

krankheiten in Berlin, 1933 Annäherung an den Nationalsozialismus, 1934 Abkehr, 1935 Oberstabsarzt in der Wehrmacht, seit 1945 wieder Facharzt, † 1956 Berlin-West.

Alfred Döblin, *1878 Stettin, Vater Fabrikant (jüdischer Herkunft), Berlin, 1933 Zürich und Paris, 1936 französischer Staatsbürger, angestellt im französischen Propagandaministerium, 1940 Hollywood, 1941 Konversion zum katholischen Glauben, 1945 Paris, dann Mainz, 1953 Reemigration nach Frankreich, † 1957 Emmendingen.

Lion Feuchtwanger, *1884 München, Vater Fabrikant (jüdischer Herkunft), 1933 Südfrankreich, 1940 Kalifornien, dort † 1958.

Kurt Tucholsky, *1890 Berlin, Vater Bankkaufmann (jüdischer Herkunft), emigrierte schon 1930 nach Schweden, † 1935 Göteborg.

Carl Zuckmayer, *1896 Nackenheim, Vater Fabrikant, Berlin und anderswo, 1933 Österreich, 1938 über Zürich nach USA, Farmer in Vermont, Mitarbeiter des US-Geheimdiensts, 1946 amerikanischer Staatsbürger, 1957 Saas-Fee, dort † 1977.

Stefan Zweig, *1881 Wien, Vater Unternehmer (jüdischer Herkunft), emigrierte 1934 nach London, 1940 nach Brasilien, † 1942 Petropolis.

Joseph Roth, *1894 Brody/Galizien, Vater Getreidehändler (jüdischer Herkunft), Berlin und anderswo, 1933 Paris, † 1939 Paris.

Thomas Mann *1875 Lübeck, Vater Unternehmer, München, 1933 Südfrankreich, dann Zürich, 1938 USA, 1941 Kalifornien, 1952 Zürich, † 1955 Kilchberg am Zürichsee.

Heinrich Mann, *1871 Lübeck, Vater Unternehmer, München, 1933 Nizza, 1940 USA, † 1950 Santa Monica.

Erika Mann, *1905 München, Vater Schriftsteller, 1933 Schweiz, 1935 britische Staatsbürgerschaft, 1937 USA, amerikanische Kriegskorrespondentin, 1952 Schweiz, † 1969 Zürich.

Klaus Mann, *1906 München, Vater Schriftsteller, 1933 Paris und anderswo, 1938 USA, amerikanischer Staatsbürger und Soldat, Freitod Cannes 1949.

Heinrich Böll, *1917 Köln, Vater Schreiner, 1940-1945 Soldat in der Wehrmacht, † 1985 Kreuzau-Langbroich.

Günter Grass, *1927 Danzig, Vater Kolonialwarenhändler, Hitlerjugend, 1942-1945 Soldat, seit 1944 Waffen-SS, lebt in Lübeck.

Walter Jens, *1923 Hamburg, Vater Bankdirektor, Hitlerjugend, NS-Studentenbund, 1942-1945 NSDAP-Mitglied, militärfrei, lebt in Tübingen, dort † 2013.

Martin Walser, *1927 Wasserburg/Bodensee, Vater Gastwirt, 1944 NSDAP-Aufnahmeantrag, bis 1945 Soldat, lebt in Nußdorf am Bodensee.

Hans Magnus Enzensberger, *1929 Kaufbeuren, Vater Oberpostdirektor, Hitlerjugend, 1945 Volkssturm, lebt in München.

Franz Werfel, *1890 Prag, Vater Fabrikant (jüdischer Herkunft), seit 1938 Sanary-sur-Mer, seit 1940 Kalifornien, † 1945 Beverley Hills.

Peter Weiß, *1916 bei Potsdam, Vater Textilkaufmann, jüdischer Herkunft, 1940 Stockholm, † 1982 Stockholm.

DR. MYKOLA LIPISIVITSKYI

Staatliche Iwan-Franko Universität Zhytomyr

DIE GLOBALISIERUNGSMOTIVE IM DRAMATISCHEN WERK VON FALK RICHTER, PHILIPP LÖHLE UND INGRID LAUSUND

Die Globalisierung etablierte sich schon längst in der Literatur als eines der verbreitetsten Themen. Die Vertreter der kultur- und literaturwissenschaftlichen Theorien des fortwährenden und mannigfaltigen Dialogs, der Intertextualität sowie auch anderer ähnlichen Theorien beschäftigen sich intensiv mit der Umwertung der literarischen Werke der vergangenen Epochen. Sogar die Werke, welche die Grundlage für die traditionale Geschichtsschreibung der einzelnen Nationalliteraturen bildeten, werden im jeweiligen internationalen Kontext und in der Variabilität ihrer intertextuellen übernationalen Zusammenhänge neu betrachtet. In der renommierten und wohl genauso umstrittenen „Einer neuen Geschichte der deutschen Literatur“ weist z. B. Maria Tatar im Kapitel „1815. Folklore und kulturelle Identität“, das der Sammlung deutscher Volksmärchen von Jacob und Wilhelm Grimm gewidmet ist, auf folgende Tendenzen in der modernen Germanistik hin: „Seit einigen Jahrzehnten haben wissenschaftliche Untersuchungen zum Ursprung der Märchensammlung die Annahme in Frage gestellt, dass Grimms Volksmärchen Beispiele unmittelbarer „Volkspoesie“ oder „Naturpoesie“ sind“ [Tatar 2007: 652-653]. Weiterhin geht es darum, dass die Anmerkungen zu den Märchen verraten, wie „gründlich sie [Brüder Grimm] verschiedene bereits vorliegende nationale Sammlungen durchforstet und sich auf literarische Quellen und europaweit verbreitete Analogiefälle gestützt hatten“ [Tatar 2007: 653]. Ein zeitgenössischer Kritiker soll sogar kurz nach dem Erscheinen die erste Herausgabe der Sammlung der Volksmärchen verurteilt haben, „weil sie mit französischen und italienischen Einflüssen behaftet sei“ [Tatar 2007: 653]. Und auch die Tatsache, dass

Johann Wolfgang von Goethe den heute geläufigen Begriff „die Weltliteratur“ ungefähr um dieselbe Zeit einführt, wo sich die Romantiker nach der Konzeption der „Universalpoesie“ um die Begründung einer originellen deutschen Literatur bemühten, kann nur als eines der mehreren Beispiele für die schon aus der geschichtlichen Entwicklung selbst schlussfolgernden Relativität des Anspruchs auf Originalität sowie für die kontinuierlichen kosmopolitischen und globalisierenden Tendenzen von immer größerem Ausmaß in der modernen Literaturwelt dienen.

Am Anfang des 21. Jahrhunderts erhalten solche Tendenzen in der vielerlei globalisierten Welt unbestritten dominierenden Charakter. Eine wichtige Rolle spielen dabei über jeden Zweifel erhaben solche Kultureinrichtungen wie Goethe-Institut, die für die Entwicklung des internationalen kulturellen Dialogs stets ihren Beitrag leisten, indem z. B. die Übersetzungen von gegenwärtigen deutschen AutorInnen gefördert werden. Solche Kulturvermittlung bietet dabei in der Regel auch eine aufschlussreiche und aktuelle Grundlage für einen effizienten Deutschunterricht im Ausland an. Ein gutes Beispiel dafür ist das Goethe-Institut-Projekt „SCHAG“¹, das die Übersetzung von mehreren zeitgenössischen Dramatikern aus dem Deutschen ins Russische und Ukrainische unterstützte. Die zeitliche Nähe und Unmittelbarkeit vergrößern die Vielfältigkeit der eventuell relevanten gegenwärtigen literarischen Werke. Die vom Goethe-Institut getroffene Wahl der deutschsprachigen Autoren für die Repräsentation der modernen Dramatik im Ausland kann dabei als Orientierungshilfe fungieren.

In diesem Artikel behandeln wir drei Stücke aus dem Projekt „SCHAG“: „Im Ausnahmezustand“ (2007) von Falk Richter, „Genannt Gospodin“ (2009) von Philipp Löhle und „Bandscheibenvorfall“ (2011) von Ingrid Lausund. Kurze Informationen über diese Autoren bietet Goethe-Institut auf der Internetseite „Neue Dramatik“ unter <http://www.goethe.de/kue/the/nds/nds/deindex.htm>. Die Übersetzungen von drei Stücken erschienen in Moskau auf Russisch in Buchform und sind auf Ukrainisch den interessierten Theaterleuten aber auch den Hochschullehrern beim Goethe-Institut in Kiew in digitaler Form zugänglich. Alle drei nach 2000 entstandenen dramatischen Texten setzen sich hauptsächlich mit dem Alltag in den modernen deutschsprachigen Ländern auseinander und behandeln zugleich weitgehend die Fragen, die mit der Globalisierung verbunden und auch im alltäglichen Leben präsent sind. Die Verwurzelung der globalen Probleme mit lokalen und sogar persönlichen Entscheidungen verleihen eine Aufwertung dem Tun und Handeln eines durchschnittlichen Menschen. Und wenn Karel Čapek 1936 in seinem Satireroman

„Der Krieg mit den Molchen“ noch explizit in einem speziellen Kapitel von den schwerwiegenden Folgen der Entscheidung von Herrn Povondra, eines einfachen Pförtners, eines „kleinen Mannes“ für die ganze Welt, die im Chaos des Weltkrieges mit menschenähnlichen Molchen versinkt, so sind in den Konflikten der handelnden Personen der modernen Dramatiker die globalen Probleme oft implizit verwickelt.

Im 2007 verfassten Stück des bekannten gegenwärtigen Dramatikers Falk Richter „Im Ausnahmezustand“ verlieren die Figuren jegliche Hoffnung auf ein gesichertes und ruhiges Leben, indem sie sich mit der Unmöglichkeit einer von der übrigen Welt abgegrenzten Existenz auch im Alltagsleben, wo sie für sich ein Heil erhoffen, nicht abfinden können.

„DIE FRAU *Wir sind nicht mehr sicher hier, oder?*
DER MANN *Doch.*

DIE FRAU *Nachts kommen Leute über die Mauern oder irgendjemand lässt die hier rein ... irgendjemand in der Siedlung hier lässt nachts das Tor auf und“ [Richter 2007: 7]*

Die Bewohner eines mit der Mauer geschützten und überwachten Wohnviertels für wohlhabende Leute, die es sich leisten können, leben, wie bereits der Titel des Stückes verrät, ständig im Ausnahmezustand, wo vieles verboten ist, wo jede Kleinigkeit scheint, die vermeintliche Sicherheit zu zerstören, und wo ein ungeheurer Leistungsdruck auf einen Einzelnen entsteht. Das Stück könnte man als ein Familiendrama bezeichnen, das aus den meistens unvollendeten Repliken von dem Mann, der Frau und ihrem Jungen besteht. Eine scheinbar typische Familie gibt hier keinerlei Zuflucht und Sicherheitsgefühl für ihre Mitglieder, die die kurze Zeit, wo sie zusammen sind, für Zweifel, gegenseitige Anklagen und Verdacht nutzen.

„DIE FRAU *Das bist nicht du, oder?*

DER MANN *Was?*

DIE FRAU *Der das Tor offen lässt, nachts?*

DER MANN *Ich?*

DIE FRAU *Ich bin mir nicht mehr sicher.*

DER MANN *Ich?*

DIE FRAU *Irgendwer hier, hier in der Siedlung, das sagen sie, irgendwer ... angeblich kommen Leute durchs Abwassersystem oder lassen sich abwerfen aus der Luft, ich weiß es nicht, das sagen sie, keiner sagt es offiziell, aber ... die Schüsse, das bilde ich mir doch nicht ein, oder und ... nachts schleichen hier Leute um die Häuser, das war doch früher nicht so, können die alle nicht schlafen oder sind das wirklich Leute, die von außen, aber wie schaffen die das, wie kommen die hier rein, da muss doch, irgendwer, das sagen sie, irgendwer, der ... wir sind hier nicht mehr sicher ... lässt DU das Tor auf? Das machst du nicht, oder? Du nicht, oder? Ich weiß es nicht ... ich schlafe so schlecht in letzter Zeit, und die Tabletten, die ... die helfen nicht, aber ich ... ich kann nicht dauernd da*

¹ SCHAG - russische Abkürzung aus Ländernamen „Schweiz“, „Österreich“, „Deutschland“, die zugleich „Schritt“ bedeutet

hingehen und mehr verlangen, das ... kann ich nicht, das fällt auf, das spricht sich rum, dann wissen sie es in der Firma und, wir sollen keine Angst haben, das sollen wir nicht, das will ich auch nicht, ich WILL keine Angst haben, aber ... du ... irgendwas ist ... mit ...“ [Richter 2007: 8].

Die meiste Zeit verbringt der Ehemann ausserhalb des eigenen Hauses im Büro. Er hasst seine Arbeit, bangt aber um den Verlust der privilegierten Wohnverhältnisse und klammert sich an seinem Job. Die Angst, seine Arbeitsstelle zu verlieren, erreicht einen überdimensionalen Ausmaß dadurch, dass sich der namenslose Hauptheld „Der Mann“ tief inmitten einer durch und durch globalisierten Gesellschaft sieht, wo er keine festen sozialen sowie nationalen Grenzen mehr sieht und wo er vor der eingebildeten Leichtigkeit der Austauschbarkeit der einzelnen Menschen in ihren gesellschaftlichen Positionen wie Status, Arbeit, aber auch Familie und vor dem daraus resultierenden stets wachsenden Leistungsdruck ohnmächtig wird. Die offene, weit entwickelte Gesellschaft im Globalisierungszeitalter lässt bei dem Familienpaar im Stück den Wunsch nach der Abgrenzung von der übrigen Welt und die damit verbundene Angst vor mythischen potentiellen fremden Eindringlingen entstehen, auf welche sie ihre eigenen Ängste und Komplexe extrapolieren.

„DER MANN Und jeden Samstag gehen wir zu den Shows und gucken irgendwelchen Leuten, die sie mit Bussen hier aus der Peripherie ankarren, dabei zu, wie sie sich gegenseitig fertig machen, die schauen wir uns am Wochenende an und lachen uns schlapp, dabei haben wir doch Angst vor denen, haben Angst, hoffen, dass die ja nicht hier bleiben, dass sich einer unterm Bus versteckt und vor der Abfahrt nachts sich hier irgendwo bei uns einnistet und über uns alle herfällt, keiner unserer alten Freunde hat es hier in die Community geschafft, die sitzen alle noch draußen vor dem Tor und kommen nicht rein oder wollen nicht rein, denkst du denn nie an die zurück? Nie? Oder wir stehen stundenlang auf dem Marktplatz und winken irgendwelchen Stofftierparaden hinterher, wie heißen denn unsere Nachbarn? Wie heißen die? Sag mal, sag mal, WIE HEISSEN DIE? Hier in unserer CELEBRATION COMMUNITY, was feiern wir hier eigentlich, das ist mir nicht mehr ganz klar?

DIE FRAU Die stehen alle da Schlange morgens schon halb fünf und rütteln an den Toren, die wollen rein, die wollen alle rein, und die sind weder besser noch schlechter als du, aber die haben die richtige EINSTELLUNG, verstehst du, die lachen. Und die singen auch. Die haben Spaß an sich, dem Leben und ihrer Umwelt, die LIEBEN ihre Familie UND ihre Arbeit, die gehen gut gelaunt morgens aus dem Haus und kommen gut gelaunt abends zurück, dann gehen sie zum Sport mit ihren Freunden, und nachts schlafen sie gut gelaunt mit ihren Frauen. Männer, [...]

verstehst du, die warten da draußen und wollen deinen Job, und ehrlich gesagt, ich habe nichts dagegen, wenn die hier“ [Richter 2007: 28].

Die allumfassende Unsicherheit zersetzt auch den konventionellen Vertrauensraum innerhalb der Familie, die sich in der beweglichen transparenten globalisierten Welt nicht mehr auf gewisse althergebrachte, einzig mögliche Verhaltensmuster halten kann. Das Magazin der Bundeszentrale für politische Bildung „Fluter“ für Winter 2013 / 2014 hat zum Thema „Familie“ und bereits im Editorial verlautbart Thorsten Schilling die weit bekannten modernen Vorstellungen von der Familie: „Das – historisch betrachtet – relativ junge bürgerliche Vater-Mutter-Kind-Modell ist inzwischen nur ein Familienentwurf von vielen, neben Patchwork-, Regenbogen-, Adoptiv- und Großfamilien und vielem mehr“ [Schilling 2013: 3]. Eine festgelegte Identität der handelnden Personen, die in den Regieanweisungen als „Der Mann“, „Die Frau“, „Der Junge“ genannt werden, in Bezug auf Familienverhältnisse löst sich in der potentiellen Vielfältigkeit der Familienverhältnisse auf, die eine große Freiheit und Unabhängigkeit im persönlichen Leben anbietet, aber zugleich ebenso große Anforderungen an jeden Einzelnen stellt, dessen Existenz nicht von vornherein von den vorgegebenen Schemen bestimmt wird, sondern selbständig ergründet werden soll. In seiner klassisch gewordenen Studie „Die Flucht von der Freiheit“ beschreibt Erich Fromm das Streben des Menschen der modernen Zeit seit der Renaissance nach der Absonderung von der Gesellschaft, nach einer eigenen Individualität und Originalität, die den Rang von gewissen Maßstäben des Erfolgs und der Selbstverwirklichung des Menschen erhalten haben. Im Stück von Falk Richter sehen wir, in welchem Ausnahmezustand in der Epoche der Globalisierung das Leben der modernen Menschen geraten kann, die zu Geiseln der egozentrischen Vorstellungen werden und oft vergeblich weiter nach der Einzigartigkeit der eigenen Existenz vor dem Hintergrund der Angleichung der Lebensverhältnisse auf verschiedenen Ebenen in der zeitgenössischen globalen Welt.

Das wohl erfolgreichste, 2009 entstandene Stück des jungen deutschen Dramatikers Philipp Löhle „Genannt Gospodin“ trifft ins Schwarze mit der Thematisierung der Angst vieler modernen Menschen vor dem Verlust ihrer eigenen Identität und Originalität. „Es kommt darauf an, dass einer es wagt, ganz er selbst, ein einzelner Mensch, dieser bestimmte einzelne Mensch zu sein“ (Sören Kierkegaard) [Löhle 2009: 3]. Zugleich aber weist schon der Epigraph zum Stück eines der wesentlichsten Merkmale der zeitgenössischen Weltansicht auf, indem Philipp Löhle überhaupt einen Epigraph zu seinem Stück setzt, was für dramatische Werke beileibe keine Regel ist, und indem er auf solche Weise seine Gedan-

ken in die fremden Worte einer der geistigen Kapazitäten von gestern und sogar von vorgestern umhüllt. Wilhelm von Humboldt zufolge macht gerade unsere Sprache das aus, was wir „die Weltansicht“ nennen. Und mehrmals tauchen aus den plätschernden Selbstgesprächen des Haupthelden die Zitate verschiedener Herkunft auf und deuten auf gewisse sekundäre Weltansicht des Haupthelden, der seine Existenz in eine Art des tönenden Sprachrohrs verwandelt hat und vergeblich versucht, dem gewaltigen und selbst verschuldeten Druck der früheren Ideen standzuhalten und sie geistig zu verarbeiten. Die Nachahmungen der radikal linken Manifeste, wo sich ein Individuum dem Kollektiv unterstellt, wechseln ab und zu und gegenseitig die Lobgesänge des Solipsismus und gehen mit dem Verlust des Verständnisses ihres ursprünglichen Sinnes und dem alles zersetzenden postmodernen Spiel einher. Ganz am Ende des Stücks spielt der Hauptheld auf die revolutionäre Kundgebungen an:

„Gospodin: Ich habe hier genau das, was ich immer gesucht habe, weißt du? Ich habe es gefunden. Ich habe mein Ziel erreicht.

Ich habe hier endlich das erreicht, was ich schon immer wollte. Hier drin ist die Gesellschaft, die mir schon immer vorschwebte.

Anette: Gospodin, das ist ein Gefängnis.

Gospodin: Ich habe es gleich verstanden, als ich reinkam. Alle meine Prinzipien treffen zu. Du erinnerst dich an die Küchenwand? Mein Dogma?

Nr. 1 Ein Weggang ist auszuschließen!

Nr. 2 Geld darf nicht nötig sein!

Nr. 3 Jedweder Besitz ist abzulehnen!

Nr. 4 Freiheit ist, keine Entscheidung treffen zu müssen!

Zum Beispiel: Es gibt hier kein Geld. Stell dir das vor. Alle gehen arbeiten, aber es gibt kein Geld. Daran habe ich ja noch gar nicht gedacht, dass man auch arbeiten kann, ohne dafür Geld zu bekommen. Ich habe jeden Tag die Erfüllung durch Arbeit. Wenn ich abends in meine Zelle gehe, kann ich sagen, ich habe etwas geschafft“ [Löhle 2009: 55].

Oder mitten im Stück erfahren wir über die inneren Gedanken des Haupthelden über die gesellschaftliche Ordnung solcher reflexiven Art, die auf einem rein phänomenologischen Wortspiel beruhen: „Der Bürgersteig ist für Bürger. Ich bin kein Bürger, ich bin unabhängig. Ich bin nicht Teil dieser Gesellschaft, ich tausche, ich bin Tauschhändler, Tauschhändler gehören nicht zum Bürgertum, ich stehe über all dem und möchte deshalb nichts mit dem Bürgersteig zu tun haben“ [Löhle 2009: 26]. Solche Anspielungen haben zugleich ganz deutliche parodistische Züge, was den Ernst der Aussage relativiert und dem Zweifel unterzieht.

Der Hauptheld zieht auf die Irrwege des Gedankenguts der vergangenen Epochen hinaus, ohne we-

der ein deutliches Ziel vor sich zu haben, noch von der Eigenständigkeit seines Sprachgebrauchs und seiner Ansichten im Klaren zu sein. Das ganze Werk durchzieht die Präsentation des sekundären Wesens der gegenwärtigen Weltansicht, das unter anderem durch den Verlust der eindeutigen und klaren Orientierungskriterien und Wertsysteme in einer mosaik zersplitterten und immer bewegten, unbeständigen, auf die Anpassung bzw. den Widerstand gerichteten Weltauffassung den Ausdruck findet. In der globalen Welt, anders wie einst in der Welt der großen Kolonialmächten, erübrigt sich die Entfaltung der Metropole und die strikte Unterteilung in Zentrum und Randgebiete. Die Typisierung der Lebensumstände in Begleitung von Typisierung von Lebensauffassungen- und ansprüchen nivelieren die lokalen Besonderheiten bis hin auf die totale Austauschbarkeit der einzelnen Wohnorte und Lebensräume hin. Die Austauschbarkeit der Menschen wird im Stück, wie es für moderne Dramatik eigen ist, in den Regieanweisungen dadurch betont, dass ein Schauspieler mehrere Rollen spielt. „Mindestens 3 Schauspieler spielen: Sie, Er, Gospodin, Anette, Andi, Norbert, Sylvia, Hajo, Karl Engerling, Der Mann vom Supermarkt, Mutter, 2 Kommissare“ [Löhle 2009: 3].

Der Held hat auch keinen eigenen Namen, sondern wird mit einem fremden, russischen Wort „Gospodin“ genannt, wie es uns bereits der Titel des Stücks verrät. Der russische „Gospodin“ entspricht in seiner Fülle der Bedeutungen ungefähr dem deutschen „Herrn“. Der Held braucht aber nicht den Sinn dieses Fremdwortes ganz richtig zu verstehen. Im ganzen Text des Stückes wird auch nie ein Versuch gemacht, den Sinn dieses russischen Wortes mit den Charaktereigenschaften oder mit dem äußeren Auftreten des Helden irgendwie in Verbindung zu bringen. In der Welt, die mit unzähligen Fernseh- und Rundfunktürmen und umkreist von Satelliten in allen ihren Ecken zum Greifen und zur ursprünglichen babylonischen Sprachverwirrung nah geworden ist, sausen Unmengen von fremden, unverständlichen Wörtern vorbei und einige wenige bleiben im leiblichen Alltagsgebrauch mancher Menschen stecken, ohne dabei verständlicher zu werden.

Martin Heidegger in seinem Vortrag über die Sprache im Jahre 1959 [<http://gloria.tv/?media=461697>] wies auf den grundlegenden Unterschied zwischen dem Sprechen und dem Sagen hin. Man kann viel sprechen und nichts sagen, und man kann schweigen und vieles dabei sagen. Das „Sprechen“ setzte Heidegger mit dem „Tönen“ gleich. Und wenn die Menschen einander ansprechen, so tönen sie in der Regel einander nur an. Die Dialoge im Stück von Philipp Löhle sind glänzende Beispiele für die Kommunikationsstörungen in der gegenwärtigen Gesellschaft, was besonders krass im Umgang mit den nächsten Menschen wie zwischen Mann und Frau in der ersten Szene zum Ausdruck kommt.

„Gospodin: Heute haben sie mir... Sie haben es weggenommen.

Gospodin: Es war meine Lebensgrundlage.

Gospodin: Anette?

Anette: Hermann war hier. Er hat gefragt, ob er deinen Verstärker ausleihen kann.

Gospodin: Verstehst du? Die Grundlage meines Lebens ist mir weggenommen worden.

Anette: Ich habe gesagt, es stört dich sicher nicht. Hermann ist ja doch recht ordentlich“ [Löhle 2009: 6].

Diese fehlende Kommunikation ist unter anderem nach Heidegger auch auf die Entwurzelung des Menschen zurückzuführen. Denn „sagen“ kommt ursprünglich von auf etwas Unmittelbares „zeigen“. Und in der globalisierten Welt durchdringen die Sprache jedes Einzelnen sowie die der handelnden Personen im Stück die Wörter und Begriffe, die ihm kaum etwas sagen, denn er kennt diese aus seiner Umwelt doch nicht. Die Zeichen, wie es Jean Baudrillard ausdrückte, haben sich von ihrem Bezeichneten gelöst und seien „referenzlos“ geworden.

Das Leben eines durchschnittlichen „kleinen Mannes“ wird ihm enteignet und von globalen Prozessen bestimmt, wenn es auch in diesem Stück auf eine ganz eigentümliche und unerwartete Weise dargestellt wird. Denn die Lebensgrundlage des Haupthelden, der übrigens den modernen urbanen und für Deutschland ganz typischen Wohnverhältnissen entstammt, diese seine Lebensgrundlage, die ihm nun weggenommen wurde, bildet ... ein Lama.

Für den Vertreter der zeitgenössischen globalisierten Welt, welchen wir in der Gestalt des Haupthelden vor sich haben, ist die bizarre Erscheinung eines Lamas in Deutschland überhaupt kein Problem und gehört zum gewöhnlichen Alltag wie mehrere andere Sachen exotischer Herkunft, die in der globalen Marktwirtschaft oft zum üblichen Mittel, ein Profit zu erwirtschaften, geworden sind. Die gewinnbringenden Produkte sind überall erwünscht und zugänglich gemacht, ungeachtet der jeweils weit entfernten Lage derer Stammregion. Der enttäuschte Mann empört sich vehement vor seiner Frau, für die „Lama“ überhaupt kein Begriff ist, umso mehr aber andere, eigentlich auch fremde, aber nun allgemein üblich, ja in der globalisierten Welt obligatorisch gewordene Begriffe eine gewöhnliche Sache sind.

„Gospodin: Die haben mir ja nicht mal was gegeben für das Lama. Die haben nur gesagt, in diesen Breiten ein Lama zu halten, sei Tierquälerei. Ein Lama gehöre nach Peru. Das fühle sich erst ab 2000 m über dem Meer wohl, und damit Geld zu verdienen, sei sklavisches Ausbeute! Hast du das gehört, Anette? Sklavische Ausbeuterei. Als wäre so ein Lama ein Mensch oder ein Neger wie früher.

Anette: Sag: Farbiger oder wenigstens: Schwarzer“ [Löhle 2009: 8].

Die verfremdende Darstellung der modernen Konsumgesellschaft in den so genannten „industriell hoch entwickelten westlichen Ländern“, die ohne Globalisierung unmöglich wäre, findet bei Philipp Löhle ihre Fortsetzung in der sehr gelungenen Szene im Supermarkt. Jean Baudrillard nannte den Hypermarkt das neue Zentrum des öffentlichen Lebens. Im Supermarkt werden nicht nur für ganz verschiedene Menschen unterschiedlicher Herkunft und aus beliebigen Ländern der zivilisierten — sprich « globalisierten » — Welt durch eine schematisierte, überall angebrachte Einrichtung, Ausstattung der Einkaufsgelände gleiche Bedingungen geschaffen. Das Angebot der möglichst größten Anzahl von Waren, für deren Zugänglichkeit praktisch keine Hindernisse wie Jahreszeit oder lokale Entfernung bestehen, simulieren eine Hyperrealität, die den Haupthelden der Empfindung der wahren Wirklichkeit berauben:

„Er findet sich auch gleich spießig mit dem Einkaufswagen, aber es geht eben nicht anders. Und er fängt gleich am Eingang beim Gemüse an. Karotten, Zwiebeln und Zucchini wirft er in den Wagen. Gegenüber das abgepackte Brot, dann die Süßigkeiten, Fertigprodukte, mittendrin, völlig unpassend, DVDs und Zeitschriften, egal, Gospodin greift zu, lädt alles in seinen Wagen, geht weiter, nimmt sich Marmelade, Öl, Gewürze und Fertigsoßen. Lädt sich eingelegte Paprika und Artischocken in den Wagen, nimmt sich zwei Tetrapack und eine Flasche Milch, fettarm, entrahmt und eine H-Vollmilch. Er denkt, was ist das für ein Land, in dem man Milch mit drei unterschiedlichen Fettstufen kaufen kann und findet noch eine Milch Minus L, Laktose frei“ [Löhle 2009: 18].

Diese allumfassende Wirkung der globalen Prozesse, zu welchen die Verbreitung auch solcher Werte wie Menschenrechte genauso gehört, hat aber auch ihre Kehrseite. Im Stück „Genannt Gospodin“ tritt eine neue, noch nicht immer bewusst wahrgenommene Rolle des einzelnen Menschen in der globalisierten Welt deutlich zum Vorschein, wo alles eng zusammengeflochten ist, und auch riesige Konzerne von einem einzigen Verbraucher vor Gericht angeklagt werden können. Die groteske Situation mit der Enteignung des Lamas führt zu der paradoxalen Umwertung der Werte, wo den wahrsten Wahrheiten auf die Schultern und bei den allgemein gebräuchlichen Begriffen auf den Busch geklopft wird. Die axiomatisch positiven Vorstellungen von Gut und Böse werden hanswurstartig umgekippt. Zuerst beschimpft der Hauptheld die Greenpeace als Verbrecher, die ihm das Lama und somit die Lebensgrundlage gestohlen haben, und dann prahlt er mit weitgehenden Bedrohungen, die gesetzlichen Mittel eines demokratischen Staates in Gang zu setzen, die es praktisch jedem Bürger erlauben, auf die globalen Prozesse Einfluss zu nehmen:

„Gospodin: Ich muss mir was Neues suchen. Oder ich verklage sie. Ich melke sie. Ich werde Greenpeace in den Ruin treiben, damit die lernen, dass mein Lama ihre Scheißorganisation nicht braucht. Millionen werde ich aus denen rausholen.

Anette: Das wird dich sicherlich beliebt machen. Das ist eine großartige Idee: Mein Haus, mein Auto, meine Yacht. Konnte ich mir alles kaufen, weil ich Greenpeace verklagt habe. Sie wissen schon: die Tierschützer. Eigentlich retten die kleine Robbenbabys vor den Eisenhacken der Russen, aber dafür haben die jetzt kein Geld mehr, weil das hat jetzt Gospodin!“ [Löhle 2009: 8].

Eine originelle Darstellung findet die Einsicht in die für einen durchschnittlichen Menschen meist undurchsichtigen Zusammenhänge im 2011 entstandenen Stück von Ingrid Lausund „Der Bandscheibenvorfall“. Dieses Unterfangen gelingt der Autorin als eines der Nebenmotive im Drama aus dem modernen Büroleben vor allem dank der Verwendung von phantastischen Mitteln. In einer eingebauten, märchenhaften Vision beobachtet einer der Helden den weiten Weg des Inhalts seines Teebeutels durch die ganze Erdkugel von den Teeblättern auf den besonnenen Hügeln irgendwo auf Sri Lanka bis in die Teetasse hinein in einem Konferenzraum für interantionale Tagungen in London.

„14 Katharsis

Hufschmidt: Konferenz in London. Meeting mit den General-Managern der sechs Tochterfirmen.

Ich rührte so in meiner Teetasse, da sprang es mich an, fiel über mich her. Das Glück. Das war das erste Mal, daß mir das passierte, und trotz des überdimensionalen Glücks, das sich gerade in mir, mit immer größeren Wellen ausbreitete, war ich auch ein wenig befremdet, besonders, als ich in meine Teetasse guckte und bemerkte, daß ich durch den Boden der Tasse sehen konnte, immer weiter sehn konnte, weiter über das Meer nach Sri Lanka, wo der Tee herkam. Ich konnte sehen, wie sich die Spitzen der Teepflanzen durch die Erde preßten, mit einem Schrei. Bahhh, bahhh!! Überall. Teepflanzen, die sich ans Licht kämpften. Bahh. Bah!!! Die, die schon draußen waren, feuerten die andern an. A ha henga vandala min yen – bravo, mach hin, wir warten auf dich. Ich schwebte durch die Plantage, verstand tamilisch wie meine Muttersprache und während mich der britische Consulting-Manager nach den Bilanzen des letzten Jahres fragte, war ich in ein intensives Gespräch mit einer Teepflanze verwickelt. Die Teepflanzen waren sehr kommunikativ, sie redeten miteinander, durcheinander, sie sangen, waren überhaupt ziemlich lebendig. Verständlich, bei der ganzen Menge an Tein.

Ich blieb auf der Plantage bis Herbst, dann bebte die Erde. Leute kamen, um den Tee zu ernten. Das war ein entsetzliches Geschrei. Tee ist irrsinnig sen-

sibel. Manchmal schien es mir sogar, als ob manche Pflanzen ein bißchen übertrieben, denn sie schneiden nur die Spitzen. Aber auf einmal konnte ich es auch fühlen, und das tut schon wirklich weh. Die Teeblätter lebten noch, als sie getrocknet wurden. Ungefähr nach 24 Stunden Trocknen starben sie, wurden verpackt und verschifft. Ich schiffte mich mit ein und kehrte zu meiner Teetasse zurück. Und dann – eben wiederholte der britische Consultingmanager seine Frage – hörte ich einen Gesang aus meiner Teetasse, unendlich zart, ganz leise und so schön, daß ich sofort anfang zu heulen, wie ich noch nie geheult habe.

Der Schweizer Vorstandsvorsitzende fragte, ob alles in Ordnung sei. Danach gab es eine Pause. Von Weinkrämpfen geschüttelt, versuchte ich, allen Anwesenden mitzuteilen, daß aus meiner Teetasse der Gesang der unendlichen Liebe zu hören sei. Ich sagte außerdem, daß der Tee uns verzeiht, daß alles Lebendige wiedergeboren wird und daß wir unsterblich sind. Und dann habe ich Herrn Wang Hung, den Vertreter der japanischen Tochterfirma, umarmt“ [Lausund 2011: 61].

Die Simultaneität von mehreren Prozessen und Ereignissen im zeitgenössischen Leben, wo neue Kommunikationsmittel die virtuelle Anwesenheit an vielen Orten zugleich ermöglicht, beeinflusst weitgehend auch die Form der modernen Stücke. Einzelne Szene sollen nicht unbedingt linear hintereinander aufgeführt werden, sondern können eventuell nach Belieben des Regisseurs auch im geteilten Bühnenraum simultan, parallel, mit Übergängen von einer Szene zur anderen gespielt werden. Die Aufteilung des Bühnenraumes zur Darstellung der simultanen Ereignisse kann schon in den Regieanweisungen vom Dramatiker, wie z. B. von Lutz Hübner im Jugenddrama „Die Ehrensache“, beschrieben werden.

„BÜHNE

Die Bühne ist in drei Ebenen unterteilt.

1- Die Gespräche zwischen Cem bez. Sinan mit Kobert

2- Die Erzählebene von Ulli

3- Die Rückblenden

Die Elemente müssen so unterteilt sein, dass in der Schlusssequenz die Ebenen ineinander übergehen können. Die Bühne so spartanisch wie möglich, nur wenige Requisiten, um die verschiedenen Spielorte der Rückblenden anzudeuten.

ZEIT

Verhandlung vor Beginn des Prozesses und Rückblenden zum Ablauf des Tages der Tat“ [Hübner 2006: 3].

Meistens aber erfolgt die Gliederung des Bühnenraumes für die Darstellung von Ereignissen, die in Zeit oder in Raum weit entfernt voneinander liegen, sowie für die simultane Darbietung unterschiedlicher Szenen bereits durch die Regie der Aufführung und ist ein Ergebnis der Arbeit des Regisseurs mit dem

literarischen Textsubstrat, das nur eine Grundlage für die Bühnenrealisierung des dramatischen Werkes bildet.

Die Globalisierung und die Tendenz zur Aufhebung der Differenzen und Grenzen findet ihren Niederschlag in der zeitgenössischen Dramatik auch auf der Ebene der Form und des Aufbaus. Manche Drama- und Theaterforscher proklamierten in Bezug auf das Drama der 1990er Jahre und der Jahrzehnte des sogenannten „postdramatischen Theaters“ für den dramatischen Text wie bekannt nur die begrenzte Funktion eines Bühnen- bzw. Theatertextes, der als einer unter anderen und beileibe nicht als ein ausschlaggebender Bestandteil der Theateraufführung angesehen wurde (vgl. Lehmann 1999 und Bayerdörfer 2007). Aber nach 2000 verzeichnet man allmählich die sogenannte Reliteraturisierung des Dramas und Theaters (vgl. Borrmann 2003). Im Zuge dieser Reliteraturisierung wird der dramatische Text wieder vor allem zum literarischen Text. Dabei kann man einen deutlichen Einfluss vom Roman beobachten, von dieser sozusagen „globalen“ literarischen Gattung des 20. und des 21. Jahrhunderts, die seit ihrer Entstehung keine Gattungsgrenzen anerkennen will. Juri Lyubimov, der berühmte Begründer und der langjährige Regisseur des Moskauer „Theaters auf Taganka“, das in den 60-er und 70-er Jahren zu den populärsten und besonders frei denkenden Bühnen in der Sowjetunion gehörte und mit seiner legendären Aufführung von Bertolt Brechts „Der gute Mensch von Sezuan“ Geschichte schrieb, inszenierte mehrere Romane wie z. B. „Ein Held unserer Zeit“ (1964) von Michail Lermontow, „Meister und Margerette“ (1977) und „Der Theaterroman“ (2001) von Michail Bulgakov sowie „Schuld und Sühne“ (1979) und „Die Brüder Karamasow“ (1997) von Fjodor Dostojewski. Er sagte in einem seiner Interviews, dass er überhaupt kein Problem mit dem Mangel an guten dramatischen Texten sehe, denn, wenn man keine guten Dramen habe, könnte man gute Romane aufführen, was er eben auch gerne mache.

Zu dieser selbstsicheren Feststellung von dem führenden hervorragenden Theatermann aus Russland über die weit entwickelten Aufführungstechniken und Möglichkeiten des Theater im 20. Jahrhundert kann man die eigentlich etwas zynische Bemerkung von Bertolt Brecht noch aus den 20er Jahren hinzufügen, dass die modernen Theater praktisch alles „eintheatern“, bühnentauglich machen können. Wie es für Romane typisch ist, werden in den Stücken von Falk Richter, Phillipp Löhle und Ingrid Lausund ganze Kurzgeschichten und, man kann sagen, kleine Novellen eingebaut, und die Repliken der einzelnen handelnden Personen werden oft zu selbständigen Monologen. Die Polyphonie des Romans im Sinne von Michail Bachtin erscheint im Gegenwartsdrama zu Zeiten der Globalisierung sowohl auf der inhaltli-

chen, als auch auf der formalen Ebene, wobei unterschiedliche positive Momente mit negativen Seiten der Globalisierung für einen gewöhnlichen, für neue Verhältnisse nicht immer bereiten Menschen konfrontieren.

Literaturverzeichnis

- BAYERDÖRFER HANS-PETER (Hg.): Vom Drama zum Theater-
text? (Zur Situation der Dramatik in Ländern Mitteleuropas) / hrsg. von Hans-Peter Bayerdörfer. – Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 2007. – 252 S.
- BORRMANN DORIS: Mehr Drama! Über ein paar Paradoxe der deutschen Gegenwartsdramatik // Theater heute, 12/2003. – S. 32 – 35.
- HÜBNER, LUTZ: Die Ehrensache. Schauspiel. — Köln: Hartmann&Stauffacher, 2006. — 54 S.
- LAUSUND, INGRID: Bandscheibenvorfall. Ein Abend für Leute mit Haltungsschäden. — Berlin: Suhrkamp, 2011. — 71 S.
- LEHMANN HANS-THIEL: Postdramatisches Theater: Essay. — Frankfurt am Main: Verl. d. Autoren, 1999. — 505 S.
- LÖHLE, PHILIPP: Genannt Gospodin. — Berlin: Autorenagentur, 2009. — 58 S.
- RICHTER, FALK: Im Ausnahmezustand. — Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 2007. — 50 S.
- SCHILLING, THORSTEN: Editorial // Fluter. Magazin der Bundeszentrale für politische Bildung. — Winter 2013-2014 / Nr. 49. — S. 3.
- TATAR, MARIA: 1815. Folklore und kulturelle Identität // Wellberry David E., Ryan J., Gumbrecht H. U. u. a. (Hg.): Eine neue Geschichte der deutschen Literatur. — Berlin: University Press, 2007. — S. 652-658.
<http://gloria.tv/?media=461697> Philosophie des 20. Jahrhunderts. Martin Heideggers Vortrag „Die Sprache“ 1959
<http://www.goethe.de/kue/the/nds/nds/deindex.htm> Goethe-Institut — Neue Dramatik