

Dramatik der Gegenwart

Lukas Bärfuss, John von Düffel, Peter Handke, Christoph Hein, Dea Loher, Albert Ostermaier,
René Pollesch, Falk Richter, Moritz Rinke, Roland Schimmelfennig, Botho Strauß, Felicia Zeller



et+k

edition text + kritik

KLG Extrakt

Herausgegeben von
Axel Ruckaberle

Dramatik der Gegenwart

Herausgegeben von
Ulrich Fischer

für Mechthild

et+k

edition text + kritik

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über www.dnb.de abrufbar.

Print-ISBN 978-3-96707-811-4 E-ISBN 978-3-96707-812-1

E-Book-Umsetzung: Claudia Wild, Konstanz

Umschlaggestaltung: Thomas Scheer

Umschlagabbildung: © Ron Dale – stock.adobe.com

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung, die nicht ausdrücklich vom Urheberrechtsgesetz zugelassen ist, bedarf der vorherigen Zustimmung des Verlages. Dies gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Bearbeitungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

© edition text + kritik im Richard Boorberg Verlag GmbH & Co KG, München 2023
Levelingstraße 6a, 81673 München
www.etk-muenchen.de

Satz: Claudia Wild, Konstanz

Inhalt

ULRICH FISCHER Vorwort	7
MARK BEHRENS Lukas Bärfuss	12
ULRICH FISCHER John von Düffel	18
CHRISTOPH PARRY Peter Handke	39
HANNES KRAUSS Christoph Hein	59
ULRICH FISCHER Dea Loher	67
ENNO STAHL Albert Ostermaier	77
ULRICH FISCHER René Pollesch	84
ULRICH FISCHER Falk Richter	98
ULRICH FISCHER Moritz Rinke	110

ULRICH FISCHER Roland Schimmelpfennig	116
SASCHA PROSTKA Botho Strauß	125
ULRICH FISCHER Felicia Zeller	169
Biogramme	191

Vorwort

Ich kann Ihnen dieses Buch nur zu 51 Prozent zur Lektüre empfehlen, 49 Prozent bleiben Skepsis. Und zwar aus zwei Gründen – erstens: Die Auswahl der Dramatiker ist angreifbar. Zu viele sind nicht behandelt: Heiner Müller! Daniel Kehlmann zum Beispiel hat nicht nur als Romanzier und Theoretiker Lesenswertes hervorgebracht, auch als Dramatiker – wie Juli Zeh! (Thomas Bernhard, Sibylle Berg, Franz Xaver Kroetz, Peter Turrini, Thomas Jonigk – usw. usw.). Nur fünf von vielen. Besonders Bertolt Brecht fehlt. Auch wenn er nicht mehr unbedingt zu den Gegenwartsdramatikern zählt, alle Dramatiker*innen ausnahmslos beziehen sich ausgesprochen oder unausgesprochen auf ihn und seine Theorien um das epische Theater. Im „Kritischen Lexikon der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur“ (KLG) gibt es einen ausführlichen und instruktiven Artikel über diesen Klassiker des 20. Jahrhunderts („Nehmen wir Brecht (...) zunächst einmal (...) als Klassiker der Moderne, als eine der ganz wenigen Portalfiguren der deutschen Gegenwartsliteratur, die in weltliterarische Höhe ragen“, Jochen Vogt in: KLG, 16. Nlfg., S. 4). – Zweitens: Die Artikel sind viel zu kurz. Beide Gründe haben mit dem Umfang des Buches zu tun. Wir wollten/sollten uns auf einen Band beschränken, während zwei geboten gewesen wären.

Die 49 Prozent Skepsis gegenüber dem Buch sind aber auch Grund zur Freude: die deutsche Gegenwartsdramatik lebt, nein sie blüht (üppig). Es gibt viele gute bis sehr gute (und zwei exzellente) Dramatiker*innen, ein wunderbares Reservoir. Wenn sie mit dem Fernsehen liebäugeln wie Oliver Bukowski, wird das Fernsehen besser. Das wird es nicht überstehen.

Variatio delectat! Mit der Vielfalt der Stückeschreiber*innen geht eine Vielfalt der Ideen einher: Kein Stein bleibt auf dem anderen, Traditionen werden auf Herz und Nieren geprüft, über Bord geworfen, lustvoll zertrümmert, wiederbelebt. Selbst engstirnige, traditionsverhaftete Theaterwissenschaftler wie ich müssen ihr Denken in Bewegung bringen, auch wenn's wehtut.

Das spricht eben für die 51 Prozent.

Lesen Sie!:

Elfriede Jelinek überschrieb ihre Dankesrede für den Nobelpreis (2004) mit: „Im Abseits“. Wenig könnte abwegiger sein, Elfriede Jelinek bildet vielmehr das gar nicht so geheime Gravitationszentrum des deutschsprachigen Theaters unserer Gegenwart – wie es einst Bertolt Brecht war oder Heiner Müller. Und zu Recht: ihre Themen haben ebenso erregte wie fruchtbare Debatten entzündet, ihre Haltung ihre Gegner zu entlarvenden Wutausbrüchen provoziert; die Formen ihrer Dramen haben kühne Ausflüge ins Unbekannte eröffnet – Elfriede Jelinek hat Aufbrüche zu neuen Kontinenten ermutigt. Sie stand nie im Abseits, sie stand schon in jungen Jahren und steht weiterhin im Zentrum des deutschsprachigen Gegenwartstheaters. Ihr Beispiel ist Vorbild und Ermutigung für viele Dramatikerinnen und Dramatiker, Neues zu wagen. Sie fordert ihr Publikum zu neuen Sichtweisen heraus.

Wenn Elfriede Jelinek mit „Abseits“ indes das Theater, die Künste, die Dramatik und ihre Schöpfer gemeint haben sollte, so hat sie damit recht. Leider. Die gesellschaftliche Bedeutung der deutschen Dramatik ist nicht nur beklagenswert gering, sie ist auch immer einflussloser geworden. Der kleine Kreis der Kenner, den Brecht zu einem großen erweitern wollte, schrumpft.

Das liegt nicht zum Letzten am Regietheater. Regisseure (und leider auch Regisseurinnen), die es besser zu wissen meinten als die Dramatiker*innen, haben oft in die ihnen vorliegenden Texte eingegriffen und sie verändert, teilweise entstellt. Viele Dramatiker haben darunter gelitten, viele die Klappe gehalten, weil sie Nachteile befürchteten, wenn sie ihren Unmut äußerten; einige haben geklagt, zu Recht, aber Elfriede Jelinek hat souverän darauf reagiert: sie fordert die Regisseure heraus. Sie wollen Texte beschneiden? Bitte sehr! Sie *müssen* (streichen) bei Elfriede Jelinek, ihre Texte ufern aus, also her mit dem Rotstift. Sie wollen Männerrollen mit Frauen besetzen, Texte von Ferdinand dem Präsidenten zuweisen? Bitte sehr! Elfriede Jelinek schafft (die berühmt-berüchtigten) Textteppiche. Texttexttext – und wo bei anderen Dramatikern links „Nathan“ steht und rechts, was Nathan sagt, steht links gar nix bei Elfriede Jelinek – jetzt können sich die Regis-

seure an die Arbeit machen und überlegen: Wie viele Schauspieler*innen nehm' ich, wem ordne ich welchen Text zu – also einen Teil ihrer Arbeit weist die Dramatikerin den geschätzten Kollegen Regisseur*innen zu. Das ist wunderbar ironisch und birgt einen enormen Lerneffekt: Regisseure müssen sich mit dem Text auseinandersetzen – vor der ersten Probe – was in letzter Zeit in der üblichen Probenpraxis allzu oft unterblieben ist, würde doch durch solche Vorbereitung (angeblich) die Spontaneität, die künstlerische, der Regisseure beeinträchtigt.

Christine Dössel resümiert in ihrer Bilanz des Berliner Theatertreffens 2022: „Es schlägt sich da in der Auswahl eine generelle Entwicklung im Theater nieder: die zum Dramaturgenstrebertum und zur Blasenbildung im Namen des Korrekten, Woken und Guten. Sie geht einher mit einer Tendenz zum Tunnelblick und oft auf Kosten des Spielerischen, Freien, Verrückt-schönen. Das Theater hat ja richtige und wichtige Themen, es spricht die Zuschauer damit aber oft nicht an. Weil es viel zu sehr mit sich selbst beschäftigt ist.“ („Süddeutsche Zeitung“, 11.5.2022)

Elfriede Jelinek hat überdies eine andere Schwäche der Dramatik aufgegriffen: ein Theaterkritiker darf einen neuen Text erst besprechen, wenn er uraufgeführt ist. Liegt er im Verlag ungespielt, gibt es kaum Zugriff. Es ist schwer, ein ungespieltes Stück zu lesen – also eine ganz andere Rezeption als bei Büchern. Wenn nun Regisseure auch und gerade bei Uraufführungen in den Text eingreifen, kann das Publikum nicht unterscheiden, ob es die Fassung der Dramatikerin, des Dramatikers zu sehen bekommt oder eine veränderte.

Ein Beispiel: Das neue Stück von Rainald Goetz wird am Deutschen Schauspielhaus in Hamburg uraufgeführt. Ich möchte das Stück gern vor der Uraufführung lesen, um zu sehen, was gestrichen oder verändert ist – geht nicht. Ich komme nicht an das Stück heran. Weder das Theater noch der Verlag rücken es heraus. Erst am Abend der Uraufführung bekommt man mit der (Eintritts-)Karte den Text – viel zu spät, um ihn zu lesen und zur Kenntnis zu nehmen. Warum? Mutmaßlich um die Regisseure zu schützen – damit sie wegen ihrer Übergriffe für Tapsgigkeiten nicht verantwortlich gemacht werden können! (In diesem Fall nicht, das Stück wurde ungekürzt gespielt.) – Und wie viele Stücke liegen in den Archiven, weil faule Dramaturgen sie nicht lesen.

Elfriede Jelinek weiß Rat! Die listige Dramatikerin veröffentlicht ihre Texte im Internet – jeder der mag, hat Zugriff, sobald die Dramatikerin es will. Und wenn sie nicht mehr hinter dem Text steht oder eine blöde Zeitgenossin sie mit Klage bedroht, kann sie den Text wieder rausnehmen. Elfriede Jelinek ist nicht auf der Höhe der Zeit, sie ist ihr voraus. Wie beim Hasen und der Igelin: „Ick bin all hier!“

Ganz anders Dea Loher. Sie hat ihre Durchsetzung im Theater in seiner Epoche des Regietheaters einem Intendanten zu verdanken. Ulrich Khuon, den seine kometenleiche Theaterleiter-Laufbahn von Konstanz bis zum Deutschen Theater in Berlin führte, entdeckte Loher schon als junger Intendant in Hannover und förderte sie über Jahre und Jahrzehnte, ließ ihre neuen Dramen an seinen Theatern uraufführen – und unterstütze die langfristige Zusammenarbeit seines bevorzugten Regisseurs, Andres Kriegenburg, mit Dea Loher – die meisten Uraufführungen von Lohers Stücken inszenierte Kriegenburg. Aber die Beziehung ist nicht einseitig, Khuon dürfte seine Karriereschübe nicht zuletzt auch Loher zu verdanken haben, da er sein Profil als Förderer jugendlicher Talente nicht zuletzt ihr verdankt.

Weitgehend unabhängig von der Dominanz von Regisseuren behauptet sich Roland Schimmelpfennig. Er konnte nicht zuletzt wegen seiner ausgezeichneten Beziehungen seine Stücke an führenden Bühnen unterbringen und inszenierte auch selbst. John von Düffel verbindet seine Bühnenerfahrung als Dramaturg mit seiner Arbeit als Dramatiker – die Beziehung ist fruchtbar, der Dramaturg stützt den Dramatiker und vice versa.

Gleichwohl ist es mir schwergefallen, die Dramatikerinnen und Dramatiker für dieses Buch auszuwählen, viele wichtige, mir liebe sind nicht berücksichtigt. Was bei mir der Mut zur Lücke war, könnte Ihnen der Antrieb sein, im KLG nicht nur nachzuschauen, wer weiter wichtig, interessant, voller Ideen ist, sondern auch die Ihnen für diesem Band vorliegenden komprimierten Beiträge vollständig zu lesen. Immer wenn ein Dramatiker nicht nur Dramatikerin ist, sondern auch Gedichte oder, häufiger, Romane geschrieben hat, habe ich die die Epik betreffenden Passagen herausgestrichen – eine Barbarei, die Sie durch Lektüre wiedergutmachen, wenn Sie mögen. Es gibt so viele wichtige, aufschlussreiche Bezüge ...

(Das gilt ganz besonders für Christoph Parrys Beitrag über Peter Handke. Er ist im Original ausführlich und betont den Zusammenhang von Prosa, [Lyrik] und Dramatik, die Entwicklung des Poeten und seines Werks. Trotz meiner Barbarei, diesen Essay zu kürzen – er ist auch in der verstümmelten Form noch lesenswert – die Substanz des Werks wird sichtbar und sein Wert. Wer diesen Beitrag liest, erahnt, warum Peter Handke den Nobelpreis verdient hat (wie seine österreichische Kollegin Elfriede Jelinek vor ihm). Meine Bitte, sühnen Sie meine Sünde des Rotstiftschwingens, indem Sie den ganzen Jelinek-Beitrag im KLG lesen. Und danach: Peter Handke!

Hundert Prozent!

Schortens im Mai 2023

Ulrich Fischer

Um Ihren Lesefluss so wenig wie möglich zu hindern, werden die üblichen drei Auslassungspunkte [...] durch eine (◇) ersetzt.

Lukas Bärfuss

Das Prosadebüt ließ bereits erkennen, wie Texte des Schriftstellers Lukas Bärfuss in Zukunft aussehen könnten: „**Die toten Männer**“ (2002) ist eine Novelle. Versteht man die Novelle als eine Prosaform mit besonderer Nähe zum Drama, wird deutlich, warum der Text auf das Potenzial des Autors schließen ließ. ◊ Von 2001 bis 2008 wurden zahlreiche Stücke inszeniert ◊. Mit ihnen zählte Bärfuss zu den erfolgreichsten jüngeren Dramatikern dieser Jahre.

Schon mit der Groteske „**Meienbergs Tod**“, 2001 ◊ uraufgeführt, begann diese Erfolgsgeschichte. Ein Stück über den Tod des Journalisten Meienberg habe der Zuschauer zu erwarten, wird am Beginn ganz klassisch durch einen Chor mitgeteilt, doch wird das Stück zum Stück über das Stück: Der Schauspieler Daniel möchte den sterbenden Meienberg nicht mehr spielen. Die Rolle sei „unergiebig“ ◊.

„Meienbergs Tod“ ist eines der Stücke, die Lukas Bärfuss das Lob einbrachten, an große dramatische Traditionen anzuknüpfen und sie mit Zeitgenössischem zu füllen ◊. „**Die sexuellen Neurosen unserer Eltern**“, 2003 ◊ uraufgeführt, bestätigte diesen Eindruck, indem es kleinbürgerliche Sexualmoral kritisch beleuchtet. Das geistig behinderte Mädchen Dora gerät an einen feinen Herrn, der zu ihrem Liebhaber wird. Man findet Spuren von Gewalteinwirkungen an ihrem Körper, doch Dora findet das offenbar nicht schlimm. Durch die Reflexionen ihrer Eltern über Sexualität sowie die Situationen, in die Dora gerät, weil sie nun ihrerseits auf normverletzende Art die Initiative ergreift, offenbart sich auch die Doppelmoral der Bezugspersonen in ihrem Umfeld. ◊

Nach Tschenschow, jener polnischen Stadt, die auch ein Wallfahrtsort ist, möchte die gläubige Erika in dem Schauspiel „**Der Bus (Das Zeug einer Heiligen)**“ reisen, doch ist sie in das falsche Fahrzeug gestiegen. In diesem Stück ◊ kommt der Bus nirgendwo an. Der Fahrer ◊ steuert es mit allen Fahrgästen bis auf Erika in einen Abgrund. ◊

Durch die Mordabsichten Hermanns, der seine Bemühungen, der noch lebenden Erika ein Grab zu schaufeln, ausführlich beschreibt, ge-

winnt das Stück in Verbindung mit dem Ortsnamen Tschenschtochau ernste Tiefe, erinnert der Name der Stadt doch auch an Massenmorde kurz nach Beginn des Zweiten Weltkriegs. Erika aber gelangt schließlich trotz allem nach Tschenschtochau.

Das Thema Sterbehilfe wird in „**Alices Reise in die Schweiz. Szenen aus dem Leben des Sterbehelfers Gustav Strom**“ aufgegriffen. Das Stück wurde 2005 ◊ uraufgeführt. Der Arzt Gustav Strom will Patienten helfen, die sich das Sterben erleichtern möchten, weil sie zum Beispiel an einer unheilbaren Krankheit leiden. Dabei wird im Stück deutlich, wie klein der Schritt von der passiven Sterbehilfe zum Werben für den Freitod sein kann. ◊

Bei den folgenden Stücken „Die Probe“ und „Amygdala“ fällt auf, dass Lukas Bärfuss sich zunehmend mit Regieanweisungen zurückhält. Die sprachliche Gestaltung der Dialoge nähert sich zugleich immer stärker einem für die Charaktere typischen Sprachgebrauch an, als sollten sie bei einer Inszenierung wörtlich genauso gesprochen werden können, ohne dass darüber hinaus in die Arbeit des Regisseurs eingegriffen würde. ◊

„**Amygdala**“, das bis dahin in seiner Form modernste Stück von Lukas Bärfuss, wurde 2008 ◊ uraufgeführt, im selben Jahr, in dem auch der Roman „**Hundert Tage**“ erschien. Der Roman hat seinem Autor nicht nur u. a. 2008 den Mara-Cassens-Preis und 2009 einen Sonderpreis bei der Vergabe des Erich-Maria-Remarque-Friedenspreises eingebracht, sondern er hat auch schon bei seinem Erscheinen für ein Maximum an Nachdenklichkeit gesorgt. Da aber mit dem Völkermord in Ruanda eine grundsätzlich politische Thematik aufgegriffen wird, wurde Lukas Bärfuss nun auch als politischer Autor gesehen. ◊

Lukas Bärfuss selbst wollte nie als besonders politischer Autor gesehen werden. Anlässlich der Uraufführung des Stückes „**Öl**“ meinte er, man brauche keinen Roman über den Völkermord in Ruanda und kein Stück über die möglicherweise verhängnisvolle Ausbeutung ärmerer Länder, weil ‚wir‘ darüber alles wüssten. Anders als der Roman ist „**Öl**“ tatsächlich weniger ein politisches Stück als vielmehr ein Beziehungsdrama. ◊

Das Stück, dessen Uraufführung von Stephan Kimmig 2009 am Deutschen Theater in Berlin inszeniert wurde, gibt so wiederum Einblicke in

die Abgründe der menschlichen Psyche und ist nicht einfach ein moralisch anklagendes Stück über die Ausbeutung von Entwicklungsländern. Mit moralischem Gutmenschentum will der Autor ohnehin nicht viel zu tun haben. Diesen Eindruck bestätigten nicht nur die Stücke, die durchaus Provokatives enthalten, sondern auch Bärfuss selbst – wenngleich augenzwinkernd: „Es gibt diese verbreitete Heinrich-Böll-Angst, ein guter Mensch, aber ein schlechter Autor zu sein. Dies führt in meinem Milieu mitunter dazu, dass man sich als ein schlechter Mensch stilisiert.“ Ein schlechter Mensch scheint Bärfuss in der deutschsprachigen Theaterszene jedoch dann nicht zu sein, wenn es um die Frage Autoren- oder Regietheater geht. Zwar sieht sich Bärfuss schon als Autor, der um seine Texte kämpft, möchte aber offenbar nicht in dem Sinn missverstanden werden, dass die Bühnensituation nicht durchaus auch die Arbeit eines Regisseurs an den Texten erfordern kann. Doch wo immer Änderungen für eine Inszenierung der Stücke vorgenommen werden, muss sich der Regisseur an der jeweiligen Vorlage messen lassen.

Dasselbe gilt für die Stücke „**Malaga**“, „**Parzival**“ und „**Zwanzigtausend Seiten**“, die ebenfalls noch vor dem Erscheinen des zweiten Romans „**Koala**“ uraufgeführt wurden und in Buchform erschienen. ◇

Das außergewöhnlichste der drei in einem Band versammelten Stücke ist „**Zwanzigtausend Seiten**“. Existenzialistisch mit „**Der wahre Seinsgrund**“ betitelt, wirkt die erste Szene zunächst, als ginge es lediglich um ein gescheitertes Gespräch zwischen einer Ärztin und Psychiaterin und der Freundin eines ihrer Patienten. Doch weitet sich das Stück aus zu Reflexionen über mögliche Widersprüche zwischen Individuum und gesellschaftlich erwarteter Rolle, über die Sehnsucht, wissen zu können, ohne lernen zu müssen, über die Rolle der Schweiz während der nationalsozialistischen Diktatur in Deutschland, über Ethik in wissenschaftlichen Experimenten mit Menschen sowie zu einer wunderbaren Satire über zeitgenössische Talentshows in Fernsehen und Rundfunk und vielem mehr. Das Stück heißt also nicht nur „**Zwanzigtausend Seiten**“, es hat – in diesem Sinn – auch seine zwanzigtausend Seiten, zusammengefasst in einem einzigen Stücktext. ◇

Das Stück wurde 2012 ◇ uraufgeführt. Es entlarvt eine bis in akademische Bereiche hinein immer oberflächlicher werdende allgemeine Geisteshaltung, nach der um des Vergnügens willen die Exzellenz von

Wissen allein nach praktischem Nutzen beurteilt wird. Das Stück hat deshalb trotz aller Komik durchaus ◊ ernste Seiten ◊.

Konnte die Novelle „Die toten Männer“ noch als eine Prosaform mit besonderer Nähe zum Drama gesehen werden, und gab es in „Hundert Tage“ noch einen kurzen Dialog zwischen einem Ich-Erzähler und David Hohl, wenngleich schon nicht mehr durch Anführungszeichen markiert, hat sich Bärzfuss als Verfasser erzählender Prosa spätestens mit „Koala“ endgültig vom Dramatiker Bärzfuss emanzipiert: Wo der Dramatiker hauptsächlich mit Dialogen arbeitet, entfaltet sich in der Prosa ein Erzähler, der sich zwischen Leser und Geschehen schiebt und Letzteres vielfältig kommentiert. ◊

In „**Stil und Moral**“ (2015) fasste Bärzfuss seine Standpunkte in Essays zusammen, in denen das Verhältnis von gesellschaftlichen und ökonomischen Zwängen einerseits und die sowohl politische als auch künstlerische Freiheit des Individuums andererseits ebenso eine Rolle spielten wie literaturspezifische Gesichtspunkte. Das Buch rückte ins Blickfeld der öffentlichen Aufmerksamkeit, als eine Provokation durch einen von Bärzfuss verfassten Artikel in einer überregionalen deutschen Tageszeitung unter dem Titel „Die Schweiz ist des Wahnsinns“ die Zeitungsleserschaft im deutschsprachigen Raum polarisierte. Während ihn die einen als neuen Max Frisch oder Friedrich Dürrenmatt lobten, weil er sich nun als Schriftsteller nicht nur durch sein Werk, sondern auch persönlich kritisch in politische Diskussionen einmischte, taten andere seine Äußerungen als die eines Linksinтеллектуellen ab, der von Ökonomie keine Ahnung habe. ◊

Der zweite bringt Essays zu Anton Tschechow, Robert Walser, William Shakespeare, Georg Büchner, Bertolt Brecht, Gotthold Ephraim Lessing, Friedrich Dürrenmatt, Max Frisch und nur deshalb an letzter Stelle, da wie in „Koala“ vielleicht am wichtigsten: Heinrich von Kleist.

Während die meisten dieser Texte sich der Literaturkritik annähern, aber letztlich literarisch bleiben, interessiert sich Bärzfuss für Kleist als einen „Dichter“ einer anderen Zeit, der es ihm erlaubt, Parallelen zur Gegenwart herzustellen: „Es ist so eine Sache mit den Dichtern und der Dichtung. Man scheint sie zu brauchen, aber man weiß nicht, wozu.“ Mit dem konsequenten Gebrauch der Bezeichnungen „Dichter“ und „Dichtung“ stilisiert sich Bärzfuss hier einerseits selbst als Dichter, andererseits

ist ihm Kleist ein beispielhafter Fall für jemanden, der für sich und seine Dichtung ein Leben lang einen Ort gesucht habe. Auch bei den Wissenschaften sei die Dichtung eher „gelitten“ als gut aufgehoben, und der Dichter stehe immer noch ortlos da, ohne dass man etwas Verlässliches über seine Funktion oder den Nutzen seiner Werke gefunden habe.

Daraus schließt Bärffuss, dass Dichter Räume statt Orte schaffen, „in denen sie sich selbst und wir alle uns verändern können, in der Vorstellung, und manchmal sogar in der Wirklichkeit“. ◇

Geht es um Bürgerinitiativen in der Schweiz, wird beispielsweise die Verfassung der Eidgenossenschaft zitiert und ausgelegt. Kritisiert wird besonders die angebliche Alternativlosigkeit zur globalisierten Marktwirtschaft und zur Rettung maroder Banken während der Finanzkrise als „das Ende der Aufklärung“. ◇

Der Begriff „Freiheit“ ist in „Stil und Moral“ deshalb so wichtig, weil er auch zum vierten Teil eine inhaltliche Brücke bildet und zwar durch den Essay „Freiheit und Wahrhaftigkeit“, in dem Bärffuss feststellt, dass sich unsere Lebensumstände eher mit dem Begriff Wahrhaftigkeit prüfen ließen als mit dem der Freiheit. Seine Schlussfolgerung führt nämlich nicht bloß zu der simplen Forderung, dass jeder reden dürfen müsse, wie und was ihm gerade passt, sondern zu der Feststellung, dass wir nur in dem Maße frei sind, wie wir uns Wahrhaftigkeit in der Sprache leisten können, ohne Nachteile befürchten zu müssen. ◇

„Zeit und Raum“ heißt ein weiterer Aufsatz in Dialogform, der fast schon eine Art Relativitätstheorie einer Poetik liefert, während der letzte in „Stil und Moral“, welcher auch so betitelt ist, mit einer ironischen Wendung in Form einer Leserbeschimpfung überrascht ◇.

Es bleibt die Frage, in welcher Beziehung diejenigen Essays zum erzählerischen Werk stehen, die politische Themen aufgreifen und sich dadurch mit der gesellschaftlichen Wirklichkeit in Beziehung setzen. Es ist deutlich geworden, dass sich Bärffuss, der zunächst behauptete, nicht gern als ein politischer Schriftsteller gesehen zu werden, zu einem Autor gewandelt hat, der offen politische Themen aufgreift. Trotz Äußerungen wie „Kunst ruft zur Kunst auf“ bezeichnete Anke Detken in ihrer Laudatio anlässlich der Lichtenberg-Poetikdozentur Bärffuss' Werk deshalb als engagierte Literatur, die sich allerdings „nicht mehr in Besitz der einen Wahrheit“ wähne.

In mehrfachem Sinn kann Bärzfuss außerdem als postkolonialer Autor gesehen werden. Durch die Kritik an der Schweiz als „Metapher für das Eigene“, wie Oliver Lubrich dies nannte, entlarvt er seit seinem Roman „Hundert Tage“ koloniale Haltungen. ◇

Nachdem Bärzfuss 2019 mit dem Georg-Büchner-Preis ausgezeichnet wurde, war es umso erstaunlicher, als Peter Reichel ◇ behauptete, er diffamiere die Bundesrepublik. Weil er in seiner Dankesrede darüber „schimpfte“, dass die Nazis und ihr Gedankengut leider auch in Deutschland „nie weg“ waren, andererseits aber die inzwischen geleistete kulturelle Aufarbeitung ignoriere, habe Bärzfuss die Republik beleidigt. ◇ 2019 war das Jahr, in dem der Politiker Walter Lübcke von einem Rechtsextremen ermordet wurde. Wer in einer solchen Situation konstatiert, dass es auch im heutigen Deutschland trotz aller Bemühungen noch immer Nazis und Neonazis gibt, beleidigt keinen Demokraten. Die Behauptung, Bärzfuss diffamiere mit seiner Dankesrede die Bundesrepublik, ist also „Storytelling“. Gegenstand von Bärzfuss' politischer Kritik, wo immer er sie übt, sind in der Regel nicht die Grundwerte heutiger Demokratien, sondern was sie gefährden kann.

Die Essays in „**Die Krone der Schöpfung**“ entstanden, wie im Nachwort mitgeteilt wird, im Zeitraum von 2017 bis 2020. Einer jedoch, „Ein sehr politisches Gefühl“ betitelt, lässt sich zeitlich sehr genau in den Herbst 2020 einordnen, weil die Jahreszeit und die Corona-Pandemie ausdrücklich genannt werden. Die Wut sei nun überall, heißt es mahnend. Ihr setzt Bärzfuss ein anderes Gefühl entgegen, die Trauer: „Wäre es deshalb nicht klug, der Jahreszeit zu folgen? Warum nicht einmal die Tränen in die Straßen tragen? Müssen wir, damit wir statt Wut wieder einmal Freude empfinden können, nicht zuerst den Mut zur Trauer haben? Wir könnten in diesem Herbst für einmal die Trauer organisieren und unsere Tränen zur Politik erheben. Sie wäre vielleicht leise, aber es wäre eine Politik der Sorgfalt, der Rücksicht und des Anstands.“

Der vollständige Beitrag „**Lukas Bärzfuss**“ im Kritischen Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur ist einzusehen unter www.klg-lexikon.de.

John von Duffel

John von Duffel zeichnet eine \diamond Doppelbegabung aus: Er beherrscht sowohl die epische wie die dramatische Form. Hinzu kommt, dass Duffel ebenso als Dramatiker wie als Dramaturg arbeitet – beide Tätigkeiten durchdringen und fördern sich wechselseitig.

Duffel begann als Journalist und Hörspielautor. Bei der Produktion von Hörspielen faszinierte ihn, wie Schauspieler mit ihren Stimmen seine Figuren zum Leben erweckten. Nicht zuletzt diese Erfahrung bewog ihn, ans Theater zu gehen, und so begann er kurz nach dem Fall der Mauer seine Bühnenlaufbahn als Dramaturg in Stendal. \diamond

Als sein eigentliches Dramatikerdebüt gilt „**Oi**“ (1995) – der Schlachtruf rechtsradikaler Skinheads, die „deutsch“ zu „doitsch“ verfremden –, ein Stück über den fortdauernden und wieder auflebenden Faschismus in Deutschland. Dieses Thema hat Duffel mehrfach in den Mittelpunkt seiner Stücke gerückt, z. B. in „**Solingen**“ (1995) – der Titel verweist auf den Brandanschlag von Neonazis gegen türkische Mitbürger in der nordrhein-westfälischen Stadt \diamond . In „Solingen“ diskutierte Duffel ein zweites, ihn anhaltend beschäftigendes Themenfeld: Erkenntniskritik und, damit eng verknüpft, Wirkungsästhetik. Die Pointe von „Solingen“: Nicht die jungen Leute, die Lehrer sind schuld; intelligente Schüler werden, so legt der Autor nahe, rechtsradikal, um gegen die Heuchelei ihrer Lehrer zu protestieren. \diamond

Gerade in diesem Komplex drückte Duffel eine grundlegende, tief sitzende Skepsis gegenüber jeder Ideologie aus, die viele Autoren seiner Generation teilten. Er wollte offenbar ideologiefreie Stücke schreiben, konnte bei diesem Bemühen aber einen Widerspruch nicht vermeiden: Wenn sein Theater radikale Skepsis propagiert, erreicht er das angestrebte Ziel der Ideologielosigkeit nicht, sondern behauptet sie nur und gerät in die Falle einer Ideologie der Ideologielosigkeit. Duffel behielt das Problem der Wirkung für seine weitere Arbeit stets im Blick.

Wie bedeutsam ihm diese Überlegungen erschienen, machte er unmissverständlich in „**Das schlechteste Theaterstück der Welt**“

(1996) deutlich, einer scharfen Satire auf das gegenwärtige Theater, dessen Repräsentanten er als unfähig zeichnet, Realität und ästhetischen Schein zu unterscheiden. Die Kritik an der Wirkungslosigkeit herkömmlichen Theaters ist ebenso offenbar wie offensiv, freilich ohne dass es dem forschenden Jungdramatiker gelungen wäre, eine überzeugende Alternative aufzuzeigen.

Doch vermochte er, seine jeweiligen Intendanten zu überzeugen. Sie ließen die Stücke ihres Jungdramaturgen, der das Recht seiner Generation mit Nachdruck vertrat, aufführen. Düffel konnte sich als Dramaturg-Dramatiker profilieren – der Vergleich der Sujets ermöglicht es, nachzuvollziehen, mit welcher Sorgfalt er versuchte, die eigenen Fehler, die ihm in seinen Anfängerübungen unterliefen, zu erkennen und aus deren systematischer Kritik zu lernen. ◇

Mit „**Saurier-Sterben**“ (1997) gelang Düffel ein Qualitätssprung. Zwar behielt Düffel seinen aufmüpfigen Ton bei, frönt dabei aber einem gewissen Schick, der – so sehr das Schauspiel als Parodie auf Botho Strauß wirkt – an die Stücke des älteren Kollegen erinnert. Gleichzeitig strebte Düffel über das Vorbild Strauß hinaus: Der junge Autor war unverkennbar auf der Suche nach dem eigenen Thema, der genuinen, unverwechselbaren Handschrift. ◇ Der Titel „Saurier-Sterben“ ist in diesem Zusammenhang programmatisch; seine Quintessenz: Auch im Westen sterben vor den Vätern die Söhne. Zu den Sauriern zählte Düffel Heiner Müller. Ihm widmete er ein ganzes Stück: „**Missing Müller (Die Müllermaschine)**“ (1997). Der Titel ist sarkastisch gemeint, Düffel vermisst seinen älteren Kollegen keineswegs, er sagt ihm vielmehr voraus, sein dramatisches Werk werde bald vergessen sein. Düffel attackiert nicht nur sprachliche Manierismen Müllers, sondern auch dessen pessimistische Geschichtsphilosophie. Zentral ist der Angriff des Komödienautors auf den Tragiker: Düffel zielt auf eine der schwächsten Stellen Müllers, dessen Humorlosigkeit. „Missing Müller“ hat klugen, vitalen Witz, wirkt jungenhaft frech, wird aber der Komplexität von Müllers Dramenschaffen kaum gerecht.

„**Born in the RAF**“ (1999) greift erneut den Generationenkonflikt auf; in einer ebenso heiteren wie geistreichen „Lebensbeichte eines Terroristenkinds“ – so der Untertitel – stellt der Held, ein junger Mann, die Verhältnisse auf den Kopf: Nicht die Eltern erziehen das Kind, son-

dern umgekehrt. Vom Terror des plärrenden Säuglings über die Streiche des kleinen Jungen bis zu den anspruchsvollen Forderungen des Abiturienten – alles zivilisiert die ursprünglich aufmüpfigen Eltern und fügt sie ein in die Gemeinschaft. Gleichzeitig polemisiert Düffel gegen die Terroristenhysterie. ♦ Das Stück hat genug Substanz, sich in Zeiten neu geschürter Terroristenhysterie immer wieder als aktuell zu bewähren. Dennoch: Der Monolog ist nicht mehr als eine Petitesse, ein Argument für jene, die Düffel als „Vielschreiber“ kritisierten. Das geschah nicht ganz zu Unrecht: Der Autor nahm Zeitströmungen auf und nutzte die Gunst der Stunde, ergriff seine Chance aber auch, um mit Hilfe der durch Aufführungen erworbenen Praxis zu lernen und sich weiterzuentwickeln. Die Bühnenwirksamkeit von Düffels Dramen nahm im Lauf der Zeit zu.

Ein weiteres Beispiel für Düffels Gelegenheitsstücke ist **„Shakespeare, Mörder, Pulp & Fiktion“** (1997), ein Dramaturgenulk, der Shakespeares Mordszene in „Richard III.“ mit Quentin Tarantinos Film „Pulp Fiction“ kurzschließt. In seinem kurzen Einakter, in dem die beiden Mörder des Herzogs von Clarence auftreten, weist Düffel nicht nur überzeugend nach, dass der Blutdurst des Publikums, dem Hollywood immer wieder Rechnung trägt, schon vom großen Elisabethaner (aus)genutzt wurde. Düffel dekonstruiert Shakespeare darüber hinaus; er wählt schräge Vergleiche und reitet öde Wortspiele zu Tode, mehr als nur andeutend, dass Shakespeares Humor und poetische Aufschwünge heute unvoreingenommener Untersuchung bedürften und mitunter ohne Verlust dem Rotstift geopfert werden könn(t)en.

„Rinderwahnsinn“ (1999), eine Farce, die besonders gern von Studenten-Bühnen aufgeführt wurde, greift zwar einmal mehr das Generationenverhältnis auf, aber dieses wird im Stück und von der dramaturgischen Umsetzung auf neue Weise behandelt: Düffel konturiert nicht nur die Eltern kritisch, sondern auch die Kinder, also seine eigene Generation.

Mit **„Die Unbekannte mit dem Fön“** (1999) wandte sich Düffel schließlich ganz von den Eltern ab und rückte stattdessen die eigene Generation in den Mittelpunkt der Handlung und des Konflikts – vor allem aber seiner Kritik. Er wollte offenbar das Augenmerk seines jungen Publikums nicht länger auf den geliebten Feind, die Eltern, lenken,