

INTERJEKTE 14

2022

STIL UND RHETORIK EIN PREKÄRES PAAR UND SEINE GESCHICHTEN

Eva Geulen, Melanie Möller
(Hg.)

zfl

LEIBNIZ-ZENTRUM
FÜR LITERATUR- UND
KULTURFORSCHUNG



Leibniz-Zentrum für Literatur- und Kulturforschung
Schützenstraße 18 | 10117 Berlin
T +49 (0)30 20192-155 | F -243 | sekretariat@zfl-berlin.org

INTERJEKTE ist die thematisch offene Online-Publikationsreihe des Leibniz-Zentrums für Literatur- und Kulturforschung (ZfL). Sie versammelt in loser Folge Ergebnisse aus den Forschungen des ZfL und dient einer beschleunigten Zirkulation dieses Wissens. Informationen über neue Interjekte sowie aktuelle Programmhinweise erhalten Sie über unseren E-Mail-Newsletter. Bitte senden Sie eine E-Mail mit Betreff »Mailing-Liste« an newsletter@zfl-berlin.org.

Veranstaltungs- und Publikationsförderung durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG) im Rahmen der Exzellenzstrategie des Bundes und der Länder innerhalb des Exzellenzclusters *Temporal Communities: Doing Literature in a Global Perspective* – EXC 2020 – Projekt-ID 390608380.

IMPRESSUM

Herausgeber Leibniz-Zentrum für Literatur- und Kulturforschung (ZfL)

www.zfl-berlin.org

Direktorin Eva Geulen

Redaktion Gwendolin Engels, Anja Keith

Gestaltung KRAUT & KONFETTI GbR, Berlin

Layout/Satz Niki Fischer-Khonsari

Titelbild Adriaen van Ostade: »Der Schulmeister« (1662)

DOI: [10.13151/IJ.2022.14](https://doi.org/10.13151/IJ.2022.14)



Sämtliche Texte stehen unter der Lizenz **CC BY-NC-ND 4.0**. Die Bedingungen dieser Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z. B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den*die jeweilige*n Rechteinhaber*in.

© 2022 / Das Copyright liegt bei den Autor*innen.

INHALT

- 4** **EINLEITUNG**
STIL UND RHETORIK: EIN PREKÄRES
PAAR UND SEINE GESCHICHTEN
Eva Geulen
Melanie Möller
(Hg.)
- 8** **STIL ALS NATÜRLICHE**
REPRÄSENTATION DER AFFEKTE IN
DER CARTESIANISCHEN RHETORIK
DIE TRÜBUNG DER REDEKUNST IM
SPIEGEL DER NATUR
Martin Urmann
- 17** **STIL ALS ÜBUNG**
EINE SKIZZE ZU STILUS, STIL UND
SCHREIBSZENE
Rüdiger Campe
- 32** **LUTHERSTIL**
Barbara N. Nagel
- 41** **HOMOLOGIESTIL UND ELLIPTIK, ODER:**
SIND ARISTOTELES' »PRAGMATIEN«
LITERATUR?
Gyburg Uhlmann
- 56** **DIE STRUKTUR UND IHR STIL**
WIE SCHLEIERMACHER ZWISCHEN
DERRIDA UND SAUSSURE VERMITTELN
KÖNNTE
Manfred Frank
- 70** **»GANGNAM STYLE«: ZUR STILBIL-**
DUNG IM DIGITALEN RAUM
Elisa Ronzheimer
- 78** **»DIE SÄTZE MÜSSEN LYRISCH GEBAUT**
SEIN, SONST FINDE ICH DIE NICHT
GUT.«
RHETORIK UND STIL IN DER GEGEN-
WARTSDRAMATIK VON THOMAS KÖCK,
ENIS MACI UND WOLFRAM HÖLL
Pola Groß

»DIE SÄTZE MÜSSEN LYRISCH GEBAUT SEIN, SONST FINDE ICH DIE NICHT GUT.«¹

RHETORIK UND STIL IN DER GEGENWARTSDRAMATIK VON THOMAS KÖCK, ENIS MACI UND WOLFRAM HÖLL

Pola Groß

Theatertexte kennzeichnet in der Regel ihr doppeltes Vorhandensein als schriftlich fixierter Dramentext und als Aufführung. Mit Ausnahme des Lesedramas werden Theatertexte geschrieben, um zur Inszenierung zu kommen. Daher verwundert es zunächst, dass in den Laudationes auf erfolgreiche, zumeist junge deutschsprachige Dramatiker*innen der letzten Jahre vor allem die Spielbarkeit ihrer Theatertexte hervorgehoben wird. Wolfram Lotz etwa betont mit Bezug auf Wolfram Hölls Drama *Und dann*, dass »dieser Text für die Bühne bestimmt ist, ganz unbedingt und viel mehr als die allermeisten anderen gegenwärtigen Theatertexte.«² Damit reagiert er auf eine Tendenz der Theaterkritik, die den neueren Stücken ihre »Unaufführbarkeit«³ attestiert oder von der Schwierig-

keit berichtet, »ausufernde[] Text[e]«⁴ überhaupt auf die Bühne zu bringen: »Als Regisseur eines solchen rhizom-artig wuchernden Texts kann man eigentlich nur verlieren.«⁵ Die meisten Kritiken sind mit solchen Formulierungen allerdings vorsichtig und monieren weniger die Gestalt der Theatertexte als vielmehr die Inszenierungen, die mit den gerne als »Koloss«⁶ oder gar als »semantische Kalorienbombe«⁷ bezeichneten Textvorlagen nicht umzugehen wüssten. Dies kann man nun der Einfallslosigkeit der Regisseur*innen und Spieler*innen ankreiden, es kann allerdings auch mit den Theatertexten selbst zusammenhängen. Denn mit Blick auf ihre Aufführbarkeit ist dreierlei auffallend:

Erstens besteht eine Diskrepanz zwischen den von Theaterjürs hochgelobten Autor*innen sowie ihren mit Preisen ausgezeichneten Theaterstücken einerseits und deren Inszenierungen andererseits: Letztere fallen nämlich bei der Kritik häufig durch. Überdies ist das Missverhältnis bemerkenswert, das zwischen den prämierten Theatertexten, die zumeist

1 So der Dramatiker Thomas Köck in einem Interview in: *Deutschlandfunk Kultur*, 09.09.2017, https://www.deutschlandfunkkultur.de/klima-trilogie-im-wiener-burgtheater-humanismus-als.2159.de.html?dram:article_id=395488 (aufgerufen am 09.10.2021).

2 Wolfram Lotz: »Laudatio anlässlich der Verleihung des Mülheimer Dramatikerpreises an Wolfram Höll für *Und dann*«, in: Wolfram Höll: *Und dann / Vom Verschwinden vom Vater / Drei sind wir*, Berlin 2016, S. 157–163, hier S. 161. Vgl. ähnlich mit Bezug auf Thomas Köcks Stück *paradies fluten* Rebekka Kricheldorf: »Laudatio anlässlich der Verleihung des Kleist-Förderpreises 2016 an Thomas Köck«, in: Thomas Köck: *Klimatrilogie. paradies fluten / paradies hungern / paradies spielen*, Berlin 2018, S. 285–293, hier S. 285 f.

3 Eva Biringer: »Mit ISDN-Geschwindigkeit. Mitwisser – Das Wiener Schauspielhaus zeigt Enis Macis wucherndes Netz-Stück, inszeniert von Pedro Martins Beja«, *Nachtkritik.de*, 24.04.2018, https://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=15188:mitwisser-das-wiener-schauspielhaus-zeigt-enis-macis-wucherndes-netz-stueck-inszeniert-von-pedro-martins-beja&catid=203&Itemid=100089 (aufgerufen am 09.10.2021).

4 Shirin Sojitrawalla: »Von der Vorhersehung übersehen. In Mainz kann eine gute Inszenierung Thomas Köcks Endzeit-Stück ›paradies fluten‹ nicht wirklich retten«, in: *Frankfurter Rundschau*, 23.09.2016, S. 32.

5 Biringer: »Mit ISDN-Geschwindigkeit« (Anm. 3).

6 Stefan Keim: »Mainzer Theater verhebt sich an einem Koloss«, *Deutschlandfunk Kultur*, 02.06.2016, https://www.deutschlandfunkkultur.de/ruhrfestspiele-mainzer-theater-verhebt-sich-an-einem-koloss.1013.de.html?dram:article_id=356037 (aufgerufen am 09.10.2021).

7 Christian Rakow: »Leipzig: Wolfram Höll ›Disco‹«, in: *Der Theaterverlag*, 15.02.2019, <https://www.der-theaterverlag.de/theatermagazin/dtm/theatermagazin-02-2019/rezension-disko-leipzig/> (aufgerufen am 09.10.2021).

über die Uraufführung nicht hinauskommen,⁸ und den gekürzten erfolgreichsten Inszenierungen der letzten Jahre besteht, die fast alle auf Klassikern beruhen oder aus Stückentwicklungen entstanden sind.⁹ Zweitens wird auch, wenn (oder vielleicht gerade wenn) Kritiker*innen zwischen der schriftlichen Vorlage des Theatertextes und seiner konkreten Inszenierung unterscheiden können, in den Rezensionen immer wieder darüber spekuliert, wie eine adäquate Umsetzung auf der Bühne denn eigentlich aussehen könnte und ob die Spielvorlage überhaupt als dramatischer Text zu bezeichnen sei oder nicht vielmehr als Hörspiel, Essay oder Langgedicht.¹⁰ Und drittens schließlich unterläuft es sogar den größten Verfechter*innen der Spielbarkeit der neueren Stücke, dass sie vor allem von einem »Effekt beim Lesen«¹¹ sprechen oder gleich die Empfehlung äußern: »Lesen Sie dieses Stück!«¹² Auch Thomas Köck selbst, einer

der gefeierten jungen Dramatiker, spricht wie selbstverständlich vom Lesen seiner Texte.¹³ Liegt also ihre Lektüre den neueren Theaterstücken letztlich näher als das Spielen? Und selbst wenn man nicht gleich von modernen Lesedramen sprechen möchte, bleibt die Frage, ob die Gegenwartsdramatik sich nicht bewusst einer Aufführbarkeit sowohl im Sinne des klassischen als auch des postdramatischen Theaters verweigert.

Diesen Fragen möchte der vorliegende Beitrag geleitet von der Beobachtung nachgehen, dass die neuere Gegenwartsdramatik sich von den Entliterarisierungstendenzen des postdramatischen Theaters abwendet,¹⁴ indem sie den Primat (wieder) auf den Text selbst legt. Damit läutet sie, so meine These, eine Phase der Reliterarisierung des Theaters ein. Denn die hochgradig durchkomponierten neueren Theaterstücke rücken die Poetizität der Sprache selbst ins Zentrum und zeichnen sich, etwa im Gegensatz zur Erzähldramatik, durch ein hohes Maß an Artifizialität aus.¹⁵ Sie bedienen sich insbesondere einer Reihe rhetorischer Figuren und Tropen. Daher liegt es nahe, nach dem Stellenwert von Rhetorik in der jüngsten deutschsprachigen Dramatik ebenso zu fragen wie nach dem Verhältnis von Rhetorik, Stil und Gegenwartsbezug.

Zunächst werden aus einer Mikroperspektive die in den Theatertexten verwendeten Stilmittel untersucht, die gemäß der klassischen Rhetorik als Teil der *elocutio*, also als sprachliche Gestaltung des Stoffes,

8 Die Herausgeber des Sammelbandes *Junge Stücke* sprechen etwa von einem »Uraufführungshype« neuerer dramatischer Texte: »Das größte Problem junger Autoren ist, dass ihre Stücke zwar oft uraufgeführt, aber selten oder nie nachgespielt werden« (Andreas Enghart/Artur Pelka: »Junge Autoren und das deutschsprachige Gegenwartstheater – Eine Einleitung«, in: dies. [Hg.]: *Junge Stücke. Theatertexte junger Autorinnen und Autoren im Gegenwartstheater*, Bielefeld 2014, S. 11–26, hier S. 18).

9 In den von der Zeitschrift *Theater heute* gekürzten Inszenierungen des letzten Jahrzehnts etwa finden sich nur zwei Stücke zeitgenössischer Autor*innen, nämlich von Wolfram Lotz und Josef Bierbichler, wobei letzterer vor allem als Schauspieler Aufsehen erregt hat. In der Kritikerumfrage zu den Stücken und Inszenierungen des Jahres 2020 tauchen zwar einige Theatertexte der Gegenwartsdramatik wie etwa Ewald Palmetschhofers *Die Verlorenen* in der Rubrik »Bestes Stück« auf, in der Rubrik »Beste Inszenierung & Dramaturgie« dagegen finden sich unter den insgesamt 35 Nennungen nur eine einzige Inszenierung eines zeitgenössischen Theatertextes; vgl. *Theater heute Jahrbuch 2020*, S. 106–125; vgl. ganz ähnlich Franz Wille: »Was ist da eigentlich passiert? Wichtige Entwicklungen im Theater der 10er Jahre und darüber hinaus – am Beispiel einiger markanter Inszenierungen«, in: *Theater heute Jahrbuch 2019*, S. 98–108. Von den insgesamt 15 besprochenen Inszenierungen beruht nur eine auf einem Theatertext von einer*inem der neuen jungen Autor*innen, nämlich auf Köcks *paradies spielen (abendland, ein abgesang)*.

10 Vgl. exemplarisch Gabi Hift zu Enis Macis *Lebendfallen*: »Der Text ist eher eine Mischung aus Langgedicht und Essay als ein Stück« (Gabi Hift: »Trinkspiele der Nachgeborenen. Lebendfallen – Thirza Bruncken inszeniert die Uraufführung von Enis Macis Stück am Schauspiel Leipzig«, *Nachtkritik.de*, 09.03.2018, https://nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=15118:lebendfallen-enis-maci-am-schauspiel-leipzig&catid=38&Itemid=40 (aufgerufen am 09.10.2021)).

11 Lena Schneider: »Der Lückenbauer. Wolfram Höll«, in: Dorte Lena Eilers/Anja Nioduschewski (Hg.): *Neue deutschsprachige Dramatik im Porträt*, S. 56–59, hier S. 58.

12 Biringner: »Mit ISDN-Geschwindigkeit« (Anm. 3).

13 Vgl. »Chöre sind unsterblich. Nina Peters im Gespräch mit Thomas Köck über seine Klimatrilogie«, in: Köck: *Klimatrilogie* (Anm. 2), S. 295–312, hier S. 305.

14 Gerda Poschmann etwa spricht vom »postdramatischen Theater ohne Text« und nennt als Schlagwörter dieses Theaters »Theatralisierung und Entliterarisierung« (Gerda Poschmann: *Der nicht mehr dramatische Theatertext. Aktuelle Bühnenstücke und ihre dramaturgische Analyse*, Tübingen 1997, S. 37, 29). Bekanntheit erlangte der Begriff der Postdramatik vor allem durch Hans-Thies Lehmanns immer noch grundlegende, wenn auch nicht unumstrittene Studie *Postdramatisches Theater* von 1999.

15 Auch Hans-Peter Bayerdörfer spricht von einer »Re-Literarisierung« des Theaters, einer Tendenz, die seit den 2000ern »sprachlich und inhaltlich an Dynamik gewonnen« habe. Bayerdörfer bezieht sich mit dem Begriff der »Re-Literarisierung« allerdings vorrangig auf Texte der Erzähldramatik, in diesem Beitrag stehen neuere Texte im Vordergrund, die vor allem auf Artifizialität setzen; vgl. Hans-Peter Bayerdörfer: »Erzähldramatik: Spieltexte jenseits der Gattungsgrenzen«, in: Enghart/Pelka (Hg.): *Junge Stücke* (Anm. 8), S. 29–64, hier S. 63.

betrachtet werden.¹⁶ Besondere Aufmerksamkeit gilt den Stilelementen, also den Figuren, Tropen und Wortfügungen. Rhetorik findet aber auch in einem eher neuzeitlichen Verständnis des Begriffs Eingang in die Theatertexte. Er wird nicht nur im Sinne der klassischen Wissenschaft von der Redekunst angewendet, sondern auch in einem moderneren Sinne als »Intention und Proposition von Sprechhandeln als linguistisches Phänomen« verstanden.¹⁷ Damit sind bestimmte, einer konkreten Gruppe zugehörige Sprechweisen gemeint, die im allgemeinen Sprachgebrauch¹⁸ heute häufig als deren »Rhetoriken« bezeichnet werden. Um den Stellenwert von Rhetorik im Gegenwartstheater bestimmen zu können, muss daher ebenfalls untersucht werden, inwiefern die Stücke solche spezifischen Sprechweisen abbilden, einführen oder persifizieren.

Darüber hinaus ist nach dem Verhältnis der sogenannten rhetorischen Stilmittel zum Stil der Stücke selbst zu fragen. Denn bekanntlich macht der Einsatz zahlreicher Stilmittel noch keinen Stil aus.¹⁹ Wie lässt sich also das Verhältnis von Rhetorik und Stil mit Blick auf die Gegenwartsdramatik beschreiben? Angesichts der enormen Vielfalt an Stilrichtungen im Gegenwartstheater,²⁰ lässt sich sicher nicht mehr so etwas wie der *eine* Stil identifizieren. Gleichwohl kann man aus einer Makroperspektive nach charakteristischen Merkmalen und übereinstimmenden Eigenschaften von verschiedenen Werken fragen.

Dementsprechend geht der Beitrag der Frage nach, ob die Hinwendung zur Rhetorik – sowohl in ihrer klassischen als auch in ihrer neuzeitlichen Prägung – als *eine* neue Stilrichtung des Gegenwartstheaters gelten kann.

Im Fokus stehen im Folgenden nur Theatertexte²¹ im engen Sinne, also von einem Autor oder einer Autorin schriftlich verfasste Vorlagen, keine Stückentwicklungen, Romanadaptionen oder dokumentarischen Formen. Der Theatertext wird als sprachliches Gebilde verstanden, das sich von seiner späteren Interpretation durch eine Inszenierung unterscheidet, aber selbst Texttheatralität beansprucht. Damit sind »diejenigen Qualitäten eines Textes« bezeichnet, die »szenische Theatralität entweder implizieren oder durch Eigenarten sprachlicher Gestaltung nachempfinden«.²² Es wird also nach der »impliziten Inszenierung«²³ der zu untersuchenden Theatertexte gefragt, nicht jedoch nach ihren konkreten Aufführungssituationen. Betrachtet werden drei Stücke von Thomas Köck, Enis Maci und Wolfram Höll, die als repräsentative Vertreter*innen einer neuen deutschsprachigen Dramatik angesehen werden können,²⁴ wenn auch die Beschränkung auf nur wenige Texte angesichts der Vielzahl zeitgenössischer Theaterstücke notwendig exemplarisch bleiben muss.²⁵ Es geht also nicht um eine Bestandsaufnahme aktueller Bühnenstücke, das Ziel ist die

16 Vgl. dazu ausführlich Wolfram Grodeck: *Reden über Rhetorik. Zu einer Stilistik des Lesens*, Basel 1995, insb. S. 96–109. Die *elocutio* gliedert sich in die drei zusammengehörenden Bereiche der Stilprinzipien oder -qualitäten (*puritas, perspicuitas, ornatus, aptum, brevitatis*), der Stilebenen (*genera dicendi*) und der Stilelemente oder -mittel (Figuren, Tropen).

17 Richard Albrecht: »Zerstörte Sprache – Zerstörte Kultur: Ernst Blochs Exil-Vortrag vor siebzig Jahren – Geschichtliches und Aktuelles«, in: *Bloch-Jahrbuch 2009: Träume gegen Mauern*, S. 223–240, hier S. 228.

18 Und auch in dem der Autor*innen; vgl. beispielsweise Enis Maci: »Mich interessieren aber eher die Verhältnisse, die zu einer bestimmten Tat führen können, oder die Rhetorik, die um einen bestimmten Diskurs herum stattfindet« (»Enis Maci im Gespräch mit Lene Albrecht: »Wie eine Detektivin spüre ich Indizien auf.««, *Deutschlandfunk Kultur*, 26.01.2020, https://www.deutschlandfunkkultur.de/enis-maci-ueber-ihr-theaterstueck-und-hoerspiel-autos-wie.3640.de.html?dram:article_id=468546 (aufgerufen am 09.10.2021)).

19 Das hat Queneau mit seinen Stilübungen eindrücklich gezeigt; vgl. Raymond Queneau: *Exercices de Styles*, Paris 1947.

20 Vgl. dazu den nächsten Abschnitt dieses Beitrags sowie Andreas Enghart: *Das Theater der Gegenwart*, München 2013.

21 Im Folgenden wird, wie in der Theaterwissenschaft mittlerweile gängig, der Begriff »Theatertext« anstelle des älteren Begriffs »Dramentext« verwendet, da ersterer die Entwicklung der Texte, die sich nicht mehr an der traditionellen Dramenform orientieren, begrifflich besser fasst; vgl. dazu immer noch grundlegend Poschmann: *Der nicht mehr dramatische Theatertext* (Anm. 14), S. 38–42.

22 Ebd., S. 43.

23 Michaela Reinhardt: *TheaterTexte – Literarische Kunstwerke. Eine Untersuchung zu poetischer Sprache in zeitgenössischen deutschen Theatertexten*, Berlin 2014, S. 8.

24 Von den zahlreichen Auszeichnungen, die die drei Autor*innen erhalten haben, seien hier exemplarisch nur einige genannt: Thomas Köck: Mülheimer Dramatikerpreis 2018 und 2019 (und Publikumspreis), Dramatikpreis der österreichischen Theaterallianz 2018; gemeinsam mit Enis Maci: »Nachwuchsauteur des Jahres« in der Kritikerumfrage von *Theater heute* 2018; Enis Maci: Hans-Gratzer-Stipendium 2017, Nominierung für den Osnabrücker Dramatikerpreis 2015; Wolfram Höll: Mülheimer Dramatikerpreis 2014 und 2016, Dramatikerpreis der deutschen Wirtschaft, 2015.

25 Auch soll mit der Auswahl nicht in Abrede gestellt werden, dass die drei Autor*innen aus unterschiedlichen Theatertraditionen kommen und sich auf unterschiedliche Referenztexte beziehen oder sich mit ihnen auseinandersetzen. Allerdings gibt es Momente, die alle drei hier behandelten Theatertexte eint und die im Folgenden herausgearbeitet werden.

Beschreibung einer bestimmten Tendenz, vielleicht sogar einer neuen Stilrichtung der deutschsprachigen Gegenwartsdramatik.

I. GEGENWARTSTHEATER

»Stehen wir am Beginn eines neuen Sprachhungers, einer neuen Bezugnahme auf die Sprache, die in ihrer sinnlichen und politischen Kraft verstanden wird?« Diese Frage stellt Kathrin Röggla in ihrem 2020 erschienenen Einleitungssessay der Zeitschrift *Theater der Zeit* mit dem Schwerpunkt *Neue deutschsprachige Dramatik im Porträt* und beschreibt damit eine wichtige Tendenz der zeitgenössischen Dramatik, nämlich »Sprache als Form, mehr noch [als] Formierungsinstanz und nicht als Vehikel zu begreifen«. ²⁶ Eine solche Hinwendung zu Sprache und Text kann als Reaktion sowohl auf das Regietheater verstanden werden, das die Funktion der Dramatiker*innen seit Beginn des 20. Jahrhunderts immer mehr als die von Textlieferant*innen verstand, ²⁷ als auch auf Tendenzen des postdramatischen Theaters, das mit dem Fokus auf Performances, Stückentwicklungen, Auflösung des Dramentextes und Zurückweisung des Zusammenhangs der dramatischen Narration den Vorrang auf die performative Dimension der Inszenierung legte: Es »inszeniert nicht Texte, sondern verwendet Texte für Inszenierungen«. ²⁸ Einige der Autor*innen, wie etwa Elfriede Jelinek, haben sich die Bühnenästhetik des postdramatischen Theaters zu eigen gemacht (und es dadurch wesentlich mitgeprägt), indem sie die Bindung von Autorschaft und Werk problematisiert und das Verhältnis von postdramatischer Ästhetik und gesellschaftskritischer Betrachtung in den Fokus gerückt haben. Ihre Stücke reflektieren häufig den eigenen Status, setzen auf Sprachexperimente sowie -spiele und arbeiten intertextuell.

Die Theaterstücke seit den 2000ern knüpfen da einerseits an, indem sie wie das postdramatische Theater kaum noch auf »rhetorische und dramen-

poetische Grundstrukturen wie Dialogführung, Handlungs- oder Figurenkonstruktion«²⁹ vertrauen, andererseits setzen sie mit einer »neue[n] Sehnsucht nach dem Empirischen«, die sich etwa in der »Annäherung an ökonomische Realitäten«, im Trend zum Dokumentarischen oder in der Verschiebung vom interkulturellen zum postmigrantischen Theater zeigt, auch neue Schwerpunkte.³⁰ Insgesamt rückt die Lebenswirklichkeit verstärkt ins Zentrum der Theater-
texte: »Die Realität meldet sich seit einigen Jahren mit Gewalt zurück. Das Ende der Geschichte scheint vorbei zu sein und es werden wieder Fragen gestellt, die ein realistisches Bild der Gesellschaft hervorbringen wollen.«³¹ Daraus geht eine seit einigen Jahren an Gewicht gewinnende Erzähldramatik hervor, die »durch innovative (Erzähl-)Strategien« narrativierende Passagen in den Theatertext integriert.³²

Die Theaterstücke, die in diesem Beitrag im Vordergrund stehen, stellen zwar in Tradition des postdramatischen Theaters so etwas wie eine klassische dramatische Struktur ebenfalls infrage, sie wenden sich aber nicht per se von einem dramatisch verfassten Text ab. Sie knüpfen einerseits an ästhetische Prinzipien des postdramatischen Theaters und inhaltliche Präferenzen des Theaters der 2000er Jahre an, andererseits setzen sie sich mit ihren formal sowie sprachlich dichten, auf rhetorische Figuren und Stilelemente setzenden Stücken aber auch von den Entliterarisierungstendenzen des Theaters der letzten Jahre und Jahrzehnte ab. Wie die »Narrativierende Dramatik« legen sie den Schwerpunkt wieder auf den Text selbst, allerdings ohne dabei auf dramatische Handlung, Figuren mit psychologischer Tiefe oder den Dialog als bevorzugte Ausdrucksform zurückzugreifen.³³ Die gesellschaftliche Realität spielt für sie eine ebenso wichtige Rolle wie die Bezugnahme auf Sprache als *die* Ausdrucksform einer forminnovativen Theaterästhetik.

²⁶ Kathrin Röggla: »Hinter der Wand. Über Sprache und Zeitgenossenschaft«, in: Eilers/Nioduschewski: *Neue deutschsprachige Dramatik* (Anm. 11), S. 18–21, hier S. 19.

²⁷ Vgl. zum deutschsprachigen Regietheater Enghart: *Das Theater der Gegenwart* (Anm. 20), insb. S. 9–28.

²⁸ Walter Delabar: »Jenseits der Kommunikation. Elfriede Jelineks antirhetorisches Werk (Zu *Wolken. Heim und Und dann nach Hause*)«, in: Manfred Beetz (Hg.): *Rhetorik. Ein internationales Jahrbuch*, Bd. 27: *Theatralische Rhetorik*, hg. von Wolfgang Neuber/Thomas Rahn, Tübingen 2008, S. 6–105, hier S. 91.

²⁹ Jörg Wesche: »Rhetorisch-stilistische Eigenschaften des Dramas der Gegenwart«, in: Ulla Fix/Andreas Gardt/Jochim Knappe (Hg.): *Rhetorik und Stilistik. Ein internationales Handbuch*, Bd. 2, Berlin/New York 2008, S. 2100–2112, hier S. 2102.

³⁰ Vgl. zu den Tendenzen des Theaters zu Beginn des 21. Jahrhunderts Enghart: *Das Theater der Gegenwart* (Anm. 20), insb. S. 92–121.

³¹ Bernd Stegemann: *Lob des Realismus*, Berlin 2015, S. 7.

³² Vgl. dazu Simon Hansen: *Nach der Postdramatik. Narrativierendes Text-Theater bei Wolfram Lotz und Roland Schimmelpfennig*, Bielefeld 2021, S. 281.

³³ Hansen zählt zur »Narrativierenden Dramatik« etwa Texte von Wolfram Lotz, Roland Schimmelpfennig, Dea Loher, Marius von Mayenburg und Lukas Bärfuss; vgl. ebd., insb. S. 280 f.

II. THOMAS KÖCK: PARADIES FLUTEN (VERIRRTE SINFONIE)

Das 2016 uraufgeführte und mit dem Kleist-Förderpreis ausgezeichnete Theaterstück *paradies fluten (verirrte sinfonie)* ist der erste Teil von Thomas Köcks *Klimatrilogie*, die 2017 vollständig in der Reihe *suhrkamp spectaculum* für neuere deutschsprachige Theatertexte erschienen ist. Über den Rohstoff Kautschuk verbindet es drei Jahrhunderte miteinander: Die koloniale Ausbeutung der indigenen Bevölkerung während des Kautschukabbaus im Amazonasgebiet im 19. Jahrhundert wird mit der europäischen Flüchtlingspolitik, den Folgen des Klimawandels, Formen von sozialer Kälte und Konzepten von Selbstverwirklichung und Selbstausbeutung im 20. und 21. Jahrhundert verknüpft. Letzteres exemplifiziert das Stück anhand einer westeuropäischen Kleinfamilie, deren Familienvater seinen Traum von einer eigenen Autowerkstatt (mit Autoreifen aus Kautschuk) verwirklicht. In kurzen »tableau[x] vivant[s] der spätmoderne«³⁴ wird die Selbstausbeutung und emotionale Abstumpfung aller Familienmitglieder gezeigt, von der durch Care-Arbeit überforderten Mutter über den an der Selbstständigkeit scheiternden Vater bis zur prekär beschäftigten, ständig »querfinanzierten« (p 48 u. ö.) Tochter, die als Tänzerin nur kurzfristige Anstellungen an Theaterhäusern findet. Zu diesen zwei Szenerien, Brasilien und Kleinfamilie, tritt mit der »materialflut« eine dritte, in der ertrunkene Geflüchtete ebenso umhertreiben wie »totdiskutierte[] begriffe« (p 22), Werte, (verpasste) Möglichkeiten und sogar ganze Märkte (vgl. p 23).

Das Stück ist streng gegliedert und folgt einem musikalischen Aufbau mit präzisen Tempi-Angaben, die jeder Szene vorangestellt sind, wie etwa »vivacissimo arpeggio« (p 43) oder »marziale fuoco« (p 62). Auf den Prolog (»overtüre«) folgen die drei Akte »I Serenade«, »II mi par d'udir ancora«³⁵ und »III this bitter earth«, von denen der erste Akt fünf und die anderen beiden Akte jeweils drei Szenen enthalten. In jedem Akt wechselt die Szenerie genau einmal zwischen Materialflut, spätmodernem Tableau vivant und Brasilien, nur im ersten Akt taucht die Materialflut dreimal, jeweils vor, zwischen und nach den anderen beiden Schauplätzen auf. Das Stück endet mit einem Epilog (»coda«), in dem die im Prolog eingeführten

»postparzen« »DIE VON DER PROPHEZEIUNG VERGESSENE« und »DIE VON DER VORHERSEHUNG ÜBERSEHENE« das Stück »abandono al niente«, mit Hingabe an nichts also, beschließen (p 14, 79).

Die Trennung zwischen Haupt- und Nebentext³⁶ ist in *paradies fluten* aufgehoben. In der Tradition des postdramatischen Theaters sind Regieanweisungen in die Figurenrede eingewoben oder sie sind wie die Besetzungsliste weniger auf eine konkrete Umsetzung hin als auf die Eröffnung eines Möglichkeitsraums für die Inszenierung ausgelegt: »ich empfehle / ein erschöpftes tanzensemble / ein ertrinkendes symphonieorchester / [...] / unmögliche oder einfach schlecht erinnerte erinnerungen die / die bühne nach und nach überfluten« (p 11); eine Auflistung der im Stück auftretenden Figuren fehlt etwa. Andere Stellen, die auf den ersten Blick nicht als Nebentext kenntlich werden, da sie sich von den anderen Textteilen graphisch nicht unterscheiden, sind dagegen so konkret und ausführlich, dass sie an Regieanweisungen des Naturalismus erinnern (vgl. p 17 f.). Auch die musikalischen Tempus-Angaben sind meistens sehr präzise – »bitte punktgenau« (p 26) –, manchmal allerdings auch generös offen: »striche nach wahl« (p 47). Sie korrespondieren dem Inhalt, etwa wenn der Streitszene zwischen Vater und Mutter »parlando forte« (p 26) oder der sich aufbäumenden Materialflut »impetuoso ma mesto« (p 32) vorangestellt sind. Ihr formaler Charakter wird durch die Verwendung zahlreicher Stilelemente wie des Oxymorons »teneramente con durezza«³⁷ (p 47), der Alliteration oder des Homoioteleutons wie »mormorendo morendo« (p 69) uvm. unterstrichen.

Die drei Szenerien des Stücks unterscheiden sich formal deutlich voneinander und scheinen jeweils einer der drei Großgattungen zu entsprechen. Die Materialflutszenen etwa folgen einem lyrischen Textverständnis und sind in Strophen und Versen angeordnet. Hier finden sich wie in den Tempus-Angaben eine Reihe rhetorischer Figuren, wie Enjambements, Anaphern, Epiphern und Verswiederholungen, sowie

34 Thomas Köck: »paradies fluten (verirrte sinfonie)«, in: ders.: *Klimatrilogie* (Anm. 2), S. 9–85, hier S. 26 u. ö. Nachweise hieraus im Folgenden mit Sigle p und Angabe der Seitenzahl direkt im Text.

35 »Ich scheine wieder zu hören«; P. G.

36 Da selbst die durchaus plausible Präzisierung, anstatt von Haupt- und Nebentext von Figuren- und Kommentartext sowie Dramatischer Instanz zu sprechen, auf die hier behandelten Texte nur bedingt zutrifft, bleibe ich bei der durch Roman Ingarden eingeführten Unterscheidung; vgl. zur neuen Begrifflichkeit Hansen: *Nach der Postdramatik* (Anm. 32), S. 46 f. Der bei Ingarden noch angenommenen Hierarchie zugunsten des Haupttextes folge ich allerdings nicht.

37 »Zärtlich mit Härte«; P. G.

Auslassungen und Umstellungen zugunsten eines rhythmischen Sprechens, etwa wie »wieder zu spät falsch abgebogen wir / die im fischernetz wieder vorübereilend wir / sind wie das liebesspiel von elefanten« (p 23). Diese Zeilen erinnern sowohl an das antike Versepos als auch an Formen moderner Lyrik. Im Vergleich zu den anderen Textteilen wird hier mit Blick auf die Stilebene der hohe Stil der Lyrik angestrebt (*genus sublime*). Dagegen sind die Brasilien-Teile im Wechsel von Fettdruck und Kleinschreibung als Textflächen im Blocksatz verfasst und folgen durch ihre episodisch-narrative, aber durchaus kunstvolle Schreibweise einem mittleren Stil (*genus medium*). Hier finden sich Stilelemente, die durch Abwandlung von Redewendungen wie »wer soll denn das klima bezahlen« (p 22) und »eine ungewissheit sitzt ihr auf der stirn« (p 51) oder durch das Hinterfragen des Verhältnisses von Begriff und Referenz wie bei »unterm strich leisten wir hier entwicklungsarbeit und eine jede entwicklung fordert eine arbeit« (p 37) in der Tradition des postdramatischen und speziell des österreichischen Theaters den Bedeutungsgehalt von gesellschaftlichen Praktiken anhand von deren Rhetoriken, im Sinne von feststehenden Redefloskeln, reflektieren.

Die Familienszenen kommen durch ihre Dialogstruktur dem traditionellen Drama³⁸ noch am nächsten, aber selbstverständlich sind die Figuren hier nicht mit sich identisch, sondern changieren in der Rede von sich selbst zwischen auktorialer und personaler Erzählhaltung: »DER VATER es erwidert der vater im hohen ton zurück was er denn und herrgott! er versuche doch auch nur! warum denn jetzt diese vorwürfe und herrgott! an ihm hängenbleiben!« (p 26) Köck recurriert hier auf fast schon altbekannte Mittel des sprachexperimentellen Theaters von Jelinek, Röggl u. a., die Figuren als nicht-psychologische und von sich selbst entfremdete auszuweisen, indem ihre Rede in den Konjunktiv oder ins Futur gesetzt oder narrativiert wird. Dass Sprecher*innenzuweisungen wie »DER VATER« als einzige Stellen großgeschrieben sind, deutet daraufhin, dass sie zum Nebentext gehören. Der fehlende Doppelpunkt lässt

aber zumindest eine gewisse Offenheit zu, dass auch diese Texte theoretisch von den Schauspieler*innen mitgesprochen werden können. Durch den Kontrast wird hier noch ein anderes markantes Stilmittel fast aller Dramen Köcks deutlich, nämlich die konsequente Kleinschreibung und der fast vollständige Verzicht auf Satzzeichen. Nur in den Familienszenen wimmelt es geradezu von Ausrufezeichen, jeder Satz ist hier ein laut ausgerufenes Statement. Das beschleunigt die Rede der Figuren und unterstreicht zugleich ihre Unfähigkeit, sich auf einen wirklichen Dialog einzulassen, ihre Kommunikation findet bloß noch über Geschrei, Vorwürfe und »Statusmeldungen« statt.

Die Verwendung verschiedener disparater Stilmittel arbeitet einer »Dramaturgie der Gleichzeitigkeit«³⁹ zu, die unterschiedliche Ereignisse, Zeiten und Bilder miteinander verschränkt. Gegen die »massenmediale Gleichzeitigkeit« versucht Köck eine »gezielte Parallelisierung« zu setzen, »die erlaubt, etwas mit etwas anderem kollidieren zu lassen und so ganz neue Zusammenhänge herzustellen«.⁴⁰ Dies geschieht in *paradies fluten* vor allem über die Sprache, die die Erfahrungen des Kapitalismus des 19. Jahrhunderts mit solchen der sozialen Medien im 21. Jahrhundert engführt: »zunächst ein statusupdate hashtag lostinamazonien wir gummimonopolisten sind auch nicht automatisch glücklich und zufrieden auch wenn wir unseren status andauernd liken« (p 53). In den Sätzen der Figuren werden verschiedene Versatzstücke des ökonomischen Diskurses miteinander verknüpft, etwa wenn monopolkapitalistische Sprechweisen auf die des Kulturkapitalismus der Spätmoderne⁴¹ treffen: »wir brauchen vollendete kautschukplantagen für die nahende digitalisierung [...] lässige synthese-startups das hilft dem ganzen volk die synthese muss die welt erobern die ist flexibel hip und angesagt und passt sich jedem wetter an« (p 67).

Die formale Verknüpfung unterschiedlicher historischer Erfahrungen korrespondiert mit einer Geschichts- und Gegenwartsdeutung, die Sätze wie »KINDER REITEN AUF EINGEBORENEN« (p 53) nicht als Darstellung kolonialer Praktiken des 19. Jahrhunderts versteht, sondern als zeitgenössische zu entlarven versucht. Heute reiten Kinder zwar nicht mehr realiter auf dem Rücken indigener Völker, aber an den Mechanismen der ökonomischen Ausbeutung und der mit ihr einhergehenden Rhetorik der

38 In Anlehnung an Peter Szondi immer noch grundlegende Überlegungen zu den Merkmalen des neuzeitlichen Dramas wird in diesem Beitrag unter der Bezeichnung »traditionelles« oder »absolutes« Drama Folgendes verstanden: Absolutheit des Dramas, d. h. Abgelöstheit von allem ihm Äußerlichen, Trennung von Drama und Autor*in sowie von Drama und Publikum, identifikatorisches Spiel der Schauspieler*innen. Zudem werden die drei aristotelischen Einheiten des Ortes, der Handlung und der Zeit gewahrt; vgl. Peter Szondi: *Theorie des modernen Dramas*, Frankfurt a. M. 1969, insb. S. 14–19.

39 Peters in: »Chöre sind unsterblich« (Anm. 13), S. 309.

40 Köck in: ebd.

41 Vgl. zum Begriff des Kulturkapitalismus Andreas Reckwitz: *Die Gesellschaft der Singularitäten*, Berlin 2021, insb. Kap. 2.

Verschleierung – im Sinne eines bestimmten regelhaften Diskurses mit eigenen Topoi – hat sich nach Köcks Stück wenig geändert. Dies zeigt *paradies fluten* zum einen durch die Imitation eines ganz bestimmten kapitalistischen ›Sprech‹, der die eigene Vorteilsnahme zu verdecken sucht: »wir sind bereit zu verhandeln mit den gebeutelten steigen sie herab wir wollen sie auch nur schützen des menschen eigene natur« (p 63). Zugleich versucht Köck, diese Rhetorik der Verschleierung zu entlarven, indem die ›wahren‹ Absichten der Sprecher*innen immer wieder in ihre Rede eingewebt werden: »aber wir bitten sie deshalb höflich mit tränengas achten sie auf ihren ton« (p 65). *paradies fluten* nutzt schließlich die rhetorische Stilfigur der Personifikation, um Kapitalismuskritik mehr als deutlich zu äußern: »der markt die alte sau die arschgeige« (p 24).

Analog zu solchen Formulierungen tauchen im Stück immer wieder Elemente mündlicher Kommunikation auf, etwa wenn die beiden »postparzen« ihre Eingangssätze fast alle mit »shit« beenden (p 14 f.), umgangssprachliche Redewendungen wie »ich markiere hier keine harte sau« (p 81) oder unvollständige Sätze wie »hallo ja das ist ja wundervoll dass wir uns also in die arme« (p 21) Eingang in den Text finden. Nur weil die Passagen auf Mündlichkeit verweisen, sind sie dennoch nicht weniger kunstvoll gestrickt – allein letzter Satz versammelt mit Ellipse, Anakoluth und Zeugma drei rhetorische Figuren.

Mit der fehlenden Interpunktion und den Auslassungen von Wörtern nähert sich *paradies fluten* auch Schreibformen an, die insbesondere die sozialen Medien und Messengerdienste kennzeichnen. Kleinschreibung, der Verzicht auf Satzzeichen und das Schreiben an den Regeln der Grammatik vorbei suggerieren dort den Eindruck eines spontanen, flüssigen und dennoch klug gewitzten Schreibens, das scheinbar mehr einer individuellen Sprechweise als grammatikalischen oder als überholt wahrgenommenen Regeln folgt. Die Tweet-Logik der 280 Zeichen setzt demgemäß auf Klarheit, Prägnanz und kurze Verweildauer – und damit interessanterweise auf einstige rhetorische Ideale.⁴² Indem Köcks Stück zwar mit ähnlichen Stilmitteln arbeitet, ihren Einsatz aber bewusst übertreibt, werden seine Sätze gerade nicht einfacher, fordern vielmehr das Verstehen und die

Assoziationsfähigkeit des Publikums ausdrücklich heraus. Köck imitiert Mündlichkeit und setzt zugleich außer Kraft, was ihr zugesprochen wird: rasches Verstehen. Umgekehrt macht er es mit der Rhetorik: Er entlarvt eine Sprechweise, die ökonomische und soziale Zusammenhänge zu verschleiern versucht, und verausgabt sich rhetorisch dabei selbst.

Denn formal bedient Köcks Stück alles, kein Stilmittel wird ausgelassen: Pro- und Epilog sowie strenge Gliederung erinnern an das traditionelle Drama, Rollenbrechung, längere narrativierende und politisch engagierte Passagen rufen Erinnerungen an das Epische Theater wach und chorische Sprechpartien sowie performative Offenheit gegenüber Regie und Spieler*innen rekurren auf Mittel des postdramatischen Theaters. Auch die Stilmischung, die Einfügung von Erzählverfahren ins dramatische Gefüge sowie lyrische, stark rhythmisierte Textpassagen schließen an postdramatische Tendenzen an. Inhaltlich will das Stück nicht weniger, alle großen und kleinen Themen werden verhandelt: (Post-)Kolonialismus, Kapitalismuskritik, europäische Flüchtlingskrise, Klimakatastrophe, prekäre Beschäftigungsverhältnisse, neoliberale (Selbst-)Konditionierung, emotionale Kälte und Einsamkeit. Ebenso wenig fehlt in guter postdramatischer Manier die poetologische Selbstreflexion, denn auch der Theaterbetrieb bekommt über die misslichen Arbeitsbedingungen der Tochter und die Offenlegung struktureller Ungleichheiten sein Fett weg – denn wer verdient immer am meisten? Natürlich »die regie! die regie!« (p 70).

Als Theatertext viel oder sogar alles zu wollen, ist an sich kein Problem. Allerdings muss der Text dann auch viel ›sagen‹. Das gelingt *paradies fluten* nur partiell, da die inhaltliche Überfrachtung mit teilweise längst bekannten Positionen aus dem Feuilleton und die Überladung mit Stilmitteln gerade nicht dazu beitragen, dass die permanente Überforderung, wie von Köck gewünscht, zu einer »erhöhten Aufmerksamkeit seitens der Betrachtenden«⁴³ führt, sondern letztlich das Gegenteil bewirkt, nämlich die Möglichkeit, das Dargebotene von sich fernzuhalten. Eine zu große »materialflut« (und: Stilmittelflut) stürmt da auf die Rezipient*innen ein, es gibt kaum eine Möglichkeit, die Zusammenhänge mit Zeit zu überdenken. So verführt der Text dazu, die Plausibilität der aufgezeigten

42 Wie etwa *puritas*, *perspicuitas* und *brevitas*; vgl. zu den verbindlichen Kriterien der Textgestaltung der antiken Rhetorik Jörg Wesche: »Stilistik«, in: Rüdiger Zymner (Hg.): *Handbuch Literarische Rhetorik*, Berlin/Boston 2015, S. 381–398, hier S. 391 f.

43 Köck in: »Chöre sind unsterblich« (Anm. 13), S. 305.

Parallelen (zu) rasch zu bestätigen, der Kritik eifrig, aber auch ein bisschen bequem beizupflichten – und zum nächsten Gesprächsthema überzugehen.⁴⁴

III. ENIS MACI: MITWISSER

Im Zentrum von Enis Macis 2018 uraufgeführtem und 2019 für den Mülheimer Dramatikerpreis nominiertem Theaterstück *Mitwisser* stehen drei auf wahren Begebenheiten beruhende Gewaltverbrechen. In einem Rentnerstädtchen in Florida erschlägt ein Jugendlicher seine Mutter und seinen Vater und feiert anschließend im Elternhaus eine große Party; in einem kleinen Ort in der Türkei bringt eine Frau ihren mehrfachen Vergewaltiger um – wobei das Stück keinen Zweifel daran lässt, dass er der eigentliche Verbrecher in dieser Geschichte ist; in Dinslaken steht ein deutscher IS-Rückkehrer vor Gericht, der in Syrien Menschen gefoltert und getötet hat. Das Stück fragt dabei weniger nach der Psychologie der Täter*innen, sondern versteht sich als »ein versuch über die kartografie der mitwisserschaft«.⁴⁵ Wie dieser erste Satz der Szenenanweisung schon erahnen lässt, folgt *Mitwisser* keiner chronologischen Handlungsabfolge, alle Geschehnisse verlaufen gleichzeitig und sind miteinander verknüpft. Das Publikum »fokussiert nach Belieben seine Aufmerksamkeit selbst – wie ein Wanderer bei der Betrachtung einer Landschaft«.⁴⁶

Maci orientiert sich hierbei an Gertrude Steins *Landscape Plays*, was ein dem Theatertext vorangestelltes Zitat der amerikanischen Schriftstellerin verdeutlicht (vgl. M 4). Stein begreift ein Theaterstück

als Landschaft, in der weniger die Handlung im Vordergrund steht als die Verhältnisse und Formationen, die sich aus der Beziehung von Worten, Formen und Bedeutungen ergeben.⁴⁷ Eine solche Landschaft »ist von Statik und Insistenz geprägt, sie ist defokussiert, jedes Detail ist gleichberechtigt«. Aber gerade deshalb bedarf sie »der strukturierenden, d. h. perspektivierenden Lektüre. Installieren/Schreiben heißt ebenso wie das rezipierende Wahrnehmen einer ›Landschaft‹: Relationen herstellen.«⁴⁸ Solche Relationen werden in Macis Theatertext erzeugt, indem über die parallele Angabe der geographischen Koordinaten der drei Orte die Gleichzeitigkeit ihrer Ereignisse suggeriert wird. Unterstützt wird dieser Eindruck durch die Parallelisierung oder auch Kontrastierung der Geschichten der drei Protagonist*innen, die teilweise ineinandergewoben werden. Aber auch Jetztzeit und griechische Mythologie sind miteinander verschränkt, etwa wenn der Verrat des IS-Rückkehrers Nils Donath mit dem der antiken Helena verknüpft oder Nevin Yildirims Mord an ihrem Vergewaltiger mit der Geschichte der mythologischen Figur der Klytaimnestra kurzgeschlossen wird. Letzteres führt zu einer gendersensiblen Neuinterpretation sowohl des antiken Mythos als auch des im Stück verhandelten Totschlags: »nur wenige glauben an diejenige variation des mythos die also besagt / klytaimnestra habe agamemnon nicht getötet als wütende mutter / sie habe ihn getötet als frau« (M 37).

Die unterschiedlichen Zeiten, Orte, Mythen und Geschehnisse sind vor allem über die Logik des Web 2.0 verknüpft. Das wird bereits bei der Auflistung der einzelnen Szenen deutlich, denen allen ein Hashtag vorangestellt ist (vgl. M 3). Nach diesem Prinzip funktioniert auch das Stück: Wie beim Surfen durchs World Wide Web tauchen immer wieder Schlagworte oder Szenen auf, je nachdem, wonach man sucht oder worauf man gerade stößt. Der Hashtag ermöglicht es, gezielt nach Interessengebieten zu suchen, er reizt aber auch selbst zu Beiträgen an. Zugleich unterläuft Maci das Hashtag-Prinzip, denn erstens steht hinter ihren Hashtags immer nur eine Zahl und zweitens sind die Titel der jeweiligen Szenen so lang, dass sie die Funktion eines Schlagworts gerade nicht erfüllen, wie etwa »#13 - NILS DONATH DIE

44 Im zweiten Teil von Köcks Klimatrilogie, *paradies hungern*, ist das besser gelöst: Hier kommen weniger stilistische Mittel zum Einsatz, der Fokus des Stücks liegt darauf zu zeigen, wie prekär zwischenmenschliche Kommunikation geworden ist. Stilistisch erreicht der Theatertext dies, indem er Figuren in in der Diegese stattfindende Dialoge treten lässt, ohne dass die Sprecher*innen aufeinander eingehen würden, oder indem die Figuren in in der Diegese unmögliche Dialoge treten, denn sie sind nicht im selben Raum oder kennen sich eigentlich nicht. Es bleibt unklar, ob sie überhaupt aufeinander reagieren oder nur Ähnliches sagen. Die Konzentration auf diese wenigen Stilmittel ist in der Durchführung konsequenter und dadurch eindringlicher, diesem Stück kann man sich weniger entziehen; vgl. Köck: *paradies hungern* (Anm. 2), S. 87–158.

45 Enis Maci: *Mitwisser*, Berlin 2018, S. 4. Nachweise hieraus im Folgenden mit Sigle M und Angabe der Seitenzahl direkt im Text.

46 Jan Hein: »Denkbewegungen. Enis Maci«, in: Eilers/Nioduschewski: *Neue deutschsprachige Dramatik* (Anm. 11), S. 86–89, hier S. 87.

47 Vgl. Gertrude Stein: *Lectures in America* (1935), London 1988, insb. S. 122–131; Isabelle Alfandary: »Page-Landscapes in the Theatre of Gertrude Stein«, in: Pascale Guibert (Hg.): *Reflective Landscapes of the Anglophone Countries*, New York 2011, S. 257–270.

48 Achim Stricker: *Text-Raum. Strategien nicht-dramatischer Theatertexte. Gertrude Stein, Heiner Müller, Werner Schwab, Rainald Goetz*, Heidelberg 2007, S. 106.

BÜRGER VON WEIMAR UND ALL IHRE FREUNDE UND MIT IHNEN DIE ANTIKEN SAGENGESTALTEN« (M 3) – über einen Hashtag ließe sich diese Szene nicht finden. Ähnlich wie im Internet sind die Geschichten des Stücks aber miteinander verlinkt, man springt gleichsam »von einem offenen Tab zum nächsten«. ⁴⁹ Dieser formale Effekt wird noch verstärkt durch den Abdruck längerer Wikipedia-Einträge – etwa zu den unterschiedlichen Bedeutungen von ›feld‹ (M 42) –, die man, säße man am PC, vermutlich in einem neuen Tab aufgerufen hätte.

Das Internet wird im Stück als »digitales ökosystem« (M 53) verstanden, das sich kaum vom analogen Leben unterscheidet: »ist das internet nicht ein ort an dem / freundschaften geschlossen geld verdient lieben entzündet staaten umgestürzt betrüge durchgeführt menschen getötet ideen geboren werden / was ist das internet wenn es kein natürlicher raum ist« (M 54). Diese Fähigkeiten erlangt ›das Netz‹ durch die Funktion von Online-Chats, die elektronische Kommunikation in Echtzeit ermöglichen, ohne dass man dafür an demselben Ort sein müsste: »es hat der chat keinen ort und ist doch ganz in unserer nähe, es hat der chat anknüpfungspunkte, knoten, with the turnpike it's all very easy access« (M 55). *Mitwisser* spielt alle Möglichkeiten des Chats durch, indem moderne Liebesgeschichten via »snapstory« geteilt (M 62), »worst-day-of-my-life-selfies« (M 26) gemacht und Alltäglichkeiten wie gesellschaftliche Ereignisse über die Kommentarfunktion sozialer Medien diskutiert werden (vgl. M 63 f.). Maci versteht den Chat einerseits als modernes Orakel, das Tyler Hadley zum Mord an seinen Eltern anstiftet (vgl. M 61), andererseits als Kommunikations- und Verbreitungsmedium, in dem die Gewalttat schnell zur »second most popular story« avanciert. Tyler erhält wie ein Popstar Post von seinen Fans, auf die er – freilich im Chat – antwortet: »you should have come to the party / it was awesome« (M 68) und *Mitwisser* der Tat avancieren selbst zu Internetstars: »after i gave an interview on it / i got thirty friend requests / they were like / i see you on the news / and i was like / yeah that was awesome« (M 69). Maci gelingt nach Christine Wahl mit der Anlage ihres Stücks damit etwas Seltenes: »Sie findet eine Sprache, in der die Veränderungen der Wahrnehmung durch das Digitalzeitalter nicht nur wie üblich konstatiert werden,

sondern in der sie sich stilistisch wirklich niederschlagen. Möglicherweise hat Enis Maci das erste wirkliche Internetdrama verfasst.«⁵⁰

Die Stilelemente, die sie hierfür verwendet, sind hingegen eher konventioneller Art. Auffällig sind rhetorische Figuren der Wiederholung, in der einzelne Satzglieder oder ganze Sätze zur Verstärkung mehrmals gesagt werden (vgl. M 10). Am häufigsten kommt ein Stilzug zum Einsatz, den man in Anlehnung an das ›Ich packe meinen Koffer‹-Spielprinzip als Reihung variierender Ergänzungen bezeichnen könnte. Ein Satz wird wiederholt und dabei um eine Passage ergänzt, die nächste Wiederholung nimmt wieder den Ursprungssatz, die ergänzte Passage und einen weiteren Gedanken auf usf., wie etwa in der Gerichtsrede von Nils Donath, der angeklagt ist, im Namen des IS gefoltert und getötet zu haben: »einmal / einmal war ich bei einer hinrichtung dabei / einmal war ich bei einer hinrichtung mit 100 zuschauern dabei« (M 45).

Die repetitiven Passagen sorgen auch für den beschwörenden Rhythmus des Stücks. Die Figurenrede ist in freien Versen verfasst und diverse Stilelemente wie das Enjambement, die Satzstellung zugunsten der Satzmelodie, die Anapher und die Alliteration – »eine fläche in spiel und sport das spielfeld« (M 42) – kommen zum Einsatz. Sie erfüllen auf der einen Seite die Funktion, die diesen Stilelementen in der Regel zugesprochen wird, nämlich einen Satz zu rhythmisieren oder seine Wirkung zu verstärken, wie im Falle der Rede von Nevin Yildirims Vergewaltiger: »du wirst nicht abtreiben / du wirst dieses kind bekommen / ich werde dich zwingen zu kriechen und / ich werde dich zwingen zu gebären« (M 33). Die zweifache Anapher verdeutlicht die uneingeschränkte Macht, die Nurettin Gider auf Nevin Yildirim ausübt, und betont zugleich die Ausweglosigkeit der Situation für eine Frau in einer Gesellschaft, die einen Mann solche Drohungen aussprechen und in die Tat umsetzen lässt, ohne dass er Konsequenzen befürchten müsste.

Auf der anderen Seite wird der ›hohe Ton‹, den die Stilelemente evozieren, aber auch immer wieder konterkariert, etwa wenn sich herausstellt, dass das profane Internet selbst poetisch ist – obiges Beispiel einer Alliteration stammt nämlich schlicht aus dem Wikipedia-Eintrag zu ›Feld‹. Gebrochen wird der Eindruck der hohen Stillage aber auch durch den

49 Biringier: »Mit ISDN-Geschwindigkeit« (Anm. 3).

50 Christine Wahl: »Dramatische Analysen«, *Republik*, 05.04.2019, <https://www.republik.ch/2019/04/05/dramatische-analysen> (aufgerufen am 09.10.2021).

Einsatz verschiedener Versatzstücke der mündlichen Sprache. Umgangssprachliche Ausdrücke aus dem Jugendjargon wie »ja mann party time!« (M 8), »straight-edge-affe« (M 18) und »jawoll« (M 40) finden ebenso Eingang wie idiomatisch-dialektale Formulierungen wie »und bei dir muss ne ja muss« (M 27) und »möchti nix zu sagen« (M 40). Auffällig ist auch der häufige Wechsel zwischen deutschen und englischen Satzteilen und die Hervorhebung der Phonetik, etwa bei »aaand« (M 5) oder »deuuuutsch« (M 39), durch die auf Mündlichkeit verwiesen wird. Verstärkt wird dieser Eindruck durch die konsequente Kleinschreibung und den Verzicht auf Interpunktion im Haupttext mit Ausnahme weniger Ausrufe- oder Fragezeichen. Damit schließt sie wie Köck einerseits an die literarische Avantgarde an – Stefan George etwa wählte das Stilmittel der konsequenten Kleinschreibung, Stein verzichtete auf Kommata im Haupttext und versuchte so, einer Hierarchisierung der Sätze und Satzteile entgegenzuarbeiten –, andererseits erinnern Köck und Maci damit an netzaffine Schreibweisen. Allerdings stellt der Verzicht auf Interpunktion bei beiden höchstens eine Anspielung auf das Schreiben in den sozialen Medien dar. Ihre beiden Theatertexte erreichen durch die bewusste stilistische Komposition einen Grad an Artifizialität, der sowohl der Vorstellung einer unbedarften mündlichen Redeweise als auch dem vagen, häufig ironischen und immerzu anschlussfähigen Ton der sozialen Medien etwas entgegengesetzt.

Die Nebentexte von *Mitwisser* befolgen nämlich die Regeln der deutschen Grammatik penibel – bis auf die Kleinschreibung, die auch hier konsequent durchgehalten wird –, unterlaufen dagegen aber die Erwartungen, die man an den Nebentext traditionellerweise stellen würde, wie etwa Informationen über den Ablauf der Handlung, die auftretenden Figuren etc. bereitzustellen. Ähnlich wie in *paradies fluten* schwanken sie zwischen assoziativen Eindrücken, die nur bedingt im Zusammenhang mit der nachfolgenden Szene stehen, reflexiven Abschnitten und detaillierten, fast naturalistischen Beschreibungen, beispielsweise von Nevin Yildirims Wohnung, die allerdings mehr als illustrative Ergänzung des Haupttextes denn als konkrete Regieanweisung zu verstehen sind (vgl. M 32).

Der hohe Ton wird durch die Artifizialität, die durch die Abwandlung bekannter Wörter, Neologismen oder Redewendungen entsteht, sowohl bestätigt als auch zugleich aufgrund des durch die Sprachspiele evozierten Humors gebrochen. So begegnen einem etwa der »schlachtenbummler« sowie das »power-

nesthäkchen« (M 38) und das Ökosystem agiert »im schweiß unseres angesichts« (M 12). Die häufigsten verwendeten Mittel sind die Paronomasie, die »rhetorischste[] aller rhetorischen Figuren«⁵¹ und die mit ihr verwandte etymologische Figur. Durch Wendungen wie »ich bin nicht ausgerastet / ich suche rast und ruh / ich will einrasten« (M 22) und »denken sie an die geschändeten seelen der schänder« (M 39) wird der Eindruck eines formal hochgradig durchkomponierten Theaterstücks bestätigt. Solche Wendungen dienen aber auch dazu, die Redeweise bestimmter Gruppen durch den gestelzten Ton und den wiederholenden Effekt zu ironisieren und dadurch deren jeweilige Rhetoriken zu entlarven.⁵²

Mitwisser beherrscht aber auch perfekt die Redeweise der Fußball-Hooligans, der Freunde von Tyler Hadley, die ihre Mitwisserschaft zu vertuschen versuchen, und auch die einer euphemistischen Managersprache, in der ein Job mit »personalverantwortung« und Teilhabe an einem »spannenden change-prozess« angepriesen wird, sich letztlich aber als bloße studentische Aushilfstätigkeit in der Mensa entpuppt (M 53). Indem das Stück die verschiedenen Sprechweisen sowohl sehr genau imitiert als auch sie mit nüchternen Angaben zu den Tatverläufen, die an Polizeiprotokolle erinnern (vgl. M 32), kontrastiert, versucht es, die Argumentationslogik der Mitwisser*innen durchschaubar zu machen. Dies geschieht auch, indem Redewendungen der Schuldabwehr bloßgestellt werden. So antwortet das Ökosystem auf die Floskel »wenn sie mich fragen« von Marc Andrews, einem der Mitwisser von Tyler Hadleys Tat, mit »wenn sie uns fragen / wenn sie uns gefragt hätten / aber wer um himmels willen hätte uns denn gefragt« (M 14). Aber auch indem das Ökosystem die Aussprüche der Hooligans prägnant mit »aus aus ausländer raus« (M 42) zusammenfasst, lässt das Stück keinen Zweifel mehr an der sich hinter fadenscheinigen Erklärungen verbergenden xenophoben Gesinnung von »Papa-Hooli« und »Hintergrund-Hooli« (M 42 u. ö.).

51 Wolfram Groddeck: *Reden über Rhetorik. Zu einer Stilistik des Lesens*, Basel/Frankfurt a. M. 1995, S. 139.

52 Eine Formulierung Macis zu ihrem Theaterstück *Autos* kann auch für *Mitwisser* gelten und verdeutlicht ihr Verständnis von Rhetorik als ein Sprechen bestimmter Gruppen, das eigenen Regeln folgt: »Mich interessieren aber eher die Verhältnisse, die zu einer bestimmten Tat führen können, oder die Rhetorik, die um einen bestimmten Diskurs herum stattfindet« (»Enis Maci im Gespräch mit Lene Albrecht« (Anm. 18).

Insgesamt geht es Maci mit der Mischung aus stilistisch besonders durchkomponierten Textteilen und betont lässiger, mündlicher Redeweise um die Frage, wie man Wirklichkeit eigentlich erzählen kann,⁵³ sowie um die Ausmessung des Verhältnisses von öffentlicher Rhetorik und verdeckter Absicht. So soll erkennbar werden, wie das System der Mitwisser*innen funktioniert und welche Rolle dabei die Kommunikationsmedien und die staatliche Gewalt spielen. Denn das Ökosystem schlüpft immer wieder in die Rolle eines Strafgerichts, das die nahen Bekannten der Täter hinsichtlich ihres Wissens über die geplanten Taten befragt, wie etwa die Freundin von Nils Donath: »wie würden sie das was sie auf dem video gesehen haben bezeichnen / wie würden sie das was in syrien geschehen ist bezeichnen« (M 47). Das Ökosystem greift hier und an anderen Stellen auf die rhetorische Gattung der Gerichtsrede zurück (vgl. M 23 u. ö.), um zu verdeutlichen, wie einfach sich die Befragten aus einer juristischen Mitschuld oder auch nur einem Mitwissen herausreden können.

In der Funktion einer »überzeitliche[n] Bürgerinstanz«⁵⁴ fungiert das Ökosystem aber auch als eine Art moderner Chor. Wie sein antikes Pendant kommentiert es das Geschehen, erscheint als allwissender Beobachter und bezieht moralisch Stellung. Anders als der antike Chor, der auszudrücken versuchte, was die Protagonist*innen des Stücks nicht zu sagen vermochten, versteht das Ökosystem sich als Instanz, dasjenige auszusprechen, was die Protagonist*innen nicht sagen *wollen*, um damit ihre Rhetorik des Ausweichens und Verharmlosens zu entlarven. Mit modernen chorischen Theaterformationen hat es gemeinsam, dass es durch die wiederholenden, aber auch die ironisierenden Passagen die Frage nach den »Grenzen und Möglichkeiten von Gemeinschaft« und Öffentlichkeit stellt, die viele zeitgenössische Chorinszenierungen thematisch eint.⁵⁵ Nach Macis Theatertext lassen sich die Verbrechen nicht als Taten dreier Einzeltäter verstehen, vielmehr liegt jenen eine kollektive Struktur der Mitwisser- und Mittäterschaft zugrunde, die durch das Web 2.0 begünstigt wird.

Die Ergründung des Systems der Mitwisser*innen gelingt allerdings nur zum Teil. Dies liegt vor allem an der inhaltlichen wie formalen Überladenheit des Stücks. Es geht nicht allein um die drei Fälle, die für sich schon genügend Stoff für eine intensive Auseinandersetzung geboten hätten, sie werden etwas zu demonstrativ mit den »großen« Themen Fremdenfeindlichkeit, Misogynie, Sexismus und gesellschaftlicher Verrohung in Beziehung gesetzt. Selbstverständlich stehen die drei Fälle jeweils in einem größeren gesellschaftlichen Zusammenhang bzw. liegen ihnen strukturelle Benachteiligungen zugrunde, die ein Theaterstück thematisieren können muss und sollte; allerdings stellt sich bei *Mitwisser* die Frage, inwieweit das Stück hier neue Zusammenhänge eröffnet, die im Feuilleton nicht bereits diskutiert werden, und in welchem Verhältnis die vielen Themen eigentlich zueinander stehen. Deutsche Hooligans, Salafismus, mythologische Rekurse tauchen gleichsam in der Tab-Logik des Internets auf und verschwinden wieder. Durch die Überfülle an Inhalten und Anspielungen bleiben dadurch jedoch Aspekte unterbeleuchtet, deren Entfaltung möglicherweise mehr Aufschluss über das Thema der Mitwisserschaft gegeben hätte als die überhäufte Ansammlung ganz großer Themen. Im Falle von Nils Donath etwa geht es in zweifacher Weise um Mitwisserschaft: einmal um die seines persönlichen Umkreises, dann aber auch um seine eigene, wenn er die Namen seiner Komplizen nicht preisgeben will (vgl. M 49). Damit bringt er sich selbst in die Position eines potenziellen Mitwissers und die Spirale aus Mitwisser-, Mittäter- und Täterschaft beginnt von vorne. Genau diese zweifache Weise der Mitwisserschaft hätte im Stück wesentlich ausführlicher gezeigt und problematisiert werden können.

Noch in einer anderen Hinsicht verschenkt das Stück seine Möglichkeiten. Die mimetische Abbildung bestimmter zeitgenössischer Jargons und ihrer entsprechenden Rhetorik gelingt dem Stück nämlich außerordentlich gut. Anstatt jedoch auf das selbstentlarvende Potential solcher Passagen zu vertrauen oder die Technik der Imitation ästhetisch weiterzutreiben, werden diese immer wieder durch das Ökosystem oder die »Stimmen« ö1 bis ö3 gerahmt, die moralisch überdeutlich Stellung beziehen. Bereits in der ersten Szene beklagt das Ökosystem, dass die Mitwisser*innen zu selten zur Rechenschaft gezogen werden: »es trifft die eiserne Faust des Gesetzes die mitwisser am schwächsten / mit einer milde die längst nicht mehr an gnade grenzt / mit einer milde nämlich die viel mehr als gnade ist« (M 9). Der moralische Impetus lässt keinen Zweifel am Standpunkt des Stücks und verhindert, dass die Imitation bestimmter Jargons

53 Vgl. dazu auch Enis Maci: *Eiscafé Europa. Essays*, Berlin 2018, S. 157.

54 Biringner: »Mit ISDN-Geschwindigkeit« (Anm. 3).

55 Vgl. hierzu ausführlich Maria Kuberg: *Chor und Theorie. Zeitgenössische Theatertexte von Heiner Müller bis René Pollesch*, Konstanz 2021, S. 16.

wirklich an Durchschlagkraft gewinnt. Auch dass hier keine Personen mehr sprechen, sondern nur noch ›Stimmen‹ oder gleich ein ganzes Ökosystem, ist mit der damit einhergehenden Erkenntnis eines prekär gewordenen Status des Subjekts spätestens seit dem postdramatischen Theater nichts Neues mehr. Solche Stellen führen allerdings dazu, dass trotz der Verwendung völlig unterschiedlicher Stilprinzipien und -elemente der ›Sound‹ von *Mitwisser* insgesamt einheitlicher wirkt als etwa Köcks Theatertext. Der einheitliche ›Sound‹ entsteht hier jedoch durch die etwas zu plakative Haltung, die der Text in Form des Ökosystems zum Ausdruck bringt. Diese Dominanz des Ökosystems liegt zudem quer zur kartographischen Anlage des Stücks. Wäre *Mitwisser* mit Stilmitteln weniger überladen und in seiner moralischen Bewertung weniger eindeutig, hätte die Abbildung zeitgenössischer Diskurse und die Darstellung der Logik des Web 2.0 durchaus das Potential geboten, nahe an einer Gegenwart zu arbeiten, in der alles gleichzeitig zu passieren scheint.

IV. WOLFRAM HÖLL: DISKO

Spielt das Prinzip der Gleichzeitigkeit inhaltlich bei Köck und formal bei Maci bereits eine große Rolle, treibt Wolfram Höll es in *Disko* auf die Spitze. Das Thema dieses für das Schauspiel Leipzig konzipierten und 2019 uraufgeführten Stücks⁵⁶ lässt sich leicht benennen: Die Disco steht für die ›Festung Europa‹, vor der eine Türsteherin positioniert ist, die darüber entscheidet, wer rein und mitmachen darf und wer draußen bleiben muss. Damit allein erfasst man allerdings wenig von diesem Stück, dessen Inhalt – noch einmal anders als bei den anderen beiden Stücken – vor allem über Form und Sprache Ausdruck findet. Die Trennung der Bereiche »DISKO« und »DRAUSSEN« findet graphisch ihre Entsprechung, indem die Texte der Besucher*innen der Disco, nämlich ›Single‹, ›Helferin‹, ›Besorgter Bürger‹ und ›Neona‹ links von der Türsteherin angeordnet sind, während die von ›1. Flüchtling‹, ›Momo‹ und ›Frau‹ rechts von ihr stehen.⁵⁷ Die Sprechtexte der

Figuren sind in insgesamt acht Spalten angeordnet (wobei sich die Figur der Türsteherin ihre Spalte mit den Regieanweisungen teilen muss) und lesen sich wie eine Partitur. Spricht eine Figur, springt der Text eine Zeile hinunter; sind mehrere Stimmen parallel zu hören, lässt sich das auf der horizontalen Linie der entsprechenden Zeile nachvollziehen. Der Text ist demnach sowohl vertikal als auch horizontal lesbar.

Eine neunte Spalte gibt in Dauerschleife den Grundbeat von 1 bis 8 an, der dem Text zugrunde liegt. Er ist, wie die meisten Dance- und House-Sounds, die für das Stück eine wichtige Rolle spielen, im Vierviertakt angeordnet. Gemäß des Disco-House-Prinzips besteht der Text teilweise nur aus Lauten, Silben und Soundgeräuschen: »Bums«, »Hi«, »Tschick« (D 2), »Bam«, »los« (D 3) und »La - la - la«⁵⁸ (D 18). Diese prägen den durchgehenden Rhythmus des Stücks, kein Wort, keine Silbe ist hier zu viel. So besteht der Text häufig auch nur aus Minimalphrasen wie »Komm schon« (D 10), die geloopt, mehrstimmig oder nacheinander gesprochen werden. Die Figuren verfolgen zwar meist völlig unterschiedliche Absichten und erzählen differierende Geschichten, aber sie sprechen alle in demselben Takt – sie bilden »einen Sound«, einen »Disko-Sound«.⁵⁹

Die Figuren sprechen jedoch nicht nur alle im selben Stil, sie verwenden auch noch dieselben Phrasen. Diese wiederum hat Höll größtenteils den Lyrics bekannter Dance-Songs aus den 2000ern entnommen und sie wörtlich ins Deutsche übertragen. Das führt zu bewusst brachialen und unidiomatischen Übersetzungen, wenn etwa aus der Zeile »But to provide for mine who ask« aus Animal Collective's *My Girls* »ich will - ein -- Versorger - sein« (M 22) oder aus *I feel it coming* von The Weeknd »Ich spüre - wie es - kommt« (D 27) wird. *Disko* wird dadurch aber nicht zum Party-Stück, sondern gerade das Zitieren, Übersetzen, Sampeln und Loopen der Dance-Songs führt dazu, dass die zunächst plakativ wirkende Ausgangssituation, Privilegierte drinnen, Geflüchtete draußen, komplexer erscheint. *Disko* funktioniert dabei wie ein modernes Kammerspiel, in dem zwar weniger die Dialoge im Vordergrund stehen, dafür aber der Text selbst, der je nach Kontext etwas anderes beleuchtet

56 Dieses Beispiel eines Auftragswerks zeigt, dass Reliterarisierung und Aufführung sich keineswegs ausschließen. Darüber hinaus unterstreicht die Publikation von Dramen in Anthologien und Werkausgaben den »Anspruch [der Dramatiker*innen] auf Fortdauer« bzw. »die Absicht, auch abseits der Bühne als Autoren wahrgenommen zu werden« (Hansen: *Nach der Postdramatik* [Anm. 32], S. 43).

57 Vgl. Wolfram Höll: *Disko*, Berlin 2019 (gekürzte Fassung). Nachweise hieraus im Folgenden mit Sigle D und Angabe der Seitenzahl direkt im Text.

58 Zeilensprünge in den vertikalen Figurentexten werden der Lesbarkeit halber mit einfachen Bindestrichen markiert. Leerzeilen werden mit doppelten einfachen Bindestrichen gekennzeichnet.

59 Schneider: »Der Lückenbauer« (Anm. 11), S. 58.

und bedeutet und dadurch die Geflüchteten thematisieren konzipierter darzustellen vermag als ein demonstrativer »Empörungs-Symbolismus«.⁶⁰

Indem Höll dem 1. Flüchtling Sätze wie »Kann - irgendjemand - sehen - irgendjemand - verstehen - dass ich die - Geduld verlier - Ich will jetzt rein -- gehen - Die Ladies - sind alle - rasiert - die spüren - dass ich gleich - passier -« (D 12) in den Mund legt, spielt er sowohl auf die bekannt gewordenen sexuellen Übergriffe auf Frauen durch männliche Geflüchtete an als auch durch die bewusst stereotype Charakterisierung des Geflüchteten als frauenverachtenden Lüstling auf die Vorurteile vieler Einheimischer. Er führt aber auch implizit die Doppelmoral westlicher Gesellschaften vor, denn während man einem Geflüchteten solche Sätze nur schwer verzeiht, erscheinen sie in Form eines Popsongs, nämlich genau so in *DVNO* von Justice, völlig akzeptabel. Der Text bedeutet also jeweils etwas gänzlich anderes, je nachdem, wer ihn spricht. Das verdeutlicht *Disko* insbesondere über Spiegelungen. Denn wenn der Single mit »Bums - Bums - Bums« den Discobeat wiederholt, heißt das etwas anderes, als wenn der 1. Flüchtling parallel dazu denselben Text spricht und damit sein Klopfen an der Tür unterstreicht (D 11). Auch die von allen Figuren mehrmals wiederholte Phrase »Komm schon« (D 10) bedeutet für den Single und die Helferin bloß eine Aufforderung zum Tanz – wie im Dance-Song *Lose yourself to dance* von Daft Punk, der hier adaptiert wird –, während der 1. Flüchtling und Momo mit der im Wechsel vorgetragenen Phrase ihrer Forderung, Einlass zu bekommen, Nachdruck verleihen.

Höll zeigt aber nicht nur die je nach Kontext unterschiedlichen Semantiken auf, sondern verwendet bei seiner Übersetzung der Songzeile »I only want a proper house« aus Animal Collective's *My Girls* bewusst ein Homonym, wenn der Besorgte Bürger singt: »ich - will - einfach - nur - ein - rechtes - Haus« (D 21). Denn rechts meint neben der entsprechenden politischen Haltung ebenso auch »richtig«, »geeignet«, und »passend«. Höll verdeutlicht damit den schmalen Grad, der zwischen der Äußerung einer Sorge und

»plumpem Rassismus«⁶¹ besteht. Das Verständnis des Stücks für den Besorgten Bürger hält sich aber in Grenzen, denn die Kontrastierung seines Gesangs mit dem des 1. Flüchtlings, der sich einfach »nur -- ein - echtes - Haus« (D 22) wünscht, zeigt deutlich die auf unterschiedlichen Ausgangslagen beruhenden Bedürfnisse und Erfahrungen.

Letzteres wird insbesondere anhand des wechselseitigen Gesangs der geflüchteten Frau und des Singles deutlich. Der Single versucht, die Frau mit Songzeilen aus Daft Punks *Something about us* anzufirten, woraufhin die Frau mehr für sich als auf die Flirtversuche eingehend mit »Ich - krieg - dich - einfach - nicht aus - meinem - Kopf« (D 24) antwortet. Dieser im Original so leicht daher kommende Popsong *Can't get you out of my head* von Kylie Minogue entpuppt sich in der Erzählung der Frau allerdings als Erinnerung an eine Vergewaltigung: »Je - den - Tag -- seh - ich - wie du - auf mir - lagst -- das - hat sich - mir ein - gebrannt« (D 24 f.). Der Single versteht die Wendung der Situation zwar, wenn er daraufhin abwehrend antwortet »das ist ja - das war - ich nicht« (D 25), allerdings spielt er die Gewalterfahrung der Frau rasch herunter, indem er sich in chauvinistischer Manier (und unter Zuhilfenahme von The Weeknds *I feel it coming*) als Retter in der Not inszeniert: »Lass mich - nur - machen - Ich geb dir - was du - brauchst - ist - Eine ein - zige Be - rüh - rung - und du - bist - frei« (D 27). Was für den Single Traum ist, ist für die Geflüchtete Trauma.

An dieser wie auch an anderen Stellen wandelt Höll die ursprünglichen Songtexte leicht ab und passt sie der Szene an. Besonders deutlich wird das bei seiner Modifizierung des Daft-Punk-Klassikers *Harder, Better, Faster, Stronger*, der bei ihm in klanglautlicher Übereinstimmung zu »Herzen - Beten - Fasten - Strafen« (D 7) wird. Die im Daft-Punk-Song artikulierte Ideologie der westlichen Leistungsgesellschaft übernimmt die Höll'sche Version und verbindet sie mit den christlichen Verhaltensweisen des Betens, Fastens und Strafens zum protestantischen Arbeitsethos, das der Besorgte Bürger und Neona mit Inbrunst »performen«: »Arbeite > härter > das geht > besser > bist du > strenger > wirst du > stärker > Komm noch

60 Cornelia Fiedler: »Der Mörder ist fast immer der Türsteher«, *Süddeutsche Zeitung*, 12.02.2019, <https://www.sueddeutsche.de/kultur/theater-der-moerder-ist-fast-immer-der-tuersteher-1.4327062> (aufgerufen am 09.10.2021).

61 Wolfram Höll in: Schneider: »Der Lückenbauer« (Anm. 11), S. 59. Schneider fährt fort: »*Disko* also als der Versuch, jenseits eigener politischer Überzeugungen diese Grauzonen im Diskurs um »die Flüchtlingskrise« wieder sichtbar zu machen. Das Dazwischen.«

> früher > Bleib noch > länger«.⁶² Kontrastiert wird diese mit den Erfahrungen der geflüchteten Frau, die zeitgleich vor dem Club ihr Mantra »Um - die - Welt - ja - um - die - We- - elt« (D 7) intoniert (was natürlich eine Abwandlung von Daft Punks *Around the World* ist).⁶³ Ein anderes Mantra braucht wenig später der Besorgte Bürger, der minutenlang das Wort »kommen« (D 19 f.) wiederholt. Mit nur einem einzigen Wort verdeutlicht Höll die Angst der vermeintlich besorgten Bürger*innen, Deutschland werde mit dem »Flüchtlingsstrom« nicht fertig: »Das schaffen -- wir nicht« (D 18).

Die gesamte politische Flüchtlingskrisenrhetorik wird in dieser »Deutschlanddisco«⁶⁴ nicht nur von den Dance-Songlyrics vorgeführt, sie findet sich gebündelt auch in der Figur der HelferIn, die sich mit Aussprüchen wie »Wir sind Menschen« (D 19) und »wir werdens hinbekommen« (D 20) eifrig bekannter Leitsprüche der sogenannten deutschen Willkommenskultur bedient. Generös bittet sie die Geflüchteten darum, von sich zu berichten, ohne sich dabei aber auf deren Erzählstil einzulassen: »das ist ja völlig einschläfernd so, viel zu trocken« (D 20). Dass diese dann auch noch von Flucht, Vergewaltigung und Krieg berichten, ist selbst der sich als besonders tolerant gerierenden HelferIn zu viel: »Ja - wie gesagt - hinter jedem Mensch - steckt eine Geschichte - nicht wahr - Und ich glaub eure Geschichte - sollte lieber gar nicht erst anfangen« (D 26). Ihre vorherigen Sätze stellen sich damit als Plattitüden einer »Wir schaffen das«-Gesellschaft heraus (vgl. D 13), die nur auf »Willkommen« (D 17) eingestellt ist, wenn sich die Fremden dem Eigenen völlig anpassen und dieses nicht durch andere Einflüsse, ja sei es auch nur durch andere Erfahrungen, bedrohen. Aber auch umgekehrt ist Vorsicht geboten: Denn wer sich zu sehr integriert, wie der 1. Flüchtling, der bei seinem Eintritt in die Disco den allgemeinen Tanz zu rasch lernt, macht's auch nicht richtig: »Stiehst - allen - die Show« (D 15).

Das Stück endet in Abwandlung des bekannten Dancesongs »MURDER ON THE DANCEFLOOR« (D 30) von Sophie Ellis-Bextor damit, dass alle Figuren nacheinander erstochen werden. Am Ende bleiben nur noch die Türsteherin resp. Neona und der Mörder übrig, der sich als ein zu Beginn des Stücks

abgewiesener Discobesucher entpuppt. Er bedient sich genau jener Argumentation, »mit der Rechtspopulisten gerade so erschreckende Erfolge feiern: Sie fühlen sich benachteiligt, ignorieren ihre privilegierte Situation und feuern ihren Hass gleichermaßen gegen »Eliten« wie gegen »Fremde.«⁶⁵ Neonas Antwort darauf – »Integrier dich - doch selbst - du Jammerlappen« (D 31) – wird von einer längeren Stellungnahme von Höll am Ende des Stücks unterstrichen, in der er sich als Autorpersona eindeutig gegen Pegida und rechte Argumentationslogiken positioniert.

Dieser letzte Abschnitt steht in gewisser Weise quer zum restlichen Stück, das sich bis dahin auf der Inhaltsebene offener oder moralisierender Botschaften enthalten und ausschließlich implizit über formale Mittel Kritik geübt hat. Bis zur letzten Szene konnte man dem Stück gleichsam dabei zusehen, »wie sich die Sprache formt, schiebt, vorantreibt«,⁶⁶ etwa bei dem knappen Dialog zwischen Türsteherin und 1. Flüchtling: »Ausweis > Wie ich ausweiße > du weißt genau - > ich genauweiße > Ausweis > Ich ausgehweise > Das reicht mir -« (D 12). Die Paronomasie ist hier kein bloßes Sprachspiel, sondern verbindet die konkret dargestellte Situation mit der dem Stück zugrunde liegenden Kritik an der europäischen Flüchtlingspolitik, an rechten Bewegungen und herablassender Symbolpolitik. Sprachbeobachtung, Sprachkritik und Gesellschaftskritik hängen bei Höll eng zusammen und entstehen in *Disco* insbesondere durch die Übersetzung, Wiederholung und Anordnung der Dance-Lyrics. Implizit weist Höll damit auch darauf hin, dass die Gesellschaften, in denen solche Songs entstehen und die Freiheit und Gleichheit verheißen, eben nicht nur zum Tanzen einladen, sondern ebenso von Rassismus, Sexismus und Gewalt wie von Existenzangst und Vereinsamung geprägt sind. *Disco* spiegelt mit den wörtlichen Übersetzungen, die an maschinelle Übersetzungen großer Online-Übersetzungsdienste erinnern, aber auch die Sprachbarriere, die für die Geflüchteten in den jeweiligen Ankunftsändern häufig besteht. Mit Wiederholungen von Songtextzeilen wie »Dann lern - lieber - Lesen« (D 2; 12) spielt das Stück in diesem Zusammenhang ebenso auf die Forderung an, Geflüchtete müssten schnell die deutsche

62 Das Zeichen > zeigt an, dass der Text eine Zeile hinunter springt und von einer anderen Person gesprochen wird. Besorgter Bürger und Neona wechseln sich ab.

63 Vgl. Fiedler: »Der Mörder ist fast immer der Türsteher« (Anm. 60).

64 Rakow: »Leipzig: Wolfram Höll »Disco«« (Anm. 7).

65 Vgl. Fiedler: »Der Mörder ist fast immer der Türsteher« (Anm. 60).

66 Patrick Savolainen: »Laudatio anlässlich der Verleihung des Mülheimer Dramatikerpreises an Wolfram Höll für *Drei sind wir*«, in: Wolfram Höll: *Und dann / Vom Verschwinden vom Vater / Drei sind wir*, Berlin 2016, S. 168–174, hier S. 170.

Sprache lernen – frei nach dem Agenda-2010-Motto »Fördern und Fordern« (D 28), das im Stück selbstverständlich die Helferin skandiert.

Was der Autor Patrick Savolainen mit Blick auf das Theaterstück *Drei sind wir* als die »Zurück-Haltung« Hölls lobt, nämlich eine »Haltung des Zurück[,] zurück zu den Sachen, zurück zu der Sprache und den Dingen«,⁶⁷ kann durchaus auch für *Disko* gelten, denn anders als Köck und Maci arbeitet Höll nicht mit dem Mittel der Überladung, sondern folgt eher einer Poetik der Reduktion. Ausufernde Formulierungen werden bewusst vermieden, nur wenige Worte verdeutlichen, worum es geht. Formal ist das Stück zwar ebenso durchkomponiert wie *paradies fluten* und *Mitwisser*, anders als diese beiden setzt *Disko* aber auf nur wenige, dafür iterativ eingesetzte Stilmittel, insbesondere auf die Übersetzung, Wiederholung und bewusste Anordnung wiederkehrender Songzeilen. Allein am Ende artikuliert sich Haltung nicht mehr über genaue Spracharbeit, sondern läuft auf die persönliche Haltung des Autors hinaus. Diese drückt sich zwar nur als Rede einer außerhalb des Spiels stehenden Dramatischen Instanz aus,⁶⁸ gleichwohl irritiert sie den ansonsten stringenten Stil des Stücks, das eine solche allzu eindeutige Positionierung gar nicht mehr gebraucht hätte.

V. RELITERARISIERUNG DES THEATERS

Die drei Theatertexte sind bewusst als Hybridformen konzipiert, die ebenso die Anforderungen eines Spiel- wie die eines Lesetextes bedienen. Das lässt sich zunächst am Druckbild zeigen, das bei den drei Autor*innen »ausgeklügelten Anordnungsmustern«⁶⁹ folgt. Bei Höll deutet die horizontale wie vertikale Lesbarkeit, bei Köck der Wechsel zwischen eng bedruckten und in Versform angeordneten Seiten und bei Maci die Verräumlichung des Textes ein neues literarisches Formbewusstsein an, das dem Text der Aufführung gegenüber zunächst einmal den Vorrang einräumt.

Das Verhältnis zur ohnehin schwer zu fixierenden Gattung Drama ist ambivalent. Einerseits werden die Gattungsgrenzen aufgehoben, indem narrativierende

oder lyrische Passagen Eingang in die Texte finden. Andererseits lassen sich in den Stücken unabwiesbare »texttheatrale«⁷⁰ Signale wie Besetzungslisten, Szeneneinteilungen und Regieanweisungen (wie dekonstruiert auch immer) ebenso finden wie für das Drama typische »Pausen, Rhythmus, Intensitäten oder Polyphonie«, die im »Schrift- und Druckbild präfiguriert« sind.⁷¹ Damit nähern sie sich einerseits dem »absoluten« Drama wieder mehr an als etwa die »Textflächen«⁷² des postdramatischen Theaters, andererseits distanzieren sie sich aber auch vom Dramentext im traditionellen Sinne, denn die neueren Theatertexte benötigen die Aufführung nicht mehr unbedingt, die jener noch voraussetzte.

Auch fordern alle drei Stücke durch die vielfältigen Verknüpfungen von Geschichten, Zeiten und Orten, den extensiven Einsatz von Stilmitteln sowie ihre avancierte Spracharbeit und -kritik eine Rezeption, die Zeit und Reflexion benötigt und die eigentlich nur eine Lektüre leisten kann. Zusammenhänge ergeben sich oft erst nach mehrmaligem Lesen und durch die Möglichkeit des Vor- und Zurückblätterns. Zudem ermuntern sie die Leser*innen wie die deutschsprachige Gegenwartslyrik zum Googeln.⁷³ Nur so lässt sich den von den Autor*innen gelegten Recherche-pfaden folgen und nachvollziehen, welches im digitalen Archiv bereitliegende Wissen und Material sie für ihre Stücke verwendet haben. Denn zweifelsohne bedient Hölls *Disko* auch die Entdeckerfreude seiner Leser*innen, die nur entsteht, wenn es gelingt, die Herkunft einzelner Zeilen zu recherchieren und diese den entsprechenden Dance-Lyrics zuzuordnen. Ebenso lädt Macis Offenlegung ihrer Quellen am Ende des Stücks, die ausnahmslos aus Webseiten bestehen, dazu ein, den dem Stück zugrunde

67 Ebd., S. 174.

68 Vgl. zum Begriff Alexander Weber: *Episierung im Drama. Ein Beitrag zur transgenerischen Narratologie*, Berlin/Boston 2017, S. 171.

69 Bayerdörfer: »Erzähl-dramatik« (Anm. 15), S. 40.

70 Mit dem Begriff der Texttheatralität sind im Anschluss an Gerda Poschmann »diejenigen Qualitäten eines Textes« bezeichnet, die »szenische Theatralität entweder implizieren oder durch Eigenarten sprachlicher Gestaltung nachempfinden« (Poschmann: *Der nicht mehr dramatische Theatertext* [Anm. 14], S. 43).

71 Poschmann: *Der nicht mehr dramatische Theatertext* (Anm. 14), S. 334.

72 Vgl. Elfriede Jelinek: »Textflächen«, 17.02.2013, <https://www.elfriedejelinek.com/ftextf.htm> (aufgerufen am 09.10.2021).

73 Vgl. dazu Christian Metz: *Poetisch denken. Die Lyrik der Gegenwart*, Frankfurt a. M. 2018, insb. S. 46. Das Verb »googeln« wird aufgrund seiner Dominanz in der Standardsprache in diesem Beitrag synonym für »Netzsuche« verwendet. Damit soll jedoch keine Suchmaschinenpräferenz der Autor*innen unterstellt werden.

liegenden wahren Begebenheiten nachzugehen.⁷⁴ Etwas, was im Theatersaal unmöglich ist, ermöglicht nun das neben dem aufgeschlagenen Lesetext bereitliegende Smartphone.

Die Beobachtung einer Reliterarisierung des Theaters wird auch bestätigt durch ein sich veränderndes Verständnis von Theaterautorschaft. Der Theaterautorin und dem Theaterautor kommen seit der Jahrtausendwende wieder größeres Gewicht zu. Einige der Stücke sind etwa als Auftragswerke oder im Zusammenhang einer Hausautorschaft entstanden. Zudem häufen sich seit den 2000ern auch die »Autorenwettbewerbe, -theatertage und -labore, Werkstatttage bzw. Autorenwerkstätten, Stückemärkte, Stipendien sowie universitäre Kurse und Studiengänge für Szenisches Schreiben«,⁷⁵ die das Berufsbild Dramatiker*in (wieder) profilieren und professionalisieren. Einer zunehmenden Nachfrage nach den Theater texts kommen dabei auch die Verlage nach. So hat etwa Suhrkamp seine Theaterreihe *suhrkamp spectaculum* 2013 von einer Sammlung verschiedener Stücke unterschiedlicher Autor*innen in einem Heft umgestellt auf schicke Einzelautor*innenausgaben, in denen immer drei Stücke einer Dramatikerin oder eines Dramatikers zusammen erscheinen. Seit 2021 gibt es eine weitere Reihe, in der jeweils nur ein Stück veröffentlicht wird – den Anfang macht neben Akin Emanuel Şipals *Mutter Vater Land* Enis Maci mit ihrem Stück *Wunder*.⁷⁶

VI. RHETORIK UND STIL(ISIERUNG)

Hans-Peter Bayerdörfer weist auf die Schwierigkeit hin, die zeitgenössischen Stücke einer bestimmten Stilrichtung des Theaters zuzuordnen: »Jeder Spieltext erhebt einen Anspruch auf innovative Einzigartigkeit und verweigert eine verbindlichere Eigenart, die bereits erwartet werden könnte.«⁷⁷ Tatsächlich

lässt sich an den neueren Texten so etwas wie ein Bedürfnis nach »Singularität«⁷⁸ ablesen – man könnte es auch einen Hang zur Stilisierung und damit zur demonstrativen Ausstellung von Artifizialität und Artistik nennen. Eine solche Stilisierung, die die drei untersuchten Texte durchaus eint, kann als Versuch der Abweichung von verbindlichen Stilvorgaben verstanden werden – etwa von denen des traditionellen Dramas, aber auch von denen der Postdramatik (die diese durchaus ausgebildet hat, auch wenn sie einstmals angetreten war, solche zu unterlaufen).⁷⁹ Damit stehen sie ironischerweise in einer langen Tradition, denn das Verständnis von Stil als »das Sich-Abheben von einem Vorgegebenen«⁸⁰, sei es von Gattungsvorgaben, von bestimmten literarischen Prinzipien oder vom sogenannten normalen Sprachgebrauch, ist fast so alt wie der Stilbegriff selbst.⁸¹ Denn dieser zeichnet sich seit dem 18. Jahrhundert gerade nicht mehr durch die Erfüllung einer Norm, etwa im Sinne der Rhetorik, aus, sondern durch das Abarbeiten an oder den gezielten Bruch mit sprachlichen und ästhetischen Konventionen. Ein solches Stilverständnis trägt allerdings ein Paradox in sich: »Der ›Sieg über die Erwartung‹ wird geradewegs zu dem, was man von Literatur eben erwartet.«⁸² Die neuere deutschsprachige Gegenwartsdramatik versucht, diesem Paradox zu begegnen, indem sie mit den althergebrachten Mitteln der Rhetorik – man könnte auch sagen: der Konvention – zugleich gegen diese arbeitet. Sie verwendet das Repertoire der klassischen Rhetorik nicht zur Befolgung einer bestimmten Norm, sondern probiert, mit diesem innovative, formalästhetische Zugänge zur Textproduktion zu gewinnen, die sich nicht (mehr) auf den Stil festlegen lassen. Denn formal reizen die Stücke alles aus: Stilmischungen, Aufhebung der Gattungsgrenzen, Rollenbrechung, fragmentierte Handlung und chorische Sprechpartien prägen die Texte ebenso wie der extensive Einsatz rhetorischer Figuren und Tropen sowie ein hohes Maß an Artifizialität. Die durch überbordende

74 Interessant ist in diesem Zusammenhang auch, dass Maci explizit Gertrude Stein als wichtige Referenzautorin aufruft, die selbst eine große Verfechterin des Lesens anstelle des Sehens von Theaterstücken war: »I rather liked reading plays, I very much liked reading plays. [...] In the poetry of plays words are more lively words than in any other kind of poetry and if one naturally liked lively words and I naturally did one likes to read plays in poetry« (Stein: *Lectures in America* [Anm. 44], S. 110 f.).

75 Enghart/Pelka: »Junge Autoren« (Anm. 8), S. 12.

76 Vgl. auch die Theaterautor*innenausgaben des Fischer Verlags, die denen von Suhrkamp an Ästhetik und Wiedererkennbarkeit aber noch nachstehen.

77 Bayerdörfer: »Erzähl dramatik« (Anm. 15), S. 30.

78 Vgl. hierzu ausführlich Reckwitz: *Gesellschaft der Singularitäten* (Anm. 41).

79 Vgl. Wesche: »Rhetorisch-stilistische Eigenschaften des Dramas« (Anm. 26), S. 2103.

80 Hans-Martin Gauger: *Über Sprache und Stil*, München 1995, S. 194.

81 Vgl. hierzu Claude Haas: »Neue Normalitäten – Stil heute«, in: Geisteswissenschaftliche Zentren Berlin (Hg.): *25 Jahre Geisteswissenschaftliche Zentren Berlin. ZAS - ZIL - ZMO*, Berlin 2021, S. 80–86, hier S. 83; Urs Meyer: »Stilanalyse«, in: Thomas Anz (Hg.): *Handbuch Literaturwissenschaft*, Bd. 2: *Methoden und Theorien*, Stuttgart/Weimar 2007, S. 70–80.

82 Haas: »Neue Normalitäten« (Anm. 78), S. 83.

Verwendung rhetorischer Figuren hervorgerufene Künstlichkeit, die inhaltliche Überfrachtung der Texte mit Diskursversatzstücken aus dem Feuilleton und die Nähe zu manieristischen Schreibweisen, die sich mit der Vorführung von Artistik an die Rezipient*innen richten,⁸³ deuten darauf hin, dass die Theatertexte es mit ihren Stilisierungsbemühungen darauf anlegen, als eine neue Theateravantgarde wahrgenommen zu werden.

Diese Stilisierungen sind aber nicht bloß ästhetische Spielereien, hinter ihnen steht ein politischer Anspruch der Gegenwartsdramatik, die sich durch einen starken Gegenwarts- und Wirklichkeitsbezug auszeichnet. Denn die drei Stücke reagieren alle im neuzeitlichen Verständnis des Begriffs auf die Rhetorik öffentlicher und politischer Diskurse und verhandeln, wie sich eine solche Rhetorik zur Sphäre des Handelns verhalten kann. Explizit macht das Maci, indem sie die Ankündigung eines Mordes im Internet, seine Ausführung und die sich daran anschließende Diskussion in den sozialen Medien in den Fokus ihres Stücks rückt. Aber auch Höll fragt nach dem Verhältnis von Flüchtlingskrisenrhetorik und dem damit verbundenen gesellschaftlichen Handeln, ebenso wie Köck die Sprache des Kapitalismus und dessen in alle Lebensbereiche eindringende Mechanismen einer ›theatralen Analyse‹ unterzieht. Die extreme Stilisierung muss also immer auch als Versuch verstanden werden, sich gegenüber der Rhetorik rechter und populistischer Bewegungen zu positionieren und die eigene Theatersprache durch ostentative Künstlichkeit vor einer Indienstnahme zu schützen.

Es scheint, als würde die Rhetorik ausgerechnet im Theater ein Revival feiern. Denn die Positionierung mittels einer Rückkehr zu Sprache und Form kann im Anschluss an den eingangs zitierten Essay von Rögglä auch als eine zur Rhetorik verstanden werden, freilich in einem eher neuzeitlichen Sinne.

83 Damit soll weder auf eine Nähe zur Übergangsphase von der Renaissance zum Barock als Stilepoche abgehoben noch ein ästhetisches Werturteil formuliert werden, vielmehr meint der Begriff der manieristischen Ästhetik eine bestimmte, von historischen Zeiten unabhängige systematische Schreibweise. Diese ist gekennzeichnet durch die »Vereinigung des Disparaten zu einer künstlichen Einheit (*discordia concors*)« (Eberhard Däschler: »Manierismus«, in: Günther und Irmgard Schweikle [Hg.]: *Metzler Literaturlexikon. Begriffe und Definitionen*, Stuttgart 21990, S. 291–292, hier S. 291) und die Demonstration poetischer Artistik, der daran gelegen ist, eine Rezipient*innenreaktion hervorzurufen; vgl. Rüdiger Zymner: *Manierismus. Zur poetischen Artistik bei Johann Fischart, Jean Paul und Arno Schmidt*, Paderborn 1995, S. 65.

Denn nicht nur bringen die neuen Stücke formal rhetorische Figuren und Tropen zum Einsatz und setzen sich inhaltlich mit der Rhetorik öffentlicher Diskurse auseinander; sie sind auch selbst rhetorisch, insofern sie einen Diskurs anregen und letztlich auch überzeugen wollen. Denn alle drei Stücke kennzeichnet eine, mal mehr, mal weniger laut vorgetragene, politisch-moralische Haltung. Sie verstehen, ganz im Sinne von Rögglä, »Sprache als Kampfplatz«.⁸⁴ Politische Positionsbeziehungen sind im Theater nichts Neues, allerdings lassen sie sich in der Regel vor allem in Formen des engagierten, dokumentarischen oder realistischen Theaters finden und weniger in Texten, die formal eher an avantgardistische und forminnovative Bühnenästhetiken anschließen.

Die Kombination aus Wiederentdeckung der Rhetorik, ästhetischer Artifizialität und politischem Anspruch deutet auf eine neu entstehende Stilrichtung im Gegenwartstheater hin, die, anders als das normativ geschlossene Dramenmodell oder das postdramatische Theater, das Sprachliche gegenüber dem Performativen in den Vordergrund rückt und auf ein neues Spannungsverhältnis von individuellem Ausdruck, theatraler Konventionalität und unbedingtem Gegenwartsbezug setzt. Diese neue Stilrichtung ist jedoch nicht im Sinne eines einheitlichen Stils zu verstehen, der die Gegenwartsdramatik kennzeichnet. Sie besteht vielmehr in einer Hinwendung zur Rhetorik, die in den Stücken jeweils unterschiedlich ausfallen kann. Konträr zu einer der Ausgangsfragen des vorliegenden Bandes, ob Stil erst nach dem Ende der Rhetorik möglich wird, ließe sich demnach heute mit Blick auf die Gegenwartsdramatik fragen, ob Rhetorik gerade nach dem Ende des (einheitlichen) Stils wieder möglich ist.

Der Theaterbetrieb reagiert darauf, indem zunehmend Texte (ur)aufgeführt und prämiert werden, die dieses neue Spannungsverhältnis verhandeln. Der Erfolg der Inszenierungen im Sinne einer langen und häufigen Spieldauer oder Auszeichnung steht hingegen noch aus. Dies mag auch daran liegen, dass die Theatertexte durch ihre inhaltliche und formale Vielfalt zwar diverse Möglichkeiten für eine Inszenierung bieten, sich aufgrund ihrer Anlage und ihres Anspruchs aber sowohl einer texttreuen Inszenierung (im Sinne des traditionellen Dramas) als auch einer weitgehenden Loslösung von der Textvorlage (im Sinne des postdramatischen Theaters) verweigern. Sie können zweifelsohne zur Inszenierung kommen, sie brauchen diese

84 Rögglä: »Hinter der Wand« (Anm. 26), S. 20.

aber nicht notwendig. Denn sie bedienen durch ihre Form und die Notwendigkeit der intensiven Lektüre, durch die die angebotenen Kombinationsmöglichkeiten und Verbindungslinien überhaupt erst evident werden, zugleich die Ansprüche eines feuilletonistisch bis akademisch gebildeten Publikums und damit einen Buchmarkt, der die Theatertexte gerade für sich entdeckt. In der neueren Gegenwartsdramatik steht in diesem Sinne der mit rhetorischen Figuren und Stilmitteln kunstvoll komponierte Text selbst im Vordergrund: »es gilt, wie immer: bitte laut lesen und viel vergnügen.«⁸⁵

85 Köck: *paradies hungern* (Anm. 2), S. 89.