

1 Einleitung

1.1 Aktualität des Themas

Depuis les années soixante, il n’y a pas une soirée où vous ne puissiez voir, dans les théâtres parisiens, quatre, cinq ou même six spectacles avec une pièce dans la pièce, spectacles ayant pour personnages un auteur dramatique, un comédien ou une comédienne, pièces dont l’action se passe dans un théâtre, ouvrages dramatiques qui nous parlent directement de l’art théâtral – bref, une des nombreuses variantes de ce qu’on appelle couramment théâtre *dans* le théâtre et qui comprend aussi le vaste domaine métathéâtral, celui des pièces *sur* le théâtre.¹

Mit dieser in den 1990er Jahren formulierten Beobachtung konstatiert Tadeusz Kowzan das Phänomen des Metatheaters, das seit 1950 verstärkt im französischen Drama auftritt und den Ausgangspunkt für das Thema dieser Untersuchung darstellt: *Metatheater im zeitgenössischen französischen Drama*. Auch Franck Evrard stellt in *Le théâtre français du XX^e siècle* eine Tendenz zur Selbstreflexion im französischen Theater fest:

Depuis les années 50, l’esthétique théâtrale s’intéresse de plus en plus au théâtre lui-même, à son langage, à la signification de la représentation. S’écartant de la théorie aristotélicienne de la mimésis, de l’illusion scénique qui régissait le théâtre depuis l’Antiquité, les auteurs et les metteurs en scène jouent avec le théâtre, montrent et montent les mécanismes en s’interrogeant sur les pouvoirs et la magie de leur art.²

Diese Autoreferentialität ist gemäß Evrard ein Zeichen dafür, dass das Theater sich selbst und seine Produktionsbedingungen hinterfragt:

Il semble que le théâtre du XX^e siècle privilégie les jeux sur l’illusion dramatique, sur les rapports entre la réalité et la fiction comme pour s’interroger sur la nature et les modalités de l’activité théâtrale.³

Die Präsenz und die Aktualität des Themas „Metatheater/Metadrama“ sind unter Theaterwissenschaftlern unumstritten:

Dramaturgie de la rétrospection et de la reviviscence [...], le métadrame paraît omniprésent dans les dramaturgies modernes et contemporaines.⁴

Im Kontext des *Metareferential turn*, d.h. der zunehmenden Metaisierung in der Literatur und in anderen Medien seit 1950, welche in den letzten Jahren

¹ Kowzan 1994: 155.

² Evrard 1995: 75.

³ Evrard 1995: 95.

⁴ Jean-Paul Sarrazac in Sarrazac (Hrsg.) 2005: 116, Stichwort *Métadrame*.

in den Fokus der Forschung⁵ gerückt ist, gewinnt das Thema zusätzlich an Bedeutung.

1.2 Forschungsstand

Nach dem derzeitigen Forschungsstand gibt es bisher keine eingehende Untersuchung zum Metatheater im zeitgenössischen französischen Drama, lediglich Aufsätze oder Kapitel in Publikationen mit einem anderen thematischen Schwerpunkt. Kowzan überschreibt seinen oben erwähnten Artikel mit der Frage „Théâtre dans le théâtre: signe des temps?“. Er weist darauf hin, dass in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts Autoren der französischen Avantgarde ebenso wie Autoren des Boulevardtheaters Techniken des „théâtre *dans et sur* le théâtre“⁶ verwenden und nennt Beispiele, die er nicht weiter analysiert. Er sieht den Variantenreichtum an metatheatralen Formen in der zeitgenössischen Dramenproduktion, erstellt aber keine Typologie dieser Formen:

Quant aux techniques utilisées, elles sont d'une grande diversité: on trouve, dans la production contemporaine, toutes les variantes possibles du théâtre dans le théâtre et du métathéâtre.⁷

Kowzan erkennt bestimmte Themenkomplexe wie „les pièces sur des auteurs dramatiques, des acteurs, des gens de théâtre“, stellt fest, dass einige Theaterstücke auf andere dramatische Werke verweisen, welche sie transformieren oder parodieren, und dass etliche Dramen die *Theatrum mundi*-Metapher auf ihre Weise interpretieren.⁸ Der Semiotiker bezieht in seine Darstellung des Metatheaters in der französischen Theaterszene nicht nur die Texte, sondern auch die *mise en scène* ein und erwähnt Regisseure wie Roger Planchon, Antoine Vitez und Jean Pierre Sarrazac, die in ihren Inszenierungen metatheatrale Effekte einsetzen. Thesenartig führt er Gründe für das Phänomen Metatheater an: eine generelle Tendenz zum Spiel mit Realität und Fiktion und zur Multiplikation der Ebenen der Bühnenillusion bis hin zur *mise en abyme*; die Tatsache, dass viele Dramatiker heute zugleich Autor, Schauspieler und Regisseur sind; philosophische, ideologische und wissenschaftliche Gründe wie den Einfluss der Relativitätstheorie, die Infragestellung bestimmter Prinzipien und die Auswirkung der intellektuellen und politischen Krisen unserer „*époque de transition*“; die Theatralisierung aller Lebensbereiche („*la spectacularisation de la vie pub-*

⁵ Vgl. Hauthal/Nadj/Nünning/Peters (Hrsg.) 2007 und Wolf (Hrsg.) 2011.

⁶ Kowzan 1994: 158.

⁷ Kowzan 1994: 158.

⁸ Kowzan 1994: 159 und 162.

lique et semi-publique“), die im Theater zu einer Vervielfachung der Formen der „surthéâtralisation“ geführt habe.⁹

Rainer Zaiser befasst sich mit *Themen und Techniken des Dramatikers Luigi Pirandello im französischen Theater der fünfziger und sechziger Jahre*¹⁰, welche er bei Anouilh, Ionesco, Genet und Beckett nachweist. Er verwendet die Begriffe Pirandellismus, Theatralität, Spiel im Spiel, Theater im Theater und Rollenspiel und spricht bei Anouilhs und Ionescos Stücken von „metatheatralischen Reflexionen“.¹¹

Die Affinität des Metatheaters zur Komödie untersuchen Konrad Schoell und Almuth Voß. Schoell widmet ein Kapitel seiner Darstellung der Entwicklung der französischen Komödie der „Komödie als Metatheater“¹² und bezieht sich darin auf Autoren wie André Roussin, Jean Anouilh, Eugène Ionesco, Samuel Beckett, Jean Genet und Jean-Claude Grumberg.

Almuth Voß¹³ zeigt den Zusammenhang von Autoreferentialität und Komik in „selbstbewussten“ Komödien des französischen Gegenwartstheaters (u.a. Copi: *La nuit de Madame Lucienne*, Victor Haïm: *Les fantasmes du boucher*, Robert Pinget: *Abel et Bela*), die das Genre Unterhaltungstheater als „Theater im Theater“ spielerisch reflektieren. Metatheatralische Komik nennt sie „diejenige Komik [...], die durch das Spiel mit verschiedenen Fiktionsebenen entsteht“ und sich auf drei Ebenen zeigt: in der Brechung der Illusion, die überraschende und witzige Effekte erzielen kann, in der Steigerung des Unterhaltungswerts einer Aufführung durch die Herausstellung des Spielcharakters, in der Erzeugung von intellektuellem Vergnügen durch das Entdecken autoreferentieller und intertextueller Verweise in einem Theaterstück.¹⁴ Voß behandelt wie Schoell nur einen Teilaspekt des Metatheaters, Metatheater und Komik, sieht jedoch in den Komödien zwei gattungsübergreifende Funktionen der Selbstbildnisse des Theaters: 1. die „referentielle Funktion“: satirische und polemische Schilderung von Problemen und Missständen aktueller Theaterproduktionen; 2. die „poetologische Funktion“: das Selbstbildnis des Theaters zeigt, welcher poetologischen und ästhetischen Dramenkonzeption das jeweilige Stück verpflichtet ist.¹⁵

In ihrer Studie *L'énonciation au théâtre*¹⁶, die von der „pragmatique de l'énonciation“ ausgeht und sich auf Untersuchungen zur Selbstreflexivität und Intertextualität narrativer Texte (Lucien Dällenbach, Jean Ricardou,

⁹ Vgl. Kowzan 1994: 166-168.

¹⁰ Zaiser 1988. Den Einfluss Pirandellos auf das französische Theater hat Bernard Dort bereits 1967 erkannt, vgl. Dort 1967.

¹¹ Zaiser 1988: 196, 298.

¹² Schoell 1983: 214-234.

¹³ Voß 1998.

¹⁴ Vgl. Voß 1998: 243.

¹⁵ Vgl. Voß 1998: 247-248.

¹⁶ Jung 1994.

Raimund Theis/Hans T. Siepe) stützt, vertritt Ursula Jung die These, dass die Beschreibung komplexer dramatischer Texte und ihrer autoreferentiellen Merkmale einer pragmatischen Analyse bedarf. Sie analysiert sechs Theatertexte verschiedener Epochen (Molière: *Amphitryon*, Marivaux: *Le jeu de l'amour et du hasard*, Pirandello: *Sei personaggi in cerca d'autore*, Anouilh: *La répétition ou l'amour puni*, Copi: *La journée d'une rêveuse*, Roland Dubillard: *Le jardin aux betteraves*) und entwickelt ein Instrumentarium zur Beschreibung auto- und intertextueller Dramentexte. Ausschlaggebend für die Zuordnung eines Theatertextes zum „théâtre dans le théâtre“ ist nach Jung „le dédoublement énonciatif (d'une certaine envergure!) effectué par le personnage“¹⁷. Grundbedingung für die „mise en abyme“ sei die „rupture énonciative“¹⁸. Ursula Jung formuliert auf der Basis ihrer „approche pragmatique de l'autotexte théâtral“ ihre eigene Definition des Spiels im Spiel:

Pour qu'il y ait *théâtre dans le théâtre*, et a fortiori, mise en abyme théâtrale au sens propre, il est plutôt nécessaire que le personnage effectue un changement de source durable en rapport avec une fable, c.à.d. que le trait décisif est le remplacement discursif et non ponctuel des données *personnelles* de base (déictiques personnels) par celles qui sont définies par un rôle (= personnage dédoublé dans le cadre d'une *fable*).¹⁹

Mit der Selbstreflexion im französischen Theater des 17. Jahrhunderts beschäftigt sich Georges Forestier in seiner Studie *Le théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVII^e siècle*, die Ursprung, Geschichte, Strukturen, Funktionen und Bedeutungen des Theaters im Theater aufzeigt und es vom Rollenspiel und der *mise en abyme* abgrenzt. Das Theater im Theater definiert Forestier als „dédoublé structurel“ bzw. als „un procédé qui consiste à inclure un spectacle dans un autre spectacle.“²⁰ Voraussetzung für diese Struktur sei die Aufspaltung des Bühnenpersonals in Bühnenschauspieler und Bühnenzuschauer:

Il y a théâtre dans le théâtre à partir du moment où un au moins des acteurs de la pièce-cadre se transforme en spectateur.²¹

Forestier gibt, auch wenn er sich in seiner Darstellung auf das „Theater im Theater“ als metatheatrales Verfahren beschränkt, wichtige Hinweise für die Analyse von Metatheatertexten.

Andrea Grewes Dissertation²² über Lesage und das Théâtre de la Foire (18. Jahrhundert) behandelt den Aspekt Theater als Reflexion von Theater und beschreibt Formen des Spiels im Spiel, Formen explizit autorefe-

¹⁷ Jung 1994: 41.

¹⁸ Jung 1994: 342.

¹⁹ Jung 1994: 345.

²⁰ Forestier ²1996: 10 und 13.

²¹ Forestier ²1996: 11.

²² Grewe 1989.

rentiellen Theaters (Prolog, prologähnliche Stücke) und Parodien in den für das Théâtre de la Foire konzipierten Stücken Lesages.

Komparatistische Studien zum Metatheater, Spiel im Spiel, „Theater im Theater“ und zum Rollenspiel sind vorgelegt worden von Joachim Voigt, Robert Nelson, Lionel Abel, Jörg Henning Kokott, June Schlueter, Manfred Schmeling, Manfred Karnick, Richard Hornby, Karin Schöpflin, Katrin Ehlers und Tadeusz Kowzan.²³ Das französische Theater berücksichtigen Nelson, Abel, Kokott, Schlueter, Schmeling, Hornby, Schöpflin und z.T. auch Ehlers, allerdings befassen sich diese Autoren weniger mit Stücken des französischen Gegenwartstheaters als mit Dramen aus dem 17., 18. und 19. Jahrhundert sowie mit Stücken von Anouilh, Ionesco, Beckett und Genet. Tadeusz Kowzan, der einen kursorischen Überblick über das Metatheater von der Antike bis zum 21. Jahrhundert gibt, greift für das 20. Jahrhundert die französischen Dramatiker Sacha Guitry, Jean Giraudoux und Jean Anouilh heraus und erwähnt etliche Gegenwartsautoren, darunter Jean-Claude Grumberg, Victor Haïm, Jean-Luc Lagarce und Éric-Emmanuel Schmitt. Lionel Abel führt 1963 den Begriff „metatheatre“ ein (siehe Kapitel 2 dieser Arbeit), June Schlueter spricht 1979 von „metafictional characters“²⁴ im modernen Drama. Einige der komparatistischen Studien wie z.B. Voigt 1954, Nelson 1958, Schmeling 1982 und Hornby 1986 leisten einen Beitrag zur Klassifikation der Formen des Metatheaters.

Seit den 1950er Jahren hat es mehrere Versuche gegeben, eine Klassifikation der metatheatralen Formen zu erstellen. Lionel Abels Analyse des Metatheaters von 1963 liefert keine Typologie der Formen des Metatheaters. Joachim Voigt entwickelt 1955 in seiner komparatistischen Dissertation Strukturtypen des Spiels im Spiel und fasst darunter metatheatrale Formen wie Prolog, Chor, Kommentator, Sprechen *ad spectatores*, Aus-der-Rolle-Fallen, Spielen im Spiel und das „Spiel im Spiel im engeren Sinne“.²⁵ Der Begriff „Spiel im Spiel“ ist allgemeiner als die Bezeichnung „Theater im Theater“ bzw. „Theater auf dem Theater“, die sich auf einen „Type de pièce ou de représentation qui a pour sujet la représentation d’une pièce de théâtre“²⁶ bezieht. Das Spiel im Spiel umfasst neben dem „Theater im Theater“ Formen wie das Rollenspiel, das Beiseitesprechen und das Spielbewusstsein der dramatischen Figuren:

Die Tendenz eines Teiles der Kritik, das spezifisch Ereignishafte, durch regelrechte [...] Schauspieler mit den Mitteln der Mimik und der Gestik einer Aufführung vor einem Publikum Dargestellte, als ‚Theater‘ zu bezeichnen, mag

²³ Voigt 1955; Nelson 1958; Abel 1963; Kokott 1968; Schlueter 1979; Schmeling 1977; Schmeling 1982; Karnick 1980; Hornby 1986; Schöpflin 1993; Ehlers 1997; Kowzan 2006.

²⁴ Schlueter 1979.

²⁵ Vgl. Voigt 1955.

²⁶ Pavis 2002: 365, Stichwort *Théâtre dans le théâtre*.

man akzeptieren. Es umfasst im Grunde alles, was durch ‚Theatralik‘ und Bühnenmäßigkeit‘ sich abhebt von anderen Spielarten und bezieht sich vor allem auf das Theaterkunstwerk selbst, also auf Gebärde, Rezitieren, Szenenfolge, Bühnenbild und Requisit. Dies alles ‚potenziert‘ meint das ‚Theater auf dem Theater‘, während ‚Spiel im Spiel‘ mitunter schon beim Rollenbewusstsein als solchem, bei einer hierarchischen Anordnung von Bewusstseinsstrukturen im Drama, bei Imaginationsszenen, die des Publikums entbehren, beginnen kann.²⁷

Beide Formen, Spiel im Spiel und „Theater im Theater“, sind dem Begriff des Metatheaters untergeordnet.

Robert Nelson verwendet 1958 den Begriff „Metatheater“ bzw. „Metadrama“ noch nicht, sondern spricht von der „literary form of self-consciousness called the play within the play“²⁸, was sowohl „Theater im Theater“ als auch Spiel im Spiel bedeutet. Nelson weist dem *play within the play* je nach Autor eine andere inhaltliche Funktion zu: *The Play as Mirror* (Shakespeare), *The Play as Miracle* (Rotrou), *The Play as Magic* (Corneille), *The Play as Mask* (Molière), *The Play as Game* (Marivaux), *The Play as Confessional* (Legouvé and Dumas), *The Play as Lie* (Sartre), *The Play as Clinic* (Schnitzler), *The Play as Life* (Pirandello), *The Play as Maze* (Anouilh). Diese Kategorien sind nicht eindeutig; einige Komödien Marivaux‘ z.B. wären sowohl dem Typ *The Play as Mask* als auch dem *Play as Game* zuzuordnen. Zudem wird in dieser Klassifikation die Vielfalt der dramaturgischen Formen des Metatheaters nicht berücksichtigt.

Richard Hornby greift 1986 Abels Begriff des *metatheatre* auf, definiert *metadrama* weit gefasst als „drama about drama“ und leitet daraus seine *Varieties of the Metadramatic* ab: „*The Play within the Play, The Ceremony within the Play, Role Playing within the Role, Literary and Real-Life Reference within the Play, Self-Reference*“.²⁹ Eine weitere Form des Metadramas sei der Typ *Drama and Perception*. Bei Hornby zeichnet sich der Versuch ab, auf alle Epochen übertragbare Typen zu bestimmen, doch bedarf es noch einer weiteren Differenzierung, um alle metatheatralen Erscheinungsformen zu erfassen.

Während in Frankreich bisher keine Typologie zum Metatheater erschienen ist, sind auf deutscher Seite in den 1980er Jahren Klassifikationen zum Metatheater von Manfred Schmeling und Karin Vieweg-Marks vorgelegt worden. Schmeling erstellt 1982 in seiner komparatistischen Untersuchung eine Morphologie der metatheatralen Formen und unterscheidet zwei übergeordnete Kategorien metatheatraler Formen, „*formes complètes*“ und „*formes périphériques*“.³⁰ Zu den kompletten Formen zählt er

²⁷ Schmeling 1977: 16-17.

²⁸ Nelson 1958: 10.

²⁹ Hornby 1986: 31-32.

³⁰ Schmeling 1982: 10.

Theaterstücke mit der Struktur des „Theaters im Theater“. Schmelting beschreibt drei Typen des „Theaters im Theater“:

- des pièces où les acteurs fictifs du jeu intercalé ne sont pas identiques aux acteurs réels [du jeu au premier degré]
- des pièces où les protagonistes du *théâtre dans le théâtre* sont identiques aux protagonistes du théâtre au premier degré
- des pièces avec des protagonistes entièrement ou partiellement identiques aux deux niveaux théâtraux [...] il se produit un glissement permanent d'un niveau à l'autre.³¹

Anschließend schlägt er eine weitere Typologie vor, basierend auf dem zeitlichen und räumlichen Verhältnis zwischen erster und zweiter Fiktions-ebene:

- des pièces à cadre fermé, où le jeu commence et s'achève au premier degré théâtral
- des pièces à cadre ouvert où le jeu commence au premier degré et s'achève au second et *vice versa*
- des pièces où le *théâtre dans le théâtre* constitue un lieu théâtral séparé [...]
- des pièces avec lieu théâtral commun aux différents niveaux du jeu [...].³²

Zu den Formen ohne die Struktur des „Theaters im Theater“, den peripheren Formen, gehören nach Schmelting *le prologue ou jeu préliminaire, l'épilogue, le discours aux spectateurs (ad spectatores), le chœur, l'éclatement du rôle, l'aparté, le meneur de jeu*.³³ Schmelings Morphologie ist auf alle Epochen und alle Gattungen anwendbar und berücksichtigt die Vielfalt der dramaturgischen Formen des Metatheaters.

Eine ebenfalls „a-historisch orientierte Typologie“ entwickelt Karin Vieweg-Marks 1989 in ihrer Studie *Metadrama und englisches Gegenwarts-drama*, in der sie Metadrama als „ein dramatisches Prinzip, das sich in allen Gattungen manifestiert“ definiert.³⁴ Vieweg-Marks analysiert „Stücke, die sich in selbstreflexiver Weise mit der eigenen Kunstform befassen und im Extremfall die Form zum Inhalt erheben“³⁵, nennt Merkmale und Erscheinungsformen des Metadramas und liefert eine Typologie metadramatischer Formen, die nicht nur auf das englische Metadrama anwendbar ist. Die Autorin bezieht die oben genannten Erkenntnisse in ihre Theoriebildung ein und unterscheidet sechs Typen des Metadramas: Thematisches Metadrama, Fiktionales Metadrama, Episierendes Metadrama, Diskursives

³¹ Vgl. Schmelting 1982: 10.

³² Schmelting 1982: 11-12.

³³ Schmelting 1982: 13.

³⁴ Vieweg-Marks 1989: 19 und 9.

³⁵ Vieweg-Marks 1989: 3.

Metadrama, Figurales Metadrama, Adaptives Metadrama. Sie stellt fest, dass diese Formen „Idealtypen“ sind und im Einzelfall „Überlagerungen mehrerer metadramatischer Formen“³⁶ in einem Drama zu finden sind.

Gottfried Krieger greift 1998 diese Typologie im Kapitel „Metadrama“ seiner Publikation zum englischen Drama des 20. Jahrhunderts in abgewandelter Form auf und stellt fest, dass im englischen Gegenwartstheater das thematische Metadrama bevorzugt wird.³⁷ Beate Blüggel³⁸ überträgt ausgehend von Shakespeares Dramen das Konzept „Metadrama“ auf Stücke Tom Stoppards und setzt es in Beziehung zur Postmoderne.

Auch Birgit Brüster betrachtet in *Das Finale der Agonie: Funktionen des „Metadramas“ im deutschsprachigen Drama der 80er Jahre*³⁹ das Metadrama im Kontext der Postmoderne. Schon der Titel resümiert Brüsters These von der Agonie des Dramas und des Theaters, die sich im Metadrama manifestiere. Im Zeitalter der Medien sei das Theater als Institution fragwürdig geworden, seine ästhetischen Mittel erschienen anachronistisch, angesichts einer allumfassenden Simulation wirke das Theater als „Ort der Fiktionalität“ überholt und antiquiert.⁴⁰ Brüster versucht zu zeigen, wie zeitgenössische Autoren wie Tankred Dorst, Thomas Bernhard, Elfriede Jelinek, Gisela von Wysocki und Botho Strauß durch die Verwendung metadramatischer Techniken über diese sozio-kulturelle Entwicklung reflektieren, in der ihrer Interpretation zufolge Agonie als letzte Metapher für Realität und Kunst zurückbleiben.⁴¹ Sie orientiert sich in ihrem Analysekonzept an Vieweg-Marks, reduziert deren Typologie aber mit Blick auf ihr Textkorpus auf drei Kategorien: figurales, fiktionales und adaptives Metadrama. Inwieweit Brüsters These vom Metadrama als Ausdruck der Agonie des Dramas und des Theaters auf das französische Theater der Gegenwart zutrifft, wird die Analyse der hier ausgewählten französischen Theatertexte zeigen.

Kristina Jensen untersucht in ihrer Dissertation⁴² das Metadrama José Sanchis Sinisterras und bezieht vergleichend Theaterstücke anderer spanischer Gegenwartsautoren wie Jaime Salom, Fermín Cabal, Sergi Belbel, José Luis Alonso de Santos und Jerónimo López Mozo ein. Sie greift auf Vieweg-Marks' Typologie zurück und beschränkt sich aufgrund der Merkmale ihres Korpus, das spanische Dramentexte von 1975 bis 2000 umfasst, auf die Kategorien thematisches, episierendes und figurales Metadrama. Dabei sieht Jensen wie Vieweg-Marks die Möglichkeit der Überlagerung einzelner Typen des Metadramas, z.B. des thematischen und des episierenden Metatheaters bei Sanchis Sinisterra.

³⁶ Vieweg-Marks 1989: 18-19.

³⁷ Vgl. Krieger 1998: 155.

³⁸ Blüggel 1992.

³⁹ Brüster 1993.

⁴⁰ Vgl. Brüster 1993: 369.

⁴¹ Vgl. Brüster 1993: 369.

⁴² Jensen 2007.

In ihrer Arbeit *Metadrama und Theatralität. Gattungs- und Medienreflexion in zeitgenössischen englischen Theatertexten* analysiert Janine Hauthal insgesamt sechs Dramen und Theatertexte von einem kanadischen und vier britischen Autor(innen) aus dem Zeitraum zwischen 1982 und 2005 im Hinblick auf formale und funktionale Varianten der Metaisierung.⁴³ Das Korpus umfasst Texte von Peter Nichols, Michael Redhill, Martin Grimp, Sarah Kane und Alan Ayckbourn. Ausgehend von der medientheoretischen Differenzierung zwischen Drama und Theater unterscheidet sie zwischen Metadramatizität und Metatheatralität, d.h. „auf das Drama als Form oder Fiktion bezogenen metadramatischen Schreibweisen und auf das Theater bzw. die Aufführung oder den Medienwechsel bezogenen metatheatralen Schreibweisen“⁴⁴. Diese Abgrenzung ist unter dem medialen Gesichtspunkt nachvollziehbar, erscheint aber sehr eng angesichts der synonymen Verwendung der Begriffe „Metadrama“ und „Metatheater“.⁴⁵

1.3 Zielsetzung und Vorgehensweise

Ziel dieser Arbeit ist es, einen Überblick über die Formen und Funktionen des Metatheaters im zeitgenössischen französischen Drama zu geben, das Erscheinen der Vielfalt an metatheatralen Formen seit 1950 theater- und kulturgeschichtlich zu begründen und die These zu verifizieren, dass diese Metatheaterstücke in der Zusammenschau eine „histoire dramatisée du théâtre“ schreiben.

Die Untersuchung basiert auf einem Textkorpus von 46 Theaterstücken aus dem Zeitraum von 1948 bis 2006. Ausgewählt wurden Texte von 26 Autoren und 4 Autorinnen, welche für das Metatheater in Frankreich seit Mitte des 20. Jahrhunderts als repräsentativ gelten können. Den Schwerpunkt bilden Metadramen, die zwischen 1970 und 2006 erschienen sind, denn gegen Ende des 20. und zu Beginn des 21. Jahrhunderts tritt das Phänomen des Metatheaters im französischen Theater häufiger auf.

Zu den Autoren zählen André Roussin, Jean Anouilh, Samuel Beckett, Jean Genet, Eugène Ionesco, Michel Vinaver, Jean-Claude Grumberg, Victor Haim, Philippe Adrien, Valère Novarina, Maurice Regnaut, Copi, Philippe Braz, Jacques Kraemer, Alain Nadaud, Bernard Da Costa, Serge Pauthe, Enzo Cormann, Michel Deutsch, Philippe Caubère, Alain Badiou, Jean-Luc Lagarce, Denis Guénoun, Éric-Emmanuel Schmitt, Olivier Py und Louis-Charles Sirjacq. Einige von ihnen sind in dem Dossier mit mehreren Stücken oder mit einem Dramenzyklus vertreten, darunter Grumberg, Novarina, Da Costa, Py, Deutsch, Caubère und Badiou. Die Autorinnen sind

⁴³ Hauthal 2009.

⁴⁴ Krieger in Nünning (Hrsg.) 2013: 513.

⁴⁵ Krieger in Nünning (Hrsg.) 2013: 512.