

Egyetemi doktori (PhD) értekezés tézisei

**VOM METADRAMA ZUM  
POSTDRAMATISCHEN THEATER**  
**Spielarten der dramatischen Selbstreflexion im  
zeitgenössischen deutschsprachigen Drama**

Kricsfalusi Beatrix

Témavezető: Dr. Balkányi Magdolna



DEBRECENI EGYETEM

Irodalomtudományok Doktori Iskola

Debrecen, 2010.

## I. Gegenstand und Ziel der Arbeit

Der Gegenstand der vorliegenden Dissertation ist die Untersuchung der dramatischen Selbstreflexion im zeitgenössischen deutschsprachigen Drama. Damit wird gleichsam Peter Szondi's berühmte Aussage über das Primat des Dramas, das „das Zitat sowenig wie die Variation [kennt]“, auf die Probe gestellt. Aus der groben Zusammenfassung der Forschungslage soll deutlich werden, dass der fundamentale Unterschied zwischen Metadrama und Metatheater – um nur eine der wichtigsten Unzulänglichkeiten zu erwähnen – bisher weder in den literaturwissenschaftlichen, noch in den theaterwissenschaftlichen Ansätzen gemacht wurde. Diese begriffliche und zugleich konzeptuelle Konfusion schlägt sich in der Tatsache nieder, dass dasselbe Phänomen in dem einschlägigen Lexikon für Literaturtheorie unter dem Stichwort „Metadrama/Metatheater“ (*Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*), während im Lexikon für Theatertheorie als „Meta-Theater, auch Metatheater, Metadrama“ (*Metzler Lexikon Theatertheorie*), und zwar anhand von ähnlichen Parametern erläutert wird. Es war erst Gerda Poschmann, die das *Metadramatische* als Thematisierung der dramatischen Form von allen anderen Techniken des *Metatheatralischen* als Reflexion entweder auf ein soziologisches oder ästhetisches Konzept des Rollenspiels im Allgemeinen, oder auf das *hic et nunc* der konkreten theatralen Spielsituation explizit abgrenzte. Mit Poschmann sind daher in der vorliegenden Dissertation als Metadrama ausschließlich „Theatertexte zu bezeichnen, die das Drama als literarische Form selbst zum Thema haben und damit nicht eigentlich die Problematik der Aufführungssituation (das Theater) reflektieren, sondern Konstruktions- und Funktionsprinzipien des dramatischen Textes, und die damit eine kritische Perspektive auf das Verhältnis zwischen erlebter Wirklichkeit und ihrer dramatischen Darstellung und auf die Angemessenheit des repräsentationalen Prinzips einführen.“<sup>1</sup>

Der Bezug zum Drama kann durch eine Vielzahl von transtextuellen Verfahren (Gerard Genette) zum Vorschein gebracht werden. Einerseits besteht es die Möglichkeit, unter grundsätzlicher Bewahrung des metatextuellen Rahmens durch konkrete intertextuelle Verweise auf andere dramatische Texte und/oder auf die theatrale Aussagesituation die geschlossene dramatische Fiktion aufzubrechen, wie es exemplarisch in Elfriede Jelineks hier (Kapitel III. und IV.) analysierten Werken oder in Marlene Streeruwitz' Dramen geschieht. Dabei liegt deutlich auf der Hand, dass durch die Eröffnung intertextueller Spielräume, d. h.

---

<sup>1</sup> Gerda Poschmann, *Der nicht mehr dramatische Theatertext. Aktuelle Bühnenstücke und ihre dramaturgische Analyse*, Tübingen, Niemeyer, 1997, 91.

die Ermöglichung einer textuellen Referenz zugleich auch die einzelnen Grundkonstituenten des Dramas wie die zusammenhängende und sinnvolle Handlung, die psychologisch oder soziologisch motivierten, als Individuen erkennbaren Figuren, oder der Konversationsdialog, die alle die Geschlossenheit des dramatischen Universums und die Welthaftigkeit des Bühnengeschehens zu gewährleisten haben, modifiziert werden. Andererseits macht sich auch die Tendenz bemerkbar, das architextuelle Verhältnis zugunsten des metatextuellen Bezugs zu dieser Gattung aufzukündigen, entweder durch die explizite Negierung der elementaren Parameter des Dramas auf thematischer Ebene wie Peter Handke es in der *Publikumsbeschimpfung* praktiziert, oder eben durch die radikale und reflektierte Verweigerung des Dramas wie es in René Polleschs postdramatischem Theater performativ vollzogen wird.

Ziel der vorliegenden Untersuchung ist, statt einer umfassenden, aber zugleich auch immer differenztilgenden Typologisierung die hier angedeuteten unterschiedlichen Spielarten der dramatischen Selbstreflexion in detaillierten Lektüren auszuloten und sie zugleich darauf hin zu überprüfen, inwiefern sie das überkommene Verhältnis von Drama und Theater umstrukturieren. Denn die zur Analyse ausgewählten, recht heterogenen Theater Texte haben sicherlich einen gemeinsamen Nenner, dass sie nämlich – wie Heiner Müller es anlässlich der Bonner Uraufführung von Elfriede Jelineks *Krankheit oder Moderne Frauen* formulierte – „Widerstand [...] gegen das Theater, so, wie es ist, [leisten]“. Skandale, Missverständnisse und inszenatorische Fehlgriffe um die (Ur)Aufführungen von Peter Handkes *Publikumsbeschimpfung* (Kapitel II.), Elfriede Jelineks *Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte oder Stützen der Gesellschaften* (Kapitel III.) und *Burgtheater* (Kapitel IV.), sowie Marlene Streeruwitz' *New York. New York.* (Kapitel V.) legen ein sprechendes Zeugnis davon ab, dass diese Texte nicht mit der Absicht, den Theaterapparat mit problemlosen Inhalten zu beliefern, sondern ihn zu verändern verfasst worden sind.

Ihr diesbezügliches Scheitern untermauert jedoch Bertolt Brechts These von dem „Primat des Theaterapparates“ und erhellt zugleich ihre schwerwiegendste Konsequenz. Denn Brechts – in erster Linie von Heiner Müller selbst – vielzitierte Maxime, das Theater „»theatert« alles »ein«, bedeutet nicht einfach, dass das dramatische Illusionstheater praktisch jeden Text als bürgerliches Drama spielen kann. Die Brechtsche Maxime angemessen zu verstehen heißt vielmehr zu erkennen, dass das Apparative des Theaters, indem es nicht nur auf die einzelnen aufgeführten Texte, sondern auf die Gesamtheit der Gattung auswirkt, mittlerweile das Drama selbst in ein Dispositiv verwandelte. Der Grund dafür, dass sich eine pragmatische Definition des Dramas als „aufzuführender Text“ nicht

durchzusetzen vermochte, oder dass seine Repräsentationsstruktur allein durch die Negierung oder gar Vernichtung ihrer je einzelnen Elemente nicht abzuschaffen ist, liegt eben in der Tatsache, dass das Drama keine literarische Form ist, sondern eben ein Dispositiv, d. h. eine (mediale) Vorrichtung, die über eine eigene Institution mit eigenen Darstellungs- und Wahrnehmungskonventionen, teils über fixierte Subjektpositionen, teils über spezifische Subjektivierungsverfahren verfügt. Dieser Einsicht wird zunächst in René Polleschs postdramatischen Arbeiten wie in der hier erörterten *Wann kann ich endlich in einen Supermarkt gehn und kaufen was ich brauche allein mit meinem guten Aussehen?* (Kapitel VI.) Rechnung getragen.

## **II. Methoden der Untersuchung**

Das Methodenbewusstsein der Dissertation wird von dem Doppelsinn des Begriffs Drama – einerseits als literarisches Kunstwerk, andererseits als theatraler Spieltext – und von der daraus folgenden Erkenntnis beeinflusst, dass das Drama analytisch wie historisch gesehen nur interdisziplinär zu behandeln ist. Denn die Eigentümlichkeiten des Dramas, die sich aus seiner vielseitigen Zwischenstellung ergeben, lassen sich allein durch eine rein literaturwissenschaftliche oder eine rein theaterwissenschaftliche Analyse nicht erschließen. Desto naheliegender scheint es, die Fragerichtungen dieser Disziplinen auf dem Horizont einer umfassenden medientheoretischen Reflexion zu vereinen. Die als Ausgangspunkt gewählte metafiktionale Perspektive wird im Laufe der Interpretation um narratologische, transtextuelle, rhetorische, mediale und theatertheoretische Aspekte erweitert. Letztere sind zuvorderst aus Hans-Thies Lehmanns diskursstiftendem Essay mit dem Titel *Postdramatisches Theater*, sowie aus den Studien der anderen schulbildenden Persönlichkeit der deutschen Theaterwissenschaft, Erika Fischer-Lichte gewonnen.

### III. Forschungsergebnisse

Die Reihe der ausführlichen Analysen wird durch die Untersuchung von Peter Handkes *Publikumsbeschimpfung* (R: Claus Peymann, Frankfurter Theater am Turm, 8. Juni 1966) und ihrer Uraufführung eröffnet, deren dramatische und theatralische Schwellenposition mittlerweile als Gemeinplatz der Forschung gilt. Zielsetzung der folgenden Ausführungen ist es zu überprüfen, inwiefern Handke mit seinen frühen praktischen und theoretischen Theaterschriften auf die dramatische Tradition zurückgreift bzw. dem Postdramatischen vorgreift. Einerseits zielen die Sprechstücke offensichtlich auf die Vernichtung der Fabel, die sogar Brechts nicht-aristotelische Dramaturgie intakt ließ. Die *Publikumsbeschimpfung* kann als Metadrama par excellence betrachtet werden, indem sie die Aufhebung der elementaren Parameter des Dramas (Raum, Zeit, Handlung, Figuren, dialogische Sprache) durch das Zitieren und die Negation von bekannten Dramenpoetiken und theatertheoretischen Werken vollzieht. Zugleich findet eine Schwerpunktverlagerung von der innerszenischen (dem fiktiven Bühnendialog) zur außerszenischen Kommunikation zwischen den Akteuren und den Zuschauern statt. So kehrt der unterdrückte dramatische Dialog in der Struktur der Regiepraxis, als Strukturmoment des gesamten Textes wieder (Lehmann).

Andererseits wird durch die Fernsehaufzeichnung der skandalösen Uraufführung ersichtlich, dass diese außerszenische Kommunikation keineswegs gesichert ist. Der Theatervorgang verwandelt sich nämlich mit der Kündigung des ordnungsstiftenden dramatischen Paktes in ein unvorhersehbares und unkontrollierbares Ereignis: die Zuschauer erstürmen die Bühne, so dass sie davon mit inszenatorischer Gewalt (nämlich von Peymann selbst) verdrängt werden müssen. Die „Theatrokratie“ (Platon/Samuel Weber) kommt daher am aufschlussreichsten bei den Textpartien zum Vorschein, die viel zu sehr den Charakter einer realen Ansprache haben und daher nicht theatralisch wirken und/oder die konkrete Zuschauererfahrung zur Sprache zu bringen meinen. Die grundlegende Widersprüchlichkeit der *Publikumsbeschimpfung* zeigt sich gerade darin, dass sie das Publikum der jeweiligen Performance gerade dadurch wieder in die Passivität zwingt, dass sie seine Aktivität bereits in der Textvorlage sprachlich beschreibt. Anders gesagt: Handkes Stück rechnet statt der Ereignishaftigkeit des jeweiligen konkreten Zuschau-Akts selbst nur mit seiner narrativen Reflexion und bleibt damit, obwohl sie auf textueller Ebene die Negierung der dramatischen Kategorien vollzieht, dennoch der Tradition des Dramatischen verhaftet.

In dem nächsten Kapitel wird eine Lektüre von Elfriede Jelineks *Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte oder Stützen der Gesellschaften* erstrebt, die über

die Konstatierung der unübersehbaren, direkten intertextuellen Bezüge hinausgehend auch die komplexen transtextuellen Verfahren (samt ihrer Funktionsweise) aufzudecken vermag, die zugleich über die in der Textgestaltung eine konstitutive Rolle spielende Gattungsvielfalt Rechenschaft geben können. Das Stück verlangt von dem Leser keine Suchaktivität nach den möglichen Hypotexten: am Barocktitel lassen sich nicht nur die zwei Ibsen-Dramen, sondern mehr oder weniger auch die Beziehung, die der Jelineksche Text zu ihnen unterhält, ablesen. Die Geschichte ist tatsächlich die proleptische Verlängerung von *Nora (Ein Puppenheim)* (1879), während aus *Die Stützen der Gesellschaft* (1877), kanonisiert als eines der realistischen Dramen, in denen Ibsen die moralische Verlogenheit der bürgerlichen Gesellschaft heftig kritisierte, nur ein einziger thematischer Strang, der der geschäftlichen Spekulation, übernommen wird und die Thematik des Stückes eher als eine ethische Hintergrundfolie dient. Jelinek entlehnt Ibsen ein Teil der Figuren und zwar so, dass sie sich ihrer eigenen Zitatenhaftigkeit offensichtlich bewusst sind. Sogar einige der Figuren, deren Identität nicht eindeutig auf die zwei Ibsen-Dramen zurückzuführen ist, scheinen davon Kenntnis zu nehmen, dass sie sich in einem Universum bewegen, dessen Grenzen durch Texte gekennzeichnet sind. Wedekinds *Lulu* ist der dritte neben den bisher ausführlich behandelten, auch paratextuell gekennzeichneten Texten, der von den Figuren explizit mit Titel erwähnt und als ihren fiktionalen Bewegungsraum prägendes Artefakt anerkannt wird. Zitiert wird in diesem Fall nicht der Text des Wedekindschen Dramas, sondern die kanonische Lektüre der Lulu-Figur, die die Rezeptionsgeschichte bis heute mit wenigen Ausnahmen dominiert („Femme fatale“).

Neben einzelnen literarischen Texten tritt *Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte* mit zahlreichen anderen Diskursen (Feminismus, Kapitalismus, Politik) in ein dialogisches Verhältnis. Es muss aber gesehen werden, dass diese Diskurse hier nicht einfach als im Hintergrund wirkende Ideologien (wie es bei Ibsen noch der Fall war) erscheinen, sondern als Zitate, die dramatischen Figuren in den Mund gelegt werden, welche sich nicht nur ihrer eigenen textuellen Herkunft, sondern auch der Zitatenhaftigkeit ihrer Rede bewusst sind. Über die verwickelten intertextuellen Beziehungen hinaus wird das Augenmerk auf das Verhältnis von Jelineks Stück zu der dramatischen Tradition gerichtet.

In die Dissertation wird auch ein anderes Stück von Jelinek, nämlich *Burgtheater*, hineinbezogen, das zuvorderst in Bezug auf die Verflechtung von Realem und Fiktivem, die Sprachlichkeit der Figuren und die Performanz der zitierten Theaterformen untersucht wird. Die fiktive Schauspieler-Dynastie kann nicht als die Wessely-Hörbiger-Familie identifiziert werden, weil die Identität dieser Figuren ausschließlich textueller Natur ist. Denn *Burgtheater*

entfaltet sein subversives Potential gerade dadurch, dass er, in Anlehnung an die Performativität komplexer intertextueller und intermedialer Verfahren sowie an die Narrativität der Geschichtsschreibung und der Autobiographie, die methodische Selbstreflexion der referentiellen Lektüre erzwingt. Aus der parodistischen Einstellung sowohl zu den historischen als auch zu den literarischen Intertexten folgt nämlich ein ständiges Oszillieren zwischen Referentialität und Textualität, Bewahrung und zugleich Bezweifelung der (historischen und textuellen) Vergangenheit, was zur Tilgung der diskursiven Position führt, aus der eindeutige Urteile gefällt werden könnten. Demjenigen, der Elfriede Jelinek die Verleumdung großer Schauspielerikonen vorwirft, wäre nicht nur der Gebrauch eines naiv-realistischen Begriffs von Repräsentation sondern auch das globale Missverständnis des Dramas entgegenzuhalten: die Dekonstruktion von Autorität, die aus der vom parodistischen Text inszenierten permanenten Unentscheidbarkeit folgt, betrifft nämlich in erster Linie die auktoriale Sprechposition selbst.

In dem fünften Kapitel der Dissertation untersuche ich die Funktion der intertextuellen und intermedialen Verfahren in Marlene Streeruwitz' *New York. New York.*. Besondere Beachtung gilt dabei ihrer wechselseitigen Beziehung, da die Zitate aus nicht-schriftlichen Medien nicht nur die Linearität und binnenfiktionale Geschlossenheit der Handlungsführung zu unterbrechen vermögen, sondern auch für das Aufbrechen der Textualität verantwortlich sind, indem sie sich auf das semantische Feld auswirken, das im Zusammenspiel der diversen Intertexte entstanden ist. Die Analyse an den dramatischen Figuren durchzuführen scheint umso angebrachter, als die intertextuellen und intermedialen Übernahmen sich zunächst mit der Fragmentarität und Zitathaftigkeit des Subjekts in Verbindung bringen lassen. Streeruwitz arbeitet mit Verlangsamung und Beschleunigung der Bühnenvorgänge, mit Zitaten aus der bildenden Kunst, mit mechanisierten Bewegungsabläufen, Wiederholung einzelner Sequenzen und der Dissoziation von Körper und Stimme. Die Schwierigkeit der dramatischen Handlung oder des Geschichtenerzählens sei jedoch nicht auf die beliebige Anordnung der verschiedenen Medien entnommenen Fragmente, sondern eher auf das medientheoretische Axiom zurückzuführen, nach dem die Botschaft sich von dem sie übertragenden Medium nicht trennen ließe. Die Einbeziehung des Begriffs des Postdramatischen in die Interpretation von Streeruwitz' Dramen mag aus mehrerer Hinsicht berechtigt sein, zugleich läuft man aber dadurch leicht Gefahr, ihre nicht-hermeneutischen Aspekte überzubetonen. Lehmann sah mit Recht das wichtigste Kennzeichen des postdramatischen Theaters in der Umkehrung der Dominanz von Sinn und Sinnlichkeit. Durch die Analyse der Zitiertechnik in *New York. New*

*York*. soll jedoch der Nachweis gelingen, dass es hier nicht um die Priorität der Erfahrung vor dem Verstehen, sondern um deren ständiges Oszillieren geht.

Obwohl das Stück einerseits die Multimedialität zum dramaturgischen Ordnungsprinzip erhebt, andererseits wird zweifelsohne das Theater im Fokus seiner medienkritischen Perspektive gehalten. Es mag ja kein Zufall sein, dass das transtextuelle Feld des Stückes mit wenigen Ausnahmen aus Dramen besteht, die alle die Auswirkung von Gewalt auf das Individuum thematisieren. Die (Pseudo-)Anständigkeit des Illusionstheaters erfährt durch die die Aufführungen begleitende regelrechte Empörung zusätzlich eine wirkungsgeschichtliche Bestätigung, wobei in diesem Zusammenhang die Frage nicht ungestellt bleiben darf, ob die jeweilige Inszenierung zusammen mit der Zitathaftigkeit der Figuren und ihrer Repliken auch den Zitatcharakter von Gewalt aufzuzeigen vermochte. In der Regel verschiebt sich das stete Spannungsverhältnis von referentieller und figurativer Lesart des Dramas im Akt der Inszenierung eindeutig ins Referentielle, vor allem aufgrund der Unkenntlichkeit der Zitate aus den nicht-sprachlichen Medien. Diese Versatzstücke der visuellen Medien relativieren zwar die Textualität der literarischen Zitate, trotzdem hat sich die Behauptung, sie seien willkürlich angeordnete sprachliche Einheiten, die ihrer ursprünglichen Bedeutung beraubt worden sind, eindeutig als voreilig erwiesen. Denn es gibt nämlich einen metadramatischen und metatheatralischen Horizont, vor dessen Hintergrund die Gesamtheit der Textauszüge, Bilder, Geräusche und Melodien in *New York. New York*. als gattungs- und theatergeschichtliche Reflexion lesbar wird.

Im letzten Kapitel meiner Dissertation wird im Zusammenhang mit René Polleschs *Wann kann ich endlich in einen Supermarkt gehn und kaufen was ich brauche allein mit meinem guten Aussehen?* die drängende Frage gestellt, welchen Erkenntnisgewinn in Bezug auf die dramatische Selbstreflexion die eingehende Beschäftigung mit der Arbeit eines „programmatischen Antidramatikers“ verspricht. Ausgehend von der Annahme, dass die dramatische Repräsentation allein durch die Preisgabe ihrer je einzelnen Elemente nicht abzuschaffen ist, lehnt Pollesch in seinem nicht-repräsentationalen Theater die Inszenierung von Dramen grundsätzlich ab. Die textuelle Vorlage entsteht genauso wie alle anderen Elemente der Inszenierung als Ergebnis des kollektiven Probenprozesses. Diese radikale Abweichung von der herkömmlichen Produktionsweise des Theaterbetriebs trägt dazu bei, dass Polleschs Inszenierungen nicht einfach die Zerlegung der Dramenform bewirken, sondern durch das Einarbeiten der fortwährenden schauspielerischen Reflexion auf den Schaffensprozess und seine Bedingungen (wie z. B. die Last der Tradition der dramatischen Repräsentation) in den Theatertext zugleich die erkenntnistheoretischen, medialen und

gesellschaftlichen Aspekte des Dramas einer permanenten Kritik unterzogen werden. Insofern legen sie ein sprechendes Zeugnis von der These ab, dass das *postdramatische* Theater nicht einfach „ein Theater [bedeutet], das beziehungslos »jenseits« des Dramas steht” (wie z. B. die Performance), sondern es pflegt eine anhaltende – wenn auch polemische – Beziehung zu der dramatischen Tradition, indem es ihre Darstellungs- und Wahrnehmungskonventionen nicht verhüllt, sondern thematisiert. Es ist nicht ein Theater ohne Drama, sondern ein Theater, das bewusst die Möglichkeiten des Umsturzes der dramatischen Ordnung erforscht.

Es liegt aber deutlich auf der Hand, dass Pollesch – den auffälligen Parallelen zu den sprach- und/oder textskeptischen Avantgarden zum Trotz – eine textfeindliche Haltung offensichtlich nicht vorgeworfen werden kann. Denn das Lieblingsargument gegen die neuesten Entwicklungen des Gegenwartstheaters derer, die die Funktion des Theaters im Sinne eines antiquierten Museumskonzepts vordergründig in der Sammlung, archivarisches Bewahrung und Präsentierung der echten und vermeintlichen kulturellen Werte der Vergangenheit sehen, besteht darin, dass sie auf den sinnvollen, bedeutungstragenden Text der Bühne verweisen wollen. Zumindest so wird von den Verfechtern des altehrwürdigen Literaturtheaters die Tendenz gedeutet, dass der Text seine einst zentrale und organisierende Rolle innerhalb der Inszenierung zugunsten der körperlichen Präsenz der Schauspieler oder, was noch schlimmer ist, dem Stimmengewirr und der Bilderflut technischer Medien immer mehr einbüßen soll. Pollesch vermag jedoch die in der Theaterkritik und –wissenschaft gleichsam geläufigen Kategorien und Diskursschemata in Bezug auf den Textgebrauch von der Praxis her, d. h. mit einer Reihe von erfolgreichen Aufführungen als pauschal und unreflektiert auszuweisen. Meine These ist nun, dass René Pollesch nicht nur als Theatermacher ein qualitativ neues Kapitel in der Geschichte des deutschsprachigen Gegenwartstheaters eröffnete, sondern auch als Ausübender angewandter Theaterwissenschaft einen für die ganze Disziplin relevanten Beitrag leistete. Dadurch, dass seine Arbeiten und Arbeitsweise die Gültigkeit solcher Grundbegriffe wie Texttheater, Interpretationstheater, Regietheater, Autorentheater oder Schauspielertheater fortwährend hinterfragbar machen, zwingen sie die Theaterwissenschaft nämlich dazu, diese relevanten narrationsbildenden Kategorien – und folgerichtig auch die mit deren Hilfe entstehenden Narrationen – neu zu durchdenken. Die (Um)Deutungsfunktion seines theoretischen Diskurstheaters kann auch in Bezug auf andere (vergangene) Theaterkonzepte nachgewiesen werden. Als besonders erhellend erweist sich diese Leistung bei den Bewegungen der historischen Avantgarde, die sich aufgrund ihrer konstitutiven Verfasstheit mit der theoretischen Armatur der Theaterwissenschaft nur bedingt erschließen lassen.

#### **.IV. Publikationen zum Thema**

„Csinálni jobb, mint érezni”. A Lehrstück és a brechti médiaarchívum. In: Bónus Tibor, Eisemann György, Lőrincz Csongor, Szirák Péter (szerk.): *A hermeneutika vonzásában. Kulcsár Szabó Ernő 60. születésnapjára*. Ráció: Budapest, 2010, 535-549.

Reprezentációkritika rulez! Szöveghasználat és szubjektumszemlélet René Pollesch posztdramatikus színházában. *Alföld* 2009/8, 100-111. (A tanulmány videókkal kiegészített online-változata: <http://alfoldfolyoirat.hu/?q=node/197> )

Das Theater als Bedürfnisanstalt. Metadramatische und metatheatralische Selbstreflexion in Marlene Streeruwitz' *New York. New York*. In: Attila Bombitz (Hrsg.): *Brüchige Welten. Von Doderer bis Kehlmann*. Szeged; Wien: JATEPress; Praesens, 2009, 199-219.

Formakánon versus színházkonceptió. Lukács György és Balázs Béla korai írásainak dráma- és színházelméleti összefüggéseiről. In: Bónus Tibor, Kulcsár-Szabó Zoltán, Simon Attila (szerk.): *Az olvasás rejtekútjai. Műfajiság, kulturális emlékezet és medialitás a 20. századi magyar irodalomtudományban*. Budapest: Ráció, 2007, 81-100.

Die erbarmungslose Welt der Text(il)arbeit. Elfriede Jelinek: „Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte, oder die Stützen der Gesellschaften”. In: Kálmán Kovács (Hrsg.): *Ideologie der Form*. Frankfurt/M: Lang, 2006, 89-114.

„Nie ist die Mimin sie selbst.” Textualität, Performativität, Identitätskonstruktion in Elfriede Jelineks *Burgtheater*. In: Hammer, Erika; Sándorfi, Edina M. (Hg.): „*Der Rest ist – Staunen*“. *Literatur und Performativität*. Wien: Praesens, 2006, 101-120.

Valami büzlik Viennában. Marlene Streeruwitz *New York. New York*. című drámájáról. *Alföld*, 2005/7, 76-93.

A text(il)gyártás kegyetlen világa. Elfriede Jelinek: *Mi történt, miután Nóra elhagyta férjét vagy a Társaságok támaszai*. In: Orosz Magdolna (szerk.) *Néző-pontok. Fiatal germanisták tanulmányai*. Budapest: FISZ, 2004, 93-119.

A hús helyzete. Vázlat a színház medialitásáról. In: Kulcsár-Szabó Zoltán - Szirák Péter (szerk.): *Az esztétikai tapasztalat medialitása*. Budapest: Ráció, 2004, 379-397.

#### **V. Weitere Publikationen des Verfassers**

##### **V.1 Beiträge in Zeitschriften und Sammelbänden**

A tökéletes wagneriánus(ok) (Térey János *A Nibelung-lakópark* című drámájáról). *Alföld*, 2007/2, 79-95.

Alteritet konfekcije: Glazbeni zabavni teatar kaopozornica tvorbe stereotipa [Die Alterität (in) der Konfektion. Stereotype des musikalischen Unterhaltungstheaters]. In: Dubravka Oraić Tolić, Ernő Kulcsár Szabó (Hrsg.): *Kulturni stereotipi: koncepti identiteta u srednjoeuropskim književnostima*. Zagreb: FF Press, 2006, 303-315.

Die Entdeckung des Körpers. Gedanken zu der Materialität theatraler Kommunikation. In: Klaus Bonn; Edit Kovács; Csaba Szabó (Hrsg.): *Entdeckungen. Über Jean Paul, Robert Walser, Konrad Bayer und anderes*. Frankfurt/M; Berlin; Bern; Bruxelles; New York; Oxford; Wien: Lang, 2002, 135-148.

Testek ritmikus mozgása a térben. Töredékek a színház és testiség történetiségének kapcsolatához. In: *Test – Tér – Tekintet* (Studia Litteraria). Debrecen, 2001, 174-193. (Később: *Theatron* 2007/3-4, 113-126.)

Das Theater als Spiel- und Bedeutungsraum. Peter Handke: *Der Ritt über den Bodensee*. In: *Werkstatt. Arbeitspapiere zur Germanischen Sprach- und Literaturwissenschaft*. Debrecen: Kossuth Egyetemi Kiadó, 2000/1, 137-159.

## V.2 Rezensionen

Értelmetlen szenvedés. (A Csokonai Színház *A domb* című előadásáról). *Debreceni Disputa*, 2003/4, 51-53.

Metadráma és/vagy metateatralitás. (Garaczi László: *Az olyanok, mint te*). *Alföld*, 2001/1, 101-105.

Hagyománytörés és progresszió. (Kékesi Kun Árpád: *Tükörképek lázadása*). *Alföld*, 2000/1, 102-106.

Gabrielle C. Pfeiffer: *Der Mohr im Mor. Interkulturelles Theater in Theorie und Praxis. Jahrbuch der ungarischen Germanistik*, 1999, 204-207.

## V.3 Kleinere Beiträge

Politikus művészet. *tranzitblog.hu*, URL:

[http://tranzit.blog.hu/2009/08/06/politikus\\_muveszet](http://tranzit.blog.hu/2009/08/06/politikus_muveszet), (2009. 08. 06.)

## V.4 Übersetzungen

Hans-Thies Lehmann: *Posztdramatikus színház*. Ford. Berecz Zsuzsa, Kricsfalusi Beatrix, Schein Gábor. Budapest: Balassi, 2009.

Walter Haug: Irodalomtudomány mint kultúratudomány? In: Bónus Tibor, Kelemen Pál és Molnár Gábor Tamás (szerk.): *Intézményesség és kulturális közvetítés*. Budapest: Ráció, 2005, 167-197.

Walter Haug: Válasz a válaszra. In: Bónus Tibor, Kelemen Pál és Molnár Gábor Tamás (szerk.): *Intézményesség és kulturális közvetítés*. Budapest: Ráció, 2005, 227-234.

Erika Fischer-Lichte: Határátlépés és cserekereskedelem. Útban egy performatív kultúra felé. *Magyar Műhely* 2003/4-5, 25-40.

## V.6 Herausbertätigkeit

M. Balkányi / B. Kricsfalusi (Hrsg.): *Literarizität und Theatralität. Theoretische Texte zum Drama und Theater*. Debrecen: Kossuth Egyetemi Kiadó, 2000.