

Sonja Novak (Osijek)

Das wiederkehrende Motiv der Angst in Marius von Mayenburgs Stücken „Der Hund, die Nacht und das Messer“, „Perplex“ und „Freie Sicht“

ABSTRACT: Marius von Mayenburgs Stücke werden einerseits als Stücke des sogenannten neuen sozialen Realismus beschrieben, andererseits werden einige davon auch von postdramatischen Elementen gekennzeichnet. Die im Beitrag analysierten Stücke „Der Hund, die Nacht und das Messer“, „Perplex“ und „Freie Sicht“ beschäftigen sich mit Angst im existenzphilosophischen Sinne und sind zugleich auch eine Abbildung der Probleme der modernen Gesellschaft, indem sie die angsterfüllte Gesellschaft widerspiegeln. Angst wird in den analysierten Texten durch Merkmale wie Heimatlosigkeit, fehlende Selbstverwirklichung und Unfähigkeit der Kommunikation mit Anderen dargestellt. Die dramatische Form bewirkt die Identifikation des Publikums mit den Figuren und demzufolge wird Angst auch beim Publikum evoziert. Andererseits erschreckt sich das Publikum vor dem Neuen und Unbekannten des postdramatischen Theaters; die Sinne, Gefühle und Theatererfahrungen werden durch Gewalt, Angst und Groteske herausgefordert.

1. Einleitung

Der zeitgenössische deutsche Dramatiker Marius von Mayenburg wird einerseits als Vertreter des sogenannten neuen sozialen Realismus beschrieben,¹ andererseits enthalten seine Stücke auch postdramatische Elemente wie Simulation, Wechsel der Kommunikation vom Feld des Innerszenischen zur Theatron-Achse,² Abwesenheit von Sinn,³ collagenartige Strukturierung von Szenen,

1 U. a. schreibt Christine Bähr (vgl. 2012: 429) über Marius von Mayenburg im Sinne eines neuen sozialen Realismus in „Der flexible Mensch auf der Bühne. Sozialdramatik und Zeitdiagnose im Theater der Jahrtausendwende“, darüber hinaus Joanna Firaza (vgl. 2004: 221) in „Die Wahrheit der Lüge: Theresia Walsers *Heldin von Potsdam*“ sowie Franz Wille (vgl. Behrendt et al. 2005: 86) in „Sonderstück. 30 Jahre Mülheimer Theatertage“.

2 Nach Hans-Thies Lehmann wird die Theatron-Achse als „die Kommunikation zwischen der Bühne und dem davon (real oder strukturell) unterschiedenen Ort des Zuschauers“ bezeichnet. (Lehmann 1999: 230)

3 Die Abwesenheit von Sinn, sowie auch Mangel an einer einheitlichen Handlung und Figuren, die man nicht als Charaktere bezeichnen kann, sind Merkmale des absurden Theaters, die im postdramatischen auch zu finden sind. (Vgl. Esslin 1973: 12)

Diskontinuität der Sprache, Zerfall der einheitlichen Handlung, betonte Körperlichkeit und oft deutliche Gewaltdarstellung. Für die im ersten Teil des einleitenden Satzes genannte Behauptung lässt sich dadurch argumentieren, dass sich Marius von Mayenburg in seinen Stücken oft mit Themen und Problemen der Adoleszenz („Feuergesicht“, „Märtyrer“), der Familie („Feuergesicht“, „Parasiten“) oder mit sozialen Problemen im Allgemeinen beschäftigt, was man als eine ausgeprägt sozialbezogene Thematik seines Werks betrachten kann. Die im vorliegenden Beitrag analysierten Stücke zeigen aber ein weiteres Phänomen auf, das sich als eine alltägliche Erscheinung in der zeitgenössischen Gesellschaft identifizieren lässt, nämlich die Angst, die als wichtiges Motiv immer wieder auftaucht. Daneben sind diese Stücke auch von oben genannten postdramatischen Elementen gekennzeichnet.⁴ Da die Stücke größtenteils existentielle Fragen behandeln, beruht der vorliegende Beitrag auf existenzphilosophischen Grundideen über Angst, wie denjenigen von u. a. Sören Kierkegaard, Martin Heidegger und Jean-Paul Sartre. Infolgedessen, dass Angst bei von Mayenburg zur Identitätskrise der Figuren führt, werden sie im Beitrag einer psychoanalytischen Betrachtung im Lacan'schen Sinne unterzogen. In den Stücken werden Merkmale wie Heimat- und Orientierungslosigkeit, fehlende Selbstverwirklichung und kommunikationslähmende Angst bei den Figuren nachgewiesen. Diese Elemente erscheinen zyklisch in allen drei analysierten Dramen. Darüber hinaus wird darauf hingewiesen, wie Angst als ein handlungsvorantreibendes Element funktioniert, das seinen Texten eine postdramatische Charakteristik verleiht. Daher nähert sich der Beitrag der möglichen Widersprüchlichkeit in von Mayenburgs Theaterpoetik, und zwar zwischen einerseits der Darstellung tiefenpsychologischer Zustände der Figuren, was ihn dem neuen sozialen Realismus zuordnet, und wiederholter Einführung von postdramatischen Elementen andererseits, trotz der Tatsache, dass er als einer der jungen Autoren beschrieben wird, die „den postdramatischen Spurenlegern Heiner Müller, Elfriede Jelinek, Rainald Goetz und Gisela Wysocki [...] nicht länger mehr folgen.“ (Schröder 1994: 1081) Die Analyse zeigt, dass sich beide Zuordnungen nicht notwendig ausschließen, obwohl sie in der Forschung immer wieder als Gegensätze betrachtet werden, sondern eine mögliche Widersprüchlichkeit und daher Besonderheit von von Mayenburgs Theaterpoetik aufzeigen.

1.1. Über das Phänomen der Angst

Obwohl Angst schon immer im menschlichen Leben präsent war, entwickelt sich erst seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts unser Verständnis davon

⁴ Einige postdramatische Elemente sind in den analysierten Stücken identifizierbar, trotz der möglichen strikten Ablehnung der Zurechnung seines Theaters zur Postdramatik seitens des Autors Marius von Mayenburg selbst.

stärker.⁵ W. H. Auden nennt die moderne Zeit „das Zeitalter der Angst“.⁶ Das Phänomen wird als Symptom des Zeitgeistes besonders in der Nachkriegszeit erforscht und man verbindet es oft mit verschiedenen soziopolitischen und kulturellen Kontexten wie Umweltverschmutzung, Zerstörung der Familie, Druck des modernen Lebens, finanziellem Absturz usw.

Den Begriff *Angst* kann man daher aus biologischer, philosophischer, psychologischer und soziologischer Perspektive definieren, dennoch ist keine Definition endgültig, da der Begriff außerordentlich komplex ist. Bei Sören Kierkegaard, Karl Jaspers, Sigmund Freud u. a. findet sich außerdem ein Unterschied zwischen den Begriffen ‚Angst‘ und ‚Furcht‘. Angst wird als ein Zustand definiert, in dem die Bedrohung nicht identifizierbar ist und keine Mittel zur Verteidigung zur Verfügung stehen. Furcht wird hingegen beschrieben als eine Emotion und Reaktion auf eine konkrete Bedrohung, gegen die man sich wehren kann.⁷ Wegen der Komplexität des Begriffs wird in diesem Beitrag auf den Versuch einer einheitlichen Definition der Angst verzichtet. Vielmehr beschäftigt sich der Beitrag mit verschiedenen Manifestationen der Angst des modernen Menschen, wie sie Marius von Mayenburg in seinen Dramen darstellt: von Angst vor sich selbst über Angst vor dem Anderen/Fremden/Unbekannten bis zu paranoider Angst vor dem Bekannten, zu der soziopolitischen Situationen wie terroristische Anschläge oder kalte Kriege in großem Maße beigetragen haben. Von Mayenburg lässt in seinen Dramen eine Atmosphäre entstehen, in der Angst als dramatisches und handlungsvorantreibendes Element ständig auftaucht. Die theoretische Grundlage besteht aus dem Zusammenhang zwischen modernen existenzphilosophischen Auffassungen von Angst nach Kierkegaard, Heidegger und Sartre und der Lacan’schen psychoanalytischen Auffassung, die im Kern die Bildung bzw. den Verlust der menschlichen Identität

5 Zahlreiche Symposien, die Angst thematisieren, wurden besonders in den letzten zwei Jahrzehnten im Rahmen interdisziplinärer Forschung organisiert, nicht nur in der Medizin oder Psychologie (z. B. in Princeton, in Marburg oder beim deutschlandweiten DFG-Netzwerk „Spielformen der Angst“ usw.). Außerdem wurden auch zahlreiche Sammelbände herausgegeben. U. a. zu erwähnen ist „Angst. Ein interdisziplinäres Handbuch“ von Lars Koch, ein Sammelband, der einen breiten und interdisziplinären Überblick über Angst als kulturwissenschaftliches Phänomen, über Angst und Theologie, Angst und Philosophie, Psychologie, Phänomenologie, Soziologie usw., über Medien, Effekte und Praktiken der Angst bietet (Stuttgart/Weimar: Verlag J.B. Metzler, 2013). Darüber hinaus befassen sich auch Michael Laffan und Max Weiss’ Werk „Facing Fear: The History of an Emotion in Global Perspective“ (Princeton: Princeton University Press, 2012.) und Jan Plampers und Benjamin Laziers „Fear: Across the Disciplines“ (Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2012.) kulturwissenschaftlich und polyoperspektivisch mit Angst.

6 Vgl. Das Zeitalter der Angst. Ein dramatisches Gedicht. 1. April 1958. von Wystan H. Auden

7 Über den Unterschied zwischen Angst und Furcht schreibt z. B. Sören Kierkegaard in seinem Essay *Der Begriff Angst* und Karl Jaspers sagt „Furcht ist auf etwas gerichtet, Angst ist gegenstandslos“ in seinem Werk *Allgemeine Psychopathologie* (1946: 95).

enthält, wobei Angst eine maßgebende Rolle spielt. Diese theoretischen Grundlagen werden im Kontext des gegenwärtigen Theaters untersucht, das man als postdramatisch beschreibt, weil es u. a. nicht mehr versucht, das Leben nachzuahmen, sondern es zu simulieren. Die Simulation erfolgt auf zwei Ebenen: Mithilfe von postdramatischen Elementen wie Sinn-, Zeit- bzw. Ortslosigkeit wird beim Publikum Angst erzeugt; überbetonte Körperlichkeit durch Gewaltdarstellungen und inkohärente Kommunikation zwischen Figuren verlangt von den Rezipienten eine aktivere Teilnahme an der Aufführung und sie versuchen umsonst, inmitten dieser Überwältigung, Sinn zu finden. Zur gleichen Zeit handelt es sich um eine Widerspiegelung der Wirklichkeit, wie üblich in einem ‚realistischen‘ Stück. So entsteht Angst einerseits aus der kathartischen Wirkung des konventionellen, dramatischen Theaters, das unsere eigene Welt darstellt, und andererseits aus dem unangenehmen Gefühl der Konfrontation mit Gewalt, nicht-kausal erklärbaren Ereignissen und Handlungen, dem Verloren-Sein und grotesker, übertriebener Körperlichkeit auf der Bühne.

Der Überblick von Angst-Thematisierungen in Marius von Mayenburgs Stücken zeigt, dass seine Texte eine Abbildung zahlreicher sozialer Probleme der modernen Gesellschaft darstellen, wobei gerade Angst als Kern dieser Probleme identifiziert werden kann. Es werden in der vorliegenden Arbeit die Auswirkungen von Angst auf das Voranschreiten der Handlung analysiert. Der Grund für die gewählte Methodologie liegt darin, dass Marius von Mayenburg als Vertreter des sogenannten neuen sozialen Realismus zu betrachten ist. Unter diesem neuen sozialen Realismus im Gegenwartsdrama versteht man eine Neuauflage des Theaters aus den 1960er und 1970er Jahren,⁸ das einen sozialen, aber auch, und dies besonders bei von Mayenburg, einen ausgeprägten psychologischen Faktor einbezieht. Die analysierten Stücke beruhen eher auf der Darstellung des sich verändernden psychologischen Zustands der (Haupt)Figuren in einer kleinen intimen und privaten Umgebung, statt große, für die Gesellschaft bedeutende Ereignisse darzustellen. Gerade weil keine großen Handlungsstränge und Ereignisse auf der Ebene der Gesellschaft dargestellt werden, sind die Stücke indikativ für die allgemeine gesellschaftliche Situation⁹ und weisen auf zeitgenössische Probleme des modernen Individuums hin, die die ganze Gesellschaft betreffen, besonders im Sinne der Selbstverwirklichung und des Verhältnisses zum Anderen.

⁸ Vertreter des neuen sozialen Realismus im deutschsprachigen Drama sind beispielsweise Franz Xaver Kroetz, Martin Walser und Botho Strauß. Eine eigene Erklärung dazu lässt sich in Franz Xaver Kroetz's Vorbemerkungen zum Stück „Wunschkonzert“ (1971) finden.

⁹ Insbesondere das Stück „Freie Sicht“ kann exemplarisch für das immer wieder auftauchende Problem des Zerfalls der Familie angeführt werden, einerseits wegen Misstrauen und Entmenschlichung, andererseits wegen terroristischer Anschläge; „Der Hund, die Nacht und das Messer“ und „Perplex“ sind dagegen Beispiele für die abgestumpften und gefühllosen zwischenmenschlichen Beziehungen.

Ferner kann man in diesen Stücken ein Muster bemerken, wie sich Angst in konzentrischen Kreisen in der Gesellschaft verbreitet – von individueller Angst in „Der Hund, die Nacht und das Messer“ über Angst in einer Beziehung zwischen Partnern, z. B. in „Perplex“ und „Parasiten“, bis zur Steigerung der Angst in der Familie zwischen Eltern und ihren eigenen Kindern in „Feuergesicht“ oder „Märtyrer“, um schließlich mit der Darstellung von Massenangst zum Höhepunkt zu kommen, wie es im Stück „Freie Sicht“ der Fall ist. Auf den Grundlagen der Theorie des postdramatischen Theaters¹⁰ ist, wie oben bereits beschrieben, festzustellen, dass das heutige Theater das Leben nicht nur nachahmt, sondern sogar simuliert. Dies bedeutet, dass Angst nicht nur dargestellt, sondern auch bei den Rezipienten hervorgerufen wird, und zwar durch den Wandel in der Theatron-Achse. Anstatt des im dramatischen Theater konfliktzeugenden innerszenischen Dialogs, der zum Höhepunkt führt, werden auf den ersten Blick unklare, unverständliche bzw. chiffrierte Gespräche dargestellt, die das Publikum im Ungewissen lassen. Durch die Absurdität des Dialogs, montageartige und oft unnachvollziehbare Handlung wirken die dargestellten Situationen auf die Rezipienten verwirrend, und durch die Gewalt, die auf der Bühne unmittelbar dargestellt wird, wirken die Stücke unangenehm und verängstigend. Die Simulation erfolgt durch das fehlende Verständnis der Umgebung auf der individuellen und zwischenmenschlichen Ebene, wie es die Stücke „Der Hund, die Nacht und das Messer“ und „Perplex“ zeigen, aber auch auf der kollektiven Ebene, z. B. als Folge von Tätigkeiten radikaler und extremistischer Bewegungen, die Gewalt und Terroranschläge ausüben, was zu einem Gefühl der allgemeinen Unsicherheit in der Gesellschaft führt, wie dies das Stück „Freie Sicht“ zeigt. So ist zu schlussfolgern, dass von Mayenburgs Stücke den gegenwärtigen gesellschaftlichen, angsterfüllten Kontext simulieren und projizieren: Angst vor dem Fremden/Andere(n) und (Un)Bekanntem, was die realen gesellschaftlichen Verhältnisse ausserhalb des Theaters kennzeichnet und was infolge der Terroranschläge, des Entstehens radikaler politischer Ideologien, die auf Nationalismus oder Radikalismus beruhen, darüber hinaus Krisen in den politischen Verhältnissen von Großmächten und des allgemeinen Zustands des Kaltwerdens und der Entmenschlichung entstanden ist.

10 Hans-Thies Lehmann hat 1999 den Begriff des postdramatischen Theaters beschrieben und in „*Postdramatisches Theater*“ definiert. Gerda Poschmann schrieb über den „nicht mehr dramatischen Theatertext“ ähnlich wie Lehmann über Texte, die sich von „Prinzipien der Narration und Figuration“ entfernen (Poschmann, 177). Andererseits setzen sich Arthur Pelka, Karen Jürs-Munby und Bernd Stegemann u. a. seither mit dem Begriff auseinander. Siehe z. B. Bernd Stegemann, Nach der Postdramatik, in: Theater heute 10, 2008: 16-21, oder Bernd Stegemann (2015): Lob des Realismus. Berlin: Verlag Theater der Zeit.

2. Angst: existenzphilosophisch und psychoanalytisch

Man kann die gegenwärtige Zeit als eine Zeit der Unsicherheit und Dehumanisierung bezeichnen, in der Angst herrscht, besonders wenn man an die häufigen und nicht lang zurückliegenden Terroranschläge,¹¹ an die Umverteilung der Weltmachtstellung zwischen den Weltmächten, aber auch an (Neu-)Einteilungen innerhalb von Nationen selbst, an den Klimawandel und Naturkatastrophen infolge der Umweltzerstörung oder an die Wirtschafts- und Finanzkrise denkt. Es lässt sich schlussfolgern, dass diese Phänomene zu einem allgemeinen Gefühl der Unsicherheit und Bedrohung beitragen. Schon die Existenzialisten Kierkegaard, Heidegger und Sartre beschäftigten sich mit Angst als einer philosophischen Kategorie. Angst entsteht, wenn eine Bedrohung des Ichs hervortritt, egal ob es sich um eine körperliche oder psychische Bedrohung handelt. Kierkegaard trennt klar zwischen Angst und Furcht, obwohl sie verwandt sind, und definiert Angst „als ein[en] Ausdruck für die Vollkommenheit der menschlichen Natur“ (Kierkegaard 1965: 68). Dies bedeutet, dass der Mensch erst im Umgang mit der Angst sich selbst bestimmen kann. Nach Sartre ist die Angst „ein reflexives Ergreifen des Selbst“ (Sartre 1970: 70). Die Wahrnehmung des Selbst schließt somit unbedingt identitätsbildende Prozesse ein. Darüber hinaus betrachtet Heidegger Angst als die Grundbestimmung des menschlichen Daseins bzw. des „In-der-Welt-sein[s]“ (Heidegger 1967: 52). Da Kierkegaard, Heidegger und Sartre Angst als einen unvermeidbaren Bestandteil im Prozess der Selbstwahrnehmung und -erkennung definieren, scheint es sinnvoll, einen psychoanalytischen Blick auf Identitätsbildung bzw. -verlust des Einzelnen zu werfen und von Mayenburgs Werke im Rahmen der Lacan'schen Theorie der Identitätsentwicklung zu analysieren.

Jacques Lacan, ein bekannter Nachfolger Sigmund Freuds, betrachtet Angst als eine psychologische bzw. klinische Kategorie. Lacan positioniert sie zwischen Wunsch und Genuss (franz. *jouissance*):

It is situated as the signal that appears when the division between those it borders starts to be erased. [H.i.O.] Desire and jouissance [H.i.O.] threaten to become mixed up and anxiety operates as a warning: it is the signal of something that believes itself to be sufficiently divided, differentiated in psychic life, but then at a certain point tends to erase its boundaries, that is why it is a ,border or edge phenomenon‘.[H.i.O.] (Harari 2001: 36)

11 Seit 2000 gab es Anschläge, die als Terrorismus wahrgenommen wurden in u. a. folgenden Ländern: Spanien, Deutschland, USA, Serbien, Luxemburg, der Türkei, Indonesien, Russland, Tunesien, Israel, Marokko, Großbritannien, Libanon, Indien, Irak, Pakistan, Sri Lanka, Uganda, Bosnien und Herzegowina, Schweden, Weißrussland, Italien, Norwegen, Kenia, Kanada, China, Belgien, Frankreich, Dänemark, Kuwait, Nigeria, Somalia, Thailand, Australien, Ägypten, Saudi-Arabien, dem Jemen, der Elfenbeinküste, Kasachstan, Syrien, Afghanistan, Bangladesch usw. Quelle: Suchmaschine auf Global Terrorism Database <http://www.start.umd.edu/gtd/> (Zugriff am 2. Juni 2017).

Der Wunsch wird demnach als „*the desiring subject or barred subject [...] which is suffering the anxiety signaled by the ego* [H.i.O.]“ (Harari 2001: 37) definiert. Das Objekt *a* verursacht den Wunsch (vgl. Harari 2001: 38) und ist zugleich das Andere/Fremde/Unbekannte „*the Other as ‚symbolic memory‘, similar or proximate to the other*“ (Harari 2001: 37). Lacan setzt das Subjekt ins Feld des Anderen ein und sein Verhältnis zum Anderen ist die Voraussetzung für die Erschaffung des Subjekts, woraus man schlussfolgern kann, dass Angst als das Spüren der Nähe des Anderen verstanden werden kann. Bei Lacan ist Angst also nicht intrasubjektiv sondern intersubjektiv, d. h. sie entsteht im Zusammenhang mit dem Anderen, wobei das Andere als Gesetz, Ordnung, Autorität, Wahrheit, Urteil usw. verstanden werden kann. Angst ist daher als eine Art Beziehung des Subjekts zu dem Anderen oder zu dem, was das Subjekt für das Andere hält zu verstehen bzw. als das, was das Subjekt unter dem Anderen real, symbolisch, soziologisch, historisch versteht und begehrt (vgl. Lacan 2014: 57). Das Andere kann dann als ein Ort, eine Zeit oder ein anderes Subjekt interpretiert werden. Die Inkonsistenz des Verhältnisses zum Anderen ist die Folge der Angst, d. h. Angst weist auf verschiedene Unsicherheiten hin: „The subject is also always bothered by the fact that the Other is inconsistent, that the Other is split, non-whole, which means that [...] one cannot say what the Other’s desire is or how one appears in the desire of the Other.“ (Salecl 2004: 22)

Angst kann deswegen entweder als Folge der Inkompetenz der eigenen Identifikation verstanden werden, weil das Subjekt vom Bild des Anderen geblendet oder verwirrt wird und kein Selbst-Bild entwickeln kann, oder als Folge des übermäßigen Begehrens des Anderen, wodurch die Existenz des Subjekts bedroht wird. Solche Situationen werden durch das Verloren-Sein der Figuren in von Mayenburgs Stücken gezeigt. Die beständige Atmosphäre der Angst wird in den Stücken durch drei Merkmale gekennzeichnet: Ort- oder Orientierungslosigkeit des Subjekts, Mangel an Etablierung einer stabilen Beziehung oder eines gesunden Verhältnisses des Subjekts gegenüber Anderen und kommunikationslähmende Angst, die eine positive, gesunde Atmosphäre oder Lösung verhindert und die eine Struktur- und Zusammenhanglosigkeit der Sprache und allgemeinen Sprachverfall aufweist. Diese Merkmale entsprechen den Elementen, die im postdramatischen Theater zu finden sind:¹² die auf den ersten Blick sinnlose Handlung bzw. das Verloren-Sein der Figuren in Bezug auf Ort, Zeit und Reihenfolge oder Ursachen der Geschehnisse, verursacht die Orientierungslosigkeit der Figur. Darüber hinaus bewirkt die sinnentleerte, formelhafte Sprache die erfolglose Kommunikation zwischen den Figuren und die ausgeprägte Körperlichkeit wird hier durch Gewaltdarstellungen bzw. Destruktion des Anderen hervorgehoben. Die Aufwertung dieser Theatermittel

12 Diese sind auch Ähnlichkeiten oder Annäherungen an das Theater des Absurden.

gegenüber der Sprache bzw. dem Dialog im klassischen Drama ist im Feld der Postdramatik als wichtig einzustufen, aber in Mitwirkung mit dem konventionellen Aspekt des neuen Realismus von Mayenburgs bzw. der Identifikation des Publikums mit dem auf der Bühne Dargestellten, entsteht wiederum das wichtige postdramatische Element der Angstsimulation.

3. Angst in ausgewählten Dramen von Marius von Mayenburg – eine Analyse

Mine Krause bearbeitet das Phänomen der Angst im Drama und Theater des 20. Jahrhunderts¹³ in „Drama des Skandals und der Angst im 20. Jahrhundert: Edward Albee, Harold Pinter, Eugène Ionesco, Jean Genet“. Die Autoren, mit denen sie sich befasst, zählen zu den bekanntesten Autoren im westlichen Kulturkreis und man beschreibt sie oft als Autoren, die dem Theater des Absurden angehören (vgl. Esslin 1973). Dies stimmt der Behauptung zu, dass Angst als unvermeidbarer Bestandteil des modernen Theaters verstanden werden kann. Dass sich die Situation im 21. Jahrhundert kaum verändert hat, belegen Theaterwissenschaftler, die neue Richtungen schon gegen Ende des 20. und Anfang des 21. Jahrhunderts identifiziert haben. Hans-Thies Lehmann bemerkt Folgendes:

Wenn Esslin die Formelemente des Absurden mit Recht in den Zusammenhang von weltanschaulichen Themen stellt und insbesondere „das Gefühl metaphysischer Angst angesichts der Absurdität der menschlichen Existenz“ hervorhebt, so gilt für das postdramatische Theater [...], daß ihm der Zerfall von weltanschaulichen Gewissheiten kein metaphysisches Angst-Problem mehr darstellt, sondern eine vorauszusetzende kulturelle Gegebenheit. (Lehmann 1999: 88)

Durch die materialisierte Körperlichkeit der Figuren, die durch Verdoppelung oder Isolierung von der Norm abweichen, werden sowohl beim Subjekt als auch beim Rezipienten Gefühle wie „unmoralische“ Faszination, Unbehagen oder Angst“ ausgelöst. (Lehmann 1999: 163)

13 Es muss auf jeden Fall erwähnt werden, dass Angst bereits im 19. Jahrhundert und vor allem zur Jahrhundertwende als ästhetische Kategorie von Bedeutung war und daher also eine lange Geschichte in der Ästhetik aufweist. Einige Werke, die sich mit Angstkonzepten in früheren literarischen Epochen beschäftigen, sind u. a. Wulf Wülfing: Von „schauender Lust“ zum „tyrannisierenden Gesellschafts-Etwas“. Spuren literarischer Angst im 19. Jahrhundert. In: Anne Fuchs/Sabine Strümper-Krobb (Hg.): Sentimente, Gefühle, Empfindungen. Zur Geschichte und Literatur des Affektiven von 1770 bis heute. Würzburg 2003, S. 74–94; ferner Wolfgang Trautwein: Erlesene Angst. Schauerliteratur im 18. und 19. Jahrhundert. Systematischer Aufriss. Untersuchungen zu Bürger, Maturin, Hoffmann, Poe und Maupassant. München, Wien 1980; darüber hinaus Katja Mellmann: Emotionalisierung – Von der Nebenstundepoesie zum Buch als Freund. Eine emotionspsychologische Analyse der Literatur der Aufklärungsepoche. Paderborn 2006.

Die Angst vor dem Anderen/Fremden/Unbekannten als Grundgefühl existierte schon als Abwehrmechanismus in der Frühzeit, als Abgrenzung der eigenen „Zivilisation“ vom „Barbarentum“ der Anderen, und sie war bis heute häufiger Gegenstand von Konflikten – sowohl in der Welt als auch im Drama. Das (Post) Drama beruht immer noch auf dem Konflikt, aber die Hauptakteure sowie auch die Ebene dieses Konflikts haben sich geändert, was wiederum für eine Art Simulation des Lebens spricht. Das Drama¹⁴ beruht nämlich auf dem Konflikt zwischen den Figuren, der sich durch die sogenannte ‚vierte Wand‘ vom Publikum getrennt abspielt und das Publikum somit nicht aktiv miteinbezieht. Das Postdrama beruht dagegen auf dem Konflikt auf der Ebene der Theatron-Achse, bzw. Autor-Publikum, was durch Einführung von postdramatischen Elementen erfolgt. Das Nicht-Traditionelle bzw. das Unbekannte des Postdramatischen wirkt auf das Publikum beängstigend. Dieses „Freund/Feind Schema des postdramatischen Geredes“ und die „Ängstlichkeit vor der Welt und ihren Konflikten scheint [sein] Hauptmotor zu sein.“ (Stegemann 2016: o. S.).

Bei Marius von Mayenburg wird zwar Angst durch Darstellung grotesker Körperlichkeiten bewirkt, aber viel mehr durch besondere (Sprach) Konstrukte, die Angstbilder erzeugen und seine Stücke dadurch einerseits teilweise dem Theater des Absurden bzw. dem postdramatischen Theater, andererseits einem Horror im Theater annähern.

Die These ist, dass die analysierten Stücke von Mayenburgs Elemente des postdramatischen Theaters aufweisen, indem sie den gegenwärtigen angstgefüllten Gesellschaftszustand simulieren, statt ihn bloß nachzuahmen, wie es im dramatischen Theater üblich ist. Dabei wirkt Angst immer noch als das konfliktverursachende bzw. handlungsvorantreibende Element im Drama. Angst manifestiert sich in diesen Dramen durch Merkmale wie Ortslosigkeit, Unfähigkeit der Selbstverwirklichung und Unfähigkeit der Kommunikation mit dem Anderen, die wiederum als identitätsstiftende Elemente des Subjekts nach Lacan identifizierbar sind. Von Mayenburgs Gestalten leiden unter Orientierungslosigkeit und/oder Heimat-/Bezugslosigkeit, d. h. sie kennzeichnet das Nicht-(Er)Kennen der eigenen Position gegenüber dem Anderen, was eine Atmosphäre der Angst bewirkt; sie sind unfähig Verhältnisse und Beziehungen zu und mit dem Anderen zu formen, was eine Subjektivierung und Materialisierung des Anderen/Fremden/Unbekannten in Form von beängstigenden Phänomenen in ihrer Umgebung zur Folge hat. Letztendlich weist ihre von einer kommunikationslähmenden Angst geprägte Sprache nur eine mechanische und nicht-kommunikative Funktion auf, d. h. die Sprache ist stellenweise sinnlos und hindert die Gestalten, mit dem Anderen eine Kommunikation aufzubauen, was wieder einmal – nach Lacan – für die Identitätsstiftung entscheidend wäre. Demzufolge wird Angst auch

¹⁴ Das Drama ist gegenwärtig; es ist zwischenmenschlich (also dialogisch) und hat Handlung. Diese Grundbegriffe sind für klassisches Drama oder dramatisches Theater absolut. (vgl. Szondi 1959: 74–82)

beim Publikum evoziert: Einerseits identifiziert sich das Publikum mit den Gestalten im aristotelischen Sinne der Katharsis und erkennt die Darstellung der eigenen Welt und Umgebung auf der Bühne. Andererseits erschreckt sich das Publikum vor dem Neuen, Unbekannten und Ungewöhnlichen des postdramatischen Theaters, das seine Sinne, Gefühle und Theatererfahrungen durch Gewalt, Angst und Groteske unbequem werden lässt.

3.1. „Der Hund, die Nacht und das Messer“

Der am häufigsten vorkommende angstverursachende Faktor im existenzphilosophischen Sinne ist der Tod. Bei von Mayenburg sind aber auch andere Arten von Angst zu erkennen, die den modernen Menschen plagen. Im Stück „Der Hund, die Nacht und das Messer“ handelt es sich tatsächlich um Angst im existenzphilosophischen Sinne, und diese Angst kommt zum Vorschein bei der Hauptfigur namens M.

Der herumirrende M erlebt kafkaeske Situationen in Interaktion mit zehn anderen Figuren, wovon fünf männlich und fünf weiblich sind. Fünf von ihnen werden von ein und demselben Schauspieler und die anderen fünf von ein und derselben Schauspielerin dargestellt. In diesen für M lebensbedrohlichen, unverständlichen und verwirrenden Situationen ersticht er jedes Mal die Anderen mit einem Messer und sie wehren sich dabei merkwürdigerweise nicht. Nach dem ersten Mord in Notwehr klopft M an die Tür einer weiblichen Gestalt, „die jüngere Schwester“ genannt, mit der er am Ende diesen Horror in der Steppe zu überleben versucht. Alles ist wie in einem Alptraum: Leitmotive sind Hunger (Hunger der anderen Menschen, Hunger der Wölfe und Hunde), Begehren und Tod; die Zeit ist unbekannt und undefinierbar oder steht still; man weiß nur, dass es Nacht ist, und man hört die Wölfe heulen.

Marius von Mayenburg selbst beschreibt das Stück als ein Stück über Angst:

Ich glaube, es ist am ehesten ein Stück über Angst. Über Angst vor anderen Menschen und Angst vor sich selbst. Liebe wäre ein Mittel gegen diese Angst. [...] Wir sind zwar keine Raubkatzen, aber der Mechanismus ist bei Menschen schon ein vergleichbarer. Die Liebe bringt uns dazu, andere Menschen näher an uns heranzulassen, als unser Egoismus und das Bedürfnis, unabhängig zu sein, eigentlich zulassen würden. (Roppe 2016: o. S.)

Das erste Merkmal, das die Angstbilder und die -atmosphäre erzeugt, ist die Orientierungslosigkeit der Hauptgestalt M. Er ist von Anfang an entwurzelt, heimatlos, nicht identifiziert, wird nur „M“ genannt; er ist auf dem Weg, man weiß aber nicht wohin oder von wo: „Ich habe keine Ahnung, wie ich hierhergekommen bin. [...] [I]ch kann das Zifferblatt nicht erkennen. Ich weiß nicht, wo ich bin [...]“ (von Mayenburg 2011: 127) Der Ortswandel wird durch das vom Autor einfach angegebene Paradigma von Szenen gezeigt: „Die Sackgasse“ als eine für M unbekannte Straße, „die Wohnung der Schwestern“, „das Gefängnis“, „das Krankenhaus“ und letztendlich „die Steppe“.

Durch den ständigen Zwiespalt und die Spannung zwischen dem Subjekt/dem Ich der Figur des M und dem Anderen/Fremden/Unbekannten wird das zweite Merkmal der Angstatmosphäre verwirklicht. Auf der Suche nach der Antwort, wo er sich befinde, begegnet er der ersten männlichen Gestalt und zugleich seinem ersten männlichen Opfer, dem Hundemann. Derselbe Schauspieler stellt vier weitere männliche Charaktere dar, die M auch tötet, um dann in jeder folgenden Szene als Polizist, Patient, Arzt und Hund wieder aufzuerstehen. Die Schauspielerin, die die Gestalt der jüngeren Schwester darstellt, spielt auch die Gestalten der älteren Schwester, des Verbrechers, des Anwalts und der Krankenschwester. Bei M trägt dies zur Ver(w)irrung bei: ständig begegnet er Gestalten, die ihm von irgendwoher bekannt vorkommen, die er aber nicht erkennen kann: „Haben Sie nicht das Gefühl, wir sind uns schon begegnet? [...] Ich hab Ihr Gesicht schon mal gesehen.“ (von Mayenburg 2011: 149) In der nächsten Szene im Krankenhaus wird der Verbrecher aus seiner Zelle zu seinem Anwalt gebracht: „M Du erinnerst mich an jemanden. / ANWALT An wen? / M Ja, jetzt gerade, wo du das Messer in der Hand hältst, ich kenne das Gesicht. Obwohl es anders war.“ (von Mayenburg, 160). Später begegnet er demselben Gesicht in einer anderen Rolle: „Warst du nicht gerade – nein? [...] Du bist – nein, bist du nicht, aber deine Augen –“ (von Mayenburg 2011: 168). Dadurch stellt von Mayenburg die Forderung an seine Hauptfigur, sich gegenüber den Anderen zu positionieren und zu identifizieren, zeigt aber gleichzeitig die Unfähigkeit von M, ein stabiles Verhältnis zu Anderen aufzubauen. Die Vervielfachung der Figuren dient ferner der Darstellung einer Parallelität: Der Hundemann wird zum Polizisten, dann zum Patienten, danach zum Arzt und letztendlich zum Hund. Die Figuren können als Archetypen von Helden bzw. Rettern verstanden werden (Arzt, Polizist), von Opfern bzw. Verletzten und Bedürftigen (Patient) bis hin zum rein instinktiven Wesen, wie es ein Hund ist. In der Ambivalenz des Anderen spiegelt sich die Unfähigkeit von M wider, Beziehungen aufzubauen, in denen er einen eigenen Platz und eine eigene Identität erkennen könnte. Er erkennt Teile von sich in all diesen pathologischen Figuren, was als postdramatisches Element aufgefasst werden kann. Unmittelbar ist dies zu verstehen als „Anwesenheit des *devianten* [H. i. O.] Körpers, der durch Krankheit, Behinderung, Entstellung von der Norm abweicht und ‚unmoralische‘ Faszination, Unbehagen oder Angst auslöst.“ (Lehmann 1999: 163)

Alle Gestalten im Stück weisen sowohl Charakteristiken von Mördern als auch von Liebhabern auf. Nach Lacan entsteht Angst, wenn die Grenze zwischen Wunsch bzw. Begehren und Genuss verwischt oder sogar gelöscht wird. (vgl. Harari 2001: 36) M bekommt Angst, als die Anderen ihr Begehren, das als Hunger erscheint, mit dem körperlichen Genuss vermischen. Die Begegnung zwischen M und der älteren Schwester endet im Schlafzimmer: „M kommt zerfleddert aus dem Schlafzimmer. Er hält sich den Mund. / M Du hast mir in die Zunge gebissen. [...] Ich kenn das sonst nicht, diese Gier. ÄLTERE SCHWESTER Das

hat nichts mit dir zu tun, das ist der Hunger“ (von Mayenburg 2011: 139). Später im Gefängnis, als M glaubt, den Verbrecher irgendwo früher gesehen zu haben, küsst ihn der Verbrecher und M wehrt sich nicht (vgl. von Mayenburg 2011: 149). Im Krankenhaus gibt M dem Anwalt einen Kuss: „M Ich glaub, es war mehr so. / M küsst ihn. Der Anwalt wehrt sich nicht. M nimmt ihm während des Kusses mühelos das Messer aus der Hand und sticht ihn in die Seite.“ (von Mayenburg 2011: 160). Die letzte Szene zeigt, wie M und die jüngere Schwester zusammen vor dem Hund und seinem Hunger in die Steppe fliehen, wobei zwischen den beiden ein ambivalenter angsterfüllter Moment entsteht:

M Ich weiss, dass du Hunger hast.

JÜNGERE SCHWESTER Musst du mich jetzt erstechen?

M Hast du mich deshalb so angesehen?

JÜNGERE SCHWESTER Ich hab das nicht in der Gewalt.

M Nein?

[...]

M Wenn du mich fressen willst, dann friss mich.

JÜNGERE SCHWESTER Warum sagst du das?

M Wenn du Hunger hast.

Sie nähert sich ihm vorsichtig. Es könnte ein Biss werden, wird aber ein Kuss. (von Mayenburg 2011: 184 f)

Das letzte zu erwähnende Element ist die durch Angst geprägte Sprache. Die Gespräche zwischen M und den anderen Figuren sind oft sinnlos und inkohärent, wodurch sie sinnvolle Kommunikation verhindern. Nach Lacan realisiert sich das Subjekt erst, wenn das Objekt bzw. der Andere seine Fragen beantwortet, d. h. wenn beide in die symbolische Ordnung der Sprache an der geeigneten Stelle positioniert werden und wenn sie ein Verhältnis etablieren¹⁵. In Ms Fall ist dieses Verhältnis oft gebrochen:

M Sie müssen nicht versuchen, mich zu zermürben. Ich sage Ihnen alles, was Sie wissen wollen.

POLIZIST Was war das für Flüssigkeit in der Glashülse, die meine Mutter in ihrem Schreibtisch aufbewahrt hat?

M Wie soll ich das wissen?

POLIZIST Genau, wie wollen Sie das wissen?

M Ich kann Ihnen nur Dinge über mich sagen.

POLIZIST Dann tun Sie das.

M Was?

POLIZIST Sehen Sie, Sie sind renitent. (von Mayenburg 2011: 152)

¹⁵ „Ce qui me constitue comme sujet, c'est ma question“ (Lacan 1966: 299) bedeutet, dass was das Subjekt realisiert ist/hat, ist die Frage des Subjekts, welches durch die Antwort auf diese Frage Selbstbestätigung bekommt.

Im Gespräch mit dem Arzt entsteht eine weitere absurde Situation, in der M versucht, dem Arzt das Wort „Nabel“ zu erklären und sich herausstellt, dass der Arzt keinen Bauchnabel hat: „M Das ist mein Nabel. / ARZT Ihr was? / M Nabel. ARZT Dieses Wort existiert nicht. / M Doch. Nabel. ARZT Hören Sie sich reden? Nabel.“ (von Mayenburg 2011: 173). Seine fehlende Sprache trägt zu seiner unvollständigen Identität bei. Die Absurdität dieser Situationen droht, Missverständnisse zu verursachen, was bei M weitere Angstgefühle auslöst.

3.2. „Perplex“ und „Freie Sicht“ oder wie sich Angst verbreitet

„Perplex“ ist ein Stück, das sich im Vordergrund mit zwischenmenschlichen Beziehungen beschäftigt, genauer gesagt, mit dem Funktionieren einer Ehe bzw. einer Beziehung. Es handelt von einem Liebespaar,¹⁶ das nach dem Urlaub nach Hause zurückkommt, aber beim Betreten der Wohnung bemerkt, dass Einiges anders ist. Schon der Titel des Stücks „Perplex“ weist darauf hin, dass jemand verwirrt, verblüfft, bestürzt ist. Heimat- bzw. Orientierungslosigkeit kommt in dem Moment zum Vorschein, als das Paar, Eva und Robert, die eigene Wohnung beim Eintreten nicht erkennt. Sie erkennen eine Pflanze in der Wohnung nicht:

EVA Hast du die da hingestellt?

ROBERT Ich? Wo?

EVA Ich kenne die Pflanze nicht.

ROBERT Ich auch nicht.

[...] EVA Ich hab die noch nie gesehen. Diese Pflanze ist mir gänzlich unbekannt. [...] Und wie ich in die Küche komme, steht die da und lebt. (von Mayenburg 2011: 193)

Darüber hinaus stößt Robert ständig gegen Möbelstücke (vgl. von Mayenburg 2011: 190, 193), was andeutet, dass er den Raum nicht kennt. Er scheint den Wohnzimmertisch gar nicht zu (er)kennen: „Dieser Tisch. Ich hab beim Erdnussessen immer meine Füße angeschaut, wenn Gäste da waren. Durch die Platte durch. Nicht?“ (von Mayenburg 2011: 203) Weitere Belege dafür sind die unbekannteren Gerüche in der Wohnung und die Tatsache, dass das Licht nicht funktioniert, weil man die Stromrechnung nicht bezahlt hat. Dazu ist noch ihre Katze verschwunden und bald stellt sich heraus, dass die Nachbarn Judith und Sebastian, die auf die Wohnung aufpassen sollten, sich die Wohnung eigentlich angeeignet haben. Anders gesagt, das zurückkommende Paar erkennt seinen Wohnraum nicht. Ihr Zuhause ist zugleich das Fremde.

Die Verwirrung und Absurdität des Stücks tritt zutage, sobald die Liebespaare auf einmal als Kinder und Eltern und als Kindermädchen und Antragsteller vorkommen. Später verkleiden sie sich, können sich aber gegenseitig schlecht

16 In verschiedenen Aufführungen tragen die Figuren verschiedene Namen; in der zitierten Version tragen die Figuren die Namen der Schauspieler, die das Stück uraufgeführt haben.

erkennen. Dies beweist den Verlust der Eigenidentität, weil sie die Objekte bzw. die Anderen als etwas Anderes sehen, als sie sich selbst identifizieren möchten. Dies bedeutet, dass sie sich nicht im Verhältnis zum Anderen realisieren können:

SEBASTIAN Man erkennt nicht, was du bist.

EVA Natürlich erkennt man das.

SEBASTIAN Sie hat dich gefragt, sie erkennt es nicht.

EVA Quatsch.

SEBASTIAN *zu Judith* Erkennst du, was das sein soll?

JUDITH Wenn ich ehrlich bin –

SEBASTIAN Sie erkennt's nicht, siehst du? (von Mayenburg 2011: 228)

Die Angst materialisiert sich während des Stücks in Form eines Pakets in der Mitte des Wohnzimmers, das den abgeschnittenen Kopf einer der Figuren enthält – den von Robert, der gleichzeitig lebendig auf der Bühne und tot im Paket auftaucht. Bis zum Ende des Stücks kommen Fragen zur eigenen Identität auf: man fragt sich nicht nur, wo man sich befindet, sondern auch, wer man ist und sogar, ob man überhaupt noch am Leben ist. Die Figuren und daher auch das Publikum sind verwirrt über das, was sie gerade erleben. Die dargestellte Welt der Aufführung fließt in die reale Welt hinein, und umgekehrt. Es entsteht ein Gefühl der allgemeinen Unsicherheit und die Grenze zwischen der Aufführung und dem Publikum zerfließt. Der dramatische Konflikt wird postdramatisch, da sich die Kommunikation zwischen den Figuren auch auf das Publikum erstreckt. Die vierte Wand wird zum expliziten Diskussionspunkt zwischen Eva und Robert:

ROBERT Ich hör sie atmen, irgendwo da.

Er zeigt in Richtung vierte Wand.

EVA Aber da ist eine Wand.

ROBERT Ja? Siehst du da eine Wand?

EVA Du nicht?

Robert schaut.

Robert, mir wird ganz anders, wenn du so bist.

ROBERT Manchmal hab ich das Gefühl, da draußen sitzt wer und schaut uns zu. (von Mayenburg 2011: 268)

Die Gefühle der Bedrohung und der Unsicherheit werden angesprochen, aber auch bald gezeigt. Dass Robert Recht damit hatte, paranoid zu sein, stellt sich heraus, als man gegen Ende des Stücks die Bühne auseinandernimmt und die Figuren als Regieassistenten und Bühnentechniker auftreten. Damit ist für die Charaktere jede Möglichkeit der Identifizierung und Etablierung eines Verhältnisses mit dem Anderen verloren gegangen, da die reale und künstliche Welt aufeinanderstoßen. Zugleich verschwindet die Fähigkeit des Publikums, klar festzustellen, ob sie immer noch an einer Aufführung im Theater teilnehmen oder ob diese Aufführung schon vorbei ist.

An einer Stelle steigert sich die Absurdität und Robert entwickelt seine eigene, für alle anderen unbekannte Sprache: „Geipenk lie kro schnisseroll, flüchtu taschnau entschlur pnüttel schäbrung, knei zulp verträ tripolot, klöppe strickzitt wull brachsab zerschessen.“ (von Mayenburg 2011: 269), worauf Eva nur sarkastisch nickt und nach seiner psychischen Gesundheit fragt. Alle Teilnehmer dieses Ereignisses, sowohl die Personen auf der Bühne als auch das Publikum, werden überrascht und verunsichert. Mit der Einführung von grotesken Elementen, wie beispielsweise der Enthauptung einer der Hauptfiguren, wirkt dies noch unangenehmer und verängstigender.

3.2. „Freie Sicht“

Letztendlich geht es im Stück „Freie Sicht“ um Angst und Misstrauen zwischen einer Gruppe von Menschen, die von Mayenburg „ein[en] Schwarm“ nennt und einer Einzelperson, die erst am Ende zu Wort kommt, nachdem sie erschossen wurde. Es stellt sich im Dialog der Mitglieder des Schwarms heraus, dass die isolierte weibliche Person ein zehnjähriges, pubertierendes Mädchen ist, und im Schwarm sind ihre Eltern, die Angst haben, mit ihr zu kommunizieren. Sie haben nämlich Angst, sie über einen seltsamen Fleck am Boden in der Wohnung sowie auch über das geheimnisvolle Päckchen zu befragen, das sie eines Abends in den Mülleimer geworfen hatte. Es lässt sich herauslesen, dass sie sie des Terrorismus verdächtigen und deswegen nicht wagen, sie anzusprechen. Das Mädchen wird am Ende von der Polizei erschossen. Erst dann erfährt man, dass das umstrittene Paket keine Bombe war, sondern ein toter Vogel, den das Mädchen umsonst zu retten versucht hatte.

Von Mayenburg erklärt, dass der Angstzustand der heutigen Gesellschaft von Gewalt verursacht wird und beständig ist:

Die Bedrohung, die von einem Krieg ausgeht, ist eben nicht nur eine physische. Niemand würde leugnen, dass es für die geistige Gesundheit eines Menschen schädlich ist, jeden Tag mitanzusehen, wie in seiner Wohnung Misshandlungen oder Morde geschehen. Das ist aber letztlich der Zustand, in dem wir dauerhaft leben. Wir machen halt die Tür zu und drehen die Musik lauter. (Lioba Egenolf 2016: o.S.)

Daher kann man die Stücke als eine Kritik an der Passivität der Gesellschaft verstehen. Durch die Angstsimulation im Theater versucht von Mayenburg beim Publikum Schock zu erzeugen. Der Schwarm hat im Stück die Rolle und Merkmale eines griechischen Chors, der die Handlung kommentiert, aber nie aktiv daran teilnimmt, ähnlich wie die Gesellschaft im oben angeführten Zitat von von Mayenburg. Durch dieses Spiel mit einem traditionellen Element, wie es der Chor ist, relativiert von Mayenburg die Konventionen des dramatischen Theaters und ironisiert sie. Die Angst des Schwarms entsteht, wenn die Mitglieder miteinander über den merkwürdigen Fleck im Wohnzimmer diskutieren, sich aber

nicht trauen, das Mädchen offen danach zu fragen. Sie berichten darüber, wie einem, wenn man diesen Fleck berührt, schwarze Haare auf der Handfläche wachsen. Hier hat von Mayenburg ein höchst groteskes und surreales Phänomen eingebaut, das stellvertretend für paranoide Einbildungen bzw. Wahnvorstellungen steht. Das ständige Wachstum der Haare ist zugleich ein Symptom des ständigen Wachstums von Angst vor dem Unbekannten/Fremden/Anderen in der Gesellschaft. Die bildhafte Vorstellung des Haarwachstums trägt zu den Horrorvorstellungen des Publikums bei.

Aus dem Gespräch der Mitglieder des Schwarms erfährt man ferner, dass das Mädchen merkt, dass etwas in ihrer Beziehung zu den Eltern nicht stimmt: Die Eltern schauen sie nicht mehr an, brechen mitten im Satz ab und verschließen sich vor ihr, weil sie denken, dass sie eine Mitarbeiterin von Al Kaida sei und gerade eine Bombe in den Mülleimer in der Nähe geworfen habe (vgl. von Mayenburg 2011: 97). Die absurde und paranoide Angst des Schwarms wird durch die Erzählung der wahren Geschichte des Mädchens am Ende stark kritisiert. Das Erschreckende dabei ist, dass sich das Publikum zuerst mit dem Kollektiven identifiziert, d. h. mit der Mehrheit bzw. mit dem Schwarm und gegen die isolierte Person. Das absurde Ende zeigt aber, wie falsche Vorstellungen oder als wahr angenommene Vorurteile von Anderen zu Katastrophen führen können.

Von Mayenburg lässt die Schauspieler in „Freie Sicht“ vollkommen im Kollektiv spielen; keine Rollen sind verteilt, man hört nur Stimmen; es gibt im Schwarm keine Individualität, was man als Hinweis auf „die Gesellschaft“ verstehen kann. Die Eltern fassen ihr eigenes Kind als Fremde/Feind auf und aus Angst trauen sie sich nicht, sie direkt nach der Wahrheit zu fragen. Sie finden sie bedrohlich und infolgedessen versuchen sie nicht, mit ihr zu reden, sondern bleiben passiv und lassen die Polizei sie erschießen. Alle Heilungsversuche durch Sprache scheitern:

: Wir sollten mit ihr reden.

: Um ihr was zu sagen?

: Ich denke nicht, dass man mit ihr reden kann.

: Sie würde nichts sagen.

[...]

: Also, wer redet mit ihr?

Schweigen.

: Kommt, Leute, sie ist nur ein Kind.

: Red doch du mit ihr.

: Mich kennt sie nicht so gut. (von Mayenburg 2011: 87–89)

Das Stück ist eine Anspielung auf die aktuellen Bedrohungen von extremistischen und radikalen Ideologieträgern und -unterstützern, die uns durch Gewalt ihre Meinungen aufzwingen wollen. Andererseits ist es auch eine Warnung vor kommunikationslähmender Angst, die im Stück die Eltern daran hindert, die

wahre Geschichte des Mädchens zu erfahren. Es wird eine Atmosphäre der Unsicherheit und Verwirrung dargestellt, die aber auch durch die falsche Identifizierung mit dem Kollektiv anstatt mit der isolierten, unschuldigen Tochter beim bis zum Ende nichts ahnenden Publikum simuliert wird. Die unangenehmen Gefühle verstärken sich beim Publikum exponentiell, wenn es am Ende die wahre Geschichte des Mädchens erfährt. Der kollektive Angstzustand der ganzen Gesellschaft materialisiert sich in diesem isolierten Mädchen.

Elemente wie Heimat- und Sinnlosigkeit sind auch hier präsent und das Absurde bzw. Groteske wird durch grausame Angstbilder hervorgehoben, die an Horrorfilme wie „Chucky“ oder „The Shining“ erinnern (vgl. von Mayenburg 2011: 78). Darüber hinaus sind hier der Mangel an nachvollziehbarer Kausalität der Geschehnisse im Stück sowie auch an kohärenter Kommunikation oder gar an einem ausführlichen dramatischen Konflikt als weitere postdramatische Elemente zu identifizieren, die zur Entstehung einer angstgefüllten Atmosphäre beitragen.

4. Schlusswort

Die dramatisch-spielerische Verwendung von Angst ordnet die analysierten Stücke von Marius von Mayenburg dem postdramatischen Theater zu, das teilweise auf den Grundlagen des Theaters des Absurden aufbaut. Zur gleichen Zeit ist bei seinen Stücken eine Tendenz der Widerspiegelung der sozialen Umstände präsent, sowie auch eine hintergründige Psychologie bei seinen Figuren erkennbar. Dieser Widerspruch zwischen seinem ‚neuen sozialen Realismus‘ und seinen postdramatischen Neigungen bietet Raum für einen breiten Ansatz von Methoden bei der Interpretation seiner Werke. Aus diesem Grunde wurde für die Analyse der Psyche der Figuren der psychoanalytische Ansatz gewählt. Diese Analyse hat gezeigt, dass sich von Mayenburg mit existenziellen Themen beschäftigt, ähnlich wie die Absurdisten, wobei Angst eine wichtige Rolle spielt. Es wurde gezeigt, dass von Mayenburgs Gestalten unter ihrer eigenen Identitätskrise leiden, weshalb bei ihnen Angst entsteht. Diese Angst geht durch die Aufführung auf den Rezipienten über, was ein Merkmal des postdramatischen Theaters entspricht – dem Simulieren des Lebens statt einer Nachahmung wie beim konventionellen dramatischen Theater. Die Simulation ist folgendermaßen zu verstehen: Die Stücke simulieren die gegenwärtige Situation der Gesellschaft, indem sie die Realität widerspiegeln und dabei die Wirkung von Angst auf verschiedenen Ebenen zeigen – wie sie vom individuellen zum allgemeingültigen Zustand wird. Die Verbreitung von Angst in der Gesellschaft geschieht infolge der verschiedenen Krisen – politischen, sozialen, wirtschaftlichen, psychologischen – die dann die Rezipienten als die eigenen Umstände in Teilen wiedererkennen können. Andererseits erfolgt die Simulation der Angst durch die Einführung von

postdramatischen Elementen wie dem Mangel an nachvollziehbarer Handlung, unmittelbarer Gewaltdarstellung bzw. übertriebener Körperlichkeit, zerstörter und verstörender Sprache, wobei das Publikum durch die Identifikation mit den Figuren, aber auch durch die Konfrontation mit den im traditionellen Theater und Drama unbekanntem Elementen Angst verspürt. Durch ein solches Verfahren wird eine unangenehme Atmosphäre geschaffen, sowohl auf der Bühne bzw. im Text, als auch beim Publikum, was wiederum der Theaterpoetik von Marius von Mayenburg eine besondere Eigenschaft verleiht und ihn irgendwo zwischen neuem sozialen Realismus und postdramatischem Theater positioniert.

Im Beitrag wurden die Figuren einer psychoanalytischen Analyse im Lacan'schen Sinne unterzogen, gerade wegen der Zuordnung von Mayenburgs zum sogenannten neuen Realismus, und es stellte sich heraus, dass bei von Mayenburgs Figuren Angst unter besonderen Bedingungen entsteht, wie Heimat- und/oder Orientierungslosigkeit, ferner bei Nicht-(Er)Kennen des Ichs im Verhältnis zum Anderen und bei Mangel an oder Verlust von Kommunikationsfähigkeit. Von Mayenburgs Figuren geraten in den analysierten Stücken in Situationen, in denen sie sich nicht zurechtfinden können, d. h. sie können kein Verhältnis zum Ort, zu der Zeit und zu dem Anderen etablieren. Diese psychologischen Eigenschaften und Charakterdarstellungen entsprechen gleichzeitig auch den oben genannten Merkmalen des postdramatischen Theaters in Bezug auf den Mangel an handlungskonstituierenden Elementen wie Zeit, Ort, Ursache und Wirkung, die Inkohärenz der Sprache, die gestörte Kommunikation zwischen Gestalten und die, obwohl zum Teil psychologisch analysierbare, Typisierung von Figuren bzw. Körpern ohne Individualität.

Die analysierten Stücke zeigen darüber hinaus wie sich die Atmosphäre der Angst in der Gesellschaft in konzentrischen Kreisen verbreitet: von der Angst des isolierten Einzelnen im Stück „Der Hund, die Nacht und das Messer“ über die Angst in einer Partnerschaft oder in einem Freundeskreis in „Perplex“ bis zur Massenangst in „Freie Sicht“, wo sich Individualität als tödlich herausstellt. Das postdramatische Theater im Sinne von Lehmann, Poschmann u. a. eliminiert die Idee der Darstellung als Nachahmung oder gar Fiktionalität und stellt stattdessen die phänomenologische Erfahrung des Rezipienten im Moment der Aufführung in den Mittelpunkt. Ein solches Drama, das zugleich, wie die Dramen des neuen sozialen Realismus, eine kritische Sicht auf die Welt und, wie das postdramatische Theater, durch Simulation und nicht Nachahmung eine bestimmte Atmosphäre bewirkt, erweist sich als eine sinnvolle Kommunikations- und Bewältigungsmethode von zeitgenössischen sozialen und politischen Problemen wie u. a. Flucht, Einwanderung oder Terror(ismus).

Literaturverzeichnis

- Bähr, Christine (2012): Der flexible Mensch auf der Bühne. Sozialdramatik und Zeitdiagnose im Theater der Jahrtausendwende. Bielefeld: Transcript.
- Behrendt, Eva/Burckhardt, Barbara/Wille, Franz (Hg.) (2005): Sonderstück. 30 Jahre Mülheimer Theatertage. Berlin: Friedrich Berlin.
- Esslin, Martin (1973): The Theatre of the Absurd. New York: Overlook Press.
- Firaza, Joanna (2004): Die Wahrheit der Lüge. Theresia Walsers *Heldin von Potsdam*. In: Eggert, Hartmut/Golec, Janusz (Hg.): Lügen und ihre Widersacher: literarische Ästhetik der Lüge seit dem 18. Jahrhundert. Würzburg: Königshausen und Neumann, S. 221–232.
- Harari, Roberto (2001): Lacan's Seminar on „Anxiety“. An Introduction. New York: Other Press.
- Heidegger, Martin (1967): Sein und Zeit. Tübingen: Niemayer.
- Jaspers, Karl (1946): Allgemeine Psychopathologie. Berlin: Springer.
- Kierkegaard, Sören (1965): Der Begriff Angst. Düsseldorf: Eugen Diederichs.
- Krause, Mine (2010): Drama des Skandals und der Angst im 20. Jahrhundert: Edward Albee, Harold Pinter, Eugène Ionesco, Jean Genet. Frankfurt/Main: Peter Lang.
- Lacan, Jacques (2014): Anxiety. The seminar of Jacques Lacan: Book X. Jacques-Alain Miller (Hg.). Cambridge: Polity Press.
- Lacan, Jacques (1966): *Ecrits*. Paris: Éditions du Seuil.
- Lehmann, Hans-Thies (1999): Postdramatisches Theater. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren.
- Lioba Egenolf, Hannah (2016): Interview mit M. von Mayenburg. *werk-x.at*, o. D. Web. 30. September 2016.
- Mayenburg, Marius von (2011): *Stücke*. Berlin: henschel Schauspiel Theaterverlag.
- Poschmann, Gerda (1997): Der nicht mehr dramatische Theatertext. Aktuelle Bühnenstücke und ihre dramaturgische Analyse. Tübingen: Niemayer.
- Roppel, Stephan (2016): Gespräch zwischen Marius von Mayenburg und Stephan Roppel. Theater Winkelwiese, o. D. Web. 15. September 2016.
- Salecl, Renata (2004): On anxiety. London & New York: Routledge.
- Sartre, Jean-Paul (1970): Das Sein und das Nichts: Versuch einer phänomenologischen Ontologie. Hamburg: Rowohlt.
- Schröder, Jürgen (1994): «Postdramatisches Theater» oder «neuer Realismus»? Drama und Theater der neunziger Jahre. In: Barner, W. et al (Hg.): Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis zur Gegenwart. München: C. H. Beck. S. 1080-1120.
- Stegemann, Bernd (2016): Nach der Postdramatik. Hochschule für Musik und Theater Hamburg. o. D. Web. 30. September 2016.
- Szondi, Peter (1959): Theorie des modernen Dramas. Frankfurt am Main: Suhrkamp.