaus ironischer Verweis auf institutionelle Zwänge in der Ausführung dramatischer Texte und einen bürgerlichen Kunstkonsum deuten, so kann die abschließende Bemerkung auch als Hinweis auf die Bedingungslosigkeit des künstlerischen Anliegens verstanden werden, die damit von Beginn an sowohl Akteure als auch Zuschauer ins gemeinsame Unterfangen des Großen Marschs mit einschließt. Worin dieser dezidiert bestehen soll, wird im Laufe des Texts nicht explizit thematisiert. Die Assoziation zum historischen Langen Marsch der Kommunistischen Partei Chinas indes lässt revolutionäre Mühsal und Pathos anklingen und mischt damit bereits zu Beginn große Geste mit absurdem Humor:

---

<sup>55</sup> W. Lotz: *Der große Marsch*. In: Theater Theater. Anthologie. Aktuelle Stücke 24. Hrsg. v. U. B. Carstensen u. S. v. Lieven. Frankfurt a. M. 2013, 107-161. Im Folgende zitiere ich aus dieser Quelle durch Angabe der Sigle DgM und der jeweiligen Seitenzahl in Klammern.

<sup>56</sup> T. Brüssig: Presseservice zur Verleihung des 16. Kleist-Förderpreises für junge Dramatiker 2011. Zitiert nach: [http://www.heinrich-von-kleist.org/fileadmin/kleist/dokumente/Frankfurt\\_Oder\\_/11-01-04\\_SH\\_Info\\_Preistraegerstueck\\_Kleist-Foerderpreis\\_2011.pdf](http://www.heinrich-von-kleist.org/fileadmin/kleist/dokumente/Frankfurt_Oder_/11-01-04_SH_Info_Preistraegerstueck_Kleist-Foerderpreis_2011.pdf) (Zuletzt aufgerufen am 21.7.2014, 17:24 Uhr), S. 1.

<sup>57</sup> „Ferner müssen die Teile der Geschehnisse so zusammengefügt sein, daß sich das Ganze verändert und durcheinander gerät, wenn irgendein Teil umgestellt oder weggenommen wird. Denn was ohne sichtbare Folgen vorhanden sein oder fehlen kann, ist gar nicht ein Teil des Ganzen.“ – Aristoteles, Poetik, S. 29.

*Vor dem Eingang des Theatersaals soll ein Fernseher aufgestellt sein. Über diesen wird vor der Vorstellung folgender Satz eingeblendet [...].*

Die meisten Theaterleute sind  
(natürlich gibt es Ausnahmen)  
Arschgesichter.

*Falls dieser Satz nicht eingeblendet werden soll oder nicht zum Thema des Abends passt [...]:*

Für alles  
hat man immer noch  
einen Igel im Kühlschrank. (DgM, 109)

Die anti-institutionelle Provokation im Medium des Theaters selbst zieht sich durch den gesamten Text: Die zeitgenössische Auftragsförderung für Nachwuchsautoren („Das Theater hat ja Vorgaben gemacht, es sollte ja etwas Politisches sein, und es sollte ja um Widerstand gehen?“ – DgM, 113) wird genauso ins Lächerliche gezogen wie eine überartikulierende, allzu selbstreflexive Herstellungsästhetik: „Ich sage jetzt den Prolog auf. Er geht so: [...]“ (DgM, 111) Das in der Programmatik gesetzte Verhältnis von Theater und Umwelt und die Kritik an der Wirklichkeit wiederholt auch der Prolog: „Das Theater ist ein Ort auf der Welt / Die Welt ist ein Ort im All. / Das All ist eine zugeschissene Grube / finde ich.“ (ebd.) Er personifiziert die in der *Rede* abstrakte Konfrontation von Trotz und Wirklichkeitsideologie in der Beziehung zwischen Anna und Mutter, bricht die Illusion der kindlichen Unbedarftheit jedoch gleichzeitig durch Ironisierung der gehobenen Prologsprache („Ich aber [...]“ – ebd.): „Meine Mutter sagt: / Das Theater ist ein Punkt oder ein Ort / oder sonst was / aber es ist wie die Welt / und die Welt ist so, wie sie ist / und das nennt man Wirklichkeit. / Und jetzt räum dein Zimmer auf! / Ich räume es aber nicht auf / und ich glaube ihr auch nicht.“ (ebd.)<sup>58</sup>

Vor dem Hintergrund der in der *Rede* propagierten Zeitauffassung überrascht im *Großen Marsch* auch, dass auf den ersten Blick genauso die Einheit der Zeit weitgehend gewahrt ist und eine grundsätzliche Handlung konstituiert: Eine muntere und zynische Revue<sup>59</sup>, in deren Rahmen ein aus fiktiven genau wie namentlich der Realität entnommenen Figuren

---

<sup>58</sup> Der Prolog erfüllt damit sowohl einstimmende, expositorische Funktion im klassischen Sinn, als auch eine desillusionierende, wie sie die Figuren des *Großen Marschs* durchweg leisten. Beides ist für das Unmögliche Theater als programmatisch zu bezeichnen. - Vgl. K. Haberkamm: Prolog. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Hrsg. v. J.-D. Müller u.a. Band 3. P-Z. Berlin/New York 2003, S. 163-166.

<sup>59</sup> Die Figuren besitzen keinerlei Beziehung zueinander und erscheinen daher wie einzelne Nummern: Die Handlung ist somit zu fassen als eine aktionale „Anhäufung verschiedener Situationen“ (V. Šklovskij: Theorie der Prosa. Hrsg. v. G. Drohla. Frankfurt a. M. 1966, S. 29), wie es auch Pfister, Drama, S. 271f. impliziert: Für die Ebene der Geschichte erlaubt der Situations-Begriff eine Differenzierung zwischen konfliktgeladener Spannung und statischem Geschehen, außerdem die Untergliederung eines einzelnen Auftritts. *Der große Marsch* reflektiert dadurch den alten „Rangstreit zwischen Handlung und Charakteren“ (Vgl. Asmuth, Dramenanalyse, S. 135-141) und vermittelt zwischen zunehmend durch die Charaktere bestimmten Handlung und ihrer mangelnden psychologischen Tiefe.

zusammengesetztes Personal aus Geistes- und Realgeschichte, Mythologie und zeitgenössischer Öffentlichkeit die Bühne bevölkert. Leitende Funktion kommt dabei der Figur einer SchauspielerIn zu, die als ModeratorIn für den Zusammenhalt verbürgt und das Theater durchweg als eine Art Unterhaltungsshow erscheinen lässt, die der Profilierung des „aufführenden Theaters“ (DgM, 128) dient, das in einem überformten Auftritt – der Regisseur ist „bis auf einen Lendenschurz [...] nackt, sein muskulöser Oberkörper [...] eingölt“ (ebd.) – gewissermaßen als Gegenbild zum Unmöglichen Theater<sup>60</sup> aufgebaut und als Zerrbild einer Theaterpraxis etabliert wird, die ihre Aufgabe primär in der Dekonstruktion des Textes sieht: „Das Theater muss etwas herausholen aus dem Stück!“ (ebd.). Ein sprachspielerischer Übergang in Jelinek-Manier weist sodann auf einen weiteren Angriffspunkt: „Ach so, ja, rausholen. Holen wir Sie nun raus, die Wirklichkeit, meine Damen und Herren, Sozialhilfeempfänger aus dieser – unserer – Stadt! Keine Schauspieler, nein, wirkliche Menschen, Menschen mit einem wirklichen Schicksal!“ (Ebd.) Erkennbar persifliert wird im gesamten Text eine Art politischen Fürsprech-Theaters, für das das „eindrucksvoll rhythmisierte[...], chorisches-gruppenspezifisch inszenierte[...] Veranschaulichungstheater“<sup>61</sup> Volker Löschs<sup>62</sup> als ästhetisches Paradigma gelten kann und die Angriffsfläche bietet: „Wir heben es im Chor hervor!“ (DgM, 121)<sup>63</sup> Wenn es im Manifest des Unmöglichen Theaters heißt, das Authentische am Theater sei, dass es seine Künstlichkeit nicht verbergen könne, zielt diese Stelle dagegen auf eine falsche Authentizität, was in Kapitel IV.3 näher zu betrachten sein wird. Lotz geht es dabei primär um eine moralische Bewertung des Vorgangs, wenn er dem Theater vorhält, es sei „antipolitisch [...] wenn es die Realität von der Strasse

<sup>60</sup> So lassen sich die „Fahnen [...], auf denen das Logo des aufführenden Theaters zu sehen ist“ (DgM, 128) mit der in der Programmatik ähnlich pathetisch aber gänzlich unironisch beschriebenen „Fahne des Unmöglichen Theaters“ (DuT, 7f.) kontrastieren. Die Inszenierung von Rivalität wäre damit abermals als ernsthaft und ironisiert zur gleichen Zeit zu verstehen.

<sup>61</sup> C. Dössel: Porträt: Volker Lösch. Zitiert nach: <http://www.goethe.de/kue/the/reg/reg/hl/loe/deindex.htm> (Zuletzt aufgerufen am 21.7.2014, 17.25 Uhr)

<sup>62</sup> 2010 inszenierte dieser an der Berliner Schaubühne *Lulu. Die Nuttenrepublik* nach Frank Wedekinds Tragödie mit einem scheinbar aus tatsächlichen Prostituierten bestehenden Laien-Chor. Als sich herausstellte, dass vier der DarstellerInnen jedoch ausgebildete SchauspielerInnen waren, und diese Praxis der professionellen ChorführerInnen bereits in früheren Arbeiten Löschs praktiziert worden war, gerät dieser wegen vermeintlicher Täuschung und Etikettenschwindels vielfach in Kritik. Dass der Chor allerdings nirgendwo dezidiert als ausschließlich aus wirklichen Prostituierten bezeichnet worden war, sondern vielmehr nur die gesprochenen Texte authentisches Material darstellten, wurde durch die Tatsache der professionellen Unterstützung sogar stärker hervorgehoben und entlarvte ein fragwürdiges Verständnis von und Bedürfnis nach einem ‚authentischen‘ Bühnengeschehen. – Vgl. N. Merck: Böser Mann setzt selber Klassengesellschaft fort. Zitiert nach: [http://nachtkritik.de/index.php?option=com\\_content&view=article&id=5058&catid=242&Itemid=115](http://nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=5058&catid=242&Itemid=115) (Zuletzt aufgerufen am 21.7.2014, 17.28 Uhr)

<sup>63</sup> Der hier karikierte Vorgang des Hervorhebens plakativer Parolen scheint mir eher auf die zeitgenössische Form des Chores zu verweisen, die sich allerdings immer seltener findet. Als Parodie auf die Reaktivierung des Chors im Theater der Neunziger Jahre (insbesondere durch Einar Schleef), kann die Szene den damit verbundenen vielfältigen Reflexionen über Entindividualisierung, Präsenz und Kritikfähigkeit des Chores kaum gerecht werden. – Vgl. H. Kurzenberger: Chorisches Theater der neunziger Jahre. In: Transformationen, S. 83-91. Zur Frage der Treffsicherheit der hier vorgeführten Theatersatire siehe aber Kapitel IV.1.

reinolt, wie bei Trash-Talkshows in den 90ern. Wenn ein echter Arbeitsloser die Bühne betritt, ist er nicht mehr echt, sondern ein echter Arbeitsloser, der auf der Bühne steht. Das ist ein kleiner aber wesentlicher Unterschied.<sup>64</sup> Der gesamte Gestus der Anwaltschaft und dabei Reduktion eines Menschen auf eine soziale Rolle wird als quasi religiöser Anspruch des Theaters gebrandmarkt: „Kommt und esst“ (DgM, 125) ist der zweite Akt betitelt und in der Armenspeisung durch ein mehr als detailliert beschriebenes Buffet illustriert (Vgl. DgM, 125f.). Lotz formuliert dabei eine Herrschaftskritik, die sich primär an die Bühne und ihre Akteure zu richten scheint, nicht wie in der postdramatischen Schule üblich, gegen die synthetische Machtausübung des Zuschauers: Bezeichnen wir als Regisseurtheater eine Inszenierungsästhetik, die den „Theatertext als Material vor dem Hintergrund eines sehr ichbetonten Zugriffs und die zu bespielende Bühne als Projektionsfläche des Regisseurs versteht“<sup>65</sup>, so ist damit ein Kampfbegriff gefunden. Es ist genau diese Fremdprägung, derer sich die Figuren widersetzen: Eine „riesige schwarze Schlange“ (DgM, 134) rebelliert gegen ihre Einengung auf ein Symbol des Kapitalismus, Josef Ackermann erinnert daran, „doch nur jetzt [eine Figur zu sein], in echt doch nicht!“ (DgM, 116).<sup>66</sup> Auch die im Manifest gesetzte Praxis identitärer Widersprüche wird zur Ironisierung eines falschen Authentizitätsanspruchs in Erscheinung zeitgenössischer Figuren fortgeführt: „*Der Arbeitgeberpräsident Herr Hundt tritt auf (er darf nicht von einem Schauspieler ersetzt werden)*.“ (DgM, 117) Darin trifft die Kritik jedoch auch implizit den Rezipienten: Das Theater nimmt mehr und mehr Gestalt einer voyeuristischen Freak-Show an, die ihre Gäste durchweg denunziert und dabei von einem anklägerischen Korrektheitsfuror beseelt ist, der für Einzelschicksale keinen Platz hat: „Statistisch sind Ihre Kinder behindert.“ (DgM, 131) Ausgestellt werden endlose Redundanzschleifen einer schrillen Selbstvergewisserung und –rechtfertigung gegenüber dem Publikum, die zuweilen gar in erkennbare Stammtisch-Phrasen abgeleitet: „Das war es! / Das war die Wahrheit! / Wir haben die die Wahrheit gesehen! / [...] Das wird man ja mal sagen dürfen!“ (DgM, 136f.) Ironisiert wird aber auch ein bürgerliches Publikum, das die

<sup>64</sup> Lotz, Das Gute am Unmöglichen, S. 4.

<sup>65</sup> Enghart, Theater der Gegenwart, S. 13. Enghart schlägt ebd. eine zusätzliche Abgrenzung zum Begriff des Regietheaters vor: „In diesem bleiben die wichtigsten Figuren und die Handlungskausalität weitgehend erhalten.“ Die häufig als regelrechter Kampfbegriff gebrauchte Zuschreibung des Regietheaters wäre demnach zu ändern auf Regisseurtheater, da ersteres mithin den Status Quo darstelle: „Deutschsprachiges Gegenwartstheater ist meist Regietheater, weil es keiner plumpen Abbildungsästhetik folgt, ästhetisch hoch entwickelt ist und der Regisseur die künstlerische Gesamtverantwortung übernommen hat.“ – Enghart, Theater der Gegenwart, S. 14.

<sup>66</sup> Sie widersetzen sich damit also auch einer Abgrenzung gegenüber „realen Person[...]“, wie sie Pfister, Drama, S. 221f. vornimmt. Mehr in ihrem und Lotz‘ Sinne dürfte eine Differenzierung sein, wie sie Asmuth vornimmt: Unter Verweis auf die leibliche Präsenz des Autors plädiert er für die Verwendung des Oberbegriffs Person: „Die Fiktionalität der Figuren reicht nicht aus, ihnen jegliche Personalität abzuerkennen. [...] Argumente dafür sind nicht zuletzt die Herkunft des Personenbegriffs aus der Theatersprache und das jahrhundertelange Reden von den »personae dramaticae.«“ (Asmuth, Dramenanalyse, S. 91)

Schockwirkung der marodierenden Mongoloiden-Kinder zunächst für einen Teil der Inszenierung hält, da es „vom zeitgenössischen Theater einiges gewohnt ist“ (DgM, 139) und erst „nachdem es einige Lattenhiebe abbekommen hat, entsetzt den Raum [verlässt], um an der Kasse den Eintritt zurückzuverlangen“ (ebd.). Die gesamte Ausrichtung auf den Zuschauer – so die manipulative Wirkung exzessiven Technik-Einsatzes („*Laute und dramatische Musik erklingt, sodass die Szenerie dem Zuschauer zu Herzen geht.*“ - DgM, 114) – wird als Verhinderung von Echtheit dargestellt, die erst im stillen Moment des verlassenen Theatersaals seinen Platz hat: Auf der Leinwand werden Aufnahmen einer Mungofarm gezeigt, „*ihre Schnäuzchen, wie sie langsam zu zittern beginnen. Dann sieht man, wie die Tiere – obwohl es Tiere sind – anfangen zu weinen. Aber es ist niemand mehr im Saal.*“ (DgM, 139) Erst als die bürgerliche Theaterpraxis ausgetrieben, „*ein Publikum [...] nicht mehr vorhanden*“ (DgM, 140), ersteht die Welt des Unmöglichen Theaters: Im Beharren auf der tatsächlichen Durchführung des an M. C. Escher angelehnten Bühnenbilds klingt fast Neid an die Darstellungsmöglichkeiten anderer Kunstformen an: „*Das Ganze ist physikalisch unmöglich, aber es steht tatsächlich auf der Bühne.*“ (ebd.)

Unmöglichkeit wird im *Großen Marsch* vor allem als institutioneller Zwang vorgestellt, mal mit spielerischer Melancholie in einer Anmerkung in der hier zitierten Druckfassung – „Im Originaltext befindet sich an dieser Stelle eigentlich ein Postkartenmotiv, das unterschiedliche Seevögel zeigt. [...] Das hier eingefügte Bild ist [...] nur ein Ersatz [...] [und] kann hier leider nur in Schwarzweiß abgedruckt werden, was sehr schade ist, denn eigentlich ist es sehr bunt.“ (ebd.) – dann wieder auf bittere Art und Weise in der Anmoderation des gelähmten Lyrikers Felix Leu durch die Schauspielerin:

Also eigentlich, das muss ich doch kurz sagen, sollte Felix Leu auch von den Rolltreppen heruntergefahren kommen, aber das ist leider nicht möglich, da die Rolltreppen nicht behindertengerecht sind. Aber vielleicht kann man sich einfach vorstellen, dass er eben von den Rolltreppen gestiegen ist, so ist das zumindest gedacht. Als Ersatz haben wir dafür Anna das Kind auf die Rolltreppen eingeladen. (DgM, 147)

Die Einlösung des praktisch Unmöglichen, das hier als alltägliche Begrenzung spürbar wird, wird in dieser Szene somit, wenn auch wenig entschieden, in die Köpfe des Zuschauers verwiesen - eine Praxis, die jedoch auf die plumpe und unbefriedigende Lösung einer Unmöglichkeit verweist, die den Widerspruch als solchen nicht schmerzlich erfahrbar macht, sondern umgehend einen Ersatz präsentiert. Das Motiv der aktiven Vergegenwärtigung von An- und Abwesenheit wird ebenfalls auf kleinster Ebene des Nebentextes durchgespielt: „*Als der Vorgang aufgeht, bemerkt man erst, dass er eigentlich da war: Nur noch kleine rote*

*Fetzen sind übrig*“ (DgM, 141) Es zeigt sich ein Misstrauen der indirekten Darstellungsweise des Theaters gegenüber: Lotz selbst taucht als karikierte Figur („ungewaschene Haare, [...] Strickpullover“ – DgM, 126) gleich zu Beginn auf und formuliert in artifizierter Verssprache, die sowohl seinen Status als Dichter ironisiert, als auch seiner stockenden Unsicherheit im Sprechen großer Gedanken Ausdruck verleiht, die Intention, die er seinem Text habe geben wollen: „In diesem – meinem – Stück soll es / Darum gehen / Dass / Liebe möglich / Sein kann / In einer Gesellschaft / Heutzutage / Die sich an anderen / Werten orientiert / Die unklar geworden / Sind.“ (ebd.) Als er die ihm widerstrebende Ebene des Zeitbezugs – „Globalisierung! Heutzutage ... [...] Fragen gestellt / Von einem neuen Jahrtausend.“ (ebd.) verlassen hat, findet er mit „ernsterer Stimme“ (ebd.) zu der umfassenden Formulierung einer zeitlosen Tragik, die sich an dieser Stelle ganz zu zitieren lohnt:

Vielleicht werden Sie es komisch finden  
Aber bei allem Klamauk  
Den man macht, gibt es etwas  
Das zu tun hat mit Schmerz  
Und Traurigkeit.  
Und man macht sich lächerlich  
Wenn man es sagt ...

*Lotz steckt die Bulette in die Tasche.*

Aber in dem großen Gefüge  
Sei es die Gesellschaft oder die Natur  
Ist der Einzelne, der Mensch,  
Von der Vernichtung bedroht  
Immerzu  
Und wir können von der Gesellschaft reden  
Oder von der Natur  
Und es bringt nichts  
Es spielt sich dort nicht ab  
Sondern nur im Einzelnen  
Im Menschen  
Abends  
Wenn er für sich ist.  
Und wenn ich das hier sage  
Wenn ich das so sage  
Dann wird man es wahrscheinlich nicht verstehen  
Und vermutlich werden Sie es sogar lächerlich finden  
Aber es ist eine Tragödie ... (ebd.)

Im Scheitern der direkten Mitteilung („Hau ab, du verschissener Idiot!“ – ebd.) zeigt sich gleichwohl die Notwendigkeit einer subjektiven Erfahrung, die der Autor als eine Figur unter vielen nur unfreiwillig komisch beschreiben kann. Erst mit den folgenden Auftritten der

Figuren geschieht dieser Vollzug, ihr rebellischer Gestus steht dabei durchweg in Spannung zur Bereitschaft, vergleichsweise brav mitzuspielen, was das Protokoll betrifft: Einer nach dem anderen werden sie aufgerufen und widersetzen sich erst im Rahmen ihres vorgesehenen Auftritts der ihnen zugeschriebenen Rolle. „*Jeder der Auftretenden spricht seinen Text so, wie er das für richtig hält*“ (DgM, 140) und bleibt dabei doch an den Kontext des Theatertextes gebunden bzw. muss seinen Raum der Schauspielerin abtrotzen: „Na, dann erzählen Sie halt, was sie da begriffen haben.“ (DgM, 144) Im Zuge des dritten Akts jedoch beschreiben die auftretenden Figuren gemeinsam mit der Schauspielerin eine Transformation des Theaters zu einem Ort der Befreiung, die Entwicklung ist dabei wesentlich bestimmt durch drei verschiedene Arten der Todeserfahrung.

Zunächst berichtet Lewis Paine von seiner Erkenntnis im Zuge der Flucht nach dem missglückten Attentat auf den amerikanischen Außenminister William Seward:

LEWIS PAINE Ich habe begriffen, dass wir sterben müssen!  
*Die Schauspielerin seufzt völlig resigniert.*  
Ich meine, ich habe begriffen, dass ich nicht anders kann, als zu sterben!  
SCHAUSPIELERIN Ja, aber das weiß doch jeder, dass man sterben muss!  
LEWIS PAINE Ja, ich weiß, ich weiß. Aber ich meine: Ich habe plötzlich begriffen, dass man es muss! (DgM, 144)

Paine beschreibt eine Erfahrung, die von jeder nur abstrakten Erkenntnis verschieden ist. Dennoch gilt sie mehr größeren Strukturen als dem konkreten Schicksal der eigenen Person oder des Außenministers, analog zum Plan des Attentats, dass „wenn der Präsident ermordet wird [...] auch die Stellvertreter ermordet werden müssen“ (DgM, 143) reift ihm die Einsicht in das Verhängnis seines Tuns: „also jedenfalls wurde mir klar, dass ich dann nur das mache, was die Herrschaft, die höchste Herrschaft, will ... verstehen Sie?“ (DgM, 145) Zum Kampf gegen die höhere Ordnung der „Auslöschung“ - ebd.) erwähnt er dagegen das Theater: „Ich dachte, verstehen Sie, ich dachte, wenn ich hier auftrete, obwohl ich zum Tode verurteilt war und hingerichtet wurde, von wem auch immer, wenn ich dann trotzdem hier bin, dann würde damit so etwas wie eine Sehnsucht gezeigt.“ (ebd.) Paine reflektiert somit selbst über seine ästhetische Funktion und steht damit in Spannung zur Autonomieforderung des Unmöglichen Theaters, bildet aber auch Lotz' Misstrauen gegenüber der indirekten Kommunikation ab.<sup>67</sup>

---

<sup>67</sup> Der hier benannte Widerspruch entsteht unter Bezug auf die personalen „Verkörperungen von Handlungsfunktionen“ (Asmuth, Dramenanalyse, S. 99ff.), derer sich die Figuren einerseits widersetzen, und die sie doch in ihrem Auftreten erfüllen. Dabei sind sie manchmal explizit, wie im Fall Lewis Paines, andere Male auch bloß angedeutet: So hätte etwa Hamlet dem Programm des Unmöglichen Theaters sicher einiges beizufügen („to take arms against a sea of troubles, / and by opposing end them“ – W. Shakespeare: Hamlet. Prince of Denmark. In: Sämtliche Werke. Englisch-Deutsch. Nach der Übersetzung von A. W. Schlegel, D. Tieck, L. Tieck und W. G. Baudissin. Mit einem einführenden Essay von H. Bloom. Band 2. Frankfurt a. M.

Eine zweite Todeserfahrung beschreibt der Anarchist Bakunin: Er widersetzt sich der Fremddeutung seines Lebens durch Biographen und dem darin manifestierten Tod seiner Mutter. Dem entgegen propagiert er jenes Wandern durch die Zeit, das auch die *Rede* fordert: „Man kann doch auch durch die drei Dimensionen der Zeit gehen! Dann wird man doch auch durch die drei Dimensionen der Zeit so gehen können, wie es einem passt!“ (DgM, 152) Entsprechend seines Bewusstseins der eigenen Unmöglichkeit – „Ich bin auch Fiktion, und ich bin trotzdem hier!“ (DgM, 153) – spricht auch er die Erfüllung seiner Forderungen dem Theater zu:

Man muss die beiden fehlenden Zeitdimensionen nur noch finden!  
SCHAUSPIELERIN Und wo sollen die sein?  
BAKUNIN Na hier irgendwo!  
SCHAUSPIELERIN Und dann! Wo geht man dann frei hin?  
BAKUNIN In den Garten, hinters Haus, zu meiner Mutter. Sie ist da und pflanzt den Kohl in ihrer blauen Schürze. (DgM, 152)

Das Theater in Gestalt der Schauspielerin, fühlt sich, als nach wie vor Vertreter der Wirklichkeit („die Welt befiehlt es Ihnen!“ – DgM, 151), davon provoziert und nimmt die Herausforderung immer leidenschaftlicher an:

BAKUNIN *schreiend* Nein  
SCHAUSPIELERIN *schreiend* Doch! (DgM, 153)

Die damit auf emotionaler Ebene gegebene Gleichsetzung des tatsächlich existenziellen Anliegens Bakunins mit der in ihrer Deutungshoheit bedrohten Schauspielerin („Sie ist tot, und Sie, Bakunin, sind im Übrigen auch tot! [...] Da können Sie sich aufregen, soviel sie wollen!“ – ebd.) ist eine schreiende Kritik an einem Theater, das seine Energie derart an die Reproduktion und Konservierung des Bestehenden verausgabt. Dass das Selbstverständnis dennoch erste Risse bekommt, zeigt sich nach dem verzweifelten Abgang Bakunins: „*Die Schauspielerin hält sich mit beiden Händen den Kopf, dann setzt sie sich neben Mutter Lotz an den Bühnenrand. Mutter Lotz setzt an, etwas zu sagen, aber die Schauspielerin bedeutet ihr mit einer Geste, zu schweigen. Die Schauspielerin und Mutter Lotz sitzen eine halbe Minute da und starren vor sich hin.*“ (DgM, 154) In diese Stille schließlich platzt Prometheus mit seinem Auftritt, der als solcher tatsächlich nicht vorgesehen zu sein scheint:

PROMETHEUS Hallo.  
SCHAUSPIELERIN *seufzt* Und wer sind sie? (ebd.)

---

2010, S. 2233-2332, hier S. 2274), wird aber von einem nicht benannten Regisseur zuerst als Figuration Horst Mahlers missbraucht und darauf von der Schauspielerin bloßgestellt. (Vgl. DgM, 117) Sein misslungener Auftritt beschreibt damit implizit eine tragische Verhinderung von existenzieller Mitteilung. Im Darstellen des Missbrauchs der Figuren liegt bereits eine ästhetische Funktion.

Seine Todeserfahrung ist eine zutiefst existentielle: Der Mythos der ewig nachwachsenden Leber wird in eine Krebserkrankung übersetzt, die die Götter ihm als Strafe einprogrammiert und ihn damit „zum Tode ... verurteilt“ (DgM, 156) haben. Aus der Tatsache, dass die „Seegurke [...] keines natürlichen Todes“ (DgM, 157) stirbt, entwirft er ein Programm der Unsterblichkeit: „Die Idioten haben die Seegurke vergessen! Verstehen Sie? Wir müssen nur die Seegurke fragen!“ (ebd.) Dass Prometheus dabei mehr als verrückter Professor erscheint denn als seriöser Forscher, spiegelt nur mehr die bereits in der Programmatik angelegte Gleichzeitigkeit von Ernsthaftigkeit des Anliegens und poetologischer Funktion: Die von ihm gesprochenen Zeilen finden sich paraphrasiert in Lotz' Essay *Telomere*, der von der Schockerfahrung berichtet, die der Tod eines nicht einmal nahestehenden, nur bekannten Menschen bedeutet. Die abstrakte Vision der Unsterblichkeit wird dort in ungleich sachlicherem Ton formuliert als haltspendende und anstachelnde, letzte Möglichkeit der Sinnzuweisung in Anbetracht einer abgründigen Leere, die der Tod bewirkt.<sup>68</sup> Prometheus dagegen kennt als selbst Betroffener keine Ruhe: „*schreiend* Ich habe Krebs!“ (DgM, 159) Der Tod wird als Ungerechtigkeit erfahren, gegen die folglich rebelliert werden kann: „Die Götter haben kein Recht!“ (ebd.) Auch das Schreckbild einer falschen, leidvollen Unsterblichkeit als Siechtum ist aufgerufen: „Ich will aber nicht, dass ein Adler meine Leber frisst bis in alle Ewigkeit! Das ist kein Leben! Das ist doch kein Leben!“ (ebd.). Die Abschaffung des Todes erscheint als weitaus dringlicheres Anliegen und wird zum Programm erhoben, nachdem die eingangs noch brav aufgesagte Geschichte („Ich habe den Göttern das Feuer gestohlen, um es den Menschen zu bringen.“ – DgM, 154) entnervt und energisch verworfen wird: „Das ist doch alter Kram!“ (DgM, 155) Auch Prometheus tritt bei aller Individualität zugleich als Vertreter seiner Tradition auf, die er gleichwohl zugunsten ihrer Essenz verwirft:

Die wollen, dass wir sterben! Am Anfang irgendwann, als wir vom Baum der Erkenntnis gegessen haben ...

SCHAUSPIELERIN Das ist ja gar nicht Ihre Mythologie!

PROMETHEUS Ja, aber trotzdem, wie auch immer, oder als ich das Feuer ... jedenfalls hat man uns da zum Tode ... verurteilt! (DgM, 156)

---

<sup>68</sup> „In den Zellen der Seegurken, so lese ich, wurde das Enzym Telomerase in hoher Konzentration gefunden. Diese Tiere sterben also nicht eines sogenannten natürlichen Todes. Dann lese ich (und es trifft mich), dass dies aber nicht bedeutet, dass sie an Krebs erkranken. Aus ungeklärten Gründen regenerieren sich die Zellen der Holothurien unbegrenzt, ohne zu wuchern. Es ist, als habe das Sterben diese Tiere einfach vergessen. Ich versuche, mich daran zu klammern, an diese vom Sterben vergessenen Wesen, so fern sie mir sind. Ich denke daran, wieder und wieder, wie sie auf dem Grund des Meeres liegen, und es kommt mir vor, als seien diese Tiere Fragen, die endlich zu stellen sind, an wen auch immer, die Institution des Sterbens.“ - W. Lotz: *Telomere*. In: Billenkamp (Hrsg.), *Der Grosse Marsch* Leipzig, S. 4-10, hier S. 8f.

Dass sich schließlich auch die Schauspielerin letztlich ihrer im Text angelegten Rolle und der vom Regisseur oktroyierten Handlung („Sehr gut, Schauspielerin, sehr gut!“ – DgM, 129) widersetzt, ist nur konsequent und zeugt vom kollektiven und hoffnungsvollen Programm des Unmöglichen Theaters. Die von Prometheus versprühte Verzweiflung transformiert sie in Wut über ihre Fremdbestimmung:

Ich lasse mich hier nicht mehr anschreien! Ich lasse mich von Ihnen nicht so behandeln! [...] Ich muss hier einstehen für irgendwas, für das Theater muss ich hier immer einstehen! *Sie schleudert das Mikrofon mit aller Kraft auf den Bühnenboden.* Aber ich bin nicht das Theater! Oder die Macht oder die Herrschaft oder sonst was! Ich bin es nicht! Und ich bin es leid, immer diese blöden Fragen zu stellen, immer einstehen zu müssen für irgendwas, in dieser sexistischen Scheiße hier! Ich bin es leid!

*Die Schauspielerin schweigt.*

Nein, ich schweige nicht! Ich lasse mir nicht mehr von irgendwelchen Regieanweisungen irgendwas befehlen! (DgM, 160)

Die von Mutter Lotz daraufhin endlich entzifferte Botschaft ihres Sohnes – „»Alle / sind / Brei.«“ (ebd.) - führt alle Figuren noch einmal zusammen. Nach all dem Chaos herrscht schließlich „Ratlose Stille“ (ebd.) – Bakunin versucht sich noch an einer entsprechend anarchistischen Deutung und dient damit der Ironisierung eines Bedarfs nach einer formulierten und darin banalen Moral: „Wahrscheinlich heißt es: Alle sind frei!“ (ebd.) Prometheus als anthropologischer Held versucht noch ein Abgleiten ins Biologistische und Absurde zu verhindern: „Da steht nicht »Affe«! Niemals!“ (DgM, 161) Anna das Kind schließlich fungiert in ihrer Naivität erneut als Katalysator und stellt die entscheidende Frage: „Heißt das, es war alles umsonst?“ (ebd.) Die Antwort bleibt den Figuren selbst überlassen: Nach all der Rebellion, dem Lärm und der verzweifelt verlassenen Verausgabung verlassen sie ganz einfach „schlendernd die Bühne“ (ebd.). Ein zärtliches Schlussbild, das die Figuren in eine außertheatralische Existenz hinausgehen und damit selbst vollziehen lässt, was in der Botschaft des Autors unverständlich und abstrakt bleiben muss: der Übergang der Kunst in Wirklichkeit als formulierte Utopie; auch die Hoffnung, dass das Theater sich des kindlichen Trotzes bemächtigen möge: Die Schauspielerin „*streckt Anna das Kind die Hand entgegen. Nach kurzem Zögern nimmt Anna das Kind die Hand. Dann gehen sie langsam nach links hin von der Bühne.*“ (ebd.) Und doch ist das Schlussbild kein rein friedliches: Am Ende bleibt der an den Rollstuhl gefesselte Felix Leu alleine auf der Bühne zurück, seine „Augen zucken wie wild“ (ebd.), doch seine Sprachsoftware reagiert nicht mehr - zumindest nicht im Rahmen der Handlung: Es folgt die als Anhang betitelte *Rede zum unmöglichen Theater*. Ein Zusammenhang liegt nahe: Leu, dem bereits der gesamte *Große Marsch* gewidmet ist, der am eigenen Leib materielle Begrenzung erfährt und daraus eine existenzielle Notwendigkeit der

Mitteilung, der Sprache entwickelt, gebührte damit auch die programmatische Unterfütterung, der Epilog als erneuter Ausbruchsversuch nach dem eigentlichen Ende: Theorie und Praxis der fortwährenden Auflehnung im Angesicht ihres Scheiterns.

### II.3 Das Leiden des Anderen: *Einige Nachrichten an das All*

*Einige Nachrichten an das All*<sup>69</sup> entstand als dem Stückemarkt-Preis folgender Werkauftrag, wurde im Rahmen der Werkstatttage am Wiener Burgtheater von Lotz überarbeitet und feierte seine Uraufführung am 24. Februar 2011 in der Regie von Annette Pullen am Deutschen Nationaltheater Weimar. Der Text ähnelt strukturell der Revue des *Großen Marschs* – zentrale, von Beginn an vorhandene Figuren begegnen immer weiteren einzelnen Gästen aus Zeitgeschichte, Tagespolitik und Fiktion, die in die Szenerie geraten und ihre Anliegen vortragen -, dennoch ist diese Nähe nur rudimentär gegeben: Der handlungs- und richtungsweisende Gestus des „*Leiter des Fortgangs (LdF)*“ (ENA, 119) – „Begrüßen wir nun [...]!“ (ENA, 131) – ist bereits nach Ronald Pofalla als drittem Gast ausgehebelt (s. weiter unten). Dennoch bildet er einen der zwei wesentlichen Handlungsstränge, die im Laufe des Texts einander begegnen und mit den Nebenhandlungen zusammenfließen: Da ist eben erstens der Leiter des Fortgangs, der seinen

Gästen die Möglichkeit biete[t], ihre Anliegen mit Hilfe dieser Apparatur hier ... *Er zeigt auf die Satellitenschüssel.* ... hinauszusenden in das All, damit man dort erfährt, was uns Menschen bewegt – was treibt uns um, was sind unsere Ängste, was sind unsere Sehnsüchte, was unsere Hoffnungen, wie ticken wir – kurz: Wer sind wir eigentlich? (ENA, 123)

Daneben treten die beiden invalid-bemitleidenswerten und an das absurde Personal Samuel Becketts<sup>70</sup> erinnernden Lum, der „eine sogenannte spastische Diplegie“ (ENA, 109) hat und „der kleinwüchsige Purl Schweitzke“ (ebd.) auf, die „beide nur Figuren in einem Theaterstück sind“ (ENA, 110) und in Anbetracht dieser sinnlosen und abhängigen Existenz („Na ja, aber es muss doch irgendeinen Sinn machen, dass wir hier sind.“ – ENA, 111) Idee und Wunsch entwickeln, ein Kind zu zeugen: „Dann wäre es auch nicht mehr so wichtig, ob das hier alles eine Handlung hat, das wäre dann, glaube ich, gar nicht mehr so wichtig. Da wäre dann das Kind, das würde aus einem kommen, und da wäre es dann. Und das wäre dann das Wichtigste.“ (ENA, 112) Die Geburt eines Kindes als sinnspendender Fixpunkt wird im Text in gleich mehrfacher Weise variiert: Der erste Akt bietet ein rührend-naives Krippenspiel der

---

<sup>69</sup> W. Lotz: *Einige Nachrichten an das All*. In: Theater Theater. Anthologie. Aktuelle Stücke 22. Hrsg. v. U. B. Carstensen u. S. v. Lieven. Frankfurt a. M., 2011, 103-168. Im Folgenden zitiere ich aus dieser Quelle durch Angabe der Sigle ENA und der jeweiligen Seitenzahl in Klammern.

<sup>70</sup> Vgl. dazu Kapitel III.2

Kinder „von der Krebsstation des städtischen Klinikums“ (ENA, 106), das nach der Entdeckung des verheißenen Kindes in einer verstörenden Endlosschleife hängen bleibt. (Vgl. ENA, 108) Die andere Variation des Motivs findet sich in der Figur des „Alleinerziehende[n] Klaus Alberts“ (ENA, 112), der unmittelbar nach der Formulierung des Kinderwunsches durch Lum und Purl die Bühne betritt, „einmal stieren Blicks um den Reishaufen hinten herum“ (ebd.) und vollkommen verstört und aufgelöst die „Geschichte vom Tod [seiner] [...] Tochter Hilda“ (ebd.) zu erzählen beginnt: „Ich muss ja diese Geschichte erzählen. Was soll ich denn sonst tun? [...] Ich erzähle jetzt die Geschichte, ja?“ (ebd.). Die konfuse Gefangenheit in der Redundanz des immer einen Gedankens erinnert an das Auftreten Prometheus‘ im *Großen Marsch*, die auslösende Schockerfahrung ist allerdings in diesem Fall der Tod eines geliebten Menschen. Die darin gewonnene Erkenntnis, dass „es keine Zusammenhänge gibt“ (ENA, 114) lässt sich durch das Unverständnis Lums und Purls ebenfalls vergleichen mit den wissenschaftlichen Visionen Prometheus‘, sowie den Einsichten Lewis Paines in die höhere Ordnung des Todes. Das Motiv setzt sich also fort: Die Erfahrungen des Todes bewirken Erkenntnisse, die an den Grund der Dinge reichen und durch die Tiefe ihrer Bedeutung das Unverständnis derer auf sich ziehen, die die Erfahrung nicht teilen, sie führen in die Isolation im persönlichen Leid. So wie Lum und Purl darum bemüht sind, ihrer Existenz im Kind einen Sinn zu geben, findet sich Klaus Alberts zurückgeworfen auf die fortwährende Auseinandersetzung mit einer unfassbaren Tatsache: „Hilda ist gestorben, weil es vorkommt zwischen allem [...], und gleichzeitig habe ich einen Stein im Schuh, und dann ist es geschehen, und man weiß nichts davon, irgendwo anders im Raum, zur gleichen Zeit oder zu einer anderen.“ (ebd.) Und ja, „es hilft nichts“ (ebd.) das zu begreifen, „das ist doch, als würde man nichts begreifen“ (ebd.) - doch genau darum geht es: Es muss erzählt werden, vollzogen und bewältigt um nicht zu einem „Roboter des Schmerzes“ (ENA, 115) zu werden.

Neben dieser Fokussierung individuellen Leids agiert der Text jedoch auf einer weiteren Ebene. *Einige Nachrichten an das All* ist von Beginn an von einer anderen Spannweite als *Der Große Marsch*, worauf bereits die beiden Titel weisen: weniger politisch denn existentiell, mehr im Zeitlosen verhaftet als in mittelbarer Gegenwarts kritik, dabei doch als erkennbare Farce auf Tendenzen seines zeitgenössischen Kontextes bezogen<sup>71</sup>. Durchgehende

---

<sup>71</sup> Das Motiv der Nachrichten an das All im Sinne einer möglichst präzisen Kontaktaufnahme, einer essentiellen Darstellung des Menschlichen hat ein reales Pendant im Projekt *The Golden Record* der amerikanischen Luft- und Raumfahrtbehörde NASA, die an Bord der Raumsonde Voyager 1 eine Sammlung von Bildern, Texten, Musik und Geräuschen der Menschheitsgeschichte ins All transportiert, gespeichert auf einer Schallplatte, „intended to communicate a story of our world to extraterrestrials.“ - Zitiert nach:

Motive sind Absurdität und Sinnlosigkeit der Existenz, Erfahrungen der Dissoziation und bis in den kleinsten Dingen stattfindende Brutalität. Ein Gefühl von kosmischer Wucht, das sich bis auf die Ebene sprachlicher Einheiten, in den begrifflichen Verstandesprodukten niederschlägt, die schließlich auf nichts mehr verweisen als ihren Zeichencharakter, ihre Leere und Absurdität: „Sinnlosigkeit umgekehrt: Tiekgisolnnis.“ (ENA, 162) Die Szenerie schwankt über sieben ungleich lange Akte zwischen literarisch gefasster Unmöglichkeit und konstruktivistischer Beschreibung bühnentechnischer Vorgänge: Vom Vorspiel in der „*Mitte des Theaterfoyers*“ (ENA, 105) über einen endzeitlichen Reisighaufen auf „*der ansonsten leeren Bühne*“ (ENA, 109) und die „*große Satellitenschüssel auf einem Stativ*“ (ENA, 119), findet sich die Geschlossenheit der Bühnensituation im letzten Akt (bezeichnenderweise betitelt als „Der Raum dehnt sich aus“ – ENA, 160) vollkommen gesprengt und aufgelöst: „*Dort, wo zuvor die Bühne war, ist nun ein unendliches schwarzes Meer.*“ (ebd.) Der aus dem *Großen Marsch* vertrauten Stilisierung des Nebentexts als Keimzelle der Unmöglichkeit bedienen sich auch die *Nachrichten an das All*. Dabei betonen sie jedoch weniger die institutionelle Unmöglichkeit als im Erstlingswerk und setzen sich stattdessen vielfach mit ihrem Verhältnis zu Haupttext, Inszenierung und Rezipient auseinander: Es finden sich Regieanweisungen von geradezu naturalistischer Beschreibungsdichte – „Nach einem kurzen Augenblick geht er in die Knie, nimmt seine Krawatte in die Hand und starrt sie an.“ (ENA, 134); Regieanweisungen, in denen der Autor unmittelbar Erwartungen des Rezipienten als allzu plumpe Symbolik ablehnt: „*Der Leiter des Fortgangs betritt von rechts die Bühne. Er wirkt noch immer verärgert. Der Regenüberwurf, den er trägt, ist nun grün. Aber es ist nicht das Grün der Hoffnung (Warum sollte es das Grün der Hoffnung sein?)*“ (ENA, 151); Regieanweisungen, die den Zwang einer Verbildlichung zu Zwecken der Darstellung unsichtbarer Vorgänge ironisieren: „*Der Laserstrahl, der eigentlich nicht vonnöten ist, sondern lediglich zur optischen Untermalung des tatsächlichen Vorgangs ausgesandt wird, zielt in die Mitte der Decke des Zuschauerraums.*“ (ENA, 119) An anderer Stelle treiben sie die bereits im *Großen Marsch* angewandte Synchronisierung von Anweisung und Geschehen auf die Spitze und unterstreichen damit die Forderung ihrer Umsetzung:

---

<http://voyager.jpl.nasa.gov/spacecraft/goldenrec.html> (Zuletzt aufgerufen am 21.7.2014, 17.42 Uhr). Das Gefühl „kosmischer Einsamkeit“ (J. v. Rutenberg: Die Erde ist eine Scheibe. In: ZEITmagazin N° 01/2013. Zitiert nach: <http://www.zeit.de/2013/01/Voyager-1-Schallplatte-Menschheit/komplettansicht> (Zuletzt aufgerufen am 21.7.2014, 17.39 Uhr), das die zuständigen Forscher als verbindendes Glied verschiedenster Künstler benennen, kann auch als grundlegender Antrieb des Projekts und zentrales Motiv des hier untersuchten Stücks gelten. Das Versenden von schlagwortartigen Nachrichten mit einem unermesslichen Raum als einzigem Ziel erinnert an die zeitgenössische Praxis von Statusmeldungen in sozialen Netzwerken. Auf den Schein von Kommunikation bei tatsächlicher Vereinzelung verweist auch der LdF: „Aber ich höre dann, wie mein Computer leise in der Dunkelheit knistert und surrt, und es ist beruhigend für mich zu wissen, dass er gerade (und auch noch die ganze Nacht) irgendwelche Sachen kostenlos aus dem Internet downloadet.“ (ENA, 121)

*Purl Schweitzke legt die Runkelrübe beiseite und nimmt das Blatt. Während er das Folgende vorliest, passiert ebendies tatsächlich: [Auch diesen Satz liest Purl Schweitzke bereits vor Währenddessen betritt Unhold mit einer chinesischen Vase von rechts die Bühne [...]] Unhold geht verwirrt nach rechts hin von der Bühne. Purl Schweitzke hört nach diesem Satz auf zu lesen und guckt irritiert.] (ENA, 118)*

Dazwischen laden zwei omnipräsente „Gartenstühle[...]“ (ENA, 137) immer wieder zum Verweilen ein und bieten eine strukturelle Konstante, die in ihrer Anonymität die Grundstimmung von Verlassenheit und Kontingenz unterstützt: „Aus weißem Plastik, gekauft in einem Baumarkt, von irgendwelchem Geld.“ (ENA, 137)<sup>72</sup> Die Bemühungen des LdFs, als Dienst „für die Allgemeinheit [...], [...] für das große Ganze“ (ENA, 146) für Struktur zu sorgen, geraten jedoch spätestens mit dem Auftauchen der Figur Kleist an ihre Grenzen: Dessen Weigerung, an dem Vorgang der Nachrichten-Übermittlung teilzunehmen, fordert den LdF zu einer übersprungartigen Demonstration seiner behaupteten Omnipotenz heraus, die ihn sich als quasi göttliche Macht gerieren und Klaus Alberts seine Tochter zurückgeben lässt: Hilda, die seit dem „*Moment ihrer Wiedergeburt*“ (ENA, 137) gemeinsam mit dem ebenfalls bereits gestorbenen Kleist Teil der Szenerie ist und „*noch immer am vorderen Bühnenrand kauert*“ (ENA, 147), wird vom LdF mit großer Geste ihrem Vater übergeben, als habe er sie eigenhändig wiederauferstehen lassen: „Gehen Sie nun wieder hinaus ins Leben.“ (ebd.) Die daraufhin erneuerte Forderung Lums und Purls nach ihrem Kind bewirkt einen programmatischen Bruch für das Unmögliche Theater:

Versteht ihr denn gar nichts, ihr bekloppten Krüppel! Versteht ihr's denn nicht? Die Hilda ist doch nicht wieder lebendig! Das ist doch nur hier so gewesen, damit es auch etwas gibt, was Hoffnung macht! Aber die Hilda ist tot! In der Wirklichkeit geht das doch nicht, dass man die Hilda wieder zum Leben erweckt! Ich wünschte, es wäre anders! Aber wenn jemand tot ist, dann ist er fort und kann nie wieder kommen!

*Lum und Purl Schweitzke starren entsetzt auf den Boden. Der LdF fährt sich verzweifelt mit der Hand übers Gesicht. Dann dreht er sich um und geht kopfschüttelnd nach rechts hin von der Bühne. (ENA, 148)*

Die im *Großen Marsch* noch vergleichsweise heiter propagierte Sehnsucht nach Unsterblichkeit bzw. der Glaube an die Kraft des Theaters werden an dieser Stelle radikal verneint. Dabei scheint es fast, als verzweifelte das Unmögliche Theater selbst an seiner performativen Notwendigkeit, die in Gestalt des LdFs als zynischer Trick denunziert wird. Ab dieser Stelle bricht sich folgerichtig das Geschehen in seiner Eigengesetzlichkeit Bahn: „*Aus der Stille steigen Bilder auf: [...] Die Tür eines leeren Fahrstuhls öffnet sich, dann schließt sie sich wieder, dann öffnet sie sich erneut. [...] Dann versinken die Bilder wieder in der*

---

<sup>72</sup> Dass das Frontcover der Lotz-Sammlung *Monologe* das Bild eines solchen weißen Plastik-Gartenstuhls ziert, mag Anlass zur Deutung als werkübergreifendes Motiv des Autors geben, sei jedoch an dieser Stelle nur erwähnt.

*Stille.*“ (ENA, 149) Überhaupt zeigt sich im Text von Beginn an weit deutlicher das Taumeln zwischen „Kontrolle und Kontrollverlust“ (DuT, 3) das im erweiterten Manifest als Teil der Autorpraxis benannt wurde. An manchen Stellen scheint der Text vielmehr dem Bühnengeschehen zu folgen und es, stets um logische Einordnung bedacht, in den Nebentext zu bannen: „*Der Leiter des Fortgangs ist nicht mehr auf der Bühne, also wird er wohl von der Bühne gegangen sein (denn sonst wäre er ja noch auf der Bühne.)*“ (ENA, 135) Die Botschaft ist klar: Die Eingriffe des Autors sind keine Regie-Anweisungen mehr, sondern die Hingabe an ein autonomes Geschehen, das es dem eigenen, gescheiterten Text schwer macht, sich zu behaupten: „*Im weiteren Verlauf des Monologs gehen ständig einzelne Nebelmaschinen los, so dass die Sicht nicht aufklart und das Gesprochene immer wieder vom Zwischen der Maschinen verschluckt wird.*“ (ebd.) Darin zeigt sich die programmatische Bedeutung der Form, die Lotz als den „eigentliche[n] Inhalt eines Kunstwerks“<sup>73</sup> benennt: Fragt die Erkenntnistheorie nach „der Möglichkeit der Erkenntnis der Welt als Ganzes oder bestimmter ihrer Bereiche“<sup>74</sup>, so ist das Unmögliche Theater in diesem Fall als der Versuch anzusehen, einer in ihrer Mannigfaltigkeit unverfügbaren Wirklichkeit dennoch gerecht zu werden. Es ist bereits der im Text angelegte Widerspruch zwischen der Ewigkeit und Größe des Alls und der kleinen, dagegen nichtigen Existenz der Figuren, die sich gegen ihre Auslöschung sträuben, der die gerade in der einfachen Lakonie enthaltene Brutalität der Sterblichkeit ausdrückt: „Man ist da, und irgendwann ist man wieder weg.“ (ENA, 135) Radikalisiert wird dieser Widerspruch durch das ästhetische Verfahren der Fußnote, die bereits per definitionem das an den Rand Gedrängte darstellt, das den größeren Zusammenhang nicht gefährden soll: „Eine Fußnote ist eine Anmerkung, die aus dem Fließtext ausgelagert wird, um den Fließtext flüssig zu gestalten, jedenfalls ist sie aus dem Fließtext ausgelagert.“ (ENA, 154) Dass diese explizite Definition im eigenen Medium, erst in Fußnote 26, direkt auf das emphatische Bekenntnis des LdFs zu „Abgeschlossenheit [...] [und] Struktur“ (ebd.) folgt, ist mit Sicherheit kein Zufall, die umgehende Relativierung der flüssigen Textgestaltung dagegen Programm: Von nun an nehmen die Fußnoten an Quantität und Masse zu, drängen den Haupttext soweit zurück, bis sich die Frage nach der Gültigkeit solcher Kategorisierungen stellt (vgl. ENA, 154-167).<sup>75</sup> Unablässig torpedieren sie den Text

---

<sup>73</sup> W. Lotz: „Die Gegenwart ist episch!“. Gespräch mit Alexander Kerlin. In: *Schauplatz Ruhr. Jahrbuch zum Theater im Ruhrgebiet*. 2013. *Geschichte im Spiel*. Hrsg. im Auftrag des Instituts für Theaterwissenschaft der Ruhr-Universität Bochum v. M. Hinzenberg, G. Hiß u. R. Junicke. Berlin 2013, S. 34-35, hier S. 35.

<sup>74</sup> Klaus/Buhr, *Möglichkeit*, S. 821.

<sup>75</sup> Diese Aufhebung einer klaren Trennung gilt u.a. als paradigmatisch für extreme Formen der kritischen Nutzung der dramatischen Form. In *Einige Nachrichten an das All* aber bleiben Figuration und Narration dennoch erhalten, machten also keineswegs „Methoden der strukturellen Dramenanalyse hinfällig“. - Vgl. Poschmann, *Theatertext*, S. 259f.

mit einzelnen Szenen und persönlichen Schicksalen, die dem Zusammenhang des Texts entfallen und ihre Nichtigkeit reflektieren: „Thomas Kirchner sprang vor Verzweiflung im vierten Stock aus dem Fenster, aber wer ist Thomas Kirchner.“ (ENA, 153) Manche wiederum sind von direktem, kommentierendem Bezug: „Dass die Liebe also vielleicht da ist, damit man, wenn man schon nicht in der Welt aufgehoben sein kann, dann eben in dem anderen aufgehoben ist auf irgendeine Weise.“ – „So was wie Heimat also, was immer das heißt.“ (ENA, 136f.) Auch das von Kleist verteuflte Wuchern des Krebses im Gebärmutterhals seiner Geliebten, „eigentlich auch nicht anders als die Birken“ (ENA, 141) wird durch den direkten Fußnoten-Bezug als natürlicher Vorgang der Verdrängung von Leben durch anderes Leben gefasst: „Schlupfwespen (Ichneumonidae) legen ihre Eier bevorzugt in Schmetterlingsraupen ab. Die frisch geschlüpfte Schlupfwespenlarve frißt die Raube von innen her auf und tötet sie damit. So ist das.“ (ebd.) Der Geltungsdrang und Überlebenskampf der einzelnen Existenzen wird zur Herausforderung für jeden Rezipienten: Eine „Dicke Frau, die zu Gast in der Talkshow Britt war“ (ENA, 123) und darin ihre einzige Charakterisierung findet, entlarvt den ironisch-distinktiven Talkshow-Konsum als Typenkomödie<sup>76</sup> des 21. Jahrhunderts und berührt in ihrer naiven Gutmütigkeit und ihrem verkümmerten Selbstvertrauen, die sie vorsichtig ihre eigenen Erfahrungen relativieren lassen, als fehle ihr das Recht, von diesen zu erzählen: „das klingt jetzt vielleicht lächerlich, weil ich ja so dick bin ... aber es war mir eben kurz so, als sei ich ein Rosenstrauch [...] und ich fühlte mich in diesem Moment ganz und gar eins mit der Erde und das war für mich ungeheuer tröstlich.“ (ENA, 124) Eine elementare Erfahrung, die inmitten der Nichtigkeit und Verzweiflung der anderen Figuren fast untergeht und gar von Purl Schweitzke an späterer Stelle kontrastiert wird: „wenn wir uns also / Auf eine Wiese setzen in das saftige Gras / So bleiben wir für uns und unter uns / Ist noch immer die Wiese, wir sitzen da drinne nur / Wie ein weggeworfenes Fernsehgerät / Und können nicht eins werden“ (ENA, 136). Doch dabei sind diese Erfahrungen, wie „das Glück [...] manchmal ganz real [...] wie ein kleiner elektrischer Stoß“ (ENA, 160): Das Schöne zeigt nicht an, „daß der Mensch in die Welt passe“<sup>77</sup>, sondern ist stets das programmatische „trotz allem und gerade deshalb“ (RuT, 164) auf der Kontrastfolie der Entfremdung. Grausamkeit und Glück gehen Hand in Hand, und es stellt sich die Frage nach ihrer Fassbarkeit, wo auch das sprachliche System versagt: Die Figur Kleist arbeitet sich

<sup>76</sup> „Die Komödie ist nichts anders, als eine Nachahmung einer lasterhaften Handlung, die durch ihr lächerliches Wesen den Zuschauer belustigen, aber auch zugleich erbauen kann.“ – J. C. Gottsched: Versuch einer Critischen Dichtkunst vor die Deutschen. In: Schriften zur Literatur. Hrsg. v. H. Steinmetz. Stuttgart 1972, S. 12-196, hier S. 186.

<sup>77</sup> „...und selbst seine Anschauung mit den Gesetzen seiner Anschauung stimme.“ – I. Kant: Reflexion 1820a. In: Handschriftlicher Nachlaß, Band III. Logik. Gesammelte Schriften, Band 16. Hrsg. v. d. Königlich Preußischen Akademie der Wissenschaften. Berlin/Leipzig 1924, S. 127.

am tragischen Misslingen zwischenmenschlicher Kommunikation ab - „Ich habe auch ein Anrecht darauf, dass Sie zumindest auch versuchen, mich zu verstehen“ (ENA, 144) - und erscheint geradezu als Gewährsmann einer autoreigenen Tragik, die der Textstruktur zu Grunde liegt: „Ich kann die Welt nicht in einem Wort sagen, ich kann sie noch nicht mal in tausend Wörtern sagen. Die Sprache reicht dafür nicht aus. [...] Wenn man es so sagt, dann ist es nur ein BlaBla, aber das, was damit eigentlich gemeint ist, was es bedeutet für einen im Innersten, das kann man nicht sagen.“ (ENA, 153) Abermals entsteht dabei ein Spannungsfeld zwischen der tatsächlichen Referenz, ihrer Ironisierung („*wie man sich wohl denken kann*, [...] *Bernd Heinrich Wilhelm von Kleist*“ - ENA, 137) und der bis ins Absurde gesteigerten Ausformung dieser: „Damals [...] habe ich versucht, ein Moped der Marke Simson zusammenzubauen.“ (ENA, 139)<sup>78</sup> Als Komplementärfigur zu Kleist fungiert der historische Forscher „Constantine Samuel Rafinesque“ (ENA, 126): Seine Dissoziationserfahrung feinsten Differenzen in der Natur („Dass nämlich das eine Wiesenschaumkraut mit dem anderen nichts gemein hat!“ – ENA, 127) bewirkt die Erkenntnis, „dass die[...] Wissenschaft versucht, eine Ordnung zu vermitteln, die gar nicht vorhanden ist“ (ebd.), und die Forderung einer Sprache, „deren Wörter nicht nur das eine oder das andere bedeuten, sondern die sowohl als auch bedeuten können, die alles zugleich bedeuten!“ (ENA, 129) Diese Sehnsucht trägt auch den Text: Im Verfahren von „Weltformel und Enzyklopädie“<sup>79</sup> trifft sich die positivistische Anhäufung einzelner Ausschnitte mit dem allen Figuren eigenen Drang, bei aller Dissoziation und Poststruktur, so etwas wie ein absolutes und letztgültiges Prinzip zu finden, und sei es nur ein einzelner Ausdruck wie das menschliche Urwort „Mama“ (DgM, 131)<sup>80</sup>.

Dabei wird die Verkürzung durchweg als schmerzhaft dargestellt: Es offenbart sich eine Bedeutungsdimension von Freiheit, die wiederum jenes Verhängnis spiegelt, von dem Lewis Paine im *Großen Marsch* spricht. Ganz praktisch auf die inszenatorische Umsetzung seines Erstlingswerks gemünzt, gibt Lotz zu Protokoll, man könne die „Regieanweisungen auch einfach streichen, wie es ja üblich ist. Aber deshalb hab ich extra so lange Regieanweisungen reingeschrieben, damit man gleich eine ganze Seite streichen muss, damit man auch spürt, dass man was streicht. Man muss es bewusst tun, dann ist man auch frei. Darin ist der Text

---

<sup>78</sup> Vgl. dazu Fußnote 67.

<sup>79</sup> B. Burckhardt: Die unsterbliche Seegurke. In: Theater Heute 4/11. Hrsg. v. Friedrich Berlin Verlag. Berlin 2011, S. 44-47, hier S. 46.

<sup>80</sup> Durch ihre optimalen Vokale, Konsonanten und Kontraste und eine entsprechende Bedeutungszuordnung durch die Eltern werden Mama und Papa als erste Wörter eines Kindes begünstigt. Vgl. R. Jakobson: Selected Writings, Vol. I: Phonological Studies. Den Haag 1962, S. 538-545.

aggressiv.“<sup>81</sup> Es ist als berufe sich Lotz auf Adornos Diktum, das „perennierende Leiden [...] [habe] soviel Recht auf Ausdruck wie der Gemartete zu brüllen“<sup>82</sup>: Denn aggressiv sind in *Einige Nachrichten an das All* auch die vielen Einzelschicksale, die Fußnoten, das sich aufdrängende Leiden, Freiheit erscheint dagegen als Abgrenzungs- und Negationsvermögen, das sich der Drangsal des Wucherns entledigt. Das Unmögliche Theater (über)fordert, es gibt keine Relativierung: „Jeder Satz, jede Aussage, jedes Tun ist so, wie es dasteht, auch wirklich gemeint, und muss verantwortet werden, von denen, die sich darauf eingelassen haben, damit umzugehen.“<sup>83</sup> – die Hegelsche Tragödienkonzeption des Aufeinanderprallens zweier gleichberechtigter Positionen, deren eine notwendigerweise untergehen muss<sup>84</sup>, ist bei Lotz bis ins Unüberblickbare pulverisiert, ein Bewusstsein für das Getilgte das höchste Leistbare: ein Eingedenken, ein Verweilen, ein Hörbarmachen. Als negative Kontrastfolie fungiert der Akt der Zensur, der nicht zufällig die Assoziation zu einer Tumor-Operation erlaubt: „Das ist dann nicht gesendet worden, sie haben das dann ja rausgeschnitten.“ (ENA, 124)

Aus dem Text und über ihn hinaus weist dementsprechend eine transformierte Subjektivität: Als Purl auf offener Bühne stirbt, ist jede Illusion dahin: „*Die große, traurige Musik endet abrupt. Das Geräusch des aus der Maschine strömenden Regens ist nun deutlich zu hören.*“ (ENA, 159) Vorheriger „Weltraumschrott“ (ENA, 117) – ein „*Schlüsselanhänger der Deutschen Bank, / eine als Rakete bemalte Küchenrolle, / ein[...] CD-Rohling*“ (ENA, 158) – werden als respektvolle Gabe an einen Toten zu sinnvollen Gegenständen transformiert.<sup>85</sup> Und auch die Fußnoten gewinnen rückblickend eine neue Dimension: „Wenn man einmal hineingeguckt hat in den Tod, in dieses schwärzeste Loch, dann dreht sich die Wirklichkeit, taumelt, fällt und zerspringt. Ein jedes Ding verlässt einen dann und geht nach Hause ins Nichts.“ (ENA, 167) Die Quasi-Sentenz stiftet damit einen Sinn-Zusammenhang, die Erfahrung und Bannung - Kontrollverlust und Kontrolle - einer allgegenwärtigen Explosion

<sup>81</sup> Lotz, Das Gute am Unmöglichen, S. 4.

<sup>82</sup> T. W. Adorno: Negative Dialektik. In: Negative Dialektik. Jargon der Eigentlichkeit. Gesammelte Schriften, Band 6. Hrsg. v. R. Tiedemann u.a. Frankfurt a. M. 1970, S. 7-412, hier S. 355.

<sup>83</sup> Becker, Nachwort, S. 82f.

<sup>84</sup> Ebenso können in dieser „Kollision [...] beide Seiten des Gegensatzes [...] den wahren positiven Gehalt ihres Zwecks und Charakters nur als Negation und Verletzung der anderen, gleich berechtigten Macht [durchsetzen, und müssen] deshalb in ihrer Sittlichkeit und durch dieselbe ebenso sehr in *Schuld* gerathen.“ Doch gerade das von Hegel übergeordnete „Gefühl der Versöhnung, das die Tragödie durch den Anblick der ewigen Gerechtigkeit gewährt,“ sucht man in Lotz‘ Text vergeblich. Vgl. G. W. F. Hegel: Vorlesungen über die Aesthetik, Band 3. Sämtliche Werke, Band 14. Hrsg. V. H. Glockner. Mit einem Vorwort von H. G. Hotho. Stuttgart <sup>3</sup>1954, S. 529-532.

<sup>85</sup> Sie werden quasi zu „Verweisungssymbol[en]“ (Asmuth, Dramenanalyse, S. 170-173) und zeigen damit im Kontrast zur Schlange im *Großen Marsch* (Vgl. Kapitel II.2) eine notwendige Repräsentation auf: Die Trauerbewältigung in Folge der Todeserfahrung legitimiert die Aufladung einer eigentlich „selbstständige[n], unabhängig von seiner Symbolfunktion existierende[n] Sache“ (Asmuth, Dramenanalyse, S. 171).

wird zum Strukturprinzip des Texts<sup>86</sup> und in Kleists „Explosionszeichnung“ (ENA, 139) gar illustriert. Todeserfahrung, Dissoziation und Heterogenes spiegeln im Kleinen die Bewegung eines Universums, das durch seine Verbildlichung nicht greifbarer wird: „Ich sitze hier, und um mich herum dehnt sich der Raum aus, bis in alle Ewigkeit. Und was heißt das? Das heißt, dass alles, was da ist, sich immer weiter von einem entfernt, dass alles von einem davon fliegt. Das heißt es.“ (ENA, 161) Die Lakonie will nicht gelingen und findet dennoch keinen Widerspruch: Der Kosmos antwortet mit einer affirmativen und abgrundtiefen „Stille“ (ENA, 162). Noch einmal ist es Unhold, der diese durchbricht und dabei dieses Mal keines Aufrufs durch einen vorgelesenen Text bedarf: Er erscheint einfach, kommt „mit einer chinesischen Vase durch das Meer angewatet, er blickt verwirrt.“ (ebd.) Doch dieses Mal besteht sein bedrohliches Potential nicht in seinen Äußerungen („Alles, alles / Weltraumschrott! / Weltraumschrott! / Weltraumschrott!“ – ENA, 163), sondern in seiner verwirrten, fahrigem Art: Es ist als gebe er einen Blick frei auf das Schicksal eines unbewältigten Nihilismus. Dass der destruktive Akt im Fallenlassen der Vase („Plötzlich lässt er die Vase fallen.“ – ENA, 164) scheitert – wenngleich unklar bleibt, ob es sich um eine verwirrte Unabsichtlichkeit oder um eine bewusste Aktion handelt – verweist auf die Vergeblichkeit rein destruktiver Haltungen und Aktionen<sup>87</sup>, ganz im Sinne der dem Text vorgeschalteten Mahnung, die sich eindringlich gegen ein ästhetizistisches Leiden zu richten scheint: „Wir befinden uns in einer Explosion, ihr Ficker!“ (ENA, 104) Im siebten und letzten Akt schließlich reduziert sich die explosive Ausdehnung des Ortes auf einen unbestimmten, dabei aber doch sehr konkret beschriebenen Ort: „Irgendwo anders, nicht mehr im Theater. Auf der linken Seite steht eine Imbissbude, auf der rechten Seite eine kleine Gruppe Birken. Dahinter der Himmel. Das entfernte Geräusch einer Schnellstraße.“ (ENA, 168) Der Nebentext gelangt schlussendlich zurück zu seinem erzählerischen Urheber: „Hier liege ich im Gras.“ (ebd.) Die iterative Darstellung eines Tagesablaufs erzählt von Nuancen der Selbstentfremdung („Ich bin auf meinen Beinen durch die Siedlung gelaufen“ – ebd.) und einem Moment der Verortung in der Welt („Hier liege ich nun unter diesem Himmel. Das Wetter ist eigentlich recht schön.“ – ebd.) Lotz selbst sagt dazu:

---

<sup>86</sup> Die Fußnoten stellen unter diesem Aspekt der Bannung des Flüchtigen eine Radikalisierung des *Einige Augenblicke*-Gedichts Felix Leus dar. (Vgl. DgM, S. 147ff.) Das ästhetische Verfahren findet sich auch in Lotz' konsequenterweise als *Liste* untertitelten *Fusseln*. Eine Bestandaufnahme von Eindrücken, Gedanken und Erinnerungen, die sich u.a. auf eine Todeserfahrung zu beziehen scheinen: „Der freigewordene Rollstuhl.“ – W. Lotz: *Fusseln. Liste*. Köln 2013, S. 13.

<sup>87</sup> Das Bild erinnert an die Aktion *Dropping a Han Dynasty Urn* des chinesischen Künstlers Ai Weiwei, der sich unter Zerstörung einer traditionellen Urne als mutwilliger Bilderstürmer inszenierte. Dokumentiert und kommentiert auf: <http://vimeo.com/64886243> (Zuletzt aufgerufen am 21.7.2014, 17.45 Uhr)

Das ist der Punkt, an dem sich dramatischer Text und die Prosa der Fußnoten treffen und eins werden. [...] Das war mir [...] wichtig, da ‚ich‘ zu sagen. Vor diesem letzten Teil herrscht das Entsetzen. Und dann geht man mit dem ‚Ich‘, das entweder der Autor ist oder der Erzähler, je nachdem, hinaus und legt sich auf die Wiese, blickt in den eigentlich recht schönen Himmel. Da ist die Welt natürlich vordergründig in Ordnung, [...] davor war schon das ganze Stück, und nach dem Stück ist vielleicht klar, dass dieser blaue Himmel, in den man da blickt, dass der einen Riss hat, auch wenn man den gerade nicht sehen kann.<sup>88</sup>

Wieder also imaginiert der Text den Übergang der theatralen Situation in den äußeren Kontext, diesmal aber verschwinden keine Figuren wortlos von der Bühne, sondern der Rezipient wird angesprochen und mitgenommen. Der beschriebene Tagesablauf ist von bewusster Durchschnittlichkeit und ermöglicht dabei eine Identifikation für jedermann, ist aber auf der Kontrastfolie des vorangegangenen Geschehens auch von gewandelter Qualität: ein Bewusstsein der banalen Handlungen, die die eigene Existenz ausmachen. In ihrer fast mechanischen Ausführung ist wiederum die fortdauernde Tragik des Texts angelegt: Es bleibt nach der erfahrenen Tragik doch nur das Weitermachen. Genau das meint der Titel des letzten Aktes: „Aporie“ (ENA, 168). Die Erfahrung des Anderen wird nun zur Utopie, denn der Riss, von dem Lotz spricht, ist von ambivalenter Bedeutung: Der Aufbruch des illusionistisch-einheitlichen Himmels, deutet die Erfahrung einer „bis ins Innerste falsche[n] Welt“<sup>89</sup> an und gibt doch gleichzeitig Hoffnung, die „unerträgliche Schließung des Seins“<sup>90</sup> zu durchbrechen.

---

<sup>88</sup> W. Lotz: Die Fußnote im Theater. Gespräch mit Elisa Liepsch und Hans-Peter Frings. In: Einige Nachrichten an das All. Programmheft zur Uraufführung. Hrsg. v. Deutsches Nationaltheater und Staatskapelle Weimar. Weimar 2011, S. 4-7, hier S. 6f.

<sup>89</sup> Adorno, Negative Dialektik, S. 41.

<sup>90</sup> S. Žižek: Die Pest der Phantasmen. Die Effizienz des Phantasmatischen in den neuen Medien. Aus dem Englischen von A. L. Hofbauer. Hrsg. v. P. Engelmann. Wien 21999, S. 81. Žižek setzt sich an dieser Stelle zwar primär mit der Überfrachtung des Subjekts durch pseudo-konkrete Bilder der neuen Medien auseinander, kann aber in seinem Verständnis der Einbildung als einer realitätszersetzenden Kraft wichtige Anschlusspunkte für die hier behandelte Programmatik geben. – Vgl. Žižek, Pest der Phantasmen, S. 13-80.

### III. Tradition

Ach, hören Sie doch auf mit Ihrer Originalität! Hören Sie auf! Das Unmögliche Theater ist vielleicht nicht neu, aber es ist notwendig! Und jetzt würde ich hier gerne in Ruhe zu Abend essen! (DuT, 8)

Die Rede von Ermöglichung durch Unmöglichkeit ist in der Tat keine Neue: Die Geschichte ist voller kalenderspruchartiger Sentenzen, die dem Unmöglichen Theater vergleichbar sind.<sup>91</sup> Bei aller Radikalität formuliert dieses dementsprechend keine avantgardistische Position, sondern beruft sich vor allem auf die eigene Notwendigkeit. Dazu passt die Verweispraxis der eigenen Texte: Hamlet, Kleist, Prometheus & Co. erfüllen auch eine programmatische Funktion als historische Gewährsmänner des bereits Formulierten (Vgl. Fußnote 67). Daneben allerdings lassen sich Texte und Programmatik vielfach auf nicht explizit genannte Autoren und Werke beziehen. Das Unmögliche Theater gibt der praktischen Rezeption vielfachen Anlass zu konzeptionellen Arbeiten, theoretischen Vergleichen und historischen Referenzen. Der Eindruck entsteht, es handele sich bei den meisten Bearbeitungen um gar keine „Zumutung“ (DuT, 1), sondern vielmehr um eine gerne angenommene Herausforderung: Am Badischen Staatstheater Karlsruhe etwa wurde der *Große Marsch* anlässlich seiner Zweitaufführung (9. Oktober 2011, Regie: Simone Blattner) mit Lessings Lustspiel *Minna von Barnhelm oder Das Soldatenglück* gemeinsam auf die Bühne gebracht. Als einzige Verbindung der beiden Werke fungierte dabei eine theoretische Überlegung: So wie Lotz in seiner Programmatik den radikalen Entwurf eines Unmöglichen Theaters entwickle, sei Lessings *Hamburgische Dramaturgie* in ihrer Forderung nach Wahrscheinlichkeit als mögliches Theater interpretierbar und damit im Kontext ihrer Zeit entsprechend radikal.<sup>92</sup> Dem entspricht die Absicht dieses Kapitels: Im Bewusstsein, dass der Begriff der Tradition zu „jene[n] dunkle[n] Kräfte[n] [zählt] [...], mit denen man gewöhnlich die Diskurse der Menschen miteinander verbindet“<sup>93</sup>, und damit den Mythos von Kontinuität mitschreibt, den Lotz‘ Texte selbst negieren, soll mehr eine „Menge verstreuter Ereignisse“<sup>94</sup> angeführt werden, die sich auf motivische oder geistige Nähe stützt und dabei vergleichende Abgrenzungen erlaubt, sowie Anknüpfungspunkte zur weiteren Forschung bietet.

---

<sup>91</sup> Etwa: "Damit das Mögliche entsteht, muss immer wieder das Unmögliche versucht werden." (H. Hesse) oder „Seien wir realistisch, versuchen wir das Unmögliche!“ (C. Guevara)

<sup>92</sup> Vgl. Badisches Staatstheater (Hrsg.): Von Helden. Spielzeitheft 2011/12. Karlsruhe 2011, S. 52.

<sup>93</sup> M. Foucault: Archäologie des Wissens. Übersetzt von U. Köppen. Frankfurt a. M. <sup>8</sup>1997, S. 34.

<sup>94</sup> Ebd.

### III.1 „Können Sie mir sagen, wer Sie sind?“ - Theaterfeind Luigi Pirandello

Lotz' theaterkritische Texte schreien geradezu nach einem Vergleich mit den Dramen des italienischen Literatur-Nobelpreisträgers Luigi Pirandello, der mit seiner *Trilogie auf dem Theater*<sup>95</sup> und seinen theoretischen Schriften als Urvater des modernen Dramas gilt: Insbesondere sein berühmtestes Stück, *Sechs Personen suchen einen Autor*<sup>96</sup>, weist frappierende Ähnlichkeiten in Struktur und Stil zu den beiden Lotzschen Texten auf. In die Probe zu einem Stück des Autors Pirandello (*Seine Rolle spielen*) platzen sechs Figuren, die ihren Urheber suchen: „Wir sind hier auf der Suche nach einem Autor.“ (SPA, 37) Sie sind „verlorengegangen[...] [in] dem Sinne, daß der Autor, der uns lebendig erschaffen hat, uns später nicht mehr in die Welt der Kunst setzen wollte oder konnte.“ (SPA, 39) Auch sie provozieren das im Stück vorgestellte Theater, indem sie ihm in seiner dortigen Form die Notwendigkeit absprechen und gleichzeitig an sein Potential erinnern: „als wahr erscheinen zu lassen, ohne zwingenden Grund, nur aus Lust am Spiel...ist es nicht Ihr Beruf, Gestalten der Phantasie auf der Bühne lebendig zu machen?“ (SPA, 38) Dabei sind sie zwar selbst als Bühnenfiguren dem Zwang der Sterblichkeit entzogen - „denn wer das Glück hat, als lebendige Bühnenfigur auf die Welt zu kommen, der braucht sich auch um den Tod nicht zu scheren. Er stirbt nicht mehr!“ (SPA, 39f.) – doch werden sie erst in der Darstellung durch die Schauspieler zum wirklichen Leben erweckt:

VATER Leben wollen wir, Herr Direktor!

DIREKTOR (ironisch) Ewig?

VATER Nein, Herr Direktor. Aber wenigstens für einen Augenblick, in Ihnen. (SPA, 40)

Ihre Geschichte, ihr Drama ist zwar in ihnen angelegt, aber es muss erst noch vollzogen werden, sie kämpfen um ihre Existenz und beteuern ihre „hochinteressante“ (SPA, 39) Bedeutung. Ihr Drama schwebt aber vor allem als Andeutung im Raum: Von ihm wird berichtet, es wird sich darüber gestritten, es verspricht großes Theater: „Sie werden sehen, was das für eine Szene gibt! Herrlich!“ (SPA, 52) Als die Personen doch angewiesen werden, dem Ensemble zum Zwecke der Festschreibung ihr Drama aufzuführen, beginnt die im Text angelegte Dialektik der Identitäten zu greifen: „Ich weiß nicht mehr, was ich Ihnen sagen soll... Meine eigenen Worte fangen an, mir fremd zu klingen, sie haben einen falschen Ton.“ (SPA, 60) Nach der skurrilen Beschwörung von Madame Pace, die durch das Reenactment

---

<sup>95</sup> L. Pirandello: Die Trilogie des Theaters auf dem Theater. Sechs Personen suchen einen Autor. Jeder auf seine Weise. Heute Abend wird aus dem Stegreif gespielt. Essays und Schriften zum Theater. Hrsg. v. M. Rössner (u.a.). Mindelheim 1988.

<sup>96</sup> L. Pirandello: Sechs Personen suchen einen Autor. Deutsch von G. Richert. In: Ders., Trilogie, S. 13-101. Im Folgenden zitiere ich aus dieser Quelle durch Angabe der Sigle SPA und der jeweiligen Seitenzahl in Klammern.

der gefragten Situation auf der Bühne erscheint (und sie in Richtung außertheatralischer Wirklichkeit verlässt, vgl. SPA, S. 65ff.), beginnt die Szene erneut, nun wird sie endgültig als Verfälschung dargestellt: „DIREKTOR: „Schreiben Sie das nicht mit! Lassen Sie diesen letzten Satz aus.“ (SPA, 70) Die Personen aber widersetzen sich den Beschränkungen der Bühne auf eine Weise, die sie nahtlos in Lotz‘ Texte einfügen könnte: „STIEFTOCHTER: Ich mache nicht mehr mit! Was auf der Bühne möglich ist, das habt ihr beide da draußen verabredet.“ (SPA, 75) Dazwischen paraphrasieren sie selbst immer wieder die Theorie Pirandellos - „wir erkennen, daß diese Handlung nicht unser ganzes Wesen ausdrückt und daß es daher eine fürchterliche Ungerechtigkeit wäre, uns allein nach ihr zu beurteilen“ (SPA, 53) –, und dies so deutlich und funktional, dass man versucht ist zu sagen, „Pirandello habe in der Theatertrilogie einfach seine Vorbehalte gegen das Theater aus den vorhergehenden Essays auf die Bühne gebracht und so in origineller Weise drei Theaterstücke über die Unmöglichkeit von Theaterstücken geschrieben, wie Peter Szondi es formuliert“<sup>97</sup>, und es sich auch für Lotz behaupten lässt. Durchweg wird das Verhältnis von Theater und Dargestelltem als inkommensurabel dargestellt - „VATER: Was heißt Literatur! Das ist Leben, Herr Direktor! Leidenschaft! / DIREKTOR: Mag sein - aber aufführen kann man das nicht!“ (SPA, 49). Mehr noch: Jede Repräsentation wird absolut negiert: „Wir stecken nicht in Ihnen, und Ihre Schauspieler sehen uns nur von außen.“ (SPA, 89) Die Personen insistieren dagegen auf ihrem Ereignischarakter und der Realität ihres Auftretens: „MUTTER: Nein, es geschieht jetzt, es geschieht immer! Meine Qual ist nicht gespielt, Herr Direktor! Ich bin lebendig und gegenwärtig, immer, in jedem Augenblick meiner Qual, die sich unaufhörlich erneuert.“ (SPA, 76) Die gewünschte Darstellung eines Schreis der Mutter ereignet sich sodann auch als realer aus der Drucksituation des Bühnengeschehens (Vgl. SPA, 77). Bei allem Vorzug der Präsenz sind die Figuren dennoch mehr: Sie dürften *„keinesfalls als Phantom erscheinen, sondern als erschaffene Wirklichkeiten, unwandelbare Schöpfungen der Phantasie und daher wirklicher und dauerhafter als die unbeständige Natürlichkeit der Schauspieler“* (SPA, 35), schreibt Pirandello in einer Regieanweisung. Sie stehen somit für die Substanz des Theaters: Überzeitliche und doch konkrete Geschichten, die stattfinden und die Realität des Rezipienten in Frage stellen: „wenn w i r [...] keine andere Wirklichkeit haben als die Illusion, dann wird es gut sein, wenn auch Sie Ihrer Wirklichkeit, die heute in Ihnen atmet und lebt, mißtrauen, weil sie – genau so wie die von gestern – dazu bestimmt ist, sich Ihnen morgen als Illusion zu enthüllen.“ (SPA, 82) Genau diese Verwirrung wird am

---

<sup>97</sup> M. Rössner: Pirandello, der Theaterfeind. Gedanken zu den Theater-Essays von Luigi Pirandello. In: Pirandello, Trilogie, S. 391-397, hier S. 394.

durch den wirklichen Tod des Sohns durchbrochen, ganz wie in den *Nachrichten an das All* (s. Kapitel II.3). Der dargestellte Selbstmord lässt ihn tatsächlich sterben, der Vater „läuft verzweifelt davon und verschwindet [...] hinter dem weiten Prospekt.“ (SPA, 92). Für einen kurzen Moment sieht es im „strahlend hell[en]“ (ebd.) Zuschauerraum aus, als sei alles Illusion gewesen. Dann geht das Licht aus und die Personen erscheinen als Silhouetten auf der Leinwand. Die Utopie des Stücks besteht letztlich in der Wiederauferstehung des Sohns und im Übergang der Tochter in die außertheatralische Realität: „Sie verschwindet aus dem Zuschauerraum, und noch vom Foyer her hört man ihr Gelächter. Kurz darauf fällt der / Vorhang“ (SPA, 93).

Bereits vorher formuliert Pirandello seine Abneigung gegenüber dem Schauspiel und der illustrativen Darstellung, die er als Dopplung und Verfälschung empfindet.<sup>98</sup> Er gilt deswegen als genereller Feind des Theaters, dabei „ist jene Tendenz in den Essays wohl stärker zu werten, in der es Pirandello nicht um die Ablehnung des Theaters an und für sich, sondern um die eines bestimmten Theaters geht: des naturalistischen Illusionstheaters, das noch dazu mit untauglichen Mitteln arbeitet (feste Rollenfächer, Starkult und dergleichen mehr)“<sup>99</sup>. Bei aller Ablehnung des naturalistischen Wiedergabe-Illusionismus übernimmt er dabei doch die Idee einer Eigenrealität der Figuren und Bühne aus diesem.<sup>100</sup> Ihre Höherwertung rückt Lotz in seine Nähe: Es entsteht der gleiche Zwang für jeden aktiven Rezipienten, eine eigene Übersetzung zu erschaffen. Denn wenn die Gegenwelt der Personen in die Dichtung bereits „unmittelbar und vollendet eingegangen ist, wie könnte da eine Illusionsbühne mit dem Anspruch auf naturalistisch getreue Wiedergabe der realen Wirklichkeit, nicht aber der Kunstwirklichkeit des Dichters, sie einigermaßen getreu reproduzieren?“<sup>101</sup> Pirandellos Kritik trifft das aufführende Theater genau wie die Autorenzunft: „Sie haben das noch nie erlebt, Herr Direktor, weil die Autoren gewöhnlich die Qualen geheimhalten unter denen ihre Schöpfungen entstehen.“ (SPA, 83) Seine Trilogie steht wiederum selbst in einer langen Tradition des „Theater[s] auf dem Theater“<sup>102</sup>, die sich von *Hamlets* Schauspielgruppe über Calderóns *Welttheater*, die Dramen Ludwig Tiecks und Tschechows *Möwe* bis hin zu Jelineks *Burgtheater* und der Postdramatik erstreckt, die das poetische Zeichensystem der Inszenierung um eine metasprachlich-selbstreflexive Ebene erweitert. Pirandello kann durch

---

<sup>98</sup> Vgl. L. Pirandello: *Illustratoren, Schauspieler und Übersetzer*. In: Ders., *Trilogie*, S. 328-346.

<sup>99</sup> Rössner, *Theaterfeind*, S. 396.

<sup>100</sup> Auch eine umfassende gesellschaftliche und naturgesetzliche Determination nimmt Pirandello an. Die Bühne aber habe dem eben entgegen zu wirken und „frei zu schaffen“. - L. Pirandello: *Theater und Literatur*. In: Ders., *Trilogie*, S. 347-353, hier S. 350.

<sup>101</sup> Rössner, *Theaterfeind*, S. 394.

<sup>102</sup> G. Fischborn: *Täuschung – Wahrnehmung – Identität. Anmerkungen zu den Topoi »Theater in Theaterstücken« und »Theater auf dem Theater«*. In: Pauli, *Theater in Stücken*, S. 11-22, hier S. 11.

seine daraus resultierende Institutions- und Inszenierungskritik, die vielfältigen Reflektionen über Wirklichkeit und Identität („Können Sie mir sagen, wer Sie sind?“ – SPA, 81) und nicht zuletzt den Autorbegriff, der seinen Figuren Autonomie zugesteht (Vgl. SPA, 17ff.), als geradezu paradigmatisch für Lotz‘ Theatertexte gelten.

### III.2 Absurdität, Existenz, Revolte: Beckett, Sartre, Camus

Eine zweite offensichtliche Referenz beschwören Lum und Purl Schweitzke in den *Nachrichten an das All*: Die ewig wartenden Wladimir und Estragon, Clov und Hamm aus dem *Endspiel* – die epochalen Figurenpaare aus Becketts Ein- und Zweiaktern wirken wie Verwandte der beiden tragischen Krüppel aus Lotz‘ zweitem Theatertext. Schon die Umgebung der beiden – „auf der ansonsten leeren Bühne ist ein kleiner Reisighaufen“ (ENA, 109) - wirkt wie ein Zitat der minimalistischen Eingangsszenerie aus *Warten auf Godot*: „Landstraße. Ein Baum. Abend.“<sup>103</sup> Wenn Purl dann unablässig an „an einer Runkelrübe“ (ENA, 109) nagt, ist die Referenz auf die rübenkauenden Wladimir und Estragon selbst erklärt.<sup>104</sup> „Menschenstümpfe“<sup>105</sup> hat Adorno Becketts Figuren genannt, und sie unter dem Aspekt der allgegenwärtigen Verdinglichung als „realistischer als die Abbilder einer Realität, welche diese durch ihre Abbildlichkeit bereits sänftigen“<sup>106</sup> gesehen. Die Negation jeglicher Handlung ergebe sich aus der Tilgung von Hauptakteuren in einer verdinglichten Welt und der gleichzeitigen Gefahr einer Manifestation des Leidens in seiner Thematisierung. Dem derart vom Verhängnis bedingten Künstler bliebe nur, „bei den Opfern anzusetzen, ihre Darstellung jedoch den gewohnten Wirkungszusammenhängen des mittleren Lebens so fern zu rücken, daß an ihnen das Äußerste aufginge, ohne daß es thematisch würde.“<sup>107</sup> Wenn Adorno fordert, auch nach dem Ende der subjektiven Freiheit, die die Grundlage des Dramas sei, „dürfte man kaum den eingreifendsten Erfahrungen ausweichen, damit ja noch Drama sei“<sup>108</sup>, so entspricht Lotz dem in gewisser Weise: Er lässt das Verdrängte sich auf- und in den Vordergrund drängen und sprengt damit die eigene Form (Vgl. Kapitel II.3). Die Personen der *Nachrichten an das All* versuchen allerdings gerade mit den Mitteln des Dramas ihre Freiheit zurückzuerobern: Sie wissen, dass sie „nur Figuren in einem Theaterstück sind“ (ENA, 110) und warten zunächst unbedarft, bevor sie die Idee entwickeln, ihr Kind zu bekommen. Auch

---

<sup>103</sup> S. Beckett: *Warten auf Godot*. Stück in zwei Akten. In: *Theaterstücke*. Dramatische Werke I. Hrsg. v. E. Tophoven u. K. Birkenhauer. Frankfurt a. M. 1995, S. 7-99, hier S. 9.

<sup>104</sup> Ebd., S. 22.

<sup>105</sup> T. W. Adorno: *Offener Brief an Rolf Hochhuth*. In: *Noten zur Literatur*. Gesammelte Schriften, Band 11. Hrsg. v. R. Tiedemann. Frankfurt a. M. 1974, S. 591-598, hier S. 594.

<sup>106</sup> Ebd.

<sup>107</sup> Ebd., S. 595.

<sup>108</sup> Ebd., S. 596.

sie suchen zunächst eine Erlösung außerhalb ihrer selbst und „warten jetzt einfach“ (ENA, 112) bis sie diese erreicht, doch nehmen sie ihr Schicksal schon bald zunehmend bestimmter in Angriff: Sie fordern ihr „Anrecht auf [...] Glück“ (ENA, 155) ein, und gerade in dessen Unmöglichkeit besteht ihre Tragik. Dass sich Purl schließlich aus Trotz und Trauer umbringt, unterstreicht die Radikalität ihres Wesens, die mittels Fußnote gar dem hilflosen und todgeweihten Warten kontrastiert wird: „Das Warten der Heringe im Kühlschrank.“ (ENA, 156)

Was Charaktere und Programmatik des Unmöglichen Theaters betrifft, scheinen die existentialistischen Prämissen des absurden Theaters dagegen eine weit geeignetere Referenz zu sein. So findet Kleists Schrecken vor dem allgemeinen Wuchern sein philosophisches Urbild in Sartres *Ekel* vor der Zufälligkeit und Sinnlosigkeit aller Existenz.<sup>109</sup> Der Ekel begründet sich in der Verdrängungsmacht aller Existenten, die die Welt zu einem Schauplatz des grausamen Spiels von sinnlosen Platzkämpfen macht: „Alles Existierende entsteht ohne Grund, setzt sich aus Schwäche fort und stirbt durch Zufall.“<sup>110</sup> Der Mensch dagegen ist für Sartre das einzige Wesen, dem die Möglichkeit gegeben sei, sich über diese bloße Existenz zu erheben, in dem er sich und der Welt durch seine Handlungen Sinn verleiht. Den Grundgedanken von Sartres Existenzialismus – Freiheit im Vorausgang der Existenz vor der Essenz – äußert auch Lotz: „Weil man da ist, kann man über sich entscheiden. Das ist etwas, was nicht anzugreifen ist. Man muss immer erstmal geboren werden. Es geht nur darum, selbst darüber entscheiden zu können.“<sup>111</sup> Die Sinnstiftung allerdings, wie sie insbesondere in *Einige Nachrichten an das All* dargestellt wird, erfolgt gerade nicht aus Ekel, sondern vielmehr aus der Erfahrung des Todes eines Anderen, also des Verlusts einer Existenz. Die Dinge werden von den Kindern der Krebsstation als wertvolle Geschenke erfahren (Vgl. Kapitel II.3), der Ekel beschränkt sich ansonsten neben der Figur Kleist auf menschengemachte Gegenstände und nicht ein umfassendes Prinzip: Weltraumschrott sind nur für den Konsumismus produzierte Dinge, nicht die vielen beschworenen Momente, wie etwa „Schneeflocken, die in den Bach fallen.“ (ENA, 154) Sartres Existenzialismus, der im

---

<sup>109</sup> „Man konnte sich nicht einmal fragen, wo das heraukam, das alles, noch wie es kam, daß eine Welt existierte als vielmehr nichts. Das hatte keinen Sinn, die Welt war überall gegenwärtig, vorne, hinten. Es hatte nichts *vor* ihr gegeben. Nichts. [...] Genau das ärgerte mich: selbstverständlich gab es *keinen Grund*, daß sie existierte, diese quallige Larve. *Aber es war nicht möglich*, daß sie nicht existierte. [...] Ich schrie, «was für eine Sauerei, was für eine Sauerei!», und ich schüttelte mich, um diese schmierige Sauerei loszuwerden, aber sie hielt, und es gab soviel davon, Tonnen um Tonnen von Existenz, unbegrenzt: ich erstickte mitten in diesem unermeßlichen Überdruß.“ – J.-P. Sartre: *Der Ekel*. Roman. Deutsch von U. Aumüller. Hamburg 2004, S. 152f.

<sup>110</sup> Sartre, *Ekel*, S. 152.

<sup>111</sup> Lotz, *Das Gute am Unmöglichen*, S. 7.

zur Freiheit verurteilten Menschen die Verantwortung für die Gemeinheit verortet<sup>112</sup>, bleibt eine abstrakte Analogie zum Kollektivgedanken der *Rede*. Mehr ist es Camus' Revolte, die als „die erste Selbstverständlichkeit [...] den Einzelnen seiner Einsamkeit“<sup>113</sup> entreißt, und in dieser metaphysischen Solidarität<sup>114</sup> Lotz' Programmatik näher kommt. In der berühmten Interpretation des Mythos schreibt Camus, Sisyphos lehre „uns die höhere Treue, die die Götter leugnet und Felsen hebt. Auch er findet, dass alles gut ist. [...] Der Kampf gegen Gipfel vermag ein Menschenherz auszufüllen. Wir müssen uns Sisyphos als einen glücklichen Menschen vorstellen.“<sup>115</sup> Dabei ist zu fragen, ob diese Art der Revolte nicht dennoch eine Art Arrangement mit dem Schicksal darstellt, das Lotz so radikal zu verneinen vorgibt. Die in der *Rede* anklingende Absurdität der Ausrichtung des individuellen Lebens auf die Frage, „ob wir nach dem Abiball Tischler oder Schreiner werden“ (RuT, 162), hätte auch Camus so formulieren können, verortet er doch die Erfahrung des Absurden in einer prinzipiell „niedrigen Herkunft“<sup>116</sup> alltäglicher Natur: Sie entspringt im „Zusammenstoß zwischen dem Ruf des Menschen und dem vernunftlosen Schweigen der Welt.“<sup>117</sup> Dementsprechend ist das Absurde auch zu einem wesentlichen Teil mit einem Begriff des Unmöglichen konnotiert:

»Das ist absurd« soll heißen: »Das ist unmöglich«, aber auch: »Das ist ein Widerspruch in sich.« [...] Das Absurde ist im Wesentlichen eine Entzweiung. Es ist weder in dem einen noch in dem anderen der verglichenen Elemente enthalten. Es entsteht durch deren Gegenüberstellung.<sup>118</sup>

So bezeichnet die Revolte, „den immer neu zu vollziehenden Prozess der Auflehnung, die zwar die Wirklichkeit verändern will, deren Sinn aber nicht von ihrem Erfolg abhängig ist, sondern in der Tatsache der Erhebung selbst liegt.“<sup>119</sup> Das trifft aber eben nur den einen Teil in Lotz' Programmatik: Auch die „ewige Ordnung“<sup>120</sup>, die im Zuge dieser Konfrontation hinter der sinnlosen Wirklichkeit erfahrbar wird, formuliert ja Lewis Paine im *Großen Marsch*. Doch insistiert das Unmögliche Theater einerseits auf der Möglichkeit einer

<sup>112</sup> „So bin ich für mich selbst und für alle verantwortlich [...]; mich selbst wählend, wähle ich den Menschen.“ – J. P. Sartre: *Der Existenzialismus ist ein Humanismus und andere philosophische Essays 1943-1948*. Hrsg. v. V. von Wroblewski. Hamburg 2000, S. 151.

<sup>113</sup> A. Camus: *Der Mensch in der Revolte*. In: *Der Mensch in der Revolte*. Essays. Aus dem Französischen von J. Streller. Reinbek bei Hamburg 2013, S. 25-39, hier S. 39.

<sup>114</sup> „Es gibt nur Identifikation mit dem Schicksal und Parteiergreifung. Das Individuum stellt demnach nicht an sich den Wert dar, den es verteidigen will. Um ihn zu bilden, bedarf es mindestens aller Menschen. In der Revolte übersteigert sich der Mensch im andern, von diesem Gesichtspunkt aus ist die menschliche Solidarität eine metaphysische.“ – Ebd., S. 31f.

<sup>115</sup> A. Camus: *Der Mythos des Sisyphos*. Deutsch und mit einem Nachwort von V. von Wroblewski. Hamburg 2014, S. 145.

<sup>116</sup> Ebd., S. 24.

<sup>117</sup> Ebd., S. 40.

<sup>118</sup> Ebd., S. 42f.

<sup>119</sup> S. Schlüter: *Das Grotteske in einer absurden Welt*. Weltwahrnehmung und Gesellschaftskritik in den Dramen von George F. Walker. Würzburg 2007, S. 50.

<sup>120</sup> O. F. Bollnow: *Französischer Existenzialismus*. Stuttgart 1965, S. 171.

Gegenwelt, sprich: es kennt Momente der Verwirklichung (Vgl. Kapitel II.1.3), und findet andererseits im „Alles oder nichts“<sup>121</sup>, wie es Camus intendiert, doch kein dauerhaftes Glück (Vgl. Kapitel II.1.3 und II.3). Dennoch liegt Camus‘ Revolte noch am Ehesten Lotz‘ Programmatik zugrunde, wo Sartres Authentizitäts-Begriff resignativ erscheint.<sup>122</sup> Zeigt sich der absurde Mensch im Theater, „wo der Geist das Spiel nicht mehr bewundert, sondern in es eindringen will“<sup>123</sup>, ist er als geradezu idealer Rezipient des Unmöglichen Theaters bestimmt. Sein emphatisches Partizipationsbestreben wird zur Voraussetzung der Erfahrung von Unmöglichkeit und damit zur Möglichkeit einer Überwindung der eigenen Absurdität (Vgl. Kapitel II.3)

### III.3 Dialog mit den Toten, Produktivkraft Tod: Heiner Müller

Die Nähe zum Theater Heiner Müllers ergibt sich ebenfalls aus vielerlei Punkten: Von der „Lebenslüge des Zusammenhangs, [...] [und] Illusion der Bedeutung“<sup>124</sup>, der bei Müller eine Dramaturgie des Fragments<sup>125</sup> entspringt (Vgl. Kapitel II.3), über das Verständnis von Kunst als utopisch-uchronische „Leerstelle“<sup>126</sup> und Sache der Form, der Weltraumschrott-Diagnose<sup>127</sup> bis hin zum Anspruch an Texte, „ das existierende Theater vor kaum lösbare Probleme [zu] stellen und so zumindest mit der Notwendigkeit einer radikalen Veränderung [zu] konfrontieren“<sup>128</sup>, ist es auch die zentrale Thematik des Todes, die Lotz‘ in Müllers Nähe rückt. In Müllers Theatertexten ist der Tod eine strukturelle Komponente: Sie versteinern sich als „Totenbeschwörung“ und „Dialog mit den Toten“, der herausgeben soll, „was an Zukunft mit ihnen begraben worden ist“<sup>129</sup>. Der Tod steht dabei als Chiffre für ein „Jenseits von [...]“

<sup>121</sup> Camus, Revolte, S. 29.

<sup>122</sup> „Unter Authentizität versteht Sartre die Einsicht eines Menschen in die *condition humaine* und seine Azeptanz dieser Einsicht.“ – Schlüter, Grotteske, S. 48.

<sup>123</sup> Camus, Sisyphos, S. 94.

<sup>124</sup> H. Müller: Traumtext. Die Nacht der Regisseure. In: Die Prosa. Werke 2. Hrsg. v. F. Hörnigk. Frankfurt a. M. 1999, S. 136-140, hier S. 140.

<sup>125</sup> Vgl. Langemeyer, Dramentheorie, S. 518-521. Gerade *Einige Nachrichten an das All* lässt sich im Hinblick auf die Fußnoten als „Sprengung der Kontinuität“ begreifen, wie es ja auch die Figur des Vaters formuliert. – Vgl. Kapitel II.3.

<sup>126</sup> Man muß vielleicht auch den Begriff »Utopie« mal anders definieren. Jetzt ist es eine Leerstelle. Es war ein Programm, und mit dem Versuch der Realisierung dieses Programms, ist das Programm diskreditiert.“ – H. Müller: Georg Büchner: Die Verweigerung des Überblicks. Gespräch mit O. Ortolani. In: Ich Wer ist das/ Im Regen aus Vogelkot Im/ Kalkfell. Für Heiner Müller. Arbeitsbuch. Hrsg. v. F. Hörnigk/M. Linzer/F. Raddatz/W. Storch/H. Teschke. Berlin 1996, S. 69-74, hier S. 71. Vgl. für Lotz: Fußnote 168.

<sup>127</sup> „Europa, dieser »Popel aus einer Konfirmandennase«, wie es bei Benn heißt, produziert mehr Müll, als es fassen kann.“ – H. Müller: Stirb schneller, Europa. Gespräch mit Frank M. Raddatz. In: Gespräche 2. 1987-1991. Werke 11. Hrsg. v. F. Hörnigk. Frankfurt a. M. 2008, S. 398-415, hier S. 401.

<sup>128</sup> H. T. Lehmann/P. Primavesi: Einleitung. In: Heiner Müller Handbuch. Leben-Werk-Wirkung. Hrsg. v. dens. Stuttgart/Weimar 2003, S. IX-XIII, hier S. XI.

<sup>129</sup> H. Müller: Ein Gespräch zwischen Wolfgang Heise und Heiner Müller. In: Gesammelte Irrtümer 2. Interviews und Gespräche. Hrsg. v. G. Edelmann und R. Ziemer. Frankfurt a. M. 1990, S. 50-70, hier S. 64.

Geschichte und [...] Kultur<sup>130</sup>, das Theater knüpft an die rituellen Dionysien der Antike an. Darin liegt eine abstrakte Verbindung zum Theater Lotz': Ohne die Präsenz der Toten wäre die Welt „eingeschlossen und verloren“<sup>131</sup>, deutet Fiorentino Müllers Ansatz. Im Sinne Lotz' lässt sich formulieren: Ohne die Erfahrbarkeit des Unmöglichen wäre die Welt verschlossen und verloren (Vgl. Kapitel II.3). Beides sind auch Chiffren für die Öffnung der Gegenwart zu einem radikal Anderen, das die Zukunft ermöglicht. Es finden sich weitere Analogien: Lässt sich die Szenerie der *Nachrichten an das All* nicht vergleichen mit einer „Landschaft jenseits des Todes [...], Explosion einer Erinnerung in einer abgestorbenen dramatischen Struktur“<sup>132</sup>, wie Müller seine *Bildbeschreibung* bezeichnet? (Vgl. ENA, 137f.: „Moment ihrer Wiedergeburt“) Lässt sich sein Dialog mit den Toten nicht finden in dem, was Lotz intendiert: „Es sollen also erstmal keine flüssigen Abläufe hergestellt werden, sondern eine Art literarisches Gespräch mit den anderen Beteiligten, weil ich es richtig finde, dass diese sich ebenfalls stark einbringen, und zwar nach ihrem Willen.“<sup>133</sup> Der Unterschied liegt in der Konzeption des Individuums: Müller reflektiert zwar über die Möglichkeiten einer „Verfügbarkeit über das eigene Leben“<sup>134</sup>, seine Toten bleiben aber abstrakt. So zitiert der *Große Marsch* im Auftritt Hamlets als Inkarnation Horst Mahlers (DgM, 117) natürlich auch Müllers *Hamletmaschine*<sup>135</sup>, wobei die Differenz offenkundig wird: In dem neunseitigen Fragment über die Sinnkrise des Intellektuellen als „Privilegierter“ (HM, 550) vor den „Ruinen von Europa“ (HM, 545), fungieren Hamlet und Ophelia allenfalls als allegorisches Paradigma und chorische „Kristallisation von unterschiedlichen und gegensätzlichen kollektiven Erfahrungen.“<sup>136</sup> Die Vergleichbarkeit mit Lotz' Figuren erschöpft sich im revoltierenden Geist - „Mein Drama findet nicht mehr statt.“ (HM, 549) – der bei Müller allerdings ungleich melancholischer aufgeladen ist: „Ich bin nicht Hamlet. Ich spiele keine Rolle mehr. Meine Worte haben mir nichts mehr zu sagen.“ (HM, 549) Der Tod ist mehr ein

---

<sup>130</sup> F. Fiorentino: Theater, Tod, Politik. Über Heiner Müller. Vortrag am Institut für Theaterwissenschaft der Goethe-Universität Frankfurt, 4.7.2013. Zitiert nach: Aufnahme im Anhang, 21:20-21:50.

<sup>131</sup> Fiorentino, Über Heiner Müller, 42:00.

<sup>132</sup> H. Müller: Bildbeschreibung. In: Ders., Werke 2, S. 112-119, hier S. 119.

<sup>133</sup> W. Lotz: Unveröffentlichtes Mail-Interview mit Wolfgang Kralicek für den *Falter*, November 2012. Zitiert nach: Becker, Nachwort, S. 75.

<sup>134</sup> A. Kluge/H. Müller: Der Tod des Seneca. In: »Ich schulde der Welt einen Toten«. Gespräche. Hamburg 1995, S. 11-25, hier S. 17.

<sup>135</sup> H. Müller: Die Hamletmaschine. In: Die Stücke 2. Werke 4. Hrsg. v. F. Hörnigk. Frankfurt a. M. 2001, S. 543-554. Im Folgenden zitiere ich aus dieser Quelle durch Angabe der Sigle HM und der jeweiligen Seitenzahl in Klammern. Vgl. Müllers Hamlet: „Auf den Sturz des Denkmals folgt nach einer angemessenen Zeit der Aufstand.“ (HM, 550) und Lotz' Hamlet: „Nach der militärischen Niederlage folgt für die dezimierten Kader die Zeit des »Widerstands« in der Illegalität!“ (DgM, 117).

<sup>136</sup> J. Jourdeuil: Die Hamletmaschine. Übersetzt von J. Kasper. In: Lehmann/Primavesi, Heiner Müller Handbuch, S. 221-227, hier S. 224.

geschichtliches Rauschen, das auf der Bühne hörbar wird<sup>137</sup>, denn ein subjektives Schicksal oder eine konkrete Erfahrung - so bleiben letztlich auch die Analogien abstrakt. Bis zu seiner Krebs-Erkrankung im September 1994 ist die Thematik des Todes für Müller mehr theoretischer Natur: Eine Nicht-Akzeptanz des Todes bedeutet für Müller Verdrängung<sup>138</sup>, das radikal Andere der Kultur bleibt ihm undarstellbar.<sup>139</sup> Der Tod bleibt eine „Produktivkraft“<sup>140</sup>, erst wenn man selbst „betroffen ist, hört die Ästhetik auf.“<sup>141</sup> Vielleicht liegt darin ein Anknüpfungspunkt: Carl Hegemann bezieht Lotz und Müller im Programmheft zur Inszenierung *Leeres Theater. Heiner Müller: Träume, Witze Atemzüge* (R: Dimiter Gottscheff, Premiere: 24. Februar 2013) explizit aufeinander und schreibt Lotz dabei zu, „einer der wenigen neuen Dramatiker [zu sein], die definitiv nicht hinter Müllers Einsichten zurückgefallen sind“.<sup>142</sup> Er setzt der bürgerlichen Verdrängung des Todes die utopische Möglichkeit der Kunst entgegen: „Das Thema der Marktwirtschaft ist der Erfolg, das Thema des Theaters ist der Misserfolg, den die Marktwirtschaft verdrängen muss. Der Tod ist der Misserfolg schlechthin, allerdings ein Misserfolg, den man zwar verdrängen, aber nicht verhindern kann. Dass sie auch den größten Misserfolg nicht zu verdrängen braucht, macht die Kunst überlegen.“<sup>143</sup> Darüber skizziert er abschließend, die beiden Autoren zusammendenkend, eine Utopie ästhetischer Erfahrung, die sich zweier Zitate aus einem berühmten Brief Müllers an Dimiter Gottscheff bedient: „Wenn es dem Theater wieder gelänge, das Schweigen wieder hörbar zu machen, „das der Grund seiner Sprache ist“, und das „Dunkel, das uns blendet“ auf der Bühne sichtbar zu machen, bräuchten wir uns

---

<sup>137</sup> Im Sinne Benjamins: „Die allegorische Physiognomie der Natur-Geschichte, die auf der Bühne durch das Trauerspiel gestellt wird, ist wirklich gegenwärtig als Ruine. Mit ihr hat sinnlich die Geschichte in den Schauplatz sich verzogen. Und zwar prägt, so gestaltet, die Geschichte nicht als Prozeß eines ewigen Lebens, vielmehr als Vorgang unaufhaltsamen Verfalls sich aus. Damit bekennt die Allegorie sich jenseits von Schönheit.“ – W. Benjamin. Ursprung des deutschen Trauerspiels. In: Gesammelte Schriften I.I. Hrsg. v. R. Tiedemann u. H. Schweppenhäuser. Frankfurt a. M. 1974, S. 203-430, hier S. 353f. Zu Müllers und Benjamins Nähe vgl. außerdem: T. Eckhardt: Schwarze Utopie. In: Lehmann/Primavesi, Heiner Müller Handbuch, S. 94-96.

<sup>138</sup> Vgl. Müller, *Stirb schneller*, Europa, S. 412f.

<sup>139</sup> Vgl. Fiorentino, *Über Heiner Müller*, 47:45.

<sup>140</sup> „Müllers Todesfeier ist [...] funktional. Sie kompensiert Utopieverlust und stattet die Opfer stalinistischer Vergangenheit mit Sinn aus. Zwischen beiden Funktionsbestimmungen sieht Müller einen Bedeutungszusammenhang“. – H. Domdey: *Produktivkraft Tod. Das Drama Heiner Müllers*. Köln/Weimar/Wien 1998, S. 63.

<sup>141</sup> H. Müller: *Der Weltuntergang ist zu einem modischen Problem geworden. Ein Gespräch mit Uwe Wittstock über konstruktive Angst und das defätistische Gerede vom Untergang sowie über die Arbeit des Schriftstellers im Atomzeitalter*. In: *Gesammelte Irrtümer. Interviews und Gespräche*. Frankfurt a. M. 1986, S. 176-181, hier S. 178.

<sup>142</sup> C. Hegemann: *Kein Drama. Weltraumschrott*. In: *Leeres Theater. Heiner Müller: Träume, Witze, Atemzüge. Spielzeit 2012 & 2013, Programmheft Nr. 72*. Hrsg. v. Thalia Theater GmbH. Hamburg 2013.

<sup>143</sup> Ebd.

augenblicklich nicht mehr wie Weltraumschrott zu fühlen.“<sup>144</sup> Darauf wird im Fazit zurückzukommen sein.

### III.4 Weitere Anknüpfungspunkte

Einige weitere lose Anknüpfungspunkte, die für sich genommen kein Kapitel bilden, seien hier noch angeführt. Die Verbindung zu Müller weist in einem weiteren Schritt zurück auf Artauds Theater der Grausamkeit, das für Müller von Bedeutung war, und das sich in gänzlich anderer Form auch auf Lotz‘ Texte beziehen lässt. Als Grausamkeit fasst Artaud zunächst ganz grundlegend jene, „welche die Dinge uns gegenüber üben können. Wir sind nicht frei. [...] Und das Theater ist dazu da, uns zunächst einmal dies beizubringen.“<sup>145</sup> Artaud verbindet diese „Unerbittlichkeit, Durchführung und erbarmungslose Entschlossenheit, nicht umkehrbare, absolute Determination“<sup>146</sup> mit der Idee einer „Art von angewandtem Bewusstsein“<sup>147</sup> die in der Konfrontation mit der Grausamkeit entstehen soll. Artaud schwebt das Theater als eine Realität vor, „an die man auch glauben kann und die für Herz und Sinne jene Art von konkretem Biss enthalten möge, den jede echte Empfindung mit sich bringt.“<sup>148</sup> Nicht zuletzt ist die Annahme einer überzeitlichen Tragik und Grausamkeit, die das Theater dazu zwingt, „die in den alten Mythen wirkenden Kräfte auszudestillieren, ohne doch deren verblichene Bilder zu bemühen“<sup>149</sup> und sie mit den einzelnen, alltäglichen Themen in Kontakt zu bringen<sup>150</sup>, auch in Lotz‘ Texten greifbar. (Vgl. z.B. die Rede der Figur Lotz im *Großen Marsch* oder die in den Fußnoten der *Nachrichten an das All* gefasste Universalität des Leidens – ENA, 165) Auch in der Motivation des eigenen Schreibens steht Lotz Artaud sehr nahe: „Entweder wir führen alle Künste auf eine zentrale Haltung, eine zentrale Notwendigkeit zurück [...] oder wir müssen aufhören zu malen, zu kläffen, zu schreiben und sonstwas zu tun.“<sup>151</sup>

Hannes Becker nennt in seinem Nachwort selbst den Pop-Dichter Rainald Goetz als Referenz. Da ich diesen Hinweis nur seiner Argumentation entnehme, sollen hier nur die von ihm angeführten Vergleichsmöglichkeiten referiert werden: „Die vielen starken Aussagen [...], der lächerliche, weil vergebliche, trotzige, penetrant geführte Kampf der Figuren gegen das

---

<sup>144</sup> Ebd.

<sup>145</sup> A. Artaud: Das Theater und sein Double. Hrsg. v. B. Mattheus. Übers. v. G. Henninger. Berlin 2012, S. 104f.

<sup>146</sup> Ebd., S. 132.

<sup>147</sup> Ebd., S. 133.

<sup>148</sup> Ebd., S. 112.

<sup>149</sup> Ebd., S. 111.

<sup>150</sup> „Die tägliche Liebe, der persönliche Ehrgeiz, die Tag für Tag sich wiederholenden Mühen sind nur dann von Bedeutung, wenn sie auf jene Art von fürchterlichem Lyrismus stoßen, den es in den Mythen gibt.“ – Ebd.

<sup>151</sup> Ebd., S. 105.

Diktat der Wirklichkeit, sind immer zugleich ernst gemeint und nicht ernst gemeint, denn sie finden am Ort des Nichternsten, des Spiels, das heißt: im Theater, statt.“<sup>152</sup> In der Gleichwertung von Wirklichkeit und Theater bleibe dennoch stets ihre Differenz erhalten, Wirklichkeit könne „sich nicht einfach auf die Bühne *ergießen*, sondern wird erkennbar als etwas, das *fehlt*, aber auch als etwas, das selbst mangelhaft, ungenügend ist [...]. Immerhin: *Schön, extrem schön* – schreibt Rainald Goetz – *aber doch defizitär. Es fehlte noch was.*“<sup>153</sup> Die Referenz besteht somit in der programmatischen Sehnsucht, wie in Kapitel II.1.3 bestimmt.

Ebenfalls häufig in Rezensionen und Portraits als Referenzpunkt benannt ist der Dadaismus – etwa in der Kritik zum Karlsruher *Marsch*<sup>154</sup>. Das scheint zumindest für eben diesen Text ein vielversprechender Ansatzpunkt: Die Institutionskritik, der einen expliziten Sinn unterminierende Schluss des Textes, nicht zuletzt die ausgesprochene Lust an der Albernheit, können ihr Vorbild in der dadaistischen Avantgarde des frühen 20. Jahrhunderts haben, sind aber lediglich einzelne Elemente in Lotz‘ Texten. Die zentrale Funktion der Ironie verweist mehr auf die Romantik: Für eine programmatische Referenz taugt der Dadaismus ansonsten allenfalls durch seine „Balance zwischen Widersprüchen, die Haltung des Ja und Nein“<sup>155</sup>.

Ein dramentheoretischer Anknüpfungspunkt, der in seinem Gestus vergleichbar scheint, sei hier noch angeführt: In *Berliner Brief* (1889), einem der „frühesten Zeugnisse[...] einer theoretischen Reflexion auf die naturalistische Dramaturgie in Deutschland“<sup>156</sup>, propagiert der Kritiker Max Halbe eine Vorstellung des Verhältnisses von Text und Inszenierung, die derjenigen Lotz‘ erstaunlich nahe kommt:

Der Drang nach Bühnenfähigkeit ist der verseuchende Bacillus, an dem unser Drama schwer niederliegt und an dem es verenden wird, wenn nicht bald Gegenmaßregeln ergriffen werden. [...] Und die *Bühnenunfähigkeit* ist es, die dem naturalistischen Drama das Kainsmal der Unmöglichkeit und der Lächerlichkeit auf die Stirn zeichnet, vor dem selbst sonst Vorurteilslose sich scheu davondrücken. *Bühnenunfähigkeit* auf der *heutigen* Bühne und vor dem *heutigen* Publikum [...]. Der Naturalismus verzichtet

---

<sup>152</sup> Becker, Nachwort, S. 76.

<sup>153</sup> Becker, Nachwort, S. 77f.

<sup>154</sup> „Der große Marsch' ist Dadaismus des 21. Jahrhunderts, es geht darum, die Gesellschaftsstrukturen anzuzweifeln, den Alltag in Frage zu stellen und gegen all das die Fantasie einzusetzen.“ S. Blattner zitiert nach: J. Dehoust: Theaterkollision in Karlsruhe. Ein Studio läuft heiß. Zitiert nach: <http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/theaterkollision-in-karlsruhe-ein-studio-laeuft-heiss-a-789883.html> (Zuletzt aufgerufen am 21.7.2014, 17.54 Uhr)

<sup>155</sup> G. Jäger: Dadaismus. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Hrsg. v. K. Weimar u.a. Band 1. A-G. Berlin/New York 1997, S. 326-328, hier S. 326.

<sup>156</sup> Langemeyer, Dramentheorie, S. 360.

nicht schlechtweg auf die Bühne, aber er weist die Zumutung, daß *er* sich der *Bühne* anpasse, mit Entrüstung zurück und verlangt, daß sich die Bühne *ihm* anpaßt.<sup>157</sup>

Doch natürlich bleibt diese Analogie dem Unmöglichen Theater diametral entgegengesetzt: Diesem ist nicht „*Vollendete, unentrinnliche Illusion* [...] das Ideal!“<sup>158</sup>, sondern die komplexe Vermischung von Realitäten, die auch den Illusionsbruch programmatisch einsetzt.<sup>159</sup> Dennoch mag die Referenz auf eine lange „Konfliktgeschichte von Drama und Theater“<sup>160</sup> weisen, in die das Unmögliche Theater sich einreicht, wobei zu fragen ist, wieviel Substanz dieser Konflikt heute noch besitzen kann, da die Literatur längst wieder ein anerkannter und konstitutiver Teil der theatralen Inszenierung geworden ist.<sup>161</sup>

Eine letzte Referenz bietet der rumänisch-französische Autor Benjamin Fondane, dessen surrealistische *ciné-poèmes*<sup>162</sup> eine vergleichbare Radikalität wie Lotz' Texte zeigen: Im Gegensatz zu diesem verneinen Fondanes Filmgedichte jedoch jegliche filmische Umsetzung und intendieren also nicht, wie Lotz' Texte, eine Herausforderung des Mediums, über seine eigentlichen Grenzen hinauszugehen.

---

<sup>157</sup> M. Halbe zitiert nach: Langemeyer, Dramentheorie, S. 361f.

<sup>158</sup> Ebd., S. 362.

<sup>159</sup> „Das soll man den Leuten nicht zu sehr ermöglichen, dass sie konstant glauben. Deshalb gehe ich beim Schreiben ja in die Figuren hinein, nehme sie ernst, lasse sie dann aber wieder abbrechen. Das war nur eine Illusion, aber sie hat stattgefunden.“ – Lotz, Das Gute am Unmöglichen, S. 4f.

<sup>160</sup> H. Schanze: Drama und Theater. In: Das Fischer Lexikon Literatur, Band 1. Hrsg. v. U. Ricklefs. Frankfurt a. M. 1996, S. 421-456, hier S. 443.

<sup>161</sup> Vgl. T. Birkenhauer: Schauplatz der Sprache – das Theater als Ort der Literatur. Maeterlinck, Cechov, Genet, Beckett, Müller. Berlin 2005, S. 12.

<sup>162</sup> B. Fondane: Trois scenarii. Cinépoèmes. Brüssel 1928.

## IV. Wege

Doch als du gingst, da brach in diese Bühne  
ein Streifen Wirklichkeit durch jenen Spalt

- Rainer Maria Rilke, *Todes-Erfahrung*

Aus den überwiegend positiven Kritiken zur Uraufführung des *Großen Marschs* hebt sich ein fundamentaler Angriff ab:

Man wird das Gefühl nicht los, dass Lotz das Theater der 70er-Jahre angreift. Vielleicht hat er mal eine der Wutbürgerchorinszenierungen von Volker Lösch gesehen und glaubt, so etwas werde überall gespielt. Als Satire auf das Gegenwartstheater führt "Der große Marsch" ins Nichts. Es stimmt einfach nicht, was Lotz da behauptet. Es gibt eine philosophische Ebene in dem Stück. [...] Lotz fordert, das Verhältnis von Wirklichkeit und Fantasie auf der Bühne auszuloten. Mal davon abgesehen, dass Franz Kafka eine ähnliche Vision im "Naturtheater von Oklahoma" bereits besser formuliert hat, läuft auch dieser Appell ins Leere. Lotz könnte mal ins Theater gehen. Normalerweise wird dort gemacht, was er so vehement verlangt.<sup>163</sup>

Wenngleich die Wertung, Lotz schreibe „selbstverliebt und kenntnisfrei [...] an seinem Thema vorbei“<sup>164</sup>, die Identifizierbarkeit eines einzigen, übergewölbten Themas impliziert und damit der Vielfalt des *Großen Marschs* kaum gerecht werden kann, berührt die Kritik dennoch eine wichtige Frage, die die tatsächlichen Möglichkeiten des Unmöglichen Theaters bedingt: In welche Theaterlandschaft brechen der Text und Lotz' Programm hinein? Dass bei der Beantwortung dessen ein einheitliches Gegenwartstheater nicht auffind- und beschreibbar ist, soll uns nicht stören. Die Untersuchung konzentriert sich vielmehr auf Aspekte, die das Unmögliche Theater selber aufruft, um sie gewissermaßen gegen es zu wenden. Einfach gefragt: Ist es tatsächlich notwendig?

### IV.1 Tendenzen des Gegenwartstheaters

Das erste Lesen der Lotzschen Texte bewirkt eine Irritation: Die Selbstbezogenheit des *Großen Marschs*, die konstruktivistische Programmatik, die wirkungsästhetische Ausrichtung auf die Einbildung des Zuschauers, sie wirken wie Desiderate überkommener Ästhetik und nicht wie Werke einer Zeit, die nach dem vermeintlichen Ende der postmodernen Spaß- und Inszenierungsgesellschaft auch als „Postironisches Theater nach der Jahrtausendwende“<sup>165</sup> bezeichnet wird. Eine Einordnung als Postdramatiker<sup>166</sup> verbietet sich für Lotz' allerdings

---

<sup>163</sup> S. Keim: Nur der Pfau protestiert. Das viel gelobte Erstlingswerk des Dramatikers Wolfram Lotz geht bei den Ruhrfestspielen unter. Zitiert nach: [http://www.deutschlandradiokultur.de/nur-der-pfau-protestiert.1013.de.html?dram:article\\_id=171881](http://www.deutschlandradiokultur.de/nur-der-pfau-protestiert.1013.de.html?dram:article_id=171881) (Zuletzt aufgerufen am 21.7.2014, 17.56 Uhr)

<sup>164</sup> Ebd.

<sup>165</sup> Enghart, Theater der Gegenwart, S. 92.

<sup>166</sup> „Lotz hat ein Stück postdramatisches Theater geschrieben [...]“ – K. Pinetzki: Meerjungfrauen und mongoloide Kinder: Eine postdramatische Theaterparodie. Zitiert nach:

entschieden, die dramatische Struktur der Texte und entschiedene Selbstaussagen<sup>167</sup> stehen dem entgegen. Lotz' Meta-Diskurs will zur Entscheidung treiben, nach Jahren des „Relativismus postmoderner Kontingenz“<sup>168</sup>. Dabei scheint das postdramatische Theater, so unscharf sein Konnotat noch immer ist, als ästhetisches Leitbild längst überholt, wo dieser Status nie unangefochten war;<sup>169</sup> das Vermächtnis vor Jahren benannt als wertvoller Diskurs, „wo er auf theatralische Phänomene, wie den Ereignischarakter von Theater und dessen unabschließbare sinnliche Komplexität reagiert und Beschreibungen findet, diese besser entstehen zu lassen und verstehen zu können.“<sup>170</sup> Längst führt die Rückkehr einer repräsentierten „Realität [...] im Theatertext wie auch auf der Bühne [...] zu einem Panorama an dramatischen und theatralen Ästhetiken“<sup>171</sup>, dem die Satire des *Großen Marschs* tatsächlich kaum gerecht werden kann: Der exzessive Einsatz von musikalischen Einspielungen (Vgl. DgM, 117 u. 119) lässt sich zwar auf eine etablierte Pop-Ästhetik unreflektierter Art beziehen<sup>172</sup>, das zeitgenössische Dokumentartheater jedoch hat wenig gemein mit dem dekonstruierten Hamlet. Ganz im Gegenteil scheint es sogar Lotz' Ansatz vergleichbar in der Reflexion über die Frage, „was unter ‚Authentizität‘, ‚Fiktionalität‘, ‚Rollenspiel‘, ‚Referenz‘, ‚Mimesis‘, ‚Dokumentarisches‘ usf. heute zu verstehen sei und ob die neue Suche nach dem ‚Authentischen‘ die Postmoderne historisiere.“<sup>173</sup> Rimini Protokolls Arbeit mit sich selbst performenden Experten des Alltags etwa geschieht im Doppelbewusstsein einer dokumentarischen Ästhetik und des gesellschaftlichen Kontexts: Die oft reduktiven Inszenierungen verweisen auf eine „Sehnsucht nach ‚Authentizität‘ bei gleichzeitigem Verdacht des ubiquitären Rollenspiels in einer Inszenierungsgesellschaft“<sup>174</sup>, und agieren dabei genau auf jener Ebene des ständigen Abgleichs von verschiedenen Wirklichkeiten, die dem Unmöglichen Theater vorschwebt.<sup>175</sup> Auch die Arbeit des

---

[http://www.revierpassagen.de/966/meerjungfrauen-und-mongoloide-kinder-eine-postdramatische-theaterparodie/20110522\\_1851](http://www.revierpassagen.de/966/meerjungfrauen-und-mongoloide-kinder-eine-postdramatische-theaterparodie/20110522_1851) (Zuletzt aufgerufen am 21.7.2014, 17.57 Uhr)

<sup>167</sup> „Was ich [...] «unmögliches Theater» nenne, ist ein Umgang mit dem postdramatischen Theater. Das postdramatische Theater sagt ja: wir geben euch keine Dramen mehr, sondern Textflächen, macht irgendwas damit. Das ist mir zu passiv. Ein Text sollte nicht so geschrieben sein, dass er umgesetzt werden kann. Das entspricht auch nicht meiner Vorstellung von Gesellschaft, sondern dieser Text muss so sein, dass man seinen eigenen Willen, dass man sich individuell formulieren muss. Ich schaffe Leerstellen, indem ich unmögliche Regieanweisungen schreibe.“ - Lotz, *Das Gute am Unmöglichen*, S. 4.

<sup>168</sup> B. Stegemann: *Kritik des Theaters*. Berlin 2013, S. 63.

<sup>169</sup> B. Haas: *Plädoyer für ein dramatisches Drama*. Wien 2007, S. 14.

<sup>170</sup> Stegemann, *Nach der Postdramatik*, S. 11.

<sup>171</sup> Enghart, *Theater der Gegenwart*, S. 95.

<sup>172</sup> Vgl. Ebd., S. 99-101.

<sup>173</sup> Ebd., S. 111.

<sup>174</sup> Ebd., S. 112.

<sup>175</sup> Vgl. auch A. Eiermann: *Welcher Wal? Auf einer Suche nach einer Metapher für die Arbeit von Rimini Protokoll – und ihrer Bedeutung für die Angewandte Theaterwissenschaft*. In: Matzke/Weiler/Wortelkamp (Hrsg.), *Angewandte Theaterwissenschaft*, S. 248-279, hier S. 257-269.

International Institute of political murder (IIPM) um den Schweizer Milo Rau agiert auf der Grundlage von authentischem Material mit einer hochkomplexen Eigenrealität der Bühne: Etwa im schauspielerischen Reenactment von Geschehnissen um den Völkermord in Ruanda von 1994<sup>176</sup>, oder im fiktiven Prozess gegen die Züricher Zeitung *Weltwoche*. Frei nach dem Motto aus Schillers bzw. Picards *Parasit* - „Gerechtigkeit ist nur auf der Bühne!“<sup>177</sup> – wird dabei letztlich mit anderen Mitteln genau das eingelöst, was als wirklichkeitsbezogene Gegenrealität für Lotz‘ Programmatik herausgestellt wurde. (Vgl. Kapitel II.1.3 und V)

Ein anderes Problem dagegen trifft Lotz sehr genau: Die Institution Theater ist Gegenstand einer breiten Strukturdebatte und rasantem Wandel unterworfen. Mehr denn je ist sie auf Innovation und Publikumszuspruch gleichermaßen angewiesen, Provokation oder gar eine ästhetische Revolution scheinen in diesem System kaum möglich: „Heute werden Energie, Protestbereitschaft und Lust zum Tabubruch von einem institutionell gut eingespielten System bereits in der freien Szene abgeholt und professionell in den Spielplan integriert.“<sup>178</sup> Dass Lotz selbst aus diesem Fördersystem hervorgegangen ist, legitimiert seine Kritik an ihm. Als Günstling und Betroffener gleichermaßen ist ihm der im *Großen Marsch* reflektierte Erschöpfungstrend der jungen Dramatik präsent: „aus den Zufallsbekanntschaften der Bühnen mit neuen Stücken [ist] ein Suchtproblem geworden. Als willige Botenläufer für den Zeitgeschmack werden Kohorten junger Autoren ausgeschickt, um mit irgendwelchen schicken Themchen noch der kleinsten deutschen Subventionsbühne den Flair von Modernität zu verleihen.“<sup>179</sup> Das Problem, das die Figur Lotz artikuliert – eine mangelnde Identifikation mit dem aufgegebenen Thema (hier der RAF), das für ihn keine existenzielle Bedeutung besitzen kann – ist ein tatsächlich virulentes und wurde bereits vor Lotz in ähnlicher Weise in Nis-Momme Stockmanns *Kein Schiff wird kommen*<sup>180</sup> zum Thema eines Auftragsstücks erhoben. Dieser war 2010 selbst an der aufsehenerregenden Jury-Entscheidung des Heidelberger Stückemarkts beteiligt, die beschloss, keinen der eingereichten Texte für preiswürdig zu befinden.<sup>181</sup> 2014 ist daraus eine umfassende Diskussion über kollektive

---

<sup>176</sup> Vgl. J. Berger: Die Poesie des Faktischen. Möglichkeiten und Grenzen des dokumentarischen Theaters. Zitiert nach: <http://www.goethe.de/kue/the/tst/de9246055.htm> (Zuletzt aufgerufen am 21.7.2014, 18.02 Uhr)

<sup>177</sup> F. Schiller: Der Parasit oder Die Kunst sein Glück zu machen. Ein Lustspiel. (Nach dem Französischen) In: Fragmente. Übersetzungen. Bearbeitungen. Sämtliche Werke, Band III. Hrsg. v. J. Robert und A. Meier. München 2004, S. 457-528, hier S. 528.

<sup>178</sup> Enghart, Theater der Gegenwart, S. 115.

<sup>179</sup> T. Briegleb: 2001 bis 2013: Versuch eine Strichfassung. Das deutschsprachige Theater seit der Jahrtausendwende. In: Fünfzig Theatertreffen. 1964-2013. Hrsg. v. den Berliner Festspielen. Berlin 2013, S. 9-13, hier S. 10.

<sup>180</sup> N.-M. Stockmann: Kein Schiff wird kommen. Eine Fläche. Köln 2010.

<sup>181</sup> Eine ausführliche Stellungnahme findet sich auf dem Blog der *Süddeutsche Zeitung*-Kritikerin und damaligen Jurorin Christine Dössel: Zum Heidelberger Stückemarkt. Warum es so nicht geht. Zitiert nach:

Autorschaft entbrannt, die ihren vorläufigen Höhepunkt in der Entscheidung des Berliner Theatertreffens findet, den Stückemarkt zu Gunsten „internationale[r] Theater-Nachwuchskünstler/-gruppen, die neue Formen von theatraler Sprache und außergewöhnliche performative Erzählweisen entwickeln“<sup>182</sup>, auszusetzen. Dabei stellt sich nicht nur im Zuge des inflationären Mittelmaßes und der Debatte um einen zeitgenössischen Autorbegriff für das Theater, sondern auch in Anbetracht einer Vielzahl von Prosabearbeitungen, Filmvorlagen oder auch philosophischen Werken auf deutschsprachigen Bühnen die Frage, „ob das heutige Theater auf Stüctexte angewiesen sei.“<sup>183</sup> Nicht nur mit Lotz ist zu antworten: Die Sehnsucht nach existenziellen Themen, nach einem „echten menschlichen Herzschlag [...], mit Fehlern, Zweifeln, mit Stolpern und Rasen und Aussetzern, schwach und zur Freude begabt, krank und stürmisch und verzagt und manchmal einfach nur müde; [...] [den] ganzen Irrfahrten dieses pervers zähen Lebewesens Mensch“<sup>184</sup>, bleibt akut. Bereits seit der Jahrhundertwende ist eine „Rückkehr der Helden“<sup>185</sup> zu beobachten. Die Tendenz zu einer Rückkehr des Erzählens im Sinne einer anthropologischen Konstante des *Homo Narrans* scheint auch Lotz zu teilen:

Geschichten sind immer ideologisch. Ich finde es aber auch nicht richtig, sich ganz und gar vom Erzählen abzuwenden. Es strukturiert ja unser Denken und versetzt uns in die Lage, Welt aufzufassen. Alles, was wahrgenommen oder kommuniziert wird, folgt vorhandenen Erzählmustern. Wir dürfen das Erzählen jedoch nicht denen überlassen, die die alten Geschichten endlos wiederholen. Es geht vielmehr darum, neue, uneindeutige, ironische Geschichten zu erzählen. Zwittergeschichten. Geschichten kaputt zu erzählen, so dass plötzlich bei einem bekannten Anfang ein ganz anderes Ende möglich wird. Geschichten, die nicht mehr funktionieren und so die funktionierenden Geschichten mit Verunsicherung infizieren.<sup>186</sup>

Eben darin liegt aber auch der Unterschied zu einem Begriff der „neue[n] Ernsthaftigkeit“<sup>187</sup>, wie er beispielsweise für die Regisseurin Jette Steckel verwendet wurde. Lotz nimmt ernst und will ernst genommen werden, und knüpft gleichzeitig in seinen ironischen und

---

<http://blogs.sueddeutsche.de/gehtsnoch/2010/05/23/zum-heidelberger-stueckemarkt-warum-es-so-nicht-geht/>  
(Zuletzt aufgerufen am 21.7.2014, 18.31 Uhr)

<sup>182</sup> Berliner Festspiele: Stückemarkt 2014 sucht nach neuen Theatersprachen. Zitiert nach: [http://www.berlinerfestspiele.de/de/aktuell/festivals/theatertreffen/presse\\_tt/pressemeldungen\\_tt/pressemeldung\\_detail\\_81177.php](http://www.berlinerfestspiele.de/de/aktuell/festivals/theatertreffen/presse_tt/pressemeldungen_tt/pressemeldung_detail_81177.php) (Zuletzt aufgerufen am 21.7.2014, 18.31 Uhr) Die Debatte findet sich zusammengefasst in einem Beitrag des freien Kritikers Sascha Krieger: [http://www.nachtkritik.de/index.php?view=article&id=8731:zur-entscheidung-den-stueckemarkt-des-berliner-theatertreffens-neu-auszurichten&option=com\\_content&Itemid=84](http://www.nachtkritik.de/index.php?view=article&id=8731:zur-entscheidung-den-stueckemarkt-des-berliner-theatertreffens-neu-auszurichten&option=com_content&Itemid=84) (Zuletzt aufgerufen am 21.7.2014, 18.32 Uhr).

<sup>183</sup> Enghart, Theater der Gegenwart, S. 11.

<sup>184</sup> D. Loher: Über Hindernisse. In: Berliner Festspiele (Hrsg.), Fünfzig Theatertreffen, S. 140-142, hier S. 142.

<sup>185</sup> N. Frei: Die Rückkehr der Helden. Deutsches Drama der Jahrhundertwende (1994-2001). Tübingen 2006.

<sup>186</sup> Lotz, Gegenwart episch, S. 35.

<sup>187</sup> Enghart, Theater der Gegenwart, S. 124.

unmöglichen Brechungsstrategien an die Postdramatik in epischer Tradition an.<sup>188</sup> Seine Hochschätzung des Textes und der Inszenierung als getrennte und gleichwertige Elemente, schließt damit sowohl an das seit Aristoteles gängige abendländische Verständnis von der Dominanz des Textes an – wenn auch im Kampfmodus der Verteidigung –, als auch an den ästhetischen Erfahrungshorizont eines Gegenwartstheaters, das seit den 60er Jahren entscheidend durch Regisseure geprägt wurde. In der Folge Haas‘ ließe sich das Unmögliche Theater damit der „grundlegende[n] Strömung[...] [zuordnen] [...], die sich auf den Spuren Brechts und Sartres bewegt (Dea Loher, Oliver Bukowski, Roland Schimmelpfennig, Andreas Veiel, Ulrike Syha)“<sup>189</sup>. Zu überlegen ist weiterhin, ob sich die beiden Texte Lotz‘ nicht gar identifizieren lassen als das von Lehmann prophezeite „neue[...] Theater, in dem sich dramatische Figurationen, nachdem Drama und Theater so weit auseinandertrieben, wieder zusammenfinden.“<sup>190</sup>

## IV.2 Der Tod im Gegenwartstheater

Wenn Lotz im *Großen Marsch* dem Attentäter Lewis Paine die Erkenntnis einer höheren Ordnung des Todes in den Mund legt, weist das auf eine politische Bedeutung des Todes, die sich in dieser Form im deutschen Gegenwartstheater kaum findet: Der Tod erscheint als Strafe einer höheren Gewalt und geradezu widernatürliche Ausübung von Herrschaft: „Aber der Tod, also das, was dann ja eigentlich geschieht, die Auslöschung, das ist ja doch nicht von den Menschen erfunden worden, und das ist ja doch eingetreten.“ (DgM, 145) Die Erfahrung von Unfreiheit und Verhängnis bricht in die konstruierte Wirklichkeit als etwas Fremdes, den Schmerz der subjektiven Auslöschung vermag kein Glaube an ein Jenseits aufzufangen, keine *ars moriendi*, allenfalls eine Spur des Gedankens eines Fortlebens in der Kunst. Im Gegenwartstheater wird der Tod zumeist als Einzelschicksal thematisiert und will darin bewältigt werden: So etwa in den Erinnerungsversen eines Kinds in Wolfram Hölls Siegertext der Mühlheimer Theatertage 2014, *Und dann*<sup>191</sup>. Im Jahr 2013 gewann das Stück *Lupus in fabula*<sup>192</sup> der Hallenser Autorin Henriette Dushe den Heidelberger Stückemarkt. Es handelt von einem todkranken Vater, dessen drei Töchter, sich erst an seinem Sterbebett nach längerer Zeit wieder begegnen und gemeinsam ihre Trauer zu bewältigen versuchen. Im Programmheft

---

<sup>188</sup> Vgl. hierzu: H. T. Lehmann: *Das Politische Schreiben. Essays zu Theatertexten*. Berlin 2012, S. 17-43. Sowie: F. Schößler: *Rekombination und Unterbrechung. Überlegungen zu einer Theorie theatraler Liminalität*. In: A. Geisenhanslüke und G. Mein (Hrsg.): *Schriftkultur und Schwellenkunde*. Bielefeld 2007, S. 163-183.

<sup>189</sup> Haas, Plädoyer, S. 182.

<sup>190</sup> H.-T. Lehmann: *Postdramatisches Theater*. Frankfurt a. M. 2011, S. 260.

<sup>191</sup> W. Höll: *Und dann*. Hrsg. v. Stückemarkt des Theatertreffens, Berliner Festspiele. Berlin 2012.

<sup>192</sup> H. Dushe: *Lupus in fabula*. Berlin 2013.

zur Heidelberger Uraufführung gibt die Autorin ein Plädoyer ab, „das den Tod, das Sterben, die Traurigkeit, die freie Zeit dafür wieder mehr ins Leben zurückkehren lässt“:

Es gilt ja heute als erklärtes Ziel, immer über alles Unglück und Leiden schnellstmöglich »drüber weg« zu kommen, [...] Trauer wird heute sehr schnell zum pathologischen Problem. Dass die Trauernden heute so unsichtbar sind, ist sicherlich auch eine Folge des unsichtbaren und institutionalisierten Sterbens: Wir sehen und wir erleben ihn nicht mehr, den Tod, keine Glocke läutet in der Stadt und lässt es danach ein paar Minuten ganz still werden, wenn jemand verschieden ist, kein Trauerflor kennzeichnet das Haus, die Toten liegen nur noch selten zum Abschied ein paar Tage noch daheim, [...] die Friedhöfe liegen schon lange nicht mehr im Zentrum eines Ortes, man kommt an ihrer Mahnung eigentlich nie mehr vorbei, und besucht man doch einen, so ist da immer mehr nur grüne Wiese ohne Namen und Jahreszahlen: die endgültige Anonymität.<sup>193</sup>

Dabei liegt Dushe mit ihrer Forderung im Trend, denn insgesamt ist der Tod von einem gewandelten gesellschaftlichem Umgang erfasst: „Der Mensch von heute lässt sich seinen Tod nicht mehr aus der Hand nehmen.“<sup>194</sup> Öffentliche Trauer, palliative Medizin: Diese humanisierende Entwicklung - „alle Trends zusammengenommen, lässt sich von einer neuen Ars Moriendi sprechen“<sup>195</sup> – hatte bereits Ariès am Ende der Moderne prophezeit.<sup>196</sup> Bei aller autonomen Bewältigungsleistung jedoch bleibt der Tod unverändert „der blinde Fleck eines Lebens im Betriebssystem der allgemeinen Optimierung, [...] die größte narzisstische Kränkung des auf seine Autonomie pochenden Individuums.“<sup>197</sup> Beides zusammengedacht, scheint die von Ariès diagnostizierte Verdrängung des Todes in der Moderne<sup>198</sup> damit jedenfalls in der Umkehr begriffen. Dass die Verunsicherung im Umgang mit dem Sterben dabei jedoch keineswegs souveräner geworden ist, scheint menschlich. Den in einer Fußnote zu den *Nachrichten an das All* festgehaltenen Unmut über phrasenhafte Behelfsformeln, die der Tod anzieht („Jaja, es ist nur, als ginge man aus einem Zimmer in das andere“ – ENA, 138), artikuliert auch der sterbenskranke Wolfgang Herrndorf in seinen Aufzeichnungen nur wenige Wochen vor seinem Selbstmord:

Sätze, die Sie als Vollidiot zum Thema Tod unbedingt sagen müssen:

1. Der Tod ist ein Tabuthema in unserer Gesellschaft. Er wird von ihr an den Rand

---

<sup>193</sup> H. Dushe: Endlichkeit, Wurzeln und Rettungsboote. Gespräch mit Dramaturgin Lene Grösch. In: *Lupus in fabula*. Programmheft zur Uraufführung. Hrsg. v. Theater und Orchester Heidelberg. Heidelberg 2014, S. 4-7, hier S. 7.

<sup>194</sup> C. Schüle: Der Tod kehrt ins Leben zurück. In: *DIE ZEIT* Nr. 46/2012. Zitiert nach: <http://www.zeit.de/2012/46/Essay-Tod-Leben/komplettansicht> (Zuletzt aufgerufen am 21.7.2014, 18.34 Uhr)

<sup>195</sup> Ebd.

<sup>196</sup> Vgl. P. Ariès: *Geschichte des Todes*. Aus dem Französischen von H.-H. Henschen und U. Pfau. München 1975, S. 789.

<sup>197</sup> Schüle, *Tod*.

<sup>198</sup> Vgl. Ariès, *Geschichte des Todes*, S. 713-770.

gedrängt.

2. Der Tod ist ein Bestandteil des Lebens.

3. Es weiß ja niemand, was danach kommt.

4. Ich habe keine Angst, ich weiß ja, was danach kommt.<sup>199</sup>

Herrndorf, dessen Analogie im Tod zu Heinrich von Kleist - beide erschossen sich am Ufer eines Gewässers - nicht unentdeckt geblieben ist, steht damit für eine Todesrezeption, die der Lotz<sup>200</sup> sehr nahe steht. Bei diesem geht es eben gar nicht darum, den Tod ins Leben hineinzudenken, sondern vielmehr, eine subjektive Schockerfahrung über das eigene und kollektiv-menschliche Schicksal in revolutionäre Energie und die Erfahrung von Freiheit zu transformieren: dem Leben nutzbar zu machen. Aber verbietet sich dieser Gedanke einer produktiven Nutzung nicht eigentlich? „Würde heißt heute, im Sterben nicht instrumentalisiert zu werden“<sup>200</sup> – aber geschieht bei aller Individualität nicht genau das im Unmöglichen Theater mit den Sterbenden? Lotz berichtet in *Telomere* von der Erfahrung, die ihn zum Motiv der unsterblichen Seegurke verleitet hat:

Ich sah Judiths Mutter nach und nach sterben, als sei sie von wem auch immer dazu verurteilt, ich sah zum ersten Mal jemanden für eine Zeit sterben, und weil ich nicht damit umgehen musste (es war nicht meine Mutter), musste ich es nicht akzeptieren, konnte ich es nicht akzeptieren, kann ich es noch immer nicht akzeptieren. Ich sah Judith umgehen damit (immerzu diese Hoffnung), sah es aus dieser Distanz, und das Sterben wurde immer grundloser für mich, es wurde grundlos und unerträglich. Das Sterben von Judiths Mutter wurde im Zusehen unerträglich; Judiths Hoffnung wurde mir unerträglich.<sup>201</sup>

Wie lässt sich diese Nicht-Akzeptanz für einen tatsächlich Betroffenen denken? Liegt in der Hoffnung und einer letztlichen Akzeptanz in Folge einer Auseinandersetzung mit dem Tod der größere Betrug oder in einer schlichten Leugnung, die auf der Erfahrung einer ferneren Beobachtung beruht? Und: Wollen wir überhaupt alle Möglichkeiten gebrauchen, die sich biologisch anbahnend? Die Verneinung einer Funktionalisierung müsste sich der Frage stellen: „Wollen wir unendlich sein?“<sup>202</sup> Der transhumanistische Diskurs betrifft nicht nur die individuelle Freiheit: „oft genug treten soziale Emanzipationsbestrebungen und der liberale Kern des Enhancement-Projektes in Widerspruch zueinander. Wer „Enhancement für alle“ propagiert, muss eine Spaltung der technologisch „Optimierten“ und „Nicht-Optimierten“ zu

---

<sup>199</sup> W. Herrndorf: Arbeit und Struktur. Berlin 2013, S. 438.

<sup>200</sup> Schüle, Tod.

<sup>201</sup> Lotz, *Telomere*, S. 8.

<sup>202</sup> J. Boldt/ J. Mackert/ O. Müller: Vom Homo Faber zum Homo Creator. Ein Gespräch über die neuen Grenzverschiebungen zwischen Mensch und Maschine. In: Freiheit kann ein Gefühl sein. Spielzeithaft 2014/15. Hrsg. v. Theater Freiburg. Freiburg 2014, S. 24-27, hier S. 27. Vgl. dazu auch: J. Habermas: Die Zukunft der menschlichen Natur. Auf dem Weg zu einer liberalen Eugenik? Frankfurt a. M. 2001.

vermeiden suchen. Wer aber primär nach individueller Selbstverbesserung strebt, nimmt auch gesellschaftliche Spaltungen in Kauf.“<sup>203</sup>

Und bedeutet die Nicht-Akzeptanz des Sterbens nicht jene Flucht vor der Selbstwahl in den Horizont der Möglichkeiten, das ästhetische Leben im Aufschub, dem Kierkegaard den in der Todeserfahrung vermittelten Ernst entgegensetzt?<sup>204</sup> Jenseits banaler Phrasen - „dass das Leben durch das Sterben erst lebenswert werde“ (RuT, 162) – liegt in der Todeserfahrung die Möglichkeit einer Transformation, die auch die Figuren in Lotz’ Texten durchleben. Levinas schreibt: „Nicht vom Nichts des Todes, von dem wir genau nichts wissen, muß die Analyse ausgehen, sondern von einer Situation, in der etwas absolut Unerkennbares erscheint, absolut unerkennbar, das heißt [...] jedes Übernehmen einer Möglichkeit unmöglich machend, von einer Situation, in der jedoch wir selbst ergriffen werden.“<sup>205</sup> Nicht nur diese Erfahrung des radikal Anderen des Subjekts meint der Tod, sondern auch eine Erfahrung der Betroffenheit: „Der Tod des Anderen ist der erste Tod.“<sup>206</sup> Für das Theater bietet dieser Ansatz eine Möglichkeit: In der Thematisierung des Todes käme bei allen Verfremdungsstrategien die alte Katharsis des Mitleidens zu einer Renaissance. Das Schicksal des Anderen als sein eigenes zu erfahren, das hieße auch, sich zu sich selbst und der Gattung gleich zu verhalten. Das hieße gewissermaßen: Mensch zu werden. Aber lässt sich der Gedanke für einen derart idealistisches Menschenbild durchhalten?

### IV.3 Zum Stand ästhetischer und praktischer Freiheit

Und was macht ihr hier?  
LUM Ich bin Lum.  
PURL SCHWEITZKE Purl Schweitzke.  
LDF: Ich fragte: Was macht ihr hier? (ENA, 122)

Wenngleich eine „Diskursmacht postdramatischer Aufführungspraxis“ (DuT, 3) für das Gegenwartstheater kaum mehr auszumachen ist, dienen ihre Prämissen dennoch nach wie vor der Abgrenzung zu dem, was in Feuilletons unter dem Begriff des „Neuen Realismus“ als ihr Nachfolger auftritt.<sup>207</sup> Mit der Verabsolutierung der Präsenz ist für das Theater ein Verhängnis verbunden: Authentizität ist längst zum gesellschaftlichen Imperativ geworden

---

<sup>203</sup> S. Dickel: Aufstand gegen den Tod. Zitiert nach: <http://www.gen-ethisches-netzwerk.de/gid/193/dickel/aufstand-gegen-tod> (Zuletzt aufgerufen am 21.7.2014, 18.35 Uhr)

<sup>204</sup> Vgl. S. Kierkegaard: An einem Grabe. In: Gesammelte Werke und Tagebücher, Band 8. Vier erbauliche Reden 1844. Drei Reden bei gedachten Gelegenheiten 1845. Hrsg. v. E. Hirsch. Simmerath, 2004. S. 173-205, hier S. 185.

<sup>205</sup> E. Levinas: Die Zeit und der Andere. Übersetzt und mit einem Nachwort versehen von L. Wenzler. Hamburg 2003, S. 44.

<sup>206</sup> E. Levinas: Gott, der Tod und die Zeit. Aus dem Französischen von A. Nettlein und U. Wasel. Wien 1996, S. 52f.

<sup>207</sup> Vgl. B. Stegemann: Nur noch Schau-Spieler. In: DIE ZEIT N° 18/2014. Zitiert nach: <http://www.zeit.de/2014/18/neuer-realismus-3/komplettansicht> (Zuletzt aufgerufen am 21.7.2014, 18.02 Uhr)

und im Zuge neoliberaler Selbstverwirklichungsideologie ein Mittel der individuellen Vermarktung. Bernd Stegemann beschreibt die bürgerliche Sehnsucht nach dem Authentischen als ein zutiefst merkantiles Täuschungsphänomen: „Das Authentische ist der Zwang zur Identität, den der Markt produziert, indem er Subjekte zu Händlern und Waren zu Tauschwerten macht. Im Authentischen kommen die Arbeit an der Glaubwürdigkeit als einer moralischen Kategorie und die Arbeit an der Erscheinung im Widerspruch des unabsichtlich Absichtlichen zusammen.“<sup>208</sup> In einer Welt der alltäglich entfremdeten Arbeit könne es auch auf der Bühne keine Authentizität geben, mehr noch: Das Theater beraube sich mit einer verflachenden Ästhetik des einseitig Performativen seiner kritischen Distanz zur Gegenwart, es begleiteten „die performativen Formate im Theater den Umbau des Subjekts von einem widerständigen Menschen in die postmoderne Form einer allzeit reaktionsbereiten Service- und Konsumkraft“<sup>209</sup>. Das Theater werde, mit Axel Honneth, geradezu zum Komplizen der emotionalen Ausbeutungsprozesse im spätmodernen Kapitalismus: „von allen Seiten dazu angehalten, sich offen für die psychischen Impulse einer authentischen Selbstfindung zu zeigen, bleibt den Subjekten nur die Alternative zwischen vorgespielder Authentizität oder Flucht in die depressive Erkrankung, zwischen aus strategischen Gründen inszenierter Originalität und krankhafter Verstummung.“<sup>210</sup> Lotz‘ Forderung des Unmöglichen muss auch in diesem Zusammenhang einer inflationären Erweiterung des Möglichen gesehen werden: „*Du kannst* erzeugt massiv Zwänge, an denen das Leistungssubjekt regelrecht zerbricht. Der selbstgenerierte Zwang erscheint ihm als Freiheit, sodass er nicht als solcher erkannt wird.“<sup>211</sup> Potenziert das Streben nach dem Unmöglichen nicht diesen Zwang geradezu?

Statt „Verrückte[r] und Verbrecher“ bringe die Leistungsgesellschaft nur mehr „Depressive und Versager“<sup>212</sup> hervor, diagnostiziert Byung-Chul Han. Die Konsequenz ist der Gesellschaft abzulesen: Wo Authentizität zur Vermarktungsstrategie performender Identitätskonstrukte wird, bestehen nur Netzwerke statt pluralistischer Beziehungsgewebe, fallen Herr und Knecht zusammen und bedingen ein Missverständnis von Freiheit.<sup>213</sup> Neben der Erschöpfung sei auch eine regressive Vereinzelung Produkt einer „Menschheit [...], die mit sich selbst Krieg

---

<sup>208</sup> Stegemann, Kritik des Theaters, S. 45.

<sup>209</sup> Stegemann, Nur noch Schau-Spieler.

<sup>210</sup> A. Honneth: Organisierte Selbstverwirklichung. Paradoxien der Individualisierung. In: Kreation und Depression. Freiheit im gegenwärtigen Kapitalismus. Hrsg. v. C. Menke und J. Rebentisch. Berlin 2010, S. 63-80, hier S. 78.

<sup>211</sup> B.-C. Han: Agonie des Eros. Berlin S. 16.

<sup>212</sup> B.-C. Han: Müdigkeitsgesellschaft, S. 20.

<sup>213</sup> Vgl. L. Boltanski/É. Chiapello: Die Arbeit der Kritik und der normative Wandel. In: Menke/Rebentisch, 2012, 18-37. S. 22.

führt<sup>214</sup> und in ihrem „Übermaß an *Positivität*“<sup>215</sup> ein „Verschwinden der Andersheit und Fremdheit“<sup>216</sup> betreibe. Die Figuren in Lotz‘ Stücken kennen diese Müdigkeit und Vereinzelung, und wehren sich doch dagegen: Den vielen Phasen der „Stille“ (ENA, 162) und Ratlosigkeit stehen ihr Beharren auf einer nicht-öffentlichen Persönlichkeit (vgl. Kapitel II.2) und einer Sinngebung jenseits messbarer Leistung und Tätigkeit entgegen. Als Kontrastbild fungieren die Schauspielerin aus dem *Großen Marsch* und der Leiter des Fortgangs aus den *Nachrichten an das All*: Dieser illustriert in einer absurd langen Liste seiner Tätigkeiten und Hobbies als Reaktion auf den empfundenen *horror vacui* (vgl. ENA, 120ff.), das Zusammenfallen von Freiheitszwang und Leistungsdruck als Verdrängungsmechanismen: Verdrängt werden Scheitern und Langeweile genau wie jegliches Heterogene. Fortgang wird zu einer totalitären Kategorie, die im „*Exzess des Öffnens und des Entgrenzens* die Fähigkeit verloren hat, zu schließen und abzuschließen“<sup>217</sup> und damit stets über etwas hinweg fortgeht: „Die Verabsolutierung des Könnens vernichtet gerade den Anderen. Die gelingende Beziehung zum Anderen äußert sich [dagegen] als eine Art *Scheitern*.“<sup>218</sup> Diese Erfahrung der Negativität wird in Lotz‘ Texten vielfach reflektiert (Vgl. Kapitel II.3). Derridas Artaud-Interpretation, wonach die Tragik darin bestehe, dass sich die Repräsentation nicht verlassen lässt<sup>219</sup>, wird jedoch in Lotz‘ Texten entgegen eines Diktums der Unverfügbarkeit entschieden widersprochen. Adornos Vorwurf der „fraglose[n] Komplizität mit Herrschaft [...] [, derer] Kunst sich schämen“<sup>220</sup> muss, will es sich nicht aussetzen. Das Andere und Fremde irritiert zwar, aber erhält fraglos seinen Platz, etwa wie Felix Leu nach Abbruch seines Gedichts am Bühnenrand. (Vgl. DgM, 149f.)

Nach dem Scheitern des Versprechens auf eine Transformation der Ästhetik in Praxis beschreibt die moderne Tragödie nach Christoph Menke eine doppelte Bewegung: Sie zeigt sich „zuerst als Versuch ihrer Verknüpfung [von Praxis und Spiel, T.G.], um durch das Spiel die Tragik der Praxis zu überwinden, dann, im Scheitern dieses Versuchs an der Praxis, als Wiederherstellung ihrer Entgegensetzung.“<sup>221</sup> Wurde in der Postmoderne aus dem „dialektischen Begriff subjektiver Freiheit, der sich im ästhetischen Ereignis des Erhabenen

---

<sup>214</sup> Han, Müdigkeitsgesellschaft, S. 24.

<sup>215</sup> Ebd., S. 7.

<sup>216</sup> Ebd., S. 9.

<sup>217</sup> Han, Agonie des Eros, S. 34.

<sup>218</sup> Han, Agonie des Eros, S. 18.

<sup>219</sup> Vgl. J. Derrida: Das Theater der Grausamkeit und die Geschlossenheit der Repräsentation. In: Ders., Die Schrift und die Differenz. Aus dem Französischen von R. Gasché. Frankfurt a. M. 1972, S. 351-379.

<sup>220</sup> T. W. Adorno: Ästhetische Theorie. Gesammelte Schriften, Band 7. Hrsg. v. R. Tiedemann. Frankfurt a. M. 2003, S. 296.

<sup>221</sup> C. Menke: Die Gegenwart der Tragödie. Versuch über Urteil und Spiel. Frankfurt a. M. 2005, S. 156f.

ausdrückte, eine Form subjektiver Vereinzelung<sup>222</sup>, so knüpft das Unmögliche Theater in seiner Programmatik aus Auflehnung und eingedachtem Scheitern vor dem Hintergrund der modernen Tragödie an Schillers Erhabenes an. Auch in der Rebellion gegen den Determination und Tod liegt ein Moment der „Inokulation des unvermeidlichen Schicksals, wodurch es seiner Bösartigkeit beraubt, und der Angriff desselben auf die starke Seite des Menschen hingeleitet wird.“<sup>223</sup> Doch war für Schiller das pathetische Leiden im Theater ein künstlich vorgestelltes, das für den Ernstfall in der Wirklichkeit wappnen soll - „Das Pathetische ist nur ästhetisch, insofern es erhaben ist“<sup>224</sup>-, ist in der Programmatik des Unmöglichen Theaters bei aller Funktionalisierung eine schmerzhaft Erfahrung der tatsächlichen Unverfügbarkeit angelegt. Wieder ist es ein sowohl als auch: Sowohl die individuelle Erfahrung, „daß keine Empfindung, wie mächtig sie auch sei, die Freiheit des Gemüts zu unterdrücken vermöge“<sup>225</sup>, als auch die Erfahrung des Verlusts, die in Sehnsucht umschlägt. (Vgl. Kapitel II.1.3) In den *Nachrichten an das All* schlägt die programmatische Unsterblichkeit gar in Verzweiflung und letztlich Vereinzelung um. (Vgl. Kapitel II.3) Was resultiert daraus für die Wege des Unmöglichen Theaters?

Stegemann propagiert in seinen Abrechnungen mit der Postdramatik einen „Realismus des Körpers und der Seele [...], der Abbild und Präsenz, Mimesis und Performativität zugleich wäre.“<sup>226</sup> Das lässt sich gut zusammendenken mit Lotz‘ Programm. (Vgl. Kapitel II.1.3) Die Rückkehr des Realen kann als Einbruch in die dramatische Form und die selbstbezügliche Präsenz gleichermaßen verstanden werden: In seiner Laudatio auf Wolfram Höll schreibt Lotz, ein Theatertext müsse „radikal auf die Anforderungen einer veränderten Wirklichkeit [reagieren]. [...] [Er zöge] sich [...] nicht zurück und verkleinert[e] sich in seinen dramatischen Möglichkeiten, sondern er [...] [nähme] sich dieser unglaublich schwierigen Aufgabe an.“<sup>227</sup> Ganz in diesem Sinne thematisieren Lotz‘ jüngste Texte<sup>228</sup> Unmöglichkeit konkret auf der gesellschaftlichen Ebene, im Sinne einer „Unvereinbarkeit von Identitäten, Haltungen und Positionen, die einander in der Theatersituation ganz nahe kommen, dabei aber in einem unlösbaren Widerspruch zueinander stehen.“<sup>229</sup> Im Kontext der frühen Texte muss

---

<sup>222</sup> Stegemann, Kritik des Theaters, S. 56.

<sup>223</sup> F. Schiller: Über das Erhabene. In: Erzählungen. Theoretische Schriften. Sämtliche Werke, Band V. Hrsg. v. W. Riedel. München 2004, S. 792-808, hier S. 218.

<sup>224</sup> F. Schiller: Über das Pathetische. In: Ders., Sämtliche Werke V, S. 512-537, hier S. 517.

<sup>225</sup> Ebd.

<sup>226</sup> Stegemann, Nur noch Schau-Spieler.

<sup>227</sup> W. Lotz: Laudatio auf Wolfram Höll. Zitiert nach: : [http://www1.muelheim-ruhr.de/kunst-kultur/theater/stuecke/laudatio\\_auf\\_wolfram\\_hoell\\_von\\_wolfram\\_lotz/1049](http://www1.muelheim-ruhr.de/kunst-kultur/theater/stuecke/laudatio_auf_wolfram_hoell_von_wolfram_lotz/1049) (Zuletzt aufgerufen am 21.7.2014, 18.10 Uhr)

<sup>228</sup> Insbes. W. Lotz: Die lächerliche Finsternis. Hörspiel. Frankfurt a. M. 2013.

<sup>229</sup> Becker, Nachwort, S. 78.

diese Unmöglichkeit als eine leidvolle begriffen werden. Sie erinnert den Rezipienten an seine Schuldhaftigkeit, die der Neoliberalismus und ein ihm affirmatives Theater leugnen.<sup>230</sup> Auch die im *Großen Marsch* vorgestellte Transformation bleibt eine Utopie, darunter liegt nach ihrem Scheitern in *Einige Nachrichten an das All* doch noch immer die Möglichkeit einer Sensibilisierung und Öffnung für das Heterogene: Darin kann nach dem Ende der ästhetischen Utopien in einer Zeit der fragwürdigen Authentizität und missverstandenen Freiheit ein Weg liegen, Realität und Echtheit zu gewinnen, einen Weg zu eröffnen: Aus der Selbstbezüglichkeit für das Theater, in die Welt für jeden Rezipienten. Auf die Frage *Was tun?*<sup>231</sup> antwortet es mit einer existentiellen Notwendigkeit: „dass dieses Sterben aufhören muss, das ist der letzte Satz.“<sup>232</sup>

---

<sup>230</sup> B. Stegemann: Das Ende der Versöhnung. Zurück in die Zukunft (#6). Gespräch mit Frank Raddatz. In: Theater der Zeit 4/2014. Hrsg. v. H. Müller. Berlin 2014, S. 26-28, hier S. 28.

<sup>231</sup> M. Rau: Was tun? Kritik der postmodernen Vernunft. Zürich/Berlin 2013.

<sup>232</sup> Lotz, Telomere, S. 10.

## V. Fazit

Hast du schon  
hast du schon gehört?  
Das ist das Ende  
das Ende vom Kapitalismus  
jetzt isser endlich vorbei

- PeterLicht, *Lied vom Ende des Kapitalismus*

Ich habe für diese Arbeit jenes „allersubjektivste Gefühl“, das Emil Staiger als „Basis der wissenschaftlichen Arbeit“<sup>233</sup> bestimmte, zum Anlass genommen, mich meinem Thema zu widmen, freilich ohne mich mit einer spröden Werkimmanenz begnügen zu wollen: Ist Literatur sowohl „Gegendiskurs [...] [als auch] Schnittmenge von Diskursen“<sup>234</sup>, so gilt das für das Theater umso mehr. Zwischen einem „Forum“<sup>235</sup> kollektiver Arbeit und Erfahrung und einem „Ort der Subjektivität“<sup>236</sup>, ist es heute mehr denn je ein Ort in der Gesellschaft, der „wie keine andere soziale Form zur Beobachtung zweiter Ordnung herausfordert und die Beobachtung zweiter Ordnung vorführt.“<sup>237</sup> Gerade in dieser Reflexionsleistung und der Zusammenkunft von Individuen ist es mehr denn je als Vermittler gefragt zwischen dem Einzelnen und jenem Anderen und Fremden, das Identität per definitionem außer sich hat. Anhand des *Großen Marsch*-Prologs seien damit abschließend Fazit und Ausblick dieser Arbeit formuliert:

### *Das Theater ist ein Ort auf der Welt*

In Honduras versuchte man sich vor einigen Jahren an einem gewagten Experiment: Das von Armut und Drogenhandel gebeutelte Land am Rande des Zusammenbruchs gab sich in die Hände des Wissenschaftlers Paul Romer, der mit seiner Idee der Charter Cities nicht weniger intendierte als einen radikalen „Neustart“<sup>238</sup>. Auf unerschlossenes Land eines gescheiterten Staates sollte eine ideale Modellstadt gebaut werden, die sich aus bewährtem Regelmateriale zusammensetzt – das britische *bill of rights*, das skandinavische Sozialsystem –, und inmitten der faulen Staatsstrukturen die Keimzelle eines besseren bildet. In gewisser Weise lässt sich

---

<sup>233</sup> E. Staiger: Die Kunst der Interpretation. Studien zur deutschen Literaturgeschichte. Zürich 1955, S. 12.

<sup>234</sup> S. Winko: Diskursanalyse, Diskursgeschichte. In: Grundzüge der Literaturwissenschaft. Hrsg. v. H. L. Arnold und H. Detering. München <sup>3</sup>1999, S. 463-478, hier S. 474.

<sup>235</sup> H. Finter: Ästhetische Erfahrung als kritische Praxis. Angewandte Theaterwissenschaft in Gießen 1991-2008. In: Das Buch von der Angewandten Theaterwissenschaft. Hrsg. v. A. Matzke, C. Weiler u. I. Wortelkamp. Berlin/ Köln 2012, S. 22-52, hier S. 31.

<sup>236</sup> O. Kluck: Beschwerde an Rostocks Kultursenatorin Dr. Liane Melzer. Zitiert nach: [http://www.das-ist-rostock.de/artikel/46903\\_2011-11-09\\_erst-als-ich-wegging-bin-ich-gewachsen/?type=98](http://www.das-ist-rostock.de/artikel/46903_2011-11-09_erst-als-ich-wegging-bin-ich-gewachsen/?type=98) (Zuletzt aufgerufen am 21.7.2014, 16.20 Uhr)

<sup>237</sup> Baecker, Wozu Theater?, S. 7.

<sup>238</sup> B. Berbner: Der Neustart. In: DIE ZEIT N° 45/201. Zitiert nach: <http://www.zeit.de/2013/45/honduras-armut-experiment/komplettansicht> (Zuletzt aufgerufen am 21.7.2014, 18.11 Uhr)

das vergleichen mit dem Ansatz des Unmöglichen Theaters. Es wird als Heterotopie in die Welt gesetzt mit dem Ziel auf sie einzuwirken, mehr noch: sie zu transformieren, von innen heraus. Die Verwandlung meint dabei einen tatsächlichen Vorgang: Die Realität wird ins Theater abstrahiert und in diesem Vorgang subjektiv angeeignet. Das Unmögliche Theater forciert diese Bewegung in der Forderung von Unmöglichkeiten und kann dabei Kraft der subjektiven Einbildung durchaus auf Verwirklichungen verweisen, was die Ebene der Zeit betrifft. Dennoch ist die Eigen- und Gegenrealität der Bühne zumeist durch einen Bruch bestimmt: Weder geht die Realität verlustfrei in das Theater-Ereignis ein, noch folgt die Wirklichkeit umstandslos seinem Vorbild. Außerhalb des Theaters dreht sich die Welt nach vertrauten Gesetzen weiter.

*Die Welt ist ein Ort im All.*

In dieser Welt führen Menschen ihr Leben: Je größer die Perspektive auf das irdische Treiben ist, desto absurder mag es uns scheinen. Umso zentraler ist für den Einzelnen eine Sinnggebung der eigenen Existenz und Handlungen. In der Ausrichtung auf den Einzelnen liegt das, was programmatisch als handlungspraktische Komponente bestimmt wurde. Nach wie vor ist trotz des Scheiterns ästhetischer Utopien auf Erfolgen im Kleinen zu beharren. Ist das Unmögliche Theater in seiner praktischen Bedeutung „der Name für den paradoxen, unmöglichen, unablässigen Vollzug der Wirklichkeit, da, wo Menschen sind“<sup>239</sup>, bleiben die revoltierende Geisteshaltung und die Freiheit im Erhabenen, die in der Programmatik und im *Großen Marsch* formuliert werden, essentielle Erfahrungen für ein gelingendes Leben, das mit Ohnmachtserfahrungen umzugehen weiß. Nicht nur „die Sterblichkeit, die Banalität des Bösen und das Schuldigwerdenmüssen bleiben existenzielle Themen“<sup>240</sup>, sondern eben auch

The whips and scorns of time,  
The oppressor's wrong, the proud man's contumely,  
The pangs of dispriz'd love, the law's delay,  
The insolence of office, and the spurns  
That patient merit of the unworthy takes<sup>241</sup>

Das Unmögliche Theater soll „Liebe, Wut und Zerstörung“ bewirken, es „macht kaputt, was es gar nicht gibt“ (DuT, 5). Furor und Stachel bleiben Erfahrungen, die das Theater dem Einzelnen in einer alternativlosen Gesellschaft voller Ideologie der Positivität zu geben vermag. Sie mögen darüber hinaus zu höherer Agitation befähigen:

---

<sup>239</sup> Becker, Nachwort, S. 81.

<sup>240</sup> Enghart, Theater der Gegenwart, S. 124.

<sup>241</sup> Shakespeare, Hamlet, S. 2274.

## *Das All ist eine zugeschissene Grube*

Die Wirklichkeit wird im Unmöglichen Theater als mannigfaltig und gleichzeitig ungenügend erfahren, so oder so als unfassbar: Das „Anything Goes der Verzweiflung“ entzündet sich an den grundlegenden Gegebenheiten, die Utopie erhält sich an ihren letzten Grenzen, „weil der Augenblick ihrer Verwirklichung versäumt ward.“<sup>242</sup> Das von Berliner Künstlern ins Leben gerufene *Zentrum für politische Schönheit* erregte im Frühling dieses Jahres mit einer Lüge Aufsehen: Als Reaktion auf dramatische Flüchtlingswellen aus dem durch einen jahrelang schwelenden Bürgerkrieg zerfallenen Syrien bei gleichzeitiger Untätigkeit europäischer Regierungen lancierten die Aktivisten eine großangelegte Kampagne, nach der Familienministerin Manuela Schwesig, nach dem Vorbild alliierter Hilfsaktionen für deutsche Kinder im Dritten Reich, ein umfassendes Rettungs- und Asylprogramm für syrische Familien in Not entworfen und verkündet habe.<sup>243</sup> Die Aktion kann auch für das Unmögliche Theater stehen: Dessen Texte sind genauso Manipulationen der Wirklichkeit, nicht im propagandistischen Sinne, sondern aus einer subjektiv empfundenen, moralischen und existenziellen Dringlichkeit, Utopien aus Notwendigkeit, ein trotzig-naives, von Grund auf verzweifelt und kompromissloses: „Es ist, wie wir wollen, dass es wird!“ (RuT, 164) Dennoch unterscheidet sich das Unmögliche Theater von der Glaubensfestigkeit der Frohen Botschaft (Vgl. ENA, 105-108). Die Verkündigung der Unsterblichkeit ist nicht seine Sache, mehr vermag die offensichtliche Dissonanz der Behauptungen und Forderungen zum gesellschaftlichen und wirklichen Kontext eine Sehnsucht zu bewirken. Doch setzt es sich damit nicht dem Vorwurf künstlich produzierter Sehnsucht aus? Opfert es nicht, um in Lotz‘ Worten zu sprechen, seine Ideen auf dem Altartrara der Unmöglichkeit? Kevin Rittberger schreibt in seinem Entwurf eines *Theaters der Vorahnung*, dieses „würde kein Ideal an den Horizont malen, an dem sich die Realität zu richten habe (auch nicht die der Akteure). Es fände wirklich statt oder nicht.“<sup>244</sup> Auch sein Konzept intendiert ein Anlocken, ein Öffnen, die phonetische Nähe zur Vorahnung ist Teil der Bedeutung. Strukturen sollen nicht nachahmend reproduziert werden, sondern das Theater „den Menschen in einem veränderten sozialen Gefüge antizipieren.“<sup>245</sup> Dabei bleibt sein Ansatz jedoch auf den Akteur beschränkt: Durchweg ist der ästhetische Prozess das Ziel, die Erfahrung im Versuch, im Werden des Darstellers. Für den Rezipienten bleibt in diesem Konzept nur die Rolle des Zuschauers, dem

---

<sup>242</sup> Adorno, Negative Dialektik, S. 15.

<sup>243</sup> G. Diez: Ganz neue Dimensionen der Lüge. Eine Kolumne. Zitiert nach: <http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/syrienkrise-in-den-nachrichten-kolumne-von-georg-diez-a-969867.html> (Zuletzt aufgerufen am 21.7.2014, 18.12 Uhr)

<sup>244</sup> Rittberger, Theater der Vorahnung, S. 8.

<sup>245</sup> Rittberger, Theater der Vorahnung, S. 5.

der wesentliche Teil des vorahndenden Bühnengeschehen verschlossen bleibt. Lotz dagegen unterläuft in seiner Ironie den Vorwurf einer Funktionalisierung (Vgl. Kapitel II.1.3). Das Sowohl als auch nimmt den Widerspruch von Autonomie und Missbrauch als performative Notwendigkeit in Kauf und vermag gerade deshalb starke Wirkungen zu erzielen, die als Angebot an jeden fungieren.

*finde ich.*

Dennoch bleibt das Unmögliche Theater eine Einladung: Die Ironie meint nicht nur die Rolle des Autors, sondern grundlegend des Einzelnen in der Gesellschaft. Gegen eine subjektive Totalität setzt sie die Erfahrung des Anderen, gegen den postmodernen Relativismus den Zwang zur Entscheidung. Es kritisiert den Einzelnen, wo er zum passiven Zuschauer und Mittäter wird (Vgl. Kapitel II.2) und reflektiert gleichzeitig die Dialektik von Freiheit zwischen Hingabe und Fortgang, Kontrollverlust und Kontrolle, Erfahrung des Anderen und Aporie des Schlusses. (Vgl. Kapitel II.3)<sup>246</sup> Es bleibt alles subjektiv, doch dabei mit der Hoffnung verknüpft, ein Kollektiv im geteilten Schicksal zu erreichen. Darin liegt zumindest auch abstrakt die Möglichkeit einer neuen Ethik, im „Insistieren darauf, dass jedes Subjekt sich erst im Umgang mit anderen, im sozialen Umfeld, als ein vollständiges Subjekt herausbildet“<sup>247</sup>. Viel eher aber vermag die Erfahrung dieser letzten Begrenzung des Lebens gerade in der Sehnsucht nach ihrer Aufhebung eine Verbindung zu stiften, die augenblicklich im Theater besteht (Vgl. Kapitel I.1.3 und III.3). Außerhalb bleibt ihre Wirkmacht fraglich: Doch in der Rückführung der Handlungen auf ein Ende des Sterbens liegt eine Notwendigkeit, die jedem Relativismus widersteht; die im Eingedenken des Anderen die Gesellschaft gründiert; die in Zeiten merkantiler und performter Identitäten die fragwürdig gewordene Kategorie der Authentizität durch eine Echtheit zu ersetzen vermag, die existentiell spürbar und beglaubigt ist. Und sei es nur,

[...] daß wir eine Weile hingerissen  
das Leben spielen, nicht an Beifall denkend.<sup>248</sup>

---

<sup>246</sup> Vgl. dazu auch Han, *Agonie des Eros*, S. 31-34.

<sup>247</sup> Haas, *Plädoyer*, S. 110f.

<sup>248</sup> R. M. Rilke: *Todes-Erfahrung*. In: *Gedichte. 1895-1910*. Hrsg. v. M. Engel und U. Fülleborn. Werke 1. Frankfurt a. M./Leipzig 1996, S. 480.

## VI. Literaturverzeichnis

### Primärliteratur:

ADORNO, Theodor W.: Ästhetische Theorie. Gesammelte Schriften, Band 7. Hrsg. v. R. Tiedemann. Frankfurt a. M. 2003.

ADORNO, Theodor W.: Negative Dialektik. In: Negative Dialektik. Jargon der Eigentlichkeit. Gesammelte Schriften, Band 6. Hrsg. v. R. Tiedemann u.a. Frankfurt a. M. 1970, S. 7-412.

AI Weiwei: Dropping a Han Dynasty Urn, 1995. Dokumentiert und kommentiert auf: <http://vimeo.com/64886243> (Zuletzt aufgerufen am 21.7.2014, 17.45 Uhr)

ANGRUM, Andrea (Hrsg.): What is the Golden Record? Zitiert nach: <http://voyager.jpl.nasa.gov/spacecraft/goldenrec.html> (Zuletzt aufgerufen am 21.7.2014, 17.42 Uhr)

ARENDET, Hannah: Das Urteilen. Texte zu Kants politischer Philosophie. Aus dem Amerikanischen von U. Ludz. Hrsg. v. R. Beiner. München 1998.

ARENDET, Hannah: Vita activa oder Vom tätigen Leben. München/Zürich <sup>11</sup>2013.

ARIÈS, Philippe: Geschichte des Todes. Aus dem Französischen von H.-H. Henschen und U. Pfau. München <sup>12</sup>2009.

ARISTOTELES: Poetik. Griechisch/Deutsch. Übers. u. hrsg. v. M. Fuhrmann. Stuttgart 1982.

ARTAUD, Antonin: Das Theater und sein Double. Hrsg. v. B. Mattheus. Übers. v. G. Henninger. Berlin 2012.

BAECKER, Dirk: Wozu Theater? Berlin 2013.

BECKER, Hannes: Voraussetzungen / Rechtfertigungen III. Zitiert nach: [http://dasuntergehendeschiff.blogspot.de/2009/11/voraussetzungen-rechtfertigungen-iv\\_04.html](http://dasuntergehendeschiff.blogspot.de/2009/11/voraussetzungen-rechtfertigungen-iv_04.html) (Zuletzt aufgerufen am 21.7.2014, 16.34 Uhr)

BECKER, Hannes/LOTZ, Wolfram: Das unmögliche Theater. Zitiert nach: <http://dasuntergehendeschiff.blogspot.com.es/2010/05/das-unmögliche-theater-von-hannes.html> (Zuletzt aufgerufen am 21.7.2014, 16.24 Uhr). PDF-Datei im Anhang.

BECKETT, Samuel: Warten auf Godot. Stück in zwei Akten. In: Theaterstücke. Dramatische Werke I. Hrsg. v. E. Tophoven u. K. Birkenhauer. Frankfurt a. M. 1995, S. 7-99.

BERLINER FESTSPIELE: Stückemarkt 2014 sucht nach neuen Theatersprachen. Zitiert nach: [http://www.berlinerfestspiele.de/de/aktuell/festivals/theatertreffen/presse\\_tt/pressemeldungen\\_tt/pressemeldung\\_detail\\_81177.php](http://www.berlinerfestspiele.de/de/aktuell/festivals/theatertreffen/presse_tt/pressemeldungen_tt/pressemeldung_detail_81177.php) (Zuletzt aufgerufen am 21.7.2014, 18.31 Uhr)

BENJAMIN, Walter: Ursprung des deutschen Trauerspiels. In: Gesammelte Schriften I.I. Hrsg. v. R. Tiedemann u. H. Schweppenhäuser. Frankfurt a. M. 1974, S. 203-430.

BOLDT, Joachim/ MACKERT, Josef/ MÜLLER, Oliver: Vom Homo Faber zum Homo Creator. Ein Gespräch über die neuen Grenzverschiebungen zwischen Mensch und Maschine. In: Freiheit kann ein Gefühl sein. Spielzeitheft 2014/15. Hrsg. v. Theater Freiburg. Freiburg 2014, S. 24-27.

CAMUS, Albert: Der Mensch in der Revolte. In: Der Mensch in der Revolte. Essays. Aus dem Französischen von J. Streller. Reinbek bei Hamburg <sup>29</sup>2013, S. 25-39.

CAMUS, Albert: Der Mythos des Sisyphos. Deutsch und mit einem Nachwort von V. von Wroblewsky. Hamburg <sup>18</sup>2014, S. 145.

DERRIDA, Jacques: Das Theater der Grausamkeit und die Geschlossenheit der Repräsentation. In: Ders., Die Schrift und die Differenz. Aus dem Französischen von R. Gasché. Frankfurt a. M. 1972, S. 351-379.

DIEZ, Georg: Ganz neue Dimensionen der Lüge. Eine Kolumne. Zitiert nach:  
<http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/syrienkrise-in-den-nachrichten-kolumne-von-georg-diez-a-969867.html> (Zuletzt aufgerufen am 21.7.2014, 18.12 Uhr)

DUSHE, Henriette: Lupus in fabula. Berlin 2013.

FISCHER-LICHTE, Erika: Ästhetische Erfahrung als Schwellenerfahrung. In: Dimensionen ästhetischer Erfahrung. Hrsg. v. J. Küpper und C. Menke. Frankfurt a. M. 2003, S. 138-161.

FONDANE, Benjamin: Trois scenarii. Cinépoèmes. Brüssel 1928.

FOUCAULT, Michel: Archäologie des Wissens. Übersetzt von U. Köppen. Frankfurt a. M. <sup>8</sup>1997.

FOUCAULT, Michel: Von anderen Räumen. In: Schriften, Band IV. 1980-1988. Hrsg. v. D. Defert und. F. Ewald. Aus dem Französischen von M. Bischoff, H.-D. Gondek und H. Kocyba. Frankfurt a. M. 2005, S. 931-942.

GOEBBELS, Heiner: Wenn ich möchte, dass ein Schauspieler weint, geb' ich ihm eine Zwiebel. Über die Arbeit mit dem Schauspieler. In: Ästhetik der Abwesenheit. Texte zum Theater. Berlin 2012, S. 135-141.

GOTTSCHED, Johann Christoph: Versuch einer Critischen Dichtkunst vor die Deutschen. In: Schriften zur Literatur. Hrsg. v. H. Steinmetz. Stuttgart 1972, S. 12-196.

HABERMAS, Jürgen: Die neue Unübersichtlichkeit. Frankfurt a. M. 1985.

HABERMAS, Jürgen: Die Zukunft der menschlichen Natur. Auf dem Weg zu einer liberalen Eugenik? Frankfurt a. M. 2001.

HAN, Byung-Chul: Agonie des Eros. Berlin 2012.

HAN, Byung-Chul: Müdigkeitsgesellschaft. Berlin 2010.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich: Vorlesungen über die Aesthetik, Band 3. Sämtliche Werke, Band 14. Hrsg. v. H. Glockner. Mit einem Vorwort von H. G. Hotho. Stuttgart <sup>3</sup>1954.

HERRNDORF, Wolfgang: Arbeit und Struktur. Berlin 2013.

HÖLL, Wolfram: Und dann. Hrsg. v. Stückemarkt des Theatertreffens, Berliner Festspiele. Berlin 2012.

HONNETH, Axel: Organisierte Selbstverwirklichung. Paradoxien der Individualisierung. In: Kreation und Depression. Freiheit im gegenwärtigen Kapitalismus. Hrsg., v. C. Menke und. J. Rebentisch. Berlin 2010, S. 63-80.

JAKOBSON, Roman: Selected Writings, Vol. I: Phonological Studies. Den Haag 1962.

- KANT, Immanuel: Kritik der reinen Vernunft. Werke in sechs Bänden, Band II. Hrsg. v. W. Weischedel. Darmstadt 1956.
- KANT, Immanuel: Reflexion 1820a. In: Handschriftlicher Nachlaß, Band III. Logik. Gesammelte Schriften, Band 16. Hrsg. v. d. Königlich Preußischen Akademie der Wissenschaften. Berlin/Leipzig 1924, S. 127.
- KIERKEGAARD, Søren: An einem Grabe. In: Gesammelte Werke und Tagebücher, Band 8. Vier erbauliche Reden 1844. Drei Reden bei gedachten Gelegenheiten 1845. Hrsg. v. E. Hirsch. Simmerath, 2004. S. 173-205.
- KLUGE, Alexander/MÜLLER, Heiner: Der Tod des Seneca. In: »Ich schulde der Welt einen Toten«. Gespräche. Hamburg 1995, S. 11-25.
- KLUCK, Oliver: Beschwerde an Rostocks Kultursenatorin Dr. Liane Melzer. Zitiert nach: [http://www.das-ist-rostock.de/artikel/46903\\_2011-11-09\\_erst-als-ich-wegging-bin-ich-gewachsen/?type=98](http://www.das-ist-rostock.de/artikel/46903_2011-11-09_erst-als-ich-wegging-bin-ich-gewachsen/?type=98) (Zuletzt aufgerufen am 21.7.2014, 16.20 Uhr)
- KNOEDGEN, Werner: Das Unmögliche Theater. Zur Phänomenologie des Figurentheaters. Mit einem Vorwort von Albrecht Roser. Stuttgart 1990.
- LEHMANN, Hans-Thies: Die Gegenwart des Theaters. In: Fischer-Lichte/Kolesch/Weiler, Transformationen, S. 13-26.
- LEHMANN, Hans-Thies: Postdramatisches Theater. Frankfurt a. M. 2011.
- LEVINAS, Emmanuel: Die Zeit und der Andere. Übersetzt und mit einem Nachwort versehen von L. Wenzler. Hamburg 2003.
- LEVINAS, Emmanuel: Gott, der Tod und die Zeit. Aus dem Französischen von A. Nettling und U. Wasel. Wien 1996.
- LOTZ, Wolfram: Das Gute am Unmöglichen. Gespräch mit Antje Schupp, Martina Grohmann, Nicole Coulibaly, Nils Amadeus Lange und Mira Kandathil. In: Der Grosse Marsch. Programmheft zur Schweizer Erstaufführung. Hrsg. v. Theater Basel, Spielzeit 2010/2011.
- LOTZ, Wolfram: Der große Marsch. In: Theater Theater. Anthologie. Aktuelle Stücke 24. Hrsg. v. U. B. Carstensen u. S. v. Lieven. Frankfurt a. M., 2013, 107-164.
- LOTZ, Wolfram: Die Fußnote im Theater. Gespräch mit Elisa Liepsch und Hans-Peter Frings. In: Einige Nachrichten an das All. Programmheft zur Uraufführung. Hrsg. v. Deutsches Nationaltheater und Staatskapelle Weimar. Weimar 2011, S. 4-7.
- LOTZ, Wolfram: „Die Gegenwart ist episch!“. Gespräch mit Alexander Kerlin. In: Hinnenberg/Hiß/Junicke, Schauplatz Ruhr, S. 34-35.
- LOTZ, Wolfram: Die lächerliche Finsternis. Hörspiel. Frankfurt a. M. 2013.
- LOTZ, Wolfram: Einige Nachrichten an das All. In: Theater Theater. Anthologie. Aktuelle Stücke 22. Hrsg. v. U. B. Carstensen u. S. v. Lieven. Frankfurt a. M., 2011, 103-168.
- LOTZ, Wolfram: Fusseln. Liste. Köln 2013.
- LOTZ, Wolfram: Laudatio auf Wolfram Höll. Zitiert nach: : [http://www1.muelheim-ruhr.de/kunst-kultur/theater/stuecke/laudatio\\_auf\\_wolfram\\_hoell\\_von\\_wolfram\\_lotz/1049](http://www1.muelheim-ruhr.de/kunst-kultur/theater/stuecke/laudatio_auf_wolfram_hoell_von_wolfram_lotz/1049) (Zuletzt aufgerufen am 21.7.2014, 18.10 Uhr)
- LOTZ, Wolfram: Monologe. Leipzig 2014.

LOTZ, Wolfram: Rede zum unmöglichen Theater. In: Theater Theater. Anthologie. Aktuelle Stücke 24. Hrsg. v. U. B. Carstensen u. S. v. Lieven. Frankfurt a. M. 2013, 162-164.

LOTZ, Wolfram: Telomere. In: Billenkamp (Hrsg.), Der Grosse Marsch, S. 4-10.

MENKE, Christoph: Die Gegenwart der Tragödie. Versuch über Urteil und Spiel. Frankfurt a. M. 2005.

MÜLLER, Heiner: Bildbeschreibung. In: Ders., Werke 2, S. 112-119, hier S. 119.

MÜLLER, Heiner: Der Weltuntergang ist zu einem modischen Problem geworden. Ein Gespräch mit Uwe Wittstock über konstruktive Angst und das defätistische Gerede vom Untergang sowie über die Arbeit des Schriftstellers im Atomzeitalter. In: Gesammelte Irrtümer. Interviews und Gespräche. Frankfurt a. M. 1986, S. 176-181.

MÜLLER, Heiner: Die Hamletmaschine. In: Die Stücke 2. Werke 4. Hrsg. v. F. Hörnigk. Frankfurt a. M. 2001, S. 543-554.

MÜLLER, Heiner: Georg Büchner: Die Verweigerung des Überblicks. Gespräch mit O. Ortolani. In: Ich Wer ist das/ Im Regen aus Vogelkot Im/ Kalkfell. Für Heiner Müller. Arbeitsbuch. Hrsg. v. F. Hörnigk/M. Linzer/F. Raddatz/W. Storch/H. Teschke. Berlin 1996, S. 69-74.

MÜLLER, Heiner: Traumtext. Die Nacht der Regisseure. In: Die Prosa. Werke 2. Hrsg. v. F. Hörnigk. Frankfurt a. M. 1999, S. 136-140.

MÜLLER, Heiner: Ein Gespräch zwischen Wolfgang Heise und Heiner Müller. In: Gesammelte Irrtümer 2. Interviews und Gespräche. Hrsg. v. G. Edelmann und R. Ziemer. Frankfurt a. M. 1990, S. 50-70.

MÜLLER, Heiner: Stirb schneller, Europa. Gespräch mit Frank M. Raddatz. In: Gespräche 2. 1987-1991. Werke 11. Hrsg. v. F. Hörnigk. Frankfurt a. M. 2008, S. 398-415.

MÜLLER, Heiner: Wer raucht sieht kaltblütig aus. Gespräch mit Alexander Kluge. In: Gespräche 3. 1991-1995. Werke 12. Hrsg. v. F. Hörnigk. Frankfurt a. M. 2008, S. 812-818.

PFISTER, Manfred: Das Drama. Theorie und Analyse. München <sup>11</sup>2001.

PIRANDELLO, Luigi: Die Trilogie des Theaters auf dem Theater. Sechs Personen suchen einen Autor. Jeder auf seine Weise. Heute Abend wird aus dem Stegreif gespielt. Essays und Schriften zum Theater. Hrsg. v. M. Rössner (u.a.). Mindelheim 1988.

PIRANDELLO, Luigi: Illustratoren, Schauspieler und Übersetzer. In: Ders., Trilogie, S. 328-346.

PIRANDELLO, Luigi: Sechs Personen suchen einen Autor. Deutsch von G. Richert. In: Ders., Trilogie, S. 13-101.

PIRANDELLO, Luigi: Theater und Literatur. In: Ders., Trilogie, S. 347-353.

RAU, Milo: Was tun? Kritik der postmodernen Vernunft. Zürich/Berlin 2013.

RILKE, Rainer Maria: Todes-Erfahrung. In: Gedichte. 1895-1910. Hrsg. v. M. Engel und U. Fülleborn. Werke 1. Frankfurt a. M./Leipzig 1996, S. 480.

RITTBERGER, Kevin: Theater der Vorahmung. Unveröffentlichtes Manuskript. PDF-Datei im Anhang.

von RUTENBERG, Jürgen.: Die Erde ist eine Scheibe. In: ZEITmagazin N° 01/2013. Zitiert nach: <http://www.zeit.de/2013/01/Voyager-1-Schallplatte-Menschheit/komplettansicht> (Zuletzt aufgerufen am 21.7.2014, 17.39 Uhr)

SARTRE, Jean-Paul: Der Ekel. Roman. Deutsch von U. Aumüller. Hamburg 2004.

SARTRE, Jean-Paul: Der Existenzialismus ist ein Humanismus und andere philosophische Essays 1943-1948. Hrsg. v. V. von Wroblewski. Hamburg 2000.

SAUER, Guido: Das unmögliche Theater. Zitiert nach: <http://www.das-unmoegliche-theater.de/index.htm> (Zuletzt aufgerufen am 21.7.2014, 16.32 Uhr)

SCHILLER, Friedrich: Der Parasit oder Die Kunst sein Glück zu machen. Ein Lustspiel. (Nach dem Französischen) In: Fragmente. Übersetzungen. Bearbeitungen. Sämtliche Werke, Band III. Hrsg. v. J. Robert und A. Meier. München 2004, S. 457-528.

SCHILLER, Friedrich: Über das Erhabene. In: Erzählungen. Theoretische Schriften. Sämtliche Werke, Band V. Hrsg. v. W. Riedel. München 2004, S. 792-808.

SCHILLER, Friedrich: Über das Pathetische. In: Ders., Sämtliche Werke V, S. 512-537.  
SHAKESPEARE, William: Hamlet. Prince of Denmark. In: Sämtliche Werke. Englisch-Deutsch. Nach der Übersetzung von A. W. Schlegel, D. Tieck, L. Tieck und W. G. Baudissin. Mit einem einführenden Essay von H. Bloom. Band 2. Frankfurt a. M. 2010, S. 2233-2332.

SCHÜLE, Christian: Der Tod kehrt ins Leben zurück. In: DIE ZEIT Nr. 46/2012. Zitiert nach: <http://www.zeit.de/2012/46/Essay-Tod-Leben/komplettansicht> (Zuletzt aufgerufen am 21.7.2014, 18.34 Uhr)

ŠKLOVSKIJ, Viktor: Theorie der Prosa. Hrsg. v. G. Drohla. Frankfurt a. M. 1966.

STEGEMANN, Bernd: Kritik des Theaters. Berlin 2013.

STOCKMANN, Nis-Momme: Kein Schiff wird kommen. Eine Fläche. Köln 2010.

TEICHMANN, Michael: Das unmögliche Theater. Zitiert nach: <http://dasunmoeglichetheater.de/> (Zuletzt aufgerufen am 21.7.2014, 16.32 Uhr)

ŽIŽEK, Slavoj: Die Pest der Phantasmen. Die Effizienz des Phantasmatischen in den neuen Medien. Aus dem Englischen von A. L. Hofbauer. Hrsg. v. P. Engelmann. Wien 1999.

### **Sekundärliteratur:**

ADORNO, Theodor W.: Offener Brief an Rolf Hochhuth. In: Noten zur Literatur. Gesammelte Schriften, Band 11. Hrsg. v. R. Tiedemann. Frankfurt a. M. 1974, S. 591-598.

- ASMUTH, Bernhard: Einführung in die Dramenanalyse. Stuttgart/Weimar <sup>7</sup>2009.
- BADISCHES STAATSTHEATER (Hrsg.): Von Helden. Spielzeitheft 2011/12. Karlsruhe 2011.
- BECKER, Hannes: Nachwort. In: Lotz, Monologe, S. 69-91.
- BERBNER, Bastian: Der Neustart. In: DIE ZEIT N° 45/2013. Zitiert nach: <http://www.zeit.de/2013/45/honduras-armut-experiment/komplettansicht> (Zuletzt aufgerufen am 21.7.2014, 18.11 Uhr)
- van den BERG, Hubert/GRÜTTEMEIER, Ralf: Interpretation, Funktionalität, Strategie. Versuch einer intentionalen Bestimmung des Manifests. In: Manifeste Intentionalität. Hrsg. v. dens. Amsterdam/Atlanta 1998, S. 7-38.
- BERGER, Jürgen: Die Poesie des Faktischen. Möglichkeiten und Grenzen des dokumentarischen Theaters. Zitiert nach: <http://www.goethe.de/kue/the/tst/de9246055.htm> (Zuletzt aufgerufen am 21.7.2014, 18.02 Uhr)
- BERLINER FESTSPIELE (Hrsg.): Dramatikerworkshop. Hannes Becker: Befreundete Menschen. Zitiert nach: [http://archiv2.berlinerfestspiele.de/de/archiv/festivals2010/03\\_theatertreffen10/tt10\\_stueckem arkt/tt10\\_dramatikerworkshop/tt10\\_bio\\_becker.php](http://archiv2.berlinerfestspiele.de/de/archiv/festivals2010/03_theatertreffen10/tt10_stueckem arkt/tt10_dramatikerworkshop/tt10_bio_becker.php) (Zuletzt aufgerufen am 21.7.2014, 16.31 Uhr)
- BILLENKAMP, Michael (Hrsg.): Der Grosse Marsch. Programmheft zur Studioproduktion der Hochschule für Musik und Theater Felix Mendelssohn Bartholdy. Leipzig 2013.
- BILLENKAMP, Michael: Intro. In: Ders. (Hrsg.), Der Grosse Marsch, S. 3.
- BIRKENHAUER, Theresia: Schauplatz der Sprache – das Theater als Ort der Literatur. Maeterlinck, Cechov, Genet, Beckett, Müller. Berlin 2005.
- BOLLNOW, Otto Friedrich: Französischer Existenzialismus. Stuttgart 1965.
- BRIEGLEB, Till: 2001 bis 2013: Versuch eine Strichfassung. Das deutschsprachige Theater seit der Jahrtausendwende. In: Fünfzig Theatertreffen. 1964-2013. Hrsg. v. den Berliner Festspielen. Berlin 2013, S. 9-13.
- BUHR, Manfred/KLAUS, Georg: Möglichkeit. In: Philosophisches Wörterbuch. Bd. 2. Lamaismus bis Zweckmäßigkeit. Leipzig <sup>11</sup>1975, S. 819-822.
- BURCKHARDT, Barbara: Die unsterbliche Seegurke. In: Theater Heute 4/11. Hrsg. v. Friedrich Berlin Verlag. Berlin 2011, S. 44-47.
- BRUSSIG, Thomas: Presseservice zur Verleihung des 16. Kleist-Förderpreises für junge Dramatiker 2011. Zitiert nach: [http://www.heinrich-von-kleist.org/fileadmin/kleist/dokumente/Frankfurt Oder /11-01-04\\_SH\\_Info\\_Preistraegerstueck Kleist-Foerderpreis 2011.pdf](http://www.heinrich-von-kleist.org/fileadmin/kleist/dokumente/Frankfurt_Oder_/11-01-04_SH_Info_Preistraegerstueck_Kleist-Foerderpreis_2011.pdf) (Zuletzt aufgerufen am 21.7.2014, 17:24 Uhr)
- DAMIS, Christine: Autorentext und Inszenierungstext. Untersuchungen zu sprachlichen Transformationen bei Bearbeitungen von Theatertexten. Tübingen 2000.
- DEHOUST, Johan: Theaterkollision in Karlsruhe. Ein Studio läuft heiß. Zitiert nach: <http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/theaterkollision-in-karlsruhe-ein-studio-laeuft-heiss-a-789883.html> (Zuletzt aufgerufen am 21.7.2014, 17.54 Uhr)

DICKEL, Sascha: Aufstand gegen den Tod. Zitiert nach: <http://www.gen-ethisches-netzwerk.de/gid/193/dickel/aufstand-gegen-tod> (Zuletzt aufgerufen am 21.7.2014, 18.35 Uhr)

DOMDEY, Horst: Produktivkraft Tod. Das Drama Heiner Müllers. Köln/Weimar/Wien 1998.

DÖSSEL, Christine: Porträt: Volker Lösch. Zitiert nach: <http://www.goethe.de/kue/the/reg/reg/hl/loe/deindex.htm> (Zuletzt aufgerufen am 21.7.2014, 17.25 Uhr)

DÖSSEL, Christine: Zum Heidelberger Stückemarkt: Warum es so nicht geht. Zitiert nach: <http://blogs.sueddeutsche.de/gehtsnoch/2010/05/23/zum-heidelberger-stueckemarkt-warum-es-so-nicht-geht/> (Zuletzt aufgerufen am 21.7.2014, 18.31 Uhr)

DREWES, Miriam: Theater als Ort der Utopie. Zur Ästhetik von Ereignis und Präsenz. Bielefeld 2010.

DUSHE, Henriette: Endlichkeit, Wurzeln und Rettungsboote. Gespräch mit Dramaturgin Lene Grösch. In: Lupus in fabula. Programmheft zur Uraufführung. Hrsg. v. Theater und Orchester Heidelberg. Heidelberg 2014, S. 4-7.

ECKHARDT, Thomas: Schwarze Utopie. In: Lehmann/Primavesi, Heiner Müller Handbuch, S. 94-96.

EIERMANN, André: Welcher Wal? Auf einer Suche nach einer Metapher für die Arbeit von Rimini Protokoll – und ihrer Bedeutung für die Angewandte Theaterwissenschaft. In: Matzke/Weiler/Wortelkamp (Hrsg.), Angewandte Theaterwissenschaft, S. 248-279.

ENGLHART, Andreas: Das Theater der Gegenwart. München 2013.

FINTER, Helga: Ästhetische Erfahrung als kritische Praxis. Angewandte Theaterwissenschaft in Gießen 1991-2008. In: Matzke/Weiler/Wortelkamp, Buch von der Angewandten Theaterwissenschaft, S. 22-52.

FIORENTINO, Francesco: Theater, Tod, Politik. Über Heiner Müller. Vortrag am Institut für Theaterwissenschaft der Goethe-Universität Frankfurt, 4.7.2013. Zitiert nach: Aufnahme im Anhang.

FISCHBORN, Gottfried: Täuschung – Wahrnehmung – Identität. Anmerkungen zu den Topoi »Theater in Theaterstücken« und »Theater auf dem Theater«. In: Pauli, Theater in Stücken, S. 11-22.

FISCHER-LICHTE, Erika: Transformationen. Zur Einleitung. In: Fischer-Lichte/ Kolesch/ Weiler, Transformationen, S. 7-11.

FISCHER-LICHTE, Erika/Kolesch, Doris/Weiler, Christel (Hrsg.): Transformationen. Theater der neunziger Jahre. Berlin 1999.

FOLIE, Sabine (Hrsg.): Das unmögliche Theater. Performativität im Werk von Pawel Althamer, Tadeusz Kantor, Katarzyna Kozyra, Robert Kusmirowski und Artur Zmijewski. Nürnberg 2005.

FREI, Nikolaus: Die Rückkehr der Helden. Deutsches Drama der Jahrhundertwende (1994-2001). Tübingen 2006.

FUHRMANN, Manfred: Anmerkungen. In: Aristoteles, Poetik, S. 102-143.

- GOETHE-INSTITUT (Hrsg.): Neue deutsche Dramatik. Zitiert nach:  
<http://www.goethe.de/kue/the/nds/nds/aut/deindex.htm> (Zuletzt aufgerufen am 21.7.2014, 16.18 Uhr)
- HAAS, Birgit: Plädoyer für ein dramatisches Drama. Wien 2007.
- HABERKAMM, Klaus: Prolog. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Hrsg. v. J.-D. Müller u.a. Band 3. P-Z. Berlin/New York 2003, S. 163-166.
- HEGEMANN, Carl: Kein Drama. Weltraumschrott. In: Leeres Theater. Heiner Müller: Träume, Witze, Atemzüge. Spielzeit 2012 & 2013, Programmheft Nr. 72. Hrsg. v. Thalia Theater GmbH. Hamburg 2013.
- HINNENBERG, Meike/HIß, Guido/JUNICKE, Robin (Hrsg.): Schauplatz Ruhr. Jahrbuch zum Theater im Ruhrgebiet. Geschichte im Spiel. Berlin 2013.
- HIRSCH, Florian: Einige Nachrichten an das All. Programmheft zur Österreichischen Erstaufführung in der Fassung des Burgtheaters. Wien 2012/2013.
- HJARTARSON, Benedikt: Visionen des Neuen. Eine diskurshistorische Analyse des frühen avantgardistischen Manifestes. Heidelberg 2013.
- JÄGER, Georg: Dadaismus. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Hrsg. v. K. Weimar u.a. Band 1. A-G. Berlin/New York 1997, S. 326-328.
- JOURDHUEIL, Jean: Die Hamletmaschine. Übersetzt von J. Kasper. In: Lehmann/Primavesi, Heiner Müller Handbuch, S. 221-227.
- KEIM, Stefan: Nur der Pfau protestiert. Das viel gelobte Erstlingswerk des Dramatikers Wolfram Lotz geht bei den Ruhrfestspielen unter. Zitiert nach:  
[http://www.deutschlandradiokultur.de/nur-der-pfau-protestiert.1013.de.html?dram:article\\_id=171881](http://www.deutschlandradiokultur.de/nur-der-pfau-protestiert.1013.de.html?dram:article_id=171881) (Zuletzt aufgerufen am 21.7.2014, 17.56 Uhr)
- KÖPPE, Tilman/WINKO, Simone: Neuere Literaturtheorien. Eine Einführung. Stuttgart 2008.
- KRIEGER, Sascha: Vom Wandel des Autors und seiner Förderung. Zitiert nach:  
[http://www.nachtkritik.de/index.php?view=article&id=8731:zur-entscheidung-den-stuekemarkt-des-berliner-theatertreffens-neu-auszurihten&option=com\\_content&Itemid=84](http://www.nachtkritik.de/index.php?view=article&id=8731:zur-entscheidung-den-stuekemarkt-des-berliner-theatertreffens-neu-auszurihten&option=com_content&Itemid=84) (Zuletzt aufgerufen am 21.7.2014, 18.32 Uhr)
- KURZENBERGER, Hajo: Chorisches Theater der neunziger Jahre. Inger: Fischer-Lichte/ Kolesch/ Weiler, Transformationen, S. 83-91.
- LANGEMEYER, Peter: Dramentheorie. Texte vom Barock bis zur Gegenwart. Stuttgart 2011.
- LANGEMEYER, Peter: Einleitung. In: Ders., Dramentheorie, S. 13-41.
- LEHMANN, Hans-Thies: Das politische Schreiben. Essays zu Theatertexten. Berlin 2012.
- LEHMANN, Hans-Thies/PRIMAVESI, Patrick (Hrsg.): Heiner Müller Handbuch. Leben-Werk-Wirkung. Stuttgart/Weimar 2003.
- LEHMANN, Hans-Thies/PRIMAVESI, Patrick: Einleitung. In: Dies., Heiner Müller Handbuch, S. IX-XIII.

LOHER, Dea: Über Hindernisse. In: Fünfzig Theatertreffen. 1964-2013. Hrsg. v. den Berliner Festspielen. Berlin 2013, S. 140-142.

MATZKE, Annemarie/WEILER, Christel/WORTELKAMP, Isa (Hrsg.): Das Buch von der Angewandten Theaterwissenschaft. Berlin/ Köln 2012.

MERCK, Nikolaus: Böser Mann setzt selber Klassengesellschaft fort. Zitiert nach: [http://nacht kritik.de/index.php?option=com\\_content&view=article&id=5058&catid=242&Itemid=115](http://nacht kritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=5058&catid=242&Itemid=115) (Zuletzt aufgerufen am 21.7.2014, 17.28 Uhr)

MICHELČIKOVÁ, Nikola: Wolfram Lotz: Velemarš. Zur Brünner Aufführung eines provokanten Stückes. Unveröffentlichte Bachelorarbeit an der Masarykova Univerzita. Brno 2013. Zitiert nach: [http://www.google.de/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0CCAQFjAA&url=http%3A%2F%2Fis.muni.cz%2Fth%2F383476%2Fff\\_b%2FWolfram\\_Lotz\\_Velemars.\\_Zur\\_Brunner\\_Auffuhrung\\_eiens\\_provokanten\\_Stuckes\\_-\\_Michelcikova.pdf&ei=OO\\_OU-zSDIz74QS1gIHgCA&usg=AFQjCNHZye9YtfQA8WoAXbO6VxXeJ7YZ9g](http://www.google.de/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0CCAQFjAA&url=http%3A%2F%2Fis.muni.cz%2Fth%2F383476%2Fff_b%2FWolfram_Lotz_Velemars._Zur_Brunner_Auffuhrung_eiens_provokanten_Stuckes_-_Michelcikova.pdf&ei=OO_OU-zSDIz74QS1gIHgCA&usg=AFQjCNHZye9YtfQA8WoAXbO6VxXeJ7YZ9g) (Zuletzt aufgerufen m 21.7.2014, 16.19 Uhr)

OTTMERS, Martin: Drama. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Hrsg. v. K. Weimar u.a. Bd. 1. A-G. Berlin/New York 1997, S. 392-396.

PAULI, Manfred: Theater in Stücken. Mit einem Essay von Gottfried Fischborn. Mainz 2013.

PINETZKI, Katrin: Meerjungfrauen und mongoloide Kinder: Eine postdramatische Theaterparodie. Zitiert nach: [http://www.revierpassagen.de/966/meerjungfrauen-und-mongoloide-kinder-eine-postdramatische-theaterparodie/20110522\\_1851](http://www.revierpassagen.de/966/meerjungfrauen-und-mongoloide-kinder-eine-postdramatische-theaterparodie/20110522_1851) (Zuletzt aufgerufen am 21.7.2014, 17.57 Uhr)

POSCHMANN, Gerda: Der nicht mehr dramatische Theatertext. Aktuelle Bühnenstücke und ihre dramaturgische Analyse. Tübingen 1997.

RÖSSNER, Michael: Pirandello, der Theaterfeind. Gedanken zu den Theater-Essays von Luigi Pirandello. In: Pirandello, Trilogie, S. 391-397.

SCHANZE, Helmut: Drama und Theater. In: Das Fischer Lexikon Literatur, Band 1. Hrsg. v. U. Riklefs. Frankfurt a. M. 1996, S. 421-456.

SCHLÜTER, Sabine: Das Groteske in einer absurden Welt. Weltwahrnehmung und Gesellschaftskritik in den Dramen von George F. Walker. Würzburg 2007.

SCHÖBLER, Franziska: Rekombination und Unterbrechung. Überlegungen zu einer Theorie theatraler Liminalität. In: A. Geisenhanslüke/ G. Mein (Hrsg.): Schriftkultur und Schwellenkunde. Bielefeld 2007, S. 163-183.

STAIGER, Emil: Die Kunst der Interpretation. Studien zur deutschen Literaturgeschichte. Zürich 1955.

STEGEMANN, Bernd: Das Ende der Versöhnung. Zurück in die Zukunft (#6). Gespräch mit Frank Raddatz. In: Theater der Zeit 4/2014. Hrsg. v. H. Müller. Berlin 2014, S. 26-28.

STEGEMANN, Bernd: Nach der Postdramatik. In: Theater Heute 10/08. Hrsg. v. Friedrich Berlin Verlag. Berlin 2008, S. 14-21.

STEGEMANN, Bernd: Nur noch Schau-Spieler. In: DIE ZEIT N° 18/2014. Zitiert nach: <http://www.zeit.de/2014/18/neuer-realismus-3/komplettansicht> (Zuletzt aufgerufen am 21.7.2014, 18.02 Uhr)

WIHSTUTZ, Benjamin: Theater der Einbildung. Zur Wahrnehmung und Imagination des Zuschauers. Berlin <sup>2</sup>2011.

WINKO, Simone: Diskursanalyse, Diskursgeschichte. In: Grundzüge der Literaturwissenschaft. Hrsg. v. H. L. Arnold und H. Detering. München <sup>3</sup>1999, S. 463-478.