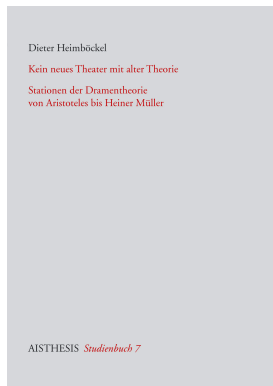


Leseprobe

Dieter Heimböckel

# Kein neues Theater mit alter Theorie

Stationen der Dramentheorie  
von Aristoteles bis Heiner Müller



AISTHESIS VERLAG

---

Bielefeld 2010

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© Aisthesis Verlag Bielefeld 2010  
Postfach 10 04 27, D-33504 Bielefeld  
Satz: Germano Wallmann, [www.geisterwort.de](http://www.geisterwort.de)  
Druck: docupoint GmbH, Magdeburg  
Alle Rechte vorbehalten

ISBN 978-3-89528-787-9  
[www.aisthesis.de](http://www.aisthesis.de)

# Inhaltsverzeichnis

Vorwort .....	7
1. Dramentheoretische Grundlegung in der Antike Aristoteles und Horaz .....	9
2. Auslegung und Normierung Die frühneuzeitliche Rezeption der antiken Dramentheorie .....	15
3. Zwischen Wirkungspoetik und Produktionsästhetik Theorien des Dramas im 18. Jahrhundert .....	21
4. Eine Domäne der Philosophie Dramentheorie von Hölderlin bis Nietzsche .....	39
5. Theorie in Zeiten der Krise Von Benjamin bis Heiner Müller .....	51
6. Nach der Krise ist vor der Krise? Eine (kleine) Zugabe .....	60
Glossar .....	63
Literaturverzeichnis .....	80
Personenverzeichnis .....	91

## Vorwort

Ein historischer Überblick zum Drama und seiner Theorie hat auf den ersten Blick etwas Hybrides. Denn immerhin wollen, wenn man nicht nur an die deutsche Dramentheorie, sondern auch an die historischen Grundlegungen und Weiterentwicklungen denkt, mehr als 2000 Jahre Theoriegeschichte aufgearbeitet und aufbereitet werden. Die notwendigerweise zu treffende Auswahl folgt Schwerpunktsetzungen, die in der Regel kanonisiert sind. Das hat dem Drama und seiner Analyse nicht immer gutgetan, weil das Festhalten an Konventionen bzw. die Einschreibung in bestimmte Traditionszusammenhänge die Sicht auf das innovative Potential mancher Dramenformen getrübt hat. Hiermit freilich wird nichts Neues angesprochen, sondern nur noch einmal vor Augen geführt, was der allgemeinen Literaturgeschichtsschreibung schon längst als Problem bekannt ist.

Analyse, auf welche Gattung sie sich auch immer beziehen mag, kommt jedoch ohne deren historische Verortung nicht aus. Das ist von Vertretern strikter Werkimmanenz ebenso wenig wie von poststrukturalistischer Seite ernsthaft in Zweifel gezogen worden. Und selbst dort, wo sie ausdrücklich nicht geleistet wird, denkt man sie größtenteils stillschweigend mit. Da über die Brauchbarkeit des analytischen Instrumentariums jenseits des Einzelfalls entschieden wird, bleibt hierfür der literatur- und theoriegeschichtliche Bedingungs-zusammenhang, in den es hineingestellt wird, maßgeblich. Die Lehre von den drei Einheiten etwa ist so lange eine Kategorie ohne analytischen Wert, solange von ihrer Anwendung lediglich auf die Nachhaltigkeit der klassizistischen Doktrin oder auf einen Regelkonformismus geschlossen wird. Ohne die Möglichkeit einer poetologischen Einordnung und ohne das Vorwissen darüber, dass das Drama im 19. und vor allem im 20. Jahrhundert nach „*transzendentaler dramaturgischer Selbstreflexion*“ (Mennemeier 1994, 89) strebt, ließen sich am Ende Goethes *Iphigenie auf Tauris* und Thomas Bernhards *Die Jagdgesellschaft* in Hinsicht auf die Einheitslehre als vergleichbare Musterbeispiele ihrer Gattung verstehen.

Der historische Überblick versteht sich daher als ein Baustein zur Heuristik des Dramas. Das schließt den Dramenbegriff, wie er aus der Gattungstria geläufig ist, naturgemäß mit ein. Von einer mittlerweile fragwürdig gewordenen Dichtungsform zu sprechen (vgl. Poschmann 1997; dagegen Haas 2007), hieße ja nichts weniger, als den Standpunkt der (jüngeren und jüngsten) Gegenwart absolut zu setzen. Mit Bedeutungsverschiebungen und

veränderten Gewichtungen hat die literaturwissenschaftliche Begriffs- und Kategorienbildung allerdings immer schon zu leben (und fallweise zu kämpfen) gehabt. Die Selbstverständlichkeit, mit der in den Jahren nach 1945 noch über *Grundbegriffe der Poetik* (Staiger 1946) nachgedacht wurde, stößt heute auf entschiedenen Widerstand und macht der Einsicht Platz, dass der Begriff der Poetik allenfalls „im Plural möglicherweise einige Berechtigung hat.“ (Jung 1997, 10) Auch wenn die Schrift *Peri poiētikēs* des Aristoteles nicht nur die Mutter aller Poetiken, sondern auch ihre Namensgeberin ist, so steht dem begriffsgeschichtlichen Argument das Bedürfnis der modernen Literaturwissenschaft nach systematischer Erfassung ihres jeweiligen Gegenstandsgebietes und ein insgesamt strengeres Methodenbewusstsein berechtigterweise entgegen. Es empfiehlt sich daher, statt von Dramenpoetik von Dramentheorie zu sprechen und damit eine terminologische Gepflogenheit aufzugreifen, durch die mittlerweile ältere Bezeichnungen (neben Dramenpoetik noch Dramaturgie und Dramenästhetik) verdrängt worden sind (vgl. R. Grimm 1971; Asmuth 1992, 186ff.; Krieger 1995; Schmid 1997, 403ff.).

*Zur Benutzung des Studienbuches:* Es ist das Anliegen der nachfolgenden Ausführungen, einen zusammenfassenden Überblick über die für die Gattungsgeschichte zentralen Stationen der deutschen Dramentheorie und ihre Voraussetzungen zu vermitteln. Sie dienen der Einführung und möchten zugleich zur weiterführenden Vertiefung in das Thema beitragen. Dem Charakter des Studienbuches entsprechend, enthält das Literaturverzeichnis ausführliche bibliographische Angaben sowohl zur konsultierten Primär- und Sekundärliteratur als auch zur thematisch weiterführenden Forschungsliteratur. Der Haupttext weist daher wie das Glossar Quellen und Zitate lediglich in Kurzform nach. In dem Glossar sind wichtige Begriffe zur Theorie und Gattung des Dramas versammelt. Damit sollen erklärende Wiederholungen vermieden, begriffliche (und jeweils durch einen Pfeil markierte) Querverbindungen hergestellt und ein dramentheoretisches und -analytisches Begriffsrepertoire zur Verfügung gestellt werden. Die Ausführlichkeit der Erklärungen bemisst sich dabei nach der Komplexität der Termini und ihrer begrifflichen Entfaltung im vorliegenden Text. Für ihre Mitwirkung an der Erstellung des Glossars dankt der Verfasser Susanne Dechantsreiter.

Luxemburg und Trier  
im Februar 2010

Dieter Heimböckel

## 5. Theorie in Zeiten der Krise

Von Benjamin bis Heiner Müller

Wie das Drama als Gattung, so gerät nach Peter Szondi auch die Philosophie des Tragischen um 1900 in eine Krise. „Sie gleicht dem Flug des Ikaros. Denn je näher das Denken dem generellen Begriff kommt, umso weniger haftet an ihm das Substantielle, dem es den Aufschwung verdankt.“ (Szondi 1961, 53) Auf dieses Problem antwortete Walter Benjamin mit seiner Schrift *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (1928), indem er sein Hauptaugenmerk nicht auf die Philosophie des Tragischen, sondern auf die geschichtsphilosophische Bestimmung der Tragödie richtete. An der *Geburt der Tragödie* kritisierte er dementsprechend den Absolutheitsanspruch des Ästhetischen gerade auch mit Blick auf den griechischen Mythos, da mit dem Verzicht auf dessen geschichtsphilosophische Erkenntnis „die Emanzipation von der Schablone einer Sittlichkeit, die man dem tragischen Geschehen aufzulegen pflegte, teuer erkaufte“ worden sei (Benjamin 1978, 83; vgl. hierzu Pfothenhauer 1985). Statt sich wie Nietzsche von dem Gedanken einer Wiederbelebung der Tragödien-Tradition leiten zu lassen, insistierte Benjamin auf der Besonderheit und Einmaligkeit der Gattung bzw. darauf, dass kein geschichtsübergreifendes Gattungsmodell möglich sei (vgl. B. Menke 2006, 212ff.). Zwischen antiker und moderner oder, nach dem Vorbild Franz Rosenzweigs, zwischen alter und neuer Tragödie zu unterscheiden (vgl. Benjamin 1978, 93f.), führte aus seiner Sicht nicht nur zur begrifflichen Verwischung des historischen Sachgehalts, sie stand auch dem Anliegen einer als kritisch verstandenen Literaturtheorie im Wege, die geschichtsphilosophische und erkenntnistheoretische Dimension eines Kunstwerks aufzuzeigen. Benjamin unterschied daher zwischen Tragödie und Trauerspiel; und sofern seine Abhandlung auf nichts anderes zielte als auf die Darstellung der „Idee“ (Benjamin 1978, 20) des Trauerspiels, ist sie in der Tat reine „Explikation“ dieses Namens bzw. die „anamnetisch-restaurierende Entzifferung dessen, was – ‚ursprünglich‘ – im Namen ‚Trauerspiel‘ aufbewahrt ist.“ (Schings 1988, 669f.)

Gegenstand der Tragödie ist nach Benjamin der Mythos, ihr Hauptgedanke die Opferidee. Menschheitsgeschichtlich auf einer Entwicklungsstufe angesiedelt, wo es zur Ablösung von der „dämonischen Weltordnung“ kommt, besinnt sich der heidnische Mensch in der Tragödie, „daß er besser ist als seine Götter, aber diese Erkenntnis verschlägt ihm die Sprache.“ Als

Signum seiner Unmündigkeit und Infantilität bleibt er stumm. „Nur seiner Physis, nicht der Sprache dankt er, wenn er zu seiner Sache halten kann und daher muß er es im Tode tun.“ (Benjamin 1978, 89ff.) Aus diesem Vorgehen des tragischen Helden ergibt sich zweierlei: Zum einen setzt es das göttliche Recht des Sühneopfers außer Kraft, zum anderen ist in seinem Tod eine Art stellvertretende Handlung zu sehen, „in welcher neue Inhalte des Volkslebens sich ankündigen.“ An seinem Schicksal orientieren sich neue Generationen und erlernen „ihre Sprache“ (Benjamin 1978, 87 u. 95). Im Trauerspiel haben demgegenüber die Figuren ihre Sprache längst gefunden; sein Gegenstand ist jedoch nicht mehr der Mythos, sondern die Geschichte. Es ist die Geschichte nach dem Verlust des göttlichen Heilsplans, den die mittelalterliche *ordo*-Vorstellung noch versprochen hatte. Durch den Verlust mit der menschlichen Vergänglichkeit konfrontiert und auf die Trostlosigkeit der irdischen Verfassung verwiesen, sind die Dramen im wahrsten Sinne des Wortes Spiele der Trauer, wobei Benjamin das Trauerspiel nicht so sehr als Spiel begreift, „das traurig macht, als jenes, über dem die Trauer ihr Genügen findet: Spiel vor Traurigen.“ Neu belebt sich daher die „entleerte Welt“ unter dem Blick der Trauer, die im Melancholiker als Verkörperung des barocken Gemütszustandes ihre analoge Ausprägung findet. „Die Theorie der Trauer, wie sie als Pendant zu der von der Tragödie absehbar sich zeigte, ist demnach nur in der Beschreibung jener Welt, die unterm Blick des Melancholischen sich auftut, zu entrollen.“ (Benjamin 1978, 100 u. 120; vgl. hierzu Steiner 1992) Der Bezug auf das barocke Trauerspiel ist jedoch, worauf mehrfach hingewiesen wurde, zu eng gefasst und wohl auch von Benjamin in der Form nicht intendiert gewesen. Denn da er selbst das Trauerspiel „mit Arten des Dramas von Calderon bis Strindberg“ (Benjamin 1978, 94) in Verbindung brachte, ist zu vermuten, dass er es als einzige angemessene nachantike Form der Tragödie auszumachen versuchte (vgl. Schings 1988, 670; Lehmann 2002, 1867). Jedenfalls wird dadurch plausibel, warum er später sogar das epische Theater Brechts bzw. dessen untragischen Helden einer an das mittelalterliche Mysterien- und barocke Trauerspiel anknüpfenden Traditionslinie zuordnete (vgl. *Was ist das epische Theater?*).

Einer solchen Zuordnung dürfte Bertolt Brecht nicht oder nur in Ansätzen widersprochen haben. Dass seine Theaterkonzeption in vielfacher Hinsicht der Dramen- und Theatertradition verpflichtet war, ist von ihm selbst häufig genug bestätigt worden. Wenn dennoch von Brechts „Einzigartigkeit“ (R. Grimm 1995, 13) die Rede ist, so bezieht sich das zum einen auf seine Personalunion vertretene Arbeit als Theoretiker und Praktiker des Dramas

ebenso wie der Bühne, zum anderen auf seine durch einen sehr persönlich verstandenen Marxismus fundierte Dramen- und Aufführungstheorie, die in sich „ein vollständiges Theatergebäude“ (Kesting 1989, 57) darstellt. Gerade aber ihrer ideologischen Ausrichtung wegen ist Brechts Dramentheorie immer auch im Zusammenhang mit seinem Kunstverständnis insgesamt zu betrachten. Denn insofern die Kunst aus seiner Sicht einen politischen Auftrag zu erfüllen hat und über bestehende gesellschaftliche Missstände aufklären sowie Perspektiven ihrer Überwindung aufzeigen soll, hat das Theater Methoden zu ersinnen, die der Vorbereitung und Initiierung politischen und gesellschaftlichen Handelns dienen.

Da Brecht seine dramatische und bühnenpraktische Arbeit seit 1919 kontinuierlich mit Kritiken und theoretischen Überlegungen begleitete, liegt dazu eine kaum überschaubare Zahl mitunter fragmentarisch gebliebener Schriften und Aufzeichnungen vor. Er gehört zweifelsohne zu den produktivsten Theoretikern in der Geschichte der Gattung überhaupt. Für das Verständnis dessen, was er in der Genese seiner Theorie mal als episches Theater, mal als anti- bzw. nichtaristotelische Dramatik oder dialektisches Theater bezeichnete, gelten jedoch seine *Anmerkungen zur Oper „Aufstieg und Fall der Stadt Mahagony“* (1930), die im Exil entstandenen Beiträge *Verfremdungseffekte in der chinesischen Schauspielkunst* (1935), *Vergnügungstheater oder Lehrtheater* (1936), *Die Straßenszene* (1938), *Über experimentelles Theater* (1939) und der *Messingkauf* (1939-42) sowie der aus der Nachkriegszeit stammende Grundlagentext *Kleines Organon für das Theater* (1949) als wesentlich. Das Neue am Ansatz der brechtschen Dramentheorie besteht nicht so sehr in der Übertragung des Epischen auf das Drama; epische Elemente im Drama sind so alt wie dessen Geschichte selbst. Neu ist vielmehr, dass er die epische Form als konstitutive Qualität des Dramas begreift, weil mit ihr „die neuen Stoffe, die sehr komplizierten Vorgänge der Klassenkämpfe im Augenblick ihrer entsetzlichsten Zuspitzung, auf solche Art leichter zu bewältigen“ und „die gesellschaftlichen Verhältnisse in ihren kausalen Zusammenhängen“ (Brecht 1997, VI 300) eher darzustellen seien. Der Begriff des epischen Theaters fungiert dabei von Anfang an als Kampfbegriff gegen das bürgerliche respektive aristotelische Theater (vgl. das Oppositionsschema in den *Anmerkungen zur Oper „Aufstieg und Fall der Stadt Mahagony“*, Brecht 1997, VI 106f.). Brechts Kritik entzündet sich vor allem an den aus der aristotelischen Katharsis-Lehre hergeleiteten Prinzipien der Identifikation und des Mitleids, die sich im bürgerlichen Theater eher lähmend als aktivierend auf die Zuschauer auswirkten und deren



Aufmerksamkeit von den tatsächlichen gesellschaftlichen Macht- und Missverhältnissen abzögen. „Die Darstellungen des bürgerlichen Theaters gehen immer auf die Verschmierung der Widersprüche, auf die Vortäuschung von Harmonie, auf die Idealisierung aus.“ (Brecht 1997, VI 631) Statt sich mit dem Schicksal des Helden zu identifizieren, ist der Zuschauer, damit er analytisch an das Geschehen herangeht und den Kausalnexus der dargestellten Dinge erkennt, auf Distanz zu ihnen zu bringen. Distanz wird durch die epische Form des Stückes erzielt. Indem die Bühne erzählt und sich so einer deutenden Vermittlungsinstanz bedient, wird die Illusion der dargestellten Welt immer wieder durchbrochen. Der Zuschauer soll auf diese Weise nicht auf die dramatische Handlung fixiert bleiben, sondern in eine Position der Beobachtung und Urteilsbildung gebracht werden. Eine entscheidende Aufgabe maß Brecht in dieser Hinsicht dem Verfahren der Verfremdung bei. Neben der Auslegung der Fabel sah er in deren „Vermittlung durch geeignete Verfremdung“ das „Hauptgeschäft des Theaters“ (Brecht 1997, VI 549) begründet. Entscheidend für das der Verfremdung zugrunde liegende Begriffsverständnis Brechts ist der daran geknüpfte Prozess dialektischer Erkenntnis. Das Vertraute soll nämlich in einem fremden und fragwürdigen Licht erscheinen, damit sich darüber ein neues Verstehen einstellt („Häufung der Unverständlichkeit, bis Verständnis eintritt.“ Brecht 1967, XV 360). Im Verfahren der Verfremdung wird so der dialektische Erkenntnisprozess von der künstlerischen Produktion auf die Rezeption durch das Publikum mit dem Ziel der politischen Wirkung ausgedehnt.

Das Mittel, mit dem die Verfremdung herbeigeführt werden soll, bezeichnet Brecht als „Verfremdungseffekt“ oder „V-Effekt“ (Brecht 1997, VI 535). „Er kann definiert werden als künstlerisches Verfahren zur Aufdeckung der gesellschaftlichen Widersprüche (dialektisierte Vermittlung und Rezeption). V.s-Effekte bestimmen im selben Maße Sprachform, Dialogführung und Dramenbau (in Gestalt einer strikt auktorial bestimmten Kommentarebene im Stück) wie dann auch die Spielweise der Schauspieler oder die Elemente der Inszenierung“ (Buck 2001, 1160). Ausgestattet mit einer schier unendlichen Fülle dramaturgischer und szenischer Einfälle, wollte Brecht mit Hilfe der V-Effekte und in Abgrenzung zur traditionellen Illusionsbühne ästhetische Anschauungsmodelle der Realität vorführen, um einerseits die in ihr aufgehobenen gesellschaftlichen Antagonismen zu demonstrieren, andererseits aber auch ihre Veränderbarkeit zu betonen. Ziel eines solchen Vorgehens sollte in letzter Konsequenz sein, aus dem Zuschauer den „große[n] Änderer“ zu machen, „der die Welt nicht mehr nur hinnimmt, sondern sie

meistert. Das Theater versucht nicht mehr, ihn besoffen zu machen, ihn mit Illusionen auszustatten, ihn die Welt vergessen zu machen, ihn mit seinem Schicksal auszusöhnen. Das Theater legt ihm nunmehr die Welt vor zum Zugriff.“ (Brecht 1997, VI 419) Das epische Theater, so wie Brecht es verstand, war daher Aufklärungs- und Lehrtheater in einem: ein Theater, das sich selbst und die Welt, die es spiegelt, verändern sollte.

Mit seiner Konzeption und Umsetzung des epischen Theaters avancierte Brecht zu einem der einflussreichsten Dramatiker und Dramentheoretiker des 20. Jahrhunderts. Die Beschäftigung mit Drama und Theater ist nach 1945 ohne die Bezugnahme auf sein Werk, ob in Übereinstimmung oder in Abgrenzung dazu, kaum denkbar. Auch Peter Szondis wirkungsmächtige *Theorie des modernen Dramas* (1956; vgl. Berghahn 2009), seine Auffassung, dass mit dem Einzug des Epischen in das Drama dessen Krise ausgelöst worden sei (vgl. Szondi 1963, 13), bildet in dieser Hinsicht keine Ausnahme und ist nur im Lichte der brechtschen Einflussphäre angemessen zu würdigen. Unter den Dramatikern war der Weg zu einer eigenen Ästhetik nicht selten dadurch gekennzeichnet, dass die ursprüngliche Anlehnung sukzessive einer kritischen Position wich – eine Entwicklung, die sich in der unmittelbaren Nachkriegszeit im Werk Friedrich Dürrenmatts zeigt und bis zum postdramatischen Theater Heiner Müllers verfolgt werden kann. Distanzierung ist bei beiden Voraussetzung ihrer Produktivität und Innovation, wobei Dürrenmatt sich dadurch schon früh den Ruf des großen Antipoden Bertolt Brechts erworben hat. Das spiegelt sich in der Bedeutung, die seiner Dramentheorie allgemein zugesprochen wird, durchaus wider. Denn sie gilt „nach Brechts Theorie vom epischen Theater“ als eine der „bedeutendsten Theorien des deutschsprachigen modernen Dramas“ (Andreotti 1996, 279).

Dass Dürrenmatts Dramenkonzeption eher werk- als wirkungsästhetisch ausgerichtet ist, hat wesentlich mit ihrem fehlenden politischen Praxisbezug zu tun. Während Brecht davon ausging, dass sich Welt durch das Theater verändern lasse, zog Dürrenmatt dessen Wirkungsmöglichkeiten grundsätzlich in Zweifel. „Die Bühne“, heißt es in dem für seine Gattungstheorie maßgeblichen Essay *Theaterprobleme* (1955), „stellt für mich nicht ein Feld für Theorien, Weltanschauungen und Aussagen, sondern ein Instrument dar, dessen Möglichkeiten ich zu kennen versuche, indem ich damit spiele.“ (Dürrenmatt 1966, 92) Der Begriff des Spielens ist wörtlich zu nehmen. Er betont den Konstruktionscharakter des um sich selbst kreisenden Theatergeschehens, „das die Frage nach Begründung von Sinn in sinnloser Welt stellt“ (Greiner 2006, 453), um schließlich von dem Zuschauer – einmal als Spiel

erkannt – wieder in den Raum des Dramas zurückverwiesen zu werden. Was zunächst wie *l'art pour l'art* aussieht, ist der politisch begründeten Einsicht in das Undurchdringliche und Chaotische der modernen Welt geschuldet. Sie bildet auch die Grundlage seiner gattungstheoretischen Überlegungen, die in das Plädoyer für die Komödie münden. „Schiller schrieb so, wie er schrieb, weil die Welt, in der er lebte, sich noch in der Welt, die er schrieb [...], spiegeln konnte.“ Die heutige Welt, dominiert von „Weltmetzgern“ und „Hackmaschinen“, sei dagegen zu vielschichtig, komplex und monströs geworden, als dass man aus „Hitler und Stalin“ noch „Wallensteine“ machen könne. Einen tragischen Helden, auf den sich die Geschichte fixieren lässt, gibt es nicht mehr. Der als dissoziiert erfahrenen Wirklichkeit könne man allein noch mit den Mitteln der Komödie Herr werden. „Uns kommt nur noch die Komödie bei“, lautet dazu die einprägsame und vielfach zitierte Formulierung der *Theaterprobleme*:

Die Tragödie, als die gestrengste Kunstgattung, setzt eine gestaltete Welt voraus. Die Komödie – sofern sie nicht Gesellschaftskomödie ist wie bei Molière – eine ungestaltete, im Werden, im Umsturz begriffene, eine Welt, die am Zusammenpacken ist wie die unsrige. (Dürrenmatt 1966, 119ff.)

Aufgabe des Komischen ist nach Dürrenmatt, dem Gestaltlosen eine Gestalt zu geben, nachdem der Tragödie dazu per definitionem und historisch die Möglichkeiten abhandengekommen sind. Gestalt heißt jedoch nicht, das Chaos in eine Struktur bzw. in ein System zu zwingen, sondern es in seiner „Ungestalt“ abzubilden. Die Ungestalt findet ihren adäquaten Ausdruck in der Groteske. Als „sinnliches Paradox“ ist die Groteske eine Spielart der Verfremdung; sie soll die Distanz zum Dargestellten fördern, während die Tragödie, indem sie Distanz überwindet, genau ein gegenläufiges Ziel verfolgt. Unüberschbar knüpft Dürrenmatt mit dem Begriff der Distanz an Vorstellungen Brechts an. Das Mittel, „mit dem die Komödie Distanz schafft“, nennt er jedoch nicht epische Form, sondern „Einfall“: zum einen verstanden als Erfindung (*inventio*), womit er das aristotelische Differenzkriterium aufgreift, dass die Komödie im Gegensatz zur Tragödie erfundene und nicht durch Mythos und Geschichte beglaubigte Stoffe darstellen soll; zum anderen verstanden als Einbruch von etwas Außerordentlichem in das Geschehen, von Handlungen, die (im Sprachgebrauch der *Theaterprobleme*) wie „Geschosse“ in die Welt fallen. Die mit der Dramaturgie des Einfalls vorgenommene Abgrenzung von der Tragödie hat indes nicht zur Folge,

dass Dürrenmatt die Möglichkeit des Tragischen geleugnet hätte, zumal er sie nicht als Gattung, sondern ihre zeitliche Angemessenheit in Frage stellte. Ziel war es vielmehr, das Tragische aus der Komödie heraus zu erzielen, es hervorzubringen „als einen schrecklichen Moment, als einen sich öffnenden Abgrund.“ (Dürrenmatt 1966, 119ff.)

Seine Theorie der Komödie ist in ihrer konsequenten Reflexion auf den Negativ-Sinn, den sie erzeugt, eine Poetik des Tragikomischen und daher Fortschreibung ihrer modernen, durch Lenz begründeten Gattungstradition. Das gilt selbst mit Blick auf das Grotleske, wenn auch mit der Einschränkung, dass bei Lenz die Lust an der Katastrophe noch durch den aufklärerischen Impetus seine Dramaturgie domestiziert war. Bei Dürrenmatt wird sie hingegen bis zu dem Punkt gedacht, wo sie, als Paradox der Form untergeschoben, im Begriff steht, die Selbstauflösung der Gattung nach sich zu ziehen. „Die schlimmstmögliche Wendung, die eine Geschichte nehmen kann“, heißt eine entsprechende Formulierung in den *Dramaturgischen Überlegungen zu den ‚Wiedertäufern‘*, „ist die Wendung in die Komödie.“ (Dürrenmatt 1972, 164)

Ungeachtet der Eigenständigkeit, die man der Komödienpoetik Dürrenmatts attestieren muss, ungeachtet auch der zuweilen polemisch zugespitzten Kritik, die er gegen Brecht vorbrachte („Brecht denkt unerbittlich, weil es an vieles unerbittlich nicht denkt.“ Dürrenmatt 1966, 124), ist dessen Einfluss auf die theoretische und literarische Arbeit des Schweizer unverkennbar. Dass wir es hier mit keinem Einzelfall zu tun haben, wurde bereits angesprochen: Wer sich nach 1945 mit dem Theater beschäftigte, ging, ob er wollte oder nicht, durch die Schule Brechts. So jedenfalls hat es Heiner Müller, in Bestimmung seiner Position zu dem Vorbild früher Jahre, beschrieben: „[I]ch setze den Brecht immer voraus. [...] Und es ist vielleicht selbstverständlich geworden, daß man manchmal gar nicht mehr weiß, was man alles von Brecht übernommen hat.“ (Müller 1996, I 33) Heiner Müllers kontinuierliche Bezogenheit auf Brecht bezeugt freilich, dass der von ihm selbst maßgeblich in Gang gebrachte Prozess der „Ent-Dramatisierung“ (Eke 2002, 308), den man für das deutsche Theater seit den 1960er Jahren beobachten kann, nicht im Sinne einer radikalen Abgrenzung vom traditionellen Theater verläuft, sondern auf es verwiesen bleibt. Und zum traditionellen Theater wird aus heutiger Perspektive auch das Werk Bertolt Brechts gerechnet: „Was Brecht leistete, kann nicht mehr einseitig als revolutionärer Gegenentwurf zum Überkommenen verstanden werden. Mehr und mehr tritt im Licht der neuesten Entwicklung hervor, daß in der Theorie des epischen Theaters eine

*Erneuerung und Vollendung der klassischen Dramaturgie* stattfand. In Brechts Theorie steckte eine höchst traditionalistische These: die *Fabel* blieb ihm das A und O des Theaters. Von der Fabel her aber läßt sich der entscheidende Teil des neuen Theaters der 60er bis 90er Jahre, ja läßt sich nicht einmal die *Textform* verstehen, die die Theaterliteratur (Beckett, Handke, Strauß, Müller...) angenommen hat. Das postdramatische Theater ist ein *post-brechtsches Theater*: (Lehmann 1999, 48) Die Frage, ob umgekehrt das post-brechtsche auch ein postdramatisches Theater wäre, müsste in einem anderen Zusammenhang behandelt werden. Im Falle Heiner Müllers jedenfalls bleibt festzuhalten, dass er, von Brecht kommend („Ich habe da angefangen, wo Brecht aufgehört hat.“ Müller 1996, I 129; vgl. auch Weitin 2003), eine Dramaturgie vertritt, die als exemplarisch für die Ausprägung und Entwicklung der Theaterästhetik seit den späten 1960er Jahren gilt (vgl. Heimböckel 2005, 49). Eine in sich geschlossene, systematische Abhandlung zum Drama liegt von ihm allerdings nicht vor. Man ist in dieser Beziehung auf seine unzähligen verstreuten, häufig nur sporadisch geäußerten Ansichten etwa in Interviews und Gesprächen angewiesen, die zusammengenommen jedoch eine Art programmatisches Gerüst bzw. Grundzüge seiner dekonstruktivistischen Dramaturgie (vgl. Eke 1999, 51) ergeben.

Gehorchten Müllers frühe Lehr- und Produktionsstücke, die sich überwiegend an der kulturellen und kulturpolitischen Praxis der DDR orientierten, eher einer diskursiven Dramaturgie, so geht mit der Hinwendung zur deutschen Geschichte Anfang der 1970er Jahre ein Prozess totaler Theatralisierung einher. Ziel ist nicht mehr, wie noch in der Parabeldramatik Brechts, den Zuschauer auf Distanz zum Geschehen zu rücken, sondern ihn förmlich mit dem, was ihm vorgeführt wird, zu überschwemmen: „Ich habe, wenn ich schreibe, immer nur das Bedürfnis, den Leuten so viel aufzupacken, daß sie nicht wissen, was sie zuerst tragen sollen, und ich glaube, das ist auch die einzige Möglichkeit. Die Frage ist, wie man das im Theater erreicht. Daß nicht, was für Brecht noch ein Gesetz war, eins nach dem anderen gebracht wird. Man muß jetzt möglichst viele Punkte gleichzeitig bringen, so daß die Leute in einen Wahlzwang kommen.“ (Müller 1996, I 20) Für Müller ist Brecht ebenso wie Schiller für Dürrenmatt historisch. Das hat zunächst einmal mit dessen Privilegierung der Fabel und des Weiteren mit der Didaktisierung des Dramas zu tun. Beide Aspekte: der formale und der wirkungsstrategische, bilden in den dramentheoretischen Überlegungen Müllers eine Einheit und sind nicht voneinander zu trennen. Ihr Zentrum ist die Dramaturgie der Überschwemmung. Sie setzt einerseits den Bruch mit dem Regelsystem des linearen und

kausalen Dramas voraus, andererseits soll sie, statt Lehren anzubieten, die kreative Phantasie der Rezipienten freilegen und sie zur aktiven Mitarbeit an den im Stück exponierten (und ungelöst gebliebenen) Problemen bewegen. Eines ihrer wesentlichen Mittel ist die Fragmentarisierung: „[D]ie Fragmentarisierung eines Vorgangs betont den Prozeßcharakter, verhindert das Verschwinden der Produktion im Produkt, die Vermarktung, macht das Abbild zum Versuchsfeld, auf dem das Publikum koproduzieren kann. Ich glaube nicht, daß eine Geschichte, die ‚Hand und Fuß‘ hat (die Fabel im klassischen Sinn), der Wirklichkeit noch beikommt.“ (Müller 1975, 125) Der Komplexität der Wirklichkeit und der diskontinuierlichen Geschichtsentwicklung sind Formen poetischer Harmonisierung inadäquat. Darauf reagiert die Ästhetik des Fragments. Mit ihr sollen „die Desiderata und Versäumnisse des Geschichtsverlaufs, die Lücken im Fortschritt, die Hemmnisse und Rückschläge der politisch-gesellschaftlichen Entwicklung“ (Keller 1994, 85) widerspiegelt und dem Zuschauer zugleich ins Bewusstsein gehoben werden. Damit das Theater als „Laboratorium sozialer Fantasie“ (Müller 1975, 126) und Probestühe fungieren kann, „wo die kollektive Phantasie den Tanz der versteinerten Verhältnisse übt“, reicht es jedoch nicht mehr aus, dem Zuschauer leicht verdauliche Fabeln anzubieten, zumal sie, wie das Beispiel Brechts zeigt, die „Sachen auch oft eindimensional machen“ (Müller 1996, II 67 u. 54). Aufgabe des Theaters ist es vielmehr, den Zuschauer in einen Zustand der Verunsicherung und Beunruhigung zu versetzen. Das geschieht auf dem Weg der Verstehensreduktion, indem mittels Überschwemmung „die Geschichte soweit wie möglich vom Publikum“ weggerückt und so „das Verständnis“ erschwert wird (Müller 1996, I 152), und es geschieht – als ein zentrales Element seiner Wirkungsästhetik – durch Schrecken, da dieser nicht nur den Zuschauer in seinen emotionalen Grundfesten erschüttert, sondern sich auch nachhaltig in dessen Bewusstsein einprägt. „Die Rolle des Schreckens, glaube ich, ist nichts anderes als zu erkennen, zu lernen. [...] Es hat noch nie eine größere Gruppe von Menschen etwas gelernt ohne Erschrecken, ohne Schock.“ (Müller 1996, II 23) Müllers Poetik des Schreckens, zu deren Paten er ausdrücklich Antonin Artauds *Théâtre de la Cruauté* (Theater der Grausamkeit) zählt, setzt auf die wirksame Kraft negativer Impulse und glaubt von hier aus, Erfahrungsräume aufschließen zu können und Gesellschaft insgesamt „an ihre Grenze zu bringen“ (Müller 1996, I 59). Sein Theater lässt sich insofern durchaus als ein Theater der Grenzerfahrung bezeichnen, als ein Theater aber auch, das selbst grenzwertig ist (vgl. Heimböckel 2003), indem es Sinn- und Wirklichkeitsdezentrierung in Permanenz betreibt.