

## Postdramatisches Theater (p.Th.)

*Martina Haase*

Das zeitgenössische deutschsprachige (Sprech)Theater zeichnet sich durch eine Vielfalt von ästhetischen Konzepten und Formen aus: von traditionellen Inszenierungsweisen klassischer und moderner Stücke über das sogenannte postdramatische Theater bis hin zu Inszenierungen ausschließlich mit Laien als „Spezialisten“ der Wirklichkeit (Rimini-Protokoll) oder das Einsetzen von Laien innerhalb von Inszenierungen in Berufstheatern (bspw. als Chor der Hartz IV-Empfänger in Volker Löschs Interpretation des Stückes „Die Verfolgung und Ermordung Jean Paul Marats, dargestellt durch die Schauspielgruppe des Hospizes zu Chareton ...“ von Peter Weiss im Hamburger Schauspielhaus). Seit den 1970-er Jahren haben sich neue Theaterformen entwickelt (und entwickeln sich noch), die sowohl „das ästhetische als auch das politische Potenzial des Theaters (selbst, M.H.) betreffen. Nichts mehr ist selbstverständlich, am wenigsten der Ort des Theaters in der heutigen Gesellschaft. Wo das Theater spielt, in welchem räumlichen und institutionellen Zusammenhang, und welche Rolle oder Funktion es dabei seinen Zuschauern zuweist, ist mindestens so wichtig wie die künstlerischen Strategien und die Texte, mit denen es arbeitet, oder die Themen, mit denen es sich im Kontext gesellschaftlicher Umwälzungsprozesses befasst.“ (Primavesi 2004, 8).

Innerhalb dieser Varietäten nimmt das p. Th. einen besonderen Stellenwert ein.

### 1 Herkunft und Definition des Begriffs

Der Begriff postdramatisches Theater (p.Th.) ist die „Bezeichnung eines Theaters, das sich vom Gebrauch dramatischer Literatur als Vorschrift für ein Inszenierungsgeschehen weitgehend gelöst hat“ (Weiler 2005, 245). Helga Finter beschreibt bereits 1985, dass sich das zeitgenössische Theater von der Dominanz des Textes gelöst hat und die handelnden Figuren auf der Bühne keiner psychologischen Figurenführung folgen. Das Drama findet „nicht mehr auf der Ebene des Sprechens und Handelns der Figuren statt“ (Weiler 2005, 246), sondern hat sich „in die Zeichensysteme verlegt, die Rollenpersonen, Raum, Zeit und Handlungskontinuum generieren, es wird zum Drama der Dekonstruktion der dramatischen Konstituenten“ (Finter 1985, 47).

Andrzej **Wirth** (polnischer Theaterwissenschaftler) verwendete **1987** erstmals die Bezeichnung *postdramatisch* zur Charakterisierung von aktuellen Theaterformen. Er konstatierte, dass „das Sprechtheater seine Monopolstellung verloren hat zugunsten der post-dramatischen Formen der Sound-Collage, der Sprechoper und des Tanztheaters“ (Wirth 1987, 83). Gerda **Poschmann** spricht **1996** von „*Postdramatischer Theaterkunst*“ (Poschmann 1996, 1): "Wo avancierte zeitgenössische Autoren wie Peter Handke oder Heiner Müller fürs Theater schreiben, sieht man sich aber häufig Textgestalten gegenüber, die mit dem, was im allgemeinen unter \*Drama\* verstanden

wird, nichts mehr zu tun haben.“ (ebd. 4). Hans-Thies **Lehmann** hat **1999** mit seiner grundlegenden Studie „Postdramatisches Theater“ Tendenzen des zeitgenössischen deutschsprachigen Theaters erstmals im Überblick beschrieben. Er versteht es als das Theater nach dem Drama: Sein Begriffsverständnis bricht mit dem synonymen Gebrauch von *Drama und Theater* und damit mit einem Jahrhunderte geltenden Paradigma des europäischen Theaters: der literarische Text ist die Basis und zugleich das Ziel einer Inszenierung; alle Theatermittel (wie Licht, Raum, Körper, Bewegung, Stimme, Bühnenbild, Musik, Maske) dienen diesem Ziel.

Der literarische Text ist nicht mehr das Zentrum, der zentrale Gegenstand der Aufführung, er ist ein Bestandteil von vielen, nunmehr gleichberechtigten theatralen Mitteln (*Enthierarchisierung der Theatermittel*).

P. Th. ist als deskriptiver Begriff aufzufassen, der lt. Lehmann nicht wertend zu verstehen ist. Der Begriff hat Unschärfen und ist nur eingeschränkt einheitlich zu definieren. Er sollte nicht dogmatisch aufgefasst werden im Sinne von „endgültige(r) Abkehr vom dramatischen Text“ (Primavesi 2004, 9), sondern „als Arbeitsformel zur Beschreibung verschiedener neuer, performance-naher Theaterformen, die anderen Prinzipien folgen als dem der Werksinszenierung“ (ebd.).

Ursprünglich (im Sinne von Lehmann) fasste der Begriff nur Theaterformen, die auf nicht-dramatischen Textvorlagen beruhten. Gegenwärtig wird aber der Begriff im allgemeinen theaterwissenschaftlichen und inszenierungspraktischen Verständnis wesentlich weiter gesehen, also auch für Inszenierungen angewandt, deren Basis auf dramatischen, sogar klassischen Theatertexten beruhen. Kotte (2005, 111) bemerkt zu Recht in diesem Zusammenhang, dass die Verwendung der Vorsilbe „post“ durchaus zu problematisieren ist. Es wäre eine falsche Schlussfolgerung, somit das dramatische Theater als überholt zu betrachten. Vielmehr geht es um die Beschreibung einer „Schwerpunktverlagerung“ und um „Koexistenz statt Ablösung“ (ebd.). „Nicht an Dramen gebundenes Theater koexistiert mit dramatischem Theater – und das Drama bleibt uns in den Zeiten postdramatischen Theaters erhalten“ (ebd. 114).

## 2 Entstehung

Nach Lehmanns Befund ist die „Zäsur der Mediengesellschaft“ (Lehmann 2008, 22), etwa seit den 1970-er Jahren mit ihren gesamtgesellschaftlichen Auswirkungen eine Hauptursache für die Entstehung dieser spezifischen Theaterformen. Die grundlegenden Veränderungen des gesellschaftlichen Miteinanders und die damit einhergehenden Veränderungen der Wahrnehmungs- und Kommunikationsgewohnheiten greift das p. Th. auf bzw. konterkariert sie, bspw.

- Simultanität von Denken, Handeln und Wahrnehmen; Informationsüberschuss;
- Hinwendung zur visuellen Wahrnehmung und zu medienvermittelter Kommunikation.

Als Vorläufer betrachtet Lehmann

- die historische Avantgarde zu Beginn des 20. Jh. (bis dato theaterfremde Texte, neue Dramaturgieformen);
- die Theaterästhetik B. Brechts (episches Theater, Verfremdung, Stilisierung);
- Aktionskünste wie Performance, Happenings.

### 3 Ästhetik und Dramaturgie

Stegemann sieht unter dramaturgischen Aspekten die Ursachen für das Entstehen postdramatischer Theatertexte und Inszenierungsweisen im „Mißtrauen gegenüber den Möglichkeiten der *Mimesis*, menschliches Handeln und damit reale Welt überhaupt abbilden zu können“ (2009, 284, Hervorh. M.H./zum Begriff *Mimesis* vgl. Girshausen 2005, 201). Damit im Zusammenhang stehend konstatiert er eine gewisse *Sprachskepsis* seit Beginn des 20. Jh.: „Das sprachliche Zeichen ist nunmehr ein strukturalistisches Ereignis und knüpft kein festes Band mehr zwischen sich selbst und dem Bezeichneten.“ (ebd.). Nach Saussure hat das sprachliche Zeichen zwei Eigenschaften: das Bezeichnete (z.B. ein Haus) und das Bezeichnende (hier das Wort „Haus“). Zwischen beiden Komponenten besteht ein willkürliches Verhältnis, d.h. alles kann zum Zeichen werden und umgekehrt ist „kein Zeichen mehr objektiv zuverlässig in seiner Beziehung auf das, was es bezeichnen soll.“ (ebd. 285).

Zur Rolle der Zeichen und deren Wahrnehmung schreibt Fischer-Lichte (2004, 246f.): „Bewußte Wahrnehmung erzeugt immer Bedeutung, und \*sinnliche Eindrücke\* lassen sich daher angemessener als jene Art von Bedeutungen beschreiben, die mir als spezifische sinnliche Eindrücke bewußt werden. Daraus folgt allerdings nicht, daß sie sich umstandslos *sprachlich* ausdrücken lassen. [...] Dieser Umstand weist nachdrücklich darauf hin, daß Bedeutungen wohl mit Bewußtseinszuständen, nicht jedoch mit sprachlichen Bedeutungen gleichgesetzt werden dürfen.“ (Hervorh. M.H.).

#### Typische Merkmale (Auswahl):

Anmerkung: die Merkmale treten nicht zwangsläufig alle in einem Theatertext oder einer Inszenierungsweise gleichzeitig auf.

- „surreale Sprünge in Zeit und Raum“ (Kotte 2005, 112);
- „abrupte Wechsel zwischen konventionellen Dialogen und deren Zersetzung“ (ebd.);
- theatrale Mittel wie Körper, Stimme, Raum stehen für sich: „*Ihr komplexes Zusammenspiel in der theatralen Darbietung folgt nicht mehr den Konventionen herkömmlicher Narrative, sondern orientiert sich eher an übergreifenden Rhythmen und assoziativen Feldern.*“ (Weiler 2005, 248);
- „Simultaneität des Zeichengebrauchs“ in Opposition zum chronologischen Ablauf des reinen Dramas (ebd.);
- „Enthierarchisierung der Theatermittel“ (Kotte 2005, 111);
- Dar- bzw. Ausstellung von Körpern, geprägt von Schmerz und Verfallsprozessen oder von extrem sportlichen, muskulösen Körpern („Kraft-Körper“), (vgl. Lehmann 2008, 381);

- „provokante Bezüge zu Tod und Grausamkeit [...], mangelnde Deutbarkeit, rätselhaftige Bewegungsmuster, Abläufe und Licht-Geschichten“ (Kotte 2005, 112);
- Selbstrepräsentationen: Verzicht auf konventionelle psychologisch-realistische Figurenkonstellation; „Der Schauspieler [...] ist häufig kein Darsteller einer Rolle mehr (Actor), sondern Performer“ (Lehmann 2008, 242) oder Selbst-Darsteller;
- „die klassische theatrale Verabredung des \*als-ob\*“ wird brüchig (Gronau 2005, 22);
- Performativer Charakter, Liveness (vgl. Kolesch 2005);
- neue Spiel-Räume und Orte, auch außerhalb des Theatergebäudes; Inszenierungen auf Straßen und Plätzen, in Parkhäusern und Hinterhöfen, Kirchen, Containern oder Einkaufszentren (vgl. Primavesi 2004, 8);
- konstantestes dramaturgisches Phänomen: Fehlen einer konventionellen Dramaturgie, im Sinne einer durchkomponierten Handlung, statt dessen Collage, Montage und Nummernrevue.

#### Das bedeutet für den Zuschauer:

- keine gemeinsame Sinnstiftung, Zuschauer wird zum „Mitautor seines Erlebens und damit zum Mitkünstler des Kunstwerkes“ (Stegemann 2009, 288);
- konventionalisierter Prozess der synthetisierenden Perzeption verwehrt – stattdessen „Uneindeutigkeit, Polyvalenz“ und somit „Schwierigkeiten im Prozess der Sinnfindung“ (Weiler 2005, 248);
- Schaffung von „Spielräume(n) für ungewohnte Wahrnehmungen“ (Primavesi 2004, 9).

Stegemann beschreibt diese neue Zuschauer-Rolle und -Arbeit wie folgt:

*„Der Zuschauer muss in jedem Moment selbst zur sinnlichen Anteilnahme bereit sein. Erst wenn er diese zulässt und erlebt, kann er den Ablauf der Parantaxen (das Nebeneinander zweier Ereignisse, die unverbunden aufeinanderfolgen) als künstlerische Form erfahren. Die Mitarbeit des Zuschauers besteht im Postdramatischen also auf einer neuen Ebene. Er wird zum Autor der von ihm selbst erlebten Ereignisse. [...] Seine Wahrnehmung muss zur Erfahrung bereit sein. Diese Erfahrungsoffenheit herzustellen, ist wiederum die Aufgabe des Kunstwerks.“ (Stegemann 2009, 287f).*

#### Sprache im postdramatischen Theater (Auswahl):

*(bezogen auf den Theatertext)*

- „Sprache als Ausstellungsobjekt“ (Lehmann 2008, 266) „\*Stellung\* von Lauten, Worten, Sätzen, Klängen, die kaum von einem \*Sinn\*, sondern von der szenischen Komposition gelenkt werden“ (ebd.);
- „der alltäglichen Abnutzung und Entwertung der Sprache zu bloßen Worthülsen (wird) eine eigene \*abstrakte\* Ästhetik des Wortmaterials entgegengesetzt“ (ebd.);
- Verfremdung als Mittel zur Ausstellung der Sprachstrukturen (ebd. 267), bspw. bei Ernst Jandl mit seiner „heruntergekommenen Sprache“;
- „Polyglossie“ oder „Musik mehrerer Sprachen“ (ebd. 268), die gleichzeitige Verwendung mehrerer Sprachen.

## 4 Sprechen und Stimme

„Die Sprache selbst verwandelt sich vom zeichenhaften Mitteilungsvermögen zu einer Textur, in der die Sprache spricht und nicht mehr ihr Sprecher, der artikulierende Mensch.“ (Stegemann 2009, 289). Kolesch spricht in diesem Zusammenhang von der Emanzipation des Auditiven gegenüber dem Visuellen: „Die Entdeckung von Stimmen, Geräuschen, Klängen, Tönen und Sound als Material der Theaterarbeit“ (Kolesch 2004, 157), bedingt u.a. durch neue technische Möglichkeiten wie Mikrofon, Vocoder, Sampler usw. So spricht der Regisseur R. Wilson z.B. von „audiolandscapes“ (ebd. 158) in Bezug auf seine Inszenierungen. Die „Materialität des sinnlichen Ereignisses“, also die Stimme und das Sprechen an sich werden betont (Stegemann 2009, 286), die Zeichenproduktion dahinter verschwindet. „Der Klang der Stimme, sein Hauchen, Flüstern, Krächzen, wird zum theatralen Ereignis und nicht das durch die Stimme hervorgebrachte Wort.“ (ebd.). Es ist auch eine Tendenz in manchen Inszenierungen zu beobachten, Auffälligkeiten wie Stottern, Versagen, fremdsprachiger „Akzent“, fehlerhafte Aussprache usw. zu inszenieren oder zuzulassen (Arbeit mit Laien). Dadurch soll eine durch handwerkliche Perfektion erzeugte Künstlichkeit überwunden werden (Stichwort Authentizität). All diese Zitate belegen, dass Stimme und Sprechweise in einer besonderen Art als theatrale Mittel verwendet werden und damit einen anderen Stellenwert haben als in traditionellen Inszenierungen.

Erscheinungsformen von Sprechen (Auswahl):

- technisch verfremdetes Sprechen (Microport)
- Durcheinander-Sprechen, Simultan-Sprechen
- Monologisierung
- Rhythmisierung
- Bewusstes Gegen-den-Sinn-Sprechen
- Überlagerung der Stimme durch Klänge, Geräusche, Musik - damit Verständlichkeit eingeschränkt bis unmöglich
- hohes Sprechtempo bis hin zur Einschränkung/ Unmöglichkeit der Verständlichkeit
- Chorsprechen

Lehmann (2008, 274) differenziert die Stimmen-Ästhetik („Theater der Stimmen“) in drei verschiedene Modelle der Anwendung:

1. Die „*Physis der Stimme* in Anstrengung, Keuchen, Rhythmus, archaischem Laut und Schrei“ (ebd. 275).
2. Die „*Solo-Sprechstimme*“, - die üblicherweise im Dialog verteilte Rede wird gebündelt, „man baut den ganzen Reichtum des Theaters aus der einen Stimme und der Modulation und Stufenleiter ihrer Möglichkeiten auf“ (ebd. 275f.).
3. „Die *elektronische Stimme* [...], die von Mikrofonen aufgenommene, verstärkte, zeitverschoben wiedergegebene und künstlich veränderte Stimme“ (ebd. 276).

**Sprechchor/ Chorsprechen im postdramatischen Theater:**

- Renaissance des Chortheaters im postdramatischen Theater;
- Auflösung der dialogischen Struktur durch Monolog und Chor;
- Bedeutender Vertreter Einar Schleef: „kunstvolle und verfremdende Rhythmisierung, die Verbindung von Sprechchor, Bewegungschor und Raum haben hier ein eigenes Theater-Idiom geschaffen“ (ebd. 237).

Näheres vgl. Kap. F.3.3 Chorsprechen in der Printversion dieses Buches.

**Prominente Vertreter:**

*Regisseure/ Theatermacher* wie Peter Brook, Frank Castorf, Leander Haussmann, Volker Lösch, Julian Beck & Judith Malina (Living Theater, New York), Christoph Marthaler, Ariane Mnouchkine (Théâtre du Soleil), Albert Ostermaier, René Pollesch, Rimini Protokoll (ein Autoren-Regie-Team), Einar Schleef (gest. 2001), Christoph Schlingensiefel (gest. 2010), Theodoros Terzopoulos, Robert Wilson

*Autoren* wie Peter Handke, Elfriede Jelinek, Heiner Müller (gest. 1995)

Unbedingt zu erwähnen ist die Rolle der Choreografin Pina Bausch (1940–2009), die mit ihrem Tanztheater Wuppertaler bereits seit den 70er Jahren eine „Grenzverwischung zwischen Theater und Tanz“ (Weiler 2005, 245) erreichte und „dem metaphorischen Sprechen wieder einen Körper“ (ebd.) gegeben hat. Sie ist eine wesentliche Wegbereiterin nicht nur des modernen Tanztheaters, sondern des zeitgenössischen Theaters überhaupt.

## 5 Zusammenfassung

P. Th. ist ein Begriff, der ein breites Gebiet von Theatertexten und Inszenierungsweisen umfasst, in denen der literarische Text nicht das Primat hat. Der Theatertext (urspr. nur das Drama) ist nicht mehr das Zentrum, die „Anweisung“ für die Inszenierung, dem sich alle Theatermittel unterordnen, um ihn zu realisieren. Jedes Theatermittel kann als theatrales Zeichen für sich selbst stehen. So muss die Stimme nicht mehr nur ein Mittel sein, um den Text zu transportieren, sondern kann ein Zeichen ihrer selbst sein (phänomenologischer Charakter).

Zu unterscheiden ist zwischen einem *postdramatischen Theatertext* und einer *postdramatischen Inszenierungsweise*, d.h. klassische oder moderne Stücke mit traditioneller Dramaturgie können auf diese spezifische Weise inszeniert werden. Gegenwärtig ist eine verstärkte Hinwendung zu klassischen dramatischen Texten unter postdramatischem Paradigma zu beobachten (Bsp. „Die Räuber“ von F. Schiller in der Regie von N. Steinhilber 2005 am Hamburger Thalia Theater). Die Tendenzen im Gegenwartstheater gehen sowohl in Richtung *Textualität* als auch *Performativität*. Unter diesen Aspekten erscheint es angebracht, nicht von dem postdramatischen Theater per se zu sprechen, sondern den Begriff des zeitgenössischen Theaters auszuweiten auf die verschiedenen Spielarten, von denen eine eben das p. Th. ist mit seinem spezifischen phänomenologischen Charakter, seiner veränderten Produktionsweise und Materialität. Die Veränderungen im Gegenwartstheater seit den 90-er Jahren mit der sogenannten *performati-*

*ven Wende* haben nicht nur zu einer veränderten Theaterästhetik geführt, „die Grenzen zwischen künstlerischen und nichtkünstlerischen Aufführungen (sind) immer durchlässiger geworden“ (Fischer-Lichte 2004, 343). Fischer-Lichte spricht sogar von einer allgemeinen Ästhetisierung und Theatralisierung des öffentlichen Lebens z.B. in Festen wie Love Parade, Christopher Street Day.

Zum Abschluss seien zwei namhafte Autoren zitiert, deren Aussagen repräsentativ sind für den aktuellen Forschungsstand in der Theaterwissenschaft:

Stegemann (2009, 289) sieht das „Theater als Netzwerk von Zeichen. Alle wahrnehmbaren Ereignisse (auf der Bühne, M.H) stehen nun gleichberechtigt nebeneinander und haben den Status, ein Zeichen für etwas sein zu können. Der Klang der Stimme kann ebenso Zeichen sein, wie das von dieser Stimme artikulierte sprachliche Zeichen. Die spezifische Bewegung eines Körpers ist ebenso bedeutsam wie die Intention, die ein Gang zu einem bestimmten Zweck hat. [...] Werden die theatralischen Zeichen so verstanden und wird jedes Geschehen auf der Bühne als Zeichen gedeutet, erscheint die gesamte Aufführung wie ein Text.“

Eine „Ästhetik des Performativen (macht) die Wiederverzauberung der Welt vor allem durch eine Betonung der Selbstbezüglichkeit (bezogen auf den Zuschauer und Darsteller, M.H.), durch einen Verzicht auf Verstehensleistungen erfahrbar und erlebbar [...]. Sie ruft den Menschen nicht zur Beherrschung der Natur – weder seiner eigenen noch der ihn umgebenden – auf oder treibt ihn dazu an, sie ermutigt ihn vielmehr zu dem Versuch, zu sich selbst und der Welt in ein neues, nicht vom Entweder-oder, sondern vom Sowohl-als-auch bestimmtes Verhältnis zu treten – sich im Leben aufzuführen wie in den Aufführungen der Kunst.“ (Fischer-Lichte 2004, 362).

Aktuelles Beispiel für einen postdramatischen Theatertext aus dem Jahr 2013: Wolfram Höll (1986) „Und dann“/Uraufführung im Schauspiel Leipzig, Premiere am 4. Oktober 2013 (Regie: Claudia Bauer). Das Stück erhielt beim Theatertreffen Berlin 2012 den Preis „Theatertext als Hörspiel“.



Für den Sprecherzieher entstehen durch diese neuen ästhetischen Konzepte, durch die sich daraus entwickelten besonderen Theaterformen und Inszenierungsweisen veränderte Herausforderungen in der Arbeit mit Schauspielstudierenden und Schauspielern. Ein weites Feld, bei dem die theoretische und methodische Forschung erst am Anfang steht (Näheres vgl. Kap. 4.1 in der Printversion dieses Buches).

## Literatur

- Finter, H. (1985): Das Kameraauge des postmodernen Theaters. In: Chr. W. Thomsen (Hg.): Studien zur Ästhetik des Gegenwartstheaters. Heidelberg. 46-70.
- Fischer-Lichte, E. (2004): Ästhetik des Performativen. Frankfurt/M.
- Girshausen, T. (2005): Mimesis. In: Erika Fischer-Lichte et.al. (Hg) Metzler Lexikon Theatertheorie. Verlag J.B: Metzler Stuttgart, Weimar, 201-208.
- Gronau, B. (2005): Neues Theater braucht neue Beschreibungen. In: dramaturgie. Zeitschrift der Dramaturgischen Gesellschaft. Heft 2, 2005, 22.
- Kolesch, D. (2004): Szenen der Stimme. Zur stimmlich-auditiven Dimension des Gegenwartstheaters. In: Arnold, H.-L. (Hg.): Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur. Sonderband Theater fürs 21. Jahrhundert. München. 156-165.
- Kolesch, D. (2005): Liveness. In: Erika Fischer-Lichte et.al. (Hg) Metzler Lexikon Theatertheorie. Verlag J.B: Metzler Stuttgart, Weimar, 188-190.
- Kotte, A. (2005): Theaterwissenschaft. Eine Einführung. Köln.
- Lehmann, H.-T. (2008/1999): Postdramatisches Theater. 4. Aufl. Frankfurt/M.
- Metzler Lexikon Theatertheorie. (2005) Hg. Erika Fischer-Lichte et.al. Verlag J.B: Metzler Stuttgart, Weimar.
- Poschmann, G. (1997): Der nicht mehr dramatische Theatertext: Aktuelle Bühnenstücke und ihre dramaturgische Analyse. Tübingen.
- Primavesi, P. (2004): Orte und Strategien postdramatischer Theaterformen. In: Arnold, H.-L. (Hg.): Text + Kritik. Sonderband: Theater fürs 21. Jahrhundert. München, 8-25.
- Stegemann, B. (2009): Lektionen 1. Dramaturgie. Verlag Theater der Zeit. Berlin.
- Theater heute Nr. 12, Dezember 2013, Einlageheft Das Stück. Hg. Der Theaterverlag – Friedrich Berlin GmbH.
- Weiler, C. (2005): Postdramatisches Theater. In: Erika Fischer-Lichte et.al. (Hg) Metzler Lexikon Theatertheorie. Verlag J.B: Metzler Stuttgart, Weimar, 245-248.
- Wirth, A. (1987): Realität auf dem Theater als ästhetische Utopie oder: Wandlungen des Theaters im Umfeld der Medien. In: Gießener Universitätsblätter 202,1987, 83-91.