

# Aus:

STEPHANIE METZGER

## Theater und Fiktion

### Spielräume des Fiktiven in Inszenierungen der Gegenwart

April 2010, 406 Seiten, kart., 35,80 €, ISBN 978-3-8376-1399-5

Das Wechselseitverhältnis von Wahrnehmung, Körper und Sprache ist konstitutiv für das Theater – und ebenso für theatrale Fiktion. Die Konsequenzen dieses Zusammenhangs sind für die theoretische Beschreibung von theatralen Fiktionalisierungsprozessen und deren Anwendung am konkreten Gegenstand bisher kaum ausgeschöpft worden.

Stephanie Metzger entwickelt eine Theorie der theatralen Fiktion, indem sie theatrale Spielräume des Fiktiven auffächert und als Prozesse des IntermediaLEN konzipiert. Anhand von vier Beispielen der aktuellen Theaterpraxis erfolgt eine Analyse dezidiert theatraler Fiktionalisierungsprozesse, die das Verhältnis von literarischem Text und fiktionalen Komponenten der Aufführung in neue Perspektiven rückt.

**Stephanie Metzger** (Dr. phil.) ist Assistentin und Dozentin für den Diplomstudiengang Dramaturgie der Bayerischen Theaterakademie August Everding in München, lehrt am Institut für Theaterwissenschaft München und arbeitet als freie Dramaturgin.

Weitere Informationen und Bestellung unter:  
[www.transcript-verlag.de/ts1399/ts1399.php](http://www.transcript-verlag.de/ts1399/ts1399.php)

## **INHALT**

<b>Theater und Fiktion</b>	
	9
<b>1. Spielräume des Fiktiven</b>	
	29
1.1 Fiktion als Differenz?	
	29
1.1.1 Über Wirklichkeiten	
	29
1.1.2 Ästhetische Möglichkeiten	
	51
1.2 Fiktion als Ergebnis gestaffelter Transgression	
	54
1.2.1 Literaturwissenschaftliches Ebenenmodell	
	54
1.2.2 Das Fiktive als Übergangsgestalt: Wolfgang Ifers Triade	
	61
1.3 Theatrale Spielräume des Fiktiven als	
Prozesse des Intermedialen	
	71
1.3.1 Inszenierung und Aufführung	
	73
1.3.2 Inszenierung als Akt des Fingierens	
	76
1.3.3 Der Akt des Zuschauens	
	84
1.3.4 Spiele der Szene als Prozesse des Intermedialen	
	91
1.3.5 Ästhetische Praxis als thematische Reflexion	
	96

<b>2. Dramatische Konfigurationen des Entzugs –</b>	
<b>Jossi Wieler inszeniert Elfriede Jelineks <i>er nicht als er</i></b>	
	101
2.1 Elfriede Jelineks <i>er nicht als er</i> (zu, mit Robert Walser)	
	111
2.1.1 Robert Walser und Poetik des Spaziergangs	
	115
2.1.2 Chorische Dichterstimmen und das Projekt einer Annäherung	
	122
2.1.3 Stimme des Entzugs	
	129
2.1.4 Spuren der Autorschaft	
	136
2.2 Jossi Wielers Inszenierung von <i>er nicht als er</i>	
	142
2.2.1 Sprechende Frauen und schweigende Männer	
	145
2.2.2 Visuelle Intertexte	
	149
2.2.3 Dramatische Konfigurationen und szenische Narration	
	153
2.2.4 Wandererexistenzen	
	163
<b>3. Intermediale Spielräume des Erinnerns –</b>	
<b>Guy Cassiers inszeniert Marcel Prousts</b>	
<b><i>Auf der Suche nach der verlorenen Zeit</i></b>	
	171
3.1 Marcel Prousts <i>Auf der Suche nach der verlorenen Zeit</i>	
	175
3.1.1 Strukturen der Narration und des Begehrrens	
	177
3.1.2 Poetik der Erinnerung und Triebkräfte des Imaginären	
	182
3.1.3 Die Konzeption des Kunstwerks	
	190
3.2 Intermediale Ästhetik	
	194
3.2.1 Modelle synästhetischer Erfahrung und	
intermediale Schreibweise	
	194

3.2.2 Erinnerung als Analogon des Fiktiven	200
3.3 Intermedialität und Spielräume des Imaginären – Der Inszenierungszyklus	204
3.3.1 Vier Welten – Struktur und Texteinrichtung	204
3.3.2 Lyrische Perspektive in <i>In Swanns Welt</i>	210
3.3.3 Blick ins Imaginäre: Kindheit und Liebe	215
3.3.4 Gesellschafts-Bilder: Die Salons in <i>In Charlus' Welt</i>	220
3.3.5 Verhältnis von erinnerndem und erinnertem Ich	225
3.3.6 Zeitkomplexion im Tableau in <i>In Marcels Welt</i>	229
3.3.7 Lektüre der Szene	233
<b>4. Grausam-Utopisches Gedankenspiel – Johan Simons inszeniert Heiner Müllers <i>Anatomie Titus Fall Of Rome</i></b>	241
4.1 <i>Anatomie Titus Fall Of Rome Ein Shakespearcommentar</i>	246
4.1.1 Von Shakespeare zum Kommentar	246
4.1.2 Vom Kommentar zum Körper	256
4.1.3 Der Dichter als Täter und „Aaronisierung“ der Dramaturgie	262
4.1.4 Anatomie als Gedankenspiel	267
4.2 Johan Simons' <i>Anatomie Titus</i>	271
4.2.1 Spiegelungen	271
4.2.2 Zwischenräume von Narration und Figuration – postepische Darstellung	274

4.2.3 Titus' Traum oder der Zuschauer auf der Bühne	286
4.2.4 Theater als Ort des Anderen	294
4.2.5 Denkraum Theater	300
<b>5. Spielerische Recherche nach Geschichte(n) –</b>	
<b>Rimini Protokoll verarbeitet Friedrich Schillers <i>Wallenstein</i></b>	
305	
5.1 Zwischen Geschichtlichkeit und Spiel	
310	
5.1.1 <i>Wallenstein</i> – Geschichtsdrama und Spiel vom Spielen	
310	
5.1.2 Ästhetische Erziehung und Ästhetik des Erhabenen	
320	
5.1.3 Schiller heute	
325	
5.2 Schiller-Uraufführung:	
<i>Wallenstein</i> – eine dokumentarische Inszenierung	
333	
5.2.1 Biographie als Dokument und Modi des Erzählens	
333	
5.2.2 Fiktionalisierung als Selbst-Erfahrung	
346	
5.2.3 Dokumentarische Montage	
355	
5.2.4 Erspielte Geschichte(n)	
366	
<b>6. Zwischenwelten</b>	
369	
<b>7. Literatur</b>	
379	

## THEATER UND FIKTION

Eine leere Bühne. Zwei Frauen und drei Männer in Alltagskleidern stehen und sitzen in künstlichen Posen im Bühnenraum. Starr, unbewegt, beinahe über die gesamte Zeit der Aufführung hindurch halten sie diese Posen. Dazu sprechen sie im Wechsel darüber, was sie sich gerade vorstellen. „I imagine...“ bildet den Einstieg in die meisten Textsequenzen. In ihnen stellen sich die Darsteller vor als Exponate, „die in einer Zukunft von Archäologen entdeckt und haltbar gemacht worden sein werden“<sup>1</sup>, in ihnen werden Picknickszenarien mit sexuellen Intermezzi evoziert oder werden missglückende Tanzeinlagen heraufbeschworen, die auf der tatsächlichen Bühne nie stattfinden werden. Die Aufführung von *While We Were Holding It Together* von Ivana Müller, gezeigt und ausgezeichnet beim Festival *Impulse* 2007<sup>2</sup>, erforscht das Zusammenspiel von Sprache, Körper und Zuschauerwahrnehmung in einem sehr einfachen, aber deshalb nicht wenig wirkungsvollen szenischen Aufbau und wird dabei zu einer Studie über das Theater als Vorstellungs- und Bildraum und als Ort des Realen gleichermaßen. Während im Laufe der Aufführung die besprochenen Szenarien immer absurder und komischer anmuten, verändert sich das anfangs etablierte Tableau vivant praktisch nicht. Der Zuschauer geht die versponnenen Wege der Vorstellung vorrangig als Vorstellung im Kopf mit, beginnt – wie auch die Darsteller selbst –, figurative und narrative Aspekte dieser Vorstellungswelten mit dem präsentierten Bild zusammenzuschließen, zugleich gerät aber auch die konkrete, sich diesen Vorstellungswelten entgegenstellende Anstrengung der regungslosen Körper immer eindrücklicher in den Blick: die Gliedmaßen der Darsteller beginnen unübersehbar zu zittern. Der Animation und vorstellungsmäßigen Besetzung des Bildes auf der Bühne durch

---

1 Kulturreferat der Landeshauptstadt München (Hg.), Programmheft zu *Dance. Gegenwelten.* 11. Internationales Festival des zeitgenössischen Tanzes der Landeshauptstadt München, München 2008, S. 12.

2 Die Ausführungen beziehen sich auf die Seherfahrung der Verfasserin beim Festival *Dance* in München am 27.10.2008 im i-camp/Neues Theater München.

den Zuschauer, initiiert von den vorgetragenen Texte, stehen die durchgehende Statik des Bildes und die sich in den Wahrnehmungsakt einschiebende Realität des Körpers gegenüber. Dabei spielt die Inszenierung mit der Zuschauererwartung als solcher<sup>3</sup> und variiert Spielarten des Sprechens und ihre Kombination mit dem Szenischen: Tableau vivant in Kombination mit dem Sprechen eines Einzelnen, mit chorischem Sprechen, mit gegengeschlechtlich präsentiertem Playback-Sprechen; dunkle Bühne in Kombination mit dem Ertönen technisch modifizierter Stimmen; Tableau vivant mit Geräuschkulisse etc. Indem die Aufführung das Zusammenspiel von Vorstellungsbildung, Bild- bzw. Körperbesetzung durch die Wahrnehmung des Zuschauers und Einbruch körperlicher Realität permanent sowohl provoziert als auch durchbricht, werden zentrale Momente von Theaterproduktion und –rezeption, die ohnehin in solch einer szenischen Konstellation ununterscheidbar werden, explizit gemacht und ausgestellt. Denn sowohl auf der Ebene der Theatermacher und Darsteller als auch auf der des Publikums spielen die Komponenten von Vorstellung, Bild-Raum und Realität der Aufführungssituation im Theater grundsätzlich konstitutiv zusammen. Dabei handelt es sich bei der Produktion von Ivana Müller auch um die Thematisierung von theatrale<sup>4</sup>n Fiktionalisierungsprozessen, wie sie die vorliegende Studie konzipieren und in ihrer Relevanz für aktuelle Theaterproduktionen analysieren will. Denn in der Nebeneinanderstellung der genutzten Mittel werden Eigenart dieser Mittel, Möglichkeiten und Potential ihrer Kombination im Theater und die mediale Qualität von Theater überhaupt offengelegt und im Spiel mit der Zuschauerwahrnehmung – als Vor-

- 
- 3 Nachdem wiederholte Blacks zunächst keine Veränderung der bildlichen Konstellation bewirken, präsentiert die Aufführung gerade dann ein verändertes Bild im Anschluss an die kurze Verdunkelung, als der Zuschauer dieses schon nicht mehr erwartet.
  - 4 In der Theatersemiotik ist die Rede vom theatrale<sup>n</sup>nischen Text. Die Ersetzung von theatrale<sup>n</sup>isch durch theatrale<sup>n</sup> dient hier der Abgrenzung von Theatralitätskonzepten mit kulturwissenschaftlicher Dimension, die auf eine Erfassung von lebensweltlichen Phänomenen anhand des Theatermodells hinauslaufen. Wird ‚theatrale<sup>n</sup>isch‘ mit dieser Forschungsrichtung verbunden, so bezeichnet ‚theatrale<sup>n</sup>‘ die Koordinaten, die an der Konstitution des Kunstmodells Theater beteiligt sind. Vgl. Keim, Katharina: Theatralität in den späten Dramen Heiner Müllers (= Theatron. Studien zur Geschichte und Theorie der dramatischen Künste, Band 23), Tübingen 1998, S. 162; Poschmann, Gerda: Der nicht mehr dramatische Theatertext. Aktuelle Bühnenstücke und ihre dramaturgische Analyse, Tübingen 1997, S. 5 u. S. 33; Balme, Christopher: Einführung in die Theaterwissenschaft, Berlin 2001 (1999), S. 69 u. S. 78.

stellungsbildung und deren Brechung – als Ausgangspunkt und Grundlage theatrale Fiktionsbildung exponiert. Weil sich Theater immer im für es konstitutiven Wechselspiel von „Wahrnehmung, Körper und Sprache“<sup>5</sup> situiert, müssen in diesem Gefüge auch Vorgänge der theatrale Fiktion angesiedelt werden und zwar als Prozesse, die sich in den Zwischenräumen dieses Gefüges ereignen und insofern als intermediale zu begreifen sind. Die Arbeit von Ivana Müller macht gerade auf diese prinzipielle Intermedialität theatrale Wahrnehmung und Fiktionalisierungsprozesse aufmerksam. Es handelt sich dabei um eine Perspektive, die in Bezug auf die Diskussion des Fiktionsbegriffes sowohl in der Theaterwissenschaft als auch in Ästhetik und Literaturwissenschaft bisher nicht klar genug aufgenommen, nicht zuletzt weil diese sich nicht-sprachlichen Fiktionen kaum widmen. So schreibt Rühling:

Fiktionalität und Poetizität verweisen jeweils auf Phänomene, die keineswegs ausschließlich auf die Literatur beschränkt sind. Darstellungen von erfundenen Figuren, Gegenständen, Ereignissen kommen auch in anderen Kunstgattungen vor, etwa im Film, auf der Bühne oder in der bildenden Kunst. Theorien der sprachlichen Fiktionalität und der Poetizität sind daher eigentlich nur Teilgebiete einer allgemeinen Fiktionalitätstheorie und einer allgemeinen Ästhetik. Daraus ergibt sich die Forderung, daß ihre Ergebnisse mit denen entsprechender Überlegungen zu den außerliterarischen Kunstgattungen jedenfalls nicht unverträglich sein sollten. Allerdings muß man einräumen, daß eine solche Forderung auf dem Gebiet der Fiktionalitätstheorie zur Zeit nur schwer zu erfüllen ist, da diese sich in der Vergangenheit nahezu ausschließlich sprachlichen Fiktionen gewidmet haben und es folglich vergleichbar elaborierte Theorien zu nicht-sprachlichen Fiktionen bisher nicht gibt.<sup>6</sup>

- 
- 5 Damit lässt sich behaupten, dass sich Theatergeschichte als „Kulturge- schichte verstehen und beschreiben lässt, wenn als Bezugspunkt das Wech- selverhältnis von Wahrnehmung, Körper und Sprache gewählt wird.“ Fischer-Lichte, Erika: „Wahrnehmung – Körper – Sprache. Kultureller Wandel und Theateravantgarde“, in: Erika Fischer-Lichte (Hg.), *TheaterAvantgarde: Wahrnehmung – Körper – Sprache*, Tübingen/Basel 1995, S. 1-14, hier S. 12.
  - 6 Rühling, Lutz: „Fiktionalität und Poetizität“, in: Heinz Ludwig Arnold/Heinrich Detering (Hg.), *Grundzüge der Literaturwissenschaft*, München 2001 (1996), S. 25-51, hier S. 26. Die Möglichkeit und nicht zuletzt Notwendigkeit von noch zu leistenden differenzierten Untersuchungen von Fiktion und fiktionsspezifischen Regeln und Konventionen in anderen Künsten als der der Literatur (Theater, Film oder bildende Kunst) formuliert auch Zipfel in seinem Schlusskapitel. Zipfel, Frank: *Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität. Analysen zur Fiktion in der Literatur und zum Fiktionsbegriff in der Literaturwissenschaft*, Berlin 2001, S. 324.

Rühlings Bestandsaufnahme ist richtig, jedoch dahingehen zu relativieren, dass in Bezug auf das Theater in der methodischen Verbindung von bereist vorhandenen literaturwissenschaftlichen Theorien und theaterwissenschaftlichen Konzepten zum Verständnis und zur Analyse von Inszenierungen und Aufführungen eine sinnvolle Möglichkeit besteht, theatrale Fiktionalisierungsprozesse in den Blick zu nehmen. Eben dies ist die Aufgabenstellung der vorliegenden Untersuchung.

Wenn mit *While We Were Holding It Together* bereits die phänomenologische Komponente des Themas von Theater und Fiktion anschaulich wurde, so ist mit dem Hinweis auf diese Aufführung auch die grundsätzliche Aktualität des Themas für gegenwärtige Theaterpraxis markiert. Dies mag vor der Folie von Stichworten wie „Einbruch der Realität“<sup>7</sup>, „Reality strikes back“<sup>8</sup> oder „Rückkehr des Dokumentartheaters“<sup>9</sup> im Zusammenhang mit aktuellen Theaterproduktionen seltsam klingen. Das postdramatische Theater, wie es Hans-Thies Lehmann etikettiert und analysiert hat, scheint oberflächlich weit entfernt vom Begriff der Fiktion, es erforscht vielmehr die diversen Dimensionen der Realität der Aufführungssituation jenseits von fiktiven Handlungen oder Figuren (des Dramas):

Erst das postdramatische Theater hat die Gegebenheit der faktisch, nicht konzeptionell fortwährend „mitspielenden“ Ebene des Realen explizit zum Gegenstand nicht nur – wie in der Romantik – der Reflexion, sondern der theatralen Gestaltung selbst gemacht.<sup>10</sup>

Die Erforschung der ‚Dimensionen‘ des Realen im postdramatischen Theater geht einher mit einem aktuellen Interesse am eindeutigen Bezug zur Realität außerhalb des Theaters:

Zu beschreiben und zu begreifen, wie sich die Welt, in der wir leben, ändert, sich diesen neuen Realitäten zu stellen und das Theater für neue existentielle Fragen zu öffnen, ist das Anliegen einer Theaterarbeit, die sich größtenteils außerhalb der großen Theater-Institutionen ereignet. Hier werden mit doku-

---

7 Vgl. Hegemann, Carl (Hg.): *Einbruch der Realität – Politik und Verbrechen*, Berlin 2002.

8 Tiedemann, Kathrin/Raddatz, Frank (Hg.): *Reality strikes back - Tage vor dem Bildersturm. Eine Debatte zum Einbruch der Wirklichkeit in den Bühnenraum*, Berlin 2007.

9 Irmer, Thomas: „Recherchen reflektierter Gegenwart. Die Rückkehr des Dokumentartheaters zu anderen Bedingungen“, in: *Theater der Zeit* 4/2003, S. 30-31.

10 Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatisches Theater*, Frankfurt a.M. 1999, S. 170f.

mentarischen Formen, mit Interventionen in den öffentlichen Raum und unter Einbeziehung von Alltags-Experten neue Räume sozialer Interaktion erforscht.<sup>11</sup>

Prominentestes Beispiel des dokumentarischen Ansatzes sind momentan die Arbeiten des Regiekollektivs Rimini Protokoll, in denen Menschen des Alltags auf der Bühne über ihre Lebens- und Berufs-zusammenhänge berichten. Wenn – wie für die vorliegende Studie geschehen – eine Produktion der Gruppe auch für die Frage nach Fiktionalisierungsprozessen in Theaterproduktionen der Gegenwart als Untersuchungsgegenstand aufgenommen wird und sich dies als durchaus sinnvolles Unterfangen erweist, ist bereits signalisiert, dass eine eindimensionale Einordnung aktueller Theaterpraxis nicht adäquat ist und sich gerade in Bezug auf die Verwischung der Grenzen von Fiktion und Realität und die sich daraus ergebenden Hybridformen das Fiktionsthema als aktuell erweist. So benennen beispielsweise die künstlerischen Leiter des Münchener Theaterfestivals für innovative Theaterformen *Spielart* regelmäßig die Auseinandersetzung mit Inszenierungs- und Fiktionalisierungsoperationen als aktuelle Methode der eingeladenen Theatermacher für den Umgang mit Wirklichkeit. Etwa im Jahr 2007:

Das „wirkliche Leben“, die Biographie als Kunstform findet sich facettenreich in vielen Inszenierungen. „Präsenz wird vor die Repräsentation gesetzt, insofern es dabei um die Mitteilung persönlicher Erfahrungen geht“, schreibt Hans-Thies Lehmann über zeitgenössische theaterkünstlerische Strategien.

Das Ende der Repräsentationskultur forderte auch Heiner Müller – aber er sieht Realität, Fiktion und Kunst als Brei: „Sehr zäh, nichts ist so einfach auseinander zu halten.“ Das Theater als Wirklichkeit als Theater: gespiegelt wird ein Splitter aus dem realen Leben: ICH BIN AUF DER SUCHE NACH EINEM WIRKLICHKEITSRAUM; UND DER IST NICHT HIER! – schreit Anja in René Polleschs Soap-Serie an der Berliner Volksbühne. Und doch: die Akteure, Schauspieler und Laien, spielen weiter, um das Material ihres eigenen Lebens in Kunst zu verwandeln, denn „das Reale muss in Fiktion verwandelt werden, um gedacht werden zu können“, so Jacques Rancière. *The real fiction.*<sup>12</sup>

Das Thema von den Prozessen der Fiktionalisierung erweist sich somit als äußerst aktuell auch für eine Theaterpraxis, deren möglicherweise wesentlichstes Kennzeichen die Abwendung von (traditionellen) literarischen Vorlagen darstellt. Dramentexte oder andere

---

11 Tiedemann, Kathrin: „Vorwort“, in: Tiedemann/Raddatz, Reality strikes back (2007), S. 6-9, hier S. 7

12 Broszat, Tilmann/Hattinger, Gottfried: „Zum Programm“, in: Spielmotor München e.V. (Hg.), Spielart – das Theater Festival in München. Magazin, München 2007, S. 4f.

Theatertexte bilden hier meist nur Bezugspunkte, und wenn dabei von Fiktion die Rede ist, dann vor allem in Bezug auf die Ebene der theatralen Aufführung. Eine Ebene, deren Berücksichtigung für das Verhältnis von Theater und Fiktion im Laufe der Theatergeschichte nicht selten verloren ging angesichts der Fixierung des Theaters auf das Paradigma der Literatur, also auf die fiktionale Welt des Dramas.<sup>13</sup> Dennoch – und dieses ‚dennoch‘ wird zum Impuls der hiesigen Untersuchung – ist gerade vor dem Hintergrund des postdramatischen Diskurses zu fragen, wie sich Spielräume des Fiktiven, die sich aus der theatralen Präsentation als solcher speisen, heute gestaltet werden, dabei gleichzeitig literarische Texte als Bezugspunkte haben und eben nicht nur als Übersetzung einer fiktiven Welt des Dramas auf die Bühne erscheinen. Es geht hier somit auch um ein neues Verhältnis von literarischem Text und Aufführung und um die sich aus deren Zusammen- oder Widerspiel ergebenden Spielräume des Fiktiven. Die gezielte Verknüpfung von dramaturgischer Gestaltung inszenatorischer Strukturen, die inspiriert ist von der Lektüre der literarischen Texte, und Berücksichtigung bzw. Nutzung der performativen Dimensionen des Theaters ermöglicht die Erzeugung solcher Spielräume, aus denen sich wiederum selbständige Perspektiven der Aufführungen auf die Themen der Texte speisen.

Unvermeidlich ist, dass Fragen nach Formen, Möglichkeiten und Wirkungen künstlerischer Fiktion verbunden sind mit der Frage nach dem Verhältnis von Fiktion und Wirklichkeit. Der Konnex beider Begriffe ist konstitutiv seit Beginn des Fiktionsdiskurses in der abendländischen Kunsttheorie und wird damit auch entscheidend für eine Begriffsbildung bezüglich des Theaters. So stehen Überlegungen zur Geschichte und Entwicklung eines Begriffs von theatraler Fiktion und Fiktionalisierung zunächst im Zusammenhang mit der grundsätzlichen Emanzipation des Ästhetischen gegenüber der Wirklichkeit, bevor die Spezifik theatraler Fiktion in den Blick kommen kann. In Bezug auf das Theater spielt wiederum das Verhältnis von theatraler Aufführung und Drama bzw. literarischem Text eine Rolle hinsichtlich des Bewusstseins über das Eigenpotential der Aufführung, Räume der Fiktion zu eröffnen. Schließlich ist theatrale Fiktionalisierung an die Mitarbeit und Aktivierung des Publikums gekoppelt, also an das Interaktionsverhältnis zwischen Bühne und Zuschauerwahrnehmung, welches ebenfalls historisch variabel konzipiert wird. Gerade für die Bezie-

---

13 Vgl. Birkenhauer, Theresia: „Fiktion“, in: Erika Fischer-Lichte/Doris Kolesch/Matthias Warstat (Hg), Metzler Lexikon Theatertheorie, Stuttgart/Weimar 2005, S. 107-109, hier S. 108.

hung von Text, Aufführung und Zuschauer sind die grundsätzliche Konstitution von Theater, immer zugleich eine referentielle und eine performative Funktion<sup>14</sup> zu erfüllen, und der Ansatz, dass sich die „europäische Theatergeschichte [...] in gewisser Weise als Geschichte von Umstrukturierungen und Neubestimmungen des Verhältnisses zwischen beiden Funktionen begreifen und schreiben [...]“<sup>15</sup> lässt, bemerkenswert für Überlegungen zum historischen Verständnis theatricaler Fiktion.

Fiktion wurde lange bestimmt in „Differenz“<sup>16</sup> zu etwas: zu Wirklichkeit, Realität, Wahrheit, wobei sich ihr Verständnis mit der Neukonzeption des jeweiligen begrifflichen Partners veränderte. So spürt Wolfgang Iser dem Wandel des philosophischen Fiktionsdiskurses nach, dessen Entwicklung von Fiktionskritik zu Fiktionsaffirmation reziprok zu einem sich verändernden Verständnis von Wirklichkeit verläuft, in dem Wirklichkeit immer stärker als eine sich der Erkennbarkeit verschließende Realität erscheint. Die Entwicklung von Fiktionsbewusstsein über Fiktionskritik hin zu Fiktionsaffirmation korreliert also mit einer Veränderung der Haltung gegenüber dem, was Wirklichkeit sei. Hans Blumenberg systematisiert diesen Wandel von Wirklichkeits- und Fiktionskonzepten in einer Unterscheidung von vier Wirklichkeitsbegriffen, die zwar nicht ausschließlich – aber größtenteils – chronologisch aufeinander folgen.<sup>17</sup> Das Verständnis von Realität als momentaner Evidenz kann für einen ‚antiken‘ Blick auf Wirklichkeit veranschlagt werden, wenn etwa bei Plato die letztgültige Wirklichkeit auf den evidenten Anblick der Ideen reduziert ist, hinter dem die Sphäre des Empirisch-Sinnlichen als Abbild zurücktritt.<sup>18</sup> Wo die Annahme eines

---

14 „Während die referentielle Funktion auf die Darstellung von Figuren, Handlungen, Beziehungen, Situationen etc. bezogen ist, richtet sich die performative auf den Vollzug von Handlungen – durch die Akteure und zum Teil auch durch die Zuschauer – sowie auf ihre unmittelbare Wirkung.“ Fischer-Lichte, Erika: „Grenzgänge und Tauschhandel. Auf dem Wege zu einer performativen Kultur“, in: Erika Fischer-Lichte/Friedemann Kreuder/Isabel Pflug (Hg.), *Theater seit den 60er Jahren. Grenzgänge der Neo-Avantgarde*, Tübingen/Basel 1998, S. 1-20, hier S. 2f.

15 Ebd., S. 3.

16 Assmann, Aleida: „Fiktion als Differenz“, in: *Poetica* 21 (1989), S. 239-260.

17 Blumenberg, Hans: „Wirklichkeitsbegriff und Möglichkeit des Romans“, in: Hans Robert Jauß (Hg.), *Nachahmung und Illusion (= Poetik und Hermeneutik, Band 1)*, München 1969, S. 9-27.

18 Das Verhältnis von Idee und Abbild gestaltet sich dabei als eines von „Sein sollen als solches“ (Idee) und „Vollstreckung“ (Abbild): „Die sichtbare Welt ist danach eine Vollstreckung der Sollensimplikation der Urbilder, ihnen ihre Nachbildung als das ihren Sinn erfüllende Korrelat zu geben. Aber es

Bereichs exemplarischer Realität Ausgangspunkt des Wirklichkeitsbegriffes darstellt, in der alle möglichen Gehalte und Gestalten bereits vollständig enthalten sind, und die sichtbare Welt als unmittelbar nach den Urbildern dieser Realität entstandenes Abbild konzipiert wird, kann künstlerische Praxis nur als Wiederholung erscheinen und ist die Darstellung der gegebenen Gegenstände lediglich Nachbildung und zu verurteilendes Abbild zweiter Stufe.<sup>19</sup> Kunst erschafft substanzlose Nach- und Trugbilder, wobei vor allem auch das Theater in der Kritik steht, wo Drama und dessen verkörpernde Darstellung zusammenwirken, also das Nachgeahmte unmittelbar vergegenwärtigt wird.<sup>20</sup> So erscheint Platons Einordnung der künstlerischen Praxis als „polemische Entdeckung der Fiktion“<sup>21</sup>, seine „Mimesiskritik als ausgesprochene Kritik des Theaters“<sup>22</sup>. Die besondere Qualität und die eigenen Dimensionen der Aufführung werden erkannt, dabei aber umso mehr diskreditiert. Weil bei Aristoteles im Gegensatz zu Plato die Ideen zu Formprinzipien der Natur selbst werden, künstlerische Darstellung damit Abbildung erster Stufe ist, erhält auch Fiktionalität hier eine grundsätzlich positive Wertung. So wird dem Kunstwerk eine eigenständige Gesetzmäßigkeit zugestanden, mit der, solange der Grundsatz der poetischen Wahrscheinlichkeit gewahrt bleibt, auch der Wirklichkeitsbezug der Nachahmung garantiert ist.<sup>23</sup> Indem sich die mimetischen Hervorbringungen nach den Prinzipien „Wohlpropo-

---

zeigt sich auch sogleich, daß in diesem System nur das erste und unmittelbare Abbild als Erfüllung des Urbildgebotes legitimiert ist und darin ein Ende des Prozesses der Abbildung darstellt; der als reales Prädikat genommene Abbildcharakter schließt die Möglichkeit aus, wiederum verbindliches Vorbild werden zu können.“ H. Blumenberg, „Wirklichkeitsbegriff und Möglichkeit des Romans“, S. 16.

- 19 „Nicht jedes Abbild und das Abbild als solches ist also bei Plato negativ gewertet, sondern nur das nicht unmittelbar nach dem Urbild entstandene, also nicht ‚reale‘ Abbild, das indirekte, schon auf Abbilder zurückgehende Nachbild.“ Ebd., S. 16.
- 20 „Auf der Szene steht – für eine bestimmte Zeitspanne – einer für einen anderen. Das Mimetische offenbart sich hier als eine Relation, als eine Beziehung. Zu erfassen ist sie nur in der Spannung des So-Wie, im Spalt einer Doppelung. Andererseits verwandelt sich diese Re-Präsentation auf der Szene in den Schein der Präsenz. Dies ermöglicht die bezwingende Kraft, welche die Bühne in höchstem Maße mit dem „Magnetismus“ der Dichtung teilt [...].“ Girshausen, Theo: „Mimesis“, in: Fischer-Lichte/Kolesch/Warstat, Lexikon Theatertheorie (2005), S. 201-208, hier S. 204.
- 21 Ebd., S. 201.
- 22 Ebd., S. 204.
- 23 Assmann, Aleida: Die Legitimität der Fiktion. Ein Beitrag zur Geschichte der literarischen Kommunikation, München 1980, S. 9f.

tioniertheit“, „Abbildungstreue gemäß der Wahrscheinlichkeit“ und „Wirkungskapazität durch Identifikationspotential“<sup>24</sup> eigenständig strukturieren und sich explizit als Täuschung manifestieren, eignet ihnen eine besondere Erkenntnis- und Wirkungsmöglichkeit.<sup>25</sup> In Bezug auf Theater wird dessen fiktionale Doppelstruktur – Platzierung zwischen Referenz und Vollzug; zwischen Drama und Aufführung – zur besonderen Qualität:

Die doppelte Fiktionalität der Aufführung – einerseits die Fiktion einer dramatischen Handlung, andererseits die darstellende Hervorbringung der Aufführungsrealität – bedeutet eine Erschütterung des Vertrauens in den bislang geltenden Wahrheitsanspruch der dichterischen Rede. Die theatrale Rede der Tragödie ist polyphon und nicht als verbindliche Aussage eines Einzelnen zu verstehen. Sie operiert mit der Darstellung möglicher statt tatsächlicher Sachverhalte. Gerade dieser Abstand zur Wirklichkeit lässt sie für Aristoteles zu einer Redeweise werden, die der Geschichtsschreibung überlegen ist. Als Fiktion ist die Tragödie nicht an das faktisch Besondere gebunden und kann deshalb Allgemeingültigkeit gewinnen.<sup>26</sup>

Mit dem Verständnis von Mimesis als Nachahmung von Handlung, die wiederum nach einer inneren Ordnung und dem „Ideal der Übersichtlichkeit“<sup>27</sup> strukturiert ist, zeichnet sich ein Bewusstsein für den eigenständigen Bereich des Fiktionalen ab. Gleichzeitig wird die bewusste Wahrnehmung der spezifischen Ebenen theatrale Fiktion deutlich: zum einen die fiktive Welt des Dramas, die repräsentiert wird, und zum anderen die Aufführungsrealität als solche, aus der die besondere theatrale Wirkung hervorgeht.<sup>28</sup> Die Wertschätzung des Eigenwertes künstlerisch-fiktionaler Produktion erfährt mit einem Wirklichkeitsbegriff von „garantiert Realität“<sup>29</sup> eine Minderung. Dieses zweite Konzept von Hans Blumenberg beschreibt Realitätserkenntnis als gebunden an vermittelnde Instanzen. Ausgangspunkt ist nicht mehr die momentane Evidenz des Wirklichen, sondern gegebene Realität ist erst durch die Garantie einer dritten Instanz, die zwischen Mensch und Wirklichkeit vermittelt, verlässlich. So wird im Mittelalter Gott zum verantwortli-

---

24 Ebd., S. 151.

25 Etwa zur Katharsis als ästhetische Erfahrung vgl. Fischer-Lichte, Erika: Ästhetik des Performativen, Frankfurt a.M. 2004, S. 333.

26 T. Birkenhauer: „Fiktion“, S. 107.

27 H.-T. Lehmann: Postdramatisches Theater, S. 60.

28 „Dem mimetischen Ereignis wohnen allem Zeichenbewusstsein und -gebrauch vorausliegende, aus den Korrespondenzverhältnissen der Welt resultierende Energien inne, welche den Repräsentationen allererst ihre bezaubernde Wirksamkeit verleihen.“ T. Girshausen: „Mimesis“, S. 206.

29 H. Blumenberg: „Wirklichkeitsbegriff und Möglichkeit des Romans“, S. 11.

chen Bürgen für die Erkenntnis von Wirklichkeit. Hier verbindet sich das, was als wirklich verstanden wird, mit dem negativ bewerteten, fiktiven Charakter dessen, was sichtbar gegeben ist.<sup>30</sup> Die Natur erscheint als Ausdruck eines göttlichen Willens, weshalb die künstlerische Tätigkeit in der nachahmenden Orientierung auf diese göttliche Schöpfung beschränkt bleibt und sich dabei als Einsicht in die große Vorlage, den göttlichen Kosmos, darstellt. Die Entwicklung einer eigenständigen Ästhetik ist damit blockiert, denn die Gesetze, die das Universum regieren, bilden auch die Normen für die schöpferische Produktivität des Menschen.<sup>31</sup> Für die Praxis des Theaters bestätigt sich diese Tendenz in der Integration von theatralen Aufführungen in die städtische Festkultur als geistiges Spiel oder Fastnachtsspiel, wobei gerade für Ersteres die rituellen Elemente dominieren und die Aufführungen nicht als originäre künstlerische Schöpfungen zu verstehen sind.<sup>32</sup> Dass dabei ein Bewusstsein für die besonderen medialen Bedingungen der Aufführungen dennoch – oder vor allem auch – wirksam ist, wird spätestens da erkennbar, wo die unkontrollierbare Wirkung der theatralen Präsentation vielfach Gegner des Theaters auf den Plan ruft und die Spiele verboten werden.<sup>33</sup> Die endgültige Emanzipation des Ästhetischen, mit der auch eine Revision des Fiktionsbegriffes verbunden ist, hängt wiederum zusammen mit der Umstrukturierung des Wirklichkeitsbegriffes in der Neuzeit. Diese dritte Stufe von Wirklichkeitskonzepten beschreibt Blumenberg als Realisierung eines in sich stimmigen Kontextes, womit Realität zum Resultat einer Realisierung, also eines Aktes des Bewusstseins, wird und der Fiktionsbegriff stärker und positiver bewertet an den der Wirk-

---

30 Bei Odo Marquard erscheint diese Konzeption unter dem Stichwort der „Ontologisierung“ von Wirklichkeit. Im Zusammenhang der „eschatologischen Weltvernichtung“ wird die Diesseitewelt lediglich unter der Perspektive der göttlichen Schöpferinstanz als wirklich definiert. Marquard, Odo: „Kunst als Antifiktion – Versuch über den Weg der Wirklichkeit ins Fiktive“, in: Dieter Henrich/Wolfgang Iser (Hg.), *Funktionen des Fiktiven*, München 1983, S. 35-54.

31 A. Assmann: Die Legitimität der Fiktion, S. 51f. Vgl. auch Jauß, Hans Robert: Zur historischen Genes der Scheidung von Fiktion und Realität“, in: Henrich/Iser, *Funktionen des Fiktiven* (1983), S. 423-431.

32 Fischer-Lichte, Erika: *Kurze Geschichte des deutschen Theaters*, Tübingen/Basel 1993, S. 15ff. Eine genauere Betrachtung des Fastnachtsspiels unter dem Blickwinkel von ästhetischer Fiktion und Fiktionalisierung würde die hier sehr vereinfachte Darstellung sicher relativieren, würde aber den hiesigen kurSORischen Durchgang durch die Geschichte des Verhältnisses von Theater und Fiktion übersteigen.

33 E. Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*, S. 334.

lichkeit heranrückt. Wirklichkeit wird nicht als vorgängig gegeben verstanden, sondern erscheint als momentanes und vor allem auch intersubjektiv akzeptiertes Konstrukt sich sukzessiv konstituierender Verlässlichkeit. So wird der mit den bisherigen Konzepten jeweils verbundene Absolutheitsanspruch aufgegeben, denn die entsprechenden Konstrukte sind jetzt variabel und können, ja müssen sogar jeweils veränderten und neuen Erfahrungsumständen angepasst werden.<sup>34</sup> Die Eigenwirklichkeit ästhetischer Gebilde kann damit tatsächlich erst verstanden und wertgeschätzt werden:

Erst ein neu sich durchsetzender Begriff von Wirklichkeit, der nichts anderes als die Konsistenz des Gegebenen im Raum und in der Zeit für die Intersubjektivität als den einzigen möglichen Rechtstitel auf Anerkennung durch ein Wirklichkeitsbewußtsein bestimmte, ließ den Anspruch auf Totalität künstlerischer Setzungen neben dem Faktum Welt überhaupt tragbar, wenn nicht allererst verstehbar werden.<sup>35</sup>

Für die Literatur mündet diese Veränderung nach Blumenberg in die Möglichkeit des Romans, in Bezug auf das Theater wäre nach Sauter vom Beginn der theatergeschichtlichen Phase des „Illusionismus“ auszugehen.<sup>36</sup> Die Erfindung und stetige Weiterentwicklung der Kulissenbühne als Norm und Modell für Theater und für das Verhältnis von Bühne und Zuschauerraum steht für den Willen zur Perfektionierung einer illusionierenden Wirkung fiktiver Welten und Räume, vor die der Zuschauer äußerlich getrennt platziert ist, innerlich an ihnen aber Anteil nimmt. Für die Frage nach Fiktionalisierung wird hier deutlich, was Theresia Brikenhauer als Kennzeichen der Diskussion des Begriffs in der Geschichte der Theatertheorie benennt, dass er nämlich in Bezug auf seine theatraleszenische Komponente „anhand anderer Begriffe erörtert wird: Spiel, Illusion, Täuschung, theatrales Als-Ob“<sup>37</sup>. Für den Begriff des „Illusionismus“ erhellt Hans-Thies Lehmanns Hinweis auf verschiedene Illusionsschichten das Verhältnis des Begriffs zu dem der Fiktion.

An dem, was Illusion genannt werden kann, lassen sich bei näherem Hinsehen mindestens drei Aspekte unterscheiden. Es besteht aus dem Staunen über die möglichen Realitäts-Effekte (Aspekt der Magie); aus der ästhetischen und sinn-

---

34 H. Blumenberg: „Wirklichkeitsbegriff und Möglichkeit des Romans“, S. 12ff.

35 Ebd., S. 18.

36 Sauter, Willmar: „Die optimistische Revolte der sechziger Jahre – Eine Etappe der Avantgarde“, in: Fischer-Lichte/Kreuder/Pflug, Theater seit den 60er Jahren (1998), S. 196-234, hier S. 230.

37 T. Birkenhauer: „Fiktion“, S. 107.

lichen Identifizierung mit der sinnlichen Intensität der realen Schauspieler und Theaterszene, tänzerischen Bewegungsformen und verbalen Suggestionen (Aspekt des – hellen oder dunklen – Eros); aus der inhaltlichen Projektion eigener Welterfahrung auf die vorgeführten theatralen Modelle, verbunden mit den mentalen Akten des „Ausfüllens der Leerstelle“ und der Einfühlung in die dargestellten Personen, wie die Rezeptionsästhetik sie analysiert, die mutatis mutandis im Zuschau-Akt ebenso wie beim Lese-Akt stattfindet (Aspekt der Konkretisation). Allein, das ist das auffallende Ergebnis der Beobachtung, allein dieser dritte Aspekt betrifft eigentlich den Bereich der Fiktionalität.<sup>38</sup>

Mit dem Aspekt der Konkretisation, also der vorstellungsmäßigen Ergänzung der Darstellung und Identifikation durch den Rezipienten als entscheidend für theatrale Fiktionalität wird deutlich, wie die Illusionswirkung fiktiver Welten im Theater des Barock letztlich auch den Zuschauer als aktiven Part braucht. Gerade an diesem Punkt, also am Verhältnis von fiktiver Bühnenwelt und ihrer Er-schaffung bzw. Wahrnehmung durch den Zuschauer entspinnst sich dann im Diskurs der Aufklärung ein tatsächliches Problembe-wusstsein für den Fiktionsbegriff. In gewisser Weise lässt sich der theatergeschichtliche Übergang vom „Paradigma des Theaters“ zum „Paradigma der Literatur“<sup>39</sup> sowie die Diskussion um eine realitäts-nähre Darstellung als eine Intensivierung und auch Präzisierung der Beschäftigung mit dem Fiktionsphänomen interpretieren. So schreibt Hasselbeck in seiner Studie über die Begriffe von Illusion und Fiktion in der poetologischen Diskussion des 18. Jahrhun-derts:

In der von der Rhetorik bestimmten Poetik des 17. und 18. Jahrhunderts bleibt der mimetische Charakter der poetischen *ars* vielmehr eine generelle Prämisse des Literaturverständnisses. Die Kategorien *Nachahmung der Natur* und *Fiktion* haben im Begriffsrepertoire der rhetorischen Poetik zwar einen wichtigen Platz, gehören aber von vornherein zum „Geltungsbereich eines primär innerli-terarischen Regelkanons (...), der nur indirekt mit der Realität verbunden ist.“ (H. P. Herrmann) [...]

In der geistigen Bewegung der Aufklärung [...] werden die philosophischen wie ästhetisch-poetologischen Begriffe der Tradition „von der bloßen Formel“ über-führt „in den Prozeß“ ihrer theoretischen Vergewisserung und weitreichenden Problematisierung (E. Cassirer). Diese Charakteristik trifft das poetologische Denken des 18. Jahrhunderts in besonderer Weise. Unterschiedliche theoreti-sche Ansätze führen von der frühen Aufklärung an aus Bindungen an die noch weiterwirkenden Prinzipien des rhetorischen Literatursystems allmählich zur bewußten Unterscheidung von Literatur und Wirklichkeit und zur gedanklichen Entfaltung des Fiktionalitätsproblems. Stufe um Stufe bildet sich das Bewußt-

---

38 H.-T. Lehmann: Postdramatisches Theater, S. 191.

39 T. Birkenhauer: „Fiktion“, S. 107.

sein über den Fiktionalitätscharakter der Poesie zu immer größerer Klarheit heraus. Mit dem Schritt für Schritt sich entwickelnden Fiktionalitätsbewußtsein wird eben in dieser Zeit der ästhetische Eigencharakter des in der Poesie Dargestellten zum Thema erhoben, in fortschreitenden Differenzierungen näher bestimmt und mit mehr als einer Begründungsweise von der Wirklichkeit „abgesondert“.<sup>40</sup>

Im Prozess der Entfaltung des Fiktionsbewusstseins besteht nach Hasselbeck die besondere Leistung Lessings in der Verbindung von Werk- und Wirkungsästhetik:

Lessings Leitgedanke der Wirkungsabsicht nämlich zielt nicht nur auf Fragen der kathartischen und gesellschaftlichen Wirkung von Literatur. Bereits in dem Briefwechsel von 1756/57 mit Mendelssohn und Nicolai über das Trauerspiel lenkt Lessing den Blick auf den primären Akt der literarischen Rezeption des Zuschauers oder Lesers. Er untersucht die Rezeption der Tragödie in engem Zusammenhang mit ihrer dramatischen Struktur und beschreibt das Fundierungsverhältnis von Werkstruktur und Rezeption unter zunehmender Bewußtheit über die Fiktionalität poetisch-dramatischer Darstellungen.<sup>41</sup>

Das detaillierte Wissen darüber, dass ästhetische Illusion auch das Wissen um die Fiktionalität der Darstellung integriert, führt bei Lessing zur genauen Strukturbestimmung fiktionaler Wirklichkeit, die aus der Wirkung auf den Zuschauer heraus entwickelt wird.<sup>42</sup> Protagonist wird der Bürger, weil Identifikationsfigur für ein bürgerliches Publikum, und in Bezug auf das Theater ist die Diskussion um die schauspielerische Darstellungsweise, für die sich der „Realismus als grundlegender Gedanke“<sup>43</sup> konstatieren ließe, in eben-diesen Kontext einer differenzierten Haltung gegenüber Illusion und Fiktion zu stellen. Wesentlicher Bezugspunkt der gesamten theatralen Darstellung ist die fiktive Welt des Dramas. Theater und Drama werden ununterscheidbar, der Zuschauer fühlt sich in die repräsentierte Welt des Dramas ein, identifiziert sich und leidet mit. Dieser sich durchsetzende theatrale Realismus, bei dem das Potential theatraler, allein von der Aufführung ausgehender Fiktionalisierung vollkommen für die Vermittlung der dramatischen Vorlagen genutzt wird, findet nach seiner Ausformung als psychologischer Realismus seinen Höhepunkt im Theater des Naturalismus. Nach Lehmann bildet dieser auch Höhe- und Endpunkt des „dramati-

---

40 Hasselbeck, Otto: *Illusion und Fiktion. Lessings Beitrag zur poetologischen Diskussion über das Verhältnis von Kunst und Wirklichkeit*, München 1979, S. 12f.

41 Ebd., S. 85.

42 Ebd., S. 119ff.

43 W. Sauter: „Die optimistische Revolte der sechziger Jahre...“, S. 230.

schen Theaters“ als diskursive Formation, für die die Verschmelzung von Drama und Theater wesentlich ist.<sup>44</sup> Mit der Bewegung der historischen Theateravantgarden erfährt diese Tradition in der so genannten „performativen Wende“<sup>45</sup> einen entscheidenden Bruch, wobei in der programmatischen Gegenüberstellung von Literatur und Drama auf der einen, und Theater auf der anderen Seite die Fiktion der ersten Partei zugeordnet bleibt und Theater sich von eben dieser in einer Geste der Selbstreflexion abkoppelt. Das Zusammenspiel von Körper, Wahrnehmung und Sprache im Theater erfährt vor dem Hintergrund der veränderten Erfahrungen mit diesen Kategorien in der Lebenswelt (Sprachkrise, Beschleunigung der Wahrnehmung und Veränderung des Körpergefühls, Identitätskrise) einen grundlegenden Wandel: „Worum es in der neuen Theaterentwicklung ging, ist die Frage, in welcher Weise und mit welchen Folgen die Idee des Theaters als Darstellung eines fiktiven Kosmos überhaupt aufgebrochen und sogar aufgegeben wurde, eines Kosmos, dessen Schließung durch das Drama und die ihm entsprechende Theaterästhetik gewährleistet wurde.“<sup>46</sup> Diverse Programme und Modelle der historischen Avantgarden erscheinen als Entliterarisierung bzw. Retheatralisierung der Bühne. Auch die Rolle des Zuschauers wird neu konzipiert. Die Theatermacher entdecken den „Faktor Publikum“<sup>47</sup> insofern, als der Zuschauer aus seiner anscheinenden Passivität herausgerissen wird. Die Konzeption des Perzeptions- und Rezeptionsverhaltens vollzieht sich in einem neuartigen Spektrum zwischen Schock (Futurismus), Provokation (Dada), Rausch (Georg Fuchs), Trance (Artaud), Schöpfung des eigenen Sinns (Meyerhold) etc.<sup>48</sup> Sowohl bei der Inszenierung von dramatischen Texten als auch in Modellen jenseits von Kategorien wie dramatischer Handlung und Figurenpsychologie erfährt der Einsatz des Schauspielerkörpers wesentliche Veränderung.<sup>49</sup> Diese Besinnung der Theatermacher auf die von der Literatur unabhängige Dimension des Theaters mündet auf der Seite der literarischen Produktion in neue Schreibweisen, wie sie Szondi als Episierung, Lyrisierung, Monologisierung des Dialogs etc. beschrieben

---

44 H.-T. Lehmann: Postdramatisches Theater, S. 76.

45 Vgl. u.a. E. Fischer-Lichte: Ästhetik des Performativen, S. 337f.

46 H.-T. Lehmann: Postdramatisches Theater, S. 44.

47 Vgl. Nam, Sang Sik: Der Faktor „Publikum“ in den Theatertheorien der europäischen Avantgarde zwischen 1890 und 1930, Frankfurt a.M./Berlin u.a. 1997.

48 E. Fischer-Lichte: „Wahrnehmung – Körper – Sprache...“, S. 7.

49 Ebd., S. 9.

hat.<sup>50</sup> Die Opposition von Literatur und Theater dieser Zeit systematisiert Birkenhauer in den beiden Plädoyers: „Das Theater verhindert die Literatur“ (etwa bei Craig und Maeterlinck) und „Die Literatur verhindert das Theater“ (paradigmatisch Artaud).<sup>51</sup> In Bezug auf das Fiktionsthema ist zu konstatieren, dass die Entdeckung des Zuschauers als entscheidendem Faktor der theatrale Konstellation vor allem in seine ‚Bearbeitung‘ und Aktivierung mündet, durch die die ästhetischen Erfahrungen auch in den Bereich der Lebenswelt einwirken sollen: im einen Fall eher spirituell anmutend (vgl. Craig oder Kandinsky), im anderen Falle konkret politisch (Piscator) bzw. als dialektische Vermittlung von Spiel und tatsächlichen Handeln (Brecht).<sup>52</sup> In der Protestgeste gegen die Forderung, dass das Theater die Literatur zu realisieren hat, wird der Begriff der Fiktion dem Drama zugeschlagen und zur Negativfolie. Besonderen Stellenwert angesichts dieser problematischen Beziehung zwischen Theater und Literatur auch in Bezug auf den Fiktionsbegriff hat Brechts Modell des Epischen Theaters. Nach Lehmann erweist es sich in der Kombination von literarischer Produktion und spezifischer (nämlich verfremdender) Präsentation von Stücken zugleich als „Erneuerung und Vollendung der klassischen Dramaturgie“<sup>53</sup>. Dies insofern, als der Bruch mit dem von Brecht kritisierten Illusionstheater zwar in die Forderung der epischen Verfremdungstechniken mündet, durch die der Vorgang des Zeigens und des Vorführens omnipräsent bleibt und der Zuschauer zur distanzierten Wahrnehmung angehalten ist, Brecht dabei aber am Begriff der Fabel als wesentlichem Strukturelement festhält.

Indem er die tragende Säule des klassischen Dramas bewahrte, die Fabel im Sinne einer Geschichte von allegorischer Bedeutsamkeit, die auf der Bühne eine Totalität und ein Äquivalent für den Begriff, ein Wissen, eine Wahrheit bietet, erweise sich seine Destruktion der klassischen Tradition als deren Bewah-

---

50 Vgl. Szondi, Peter: Theorie des modernen Dramas (1880 – 1950), Frankfurt a.M. 1963.

51 Birkenhauer, Theresia: Schauplatz der Sprache – Das Theater als Ort der Literatur. Maeterlinck, Cechov, Genet, Beckett, Müller, Berlin 2005, S. 12f.

52 „Zusammenfassend können wir festhalten, daß die historischen Avantgardebewegungen die für die autonome Kunst wesentlichen Bestimmungen negieren: die Abgehobenheit der Kunst von der Lebenspraxis, die individuelle Produktion und die davon getrennte individuelle Rezeption. Die Avantgarde intendiert die Aufhebung der autonomen Kunst im Sinne einer Überführung der Kunst in Lebenspraxis.“ Bürger, Peter: Theorie der Avantgarde, Frankfurt am Main 1974, S. 72.

53 H.-T. Lehmann: Postdramatisches Theater, S. 48.

rung, das epische Theater als *last minute rescue* der aristotelischen Tradition.<sup>54</sup>

So wäre der avantgardistische Zug von Brechts Epischem Theater letztlich nicht in der Verfremdung und Episierung zu verorten – die als Mittel kaum originell waren –, sondern in deren Funktionalisierung im Rahmen einer gesellschaftspolitischen Funktion von Theater: die präsentierten Welten, und damit Wirklichkeit, grundsätzlich als veränderbar zu zeigen. Die ästhetischen Methoden der Verfremdung elaborieren das Spiel mit der Realität des Theaters einerseits und einer fiktiven dramatischen Vorlage andererseits. Referentielle und performative Dimension der Aufführung geraten in eine dynamische Interaktion im Dienste der Vermittlung eines dialektischen Weltbildes.<sup>55</sup> Bildet dieses reflektierte und antinaturalistische Verständnis von Illusion heute selbstverständliche Voraussetzung aktueller Theaterarbeit,<sup>56</sup> so ist es eben die – für Brecht konstitutive – Verflechtung formaler und gesellschaftspolitischer Konzeption des Epischen Theaters (aber auch der historischen Theateravantgarde), aus der heraus sich der Abstand der neoavantgardistischen Theaterkunst der 60er Jahre und der heutigen Theaterpraxis zu diesen Vorläufern ergibt. Der Zerfall von weltanschaulichen Gewissheiten ist selbstverständlich geworden,<sup>57</sup> das Scheitern der Avantgarden in Bezug auf die Provokation gesellschaftlicher Umbrüche hat zur Erkenntnis der strukturellen Differenz zwischen Spiel und Handeln

---

54 Lehmann, Hans-Thies: „Fabel-Haft“, in: Hans-Thies Lehmann, Das Politische Schreiben. Essays zu Theatertexten, Berlin 2002, S. 219-237, hier S. 225.

55 Vgl. dazu u.a. Müller, Klaus-Detlef (Hg.): Bertolt Brecht. Epoche – Werk – Wirkung, München 1985; Eckhardt, Juliane: Das Epische Theater, Darmstadt 1983; Knopf, Jan: Brecht-Handbuch. Theater, Stuttgart 1980; Hecht, Werner: „Brechts Weg zum epischen Theater“, in: Reinhold Grimm (Hg.), Episches Theater, Köln/Berlin 1966, S. 50-87; u.a.

56 Raddatz, Frank-M.: Brecht frißt Brecht. Neues Episches Theater im 21. Jahrhundert, Berlin 2007. Raddatz befragt aktuelle Theatermacher nach ihrem Bezug zu Brecht. „Für diese Generation – im vorliegenden Titel vertreten durch Armin Petras, René Pollesch, Rimini Protokoll und Andres Veiel – bildet jenes reflektierte und antinaturalistische Verständnis der Illusion, die den Dreh- und Angelpunkt des epischen Theaters ausmacht, bereits eine selbstverständliche Voraussetzung. Daß Prinzipien wie die Konstruktion des epischen Theaters [...] als einer entscheidenden Denkfigur des 20. Jahrhunderts weiterhin der Reflexion standhalten, erweist sich im Gespräch mit Durs Grünbein, Boris Groys, Friedrich Kittler und Samuel Weber.“ Ebd., S. 8.

57 H.-T. Lehmann, Postdramatisches Theater, S. 88.

geführt<sup>58</sup> und wo die avantgardistische Bewegung sich noch theaterimmanent gegen die Literatur wehrt, erforscht experimentelles Theater seit den 60er Jahren Räume jenseits des Theaters:

Während die Avantgardisten im ersten Drittel unseres Jahrhunderts das Performative jedoch durch die Neudefinition bzw. Neuprägung der Begriffe Theater/Theatralität umwerteten, wandten sich die Performance-Künstler ganz deziidiert gegen das Theater überhaupt. Dabei gingen sie allerdings von einem Theaterbegriff aus, der zwar in den fünfziger und frühen sechziger Jahren in der westlichen Kultur gängig war, den die historischen Theateravantgarden jedoch bereits heftig attackiert und destruiert hatten. Gegen die Fiktionalität von Theater setzten sie die Qualität von Realraum und Realzeit der Performance, gegen das Rollenspiel des Schauspielers die „Real-Präsenz“ des Performers und die Authentizität seiner Handlungen.<sup>59</sup>

Dabei erweist sich die Provokation von Störung konventionalisierter Wahrnehmungsweisen auf Seiten des Zuschauers als tatsächliche Befreiung des Zuschauers, weil es nicht mehr um die in gewissem Maße gesteuerte und konkret zielorientierte Aktivierung des Publikums geht, sondern um die Schaffung von Frei- und Spielräumen, in denen der Zuschauer subjektiv die eigene Aufführung mit erschafft.<sup>60</sup>

Das Moment der Störung und des Widerstandes passt sich dabei ein in eine Differenzierung des Realitäts- und Wirklichkeitsbegriffes, die Hans Blumenberg als viertes Konzept seiner Übersicht über Wirklichkeitskonzepte einführt. Gewissermaßen im Anschluss an die konstruktivistische Perspektive, aber diese weiterdenkend, wird Realität, im Gegensatz zur konstruierten Wirklichkeit, als vom Subjekt nicht erschließbar aufgefasst.<sup>61</sup> Auf diese Momente zielt u.a. postdramatisches Theater, das in der absoluten Gleichberechtigung seiner Mittel das „dramatische Dispositiv“ hinter sich lässt. Auch für das Phänomen theatrale Fiktionalisierung, die als solche – wie gezeigt – aktuell bleibt, hat die Konzentration auf die Realität des Theaters Konsequenzen. Der Blick auf die Produktion von Ivana Müller *While We Were Holding It together* machte bereits klar, dass neue Theaterformen ganz gezielt und aus den experimentellen Entwicklungen heraus kommend auch ganz spezifisch mit Fiktion

---

58 Menke, Christoph: „Praxis und Spiel. Bemerkungen zur Dialektik eines postavantgardistischen Theaters“, in: Patrick Primavesi/Olaf A. Schmitt (Hg.), *AufBrüche – Theaterarbeit zwischen Text und Situation* (= Recherchen, Band 20), Berlin 2004, S. 27-35., hier S. 32.

59 E. Fischer-Lichte: „Grenzgänge und Tauschhandel...“, S. 18.

60 Ebd. S. 7

61 H. Blumenberg: „Wirklichkeitsbegriff und Möglichkeit des Romans“, S. 13f.

nalisierungsprozessen arbeiten. In der Aufsatzsammlung *Wege der Wahrnehmung* formulieren die Herausgeber die Tendenz im aktuellen Theater, sich gerade im Bereich zwischen Fiktion und Realität anzusiedeln:

Auch wenn Bedeutungen und Inhalte im postdramatischen Theater der Gegenwart nach wie vor eine zentrale Rolle spielen, so verschiebt sich doch die Art ihrer Präsentation. Sie fordert dem Zuschauer andere Haltungen ab als die des Nachvollzuges einer Narration. Das Gegenwartstheater lässt vielmehr seine Wahrnehmung selbst zum Thema werden, indem es die Grenzen zwischen Fiktion und Realität und zwischen Zuschauern und Akteuren verschiebt oder mit der Aufmerksamkeit des Publikums spielt.<sup>62</sup>

Unter dem Schlagwort vom Verschwimmen der Grenzen zwischen Fiktion und Realität in neuen Theaterproduktionen summieren die Autoren Theaterproduktionen, die sich nicht mehr durch die Auseinandersetzung mit literarischen Texten, sondern durch eigenständige Performance-Strategien profilieren. Dagegen will die vorliegende Untersuchung versuchen, auch für aktuelle Inszenierungen mit literarischen Vorlagen als Ausgangspunkt die besondere Qualität des theatralen Zusammenspiels von Körper, Wahrnehmung und Sprache als eines zu beschreiben, in dem theaterspezifische Spielräume des Fiktiven eröffnet werden. Dabei können die konstatierten Phänomene des „Zwischen“ besondere Formen des Umgangs, der Vermittlung und Erfahrbarmachung des jeweiligen thematischen Spektrums der Ausgangstexte darstellen. Denn wie Franz Wille schreibt: „Es gibt bekanntlich immer zwei Möglichkeiten, zeitgenössisches Theater zu machen: Entweder man ist von heute, oder man erzählt von heute. Das eine ist Sein, vulgo Wirklichkeit, das andere der Sinn, die fiction. Im Idealfall kommt beides zusammen.“<sup>63</sup>

Fragen für die folgende Untersuchung sind damit: Inwieweit, durch welche Verfahren und mit welcher Intention werden in aktuellen Theaterproduktionen Spielräume des Fiktiven als Vermittlung von referentieller und performativer Dimension von Theater und im Kontext der diskutierten Inhalte hergestellt, erforscht und thematisiert. Theoretisch bedeutet dies, in der Koppelung von literaturwissen-

---

62 Fischer-Lichte, Erika/Gronau, Barbara/Schouten, Sabine u.a. (Hg.): *Wege der Wahrnehmung. Authentizität, Reflexivität und Aufmerksamkeit im zeitgenössischen Theater* (= Recherchen, Band 33), Berlin 2006, S. 6.

63 Wille, Franz: „Sein vor Sinn. Das Verhältnis zwischen Kunst und Leben ändert sich gerade wieder: Über Tschechow und Kapitalismuskritik, Wallenstein-Wiedergänger, Bürger-Sehnsucht und das Theater von Jürgen Gosch“, in: *Theater heute. Jahrbuch 2006*, S. 108-116, hier S. 109.

senschaftlichem und theaterwissenschaftlichem Diskurs die The menstellung grundsätzlich sowie für das Medium Theater zu problematisieren und innerhalb dessen methodische Ansätze für die Inszenierungsanalysen vor dem Hintergrund der benannten Fragestellungen zu erarbeiten. Die Auswahl der Beispielinszenierungen erfolgte dabei nicht unter der Prämisse, einen repräsentativen Überblick über die unterschiedlichen gegenwärtigen Techniken und Methoden der theatralen Fiktionalisierung zu bieten. Dies wäre ein Unternehmen von nur kurzer Geltungsdauer, verändern und entwickeln sich diese Methoden doch permanent weiter. Vielmehr soll die Anwendung des entwickelten Begriffsrepertoires und Verständnis kontextes in den Analysen exemplarisch deren Tragfähigkeit be weisen und anschaulich machen, inwiefern für aktuelle Theaterproduktionen das Fiktive einen Zentralbegriff darstellt.