

# (Ne več) dramski gledališki tekst in postdramsko gledališče

Tomaz Toporišič

Slovensko mladinsko gledališče, Vilharjeva 11, SI-1000 Ljubljana  
tomaz.toporisc@mladinsko-gl.si

*Razprava preizprašuje uporabo pojma drame v zadnjih treh desetletjih ter na primerih Elfriede Jelinek in Heinerja Müllerja zariše specifičnosti »ne več dramskega gledališkega teksta« (Poschmann) zadnjih desetletij, kot se je izoblikoval in uveljavil v (postdramskem) gledališču v času družbe prevlade vizualnega in simulakrov medijske kulture.*

Ključne besede: teorija drame / dramsko besedilo / postdramsko gledališče / Jelinek, Elfriede / Müller, Heiner

Dvajseto stoletje, ki ga je po Alainu Badiouju zaznamovala obsedenost z realnim, v znaku katere je potekalo to obdobje vojn in »poetike čakanja«, je v svoji neustavljivi želji postati stoletje novega človeka, hkrati pa tudi nove umetnosti čiste sedanjosti na ruševinah starega, proizvedlo tudi verigo kriz dramske forme. To so v (post)semioloških, poststrukturalističnih in eklektičnih metodoloških pristopih poskušali locirati in analizirati teoretiki gledališča in drame (npr. Erika Fischer-Lichte, Robert Abirached, Jean-Pierre Sarrazac, Gerda Poschmann, Hans-Thies Lehmann in Patrice Pavis) izhajajoč iz Szondijevega lociranja krize drame in njene absolutnosti ter Barthesovih, Foucaultovih in Derridajevih dekonstrukcij prve, druge in tretje paradigme. Pri tem so izpostavili dejstvo, da sta v dvajsetem stoletju model literarnega gledališča in logocentrižem dramskega gledališča doživela relativizacijo, ne pa tudi ukinitve.

Položaj teksta je v gledališču po letu 1980 sicer ponovno začel pridobivati na svoji moči, hkrati pa drama ni bila več besedilna forma, v katero bi se (če uporabimo argumentacijo Gerde Poschmann, avtorice vplivnega termina in istoimenske knjige *Ne več dramski gledališki tekst*) avtomatično prelevili za gledališče napisani teksti. Tako so se na prelomu dvajsetega stoletja literarna veda, semiotika in teatrologija kot vede, ki se vzporedno ukvarjajo s problematiko tekstov za gledališče, začele intenzivno ubadati s preizpraševanjem uporabe pojma drame, njenega koncepta nasploh, njenega konca zgodovine. Vzporedno s tem pa so poskušale proizvesti nove definicije tekstovnega, dramskega oziroma »ne več dramskega« ali post-

dramskega v sodobnem gledališču. Toda pri tem so se zavedale dejstva, ki ga izpostavlja Erika Fischer-Lichte: »Zgodovina drame predstavlja *zgolj del* zgodovine gledališča. Hkrati pa je *zgolj del* zgodovine literature ...« (Fischer-Lichte, *History* 6)

Gerda Poschman je tako (podobno kot Szondi, ki razlikuje med dramo kot posebno obliko literature za oder in dramatiko kot vsemi teksti, ki so napisani za oder) v knjigi *Der nicht mehr dramatische Theatertext* (Ne več dramski gledališki tekst) razvila dvojico širšega pojma *gledališki tekst* (Theatertext) in ožjega, zgodovinskega pojma *drama*. V sodobnem gledališču imamo tako opraviti z dvema vrstama tekstov:

- a) tistimi, ki uporabljajo dramsko formo;
- b) tistimi, ki so se odtrgali od dramske forme (*ne več dramski gledališki teksti*).

Hkrati pa smo priča temeljni transformaciji pojma teatralnosti, ki postaja vedno manj dramsko-reprezentativna in vedno bolj analitična, poudarjajoča performativno dimenzijo teksta.

Podobno tezo o krizi drame, drami oziroma (ne več dramskemu) tekstu in gledališču po drami razvije v knjigi *Postdramatisches Theater* (Postdramsko gledališče) Hans-Thies Lehmann, ko kot specifiko zgodovine evropskega gledališča, njegovega primata mimezisa in dramskega teksta, postavi zgodovinsko triado:

- a) *preddramsko*,
- b) *dramsko*,
- c) *postdramsko*.

Vznik postdramskega postavi v sedemdeseta leta prejšnjega stoletja, ko se izvrši »ugasnitev trizvezdja *drama*, *dejanje* in *posnemanje*, v katerem je gledališče vedno žrtev drame, drama žrtev dramtiziranega, in končno dramtizirano žrtev pojma.« (Lehmann, *Postdramsko* 47) Toda za Lehmanna postdramsko gledališče kot osvoboditev od modela trizvezdja ne pomeni gledališča brez povezave *onstran drame*. Je *zgolj proces* razpada, demontaže in dekonstrukcije v sami drami. Prihodnost gledališča po drami vidi kot prihodnost gledališča *onstran* primata dramskega avtorja oziroma kot gledališče po verigi kriz dramskega avtorja, kot zaporedje etap *samorefleksije*, *dekompozicije* in *ločevanja* dramskega gledališča. (61)

Oba avtorja torej izhajata iz prepričanja, da dramski oziroma literarni tekst nikakor ni več brezpogojno središče in smoter gledališkega dejanja, ampak postaja govorni material neke avtonomne umetnosti uprizarjanja ter je kot tak lahko podvržen tudi predelavam, črtanjem, dekonstrukciji. Literarni model gledališča torej nikakor ni več brez alternative, (predobstoječi) tekst nikakor ne more več funkcionirati kot samoumevna sestavina gledališča. Emancipacija gledališke umetnosti od modela literarnega gledališča je na

eni strani gledališču prinesla avtonomijo, na drugi pa je izjemno razširila pojem teksta za gledališče oziroma gledališkega teksta, ki ni bil več nujno razumljen znotraj polja drame in njene forme. Vzporedno z režisersko prakso dekonstrukcije klasične drame v projektih, ki so igro drsečih označevalcev gradili na način desemiologizacije, decentriranja, fragmentiranja dramskih oseb, dejanja, jezika, se je v zadnjih desetletjih razvijalo pisanje za oder, ki ga je označila prav želja po preseganju dramske forme.

Eden prvih eklatantnih primerov tovrstnih »ne več dramskih« oziroma postdramskih tekstov je *Bildbeschreibung* (Opis slike) Heinerja Müllerja iz leta 1984, ki ga Poschmannova izpostavi kot paradigmatično točko novega, nedramskega pisanja za gledališče, Hans-Thies Lehmann pa poantira, da v njem kljub dejstvu, da ga je avtor označil kot *gledališki tekst* (Theatertext), ne najdemo nikakršnih odrskih napotkov, nikakršne jasne zgodbe, nikakršnih vlog, *nikakršne drame*. Müllerjev tekst tako po njegovem mnenju izpostavlja razliko med klasičnim (dramskim) in (postdramskim) gledališkim tekstom. (Lehmann, »Theater« 186)

Vzemimo kot primer tekst druge avtorice, Elfriede Jelinek, njeno knjigo *Smrt in deklīca I-V*, zbirko kratkih »dramskih« besedil, ki so nastajala v obdobju zadnjih šestih let in utelešajo bistvene značilnosti pisave Jelinekove zadnjega desetletja. Te *Drame princes* (kot jih podnaslavlja avtorica) skozi parafraze, drzne avtorske predelave in konstrukte »zlorablajo« zgodbe resničnih in pravljicnih princes: Sneguljčice, Trnuljčice, Rozamunde, Jacky Kennedy, dveh »samomorilskih« velikih pesnic 20. stoletja, Sylvie Plath in Ingeborg Bachmann. Dodajajo jim avtoričino izjemno lucidno razmišljanje o šesti preminuli princesi: Lady Diani in njenem pogrebu. Vse kot izgovor za avtoričino obračunavanje s samo seboj, svetom okoli nje, ki je očarljivo v svoji težki berljivosti in neuprizorljivosti.

V uvodu v »ne več dramski tekst« *Jackie* Jelinekova najprej navede del medbesedilnega bazena, iz katerega črpa: »Sodelavka in sodelavca: Randy Taraborelli, Elisabeth Veit, Roland Barthes in dr.« S tem izpostavi, da je njen tekst palimpsest, skladovnica govornih ploskev, ki jih avtorica-rapsodka ureja po logiki, ki nam ne bo nikoli znana in ki je ne bomo nikoli mogli razbrati. Zato znotraj monološke strukture »komada« na nekem mestu zapiše: »Knjige so situacije stvari in situacija je vedno skrivnostna in bo vedno bolj skrivnostna. Tisto, kar verjameš, moraš takoj spet opustiti. Drugače bodo verjeli še drugi.« (Jelinek, *Smrt* 64)

Igra, katere struktura je monolog, ki ga lahko prepoznamo zgolj po kratki navedbi govornice na samem začetku: Jackie, se začenja z avtoričinimi uvodnimi opombami, besedami, ki so namenjene bodočim uprizorjevalcem njenega besedila v gledališču. Toda kljub temu, da se uvodne didaskalije začnejo zelo natančno, kot pravi uprizoritveni napotki režiserju in

njegovim sodelavcem, se zaključijo z avtoričinim dvomom v smiselnost dajanja sugestij za uprizoritev:

Igralka naj mrliče (obešene drug na drugega?) mukoma vleče za seboj in zato pri govorjenju vedno bolj zadihano lovi sapo, dokler ni prisiljena monolog prekiniti, ker ne more več. Glede na kondicijo in dnevno stanje bo to enkrat prej, drugič kasneje. In potem je monolog pri koncu in končan: 'Toda zagotovo boste kaj naredili povsem drugače. (53)

Jelinekova – tako kot Müller – v svojih tekstih razvija novo teatralnost, ki je drugačna od teatralnosti dramskih besedil. Ne gre več za dramatično teatralnost, ki je namenjena ustvarjanju možnih referentov njihovih znakov, ampak za analitično teatralnost, ki je samorefleksivna in ni več namenjena odrsko-fiksijski prezentaciji, ampak se vzpostavlja kot interakcija – Fischer-Lichtejeva bi rekla performativno dejanje predstave kot interakcije med izvajalci in gledalci, za katero je značilna *avtopoetična zanka feedbacka*, ki provocira in integrira emergenco – med akterji in gledalci. Znotraj analitične teatralnosti gledališče ni več zgolj prostor reprezentacije (predstavljanja), ampak lahko postane tudi mesto kritično-analitičnega soočenja ter se na novo uveljavlja kot prostor domišljije in označevanja. (Poschmann 46)

Njeni teksti udejanjajo nekakšna nedramska tkanja monoloških form in dialoških tokov na različnih nivojih. Te dekonstruirane dialoške forme drame proizvajajo polifonični diskurz govornih ploskev, za katerega je – spet podobno kot pri Müllerju – značilen bahtinovsko razumljeni dialogizem. Poliloška forma, ki nastaja, je rezultat *patchworka* kriptičnih citatov, ki sestavljajo ekstremne, tako rekoč nepregledne in nerazberljive kolaže.

Besedila Jelinekove in Müllerja negirajo osnovne postavke absolutnosti drame: dialog, junake, dramsko zgradbo. Njuni teksti so bloki monologov, ki po besedah Jelinekove nastajajo kot *teksti-reaktorji*, ki se kuhajo sami, ona pa jih zgolj opazuje. (Jelinek, *In den* 254) Oba avtorja ustvarjata govorne ploskve, tekste za gledališče, ki noče biti reprezentacija:

Nočem igrati, tako kot tudi nočem, da bi gledala druge, kako igrajo. [...] Ljudje ne bi smeli govoriti stvari in se delati, da živijo. Na obrazih igralcev nočem videti odseva zlagane enotnosti: enotnosti življenja. Nočem videti igre silnic na tej 'dobro naoljeni mišici' (Roland Barthes) – igre jezika in giba, tako imenovane 'ekspresije' dobro izvežbanega igralca. Nočem, da bi se glas in telo spojila. [...] Nočem gledališča. Mogoče hočem samo razstaviti dejavnosti, ki jih nekdo lahko izvaja kot predstavljanje nečesa, toda brez kakršnega koli višjega pomena. (Jelinek, »Ich« 102)

Jelinekova in Müller sta na sledi *nove pisave za gledališče nove dobe*. Ustvarjata govorne ploskve, ki nadomeščajo dramsko dejanje in dialog

ter združujejo inovativnost v obliki in radikalno politično angažiranost v vsebini. Vztrajno dekonstruirata koncept dramske reprezentacije ter izgrajujeta avtonomijo jezika, v kateri jezik ni več podvržen dramski formi in reprezentaciji. Jelinekova tako lahko izjavi, da jo zanima možnost, da bi odkrito razstavila jezik in figure, povezala največjo možno resničnost in največjo možno umetniškost:

Moje osebe druga z drugo ne vstopajo v odnos na način psihološko diferenciranja kontakta, niso mišljene kot 'živeči' ljudje, ampak se pojavljajo kot predimenzionirani jezikovni stroji. Vedno govorijo in govorijo o vsem. Nepretrgano bruhajo iz sebe resničnosti, ki jih psihološko pravilno zastavljena figura nikoli ne bi mogla izustiti. (Reiter 22)

Heiner Müller pa zapiše: »Ne obstaja več nobena tema, ki bi jo lahko upodobili z dialogom, saj ne obstaja več zgodovina.« (54)

Gledališki teksti Jelinekove, Müllerja, ob njiju pa cele palete piscev za gledališče (npr. Gisele von Wysocki, Oliver Bukovski, Friederike Roth, Thomas Brasch, Peter Turrini, Marlene Streeruwitz, Werner Schwab, Sarah Kane, Valère Novarina, Xavier Durringer, Theresia Walser, Roland Schimmelpfennig, Milan Jesih, Emil Filipčič ...) torej izbirajo različne načine obvozov oziroma obhodov ustaljene dramske forme. Zato pri analizi in interpretaciji tovrstnih besedil postane problematična uporaba klasičnih pojmov teorije drame, npr. oseba, dialog, monolog, glavni tekst in stranski tekst. Poschmannova zato predlaga uporabo novih pojmov: *nosilci teksta*, *govorjeni tekst* in *dodatni tekst*. Hkrati imamo namesto z eksplisitno opravka z implicitno teatralnostjo. Tako smo (kot npr. pri dramatikih absurda, zgodnjem Handkeju, Heinerju Müllerju ipd.) priča *gledališču glasov*, ki nadomeščajo dramske osebe: »Jezik se bori proti svoji vsebini, ki je nadeta kot oblačilo (in ne obratno!), vsebini, ki je del mode.« (Jelinek, »Brecht« b. s.)

Priča smo nastajanju hibridnih govornih ploskev velike gostote, ki kot nekašni gejzirji bruhajo maso zvočnega materiala, pri kateri ni več jasno, katerim označencem so namenjene te verige označevalcev. Ali – kot to situacijo opiše Poschmannova: »Nosilci teksta so podrejeni tekstu, od oseb ostane le rudimentarno.« (Poschmann 308) S tem sta izpostavljena desematizacija in poudarjanje performativne dimenzije teksta, zvočne materialnosti jezika, telesnosti teksta, muzikalčnosti in polisemije, ki proizvede *decentrirana branja*. »Ne več dramske gledališke tekste« je tako treba razumeti kot del procesa reteatralizacije gledališča po znameniti izjavi francoskega režiserja Antoina Viteza: »Gledališče lahko delamo iz vsega!« na eni strani in kot del sarzaccovske *križe brez konca*, ki je brez rešitve, brez predobstoječega obzorja.

Samonanašanje kot splošna značilnost znakovnih sistemov, ki je postavljena v središče *ne več dramskih tekstov* Jelinekove in Müllerja, tako izpodkopava reprezentacijsko funkcijo gledališkega teksta, a – paradoksalno – hkrati po logiki asociacij, drznih povezav citatov, miksov različnih ravni simulakra in medijske mimikrije celo gradi novo nanašanje na zunajliterarno dejanskost. Tako – povedano z Ionescom – nastane situacija, v kateri mora jezik malodane eksplodirati in razpasti v nezmožnost, da bi nosil pomene. (Ionesco 20)

Jelinekova in Müller slečeta s telesa tradicionalnega gledališča dramski dialog, dejanje in celo dramske osebe, na tem mestu pa ne pustita ničesar drugega kot elektronske medije in marketing. Vse življenje in smrt sta postala velik zaslon, slika samega sebe, ki za seboj ne skriva ničesar. Njuna besedila sopostavljajo najbolj globoko z najbolj trivialnim, abstraktni koncepti se spreminjajo v nekaj konkretnega: preživetje je kot parkirni listič, človeška čustva in vrednote so večinoma instrumentalizirana ali potržena.

Iz uvodnih didaskalij kot tudi iz drobnih komentarjev in ironičnih fragmentov, ki jih Jelinekova poseje po svojih monoloških, »ne več dramskih« *Dramah princes*, je jasno, da se ves čas poigrava s pojmom gledališča, ki po nenapisanem pravilu sovпада s pojmom *gledališča drame*, s kategorijama posnemanja in dejanja, ki ju tako kot pojma katarze ni mogoče ločiti od paradigme 'dramskega gledališča', katerega pomen tako daleč preseže veljavnost preproste uvrstitve med poetske zvrsti. Zaveda se dejstva, ki ga izpostavi Lehmann: novoveško gledališče uprizoritev razume kot deklamacijo in ilustracijo napisane drame kot besedila, za katerega je spet značilna osredotočenost na njegovo funkcijo predstavljanja vlog. Zaveda se, da so v evropskem gledališču »celovitost, iluzija, reprezentacija sveta podvrženi modelu 'drame', dramsko gledališče pa obratno zaradi svoje oblike zagotavlja celovitost kot model *realnega*. Dramsko gledališče se konča, ko ti elementi ne predstavljajo več uravnoteženega načela, pač pa samo še možno varianto gledališke umetnosti.« (Lehmann, *Postdramsko* 25)

Jelinekova se s tem zaveda tudi dejstva, da drama oziroma njena tradicija nikoli ne doživita popolne negacije. Oslabljeni in zavrženi ostajata kot »struktura 'normalnega' gledališča« oziroma »kot navidez avtomatično delujoča norma njegove dramaturgije«. (Lehmann, *Postdramsko* 31) Toda tekstovna praksa nekaterih sodobnih piscev za gledališče, ki bi jih lahko spravili pod skupni imenovalec »ne več dramskega«, npr. Jelinekova, Müller, zgodnji Milan Jesih, Emil Filipčič, dejansko predstavlja osvoboditve od modela, ki ga je Brecht imenoval aristotelovsko gledališče. In pa nastavek za nove modele gledališča onstran drame, blizu temu, kar Lyotard imenuje *energijsko gledališče*, še pred njim pa Brecht *nearistotelovsko*, Artaud *gledališče krutosti* ... Obenem pa ta oblika postdramskega gledališča

ne pomeni gledališča, ki je brez povezave 'onstran' drame, ampak ga lahko – tako kot Lehmann – razumemo kot »razgrnitev in razcvet potenciala razpada, demontaže in dekonstrukcije v sami drami.« (55)

Sledeč zgodovini drame in gledališča prejšnjega stoletja lahko torej razumemo fenomena »ne več dramskega« in postdramskega kot del vzporednih procesov: krize drame in krize diskurzivne oblike gledališča samega. Ta dva procesa sta pripeljala do reatealizacije gledališča, ki pa izstopa iz polja dramskega ni prinesla kot nečesa običajnega, kot neke vrste pravilo. Tako je tudi gledališče absurda, enako kot Brechtovo gledališče, v glavnini pripadalo dramski tradiciji, zgolj nekateri teksti pa so razdrli okvir dramske logike. V teh primerih se je gledališče vzpostavilo kot prostor, v katerem tudi največje konfliktnosti ne prevzemajo dramske forme, zato drama kot oblika predstave, ki je na razpolago, sega v prazno, ko naj bi (onstran melodramatičnih iluzij) oblikovala doživeto resničnost. Lehmann ob teh primerih govori o »izginjanju impulza drame – ne glede na to, ali je razlog v tem, da je bil preveč obremenjen in kot sprava pove vedno le 'isto'; ali podtika način 'delovanja', ki ga nihče nikjer ne prepozna, ali slika zastarelo podobo socialnih in osebnih konfliktov.« (305)

Sam je zato prepričan, da je drama v tej novi gledališki realnosti, ki jo označuje »premik medijskih ozemeljskih meja«, torej premeščena iz estetskega – s tem seveda še dolgo ne iz institucionalnega – središča gledališča. (47) Kolikor pa se pojavlja v svoji čisti obliki, »že dolgo laže. Njen duh, bolje: njena prikazen, je prešla iz gledališča v kino, v vedno večji meri na televizijo. Tam so možnosti simulacije resničnega veliko večje, tam šteje zgodba. [...] Ker zabavna industrija ne dovoli zaznave stvari v protislovju, stvari v razcepu in podvojitvi, stvari v njihovi tujosti, pridemo z V-učinka na TV-učinek.« (93)

Na tej točki Lehmann zareže v temeljno protislovnost fenomena drame in njenega statusa v sodobnem gledališču, na katerega je težko dobiti enoznačen odgovor. Še najbližje dejanskemu stanju je konstatacija, ki si jo bomo izposodili iz Badioujeve analize dvajsetega stoletja tako, da bomo parafrazirali eno osrednjih njegovih misli: Igra med prakso teksta in odra je v dvajsetem stoletju pokazala, da veriga desakralizacij umetniškega dela in destituiran dramskega avtorja – povedano z Badioujem – ni dosegla cilja ene od obsesij stoletja: dokončnosti. Izpostavila je dejstvo, da je moderna umetnost zgolj na videz zrušila relativni pojem reprezentacije, tako kot je poststrukturalistična teorija zgolj na videz doživela barthesovsko smrt dramskega avtorja. Odločitev in izbira se nista zgodili, dramska forma je vedno znova preživela različne člene verige svojih kriz in vedno znova se je znašla v nespravljivem stanju ujetosti med izraza 'končati' in 'začeti'. Podobno usodo je doživelo tudi gledališče. Po vztrajnih poskusih

končati primat logosa in besede, po seriji levitev, poudarkov v postdramsko, gledališče podob oziroma mešanih medijev, se je vedno znova vračalo k dialogu z besedili, z dramo in »ne več dramo«. Vedno znova se je znašlo v nespravljalnosti ujetosti med 'končati' in 'začeti'.

## BIBLIOGRAFIJA

- Badiou, Alain. XX. *Stoletje*. Prev. A. Žerjav. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo, 2005. (zbirka Analecta).
- Derrida, Jacques. *L'écriture et la différence*. Paris: Éditions du Seuil, 1967.
- Fischer-Lichte, Erika. *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2004.
- . *History of European Drama and Theatre*. Prev. J. Riley. London: Routledge, 2002.
- Ionesco, Eugène. *Spomini na smrt, izbrani eseji*. Prev. P. Vitez. Ljubljana: Knjižnica MGL, 2001.
- Jelinek, Elfriede. »Brecht aus der Mode«. *Berliner Tagesspiegel*, 10. 2. 1998. <http://ourworld.compuserve.com/homepages/elfriede/brecht.htm>. 25. 3. 2006.
- . »Ich möchte seich sein.« *Theater Heute Jahrbuch* (1983): 102.
- . *In den Alpen* Berlin: Berlin Verlag, 2002.
- . *Smrt in deklica. Drame princes*. Prev. Urška P. Černe et al. Celovec.: Založba Drava, 2004.
- Lehmann, Hans-Thies. *Postdramsko gledališče*. Prev. K. J. Kozak. Ljubljana. Maska. 2003.
- . »Theater der Blicke: Zu Heiner Müllers Bildbeschreibung.« *Dramatik der DDR*. Ur. Ulrich Profitlich, Frankfurt a.M.: Suhrkamp. 1986: 186–202.
- Sarrazac, Jean-Pierre, ur. *Lexique du drame moderne et contemporain*. Belfort: Circé, 2005.
- Müller, Heiner. *Gesammelte Irrtümer: Interviews und Gespraechе*. Frankfurt: Verlag der Authoren, 1986.
- Poschmann, Gerda. *Der nicht mehr dramatische Theatertext: Aktuelle Bühnenstücke und ihre dramaturgische Analyse*. Tübingen: Niemeyer, 1997.
- Reiter, Wolfgang. *Wiener Theatergespräche. Über den Umgang mit Dramatik und Theater*. Wien: Falter Verlag, 1993.
- Sarrazac, Jean-Pierre. *L'Avenir du drame*. Belfort: Circé, 1999 (1981).



## (No Longer) Dramatic Text for Theater and Post-Dramatic Theater

Key words: theory of drama / dramatic text / post-dramatic theatre / Jelinek, Elfriede / Müller, Heiner

This article examines how the concept of drama has been used in the last three decades, its concept, and the end of history. In a dialogue with the theories of Gerda Poschmann and Hans-Thies Lehmann, it outlines a map of the (no longer dramatic) text for theater and post-dramatic theater in recent decades, as shaped during the social predomination of the visual and the media culture simulacra. Using Heiner Müller's and Elfrieda Jelinek's oeuvres, it touches upon phenomena such as the disintegration of dialogue, the quasi-monologue, expanses of speech (*Sprachflächen*) as dialogue substitutes, *Der nicht mehr dramatische Theatertext* (no longer dramatic text for theater), post-dramatic theater, and new models of non-dialogic forms of theater. In addition, some of the most specific entrances of (dramatic) literature into new relationships with the media (contemporary performing arts) are identified. These entrances followed the fact that in the 20th century the model of literary theater and the logocentrism of dramatic theater experienced relativization, but not termination. Modern art only seemingly destroyed the relative concept of representation, just as post-structuralist theory only seemingly experienced Barthes' death of the dramatic author. The decision and choice have not taken place, and the dramatic form repeatedly survived various links in its chain of crises and repeatedly found itself in the irreconcilable situation of being trapped between the terms "to end" and "to begin."

February / Februar 2007