

Philologische Studien und Quellen

Michaela Reinhardt

TheaterTexte – Literarische Kunstwerke

*Eine Untersuchung zu poetischer Sprache
in zeitgenössischen deutschen Theatertexten*

PHILOGISCHE STUDIEN UND QUELLEN

Herausgegeben von

Jürgen Schiewe, Hartmut Steinecke und Horst Wenzel

in Zusammenarbeit mit

Jens Pfeiffer

Heft 245

TheaterTexte – Literarische Kunstwerke

Eine Untersuchung zu poetischer Sprache in
zeitgenössischen deutschen Theatertexten

Von
Michaela Reinhardt

ERICH SCHMIDT VERLAG

Weitere Informationen zu diesem Titel finden Sie im Internet unter
[ESV.info/978 3 503 15504 0](http://ESV.info/978%203%20503%2015504%200)

Gedrucktes Werk: ISBN 978 3 503 15503 3
eBook: ISBN 978 3 503 15504 0

ISSN 0554-0674

Alle Rechte vorbehalten
© Erich Schmidt Verlag GmbH & Co. KG, Berlin 2014
www.ESV.info

Ergeben sich zwischen der Version dieses eBooks
und dem gedruckten Werk Abweichungen,
ist der Inhalt des gedruckten Werkes verbindlich.

Inhaltsverzeichnis

1.	Einleitung	7
1.1	Vorbemerkungen	7
1.2	Zur sprachwissenschaftlichen Untersuchung von Theatertexten	11
1.2.1	Kurzer Blick auf Beispiele aus der bisherigen Forschung	11
1.2.2	Zum methodischen Vorgehen	13
1.3	Zur Terminologie	14
1.3.1	Zum Begriff ‚ <i>Poetische Sprache</i> ‘	15
1.3.2	Poetische Sprache = Stil = Gestalt, Sinn und Wirkung	19
1.3.3	Kurzresümee	20
2.	Theater –Text: Theaterhistorisch fundierte Begründung für einen Fokus auf <i>poetische Sprache</i>	21
2.1	Die Theaterreformer um 1900 – <i>Entliterarisierung</i> und neue Funktionen von Sprache	21
2.2	(Theater als Text –) Text als Theater	37
2.2.1	Zum Begriff ‚ <i>unmittelbare Texttheatralität</i> ‘	38
3.	Vier Vorbilder <i>poetischer Sprache</i> in Theatertexten des 20. Jahrhunderts	43
3.1	Das Prinzip der Wiederholung als <i>poetisches Verfahren</i>	43
3.1.1	Formen der Wiederholung im gesprochenen Deutsch	50
3.1.2	Kurzresümee	51
3.2	Die ‚dichterische Fassung‘: Sprache bei Friedrich Dürrenmatt	52
3.3	Text als Widerstand – als musikalisches Material – als Körper: Heiner Müller.....	55
3.4	Drama vs. <i>unmittelbare Texttheatralität</i> bzw. <i>poetische Sprache</i> ? (Dramatische, postdramatische und immer-noch-dramatische Texte)	59
4.	Neue Bedeutungsräume durch <i>poetische Sprache</i> in zeitgenössischen Theatertexten	63
4.1	Beispiele der Stilisierung in alltagssprachlich gestalteten Texten	63
4.1.1	Gesprochene Alltagssprache	63
4.1.2	Dirk Laucke: <i>Der kalte Kuss vom warmen Bier</i> (2009)	64
4.1.3	Dea Loher: <i>Diebe</i> (2009)	73
4.1.4	Philipp Löhle: <i>Die Unsicherheit der Sachlage</i> (2008)	78
4.1.5	Kurzresümee	84
4.2	Sprachlich- <i>poetisch</i> angelegte Theatertexte	85
4.2.1	Poetisches Text-Entrollen: <i>Der graue Engel</i> von Moritz Rinke (1995).....	85

Inhaltsverzeichnis

4.2.2	Rhythmisch-musikalische Stilisierung: <i>faust hat hunger und verschluckt sich an einer grete</i> von Ewald Palmethofer (2009)	96
4.2.3	Ironische Diskursgestaltung: ‚Katastrophengerede‘ in <i>worst case</i> von Kathrin Röggl (2008)	113
4.2.4	Rezeption in der Rezeption: <i>Die Nibelungen</i> von Moritz Rinke (2007)	124
5.	Resümee	143
5.1	„Eine vollständige Neubewertung der Rede und all ihrer Teile“	143
5.2	„Es ist die undeutbare Wirkung eines Kunstwerks, körperlich und seelisch zu bewegen“	145
5.3	„... dass die Zeit des Textes im Theater erst kommen wird“	147
6.	Anhang: Kurze Informationen zu den Autoren	149
7.	Literatur	157

1. Einleitung

1.1 Vorbemerkungen

Betrachtet man die unendlich breite Spanne derzeitiger Textproduktionen und Schreibweisen, mag man Hans-Peter Bayerdörfers Vermutung teilen, dass das Theater an einen „Status ästhetischer Universalität gelangt ist, der frühere Linien der Abgrenzung hinfällig werden lässt.“¹ Inzwischen scheint sich das Theater in seiner Formensprache so weit emanzipiert zu haben, dass es sich „auch wieder rückhaltslos auf Text und Sprache als Produktivverfahren einstellen kann“². Dabei stellt sich allerdings die Frage, inwiefern es dies tatsächlich tut. Zu Recht wird bemängelt, dass Texte im Theater auch heute noch „eine gespenstische Schattenexistenz“³ führen, und dass, wie Heiner Müller es formulierte, „der Text im deutschen Theater nicht als Wirklichkeit anerkannt, [...] die eigene Wirklichkeit von Texten negiert [wird]“⁴.

Was die Funktion von Sprache im Theater betrifft, wird heute meistens auf die Akzentuierung des physischen Sprechaktes verwiesen, sowie auf das Hervortreten der materiellen Qualitäten (Klang, Ton, Rhythmus...) im Zusammenhang mit Dekonstruktion und De-Semantisierung.⁵ Die bedeutungsgenerierenden, semantischen Funktionen werden allgemein zu stark vernachlässigt.

Immer wieder streitet man Theatertexten ihren Rang als eigenständige Kunstwerke ab, auch wenn in einschlägigen theaterwissenschaftlichen Beiträgen wie etwa von Erika Fischer-Lichte (1990) mit Blick auf das Zeichensystem des

¹ Bayerdörfer, Hans-Peter (2007): Vom Drama zum Theatertext? Unmaßgebliches zur Einführung. In: Ders. (Hg.): Vom Drama zum Theatertext? Tübingen: Niemeyer. S. 1–14, hier S. 13.

² Ebd.

³ Tigges, Stefan (2008): Dramatische Transformationen. Zur Einführung. In: Ders. (Hg.): Dramatische Transformationen. Zu gegenwärtigen Schreib- und Aufführungsstrategien im deutschsprachigen Theater. Bielefeld: Transcript Verlag. S. 9–27, hier S. 9.

⁴ Heiner Müller im Programmbuch zu Robert Wilsons the CIVIL warS (Köln 1984), zitiert nach Pfister, Manfred (1995): Meta-Theater und Materialität. Zu Robert Wilsons the CIVIL warS. In: Gumbrecht, Hans Ulrich / Pfeiffer, K. Ludwig (Hgg.): Materialität der Kommunikation. Frankfurt/M., 2. Aufl., S. 454–473, hier S. 458.

⁵ Vgl. Lehmann, Hans-Thies (2005): Postdramatisches Theater. Frankfurt/M.: Verlag der Autoren. 4. Aufl., S. 263.

Theaters längst betont wurde, dass Text und Aufführung als autonome Kunstwerke zu betrachten sind.⁶

Sowohl in der Theaterwissenschaft als auch in Literatur- und Sprachwissenschaft wird Theatertexten insgesamt noch zu wenig Beachtung geschenkt, obwohl gerade die Zusammenarbeit dieser drei Disziplinen die beste Voraussetzung für ihr Erforschen wäre. Dass man bei Bewertungen von Theatertexten im Allgemeinen von der Inszenierung ausgeht (und fast nie vom Text selbst), bestätigt exemplarisch die folgende Aussage des Jurors Wolfgang Kralicek anlässlich der Mülheimer Theatertage:

Wir haben es mit einem Festival zu tun, das zwar Texte prämiert, diese aber in Form von Aufführungen präsentiert. Auch die Jury hat die Inszenierungen gesehen und wird in ihrem Urteil davon beeinflusst. Das mag den Autoren gegenüber nicht immer ganz fair sein, ist aber ein realistischer Ansatz: Stücke sind erst dann auf der Welt, wenn sie gespielt werden. Und dass man Text und Aufführung nicht immer ganz auseinanderdividieren kann, liegt in der Natur der Sache. It's theatre, stupid!⁷

Bei der hier vertretenen These, dass sich Text und Aufführung nicht voneinander trennen lassen, wird irrtümlich die *implizite Inszenierung* eines jeden Theatertextes mit einer konkreten Aufführungssituation gleichgesetzt. Diese wenig differenzierte Sichtweise des Verhältnisses von Text und Aufführung bestimmt heute einen nicht geringen Teil der Theaterkritik im deutschen Feuilleton.⁸ Auch verdienstvolle Rehabilitierungsversuche des Theatertextes sind hiervon nicht ganz frei. Nach Theresia Birkenhauer wird zwar die Unterscheidung zwischen literarischen Texten und Theatertexten insofern obsolet, als sich „das neue Texttheater“ dadurch auszeichnet, dass „Sprache nicht länger funktionaler Teil der dramatischen Handlung ist, sondern eine eigene Bewegung entfaltet, die nun umgekehrt das szenische Geschehen transformiert“⁹. Allerdings ist es auch für Birkenhauer

⁶ Fischer-Lichte, Erika (1990): Die Zeichensprache des Theaters. Zum Problem theatralischer Bedeutungsgenerierung. In: Möhrmann, Renate (Hg.) (1990): Theaterwissenschaft heute. Eine Einführung. Berlin: Dietrich Reimer Verlag. S. 233–260, hier S. 252.

⁷ Kralicek, Wolfgang (2009): It's theatre, stupid! Wie kommen die Stücke nach Mühlheim? Ein Juror erklärt die Auswahl. In: *Theaterheute* 5/09. S. 18–21, hier S. 18f.

⁸ Vgl. z. B. Jessen, Jens (2002): „Hier spricht Hagen im Schulfunk zum Volk. Die Nibelungen in Worms, [...]“. In: *DIE ZEIT* 35/02. Entsprechend wird die Arbeit der Regisseure ins Zentrum gestellt, welche die alleinige Entscheidung über die Behandlung des ihnen vorliegenden Textes haben. Dabei kommt es vor, dass Theaterautoren über Änderungen im Text (Streichungen, Ergänzungen usw.) nicht in Kenntnis gesetzt werden.

⁹ Birkenhauer, Theresia (2007): Zwischen Rede und Sprache, Drama und Text. In: Bayerdörfer, Hans-Peter (Hg.): *Vom Drama zum Theatertext? Zur Situation der Dramatik in Ländern Mitteleuropas*. Tübingen: Niemeyer. S. 15–23, hier S. 21.

erst „die *Inszenierung*, die eine Dimension der Sprache realisiert, die sich von der Darstellungs- und Mittelungsfunktion dramatischer Rede löst. Sie schafft neue Bedeutungsräume.“¹⁰ [Hervorhebung M.R.]

In der vorliegenden Studie hingegen soll der Fokus auf dem noch nicht inszenierten Text liegen, auf dem Theatertext als *sprachlichem Kunstwerk*, in welchem solche Bedeutungsräume bereits angelegt sind und sein müssen. Dabei wird vor allem der Frage nachgegangen, welche sprachlichen *Gestalten* es im Einzeltext (-abschnitt) sind, die die jeweils spezifische *Texttheatralität* konstituieren und die Öffnung neuer Bedeutungsräume ermöglichen.

Im Blick auf zeitgenössische Theatertexte lassen sich grundsätzlich zwei Schreibweisen unterscheiden. Die erste betrifft Texte oder Textabschnitte, die einem gewissen Sprachrealismus verpflichtet sind und vornehmlich Alltagssprache nachempfinden. In Kapitel 3.1 werden drei Theatertexte dieser Art betrachtet, um genauer zu untersuchen, an welchen Stellen jeweils Stilisierungen verwandt werden und welche Funktion diese übernehmen. Es wird außerdem zu bestimmen sein, wo – als Anpassung an das Medium Theatertext – der Übergang von ‚leichten‘ Stilisierungen¹¹ zu bewusst *poetischer Sprachgestaltung* festzumachen ist.

Die zweite Schreibweise kennzeichnet Theatertexte, in denen die Sprache vornehmlich eine eigene Bewegung entfaltet, auch in ihrer Präsenz, Materialität und Musikalität wahrnehmbar wird. Solche *poetischen* Theatertexte mit ihrer spezifischen, ihnen eingeschriebenen *Texttheatralität* stehen im Zentrum des Kapitels 3.2 und werden einer besonders intensiven Analyse unterzogen. Ausgegangen wird hierbei von der bereits oben erwähnten begründeten Annahme, dass diese Texte in verstärktem Maße über das Medium Sprache Raum für Sinnpotentiale schaffen, also ihre „eigene Wirklichkeit“ erzeugen, selbst Theater sind.

Die für die Einzelanalysen ausgewählten Texte stammen alle, mit Ausnahme von *Der graue Engel* (M. Rinke, 1995), aus den Jahren 2007–2009.

Um der Frage nach dem Verhältnis von Theater und Text (und insbesondere der Funktion von Sprache in Theatertexten) auch diachronisch nachzugehen, wird im zweiten Kapitel zunächst die geschichtliche Entwicklung dieses Verhältnisses skizziert, deren erste wichtige Einschnitte in der Zeit der Historischen Avantgarden liegen. Eine solche Zusammenführung theatergeschichtlicher Entwicklungsphasen hat bisher nicht stattgefunden. Sie ist daher als selbständiger, spezifischer Forschungsüberblick für die Untersuchungen der vorliegenden Arbeit zu verstehen.

Daraufhin werden in aller Kürze vier moderne Schreibpositionen vorgestellt, die als Vorläufer der hier analysierten Texte gelten können: Werke von Gertrude Stein und Thomas Bernhard, Friedrich Dürrenmatt und Heiner Müller.

Bewusst ausgeklammert bleibt in diesem Zusammenhang das epische Theater Brechts, auch wenn gerade dieses in Bezug auf poetische Verfahren (im weiteren Sinne) eine zentrale Stellung einnimmt. Es wäre aber, abgesehen davon, dass eine *sprachlich* poetische Behandlung bei Brecht vorwiegend in separaten

¹⁰ Ebd.

¹¹ Zum Begriff *Stilisierung* vgl. Kapitel 1.3.2.

Textteilen, nämlich den eingeschobenen Passagen (Chor – Lieder – Gedichte) stattfindet, ein so umfangreiches Thema, dass es eine Abhandlung für sich verdiente. Zweifellos stellt Brechts Theater eine epochenmachende, umwälzende Entwicklung dar, die das Theater bis in die heutige Zeit prägt. Doch betrifft dies nicht unmittelbar das Verhältnis von Text und Theater bzw. die Entwicklungen, die im Rahmen der vorliegenden Arbeit untersucht werden.

Äußerst kurz behandelt wird das Werk Heiner Müllers, welches bezüglich des Theater-Text-Verhältnisses eine zentrale Position in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts einnimmt und die Schreibweisen vieler nachfolgender Autorinnen und Autoren, – insbesondere Elfriede Jelineks Werk –, vorbereitet und beeinflusst hat. Auch die ausführliche Betrachtung von Müllers Texten würde den Bogen für die vorliegende Arbeit zu weit spannen.¹²

Im Bereich der Sprachwissenschaft liegen bis heute insgesamt wenige Arbeiten zur Untersuchung von deutschen Theatertexten vor. Zu erwähnen sind vor allem die Studien von Ursula Roumois-Hasler¹³ und Anne Betten¹⁴ aus den 1970er- und 1980er-Jahren, bei denen es vor allem um einen Vergleich von dramatischem Dialog und gesprochener Alltagssprache geht. Später kommen Tagungsbeiträge des Salzburger Kongresses *Dialogue Analysis* (2003) hinzu.¹⁵ Keine der bisherigen Forschungsarbeiten beschäftigt sich speziell mit dem Thema *poetische Sprache*.

Während vor rund dreißig Jahren vor allem die Sprechakttheorie und Wittgensteins Sprachspieltheorie die Analyse von literarischen Dialogen in Drama und Epik bestimmten, bildet heutzutage oft die Dialoganalyse den dominanten wissenschaftlichen Bezugsrahmen. Beides kann angesichts der Vielzahl von Texten, in welchen die dramatischen Strukturen aufgelöst sind, nicht mehr als ausreichend betrachtet werden.

Darüber hinaus wird sich zeigen, dass für die Untersuchung zeitgenössischer *poetischer* Theatertexte weder einheitliche Maßstäbe noch eine einheitliche Methode angewandt werden können. Es wird kein für alle Texte / Schreibweisen gültiges Beschreibungsmodell geben, vielmehr ist Methodenvielfalt erforderlich.

¹² Es muss aber angemerkt werden, dass sie sicherlich bis heute noch zu wenig Beachtung in Bezug auf ihre „genuin lyrische Ausrichtung“ finden und daher auch in dieser Hinsicht einen Untersuchungsgegenstand für sich darstellen. Vgl. Stricker, Achim (2007): *Text-Raum. Strategien nicht dramatischer Theatertexte*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter. S. 148.

¹³ Roumois-Hasler, Ursula (1982): *Dramatischer Dialog und Alltagsdialog im wissenschaftlichen Vergleich*. Bern: Peter Lang.

¹⁴ Betten, Anne (1985): *Sprachrealismus im deutschen Drama der siebziger Jahre*. Heidelberg: Universitätsverlag Carl Winter.

¹⁵ Betten, Anne / Dannerer, Monika (Hgg.) (2005): *Dialogue Analysis IX: Dialogue in Literature an the Media*. Tübingen: Niemeyer.

Die im Rahmen dieser Arbeit vorgebrachten Überlegungen sind angesichts der Vielfalt heutiger Schreibweisen und -positionen nur als paradigmatisch, nicht als systematisch zu verstehen. Dementsprechend wird es auch kein für alle Schreibweisen gültiges Resultat geben, sondern dank der vorgenommenen Vertiefungen Einzelergebnisse für unterschiedliche Texte / Textgruppierungen.

Folgende Leitfragen werden bearbeitet:

- Welche Bedeutungsräume kann *poetische Sprache* in Theatertexten heute eröffnen?
- Welche Vertextungsverfahren bzw. *Stilgestalten* benutzen die ausgewählten Autoren, um das Spektrum der Bedeutungen zu erweitern ?
- Welche Anliegen verfolgen sie damit?
- Inwieweit knüpfen die aktuellen Texte an dramatische Vorgänger / Prätexte an (an die Historischen Avantgarden, an expressionistisches Theater im Besonderen, sowie eventuell an wegweisende Autoren wie Gertrude Stein und Thomas Bernhard)?

Aus all diesem leiten sich zwei weiterführende Fragen ab:

- Kann *Entautomatisierung* auch heute noch als Bewertungskriterium für Theater-Kunstwerke angeführt werden?
- Welchen Beitrag kann die Linguistik zur Erschließung von Theatertexten leisten?

1.2 Zur sprachwissenschaftlichen Untersuchung von Theatertexten

1.2.1 Kurzer Blick auf Beispiele aus der bisherigen Forschung

Eine erste sprachwissenschaftlich relevante Untersuchung von Theatertexten im deutschsprachigen Raum wurde 1974 von Harald Burger und Peter von Matt¹⁶ vorgelegt. Die Autoren verglichen die Sprache dramatischer Dialoge mit dem so genannten *restringierten Code*¹⁷ in Alltagssituationen. In den 1980er-Jahren untersuchten Ursula Roumois-Hasler und vor allem Anne Betten die Beschaffenheit dramatischer Dialoge in modernen bzw. zeitgenössischen Stücken. Alle hier erwähnten Autoren legten, wie bereits oben erwähnt, als Vergleichsmaßstab Dialoge der gesprochenen Alltagssprache an. Sie kamen zu ähnlichen Ergebnissen: Auch bei extremen Annäherungen an den Stil der Alltagssprache im dramatischen Dialog zeigt sich immer eine Abweichungsqualität, wenn diese auch nur

¹⁶ Burger, Harald / Matt, Peter v. (1974): Dramatischer Dialog und restringiertes Sprechen. In: Zeitschrift für Germanistische Linguistik 3/1974, S. 269–298.

¹⁷ Der Begriff *restringierter Code* geht auf Basil Bernsteins *Defizittheorie* der 1960er-Jahre zurück und bezeichnet den Sprachgebrauch der Unterschicht, im Ggs. zum *elaborierten Code* der Ober- bzw. Mittelschicht. Als Gegenbewegung zur Defizittheorie wurde die *Differenzhypothese* entwickelt, welche sprachliche Unterschiede nicht mehr als Mangel sondern als ‚Andersartigkeit‘ interpretiert. Vgl. Linke / Nussbaumer / Portmann (2004), S. 339ff.

im Verdeutlichen bestimmter Züge von Alltagssprache liegt.¹⁸ Es stellte sich schnell heraus, dass die Zuschauerfunktion der Dialoge stets entsprechende Konsequenzen für die Art ihrer sprachlichen Gestaltung hat. Betten bringt dies auf den Punkt:

Da die eigentliche Kommunikation zwischen Autor und Rezipienten stattfindet, kommt dem fiktiven Dialog eine Funktion zu, die sich vom spontanen Sprechen grundlegend unterscheidet: Er ist immer Mittel von Intentionen (des Autors), die außerhalb der unmittelbar (von den Figuren) geäußerten Sprechhandlung liegen, und auf diese hin *gestaltet*.¹⁹ [Hervorhebung A.B.]

Besonders Bettens umfangreiche und verdienstvolle Studien zum Drama der 1970er-Jahre²⁰ haben belegt, dass Autoren wie Franz Xaver Kroetz, Wolfgang Bauer und Martin Walser den Eindruck von Authentizität zu vermitteln verstehen, obwohl sich die sprachlichen Strukturen, die sie verwenden, in vielem von der Alltagssprache, auf die sie referieren, unterscheiden. Betten betont, dass auch eine Ästhetik des Realismus immer auf Wirkung berechnet sei. Dies bedeute den „gezielten Einsatz als wirkungsvoll erkannter Mittel, das heißt Stilisierung“.²¹

Diese Stilisierung in Theatertexten ist allerdings auch aus den Rahmenbedingungen des Mediums Theater zu erklären, welche Kondensierung, Konzentration und Intensivierung erfordern. Darüber hinaus ist die Sprache im Theatertext immer auch Ausdruck der kommunikativen Gesamterfahrung der jeweiligen Autoren²², das heißt, sie ist unter anderem auch durch vorgeprägte Muster aus der Tradition der Bühnensprache bedingt.

Betten resümiert für das Theater der 1970er-Jahre:

[...] auch der jüngste Sprachrealismus ist gemachtes Modell – die Transponierung in das Medium Theater erlaubt es nicht anders. [...] aber dieser Realismus-Bewegung ist einmal mehr das Erfassen und in der Stilisierung die Analyse einer Wirklichkeit gelungen, die sich die Literatur so noch nicht angeeignet hatte.²³

¹⁸ Vgl. auch Pfister, Manfred (2001): Das Drama. 11. Aufl., München: Wilhelm Fink. S. 150.

¹⁹ Betten (1985), S. 45.

²⁰ Ebd., S. 45.

²¹ Ebd.

²² Vgl. Hess-Lüttich, Ernest W. B. (2005): Literarische Gesprächsformen als Thema der Dialogforschung. Betten, Anne / Dannerer, Monika (Hgg.): Dialogue Analysis IX: Dialogue in Literature and the Media. Tübingen: Niemeyer. Teil 1, S. 85–97, hier S. 85.

²³ Betten (1985), S. 398.

Eine ähnliche Intensivierung des Sprachrealismus kann nach Einschätzung von Johannes Schwitalla und Liisa Tiitula (2009)²⁴ für fiktive Gespräche im deutschen Roman der gleichen Jahre nicht bestätigt werden. Dort herrschten den Autoren nach hingegen sehr unterschiedliche Schreibweisen vor.²⁵

Betten stellt auch für das Theater der 1980er-Jahre fest, dass es sich zunächst bewusst von der soeben eingeholten (Sprach-)Wirklichkeit zu entfernen scheinete.²⁶ Diese Tendenz lässt sich inzwischen im Rückblick auf die 1980er- und 1990er-Jahre bestätigen.

Im Bereich der sprachwissenschaftlichen Untersuchungen von Theatertexten hat sich offenbar das Interesse in den letzten Jahren weiterhin vorwiegend auf die Analyse dramatischer Dialoge konzentriert, wie allein viele Beiträge des Tagungsbandes I von *Dialogue Analysis* (2005)²⁷ belegen.

1.2.2 Zum methodischen Vorgehen

Je nach Erscheinungsform, Strukturen und Ausprägung der Kommunikationssysteme eines Theatertextes gilt es, entsprechende methodische Vorgehensweisen für die Analyse zu wählen. Angesichts der Vielfalt der Schreibweisen ist auch Methodenvielfalt und -flexibilität gefordert, wenn es darum geht, den ästhetischen Code zu analysieren, der Beschaffenheit von *Texttheatralität*²⁸ im einzelnen nachzuspüren, Vertextungsstrategien zu erschließen und ihre jeweilige Funktion zu untersuchen. Für das Erfassen der *poetischen Gestalt(en)* wird in der vorliegenden Studie die Stilanalyse als übergeordnetes Verfahren angewendet. Dieses leitet sich aus der Erkenntnis ab, dass *poetische Sprache* grundsätzlich als *Stil* aufzufassen ist, wie im folgenden Kapitel genauer ausgeführt wird.

Bei einem Text, der zu weiten Teilen auf einer Ebene von Figuren-Dialogen aufbaut, liegt es zunächst nahe, zum Vergleich Phänomene der gesprochenen Alltagssprache heranzuziehen. Für deren Beschreibung stützt sich die vorliegende Arbeit vornehmlich auf die Theorie der *interaktionalen Linguistik* (Selting /

²⁴ Schwitalla, Johannes / Tiitula, Liisa (2009): Mündlichkeit in literarischen Erzählungen. Tübingen: Stauffenberg. S. 18ff.

²⁵ Zu dialogischer Figurenrede in literarischen Texten s. auch: Thüne, Eva (2010): *Stilmerkmale dialogischer Figurenrede. Was die Dialoganalyse dazu sagen kann*. In: Text und Stil im Kulturvergleich. Pisaner Fachtagung 2009 zu interkulturellen Wegen Germanistischer Kooperation. München: Iudicium. S. 333–348; sowie: Schwitalla, Johannes / Thüne, Eva (2009): Die Analyse von Gesprächen der erzählenden Literatur mit gesprächslinguistischen Mitteln. Dargestellt an einem Dialog in Christoph Heins *Die Vergewaltigung* (1989), «ACTA FACULTATIS PHILOSOPHICAE UNIVERSITATIS OSTRAVIENSIS. STUDIA GERMANISTICA», 2009, 4, S. 45–63.

²⁶ Betten (1985), S. 399.

²⁷ Betten / Dannerer (Hgg.) (2005), Teil 1.

²⁸ Zum Begriff *Texttheatralität* s. Kap. 2.2.1.

Couper-Kuhlen 2001a+b), den Ansatz der *Construction Grammar*²⁹, das Modell von *Nähe- und Distanzsprechen* (Agel / Henning 2007) sowie auf die Beschreibungskategorien bei Schwitalla (2003)³⁰. Der dramatische Dialog im herkömmlichen Sinne steht allerdings immer im Spannungsfeld von Alltagssprache und Ästhetizität. Bei einer Analyse muss es deshalb immer auch darum gehen, festzustellen, in welcher Weise Stilisierungsverfahren angewendet werden und welches ihre möglichen Funktionen sind.

Andere Texte, in denen Vielstimmigkeit und Diskursivität vorherrschen, erfordern dagegen einen Analyserahmen, welcher textlinguistische Methoden oder eventuell auch Methoden der (kritischen) Diskursanalyse einbezieht.

Alle methodischen Herangehensweisen müssen stets der Textsorte³¹ mit ihrer grundlegenden Funktion Rechnung tragen, d. h. der Tatsache, dass Theater-
texte immer im Blick auf eine szenische Umsetzung geschrieben sind.

Bei der Erprobung eines methodisch flexiblen Vorgehens in der Analyse der Texte wird der Einstieg stets intuitiv sein (nach der so genannten „Spitzer’schen Methode“), das heißt je nach strukturellen Auffälligkeiten der einzelnen Texte.

1.3 Zur Terminologie

Mit Blick auf die vielfältigen Schreibweisen und die Infragestellung des Begriffs *Drama* ist es sinnvoll, in Anlehnung an Poschmann statt von *Dramentexten* allgemein von *Theatertexten*³² zu sprechen: *Theatertext* meint hier den schriftlich fixierten monomedialen Text, welcher sich von der Aufführung als seinem *Interpretanten*³³ unterscheidet. Als Synonym für *Theatertext* wird in dieser Arbeit oft auch einfach *Stück* verwandt.

Wenn im Folgenden von *Sprache* die Rede ist, ist damit zur Vereinfachung ausschließlich die *Verbalsprache* auf all den ihr zugehörigen Ebenen³⁴ gemeint. Alle übrigen Sprachtypen werden explizit davon abgesetzt werden (z. B. *Körper*

²⁹ Für die deutsche Sprachwissenschaft s. u. a: Günthner, Susanne / Imo, Wolfgang (Hgg.) (2006): *Konstruktionen in der Interaktion*. Berlin, New York: De Gruyter.

³⁰ S. hierzu ausführlicher Kap. 3.1.1 u. 3.1.2.

³¹ Vgl. auch Brinker, Klaus (2010): *Linguistische Textanalyse: Eine Einführung in Grundbegriffe und Methoden*. 7. Aufl., Berlin: Erich Schmidt. S. 134ff.

³² Anstelle von „Drama“, „Textvorlage“, „Spielvorlage“, „Textsubstrat“ usw.; vgl. Poschmann, Gerda (1997): *Der nicht mehr dramatische Theatertext. Aktuelle Bühnenstücke und ihre dramaturgische Analyse*. Tübingen: Niemeyer. S. 38ff.

³³ Fischer-Lichte (1990), S. 252.

³⁴ Zu den sprachlichen Ebenen s. Brinker, Klaus / Sager, Sven F. (2001): *Linguistische Gesprächsanalyse. Eine Einführung*. 3. Aufl., Berlin: Erich Schmidt. S. 58. Den drei hier aufgeführten Ebenen (kommunikativ-pragmatisch, semantisch-thematisch, grammatisch) wird in der vorliegenden Arbeit selbstverständlich die Betrachtung von Sprache unter den übergreifenden Aspekten der Textlinguistik, Gesprächsanalyse usw. hinzugefügt.

sprache, Sprache der Musik, etc.). Unter *gesprochener Alltagssprache* werden hier alle möglichen Formen der Umgangssprache zusammengefasst, welche „v. a. in alltäglichen und ungezwungenen Kommunikationssituationen zum Tragen komm[en]“³⁵. Wie Betten verweide ich diesen Begriff im Sinne von „authentischer“ Sprechsprache, speziell im Gegensatz zum dramatischen Dialog bzw. Monolog.³⁶

1.3.1 Zum Begriff ‚Poetische Sprache‘

Mit anderen Worten, Poesiehaftigkeit ist nicht etwas, was der Rede mit rhetorischem Schmuck hinzugegeben wird, sondern eine vollständige Neubewertung der Rede und all ihrer Teile, welcher Art sie auch immer seien.³⁷

In dem berühmten Aufsatz „Linguistik und Poetik“ von Roman Jakobson werden die wichtigsten Überlegungen in Bezug auf *poetische Sprache* bereits eingeführt. Eine herausragende Erkenntnis ist, wie in der hier zitierten Schlussfolgerung formuliert, dass *poetische Sprache* grundsätzlich neue Bedeutung generiert.

Für Jakobson steht außer Zweifel, dass die *Poetik* als wesentlicher Bestandteil der Linguistik aufzufassen ist (LP 143), da letztere „geeignet ist, alle möglichen Probleme der Beziehung zwischen Rede und dem ‚Universum der Rede‘ zu erforschen“ (LP 144). Unter den sechs berühmten, von ihm beschriebenen Funktionen der Sprache sei die *poetische Funktion* dadurch gekennzeichnet, dass sie die „Einstellung auf die Nachricht als solche, die Zentrierung auf die Nachricht um ihrer selbst willen“ (LP 151) darstelle. Durch die *poetische Funktion* werde das Prinzip der Äquivalenz von der Achse der Selektion auf die Achse der Kombination übertragen. Jakobson erläutert dies am Beispiel der Analyse poetischer Lautstrukturen.

Wichtiger Ausgangspunkt der Analysen sind für Jakobson die „gegebene Sprache“ und die „gegebene[] poetische[] Konvention“ (LP 173). Jede Analyse der Lauttextur müsse eingehend die phonologische Struktur im Verhältnis zu diesen beiden Größen bedenken, vor allem auch in Hinsicht auf die Hierarchie der phonologischen Unterscheidungsmerkmale innerhalb der gegebenen poetischen Konvention.

Dabei impliziert Äquivalenz auf der Lautebene unausweichlich auch semantische Äquivalenz: „Es wäre eine unzulässige Vereinfachung, den Reim allein

³⁵ Linke, Angelika / Nussbaumer, Markus / Portmann, Paul R. (2004): Studienbuch Linguistik. 5. Aufl., Tübingen: Niemeyer. S. 347.

³⁶ Betten (1985), S. 80.

³⁷ Jakobson, Roman (1960): Linguistik und Poetik. In: Ihwe, Jens (Hg.) (1970): Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven. Zur linguistischen Basis der Literaturwissenschaft, I Bd. II, 1+2. Athenäum. Bd. II, 1, S. 142–178, hier S. 178. Im Folgenden wird aus dem Text unter der Sigle „LP“ zitiert.

vom Laut her zu untersuchen“ (LP 165). Denn „Dichtung ist (...) eine Region, in der der innere Nexus zwischen Klang und Bedeutung von latent bis offen wechselt und sich selbst ganz handgreiflich und intensiv manifestiert“ (LP 171).

Jakobson betont, dass die Linguistik, wenn sie sich mit der *poetischen Funktion* befasst, ihr Untersuchungsfeld nicht auf die Dichtung beschränken kann. Poetische Strukturen ließen sich beispielsweise ebenso in Werbetexten und Wahlslogans finden. Umgekehrt wäre es zu vereinfacht, Dichtung auf die rein *poetische Funktion* der Sprache zu reduzieren. Diese habe in der Wortkunst lediglich eine „dominante Funktion“ (LP 151). „Der Vorrang der poetischen Funktion vor der referentiellen löscht nicht den Bedeutungscharakter aus, sondern macht ihn doppeldeutig“ (LP 170). Mehrdeutigkeit sei ein „immanenter, untrennbarer und notwendiger Bestandteil jeder Nachricht mit Einstellung auf sich selbst“, sei „Grundlage [...] von Dichtung“ (LP 169).

Eine weitere wichtige Erkenntnis Jakobsons besteht darin, dass Sprache durch ihre *poetische Funktion* an zeitlicher (und räumlicher) Dimension gewinnen kann, wie es auch in anderen Kunstformen (z. B. der Musik) geschieht (LP 151).³⁸

Viele Merkmale der Dichtung, so stellt Jakobson allerdings fest, gehörten „nicht zur Wissenschaft von der Sprache, sondern zur umfassenden Zeichentheorie, d. h. zur allgemeinen Semiotik“.³⁹ An diesen Punkt knüpfen die Überlegungen Jurij M. Lotmans⁴⁰ an, welcher konstatiert, dass Literatur wie Kunst und Film zur Klasse der sekundären modellbildenden semiotischen Systeme gehöre. „Sekundär im Verhältnis zur (natürlichen) Sprache“ sei dabei nicht nur zu verstehen als „die natürliche Sprache als Material benutzend“⁴¹, vielmehr seien alle sekundären modellbildenden (wie überhaupt alle semiotischen) Systeme „nach dem Typ der Sprache aufgebaut.“⁴² Die *poetische Sprache* sei im Vergleich zur natürlichen Sprache erheblich komplizierter in ihrer Struktur. Und „diese komplizierte künstlerische Struktur gestattet es, einen Informationsumfang zu vermitteln, der mit Hilfe der elementaren eigentlichen sprachlichen Struktur gar nicht übermittelt werden könnte“⁴³. *Poetische Sprache* bedeutet in diesem Sinne auch bei Lotman in erster Linie ein *Mehr* an Information.

Von der Prager Schule geprägt wird der Begriff der *Entautomatisierung*, d. h. der nicht mehr automatischen Beziehung zwischen Sprache und Wahrnehmung als wichtigster Eigenschaft literarischer bzw. poetischer Sprache. Demnach ergibt sich *poetische Sprache* grundsätzlich aus der *Abweichung* von grammati-

³⁸ Vgl. hierzu auch Kap. 3.1, insbes. den Verräumlichungseffekt der Sprache Gertrude Steins.

³⁹ Jakobson, S. 143.

⁴⁰ Lotman, Jurij M. (1993): Die Struktur literarischer Texte. 4. Aufl., München: Wilhelm Fink.

⁴¹ Ebd., S. 22.

⁴² Ebd., S. 23.

⁴³ Ebd., S. 24.

schen, semantischen, pragmatischen oder auch poetischen Konventionen. Dadurch, dass *poetische Sprache* als semiotische Kategorie aufgefasst wird, ergeben sich zwei weitere wichtige Aspekte. Zum einen werden auch außersprachliche Ebenen berücksichtigt und damit die Möglichkeit, „je nach Erfordernis den gesamten soziokulturellen Kontext in die Darstellung poetischer Kommunikation ein(zu)beziehen“⁴⁴. Zum anderen tritt die Funktion des ko-produzierenden Rezipienten stärker in den Vordergrund. Mit der letztgenannten beschäftigt sich im Besonderen Manfred Bierwisch in seinen Überlegungen zu möglichen Regelsystemen poetischer Strukturen.⁴⁵ Bierwisch geht davon aus, dass es eine „poetische Kompetenz“ gibt, d.h. „die menschliche Fähigkeit poetische Strukturen zu produzieren und zu verstehen“⁴⁶. Anhand der Untersuchung unterschiedlicher Formen der *Abweichung* müsse es möglich sein, bestimmte poetische Regularitäten und eine „Skala der Poetizität“⁴⁷ auszumachen. Er stellt weiterhin fest, dass die Trivialisierung zahlreicher poetischer Regularitäten zur Etablierung stets neuer Abweichungsregeln führt⁴⁸ und dass ein bestimmtes Regelsystem erst mit dem Werk entsteht. Für den Leser oder Hörer bedeute dies:

...dass er erst im Prozess des Verstehens das Regelsystem erwirbt, demgemäß er den Text versteht. Er befindet sich, nachrichtentechnisch gesprochen, in der Situation des Kryptanalytikers, der nicht decodiert, sondern den Code brechen muss. [...] Diese Situation ist von der des einfachen Sprechaktes grundsätzlich verschieden und gibt vielleicht eine annähernde Erklärung für den sogenannten *creativen Stil*.⁴⁹ [Hervorhebung M.B.]

Zwei wichtige Aspekte für die weitere Bestimmung des Begriffs *poetische Sprache* sind in dieser Aussage Bierwischs enthalten: Erstens bildet jedes dichterische Kunstwerk sein eigenes Regelsystem aus, welches sich erst im Rezeptionsprozess offenbart. Dies wird vor allem von Umberto Eco fast zeitgleich ausführlich innerhalb seiner semiotischen Theorien⁵⁰ dargelegt. Eco spricht vom ästhetischen

⁴⁴ Posner, Roland: Linguistische Poetik. In: LGL (Lexikon der Germanistischen Linguistik) 1980, S. 687–698, bes. S. 691. Zitiert nach Betten, Anne (1998): Deutsche Sprachgeschichte und Literaturgeschichte. In: Sprachgeschichte: Ein Handbuch zur Geschichte der deutschen Sprache und ihrer Erforschung. Bd. 2, Teil 3, S. 3002–3017, hier S. 3007.

⁴⁵ Bierwisch, Manfred (1965): Poetik und Linguistik. In: Ihwe, Jens (Hg.) (1970): Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven. Zur linguistischen Basis der Literaturwissenschaft, I Bd. II, 1+2. Frankfurt/M. Bd. II, 2, S. 568–586.

⁴⁶ Ebd., S. 570.

⁴⁷ Ebd., S. 577.

⁴⁸ Ebd., S. 582.

⁴⁹ Ebd., S. 583.

⁵⁰ Eco, Umberto (1972): Einführung in die Semiotik. München. Zitiert nach Hardt, Manfred (1976): Poetik und Semiotik. Tübingen: Niemeyer. S. 31.

Zeichen-Code jedes Kunstwerks und behandelt die Frage nach *poetischer Sprache* endgültig als Gegenstand der allgemeinen Semiotik, wie von Jakobson bereits angedeutet. „Einheit von Form und Inhalt“ führt Eco darauf zurück, dass „dasselbe strukturelle Schema die verschiedenen Organisationsebenen beherrscht“⁵¹. Darüber hinaus impliziere der ästhetische Zeichen-Code kulturelle Konnotationen, d. h. er sei stets im spezifischen soziokulturellen Kontext zu betrachten.⁵²

Zweitens: *Poetische Sprache* ist (kreativer) *Stil*. Bierwisch spricht damit fast nebenbei aus, was kurze Zeit später u. a. von Sanders⁵³ in Bezug auf Abweichungstilistik formuliert und heute von Georg Michel⁵⁴ und anderen vertreten wird: *Poetische Sprache* ist innerhalb der Kategorie *Stil* zu fassen. Michel hält zunächst fest, dass für literarische Texte generell alle denkbaren Sprachstilmittel in Betracht kommen, die auch in außerliterarischer Kommunikation vorkommen können.⁵⁵ Eine Anknüpfung an die linguistische Poetik würde bedeuten, dass literarische Texte speziell im Hinblick auf Erscheinungen und Operationen im Sinne *sprachlicher Fokussierung* durch Deviation, Kontrast und Isomorphie zu untersuchen wären. *Poetizität* werde aber häufig auch durch die Relationen des Sprachstils zu Konstituenten wie Textsorte, Thematik und literarischer Tradition geschaffen.⁵⁶

Einen ausführlichen Überblick zur Diskussion um den Poetizitätsbegriff liefert Marina Foschi Albert. Die Autorin betrachtet dabei Poetizität und Textualität in einem Wechselspiel, um Kriterien der Unterscheidung zwischen poetischen und nichtpoetischen Texten aufstellen zu können. Sie kommt zu dem (vorläufigen) Schluss: „Die Kontroverse über die Evidenz der Poetizität erscheint zur Zeit nur auf Textsortenebene lösbar“⁵⁷. Foschi Alberts Hinweis könnte man mit dem Prinzip der Rahmung interpretieren: *Poetische Sprache* wird stets evident innerhalb einer bestimmten Rahmung, hier durch die Textsorte gegeben.

Geht man von der Textsortenebene hinunter auf die textuelle, ist dieser relationale Aspekt bereits gegeben. Eine wichtige Übereinstimmung zwischen *poeti-*

⁵¹ Eco (1972), S. 146.

⁵² Ebd., S. 108.

⁵³ Sanders, Willy (1973): *Linguistische Stiltheorie*. S. 26. Zitiert nach Braun, Peter (1998): *Tendenzen in der deutschen Gegenwartsprache*. 4. Aufl., Stuttgart, Berlin, Köln: Kohlhammer. S. 48.

⁵⁴ Michel, Georg (2001): *Stilistische Textanalyse. Eine Einführung*. Frankfurt, Berlin, New York: Peter Lang. S. 143 ff.

⁵⁵ Analog hierzu geht Eugenio Coseriu davon aus, dass in der Dichtung alles durch Sprache Bedeutete zum Signifikant wird, dessen Signifikat der Sinn des Gesamttextes ist. Vgl. Coseriu. Zitiert nach Hardt, S. 28.

⁵⁶ Michel (2001), S. 150.

⁵⁷ Foschi Albert, Marina (2008): *Über Poetizität und Textualität. Vorläufige Überlegungen zum Thema*. In: Hornung, Antonie / Robustelli, Cecilia: *Vivere l'interculturala – gelebte Interkulturalität*. Tübingen: Stauffenburg. S. 285–294, hier S. 287.

scher Sprache und *Stil* liegt gerade hierin: Wie von Bierwisch für poetische Strukturen festgestellt wurde, dass sie in Relation zu anderen (konventionell gewordenen) poetischen Strukturen erkennbar werden, gilt auch für Stilzüge, dass sie immer in Relation zu anderen Stilzügen wahrgenommen werden.

Im Folgenden sollen weitere Aspekte des *Stil*-Begriffs beleuchtet werden, die für die vertiefenden Analysen in Kapitel 3 eine wichtige Rolle spielen.

1.3.2 *Poetische Sprache = Stil = Gestalt, Sinn und Wirkung*

Dass *Stil per se* relational ist, gehört nach Barbara Sandig⁵⁸ zu seinen wichtigsten Eigenschaften. *Stil* macht sich dort bemerkbar, wo er in Relation zu anderen möglichen Stilen verwandt wird: z.B. zum Stil der Alltagssprache oder zu traditionell vorgeprägten Mustern einer Bühnensprache. *Poetische Sprache* bzw. *Stilzüge* können insofern innerhalb einer bestimmten Textsorte (wie etwa eines Werbetextes) als separate Einheiten wahrgenommen werden.

Ulla Fix unterstreicht, dass *Stil* als komplexe semiotische Einheit zu verstehen ist.⁵⁹ Texte müssten als Komplexe von Zeichen verschiedener Zeichenvorräte betrachtet werden. *Stil* als Teil der Textbedeutung entstehe aus dem Zusammenhang dieser verschiedenen Systemen zugehörigen Zeichen und sei zu den „Denkstilen einer Zeit“ in Beziehung zu setzen.⁶⁰

An anderer Stelle betont Fix, dass *Stilistik* als Teildisziplin der Textlinguistik anzusehen ist.⁶¹ Sie gibt in diesem Zusammenhang knapp die Grundgedanken Wolfgang Heinemanns (1991) wieder und hebt u. a. hervor: „Das Stilistische ist Träger pragmatischer Informationen und gibt dem Text so einen zusätzlichen Bedeutungs- und Wirkfaktor.“⁶² Damit, dass *Stil* immer auch ein *Mehr* an Bedeutung erzeugt, ergibt sich eine weitere wichtige Übereinstimmung mit Jakobsons und Lotmans Definitionen der *poetischen Sprache*. Beide, *Stil* und *poetische Sprache*, sind darüber hinaus auf Wirkung ausgerichtet.

In diesem Beitrag wird außerdem mit Fix von einem *Stilbegriff* ausgegangen, welcher das *Gestalthafte* mit einbezieht.⁶³ Fix betont, Gestalten sei auf Ein-

⁵⁸ Sandig, Barbara (2001): *Stil ist relational! Versuch eines kognitiven Zugangs*. In: Jakobs, Eva-Maria / Rothkegel, Anneli (Hgg.): *Perspektiven auf Stil*. Tübingen: Niemeyer. S. 21–34.

⁵⁹ Fix, Ulla (2001): *Zugänge zu Stil als semiotischer Einheit*. In: Jakobs / Rothkegel, S. 113–125.

⁶⁰ Fix (2001), S. 118 u. 121.

⁶¹ Fix, Ulla (2006): *Textualität und Stil*. In: Foschi Albert, Marina / Hepp, Marianne / Neuland, Eva (Hgg.): *Texte in Sprachforschung und Sprachunterricht*. München: Iudicium. S. 62.

⁶² Ebd., S. 64.

⁶³ Fix, Ulla (1996): *Gestalt und Gestalten. Von der Notwendigkeit der Gestaltkategorie für eine das Ästhetische berücksichtigende pragmatische Stilistik*. In: *Zeitschrift für Germanistische Linguistik* VI. S. 308–323.

heitlichkeit gerichtetes sprachliches Handeln und somit ästhetisierendes Handeln. Stilistisches sei immer auch Ästhetisches. In diesem Sinne lässt sich *poetische Sprache* als *Gestalt* fassen, d.h. als etwas nicht nur Statisches sondern auch „Fließendes“: als prozesshaft und als Ausdruck von Handlungen. Fix schreibt mit Rekurs auf Kainz (1969):

Und Gestalt ist das sichtbare Ergebnis von Handlungen, von Dynamischem, selbst prozeßhaft, ein offenes Gebilde, das der entdeckenden Rezeption bedarf, also ebenfalls einer Bewegung – des „Herabsteigens“ vom Ganzen zum einzelnen, der Top-down-Methode.⁶⁴

Für den Begriff der *Gestalt* gilt außerdem: Das Ganze ist mehr als die Summe seiner Teile.

Mit Blick auf Ecos ästhetischen Zeichen-Code und den Stilbegriff von Fix kommt man vor allem dem flüchtigen Charakter *poetischer Sprache* näher.⁶⁵ Wohl in diesem Sinne besteht nach Ansicht Marga Firles die Aufgabe der Stilforscher in Bezug auf poetische Kommunikation darin, „zu bestimmen, in welchem Maße das semiotische System eines konkreten Textes *kreativ* ist.“⁶⁶ Die Interpretation eines Kunstwerks und seines Stils bilden nach Firle eine dialektische Einheit.

1.3.3 Kurzresümee

Zusammenfassend kann man festhalten, dass sich *poetische Sprache* in der Abweichung bzw. Relation zu anderen Sprachstilen manifestiert. Sie ist als ästhetische Kategorie auf Einheitlichkeit gerichtetes sprachliches Handeln und bildet in jedem sprachlichen Kunstwerk ihren eigenen ästhetischen Code, ihre *Sprachgestalten* aus. Diese werden in der „entdeckenden Rezeption“ wahrgenommen, und liefern, im gesamten soziokulturellen Zusammenhang gesehen, ein *Mehr* an Bedeutung.

Für die Erfassung und Funktionsbestimmung *poetischer Sprache* ist demnach eine Stilanalyse auf phänomenologischer Ebene sowie auf der Ebene des gegebenen soziokulturellen Kontextes erforderlich.

⁶⁴ Ebd., S. 316.

⁶⁵ „Flüchtig“ ist hier in dem Sinne gemeint, dass ein „poetisches Regelsystem“ in dem Moment, in dem es sich zur Norm erhebt, redundant wird und seine Kraft verliert.

⁶⁶ Firle, Marga (1990): Stil in Kommunikation, Sprachkommunikation und poetischer Kommunikation. In: Fix, Ulla (Hg.): Beiträge zur Stiltheorie. Leipzig: Enzyklopädie. S. 19–45, bes. S. 43f.

2. Theater –Text: Theaterhistorisch fundierte Begründung für einen Fokus auf *poetische Sprache*

Im vorliegenden Kapitel wird das Verhältnis von Sprache / Text und Theater in seiner historischen Entwicklung betrachtet. Dabei lässt sich eine genealogische Linie aufzeigen, welche die in Kapitel 4.2 untersuchten zeitgenössischen Theaterertexte mit bestimmten Schreibweisen vom Ende des 19. Jahrhunderts und Anfang des 20. Jahrhunderts verbindet. Diese zieht sich von der Schreibposition Stéphane Mallarmés über die Historischen Avantgarden, insbesondere über Herward Waldens Wortkunsttheorie und die Schreibweisen von Autoren wie Oskar Kokoschka, August Stramm und Ernst Toller. Weiter führt sie über das Werk von Gertrude Stein bis hin zu Heiner Müllers und Thomas Bernhards Theaterertexten. Allen hier genannten Autoren ist gemeinsam, dass sie Sprache mit sinnlich-körperlicher Wahrnehmung in Verbindung bringen und ihre zeitlich-räumlichen Dimensionen ausschöpfen. Unter Anwendung des theaterwissenschaftlichen Begriffs *unmittelbare Texttheatralität* (Kapitel 2.2.1) sollen diese Aspekte als spezifisch für *poetische Sprache* erfasst und bei den Analysen an konkreten Beispielen beschrieben werden.

2.1 Die Theaterreformer um 1900 – *Entliterarisierung* und neue Funktionen von Sprache

Die vielfältigen Entwicklungen im Theater seit Ende des 19. Jahrhunderts lassen sich schwer auf einfache Begrifflichkeiten festlegen. Im Folgenden soll aus der Theatergeschichte⁶⁷ vornehmlich jene Phase in den Blick genommen werden, in welcher sich die Frage nach dem Verhältnis von Text und Theater sowie nach der Funktion von Sprache und Text auf vielfältige Weise neu stellte. Es scheint, dass in dieser Zeit, nämlich um die Jahrhundertwende und in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts, bereits die wichtigsten Variablen für ein mögliches Theater-Text-Verhältnis erschlossen wurden. Viele Texte der Theaterreformer weisen Analogien zu aktuellen Konzepten auf, die um 2000 entwickelt wurden und im Zentrum des Kapitels 4.2 stehen.

⁶⁷ Ein guter theatergeschichtlicher Überblick sowie zahlreiche Quellentexte zum Theater des 20. Jahrhunderts finden sich bei Brauneck, Manfred (2001): Theater im 20. Jahrhundert. 9. Aufl., Reinbek bei Hamburg: Rowohlt. Im Folgenden wird häufiger aus den bei Brauneck zusammengestellten Quellen zitiert.

Bislang liegt keine Studie vor, die sich speziell mit der Entwicklung des Verhältnisses von Sprache / Text und Theater in diesem Zeitraum befasst. Nur wenige vereinzelte Forschungsbeiträge zu bestimmten Autoren der Historischen Avantgarden (vornehmlich aus den Bereichen der Theaterwissenschaft und Literaturwissenschaft) befassen sich überhaupt mit der Frage nach dem Text im Theater. Die folgende Zusammenschau ist auf die Perspektive der vorliegenden Arbeit zugeschnitten. Sie hebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit, sondern soll dazu dienen, paradigmatisch Schreib- und Rezeptionspositionen vorzuführen, die zentrale Wendepunkte der Verhältnisbestimmung von Sprache / Text und Theater markieren.

Allgemein wird der Zeit der Theaterreformer eine Phase der Verselbständigung aller theatralen Zeichen – und somit auch der sprachlichen – bescheinigt. *Entautomatisierung*, *Selbstreferenzialität* und *De-Semantisierung* sind die Stichworte bezüglich eines veränderten Sprachgebrauchs bzw. einer veränderten Signifikantenpraxis als allgemeiner Tendenz im 20. Jahrhundert, so wie sie auch für die Literatur konstatiert wird. Vor allem *De-Semantisierung* kennzeichne bis heute die Sprachverwendung im so genannten *postdramatischen Theater*, heißt es.⁶⁸ Solche pauschalen Aussagen sind mit Blick auf die einzelnen Phänomene zu überprüfen. Sicherlich bedarf es einiger Differenzierung. An dieser Stelle sei zunächst einmal dahin gestellt, ob es überhaupt eine *De-Semantisierung* von Sprache gibt.

Das Ende des 19. Jahrhunderts ist geprägt durch die Krise des bürgerlichen Illusionstheaters, des Naturalismus und der Repräsentation. Es handelt sich um eine Zeit, in welcher offenbar ein allgemeiner „Wandel in der triadischen Relation von Wahrnehmung, Körper und Sprache“⁶⁹ stattfindet und die Suche nach neuen Formensprachen für das Theater beginnt. Im Besonderen sind es zwei Konzeptionen, die zunächst – in ihrer auf eine Vulgata reduzierten Form – die Vorstellung von Theater Anfang des 20. Jahrhunderts entscheidend mitbestimmen: Wagners Idee des Gesamtkunstwerkes (1848, 1851)⁷⁰ und Nietzsches *Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* (1871). Wie bei Wagner wird Theater nun zum gesellschaftlich kultischen Ort, an dem man den Ursprungsmythos einer völkischen Gemeinschaft spielt⁷¹. Oder es wird, Nietzsches programmatischer Schrift entsprechend, dionysisches Fest, das in Musik, Tanz und Rausch den Mythos des Ur-Einen mit der Natur zelebriert. Musik und Tanz als prä- bzw. extraverbale Ausdrucksformen erfahren hierbei eine große Aufwertung und werden häufig dem als unzulänglich betrachteten (Text-)Wort übergeordnet. Gerade

⁶⁸ Vgl. Lehmann (2005), S. 263.

⁶⁹ Fischer-Lichte, Erika (1995): *TheaterAvantgarde: Wahrnehmung – Körper – Sprache*. Tübingen, Basel: Francke. S. 6.

⁷⁰ Vgl. Wagner, Richard (1848): *Das Kunstwerk der Zukunft*. In: *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, Band 3. Leipzig 1907, S. 42–177.

⁷¹ Vgl. Finter, Helga (1990): *Der subjektive Raum*. Bd. 1. *Die Theaterutopien Stéphane Mallarmés, Alfred Jarrys und Raymond Roussels: Sprachräume des Imaginären*. Tübingen: Narr. S. 76.

in dieser Zeit des Umbruchs, im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts, lässt sich eine außergewöhnlich innovative Schreibposition verzeichnen, die ein tiefes Vertrauen in das theatrale Potential von Texten bezeugt und die Rezeptionsästhetik des 20. Jahrhunderts in Bezug auf Sprache vorwegnimmt: Stéphane Mallarmés *écriture corporelle*. Vor allem mit seinen Stücken *Igitur* (1869) und dem Fragment *Hérodias* (Fragment, seit 1864, teilw. veröffentlicht 1896) begeht Mallarmé den entscheidenden Weg zur Entgrenzung der Sprache. Der Theatertext *Igitur* setzt sich aus fünf Monologen zusammen und strebt eine Auflösung aller herkömmlichen dramatischen Strukturen an. Die Konfrontation der Figur Igiturs mit dem Tod wird im Akt des Auslöschens der Kerze beschrieben, welcher erst - ex negativo - das Leben erfahrbar macht:

(1)

- 1 Lui-même à la fin, quand les bruits auront disparu, tirera une preuve de quelque
- 2 chose de grand (pas d'astres? le hasard anulé?) de ce simple fait qu'il peut
- 3 causer l'ombre en soufflant sur la lumière.⁷²

Wie Helga Finter ausführlich darlegt, wird in Mallarmés Schreibkonzeption der Text zur Sprachhandlung, welche „die Inszenierung durch den Leser fordert“⁷³. Die Beteiligung der Leser im Leseakt ist Voraussetzung für die Konkretisierung von Sinnpotentialen zu Darstellungen, „durch Blick und Stimme, die der Leser einsetzt.“⁷⁴ Dabei fallen Wort und Geste im Atem zusammen:

(2)

- 1 Plus rien, restait le souffle, fin de parole e geste unis – Souffle la bougie de
- 2 l'être, par quoi tout a été. Preuve.⁷⁵

Die Vorstellungs- und Einbildungskraft beim Semioseprozess ist hier also, „nicht, wie bei Hegel noch, reiner Geist, sie ist vor allem auch Körper“⁷⁶. Denn sie bringt erst durch „die sinnlichen Qualitäten der Signifikanten, durch das, was sie an affektiven Besetzungen zu aktivieren ermöglichen, Vorstellungen hervor“⁷⁷. Eine solche Lektüre bedeutet für den Leser „die Chance, [...] den wahn-sinnigen Akt zu wagen und lustvoll sich dem Unendlichen der Semiose zu öffnen, sich sprechen zu lassen, selbst seinen Atem und seine Stimmgeste zu finden, mit seiner Stimme den Text zu *signieren* und so die Lektüre als *Schrift* zu erfah-

⁷² Mallarmé, Stéphane (1945): *Igitur*. In: Ders. (1945): *Œuvres complètes, texte établi e annoté par Henri Mondor e G. J. Aubry*. S. 433.

⁷³ Finter (1990), S. 39. Dem Stück vorangestellt hat der Autor folgenden Hinweis: „Ce conte s'adresse a l'intelligence du lecteur quit met les choses en scene, elle-même.“ (Mallarmé, *Œuvres Complètes*, S. 433).

⁷⁴ Ebd., S. 36.

⁷⁵ Mallarmé, S. 433.

⁷⁶ Ebd.

⁷⁷ Ebd.

ren⁷⁸. Finter legt dar, wie bei Mallarmé im Akt des Schreibens und des Lesens „immer eine Trinität am Werk [ist], die den Ausdruck und das Sagenwollen transzendiert und so zugleich auf die Sprache und das Wort als Transzendenz verweist, in der erst das Subjekt sich manifestiert in einem Körper, Geist und Seele verbindenden Semioseprozess⁷⁹. 1864 lenkt Mallarmé die Aufmerksamkeit auf die Wirkung des Darzustellenden:

J'ai enfin commencé mon *Hèrodiade*. Avec terreur, car j'invente una langue qui doit nécessairement jaillir d'une poétique très nouvelle, que je pourrais définir en ces deux mots: *Peindre non la chose mais le 'effet qu'elle produit*.⁸⁰ [Hervorhebung S.M.]

Diese mögliche Wirkung, der Gestus der Bewegung, manifestiert sich bei Mallarmé nicht erst auf der Bühne, sondern ist bereits im Text selbst sprachlich enthalten. Damit spielt sich das Drama mittels der Sprache schon auf der Ebene zwischen Text und Rezipienten ab. Der Text selbst wird zum Theater, die Sprache ermöglicht lustvolles körperliches Erleben.

Bevor der Sprache und dem Text im Theater je wieder ein solches Potential zuerkannt wird, sollen zunächst ein paar Jahrzehnte vergehen.

Die Reformbestrebungen des Theaters um 1900 weisen, trotz aller Unterschiede in den theoretischen und weltanschaulichen Ansätzen, einige Elemente auf, die eine gewisse Einheitlichkeit erkennen lassen. Dazu gehören das Postulat der Loslösung des Theaters von Textvorlagen, die Ablehnung von Naturalismus und Psychologismus sowie der Rekurs auf die Musik als neuem ästhetischen Paradigma. Verbunden mit der Entliterarisierung erhält nun der Regisseur als Schöpfer des Theaterkunstwerks eine neue wichtige Stellung. Es entstehen Gemeinschaftsarbeiten von Regisseuren, Komponisten, Bühnenbildnern und Choreographen. Zunächst ist es vor allem die Stilbühnenbewegung, welche die *Retheatralisierung*⁸¹, die Loslösung von literarischen Vorlagen und die Öffnung zu neuen Formensprachen voran treibt. Der Verzicht auf alles Illusionistische, eine Vereinfachung der Erscheinung „zur selbtherrlichen Form⁸² und die emotionale Beteiligung aller Anwesenden soll das Theater zum Ort einer neuen Gesellschaft machen, die teilnimmt „an der Offenbarung des Lebens⁸³. Dabei wird die „Harmonie der ganzen Kunst“ – dem damaligen emphatischen Kunstver-

⁷⁸ Ebd., S. 44.

⁷⁹ Ebd., S. 38.

⁸⁰ Mallarmé in einem Brief an Henri Cazalis, zitiert nach Finter (1990), S. 54.

⁸¹ Dieser Begriff stammt von Elinor Fuchs und wurde von Erika Fischer-Lichte und Hans-Thies Lehmann übernommen.

⁸² Behrens, Peter (1900): *Feste des Lebens und der Kunst*. Leipzig: E. Diederichs. Zitiert nach Brauneck, S. 49.

⁸³ Ebd., S. 48.

verständnis entsprechend – „als das schöne Sinnbild eines starken Volkes“⁸⁴ verstanden. Auch die Sprache (des Schauspielers) soll stilistisch überhöht sein, wie aus Peter Behrens' Schrift *Feste des Lebens und der Kunst* (1900) hervorgeht:

Schön sei seine Sprache, und vor allem gebe er die Schönheit der Dichtung wieder. Er spreche rhythmisch, er spreche Verse metrisch. Wir verbitten uns, dass man unser Verständnis durch die absichtliche Verdrehung der Verse in Prosa zu erleichtern glaubt. Wir verstehen die Kunst als Form und wollen diese in der meisterlichsten Art.⁸⁵

Die Stilbühnenbewegung wendet sich explizit gegen die alte Vorherrschaft des Dramentextes als literarischem Kunstwerk. Der Text könne höchstens als Vorlage betrachtet werden, als „Partitur, aus welcher von den nachschaffenden, ausführenden Intelligenzen die eigentliche Erscheinungsform erst entnommen werden muß“⁸⁶. Nach Georg Fuchs (1904) wird das Drama für die große Menge nur dann zum Erlebnis,

...wenn der Dramatiker vom Schreibtisch aufsteht, wenn er sich besinnt, daß er mit dem Literaten gar nichts, mit dem Dichter nur manches gemein hat, und daß er selbst Hand anlegen muß auf der Schaubühne. Wie der Baumeister auf die Baustelle gehört, gehört der Dramatiker in das Theater.⁸⁷

In ähnlichem Sinne hebt Lothar Schreyer (1916), der Begründer der „Kampfbühne“, die „Bühnenkunst“ als selbständige Kunst hervor:

Es ist keine Nachschöpfung der Dichtung, kein Werk der bildenden Künste oder des Kunstgewerbes, keine Verbindung verschiedener in Raum und Zeit wirkender Künste. Das Bühnenkunstwerk ist eine künstlerische Einheit.⁸⁸

Das Bühnenkunstwerk als Zusammenspiel der Künste bewirkt die allgemeine Aufwertung der einzelnen theatralen Zeichen. Von Vertretern ganz unterschiedlicher Herkunft (Adolphe Appia, Emile Jaques-Dalcroze, Peter Behrens, Gordon Craig, Wassily Kandinsky, Kurt Schwitters, Lothar Schreyer u. a.) wird die Idee des Theaters als *Gesamtkunstwerk* formuliert, in welchem die Übergänge zu anderen Kunstformen wie Tanz, Gesang, Skulptur, Installation usw. fließend sind. Kandinsky entwickelt darüber hinaus als Kritik am Konzept des additiv strukturierten Gesamtkunstwerks Richard Wagners das „Synthetische Gesamtkunstwerk“ (1912, 1927), getragen von der Vorstellung einer „Übersetzbarkeit“ der Künste: Statt einer Verstärkung der Wirkung durch „Wiederholung einer und

⁸⁴ Ebd., S. 46.

⁸⁵ Ebd., S. 49.

⁸⁶ Fuchs, Georg (1904): *Die Schaubühne der Zukunft*. Berlin: Schuster & Loeffler, S. 105. Zitiert nach Brauneck, S. 55.

⁸⁷ Fuchs, Georg (1904). Zitiert nach Brauneck, S. 55.

⁸⁸ Schreyer, Lothar (1916): *Das Bühnenkunstwerk*. Zitiert nach Brauneck, S. 113.

derselben äußeren Bewegung in zwei Substanzformen⁸⁹ erstrebt Kandinsky die Konstruktion einer autonomen Kunstrealität aus den semiotischen Grundelementen, der „eigenen Sprache“⁹⁰ einer jeden Kunst. In zahlreichen Experimenten versucht er, möglichst exakte Entsprechungen für Transformationen von einer Kunstform in die andere zu entdecken. Sein Ziel ist es, „einen ‚bestimmten Komplex der Vibrationen‘ aufzubauen, der die Emotionen und die Phantasie der Rezipienten affiziert und an dem der Rezipient ‚weiter schafft‘“⁹¹.

Mit der oben beschriebenen Entwicklung geht zwangsläufig auch die Aufwertung der Verbalsprache als theatralem Element einher. Ob im Theater als „Fest des Lebens und der Kunst“ von Peter Behrens (1900), im „bedingten Theater“ von Meyerhold (1906) oder im „Bühnenkunstwerk“ Lothar Schreyers (1916) und der „Wortkunsttheorie“ Herwarth Waldens (1920): Die Sprache soll vor allem rhythmisch sein, Bewegung ausdrücken.

Schreyer definiert sein „Bühnenkunstwerk“ als Spiel von Rhythmus und Bewegung, in dem alles auf der „Melodie des Gesamtwerkes“ aufbaut. Die Kunstgestalt ist dabei Verkündung einer „ungreifbare[n], unbegreifbare[n] Vision. [...] Die bühnenkünstlerischen Mittel sind aus Grundformen, Grundfarben, Grundbewegungen und Grundtönen gestaltet. Wie die Gestaltung vor sich geht, weiß niemand“⁹². Die Sprache, so Schreyer, „formt Worte und Wortverbindungen. Die Wortverbindung kann in ein selbständiges Kunstwerk, ein Wortkunstwerk, eine Dichtung verwandelt werden“⁹³.

So wird Sprache im Theater einmal „Ausdruck der Seele“ (Behrens)⁹⁴, Verbindung zum Tanz (Meyerhold), selbständiges Kunstwerk und visionär-ekstatische Erfahrung (Schreyer) oder „Klanggebärde“, Musik (Walden).

Mit dem Futurismus kommt es nicht nur zum Bruch mit traditionellen Theaterformen, sondern auch zu einer radikalen Umwälzung im Gebrauch von Sprache. Wie die spektakulären Saal- und Straßenaktionen, das Varieté mit seinem Prinzip von Montage und Simultaneität und das futuristische Experimentaltheater als Vorstufe späterer Performance-Kunst, stellt auch die futuristische Sprachtheorie eine revolutionäre Neuerung dar. Dabei geht es vor allem um den Versuch, die morphosyntaktische Ebene aufzubrechen. In Marinettis *Manifesto Tecnico della Letteratura Futurista* (1912) wird ausdrücklich die „Befreiung der Sprache aus den Fesseln der Syntax“ gefordert, sowie eine flexible Sinn-Gebung und Loslösung von finiten Formen. Unter anderem heißt es hier:

1. Die Syntax muss zerstört werden und die Substantive dem Zufall nach verteilt, so wie sie gerade auftauchen. 2. Das Verb muss im Infinitiv benutzt werden. [...]

⁸⁹ Kandinsky, Wassily (1912). Zitiert nach Brauneck, S. 128.

⁹⁰ Ebd., S. 215.

⁹¹ Ebd., S. 215f.

⁹² Schreyer, Lothar (1916). Zitiert nach Brauneck, S. 113.

⁹³ Ebd., S. 115.

⁹⁴ Behrens, Peter (1900). Zitiert nach Brauneck, S. 50.

3. Das Adjektiv muss abgeschafft werden, damit das nackte Substantiv seine eigene Grundfarbe behalten kann. Das Adjektiv mit seiner Eigenschaft der Nuancierung, ist mit unserer dynamischen Sicht nicht vereinbar, da es eine Pause bedeutet, eine Reflexion. 4. Das Adverb muss abgeschafft werden, als altes Verbindungsglied, das die Wörter untereinander zusammenhält. [...] Die Dichtung muss eine ununterbrochene Reihe von neuen Bildern sein, ohne dies wäre sie nichts als Blutarmut und Bleichsucht. [Übers. M.R.⁹⁵]

Marinetti verwirft die Syntax als „abstrakte[n] Code, der den Dichtern zudiente, die Masse über die Farbe, die Musikalität, die Plastik und die Architektur des Universums zu informieren“⁹⁶. Als Vermittlerinstanz müsse sie unterdrückt werden, „damit die Literatur direkt an das Universum gekoppelt werden kann“⁹⁷. Nur so könne dem freien Vers auch die Freiheit der Wörter folgen.⁹⁸ Dabei begrüßt Marinetti es, dass die Sprache „hässlich“ wird, dass sie „alle brutalen Töne, alle expressiven Schreie des gewalttätigen Lebens benutzt, welches uns umgibt.“⁹⁹

Im russischen Futurismus wird die Suche nach einer neuen Sprache schließlich bis über die Grenze zum Schweigen hinaus getrieben. Als Beispiel hierfür steht das „*Endpoem*“ (1913) von Wassilisk Gnedow.¹⁰⁰ Es wurde vom Autor schweigend, mit rhythmischen Bewegungen begleitet, „vorgetragen“. Vielleicht ist dies einer der wenigen Momente, in welchen die Sprache tatsächlich eine De-Semantisierung erfahren hat.

⁹⁵ Marinetti, Filippo Tommaso (1912): Manifesto Tecnico della Letteratura Futurista. <http://www.classicitaliani.it/novecent/marinetti.htm> (Stand 07 / 2013). Auszug: “1. Bisogna distruggere la sintassi, disponendo i sostantivi a caso, come nascono. 2. Si deve usare il verbo all'infinito, perché si adatti elasticamente al sostantivo e non lo sottoponga all'io dello scrittore che osserva o immagina. Il verbo all'infinito può, solo, dare il senso della continuità della vita e l'elasticità dell'intuizione che la percepisce. 3. Si deve abolire l'aggettivo perché il sostantivo nudo conservi il suo colore essenziale. L'aggettivo avendo in sé un carattere di sfumatura, è incompatibile con la nostra visione dinamica, poiché suppone una sosta, una meditazione. 4. Si deve abolire l'avverbio, vecchia fibbia che tiene unite l'una all'altra le parole.”

⁹⁶ Ebd.: “La sintassi era una specie di cifrario astratto che ha servito ai poeti per informare le folle del colore, della musicalità, della plastica e dell'architettura dell'universo. La sintassi era una specie d'interprete o di cicerone monotono. Bisogna sopprimere questo intermediario, perché la letteratura entri direttamente nell'universo e faccia corpo con esso.”

⁹⁷ Ebd.

⁹⁸ Ebd.: „Dopo il verso libero, ecco finalmente le parole in libertà!”

⁹⁹ Ebd.: “Ci gridano: «La vostra letteratura non sarà bella! Non avremo più la sinfonia verbale, dagli armoniosi dondolii, e dalle cadenze tranquillizzanti!». Ciò è bene inteso! E che fortuna! Noi utilizziamo, invece, tutti i suoni brutali, tutti i gridi espressivi della vita violenta che ci circonda”.

¹⁰⁰ Gnedow, Wassilisk (1913): *Endpoem*. In: Ders.: *Smert' Iskusstvu* (Tod der Kunst). Petersburg 1913, Reprint Moskau 1996, S. 17.

Nachdem nun der „Tod des Wortes“ erklärt worden war, wird 1913 (von Viktor Šklovskij) auch seine Auferstehung gefeiert, im Zuge der neuen Literaturtheorie des russischen Formalismus.

Wenn auch Marinettis Sprachtheorie ganz offensichtlich an die spezifischen Prinzipien des Futurismus gekoppelt ist, verweist sie auf eine allgemeine Suche nach neuen sprachlichen Ausdrucksformen, die einer veränderten Sicht der Welt gerecht werden können und z. T. erst im Bruch mit traditionellen Grammatiknormen zu finden sind. Sie übt in ihrer Radikalität große Faszination aus und regt Dadaisten und Expressionisten, welche längst ähnliche Wege suchen, zu weiteren Experimenten an.

In seinen berühmten Dada-Lautgedichten befreit Hugo Ball die Wörter nicht nur aus den „Fesseln der Syntax“, sondern vor allem auch aus ihren engen semantischen Zuordnungen. Dabei wird die Komposition zur Klanggestalt. Balls Versuche, „möglichst ohne Worte und ohne Sprache auszukommen“, bekräftigt er im Eröffnungsmanifest für den 1. Dada-Abend in Zürich (1916), in welchem er schreibt, er „lese Verse, die nichts weniger vorhaben als: auf die Sprache zu verzichten“¹⁰¹. Seine im *Cabaret Voltaire* präsentierten Gedichte kommentiert er an anderer Stelle folgendermaßen:

Ich habe eine neue Gattung von Versen gefunden, „Verse ohne Worte“ oder Lautgedichte, in denen das Balancement der Vokale nur nach dem Werte der Ansatzreihe erwogen und ausgeteilt wird.¹⁰²

Während sich Marinetti eher gegen dichterische Sprachkunst und zugunsten eines ökonomisch effizienten, expressiven Sprachgebrauchs ausspricht, stellt die „Wortkunsttheorie“ (1920) von Herwarth Walden, dem Begründer der „Sturm-Bühne“, genau die gegenläufige Tendenz dar. Walden betont hier die Funktion der Wortkomposition als Klang-Kunstwerk, und infolgedessen die Loslösung der Dichtung aus logisch-begrifflichen Bindungen und Abbildungsfunktionen:

Die Zusammenstellung der Wörter, ihre Komposition, ist das dichterische Kunstwerk. Wörter sind Klanggebärden. [...] Die organische, das heißt phonetisch gegliederte Gestaltung der Klanggebärden ergibt das Kunstwerk Dichtung. Die seelische Auslösung des Kunstwerks hängt von dem Aufnehmenden ab. Sie ist also nicht eindeutig und vor allem nicht die Aufgabe eines Kunstwerks, deutbar zu sein oder bestimmte Gefühle auszulösen. Es ist die undeutbare Wirkung eines Kunst-

¹⁰¹ Ball, Hugo (1916): Eröffnungsmanifest 1. Dada-Abend in Zürich. 14. Juli 1916. <http://www.textlog.de/6750.html> (Stand: 07 / 2013).

¹⁰² Ball, Hugo (1916): *Cabaret Voltaire*: „Bildungs- und Kunstideale als Varietéprogramm“. Zitiert nach Brauneck, S. 106.

werks, körperlich und seelisch zu bewegen. Bewegung wird nur durch Bewegung ausgelöst. Deshalb ist das Wesen jedes Kunstwerks sein Rhythmus.¹⁰³

Waldens *Wortkunsttheorie* entsteht in engem Austausch mit der Künstlergruppe um den „Sturm“, wobei u. a. der Einfluss von Oskar Kokoschka eine wichtige Rolle spielt. In den Worten Waldens sind die beiden Hauptaspekte enthalten, die die neue Funktion von Sprache im Theater bestimmen: 1. Sprache wird – wie bei Mallarmé – zum *Körpergestus*, sie wird körperliches und seelisches Erleben (des Sprechenden sowie des Rezipienten). 2. Sprache steht in enger Analogie zu Musik, und dies bedeutet *Entautomatisierung* der Zuordnung von Signifikant und Signifikat, Offenheit und Mehrdeutigkeit. Beide Aspekte bedeuten Entgrenzung der Sprache und lassen sich, wie im Weiteren zu zeigen sein wird, in einer genealogischen Linie weiter verfolgen, die manche Texte der Theaterreformer mit aktuellen Texten um 2000 verbindet.

Es stellt sich heraus, dass *Entliterarisierung* und *Retheatralisierung* überhaupt erst eine intensive Auseinandersetzung mit Sprache im Theater ermöglichen.¹⁰⁴ Insofern bedeuten sie nicht zwangsläufig Abschied vom *Theatertext*. Im Gegenteil: Eng an sie gekoppelt vollzieht sich, wie oben gezeigt, der Prozess der Entautomatisierung der sprachlichen Zeichen. Und gerade dieser führt letztlich in verschiedenen Experimenten auch wieder zu einer neuen Literatur für das Theater. Dies lässt sich besonders gut an den expressionistischen Dramen sehen, welche – in all ihren unterschiedlichen Spielformen – vor allem auch *literarische Sprachexperimente* sind. Mit dem expressionistischen Theater ist eine neue Stufe in der Entwicklung des Theater-Text-Verhältnisses erreicht: Eine neue Verbindung des Theaters mit der dramatischen Literatur dieser Zeit kann sich bei völliger Wahrung der Eigenständigkeit des Theaters als Kunstform vollziehen.

Angesichts der Vielfalt der Ausprägungen kann der Begriff *Expressionismus* im Theater – wie auch in der Literatur – nur als Sammelbegriff verstanden werden. Erstaunlicherweise liegen bis heute kaum linguistische Untersuchungen der Sprachexperimente in der expressionistischen Dramenliteratur vor.¹⁰⁵ An dieser

¹⁰³ Walden, Herward (1920): Der Sturm 12 / 1920 / 21, Nr. 1. Zitiert nach Brauneck, S. 212.

¹⁰⁴ In den 1920er- Jahren sind es vor allem Sergej M. Eisenstein und der junge Bertolt Brecht, welche sich für eine Entliterarisierung des Theaters aussprechen. Brecht lobt um 1921 in einer Kritik „vitalen, unliterarisches Theater“, und Eisenstein entwickelt sein Konzept der proletarischen Produktionskunst im Zusammenhang mit der Forderung nach der „Vernichtung der literarischen Ketten, die das Theatermaterial fesseln“. (In: Eisenstein, Sergej M. (1922): Widerspiegeln, nachahmen oder gestalten? In: B. Arvatov: Kunst und Produktion. 1972, Hrg v. H. Günther und K. Hielscher. München. S. 82f. Zitiert nach Brauneck, S. 326).

¹⁰⁵ Eine der wenigen Ausnahmen bildet Mazza, Donatella (2005): Zur Sprache im Drama des Expressionismus: *Kräfte* von August Stramm. In: Di Meola, Claudio / Hornung, Antonie / Rega, Lorenza (Hgg): Perspektiven Eins. Istituto Italiano di Studi Germanistici: Rom. S. 329–341.

Stelle sollen drei Beispiele der expressionistischen Dramatik erwähnt werden, welche als exemplarisch für unterschiedliche Schreibpositionen betrachtet werden können.

Kokoschkas Drama *Mörder, Hoffnung der Frauen* (1909–1916) wird oft als das erste typisch expressionistische Drama bezeichnet.¹⁰⁶ Es ist in seiner assoziativen Verbindung von Bild / Licht, Wort / Ton und Gebärde der Kunst Kandinskys sehr nahe. Kokoschka gestaltet auf allen Ebenen des Textes das Thema des Geschlechterkampfes. Dabei nehmen die Regieanweisungen einen großen Teil des Gesamttextes ein. Hier entwirft der Autor eindrucksvolle Bilder und eine detaillierte Choreographie, mit der er seine Begeisterung für den damals aufkommenden Ausdruckstanz verrät.¹⁰⁷ Donatella Mazza siedelt die Sprache des frühen Kokoschkas stark in der Nähe seiner zeichnerischen und malerischen Kunst an, die dem Künstler selbst nach „die vierte Dimension“ mit einbezieht, „welche im Barock entdeckt wurde, die der Bewegung“¹⁰⁸. Auf der Ebene der Figurensprache zeichnet Kokoschka oft anhand von synästhetischen Verbindungen eine weitere Schicht starker, beunruhigender oder Grauen erregender Bilder, wie in den folgenden Beispielen:

- (3)
- 1 Frau *laut*: Mit meinem Atem erflackert die blonde Scheibe der Sonne,
 2 mein Auge sammelt der Männer Frohlocken, ihre stammelnde Lust
 3 kriecht wie eine Bestie um mich. [...] ¹⁰⁹
- 4 Frau: So viel Leben fließt aus der Fuge, so viel Kraft aus dem Tor, bleich
 5 wie eine Leiche ist er [...]. Ein wildes Tier zähm ich im Käfig hier, bellt
 6 dein Gesang vor Hunger ? [...]
- 7 Der Mann: Sterne und Mond, fressende Lichter, Frau ! [...] wer säugt
 8 mich mit Blut ? Ich fraß Dein Blut, ich verzehre Deinen tropfenden
 9 Leib. ¹¹⁰

Die einzelnen Referenten sind bei Kokoschka durch Isotopie-Ebenen wie ‚Blut‘ / ‚Leben‘, ‚Tod‘ und ‚Lust‘ miteinander verknüpft und gewinnen im Zusammenspiel an weiterer Ausdruckskraft. Dabei ist die Figurensprache, wie die Gebärden

¹⁰⁶ Vgl. Mazza, Donatella (2008): Oskar Kokoschka. Della coscienza delle visioni. Scritti giovanili. Udine: Campanotto Editore. S. 65, Fußnote 173, mit Hinweis auf Joseph Spengler, Ladislao Mittner, u. a.

¹⁰⁷ Vgl. ebd. S. 67, Fußnote 195.

¹⁰⁸ Wingler, Hans Maria (Hg.) (1956): Oskar Kokoschka, Schriften 1907–1955, S. 413. Zitiert nach Mazza (2008), S. 67.

¹⁰⁹ Kokoschka, Oskar (1916): *Mörder, Hoffnung der Frauen*. In: Best, Otto F. (Hg.) (1974): *Expressionismus und Dadaismus*. Stuttgart: Reclam. S. 180.

¹¹⁰ Ebd., S. 184.

der Figurengruppen überwiegend rhythmisch. Die Sätze¹¹¹ sind meistens kurz – häufig sind es Nominalphrasen als Ausrufe – und fast durchgehend parataktisch angeordnet. Das Stück endet mit einer Reihung von dramatischen Ausrufen (kurzen ein- bis zweigliedrigen Ellipsen), und an letzter Stelle mit dem Einwort-Satz „verloren!“ Die Theatralität dieses Textes ergibt sich aus dem Zusammenspiel des sprachlichen Rhythmus’ und den einprägsamen Bildern, die er evoziert.

Eine völlig andere Verwendung von Sprache findet sich im Drama *Kräfte* (1915)¹¹² von August Stramm. Bei dem Stück handelt es sich um eine Geschichte von Liebe, Eifersucht und Tod im bürgerlichen Milieu des beginnenden 20. Jahrhunderts. In ihrer linguistischen Untersuchung¹¹³ zu diesem Drama stellt Mazza fest, dass der Autor fast durchgehend in den Regieanweisungen die konventionelle grammatische Ebene (Verbvalenz, Semantik) durchbricht, während der Sprechtext „grammatisch einwandfrei“ ist. Das folgende Text-Beispiel soll dies verdeutlichen:

- (4)
- 1 **Sie** am offenen Fenster, starrt hinaus, wendet jäh, stemmt die Faust
2 **Frauenlachen** aus dem Park
3 **Sie** gurgelt, zischt, krampft so bebt ins Zimmer so! stürzt zum Spiegel,
4 streicht Haar und Gesicht, wendet, starrt hilflos, tonlos nachsprechig
5 schön unbeschreiblich anmutig
6 **Welke Blätter** büscheln durchs Fenster
7 **Sie** rast, zertritt, stampft, schleudert Moder! erstarrt, nestelt ein Blatt
8 aus dem Haar, hält die ausgestreckte Hand, versinkt wer? krallt das
9 Blatt, schlägt die Luft, stößt den Fuß, erschrickt
10 **Frauenlachen** unter dem Fenster
11 **Mannstimme** lockt Schatz! Schatzi?!
12 **Fraustimme** fragt huhu?
13 **Mannstimme** hörst du?
14 **Sie** schüttelt Krampf[...] ¹¹⁴

Bei den Auffälligkeiten im Sprachgebrauch handelt es sich hier um Verstöße gegen die ‚bürgerliche‘ Grammatik und gegen konventionelle Referenzbeziehungen, die z. B. im transitiven Gebrauch von nicht transitiven Verben bestehen, oder in nicht mit dem Verb kongruenten Rektionen von Adverbial- oder Objektverhältnissen¹¹⁵. Durch diese Behandlung scheinen die Regieanweisungen dem

¹¹¹ Auch ‚Ellipsen‘ werden hier als autonome, satzwertige Einheiten betrachtet, die keinen defizitären Charakter haben. Vgl. Kap. 4.1.2.

¹¹² Stramm, August (1915): *Kräfte*. Erstdruck in: *Der Sturm* (Berlin), 5. Jg., Nr. 23/24, 1915. Erste Buchausgabe: Berlin. (Verlag Der Sturm) 1915 (= *Sturmbücher VIII*). Geschlossene Uraufführung 1919 in Hamburg. Erste öffentliche Aufführung am 12.4.1921 in Berlin.

¹¹³ Mazza (2005), vgl. Fußnote 105.

¹¹⁴ Mazza (2005), S. 335.

¹¹⁵ Ebd., S. 336.

Dialog gegenüber einen höheren Stellenwert zu erhalten. Sie werden – entgegen ihrer Natur – zu einem Textteil, der sich nicht ohne Weiteres szenisch umsetzen bzw. auflösen lässt. Auf diese Weise wird sprachlich auch die Funktion der Regieanweisungen umdefiniert; es handelt sich nicht mehr nur um reine Anweisungen. Dadurch, dass die Übersetzung in nichtsprachliche Zeichen hier nicht reibungslos verlaufen kann, erweist sich das Medium Sprache nicht mehr als ‚durchlässig‘, sondern als auf seine eigene Materialität verweisend.¹¹⁶ Darüber hinaus tritt die *performative Dimension* der Sprache zutage. Mazza kommentiert:

Gleichzeitig bedeutet dies eine Öffnung gegenüber der performativen Dimension des Wortes. [...] Die Sprachliche Äußerung soll **sein** und **tun** (Austin 1962): Das Gesagte ist Getanes. Eine Modifizierung auf struktureller Ebene der Aussage hat somit weitreichende Auswirkungen und überträgt sich – laut der expressionistischen Anschauung – auch auf die Geste, d. h. auf die Übersetzung der inneren Bewegtheit in äußere Gebärde. [...] Diese extreme ‚Ontologisierung‘ des gesprochenen Wortes ist gerade das Typische an der linguistischen Reflexion des Expressionismus, die eher ‚metaphysisch‘ als ‚metasprachlich‘ gefärbt ist [...].¹¹⁷

Die Figuren im Drama sind „das Ergebnis ihrer Sprechakte und der Beziehungen zueinander“¹¹⁸. Ihr Sprechtext ist extrem knapp gehalten und in dieser dramatisch-chorischen Konzentration besonders ausdrucksstark, diesbezüglich den knappen Konstruktionen in Kokoschkas Stück ähnlich.

In Ernst Tollers Drama *Die Wandlung* (1919) sind es wie bei Kokoschka vor allem Rhythmus und Bewegung, die einen wichtigen Aspekt der sprachlichen Gestalt ausmachen. *Die Wandlung* gilt als typisches Stationendrama des Expressionismus. Toller verarbeitet hier seinen anfänglichen nationalen Enthusiasmus und dessen schnellen Zusammenbruch unter dem Eindruck der grausamen Menschenvernichtung im ersten Weltkrieg.

Sprachlich interessant gestaltet ist vor allem die Totentanzszene des Stückes. Durch den ausgeprägten Rhythmus, welcher die gesamte Szene bestimmt, wird der Tanz auch sprachlich nachvollzogen. Bereits die drei einleitenden Sätze des ersten Skeletts unterliegen einem strengen Versmaß (dreiehbige Jamben mit abwechselnd starkem und schwachen Versausgang):

- (5)
1 Wie bin ich doch allein.
2 Die andern schlafen alle.

¹¹⁶ Vgl. ähnliche Regieanweisungen in den Texten von Philipp Löhle (Kap. 4.1.4) und Moritz Rinke (*Der graue Engel*, Kap. 4.2.1). Bei Analysen im Bereich der Intermedialitätsforschung wird in diesem Fall der Begriff der „Störung“ verwendet.

Vgl. Jäger, Ludwig (2008): Epistemologie der Störung. <http://blogs.mewi.unibas.ch/archiv/305>. (Stand 12 / 2013).

¹¹⁷ Mazza (2005), S. 336f.

¹¹⁸ Ebd., S. 337.

3 Jedoch...mich friert nicht mehr. [...] ¹¹⁹

Als Pendant dazu setzt Toller die Rede des zweiten Skeletts:

(6)

- 1 Schon wieder regt sich drüben der Halunke!
- 2 Daß ich mich immer ducken muß.
- 3 Jedoch...mich hungert nicht. ¹²⁰

In diesen Rhythmus wird nun ein stetiger Wechsel zwischen den beiden Ebenen von Gegenwart und Vergangenheit mit einer Klimax eingebunden, so dass der Tod im Text mittels der Sprache zur Gegenwart, d. h. zur Befreiung und zum Tanz wird. ¹²¹ Durch das musikalische Stilmittel der Wiederholung ganzer Versgruppen, Zeilen oder Zeilenabschnitte erhält die Szene ihren geschlossenen Tanzlied-Charakter. Oft wiederholt die gesamte Figurengruppe der Skelette die Verse eines einzelnen Sprechers im Chor. Das Tempo steigert sich von der langsamen Rede des ersten Skeletts über die schon bewegtere Antwort des zweiten bis zum *vivacissimo* des Chors mit seinen refrain-ähnlichen Wiederholungen. Ebenfalls auffallend bei der sprachlichen Gestalt sind die häufigen Alliterationen und Assonanzen bei der Verstärkung Grauen erregender Bilder:

(7)

- 1 mich *f*riert nicht mehr – wie damals als ich zwischen *F*reund und *F*eind
- 2 *v*erenden musste. Der Kalk *ä*tzte gut, die *F*etzen blutger Haut sind *s*chnell
- 3 *g*eschrumpft. ¹²² [Hervorhebung M.R.]

Ein weiterer Aspekt, der die Affinität im Besonderen zur expressionistischen Lyrik unterstreicht, sind die von Toller benutzten Bilder im Teil der Regieanweisungen, oft synästhetische Verbalbildungen: „Wolken peitschen dunkel um den Mond / Die Wüste trieb die Scham zum Teufel / Und hinter nackten Knochen gähnt der hohle Sumpf“. ¹²³ Ähnlich wie bei Stramm werden die Regieanweisungen hier zum

¹¹⁹ Toller, Ernst (1918): Die Wandlung. In: Spalek, John M. / Frühwald, Wolfgang (Hgg.) (1978): Ernst Toller. Gesammelte Werke. München: Carl Hanser. S. 7–62, hier S. 25f.

¹²⁰ Ebd.

¹²¹ Reinhardt, Michaela (2005): Plädoyer für mehr Theaterarbeit im Fremdsprachenunterricht am Beispiel eines expressionistischen Textes (*Die Wandlung* von Ernst Toller). In: Di Meola / Hornung / Rega, S. 495–514, hier S. 505f.

¹²² Toller (1918), S. 25 (Hervorhebung M.R.).

¹²³ Vgl. hierzu z. B. August Stramm: „Dein Lächeln weint in meiner Brust / Die glutverbissenen Lippen eisen“. Aus: Stramm, August: Untreu. In: Best, Otto F. (1978): Die deutsche Literatur in Text und Darstellung. Expressionismus und Dadaismus. Stuttgart: Reclam. S. 81. Die Rückkehr zur Bildlichkeit und eine Subjektivierung des Bildmaterials sowie das Überschreiten traditioneller Sprachbarrieren sind nach Gerhard P. Knapp einer der gemeinsamen Züge expressionistischer Dichtung (bei

Text, der Widerstand leistet, indem er auf seine sprachlich-materielle Beschaffenheit verweist und sich nicht ohne Weiteres szenisch auflösen lässt.¹²⁴

Wie gezeigt wurde, erfährt die Sprache in diesen Theatertexten keineswegs eine De-Semantisierung. Vielmehr stellt sie auf unterschiedliche Weise neue semantische Bezüge her. Bei Kokoschka ‚bewegt‘ sie durch ihr assoziatives Potential der synästhetischen Verbindungen, durch die Verflechtungen der Isotopie-Ebenen von Leben, Tod und Lust sowie durch den Rhythmus. Bei Stramm liegt die semantische Verschiebung vor allem in der Erschließung neuer unkonventioneller (grammatischer) Dimensionen der Sprache und der extremen Verkürzung sprachlicher Äußerungen. Bei Toller sind es vornehmlich Klang und Rhythmus, die im Zusammenspiel mit dem Verweis auf grauenhafte Bilder die Intensität der Totentanz-Atmosphäre schaffen. In den hier vorgestellten Beispielen führt die besondere Sprachverwendung zu einer gesteigerten Intensität des ‚Text-Erlebens‘ und drückt zweifellos auch eine ‚Lust an der Sprache‘ (Roland Barthes, Julia Kristeva) aus. Der Text wird jeweils zur *écriture corporelle*, welche Körper und Stimme des Rezipienten mit einbezieht und das Drama bereits auch im Leseakt stattfinden lässt. Die Sprache in diesen Theaterstücken ist *poetische Gestalt*, die sich je nach ästhetischem Zeichen-Code des Einzeltextes konstituiert und nach dessen Regeln ausgebildet und rezipiert wird. Insofern sind diese schriftlich fixierten Texte keine ‚Textvorlagen‘ oder ‚Textsubstrate‘, sondern eigenständige, literarische Kunstwerke mit ausgeprägter Texttheatralität.¹²⁵

Auf diese Weise entfaltet sich das expressionistische Theater in enger und produktiver Beziehung zu seiner eigenen Dramatik. Gleichzeitig aber bedient es sich auch literarischer Klassiker. Allerdings werden diese jeweils neu interpretiert, oder anders gesagt: ihre ‚Hauptidee‘ wird inszenatorisch herausgearbeitet. Hierbei hat der Regisseur als Bühnenkünstler oberste Entscheidungsgewalt, wie in dem Kommentar zu Leopold Jessners Inszenierung des *Wilhelm Tell* (Berlin 1919) deutlich wird:

aller Vorsicht im Gebrauch der Gattungsbezeichnung). Knapp, Gerhard P. (1979): Die Literatur des deutschen Expressionismus. München: Beck. S. 72.

¹²⁴ Günther Rühle (1980) zufolge hat sich mit der Inszenierung dieses Stückes der Expressionismus in Berlin durchgesetzt. Herbert Ihering sah in ihr als ‚Hauptidee‘ den ‚Totentanz der Zeit‘ verwirklicht. Als dominierende Prinzipien seien Verkürzung und Kondensation eingesetzt worden, in enger Beziehung zum Grotesken stehend, das die Gestaltung der theatralischen Zeichen bestimmte. Die Schauspieler hätten Verkürzung und Kondensation als konsequente Negation jeglichen Psychologismus realisiert. Sprache und Bewegung seien rhythmisch nach dem Prinzip von Fall und Aufstieg konzentriert koordiniert worden: ‚Worte ballten sich rhythmisch und brachen auseinander. Schreie gingen auf und versanken. Bewegungen stießen vor und zurück.‘ Rühle, Günther (Hg.) (1980): Zeit und Theater. Bd. 1/2 Vom Kaiserreich zur Republik 1913–1925. Frankfurt/M.: Ullstein. S. 313.

¹²⁵ Zum Begriff der *Texttheatralität* s. Kap. 2.2.1.

Mit Weichert und Martin teilte Jessner die Überzeugung, daß für den Regisseur „das vorliegende Dichtwerk das Material seiner Arbeit“ bedeute. Da die Bühne ihre eigenen, von der Dichtung deutlich unterschiedenen Gesetze habe, müsse „der Regisseur das bereits geformte Werk der Dichtkunst zunächst einmal in seine einzelnen Bestandteile auflösen, um dann aus der Neuordnung dieser Bestandteile das *Bühnenwerk* zu formen. [...] Die herrschende Idee des *Tell* war aus Jessners Sicht der „Freiheitsschrei“ eines von Tyrannei geknechteten Volkes.¹²⁶ [Hervorhebung G.R.]

In diesem Sinne wählt der Regisseur nicht nur die theatralen Zeichen, sondern er unternimmt auch Eingriffe wie Textkürzungen und ein „Ausbalancieren der Szene“¹²⁷. Der hier dargelegte Umgang mit literarischen Klassikern bzw. schriftlich fixierten Texten für das Theater kennzeichnet den Beginn der Ära des Regietheaters, welche zu weiten Teilen bis heute die deutschsprachige Bühnenpraxis bestimmt.

Nach der Zeit der expressionistischen Dramatik wird in den 1930er-Jahren die Entliterarisierung des Theaters noch einmal entscheidend vorangetrieben. Wegweisend, auch noch für das *Freie Theater* der 1960er-Jahre, ist Antonin Artauds *Theater der Grausamkeit* (1932). Für Artaud ist die Befreiung des Theaters aus einem zu engen Korsett textdramatischer Vorgaben Voraussetzung für authentisches Erleben. Er plädiert dafür, „die Unterwerfung des Theaters unter den Text zu durchbrechen und den Begriff einer Art von Sprache zwischen Gebärde und Denken wiederzufinden“¹²⁸. In *Schluss mit den Meisterwerken* (1933) spricht er sich radikal gegen den „Respekt vor dem Geschriebenen, Formulierten, Gemalten“ aus, gegen jegliche festgelegte Form:

Überlassen wir den Paukern die Textkritik und den Ästhetern die Formkritik, sehen wir ein, dass das Gesagte nicht noch einmal gesagt zu werden braucht; [...] daß jedes Wort tot ist, sobald es ausgesprochen ist und nur in dem Augenblick lebt, in dem es ausgesprochen wird. [...] Wenn die Menge nicht zu den literarischen Meisterwerken kommt, so deshalb, weil diese Meisterwerke literarisch, das heißt festgelegt sind; in Formen festgelegt, die nicht mehr den Bedürfnissen der Zeit entsprechen.¹²⁹

Entsprechend listet Artaud für sein Theaterprogramm einige Stücke auf, welche „ohne Rücksicht auf den Text“ inszeniert werden sollen, darunter u. a. „eine Bearbeitung eines Stückes aus der Shakespearezeit“ und „den Woyzeck von Büchner, als Gegenprobe auf unsre eignen Prinzipien und um an einem Beispiel zu

¹²⁶ Rühle, S. 315.

¹²⁷ Ebd.

¹²⁸ Artaud, Antonin (1932): *Das Theater der Grausamkeit*. Erstes Manifest. In: Ders. (1969): *Das Theater und sein Double* (das *Theatre de Sérafin*). Frankfurt/M.: Fischer. S. 95–107, hier S. 95. Zitiert nach Brauneck S. 395.

¹²⁹ Artaud (1933): *Schluss mit den Meisterwerken*. In: Ders. (1969): *Das Theater und sein Double*, S. 80. Zitiert nach Brauneck S. 405.

zeigen, was man szenisch aus einem präzisen Text machen kann“¹³⁰. Allerdings geht es Artaud nicht, wie oft formuliert wurde, um die Verabschiedung des Textes aus dem Theater. Wie Mallarmé versucht er, zu einer neuen Bestimmung des Verhältnisses von Sprache und Körper zu gelangen. Während bei Mallarmé aber das körperliche Erleben schon im Zwischenbereich von Text und Bühne bzw. im Akt der Lektüre stattfinden kann, muss sich bei Artaud die Sprache auf der Bühne, „außerhalb der Wörter“, im Raum entwickeln, in „konkrete Sprache des Theaters“ übergehen. Indem diese „den abendländischen Gebrauch des Wortes aufgibt, macht sie die Wörter zu Zauberformeln“¹³¹.

Artauds Theater erweist sich als Voraussetzung für alle kommenden, zum Teil bis heute anhaltenden Entwicklungen: zum einen für die mannigfaltigen Formen des reinen Performance-Theaters, welches in der 1960er- und 1970er-Jahren seine Blütezeit erlebt und bis heute auf internationaler Ebene an Aktualität nichts eingebüßt zu haben scheint. Zum anderen für die starke und anhaltende Ausprägung des Regietheaters.¹³²

Nichtsdestotrotz existieren gerade heute viele unterschiedliche Spielarten des Theaters. Vor allem in den letzten Jahren – wohl angesichts der neuen vielgestaltigen Textproduktion – macht sich langsam auch wieder eine gewisse Sensibilität für *Theatertexte*, für Text und Sprache bemerkbar. Es hat den Anschein, als könnte das Verhältnis Sprache / Text – Theater erneut ausbalanciert werden, und als sei das Theater in eine Phase geraten, in welcher die volle Spannbreite zwischen beiden Extremen, Theater ohne Text und Theater als Literaturtheater, genutzt werden kann.

Zugespitzt formuliert, könnte man mit Blick auf das oben Gesagte behaupten, dass sich vom Ende des 19. Jahrhunderts bis in die ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts im Theater-Text-Verhältnis eine erste Schleife vollzog: vom Text weg und erneut hin zum Text (expressionistisches Theater). Dieser produktiv-innovativen Rückkehr zum Text wird insgesamt in der Forschung relativ wenig Beachtung geschenkt.

¹³⁰ Artaud (1932), S. 106f.

¹³¹ Artaud (1932), S. 97.

¹³² In Bezug auf die deutschsprachige Bühnenpraxis mag die folgende Einschätzung Helga Finters zu weiten Teilen zutreffen: „Doch trotz Dramatikern wie Brecht, Müller, Bernhard, Jandl, Jelinek oder auch Achternbusch, die einen dramatischen Text vorschlugen, der in der poetischen Stimme das Andere der Sprache hören lässt, schien und scheint das Verhältnis zur Theaterdichtung, zum deutschsprachigen poetischen Text auf der Bühne lange Zeit heillos gestört.“ Nach Finter hat sich eine Wende erst in den letzten zwanzig Jahren angedeutet, und zwar mit Theatermachern, „die den (Dramen-) Text in Bezug zur Musik setzen“, d. h. die musikalische Ebene des Textes als Rhythmus und Klang ausstellen. Finter, Helga (2009): *Mit den Ohren sprechen*. In: Müller-Schöll, Nikolaus / Goebels, Heiner (Hgg): *Heiner Müller sprechen*. Berlin: Verlag Theater der Zeit, S. 62–72, hier S. 68.

Eine zweite Schleife vollzog sich dann in der Folgezeit des Werks von Artaud, um in einer Rückbewegung Ende der 1970er-Jahre zu neuen Texten zu finden (z. B. bei Heiner Müller und Thomas Bernhard, s. Kapitel 3), und in einer zweiten Linie dann in den 1990er-Jahren bis zur heutigen Zeit um die Jahrtausendwende (Elfriede Jelinek, Kathrin Röggla, Ewald Palmetshofer).

In Kapitel 4 soll die Ausdifferenzierung der *poetischen Sprachgestalten* in den zeitgenössischen Texten vor dem hier skizzierten Hintergrund sowie im Blick auf die in Kapitel 3 vorgestellten Schreibpositionen betrachtet und kontextualisiert werden.

2.2 (Theater als Text –) Text als Theater

Während sich das Theater im Verlauf des 20. Jahrhunderts überwiegend von der festgeschriebenen Textvorlage verabschiedet, entfalten Texte, die für das Theater geschrieben werden, andererseits ihre ganz spezifische Eigenständigkeit. Und während auf der einen Seite *Theater* (hier: die Aufführung) als ‚Text‘ aufgefasst wird (Fischer-Lichte 1990)¹³³, erweisen sich zum anderen moderne und postmoderne Texte selbst als Theater, durch ihre spezifische, ihnen eingeschriebene *Texttheatralität*.

Roland Barthes Literaturbegriff enthält explizit die Auffassung von Sprache als Theater: Die in der Literatur wirkenden Kräfte der Freiheit hängen nach Barthes von der „auf die Sprache wirkende Arbeit des Verschiebens“¹³⁴ ab. Die Sprache selbst bilde dabei die Bühne für das Spiel der Wörter, durch welches sie von innen her bekämpft und umgelenkt werden muss:

C'est à l'intérieur de la langue que la langue doit être combattue, dévoyée: non par le message dont elle est l'instrument, mais par le jeu des mots dont elle est le théâtre.¹³⁵

Texttheatralität ist dieser Auffassung nach direkt an die Dynamik der Sprache gebunden. Wie Achim Stricker in seiner ausführlichen Studie zeigt, ist u. a. den Texten von Gertrude Stein, Heiner Müller, Werner Schwab und Rainald Goetz eine „von der Aufführung autonome Texttheatralität“ eingeschrieben, durch welche sie um typographisch-dynamische Tiefendimensionen erweitert und zur

¹³³ Erika Fischer-Lichte schreibt: „Wir können die Aufführung als einen Text aus theatralischen Zeichen definieren, weil sie über die drei Merkmale verfügt, die Lotman als konstitutiv für den Begriff des Textes herausgestellt hat: Explizität, Begrenztheit und Strukturiertheit.“ Fischer-Lichte (1990), S. 243.

¹³⁴ Barthes, Roland (1980): *Leçon, Lektion. Französisch und Deutsch, Antrittsvorlesung im Collège de France*. Frankfurt/M.. S. 25. Zitiert nach Birkenhauer (2005), S. 123.

¹³⁵ Ebd., S. 124. Zitiert aus R. Barthes (1980).

„Text-Bühne“ verräumlicht werden.¹³⁶ Von Mallarmé ausgehend lasse sich, wie Stricker darlegt, eine Linie verfolgen, die über die Texte von Gertrude Stein (1920er- und 1930er-Jahre) bis hin zu den Stücken von Autoren wie Heiner Müller, Thomas Bernhard, Werner Schwab und Elfriede Jelinek führe. Stricker unterstreicht, dass die „Entwertung des Textes durch die avantgardistischen Entliterarisierungsforderungen [...] die Tatsache verschleiert“ habe, dass Theatralität eine prinzipielle Gegebenheit des Schrifttextes darstelle und umgekehrt das theatrale Genre als eine historische Ausprägung von Schrift gesehen werden kann.¹³⁷ Während sich bei Stricker der Begriff *Texttheatralität* vornehmlich auf den Charakter der Verräumlichung von Texten bezieht, soll im folgenden Abschnitt versucht werden, eine differenziertere Definition desselben herauszuarbeiten.

2.2.1 Zum Begriff ‚unmittelbare Texttheatralität‘

Der inzwischen inflationär gewordene Begriff *Theatralität* wurde 1908 erstmals von dem russischen Theatermann Nikolaj Evreinov in einem Aufsatz verwendet und hier zunächst als anthropologische Kategorie verstanden. Evreinov sieht *teatral'nost'* als das „allgemein verbindliche Gesetz der schöpferischen Transformation der von uns wahrgenommenen Welt“¹³⁸, als einen „prä-ästhetischen Instinkt“ des Menschen.

Fischer-Lichte hingegen definiert *Theatralität* als semiotische Kategorie, als „Modus der Zeichenverwendung durch Produzenten und Rezipienten [...], der menschliche Körper und die Objekte ihrer Umwelt nach den Prinzipien der Mobilität und Polyfunktionalität in theatrale Zeichen verwandelt“¹³⁹. Ihr Theatralitätsmodell ist auf die Aufführungspraxis bezogen und ergibt sich aus dem Zusammenspiel der folgenden vier Komponenten: *Performance* (als Vorgang einer Darstellung durch Körper und Stimme vor körperlich anwesenden Zuschauern), *Inszenierung* (als spezifischer Modus der Zeichenverwendung in der Produktion), *Korporalität* (ergibt sich aus dem Faktor der Darstellung bzw. des Materials) *Wahrnehmung* (auf den Zuschauer bezogen, auf seine Beobachtungsfunktion und -perspektive).¹⁴⁰

¹³⁶ Stricker, Achim (2007): Text-Raum. Strategien nicht dramatischer Texte. Heidelberg: Universitätsverlag Winter. S. 9.

¹³⁷ Stricker, S. 58, mit Verweis auf Jean Jachymiak (1972): Sur la Théâtralité. In: Littérature, Science, Idéologie 2/1972, S. 49–58.

¹³⁸ Evreinov, Nikolaj (1908): Apologija teatral'nosti. In: Ders. (1912): Teatr kak takovoj (Theater als solches). Petersburg. Zitiert nach Fischer-Lichte (1998), S. 15.

¹³⁹ Fischer-Lichte, Erika (2000): Theatralität und Inszenierung. In: Fischer-Lichte, Erika / Pflug, Isabel: Inszenierung von Authentizität. Tübingen, Basel. S. 19. Zitiert nach Stricker, S. 55.

¹⁴⁰ Fischer-Lichte, Erika (1998): Verwandlung als ästhetische Kategorie. In: Fischer-Lichte, Erika / Kreuder, Friedemann / Pflug, Isabel (Hgg.): Theater seit den

Die *Theatralität* eines *Textes* hingegen kann nur in dem Sinne verstanden werden, dass der Text über sich hinaus weist. Mit Barthes wird zunächst grundsätzlich davon ausgegangen, dass *Theatralität* immer *Entgrenzung von Zeichensystemen* bedeutet. Barthes stellt sich 1974 die Frage: „Qu'est-ce-que c'est théâtraliser? Ce n'est pas décorer sa représentation, c'est illimiter le langage“¹⁴¹.

Einen weiteren, für das Verständnis von *Theatralität* (und im Besonderen auch *Texttheatralität*) wichtigen Aspekt liefert Andreas Kotte (2002), welcher diese als durch Rahmung Hervorgehobenes versteht, im Sinne von Goffmans *frames*¹⁴².

In der vorliegenden Studie wird der Begriff der *unmittelbaren Texttheatralität* übernommen, den Gerda Poschmann¹⁴³ in der Auseinandersetzung mit der *Theatralität* von Theater texts entwickelt, und mit dem Konzept der *Texttheatralität* von Helga Finter (s. u.) ergänzt. Poschmann stellt ihren Überlegungen voran, dass das, was früher als „Entwurf Funktion in Hinsicht auf das Theatralische“ oder als „theatralische Auftragsiminenz“ bezeichnet wurde¹⁴⁴, heute mit Hilfe der Intertextualitätstheorie als „implizite Inszenierung“ definiert werde und bedeute, „dass der Text theatrale Zeichen in Rechnung stellt, die er nicht selbst besitzt“¹⁴⁵. Er verfüge damit aber im Medium der Sprache über die Spezifität theatraler Signifikantenpraxis, das heißt über *Theatralität*. Die *Theatralität* postmodernen Theaters, so Poschmann, sei immer analytischer Art, insofern als sie nicht nur Illusion durchschaubar mache, sondern auch das beobachtende Bewusstsein.¹⁴⁶ Die Autorin unterscheidet zunächst zwischen *Texttheatralität* und *szenischer Theatralität*. Während *szenische Theatralität* die Bühnenrealisierung betrifft, sind als *Texttheatralität* demnach „diejenigen Qualitäten eines Textes“ zu verstehen, „die solch szenische *Theatralität* entweder implizieren oder durch Eigenschaften sprachlicher Gestaltung nachempfinden“¹⁴⁷. *Texttheatralität* könne demnach *mittelbarer* oder *unmittelbarer* Art sein. Dabei seien mit *mittelbarer Texttheatralität* solche Elemente des Textes gemeint, die als „Tauschwert“ für die szenische Umsetzung (auch „szenische Poesie“ genannt) dienen. *Mittelbare Texttheatralität* entspricht insofern dem Begriff des *Performativen* bei Fischer-Lichte.¹⁴⁸

1960er-Jahren. Grenzen der Neo-Avantgarde. Tübingen, Basel: Francke. S. 21–91, hier S. 88.

¹⁴¹ Barthes, Roland (1974): *Sade, Fourier, Loyola*. Paris. S. 10. Zitiert nach Stricker S. 26.

¹⁴² Vgl. Goffman, Erving (1974): *Frame Analysis*. Deutsch: *Rahmen-Analyse*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.

¹⁴³ Poschmann, Gerda (1997): *Der nicht mehr dramatische Theater text. Aktuelle Bühnenstücke und ihre dramaturgische Analyse*. Tübingen: Niemeyer.

¹⁴⁴ Poschmann, S. 42.

¹⁴⁵ Ebd.

¹⁴⁶ Ebd., S. 319.

¹⁴⁷ Ebd., S. 43.

¹⁴⁸ Vgl. z. B. Fischer-Lichte, Erika (1998): *Grenzgänge und Tauschhandel*. Auf dem Weg zu einer performativen Kultur. In: Dies. / Kreuder, Friedemann / Pflug, Isabel

Die *unmittelbare Texttheatralität* hingegen bewirke nach Poschmann, dass „der Sprache selbst als einer eigenständigen Wirklichkeit und einem performativen Sprachakt räumliche und zeitliche Dimensionen sowie Performance-Qualitäten abgewonnen werden“¹⁴⁹. Die Autorin entwickelt diesen Begriff mit Rekurs auf Katharina Keim, welche bei der Frage nach der „Theatralität in den späten Dramen Heiner Müllers“¹⁵⁰ erkennt, dass Theatertexte die Theatralität von Aufführungen nicht nur sprachlich „repräsentieren“, sondern auch in ihrer Sprachgestaltung „präsentieren“ können.¹⁵¹

Poschmann verweist darüber hinaus auf eine Untersuchung zur Theatralität in den Romanen Becketts, bei der die enge Verwandtschaft von Texttheatralität und poetischer Sprache festgestellt wird.

Unmittelbare Texttheatralität ist hiernach – wie in Barthes’ Theatralitätskonzept – Entgrenzung der Sprache. Sie bedeutet ebenfalls *Präsenz* der Sprache und kann wie alle anderen theatralischen Elemente körperlich-sinnliches Erleben bewirken. Poschmanns Begriff lässt sich sinnvoll ergänzen, wenn man das Konzept der Texttheatralität von Helga Finter einbezieht, welches explizit um die Dimension des Rezipienten erweitert ist:

Erst das Texttheatralische – all die translinguistischen Phänomene, die die Kodes übersteigen und die Materialität des Sprechakts indizieren – macht die Dekonstruktion der Repräsentation als Vor- und Darstellung möglich. [...] ¹⁵²

Bei ihnen [Mallarmé, Jarry, Roussel, Artaud, Anm. M.R.] zeigt sich Theater als Lektüre *in actu*. [...] Die Lektüre selbst wird zur *performance*. Erst sie schafft den Text. Sie ist einmaliges Ereignis, das in der Konfrontation von Rezipient und Text einen subjektiven Raum konstituiert. [...] Theatralität ist so nicht das der Schrift und dem Text völlig Heterogene, ja Feindliche, sondern das, was erst Schrift und Text für den einzelnen wahr- und vernehmbar macht, das, was seine Subjektivität an- und ausspricht.¹⁵³

Unmittelbare Texttheatralität entfaltet sich demnach im Akt der Lektüre und ist subjekt-konstituierendes Element. Als Entgrenzung des Textes bzw. der Sprache kann sie sich auf vielfältige Weise manifestieren, wie zum Beispiel in einer bildnerischen Sprachbehandlung bzw. -rezeption oder im Charakter einer musikalischen Partitur. Durch *Rahmung* (z. B. innerhalb des *Rahmens* der spezifischen

(Hgg.): Theater seit den 60er Jahren. S. 1–20. Dabei ist Fischer-Lichtes dichotomische Trennung von Performativität und Referenz als problematisch anzusehen, insofern als sich beide wechselseitig bedingen.

¹⁴⁹ Ebd., S. 332.

¹⁵⁰ Keim, Katharina (1998): Theatralität in den späten Dramen Heiner Müllers. Tübingen: Niemeyer (Theatron 23).

¹⁵¹ Ebd., S. 42. Zitiert nach Poschmann, S. 44.

¹⁵² Finter (1990), S. 3f.

¹⁵³ Ebd., S. 6f.

Textsorte oder des Redeabschnitts) wird sie in ihrer Beschaffenheit hervorgehoben und wahrnehmbar.

Aus dem hier Dargelegten wird bereits deutlich, dass der theaterwissenschaftliche Begriff *unmittelbare Texttheatralität* und der sprachwissenschaftliche Terminus *poetische Sprache* in einer sehr engen Beziehung zueinander stehen, sich zum großen Teil semantisch überlagern. Bei der Textanalyse in Kapitel 3 wird sich zeigen, dass beide Aspekte ständig ineinandergreifen. Beide sind als semiotische Kategorien zu verstehen und verweisen auf die der Sprache eigenen Bewegung sowie auf deren zeitliche und räumliche Dimensionen.¹⁵⁴ Eine Unterscheidung, die im Rahmen dieser Studie vorgenommen wird und sich aus der vorangegangenen Begriffsdiskussion herleitet, lässt sich folgendermaßen formulieren: Während *unmittelbare Texttheatralität* auf der Mikroebene und der mittleren stilistischen Ebene anzusiedeln ist, schließt der Begriff *poetische Sprache* auch die Makroebene mit ein. Als auf Einheitlichkeit gerichtetes Handeln umfasst *poetische Sprache* auch das jeweils übergeordnete ästhetische Regelsystem, d. h. die Gesamtgestalt des Kunstwerkes. Daher wird *poetische Sprache* hier als übergeordnete Kategorie betrachtet.

¹⁵⁴ Es mag verwundern, dass in dieser Arbeit nicht der Begriff des ‚Performativen‘ verwandt wird. Das liegt daran, dass er insgesamt sehr weit gefasst ist und teilweise unterschiedlich definiert wird. Für die Unterscheidung von unmittelbarer und mittelbarer Bewegung von Sprache scheint er daher nicht geeignet. In der vorliegenden Studie lässt sich besser mit den Begriffen *unmittelbare* und *mittelbare Texttheatralität* operieren.

3. Vier Vorbilder *poetischer Sprache* in Theatertexten des 20. Jahrhunderts

Im vorliegenden Kapitel werden exemplarisch vier Schreibpostionen des 20. Jahrhunderts skizziert, welche durch *unmittelbare Texttheatralität* und *poetische Sprachgestalt* in herausragender Weise das genuine Selbstverständnis von Theatertexten als eigenständige Kunstwerke unterstreichen. Sie zeichnen sich insbesondere durch Experimente mit Verfahren der Sprachbewegung im Raum aus und können insofern als wegweisend für die zeitgenössischen, in Kapitel 3 untersuchten Theatertexten gelten.

3.1 Das Prinzip der Wiederholung als *poetisches Verfahren*

Formen der Wiederholung erweisen sich als sehr häufig auftretende Verfahren *poetischer Sprache* in Theatertexten. Aus diesem Grund werden hier Texte von zwei Autoren betrachtet, die im besonderen Maße mit solchen Verfahren experimentiert haben: Gertrude Stein und Thomas Bernhard. Im Anschluss hieran steht ein kurzer Überblick zu Formen der Wiederholung im gesprochenen Deutsch.

Polyperspektivierung in den Texten von Gertrude Stein

Von außerordentlicher Bedeutung für eine neue Verwendung von Sprache in Theatertexten sind Gertrude Steins *Plays*. Die Autorin wird öfter als unbewusste bzw. indirekte Nachfolgerin Mallarmés betrachtet, zumal sie wie dieser mit Hilfe von Sprache den Raum auszuloten versucht, sowohl auf typographischer als auch auf sprachlich abstrakter Ebene. Einer der herausragendsten Aspekte von Steins Schreibweise ist die *Gestalt der variierenden Wiederholung*.

Nachdem Stein anfänglich überwiegend formalistische Experimente betrieben hat¹⁵⁵, welche sich ansatzweise der futuristischen Sprachtheorie näherten, beginnt ab 1908, wie sie selbst sagt, eine neue Phase, in welcher ihr „Schreiben Malerei wurde“¹⁵⁶. Sie verweist dabei auf den Kubismus. Tatsächlich nehmen ihre *Portraits* und *Plays* auf der sprachlichen Ebene Züge an, die dem Kubismus in der Malerei strukturell verwandt sind. Steins Konzept des *present continuous* (der

¹⁵⁵ Zunächst hatte sie vor allem mit extrem formalen Textstrukturen und der Vermeidung von Substantiven experimentiert.

¹⁵⁶ Stein, Gertrude (1986): Jedermanns Autobiographie. Übers. von Anne-Marie Stiebel, Frankfurt/M. S. 277. Zitiert nach Stricker. S. 97.

„verlängerten Gegenwart“) besteht in dem Versuch, die Dinge gleichzeitig von verschiedenen Perspektiven aus zu betrachten. Ihr Stil der variierenden Wiederholung ist bereits im folgenden Ausschnitt des zweiten Picasso-Portraits *If I Told Him* (1923) deutlich ausgeprägt:

- (8)
- 1 If I told him would he like it. Would he like it if I told him. Would he
 - 2 like it would Napoleon would Napoleon would would he like it. If Napo-
 - 3 leon If I told him If I told him if Napoleon. Would he like it if Napolen if
 - 4 Napoleon if I told him. If I told him if Napoleon if Napoleon if I told
 - 5 him. If I told him would he like it would he like it if I told him. Now. Not
 - 6 now. And now. Now.¹⁵⁷

Die *unmittelbare Texttheatralität* des vorliegenden Abschnittes liegt vor allem in der Bewegung der Sprache und in ihrer klanglichen Qualität. Beides wird mit Hilfe sehr weniger, immer wieder neu miteinander arrangierter Elemente erzeugt. Nach wiederholtem Umkreisen und Polyperspektivierung des (Sprach-)Gegenstandes kehrt der Text an den Anfang zurück, durch Repetition der ersten beiden Sätze. Allerdings sind diese beim zweiten Mal nicht mehr durch Punkt (= „Pause“) getrennt, wodurch eine extreme Beschleunigung erzielt wird. Nach einem letzten „Schnelldurchgang“ bricht Stein die vorherige Struktur jäh ab. Es folgen vier kurze Ellipsen mit dem Wort „now“. Auch diese weisen die gleiche zirkulare Struktur auf, welche gedankliches Kreisen assoziiert. Die dominante Gestalt dieses sprachlich *poetischen* Abschnittes beruht auf struktureller und phonologischer Rekurrenz.

Steins Sprache zielt sowohl auf (zeitlich) retardierende Wirkung wie auf Verräumlichung: die kreisende Sprache misst den Raum aus. Sie springt immer wieder zurück an bestimmte Punkte einer *Landschaft*, welche sich in der Phantasie des Rezipienten ständig neu zusammensetzt. Stein selbst sieht ihre *Landscape Plays* als experimentelle Zwischenstufe für ihre Portraits. Sie überträgt hier die Technik der Auflösung zentralperspektivischer Bildwahrnehmung auf die Syntax. Die so entstehende *Landschaft* ist einerseits bewegt, andererseits statisch, eine Art sich bewegendes Bild im flexiblen Rahmen.¹⁵⁸ Stricker kommentiert Steins *Landscape Plays* auf folgende Weise:

Wie die Installation ist auch „Landschaft“ ein Arrangement, das für jede Pragmatisierung offen ist. Auch Steins kommatalose, a-hierarische Sätze scheinen statisch, aber sie fluktuieren und bedürfen wie die Landschaft der strukturierenden, d. h.

¹⁵⁷ Stein, Gertrude (1923): *If I Told Him – A Complete Portrait of Picasso*. In: Patricia Meyerowitz (Hg.) (1990): *Look at Me Now and “Look at Me Now and Here I Am” – Writings and Lectures 1909–1945*. 5. Aufl., London: Peter Owen. S. 230–233, hier S. 230. Zitiert nach Stricker, S. 99.

¹⁵⁸ Vgl. Stricker, S. 107.

perspektivierenden Lektüre. Installieren / Schreiben heißt ebenso wie das rezipierende Wahrnehmen einer Landschaft: Relationen herstellen.¹⁵⁹

„Landschaft“ bedeutet demnach eine bestimmte Kompositionsform, „a way of composing and seeing“¹⁶⁰, die Darstellung eines

relationalen Weltbildes der Moderne, in dem Entwicklungen, Zustände [...] nur von einem kompetenten Betrachter, der sich selbst als beweglichen Teil der Situation kennt, gesehen, verstanden und schließlich auch ausgedrückt werden können.¹⁶¹

„Landschaft wird nicht in der Welt vorgefunden, die Welt wird vielmehr in eine Landschaft verwandelt, sobald sie sich der ästhetischen Erfahrung erschließt“¹⁶².

Auch die sprachliche Form in Steins Stück *Doctor Faustus lights the Lights*¹⁶³ (1938) folgt der Stilgestalt der variierenden Wiederholung. Zu Beginn des ersten Aktes beschwert sich die Faust-Figur beim Teufel über den schlechten Tausch ihrer Seele gegen das elektrische Licht:

(9)

1 And what did I do I saw you miserable devil I saw you and I was de-
2 ceived and I believed miserable devil I thought I needed you. [...] And
3 you wanted my soul what the hell you wanted my soul for, how do you
4 know I have a soul who says so [...] so how do you know
5 do I know that I have a soul to sell how do you know Mr. Devil [...] ¹⁶⁴

Maren Witte sieht in diesem Textabschnitt vor allem einen rhythmischen Wechsel der Personalpronomen „I“ und „You“ und kommt zu dem Schluss, der Monolog erhalte „nur durch Wiederholung und Variation der Pronomen Dynamik und

¹⁵⁹ Ebd., S. 106.

¹⁶⁰ Dydo, Ulla (1988): Gertrude Stein – Composition as Meditation. In: Nadel, Ira B. / Neuman, Shirley: Gertrude Stein and the Making of Literature. London: Macmillan Press. S. 64–60, hier S. 54. Zitiert nach Stricker (2007), S. 107.

¹⁶¹ Storr, Annette (2003): Die Wiederholung – Gertrude Stein und das Theater – Lektüren der Zeit als bedeutender Form. München: Fink. S. 246f. Zitiert nach Stricker (2007), S. 107.

¹⁶² Lobsien, Eckhard (1981): Landschaft in Texten – Zu Geschichte und Phänomenologie der literarischen Beschreibung. Stuttgart: Metzler. S. 1. Zitiert nach Stricker (2007), S. 93.

¹⁶³ Stein, Gertrude (1938): Doctor Faustus Lights the Lights. In: Dydo, Ulla (Hg.) (1993): Gertrude Stein. A Reader. Evanston: Northwestern University Press. S. 595–624. Zitiert nach Witte, Maren (2006): Anders wahrnehmen als man sieht. Zur Wahrnehmung und Wirkung von Bewegung in Robert Wilsons Inszenierungen von Gertrude Steins ‚Doctor Faustus Lights the Lights‘ (1992) ‚Four Saints in Three Acts‘ (1996) und ‚Saints and Singing‘ (1997). Berlin: LiT Verlag. S. 57.

¹⁶⁴ Ebd., S. 597. Zitiert nach Witte (2006), S. 59.

Volumen wie ein Tanz, der sich erst in der Bewegung seine Form im Raum (und seine räumliche Form) erschafft, auf nichts verweisend außer auf sich selbst¹⁶⁵. Dass die Sprache sich hier ihre Form im Raum schafft, leuchtet ein. Doch scheint die Dynamik weniger von den Personalpronomen auszugehen (die zudem im Text vornehmlich unbetont sind), als vielmehr von der Wiederholung und Variation ganzer Sätze und Fragen. Dabei spielen reiner und identischer Reim (“deceived” - “believed” – “how do you know do I know”) sowie Assonanzen (“know – soul”) eine entscheidende Rolle. Dass die Sprache letztlich nur auf sich selbst verweist, wie Witte behauptet, kann allein mit Hilfe der durch Reim erzeugten phonologischen Rekurrenz widerlegt werden: “Believed” verweist auf “deceived” („geglaubt haben“ bedeutet „betrogen sein“), und “soul” und “know” sind sich extrem nahe. Abgesehen von dem zunehmend dunkleren Klang durch Häufung und Verdichtung der Wörter „know” und „soul”, kommen Fausts Verwirrung und Wut auch durch die kreisenden Satzkonstruktionen mit Anakoluthen, Reparaturen und Wiederaufnahme zum Ausdruck. Faust scheint sich in seine Wut regelrecht „hineinzuschrauben“. Dabei oszilliert seine Perspektive: “so how do you know do I know”, wie es oft in gesprochener Rede geschieht. Wiederholung und Verschiebung finden also auf der phonologischen wie auf der semantischen Ebene statt.

Da Stein selbst vorwiegend auf ihre bildkünstlerische Sprachbehandlung abhebt, findet das musikalische Element ihrer Sprache in der Literatur allgemein zu wenig Würdigung.

Sehr aufschlussreich für ihre Sprachgestaltung insgesamt ist, dass Stein in ihrem Vortrag “Portraits and Repitition” (1934) ‚Portraitieren‘ und ‚Wiederholen‘ gleichsetzt.¹⁶⁶ Durch die Wiederholung kann die innere Bewegtheit des Gegenstandes erfasst werden. An die Stelle der reinen Affirmation tritt ein immer wieder korrigierendes Neu-Betrachten und -Erfassen-Wollen, welches streckenweise auch zum „Paradox der gleichlautenden Übersetzung“¹⁶⁷ werden kann.

Steins Schreibweise steht in gewisser Analogie zum Konzept von Differenz und Wiederholung bei Gilles Deleuze. Dieser fasst bekanntlich das Leben als ein Kräftefeld in Bewegung auf, als in kontinuierlicher Differenz- und Variationsbewegung begriffen (im Gegensatz zu einem statischen Konzept von Identität). Darin liegt für ihn das Potential zu kreativem Ausdruck.¹⁶⁸

Nach Harriet Chessman¹⁶⁹ bestehen die Wirkungsmechanismen der Stein’schen Sprache darin, jenseits von Repräsentations- und Narrationsfunktion eine Dynamik

¹⁶⁵ Witte (2006), S. 59.

¹⁶⁶ Vgl. Stricker (2007), S. 100.

¹⁶⁷ Storr, Annette (2003): Die Wiederholung, Gertrude Stein und das Theater. S. 144. Zitiert nach Stricker, S. 101.

¹⁶⁸ Deleuze, Gilles (1992): Differenz und Wiederholung. 2. Aufl., München. Übersetzt von Joseph Vogl. Zitiert nach Stricker, S. 100.

¹⁶⁹ Chessman, Harriet (1989): The public is invited to dance: representation, the body and dialogue in Gertrude Stein. Stanford: University Press. Zitiert nach Witte (2006), S. 28.

zu entfalten, die den Text in direkte körperlich-sinnliche Kommunikation mit dem Leser treten lässt.

Ornamentale Figuren und rhythmisch-musikalische Phrasierungen bei Thomas Bernhard

Über die Sprache in Thomas Bernhards Theatertexten gibt es recht unterschiedliche Auffassungen in der Fachliteratur.¹⁷⁰ Umstritten ist, ob es sich bei den Figurenreden um „Satzgebäude“¹⁷¹ handelt oder um „Satzzerfall“¹⁷², um „Reproduktionen von Denkformen“¹⁷³ oder eher um „poetische Gebilde“¹⁷⁴. In jedem Fall zeichnen sich Bernhards Texte durch häufige Verwendung verschiedener Wiederholungstechniken aus. Als Belege werden im Folgenden zwei von Betten zitierte Ausschnitte übernommen, da diese für die weiteren Überlegungen in dieser Arbeit, insbesondere für den Vergleich mit den Texten von Palmethofer und Rinke (*Der graue Engel*) sehr gut geeignet sind. Der erste Abschnitt stammt aus Bernhards *Der Präsident*:

- (10)
- 1 Sandwiches Frau Frölich
 - 2 Sandwiches
 - 3 nach und nach
 - 4 hat er ihm einmal
 - 5 (Regieanweisung)
 - 6 die zwölf Sandwiches
 - 7 die kostbarsten Sandwiches
 - 8 die ich jemals gemacht habe
 - 9 ihm in den Mund gesteckt
 - 10 ihm
 - 11 (schaut in den leeren Hundekorb)
 - 12 ihm
 - 13 nach und nach
 - 14 ganz musikalisch Frau Frölich

¹⁷⁰ Vgl. Betten (1985), S. 377–387.

¹⁷¹ Maier, Wolfgang (1970): Die Abstraktion vor ihrem Hintergrund gesehen. In: A. Botond (Hg.): Über Thomas Bernhard. S. 11–23; hier: S. 18–21. Zitiert nach Betten (1985), S. 378.

¹⁷² Jooß, Erich (1975): Aspekte der Beziehungslosigkeit. Zum Werk von Thomas Bernhard. S. 91. Zitiert nach Betten (1985), S. 384.

¹⁷³ Strebel-Zeller, Christa (1975): Die Verpflichtung der Tiefe des eigenen Abgrunds in Thomas Bernhards Prosa. Diss., Zürich. S. 98–101. Zitiert nach Betten (1985), S. 385.

¹⁷⁴ Höller, Hans (1979): Kritik einer literarischen Form. Versuch über Thomas Bernhard. Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik 50. S. 21. Zitiert nach Betten (1985), S. 379.

- 15 ganz nach dem musikalischen Gesetz
16 daß ich gestaunt habe [...] ¹⁷⁵

Anhand *minimaler Setzungen* (Günthner 2006) ¹⁷⁶, die sehr typisch für gesprochene Sprache in Alltagsgesprächen sind, und durch die Wiederholung des Wortes „Sandwiches“ wird schnell das Hauptthema des Abschnittes herausgebildet, um das die Sprache kreist, skandiert durch die Ergänzung „nach und nach“. Die Verbalphrasen „hat er ihm einmal“ – „ihm in den Mund gesteckt“ und der Gliedsatz „daß ich gestaunt habe“ treiben die Sprachhandlung in spiralförmiger Bewegung voran. Wie Betten feststellt, könnte dieser Abschnitt durchaus als ein „Satzgebilde“, als „Hauptsatz mit topikalierenden Herausstellungen“ zusammengefasst werden. Das Prinzip der isolierenden Herausstellung eines Satzgliedes entspreche „dem Mündlichen und den Spiralförmigen des Denkens; in der strengen Parallelität des Aufbaus aber ist es zugleich stilisiert, erinnert an Satzformen der Musik“ ¹⁷⁷. In diesen Beobachtungen sind die wichtigsten Aspekte der Bernhard'schen Dramensprache enthalten: die Referenz auf mündliche Alltagssprache und Denkbewegungen einerseits, sowie die absichtliche stilistische Überhöhung und Musikalisierung andererseits.

Die Frage, an welcher Stelle jeweils ein Übergang von (stilisierter) Alltagssprache zu poetischer Gestaltung auszumachen ist, wird sich in den weiteren Textanalysen immer wieder stellen. Er wird zweifellos dort zu suchen sein, wo bestimmte Gestaltungsprinzipien erkennbar sind, die auf eine kreativ zu erweiternde sprachliche *Gestalt* des Gesamttextes (oder Textabschnittes) verweisen. Im Zitat aus Bernhards *Der Präsident* (10) wären zum Beispiel Spiegelung und Rhythmisierung ein offensichtliches Gestaltungsprinzip: Die Zeilen 3 und 13 („nach und nach“) gliedern den Text in zwei spekulare Einheiten und geben ihm rhythmische Struktur, „ganz nach dem musikalischen Gesetz“ (Z. 15), wie der Protagonist selbst sagt.

Während bei Stein das Prinzip der Wiederholung bereits so stark die gesamte Textstruktur bestimmt, dass es unmittelbar als *poetisches* Gestaltungsprinzip wahrgenommen wird, bleibt in Bernhards Texten die Nähe zur mündlichen Sprache durch die Verwendung typisch sprechsprachlicher *minimaler Setzungen* insgesamt stärker erhalten. Dennoch ist ein poetisch-musikalisches Konstruktionsprinzip nicht zu übersehen. Da Bernhard den Vergleich zur Musik selbst vorgegeben hat ¹⁷⁸, ist es durchaus legitim von „ornamentale[n] Figuren“ und

¹⁷⁵ Bernhard, Thomas (o. J.): *Der Präsident*. S. 67f. Zitiert nach Betten (1985), S. 380.

¹⁷⁶ *Minimale Setzungen* gehören nach Susanne Günthner (2006) zu der Kategorie der *dichten Konstruktionen* in der Interaktion. S. hierzu Kap. 4.1.1 und 4.1.2.

¹⁷⁷ Betten (1985), S. 385f.

¹⁷⁸ Vgl. Betten (1985), S. 379, Anm. 1190.

„rhythmisch-musikalischer Phrasierungen“ zu sprechen, wie Hans Höller es tut.¹⁷⁹

Im folgenden Abschnitt aus *Der Weltverbesserer* zeigt sich noch einmal, wie „Bernhards Themen sich, von Reizwörtern ausgehend, in repetitiven Syntagmen zu Texten ausdehnen“¹⁸⁰:

- (11)
Weltverbesserer : [...] (ruft hinaus)
1 Den Anzug
2 den ich in Trier getragen habe
3 in Trier
4 hörst du
5 in Trier
(zu sich)
[...]
13 Den Anzug den ich in Trier angehabt habe
(Die Frau kommt mit einem schwarzgestreiften Anzug herein)
14 den ich in Trier angehabt habe
15 **Die Frau**: Den hast du in Trier angehabt
16 **Weltverbesserer**: Den habe ich in Trier angehabt
17 den habe ich nicht in Trier angehabt
18 nicht in Trier
19 den nicht
20 den nicht in Trier [...] ¹⁸¹

Der „Weltverbesserer“ schließt seine Tiraden über den Anzug in Trier drei Seiten später mit den folgenden Worten: „Ich möchte nicht an Trier erinnert sein, aber jetzt bin ich es schon (zieht den Rock aus, die Frau hilft ihm dabei). Im Grunde ist es vollkommen gleichgültig, was wir anhaben, wenn wir nur etwas im Kopf haben.“¹⁸²

Wiederholt wird festgestellt, dass Bernhards sprachliche Verfahren Ausdruck von Ausweglosigkeit sind: „Bernhards Figuren kommen aus ihrer Sprache nicht heraus“¹⁸³, konstatiert Christoph Kappes:

¹⁷⁹ Höller, Hans (1979): Kritik einer literarischen Form. Versuch über Thomas Bernhard. Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik 50. S. 21, 31. Zitiert nach Betten (1985), S. 379.

¹⁸⁰ Betten (1985), S. 384.

¹⁸¹ Bernhard, Thomas (1979): *Der Weltverbesserer*. In: Theater 78. Frankfurt / M.: Suhrkamp. S. 31f. Zitiert nach Betten (1985), S. 381.

¹⁸² Bernhard (1979), S. 34.

¹⁸³ Kappes, Christoph (2006): *Schreibgebärden. Zur Poetik und Sprache bei Thomas Bernhard, Peter Handke und Botho Strauß*. Würzburg: Königshausen & Neumann. S. 190.

Die Wiederholung bestätigt nicht, schafft keine Identität, sondern zeigt Differenz an, zeigt an, daß ein einzelner und anderer Aspekt, eine einzelne und andere Bedeutung eines zu erkennenden und zu bezeichnenden tatsächlichen Sachverhalts weder erkannt noch bezeichnet ist. Wiederholung ist eine unendliche Annäherung an das Wahre, eine bei Bernhard freilich radikal scheiternde Annäherung.¹⁸⁴

3.1.1 Formen der Wiederholung im gesprochenen Deutsch

Im vorliegenden Unterkapitel soll ein Blick auf Phänomene der Wiederholung und ihre Funktion im gesprochenen Deutsch geworfen werden, welche bezüglich der oben besprochenen Texte und v. a. in Hinsicht auf die Analysen der alltags-sprachlich angelegten Texte in Kapitel 4.1 relevant sind.

Nach Johannes Schwitalla¹⁸⁵ gibt es im gesprochenen Deutsch keine Art des Reformulierens, die so häufig vorkommt wie das Wiederholen. Unter den vielen Funktionen der Wiederholung zählt Schwitalla neben der Verständnissicherung und der Hörerbestätigung vor allem folgende auf, die ebenfalls für einige der in dieser Arbeit zitierten Textbeispiele relevant sein können: die Bekräftigung, die ikonische Abbildung, die ironische Bestätigung, die „Retourkutsche“, die genussvolle Verlängerung, sowie das Erobern oder Festhalten am Rederecht in lebhaften Diskussionen.

Im Textbeispiel aus Bernhards *Der Präsident* (10) ist die Wiederholung des Wortes „Sandwiches“ in Zeile 2 durchaus typisch für gesprochene Alltagssprache und in ihrer Funktion als Bekräftigung zu verstehen. In Zeile 6–8 hingegen entspricht die variierende Wiederholung („die zwölf Sandwiches / die kostbarsten Sandwiches / die ich jemals gemacht habe“) der Anakoluthform „Abbruch und Wiederholung“, welche in beitragsinterner Position mit der begrenzten Vorausplanung einer Rede erklärt wird.¹⁸⁶ Das Gleiche gilt für die Zeilen 14–15.

Auch im Textbeispiel 9 von Gertude Stein lassen sich manche typisch sprechsprachlichen Wiederholungen erkennen. In der Zeile 1 ist Konstruktion „I saw you miserable devil I saw you“ mit der für mündliche Sprache typischen Anakoluthform des *Drehsatzes* vereinbar. Sie entspricht dem folgenden bei Schwitalla zitierten Beispiel: „Des war die Rocky Horror Picture Show war des“.¹⁸⁷ Die Konstruktion in Zeile 2–3 („And you wanted my soul what the hell you wanted my soul for“) wäre wiederum ein Beispiel für „Spuren der Gedankenbildung“¹⁸⁸, die üblicherweise mündliche Sprache kennzeichnen.

Wie sich an den Beispielen zeigen lässt, entsprechen viele der Wiederholungen aus den Theatertextzitataten typischen Formen der Wiederholung in der münd-

¹⁸⁴ Ebd.

¹⁸⁵ Schwitalla, Johannes (2003): *Gesprochenes Deutsch. Eine Einführung*. 2. überarb. Aufl., Berlin: Erich Schmidt. S. 178ff.

¹⁸⁶ Schwitalla (2003), S. 119f.

¹⁸⁷ Ebd., S. 129.

¹⁸⁸ Ebd., S. 35.

lichen Sprache. Diese Analogie weist zum einen darauf hin, dass die Texte eine doppelte Ebene haben: Referenz auf gesprochene Sprache und gleichzeitig poetische Überhöhung. Zum anderen wird deutlich, dass schon beim spontanen Sprechen durch bestimmte Formulierungsverfahren auch *unmittelbare Texttheatralität* erzeugt werden kann. Denn im Mündlichen dehnt sich Sprache oft mehr im Raum aus als im Schriftlichen.¹⁸⁹ Und dies geschieht nicht selten in spiralförmigen Bewegungen, welche Denkbewegungen entsprechen und diese nachzeichnen.

Betten zeigt, wie schon Lessing syntaktische Formen der Wiederholung gezielt einsetzt, um der Figurenrede „sprechsprachliche Flüssigkeit“¹⁹⁰ zu verleihen. Am Beispiel der *Minna von Barnhelm* macht sie deutlich, dass vor allem die Replikenwiederholungen (Wiederholung bei Sprecherwechsel) bei Lessing zum festen Gestaltungsmuster werden. Sie sieht hierin ein der Stilisierung zugrunde liegendes Prinzip, nämlich dass der Autor „sich eines in der Sprechsprache geläufigen Musters in möglichst prägnanter Grundform“ bedient, „ohne die alltags sprachlichen Verwaschenheiten und Undurchsichtigkeiten“¹⁹¹.

3.1.2 Kurzresümee

Bei der Betrachtung der Wiederholungsverfahren von Stein und Bernhard lässt sich Folgendes feststellen: Während diese bei Stein als Zeichen künstlerischer Bewegungsfreiheit erscheinen, die es ermöglichen, Gegenstände sprachlich aus unterschiedlichen Perspektiven zu erfassen, erweist sich Wiederholung bei Bernhard zwar in ihrer Funktion der Herausbildung von Themen und in ihrer musikalischen *Gestalt* als Bewegung, die über die Sprache hinaus verweist. Doch handelt es sich, in Bezug auf das innere Kommunikationssystem¹⁹² der Texte, um Bewegung innerhalb eines begrenzten Raumes, in dem die Figuren in ihrem Denken immer wieder um die gleichen Dinge kreisen.

Der Blick auf Wiederholungsformen im gesprochenen Deutsch hat gezeigt, dass hier eine Vielzahl solcher Phänomene vorliegt, welche beim spontanen Sprechen *unmittelbare Texttheatralität* erzeugen können.

In Kapitel 4 wird dargelegt werden, dass auch zeitgenössische Autoren häufig – wie Lessing – sich bestimmter Grundmuster aus der mündlichen Alltagssprache bedienen und in besonders prägnanter Form verwenden, um Themen herauszubilden. Daher sind in vielen Texten die Übergänge von stilisierter Alltagssprache zu *poetischer Gestaltung* fließend (s. bes. Kap. 4.1).

¹⁸⁹ Vgl. Auer, Peter (2000): Online-Syntax – oder: was es bedeuten könnte, die Zeitlichkeit der Mündlichkeit ernst zu nehmen. In: Sprache und Literatur 85, S. 43–56.

¹⁹⁰ Betten (1985), S. 152ff.

¹⁹¹ Ebd., S. 155.

¹⁹² Vgl. Kap. 3.4, die Kategorien *Inneres* und *Äußeres Kommunikationssystem* von Theatertexten (Manfred Pfister).

3.2 Die „dichterische Fassung“: Sprache bei Friedrich Dürrenmatt

„Literatur und Theater sind zwei verschiedenen Welten“, schreibt Friedrich Dürrenmatt 1980 in den Anmerkungen zur Endfassung seiner Komödien.¹⁹³ Es sei ihm bei der Arbeit an der Werkausgabe nicht darum gegangen, „die theatergerechten, das heißt die gestrichenen Fassungen herauszugeben, sondern die literarisch gültigen“¹⁹⁴. Dürrenmatt, der auch als Regisseur tätig war, hat aus der Zusammenfassung verschiedener Versionen jeweils die „dichterische Fassung“ erarbeitet. Seine „literarisch gültigen“ Theatertexte erweisen sich als sprachlich bis ins Detail ausgefeilte Werke, die vor allem von textlinguistischen Aspekten her interessant sind. An vier Beispielen aus *Die Physiker*¹⁹⁵ soll dies kurz dargestellt werden. Die Komödie in zwei Akten enthält zwei spiegelbildlich angeordnete Szenen, die jeweils am Anfang der Akte stehen. Es sind die Verhör-Szenen, in denen Inspektor Voß einmal mit der Oberschwester und einmal mit der Irrenärztin (und Direktorin der Heilanstalt) spricht, um die Morde an den Krankenschwestern aufzuklären. Die erste Verhör-Szene beginnt folgendermaßen:

(12)

- 1 **INSPEKTOR** Man darf doch rauchen?
- 2 **OBERSCHWESTER** Es ist nicht üblich.
- 3 **INSPEKTOR** Pardon. *Er steckt die Zigarre zurück.*
- 4 **OBERSCHWESTER** Eine Tasse Tee?
- 5 **INSPEKTOR** Lieber Schnaps.
- 6 **OBERSCHWESTER** Sie befinden sich in einer Heilanstalt.
- 7 **INSPEKTOR** Dann nichts. Blocher, du kannst photographieren.
- 8 **BLOCHER** Jawohl, Herr Inspektor.¹⁹⁶

Es folgt eine Befragung zu der ermordeten Krankenschwester, die sich in sehr knappen Frage- und Antwortsätzen gestaltet. Jedes Mal, wenn der Inspektor das Wort „Mörder“ ausspricht, unterbricht die Oberschwester ihn mit „Bitte, Herr Inspektor...“ Diese mahnende Anrede verleiht der Szene ihren Rhythmus. In der spiegelbildlichen Szene des zweiten Aktes (Möbius hat inzwischen Schwester Monika erdrosselt) wiederholt sich die Situation mit vertauschten Rollen:

(13)

- 1 **FRL. DOKTOR** Eine Havanna?
- 2 **INSPEKTOR** Nein, danke.

¹⁹³ Dürrenmatt, Friedrich (1980): Allgemeine Anmerkung zu der Endfassung 1980 meiner Komödien. In: Ders. (1985): *Die Physiker. Eine Komödie in zwei Akten. Neufassung 1980.* Zürich: Diogenes, S. 8.

¹⁹⁴ Ebd.

¹⁹⁵ Geschrieben 1961. Uraufführung 20.2.1962 im Schauspielhaus Zürich. Neufassung 1980; herausgegeben in der Werkausgabe in 30 Bänden (1985), Zürich: Diogenes.

¹⁹⁶ Dürrenmatt, S. 15.

- 3 **FRL. DOKTOR** Schnaps?
4 **INSPEKTOR** Später.
5 *Schweigen.*
6 **INSPEKTOR** Blocher, du kannst photographieren.
8 **BLOCHER** Jawohl, Herr Inspektor.¹⁹⁷

Die darauf folgende Befragung ist, bis auf die Angaben zur ermordeten Krankenschwester, mit jener der ersten Szene wortgleich. Diesmal spricht allerdings die Direktorin von „Mörder“, während der Inspektor ihr regelmäßig mit „Bitte, Fräulein Doktor“ ins Wort fällt.

Dürrenmatt verwendet weitere, eher unauffälligere Vertextungsstrategien in seinem Stück, wie die variierte Wiederholung von Repliken des Inspektors innerhalb der gleichen Szene. Zum Beispiel stehen im Dialog mit Newton, welcher den Inspektor (wie auch die Rezipienten) erheblich verwirrt, in regelmäßigen Abständen wie zufällig die drei knappen Äußerungen: „verstehe“ – „begreife“ – „kapiere ich nicht“¹⁹⁸.

Dass es Dürrenmatt nicht um naturalistische Darstellung geht, zeigt sich außerdem im Sprechstil seiner Figuren. In allen Theatertexten herrscht ein äußerst verknappter Redestil vor, der auf viele für mündliche Sprache typische Elemente verzichtet.¹⁹⁹ Was sich spätestens im Brecht'schen Theater als realistisch gefärbte, stilisierte Bühnensprache etabliert hatte²⁰⁰ und in der Nachkriegszeit weiterhin vorherrscht, verdichtet sich bei Dürrenmatt zu extrem kondensierter Sprache seiner Figuren, die eine erhebliche Distanz zu diesen bewirkt und jegliche Psychologisierung ausschließt. Ähnliches gilt für die Figurenrede in den späten Stücken von Max Frisch, die etwa zeitgleich (in den 1960er-Jahren) entstanden.²⁰¹

So verfremdet und befremdlich wie die Figuren ist auch das Geschehen bei Dürrenmatt, als parabelhafte Darstellung der aktuellen Zustände.

Eine weitere sprachlich auffällige Stelle im Text *Die Physiker* findet sich in einem der zentralen Monologe von Möbius. Hier greift Dürrenmatt auf expressivistische Elemente zurück und mischt sie mit alltagsprachlicher Lexik, ähnlich, wie es nicht viel später in den Texten von Heiner Müller zu beobachten ist. Der folgende Ausschnitt soll dies verdeutlichen:

¹⁹⁷ Dürrenmatt, S. 54.

¹⁹⁸ Ebd., S. 18–21.

¹⁹⁹ S. hierzu Vergleiche mit mündlicher Alltagssprache in Kap. 3.1.

²⁰⁰ Brecht knüpft bei der Antigone-Inszenierung nach der Rückkehr aus dem Exil an der Hölderlin-Übersetzung an, in welcher schwäbische Dialektformen auftauchen, die er als positiv hervorhebt. Nägele, Rainer (2009): Heiner Müller: Laut und Leise. In: Müller-Schöll, Nikolaus / Goebels, Heiner (Hgg) (2009): Heiner Müller sprechen. S. 57.

²⁰¹ Vgl. z. B. die noch eher naturalistische Figurensprache in *Biedermann und die Brandstifter* (1958) mit der Rede in *Biografie: Ein Spiel* (1967). In: Ders. (1980) Stücke 2.

(14)

1 **MÖBIUS**

2 Ein Psalm Salomos, den Weltraumfahrern zu singen.

3 Wir hauten ins Weltall ab.

4 Zu den Wüsten des Monds. Versanken in ihrem Staub.

5 Lautlos verreckten

6 Manche schon da. Doch die meisten verkochten

7 In den Bleidämpfen des Merkurs, lösten sich auf

8 In den Ölpfützen der Venus, und

9 Sogar auf dem Mars fraß uns die Sonne,

10 Donnernd, radioaktiv und gelb.

11 **FRAU ROSE** Aber Johann Wilhelm –

12 Jupiter stank,

13 Ein pfeilschnell rotierender Methanbrei,

14 Hing er so mächtig über uns,

15 Daß wir Ganymed vollkotzten. [...] ²⁰²

Ohne diese Figurenrede im Einzelnen zu analysieren, kann man hier zweifellos von *poetischer Sprache* sprechen, die sich aus dem Zusammenspiel von Bildhaftigkeit, Klang und Rhythmus ergibt. Das Szenarium der Atomkatastrophe in seinem verheerenden Ausmaß wird mit einem Psalm in seiner negativen Verkehrung erfasst, einem Lied auf die zerstörte Schöpfung. Sprachlich geschieht dies in extremer Abweichung zum übrigen Stil des Theatertextes.

In seinen *21 Punkten zu den Physikern* erwähnt Dürrenmatt mit keinem Wort den sprachlichen Aspekt seiner Arbeit. Im Vordergrund steht für ihn offenbar das Inhaltliche, in diesem Fall das Paradox: „Im Paradox erscheint die Wirklichkeit“²⁰³. Dieser Wirklichkeit, einer Welt, die sich als Irrenhaus offenbart und die Atombombe ermöglicht, versucht er sprachlich in seinen Dramen mit extremer Stilisierung beizukommen.

Im Blick auf die oben betrachteten Beispiele verdichteter Sprache kann den *Physikern* eine, wenn auch sehr subtile, *poetische Sprachgestalt* bescheinigt werden, als zusätzliches Mittel der Wirklichkeitserfassung.²⁰⁴ Dieser stilistische Aspekt wird in Dürrenmatts Werk allgemein kaum gewürdigt.

²⁰² Dürrenmatt, S. 41.

²⁰³ Ebd., S. 93.

²⁰⁴ Im 21. Punkt zu den Physikern schreibt Dürrenmatt (S. 93): „Die Dramatik kann den Zuschauer überlisten, sich der Wirklichkeit auszusetzen, aber nicht zwingen, ihr standzuhalten oder sie gar zu bewältigen.“

3.3 Text als Widerstand – als musikalisches Material – als Körper: Heiner Müller

Theater kann nur lebendig bleiben, wenn es beständig einen Widerstand von der Literatur hat, wenn es Stücke kriegt, die es, so wie es ist, [...] nicht ohne weiteres umsetzen kann.²⁰⁵

Heiner Müllers Text-Werk ist derart komplex, dass es, wie bereits in der Einleitung gesagt, diverser ausführlicher Studien aus unterschiedlichen Perspektiven bedürfte. An dieser Stelle sollen nur wenige Aspekte erwähnt werden, die im Rahmen der vorliegenden Arbeit bezüglich des Verhältnisses von Text und Theater wichtig sind.

Um zunächst exemplarisch vorzuführen, in welcher enger Beziehung bei Müller Bildhaftigkeit und (Inter-)Textualität stehen, werden im Folgenden jeweils ein Ausschnitt aus *Die Hamletmaschine* (1977) und aus *Bildbeschreibung* (1984) herangezogen.

Die Hamletmaschine beginnt mit dem „FAMILIENALBUM“:

(15)

1 Ich war Hamlet. Ich stand an der Küste und redete mit der Brandung BLABLA,
2 im Rücken die Ruinen von Europa. Die Glocken läuteten das Staatsbegräbnis
3 ein, Mörder und Witwe ein Paar, im Stechschritt hinter dem Sarg des Hohen Ka-
4 davers die Räte, heulend in schlecht bezahlter Trauer WER IST DIE LEICH IM
5 LEICHENWAGEN / UM WEN HÖRT MAN VIEL SCHREIN UND KLAGEN
6 / DIE LEICH IST EINES GROSSEN / GEBERS VON ALMOSEN das Spalier
7 der Bevölkerung, Werk seiner Staatskunst ER WAR EIN MANN NAHM
8 ALLES NUR VON ALLEN. Ich stoppte den Leichenzug, stemmte den Sarg mit
9 dem Schwert auf, dabei brach die Klinge, mit dem stumpfen Rest gelang es, und
10 verteilte den toten Erzeuger FLEISCH UND FLEISCH GESELLT SICH GERN
11 an die umstehenden Elendsgestalten. Die Trauer ging in Jubel über, der Jubel in
12 Schmatzen, auf dem leeren Sarg besprang der Mörder die Witwe SOLL ICH
13 DIR HINAUFHELFEN ONKEL MACH DIE BEINE AUF MAMA. Ich legte
14 mich auf den Boden und hörte die Welt ihre Runden drehn im Gleichschritt der
15 Verwesung.²⁰⁶

Dieser Monolog der Hamlet-Figur gestaltet sich in seiner Grundsicht als narrativer Text. Dabei wird die Beerdigungsszene nicht nur durch die schockierenden Bilder und den verächtlichen Ton verfremdet, sondern auch von eingeschobenen Zitaten überlagert. Die systematische Unterbrechung durch Einschübe macht

²⁰⁵ Heiner Müller, zitiert bei Fischborn, Gottfried (1981): *Stückeschreiben*. Berlin: Akademieverlag. S. 118.

²⁰⁶ Müller, Heiner (1977): *Die Hamletmaschine*. In: Ders. (1978): *Mausier*. Berlin: Rotbuch. Uraufgeführt 1979 im „Théâtre Gérard Philipe“ in Saint Denis bei Paris.

Müllers Auseinandersetzung mit dem epischen Theater deutlich.²⁰⁷ Durch die parataktische Anordnung kurzer Sätze und Analepsen erhält der Abschnitt zusätzliche *unmittelbare Texttheatralität*.

Das Stück *Bildbeschreibung*²⁰⁸ hingegen vollzieht sich über knapp acht Seiten in einem einzigen Satz. Während *Die Hamletmaschine* in seinen Monologblöcken noch die fünfteilige Dramenstruktur aufweist, ist diese hier vollkommen aufgelöst. „BILDBESCHREIBUNG kann als eine Übermalung der ALKESTIS gelesen werden, die das No-Spiel KUMASAKA, den 11. Gesang aus der ODYSSEE, Hitchcocks VÖGEL und Shakespeares STURM zitiert“, schreibt Müller in einer kurzen Nachschrift. „Der Text beschreibt eine Landschaft jenseits des Todes“²⁰⁹.

Im Folgenden werden der Anfang und ein Abschnitt aus der Mitte dieses Textes zitiert:

(16)

1 Eine Landschaft zwischen Steppe und Savanne, der Himmel preußisch blau,
2 zwei riesige Wolken schwimmen darin, wie von Drahtskeletten zusammengehal-
3 ten, jedenfalls von unbekannter Bauart, die linke größere könnte ein Gummitier
4 aus einem Vergnügungspark sein, das sich von seiner Leine losgerissen hat
[...]²¹⁰

(17)

1 [...] der Vorrat an Wind markiert den Abstand der Teile, aus denen vielleicht,
2 wenn nach der Umsiedlung der Atemluft das Erdbeben sie durch die Haut der
3 Planeten sprengt, DAS GANZE sich zusammensetzt, die Begattung des Sterns
4 durch seine Toten, das erste Signal die Wolken mit dem Drahtskelett, das in
5 Wahrheit aus Nerven besteht, die den Knochen voraufgehn, bzw. aus Spinnge-
6 weben von Knochenmark, wie das Geflecht ohne sichtbare Wurzeln, das den
7 Bungalow hinaufkriecht [...] ²¹¹

In gewissem Sinne ist es nicht abwegig, die Sprache von *Die Hamletmaschine* und *Bildbeschreibung* in die Nähe von Kokoschkas Sprache zu stellen (vgl. Textbeispiel 3). Auch bei Müller ist es die z. T. synästhetische Bildhaftigkeit, welche in Kombination mit Klang und Setzung die besondere sprachliche Ausdruckskraft bewirkt. Müller benutzt ähnliche Bilder von Gewalt und Tod wie in *Mörder, Hoffnung der Frauen*. Doch sind seine Texte insgesamt komplexer, aus mehreren sich

²⁰⁷ Walter Benjamin betrachtet die Unterbrechung im epischen Theater als Prinzip für die Produktion von Gesten. Benjamin, Walter (1998): Was ist das epische Theater? In: Hecht, Werner (Hg.) (1998): Alles was Brecht ist. 1898–1998. S. 110; vgl. auch Nägele, S. 58f.

²⁰⁸ Uraufgeführt 1985 in Graz (Steirischer Herbst); Regie: Ginka Tscholakowa. Publiziert in: Haß, Ulrike (Hg.) (2005): Heiner Müller – Bildbeschreibung. Ende der Vorstellung. S. 10–17.

²⁰⁹ Müller (2005): Bildbeschreibung, S. 17.

²¹⁰ Ebd., S. 10.

²¹¹ Ebd., S. 15.

überlagernden Schichten zusammengesetzt, und haben dadurch eine noch größere Tiefendimension. In *Bildbeschreibung* fällt darüber hinaus der besondere Symbolgehalt der Bilder auf („preußisch blau“ – „wie von Drahtskeletten zusammengehalten“). In diesem Stück wandert der Blick der erzählenden und kommentierenden Instanz von einem Gegenstand zu anderen, ohne je ein Bild festzuhalten. Auch hier ist *Landschaft* ein sich ständig veränderndes Bild innerhalb eines Rahmens.

Die Unmöglichkeit, Ideen in Bilder zu übersetzen scheint der Motor für Müllers „Sprachexplosionen“²¹² zu sein. „Dass Sprache und Bild nicht zur Deckung kommen, macht ihre verzweifelte Produktivität aus“, kommentiert Stricker. Müller selbst spricht von „Überschwemmungen“²¹³, einer gezielten Reizüberflutung, die „den Zuschauer überfordern und idiosynkratischen Widerstand auslösen“²¹⁴ soll. Auf der intertextuellen Ebene lassen sich nach Stricker sechs verschiedene Arten der Zitation bei Müller ausmachen.²¹⁵ Vor allem unter diesem Aspekt ist Müllers Schreibweise als Vorlage für die Theatertexte Elfriede Jelineks zu sehen.

Die besondere sprachliche Dichte lässt sich aber auch auf der textuellen Oberfläche wahrnehmen. Heiner Goebbels macht an verschiedenen Beispielen deutlich, wie raffiniert Müller auf dieser Ebene komponiert hat:

Dass kaum ein Satz bleibt, was er zu sein scheint, – diese Erfahrung kann man bei vielen Texten Heiner Müllers machen. [...] Wenn beispielsweise in der Stimme einer alten Berlinerin aus den Zeilen „die zerrissenen Monatsbinden. Das Blut / Der Weiber von Kolchis“ die „zerrissene Monarchie“ aufscheint.²¹⁶

Müller selbst versteht seine Texte als „Material“, das körperlich-räumliche Qualitäten besitzt:

Ich weiß nicht, vielleicht ist das eine archaische Position, aber mir scheint [...], daß wir im Theater noch gar nicht wirklich mit Texten gearbeitet haben, dass Texte da noch immer nicht als Material, noch immer nicht als Körper gebraucht worden sind.²¹⁷

²¹² „Wenn man eine Idee in ein Bild übersetzt, wird entweder das Bild schief oder die Idee explodiert. Ich bin mehr für die Explosionen“, erklärt Müller. In: *Gesammelte Irrtümer*, Bd. 1, S. 133. Zitiert nach Stricker, S. 150.

²¹³ Müller, Heiner: *Gesammelte Irrtümer*, Bd.1 S. 20. Zitiert nach Stricker, S. 148.

²¹⁴ Ebd.

²¹⁵ Stricker unterscheidet zwischen *markiertem*, *entstelltem*, *verfremdetem*, *unmarkiertem*, *übermaltem* und *explodiertem*. Zitat. S. Stricker S. 148.

²¹⁶ Goebbels, Heiner (2009): *Heiner Müller versprechen*. In: Müller-Schöll, Nikolaus / Goebbels, Heiner (Hgg.) (2009): *Heiner Müller sprechen*. Berlin: Verlag Theater der Zeit. S. 284.

²¹⁷ Müller, Heiner / Weimann, Robert: *Gleichzeitigkeit und Repräsentation – Ein Gespräch* (Juli 1989). In: Weimann, R. / Gumbrecht, H.U. (1991): *Postmoderne – globale Differenz*. S. 182–207, hier S.196. Zitiert nach Stricker, S. 153.

„Text-Körper“ bedeutet dabei für ihn in erster Linie *Präsenz* und nicht gleich Interpretation:

Da ist ein Text, und der wird abgeliefert, aber nicht bewertet, und nicht gefärbt und nicht interpretiert. Er ist da. Genauso ist ein Bild da und das Bild wird auch nicht interpretiert, es ist erstmal da.²¹⁸

In Bezug auf Müllers Sprache ist vor allem auch das Mittel der *Rhythmisierung* hervorzuheben, welches offensichtlich auf „mögliche andere Sinn-Übermittlung“²¹⁹ zielt und zu „Simultanität von Körperempfindung und Sinnkonstitution“²²⁰ führt. Für Müller ist „die Frage nach der sinnlichen (Information überschreitenden) Qualität von Sprache politisch. Das KOMMUNISTISCHE MANIFEST gehört in eine andre Waffengattung als das KAPITAL; die Bedeutung der Pop-Musik für die anti-autoritäre Bewegung lag nicht im Informationsgehalt.“²²¹

Müller beruft sich darüber hinaus explizit auf die Verwandtschaft von Sprache und Musik in seinen Texten:

Ich habe ganz selten erlebt, daß ein Text von mir im Theater zu ertragen war, weil es fast unmöglich ist, Schauspieler dazu zu bringen, daß sie einen Text wie ein musikalisches Material behandeln. Was er natürlich ist. Erst dann wird er auch rezipierbar.²²²

Heiner Goebbels, welcher viele von Müllers Texten vertont und inszeniert hat, kommentiert Müllers Aussage folgendermaßen:

Musik ist ein Topos für die Offenheit von Bedeutung. [...]. Also Theater zu machen, das – wie Musik – immer auch Rätsel bleibt und uns zu einer künstlerischen Erfahrung einlädt, nicht zur Botschaft, das ist die Chance seiner Texte. Aber auch darin liegt ein politischer Kern: Dieser Entzug von Bedeutung ist ganz wichtig, den Leuten die Möglichkeit zu nehmen, eine Sache auf eine Bedeutung festzunageln. Denn daß man den Dingen, den Verhältnissen, den Menschen und ihren Worten (auch Müllers Texten) nicht so einfach ansieht, wie mit ihnen umzugehen ist – daß man den schnellen Einordnungen mißtraut, vor allem den eigenen – auch das kann man von Heiner Müller mitnehmen. [...] Daß der Inhalt, der ‚Sinn‘, d. h. alle möglichen darin enthaltenen Sinnebenen dabei verloren gehen, das muß man bei Müller nicht fürchten.²²³

²¹⁸ Müller: Gesammelte Irrtümer, Bd. 1, S. 153. Zitiert nach Stricker, S. 153.

²¹⁹ Stricker, S. 150.

²²⁰ Keim, S. 75.

²²¹ Müller, Heiner: Prometheus. In: Werke 4. Die Stücke 2. Hg. v. Frank Hörnigk, 2001. S. 45. Zitiert nach Nägele, S. 49.

²²² Heiner Müller: Werke 11. Gespräche 2. S. 73. Zitiert nach Heiner Goebbels (2009): Heiner Müller versprechen. In: Müller-Schöll / Goebbels (Hgg.) (2009), S. 283.

²²³ Goebbels, Heiner (2009): überEinander. Frankfurt/M.: Verlag der Autoren. S. 145f.

3.4 **Drama vs. unmittelbare Texttheatralität bzw. poetische Sprache?** (Dramatische, postdramatische und immer-noch-dramatische Texte)

In Strickers Studie *Text-Raum* fällt auf, dass nur sogenannten „nicht dramatischen Texten“ die Qualität von Texttheatralität zuerkannt wird. Dies erweckt den Anschein, dass, wie auch häufig anderswo vertreten²²⁴, erst die Auflösung der dramatischen Form überhaupt Texttheatralität ermöglicht. Es suggeriert sogar, dass sich ‚Drama‘ und Texttheatralität ausschließen. Ähnlich findet man an anderer Stelle die Trennung zwischen ‚Rollentext‘ und ‚Poesie‘²²⁵.

Diesbezüglich ist zunächst zu bemerken, dass die Begriffe ‚nicht dramatisch‘ bzw. ‚postdramatisch‘ sehr schwierig zu fassen sind. Als Beispiele für besonders starke Auflösung dramatischer Strukturen sind Peter Handkes *Publikumsbeschimpfung* (1965) und Heiner Müllers *Bildbeschreibung* (1984) zu nennen, sowie zahlreiche Stücke Elfriede Jelineks, welche anstelle von Dialogen Jelineks berühmte „Sprachflächen“ enthalten. Angesichts der allgemein vielfältigen Textgestaltung erscheint es dennoch problematisch, dem europäischen Theater um die Jahrtausendwende generell eine *postdramatische Phase* zu bescheinigen. Die Studie Hans-Thies Lehmanns²²⁶ ist zweifellos einer der wichtigsten und kenntnisreichsten Beiträge zur Theaterwissenschaft um die Jahrtausendwende, da sie in ausführlicher Weise der zeitgenössischen „vielgestaltigen theatralen Diskursform“²²⁷ nachspürt. Doch bleiben, zumindest im Blick auf das in der vorliegenden Arbeit untersuchte Verhältnis von Theater und Text, die Begrifflichkeit wie auch die zeitliche Festlegung problematisch. Lehmann legt die Genese des *postdramatischen Theaters* in die 1970er-Jahre und begründet dies mit der Verbreitung und Allgegenwärtigkeit der Medien im Alltagsleben.²²⁸ Er räumt dabei „die wegweisende Bedeutung der Kunst- und Theaterrevolution der Jahrhundertwende“ zwar ein, betont aber, dass bei aller Ähnlichkeit der Ausdrucksformen zu bedenken sei, dass „gleiche Mittel in verschiedenen Kontexten ihre Bedeutung radikal verändern können“²²⁹. Wenig später heißt es hingegen im Text:

Postdramatisches Theater schließt also die Gegenwart / die Wiederaufnahme / das Weiterwirken älterer Ästhetiken ein, auch solcher, die schon früher der dramatischen Idee auf der Ebene des Textes oder des Theaters Abstand genommen haben.²³⁰

²²⁴ Vgl. Lehmann, Hans-Thies (2004): Just a word on a page and there is the drama. Anmerkungen zum Text im postdramatischen Theater. In: Arnold, Heinz-Ludwig (Hg.): *Text+Kritik. Theater fürs 21. Jahrhundert*. München: Boorberg. S. 26.

²²⁵ Vgl. Birkenhauer (2005), S. 50ff. Die Autorin relativiert dies allerdings später (vgl. ebd., S. 122ff.).

²²⁶ Lehmann (2005): *Postdramatisches Theater*. Frankfurt/M.: Verlag der Autoren.

²²⁷ Ebd., S. 23.

²²⁸ Ebd., S. 22f.

²²⁹ Ebd., S. 23.

²³⁰ Ebd., S. 31.

Im weiteren Verlauf der Studie Lehmanns wird den Historischen Avantgarden hin und wieder noch eine Vorreiterrolle bescheinigt. Dennoch tendiert der Autor insgesamt dazu, *postdramatisches Theater* als eigenständige Entwicklung hin zu einem „neuen Theater“ um die Jahrtausendwende zu betrachten. Als Treffpunkt der Künste fordere dieses Theater „ein Wahrnehmungspotential [...], das sich vom dramatischen Paradigma (und von der Literatur überhaupt) ablöst“²³¹. Diese Position lässt sich anhand vieler Beispiele von zeitgenössischen literarischen Theatertexten, und im Besonderen an den in dieser Arbeit untersuchten Stücken, die mehr oder weniger aufgelöste dramatische Strukturen besitzen, weitgehend in Frage stellen.²³²

Als ebenfalls für *postdramatische* Schreibweisen typisches Element wird immer wieder die Auflösung des Subjekts – aufgrund der Macht von Diskursen²³³ oder als Auflösung der Körpergrenzen²³⁴ – angegeben. Doch muss auch diesbezüglich bemerkt werden, dass zumindest die eins-zu-eins-Zuordnung von Figur und Aussage bereits im expressionistischen Drama aufzuweichen begann, nicht also erst eine Tendenz der 1970er-Jahre ist.²³⁵

Dass außerdem auch solche Texte, die über recht ausgeprägte dramatische Strukturen verfügen, *unmittelbare Texttheatralität* entfalten und sprachlich *poetisch* gestaltet sein können, wurde bereits im Blick auf Dürrenmatts Schreibweise ersichtlich und wird anhand der *poetischen Sprachgestalt* von Moritz Rinkes *Die Nibelungen* bestätigt werden.

Wie sich aus dem bisher Gesagten ergibt, kann Sprache in Theatertexten heute längst nicht mehr nur auf ihre Funktion als dargestellte Figurenrede reduziert werden, zumal diese Funktion teilweise gar nicht mehr existiert. Aber auch dort, wo Sprache noch – oder wieder – in diesem Sinne verwendet wird, zeichnet sie sich immer schon durch die ihr „eingeschriebene Zuschauerfunktion“ aus: eine

²³¹ Ebd., S. 44. Lehmann geht hier bewusst über den Ansatz Peter Szondis hinaus, dessen Kontrastierung zwischen ‚dramatisch‘ und ‚episch‘ „den Blick für viele Dimensionen der Theaterentwicklung seither erheblich ein[engt]“ (Lehmann S. 41f.). Vgl. Szondi, Peter (1963): *Theorie des modernen Dramas*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.

²³² Zur Problematik des Begriffs *Postdramatik* vgl. u. a. Bremer, Kai (2010): *Arrogante Naivität. Zur politischen Dimension von Rinkes Handlungspoetik*. In: Ders. (Hg.) (2010): *„Ich gründe eine Akademie zur Selbstachtung.“ Moritz-Rinke-Arbeitsbuch*. Frankfurt / M.: Peter Lang. S. 28–38; Theresia Birkenhauer (2007); Hans Peter Bayerdörfer (2007), S. 1–14.

²³³ Poschmann, S. 178.

²³⁴ Lehmann (2005), S. 277ff.

²³⁵ Hierzu sei beispielsweise auf Texte von Carl Sternheim verwiesen, in denen die Sätze oft auf mehrere Sprecher aufgesplittert sind und die Figuren ihre „syntaktische Autonomie und Souveränität“ zugunsten einer übergeordneten Idee verlieren.

Äußerung ist immer Primär- und Metaaussage zugleich²³⁶. Manfred Pfister prägte entsprechend den Begriff von *innerem und äußerem Kommunikationssystem*²³⁷, welche sich im Drama überlagern. Das äußere Kommunikationssystem regelt dabei die Kommunikation zwischen Autor und Rezipienten, das innere jenes der Figuren untereinander.

Die vielen Stimmen und Mittel, welche ein Theaterstück ausmachen, bewirken dessen vielfache Perspektivierung. Nach Ursula Roumois-Hasler konstituiert sich entsprechend im Zuschauer die Gesamtperspektive, als Konglomerat aus dem vom Autor im Hinblick auf eine Sinnaussage hin gesteuerten Zusammenspiel aller im Stück vorhandenen Einzelperspektiven und der eigenen persönlichen Einstellung des Zuschauers als Theaterbesucher²³⁸. Eine Gesamtperspektive ist allerdings in heutigen Theatertexten nicht mehr zwingend gegeben. Lehmann zählt gerade diesen Aspekt zu einem der wichtigen Merkmale des zeitgenössischen Theaters: „Der Ausfall der Ursprungsinstanz eines Diskurses im Verein mit der Pluralisierung der Sendeinstanzen auf der Bühne führt zu neuen Wahrnehmungsweisen.“²³⁹

In jedem Fall verlagert sich das Gewicht in vielen Theatertexten, welche binnenfiktionale Darstellung möglichst auszuschließen versuchen, unweigerlich auf das äußere Kommunikationssystem. Dabei findet im Extremfall (fast) keine Kommunikation im inneren System mehr statt.

In allen neueren Texten, die als Mischformen (,dramatisch‘ / ,nicht-dramatisch‘) betrachtet werden können, oszilliert die Funktion der Sprache durchgehend zwischen innerem und äußeren Kommunikationssystem, es entsteht ein komplexes und dynamisches referentielles Geflecht. Bei den Analysen in dieser Arbeit wird sich zeigen, dass *poetische Sprache* generell als Phänomen des äußeren Kommunikationssystems zu betrachten ist.

²³⁶ Vgl. Roumois-Hasler, Ursula (1982): *Dramatischer Dialog und Alltagsdialog im wissenschaftlichen Vergleich*. Bern: Peter Lang, S. 20.

²³⁷ Pfister, S. 50ff.

²³⁸ Roumois-Hasler, S. 21.

²³⁹ Lehmann (2005), S. 47.

4. Neue Bedeutungsräume durch *poetische Sprache* in zeitgenössischen Theatertexten

4.1 Beispiele der Stilisierung in alltagssprachlich gestalteten Texten

Im Folgenden sollen exemplarisch an Ausschnitten aus drei zeitgenössischen Theatertexten verschiedene Verfahren der Stilisierung von *gesprochener Alltagssprache* analysiert werden. Oft lassen sich diese erst bei genauerem Hinsehen verzeichnen. Sie nehmen zum Teil auch deutlich poetische Züge an, ohne dass jedoch die Theatertexte hierdurch eine grundlegend *poetische Sprachgestalt* erhalten. Es wird jeweils zu untersuchen sein, in welchen Fällen eine leichte Stilisierung, d. h. in diesem Falle eine geringfügige Abweichung von Alltagssprache vorliegt – vielleicht als Restriktion bezüglich der Rahmenbedingungen des Mediums Theater zu sehen –, und ab welchem Moment von *poetischer Sprachgestaltung* im Sinne eines sekundären modellbildenden Zeichensystems gesprochen werden kann. Als zweites stellt sich die Frage nach der Funktion sprachlich-poetischer Phänomene in solchen Texten.

Die Untersuchung von Dirk Lauckes Theatertext wird im Vergleich zu den beiden anderen mehr Raum einnehmen, da einerseits an diesem Stück exemplarisch einige typische Merkmale von *gesprochener Alltagssprache* betrachtet werden. Zum anderen eignet sich dieser Theatertext besonders, um kaum merkbare Stilisierungen aufzudecken. An einzelnen Abschnitten lässt sich hier gut zeigen, in welchen Fällen es sich um leichte, ‚theatertechnische‘ Restriktionen handelt, und wann eine auf textueller Ebene organisierte Stilisierung vorliegt, die als *poetische Sprachgestaltung* bezeichnet werden kann.

4.1.1 *Gesprochene Alltagssprache*

Eine Analyse von Stilisierungen alltagssprachlich angelegter Theatertexte kann nur auf der Basis einer theoretisch fundierten Beschreibung von *gesprochener Sprache* stattfinden. Unter *gesprochener Alltagssprache* werden hier, wie bereits im Einleitungskapitel gesagt, alle möglichen Formen der Umgangssprache zusammengefasst, welche „v. a. in alltäglichen und ungezwungenen Kommunikationssituationen zum Tragen komm[en]“²⁴⁰.

Vor allem in den letzten Jahrzehnten hat sich im Bereich der *Gesprochene-Sprache-Forschung* Erhebliches getan. Die größte Errungenschaft liegt in der Erkenntnis, dass *gesprochene Sprache*, als ursprüngliche Form der Kommunikation,

²⁴⁰ Linke / Nussbaumer / Portmann (2004), S. 347.

ihren eigenen Gesetzmäßigkeiten folgt und nicht mit den Regeln der Standardgrammatik zu beschreiben – oder gar zu bewerten – ist. Die strukturellen Eigenschaften von Sprache werden demzufolge nicht mehr losgelöst von ihren kommunikativen, sozialen, kulturellen, medialen und funktionalen Dimensionen untersucht, sondern „als Ergebnis ihrer interaktiven Funktionen und Gebrauchsweisen“²⁴¹ gesehen. In der *interaktionalen Linguistik*, welche konsequenterweise eine Rekonstruktion des Sprachsystems aus der Sprachverwendung anstrebt (Selting/Couper-Kuhlen 2001a, 2001b) und dabei interaktionistische und ethnomethodologische Theorie verbindet, sind natürliche Gespräche Gegenstand und Ausgangspunkt für Analysen. Dabei werden u. a. bestimmte Grammatikalisierungs- bzw. Pragmatikalisierungserscheinungen in Augenschein genommen, „die dem Diskurs entstammen [...] und als (teil)verfestigte Konstruktionen konventionalisierte, rekurrente Muster bilden, die sowohl die Produktion als auch die Interpretation von Äußerungen erleichtern“²⁴². Zu solchen Mustern gehören nach Susanne Günthner beispielsweise die *dichten Konstruktionen* wie *Infinitivkonstruktionen* und *minimale Setzungen* (s. u., 4.1.2). Die Gesprochene-Sprache-Forschung schließt somit den Ansatz der *Construction Grammar* mit ein, d. h. heißt das Postulat, dass sich grammatische Strukturen für kommunikative Zwecke herausgebildet haben und eng mit konkreten Gebrauchsbedingungen wie auch mit Aspekten menschlicher Kognition verwoben sind²⁴³.

Außer auf die hier genannten Ansätze werde ich mich im Folgenden auf das Modell des Nähe- und Distanzsprechens von Agel / Henning (2007)²⁴⁴ stützen, sowie auf die vielfältigen Merkmale mündlicher Sprache, die von Schwitalla (2003) beschrieben und analysiert wurden.

4.1.2 Dirk Laucke: *Der kalte Kuss vom warmen Bier* (2009)

In diesem Theatertext²⁴⁵ treffen zwei psychisch geschädigte, traumatisierte Figuren aufeinander: Maik, ein Ex-Grenzsoldat der NVA (DDR) und Richard, ein aus Afghanistan heimgekehrter Bundeswehrsoldat. Beide haben Menschenleben auf dem Gewissen. Maik hat bei einem Fluchtversuch seinen Kameraden verraten,

²⁴¹ Günthner, Susanne (2006): Grammatische Analysen der kommunikativen Praxis – ‚Dichte Konstruktionen‘ in der Interaktion. In: Deppermann, Arnulf / Fiehler, Reinhard / Spranz-Fogasi, Thomas: Grammatik und Interaktion. Untersuchungen zum Zusammenhang von grammatischen Strukturen und Gesprächsprozessen. Radolfzell: <http://www.verlag-gespraechsforschung.de/2006/pdf/grammatik.pdf> S. 96.

²⁴² Ebd., S. 97.

²⁴³ Ebd., S. 98.

²⁴⁴ Agel, Vilmos / Henning, Mathilde (2007): Überlegung zur Theorie und Praxis des Nähe- und Distanzsprechens. In: Dies. (Hgg.): Zugänge zur Grammatik der gesprochenen Sprache. Tübingen: Niemeyer. S. 189ff.

²⁴⁵ Publiziert als Insert in *Theaterheute* 07/09. Uraufführung im Juni 2009 in Heidelberg. Zitiert wird hieraus im Folgenden unter der Sigle „kk“.

und Richard ist nach seiner Rückkehr an einem Silvesterabend mit dem Auto in eine Gruppe von Passanten gefahren, nachdem er durch Böllerschüsse die Nerven verloren hatte („eine kurzschlussreaktion“). Die beiden Schicksale werden von den Figuren selbst gleich am Anfang mittels Monologen in der „Gesprächstherapie“ präsentiert.

Gemeinsam fliehen Maik und Richard aus der Entzugsklinik für Alkoholabhängige und gehen in einer Rollerkneipe Bier trinken. Um die Wirtin Yvonne vor ihrem Mann zu schützen, verwickeln sie sich in eine gewalttätige Auseinandersetzung mit den Kneipenbesitzern. Nachdem sie den Mann im Keller eingesperrt haben, fesseln sie Yvonne aus Angst, sie könnte die Polizei rufen, auf einem Stuhl. Die Kneipenszene bestimmt den Hauptteil des Stückes. Maik und Richard trinken weiter Bier, streiten mit der gefesselten Yvonne, welche wiederum spuckt und beißt, bis Richard sie schlägt. Der gescheiterte Schlichtungsversuch wird immer wieder unterschwellig als Parallele zum ISAF-Einsatz in Afghanistan gesehen. Zwangsläufig kommen bei den Protagonisten Erinnerungen hoch: Richard erzählt Grauen erregende Erlebnisse aus dem Krieg, und Maik erscheint der Geist des Kollegen (der „Stacheldrahtmann“), der von ihm verraten und von den Grenzsoldaten erschossen wurde. Am Ende begeht Richard, auf das Geräusch „eine[r] einzelnen Rakete wie paar Tage nach Silvester“ (kk 10) hin Selbstmord. Die letzte Szene spielt erneut in der Entzugsklinik, wo diesmal Maik und Yvonne in der Gesprächstherapie sitzen, während hinter Maik außer dem Stacheldrahtmann nun auch Richard als Geist erscheint.

Lauckes Stück besitzt eine stabile dramatische Struktur und scheint nach klassischen Regeln einer Gaunerkomödie konzipiert, die durch ihren Inhalt allerdings Albtraum-Charakter annimmt.

Bei diesem Theatertext, der trotz der Geisterszenen stark realistisch angelegt ist, bietet es sich an, sowohl eine Code-Analyse durchzuführen als auch einige weitere Aspekte der linguistischen Gesprächsanalyse in die Untersuchung einzubeziehen. In den folgenden Ausschnitten wird zunächst der Code im Hinblick auf seine Nähe zu mündlicher Alltagssprache betrachtet.

Die Figurenrede gestaltet sich über das gesamte Stück hinweg in umgangssprachlichem Ton. In der ersten Szene während der Gesprächstherapie berichtet zunächst Maik von seinem Dasein als DDR-Grenzsoldat, dann Richard davon, wie es zu seiner Einlieferung in die Entzugsklinik kam:

(18)

1.

Entzugsklinik. Gesprächstherapie.

- 1 **MAIK** ich in uniform, geschulterte kalaschnikow,
- 2 auf der einen seite vom zaun, auf der anderen
- 3 rennt den ganzen tag ne horde hippies nackig
- 4 über den hof. Bis oben hin vollgepropft mit
- 5 friede-freude-sozialismus-hier und da-nicht,
- 6 kommt man sich dann ein bisschen verarscht
- 7 vor, wenn man das sieht. mit einundzwanzig. [...] (kk 2)

(19)

RICHARD [...]

1 auf der wache stellten sie, die kollegen von der
2 polizei, stellten fest, dass ich wohl zuviel ge-
3 tankt hatte vorher. die haben mir auch drin-
4 gend, wie soll ich sagen, angeraten, hierher zu
5 kommen eh sie den feldjägern bescheid ge-
6 sagt haben. jetzt bin ich hier und hoffe, von
7 meinem problem runter zu kommen. Also
8 dem –

9 **MAIK** alkoholproblem. genau. das wollte ich sagen
[...]

21 *Pause*

22 **RICHARD** ich weiß nicht.

23 *Pause*

24 **RICHARD** keine ahnung. ich hab mich nie

25 erkundigt, ob die jetzt tot sind oder was – (kk 3)

Schon beim Blick auf die syntaktischen Kategorien dieser Monologausschnitte zeigt sich die starke Nähe zu mündlicher Alltagssprache. Typisch hierfür sind zum Beispiel die *dichten Konstruktionen* bzw. Ellipsen²⁴⁶ („ich in uniform“, 18, Z. 1), an die sich Analepsen mit durchlaufendem Thema anschließen („auf der einen seite vom zaun, auf der anderen...“ – „bis oben hin vollgepropft.“ Z. 2–5). Günthner definiert Sätze wie „ich in uniform“ (18, Z. 1) als *Infinitivkonstruktionen*, d. h.

²⁴⁶ Die Begriffsfindung ist hier umstritten. Ich übernehme sowohl Susanne Günthners Terminus ‚dichte Konstruktionen‘ (Günthner 2006) als auch die Begriffe ‚Ellipse‘ und ‚Analepse‘ nach Schwitalla (2003, S. 101ff.), bzw. Hoffmann (1999), Zifonun u. a. (1997, S. 569ff.). Dabei gehe ich davon aus, dass Ellipsen und Analepsen als eigenständige, satzwertige Einheiten (*dichte Konstruktionen*) und, wie Günthner betont, als sprachliche Strukturen mit Regelmäßigkeit zu betrachten sind, die dem Diskurs entstammen, dort sedimentiert und transformiert werden (Günthner 2006, S. 97). Günthner lehnt, in Anlehnung an die *Construction Grammar*, den Begriff ‚Ellipse‘ grundsätzlich wegen seines defizitären Charakters ab. M. E. kann er aber unter den oben genannten Prämissen weiter verwandt werden, zumal wenn ‚Ellipse‘ / ‚Analepse‘ statt als „defizitär“ als im „Geiste zu vervollständigen“ definiert werden.

Um nicht zu viele Begriffe ins Spiel zu bringen, verzichte ich auf die Verwendung des von Jürgens vorgeschlagenen Terminus ‚syntaktische Basiseinheit‘ (Jürgens 1999, S. 155ff.) oder des von Dittmann (2006, S. 83) verwandten Begriffs ‚Adjazenzellipse‘ (anstelle v. ‚Analepse‘).

Die Diskussion um die Definition von ‚Satz‘ in mündlicher Sprache hat einerseits die Frage nach syntaktischen Grenzen, andererseits nach der Autonomie von elliptischen Formen neu gestellt. Betten benutzt in Anlehnung an die neuere Syntax- und Prosodieforschung oft den passenden Ausdruck ‚Satz- und Intonationsbogen‘ für das Erfassen satzähnlicher Äußerungseinheiten (Betten 2000, S. 220).

als für Alltagserzählungen typische Form der Verdichtung²⁴⁷. Solche zweiteiligen Konstruktionen, in denen SprecherInnen selbsterlebte (meist emotionsgeladene) Ereignisse rekonstruieren, bestehen aus einer Proform (Handlungsträger, meistens die erste Pers. Sing. / Pl.) und der Thematisierung einer Handlung. Sie zeichnen sich darüber hinaus durch ein spezifisches prosodisches Design mit dichter Aktzentuierung aus: Wenige Silben pro Zeiteinheit werden mit einer hohen Anzahl akzentuierter Silben kombiniert. Anstelle eines finiten Verbs steht nach der Proform meistens eine Mikropause. Durch all diese Elemente erzeugen sie Emphase (und oft Schnelligkeit). Sie werden normalerweise innerhalb narrativer Passagen mit starkem Performanzcharakter verwendet und tragen selbst zur szenischen Inszenierung bei²⁴⁸. Wieder zeigt sich das texttheatralische Potential, das oft bereits der gesprochenen Alltagssprache innewohnt. Der Autor schöpft es gezielt aus, um seinem Text *unmittelbare Theatralität* zu verleihen. Ebenfalls zu den *dichten Konstruktionen* gehört die Äußerungseinheit „geschulterte kalaschnikow“ (Z. 1). Auch solche *minimalen Setzungen* stellen nach Günthner Kondensationsstrategien dar, die „innerhalb szenischer Schilderungen zur Porträtierung einer verstärkten Dynamik eingesetzt werden“²⁴⁹. Oft dienen sie zur Fortsetzung der Rekonstruktion bestimmter Ereignisse.

Für mündliche Alltagssprache typisch sind außerdem die parataktischen Satzkonstruktionen, sowie die Verberststellung in Zeile 6. Schwitalla weist darauf hin, dass solche Verberststellungen in den meisten Fällen einen engen Kontextbezug zum vorhergehenden Satz erzeugen und diesen als Gesprächsthema voraussetzen. Oft würden sie in Erzählungen zur Mitteilung neuer Handlungsschritte benutzt.²⁵⁰ Genau dies trifft für den oben zitierten Textausschnitt zu: Hier wechselt Maik von der reinen Situationsbeschreibung zur Beschreibung seiner emotionalen Reaktion (als Begründung des späteren Fluchtversuchs). Ebenfalls typisch sprechsprachlich sind die Rechtsherausstellung (der Nachtrag „mit einundzwanzig“) in Maiks Rede sowie die Ausklammerung in Richards Monologausschnitt („dass ich wohl zuviel getankt hatte *vorher*“)²⁵¹. Solche *aggregativen Präzisierungen* sind Zeichen für *Nähesprechen*²⁵². Auch die Satzverknüpfungsmittel *also* oder *genau* scheinen Alltagsgesprächen entnommen sein. Das

²⁴⁷ Günthner (2006), S. 105ff.

²⁴⁸ Ebd., S. 108.

²⁴⁹ Ebd., S. 114.

²⁵⁰ Schwitalla (2003), S. 107.

²⁵¹ In diesem Fall ist die Ausklammerung nicht markiert, da es sich nicht um eine Verb-Ergänzung handelt. Vgl. Dürscheid, Christa (2007): *Syntax. Grundlagen und Theorien*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht. S. 104.; vgl. außerdem Braun, Peter (1998): *Tendenzen der deutschen Gegenwartssprache*. Köln: Kohlhammer. S. 127f.

²⁵² Agel / Henning (2007), S. 195f. Vgl. auch Agel / Henning (2006): *Praxis des Nähe- und Distanzsprechens*. In: Dies. (Hgg.): *Grammatik aus Nähe und Distanz. Theorie und Praxis am Beispiel von Nähertexten 1650–2000*. Tübingen: Niemeyer. S. 73.

gleiche gilt für die syntaktische Diskontinuität und den Einschub zum Zweck der Präzision (*aggregative Präzisierung*) in Richards Rede (Z. 1–2).

Im Bereich der Lexik finden sich Elemente einer saloppen (und zum Teil vulgären) Stilschicht der Umgangssprache wie „nackig“, „vollgepropft“, „verarscht“, „zuviel getankt“ sowie die Übernahme festgeprägter Formeln ehemaliger Ad-hoc-Komposita („friede-freude-sozialismus-hier und da-nicht“). Gleichsam typisch sprechsprachlich ist die Verwendung des d-Pronomens anstelle des Personalpronomens („*die* haben mir auch dringend...“ – „ob *die* jetzt tot sind“)²⁵³ bei der anknüpfenden Thematisierung des Rhemas. D-Pronomen erweisen sich hier als „stärker“ und haben hervorhebende Wirkung. Ebenfalls typisch für gesprochene Sprache ist der Heckenausdruck „oder was“ (Z. 25), welcher besondere Unsicherheit des Sprechers vermittelt.

Nur an sehr wenigen Indizien lässt sich bemerken, dass dieser Text keine authentische Sprache wiedergibt, sondern sich den Gesetzen des dramatischen Dialogs unterwirft. Es fehlen zum Beispiel fast alle Arten von Vorschaltelementen und Diskursmarkern, die im mündlichen Sprachgebrauch sehr häufig auftreten, wie etwa „hm“, „ja“, „äh“, „ich meine“. Ebenso fehlen so genannte *Attention Getters* (wie zum Beispiel „ey Mann“), die für Umgangssprache unter jungen Leuten typisch sind.²⁵⁴ Außerdem gibt es relativ selten Überlappungen im Text (der Autor hat sie allerdings an bestimmten Stellen vorgesehen und explizit vorweg auf sie hingewiesen) und kaum Hörersignale. Darüber hinaus gibt es weniger Verschleifungen durch Elisionen, als es für gesprochene Alltagssprache üblich wäre (zum Beispiel „auf der *anderen* seite“ statt „auf der *andern* seite“. Aber: „*ne* horde hippies“). Auch Enklisen treten seltener auf, als es in der gesprochenen Alltagssprache der Fall wäre (vgl. Textbeispiel 19, Z. 9 in „das *wollte* ich sagen“ statt „das *wollt* 'ich sagen“). Es könnte vermutet werden, dass der Autor hier den Schauspielern bei der szenischen Umsetzung den „letzten Schliff“ authentisch gesprochener Sprache überantwortet, oder besser gesagt, davon ausgeht, dass diese spontan Verschleifungen, Vorschaltelemente u. ä. ergänzen.

Interessant für die Untersuchung sind nun besonders solche Stellen, an denen sich der Sprechtext dialogisch gestaltet (Textbeispiele 20–22).

In der zweiten Szene sind Maik und Richard allein. Ihr Entzug ist insofern zum Scheitern verurteilt, als sie sich heimlich mit in Wodka getränkten Tampons versorgen. Maik überzeugt Richard davon, gemeinsam aus der Klinik zu entfliehen:

(20)

1 MAIK [...] kuck dich mal

2 um. die blume da. plastik. der kaffee. sieht aus

²⁵³ Zum d-Pronomen im gesprochenen Deutsch: Bernd Ahrenholz (2007): Verweise mit Demonstrativa im gesprochenen Deutsch. Berlin, New York: De Gruyter. S. 99–106.

²⁵⁴ Vgl. Augenstein, Susanne (1998): Funktion von Jugendsprache. Tübingen: Niemeyer. S. 63f.

- 3 wie kaffee. riecht wie kaffee. schmeckt wie
4 hasenscheiße. gymnastik. basteln. laberrunde.
5 hier ist alles verdammte hasenscheiße.
6 **RICHARD** hat ja keiner gesagt, dass das hier ein
7 urlaub wird. wird das warm –
8 **MAIK** urlaub. knast mit blumenbildern.
[...]
40 **MAIK** hören wir auf, uns zu verarschen.
41 *Pause.*
42 **RICHARD** schieß auf plastik.
43 **MAIK** schieß auf plastik. schieß auf gesprächs-
44 therapie.
45 **RICHARD** schieß auf jogginghosen.
46 **MAIK** schieß auf zimmertemperatur zweiund-
47 zwanzig grad.
48 *Maik und Richard hauen ab. Nicht ohne ein*
49 *bisschen zu randalieren, vielleicht. (kk 3)*

In der ersten größeren Äußerungseinheit, die nur fünf Zeilen einnimmt (Z. 1–8), wird den Lesern / Zuschauern in hochkonzentrierter Form *minimaler Satzungen* humorvoll das Szenarium der Entzugsklinik beschrieben und aus der Sicht der Figuren bewertet. Hier zeigt sich einmal, wie *unmittelbare Texttheatralität* nicht durch Ausdehnung der Sprache im Raum erzeugt wird, sondern – im Gegenteil – durch die extrem knappen Satzungen in ihrer Strukturrekurrenz.

Die Wiederholungen in Z. 4 und 5 („hasenscheiße“, innerhalb desselben Redebeitrags) sowie in Z. 7 und 8 („urlaub“, über Sprecherwechsel hinweg) sind innerhalb des gesamten Kotextes als typisch sprechsprachlich zu interpretieren, d. h. nicht stilistisch markiert. Im ersten Fall hat die Wiederholung die Funktion der Bekräftigung, im zweiten die der ironischen Wiederaufnahme („urlaub. knast mit blumenbildern“). Wie in den Textbeispielen 18 und 19 finden sich auch hier zahlreiche weitere für mündliche Umgangssprache typische Elemente: zwei Sätze mit *uneigentlicher Verberststellung*²⁵⁵ in den Zeilen 6 und 7, Analepsen, umgangssprachliche Lexik usw.

In der Gesprächseinheit von Z. 40–47 ist vom interaktionalen Aspekt her interessant, wie das von Richard vorgegebene sprachliche Muster („schieß auf...“) von Maik unmittelbar übernommen und dann von beiden wie ein Beschwörungsritual der Übereinstimmung wiederholt wird. Abermals ist die Form der Wiederholung hier eher als Imitation gesprochener Alltagssprache zu verstehen und weniger als Versuch einer stilistischen Überhöhung. Ähnlich wie Sprecher in Dialogen oft unbewusst als Zeichen des Einverständnisses einen gemeinsamen

²⁵⁵ Diese gehören, soweit sie im narrativen Präsens gehalten sind, ebenfalls zu Günthners Kategorie der dichten Konstruktionen. Mit Rekurs auf Auer (1993, S. 218) und Sandig (2000, S. 302) beschreibt sie deren Funktion als Kontextualisierung von von Dynamik, Dramatik, Spannung und Emphase (Günthner 2006, S. 105).

Rhythmus etablieren (Isochronie)²⁵⁶, wird hier auf der morpho-syntaktischen Ebene Einigkeit demonstriert. In diesem Fall geschieht dies durch Wiederholung bei Sprecherwechsel²⁵⁷. Brinker / Sager definieren solche Aktivitäten im Rahmen des „regionalen Managements“ eines Gespräches als „Konsolidierungen, durch die gleichzeitig die Geltung der ratifizierten Rollenspielerwartungen gefestigt wird“²⁵⁸. Schwitalla (1994)²⁵⁹ zählt solche Elemente zu poetischen Phänomenen der Alltagskommunikation. Insgesamt hat man den Eindruck, dass die Figuren ihre (Umgangs-)Sprache mit Genuss benutzen und einsetzen. Sie wird hier zum Ausdruck der Identitätsbehauptung und Erfahrung von Gemeinsamkeit. Umso mehr scheint Sprache hier – auch bezüglich der äußeren Kommunikationsebene – als besondere Umgangsform ‚ausgestellt‘ zu sein. Sie trägt zur humorvollen und mitfühlenden Sicht auf die Figuren bei.

Überraschenderweise hat Laucke nicht nur die Figurenreden umgangssprachlich gestaltet, sondern an vielen Stellen auch die Regieanweisungen, wie zum Beispiel in Zeile 48: „hauen ab“, oder in der Mitte der 2. Szene: „Richard holt sich einen Tampon aus dem Arsch“ (kk 3) (s. ebd.: „Richard...checkt gelegentlich die Ausgänge“). Dies hebt die Distanz zu den Figuren noch weiter auf, als es schon durch ihre besonders realistisch erscheinende Sprache geschieht. Unauffällig konstituiert sich eine Erzählerinstanz, die sich – sprachlich – auf der Ebene der Figuren befindet, das Geschehen aus nächster Nähe verfolgt. Bei der szenischen Umsetzung wird dieses Element natürlich entfallen.

In der Kneipenszene beschimpft die gefesselte Yvonne Richard als Mörder und provoziert ihn dabei bis zum Äußersten:

(21)

1 **YVONNE** [...]

2 was ist das alles für ein

3 verlogener mist, danach zurückzukommen

4 und einen auf existenzielle erfahrung zu

5 machen. war doch klar, dass es scheiße wird.

6 oder nicht. war doch klar. aber ihr seid ja so

7 geil aufs schießen.

²⁵⁶ Schwitalla S. 64. Vgl. auch: Augenstein, S. 87f.

²⁵⁷ In diesem Sinne zählt Magret Selting (2001, S. 16) zu den wichtigen Analyseschritten der interaktionalen Stilistik „den Vergleich des Stils einer Aktivität mit einem (unmittelbar) zuvor verwendeten (Sprech-)Stil als einem dynamischen und von den Teilnehmern selbst produzierten *tertium comparationis*, an dem sich Interaktionspartner orientieren.“

²⁵⁸ Brinker / Sager, S. 173.

²⁵⁹ Schwitalla, Johannes (1994): Poetisches in der Alltagskommunikation. In: Halwachs, Dieter / Penziner, Christine / Stütz, Irmgard (Hgg.): Sprache Onomatopöie Rhetorik Namen Idiomatik Grammatik. FS für Prof. Karl Sornig zum 66. Geburtstag. Graz: Institut der Sprachwissenschaft der Universität Graz.

- 8 **RICHARD** ich hab nicht geschossen
- 9 **YVONNE** ihr seid ja so geil aufs mannspielen
- 10 **RICHARD** hab ich nicht
- 11 **YVONNE** weil ihr unfähig seid, mal die naheliegen-
- 12 den dinge irgendwie anzupacken. oder was
- 13 ist mit deiner dings –
- 14 **RICHARD** hast du sie nicht mehr alle.
- 15 **YVONNE** schön abhauen ins kriegspielen.
- 16 **MAIK** mila hieß sie.
- 17 **YVONNE** ob ich sie noch alle hab. ob ich sie noch
- 18 alle hab. du. impotente mördersau.
- 19 **MAIK** oha. (kk 9)

Auch hier lässt sich eine möglichst realistische Abbildung von mündlicher Alltagssprache feststellen, die sich in *uneigentlichen VI-Sätzen* („war doch klar“), aggregativen Präzisierungen („danach zurückzukommen...“, Z. 3), Enklisen („aufs“), Heckenausdrücken („oder was“, „dings“) und umgangssprachlicher Lexik („mist“, „geil aufs schießen“, „abhauen“, „mördersau“) zeigt. Alle Figuren benutzen die gleiche Sprache, gehören der gleichen Gruppe an.

Allerdings liegen unauffällige Stilisierungen vor. Zum Beispiel würde Zeile 2 („was ist das für ein verlogener mist“) in einem authentischen Gespräch sicher anders realisiert werden (z. B.: „so’n mist“ oder „was für’n mist“). Darüber hinaus sind die Äußerungen Yvonne, ähnlich einer Variation zum Thema, alle nach einem bestimmten Strukturprinzip aufgebaut: „ihr seid ja so geil aufs schießen“–„ihr seid ja so geil aufs mannspielen“ – „schön abhauen ins kriegspielen“. Laucke macht hier die Figur Yvonne zum Sprachrohr eines bekannten genderrelevanten Diskurses, der immer wieder im Zusammenhang mit Krieg und Militäreinsätzen geführt wird, und hier durch sehr subtile Stilisierung seine Gewichtung erhält.

Maiks Interjektion „oha“ markiert eine dramatische Pause im Gespräch, während der die Spannung steigt. Der hierauf folgende Abschnitt ist sowohl hinsichtlich der textuellen Struktur als auch in Bezug auf die unterschiedlichen Sprechhandlungen interessant:

- (22)
- 1 **RICHARD** wie hast du mich genannt.
 - 2 **YVONNE** was lässt sich denn nicht merken an impotent und mördersau.
 - 3 **RICHARD** ich bin kein mörder.
 - 4 **MAIK** er ist kein mörder
 - 5 **YVONNE** soldaten sind mörder.
 - 6 **MAIK** ich hab auch gedient
 - 7 **YVONNE** du bist ein versoffener mörder.
 - 8 **RICHARD** soll ich dir sagen, wer mörder sind.
 - 9 es gibt leute, denen ist scheißegal, wer und
 - 10 wie viele / draufgehen.
 - 11 **YVONNE** lass mich gehen.
 - 12 **RICHARD** je mehr draufgehen, umso besser.

- 13 irgendwo / muss der neue hass ja hin.
14 **YVONNE** LASS MICH GEHEN.
15 *Sie will aufstehen. Richard drückt sie zurück.*
16 **RICHARD** mörder
17 **YVONNE** du kannst mich mal.
18 **RICHARD** mörder.
19 **MAIK** am besten wir machen sie gleich alle –
20 **RICHARD** ich sag dir was mörder sind. (kk 9)

Die extreme Dichte, mit der das Wort „mörder“ wiederholt wird, ist einerseits mit den Gesetzen mündlicher Alltagssprache vereinbar, und zwar in der Funktion von nachdrücklicher Bekräftigung (s. o.). Die erste größere Äußerungseinheit zeichnet sich aber auch bereits wieder durch eine ausgesprochen starke syntaktische Strukturrekurrenz aus: „ich bin kein mörder“ – „er ist kein mörder“ – „soldaten sind mörder [...]“ – „du bist ein versoffener mörder“. Wie in Beispiel 21 kann hier von einem poetischen Gestaltungsprinzip gesprochen werden, das in erster Linie dem Zweck der Hervorhebung eines Textthemas²⁶⁰ dient.

An dieser Stelle des Gesprächs wäre bezüglich der Handlungsschritte spätestens zu erwarten, dass Richard der Provokation nicht mehr standhielte und eventuell sogar gewalttätig würde. Es ist aber Maik, der zu diesem Part tendiert und vorschlägt, „am besten wir machen sie gleich alle [...] dann haben wir hinterher nicht so einen stress“ (kk 9). Stattdessen ergreift Richard die Initiative und führt das Thema „mörder“ weiter: „soll ich dir sagen, wer mörder sind“. Aufgrund der hier vorgesehenen Überlappung (gekennzeichnet durch „/“) nimmt der Dialog besonders dramatische Züge an. Richard behält dennoch weiterhin die Nerven und wiederholt zweimal die elliptische Setzung „mörder“ (Zeilen 16 und 18), gefolgt von: „ich sag dir was mörder sind“ (Z. 20). Das Fehlen von Modalpartikeln und *Attention Getters* ist hier zu auffällig, als dass man die Stilisierung übersehen könnte. Hier dient das Skandieren der drei Einheiten als Vorbereitung für Richards weitere Ausführungen.

In diesem längeren Abschnitt wird durch die Wiederholung des Reizwortes „mörder“ in Verbindung mit relativ festen syntaktischen Mustern das Hauptthema des gesamten Stückes herausgebildet: nicht zu kontrollierende, sinnlose Gewalt-Eskalation (in Kriegsgebieten und anderswo), bei der letztendlich alle zu Mördern werden. Richards Ausführungen betreffen zunächst die Kneipensituation, stellen aber gleichzeitig den Bezug zum ISAF-Einsatz her: „wir können hier nicht einfach weg“. Maik pflichtet ihm bei (zu Yvonne): „wenn wir gehen, macht dein freund dich alle“, und Richard schließt: „wir können nicht so tun, als wären wir nicht breit und fett hier eingeritten“. Daraufhin berichtet Richard, noch einmal den Satz „ich sag dir was mörder sind“ wiederholend, wie deutsche Soldaten der ISAF-Truppe aus Angst vor einem Attentat vier afghanische Zivilisten erschossen haben. Sein ausführlicher Monolog endet mit den folgenden Worten:

²⁶⁰ Zum Begriff *Textthema* s. Brinker (2001), S. 55f.

(23)

- 1 vier leute gehen einfach so drauf, um uns
- 2 noch mehr leichen zu servieren. check das
- 3 mal, wieso warum. Und werd das mal los.
- 4 und sag mir mal, was mörder sind. (kk 9)

Als Reaktion auf Yvones Provokation wählt Richard statt eines Angriffs also die resignierte Haltung dessen, der die Dinge – inzwischen von außen – in ihrem ganzen schrecklichen Ausmaß betrachtet und nicht verarbeiten kann. In diesem komplexen Zusammenhang von Gewalt-Eskalation und Einsatz von „Friedenstruppen“ liegt die Kernaussage des Stückes.

An den Textbeispielen wurde ersichtlich, wie effizient Laucke in seinem Stück Komponenten mündlicher Alltagssprache einsetzt bzw. wiedergibt. Er erzeugt hiermit eine starke Nähe zu seinen Figuren. Gleichzeitig bleibt die Figurensprache zwangsläufig immer auch den Gesetzen des Mediums Theatertext unterworfen und kann daher niemals vollkommen ‚authentisch‘ wirken, wie bereits Anne Betten für die dramatischen Texte der 1970er-Jahre festgestellt hatte.²⁶¹

Bei der Analyse hat sich außerdem gezeigt, dass Laucke an besonderen Stellen des Textes zur Herausbildung zentraler Themen und Argumentationen sehr subtile Stilisierungsverfahren verwendet, die aufgrund ihrer Struktur als klare Schritte in Richtung *poetischer Sprachgestaltung* gesehen werden können. Doch treten sie niemals so stark hervor, dass der Text hierdurch seinen umgangssprachlich realistischen Gesamteindruck verlore.

Die poetische Gestaltung wird hier als Möglichkeit wahrgenommen, ein komplexes Thema in stärkerem Maße herauszuarbeiten, als es mit sprachlich-‚realistischen‘ Mitteln möglich wäre. In diesem Zusammenhang sei im Voraus auf die zentrale Szene der *Nibelungen* von Moritz Rinke (Kapitel 4.2.4) und die ausgesprochen *poetische Gestaltung* des Themas „Töten“ verwiesen.

4.1.3. *Dea Loher: Diebe (2009)*

Dea Loher verwebt in ihrem Auftragsstück *Diebe*²⁶² verschiedene tragische Einzelschicksale, die zum Teil fast surrealistische Züge annehmen: Finn, ein Versicherungsmakler, nimmt sich das Leben, weil er keinen Sinn mehr darin sieht. Linda, seine Schwester, hat einen Wolf gesehen und erzählt dies ihrer Familie, die nur in ihrer Phantasie existiert. Einmal wurde sie von einem Blitz getroffen und hat seither einen magnetischen Finger. Erwin, ihr Vater, lebt im Altersheim

²⁶¹ Vgl. Betten (1985), S. 398.

²⁶² Publiziert als Insert in *Theaterheute* 03/10. Uraufführung im März 2010 am Deutschen Theater in Berlin (Regie Andreas Kriegenburg); nominiert für die Mülheimer Theatertage 2010 sowie für die Autorentheatertage in Berlin. Zitiert wird hieraus im Folgenden unter der Sigle „D“.

und sehnt sich nach seinem verschollenen Sohn. Er lernt eine alte Dame (Ira) kennen, die 43 Jahre in einem Hotelzimmer auf ihren Mann gewartet hat. Das Ehepaar Schmitt fühlt sich seit einigen Wochen beobachtet und entdeckt in seinem Garten Spuren wie von einem Tier. Mira, ein junges Mädchen, ist schwanger und möchte ihr Kind abtreiben. Ihre Freundin Gabi wurde fast von ihrem Freund umgebracht, zieht aber auf der Polizeiwache die Anzeige gegen ihn zurück. Monika versucht trotz Vollzeitarbeit und Familie ein Fernstudium zu absolvieren, wird aber entlassen und muss plötzlich mit einer Kopfschusswunde ins Krankenhaus gebracht werden.

Wie im Vorspann steht, spielt das Stück „in der Gegenwart, am Rande der Städte“. Die einzelnen Geschichten entrollen sich langsam, in separaten, aufeinander folgenden Abschnitten, die nach und nach durch das Zusammentreffen der unterschiedlichen Personen miteinander verflochten werden. Einige der Figuren tragen den Nachnamen „Tomason“, in Anlehnung an den Begriff für „eine[n] zwecklosen Gegenstand[] im öffentlichen Raum“²⁶³. Das eigentliche Geschehen findet nur in den Gesprächen und Monologen, nicht aber auf der Bühne statt. Fast allen Figuren ist gemeinsam, dass sie, wie Ira es formuliert,

(24)

- 1 „Menschen sind, die leben, als lebten
- 2 sie nicht. Die sich durch ihr eigenes Leben
- 3 hindurchstehlen, vorsichtig und scheu, als ob
- 4 ihnen nichts davon gehören würde, als ob sie
- 5 kein Recht hätten, sich darin aufzuhalten. –
- 6 Als ob wir Diebe wären. (D 14)

Der vielfältigen Sozialgalerie, die hier entworfen wird, entspricht die heterogene, abwechslungsreiche Form und sprachliche Behandlung im Stück. Je nach Situation wählt Loher monologische Erzählungen mit erlebter Rede (Figuren Finn, Thomas), alltagssprachlich gefärbte Dialoge (Erwin und Ira), frisch-witzige Gespräche in Berliner Umgangssprache (Gabi und Mira) oder steril abgehobene Figurendialoge (Ehepaar Schmitt).

Die unterschiedliche formale und sprachliche Behandlung bewirkt in erster Linie eine unterschiedliche Sicht auf die Figuren und deren Schicksale.

Die monologisch-narrativen Abschnitte legen in der erlebten Rede den *stream-of-consciousness* der Figuren frei. Dennoch ergibt sich aufgrund der zwischengeschalteten Erzählerinstanz automatisch auch eine Außensicht auf diese und das Geschehen. Ganz selten wechselt die Erzählung von der dritten in die erste Person über. Die Dialogabschnitte wirken im Vergleich zu den Monologen direkter. Doch gibt es auch hier Staffelungen in Bezug auf Nähe und Distanz zu den Figuren, wie sich im Folgenden zeigen wird.

²⁶³ Im Anhang des Stückes heißt es: „Der Begriff und die Idee des ‚Tomason‘ als eines zwecklosen Gegenstandes im öffentlichen Raum gehen auf den japanischen Künstler Genpei Akasegawa zurück [...]“. (D 16).

Zunächst soll exemplarisch für die Gestaltung der narrativen Teile der einleitende Monolog Finns betrachtet werden. Er wird nach der 2. Szene wieder aufgenommen und beginnt mit denselben Worten („Er würde nie wieder aufstehen“), die anschließend ins Präsens gesetzt werden, als würden sie zeitlich zurechtgerückt. Es folgt eine Wiederholung des gesamten ersten Abschnitts im Präsens, die das vorher beschriebene Geschehen in die Gegenwart holt:

(25)

03. Wachen 2

- 1 *Finn*
- 2 Er würde nie mehr aufstehen. Er wird nie mehr
- 3 aufstehen und umhergehen und durch die
- 4 Tür und hinaus und hinunter vors Haus und
- 5 leben. Nicht heute und auch an keinem
- 6 anderen Tag [...]. (D 3)

Dieser Monologtext enthält – außer der wörtlichen Wiederaufnahme der ersten Szene (s. o.) – weitere auffällige poetische Gestaltungsstrukturen. Im vorliegenden Ausschnitt sei nur auf die gleichförmige parataktische Verknüpfung mit „und“ im zweiten Satz verwiesen, welche alle genannten Handlungen („aufstehen“– „umhergehen“ – ...) mit „leben“ gleichsetzt. Sprache schafft sich hier Raum und bildet in Formen der Wiederholung, in expliziter Wiederaufnahme und Strukturrekurrenz die jeweiligen Textthemen heraus. Gestaltungsmittel dieser Art finden sich in allen weiteren, den Gesamttext durchziehenden narrativen Teilen, aber nicht in den Dialogen.

Die dialogischen Textabschnitte unterscheiden sich untereinander sprachlich in Varietät und Grad der realistischen Wiedergabe von Alltagssprache. Besonders aus diesem zweiten Aspekt resultiert die unterschiedliche Distanz: In solchen Dialogen, die realistischer gestaltet sind, ergibt sich eine größere Nähe zu den Figuren und ihren Geschichten (Mira, Gabi, Monika, Erwin usw.). Ihre Schicksale scheinen offener zu liegen und eher nachvollziehbar. Zu anderen Figuren hingegen (Ehepaar Schmitt), die eine künstlich-hölzern wirkende Sprache verwenden, bleibt größere Distanz erhalten. Sie erscheinen wie skizziert, und die Umstände mysteriös. An den beiden folgenden Ausschnitten soll dies verdeutlicht werden. Im ersten unterhalten sich Mira und Gabi. Mira teilt der Freundin ihren Entschluss zur Abtreibung mit, und Gabi erkundigt sich nach dem Vater des Kindes:

(26)

08. Termin

[...]

- 1 **GABI** Kerl is noch da.
- 2 **MIRA** Halbwegs.
- 3 **GABI** Heißtn das.
- 4 **MIRA** Hat sich noch nicht entschieden.
- 5 *Pause*

- 6 **GABI** Worauf wartet der.
7 **MIRA** Na aufn Abbruch.
8 **GABI** So. - Nimmt dich nur ohne.
9 **MIRA** Nee, nur mit. Stulle nur mit Belag.
10 *Pause*
11 **MIRA** Njaja, das is son Komischer. (D 5)

Diese bitter humorvolle Textstelle zielt, ähnlich wie in Lauckes Stück, darauf ab, Umgangssprache so realistisch wie möglich nachzuempfinden. Die Ellipsen sind extrem kurz, und stärker noch als in Lauckes Text herrschen Formen der Kontraktion vor, besonders Apokopen („is“) und Synkopen („heißtn“). Außerdem finden sich im Text *Adjazenzstrukturen*²⁶⁴ (Z. 8–9: „Nimmt dich nur ohne. / „Nee, nur mit“.), Gesprächsgliederungspartikeln („so“, „naja“), sowie d-Pronomen anstelle von Personalpronomen (Z. 6). Umgangssprache wird auch hier in Szene gesetzt, als Handlung, die die Figuren charakterisiert, sie nah und lebendig erscheinen lässt und die Sympathie der Rezipienten einfordert.

Paradoxerweise schafft aber gerade diese sehr realistische Darstellung der Berliner Umgangssprache zwar einerseits Nähe, andererseits in ihrer Ausstellungsfunktion eine leichte, humorvolle Distanz zu den Figuren.

Innerhalb mancher Dialoge besteht explizit eine doppelte Perspektivierung, wie zum Beispiel in der Szene zwischen Mira und ihrem Freund Josef. Hier spricht Mira stellenweise direkt mit dem Freund und wendet sich gleichzeitig an einen äußeren Adressaten, dem sie diesen Dialog referiert. Stilistisch ergibt sich aber kein Unterschied, wie sich am Beispiel des folgenden Ausschnitts sehen lässt:

- (27)
- 1 **MIRA** siehste, so falsch denkste, weil es is nämlich
2 nich das Alter, es is der Altersunterschied. –
3 *Pause.* – Keine Miene verzieht der.
4 **JOSEF** Kann ich leider nix dran ändern.
5 **MIRA** Kann ich leider auch nix dran ändern. –
6 Sone Fluppe zieht er. Muss ich dich auch
7 noch aufheitern. Mann, das warn Witz. (D 8)

Auch für diesen Dialogabschnitt gilt, dass er in besonders ausgeprägter Weise gesprochene Alltagssprache wiedergibt. Als eines der typischen Elemente sei hier erwähnt: die V2-Stellung im *weil*-Satz, welche sich im gesprochenen Deutsch seit noch nicht allzu langer Zeit mehr und mehr durchsetzt. In solchen Fällen fungiert nach Günthner *weil* nicht mehr als Konjunktion, sondern wird

²⁶⁴ Agel / Henning (2007), S. 194.

zum Diskursmarker²⁶⁵. Ähnlich verhält es sich mit den noch relativ neuen V2-Konstruktionen mit *obwohl*.

Im Fall des Ehepaars Schmitt wirken die Figurenreden hingegen verfremdet und steif, da ihnen viele Elemente gesprochener Alltagssprache fehlen. Im folgenden Ausschnitt überlegen die beiden Eheleute, wie sie vorgehen sollen, um das vermeintliche Tier in ihrem Garten aufzuspüren:

(28)

Spuren 2

1 *Herr Schmitt, Frau Schmitt.*

2 **HERR SCHMITT** Wir werden auf das Tier warten.

3 **FRAU SCHMITT** Draußen.

4 **HERR SCHMITT** Hier im Haus. Hinter dem Fenster.

5 **FRAU SCHMITT** Und dann.

6 **HERR SCHMITT** Du dort, ich hier. Wir werden auf das Tier warten.

7 **FRAU SCHMITT** Und dann. Willst du mit ihm reden.

8 **HERR SCHMITT** Wir werden es ansehen. Freundlich und ohne - . Ohne - .

9 **FRAU SCHMITT** Furcht - .

10 **HERR SCHMITT** Gewalt. Ohne Gewalt. Wir werden es ansehen. Von hier

11 hinter dem Fenster. Ganz einfach. Zwei Augen, zwei Augen, zwei

12 Augen.

12 *Schweigen.* (D 7)

Das vorliegende Gespräch wirkt in erster Linie deshalb so befremdlich, weil im Text jegliche Diskurssteuerungssignale und fast alle Arten von Partikeln fehlen. Die mehrfache Wiederholung der Futurform („Wir werden auf das Tier warten“ – „Wir werden es ansehen“) nimmt die Form einer Beschwörungsformel an.²⁶⁶ Anders aber als in Lauckes Stück (Textbeispiel 20, Zeile 42–46), wo das ‚Beschwörungsritual‘ „schieß auf...“ als spontaner Auftakt zum Handeln und zur Flucht dient, hat dieser Dialog nichts Spontanes, sondern klingt apathisch-distanziert, wie aus einer erstarrten Haltung heraus. So erscheinen die beiden Figuren auch im weiteren Textverlauf befremdlich. Ihre Geschichte bleibt abstrus und endet damit, dass sie Josef, der sie die ganze Zeit beobachtet hat, erschlagen.

Die Textbeispiele 26–28 haben zwei Extreme sprachlicher Gestaltung in den Dialogen bei Loher gezeigt: möglichst authentisch erscheinende Sprache im Gegensatz zu stark stilisierter, verfremdeter Rede. Die unterschiedliche Sprache in den Sprechtexten von *Diebe* kennzeichnet aber auch Milieu und Alter der Figu-

²⁶⁵ Vgl. Gohl, Christine / Günthner, Susanne (1999): Grammatikalisierung von *weil* als Diskursmarker in der gesprochenen Sprache. In: *Zeitschrift für Sprachwissenschaft* 18 (I), S. 39–75.

²⁶⁶ Die Verwendung des Tempus Futur ist oft markiert, da für den Ausdruck von Handlungen, die in der Zukunft liegen, in den meisten Fällen Präsens benutzt wird. Im vorliegenden Fall unterstreicht die Futurform die besondere Intention des Sprechers.

ren: Mira und Gabi sprechen eine Berliner Unterschichts-Umgangssprache, während die Ausdrucksweise der Figuren Monika, Thomas, Ira und Erwin auf allgemeine gesprochene Alltagssprache verweist.

Das Poetische dieses Theatertextes liegt weniger in rein sprachlichen Aspekten als vielmehr auf der Ebene der textuellen Realisierung. In der Aufweichung traditioneller dramatischer Strukturen und seiner patchwork-ähnlichen Zusammenstellung unterschiedlicher Textsorten schließt das Stück die Vielfalt der Perspektiven und Zugriffe auf die diversen Schicksale ein.

Auf der rein sprachlichen Ebene erweisen sich nur die narrativen Textteile als zum Teil *poetisch* gestaltet. Diese poetische Sprachbehandlung erzeugt hier Verdichtung und Mehrfachperspektivierung des Gesagten, öffnet jeweils weitere Blickwinkel auf das Geschehen. Für die Dialogtexte nutzt Loher diese Möglichkeit allerdings nicht. Hier regeln Stilisierungen vor allem Nähe und Distanz zu den Figuren. Diese können entsprechend lebendig und sympathisch erscheinen (Gabi / Mira), alltagsnah und glaubwürdig (Monika, Erwin, Ira) oder eher verfremdet und surreal wie ihre Geschichten (Ehepaar Schmidt).

Insgesamt erweist sich Lohers Text sprachlich als ein Konglomerat aus verschiedenen Stilzügen in aufgelöster Dramenstruktur.

4.1.4. Philipp Löhle: *Die Unsicherheit der Sachlage* (2008)

In dieser ironischen Komödie²⁶⁷ werden die Leser / Zuschauer bis zum Schluss im Zweifel darüber gelassen, was wirklich geschieht und wer dafür verantwortlich ist. Offiziell sind die einzigen Personen im Stück „Jan C. Schmidt und noch ein Jan C. Schmidt („aber viel älter als der erste Jan C. Schmidt“) (US 2). Alle übrigen Figuren, die im Stück vorkommen (Jans Freunde Björn und Robert, der Zeitungstyp, Jenny, usw.), können Konstrukte aus Jans Phantasie sein. Wie dieser selbst sagt, ist „alles so undurchsichtig, neblig und beschlagen“, „die Feindbilder verwischen. Gut und Böse sind keine Kategorien mehr. [...] Man muss schon blind sein, wenn man denkt, alles passiere um einen herum und man selbst stehe wirkungslos in der Mitte“ (US 10). Dementsprechend bezieht Jan alle Geschehnisse auf sich selbst und überzeugt sich davon, an allem Schuld zu sein, was um ihn herum passiert: am Tod eines Obdachlosen, an einem Autounfall und der Explosion in der Redaktion, wo er als Journalist arbeitet. Nach der Trennung von seiner Freundin Jule wohnt Jan zunächst bei Björn und Robert. Dann beschließt er, ohne feste Unterkunft nur mit einem Koffer umherzuziehen. Diese neue Lebensweise wird für ihn zum Programm und zum Namen seiner Kolumne: „Ein Koffer voller Leben von Jan C. Schmidt“ (US 5). Ab und zu spricht Jan in sein Diktiergerät „und nennt es Arbeit“ (US 5). Als Heimatloser entdeckt er plötzlich die Welt um sich herum und wundert sich: „Ich kann mir nicht vorstellen, dass es schon immer so ist. Das ist doch Wahnsinn“ (US 7). Beim Blick auf

²⁶⁷ Publiziert als Insert in *Theaterheute* 05/10. Uraufführung im Mai 2009 am Schauspielhaus Bochum; Zitate hieraus im Folgenden unter der Sigle „US“.

seine Stadt stellt er fest: „Sie sieht doch eigentlich ganz friedlich aus. [...] Aber lauf mal da drin rum. Es ist Wahnsinn“ (US 7). Solche und ähnliche Kommentare werden schnell zum Leitmotiv des Textes. Die meisten Szenen enden mit Aussprüchen wie den folgenden:

(29)

- Es ist einfach Wahnsinn, wenn man mal rausgeht. Mein ich ja nur. (US 5)
- Spannende Sache das. (US 5)
- Wahnsinn. Und ich hab nichts gemerkt. (US 5)
- Mann, echt. (US 7)

Nachdem um ihn herum Unfälle, Morde, Attentate passieren, von denen er glaubt, der Auslöser zu sein, beschließt Jan, nicht mehr zu schlafen, denn „die einzige Chance ist die Selbstüberwachung“ (US 12). Der Schlafentzug treibt ihn vollends in die Psychose und er beginnt, sich für einen Terroristen zu halten. Am Schluss bastelt er Kofferbomben und lässt die gesamte Stadt explodieren. Innerhalb des Handlungsverlaufs tritt ab und zu der ältere Jan C. Schmidt auf, um einer fiktiven Zuhörerschaft von den Erfindungen Georges Méliès' (3D-Film) und Léon-Scott de Martinvilles (Tonaufzeichnungen) zu berichten („Ich muss Ihnen das mal erzählen, weil es ist schon Wahnsinn...“, US 4)²⁶⁸. Beide Erfindungen sind nur fast als gelungen zu bezeichnen, weil diesen Speichermedien angeblich das letzte Detail zur Vollendung fehlte, d. h. die „Wiedergabe“ des jeweils Aufgezeichneten. Am Ende des Stückes präsentiert der ältere Jan dem jüngeren seine eigene Erfindung, ein Gerät, das die „Wiedergabe“ aller „Schwingungen“, aller „Materie“ gewährleistet, als eine Art Schlüssel zum Weltverständnis: „Da ist es drin. Alles. [...] Das ist der Schlüssel. Die Wiedergabe. [...] Die totale objektive Geschichtsschreibung. [...]. Wenn Sie wissen wollen, wer die Stadt angezündet hat, spulen Sie einfach ein Stück vor“ (US 14). Vor dem Hintergrund der brennenden Stadt sitzen beide Jans und schauen sich mit Blick in das Gerät „alles“ an. Jan fühlt sich „mit einem Mal so alt“ und kommentiert auch diese Situation mit „Wahnsinn“ (US 14).

Über weite Strecken kann Löhles Text geradezu als Musterbeispiel für realistische Abbildung mündlicher Alltagssprache gesehen werden. Der Ausspruch „Wahnsinn“ charakterisiert als einer der häufigsten in der Umgangssprache benutzten Ausdrücke sowohl das Staunen über Dinge, als auch das Unvermögen, diese zu beschreiben und zu verstehen.

Wie die in 29 angeführten Kommentare verlaufen auch die Gespräche mit den anderen Figuren überwiegend in umgangssprachlichem Ton, wie beispielsweise die Frühstücksszene:

²⁶⁸ Zu bemerken ist auch hier die typische Form mündlicher Alltagssprache, an dieser Stelle die Verbzweitstellung nach *weil*. Vgl. Kap. 4.1.3, Textbeispiel 27.

(30)

[...]

- 1 **JAN** Du die Couch ist wirklich. Also. Saubequem.
- 2 Björn.
- 3 **BJÖRN** Ja, die ist... Weil die keinen Steg hat in
- 4 der Mitte. Da ist die wie ein Bett.
- 5 **JAN** Das wird es sein. -
- 6 **BJÖRN** Noch ein Brötchen, Jan ?
- 7 **JAN** Gerne, Björn. Die sind superlecker.
- 8 **BJÖRN** Aufbackbrötchen. Vom Plus.
- 9 **JAN** Super.
- 10 **BJÖRN** Mhm. (US 2)

Auch hier finden sich, wie in vielen der bereits gezeigten Beispiele, zahlreiche typisch sprechsprachliche Elemente: Ellipsen, Analepsen, Ankolothie, eine Ausklammerung und verschiedene lexikale Formen der Umgangssprache wie „super“, „saubequem“, sowie Diskursmarker und Antwortpartikel („also“, „ja“, „mhm“). Der Inhalt des Gesprächs könnte kaum banaler sein, vermittelt aber in seiner Kürze die soziokulturelle Dimension eines warmherzig-freundschaftlichen Zusammenseins in einer Art Wohngemeinschafts-Situation. Durch die gegenseitige namentliche Anrede wirkt der warmherzige Umgang fast ein bisschen überzogen bzw. inszeniert.

Jan erweist sich im Stück insgesamt als naiver, egozentrischer und unsensibler Zeitgenosse, mit wenig Sinn für die Anliegen der anderen. Zum Beispiel interessiert ihn Jennys Protestaktion gegen die neue Landebahn nicht wirklich, sondern liefert ihm nur Stoff für seine Artikel. Er wundert sich über Jennys Einsatzvermögen („Da glaubt man die Generation Doof hat keine Ziele mehr und du opferst deine Freizeit, um Unterschriften für den Flughafen zu sammeln“, US 5). Auch zeigt er wenig Verständnis dafür, dass er seinen Freunden Björn und Robert langsam lästig wird:

(31)

- 1 **BJÖRN** Ich habe hier Socken von dir gefunden.
- 2 Das muss echt nicht sein.
- 3 **JAN** Oh mein Gott. Socken. Commander holen
- 4 Sie uns raus. Hier ist alles voller Socken.
- 5 Sie sind überall. Sie haben uns umzingelt.
- 6 (*Jan imitiert ziemlich gut eine Weltraum-*
- 7 *schlacht*). (US 3)

Interessant an dieser Textstelle ist außer Björns typisch sprechsprachlicher Formulierung („Das muss echt nicht sein“) und der in Szene gesetzten Action-Film-Sprache Jans die komplexe Regieanweisung in Zeile 6f. Ähnliche Regieanweisungen, welche für die szenische Umsetzung eine große Herausforderung darstellen dürften, finden sich an einigen anderen Stellen des Stückes: „Jan bietet Jenny einen Kuss, ein gemeinsames Leben, eine Veranda mit Schaukelstuhl an“ (US 5)

– „Björn und Jan stellen Normalität dar, dann das Abweichen der Normalität“ (US 8). Der Text enthält auf diese Weise ein großes Potenzial an *szenischer (mittelbarer) Theatralität*.

Innerhalb der Dialoge kommt häufig ein metasprachliches Merkmal zum Tragen, das vor allem das Verhältnis von Sprache und Wirklichkeit thematisiert. Jan zeigt ein gewisses Vergnügen am Formulieren, das ihn zu Formen von Sprach-Spielen anregt, welche sich meistens – als wären sie ansteckend – über Sprecherwechsel hinweg fortsetzen. Zum einen wird an solchen Stellen die Macht der Sprache als Mittel der Manipulation (von Wirklichkeit) hervorgehoben, zum anderen ihre Arbitrarität.

Im folgenden Abschnitt geht es um den ersten Aspekt. Für Jans neue Kolumne soll ein passender Name gefunden werden. Dabei sind Anspielungen auf berühmte Titel nicht zu überhören:

(32)

Pitching

- 1 **JAN** Und jetzt sagen Sie mal. Ist das ne geile Idee ?
- 2 **ZEITUNGSTYP** Nur mit einem Koffer?
- 3 **JAN** Ist das ne geile Idee? Und wir nennen das:
- 4 Koffertelegramme von Jan C. Schmidt.
- 5 **ZEITUNGSTYP** Koffertelegramme. Das ist nix. Wir
- 6 brauchen was Knackigeres. Leben aus dem
- 7 Koffer.
- 8 **JAN** Von Jan C. Schmidt. Klingt so nach
- 9 Zauberer.
- 10 *Man denkt nach.*
- 11 **ZEITUNGSTYP** Der Koffer der Anderen.
- 12 **JAN** Von Jan C. Schmidt.
- 13 **ZEITUNGSTYP** Wie mein Leben zieht mein Koffer an
- 14 mir vorüber.
- 15 **JAN** Von Jan C. Schmidt.
- 16 **ZEITUNGSTYP** Nicht ohne meinen Koffer.
- 17 **JAN** Von Jan C. Schmidt.
- 18 **ZEITUNGSTYP** Koffer- Raum. (US 4)

In den Beispielen 33 und 34 hingegen wird die Arbitrarität sprachlicher Zeichen vorgeführt. Auch das Auflisten verschiedener Bezeichnungen für die gleiche Bedeutung geschieht spielerisch. Jan scheint sprachlich ‚alles im Griff‘ zu haben und fordert seinen Freund im folgenden Abschnitt aufschneiderisch mit Fremdsprachenkenntnissen heraus:²⁶⁹

(33)

- 1 **JAN** Es geht dir ums Wohnzimmer? [...]

²⁶⁹ Der folgende Ausschnitt geht dem Textbeispiel 31 direkt voraus.

- 2 Ein Wohnzimmer, in dem
- 3 ihr euch so gut wie nie aufhaltet.
- 4 **BJÖRN** Weil du da bist. Weil du da bist.
- 5 **JAN** Ist nichtmal schön. Euer Wohnzimmer.
- 6 Euer Livingroom.
- 7 **BJÖRN** Jan.
- 8 **JAN** Salle de séjour.
- 9 **BJÖRN** Jan.
- 10 **JAN** Salla de estar.
- 11 **BJÖRN** Jan.
- 12 **JAN** Soggiorno.
- 13 **BJÖRN** So kann es nicht weiter gehen.
- 14 **JAN** Keting. Chinesisch. (US 3)

Jan reagiert hier auf den Vorwurf Björns nicht, wie zu erwarten wäre, mit einem Rechtfertigungsversuch, sondern mit einer Nebensequenz²⁷⁰, die als Ablenkungsmanöver verstanden werden kann. Durch das Beharren auf dem von ihm eingeleiteten Thema (Wie drückt man ‚Wohnzimmer‘ in anderen Sprachen aus?) und Björns resignierten einsilbigen Reaktionen übersteigt diese Sequenz den Rahmen eines konventionellen Alltagsgesprächs und wird als leicht stilisiert im Sinne von *überzogen* wahrgenommen.

Der zweite Typ des Formulier-Spiels betrifft Vergleiche, die ebenfalls plötzlich innerhalb der Dialoge retardierende Momente erzeugen können:

- (34)
- 1 **ZEITUNGSTYP** [...] Und Alkohol in
 - 2 einer Redaktion, das ist wie Salz im Meer....
 - 3 **JAN** Bäume im Wald.
 - 4 **ZEITUNGSTYP** Blau am Himmel. (US 9)

Dem insgesamt alltagssprachlichen Text mit unauffälligen Stilisierungen setzt Löhle nur sehr wenige, starke Stilisierungen entgegen. Extrem sprachlich reduziert ist die einleitende Szene des Textes. Hier wird die Trennung Jans von seiner Freundin dargestellt. Der Sprechtext enthält nur drei Lexeme:

- (35)
- 1 **JULE** Du oder ich. –
 - 2 **JAN** Du?
 - 3 **JULE** Du oder ich. –
 - 4 **JAN** Du.
 - 5 **JULE** Du oder ich. –
 - 6 *Jan versucht mit Jule zu tanzen.*
 - 7 **JAN** Ich.
 - 8 *Jan packt einen Koffer und geht.* (US 2)

²⁷⁰ Vgl. Brinker / Sager (2001), S. 82, mit Rekurs auf Jeffersons „side-sequences“ (1972).

Da keine weitere Szene im Stück einer solchen sprachlichen Reduktion unterliegt, ist die Annahme berechtigt, dass hier lediglich der Hintergrund für alles weitere Geschehen *skizziert* werden soll. Die Stilisierung bewirkt somit einen Gegensatz zwischen skizzenhaft angedeutetem Hintergrundgeschehen und sprachlich realistisch ausgearbeitetem Vordergrund. Dass die Szene mit „Ich“ endet, könnte bereits auf Jans Egozentrik als Thema verweisen.

Dieser sprachlich minimalistischen Szene folgt die Frühstücksszene, welche, bevor sie in gängige Umgangssprache übergeht, mit einer stark stilistisch markierten Sequenz beginnt:

(36)

- 1 **JAN** Björn.
 - 2 **BJÖRN** Ja..
 - 3 **JAN** Björn.
 - 4 **BJÖRN** Ja..
 - 5 **JAN** Björn.
 - 6 **BJÖRN** Jan !
 - 7 **JAN** Du die Couch ist wirklich. Also. Saubequem.
 - 8 Björn. (US 2)
- (...s. oben: Textbeispiel 30)

Die gleiche Sequenz wiederholt sich wie ein besonderes Interaktionsritual insgesamt elfmal im Text, jeweils in den Dialogen zwischen Jan und Björn. Beim zwölften Mal wird sie im Gespräch zwischen Jan und Robert variiert, nachdem Robert mysteriöserweise an Björns Stelle auftritt und Jan verwirrt bleibt. Sie etabliert sich im Stück wie eine feste Formel, die im ersten Moment als Einforderung der Aufmerksamkeit interpretiert werden könnte. Zusammen mit der Eingangsszene bleibt sie die einzige stilistisch auffällige Gestalt und wirkt wie ein Fremdkörper im Text, ein Stilbruch. In ihrer Starrheit könnte sie auch als kleiner sprachlicher ‚Spleen‘ von Jan gesehen werden, oder als momentaner ‚Aussetzer‘. Offenbar bedient sich Jan dieses Ansprache-Rituals, um sich der Existenz des Freundes als seines Gegenübers und damit seiner eigenen Existenz zu vergewissern. Dennoch taucht es im Stück nicht an den Stellen auf, an denen Jan seine Verunsicherung thematisiert, sondern meistens an solchen Stellen, an denen er Oberhand im Gespräch zu haben scheint. Dieses völlig unverhoffte Auftauchen gibt einen Hinweis auf den Bruch mit der Realität, auf Jans tiefgehende Verunsicherung.

Löhles Komödie bleibt bis zum Schluss leicht und verzichtet auf schwerwiegende existenzialistische Fragestellungen. In Jan stellt sie das Paradox einer typischen zeitgenössischen Figur dar: jemanden, der die Welt kommentiert (in diesem Fall als Journalist) und meint, die Realität sprachlich im Griff zu haben, doch im Grunde nichts von ihr versteht. Wie am Beispiel der problematisierten Speichermedien scheitert es jeweils an der *Wiedergabe*, d. h. der Interpretation der Wirklichkeit.

In seiner flapsigen und egozentrischen Art pflegt Jan den Umgang mit den Menschen, die er braucht, ohne die Fähigkeit zu besitzen, sich in deren Lage zu versetzen, und ohne zu wissen, wer er selbst eigentlich ist. Im späteren Verlauf des Stückes thematisiert er seine zunehmende Verunsicherung.

Jans (Alltags-)Sprache charakterisiert ihn grundsätzlich als eine ‚aus dem Leben gegriffene‘ Figur. Der Ausdruck „Wahnsinn“ wird in doppelter Beziehung zu einem der Leitthemen, doch erscheint er im umgangssprachlichen Kontext kaum auffällig. Auch Jans metasprachlich gefärbten Dialogabschnitte fügen sich auf der grammatisch-syntaktischen Ebene nahtlos im Stück ein. Doch wirken sie auf der kommunikativ-pragmatischen Ebene befremdlich, da sie nicht der Normenerwartung eines Alltagsgesprächs entsprechen.

Jans Wahrnehmung der Welt entsprechend hat auch seine Sprache eine Abweichungsqualität: Sie markiert einen Bruch, der sich am deutlichsten in dem merkwürdigen, oben beschriebenen ‚Bestätigungs-Ritual‘ äußert.

4.1.5 Kurzresümee

Der Blick auf die drei Beispiele hat auch für das zeitgenössische Theater bestätigt, was Betten für das Theater der 1970er-Jahre festgestellt hatte: Auch in alltagssprachlich gestalteten Texten herrschen immer Stilisierungen vor. Oft sind diese kaum wahrnehmbar und lediglich den Bedingungen des Mediums Theatertext zuzuschreiben. Sie sind meistens am Wegfall bestimmter typisch sprachlicher Elemente zu erkennen. Es ist recht wahrscheinlich, dass Autoren davon ausgehen, dass solche leichten Stilisierungen bei der szenischen Umsetzung teilweise aufgehoben werden. Darüber hinaus ist zu bedenken, dass auch mündliche Alltagssprache bereits Formen der Stilisierung entwickelt, wie etwa manche Wiederholungsformen (z. B. in Laucke, Textbeispiel 20), die auch in authentischen Gesprächssituationen (auf interaktionaler Ebene) zu finden wären. Wie sich gezeigt hat, gibt es in der gesprochenen Alltagssprache viele *dichte Konstruktionen*, die bereits *unmittelbare Texttheatralität* erzeugen, und auf die die Autoren häufig zurückgreifen. Diese werden auf der Ebene des Theatertextes erst dann als *poetische Gestaltung* wahrgenommen, wenn sie in Kombination mit anderen Elementen (Verkürzung, Strukturrekurrenz, Rhythmisierung usw.) auftreten.

Die dritte Sorte von Stilisierungen ist Ergebnis einer gezielt *poetischen* Gestaltung des Textes, die ihre eigenen Gesetzmäßigkeiten entwickelt, und somit als *poetische Sprache* gelten muss. Oft lässt sich diese an räumlichen und strukturellen Aspekten festmachen (z. B. Verdichtung bestimmter Ausdrücke, syntaktische Strukturrekurrenz, retardierende Formen usw.) oder auch an stilistischen (abrupter Stilwechsel: Löhle, Beispiel 36). Es hat sich herausgestellt, dass alle drei Autoren solche Verfahren verwenden.

Die Textbeispiele zeigen außerdem, welche Vielfalt von Stilisierungen in alltagssprachlich angelegten Texten möglich sind, und wie unterschiedlich ihre Funktionen sein können.

In vielen Fällen heben Stilisierungen die Besonderheiten bestimmter Umgangssprachen / Gruppensprachen oder auch unterschiedliche Sprechsituationen und Settings hervor, um hierdurch Figuren, Milieu bzw. soziokulturellen Kontext zu beschreiben (grundsätzlich bei Laucke und Löhle, bei Loher im Textbeispiel 26). Oft setzen sie dabei Alltagssprache in Szene, stellen sie aus (z. B.: „Wahnsinn“ bei Löhle; Berliner Umgangssprache bei Loher). In diesen Fällen hat die Sprache bereits *poetische Funktion* im Sinne Jakobsons, insofern sie auf sich selbst verweist.

Stilisierungen können darüber hinaus den Handlungs-Vordergrund vom Handlungs-Hintergrund eines Stückes absetzen (Löhle, Beispiel 35) sowie das Verhältnis von Nähe und Distanz zu Figuren und Geschehen regeln (Loher). Oft werden Stilisierungen verwandt, um in besonderem Maße Textthemen herauszustellen (Laucke, Beispiele 21 und 22; Loher, Beispiel 25). In diesen Fällen wird die Sprache zum modellbildenden sekundären Zeichensystem, d. h. zu *poetischer Sprache*, da sie Muster entwickelt, die produktiv-kreative Eigenschaften besitzen.

In allen Fällen sind Stilisierungen Träger-Komponenten des äußeren Kommunikationssystems.

4.2 Sprachlich-poetisch angelegte Theatertexte

Das vorliegende Kapitel enthält die Analysen von vier sehr unterschiedlichen Texten, die jeweils eine ausgeprägte *poetische Sprachgestalt* besitzen. Es werden die vielfältigen sprachlichen Verfahren untersucht, die den komplexen ästhetischen Zeichencode eines jeden Theatertextes konstituieren. Dabei stellt sich auch hier jeweils die Frage nach der Funktionen solcher Verfahren im Einzelnen sowie in Hinsicht auf den Gesamttext.

4.2.1 Poetisches Text-Entrollen: Der graue Engel von Moritz Rinke (1995)

Moritz Rinkes erster Theatertext *Der graue Engel*²⁷¹, mit dem Untertitel „ein Monolog zu zweit“, ist in vielerlei Hinsicht poetisch gestaltet. In diesem zirkular angelegten Stück bilden zwei symmetrische Teile und ein Traum-Intermezzo den Rahmen für einen Monolog, den die Protagonistin, eine alte Dame („der graue Engel“), mit ihrem stummen Mitspieler Konstantin führt. Die Anspielung auf Marlene Dietrich²⁷² ist eindeutig, auch wenn der Name niemals fällt. Wie die berühmte Schauspielerin verbringt Rinkes Figur die letzten 13 Jahre ihres Lebens

²⁷¹ Rinke, Moritz (1995): *Der graue Engel*. Berlin: Fannei & Walz. Uraufführung: 1996 im Schauspielhaus Zürich. Zitate im Folgenden hieraus unter der Sigle „GE“.

²⁷² Marlene Dietrich wurde bekanntlich durch die Hauptrolle in Josef von Sternbergs Film *Der blaue Engel* (nach dem Roman *Professor Unrat* von Heinrich Mann) berühmt.

im Bett liegend, in einem von der Welt abgeschiedenen Zimmer. Sie tritt dadurch, dass sie mal in der Ich-Form, mal von „Madame“ spricht, immer wieder auf Distanz zur großen Diva. Beim Sprechen wendet sie sich nach rechts bzw. links oder nach vorn „in den Saal“, an ein imaginäres Publikum. Auch die Identität Konstantins bleibt ungeklärt: Die Protagonistin nennt ihn einmal ihren letzten Liebhaber, ihren „Zeremonienmeister“ („mein Eckermann“), und einmal auch „meine Figur“. Er stellt einen beweglichen Gegenpol zur restlichen Statik des Stückes dar. Beide, Konstantin und die Frau, sind erfüllt von der Faszination des Engel-Mythos, welcher in unterschiedlichen Bildern vorgeführt wird.

Rinke hat die Bühnensituation bis ins letzte Detail als Installation konzipiert. Eine ausführliche Regieanweisung beschreibt zu Anfang in allen Einzelheiten das Zimmer: Es entsteht ein sehr kunstvoll gestaltetes Bühnenbild aus unzähligen messingbeschlagenen blauen Koffern verschiedener Größe, die rechts und links an den Wänden hochgestapelt sind. Von der Decke hängen kostbare Kleider und Schleier herunter, und in der Mitte steht das Bett mit der engelhaften alten Frau. Den Hintergrund bildet ein einziger Riesenkoffer, ein „Übermenschkoffer“ – „So einen Koffer hat die Menschheit noch nicht gesehen“ (GE 7) –, in welchen Konstantin am Ende das Bett mit der alten Dame hineinschieben wird.

Das Stück spielt über alle drei Szenen im gleichen Raum, welcher mal in grelles Bühnenlicht getaucht ist, mal in blaues Traumlicht oder rotes Abendlicht.

Die Frau – „ihr Alter ist schön“ – bereitet sich auf ihre letzte große Reise vor: Sie lässt Konstantin den Koffer für Berlin packen. Die beiden symmetrischen Teile des Stückes überspannen die beiden letzten Lebensstage, an welchen der „graue Engel“ in kreisenden Gedankenbewegungen und mit Blick auf die für die Reise bestimmten Requisiten sein Leben Revue passieren lässt und gleichzeitig, in ständiger Brechung, die eigene Rolle rezitiert. Die Vorbereitung auf den Tod klingt schon sehr bald im Stück an: „ich kann nicht mehr [...]. Ich werde schlafen können“ (GE 10). Der „graue Engel“ möchte „mit sauberen Händen, ganz leicht wie mit Flügeln und ohne Rolle beim Tod ankommen“ (GE 22, 70). Seine größte Angst besteht darin, dass ihm die Worte ausgehen könnten, bevor der Tag zu Ende ist.

Das Stück ist Phantasiespiel, Traumspiel und „Endspiel“ zugleich, und die Verwandtschaft zu Becketts *Happy Days* und *Endgame* sowie mit Bernhards *Die Macht der Gewohnheit* und *Minetti* ist nicht zu übersehen.²⁷³

Beim Kofferpacken entwickelt die Protagonistin das Konzept der höchsten „Lebenskünstlichkeit“ (GE 33). Die „künstliche Grundordnung“ sind für den „germanischen Geist“ geschrubhte Fußböden, „über denen sich dann die größten und genialsten Künstlichkeiten erheben konnten“, wie die Philosophie Kants, das

²⁷³ Vgl. auch Wirth, Andrej (1995): Mythos als Sterbehilfe. Wirth sieht die Verwandtschaft zu *Happy Days* (Beckett), *Die Zofen* (Genet) und *Die Macht der Gewohnheit* (Bernhard), und bezeichnet Rinkes Stück als „intelligentes Überschreiben“. In: Rinke, Moritz (1995): *Der graue Engel*. S. 90–92, hier S. 90.

Werk Goethes, die Reinhardt'sche Schule, „die Schauspielkunst mit der Weltverführungskunst“ (GE 31f):

(37)

- 1 [...] das ist Schöneberger Realismus, Konstantin. [...] Hätte Goethe nicht jeden
- 2 Morgen einen geschrubzten Fußboden vorgefunden, wäre er mit den Gesammel-
- 3 ten Werken im Dreck steckengeblieben. (GE 21)

Die alte Dame fährt fort, dass die Männer ohne Frauen wie sie, die nach der „ersten Pflichterfüllung“ als Liebhaberinnen auch der zweiten (dem „Fußbodenschrubben“) nachkämen, nichts Großes und Geniales in der Welt hätten erreichen können. Sie sieht ihr gesamtes Wirken schließlich als „einzige übereinandergeschichtete Lebenskünstlichkeit“ (GE 33). Dabei stellt sie fast nebenbei fest, dass „in gewisser Weise auch die große und geniale Naziniederlage eine künstliche Erfindung war“ (GE 32).

Der Berlin-Koffer bedeutet Bilanz-Ziehen, und er wird zum Symbol der Abrechnung mit den Deutschen. Bekanntlich war Marlene Dietrich als ‚Vaterlandsverräterin‘ abgestempelt worden. Die Schauspielerin hatte Deutschland unter dem Hitler-Regime verlassen und während der Kriegszeit nicht nur Fluchthelfer und emigrierte Künstler unterstützt, sondern war auch als Sängerin für die französischen und amerikanischen Truppen nah an der Front aufgetreten. Noch nach ihrem Tod im Jahr 1992 ging in den deutschen Medien die Diskussion um den Vaterlandsverrat weiter. Erst 2002 wurde ihr von der Stadt Berlin die Ehrenbürgerschaft verliehen. In Rinkes Text wird ihr Wirken gegen das Nazi-Regime immer wieder thematisiert:

(38)

- 1 Madame – wissen Sie, wenn Madame den Nazis nicht den Rücken gekehrt und
- 2 die Nazis nicht allein im Dreck steckengelassen hätte, dann, ja dann – schwierig,
- 3 Konstantin. (GE 25)

Die Dinge, die die Protagonistin mit nach Berlin nehmen will, werden von ihr sorgfältig ausgewählt. Dabei kommt nach und nach die gesamte Galerie berühmter Kleidungsstücke und symbolträchtiger Objekte der Diva zum Vorschein, die in den verschiedenen Koffern aufbewahrt sind.

Immer wieder disponiert die Frau beim Packen um. Sie lässt Konstantin zwischenzeitlich bestimmte Dinge wieder herausnehmen, wie zum Beispiel die 2500 Strumpfbänder, welche sie nicht den Berlinern, „auf keinen Fall dieser dilettantischen Kunstlosigkeit aussetzen“ (GE 20) will. Stattdessen sollen Goethes Gesammelte Werke mitkommen, denn „wir werden uns in Berlin keine Blöße geben“ (GE 18). Und mit allem „werden die Nazis rechnen, nur nicht mit den Gesammelten Werken von Goethe, dem Gugelhupf²⁷⁴ und der preußischen Pelz-

²⁷⁴ Der Gugelhupf verweist auf eine angeblich authentische Begebenheit: Es wird berichtet, dass Marlene Dietrich an der Front bei Aachen von einer Deutschen erkannt und freudig begrüßt wurde. Daraufhin hätten die Frauen aus dem kleinen

schleppe“ (GE 21). Im weiteren Verlauf erfährt man, dass der „graue Engel“ 2500 Gugelhupfe besitzt, die er schließlich alle nach Berlin mitnehmen möchte, damit „die sich an den Gugelhupfen die Zähne ausbeißen“ (GE 65). Die Protagonistin stellt sich vor, wie sie am Tag der deutschen Einheit unter dem Brandenburger Tor, mitten in Festreden und Paraden mit ihrem Koffer auftaucht: „Berlin kommt nicht an mir vorbei, Konstantin“ (GE 65). In ihrer Phantasie erwürgen sich die Nazis schließlich aus Verzweiflung mit den Strumpfbändern, auf welchen jeweils Bilder der Liebhaber Marlene Dietrichs aufgenäht sind:

(39)

- 1 [...] und alle Liebhaber werden lächeln, Konstantin. [...] und die Nazis werden
- 2 würgen und würgen [...]. Und die einen werden würgen und die anderen werden
- 3 lächeln [...]. Man wird lächeln und würgen und würgen und lächeln – herrlich,
- 4 Konstantin [...]. (GE 66f.)

Die dramatische Form dieses Textes ist insofern teilweise aufgelöst, als auf Dialog und Handlung im traditionellen Sinne verzichtet wird. Der Sprechtext bewegt sich auf zwei semantischen Ebenen. Über lange Strecken erweist er sich als gesprochene Rolle, als ein Text, den die Protagonistin im Zusammenspiel mit Konstantin tagtäglich rezitiert (Theater auf dem Theater). Dabei benutzt sie eine abgehoben-distanzierte Bühnensprache. Auf der zweiten Ebene steht die Figur außerhalb der Rolle. Dies wird sprachlich an solchen Stellen deutlich, an denen sie zum Beispiel in die Du-Form verfällt oder feststellt, dass es „ein schöner Text“ ist, den sie zu sprechen hat, oder dass sie „auch mal etwas anderes sagen“ möchte (GE 9). Diese Textstellen zeichnen sich durch Nähe zu gesprochener Alltagssprache aus, wie weiter unten gezeigt werden wird. Durch die doppelte binnenfiktionale Ebene wird das innere Kommunikationssystem komplex. Das äußere Kommunikationssystem hingegen konstituiert sich in erster Linie aus dem stark markierten Rahmen und der *poetischen Sprachgestalt*.

Tag – Text – Flügel

Wenn zwar strukturelle und inhaltliche Ähnlichkeit zu Beckett und Bernhard festgestellt wurde, entwickelt Rinke auf der sprachlichen Ebene jedoch seine ganz eigene originelle *poetische Gestalt*. Am auffälligsten ist im Blick auf den Gesamttext zunächst die explizite Wiederaufnahme (Rekurrenz) von Einzelwörtern, Sätzen bzw. *minimalen Setzungen*. Daher wird bei der Analyse vor allem ein textgrammatisches Beschreibungsinstrumentarium angewandt, um die sprachlichen Strukturen genauer zu erfassen.

Ort Zutaten für einen Kuchen gesammelt, den sie für die Schauspielerinnen zubereiteten und welcher nach Marlene Dietrichs eigener Aussage die köstlichste Speise ihres Lebens gewesen sei.

Der Sprechtext beginnt mit kurzen Satzungen, welche parallel angeordnet sind und jeweils in Zweier- oder Dreierschritten erweitert werden, als würde sich der Text langsam entrollen. Die erste semantisch größere Einheit gestaltet sich folgendermaßen:

(40)

1 DER GRAUE ENGEL:

2 Wieder ein neuer Tag

3 *Sie wendet den Kopf nach links. Wind weht in ihr weißes Haar.*

4 Der Text.

5 *Pause.*

6 Jetzt will sie wieder ihren schönen Text.

7 *Sie wendet sich nach rechts, spricht seitlich in die Kofferwand.*

8 Die Flügel.

9 *Pause.*

10 Die Flügel über den Tag.

11 *Pause.*

12 Breite jetzt die Flügel über den Tag. (GE 7f.)

In diesem kurzen Vorspann für den darauf folgenden Rollentext haben die Pausen (s. Regieanweisungen) eine wichtige Funktion. Sie stehen immer genau zwischen einem bestimmten Ausdruck und seiner Wiederaufnahme und erzeugen eine hohe *mittelbare* Texttheatralität. In dieser Hinsicht ist der Abschnitt mit dem Anfang von Becketts *Endgame* vergleichbar. Deutlich verweilt die sprechende Figur jedes Mal auf einer Aussage, um danach erneut auszuholen. Doch im Gegensatz zu Beckett wird bei Rinke nach jeder Pause ein Element ergänzt und damit auch der Sinn der *minimalen* *Satzung* im Vergleich zur vorherigen Aussage erweitert bzw. modifiziert. Dies lässt sich an den letzten drei Einheiten besonders gut beobachten: Zunächst steht dort die Nominalphrase „Die Flügel“ (die das Engel-Bild evoziert). Nach der Pause wird sie zu einer Ellipse ohne Zentralregens erweitert: „Die Flügel über den Tag“. Hier steht „die Flügel“ im Akkusativ, das Subjekt fehlt, und das Wort Tag wird wieder aufgenommen. Am Ende gelangt der Text zum vollständigen Imperativsatz: „Breite jetzt die Flügel über den Tag“. Es scheint, als hätte die Protagonistin sich zu diesem Satz, der Gebetscharakter hat, langsam hingetastet. Darüber hinaus besteht eine grammatische Ambiguität²⁷⁵: Der Satz könnte auch elliptisch sein und bedeuten: „*Ich* breite jetzt die Flügel über den Tag“. Wie bereits oben erwähnt, bleibt die personale Zuordnung von Anfang an in der Schwebe.

Eine weitere textuelle Raffinesse im hier gezeigten Abschnitt ist die referentielle Verknüpfung von „Tag“, „Text“ und „Flügel“. Diese werden durch Strukturrekurrenz auf die gleiche Ebene gestellt: Alle stehen beim ersten Auftreten allein (im Nominativ) und werden bei der Wiederaufnahme als akkusativische Ergänzung benutzt. Der „Tag“ steht für „Text“, steht für „Flügel“. Das heißt, der

²⁷⁵ Vgl. Wöllstein-Leisten, Angelika / Heilmann, Axel / Stepan, Peter / Vikner, Sten (2006): Deutsche Satzstruktur. Tübingen: Stauffenberg. S. 17f.

Tag bedeutet auch den Text, welcher wiederum wie die Flügel den Tag überspannt und den Tod abhält. Die explizite Wiederaufnahme des Wortes „Tag“ in der vorletzten und letzten Zeile rundet diesen Textabschnitt mit seinen Referenzrelationen als Sinneinheit ab.

Spiel der Wortbildung: Strumpfbandtechnik – Reinhardtschule – Jahrhundertbeine

Im folgenden Abschnitt spricht die Protagonistin, nachdem sie Bühnenbeleuchtung gefordert hat und nun angestrahlt wird, in den Saal hinein. Wieder ist der Text durch ausgeprägte Strukturrekurrenz sowie Alternanz von Pausen und eingliedrigem Setzungen gekennzeichnet:

- (41)
- 1 *Sie spricht in den Saal hinein.*
 - 2 Berlinerin.
 - 3 *Pause.*
 - 4 Schauspielerin.
 - 5 *Pause.*
 - 6 Weltverführerin.
 - 7 *Pause.*
 - 8 Der Körperbau – wissen Sie. Die Beine bekanntermaßen...
 - 9 *Sie bricht ab, wendet den Kopf nach links*
 - 10 ...es geht nicht mehr.
 - 11 *Pause*
 - 12 Es wird weitergehen. Ein schöner Text.
 - 13 *Sie spricht wieder in den Saal hinein.*
 - 14 Die Strumpfbandtechnik.
 - 15 *Pause.*
 - 16 Geboren für die gezielte Strumpfbandtechnik.
 - 17 *Pause.*
 - 18 Das Ganze – wissen Sie, vermischt mit höchsten Kunstansprüchen....
 - 19 *Sie bricht ab, wendet den Kopf nach links.*
 - 20 ...und so weiter.
 - 21 *Pause.*
 - 22 Reinhardtschülerin in Berlin.
 - 23 *Pause.*
 - 24 Die hohe Reinhardtschule – wissen Sie, vermischt mit der gezielten
 - 25 Strumpfbandtechnik der Jahrhundertbeine....
 - 26 *Sie bricht ab – sie spricht weiter – schnell*
 - 27 ...ergibt bekanntermaßen eine Kunstverführung, die der Welt den Kopf verdreht. (GE 8f.)

Mit den ersten drei Setzungen („Berlinerin“ – „Schauspielerin“ – „Weltverführerin“) wird bereits durch Klang, Strukturrekurrenz und Klimax eine starke *unmittelbare Texttheatralität* erzeugt. Die Klimax ergibt sich nicht nur auf semanti-

schers sondern auch auf morphologischer Ebene, da das dritte Element ein Kompositum ist, eine kreative Ad-hoc-Verbindung („Weltverführerin“). Diese Steigerung wird fortgeführt: Alle Substantive des folgenden Teils sind Komposita („der Körperbau“ – „die Strumpfbandtechnik“ – „die hohe Reinhardtschule“). Auch diese werden wie im ersten Abschnitt nach und nach in zunehmender Verkettung wiederaufgenommen. Eine zusätzliche Strukturrekurrenz besteht in der zweimaligen Wiederholung des Gliederungsindikatoren „wissen Sie“, welcher in seiner adressatengesteuerten Funktion die Aufmerksamkeit des fiktiven Publikums (sowie eines realen Publikums?) wecken soll.

Die strukturelle Rekurrenz erzeugt wie oben eine starke Textkohärenz, die die erotisch geladenen Begriffe („Körperbau“ – „Beine“ – „Strumpfband“) mit den Begriffen von „Kunst“ und „Schauspiel“ in eine enge Referenzrelation stellt.

Durch die Abbrüche und das schnelle Sprechen (in den Regieanweisungen gefordert) wird immer wieder ein Ausstieg aus dem Rollentext markiert. In Lexik, Syntax und im Fehlen jeglicher Partikeln, Diskursmarker usw. erweist sich die Sprache des Rollentextes als hoch stilisiert. Dazwischen stehen wenige vorwiegend alltagsprachlich gefärbte Äußerungen, die direkt an Konstantin gerichtet sind. Manchmal sind dies nur kurze Kommentare zum Rollentext, wie im Folgenden:

(42)

- 1 Vor ein paar Tagen sogar Alaska – jubelnde Eskimos – wie Sie wissen
- 2 berühmte Beine, *kennen die doch nicht*²⁷⁶ – [Hervorhebung M. R.] (GE 11)

An anderen Stellen handelt es sich um Äußerungen der Ungeduld (GE 11: „Wo bleiben Sie denn“ – GE 15: „das sieht man doch“) oder Anweisungen (GE 13: „Schieben Sie doch nicht so langsam“ – GE 28: „Schmeißen Sie ja nichts weg“). Doch hebt sich auch diese Figurenrede insgesamt aufgrund leichter Stilisierung deutlich von mündlicher Alltagssprache ab.

Im Blick auf den gesamten Theatertext stellt sich heraus, dass die Wiederaufnahme phonologischer und syntaktischer Einheiten und deren schrittweise erfolgende Erweiterung und Modifizierung eins der bestimmenden Stilprinzipien darstellen. Auf diese Weise ‚entrollt‘ der Text zunächst langsam, dann mit zunehmender Geschwindigkeit Stationen des Lebens, das Konzept der „Lebenskünstlichkeit“ und die oben vorgeführte Logik der Naziniederlage.

Auf mikrostilistischer Ebene lassen sich Alliterationen finden wie: „Gesamtwerk von Johann Wolfgang von Goethe und der Gugelhupf“ (GE 32). Das semantische Feld von „germanischer Geist“, „geschrubhte Grundordnung“, „Goethe“ und „Gugelhupf“ wird fast beiläufig auch phonologisch herausgebildet.

In der Syntax herrschen oft asyndetische Reihungen von Nominalphrasen vor, in denen vorher eingeführte lexikalische Neuschöpfungen des Textes anders

²⁷⁶ Typisch sprechsprachlich: die V1-Stellung und die Verwendung des d-Pronomens.

zusammengestellt oder phantasievoll nach einem bestimmten Muster ergänzt werden. Häufig kommt dabei Intertextualität zum Tragen: Es tauchen Zitatfetzen wie „Kopf Fuß eingestellte Liebe“ (GE 10) und vollständige Zitate berühmter Formulierungen über Marlene Dietrich auf, wie „das hohe Telegraphieren einer Seelenwallung zu den Augenlidern“ (GE 44). Darüber hinaus enthält der Text eine allgemeine Anspielung auf das Lied *Ich hab noch einen Koffer in Berlin*²⁷⁷. Auch die Auflistung der potentiellen Liebhaber Marlene Dietrichs, vieler großer Namen, die chronologisch nach der „Strumpfbandkunst“ geordnet sind, bestimmt streckenweise die Textgestalt.

Stark an Thomas Bernhards Texte erinnern wiederum spiralförmige Wiederholungsformen zur Herausbildung bestimmter Themen. Zum Beispiel nimmt das berühmte „Hurenkostüm“ (aus *Der blaue Engel*), ähnlich wie der „Anzug in Trier“ in Bernhards *Weltverbesserer*²⁷⁸ den Text über mehrere Seiten hinweg ein, wie die folgenden Auszüge zeigen:

(43)

- 1 Heben Sie unbedingt auch das Hurenkostüm der ersten Rolle auf. Das
2 kennt jeder, Konstantin, das ist ganz berühmt.
3 *Pause.*
4 Mit dem Hurenkostüm, Konstantin, hat sich die ganze Schauspielkunst
5 doch überhaupt erst erheben können. Wie hätte sich denn die Schauspiel-
6 kunst erheben können, wenn sie nicht von Anfang an das Hurenkostüm
7 getragen hätte? Ich sage: Ohne das Hurenkostüm, Konstantin, wären wir
8 überhaupt nicht da, wo wir jetzt sind.
9 *Pause.*
10 Sie müssen sich das einmal so vorstellen: Ohne das Hurenkostüm... –
[...]
21 Ich sage: Ohne das Hurenkostüm, keine Strumpfbandkunst und keine
22 Schauspielkunst und damit auch keine Weltverführungskunst – das ver-
23 stehen Sie doch. Ohne das Hurenkostüm, Konstantin, auch keine Front-
24 einsätze und keine Pflichterfüllung und keine Streitkraft und damit keine
25 Naziniederlage. Die Welt ohne das Hurenkostüm: sehr schwierig, Kon-
26 stantin. (GE 29)

Nachdem in den ersten Zeilen (1–9) die Herausarbeitung des Textthemas „Hurenkostüm“ vollzogen wurde, wird im zweiten Teil mit dem Auftakt „ohne das Hurenkostüm“ eine Reihung von Ad-hoc-Komposita eingeleitet, die durch die Wiederholung von „kein“ ihren ganz eigenen Rhythmus erhält und das Thema mit der Aussage „ohne das Hurenkostüm...keine Naziniederlage“ auf die Spitze treibt.

Dass der Theatertext ein Phantasiespiel ist, drückt sich, wie oben bereits zu sehen war, vor allem auf morphologischer Ebene aus. Rinke benutzt ausgesprochen häufig Ad-hoc-Komposita, die er spielerisch, kunst- und humorvoll variiert:

²⁷⁷ Komponiert von Ralph Maria Siegel, interpretiert von Marlene Dietrich (1951).

²⁷⁸ Textbeispiel 11 (S. 49).

die „Strumpfbandtechnik“, die „Strumpfbandkunst“, die „Weltverführungskunst“, die „Reinhardtschule“ – später die „Reinhardtschuhe“ –, die „Jahrhundertbeine“, „Innenschenkel- und Außenschenkelposition“. Diese Ausdrücke transportieren jeder für sich und in ihrer Kombination ein hohes Maß an *unmittelbarer Texttheatralität*. Auf paradigmatischer Ebene stellt der Autor durch bestimmte wiederholte Verbindungen ein eigenes semantisches System her, in welchem Ausdrücke wie „gezielte Strumpfbandtechnik“ und „geschrubhte Grundordnung“²⁷⁹ zur Norm werden und das „Hurenkostüm“ die „Naziniederlage“ bewirkt.

Der Marlene-Dietrich-Stoff wird anhand der oben dargelegten Verfahren zu einem dichten Gewebe verarbeitet, das ständig auch auf außertextuelle Zusammenhänge referiert. Alles präsentiert sich sprachlich spielerisch und gleichzeitig in Form eines scheinbar routinierten Rollentextes.

Die Blumen mit den besten Grüßen von Adolf Hitler – Regieanweisungen

Besonders interessant an diesem Theatertext sind darüber hinaus die expliziten Wiederaufnahmen zwischen Sprechtext und Regieanweisungen, wie in den folgenden Beispielen (Hervorhebung M. R.):

(44)

- 1 Sagen Sie mal „Leidenschaft“! [...] Ja, wir bräuchten ein bißchen mehr
- 2 Talent. Sagen Sie es ganz natürlich, **wie auf der großen Reinhardtschu-**
- 3 **le.**
- 3 *Sie spricht mit großer Betonung:*
- 4 „Leidenschaft“!
- 5 [...]
- 6 Wenn ich jetzt das Wort –
- 7 *Spricht **wie auf der großen Reinhardtschule***
- 8 - „Leidenschaft“ zweihundertmal wiederholen lasse, [...] (GE 19)

(45)

- 1 *Konstantin starrt auf die Blumen von Adolf Hitler.*
- 2 Sie werden jetzt **die Blumen mit den besten Grüßen von Adolf Hitler**
- 3 wieder aufheben.
- 4 *Konstantin hebt **die Blumen mit den besten Grüßen von Adolf Hitler** wieder*
- 5 *auf.*
- 5 [...]
- 6 Und das, was Sie da in den Händen halten – **die bedeutendsten Blumen**
- 7 **des Zwanzigsten Jahrhunderts**, wenn ich das so sagen darf...
- 8 *Konstantin läuft noch konfuser durch den Raum und weiß nicht wohin mit **den***
- 9 ***bedeutendsten Blumen des Zwanzigsten Jahrhunderts.** (GE 35)*

²⁷⁹ Besonders typisch sind solche Verbindungen von Partizip mit adjektivischer Funktion und zusammengesetztem Substantiv.

(46)

1 **Denken** Sie doch einmal **an die Frauenbewegung**.

2 *Konstantin denkt an die Frauenbewegung.* (GE 71)

Während die Theatralität von Regieanweisungen im traditionellen Sinne *mittelbar* ist, d. h. in nichtsprachliche theatrale Zeichen umzusetzen, ist sie an diesen Stellen in ihrer Eigenschaft als Wiederaufnahme vor allem auch *unmittelbar*. Die Grenzen zwischen den beiden Textteilen (Sprechtext und Regieanweisungen) verschwimmen.

Auch in vielen anderen Passagen zeigt sich ein ironischer Zug in den Regieanweisungen, wie in der folgenden: „Dann legt Konstantin die Blumen von Adolf Hitler, Goethe, die preußische Pelzschleppe und den Fußbodenschrubber auf die Gesammelten Gugelhupfe oben drauf.“ (GE 65).

Im dritten und letzten Teil erfahren die Regieanweisungen durch immer häufigere, ostentative Wiederholungen ganzer Sätze eine extreme Verdichtung und nehmen beachtlich an Volumen zu. Mit ähnlichem Effekt wie bei der „Beifallsplatte“, die der „graue Engel“ zum Trost anhört, und die einen Sprung hat, wiederholen sich zum Ende des Stückes hin immer wieder die beiden folgenden Sätze: „Konstantin kaut und schluckt eine Pille“ – „Konstantin und die Frau starren ins immer heller werdende Licht“. Dabei werden Bilder des Engel-Mythos' aus dem Traum-Intermezzo wieder aufgenommen.

Die Sprache sperrt sich an solchen Stellen der szenischen Umsetzung, wie bereits auch für expressionistische Theatertexte (insbes. von Stramm, Beispiel 4) festgestellt wurde, sowie auch für manche Regieanweisungen bei Laucke (Beispiel 20, Z. 48–49) und Löhle (Beispiel 31, Z. 6–7). Dies beeinflusst die Funktion der Regieanweisungen in zweierlei Hinsicht: Erstens sind diese nicht reine Anweisung, sondern in ihrem Beharren auf der sprachlichen Beschaffenheit dem Sprechtext gleichgestellt und somit für die Regie eine besondere Herausforderung. Zweitens bekommen sie analytischen Charakter und heben die Kommunikationsebene zwischen Autor und Rezipienten hervor, im Fall dieses Textes den oft ironischen Blick auf Bühnenfiguren und Handlung. Zweifellos konstituieren sich in Rinkes Stück die Regieanweisungen zu einem wichtigen, nicht auflösbaren poetischen Bestandteil des Textes. Zusammen mit dem Sprechtext bilden sie ein untrennbares literarisches Ganzes.

Und ein schöner Text

Nach einer Traumszene²⁸⁰ im zweiten Teil, die u. a. die Konstruktion des Engel-Mythos' sowie des Schönheitsideals thematisiert, wird im dritten Teil der Rollentext wieder aufgenommen. Dabei scheinen die einzelnen, inzwischen zu Symbolen verfestigten Elemente zunächst wie durcheinander gewürfelt:

²⁸⁰ Dramaturgisch gestaltet sich diese Szene als Tanz der beiden Figuren, welcher von einem Text der Frauenstimme aus dem Off bzw. von Musik unterlegt wird.

(47)

- 1 – und Liebhaber Liebhaber die besten Männer Motten umschwärmen das
- 2 Licht Kopf Fuß eingestellte Liebe und sonst gar nichts – Sie wissen
- 3 schon. Und Hurenkostüm. Und Schauspielkunst. Und Weltverführungs-
- 4 kunst. Und Augen auf. Und Augen zu. Und vorher den Fußboden
- 5 schrubben. Fußboden ist Grundordnung schrubben ist Weltordnung
- 6 schrubben – genial und germanisch und gleich nach dem Geschlechtsver-
- 7 kehr. Hat Goethe gesagt. Hab ich gesagt. Goethe sagt – erste Pflicht.
- 8 Ich sage – und zweite Pflicht. Und Beine breit und singen und schrubben.
- 9 Und dann die Naziniederlage. Und ein schöner Text. (GE 61)

Hier kommt auf den ersten Blick die zunehmende Verwirrung der alten Dame zum Ausdruck. Doch gleichzeitig werden die anfangs eingeführten Konzepte fast unmerklich auf den Punkt gebracht. Während es beispielsweise noch im ersten Teil hieß: „die Männer brauchen von den Frauen *für* alles Große und Geniale erst die Erfüllung der ersten Pflicht“ (GE 24), heißt es nun: „die Männer brauchen von den Frauen *alles Große und Geniale*“ (GE 73, Hervorhebung M. R.).

Als Konstantin am Ende die Frau mit ihrem Bett auf den Riesenkoffer zuschiebt, auf dem Bilder aus dem Leben der Schauspielerin projiziert sind, nimmt der Sprechtext dieselbe Strukturrekurrenz auf, die er eingangs etabliert hatte. Diesmal sind die Ausdrücke, die auf die gleiche semantische Ebene gerückt werden, „die Bilder“, „Licht“ und „ein Lied“. Wie am Textanfang handelt es sich um einfache Substantive, nicht mehr um Komposita. Sie sind zusätzlich auch durch phonologische (vokalische) Rekurrenz eng miteinander verbunden. In diesem Rückverweis auf den Anfang schließt sich der Kreis, und die Referenzrelation zwischen *Tag – Text – Flügel – Bilder – Licht – Lied* wird evident.

Zusammenfassung

Wie die Analyse gezeigt hat, basiert die *poetische Sprachgestalt* dieses Theater-textes vor allem auf Strukturrekurrenz, auf referentiellen Verknüpfungen und kreativer Wortbildung. Mittels der Wiederaufnahme phonologischer und syntaktischer Einheiten und deren schrittweise erfolgenden Erweiterung und Modifizierung wird der Text nach und nach ‚entrollt‘, um dann in Verbindung von alten und neu hinzugefügten Elementen wieder aufgenommen und weiterentwickelt zu werden. Aus diesem Phantasiespiel auf morphosyntaktischer Ebene ergibt sich der dem Text eigene ästhetische Zeichencode, welcher sich als höchst kreativ erweist. Spielerisch und wie zufällig werden Zusammenhänge hergestellt, die, vom speziellen Fall Marlene Dietrich ausgehend, auf unterschiedliche Diskurse referieren und zu grundlegenden Aussagen führen („die Männer brauchen von den Frauen alles Große und Geniale“).

Von Anfang an wird durch die Kompositionsweise auch der *Text* selbst thematisiert: ein „schöner Text“, aus dem sich seine Hauptfigur konstituiert. Der

künstliche und zugleich kunstvolle Stil spiegelt auch die Stilisierung („höchste Lebenskünstlichkeit“) der Ikone Marlene Dietrich wider, zu der die Schauspielerin ihrerzeit selbst bewusst beigetragen hatte.

Die zweite semantische Ebene, der Vorgang des Sterbens, wird im langsamen Ausklingen des Sprechtextes nachvollzogen. Am Schluss kehrt dieser an den Anfang zurück, zu den elementaren, nicht zusammengesetzten Dingen.

In der festen Verknüpfung von Sprechtext und Regieanweisungen entsteht ein bis ins kleinste Detail ausgearbeitetes Sprachkunstwerk voller erhellender Einsichten.

4.2.2 *Rhythmisch-musikalische Stilisierung: faust hat hunger und verschluckt sich an einer grete von Ewald Palmetshofer (2009)*

In diesem Theatertext²⁸¹ verstrickt Ewald Palmetshofer die Handlung um Faust, Gretchen und Mephisto in eine schlichte Story zwischen sechs jungen Leuten (Paul, Ines, Fritz, Anne, Robert, Tanja), die von diesen selbst nachgespielt wird. Dabei übernehmen alle Figuren einmal die Faust- bzw. die Gretchenrolle.²⁸²

Der in jeder Hinsicht mehrdimensional angelegte Text enthält wie in Goethes *Faust* ein Vorspiel und einen Prolog. Allerdings findet das Vorspiel nicht im Theater, sondern im Fernsehen statt, und der Prolog hat „kein[en] Himmel“ (fau 3).

Die Basishandlung ist sehr einfach: Drei Pärchen aus der Nachbarschaft, alle etwa um die dreißig, treffen sich hin und wieder zum gemeinsamen Grillen. Anne und Fritz, von den anderen erst seit kurzem neu in der Gruppe aufgenommen, sind das einzige Paar mit Kind. Alle sind stolz darauf, besonders sozial eingestellt zu sein und betonen immer wieder, wie wichtig es sei, andere in die Gruppe zu integrieren. Eines Abends organisieren die jungen Leute eine Party, auf die sie außer einem Freund von Paul („ER“) auch eine Freundin von Anne („SIE“) einladen, um die beiden miteinander bekannt zu machen. ER – als „humanitärer Helfer“ oft monatelang in Krisengebieten beschäftigt – und SIE, Sozialarbeiterin, kommen sich tatsächlich näher, werden ein Paar, gehen aber keine feste Verbin-

²⁸¹ Stückabdruck publiziert als Insert von *Theaterheute* 06/09. Uraufführung: April 2009 im Schauspielhaus Wien (Regie: Felicitas Brucker), Deutsche Uraufführung: Mannheim, November 2009; Nominierung für die Theatertage in Mülheim / Ruhr, Mai 2010. Zitate hieraus unter der Sigle „fau“.

²⁸² Im kurzen einleitenden Zusatztext bemerkt der Autor:
„Faust und Grete fehlen in dieser Personenliste. Sie werden von den sechs anwesenden Figuren nachgespielt. Die durchgestrichenen Personennamen im Text markieren dem entsprechend, dass die jeweils durchgestrichene Figur ‚Faust‘ bzw. ‚Grete‘ ist. Ihre wahren Namen kennt man nicht. [...] Einrückungen zur Seitenmitte hin zeigen die Sprechintentionen hinein in die SpielerInnengruppe an, im Gegensatz zu einer Gerichtetheit nach außen.“

dung ein. Im Haupthandlungsstrang des Stückes stehen SIE und ER ab diesem Moment an der Stelle von Anne und Fritz. Erst neun Monate später wird SIE in einem Wald, nicht weit von ihrem Heimatdorf entfernt, gefunden. Dort hatte sie sich eine Hütte gebaut und in aller Einsamkeit gelebt. Man erfährt, dass sie schwanger geworden war, ein Kind bekommen und es in einer Tüte im Waldboden vergraben hatte. Sie selbst wird wegen hohen Blutverlustes als Notfall ins Krankenhaus eingeliefert. In der letzten Szene des Stückes sitzen die Freunde vor dem Fernseher und sehen „im kleinen Kreis“ eine Sondersendung zu dem Vorfall an, in welcher sie selbst auftreten und (einer „Aktenzeichen XY“-Sendung ähnlich) als „Freunde“ von IHR interviewt werden.

Palmetshofers Theatertext erweist sich trotz der einfachen Handlung als höchst komplexes Gebilde, sowohl auf semantischer Ebene, durch die Verquickung von Raum, Zeit und Figuren, als auch auf formal-sprachlicher Ebene, durch Verwendung unterschiedlicher Stilzüge.

Der Autor nutzt die dramatische Form als Gerüst, erzählt aber die in die heutige Zeit projizierte Faust-Geschichte mittels vielfacher Brechungen: Mal werden Szenen im Fernsehen „nachgestellt“, mal sind es die Figuren selbst, die ihre Geschichte nachspielen. Dazwischen stehen längere Monologe der beiden Hauptfiguren ohne Namen (Faust und Grete). Auf diese Weise sind inneres und äußeres Kommunikationssystem noch einmal in Subsysteme unterteilt. Es ergibt sich eine mehrfache Perspektivierung, die ständig zwischen Nacherzählen, direktem Erleben und Reflexionen oszilliert: Alles ist schon erlebt und wird nochmal durchlebt bzw. medial aufbereitet. Entsprechend herrscht im Text ein ständiger Wechsel zwischen direkter Rede und Redewiedergabe.

Sprachlich ist das Stück, wie die übrigen Texte Palmetshofers, ausgesprochen poetisch gestaltet. Um nachzuvollziehen, wie der Autor innerhalb des übergeordneten ästhetischen Zeichencodes einzelne voneinander divergierende Stilgestalten entwickelt, wird im Folgenden der erste Teil des Stückes vergleichsweise detailliert untersucht.

Das Vorspiel im TV

Das *Vorspiel im TV* zeigt eine im Fernsehen nachgestellte Szene, in welcher SIE (die Freundin von Anne bzw. die Grete-Figur) nach langer Zeit in ihr Heimatdorf *in der Provinz* zurückkehrt:

(48)

Vorspiel im TV

(SPRECHERINNENSTIMME (ANNE) + zwei lustige Personen aus der Nachbarschaft in der Provinz (INES, PAUL))

- 1 **STIMME** sie kennt jede
- 2 jede einzelne Kurve kennt sie
- 3 die Kurven waren immer

4 waren von Anfang an
5 waren noch vor dem Anfang
6 sie ist diese Kurven
7 als sie noch im Bauch ihrer
8 da ist sie diese Kurven
9 wahrscheinlich im Rettungswagen
10 im Bauch im Rettungswagen die Kurven
11 aber in die entgegengesetzte
12 die Kurven hinab
13 und dem Sanitäter vielleicht schlecht
14 von den Kurven
15 und der Geschwindigkeit
16 und dem Sitz neben der Tragbahre im rechten
17 Winkel zur Fahrtrichtung
18 da muss einem ja schlecht
19 so wie ihr als Kind
20 bis sich irgendwann ihr Körper
21 und die Kurven
22 die sie kennt
23 jede einzelne
24 auch die, die's nicht mehr gibt
25 weil sie die Straße g'rade gemacht und die
26 Kurven weg
27 kennt sie auch die Kurven, die nicht mehr da
28 und fährt querfeldein
29 sie fährt schnell
30 denkt sie sich
31 sie kennt sie noch immer
32 denkt sie
33 ich kenn sie noch immer
 [...] (fau 2)

Die kataphorische Pro-Form „sie“ lässt zunächst die Frage offen, von welcher Person hier gesprochen wird. Erst im Zusammenhang des Gesamttextes erfährt man, dass mit „sie“ die Freundin von Anne gemeint ist, welche zur Grete-Figur wird und im Stück keinen Namen hat. Dass der Text mit dem Pronomen „sie“ beginnt, unterstreicht auch von vornherein die besondere Aufmerksamkeit, die Palmethofer der Figur Grete schenkt. Außer dem hier dominanten Textthema der „Kurven“ schlägt der Autor im Vorspiel bereits die Themen Schwangerschaft und Notfall an, welche auf das Ende der Geschichte verweisen.

Auffällig ist die Bewegung der Sprache im vorliegenden Abschnitt: Es scheint, als zeichne der Text selbstreflexiv die Kurven nach, von denen die Rede ist. Dieser Eindruck wird vor allem durch bestimmte textgrammatische Elemente und Stilfiguren erzeugt, die die besondere poetische Gestalt des Monologs ausmachen.

Das Wort „Kurve“ steht als explizite Wiederaufnahme fast in jeder dritten Zeile, und der Satz „sie kennt jede einzelne Kurve“ beherrscht den gesamten ersten Teil des Vorspiels.

In den ersten beiden Zeilen ist die Syntax zunächst durch eine Anakoluthform, durch Abbruch, Wiederholung und Umstellung der Konstituenten gekennzeichnet: „sie kennt jede / jede einzelne Kurve kennt sie“. Der Satzakzent fällt dabei einmal auf „jede“ und beim zweiten Mal auf „Kurve“. Bis Zeile 27 ist das Verb „kennen“ das einzige Vollverb, und der Satz „sie kennt jede einzelne Kurve“ ist bis dorthin der einzige vollständige Satz. Durch dessen Wiederholung erhält der gesamte Abschnitt zirkulären Charakter. Erst ab Zeile 28 wird ein neues finites Vollverb – und damit eine neue Kreisbewegung – eingeführt („und fährt querfeldein“). In Zeile 29 wird dies wieder aufgenommen (sie fährt „schnell“) und in Zeile 30 das Vollverb „denken“ ergänzt („denkt sie sich“). Daraufhin wird das Verb kennen wieder aufgenommen und miteingeflochten („sie kennt sie noch immer“). Der Textabschnitt endet nach weiteren Tiraden mit der Zeile „denkt sie“ und erweist sich im Ganzen als spiralförmiges Gebilde.

Die ewig währende Existenz der *Kurven* wird in den Zeilen 3–5 durch dreifache Variation des gleichen Satzes mit jeweils ausgetauschter Temporalergänzung ausgedrückt: „die Kurven waren immer / waren von Anfang an / waren noch vor dem Anfang“. Auf ähnliche Weise wird der universale Charakter des Heimatdorfes herausgearbeitet:

(49)

- 1 und das könnte überall sein
- 2 denkt sie sich
- 3 muss sie immer denken
- 4 dass dieser Ort überall und irgendwo (fau2)

Insgesamt könnte der Abschnitt als eine einzige syntaktische Einheit und somit die Fahrt als langer Satz gesehen werden, dessen Sprache in Abbrüchen und Neubeginn niemals flüssig wird. Sie erfordert – wie bei einer kurvenreichen Fahrt – entsprechende Konzentration auch bei den Rezipienten.

Die poetische Sprachgestalt dieses Textabschnitts erinnert unweigerlich an das Prinzip der Wiederholung bei Thomas Bernhard (vgl. Kap. 3.1). Wie bei Bernhard sind hier verschiedene Techniken der Wiederholung kombiniert, mit denen spiralförmig Themen entwickelt und ausgebaut werden (vgl. Textbeispiele 10 und 11). Da jedoch im Vorspiel Palmetshofers nicht in der direkten Rede gesprochen wird, ist die Analogie zu gesprochen sprachlichen Wiederholungsformen zunächst nicht so evident wie bei Bernhard. Sie tritt umso deutlicher hervor, wenn man den Text zur Probe in die erste Person setzt.

Darüberhinaus deutet sich bereits ein weiteres, für Bernhard gleichermaßen typisches Vorgehen an, das auch bei Palmetshofer zu einem der Strukturprinzipien wird: das Verfahren der mehrfachen Perspektivierung durch Verschränkung

mehrerer Instanzen²⁸³. In Zeile 18 verweist der subjektive Gebrauch des Modalverbs („da muss einem ja schlecht“) auf eine Sprecherinstanz neben der erzählenden Instanz. Tatsächlich erweist sich das Gesagte erst etwas später durch die wiederholte Inquit-Formel „denkt sie“ auch als erlebte Rede. Zusätzlich stellt sich am Ende des Vorspiels heraus, dass es sich um eine „nachgestellte Szene“ (fau 3) handelt. Das Verfahren der mehrfachen Instanzen und der doppelten Perspektivierung kommt deutlich auch im nachfolgenden Beispiel-Abschnitt zum Ausdruck.

In den Monolog der SPRECHERINNENSTIMME eingefügt ist der Dialog von zwei neugierigen Nachbarn („zwei lustige Personen“), welche die Ankunft der Grete-Figur im Dorf beobachten und kommentieren. Die Nachbarn werden von Ines und Paul gespielt, einem Pärchen aus dem Haupt-Handlungsstrang. Dem Textbeispiel 27 aus Dea Lohers *Diebe* ähnlich, schwankt die Figurenrede hier zwischen direktem Erleben und Nacherzählung.²⁸⁴

(50)

- 1 **SIE** Besuch, die Nachbarn, schau, Besuch
- 2 sag ich zu ihm
- 3 und hat man nicht gewusst: Besuch
- 4 am Gehsteig stand ein Auto
- 5 und jemand hinterm Lenkrad
- 6 siehst du
- 7 hab mir ja gedacht, hab was gehört
- 8 und fährt ja nichts bei uns
- 9 da hört man jedes Auto, wenn ein Auto
- 10 bin vom Tisch auf und zum Fenster
- 11 haben keine Glocke
- 12 hätt ja auch für uns
- 13 **Er** ach, Schmarr'n
- 14 wer soll denn Samstagmittag
- 15 **SIE** sagt mein Mann
- 16 das weiß ja ich nicht
- 17 hätt ja können sein
- 18 bin auf vom Tisch
- 19 zum Fenster hin
- 20 **ER** wie immer sie zum Fenster hin
- 21 **SIE** bring doch mal schnell das Fernglas her
- 21 **ER** ich ess hier meine Suppe
- 22 **SIE** sagt er
- 23 hab mir dann das Fernglas selbst geholt [...] (fau 3)

²⁸³ Zum gestaffelten Instanzenmodell bei Thomas Bernhard s. Betten (2005), S. 34f.

²⁸⁴ Vgl. Vorwort des Autors: „jeweils eingerückte Zeilen stehen für ein Sprechen hinein in die SpielerInnengruppe [...], im Gegensatz zu einer Gerichtetheit nach außen“.

Der Dialog wird in ähnlichem Stil weitergeführt und gibt Einblick in den Alltag eines öden, verlassenen Dorfes mit extrem provinziellem Charakter. Dabei evokiert Palmetshofer amüsante Bilder von „Baugrundschaufouristen“, die bis vor ein paar Jahren noch aus der Stadt kamen, um mit dem Kompass Grundstücksgrenzen abzugehen, nun aber schon lange nicht mehr auftauchen.

Der latente Rhythmus dieses Textabschnittes ist sehr subtil. Oft sind die Sätze der beiden Figuren wie zufällig, oder wie im mündlichen Sprachgebrauch üblich, abgebrochen und hierdurch metrisch miteinander verknüpft. Zahlreiche Zeilen unterstehen dem gleichen Versmaß (z. B. Z. 4 und 5: „am Gehsteig stand ein Auto / und jemand hinterm Lenkrad“).

Dass die Figurenreden auch hier deutlich auf mündliche Alltagsprache referieren, lässt sich insbesondere an folgenden Elementen festmachen: häufige V1-Stellung, Apokopen („hab was gehört“ – „hätt ja können sein“), der Gebrauch von Modalpartikeln („wer soll denn Samstagmittag“ – „das weiß ich ja nicht“), Anakoluthe („wenn ein Auto bin vom Tisch auf und zum Fenster“), Zusammenspiel von Ellipsen und Analepsen („bin auf vom Tisch / hab mir dann das Fernglas selbst geholt“).

Darüber hinaus erzeugen lexikale Formen aus der Umgangssprache in Kombination mit dem metrischen Arrangement eine besonders spannungsreiche Sprachgestalt. Das folgende Beispiel mag dies verdeutlichen. Zur Hervorhebung der extremen Verlassenheit des Dorfes wendet Palmetshofer hier erneut das Prinzip von Wiederholung und Variation (in einer dreigliedrigen Sequenz) an:

(51)

- 1 **SIE** da fährt kein Mensch nur durch,
- 2 weil er wo anders hin
- 3 verschlagen tut's hier keinen nur aus
- 4 Zufall her
- 5 **ER** kein Schwein verschlägt's hierher
- 6 zu uns
- 7 **SIE** da hat er Recht, mein Mann
- 8 verschlägt hier keine Menschenseele her (fau 3)

Außer dem dominanten Metrum strukturiert vor allem die Modulation von „kein Mensch“ – „kein Schwein“ – „keine Menschenseele“ diesen Abschnitt. Diese wird begleitet von der Variation der adverbialen Ergänzung „hier her“ – „hierher zu uns“ – „hier [...] her“. Während SIE das Thema in gesprochenem Standarddeutsch einführt, nimmt ER es in umgangssprachlich-vulgärem Stil auf. SIE mildert daraufhin den von ihm erzeugten Ton im dritten Anlauf durch standardsprachliche Verwendung wieder ab. Es entsteht so eine Spannungskurve *unmittelbarer Texttheatralität*, deren Höhepunkt im Satz des Mannes liegt („kein Schwein verschlägt's hierher“).

Insgesamt verleiht die rhythmisch unterlegte Kombination von gesprochener Standardsprache und Umgangssprache mit den zahlreichen Wiederholungen dem Abschnitt nicht nur ein hohes Maß an *unmittelbarer Texttheatralität*, sondern

verknüpft gleichzeitig die unterschiedlichen Kommunikationssysteme des Theatertextes: Zum einen verweist die Figurensprache auf das entsprechende Milieu, auf Setting und Situation²⁸⁵ des Gesprächs. Zum anderen schafft die poetisch-stilistische Überhöhung eine Distanz zum binnenfiktionalen Geschehen, so dass auch eine analytische Sicht auf die Figuren wahrnehmbar wird.

Am Ende des Vorspiels hat wieder die SPRECHERINNENSTIMME vom Anfang (ANNE) das Wort. Der Übergang des Dialogs der Nachbarn zu diesem Teil ist durch Wiederaufnahme und Perspektivwechsel gekennzeichnet, wobei wie zufällig zwei Nominalphrasen parallel angeordnet sind: „eine Fremde hier“ – „ein totes Tier“:

(52)

- 1 **SIE** [...] wie die da
- 2 plötzlich aus dem Auto steigt
- 3 war mehr schon eine Fremde hier
- 4 **STIMME** ein totes Tier
- 5 denkt sie und macht die Autotüre auf
- 6 steigt aus und geht die Einfahrt hoch (fau 3)

Die Ankunft der jungen Frau im Heimatdorf wird zunächst aus der Perspektive der Nachbarn beschrieben, dann aus ihrer eigenen. Der Blick der Nachbarn ist auf die Frau gerichtet („wie die da plötzlich aus dem Auto steigt“), während die Frau den Staubsauger in der Garageneinfahrt betrachtet. Dieses typische Bild für samstägliche Beschäftigung in einem Dorf steht im Vorspiel bereits direkt vor dem Übergang zum Dialog der beiden Nachbarn, dargestellt anhand einer Reihe *minimaler Setzungen*:

(53)

- 1 In der Einfahrt ein Staubsauger am Asphalt
- 2 Garage offen
- 3 das Kabel rein
- 4 ein totes Tier
- 5 denkt sie (fau 3)

Palmethofer nimmt den SPRECHERINNEN-Text also an der gleichen Stelle wieder auf und ordnet die beiden Nominalphrasen in Reim und Rhythmus einander so zu („eine Fremde hier“ – „ein totes Tier“), dass ein neuer Referenz-Zusammenhang entsteht, dessen vorausdeutende Funktion im Kontext des Vorspiels nicht zu übersehen ist.

Am Ende der Szene wird die fiktionale Brechung explizit zum Ausdruck gebracht und der Rhythmus bis zur letzten Zeile hin besonders stark herausgearbeitet:

²⁸⁵ Vgl. Brinker / Sager (2001), S. 180.

(54)

- 1 und wieder <nachgestellte Szene>
- 2 eingeblendet unten links im Bild
- 3 und stolpert nicht, was der Regie
- 4 sehr wichtig war
- 5 und die Garage rein
- 6 dann schwarz das Bild (fau 3)

Prolog ohne Himmel

Auf den Filmausschnitt folgt zunächst der Prolog mit dem Zusatz „(kein Himmel)“. Hier treten die ersten vier Figuren auf. Der Text ist aus ihren einzelnen Reden zusammengesetzt, so dass die Gruppe hier als homogene Einheit oder Chor erscheint und das Gesagte zum kollektiven Erlebnis wird:

(55)

Prolog

[kein Himmel]

- 1 **PAUL** wir fallen
- 2 **INES** stürzen
- 3 **PAUL** durch das Nichts
- 4 **ROBERT** das zwischen den Planeten
- 5 **TANJA** Sternen
- 6 **PAUL** fallen
- 7 **INES** stürzen aus den Wolken
- 8 **ROBERT** wir rasen ungebremst
- 9 **TANJA** kein Fallschirm
- 10 **INES** keine Flügel
- 11 **TANJA** Flügel keine
- 12 **INES** abgebrannt und ausgerupft (fau 3)

Größere syntaktische Einheiten setzen sich hier erst aus den einzelnen Figurenreden zusammen: „wir fallen, stürzen durch das Nichts, das zwischen den Planeten“. Doch hin und wieder gibt es auch kleinere syntaktische Einheiten (ein - oder zweigliedrige Satzungen bzw. Analepsen): „kein Fallschirm / keine Flügel / abgebrannt und ausgerupft“.

Im Gegensatz zu den „Kurven“ im einleitenden Text des Vorspiels wird hier in der rasanten Abfolge dieser kurzen Einheiten auf texttheatralischer Ebene das *Stürzen* nachvollzogen. Auf der Code-Ebene ist der Text sehr weit von alltags-sprachlichem Erzählen entfernt. Zum Beispiel steht anstelle des narrativen Präsens das Präteritum. Außerdem gibt es weder *Infinitivkonstruktionen*, noch enthält der Abschnitt Sätze mit V1-Stellung. Häufig treten allerdings sogenannte

Deixis am Phantasma-Formen auf („da hat’s den Himmel“, „da ging ein Stürzen..“, Hervorhebung M.R.), die wiederum typisch für Nähesprechen sind²⁸⁶.

Die poetische Gestalt dieses Abschnitts ist zunächst, ähnlich wie im *Vorspiel im TV*, durch Wiederholung bestimmter Wörter gekennzeichnet („fallen“ – „stürzen“), welche in der Kombination mit neuen Elementen weitere Assoziationen liefern. Zum Beispiel erinnert „fallen stürzen aus den Wolken“ in Z. 6–7 an „aus allen Wolken fallen“.

Das einleitende Pronomen „wir“ unterstreicht als Pendant zum „sie“ im *Vorspiel* das kollektive Moment. Nachdem der Figurenchor das *Abstürzen* beschrieben hat, wird im Rückblick berichtet, wie es dazu gekommen ist:

(56)

- 1 **ROBERT** und war die Luft im Himmel viel zu dünn
- 2 für uns
- 3 **PAUL** die hat uns nicht getragen länger
- 4 **ROBERT** war zu dünn
- 5 **PAUL** der Himmel
- 6 **INES** weggezogen
- 7 **TANJA** da hat’s den Himmel unter uns’ren Füßen
- 8 **INES** den hat’s einfach weggezogen
- 9 **ROBERT** bodenlos
- 10 **TANJA** da ging ein Stürzen durch die Himmel
- 11 **PAUL** nachdem der Flügelbrand die letzte Luft
- 12 gefressen und kein Atom mehr unter unser’n
- 13 Füßen war
- 14 **INES** da sind wir dann gefallen, wir
- 15 **PAUL** und wie wir da gefallen sind
- 16 **INES** so rasend schnell, das glaubt man nicht
- 17 **TANJA** das glaubt man nicht wie schnell man fällt,
- 18 wenn nichts mehr hält (fau 3)

Als neues Element tritt hier nun die Themenentfaltung über Isotopieketten auf, welche Palmethofers Schreibweise entscheidend bestimmt. Im hier betrachteten Abschnitt sind die Isotopie-Ebenen des *Abstürzens* und des *Nichts* (Klasse: Leere) der Ebene von *Luft - Himmel - Boden - Planeten - Sterne* (Klasse: Universum) gegenübergestellt.

Im oben zitierten Abschnitt hat ein „Flügelbrand“ allen die Luft entzogen, und damit auch den Boden bzw. den *Himmel* unter den Füßen. Ob es sich hier um eine Ikarus-Metapher handelt oder eher um das Bild von gefallenem Engeln, die zu dicht an das göttliche Feuer geraten sind, lässt Palmethofer offen. Auch eine Verbindung zur Überheblichkeit Fausts bei Goethe („Ich Ebenbild der Gottheit!“²⁸⁷; „Es irrt der Mensch, solange er strebt“²⁸⁸) wäre denkbar. Zweifellos ist

²⁸⁶ Agel / Henning (2007), S. 200f.

²⁸⁷ Goethe, Johann Wolfgang v. (1971): *Faust. Der Tragödie erster Teil*, Stuttgart: Reclam, S. 17.

dieser Prolog eine Antwort auf Goethe, wie zum Ende hin auch im Versmaß deutlich wird. Während Goethes Prolog sich im Himmel abspielt und noch voller Hoffnung die Rettung Fausts in Aussicht stellt²⁸⁹, gibt es bei Palmetshofer bereits keinen Himmel mehr, sondern nur noch radikale Ausweglosigkeit. Die vermeintliche Faustfigur verschwindet hier im „Nichts“:

(57)

- 1 **INES** und plötzlich weg die Luft
- 2 **TANJA** mit IHM ins Nichts verschwunden (fau 3)

Es beginnt eine allgemeine verzweifelte Suche nach einem Rest „Licht“ im Inneren:

(58)

- 1 **PAUL** und gruben suchend mit den Händen tief nach drinnen
- 2 **ROBERT** und rissen uns die Haut vom Leib
- 3 **TANJA** man legte Muskeln, Sehnen, Knochen frei
- 4 **INES** die Haut wie Flügel ausgespannt
- 5 **PAUL** am Boden jetzt, nicht in der Luft
- 6 **INES** d’rauf Innereien ausgestreut, als könnt man
- 7 d’raus die Zukunft lesen
- 8 **TANJA** ein Graben, Bohren, Suchen tief nach drinnen
- 9 **ROBERT** einander Schädel spaltend ging man sich zur Hand (fau 4)

Hier werden grauenvolle Bilder der Selbstvernichtung evoziert, wobei die Sprache mittels asyndetischer Reihungen und festem Versmaß eine hohe *unmittelbare Texttheatralität* erzeugt. Das Poetische dieser Sprachgestalt liegt darüber hinaus in der Wiederaufnahme der Verbfolge „graben“ – „suchen“ mit der Ergänzung „tief nach drinnen“, welche den Textabschnitt verklammert.

Doch man „fand nur nichts, fand nur verkohlten Kerzendocht“ (fau 4). In seiner Funktion der Vorausdeutung und Auslegung verweist der Prolog hier auf das den gesamten Theatertext dominierende Thema der allgemeinen inneren Leere.

Und so wendet sich der Blick am Ende unweigerlich wieder „nach draußen“, wo „nur mehr Welt“ vorherrscht:

(59)

- 1 **TANJA** und plötzlich nur mehr Welt
- 2 **ROBERT** schweift der Blick nach draußen dann
- 3 **INES** schaut links und rechts im Kreis
- 4 **TANJA** und plötzlich nur mehr Welt (fau 4)

²⁸⁸ Ebd., S. 11.

²⁸⁹ Vgl. ebd., S. 12: „Ein guter Mensch in seinem dunklen Drange ist sich des rechten Weges wohl bewußt“.

Im Laufe des gesamten Prologs setzt sich zunehmend der Stiltyp gehobener Dichtersprache (ähnlich dem Goethe'schen Duktus) durch: „da ging ein Stürzen durch den Himmel“ – „und weiß man nicht, wen der Gedanke wie ein Blitz zuerst getroffen“ – „und gruben suchend mit den Händen tief nach drinnen“ – „und plötzlich nurmehr Welt“.²⁹⁰ Am Anfang hingegen waren noch Einsprengsel von Alltagssprache zu finden: „kein Fallschirm / abgebrannt und ausgerupft“. In den letzten vier Zeilen nähert sich der Sprachduktus dem Stil von Goethes *Faust*-Prolog besonders stark durch das gleiche verwendete Versmaß, den drei- oder vierhebigen Jambus. Bei Palmethofer ist allerdings zu beobachten, dass die Versausgänge fast durchgehend männlich sind, während sich bei Goethe männliche und weibliche Versausgänge abwechseln. Dies verleiht Palmethofers Text einen sehr viel härteren Ton im Vergleich zum *Faust*-Prolog Goethes und steht im Einklang mit den im Text beschriebenen Grauen erregenden Bildern.

Das freut uns sehr

Die erste Dialogszene der sechs Freunde hat wiederum ihre ganz eigene Stilgestalt:

(60)

- 1 **PAUL** so, ich glaub, das ist jetzt vielleicht der
2 Augenblick für eine kleine
3 **ANNE** scheiße, Fritz, ich glaub's nicht, der Paul
4 hält eine Rede
5 **PAUL** also schön, dass ihr alle gekommen
6 das freut uns sehr
7 die Ines und mich
8 uns freut das sehr
9 die Ines und
10 und dass wir dieses Mal zwei neue
11 also, Gäste
12 in uns'rem Kreis
13 ähm, Kreis
14 weil heute auch die Anne und der Fritz
15 uns're neuen Nachbarn von oben
16 **FRITZ** naja, ganz so neu
17 ich mein
18 **ANNE** relativ neu
19 im Vergleich [...]
20 **PAUL** also schön, dass ihr da seid, Anne, Fritz
21 das freut uns
22 die Ines und mich

²⁹⁰ Vgl. stilistisch ähnliche Stellen in Goethes *Faust*, z. B. S. 10, Zeile 263; S. 20, Zeile 633; S. 21, Zeile 665ff.

- 23 ANNE ja, uns freut das auch
24 dass ihr uns
25 FRITZ ja, das freut uns wirklich
26 die Anne und mich
27 PAUL ja, uns freut's auch [...] (fau 4)

Deutlicher denn je ist hier die Referenz auf die Ebene alltagssprachlicher Begegnung. Der Dialog beginnt mit vier Sätzen, die mündliche Alltagssprache abbilden (Z. 1–6), einmal in vertrauensvoll umgangssprachlichem Ton („Scheiße, Fritz, ich glaub's nicht“) und dann in halboffiziellen Formeln („das freut uns sehr“). Viele typisch sprechsprachliche Dialogsteuerungssignale werden verwandt. Sie dienen der Ankündigung von Sprechhandlungen²⁹¹ („so, ich glaub,...“ – „also schön, dass...“ – „also,...“ usw.), erzeugen Modalität („naja,...“ – „ähm,...“ – „ich mein,...“) oder sind Rückmeldesignale und Vorschaltelemente zugleich („ja, uns freut das auch“).

Das für erste Begegnungen typische unbeholfene, verlegende Stocken kommt vor allem in den Reden Pauls und Fritz' zum Ausdruck. Aus der Sicht der interaktionalen Stilistik ist besonders interessant, wie die Redebeiträge – einem authentischen Gespräch gleich – aufeinander abgestimmt sind (besonders Z. 20–27).

Doch allem Anschein eines authentischen Dialogs zum Trotz weist auch dieser Abschnitt eine subtile Stilisierung auf. So ist zum Beispiel Annes Rede in Z. 3–4, ähnlich wie die Reden im Vorspiel, sehr rhythmisch gestaltet („der Paul hält eine Rede“ statt: „hält 'ne Rede“). Die darauf folgenden Redeabschnitte sind zwar nicht mehr rhythmisch angelegt, sondern zunächst ausschließlich durch alltagssprachliche Elemente wie Anakoluthe und Ellipsen geprägt. Sie könnten einem authentischen Gespräch entnommen sein (z. B. Z. 16–19). Zu Anfang und Ende des Abschnittes steht darüber hinaus zweimal die typisch sprechsprachliche *Adjektiv+-dass-Satz-Konstruktion* (Z. 5 und Z. 20: „schön, dass ihr alle gekommen“ – „schön, dass ihr da seid“), welche in Gesprächen zur Verdichtung, Expressivität und Bewertungsprofilierung der Sprachhandlung beitragen²⁹². Doch liegt die Stilisierung dieses Textabschnittes in der übertriebenen und zunehmend häufiger auftretenden Wiederholung der Formel „das freut uns“ (insgesamt sechsmal im Text). Hieraus resultiert auch die besondere Ironie, mit der die Figuren auf der äußeren Kommunikationsebene betrachtet werden.

Im weiteren Verlauf behalten die Dialoge einen stilistisch spannungsreichen Charakter, der sich meistens aus dem Wechselspiel von alltagssprachlichen Elementen

²⁹¹ Vgl. Schwitalla (2003), S. 173f.

²⁹² Günthner, Susanne (2009): „Adjektiv+dass-Satz“-Konstruktionen als kommunikative Ressourcen der Positionierung. In: Günthner, S. / Bückler, J. (Hgg.): Grammatik im Gespräch. Konstruktionen der Selbst- und Fremdpositionierung. Berlin, New York: De Gruyter. S. 149–184.

ten und rhythmisch-musikalischem Ton ergibt. Der folgende Auszug aus der Party-Szene mag dies verdeutlichen:

(61)

- 1 **INES** [...] der Freund vom Paul
- 2 der hat ihr leid getan beim letzten Mal
- 3 weil der so ganz allein
- 4 drei Pärchen und dann er allein
- 5 der hat ihr leid getan, hat sie gesagt, die Anne
- 6 hat dann diese Freundin eingeladen
- 7 **TANJA** versteht sie schon, dass der das scheiße
- 8 findet
- 9 so ganz allein
- 10 wir haben alle wen (fau 6)

Vom gesprächsanalytischen Standpunkt her betrachtet, unterhalten sich die jungen Leute zwar miteinander, aber ihre Reden folgen alle dem gleichen Sprachduktus. Es fehlen viele Elemente des authentischen Gesprächs wie Hörersignale, Rückmeldepartikeln, verschiedene Formen des Sprecherwechsels. Im Grunde sprechen die Freunde immer als Gruppe und reihen ihre Reden aneinander, fast als wären sie eine einzige Stimme. Dementsprechend sind auch alle Frauen mögliche Grete-Kandidatinnen, während alle Männer Fausts Rolle übernehmen können. Die Mephisto-Figur hat Palmethofer geschickt in die beiden Außenseiter-Figuren eingearbeitet. In ihnen kommt das kritische Element zum Ausdruck, welches sich gegen die aufgesetzte soziale und spießige Idylle der anderen stellt. Dennoch unterscheiden sich die beiden Figuren nicht wesentlich von den übrigen. SIE und ER suchen ihre Selbstverwirklichung in sozialen Diensten und gehören zugleich der um sich selbst kreisenden Wohlstands- und Konsumgesellschaft der Dreißigjährigen an. Die sprachliche Eingliederung der Mephisto-Figur vollzieht sich auf intertextueller Ebene. Wie an der folgenden Stelle, klingt hin und wieder im Text Goethes „Geist, der stets verneint“ an:

(62)

- 1 **ANNE** da haben sich ja zwei gefunden
- 2 im Wohnzimmer von uns
- 3 und was die angezogen aneinander
- 4 weiß man nicht
- 5 vermutlich die Verneinung
- 6 die konnt' man deutlich spür'n an ihm
- 7 und er bestimmt an ihr
- 8 Verneinung zum Prinzip ernannt
- 9 Ein Teufel kennt den andern (fau 10)

Da wär ein Kern ein Hindernis

Auch die Themenentfaltung über Isotopieketten verwebt nicht nur die einzelnen Szenen miteinander, sondern verknüpft diese auch auf der intertextuellen Ebene mit Goethes *Faust*. Die Haupt-Isotopie-Ebenen sind, wie bereits festgestellt, diejenigen von *Außen und Innen*, von *innerer Leere* und *Oberflächlichkeit*. Fausts Suche nach dem, „was die Welt im Innersten zusammenhält“²⁹³, wird bei Palmetshofer aktualisiert und pointiert zu einer elementaren – und vergeblichen – Suche nach einem „Inneren“.

Im ersten langen Monolog beklagt sich die vermeintliche Faust-Figur darüber, dass in ihr „drinnen alles viel zu glatt“ ist, als dass in diesem Innenleben etwas bestehen bleiben könnte. Auch wahres Glück hält sich dort nicht, sondern nur „die billig produzierten seriellen Glücksprodukte“. Faust spricht hier in der Du-Form (offenbar mit sich selbst). Seine Rede ist ein langer Schwall, wie im Nachvollzug des von ihm beschriebenen Warenstroms der Konsumgesellschaft, welcher durch Menschen hindurch rauscht. Der Monolog endet mit den folgenden Zeilen:

(63)

1 solange der Warenstrom, der selbstverständlich äußerlich, natürlich ist die äußer-
2 lich, die Welt, solange der durch dich durch geht hast ein Inneres, mein Freund,
3 das kommt von nirgend sonst wo her das Innere, das kommt von Draußen, muss
4 man nur das Maul weit auf und sich auf Durchzug stell'n und ist der Waren-
5 strom Gott sei's gedankt genau so eingerichtet, dass sich nichts im Innern fest-
6 setzt, dass der Fluss ohne Hindernis, [...] so machen's alle, macht uns alle
7 gleich, das macht uns alle erst zum Menschen, dass die Welt vom Horizont her,
8 nicht von oben, durch uns durch, Latrinen sind wir, alle gleich, dass Welt durch
9 unsre Leere drin', da wär ein Kern ein Hindernis. (fau 5)

Die *unmittelbare Texttheatralität* wird in diesem Abschnitt vornehmlich durch den *Strom* der Sprache erzeugt, die formal das Thema *Warenstrom* unterstreicht. Auffällig sind im Vergleich zum übrigen Theatertext die langen Intonationsphrasen²⁹⁴ dieses Monologs (z. B. „muss man nur das Maul weit auf und sich auf Durchzug stell'n und ist der Warenstrom Gott sei's gedankt genau so eingerichtet,..“). In den Zeilen 6 und 7 werden Wiederholung und Variation („alle“ – „alle gleich“ – „alle erst zum Menschen“) zum vorherrschenden Prinzip. Hier kommt der Sprachstrom zum Stocken. Der Text setzt mehrmals neu an, um schließlich in der letzten Zeile wieder im ‚Goethe-Versmaß‘ und diesmal auch in der Bildsprache des *Faust* zu münden: „da wär ein Kern ein Hindernis“ [Hervorhebungen M.R.]. Wie bereits erwähnt, wird bei Goethe an unzähligen Stellen, vor allem

²⁹³ Goethe, S. 13, Z. 382–383.

²⁹⁴ Vgl. Féry, Caroline (2006): Laute und leise Prosodie. In: In: Blühdorn, Hardarik / Breindl, Eva / Wassner, Ulrich H. (Hgg.): Text-Verstehen. Grammatik und darüber hinaus. Berlin, New York: Jahrbuch für Deutsche Sprache IDS. S. 164–183.

aber in der Begegnung mit Mephistopheles der hier vorliegende vierhebige Jambus benutzt. So auch im Satz, auf den Palmethofer referiert: „Das *also war* des *Pudels Kern!*“²⁹⁵ [Hervorhebungen M.R.]. In seiner exponierten Stellung als abschließender Satz des Sprachstroms erhält „da wär ein Kern ein Hindernis“ eine besondere Gewichtung. Man kann sich vorstellen, dass er in einer szenischen Umsetzung lange nachhallt.

Die innere Leere („Kernlosigkeit“) der heutigen 30-jährigen, die wahres Glück verhindere, wird noch besonders bitter-ironisch durch das Bild unterstrichen, dass ER in seinen „humanitären“ Einsätzen in Krisengebieten „Latrinen“ (primitive Toiletten) aushebt. Auch Grete kann schließlich ihr Kind nicht annehmen, keine Freude daran finden. Stattdessen will sie, wie sie sagt, „mit großer Sorgfalt Innenhygiene betreiben und aus mir drinnen mit einer Wut und einem Zorn aus mir herausräumen, was in mir rumsteht, [...] weil das wer in mich reingestellt oder reinbetoniert oder reingegossen“ (fau 12). Das Kind, welches sie in einer Plastiktüte im Wald vergraben wird, nennt sie wiederum „Kern“:

(64)

- 1 bei mir
- 2 im Wald
- 3 die Plastiktasche
- 4 gut gefüllt
- 5 gefüllt mit einem Kern,
- 6 der nicht geschrie'n (fau 13)

Auch in den anderen Szenen wird das Thema *Leere* immer wieder explizit oder implizit aufgenommen, wie zum Beispiel im Gespräch der Freunde:

(65)

- 1 **PAUL** [...] weiß ich schon, dass dir das alles viel zu äußerlich – wir und keinen
- 2 Kern und keine Substanz – wir [...]
- 3 würd mich brennend interessieren,
- 4 was da übrig
- 5 **ROBERT** vielleicht ein bisschen zu viel
- 6 postmoderne Scheiße im Hirn
- 7 denk ich (fau 8)

Auf syntaktischer Ebene fällt bei diesen Gesprächen der jungen Leuten auf, dass ihre Sätze häufig tatsächlich auch keinen ‚Kern‘ haben, weil sie vor dem Verb in Verbletzstellung abgebrochen werden, wie in den folgenden Beispielen: „würd mich brennend interessieren, was da übrig“ (fau 8) – „also schön, dass ihr alle gekommen“ (fau 4) – „weil heute auch die Anne und der Fritz“ (fau 4). Die Figu-

²⁹⁵ Goethe, S. 39. Zur Metrik in Goethes Faust vgl. Ciupke, Markus (1994): Des Geklimpers vielverwornner Töne Rausch. Die metrische Gestaltung in Goethes „Faust“. Göttingen: Wallstein.

renreden erhalten dadurch etwas Unsicheres, fast Haltloses. Im Gegensatz zu den üblichen *dichten Konstruktionen* in Alltagsgesprächen ist diese Struktur nicht typisch für mündliche Alltagssprache und erscheint insofern stilistisch markiert.

Das Thema „Leere“ wird von Palmetshofer also nicht nur auf der Isotopie-Ebene, sondern auch auf syntaktischer Ebene herausgearbeitet.

In der Szene 21 wendet sich Grete nach der Ermordung des Neugeborenen im Wahnsinn an Faust, der wie im Prolog angekündigt, inzwischen verschwunden ist. Dabei spricht sie dreimal explizit den Namen „Heinrich“ aus (das einzige Mal im Text). Gretes Rede ist eine Art Fazit, in der die Gründe für das Drama zur Sprache kommen. Dem Bild der „Krisengebiete“ („unter einem Wellblechdach eine Mutter“, fau14), in denen ER „Latrinen“ aushebt, wird das Bild von Gretes Unterschlupf im Wald und dem ausgehobenen Grab des Neugeborenen zugeordnet. Sprachlich gestaltet sich die Rede als Pendant zu Fausts erstem Monolog über das „Glück“ als „Warenstrom“: Sie ist vornehmlich ein Redestrom mündlicher Alltagssprache ohne ausgeprägte rhythmische Gestaltung. Dies trägt dazu bei, dass sich die Distanz (der Rezipienten) zur Grete-Figur verringert. Gretes Verzweiflung wird fast ohne Brechung dargelegt, so dass die Kommunikationsebenen hier in der zentralen Aussage des Stückes verschmelzen:

(66)

- 1 [...] und du hast natürlich völlig recht, dass im Menschen drinnen, dass da kein
- 2 Mensch im Menschen drinnen, Heinrich, nicht in mir, nicht mehr, da hat sich das
- 3 Glück leider einen schlechten Acker ausgesucht (fau 14)

Zusammenfassung

Die *poetische Sprache* dieses Textes ergibt sich, wie gezeigt wurde, aus der Kombination mehrerer Gestalten, die sich jeweils texttheatralisch in den einzelnen Szenen aus der unterschiedlichen Bewegung der Sprache ergeben, wie die Bewegung der *Kurven*, des *Abstürzens*, des *Warenstroms* und des oberflächlichen Gestammels usw. Diese Sprachgestalten haben gemeinsame, übergeordnete Elemente, die sie zu einer einzigen *poetischen Gestalt* verbinden. Es sind dies vor allem Rhythmus und das Prinzip der Wiederholung. Ähnlich wie Bernhard gelingt es Palmetshofer, alltagssprachlichen Elementen durch *poetische Gestaltung* eine neue Dimension zu verleihen. Im Unterschied zu Bernhard ist bei Palmetshofer allerdings das rhythmische Element streckenweise stärker herausgearbeitet. Darüber hinaus fehlen in den Dialogen oft die finiten Verben – ein für gesprochene Sprache untypisches Element. Die Sätze wirken hierdurch haltlos, während Bernhards Figurenreden in diesem Sinne intakt erscheinen (Vgl. Textbeispiel 11, Z. 13, 15, 17), da sie auf typisch sprechsprachlichen Konstruktionen basieren. Palmetshofers Text hingegen vollzieht vor allem syntaktisch und semantisch die ‚Kernlosigkeit‘ nach, das Leere im Umgang mit den anderen, das Fehlen jeder Metaphysik, welches sich im Kreisen der Figuren um sich selbst spiegelt, sowie

in der Suche nach Bestätigung im selbst gepflegten Image der sozial engagierten Person.

Durch die *poetische Gestaltung* erhält dieser Text, in welchem alles schon einmal erlebt, erzählt und medial aufbereitet wurde, seine besondere Metaebene zur Alltagssituation, auf die er referiert. Er erweist sich als höchst komplexes Gewebe.²⁹⁶ In Anlehnung an Lotmann lässt sich feststellen, „dass diese komplizierte künstlerische Struktur [es] gestattet einen Informationsumfang zu vermitteln, der mit Hilfe der elementaren eigentlichen sprachlichen Struktur gar nicht übermittelt werden könnte“²⁹⁷.

Palmethofer bekennt sich zu den Liebhabern rhythmischer und performativer Sprache. Dass die Sprache in seinen Stücken „an Alltagssprache erinnert, ist nur ein Effekt, der sich beim Zuschauer einstellt. [...] Kommunikation ist immer künstlich überformt“²⁹⁸.

Die Brechungen in seinen Texten erklärt er damit, dass es „keine ursprüngliche Begegnung zwischen Menschen“²⁹⁹ gibt. Daher ist die Sprache in seinen Texten keine realistische Sprache. Der Autor äußert aber auch die Überzeugung, dass Sprache nicht alles fassen kann: „Wo es ans Eingemachte geht, ist Sprache nicht tauglich“, meint er. „Sie ist kein tragendes Substrat, nicht alles ist sagbar: Momente von Wahrheit können nur im Bruch sichtbar werden, in Ex-negativo-Momenten, nicht im affirmativen Sinn inszeniert. Wahrheit ist Misstrauen der Sprache gegenüber“³⁰⁰.

Doch liefert, wie gezeigt wurde, gerade das *Poetische* und Musikalische in *faust hat hunger*, welches direkt aus der *Sprache* resultiert, das besondere *Mehr* an Bedeutung und ‚Wahrheit‘ über die Dinge.

Seine musikalische Sprachverwendung begründet Palmethofer wiederum folgendermaßen: „Die Musik, die in der Sprache liegt, soll auf einer unterschweligen Ebene weitererzählen, was nicht gesagt werden kann“³⁰¹. Es ist eben dies das poetische Moment der Sprache, welches außer dem *Mehr* an Informationen als *Gestalt* Einheitlichkeit schafft und in seinem Ganzen mehr als die Summe seiner Teile bedeutet.

Palmethofers musikalisch-poetische Sprachbehandlung findet ihre Begründung nicht zuletzt natürlich auch schon in Goethes *Faust*, in welchem das dichte-

²⁹⁶ Diese Metaebene des äußeren Kommunikationssystems – als Ebene der Reflektion – wäre in gewissem Sinne vergleichbar mit der Ebene des Chors in der klassischen Tragödie.

²⁹⁷ Lotman, S. 24.

²⁹⁸ Ebd.

²⁹⁹ Ewald Palmethofer in: Klai, Andreas (2008): Ewald Palmethofer – Ein Gespräch. Der radikale Theatertheologe. <http://nachtkritik-stuecke08.de/index.php/-stueckdossier3/portraet-ewald-palmethofer>, S. 2. (Stand 12 / 2013).

³⁰⁰ Ebd.

³⁰¹ Ebd.

rische Schaffen als „höchste[s] Recht, das Menschenrecht, das ihm Natur vergönnt“³⁰² bezeichnet wird.³⁰³

Der neueste Theatertext Palmeshofers *tier. man wird doch wohl unterschicht* (2010) weist in seiner sprachlich *poetischen Gestaltung* sehr ähnliche Verfahren und die gleiche Intensität auf. Auch er ist zweifellos eine ausführliche Untersuchung wert.

4.2.3 Ironische Diskursgestaltung: ‚Katastrophengerede‘ in *worst case* von Kathrin Röggla (2008)

In *worst case*³⁰⁴ wird über Katastrophen gesprochen. Das in vier Bildern angelegte Stück stellt das Reden über alle erdenklichen, auf die Menschheit zukommenden, längst erwarteten oder gerade geschehenen Apokalypse-Szenarien dar. Der Diskurs allgemeiner Katastrophenlust macht die Beteiligten nur scheinbar zu Protagonisten, in Wirklichkeit aber zu Opfern ihres eigenen Geredes. Dabei verschwindet die Figur „(ICH)“, die den Diskurs noch selbst eingeleitet hatte, hinter der indirekten Rede der übrigen Figuren.

Eine dramatische Struktur im Sinne von Handlung und zeitlich-räumlicher Gestaltung ist in diesem Text fast nicht gegeben, und auf Regieanweisungen wird größtenteils verzichtet. Die Figuren sind schablonenhaft und namentlich meist auf ein einziges Merkmal festgelegt. Als einzige Figur verbindet (ICH) alle Bilder miteinander, und das einzige Ereignis ist sein Verschwinden. Von diesem Aspekt her ist *worst case* als Paradebeispiel für die Darstellung der Ohnmacht des Subjekts gegenüber der Allmacht von Diskursen³⁰⁵ zu betrachten und lässt sich in die Tradition der Theatertexte von Elfriede Jelinek und Werner Schwab einreihen.

³⁰² Goethe, S. 6.

³⁰³ Auf die Frage, wodurch ein Dichter „alle Herzen [bewegt], und jedes Element [besiegt]“, heißt es hier:

 Es es der Einklang nicht, der aus dem Busen dringt
 Und in sein Herz die Welt zurücke schlingt ?
 [...]
 Wenn aller Wesen unharmon'sche Menge
 Verdrießlich durcheinander klingt:
 Wer teilt die fließend gleiche Reihe
 Belebend ab, daß sie sich rhythmisch regt ?
 (Goethe: Faust, S 6f.)

³⁰⁴ Röggla, Kathrin (2008): *worst case*. Uraufführung des Stückes: Oktober 2008 in Freiburg. Publiziert als Beilage in: *Theaterheute* 01/09, S. 2; zitiert hieraus im Folgenden unter der Sigle „wc“.

³⁰⁵ Vgl. Wille, Franz (2009): Die ganz normale Katastrophe. In: *Theaterheute* 01/09, S. 10–12. Bes. S. 12: „Schöner kann sich das ohnmächtige berichtende Ich nicht im spiralförmigen Strudel des zeitgenössischen Katastrophenflusses entsorgen.“

Die besonders vielgestaltige Sprache dieses Theatertextes scheint in jedem der vier Bilder eine neue Form anzunehmen. Doch gibt es auch in diesem Stück eine Reihe von sprachlich übergreifenden Elementen, die die einzelnen Teile auf stilistischer Ebene miteinander vertexten. Hierzu gehört zunächst die durchgehende indirekte Rede der Figuren, ein für Rögglas Texte bekanntes Element.³⁰⁶ Ausschließlich Filmzitate und „formelhaftes Sprechen“ (wc 10) werden im Indikativ übermittelt. Da der Normerwartung an ein Theaterstück die direkte Figurenrede entspricht, wird die indirekte Rede hier zum markierten Stilzug. Diese allein würde noch keine besondere poetische Qualität bedeuten, doch gewinnt sie sie im variierenden Zusammenspiel mit anderen Gestaltungselementen wie Strukturrekurrenz, Wortschöpfungen und rhetorischen Figuren. Der Text bewegt sich dabei überwiegend auf der Folie alltagsprachlicher Kommunikation.

Die Zuseher

Im ersten Bild sind es „DIE ZUSEHER“, die von einer Privatwohnung aus das Vorher und Nachher einer nicht klar definierten Katastrophe kommentieren. Sie heißen DER VIERECKIGE, DER BEFLISSENE, DIE PIEPSSTIMME, DIE EXPERTIN und sind eher *Textträger*³⁰⁷ als Figuren. Das (ICH), welches nur im Prolog direkt zu Wort kommt, scheint im Laufe der Szene immer kränkelnder, empfindlicher und schließlich offenbar bewusstlos zu sein. Die anderen sprechen am Schluss über (ICH) wie über einen Koma-Patienten und überlassen es schließlich seinem Schicksal, indem sie den Raum verlassen.

Der Text beginnt mit dem Prolog der Figur (ICH):

(67)

- 1 (ICH) mal sehen, ob die wälder wieder brennen,
- 2 mal sehen, ob eine hitze uns entgegenschlägt.
- 3 mal sehen, ob der rauch die tiere aus den
- 4 büschen treibt, deren namen wir nicht kennen,
- 5 mal sehen, ob das eine stille nach sich zieht.
- 6 mal sehen, ob der regen einsetzt, den ein
- 7 schwarzer wind ins land drückt, mal sehen, ob
- 8 sich wassermassen gegen brücken stemmen
- 9 oder dämme längst gebrochen sind.
- 10 mal sehen, ob gebäudeteile auf uns zukommen,
- 11 ja, mal sehen, ob das ganze runterkommt
- 12 und eine staubwolke uns entgegenschlägt, die
- 13 alle farben schluckt. mal sehen, ob sich autos
- 14 überschlagen, und sich metall ineinander

³⁰⁶ Vgl. Rögglas Texte *wir schlafen nicht* (2004) u. *die beteiligten* (2009) sowie Ernst Jandl *Aus der Fremde* (1980). Für Rögglas Texte außerdem üblich ist die radikale Kleinschreibung.

³⁰⁷ Vgl. Poschmann, S. 296.

- 15 schiebt. mal sehen, ob eine stromleitung auf
16 der fahrbahn liegt.
17 mal sehen, ob sie wieder auf der brücke stehen
18 und hinuntersehen, einen steinwurf weg
19 von dingen, die sie doch nicht verstehen. mal
20 sehen, ob sie wieder zu anderen dingen über-
21 gehen, weil ihnen gar zu langweilig wird.
22 mal sehen, ob sich wieder was tut. (wc 2)

Dieser Textabschnitt evoziert bekannte Szenarien von Waldbränden, Überschwemmungen, sowie Bilder des 11. Septembers und ist auf den ersten Blick durch konventionelle Züge *poetischer Sprache* des 20. Jahrhunderts³⁰⁸ gekennzeichnet: Die Passage präsentiert sich in Gedicht-Form. Eines der bestimmenden sprachlichen Mittel ist die Strukturrekurrenz: die Grundstruktur aller Sätze dieser Rede besteht in der Verbindung der elliptischen Form „mal sehen“ mit einem indirekten Fragesatz. „Mal sehen“ verleiht dem Text als Anapher einen bestimmten Rhythmus, in welchen sich die Varianten des Fragesatzes jeweils einfügen. Das ostentative Wiederholen dieser Formel lädt den Text theatralisch auf und steuert gleichzeitig die Aufmerksamkeit in besonderem Maße auf die jeweiligen Varianten. Diese wiederum sind auf mikrostilistischer Ebene eng miteinander verknüpft. Als poetisches Stilelement herrscht hier vor allem phonologische Rekurrenz vor, identischer und unreiner Reim („brennen“ – „kennen“ – „stemmen“). Dieses Element verdichtet sich im dritten Abschnitt, wo auch die Anapher selbst („mal sehen“) durch Reim mit den Textvarianten verknüpft wird: „mal sehen“ – „stehen“ – „hinuntersehen“ – „nicht verstehen“ – „übergehen“ – „mal sehen“. Es handelt sich hierbei um Ausdrücke, die Schaulust und Passivität / Abwarten zugleich ausdrücken.

Besonders interessant sind zwei Details auf der mikrostilistischen Ebene. Zum einen ist im dritten Abschnitt ein Wechsel von der Wir-Form in die dritte Person Plural zu bemerken (Z. 17). Dieser Bruch in der Textkohärenz macht deutlich, dass sich das (ICH) am Ende nicht mehr in den Kreis der Betroffenen mit einbezieht, sondern diesen nun von äußerer Warte betrachtet. Der zweite wichtige Aspekt betrifft den Code-Wechsel innerhalb des Textabschnittes. Während die elliptische Einheit *mal sehen* eher typisch für mündliche Alltagssprache ist, weisen die indirekten Fragesätze im ersten Teil eine relativ gehobene Sprache auf („deren Namen wir nicht kennen“ – „weil ihnen gar zu langweilig wird“) sowie rhetorische Figuren (Anapher und Synästhesie, z. B. „schwarzer wind ins land drückt“). Diese können als konventionell poetischer Stil und prototypische Merkmale konzeptioneller Schriftlichkeit gelten. Die Kombination der beiden Stilzüge (alltagssprachlich vs. gehoben sprachlich / konventionell poetisch) verweist von vornherein auf eine ambivalente Haltung der sprechenden Figur zum Thema Katastrophen. Im zweiten Teil hingegen gleicht sich der Code der Fra-

³⁰⁸ Vgl. Kap. 1.3.1: *Poetische Sprache* ergibt sich aus der Differenz auch zu poetisch bereits etablierten Formen.

gesätze unvermittelt dem mündlich-sprachlichen Code an, es kommt in Zeile 11 zu einem eindeutigen Stilwechsel³⁰⁹ innerhalb der gleichbleibenden Struktur. Durch Einfügen eines typisch sprechsprachlichen Vorschaltelements („Ja, mal sehen.“) wird der Rhythmus aufgebrochen. Gleichzeitig wird umgangssprachliche Lexik benutzt: „ob das ganze runterkommt“. In der letzten Zeile wiederholt sich dieser Stilbruch: „mal sehen, ob sich wieder was tut.“

Der überraschende Wechsel an diesen beiden Stellen erhöht spürbar die *unmittelbare Texttheatralität*, zumal der ‚Ausbruch‘ der Sprache aus dem vorherigen Code eine besondere, unerwartete Bewegung erzeugt. Das kreative Moment der *poetischen Sprache* besteht hier also im – zum Teil – überraschenden Code-Wechsel innerhalb einer konstanten syntaktischen Grundstruktur. Nachdem der Text zunächst eine recht konventionelle poetische Struktur aufgebaut hat, unterläuft er sie im (Stil-)Bruch des sprachlichen Codes.

In diesem Prolog wird auch auf rein sprachlicher Ebene schon ein ambivalentes Verhältnis zu Katastrophen vorgeführt: Abgehobene Apokalypse-Poetik mischt sich mit Ausdrücken alltäglicher Schaulust.

Der folgende Monolog der Figur des „VIERECKIGE(N)“, durch den Zusatztext als Filmzitat markiert, ist anfangs noch ähnlich aufgebaut. Auch hier herrscht zunächst eine starke Strukturrekurrenz vor, wieder durch eine Anapher erzeugt. Das wiederholte „seht euch das an!“ bestimmt zunächst die Textgestalt, wie in späteren Teilen des Textes andere Anaphern (z. B.: „wo sind sie“ in der 2. Szene). Allmählich kommt es allerdings durch Hinzufügen neuer Elemente zu einer Stilverschiebung. Unter diesen neuen Elementen finden sich zum Beispiel die Stilfiguren der Emphase, der Repetition und des Asyndeton. Auch Merkmale mündlicher Sprache³¹⁰ treten auf, häufig verbunden mit langen Sätzen bzw. Satzgefügen. Es werden Bilder evoziert, die eine erstaunlich routinierte Vorbereitung auf die Katastrophe beschreiben. Besonders durch die Stilfigur der Repetition entsteht *unmittelbare Texttheatralität*, wie sich an den folgenden Beispielen darlegen lässt:

(68)

- 1 **DER VIERECKIGE** (*als filmzitat*) „seht euch das an! seht euch den
- 2 parkplatz an, den parkplatz mit all den menschen! ob das schon die pa-
- 3 nikeinkäufer sind, die panikeinkäufer mit ihren panikeinkäufen?“ (wc 2)

(69)

- 1 „und richtig! schon kommen die kanister zum zug, die dieselkanister, die
- 2 ölkanister, die benzinkanister [...]“ (wc 2)

³⁰⁹ Zum Begriff *Stilwechsel* s. Selting, Magret (2001): Stil in interaktionaler Perspektive. In: Jakobs, Eva-Maria / Rothkegel, Annely (Hgg.): Perspektiven auf Stil. Tübingen. S. 3–20, hier S. 9.

³¹⁰ Z. B. im Bereich der Lexik: „seht euch die wägen an, mit denen sie da *aufkreuzen!*“ [Hervorhebung M.R.] (wc 2).

(70)

- 1 „eine menge menschen sieht man jetzt mit kanistern über parkplätze lau-
- 2 fen, über parkplätze und parkplatzerweiterungen, die man eingerichtet
- 3 hat.“ (wc 2)

Die hier verwandten Arten der Wiederholung sind sehr abwechslungsreich gestaltet und übertreffen in ihrer Konzentration jedes natürliche Maß an Wiederholungen in gesprochener Alltagssprache. Im ersten Zitat wiederholt sich das Bestimmungswort („Panik-“) einer Wortkomposition, während das Grundwort in Form einer Ableitung des Verbs einkaufen variiert. Im zweiten Beispiel verhält es sich genau umgekehrt: Das Bestimmungswort variiert bei gleichbleibendem Grundwort („-kanister“). Im dritten Beispiel hingegen gibt es eine identische Wiederholung („parkplätze“) und daraufhin ein Determinativkompositum („parkplatzerweiterungen“), eine Erweiterung im doppelten Sinne. Im darauffolgenden Abschnitt (s. u., Beispiel 71) werden die Wörter „panikeinkäufe“ und „parkplatz“ noch einmal aufgenommen. Im Zusammenspiel verleihen diese Formen der Wiederholung und Variation der Sprache räumliche und zeitliche Qualitäten (*unmittelbare Texttheatralität*). Der Akt des ‚Zusehens‘ wird sprachlich als Um-den-Gegenstand-Kreisen und gleichbleibenden thematischen Fokus realisiert. Ähnlich wie in Gertrude Steins *landscape plays* und *portraits* verschafft sich die Sprache Raum, nimmt die Gegenstände erneut auf und variiert sie. Anders als bei Stein gibt es in Rögglas Text allerdings keine grammatischen bzw. syntaktischen Abweichungen.

Die Kombination von Stilfiguren und alltagssprachlichem Code verleiht dem Theatertext merklich ironische Züge.

Im weiteren Verlauf wird das Filmzitat unterbrochen. „Der Viereckige“ wechselt nun in die indirekte Rede, von sich selbst sprechend:

(71)

- 1 und trotzdem, er (*zeigt auf sich*) habe sich das anders vorgestellt, er habe sich
- 2 diese panikeinkäufe ein wenig anders vorgestellt, so wirke es allenfalls
- 3 unentschieden. er meine, alleine, wenn man sich diesen parkplatz
- 4 ansehe. (wc 2)

Durch den Konjunktiv I wird ein starker Verfremdungseffekt erzielt. Es scheint, als würde die Figur nicht selbst sprechen sondern nur wiedergeben, was sie selbst gesagt hat. Diese – irritierende – Figurenrede öffnet mehrere Bedeutungsräume: Die indirekte Rede kann als Hinweis auf eine einzige Erzählerinstanz (das ICH) verstanden werden.³¹¹ Insofern wären die einzelnen Figuren ‚mögliche Selbste‘ dieses Subjekts. Außerdem enthüllt die indirekte Rede eine gewisse Ohnmacht der Figuren; sie scheinen nur noch aus zweiter Hand zu leben. Die wenigen Abschnitte im Indikativ hingegen (Filmzitate und *formelhaftes Sprechen*) stehen

³¹¹ So formuliert es Anne Betten (2010) in ihrem Vortrag auf dem Internationalen Germanistenkongress in Warschau, in Bezug auf die indirekte Rede in Kathrin Rögglas Roman *wir schlafen nicht* (2004).

als Kontrast besonders hervor, als Ersatz authentischen Erlebens. Durch die indirekte Rede wird außerdem die Distanz zwischen Figuren und Rezipienten vergrößert. Gleichzeitig aber sind gerade diese Redeabschnitte meistens durch starke Züge mündlicher Alltagssprache geprägt und implizieren wiederum ‚Direktheit‘ und ‚Nähe‘. Wenn man zur Probe das vorliegende Beispiel in den Indikativ setzt, kommt dieser Aspekt besonders deutlich zum Ausdruck:

(72)

und trotzdem, ich habe mir das anders vorgestellt, ich habe mir diese panikeinkäufe ein wenig anders vorgestellt, so wirkt es allenfalls unentschieden. Ich meine, alleine, wenn man sich diesen parkplatz ansieht.

Typisch für mündlichen Sprachgebrauch sind hier vor allem die „Spuren der Gedankenbildung“³¹², die sich aus dem Gesagten ablesen lassen: Syntaktische Diskontinuität („trotzdem, ich habe...“), die Wiederholung zum Zwecke der Präzisierung („...das anders vorgestellt, ich habe mir diese Panikkäufe anders vorgestellt“), die Anakoluthform im letzten Satz und die Vorschaltelemente („Ich meine, alleine,...“).

Es zeigt sich im weiteren Textverlauf, dass auch die Reden der anderen Anwesenden sehr stark auf mündliche Alltagssprache referieren. Im folgenden Beispiel wird dies deutlich:

(73)

- 1 **DIE EXPERTIN** (*müde*): also sie könne menschen nicht brauchen, die nichts
- 2 von ihrer fluchtbewegung verstünden, die in ihrer fluchtbewegung er
- 3 starrten, habe sie das schon gesagt? sie könne das einfach nicht mehr
- 4 aushalten. Sie müsse sich ohren und augen zuhalten, wenn sie sehe, wie
- 5 die in die falsche richtung guckten, da sei sie einfach nicht gebaut für.
- 6 **DIE EXPERTIN** (*fängt nochmal an*) also sie könne leute nicht brauchen, die in
- 7 eine art leichenstarre verfielen und in dieser verharreten. Solche menschen
- 8 sollten jetzt nicht zu zahlreich sein. Auch für uns wäre es gut, nicht zu
- 9 diesen menschen zu gehören, die jetzt schonmal ihre leichenstarre
- 10 durchexerzierten.
- 11 **DER VIERECKIGE** (*laut*) also auch er könne keine menschen brauchen, die
- 12 noch nie etwas von reaktionsgeschwindigkeit gehört hätten, aber
- 13 deswegen brauche man doch nicht gleich so laut zu werden, wie sie das
- 14 tue. Deswegen brauche sie ja nicht so zu brüllen. (wc 3)

Extrem alltagssprachlich gefärbt ist z. B. der letzte Satz der EXPERTIN aus dem oben zitierten Textabschnitt: „wenn sie sehe, wie die in die falsche richtung guckten, da sei sie einfach nicht gebaut für“. Hier sind es vor allem der lexikalische Gebrauch („gucken“ – „gebaut sein für etwas“) und das Trennen des Pronominaladverbs („da ... für“), die den Gebrauch mündlicher Alltagssprache kennzeichnen.

³¹² Vgl. Schwitalla (2003), S. 35.

Ähnlich alltagssprachlich präsentieren sich viele Abschnitte der Figurenrede in den späteren Bildern des Textes, vor allem im dritten (DIE ERWACHSENEN). Eins der typischen Elemente sind hier Modalpartikeln. Insgesamt lässt sich aber feststellen, dass im Text zwar einige Elemente mündlicher Sprache zu finden sind, andere typische Elemente allerdings nicht auftreten (Enklisen und andere mögliche Kontraktionen, Interjektionen, Hörersignale usw.). Es ist evident, dass in Rögglas Text Alltagssprache *stilisiert* bzw. *inszeniert* wird.

Unter gesprächsanalytischem Gesichtspunkt ist zudem auffällig, dass die Reden zwar streckenweise dialogisch, als Repliken angelegt sind und die Figuren grundsätzlich aufeinander eingehen (z. B. durch entsprechende Antwortpartikeln gekennzeichnet),³¹³ dass aber andere typische Elemente des authentischen Gesprächs fehlen. So gibt es zum Beispiel keinerlei Überlappungen und extrem selten Analepsen. Diese Tatsache ist insofern interessant, als sie bedeutet, dass jede Figur erneut, nur um des Redens willen, auch das formuliert, was rede-ökonomisch gar nicht notwendig ist. Das Genüßliche der Redeaktivität an sich tritt in den Vordergrund.

Wenn man den gesamten Text auf Argumentation und Themenentfaltung hin untersucht, stellt man fest, dass sich der Mangel an Dialog nicht nur auf formale Merkmale beschränkt, sondern dass kaum ein interaktiver Bedeutungsaufbau³¹⁴ stattfindet und somit kaum eigentlicher Dialog. Wirkliche Interaktion scheint selten stattzufinden, sie äußert sich teilweise in Sprechakten wie gegenseitigem Kritisieren, Sticheln und in bissigen Bemerkungen (z. B. durch Anreden wie *meine liebe*). Meistens lässt sich ein Aneinanderreihen von Redebeiträgen beobachten, in welchen die einzelnen Figuren versuchen, sich jeweils in den Vordergrund zu spielen und ihr Rederecht so weit wie möglich auszunutzen. An anderen Stellen verschmelzen die Redebeiträge formal und inhaltlich fast zu einem einzigen Redefluss.³¹⁵

Bei der textlinguistischen Analyse des Ausschnittes 73 lässt sich eine Interaktion der Figuren allerdings insofern aufzeigen, als sich die Repliken als parallel angelegt erweisen. Auch die Gestalt dieses Abschnitts basiert auf Strukturrekurrenz und Variation. Der Satz „also sie könne menschen nicht brauchen“ wird zur Formel, die insgesamt dreimal eine Rede einleitet, um jeweils in der Fortsetzung variiert zu werden. Die entsprechenden Varianten sind – ähnlich der Struktur des Prologs – wiederum eng miteinander vertextet, diesmal auf der Basis semantischer Kontiguität³¹⁶: Es geht um Menschen, die „in ihrer fluchtbewegung erstarrten“ – „in eine art leichenstarre verfielen“ – „noch nie etwas von reaktionsgeschwindigkeit gehört hätten“. Röggla führt hier vor, wie sich Gespräche auf der Ebene der interaktionalen Stilistik gestalten können (in Redewiedergabe und Va-

³¹³ In den Regieanweisungen finden sich außerdem ab und zu Hinweise wie: „unterbricht die beiden“, „erregt“, „öffnet ihn nach“.

³¹⁴ Schwitalla (2003), S. 165.

³¹⁵ S. z. B. wc S. 3, Spalte 2, 1. Hälfte.

³¹⁶ Vgl. Brinker, S. 37f.

riation), ohne dass im Kommunikationssystem der Figuren inhaltlich viel mitgeteilt wird. Gleichzeitig kommen auf allen Analyseebenen abermals räumliche und zeitliche Qualität der Sprache zum Tragen.

handystrahlenängste und einbahnstraßenkassandra – Das kreative Spiel der Wortbildung

Der Monolog der KASSANDRASEKRETÄRIN („Die Alarmbereite“) ist vor allem durch Intertextualität und sprachliche Kreativität geprägt. Hier wird ein buntes Panorama von möglichen Umwelt- und Klimakatastrophen, von Epidemien und Weltuntergangängsten aufgefächert, die den öffentlichen Diskurs der letzten zwanzig Jahre bestimmen. Der Figur (ICH) ist dabei die Rolle der Cassandra zugeschrieben. Der Monolog bringt gleichzeitig wütendes Aufbegehren gegen Kassandras Vorhersagen und genüssliches Hineinsteigern in die allgemeine Aufregung zum Ausdruck. Dies geschieht im kreativen Spiel der Wortbildung, in einer beachtlichen Reihe von Ad-hoc-Komposita, durch Figuren der Repetition und des Polypton. Die folgenden drei Ausschnitte sollen dies verdeutlichen:

(74)

- 1 fest stehe doch: der ständige alarm habe zur folge, dass die reaktionsbereitschaft
- 2 sinke, ja mittlerweile gegen null gesunken sei. Meine alarmblicke, die nach
- 3 alarmbreitschaft fahndeten, liefen allesamt ins leere, es habe sich sozusagen
- 4 ausalarmiert. (wc 8)

(75)

- 1 sei sie mir nicht in jedes szenario gefolgt, das ich erstellt hätte? all die bse-
- 2 hysterien, asbestängste, feinstofflichen ängste, alzheimerahnungen, vogelgrip-
- 3 penmahnungen, handystrahlenängste, die der klimageschichte vorausgegangen
- 4 seien. (wc 8)

(76)

- 1 man solle mich kassandra nennen, habe sie das schon gesagt? und zwar eine
- 2 doppelte kassandra, keine einbahnstraßenkassandra, nein, eine kassandra, die in
- 3 beide richtungen geht. denn weder höre man mir zu, noch hörte ich zu. [...]. sie
- 4 sei froh gewesen, dass sie die last quasi mit den anderen teilen könne, ihre
- 5 kassandrazuhörerinnenlast. (wc 8)

Wieder lassen sich eine zeitliche und räumliche Qualität der Sprache feststellen. Vor allem aber beweist Röggl in diesem Monolog einmal mehr, wie sehr sie das Vokabular und die Kompositionsregeln des Katastrophendiskurses beherrscht. Ein typisches Kennzeichen zeitgenössischer Sprache ist bekanntlich die besondere Produktivität auf der Wortbildungsebene.³¹⁷ Sie zeigt sich vornehmlich im Be-

³¹⁷ Vgl. u. a. Braun, Peter (1998): Tendenzen in der deutschen Gegenwartssprache. 4. Aufl., Stuttgart, Berlin, Köln: Kohlhammer; Eichinger, Ludwig M. (2000): Deut-

reich der öffentlichen Medien, wo ständig neue Komposita geschaffen und geprägt werden. Oft handelt es sich um Rektionskomposita (z. B. *Facebookausstieg*), zusammengesetzte Verben (*nachgegoogelt*, *weggezappt*) oder Adjektive (*übervernetzt*)³¹⁸. Röggla übernimmt diese Techniken und überhöht sie noch künstlich, indem sie durch Zusammensetzung und Neuschöpfung das Wortbildungsverfahren auf allen Ebenen übertreibt („kassandrazuhörerinnenlast“ – „einbahnstraßenkassandra“ – „ausalarmiert“). Die Sprache ‚blüht‘ hier regelrecht ‚auf‘.³¹⁹ In der Kombination mit den rhetorischen Figuren werden die Sprachgebilde zu poetischen Gestalten, die *unmittelbare Texttheatralität* erzeugen. Auch im Verdichteten bekannter Begriffe entlarvt Röggla den Jargon des Katastrophendiskurses. Mitunter tritt sogar ein metasprachlicher Diskurs hervor:

(77)

1 auch sie beispielsweise könnte, wenn sie wollte, die dinge beim namen nennen,
2 auch wenn sie sich bei ihr ganz anders anhörten. bei mir denke man bei einem
3 begriff wie „polardrift“ automatisch an einen untergang – sie habe aber die ner-
4 ven diesbezüglich nicht verloren, sie habe immer versucht ihre nerven zu behal-
5 ten. sie habe sich einen teil dieses vokabulars angeeignet und sozusagen ent-
6 schärft. (wc 7)

wir sind alle gealtert in jenen tagen, wir sind alle reifer geworden

Das Gerede über Katastrophen kulminiert schließlich im vierten Bild („Die Angehörigen“). Eine Radiosendung erweist sich hier als idealtypisches Format für verdichtetes leeres Geschwätz. Hier wird das Durcheinander- und Nebenhergerede der Beteiligten dadurch auf die Spitze getrieben, dass auch zugeschaltete Hörer indirekt zu Wort kommen und insgesamt nur noch zitiert wird. Dabei verwenden die Figuren überwiegend Floskeln, die heutzutage in allen Bereichen der Öffentlichkeit zu hören sind. Röggla gestaltet ein buntes Patchwork solcher Versatzstücke, wie im Folgenden:

(78)

– „man will ja auch seinen enkeln was zu erzählen haben.“ (wc 13)

sche Wortbildung. Eine Einführung. Tübingen: Narr; ders. (2011): Aktuelle Tendenzen in der Wortbildung des Deutschen. In: Moraldo, Sandro M. (Hg.): Einführung in die Tendenzen der deutschen Gegenwartssprache. Rom: Carocci. S. 151–193; Fabrizio-Hansen, Cathrine (2003): Deutsch – eine reife Sprache. Ein Plädoyer für die Komplexität. In: Stickel, Gerhard (Hg.): Deutsch von außen. Berlin, New York: De Gruyter. S. 99–112.

³¹⁸ Vgl. Reinhardt, Michaela (2013): Neuhochdeutsch II. In: Mazza, Donatella (Hg.): La lingua tedesca. Storia e testi. Rom: Carocci. S. 242ff.

³¹⁹ Wille (2009), S. 12.

- „da ist die anruferin aus stuttgart anderer meinung. man soll zwar den teufel nicht an die wand malen, aber eine gewisse wachsamkeit sei doch unumgänglich.“ (wc 14)
- „es ist verrückt, wie schnell etwas vergangenheit wird.“ (wc 15)
- „wir sind alle gealtert in jenen tagen, wir sind alle reifer geworden.“ (wc 15)

In diesem letzten Teil des Theatertextes besteht das *poetische Verfahren* darin, Vorgefundenes aus dem öffentlichen Diskurs zu zitieren und zu verdichten. Die Abweichungsqualität der Sprache ist hier minimal. Sie ergibt sich aus der besonderen Konzentration und dem Arrangement der Zitate. Sprache wird hier in Form von Diskursversatzstücken ausgestellt.

Zusammenfassung

Die *poetische* Sprachgestalt in *worst case* konstituiert sich, wie gezeigt wurde, auf unterschiedlichen Beschreibungsebenen. Rögglas greift alltagssprachliche Formen eines Katastrophendiskurses auf, um sie nach ganz bestimmten Prinzipien künstlerisch zu gestalten. Vor allem sind es Strukturrekurrenz und der ungewöhnliche Wechsel von direkter und indirekter Rede, die hier zur Vertextung auf allen Ebenen des Stückes beitragen. Die ausgesprochene Kreativität auf der Wortbildungsebene und in Bezug auf rhetorische Figuren verleihen dem Text seine einmalige *poetische Gestalt*. Aus der Verbindung von inzwischen konventionellen poetischen Formen und Konventionen des zeitgenössischen Sprachgebrauchs ergibt sich die besondere Abweichungsqualität der Sprache, die an vielen Stellen *unmittelbare Texttheatralität* erzeugt und ironischen Abstand bewirkt. Dabei treffen Untergangspoetik, der sprachliche Diskurs einer Katastrophenschaulust und diskursgeschultes Reden aufeinander. Vor allem durch das Prinzip von Wiederholung und Variation gewinnt die Sprache räumliche und zeitliche Dimensionen: Sie breitet sich aus, verweist auf ihre Präsenz und Beschaffenheit. Mittels dieser *poetischen Gestaltung* macht Rögglas die Lust am Sprechen über Katastrophen erlebbar. Gleichzeitig entlarvt sie das Aufblühen und Wuchern der Sprache als Zeichen von übertriebener Geltungssucht. Am Verschwinden des (ICH) aus der direkten Rede führt sie wiederum die Auflösung des Subjekts durch den Diskurs selbst vor und übt insgesamt eine scharfe Kritik an der (sprachlichen) Macht von Diskursen.

Auch die *poetische Sprachgestalt* von *worst case* erweist sich als offenes, prozesshaftes und kreatives Gebilde, das vor allem auch ästhetischen Genuss bedeutet und die Möglichkeit einschließt, nach den Regeln seines ästhetischen Codes weitergesponnen zu werden. Nicht zuletzt dieser Aspekt macht die hohe künstlerische Qualität des Textes aus: Dieser erzeugt seine ‚eigene Wirklichkeit‘, ist selbst schon Theater.

Kathrin Rögglas Sicht auf ihre sprachlich-künstlerische Arbeit mag aus dem folgenden Zitat deutlich werden. Die Autorin fordert für das Theater „ein ästheti-

sches denken von sprache auf der bühne, das sich noch um einen materialbegriff bemüht³²⁰. Sie schreibt:

mich interessiert ein theater, das mit authentizität spielt und ihr mit höchster künstlichkeit begegnet, ein theater, das seinen rahmen mitdenkt, seine medialität reflektiert. das ein sprechen zulässt, welches sich nicht gleich ausradiert, das einen sprachkörper sichtbar werden lässt, der über figuren hinausgeht, ein theater, das nicht so tut, als ob sprache einzig dazu da ist, in figuren zu versickern, damit die dann möglichst plastisch dastehen.³²¹

Die Autorin, die berichtet, sich am 11. September 2001 nur einen Kilometer von Ground Zero entfernt aufgehalten zu haben, hat sich ausgiebig mit dem Umgang mit Katastrophen befasst und mehrere Essays zum Thema veröffentlicht. Sie versucht dabei unter anderem die allgemeine Lust an Katastrophenfilmen mit einem Realitätsverlust des Subjekts zu erklären:

steckt im wunsch nach katastrophenfilmen nicht, neben der sehnsucht nach der negation des bestehenden – der wunsch nach klareren und einfacheren sichtverhältnissen? steckt dahinter nicht der wunsch, endlich angeschlossen zu sein am realen, dabei zu sein?³²²

In diesem Sinne beginnt auch ihr Essay „really ground zero“ aus dem Jahr 2001 mit dem Satz: „jetzt also hab ich ein leben. ein wirkliches“³²³.

Eine interessante Aufgabe, die leider den Rahmen der vorliegenden Arbeit sprengt, wäre, Rögglas *worst case* nach dem Modell der „Linguistischen Diskursanalyse als Mehrebenenanalyse“ (Constanze Spieß)³²⁴ zu analysieren.

³²⁰ Röggla, Kathrin (2008): tütentheater. www.nachtkritik-stuecke08.de/index.php/-dramatiker/61-dramatiker/168-roeggla-tuetentheater (Stand: 12 / 2013).

³²¹ Ebd.

³²² Röggla (2006): disaster awareness fair. Zum katastrophischen in stadt, land und film. Graz, Wien: Literaturverlag Droschl.

³²³ Röggla (2001): really ground zero. 11. september und folgendes. Frankfurt/M.: Fischer, S. 6.

³²⁴ Constanze Spieß (2008): Linguistische Diskursanalyse als Mehrebenenanalyse – ein Vorschlag zur mehrdimensionalen Beschreibung von Diskursen aus forschungspraktischer Perspektive. In: Warnke, Ingo / Spitzmüller, Jürgen (Hg.): Methoden der Diskurslinguistik. Sprachwissenschaftliche Zugänge zur transtextuellen Ebene. Berlin, New York: De Gruyter. S. 237–259.

4.2.4. *Rezeption in der Rezeption: Die Nibelungen von Moritz Rinke (2007)*

Vorbemerkung

Moritz Rinkes Theatertext *Die Nibelungen*³²⁵ ist ein Beispiel dafür, wie *poetische Sprache* innerhalb einer ausgeprägten dramatischen Struktur wirksam wird.

Da es sich bei diesem Auftragswerk für die Nibelungen-Festspiele um einen besonders umfangreichen Text handelt, wird der sprachlichen Analyse eine etwas längere Einleitung vorangestellt, die Inhalt und Aufbau sowie das Verhältnis zur mittelalterlichen Vorlage skizziert.

Die besondere Herausforderung einer dramatischen Transposition des *Nibelungenliedes* besteht nicht nur im Umfang des alten Epos' (39 Aventiuren und 2379 Strophen) und seinen unterschiedlichen Handschriften, sondern vor allem auch in der Auseinandersetzung mit seiner problematischen Rezeptionsgeschichte³²⁶, die zum Teil bis heute noch ihre Auswirkungen zeigt.³²⁷ Rinke nahm sich daher bereits beim Verfassen seines ersten *Nibelungen*-Stückes zum Vorsatz, den mittelalterlichen Text, wie er sagt, von den „Wagner-, Nazi- und germanistischen Phrasen“ zu befreien, die „wie Grabplatten über den Figuren“ lägen.³²⁸ Zusätzlich wollte er ihn, im Gegensatz zu Fritz Langs Monumentalfilm, „auf den As-

³²⁵ Rinke, Moritz (2007): *Die Nibelungen. Siegfrieds Frauen. Die letzten Tage von Burgund*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt. Uraufführungen 2006 und 2007 in Worms (Regie Dieter Wedel). Zitate hieraus im Folgenden unter der Sigle „NI“.

³²⁶ Eine ausführliche Darstellung der Rezeptionsgeschichte des NLs findet sich bei Schulze, Ursula (1997): *Das Nibelungenlied*. Stuttgart: Reclam. S. 265–298. Das mittelalterliche Epos erfuhr bereits wenige Jahre nach seiner Wiederentdeckung, mit der Ausgabe von Friedrich Heinrich von der Hagen (1807) die deutsch-nationalistische Auslegung, von welcher es bis in die siebziger Jahre des 20. Jahrhunderts nicht mehr frei wurde. Von der Hagens *Nibelungenlied*-Übertragung enthält eine programmatische Einleitung mit einem Katalog deutscher Tugenden als „wahrhafte Erbauung“. In einer Neubearbeitung Friedrich de la Motte Fouqués (1810) hingegen kämpft Siegfried gegen den Drachen, der die deutsche Einheit bedroht, und bei August Zeune (1814) tötet er den „Schlangenkaiser“ Napoleon, um den „heiligen deutschen Boden“ von „fremdem Gewürme“ zu befreien. Den Höhepunkt erreicht die nationalistische Verzerrung zweifellos in der Zeit des Dritten Reiches mit der berühmten Rede Görings (1943), in welcher der Stalingrader Kessel mit dem Burgunderuntergang gleichgesetzt wird. Nach dem Zweiten Weltkrieg wird es zunächst still um das Epos, und bis heute finden sich – trotz eines neuen Interesses an den alten Mythen im Zuge des Fantasybooms – kaum kritische Neubearbeitungen.

³²⁷ Vgl. Reinhardt, Michaela (2010): „Doch eure Welt, sie dient der Lüge“. Zu *Die Nibelungen*. In: Bremer, Kai: „Ich gründe eine Akademie für Selbstachtung“. Moritz-Rinke-Arbeitsbuch. Frankfurt/M.: Peter Lang. S. 69–84.

³²⁸ Rinke, Moritz (2002): Wo sind denn bitte die Helden? In: *Literaturen 05/ II/ 02*, S. 37–41, hier S. 38.

phalt [...] stellen“.³²⁹ Nach dem Festspielauftakt des ersten Stückes von 2002³³⁰ erhielt er die Möglichkeit, das alte Epos nochmals in zwei abendfüllenden Stücken umzusetzen. So entstand sein zweiter Theater text *Die Nibelungen*, mit den Teilen *Siegfrieds Frauen* (2006) und *Die letzten Tage von Burgund* (2007). Dieser Text ist Gegenstand der folgenden Analyse.

Zu Inhalt und Aufbau

Mit der Textaufteilung hat Rinke die zweigliedrige Makrostruktur des *Nibelungenliedes* übernommen, in welcher die beiden großen Sagenkreise um Siegfrieds Tod und Kriemhilds Rache ihren Niederschlag finden. Allerdings weisen die Titel deutlich schon auf eine neue Gewichtung hin.

Die beiden Stücke sind durch ein dichtes Geflecht von Motivsträngen, parallel und spiegelbildlich geordneten Szenen und Figuren miteinander verknüpft. Wenn auch die Handlung im ersten Teil grundsätzlich der mittelalterlichen Vorlage folgt, beginnt Rinkes Text nicht mit der Vorstellung Kriemhilds und den wichtigen, ihr zugeordneten Personen des Burgunderhofes sondern auf Island. Dort erhält Brünhild mit ihren Gefolgsfrauen kurzen Besuch von Siegfried, bevor dieser an den Rhein, „zu den Deutschen“ (NI 13) reist. Auf diese Weise verleiht Rinke der Figur Brünhild von vornherein im Vergleich zum *Nibelungenlied* mehr Gewicht. Wie in der *Völsungensaga* spielt das Liebesverhältnis zwischen ihr und Siegfried eine entscheidende Rolle, nämlich als mögliche Verbindung zweier übernatürlicher Kräfte, welche erst im Tod vereint werden. Am Burgunderhof wird Brünhild endgültig gezähmt und in ihrer Stärke gebrochen. Sie fühlt sich betrogen und klein gemacht. Die von Rinke dazu erfundene Figur Isolde, Brünhilds Gefolgsfrau und eine Art isländischer Gegenpart zu Hagen, fasst für beide das Gefühl von Ohnmacht in Worte, in einer Welt, in der man „die Wahrheit [...] nicht mit den Augen sehen kann“ (NI 56).

Die Figur Kriemhild tritt bei Rinke zunächst wie im Märchen vom König Drosselbart als Prinzessin auf, die alle von nah und fern anreisenden Bewerber empört ablehnt. Sie geht eindeutig aus der Figur des *Nibelungenliedes* hervor, präsentiert sich allerdings in einem Schwebezustand zwischen Märchenprinzessin, mittelalterlichem Edelräulein und junger Frau im heutigen Deutschland. Deutlich hat der Autor ihr Aufbegehren gegen die Männer und gegen die Burgundergesellschaft herausgearbeitet: „Nach Jahren dieser Regierung steht Ihr, Burgunder, da: wohlgenährt aber kenntnislos, begünstigt, aber mit falscher Christlichkeit die Unterdrückung anderer Länder billigend“ (NI 19). Ihrer Familie und dem Hofstaat klagt sie, dass sie keine Luft mehr bekomme, nur von unbeweglichen Menschen umgeben sei, von „kalten Säulen“ voller „Eisen“ (ebd.).

³²⁹ Vgl. ebd. S. 41; s. berühmtes Zitat von Thea von Harbou, man könne Denkmäler wie die Nibelungen nicht „auf den flachen Asphalt stellen“.

³³⁰ Rinke, Moritz (2002): *Die Nibelungen*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt. Uraufführung 2002 in Worms (Regie: Dieter Wedel).

Wie im *Nibelungenlied* ist diese Kriemhild eine Figur, die unter den bestehenden Zuständen leidet und von einer besseren Welt träumt. Sie gehört zweifellos zu Rinke's *Möglichkeitsmenschen*³³¹, wenn ihre Ideen auch vage und unausgegoren sind und sie selbst, als gut behütetes Kind der Wohlstandsgesellschaft, zunächst den Rückzug ins Privatleben vollzieht. Vor allem fügt sich diese Figur in den Gender-Diskurs um das *Nibelungenlied* und trägt zur Revision alter Interpretationsschemata in Bezug auf Kriemhild³³² bei, in diesem Sinne zur Befreiung von „Grabplatten“ alter germanistischer Sichtweisen.³³³

Zwischen Kriemhild und Brünhild herrscht eine besondere Anziehungskraft. Die Möglichkeit der Verbindung dieser beiden großen Frauenfiguren verweist auf einen dem Stück zugrunde liegenden Utopie-Entwurf. Kriemhild nimmt von Anfang an die Stärke Brünhilds wahr und sieht in der Frau aus der archaischen Welt eine Hoffnungsträgerin in Bezug auf gesellschaftliche Veränderungen. Doch Brünhild reagiert desillusioniert, zumal sie sich verletzt und betrogen fühlt. Kriemhild appelliert daraufhin zweimal an Siegfried, er solle seine Macht nutzen und das kranke Land, dieses Haus „ohne Gedanken, ohne Mut! Ohne Liebe!“ retten (NI 64). Dieser jedoch versteht ihr Anliegen nicht, ist müde und möchte nur noch nach Xanten, um Hirsche zu jagen. An seinem Mord machen sich schließlich alle – ausgenommen Giselher – in irgendeiner Weise schuldig. Der Konflikt, der dazu führt, resultiert bei Rinke eindeutig aus der Standeslüge und dem Brautnachtsbetrug, während der anonyme Dichter des *Nibelungenliedes* in der Schuldfrage von vornherein eine gender-relevante Verschiebung vorgenommen³³⁴ und die Gewalteskalation mit dem Frauenstreit begründet hatte.³³⁵ Im *Nibelungenlied* wird der Betrug an Brünhild nicht weiter thematisiert. Bei Rinke erweist er sich hingegen als Auslöser für den Frauenstreit, für alles Misstrauen, allen weiteren Betrug und das Morden.

³³¹ Vgl. Reinhardt, Michaela / Rinke, Moritz (2010): Über Möglichkeitsmenschen und den Klang der Ideologisierung. In: Bremer, Kai: „Ich gründe eine Akademie für Selbstachtung“. Moritz-Rinke-Arbeitsbuch. Frankfurt/M.: Peter Lang. S. 23–27, hier S. 24.

³³² Vgl. hingegen neuere Positionen bei Nolte, Ann-Katrin (2003): Spiegelungen der Kriemhildfigur in der Rezeption des Nibelungenliedes. Bamberger Studien zum Mittelalter Bd. 4; Schäfer, Ulrike (2004): Die Figur der Kriemhild bei Hebbel und Rinke und im Nibelungenlied. www.nibelungenlied-gesellschaft.de/03_beitrag-schaefer/fs04_uli.html. (Stand: 12 / 2013).

³³³ Nach Nolte (S. 50) lässt „auch das *Nibelungenlied* an dem problemlosen Funktionieren einer von Männern dominierten Gesellschaft Zweifel offen – und zwar vor allem durch eine Figur: Kriemhild.“

³³⁴ Vgl. Lienert, Elisabeth (2002): Gender Studies. Gewalt und das Nibelungenlied, in: Der Mord und die Klage. IV. Symposium der NL-Gesellschaft. Zitiert bei Schäfer (2004), S. 6.

³³⁵ Vgl. Das Nibelungenlied (2002) Mittelhochdeutsch / Neuhochdeutsch. Nach dem Text von Karl Bartsch und Helmut de Boor. Ins Neuhochdeutsche übers. von Siegfried Grosse. Stuttgart: Reclam. S. 6, Strophe 6, Vers 4: „si sturben sît jæmerliche von zweier edelen frouwen nît.“

Im zweiten Teil, *Die letzten Tage von Burgund*, stehen die zwar mitschuldigen aber vor allem trauernden und betrogenen Frauen einer verlogenen, in Kollektivschuld verschworenen Männergesellschaft gegenüber. Kriemhilds und Brünhilds mögliche Verbindung scheitert abermals, und Brünhild folgt Siegfried in den Tod.³³⁶ Kriemhild heiratet auch bei Rinke schließlich Etzel. Doch sinnt sie im Unterschied zum *Nibelungenlied* nicht mehr unentwegt auf Rache, sondern unternimmt einen radikalen Fluchtversuch aus ihrem alten Leben. Mit Etzel beginnt sie ein neues Leben und verbringt glückliche Jahre. Wie Island präsentiert sich auch das Hunnenland bei Rinke als positiver Gegenentwurf zu Burgund. Folglich ist es in diesem Text auch nicht Kriemhild, die die Brüder an Etzels Hof einlädt. Stattdessen laden sich die burgundischen Verwandten in der Hoffnung auf finanzielle Vorteile durch die hunnische Großmacht selbst ein. Wie im *Nibelungenlied* kommen sie aus Angst vor Kriemhilds Rache mit Tausenden von Soldaten. Vor allem Hagen ist es schließlich, der Kriemhild hartnäckig provoziert und ihre Rache einfordert, bis diese, von ihrem alten Bild eingeholt, die große Schlacht in Gang setzt. Am Ende verbrennen alle im Saal, auch Kriemhild selbst geht in den Feuertod.

„Große“ und „kleine“ Zeit

Auf den ersten Blick mag die *poetische Sprachgestalt* dieses Theatertextes weniger stark ausgebildet erscheinen, zumal sich die Sprache hier nicht so sehr in den Vordergrund drängt wie in *Der graue Engel* oder in den Texten von Palmethofer und Röggl. Auf den zweiten Blick jedoch lassen sich vor allem zwei *poetische Verfahren* beobachten, die zur dichten Themenverknüpfung auf textueller Ebene beitragen und neue semantische Dimensionen eröffnen. Dies sind zum einen chorisch gestaltete Abschnitte oder Figurenreden in Gedichtform, die im späteren Textverlauf wiederaufgenommen und zum Teil variiert werden. Das zweite Verfahren basiert auf der Gegenüberstellung zweier Stilschichten, welche jeweils auf unterschiedliche zeitliche bzw. räumliche Sphären referieren.

In der ersten Szene stehen Brünhild und ihre Gefolgsfrauen auf isländischen Bergen und beobachten die Ankunft Siegfrieds aus der Ferne:

(79)

- 1 **Isolde:** Wie weit noch? Wie viele Schiffe sind es ?
- 2 **Eine der Frauen:** Zwei!
- 3 **Eine der Frauen:** Gleich sind sie hier!
- 4 **Isolde:** Wie sehen sie aus?
- 5 **Eine der Frauen:** Mir gefällt der Dunkle. Der da!
- 6 **Eine der Frauen:** In der Ferne seh ich einen Dritten! Da!

³³⁶ Im *Nibelungenlied* hingegen wird sie nach der Ermordung Siegfrieds nicht mehr erwähnt.

- 7 **Eine der Frauen:** Wie der leuchtet!
8 **Eine der Frauen:** Fast wie Gold! (NI 9)

Diese Sequenz mit Chorcharakter und stark stilisierten Ausrufen wiederholt sich in gleicher Struktur und mit ähnlichen Ausdrücken („Das Gold!“ – „Das schönste Leuchten!“ – „Welch Leuchten“ – „Heil dir, Sonne!“ NI 10, 11) zweimal innerhalb der ersten Szene, bis Siegfried und Brünhild schließlich voneinander stehen. Auf diese Weise wird die Erwartung der Ankunft dreifach skandiert und die Spannung bezüglich Siegfrieds Auftritt auf der Ebene beider Kommunikationssysteme in besonderem Maße gesteigert. Gleichzeitig werden hinsichtlich der Siegfried-Figur auf der Isotopie-Ebene von ‚Gold‘ und ‚Licht‘ Attribute herausgestellt, die auf ihre Rezeption des strahlenden „blonden Helden“³³⁷ verweisen.

Brünhilds und Siegfrieds erstes Zusammentreffen wird in der Verknüpfung von szenischer und sprachlicher Poesie dargestellt. Wie bei allen entscheidenden Begegnungen mit dem Geliebten legt Brünhild zunächst einen Feuerkreis. Sie empfängt ihn im „schneeweißen Kleid im Kreis der Flammen“. Nachdem Siegfried den Kreis betreten hat, sehen sie sich lange an. Brünhild ergreift zuerst das Wort:

(80)

- 1 **Brünhild:** Da bist du nun.
2 *Schweigen.*
3 **Brünhild:** Himmel, der du weißt um die Seelen, die sich finden. Himmel, der du
4 mir sandtest die Lust der Welt, die ich von nun an liebe. Ich nehm dein Fügen an
5 und danke mit meinem alten Leben für das neue. *Verbeugt sich anmutig. Sieht*
6 *Siegfried an.* Wie dankst du der Weisung, die den höchsten Gedanken, der sich
7 denken lässt, hier und jetzt so voller Zart- und Wildheit lebendig macht?
8 *Schweigen.*
9 **Brünhild:** Ich erkenne dich, weil auch du mich erkennst, und danke noch ein-
10 mal.
11 *Verbeugt sich. Sieht wieder Siegfried an.* Hab keine Angst, denn kämpfen musst
12 du nicht, ich weiß um deine Stärke. Wir sehen einander aus solcher Höhe gerade
13 in die Augen, wie es nur die Spitzen der zwei höchsten Götterberge können, die
14 das kleine Maß der Erde um ganz andere Welten überragen. Es ist doch so?
15 Möchtest du diesen Gürtel, er ist dein. Es heißt nichts anders, dass die größten
16 Berge sich berühren können.
17 **Siegfried:** Ist der schwer? (NI 12)

Der Dialog spiegelt bereits auf sprachlicher Ebene das Ungleichgewicht im Verhältnis der beiden Figuren wider. Ihre Reden unterscheiden sich nicht allein in der Länge voneinander, sondern vor allem in der Stilschicht. Brünhilds Dank an

³³⁷ Vgl. Reinhardt (2010), S. 75f. Im *Nibelungenlied* wird Siegfried an keiner Stelle als *blond* bezeichnet.

den Himmel nimmt zunächst liturgische Züge an³³⁸ und bleibt über den gesamten Redeabschnitt in gehobener Stilschicht, indem die *Fügung* der Liebe mit einem gewissen Pathos gepriesen wird („die Seelen, die sich finden“ – „die Lust der Welt“ – „den höchsten Gedanken“ – „Zartheit“ – „Wildheit“). Siegfrieds Erwiderung hingegen erzeugt einen radikalen Stilwechsel, der unmittelbare Ernüchterung schafft. Der mit Spannung Erwartete nimmt somit den poetischen Ton Brünhilds nicht auf, sondern äußert sich in alltagssprachlich gefärbter Rede: „Ist der schwer?“³³⁹ An dieser Stelle wird bereits das Bild der „Götterberge“ unterhöhlt und die Heldenfigur Siegfried mit ironischem Abstand betrachtet. Aus den wenigen weiteren Worten Siegfrieds wird deutlich, dass er auf dem Weg „zu den Deutschen“ (NI 13) ist. Damit betont Rinke von vornherein Siegfrieds nicht-deutsche Abstammung und revidiert das Bild des Nationalhelden. Im späteren Verlauf des Stückes erweist sich Siegfried nicht als eine Brünhild ebenbürtige Figur (als zweiter „Götterberg“), sondern vielmehr als irdischer ‚Ex-Held‘, der sich auf seinen Erfolgen ausruht.³⁴⁰ Insofern scheitert die Verbindung der beiden Figuren als Vereinigung zweier übernatürlicher Mächte, zumindest im irdischen Leben. Während Siegfried ganz in der „kleinen Welt“ von Burgund (bei „den Deutschen“) aufgeht, empfindet Brünhild ihrer beider Leben dort als tiefen Absturz.

Wiederum auf stilistischer Ebene besiegeln Brünhild und Siegfried jedoch ihre ewige Verbindung kurz vor Siegfrieds Tod (NI 100, 107). Der folgende Dialogabschnitt wiederholt sich zweimal wortwörtlich im Text. In der ersten Passage hatte Brünhild kurz zuvor am Beschluss über Siegfrieds Ermordung teilgehabt. Beim zweiten Mal wankt Siegfried, von Hagens Schwert zu Tode getroffen, auf sie zu.

(81)

- 1 **Siegfried:** Brünhild ...
- 2 **Brünhild:** Bist du es, Siegfried?
- 3 *Er wankt auf sie zu. Sie sehen sich an.*
- 4 **Siegfried:** Wer sonst.... Dein Siegfried, ja...
- 5 **Brünhild:** Mein Siegfried, ja, fürwahr. (NI 107)

Durch Reim und Rhythmus in den Zeilen 4 und 5 erhält dieser Dialog seine eigene *poetische Gestalt*. Der Ausdruck „fürwahr“, welcher auf gehobene Stilschicht verweist, doch im heutigen Sprachgebrauch nicht mehr üblich ist, enthebt den

³³⁸ Vgl. auch syntaktische Struktur von Nebensätzen mit Verbzweitstellung in vielen kirchlich-liturgischen Gesängen, z. B. „Christe du Lamm Gottes, *der du trägst* die Sünd der Welt,...“ [Hervorhebung M.R.].

³³⁹ S. die Verwendung des d-Pronomens anstelle des Personalpronomens, als typisches Merkmal mündlicher Alltagssprache (vgl. Kap. 4.1.1).

³⁴⁰ Vgl. Reinhardt (2010), S. 78; Rinke (2002): Wo sind denn bitte die Helden? In: *Literaturen 05/ II/ 02*, S. 37–41, hier S. 20.

Dialog der Referenz auf das ‚Hier und Jetzt‘ der szenischen Handlung und verleiht ihm einen Hauch von Zeitlosigkeit.

Brünhild bringt ihr Bedauern über Siegfrieds Abstieg in die „kleine Zeit“ später auf seinem Sarg im Gespräch mit Kriemhild zum Ausdruck:

(82)

1 **Brünhild:** *streicht über den Sarg:* Warum dem Kleinsten dienen, wenn das

2 Größte winkt? Ich werd es niemals fassen.

3 *Kriemhild umkreist den Sarg und setzt sich auch.*

4 **Kriemhild:** Er hat dem Größten, das du in dir glaubtest, nie ge-

5 traut. Er hatte Angst vor fremden Mächten. Er war ein Mann.

6 **Brünhild:** Am Anfang war er mehr. Doch dann begann er, das zu

7 lieben, was kleiner ist als er.

8 **Kriemhild:** Was soll das sein?

9 **Brünhild:** Mit dem Größten durch die Welt zu gehen heißt, sich

10 selbst gefährlich nah zu sein. Am Ende fand er Worms.

11 **Kriemhild:** Versteh kein Wort. –

[...]

29 **Kriemhild:** Hat er dir etwa auch einen Hirsch gefangen? Er fing ja

30 ständig Hirsche.

31 **Brünhild:** Auf Island gibt es keine Hirsche. Die Hirsche waren

32 schon die kleine Zeit.

33 **Kriemhild:** Ja, mit den Hirschen ging's bergab.

34 **Brünhild:** Er hatte schon die Flammenburg betreten, aber am

35 Ende sprang er mit grünen Mützen Hirschen hinterher in

36 Worms.

37 **Kriemhild:** Klarer Fall, wir sind uns einig. (NI 127f.)

Brünhilds erster Satz leitet die Antithese von ‚Groß‘ und ‚Klein‘ ein, die den gesamten Dialogabschnitt bestimmt und hier die unterschiedlichen Welten kennzeichnet, denen die Frauen entstammen. Während Kriemhild Siegfrieds Angst vor „dem Größten“ auf der Gender-Ebene motiviert („er war ein Mann“), sieht Brünhild psychologische Gründe („Mit dem Größten durch die Welt zu gehen heißt, sich selbst gefährlich nah zu sein“). Doch gelangen die beiden Frauen zu einer solidarischen Übereinkunft in Bezug auf Siegfrieds Schwäche in den letzten Lebensjahren, wie Kriemhilds abschließender Satz unterstreicht.

Der Dialog ist in doppelter Hinsicht interessant, zumal die Zugehörigkeit der beiden Frauen zu unterschiedlichen Welten auch sprachlich markiert ist. Brünhilds Rede erweist sich als durchgehend stark stilisiert, und ihre Aussagen haben durch Klang und Setzung etwas Erhabenes. Mitunter kommt deren Rhythmus besonders stark zum Tragen, der manchmal wie zufällig durch Reim unterstrichen wird: „Am Anfang war er mehr. Doch dann begann er, das zu lieben, was kleiner ist als er.“ Die drei folgenden Sätze sind durch ihr übereinstimmendes Versmaß innerhalb der gesamten Rede miteinander verknüpft: „Ich werd es niemals fassen“ – „Am Anfang war er mehr“ – „Am Ende fand er Worms“. Kriemhilds Repliken hingegen tragen im Laufe des Gesprächs immer stärkere Züge heutiger

mündlicher Alltagssprache, durch die Verwendung von V1-Stellung („Versteh kein Wort“), Modalpartikeln („Er fing ja ständig Hirsche“) und minimaler Satzungen („Klarer Fall“). Der Wechsel zwischen diesen beiden Codes wird besonders im Abschnitt von Z. 29–37 deutlich. Im Gegensatz zu authentischen Gesprächssituationen, in denen sich die Sprecher stilistisch gegenseitig anpassen, bleibt hier jede Figur ihrem individuellen Sprachstil verhaftet. Damit wird auf stilistischer Ebene der Kontrast zur inhaltlichen Einigkeit der beiden Figuren herausgestellt. Kriemhild gehört der heutigen Zeit an, die auch „die kleine Zeit“ (Z. 32) von Burgund ist, während Brünhild weiterhin das „Größte“ verkörpert. Diese Distanz der beiden Figuren mag unter anderem ein Grund für das Scheitern ihrer Vereinigung „im Kampf für die Wahrheit“ (NI 129) sein.

Die Sprachgestalt in diesem Theatertext erschöpft sich jedoch nicht im einfachen Gegensatz von gehobenem Sprachstil als Verweis auf etwas Übergeordnetes einerseits und alltagssprachlicher Rede als Zeichen für die „kleine Welt“ andererseits. Vielmehr ergeben sich die semantischen Bezüge jeweils neu aus der Situation und der jeweiligen Gegenüberstellung der Sprechstile. Dies wird im Folgenden noch genauer erörtert. Doch gibt es Figuren, die überwiegend alltags-sprachliche Muster verwenden (Giselher) und andere, die sich fast ausschließlich in sehr stilisierter Sprache äußern (Hagen, Brünhild). So ist zum Beispiel Brünhilds Rede nur in solchen Momenten alltags-sprachlich gefärbt, in welchen sie ihr Leiden unter den demütigenden Verhältnissen in Burgund zum Ausdruck bringt (z. B.: „Schmeiß das Zeug dort in den Brunnen!“, NI 85 – „Und das soll hier das Land der Aufklärung sein!“, NI 93).

Götterberge, Wolken und Morgenrot: Gedichte

Mit den „Spitzen der zwei höchsten Götterberge“ führt Brünhild eine Metapher ein, die im Theatertext an anderer Stelle wieder aufgenommen und umgedeutet wird: Bei Brünhilds Ankunft in Worms trägt Giselher vor der versammelten Hofgesellschaft folgendes Gedicht vor:

(83)

- 1 **Giselher liest:** „Sonne und Mond eilen am Himmel dahin. Sie glühen, einander
- 2 zu inden, doch finden, finden können sie einander nie. Wie zwei Götterberge das
- 3 Maß der Erde zusammen überragen, so bleibt ein jeder in der Höhe doch allein.
- 4 Nur einmal, hier und jetzt auf Erden, vereinten sich Sonne, Mond, die Götter-
- 5 berge. Es leben Burgund und Island!“ Das war’s. (NI 52)

Durch die Rahmung der Gedichtform werden die ursprünglich ernsten Worte Brünhilds hier mit ironischem Blick wiederaufgenommen. Auch auf stilistischer Ebene wird diese Rahmung vollzogen, im Kontrast zwischen der poetisch-gehobenen Stilschicht des Gedichts und dem stark alltags-sprachlich gefärbten Vor- und Nachspann (Giselher: „Soll ich wirklich?“ Gunther: „Mach hin!“ – „[...] - Das war’s“). Doch ist die semantische Verschiebung vor allem insofern

bemerkenswert, als es eine überraschende Neu-Interpretation der „Götterberge“ gibt: Diese beziehen sich nun nicht mehr auf Brünhild und Siegfried, sondern auf Island und Burgund. Genau an diesem Punkt setzt Giselher an, als er das gleiche Gedicht nach der Ermordung Siegfrieds nochmals vorträgt. Diesmal präsentiert er es als sarkastischen Beitrag zu Gunthers und Brünhilds Hochzeitstag, um es anschließend in heftiger Weise zu demontieren:

(84)

- 1 [...] „Es leben Burgund und Island“, was für ein Irrsinn! „Es leben Worms und
- 2 Rom“, so etwas klingt auch wahnsinnig, aber meinerwegen. „Es leben Flöhrs-
- 3 heim-Dahlheim und China“ würde auch noch gehen, aber „Burgund und Is-
- 4 land“? Als „Vereinigung“ von „Sonne, Mond und Götterbergen“? Was hat den
- 5 Dichter nur bei diesem Bild geritten? (NI 116)

Brünhilds anfängliche Worte werden im Text folglich zweimal entkräftet bzw. dementiert: Beim ersten Mal in der Begegnung mit Siegfried, der die poetische Sprache wie auch das Feierliche der Situation nicht wahrnimmt. Beim zweiten Mal geschieht dies in der Demütigung der semantischen Verschiebung hin zur Verbindung von Island und Burgund. Auf diese Weise wird Brünhilds Erniedrigung vor allem auf sprachlicher Ebene nachvollzogen.

Dem ironischen Blick durch die Rahmung poetischer Sprache in Gedichtform fügt Rinke eine sehr amüsante Persiflage hinzu: Er lässt Siegfried dichten und zitiert dabei Originalverse aus dem *Nibelungenlied*. Dabei handelt es sich um die Zeilen, mit welchen der *Nibelungen*-Dichter den Auftritt Kriemhilds bei der ersten Begegnung mit Siegfried beschreibt.³⁴¹ Diese erste Begegnung gestaltet auch Rinke als ein für Siegfried überwältigendes und entwaffnendes Erlebnis und spinnt die Szene noch humorvoll weiter: Verliebt und betrunken bleibt Siegfried auf dem Platz zurück und beginnt, in der Pose eines Minnesängers unter Kriemhilds Balkon Verse zu dichten. Durch Giselhers Verbesserungsversuche und Kommentare erhält die Textstelle ihren zusätzlichen Witz:

(85)

- 1 *Siegfried läuft wie ein Kind über den Platz und stellt sich unter den Balkon.*
- 2 **Siegfried** *in der Pose des Minnesängers: Wie das Morgenrot aus den*
- 4 *trüben Wolken hervortritt, so trete du noch mal auf den Balkon. Macht*
- 5 *einen Kniefall. Steht wieder auf. Nimmt erneut die Pose ein. Wie das*

³⁴¹ Vgl. Das Nibelungenlied, S. 90:
Nu gie diu minnecliche, also der morgenrot
tuot uz den trüeben wolken. [...]
Sam der lichte mane vor den sternen stat,
des scin so luterliche ab den wolken gat,
dem stuont si nu geliche vor maneger frouwen guot.

- 6 Morgenrot die trüben Wolken überstrahlt, so strahle du über den leeren,
7 den so trüben Balkon! *Macht einen Kniefall.*
8 **Giselher:** Siegfried?
9 Siegfried: Ja?
10 **Giselher:** Das klingt total bescheuert. *Läuft ebenfalls zum Balkon.* Das
11 geht so: Wie der helle Mond, dessen Schein so rein aus den Wolken her-
12 aus leuchtet und die Sterneüberstrahlt, so überstrahlst du mein Leben und
13 diese Erde!
14 **Siegfried:** Giselher, die Frauen wollen nicht mit dem Mond verglichen
15 werden, sondern mit dem Morgenrot. Hör zu. Das geht so: Wie das pur-
16 purfarbene Morgenrot aus dem Balkon hervorleuchtet ...
17 **Giselher:** Quatsch! [...] Und so einen küsst meine Schwester! (NI 39)

Im Kontrast von mündlicher Alltagssprache und gerahmter poetischer Sprache werden beide Sprachstile mit ironischer Distanz betrachtet („Das klingt total bescheuert“). Gleichzeitig erzeugt Rinke hier zu den Figuren Giselher und Siegfried eine besondere Nähe und stellt den ‚Helden‘ Siegfried endgültig „auf den Asphalt“.³⁴² Er rückt darüber hinaus auf humorvolle Weise den Prozess der dramatischen Transposition ins Blickfeld, indem er Giselher noch anmerken lässt: „Lass den Balkon weg! Das ist ein anderes Stück“ (NI 39). Diese Textstelle kann als explizite Einladung zum unvoreingenommenen Umgang mit dem alten Epos verstanden werden, als Exempel, wie sich im Spiel mit der befremdlichen Sprache des Nibelungenliedes die Distanz dazu abbauen lässt. Das Sichtbarmachen von Transposition und Rezeption gestaltet Rinke in diesem Theatertext auch mit anderen sprachlichen Mitteln, wie weiter unten gezeigt wird.

Weil Schwachheit Stärke nicht erträgt – Diagnosen, Utopie-Entwürfe und Vorausdeutungen

(86)

- 1 **Giselher:** [...]
2 Schwester, du bist stark, ihr beide seid es ja, doch, wenn du Stärke willst,
3 such eine andere Welt, hier überlebt sie nicht. *Sieht Brünhild an.* Das
4 Starke kann hier nicht leben, glaubt mir doch! Weil Schwachheit Stärke
5 nicht erträgt! (NI 130)

Auch wenn Giselher im Stück meistens alltagssprachlich gefärbte Rede verwendet, die ihn als Figur der Gegenwart charakterisiert, sind diese weisen Worte in besonderem Maße stilisiert. Der letzte Satz („Weil Schwachheit Stärke nicht erträgt!“) prägt sich als zentrale Aussage des Stückes durch seinen Rhythmus besonders ein. In dieser prägnanten Formulierung wird eine der wichtigsten Ursachen für das Morden und den Untergang in besonderer Weise verdichtet und rhythmisch hervorgehoben.

³⁴² Rinke (2002): Wo sind denn bitte die Helden? S. 41.

Im Folgenden wird sich zeigen, dass sich alle zentralen Aussagen im Text durch entsprechende sprachliche Klarheit, durch Klang und Setzung auszeichnen. Dies betrifft Figurenreden, die grundsätzliche Feststellungen, Utopie-Entwürfe und Vorausdeutungen enthalten.

Auch Kriemhilds Rede ist daher nicht durchgehend Alltagssprachlich gefärbt, sondern nimmt zum Beispiel an solchen Stellen poetische Form an, an denen sie einen dem Drama zugrunde liegenden Utopie-Entwurf ausdrückt. Dies gilt im Besonderen für Kriemhilds zweifachen Appell an Brünhild. Schon bei der ersten Begegnung der beiden Frauen gestaltet sich der Dialog ausgesprochen rhythmisch:

(87)

- 1 **Brünhild:** Ich bin so fremd in Eurer Welt und soll hier leben.
- 2 **Kriemhild:** Ich glaube, Schwester, wir zusammen, wir könnten eine neue
- 3 gründen. Lasst uns etwas Neues, Großes finden! (NI 49)

Die beiden Sätze Kriemhilds sind über den Rhythmus hinaus auch durch Reim verbunden („gründen“ – „finden“). Brünhilds lakonische Antwort („Ich habe es einmal gefunden“, NI 49) weicht von diesem sprachlichen Muster ab, drückt Ablehnung aus, und verweist auf Island als Gegenentwurf zu Burgund. Auch der zweite Versuch Kriemhilds ist nicht weniger stark stilisiert und rhythmisiert:

(88)

- 1 Wir... wir könnten es noch jetzt, wir sind die Letzten, die es könnten! Und sind
- 2 beide Königinnen, stell dir vor, welch Kraft! [...] (NI 129)
- 3 Wir kämpften schon mal beide für die Wahrheit und waren schon in diesem
- 4 Kampfe still vereint. Dass dann die Wahrheit ihre Kämpferinnen trennte und die
- 5 Lügner einte, das war schlimm. (NI 130)

Während die Interpretierbarkeit des *Nibelungenliedes* oft in Zweifel gestellt wird,³⁴³ lassen sich in Rinke's Drama einige ganz klare Deutungshinweise erkennen. Das altüberlieferte Interpretationsschema von *leid* durch *liebe*³⁴⁴ findet hier nicht ohne weiteres Anwendung, auch wenn es mehrfach zitiert wird, wie zum Beispiel im Falkentraum oder gleich zu Anfang von Brünhild: „Wir leben stolz,...ohne Neid, Besitztum, Schwachheit, Leid durch Liebe, Ehe!“ (NI 9). Brünhild stellt *Leid durch Liebe* von vornherein neben eine Reihe weiterer Faktoren, die schließlich alle für den Untergang relevant sein werden.

Wie im *Nibelungenlied* gibt es auch bei Rinke eine Art Gerüst von sinngebenden Vorausdeutungen. Während diese im mittelalterlichen Text vom fiktiven Erzähler ausgesprochen werden, stehen sie im Drama im Kommunikationssystem der Figuren. Hier scheinen sie oft zu verhallen, ohne dass die jeweiligen Adressa-

³⁴³ Vgl. Schulze, S. 254 ff.

³⁴⁴ Das Nibelungenlied, S. 714, Strophe 2378, 3–4.

ten-Figuren darauf eingehen. Neben dem Falkentraum und der Vision der Meerfrauen finden sich diverse Vorausdeutungen, die vor allem von Hagen, Brünhild, Kriemhild und Giselher formuliert werden, später auch noch von Dietrich. Die Tatsache, dass weder Siegfried noch Gunther solche Vorausdeutungen aussprechen, verweist auf die besondere Kurzsichtigkeit der beiden Figuren.

Alle Vorausdeutungen zeichnen sich sprachlich durch Klarheit, Klang und Setzung aus,³⁴⁵ wie die folgenden Beispiele belegen. Eine wichtige Vorhersage kommt recht früh von Hagen: „Gernot, ich ahn es schon: eine Frau zu viel und ein Mann zu wenig. [...] Ich könnt auch sagen eine Welt zu viel und unser Land zu klein“ (NI 41). Nicht sehr viel später, kurz vor dem Beschluss der Ermordung Siegfrieds, stellt er fest: „Der Einzige ohne Hass bin ich. Und doch werd ich das mir einmal Liebste so verletzen, dass die Erde brennt, ich seh es schon“ (NI 91). Brünhild schreit Gunther an ihrem Hochzeitstag ins Gesicht: „Du wirst noch tiefer sinken. Ihr werdet alle untergehen!“ (NI 119).

Wie im Beispiel 86 ist auch in Figurenreden, in welchen die Situation in Burgund diagnostiziert wird, der sprachliche Rhythmus sehr deutlich wahrnehmbar. Die folgenden Zitate mögen dies veranschaulichen:

Isolde, die ihrer Herrin dringend zur Rückkehr nach Island rät, benutzt folgende Worte: „[...] es gibt hier keine klaren Wege, hier gilt dein Götterrecht nicht mehr“ (NI 57). Als sie Gunther in der Hochzeitsnacht am Baum hängend vorfindet, kommentiert sie: „Das kommt davon, wenn man sich Frauen sucht nach der Erscheinung und gar nicht weiß, was innen ist an Welten!“ (NI 60). Brünhild wirft Hagen vor: [...] „doch Eure Welt, sie dient der Lüge!“ (NI 93). Viel später, nach Siegfrieds Ermordung, nimmt Kriemhild diese Worte wieder auf: „Ich sagte nur die Wahrheit. Dass Eure Welt Lüge war“ (NI 125).

Alle hier angeführten Beispiele zeigen, wie besondere Aussagen im Text sprachlich nach dem Figur-Grund-Prinzip herausgestellt werden. In diesem Fall bildet die alltagssprachlich gefärbte Rede den Grund, von dem sich die stilistisch poetische Rede abhebt.

Das Todesurteil

Eine besondere Stellung in Bezug auf poetische Sprachbehandlung nimmt die 12. Szene ein, in welcher die Ermordung Siegfrieds beschlossen wird. Sie spielt sich im königlichen Schlafgemach ab, wo sich Brünhild und Gunther aufhalten. Hagen tritt überraschend ein, gefolgt von Gernot, Giselher, Ortwin, Sindold und Hunold. Auf Brünhilds Frage: „Wie lautet nun der Rat für Euren König?“, antwortet er mit zwei Ein-Wortellipsen („Töten. Siegfried.“), die seinen Vorschlag in aller Klarheit und Härte zum Ausdruck bringen. Als die Zustimmung der übrigen Anwesenden eingefordert wird, entwickelt der Dialog seine ganz besondere Dynamik:

³⁴⁵ Vgl. hierzu auch den Kommentar des Autors in Reinhardt / Rinke (2010), S. 26.

(89)

- 1 **Brünhild:** Wie lautet nun der Rat für Euren König?
- 2 **Hagen:** Töten. Siegfried.
- 3 **Brünhild:** Warum?
- 4 **Hagen:** Ich denke an die Ehre meiner Königin. Was soll ich lange reden?
- 5 **Brünhild:** Gernot? – Du! Soll ich dem König sagen...
- 6 **Gernot:** Töten.
- 7 **Brünhild:** Warum?
- 8 **Gernot:** Denk ich an die Ehre meiner Königin.
- 9 **Brünhild:** Ortwin?
- 10 **Ortwin:** Töten. Abstechen.
- 11 **Brünhild:** Warum?
- 12 **Ortwin:** Denk ich an die Ehre meiner Königin!
- 13 **Brünhild:** Giselher!
- 14 **Giselher:** Seid Ihr wahnsinnig? Wie redet Ihr? Habt Ihr vergessen, was er tat
- 15 für uns? – Gunther, du weißt es doch?
- 16 **Brünhild:** Hagen!
- 17 **Hagen:** Töten.
- 18 **Brünhild:** Ortwin!
- 19 **Ortwin:** Töten. Durchbohren. Aufspießen!
- 20 **Brünhild:** Warum.
- 21 [...]
- 29 **Brünhild:** Giselher!
- 30 **Giselher:** Hört auf! Hört auf! Als wir in Sachsen waren und
- 31 Seit an Seite kämpften, wer war es, der mir, als ich am
- 32 Boden lag, das Schwert des Feindes von der Kehle schlug? –
- 33 Gernot? – Hagen? Das wird doch wohl noch jemand
- 34 wissen?
- 35 **Hagen:** Gernot!
- 36 **Gernot:** Töten!
- 37 **Hagen:** Ortwin.
- 38 **Ortwin:** Töten. Abschlachten, in Stücke schneiden! (NI 94f.)

Die hier zitierte Szene konstituiert sich vollkommen aus ihrer *poetischen Sprachgestalt* heraus und zeugt von ausgesprochen hoher *unmittelbarer Texttheatralität*. Das Wort „Töten“ wechselt sich mit anderen Einwort-Setzungen in Form von Frage und Antwort ab. In seiner regelmäßigen Wiederholung gibt es den hämmernden Rhythmus dieses Abschnittes vor. Anders als das Reizwort „mörder“ bei Laucke (Beispiel 22, S. 71f.) wird es nicht syntaktisch eingebettet und erst nach und nach herausgestellt, sondern es präsentiert sich sofort einzeln und im Volltakt, als bereits unumstößliche Antwort. Mit „Töten. Siegfried.“ nimmt Hagen den gesamten Inhalt dieser Szene vorweg. Die Zustimmung der übrigen geschieht wie in einem Ritus, in dessen Trommelrhythmus alle Beteiligten ekstatisch einstimmen. Der Name „Siegfried“ fällt nur einmal im gesamten Szenentext, während die übrigen Namen wie bei einem Appell aufgerufen werden. Außer Giselher und Gunther (welcher schweigt) ordnen sich alle Sprecher dem

Rhythmus unter und stimmen dem Beschluss wie mechanisch zu, jeweils die vorher genannte Begründung wiederholend. Ortwin treibt sogar die ‚Maschinerie‘ (s. u.) weiter an, indem er jeweils Synonyme des Mordens ergänzt, die zur dramatischen Intensität und Steigerung der *unmittelbaren Texttheatralität* beitragen („Töten. Durchbohren. Aufspießen!“).

Nur Giselhers Zwischenrufe sind weder stilistisch noch rhythmisch eingebettet und steuern jedes Mal gegen die Repliken der übrigen an. Auch hier lässt sich eine Steigerung beobachten: Deutlich nimmt im Laufe der Szene ihr Grad an Stilisierung ab. Giselhers letzte verzweifelte Ausrufe sind stark alltagssprachlich gestaltet: „Hör auf! – Hör doch auf. Halt endlich die Fresse, du Wurm! Aufhören!“ (NI 96).

Zum Abschluss wird dreimal an den König appelliert, bis dieser endlich seine Zustimmung gibt: „Ja. Ja. Ja! – Was seht ihr mich so an? Natürlich töten“ (NI 96). Auf diese Weise schließt der Abschnitt mit dem Wort, mit dem er begonnen hatte: „töten“.

Die hier betrachtete Szene ist angesichts ihrer *poetischen Gestalt* zweifellos als ein eigenständiges sprachliches Kunstwerk zu betrachten, welches Sprache als Mittel der Ideologisierung darstellt.

Moritz Rinke kommentiert die Szene, auf das hier verwandte poetische Verfahren angesprochen, wie folgt:

Also, da habe ich an eine Art Maschinerie gedacht, die durch Sprache entsteht, wie eine systematische Ideologisierung, die sprechen sich also das „Töten“ gemeinsam in ihre Hirne hinein. Das stimmt, das ist ein sehr formaler Zugriff, aber es geht ja darum, etwas Fremdes, eigentlich Unverständliches in die Köpfe zu kriegen, nämlich den Freund, den Verwandten, den Retter Burgunds zu töten.³⁴⁶

Alte und neue Zeit – Rezeption in der Rezeption

Trotz der tiefgreifenden Dramatik, der scharfsinnigen und einfühlsamen Analyse der Figuren und der Handlungszusammenhänge zeichnet sich der Theatertext durch sehr humorvolle Gestaltung aus, durch viel Situationskomik und zahlreiche ironische Brechungen.³⁴⁷ Rinke spielt auf der rezeptionssoziologischen Ebene immer wieder mit den möglichen Erwartungen und den teilweise diffusen Vorkenntnissen des Publikums, wie zum Beispiel in der Szene von Siegfrieds An-

³⁴⁶ Reinhardt / Rinke (2010), S. 26.

³⁴⁷ Bezüglich der Situationskomik konnte Rinke bereits viel aus dem *Nibelungenlied* übernehmen: Der mittelalterliche Text bietet eine beträchtliche Reihe amüsanter Szenen, die bis ins kleinste Detail ausgesponnen sind und zunächst für humorvollen Abstand zum tragischen Geschehen sorgen. Beispiele hierfür sind der Wettkampf mit Brünhild und der Brautnachtsbetrug.

kunft in Worms.³⁴⁸ Auch an zahlreichen anderen Stellen gelingt es dem Autor, verschiedene Rezeptionsperspektiven einzubeziehen und sichtbar zu machen. Er steuert die Rezeption durch ständiges Persiflieren bekannter Schemata in Richtung einer Revision derselben, wie zum Beispiel in der ironischen Brechung am Ende, inmitten des fürchterlichen Kampfszenarios. Kriemhild wendet sich hier, bevor sie die Halle in Brand setzen lässt, an Siegfrieds Bild: „Das mag ich nicht an meinem Volk, mal ist es treu, mal nicht“ (NI 238). Die berühmte *Nibelungen-treue* wird auf diese Weise auch an vielen anderen Stellen explizit thematisiert.³⁴⁹ Ähnlich behandelt Rinke in seinem Text das Thema *Deutschtum*³⁵⁰. Dem *Katalog der deutschen Tugenden* der Ausgabe von der Hagens³⁵¹ setzt er eine eigene Liste ‚deutscher Tugenden‘ entgegen. Über den gesamten Text verstreut finden sich kleine humorvolle Spitzen wie der folgende – rhythmisch gestaltete – Ausspruch des Burgwächters: „Wer Deutsche weckt, verursacht Kosten!“ (NI 29). Auch die problematische Rezeptionsgeschichte des Nibelungenliedes wird ironisch thematisiert:

(90)

Gunther: Ja, wir werden uns von nichts und niemandem mehr für irgendwas von links noch rechts vereinnahmen oder umstimmen lassen. Wir sind und bleiben Burgunder! Basta! Zum Wohl! (NI 31)

Doch wird das Spiel mit der Rezeptionsperspektive vor allem auf sprachlicher Ebene deutlich: Stilistisch heterogene Repliken der einzelnen Figuren erzeugen immer wieder ein Schwanken zwischen verschiedenen Bewusstseinssebenen. Zum Beispiel beginnt Gunther bei Siegfrieds Ankunft in Worms seine Rede in altertümlichem Sprachstil: „Und weshalb nun, edler Siegfried, seid Ihr hier?“

³⁴⁸ Hier bewirkt die kongruente Informiertheit zwischen Hagen und dem Publikum, dass dieses den Vasallen als eine Art Sprachrohr wahrnehmen kann: Hagen stellt wie ein Talkshow-Moderator dem gefeierten Star alle wichtigen Fragen. Siegfrieds arroganten Antworten und die verblüfften und empörten Reaktionen der übrigen Figuren tragen zur ironischen Distanz bei, während dem Publikum gleichzeitig sein eigener begrenzter Wissensstand zum Nibelungenstoff wie ein Spiegel vorgehalten wird: „Siegfried, da war jedoch irgendwas mit einem Lindenblatt?“ (NI 23).

³⁴⁹ S. z. B. NI 150: Hagen: „Euer Hagen ist so treu, dass er sich nichtmal vom König umbringen lässt.“ Vgl. auch Reinhardt (2010), S.74f.

³⁵⁰ S. z. B. NI 25, 39, 93. Dass im *Nibelungenlied* das Wort *deutsch* aus geschichtlichen Gründen gar nicht fällt, außer in einem einzigen unbedeutenden Satz (S. 408, Strophe 1354,4), scheint auch heutzutage offenbar noch nicht sehr bekannt zu sein. So beklagt zum Beispiel Jessen in seinem Verriss des Stückes, Rinke habe alles weggelassen, „was ihm irgend ungemütlich und deutsch erschien“. Vgl. Jessen, Jens: Hier spricht Hagen vom Schulfunk zum Volk. Die Nibelungen in Worms. In: Die ZEIT 35/2002. http://www.zeit.de/2002/35/Hier_spricht_Hagen_im_Schulfunk_zum_Volk. (Stand 12 / 2013).

³⁵¹ Vgl. Anm. 326 (zur Rezeptionsgeschichte des Nibelungenliedes).

(NI 4). In der mittelalterlichen Vorlage heißt es an der entsprechenden Stelle ebenfalls „édel sîvrit“³⁵². Bei Rinke wechselt der König im gleichen Gespräch in einen saloppen Ton über, der auf heutiges gesprochenes Alltagsdeutsch referiert: „Also, wir wollen Xanten, glaub ich, gar nicht haben. Uns geht’s gut“ (NI 25). Im Vergleich zum Textbeispiel 82 findet hier der Stilwechsel also innerhalb derselben Figurenrede statt. Auch Siegfrieds Rede kippt bei seiner Ankunft in Worms unmittelbar von stilisierter Sprache in alltagssprachlich gefärbten Stil: „Sind wir hier in der Schweiz oder was? Was sind denn das für Deutsche?“ (NI 25). Dass gerade diese Fragen besonders alltagssprachlich geprägt sind, unterstreicht abermals die Revision der noch heute verbreiteten Meinung, Siegfried sei ein ‚deutscher‘ Held.

Auch Kriemhilds Rede erhält durch das oben beschriebene Code-Switching unterschiedliche Zeitreferenz, d. h. verortet die Figur einmal im Mittelalter, einmal in der heutigen Zeit. Dies wird bereits in der ersten Szene, in der sie auftritt, deutlich. Zunächst wehrt sie in heutigem alltagssprachlichen Sprechstil entsetzt einen Bewerber ab: „Der sieht ja aus wie ein Stoffzelt!“ (NI 16). Daraufhin erzählt sie in altertümlich gefärbter Sprache ihren Falkentraum: „Mutter, mir träumte schlecht. Ich ziehe einen Falken auf, einen prächtigen Falken mit großen Flügeln. [...]“ (NI 16).

Als Signal auf der Ebene des äußeren Kommunikationssystems erzeugt dieses Code-Switching einen steten Wechsel von Nähe und Distanz zu den Figuren. Es deckt die unterschiedlichen zeitlichen Ebenen auf, auf die der Text referiert. In dieser Weise wird, wie in der Szene des Balkon-Gedichts, auch das Befremdliche, welches von dem alten Epos ausgehen mag und die heutigen Rezipienten ganz offensichtlich auch amüsieren darf, mithilfe der Sprache erfasst und ausgelotet.³⁵³ Diese mehrschichtige Figurenrede macht die Rezeption der Rezeption im Text wahrnehmbar.³⁵⁴

Würmer und Worms: Wortspiele

Zu den poetischen Elementen, die Rinke zur Verdichtung und Intensivierung einzelner Motive einsetzt, gehört nicht zuletzt das Spiel mit den Wörtern „Würmer“ und „Worms“, welches sich wie ein roter Faden durch den gesamten Text zieht. Die beiden folgenden Beispiele mögen einen Eindruck davon geben. Als erste Figur leitet Isolde das *Würmer*-Motiv in ihrer Rede an den aufgehängten Gunther ein (Beispiel 91). Es wird später vor allem von Brünhild und Giselher aufge-

³⁵² Das Nibelungenlied, S. 106.

³⁵³ Rinke hat in seinem Nibelungen-Stück von 2002 sogar kurze Dialogabschnitte in Mittelhochdeutsch eingefügt.

³⁵⁴ Interessant ist in diesem Zusammenhang der Hinweis von Siegfried Grosse, dass auch im *Nibelungenlied* Termini benutzt werden, die zur Zeit der Niederschrift des Epos’ im allgemeinen Sprachgebrauch nicht mehr geläufig waren, wie zum Beispiel der Ausdruck *recke*. In: Das Nibelungenlied, Kommentar S. 726.

nommen und weiterentwickelt. Im Zitat 92 ist am Ende sogar ein aktueller Bezug zu den Nibelungenfestspielen in Worms eingearbeitet.

(91)

- 1 Ihr Würmer! Fresst euch einfach in unser Leben und habt gar keine Augen! [...]
- 2 Sei froh, dass deine Gefangenen sich vornehm wie ein Gast verhalten und dich
- 3 so hängen, wie du hängst, du Würmerkönig! Kleines Wormsgeschlecht! (NI 60f.)

(92)

- 1 **Giselher:** [...] Oh nein, Sindold, wir sind großenwahnsinnige Würmer, die um
- 2 ein Nibelungenschwert herumkriechen und hoffen, dass es jemand für sie
- 3 nach oben hält....[...] am Ende muss alles Wurm sein wie wir. Auf
- 4 Deutschland!
- 5 **Sindold:** Sehr interessant, aber das Essen wird kalt.
- 6 **Giselher:** Jawohl, ich hab Respekt vor der Wormser Küche, die wird dem Wurm
- 7 der Würmer schmecken. Sieht aus wie eine Siegfriedplatte?³⁵⁵ (NI 134)

Zusammenfassung

Aus den hier angeführten Beispielen geht hervor, welche Vielfalt an *poetischen Sprachgestalten* auch innerhalb eines Theatertextes mit stabiler dramatischer Struktur vorherrschen kann. Wie in Dürrenmatts Dramentexten³⁵⁶ wird hier die Polyfunktionalität der Figurenrede in all ihren Aspekten ausgeschöpft, um auf der Ebene des äußeren Kommunikationssystems über *poetische Sprache* ein *Mehr* an Informationen zu liefern.

Zu den vornehmlich im Text angewandten Verfahren gehört zum einen die Wiederaufnahme und Variation von vorher eingeführten poetischen Strukturen und Bildern. Dieses Mittel dient der Themenentfaltung auf der übergeordneten textuellen Ebene (s. Brünhilds Erniedrigung als Zeichen der Vorherrschaft der „kleinen Zeit“) sowie der Verdichtung bestimmter Motive (vgl. das Motiv von „Wahrheit“ und „Lüge“ oder die Verbindung von „Wurm“ und „Worms“).

Das zweite häufig verwandte Muster besteht in der Gegenüberstellung zweier Stilschichten innerhalb eines Dialogs oder einer Figurenrede. Dabei wird auf der einen Seite eine gehobene Stilschicht benutzt, die sich oft rhythmisch gestaltet und auf eine andere *Welt* oder auf ältere Sprachkonventionen bzw. ältere Formen der Bühnensprache referiert. Demgegenüber steht alltagssprachlich gefärbte Figurenrede mit starker Referenz auf das aktuelle Zeitgeschehen. Die Fi-

³⁵⁵ Die „Siegfriedplatte“ als Anspielung auf Wormser Restaurants, in denen Speisen wie „Kriemhilds Lenden“, „Eisbecher Lindenblatt“ oder der Salat „Siegfried“ serviert werden. Vgl. Seitz, Josef (2002): Epos ohne Helden. In: FOCUS 12.8.02. http://www.focus.de/panorama/reportage/reportage-epos-ohne-helden_aid_20383-6.html. (Stand 12 / 2013).

³⁵⁶ Vgl. Kap. 3.2.

gur-Grund-Verhältnisse wechseln hierbei: einmal bildet die alltagssprachliche Rede den Grund, einmal der rhythmisch-musikalische Stil.

Dieses einfache Muster der Kombination zweier Stilschichten innerhalb der Figurenrede kann, wie gezeigt wurde, auf verschiedene Weise wirksam werden. Rinke verwendet es an vielen Stellen, um zentrale Aussagen des Stückes, Utopie-Entwürfe und Vorausdeutungen hervorzuheben. In diesen Fällen bildet die alltagssprachlich gefärbte Rede den Grund, von dem sich solche Aussagen abheben. An anderen Stellen deckt dieses Verfahren die doppelte zeitliche Referenz des Textes auf, wobei sich alltagssprachliche Rede vom vorhergehenden altertümlichen Sprechstil abhebt. Auf diese Weise wird sprachlich die Projektion der Nibelungen-Geschichte in die heutige Zeit vollzogen, ohne die Referenz auf die alte Zeit einzubüßen. Es tritt der analytische Aspekt des Theatertextes zum Vorschein, und die Rezeption in der Rezeption wird erfahrbar. Ähnlich verhält es sich mit den zu Gedichten gerahmten Versatzstücken des mittelalterlichen Originaltextes. In der Gegenüberstellung mit alltagssprachlicher Rede wird zu beiden Sprachstilen eine ironische Distanz erzeugt, die dazu einlädt, dem alten Epos unvoreingenommen gegenüberzutreten.

Auch die Entmythologisierung der Siegfried-Figur wird in erster Linie sprachlich vollzogen, im Kontrast zweier Sprachstile, der zur Revision des Helden-Bildes beiträgt.

Einen Sonderfall stellt die 12. Szene dar. Hier wird in extremer sprachlicher Reduktion und Stilisierung das Paradox der Ermordung Siegfrieds erfasst. Viel radikaler als beispielsweise Laucke mittels Verdichtung das Thema „mörder“ herausstellt (Textbeispiel 22), behandelt Rinke hier das Motiv „Töten“, indem er es zum Träger der rhythmischen Sprachgestalt der gesamten Szene macht. Dieses minimalistische Verfahren führt auf der einen Seite, wie der Autor selbst sagt, die Macht der Sprache als Mittel der systematischen Ideologisierung vor. Zum anderen zielt es auf körperliche Wahrnehmung und Sinnübermittlung: Das nicht mehr Nachvollziehbare, das Paradox scheint wie bei Dürrenmatt nur noch in hochstilisierter Form bzw. extremer Verfremdung fassbar zu sein. Wie für Heiner Müller ist die Frage nach der sinnlichen Qualität von Sprache hier politisch gefasst.

Insgesamt bestätigt die Analyse, dass ein dramatischer Text mit stark ausgearbeiteten Figuren und Handlungsabläufen keinesfalls im Widerspruch zu *poetischer Sprachgestalt* steht. Im Gegenteil: Nur über die *poetische Sprache* dieses Theatertextes wird die Entmythologisierung des alten Epos' und seine Befreiung von verzerrter Rezeption nachvollziehbar. Gleichzeitig wird das *Große* und *Universale* des *Nibelungenliedes* bewahrt bzw. neu gestaltet.

5. Resümee

5.1 „Eine vollständige Neubewertung der Rede und all ihrer Teile“

Die vertiefenden Analysen in Kapitel 4 haben gezeigt, dass innerhalb des breiten Spektrums von Schreibweisen in zeitgenössischen Theatertexten eine beachtliche Vielfalt von *poetischen Sprachgestalten* anzutreffen ist.

Es wurde dargelegt, dass auch solche Stücke, die vornehmlich alltagssprachlich angelegt sind, Abweichungsqualitäten aufweisen, die von leichten Stilisierungen bis hin zu *poetischer Sprache* reichen (Kap. 4.1). Oft werden typische Strukturen der Alltagssprache, die bereits *unmittelbare Texttheatralität* erzeugen, verdichtet und dadurch in ihrer besonderen Prägnanz zu Elementen der Stilisierung. Die *poetische Sprache* in realistisch angelegten Theatertexten betrifft alle linguistischen Beschreibungsebenen und kann sehr unterschiedliche *Gestalten* und Funktionen haben. Oft dient sie zur Herausbildung von Textthemen, v. a. dort, wo ‚realistische‘ Sprache zur Erfassung der Gegenstände nicht ausreichend erscheint. An anderen Stellen hat sie die Funktion der Regelung von Distanz und Nähe bezüglich der Figuren und der Handlung. In weiteren Fällen gibt sie durch das Ausstellen von Sprache Aufschluss über den jeweiligen soziokulturellen Kontext, auf den das Stück referiert. Bettens Einschätzung bezüglich des Theaters der 1970er-Jahre³⁵⁷, dass nämlich die Ästhetik des Realismus immer auf Wirkung berechnet ist und einen gezielten Einsatz von Stilisierungen aufweist, lässt sich insofern auch auf zeitgenössische ‚realistische‘ Texte übertragen.

In den *poetisch* angelegten Theatertexten (Kap. 4.2) erweist sich die Spannweite möglicher Gestaltung als unendlich weit. Jeder Text bildet seine eigenen *poetischen Sprachgestalten* aus, die den kreativen ästhetischen Zeichencode des Gesamtstückes konstituieren. Dieser wird als Ganzes wahrgenommen, als *Gestalt*, die gemäß ihres eigenen und einmaligen Regelsystems produktiv weiterentwickelt werden kann. Sie birgt, wie gezeigt wurde, vielfältige Sinnpotentiale und öffnet in der Rezeption Bedeutungsräume, die eine wichtige Voraussetzung für die Interpretation sind.

In *Der graue Engel* lenkt die *poetische Sprachgestalt* die Aufmerksamkeit auf die Komposition des Textes selbst, welcher sich auf spielerische Weise entrollt und überraschende Referenzrelationen herstellt, die vor dem Hintergrund des speziellen Falles *Marlene Dietrich* zu universellen Aussagen führen.

In *faust hat hunger* vollzieht die besonders vielgestaltige *poetische Sprache* Bewegungen nach, die jeweils sinnbildlichen Charakter haben. Dabei deckt sie nach und nach die allgemeine innere Leere der Figuren auf. Aus den musikali-

³⁵⁷ Betten (1985), S. 398.

schen Eigenschaften der Sprache ergibt sich einerseits die Offenheit und andererseits die besondere Prägnanz des Textes. Seine spezifische Referenz auf Goethes *Faust* kommt dabei vielfach zum Tragen.

In *worst case* wird mittels der *poetischen Gestalt* das sprachliche Verfertigen von Diskursen und deren Macht über das Subjekt vorgeführt. Sprache ‚wuchert‘ hier aus und lädt zum kreativen Spiel mit sich ein.

Auch in *Die Nibelungen*, einem Text mit traditioneller Dramenform, wird *poetische Sprache* in mehrerer Hinsicht wirksam. Sie dient der Verdichtung, Verknüpfung und Weiterentwicklung von Themen und Motiven, sowie der Herausstellung zentraler Aussagen. Darüber hinaus öffnet sie die Wahrnehmung für die verschiedenen Zeit- und Bewusstseinssebenen, auf die der Text referiert, und macht insgesamt Entmythologisierung und Befreiung von verzerrter Rezeption nachvollziehbar.

Die *poetische Sprache* manifestiert sich in den untersuchten Theatertexten auf allen linguistischen Beschreibungsebenen.

Auf der grammatischen Ebene tritt sie häufig durch syntaktische Abweichung in Bezug auf Wortstellung hervor, die rhythmische Sprachgestaltung und Musikalität bewirkt (*faust hat hunger*, *Die Nibelungen*). Andere Formen von syntaktischer Abweichung sind z. B. die asyndetische Reihung von Wörtern (*Der graue Engel*), welche wieder aufgenommen und in neue Relationen gestellt werden, oder die ‚kernlosen‘ Sätze der Dialoge von *faust hat hunger*. Ebenfalls auf grammatischer Ebene anzusetzen ist der ungewöhnliche Gebrauch des Konjunktiv I in *worst case*. Besonders viel poetischer Gestaltungsspielraum wird auf der Wortbildungsebene genutzt, wie vor allem an den Texten *Der graue Engel* und *worst case* gezeigt werden konnte.

Für alle hier aufgeführten Phänomene gilt jedoch, dass sie zwar stilistisch markiert sind, aber nicht zur *Dekonstruktion* von Sprache führen. Im Fall der Rhythmisierung handelt es sich meistens um bereits konventionell etablierte Muster *poetischer Sprache*, während die Kreativität auf der Wortbildungsebene eine Pointierung typischer Grundmuster heutiger Standardsprache darstellt, die den gebräuchlichen Regeln unterworfen ist (z. B. Ad-hoc-Komposita). In diesem Sinne herrscht in den zeitgenössischen Theatertexten ein weniger radikaler Umgang mit Sprache vor, als er vergleichsweise bei Stramm, bei den Futuristen und Dadaisten zu finden war.

Auf der gesprächsanalytischen und interaktionistischen Ebene manifestiert sich *poetische Sprache* häufig in der Unterhöhlung des Dialogs durch Abweichung von Normerwartungen, d. h. durch Wegfall von typischen Elementen authentischer Gespräche bezüglich der Interaktion.

Auf der textlinguistischen Beschreibungsebene finden sich in allen analysierten Stücken Verfahren der Wiederholung, insbesondere Phänomene von Strukturrekurrenz und Variation (*der graue Engel*, *faust hat hunger*, *worst case*). In Kapitel 3.1 wurden Formen der Wiederholung bei Stein als korrigierendes Neubetrachten und -Erfassen-Wollen von Gegenständen interpretiert. Bei Bernhard hingegen erwiesen sich diese vor allem als Mittel der Herausbildung von Themen

sowie als Zeichen der Ausweglosigkeit der Figuren. In Rinkes *Der graue Engel* dient die variierte Wiederholung zur Herstellung neuer Referenzrelationen und zum Neu-Justieren bestimmter Zusammenhänge. Spiralförmige Wiederholungen, die von einem Reizwort ausgehen, zeigen in diesem Text wiederum starke Analogie zu Bernhards Verfahren. Die gleiche Feststellung konnte für Palmetshofers *faust hat hunger* getroffen werden. In Rinkes *Die Nibelungen* dient Wiederaufnahme und Variation wie bei Dürrenmatt vornehmlich zur Weiterentwicklung zentraler Themen. Die Sprache in *worst case* nimmt mittels unterschiedlicher Wiederholungsformen wie bei Stein besonders viel Raum ein und erzeugt retardierende Momente. Im Vergleich zu Steins Texten sind Rögglas Verfahren allerdings überwiegend auf der Wortbildungsebene zu beobachten. Dieser Unterschied mag nicht zuletzt darin begründet sein, dass auf jener Ebene in der deutschen Sprache im Vergleich zum Englischen sehr viel mehr Spielraum besteht.

Auf der semantisch-thematischen Ebene lassen sich Isotopieketten (*faust hat hunger*) feststellen, die Motivverknüpfung und -verdichtung bewirken.

Es hat sich darüber hinaus bestätigt, dass *poetische Sprache* häufig die Textsortenebene betrifft³⁵⁸, wie beispielsweise die Abweichungsqualitäten der Regieanweisungen einiger Stücke oder der Gedichte in Rinkes *Nibelungen* zeigen.

Nicht in allen untersuchten Texten hebt sich die *poetische Gestalt* als Figur auf einem Grund von alltagsprachlich gefärbter Rede ab. In den Stücken von Rinke sind die Verhältnisse teilweise umgekehrt: Alltagsprachlicher Stil erscheint im Kontrast zu rhythmisch gehobener Sprache markiert.

Für alle analysierten Theatertexte gilt, dass *poetische Sprache* kein „rhetorischer Schmuck“ ist, wie bereits Jakobson betont hat³⁵⁹. Sie dient auch nicht lediglich als formale Entsprechung bzw. Stützung inhaltlicher Aussagen, sondern generiert neue Bedeutung, die für das Verständnis dieser Texte unabdingbar ist: Sie ist immer „eine Neubewertung der Rede und all ihrer Teile“³⁶⁰. Aus diesem Grund spielen linguistische Analysen grundsätzlich bei der Erschließung *poetisch* gestalteter Theatertexte eine entscheidende Rolle.

5.2 „Es ist die undeutbare Wirkung eines Kunstwerks, körperlich und seelisch zu bewegen“³⁶¹

Anhand des historischen Überblicks zum Verhältnis von Sprache / Text und Theater konnte eine Linie aufgezeigt werden, die die hier analysierten zeitgenössi-

³⁵⁸ Vgl. Foschi-Albert (2008), S. 287.

³⁵⁹ Jakobson (1960), S. 178.

³⁶⁰ Ebd.

³⁶¹ Walden, Herward (1920): *Der Sturm* 12/1920/21, Nr. 1. Zitiert nach Brauneck, S. 212.

schen Texte mit Schreibweisen der Historischen Avantgarden sowie mit *poetischen Verfahren* bei Stein, Dürrenmatt und Bernhard verbindet. In manchen Fällen kann eine besonders ausgeprägte Verwandtschaft zu Vorgängern festgestellt werden, wie beispielsweise in Bezug auf verschiedene Wiederholungsformen. Analogien zu Verfahren der Überlagerung und Zitation von Müller sind zwar nicht in den untersuchten Texten zu beobachten, doch finden sich die Theatertext-Konzepte Müllers (Text als Widerstand, Körper, musikalisches Material) bei allen Autoren wieder. Allen hier analysierten *poetisch* angelegten Texten ist gemeinsam, dass Sprache sinnlich-körperliche Wahrnehmung ermöglicht und in ihrer zeitlich-räumlichen Dimensionen ausgeschöpft wird. Unter Anwendung des theaterwissenschaftlichen Begriffs *unmittelbare Texttheatralität* konnten diese Aspekte als spezifisch für *poetische Sprache* erfasst und beobachtet werden. Trotz der Analogien zu den oben genannten Schreibpositionen konnte gezeigt werden, dass die zeitgenössischen Autoren auf kreative Weise jeweils ihre ganz individuelle *poetische Sprache* entwickeln. Diese kann, wie im Falle Rinkes, von Stück zu Stück variieren.

Neva Šlibar konstatiert für die neuste deutsche Literatur, dass *Entautomatisierung* auch heute noch Qualitätskriterium für Kunstwerke sei.³⁶² Sie definiert die Funktion von Kunst dabei mit Rekurs auf Viktor Šklovskij als Wiedergewinnung und Intensität der Lebenswahrnehmung³⁶³. Nach Šklovskij müsse die Wahrnehmung dem Automatismus entrissen, d. h. möglichst verstärkt und verlängert werden.³⁶⁴

Den Analysen der vorliegenden Arbeit zufolge lässt sich *Entautomatisierung* als Qualitätskriterium auch in Bezug auf sprachliche Verfahren in zeitgenössischen Theater texts bestätigen. Es hat sich auch gezeigt, dass „qualitativ wertvolle Literatur immer doppelt Abweichung“ [ist]: „zunächst als Literatur gegenüber den pragmatischen Sphären, und dann nochmals innerhalb des Sozial- und Kommunikationssystems Literatur“³⁶⁵. *Entautomatisierung* erweist sich zudem als komplexes Phänomen der Rezeption, das Widerstand und Sichtbarmachung bedeutet sowie musikalisches Erleben und unmittelbare körperlich-sinnliche Erfahrung mit einschließt.

³⁶² Šlibar, Neva (2012): Desautomatisierung der Sprache als entscheidendes Qualitätskriterium für die neuste deutschsprachige Literatur? In: Grucza, Franciszek (Hg.): Akten des XII. Internationalen Germanistenkongresses in Warschau. Bd. 4. Frankfurt/M.: Peter Lang. S. 19–24.

³⁶³ Šklovskij, Viktor (1916): Die Kunst als Verfahren. In: Striedter, Jurij (Hg.) (1994): Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa. 5. Aufl., München: Fink. S. 3–35, hier S. 17f.

³⁶⁴ Ebd., S. 30.

³⁶⁵ Šlibar, S. 22.

„... dass die Zeit des Textes im Theater erst kommen wird“

5.3 „... dass die Zeit des Textes im Theater erst kommen wird“

Die Auffassung, dass Sprache im *neuen Theater* eine *De-Semantisierung* erfahre³⁶⁶, konnte durch die Analysen nachdrücklich widerlegt werden. Auch *Dekonstruktion* im Sinne von Sprachzertrümmerung ist offensichtlich zurzeit kein Anliegen der Autoren. Diese schöpfen die „gegebene Sprache“ (Jakobson 1960, S. 173) hingegen in all ihren Facetten auf kreative Weise aus und bewirken somit anstelle von *De-Semantisierung* einen Zusatz an semantischen Bezügen.

Darüber hinaus wurde, entgegen der Meinung, sprachliche Poesie sei so genannten *postdramatischen* Schreibweisen vorbehalten, gezeigt, dass auch bei stabiler Dramenform eine ausgeprägte *poetische Sprachgestalt* vorherrschen kann, zumal sich *poetische Sprache* generell als ein Phänomen des äußeren Kommunikationssystems erweist.

Angesichts der großen sprachlichen Kreativität, die sich in vielen zeitgenössischen Theatertexten manifestiert, ist zu hoffen, dass dieser grundsätzlich mehr Aufmerksamkeit geschenkt wird, vor allem in den Kulturwissenschaften und im Theaterbetrieb. Von Seiten der Linguistik ist im Besonderen zu wünschen, dass sie *poetische Sprache* allgemein als Phänomen innerhalb der Kategorien der Ver-textungsverfahren anerkennt.

Theatertexte sind als eigenständige Kunstwerke zu betrachten. Dazu gehört unter anderem, dass sie in ihrer „dichterischen Fassung“ (Dürrenmatt) publiziert und einem breiten Leserkreis zugänglich gemacht werden.³⁶⁷ Nur auf diese Weise können sie auch geschützt und möglichen Eingriffen von Regisseuren zum Trotz dauerhaft erhalten bleiben.

Insgesamt ist zu hoffen, dass sich die Prognose Heiner Müllers so bald wie möglich bewahrheitet, nämlich „daß die Zeit des Textes im Theater erst kommen wird“³⁶⁸.

³⁶⁶ Lehmann (2005), S. 263.

³⁶⁷ Dies gilt bereits für viele Theatertexte, besonders für solche von namhaften Autoren, doch betrifft es nur einen geringen Teil der Textproduktion im Theater.

³⁶⁸ Müller, Heiner / Weimann, Robert (1991): Gleichzeitigkeit und Repräsentation – Ein Gespräch (Juli 1989). In: Weimann, Robert / Gumbrecht, Hans Ulrich: Post-moderne – globale Differenz. Frankfurt/M.: Suhrkamp. S. 182–207, hier S. 196.

6. Anhang: Kurze Informationen zu den Autoren

In aller Kürze Informationen zum Werk und Wirken von Theaterautoren zu liefern, ist immer problematisch und führt zwangsläufig zu einer verzerrten Darstellung, vor allem wenn man sich, wie im Folgenden, nur auf wenige Aspekte wie Studium, Werke, Auszeichnungen beschränkt. Dabei fallen automatisch viele wichtige Angaben zu weiteren Schaffensbereichen (journalistisches Arbeiten, Lehrtätigkeit usw.) weg. Die folgenden Informationen erheben daher keineswegs Anspruch auf Vollständigkeit, sondern sollen lediglich helfen, jeweils einen kleinen Einblick in das künstlerische Schaffen der Autoren (Stand 2013) zu geben.

Dirk Laucke (* 17. Juni 1982 in Schkeuditz)

Studium:

Psychologie an der Universität Leipzig, Szenisches Schreiben an der Universität der Künste Berlin

Theaterstücke:

2004 Lesung als Nachwuchsdramatiker bei den Salzburger Festspielen mit dem Stück „Symptom“

„Hier geblieben!“ Theaterstück für Menschen ab 12 (UA Grips Theater Berlin, Mai 2005), gemeinsame Arbeit mit Reyna Bruns und Magdalena Grazewicz im Auftrag des GRIPS-Theater Berlin

„Neustaat Halle“, Politische Late-Night-Show (UA Thalia Theater Halle / Internationale Sommerschule Halle-Neustadt, Okt. 2005)

„alter ford escort dunkelblau“ (UA Städtische Bühnen Osnabrück, 27.01.2007), Einladung zu „stücke '07“, 32. Mülheimer Theatertage NRW, Abdruck in „Theaterheute“ 05/07

„Silberhöhe gibts nich mehr“ (UA Thalia Theater Halle, 14. März 2008)

„Wir sind immer oben“, entstanden während der Teilnahme am Theaterlabor 2007 des Düsseldorfer Schauspielhauses (UA Schauspiel Essen, 14. September 2008)

„Der kalte Kuss von warmem Bier“ (UA Stadttheater Heidelberg, 2. Mai 2009)

„zu jung zu alt zu deutsch“ (UA Städtische Bühnen Osnabrück, 15. Mai 2009)

„Ultras“, Theaterprojekt mit jugendlichen Fans (UA Thalia Theater Halle, 18. September 2009)

„Für alle reicht es nicht“ (UA Staatsschauspiel Dresden, 30. Oktober 2009), Einladung der Inszenierung zu den Mülheimer Theatertagen 2010

Anhang

- „Start- und Landebahn“ (UA Städtische Bühnen Osnabrück, 16. Mai 2010)
„Stress! Der Rest ist Leben“ (UA GRIPS Berlin, 11. Februar 2010)
„Bakunin auf dem Rücksitz“ (UA Deutsches Theater Berlin, 8. Oktober 2010)
„Angst & Abscheu in der BRD“, Koproduktion zwischen dem Ringlokschuppen Mülheim und Theater Oberhausen (Preview in Mülheim, 15. Oktober 2010. Premiere in Oberhausen, 22. Oktober 2011)
„Alles Opfer oder grenzenlose Heiterkeit“ (UA Ruhrfestspiele Recklinghausen, 10. Juni 2011; in Koproduktion mit dem Staatsschauspiel Dresden, Premiere 17. September 2011)
„Jim Bowatski hat kein Schamgefühl“, Theater Unten (UA Schauspielhaus Bochum, 3. Februar 2013)
„Samurai“ (UA Theater Heidelberg, 23. November 2013)
„Seattle“ (UA Theater Freiburg, 1. Februar 2014)

Kinofilm:

„Zeit der Fische“, Kinofilm 2007, Produktion: Luna Film, Berlin

Hörspielproduktionen:

- „alter ford escort dunkelblau“ (MDR 2008, als bestes regionales Hörspiel ausgezeichnet bei den Zonser Hörspieltagen Mai 2009)
„Start- und Landebahn“ (MDR 2011)
„Angst und Abscheu in der BRD – Sendezwang“, eine Hörspielproduktion zusammen mit Matthias Platz und Thomas Mahmoud (WDR 2011)

Auszeichnungen:

- 2006 Kleistförderpreis für „alter ford escort dunkelblau“
2007 Autor des Jahres in „Theaterheute“
2009 Förderpreis zum Lessingpreis des Freistaates Sachsen
2010 Dramatikerpreis des Kulturkreises der deutschen Wirtschaft im BDI (Verleihung im Oktober in Chemnitz)
2011 Verleihung des mit 5.000,- € dotierten Georg-Kaiser-Förderpreis des Landes Sachsen-Anhalt

Weitere Informationen unter:

http://www.kiepenheuer-medien.de/autoren/data_autoren/ka_842945013/showAutor (Stand 12 / 2013)

Dea Loher (* 20. April 1964 in Traunstein)

Studium:

Philosophie und Germanistik in München und Szenisches Schreiben an der Hochschule der Künste Berlin

Theaterstücke:

- „Tätowierung“ (UA Ensemble Theater am Südsterne Berlin, 1992)
- „Olgas Raum“ (UA Ernst Deutsch Theater Hamburg, 1992)
- „Leviathan“ (UA Niedersächsisches Staatstheater Hannover, 1993)
- „Fremdes Haus“ (UA Niedersächsisches Staatstheater Hannover, 1995)
- „Blaubart - Hoffnung der Frauen“ (UA Bayerisches Staatsschauspiel München, 1997)
- „Adam Geist“ (UA Niedersächsisches Staatstheater Hannover, 1998)
- „Manhattan Medea“ (UA steirischer Herbst, 1999)
- „Berliner Geschichte“ (UA Niedersächsisches Staatstheater Hannover, 2000)
- „Klaras Verhältnisse“ (Uraufführung Burgtheater Wien, 2000)
- „Der dritte Sektor“ (UA Thalia Theater Hamburg, 2001)
- „Magazin des Glücks“ (UA Thalia Theater Hamburg, 2001-2002)
- „Unschuld“ (UA Thalia Theater Hamburg, 2003)
- „Das Leben auf der Praca Roosevelt“ (UA Thalia Theater Hamburg, 2004)
- „Quixote in der Stadt“ (UA Thalia Theater Hamburg, 2005)
- „Land ohne Worte“ (UA Münchner Kammerspiele, 2007)
- „Das letzte Feuer“ (UA Thalia Theater Hamburg, 2008)
- „Diebe“ (UA Deutsches Theater Berlin, 2010)
- „Am Schwarzen See“ (UA Deutsches Theater Berlin, 2012)

Auszeichnungen:

- 1991 Dramatikerpreis der Hamburger Volksbühne für „Olgas Raum“
- 1993 Playwrights Award des Londoner Royal Court Theatre für „Olgas Raum“
- 1993 Goethepreis der Mülheimer Theatertage für „Tätowierung“
- 1993 Preis der Frankfurter Autorenstiftung
- 1993 Wahl zur Nachwuchsdramatikerin in „Theaterheute“
- 1994 Wahl zur Nachwuchsdramatikerin in „Theaterheute“
- 1995 Fördergabe des Schiller Gedächtnispreises von Baden-Württemberg.
- 1997 Jakob-Michael-Reinhold-Lenz-Preis der Stadt Jena für „Adam Geist“
- 1998 Gerrit-Engelke-Preis der Stadt Hannover für ihr Gesamtwerk
- 1998 Mülheimer Dramatikerpreis für „Adam Geist“
- 2005 Else Lasker-Schüler-Dramatikerpreis des Pfalztheaters Kaiserslautern für ihr Gesamtwerk
- 2006 Bertolt Brecht-Preis
- 2008 Mülheimer Dramatikerpreis für „Das letzte Feuer“
- 2009 Preis der Stiftung Preußische Seehandlung (Berliner Literaturpreis)
- 2009 Marieluise-Fleißer-Preis
- 2010 Publikumspreis der Mülheimer Theatertage für „Diebe“
- 2011 Preis des Deutschen Zentrums des Internationalen Theaterinstituts (ITI)
- 2013 Aufnahme in die Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung
- 2013 Ludwig-Mülheims-Theaterpreis

Weitere Informationen unter:

http://www.verlagderautoren.de/index.php?id=94&no_cache=1&tx_ttvaoshop%5Bswor d%5D=Dea-Loher (Stand 12 / 2013)

Philipp Löhle (* 27. August 1978 in Ravensburg)

Studium:

Geschichte, Theater- und Medienwissenschaft und Deutsche Literatur in Erlangen und Rom

Theaterstücke:

„Kauf-Land“ (UA Erlangen, 2005)

„Genannt Gospodin“ (UA Schauspielhaus Bochum, 2007)

„Die Kaperer oder Reiß nieder das Haus und erbaue ein Schiff“ (UA Schauspielhaus Wien, 2008)

„Big Mitmache“ (UA Schaubühne am Lehniner Platz Berlin, 2008)

„Lilly Link oder Schwere Zeiten für die Rev...“ (UA Heidelberg, 2009)

„Die Unsicherheit der Sachlage“ (UA Schauspielhaus Bochum, Mai 2009)

„Die Überflüssigen“ (UA Maxim Gorki Theater Berlin, 2010)

„Das Ding“ (UA Deutsches Schauspielhaus Hamburg, 2011)

„Der Wind macht das Fähnchen“ (UA Werkstatt am Theater Bonn, 20. Januar 2012)

„Nullen und Einsen“ (UA Staatstheater Mainz, 19. Januar 2013)

„Fluchtfahrer“ (UA Staatstheater Stuttgart, 18.12. 2013)

Auszeichnungen:

2007 Förderpreis des Bundesverbandes der Deutschen Industrie für „Genannt Gospodin“

2008 Jurypreis des Heidelberger Stückemarktes

2012 Publikumspreis der Mülheimer „Stücke-Tage“ für „Das Ding“

Weitere Informationen unter: http://www.rowohlt-theaterverlag.de/autor/-Philipp_Loehle.2910796.html (Stand 12 / 2013)

Ewald Palmethofer (* 15. August 1978 in Linz)

Studium:

Theologie und Lehramt Philosophie und Psychologie in Wien

Theaterstücke:

„hamlet ist tot. keine schwerkraft“ (UA Schauspielhaus Wien, 2007)

Kurze Informationen zu den Autoren

- „wohnen. unter glas“, entstanden im Rahmen der Autoren-Werkstatt-Tage 06 am Wiener Burgtheater, 2006 (UA Schauspielhaus Wien, 2008)
„Das Ende kommt schon noch“ (UA Schaubühne Berlin, 2008)
„Helden“ (UA Theater an der Ruhr, 2009)
„sawschneidn. ein mütterspiel,“ (UA Theater am Lend, Graz, 2009)
„faust hat hunger und verschluckt sich an einer grete“ (UA Schauspielhaus Wien, 2009)
„Körpergewicht. 17%“ (UA Nationatheater Mannheim, 2009)
„tier. man wird doch bitte unterschicht“ (UA Dresden, 11. September 2010)
„<räuber. schuldengenital>“ (UA Burgtheater Wien, 20. Dezember 2012)

Auszeichnungen:

- 2005 Retzhofer Dramapreis für junges Drama
2007 Innovationspreis des Heidelberger Stückemarktes
2008 Ernennung zum Nachwuchsdramatiker in der Kritikerumfrage des Jahrbuchs der Zeitschrift „Theaterheute“
2008 Dramatikerpreis des Kulturkreises der Deutschen Wirtschaft sowie die Nominierung für den Nestroypreis in der Kategorie Bester Nachwuchs für das Stück „wohnen. unter glas“
2010 Nominierung für den Mülheimer Dramatikerpreis („faust hat hunger und verschluckt sich an einer grete“)
2011 Förderpreis der Stadt Wien in der Sparte Literatur

Weitere Informationen unter:

http://www.fischertheater.de/sixcms/detail.php?template=tt_default_wrapper&_content_template=tt_autoren2_detail&_navi_area=tt_vert1&_navi_item=03.04.00.00&id=931928 (Stand 12 / 2013)

<http://nachtkritik-stuecke08.de/stueckdossier3/portraet-ewald-palmetshofer>
(Stand 12 / 2013)

Moritz Rinke (* 16. August 1967 in Worpswede bei Bremen)

Studium:

Angewandte Theaterwissenschaft an der Universität Gießen

Theaterstücke:

- „Der graue Engel“ (1995) (UA Schauspielhaus Zürich, 1996)
„Der Mann, der noch keiner Frau Blöße entdeckte“ (1998) (UA Staatstheater Stuttgart, 1999)
„Männer und Frauen“ (UA Staatsschauspiel Hannover, 1999)
„Das Stockholm-Syndrom“ (UA Schauspiel Bonn, 1999)
„Republik Vineta“ (UA Thalia-Theater Hamburg, 2000)
„Die Nibelungen“ (UA bei den Nibelungenfestspielen in Worms, 2002)
„Die Optimisten“ (UA Schauspielhaus Bochum, 2003)

Anhang

- „Café Umberto“ (UA Düsseldorfer Schauspielhaus, 2005)
„Die Nibelungen. Siegfrieds Frauen. Die letzten Tage von Burgund“ (UA bei den Nibelungenfestspielen in Worms, 2006 und 2007)
„Wir lieben und wissen nichts“ (UA Schauspiel Frankfurt, 2012)

Prosa:

- „An die Berlinerinnen“ (1998), Berlin: Fannei & Walz
„Der Blauwal im Kirschgarten“ (2003), Reinbeck bei Hamburg: rororo
„Das große Stolpern“ (2005), Köln: KiWi Paperback.
„Titelkampf. Fußballgeschichten der deutschen Autorennationalmannschaft“ (2008), herausgegeben von Ralf Bönt, Albert Ostermaier und Moritz Rinke. Frankfurt/M.: Suhrkamp
„Der Mann, der durch das Jahrhundert fiel“ (2010), Köln: Kiepenheuer & Witsch
„Also sprach Metzelder zu Mertesacker ...: Lauter Liebeserklärungen an den Fußball“ (2012), Köln: KiWi Paperback

Auszeichnungen:

- 1995 Axel-Springer-Preis
1997 Literaturpreis des PEN-Club Liechtenstein
1998 Axel-Springer-Preis
2001 *Stück des Jahres* in der Kritikerumfrage von Theater heute: *Republik Vineta*
2002 Inselschreiber
2013 Nominierung für den Mülheimer Dramatikerpreis („Wir lieben und wissen nichts“)

Weitere Informationen unter:

http://www.rowohlt-theaterverlag.de/autor/Moritz_Rinke.2066.html (Stand: 12 / 2013)
Bremer, Kai (Hg.) (2010): „Ich gründe eine Akademie der Selbstachtung.“ Moritz-Rinke-Arbeitsbuch. Frankfurt/M.: Peter Lang.

Kathrin Röggl (* 14. Juni 1971 in Salzburg)

Studium:

Germanistik und Publizistik an der Universität Salzburg

Theaterstücke:

- „fake reports“ (UA Wiener Volkstheater/steirischer herbst, 2002)
„superspreader“ (Monolog, UA Düsseldorfer Schauspielhaus, 2003)
„totficken. totalgespenst. Topfit“ (Einakter, UA Burgtheater Wien, 2003)
„wir schlafen nicht“ (UA Düsseldorfer Schauspielhaus, 2004)
„sie haben soviel liebe gegeben, herr kinski!“ (UA Pumpenhaus Münster, 2004)

Kurze Informationen zu den Autoren

- „junk space“ (UA Neumarkttheater Zürich / steirischer Herbst, 2004)
- „draussen tobt die dunkelziffer“ (UA Volkstheater / Wiener Festwochen, 2005)
- „publikumsberatung“ (UA Neumarkttheater, 2008)
- „worst case“ (UA Theater Freiburg, 2008)
- „die beteiligten“ (UA Düsseldorfer Schauspielhaus, 2009)
- „machthaber“ (UA Schauspielhaus Wien, 2010)
- „die unvermeidlichen“ (UA Nationaltheater Mannheim, 2011)
- „NICHT HIER oder die kunst zurückzukehren“ (UA Staatstheater Kassel, 2011)
- „Kinderkriegen“ (UA Residenztheater München, 2012)
- „Der Lärmkrieg“ (UA Schauspiel Leipzig, 2013)

Hörspiele:

- „HOCHDRUCK/dreharbeiten“ (BR, 1999)
- „in der reihe „soundstories/materialmeeting“: ein riesen abgang (BR, 2000)
- „selbstläufer“ (BR, 2000)
- „das firmenwir“ (Deutschlandradio, 2001)
- „really ground zero“ (BR, 2002)
- „nach köln“ (BR, 2002)
- „wir schlafen nicht“ (BR, 2004)
- „junk space“ (BR, 2006)
- „ein anmassungskatalog für herrn fichte“ (BR, 2006)
- „draussen tobt die dunkelziffer“ (DRS, 2006)
- „japanisches rückwärtstagebuch“ (BR, 2008)
- „recherchegespenst“ (BR, 2008)
- „die alarmbereiten“ (BR, 2009)
- „der tsunami-empfänger“ (BR, 2010)
- „publikumsberatung“ (BR, 2011)
- „die unvermeidlichen“ (BR, 2012)
- „NICHT HIER oder die kunst zurückzukehren“ (DKultur, 2013)

Film:

- „Die bewegliche Zukunft - Eine Reise ins Risikomanagement“ (ZDF, 2012)

Prosa:

- „Niemand lacht rückwärts (1995), Salzburg: Residenzverlag; (2004) Frankfurt/M.: S. Fischer
- „Abrauschen (1997), Salzburg: Residenzverlag; (2001) Frankfurt/M.: S. Fischer
- „Irres Wetter“ (2000), Salzburg: Residenzverlag; (2002) Frankfurt/M.: S. Fischer
- „really ground zero“ (2001), Frankfurt/M.: S. Fischer
- „wir schlafen nicht“ (2004), Frankfurt/M.: S. Fischer (tb 2006)
- „disaster awareness fair“ (2006), Graz, Wien: literaturverlag droschl
- „gespensterarbeit, krisenmanagement und weltmarktfiktion“ (2009), Wien: Picus

Anhang

- „tokio, rückwärtstagebuch“, zusammen mit Oliver Grajewski (2009), Wien: Verlag für Moderne Kunst
„die alarmbereiten“ (2010), Frankfurt/M.: S. Fischer
„publikumsberatung“, zusammen mit Leopold von Verschuer (2011), Berlin: Matthes & Seitz
„Besser wäre: keine“ (2013), Frankfurt/M.: S. Fischer

Auszeichnungen:

- 1992 Jahresstipendium des Landes Salzburg für Literatur
1993 Preis des Internationalen Open-Mike-Festivals Berlin
1994 Nachwuchsstipendium für Literatur des Bundesministeriums für Unterricht und Kunst
1995 Meta März Preis
1995 Reinhard-Priessnitz-Preis
1995 Staatsstipendium des Bundesministeriums für Wissenschaft, Forschung und Kunst
1997 / 1998 Staatsstipendium für Literatur des Bundeskanzleramtes
2000 Stipendium Künstlerhaus Edenkoben
2000 kolik-Literaturpreis
2000 Alexander-Sacher-Masoch-Preis
2001 Italo-Svevo-Preis der Hamburger Blue Capital GmbH
2001 New York-Stipendium des Deutschen Literaturfonds
2004 Förderpreis zum Schiller-Gedächtnispreis und Preis der SWR-Bestenliste
2005 Internationale Preis für Kunst und Kultur des Kulturfonds der Stadt Salzburg
2005 Bruno-Kreisky-Preis für das politische Buch
2005 Solothurner Literaturpreis
2008 Anton-Wildgans-Preis
2010 Nestroy-Theaterpreis *Bestes Stück - Autorenpreis* für *worst case*
2010 Franz-Hessel-Preis zusammen mit Maylis de Kerangal
2012 Mainzer Stadtschreiber
2012 Arthur-Schnitzler-Preis

Weitere Informationen unter: <http://www.kathrin-roeggla.de> (Stand 12 / 2013)

7. Literatur

A. Primärliteratur

- Bernhard, Thomas (1979): Der Weltverbesserer. In: *Spectaculum* 30. Frankfurt/M. S. 7–73.
- Bernhard, Thomas (1988) Stücke 2. Der Präsident. Die Berühmten. Minetti. Immanuel Kant. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Dürrenmatt, Friedrich (1985): Die Physiker. Eine Komödie in zwei Akten. Neufassung 1980. Zürich: Diogenes.
- Frisch, Max (1958): Biedermann und die Brandstifter. In: Ders.(1980): Stücke 2. 7. Aufl., Frankfurt/M.: Suhrkamp. S. 81–145.
- Frisch, Max (1967): Biografie: Ein Spiel. In: Ders.(1980): Stücke 2. 7. Aufl., Frankfurt/M.: Suhrkamp. S. 287–385.
- Goethe, Johann Wolfgang v. (1971): Faust. Der Tragödie erster Teil. Stuttgart: Reclam.
- Kokoschka, Oskar (1916): Mörder, Hoffnung der Frauen. In: Best, Otto F. (Hg.) (1974): Expressionismus und Dadaismus. Stuttgart: Reclam. S. 180–185.
- Laucke, Dirk (2009): Der kalte Kuss vom warmen Bier. Publiziert als Beilage in: *Theaterheute* 07/09. (Die Theatertexte von Dirk Laucke sind beim Kiepenheuer Verlag erhältlich.)
- Loher, Dea (2009): Diebe. Publiziert als Beilage in: *Theaterheute* 03/10. (Die Theatertexte von Dea Loher sind beim Verlag der Autoren erhältlich.)
- Löhle, Philipp (2008): Die Unsicherheit der Sachlage. Publiziert als Beilage in: *Theaterheute* 05/09. (Die Theatertexte von Philipp Löhle sind beim Rowohlt Theaterverlag erhältlich.)
- Müller, Heiner (1977): Die Hamletmaschine. In: Ders. (1978): Mauser. Berlin: Rotbuch.
- Müller, Heiner (1984): Bildbeschreibung. In: Haß, Ulrike (Hg.) (2005): Heiner Müller – Bildbeschreibung. Ende der Vorstellung. Theater der Zeit. Recherchen 29. S. 10–17.
- Das Nibelungenlied (2002). Mittelhochdeutsch / Neuhochdeutsch. Nach dem Text von Karl Bartsch und Helmut de Boor. Ins Neuhochdeutsche übers. von Siegfried Grosse. Stuttgart: Reclam.
- Palmethofer, Ewald (2009): Faust hat Hunger und verschluckt sich an einer Grete. Publiziert als Beilage in: *Theaterheute* 06/09.
- Rinke, Moritz (1995): Der graue Engel. Berlin: Fannei & Walz.
- Rinke, Moritz (2007): Die Nibelungen. Siegfrieds Frauen. Die letzten Tage von Burgund. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Röggl, Kathrin (2008): worst case. Publiziert als Beilage in: *Theaterheute* 01/09.
- Stein, Gertrude (1938): Doctor Faustus Lights The Lights. In: Dydo, Ulla (Hg.) (1993): Gertrude Stein. A Reader. Evanston: Northwestern University Press. S. 595–624.

- Stein, Gertrude (1923): *If I Told Him – A Complete Portrait of Picasso*. In: Meyerowitz, Patricia (Hg.) (1990): *Look at Me Now and “Look at Me Now and Here I Am” – Writings and Lectures 1909–1945*. 5. Aufl., London: Peter Owen. S. 230–233.
- Stramm, August (1915): *Kräfte*. Erstdruck in: *Der Sturm* (Berlin), Jg. 5, Nr. 23/24, 1915. Erste Buchausgabe. Berlin: Verlag Der Sturm 1915 (= *Sturmbücher VIII*).
- Stramm, August (1978): *Untreu*. In: Best, Otto F. (1978): *Die deutsche Literatur in Text und Darstellung. Expressionismus und Dadaismus*. Stuttgart: Reclam. S. 81.
- Toller, Ernst (1918): *Die Wandlung*. In: Spalek, John M. / Frühwald, Wolfgang (Hgg.) (1978): *Ernst Toller. Gesammelte Werke*. München: Carl Hanser Verlag. S. 7–62.

B. Sekundärliteratur

- Agel, Vilmos / Henning, Mathilde (2006): *Praxis des Nähe- und Distanzsprechens*. In: Dies. (Hgg.): *Grammatik aus Nähe und Distanz. Theorie und Praxis am Beispiel von Nähetexten 1650–2000*. Tübingen: Niemeyer.
- Agel, Vilmos / Henning, Mathilde (2007): *Überlegung zur Theorie und Praxis des Nähe- und Distanzsprechens*. In: Dies. (Hgg.): *Zugänge zur Grammatik der gesprochenen Sprache*. Tübingen: Niemeyer.
- Ahrenholz, Bernd (2007): *Verweise mit Demonstrativa im gesprochenen Deutsch*. Berlin, New York: De Gruyter.
- Arnold, Heinz-Ludwig (Hg.) (2004): *Text + Kritik. Theater fürs 21. Jahrhundert*. München: Boorberg.
- Artaud, Antonin (1969): *Das Theater und sein Double (das Theatre de Sérafin)*. Frankfurt/M.: Fischer.
- Auer, Peter (1993): *Zur Verbspitzenstellung im gesprochenen Deutsch*. In: *Deutsche Sprache* 21, S. 193–222.
- Auer, Peter (2000): *On line-Syntax – oder: was es bedeuten könnte, die Zeitlichkeit der Mündlichkeit ernst zu nehmen*. In: *Sprache und Literatur* 85, S. 43–56.
- Augenstein, Susanne (1998): *Funktion von Jugendsprache*. Tübingen: Niemeyer.
- Bayerdörfer, Hans-Peter (Hg.) (2007): *Vom Drama zum Theatertext? Zur Situation der Dramatik in Ländern Mitteleuropas*. Tübingen: Niemeyer.
- Benjamin, Walter (1998): *Was ist das epische Theater?* In: Hecht, Werner (Hg.): *Alles was Brecht ist*. Frankfurt/M.: Suhrkamp. S. 108–114.
- Best, Otto F. (Hg.) (1974): *Expressionismus und Dadaismus*. Stuttgart: Reclam.
- Betten, Anne (1985): *Sprachrealismus im deutschen Drama der siebziger Jahre*. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag.
- Betten, Anne (1998): *Deutsche Sprachgeschichte und Literaturgeschichte*. In: *Sprachgeschichte: Ein Handbuch zur Geschichte der deutschen Sprache und ihrer Erforschung*. Bd. 2, Teil 3, S. 3002–3017.
- Betten, Anne / Du-Nour, Miryam (Hgg.) (2000): *Sprachbewahrung nach der Emigration – Das Deutsch der 20er Jahre in Israel. Teil II: Analysen und Dokumente*. Tübingen: Niemeyer.
- Betten, Anne (2000): *Satzkomplexität, Satzvollständigkeit und Normbewußtsein*. In: Dies. / Du-Nour, Miryam (Hgg.) (2000): *Sprachbewahrung nach der Emigration –*

- Das Deutsch der 20er Jahre in Israel. Teil II: Analysen und Dokumente. S. 217–270.
- Betten, Anne (2005): Monolog statt Dialog oder Dialog im Monolog? Zur Dialogtechnik Thomas Bernhards. In: Betten, Anne / Dannerer, Monika (Hgg.) (2005): *Dialogue Analysis IX: Dialogue in Literature an the Media*. Tübingen: Niemeyer. S. 27–45.
- Betten, Anne / Dannerer, Monika (Hgg.) (2005): *Dialogue Analysis IX: Dialogue in Literature an the Media*. Tübingen: Niemeyer.
- Bierwisch, Manfred (1965): Poetik und Linguistik. In: Ihwe, Jens (Hg.) (1970): *Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven. Zur linguistischen Basis der Literaturwissenschaft*, Bd. 2, 1+2. Athenäum. Bd. 2, Teil 2, S. 568–586.
- Birkenhauer, Theresia (2005): *Schauplatz der Sprache - das Theater als Ort der Literatur*. Maeterlinck, Cechov, Genett, Müller. Berlin: Vorwerk.
- Birkenhauer, Theresia (2007): Zwischen Rede und Sprache, Drama und Text. In: Bayerdörfer, Hans-Peter (Hg.): *Vom Drama zum Theatertext? Zur Situation der Dramatik in Ländern Mitteleuropas*. Tübingen: Niemeyer. S. 15–23.
- Blühdorn, Hardarik / Breindl, Eva / Wassner, Ulrich H. (Hgg.) (2005): *Text – Verstehen. Grammatik und darüber hinaus*. Berlin, New York: Jahrbuch für Deutsche Sprache IDS.
- Brackert, Helmut (1971): Nibelungenlied und Nationalgedanke. Zur Geschichte einer deutschen Ideologie. In: *Mediaevalia litteraria*. Fs. Helmut De Boor zum 80. Geburtstag. München: Beck. S. 343–364.
- Braun, Peter (1998): *Tendenzen in der deutschen Gegenwartssprache: Sprachvarietäten*. 4. Aufl., Stuttgart, Berlin, Köln: Kohlhammer.
- Bremer, Kai (Hg.) (2010): „Ich gründe eine Akademie der Selbstachtung.“ Moritz-Rinke-Arbeitsbuch. Frankfurt/M.: Peter Lang.
- Bremer, Kai (2010): Arrogante Naivität. Zur politischen Dimension von Rinkes Handlungspoetik. In: Ders. (Hg.) (2010): „Ich gründe eine Akademie der Selbstachtung.“ Moritz-Rinke-Arbeitsbuch. Frankfurt/M.: Peter Lang. S. 28–38.
- Brinker, Klaus (2001): *Linguistische Textanalyse: Eine Einführung in Grundbegriffe und Methoden*. 5. Aufl., Berlin: Erich Schmidt.
- Brinker, Klaus/ Sager, Sven F. (2001): *Linguistische Gesprächsanalyse. Eine Einführung*. 3. Aufl., Berlin: Erich Schmidt.
- Burger, Harald / Matt, Peter v. (1974): Dramatischer Dialog und restringiertes Sprechen. In: *Zeitschrift für Germanistische Linguistik* 2.3/1974. S.269-298.
- Ciupke, Markus (1994): Des Geklippers vielverwornner Töne Rausch. Die metrische Gestaltung in Goethes "Faust". Göttingen: Wallstein.
- Deppermann, Arnulf / Fiehler, Reinhard / Spranz-Fogasy, Thomas: *Grammatik und Interaktion. Untersuchungen zum Zusammenhang von grammatischen Strukturen und Gesprächsprozessen*. Radolfzell: www.verlag-gespraechsforschung.de.
- Dittmann, Jürgen (2006): Konzeptionelle Mündlichkeit in E-Mail und SMS. In: Reeg, Ulrike (Hg.): *Interkultureller Fremdsprachenunterricht: Grundlagen und Perspektiven*. Bari: Edizioni di Pagina. S. 79–97.

- Düffel, John von (2007): „Die unendliche Ausgrabung“. In: Rinke, Moritz (2007): Die Nibelungen. Siegfrieds Frauen. Die letzten Tage von Burgund. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt. S. 242–248.
- Dürscheid, Christa (2007): Syntax. Grundlagen und Theorien. 4. Aufl., Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Eichinger, Ludwig M. (2000): Deutsche Wortbildung. Eine Einführung. Tübingen: Narr.
- Eichinger, Ludwig M. (2011): Aktuelle Tendenzen in der Wortbildung des Deutschen. In: Moraldo, Sandro M. (Hg.): Einführung in die Tendenzen der deutschen Gegenwartssprache. Rom: Carocci. S. 151-193.
- Fabrizius-Hansen, Cathrine (2003): Deutsch – eine „reife“ Sprache. Ein Plädoyer für die Komplexität. In: Stickel, Gerhard (Hg.): Deutsch von außen. Berlin, New York: De Gruyter. S. 99–112.
- Fery, Caroline (2005): Laute und leise Prosodie. In: Blühdorn, Hardarik / Breindl, Eva / Wassner, Ulrich H. (Hgg.): Text-Verstehen. Grammatik und darüber hinaus. Berlin, New York: Jahrbuch für Deutsche Sprache IDS. S. 164–183.
- Finter, Helga (1990): Der subjektive Raum. Bd.1. Die Theaterutopien Stéphane Mallarmés, Alfred Jarrys und Raymond Roussels: Sprachräume des Imaginären. Tübingen: Narr.
- Finter, Helga (2009): Mit den Ohren sprechen. In : Müller-Schöll, Nikolaus / Goebbels, Heiner (Hgg.): Heiner Müller sprechen. Berlin: Verlag Theater der Zeit. S. 62–72.
- Firle, Marga (1990): Stil in Kommunikation, Sprachkommunikation und poetischer Kommunikation. In: Fix, Ulla (1990) (Hg.): Beiträge zur Stiltheorie. Leipzig: Enzyklopädie. S. 19–45.
- Fischer-Lichte, Erika (1990): Die Zeichensprache des Theaters. Zum Problem theatralischer Bedeutungsgenerierung In: Möhrmann, Renate (Hg.) (1990): Theaterwissenschaft heute. Eine Einführung. Berlin: Dietrich Reimer Verlag. S. 233–259.
- Fischer-Lichte, Erika (1995): TheaterAvantgarde: Wahrnehmung – Körper – Sprache. Tübingen, Basel: Francke.
- Fischer-Lichte, Erika / Kreuder, Friedemann / Pflug, Isabel (Hgg.) (1998): Theater seit den 60er Jahren. Grenzen der Neo-Avantgarde. Tübingen, Basel: Francke.
- Fischer-Lichte, Erika (2000): Theatralität und Inszenierung. In: Fischer-Lichte, Erika / Pflug, Isabel (Hgg.): Inszenierung von Authentizität. Tübingen, Basel: Francke. S. 11–27.
- Fischborn, Gottfried (1981): Stückeschreiben. Berlin: Akademie Verlag.
- Fix, Ulla (1996): Gestalt und Gestalten. Von der Notwendigkeit der Gestaltkategorie für eine das Ästhetische berücksichtigende pragmatische Stilistik. In: Zeitschrift für Germanistik VI. S. 308–323.
- Fix, Ulla (2006): Textualität und Stil. In: Foschi Albert, Marina / Hepp, Marianne / Neuland, Eva (Hgg.): Texte in Sprachforschung und Sprachunterricht. München: Iudicium. S. 60–71.
- Foschi Albert, Marina (2008): Über Poetizität und Textualität. Vorläufige Überlegungen zum Thema. In: Hornung, Antonie / Robustelli, Cecilia (Hgg.): Vivere l'interculturalità – gelebte Interkulturalität. Tübingen: Stauffenburg Verlag. S. 285–294.

- Foschi Albert, Marina / Hepp, Marianne / Neuland, Eva (Hgg.) (2006): Texte in Sprachforschung und Sprachunterricht. München: Iudicium.
- Fuchs, Georg (1904): Die Schaubühne der Zukunft. Berlin: Schuster & Loeffler.
- Gansel, Christina / Jürgens, Frank (2007): Textlinguistik und Textgrammatik. 2. Aufl., Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Goebbels, Heiner (2009): überEinander, Frankfurt/M.: Verlag der Autoren.
- Goebbels, Heiner (2009): Heiner Müller versprechen. In: Müller-Schöll / Nikolaus, Goebbels, Heiner (Hgg.): Heiner Müller sprechen. Berlin: Verlag Theater der Zeit. S. 282–287.
- Goffman, Erving (1977): Rahmen-Analyse. Frankfurt/M.: Suhrkamp (orig. Titel: Frame Analysis, 1974).
- Gohl, Christine / Günthner, Susanne (1999): Grammatikalisierung von *weil* als Diskursmarker in der gesprochenen Sprache. In: Zeitschrift für Sprachwissenschaft 18 (I), S. 39–75.
- Grosse, Siegfried (2002): Kommentar. In: Das Nibelungenlied. Mittelhochdeutsch / Neuhochdeutsch. Nach dem Text von Karl Bartsch und Helmut de Boor. Ins Neuhochdeutsche übersetzt von Siegfried Grosse. Stuttgart: Reclam. S. 719–969.
- Grotowski, Jerzy (1965): Für ein armes Theater. In: Ders. (1970): Das arme Theater. Mit einem Vorwort von Peter Brook. Velber: Friedrich. S. 13–23. Zitiert nach Manfred Brauneck S. 418.
- Günthner, Susanne (2006): Grammatische Analysen der kommunikativen Praxis – ‚Dichte Konstruktionen‘ in der Interaktion. In: Deppermann, Arnulf / Fiehler, Reinhard / Spranz-Fogasy, Thomas: Grammatik und Interaktion. Untersuchungen zum Zusammenhang von grammatischen Strukturen und Gesprächsprozessen. Radolfzell: www.verlag-gespraechsforschung.de. S. 95–121.
- Günthner, Susanne (2009): „Adjektiv+dass-Satz“-Konstruktionen als kommunikative Ressourcen der Positionierung. In: Günthner, Susanne / Bückler, Jörg (Hgg.): Grammatik im Gespräch. Konstruktionen der Selbst- und Fremddimensionierung. Berlin, New York: De Gruyter. S. 149–184.
- Günthner, Susanne / Imo, Wolfgang (Hgg.) (2006): Konstruktionen in der Interaktion. Berlin, New York: De Gruyter.
- Hardt, Manfred (1976): Poetik und Semiotik. Tübingen: Niemeyer.
- Hass, Ulrike (Hg.) (2005): Heiner Müller – Bildbeschreibung. Ende der Vorstellung. Theater der Zeit. Recherchen 29.
- Hecht, Werner (Hg.) (1998): Alles was Brecht ist. 1898-1998. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Heinzle, Joachim / Klein, Klaus et al (Hgg.) (2003): Die Nibelungen. *Sage-Epos-Mythos*. Wiesbaden: Reichert Verlag.
- Hess-Lüttich, Ernest W. B. (2005): Literarische Gesprächsformen als Thema der Dialogforschung. In: Betten, Anne / Dannerer, Monika (Hgg.): Dialogue Analysis IX, I, S. 85–97.
- Hoffmann, Ludger (1999): Ellipse und Analepse. In: Redder, Angelika / Rehbein, Jochen (Hgg.): Grammatik und mentale Prozesse. Tübingen: Stauffenberg.
- Ilhwe, Jens (Hg.) (1970): Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven. Zur linguistischen Basis der Literaturwissenschaft, I Bd. II, 1+2. Athenäum.

- Jakobs, Eva-Maria / Rothkegel, Annely (Hgg.) (2001): Perspektiven auf Stil. Tübingen: Niemeyer.
- Jakobson, Roman (1960): Linguistik und Poetik. In : Ihwe, Jens (Hg.) (1970): Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven. Zur linguistischen Basis der Literaturwissenschaft, I Bd. II, 1+2. Athenäum. Bd.II,1, S. 142–178.
- Jessen, Jens (2002): Hier spricht Hagen vom Schulfunk zum Volk. Die Nibelungen in Worms.
http://www.zeit.de/2002/35/Hier_spricht_Hagen_im_Schulfunk_zum_Volk (Stand 12 / 2013).
- Jürgens, Frank (1999): Auf dem Weg zu einer pragmatischen Syntax. Tübingen: Niemeyer.
- Kappes, Christoph (2006): Schreibgebärden. Zur Poetik und Sprache bei Thomas Bernhard, Peter Handke und Botho Strauß. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Keim, Katharina (1998): Theatralität in den späten Dramen Heiner Müllers. Tübingen: Niemeyer (Theatron 23).
- Klaei, Andreas (2009): Ewald Palmetshofer – Ein Gespräch. Der radikale Theatertheologe. <http://nacht kritik-stuecke08.de/index.php/stueckdossier3/portraet-ewald-palmetshofer> (Stand: 12 / 2013).
- Knapp, Gerhard P. (1979): Die Literatur des deutschen Expressionismus. München: Beck.
- Kralicek, Wolfgang (2009): It's theatre, stupid! Wie kommen die Stücke nach Mülheim? Ein Juror erklärt die Auswahl. In: *Theaterheute* 5/09. S. 18–21.
- Lehmann, Hans-Thies (2004): Just a word on a page and there is the drama. Anmerkungen zum Text im postdramatischen Theater. In: Arnold, Heinz-Ludwig (Hg): Text+Kritik. Theater fürs 21. Jahrhundert. München: Boorberg. S. 26–33.
- Lehmann, Hans-Thies (2005): Postdramatisches Theater. 4. Aufl., Frankfurt/M.: Verlag der Autoren.
- Linke, Angelika / Nussbaumer, Markus / Portmann, Paul R. (Hgg.) (2004): Studienbuch Linguistik. 5. Aufl., Tübingen: Niemeyer.
- Lotman, Jurij M. (1993): Die Struktur literarischer Texte. 4. Aufl., München: Fink.
- Marinetti, Flippo Tommaso (1909): Manifesto Tecnico della Letteratura.
<http://www.classicalitaliani.it/novecent/marinet.htm> (Stand 08/2013).
- Mazza, Donatella (2005): Zur Sprache im Drama des Expressionismus: *Kräfte* von August Stramm. In: Di Meola, Claudio / Hornung, Antonie / Rega, Lorenza (Hgg): Perspektiven Eins. Istituto Italiano di Studi Germanistici: Rom. S. 329–341.
- Mazza, Donatella (Hg.) (2008): Oskar Kokoschka. Della coscienza delle visioni. Scritti giovanili. Udine: Campanotto Editore.
- Mazza, Donatella (Hg.) (2013): La lingua tedesca. Storia e testi. Rom: Carocci.
- Meuter, Norbert (1995): Narrative Identität. Das Problem der narrativen Identität in Anschluss an Ernst Tugendhat, Niklas Luhmann und Paul Ricœur. Stuttgart: M&P.
- Michel, Georg (2001): Stilistische Textanalyse. Eine Einführung. Frankfurt, Berlin, New York: Peter Lang.
- Möhrmann, Renate (Hg.) (1990): Theaterwissenschaft heute. Eine Einführung. Berlin: Dietrich Reimer Verlag.

- Moraldo, Sandro M. (Hg.): Einführung in die Tendenzen der deutschen Gegenwartssprache. Rom: Carocci.
- Müller, Heiner / Weimann, Robert (1991): Gleichzeitigkeit und Repräsentation – Ein Gespräch (Juli 1989). In: Weimann, Robert / Gumbrecht, Hans Ulrich: Postmoderne – globale Differenz. Frankfurt/M.: Suhrkamp. S. 182–207.
- Müller-Schöll, Nikolaus / Goebbels, Heiner (2009) (Hgg.): Heiner Müller sprechen. Berlin: Verlag Theater der Zeit.
- Nägele, Rainer (2009): Heiner Müller: Laut und Leise. In: Müller-Schöll, Nikolaus / Goebbels, Heiner (Hgg.) (2009): Heiner Müller sprechen. S. 49–61.
- Nolte, Ann-Katrin (2003): Spiegelungen der Kriemhildfigur in der Rezeption des Nibelungenliedes. Bamberger Studien zum Mittelalter Bd. 4.
- Pfister, Manfred (2001): Das Drama. 11. Aufl., München: Fink.
- Poschmann, Gerda (1997): Der nicht mehr dramatische Theatertext. Aktuelle Bühnenstücke und ihre dramaturgische Analyse. Tübingen: Niemeyer.
- Posner, Roland (1980): Linguistische Poetik. In: LGL, S. 687–698.
- Primavesi, Patrick / Schmitt, Olaf A. (Hgg.) (2004): AufBrüche. Berlin: Theater der Zeit.
- Redder, Angelika / Rehbein, Jochen (1999) (Hgg.): Grammatik und mentale Prozesse. Tübingen: Stauffenberg.
- Reinhardt, Michaela (2005): Plädoyer für mehr Theaterarbeit im Fremdsprachenunterricht am Beispiel eines expressionistischen Textes (*Die Wandlung* von Ernst Toller). In: Di Meola, Claudio / Hornung, Antonie / Rega, Lorenza (Hgg): Perspektiven Eins. Rom: Istituto Italiano di Studi Germanistici. S. 495–514.
- Reinhardt, Michaela (2010): „Doch eure Welt, sie dient der Lüge“. Zu *Die Nibelungen*. In: Bremer, Kai: „Ich gründe eine Akademie für Selbstachtung“. Moritz-Rinke-Arbeitsbuch. Frankfurt/M.: Peter Lang. S. 69–84.
- Reinhardt, Michaela (2013): Neuhochdeutsch II. In: Mazza, Donatella (Hg.): La lingua tedesca. Storia e testi. Rom: Carocci. S. 191–265.
- Reinhardt, Michaela / Rinke, Moritz (2010): Über Möglichkeitsmenschen und den Klang der Ideologisierung. In: Bremer, Kai: „Ich gründe eine Akademie für Selbstachtung“. Moritz-Rinke-Arbeitsbuch. Frankfurt/M.: Peter Lang. S. 23–27.
- Rinke, Moritz (2002): Wo sind denn bitte die Helden? In: *Literaturen 05 II 02*, S. 37–41.
- Röggla, Kathrin (2001): really ground zero. 11. september und folgendes. Frankfurt/M.: Fischer Verlag.
- Röggla, Kathrin (2006): disaster awareness fair. Zum katastrophischen in stadt, land und film. Graz, Wien: Literaturverlag Droschl.
- Röggla, Kathrin (2008): tütentheater. www.nachtkritik-stuecke08.de/index.php/dramatiker/61-dramatiker/168-roeggla-tuetentheater (Stand: 12 / 2013).
- Roumois-Hasler, Ursula (1982): Dramatischer Dialog und Alltagsdialog im wissenschaftlichen Vergleich. Bern: Peter Lang.
- Rühle, Günther (Hg.) (1980): Zeit und Theater. Bd.1/2 Vom Kaiserreich zur Republik 1913–1925. Frankfurt/M.: Ullstein.

- Sandig, Barbara (2000): Zu einer Gesprächsgrammatik: Prototypische elliptische Strukturen und ihre Funktionen in mündlichem Erzählen. In: Zeitschrift für Germanistische Linguistik 4, S. 291–318.
- Sandig, Barbara (2001): Stil ist relational! Versuch eines kognitiven Zugangs. In: Jacobs, Eva-Maria / Rothkegel, Annely (Hgg.): Perspektiven auf Stil. Tübingen: Niemeyer. S. 21–33.
- Schäfer, Ulrike (2004): Die Figur der Kriemhild bei Hebbel und Rinke und im Nibelungenlied. www.nibelungenlied-gesellschaft.de/03_beitrag/schaefer/fs04_uli.html. (Stand: 12 / 2013).
- Schmidt, Wilhelm (1996): Geschichte der deutschen Sprache. 7. Aufl., Stuttgart, Leipzig: S. Hirzel.
- Schulze, Ursula (1997): Das Nibelungenlied. Stuttgart: Reclam.
- Schwitalla, Johannes (1994): Poetisches in der Alltagskommunikation. In: Halwachs, Dieter W. / Penzinger, Christine / Stütz, Irmgard (Hgg.): Sprache Onomatopöie Rhetorik Namen Idiomatik Grammatik. FS für Prof. Karl Sornig zum 66. Geburtstag. Graz: Institut für Sprachwissenschaft der Universität Graz.
- Schwitalla, Johannes (2003): Gesprochenes Deutsch. 2. Aufl., Berlin: Erich Schmidt Verlag.
- Schwitalla, Johannes / Thüne, Eva (2009): Die Analyse von Gesprächen der erzählenden Literatur mit gesprächslinguistischen Mitteln. Dargestellt an einem Dialog in Christoph Heins *Die Vergewaltigung* (1989), „ACTA FACULTATIS PHILOSOPHICAE UNIVERSITATIS OSTRAVIENSIS. STUDIA GERMANISTICA“, 2009, 4, S. 45–63.
- Schwitalla, Johannes / Tiittula, Liisa (2009): Mündlichkeit in literarischen Erzählungen. Tübingen: Stauffenberg Verlag.
- Selting, Margret / Couper-Kuhlen, Elizabeth (2001a): Forschungsprogramm ‚Interaktionale Linguistik‘. In: Linguistische Berichte 187, S. 257–287.
- Selting, Margret / Couper-Kuhlen, Elizabeth (Hg.) (2001b): Studies in Interactional Linguistics. Amsterdam: Benjamins.
- Seitz, Josef (2002): Epos ohne Helden. In: FOCUS 12.8.02. http://www.focus.de/panorama/reportage/reportage-epos-ohne-helden_aid_203836.html. (Stand 12 / 2013).
- Selting Magret (2001): Stil in interaktionaler Perspektive. In: In: Jacobs, Eva-Maria / Rothkegel, Annely (Hgg.): Perspektiven auf Stil. Tübingen: Niemeyer. S. 3–20.
- Šklovskij, Viktor (1916): Die Kunst als Verfahren. In: Striedter, Jurij (Hg.) (1994): Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa. 5. Aufl., München: Fink. S. 3–35.
- Šlibar, Neva (2012): Desautomatisierung der Sprache als entscheidendes Qualitätskriterium für die neuste deutschsprachige Literatur? In: Grucza, Franciszek (Hg.): Akten des XII. Internationalen Germanistenkongresses in Warschau. Bd. 4. Frankfurt/M.: Peter Lang. S. 19–24.
- Sokel, Walter H. (1968): Dialogführung und Dialog im expressionistischen Drama. Ein Beitrag zur Bestimmung des Begriffs „expressionistisch“ im deutschen Drama. In: Paulsen, Wolfgang (Hg): Aspekte des Expressionismus. Periodisierung, Stil, Gedankenwelt. Heidelberg: Lothar Stiehm Verlag. S. 59–84.

- Spiess, Constanze (2008): Linguistische Diskursanalyse als Mehrebenenanalyse - ein Vorschlag zur mehrdimensionalen Beschreibung von Diskursen aus forschungspraktischer Perspektive. In: Warncke, Ingo / Spitzmüller, Jürgen (Hgg.): Methoden der Diskurslinguistik. Sprachwissenschaftliche Zugänge zur transtextuellen Ebene. Berlin, New York: de Gruyter. S. 237–259.
- Stickel, Gerhard (Hg.) (2003): Deutsch von außen. Berlin, New York: De Gruyter.
- Stricker, Achim (2007): Text-Raum. Strategien nicht dramatischer Theatertexte. Heidelberg: Universitätsverlag Winter.
- Szondi, Peter (1963): Theorie des modernen Dramas (1880–1950). Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Thüne, Eva (2010): Stilmerkmale dialogischer Figurenrede. Was die Dialoganalyse dazu sagen kann, in: Text und Stil im Kulturvergleich. Pisaner Fachtagung 2009 zu interkulturellen Wegen Germanistischer Kooperation, München: Iudicium. S. 333–348.
- Tigges, Stefan (Hg.) (2008): Dramatische Transformationen. Zu gegenwärtigen Schreib- und Aufführungsstrategien im deutschsprachigen Theater. Bielefeld: Transcript Verlag.
- Tigges, Stefan / Pewny, Katharina / Deutsch-Schreiner, Evelyn (Hgg.) (2010): Zwischenspiele. Neue Texte, Wahrnehmungs- und Fiktionsräume in Theater, Tanz und Performance. Bielefeld: Transcript Verlag.
- Totzeva, Sophia (1995): Das theatrale Potential des dramatischen Textes. Ein Beitrag zur Theorie von Drama und Dramenübersetzung. Tübingen: Narr.
- Vietta, Silvio / Kemper, Hans Georg (Hgg.) (1975): Expressionismus. München: Fink.
- Wagner, Richard (1848): Das Kunstwerk der Zukunft. In: Gesammelte Schriften und Dichtungen, Band 3. Leipzig 1907, S. 42–177.
- Wille, Franz (2009): Die ganz normale Katastrophe. In: *Theaterheute* 01/9. S. 10–12.
- Wirth, Andrzej (1980): Vom Dialog zum Diskurs. Versuch einer Synthese der nachrechtlichen Theaterkonzepte. In: *Theaterheute* 1/1980, S.16–19.
- Wirth, Andrzej (1995): Mythos als Sterbehilfe. In: Rinke, Moritz (1995): Der graue Engel. Berlin: Fannei & Walz. S. 90–92.
- Witte, Maren (2006): Anders wahrnehmen als man sieht. Zur Wahrnehmung und Wirkung von Bewegung in Robert Wilsons Inszenierungen von Gertrude Steins ‚Doctor Faustus Lights the Lights‘ (1992), ‚Four Saints in Three Acts‘ (1996) und ‚Saints and Singing‘ (1997). Berlin: LiT Verlag.
- Wöllstein-Leisten, Angelika / Heilmann, Axel / Stepan, Peter/ Vikner, Sten (2006): Deutsche Satzstruktur. Grundlagen der syntaktischen Analyse. 2. Aufl., Tübingen: Stauffenberg.
- Zifonun, Gisela / Hoffmann, Ludger / Strecker, Bruno (1997): Grammatik der deutschen Sprache. 3 Bde. Berlin, New York: De Gruyter.

▼ Theatertexte führen heute trotz der beachtlichen Menge und Vielfalt ihrer Produktion nicht nur im Theaterbetrieb eine Schattenexistenz. Auch in den drei für sie zuständigen Disziplinen, in Theater-, Literatur- und Sprachwissenschaft finden sie kaum Beachtung, obwohl Konsens darüber herrscht, dass Text und Aufführung als eigenständige Kunstwerke zu betrachten sind.

Die vorliegende linguistische Studie ist an der Schnittstelle zu Theater- und Literaturwissenschaft angesiedelt. Sie geht zunächst der Frage nach dem Verhältnis von Text und Theater diachronisch nach und zeigt, welche Entwicklungen diesbezüglich im Zeitraum von 1900 bis heute stattgefunden haben. Anhand detaillierter Analysen einzelner zeitgenössischer Theaterstücke wird daraufhin dargelegt, wie jeder Text mit Hilfe bestimmter sprachlicher Verfahren „unmittelbare Texttheatralität“ erzeugt und seine ganz eigene poetische Sprachgestalt ausbildet. Erst in der Rezeption dieses ästhetischen Zeichencodes öffnen sich manche neuen Bedeutungsräume, und es werden zentrale Themen entfaltet, die für das Textverständnis und -erleben unabdingbar sind.