

**Monologizität.**

**Monologisches Sprechen in Theatertexten seit den 1960er Jahren  
und im Gegenwartstheater**

**Dissertation**

zur Erlangung des Grades eines  
Doktors der Philosophie (Dr. phil.)

am Fachbereich Philosophie und Geisteswissenschaften  
der Freien Universität Berlin

vorgelegt von

**Marina Agathangelidou**

2017

Erstgutachterin: Prof. Dr. Doris Kolesch

Zweitgutachter: Prof. Dr. Matthias Warstat

Tag der Disputation: 13.12.2017

# INHALTSVERZEICHNIS

DANK.....	4
EINLEITUNG .....	5
ERSTER TEIL: GRUNDLAGEN .....	16
1. Der Monolog in der Dramen- und Theatertheorie .....	16
1.1 Einführung .....	16
1.2 Themenfelder .....	24
1.2.1 Adressierung, Kommunikation .....	24
1.2.2 Subjektivität .....	31
1.2.3 Konvention, Wahrscheinlichkeit .....	40
2. Zur Entwicklung des Monologs im europäischen Drama und Theater. Von der Antike bis zum Epischen Theater .....	49
2.1 Antike .....	49
2.2 Mittelalterliches Theater – Commedia dell’ Arte .....	58
2.3 Elisabethanisches Drama (Shakespeare) .....	63
2.4 Französische Klassik .....	68
2.5 Deutsches Drama im 18. und 19. Jahrhundert .....	70
2.6 Moderne Dramatik .....	77
2.7 Episches Theater .....	84
3. Vom Monolog zur Monologizität .....	86
3.1 Dialogizität und Monologizität bei Michail Bachtin .....	86
3.1.1 Bachtins Theorie des dialogischen Wortes .....	86
3.1.2 Der Gegensatz zwischen Dialogizität und Monologizität bei Bachtin .....	93
3.2 Bachtin und Theater .....	104
3.2.1 Bachtins Thesen zum Drama .....	104
3.2.2 Rezeption des Konzepts der Dialogizität in der Theaterwissenschaft .....	106
3.2.3 Zu einer Neubestimmung und -verwendung des Begriffs der Monologizität ..	114

ZWEITER TEIL: ASPEKTE DER MONOLOGIZITÄT IM EUROPÄISCHEN THEATER SEIT DEN 1960ER JAHREN.....	119
4. Ästhetischer Rahmen: Zwischen Literarisierung und Performativierung .....	119
4.1 Literarisierung .....	119
4.1.1 Das Monologische in der Lyrik und der ‚dramatische Monolog‘ .....	119
4.1.2 Die monologische Ich-Erzählung in der Prosa seit dem 19. Jahrhundert und der Weg zum ‚inneren Monolog‘ .....	121
4.1.3 Der ‚innere Monolog‘ und die Entwicklung des Theatermonologs .....	124
4.1.4 Literarisierung des Theaters: Zur Reichweite des Begriffs .....	130
4.1.5 Literarisierung des Theatermonologs: Gattung, (Theater-)Text, Sprache .....	135
4.1.6 Literarisierung des Theaters als Theatralisierung der Literatur: Zu den Bühnenadaptionen von Erzähltexten .....	146
4.2 Performativierung .....	151
4.2.1 Autobiographische Solo-Performance und Theatermonolog .....	151
4.2.2 ‚Monologien‘ (Hans-Thies Lehmann) .....	159
4.2.3 Neue Bedingungen für den Monolog: Text, Sprache, Stimme im postdramatischen Theater .....	161
4.2.4 Monologisches Sprechen und die performative ‚Ästhetik der Präsenz‘ (Doris Kolesch) .....	165
5. Monologisierende Subjekte .....	170
5.1 Selbsterzählungen .....	170
5.1.1 Selbstbestätigung. Thomas Bernhard: <i>Minetti</i> .....	170
5.1.2 Instabilität, Selbstverkenning. Philippe Minyana: <i>Sechs Zellen</i> .....	178
5.2 Die Nicht-Ich-Perspektive: Selbstdistanzierung und monologisches Sprechen	185
5.2.1 Bruch mit dem Selbst, dritte Person Singular. Samuel Beckett: <i>Nicht Ich</i> .....	185
5.2.2 Der Monolog als Verfremdungsmittel. Dea Loher: <i>Diebe</i> (Regie: Andreas Kriegenburg) .....	198
5.2.3 Identität, Negation, Alterität. Dimitris Dimitriadis: <i>Homeriade</i> .....	205
5.3 Auflösung, Vielstimmigkeit .....	214
5.3.1 Zwischen Entpersönlichung und Selbsta Ausdruck. Sarah Kane: <i>Gier</i> (Regie: Thomas Ostermeier) .....	214
5.3.2 Heterogenität und Monoperspektivik. Rainald Goetz: <i>Jeff Koons</i> .....	219

5.3.3 Monologisierung – Spiel – Reduktion. Forced Entertainment: <i>Complete Works: Table Top Shakespeare</i> .....	224
5.4 Fazit .....	228
6. Im Horizont des Politischen .....	232
6.1 Jenseits der Kollision. Falk Richter: <i>Unter Eis</i> .....	232
6.2 Sprechen als Verdrängungsmaschine. Elfriede Jelinek: <i>Rechnitz (Der Würgeengel)</i> (Regie: Jossi Wieler) .....	238
6.3 Selbstdarstellung, Adressierung, Verantwortung. Rimini Protokoll: <i>Wallenstein. Eine dokumentarische Inszenierung</i> .....	245
6.4 Falsche Gemeinschaften, utopische Gemeinschaften. René Pollesch: <i>Kill your Darlings! Streets of Berladelphia</i> .....	257
6.5 Fazit .....	264
SCHLUSSBETRACHTUNG .....	267
BIBLIOGRAPHIE .....	272
ANHANG .....	296
1. Kurzfassung der Ergebnisse der Dissertation .....	296
2. Summary of the results .....	297
3. Eigenständigkeitserklärung .....	299

## **DANK**

An erster Stelle möchte ich mich bei Prof. Dr. Doris Kolesch bedanken, die mir als Betreuerin dieser Disseration als wichtigste wissenschaftliche Dialogpartnerin zur Seite stand, die Arbeit in all ihren Phasen begleitete und durch ihre Unterstützung und wertvolle Kritik wesentlich zu ihrer Entstehung beitrug. Des Weiteren gilt mein besonderer Dank Prof. Dr. Matthias Warstat für die konstruktiven und anregenden Diskussionen, das aufmerksame Lesen der Arbeit und seine Verbesserungsvorschläge. Ebenso möchte ich mich bei Prof. Dr. Dr. h.c. Erika Fischer-Lichte, Prof. Dr. Miltos Pechlivanos und Dr. Adam Czirak, die als Mitglieder der Promotionskommission vor allem die letzte Phase sowie den Abschluss der Arbeit begleiteten und unterstützten und mir dabei viele interessante Anregungen gaben. Außerdem möchte ich der Alexander S. Onassis Stiftung für die finanzielle Unterstützung meines Promotionsprojekts durch ein Stipendium danken. Ein weiterer Dank gilt Achim Wambler, der meine Arbeit sorgfältig Korrektur las. Meinen Freundinnen und Freunden danke ich ganz herzlich für ihre Gesprächsbereitschaft, Geduld, Aufmunterung und Hilfestellung. Nicht zuletzt bin ich meinen Eltern und meinem Bruder für ihre liebevolle, unerschütterliche Unterstützung zutiefst dankbar.

## EINLEITUNG

Das westliche Theater ist im Bewusstsein eines breiten kunstinteressierten Publikums nach wie vor mit der Sprachform des Dialogs verbunden, ja es gilt als die Kunstform des Dialogs schlechthin. So wie ein Roman auf schriftlicher Erzählung, eine Tanzaufführung auf Körperbewegungen und ein Film auf der Produktion und Projektion aufgezeichneter bewegter Bilder beruht, basiert das westliche bürgerliche Literaturtheater – so die verbreitete Ansicht – auf der (mehr oder weniger realistischen) Nachahmung und szenischen Darstellung einer dialogischen Auseinandersetzung zwischen Personen. Eine solche Auffassung wird nicht nur von einer breiten Öffentlichkeit vertreten, sondern ist auch von je her fester Bestandteil von einschlägigen Lehrplänen. Ein kurzer Blick auf die Lehrinhalte von Studiengängen an europäischen Hochschulen oder privat angebotenen Seminaren für kreatives Theaterschreiben reicht, um zu verstehen, dass in diesen Kursen Nachwuchsautoren/-innen hauptsächlich darin unterrichtet werden, ‚gute Dialoge‘ zu schreiben. Dementsprechend wird auch von Nachwuchsregisseuren/-innen erwartet, diese Dialoge überzeugend auf der Bühne umzusetzen und in die Bühnenhandlung zu integrieren.

In dieser Betrachtungsweise und Praxis wird jedoch Theater mit Drama verwechselt bzw. gleichgesetzt. Tatsächlich ist spätestens seit Hegel die dramatische Konzeption eng mit der Sprachform des Dialogs verknüpft. „Die vollständig dramatische Form [...] ist der Dialog“<sup>1</sup>, heißt es in seinen *Vorlesungen über die Ästhetik*. Nur durch den Dialog können, Hegel zufolge, die gegensätzlichen Meinungen, Interessen und Leidenschaften der Figuren in Konflikt miteinander geraten, was unerlässlich für das Vorwärtsbringen der Handlung und für die Entfaltung des dramatischen Plans sei.

Und der Monolog? Im Grunde war der Monolog im traditionellen Theater als organischer Bestandteil eines dramatischen Stückes, später auch als autonomes Genre (‚Monodrama‘), immer mit der Entwicklung der Dramatik und der szenischen Praxis im europäischen Theater verbunden. Dennoch wurde seine Bedeutung im Vergleich zu jener des Dialogs traditionell unterschätzt und er wurde in bestimmten Epochen zudem als ‚artifizuell‘ scharf kritisiert und sogar abgelehnt. Auf der anderen Seite stand der Monolog in unterschiedlichen historischen „Formen eines Ein-Mann- oder Eine-Frau-

---

<sup>1</sup> Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Werke 15: Vorlesungen über die Ästhetik III*, hg. v. Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel, 3. Aufl., Frankfurt am Main 1993 (1970), S. 493.

Theaters“<sup>2</sup> immer im Zusammenhang verschiedener Entdramatisierungs- bzw. Theatralisierungsprozesse.

Die Komplizenschaft zwischen Drama und Dialog bedeutet aber auch, dass die Krise des Dramas, die Peter Szondi schon dem ausgehenden 19. Jahrhundert konstatierte,<sup>3</sup> notwendigerweise eine Krise des Dialogs mit sich brachte. Es ist auch nicht wunderlich, dass die beiden zusammenhängenden Krisen das Experimentieren mit anderen Strukturprinzipien und Sprachformen begünstigten und daher zu einem neuartigen Interesse an der monologischen Form führten. Schon vor der Etablierung jener Theaterformen, die Hans-Thies Lehmann später als postdramatisch bezeichnete, hat also die Erschütterung und/oder Überwindung des dramatisch-dialogischen Modells u. a. zu einer Monologisierung des Theaterdiskurses geführt, und zwar auf zwei Ebenen: auf der Ebene des (Theater-)Textes und auf der Ebene der Aufführung. Das heißt, der Monolog entwickelte sich in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts allmählich zu einem wichtigen Formelement in der Arbeit vieler wegweisender Theaterautoren/-innen und Regisseure/-innen, die in ihm ein wirksames Mittel entdeckten, um ihre ästhetischen Experimente voranzutreiben.

Die Beobachtung, dass erstens im europäischen experimentellen bzw. postdramatischen Theater und Theaterschreiben der letzten Jahrzehnte dem Monolog eine große Bedeutung zukommt und dass zweitens der Monolog den gemeinsamen Nenner zwischen so unterschiedlichen Arbeiten darstellt, wie z. B. zwischen einer Inszenierung eines Textes von Sarah Kane und einer Aufführung von Rimini Protokoll, weckte mein Forschungsinteresse. Wichtig für meine Entscheidung, diese Studie zu schreiben, war die Feststellung, dass der starken Hinwendung zum Monolog im Rahmen des nicht-dramatischen bzw. postdramatischen Theaters und Theaterschreibens in der Theaterwissenschaft bislang auffallend wenig Aufmerksamkeit geschenkt wurde. Mit anderen Worten: Wurden viele monologisch orientierte Theatertexte und -aufführungen seit der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts schon ausreichend (in manchen Fällen auch inflationär) in der Forschung rezipiert, so wurden sie nur selten aus der Perspektive des Monologs zusammengedacht

---

<sup>2</sup> Erika Fischer-Lichte: *Theaterwissenschaft. Eine Einführung in die Grundlagen des Faches*, Tübingen und Basel 2010, S. 9.

<sup>3</sup> Peter Szondi: *Theorie des modernen Dramas (1880-1950)*, Frankfurt am Main 1963.

und erforscht.<sup>4</sup> Mit der vorliegenden Dissertation versuche ich folglich, diese Forschungslücke zu schließen.

Gegenstand dieser Arbeit sind monologisch orientierte und aufgebaute Theatertexte und -aufführungen, die in einer Zeitspanne von über sechzig Jahren entstanden sind, von den 1960er Jahren bis zur Gegenwart, und die sich allesamt vom dialogisch-dramatischen Modell abweichen. Eine Reihe von Fragen halfen mir, das Thema einzukreisen, zu konkretisieren und zu kontextualisieren: Wie stark ist im zeitgenössischen Theater und Theaterschreiben das Interesse am Monolog? Welche konkreten monologischen Formen gibt es? Welche Funktionen kommen ihnen zu? Welche Gemeinsamkeiten, welche Unterschiede gibt es zwischen dem Monolog als Textform und dem Monolog als Theaterform? Kann die Dialogkrise als der gemeinsame Hintergrund dieser unterschiedlichen monologischen Formen betrachtet werden? Welche anderen Phänomene haben zur Hinwendung zum Monolog beigetragen? Wie lassen sich die neuen monologischen Formen theaterhistorisch und -ästhetisch einordnen? In welcher Hinsicht distanzieren sich diese vom traditionellen Dramen- und Theatermonolog?

Die Beschäftigung mit diesen Fragen führte mich zu zwei Ausgangsthesen, die ich der Untersuchung zugrunde legte:

1) Die starke Hinwendung zur monologischen Form in zahlreichen zeitgenössischen Theatertexten und -aufführungen seit den 1960er Jahren nimmt ihren Ausgangspunkt in der Krise des dramatisch-dialogischen Modells. Mit der Hinwendung zum Monolog wird der Dialog zum einen als Sprachmittel für die Strukturierung und Artikulierung des Theaterdiskurses und zum anderen als Darstellungsmittel der zwischenmenschlichen verbalen Kommunikation infrage gestellt. In dieser Hinsicht bedeutete die Monologisierung eine Distanzierung nicht nur vom bisher dominanten dialogischen Sprachmodell, sondern in vielen Fällen auch von den Grundelementen der dramatischen europäischen Theatertradition überhaupt, allen voran von der Repräsentationsstruktur des Theaters.

---

<sup>4</sup> Eine Ausnahme stellt der folgende Sammelband dar: Clare Wallace (Hg.): *Monologues. Theatre, Performance, Subjectivity*, Prague 2006. Die Beiträge des Bandes konzentrieren sich einerseits auf – vor allem englisch- und französischsprachige – monologische Stücke und andererseits auf das Genre der Solo-Performance. Dabei lassen die Autoren/-innen postdramatische, monologisch aufgebaute Aufführungen unbeachtet, sowie radikalere, polyphone Schreibmodelle, in denen sich das monologische Element eher im Organisationsprinzip der Theatertexte zum Ausdruck kommt. Für das US-amerikanische Theater sind mir zwei Monographien bekannt, die sich mit den zeitgenössischen monologischen Formen theoretisch auseinandersetzen: Eddie Paterson: *The Contemporary American Monologue. Performance and Politics*, London und New York 2015; Deborah R. Geis: *Postmodern Theatric(k)s. Monologue in Contemporary Drama*, Michigan 1993.

2) Die neuen monologischen Theaterformen distanzieren sich nicht nur vom dialogischen Modell, sondern auch von der Form und Funktion des traditionellen Monolog. Ist der Monolog traditionell innerhalb einer dialogischen Struktur mit bestimmten Funktionen verbunden (Übermittlung von Informationen über die Vorgeschichte und/oder das außerszenische Geschehen, bessere Verbindung der einzelnen Szenen, Charakterisierung, Ausdruck von Emotionen und intimen Gedanken, Überwindung eines Dilemmas, Vorbereitung auf die künftige Handlung usw.), so verlieren all diese dramatischen Funktionen in den monologisch orientierten Texten und Aufführungen der letzten Jahrzehnte erheblich an Bedeutung. Nicht selten lässt sich sogar eine komplette Abkehr von ihnen attestieren, oder sie werden bewusst untergraben und parodiert. Demgegenüber kommt es zu einer Autonomisierung der Sprache und des Sprechens, die keinem dramatischen Zweck dienen, sondern sich vielmehr in ihrer eigenen Medialität und Materialität etablieren. Der Sprechmechanismus rückt in den Vordergrund. Die Entfaltung und Erforschung dieses Mechanismus mit textlichen oder szenischen Mitteln stellt also nunmehr eine allgemeine Grundfunktion des Monolog dar, die somit seine vorherigen Teilfunktionen ersetzt.

Diese beiden Thesen lassen sich sowohl auf die monologischen Theatertexte als auch auf die monologisch aufgebauten Theateraufführungen anwenden und prüfen.

Die vorliegende Arbeit ist der Untersuchung der neuen monologischen Theater- und Theatertextformen unter dem Begriff der ‚Monologizität‘ gewidmet. Zusätzlich verwende ich auch den Begriff des ‚monologischen Sprechens‘. Diese Begriffswahl soll im Folgenden erklärt werden:

Der Begriff der Monologizität verweist im Allgemeinen einerseits auf den – durch die Krise des Dialogs aktivierten – Prozess der Monologisierung des Theaterdiskurses und andererseits auf die Ergebnisse dieses Prozesses, die Vielfalt und Unterschiedlichkeit der konkreten monologischen Formen. Ebenfalls soll mit dem Begriff der Monologizität die Distanz dieser Formen zum traditionellen (dramatischen) Monolog angedeutet werden.

Darüber hinaus bezieht sich das Konzept der Monologizität konkret auf die dialogische Theorie Michail Bachtins, von der es entliehen ist. Monologizität wurde von Bachtin als Gegenpol zum von ihm privilegierten Konzept der Dialogizität konzipiert. Bachtin zufolge ist Dialogizität prinzipiell durch soziale Redevielfalt,

Vielstimmigkeit und Ambiguität gekennzeichnet, wird paradigmatisch in der Gattung des Romans ästhetisch realisiert und bringt offene, pluralistische gesellschaftliche Prozesse zum Ausdruck. Demgegenüber zeichnet sich Monologizität für Bachtin durch eine einheitliche Sprache aus (die mit Prozessen sprachlicher und sozialer Vereinheitlichung und Zentralisierung verbunden sind) und weist damit einen autoritären und dogmatischen Charakter auf. Beide Begriffe, Dialogizität und Monologizität, beziehen sich in der bachtinschen Theorie auf das Organisationsprinzip eines Kunstwerks und werden dadurch von den Begriffen ‚Dialog‘ und ‚Monolog‘ abgegrenzt, die Bachtin mit den konkreten Redeformen verbindet. Neben ihrem ästhetischen Inhalt werden aber Dialogizität und Monologizität bei Bachtin mit einem politisch-philosophischen Inhalt versehen und stellen somit zwei gegensätzliche Denkparadigmen dar.

Von einer intensiven Auseinandersetzung mit der bachtinschen Theorie ausgehend, zielt die vorliegende Dissertation darauf ab, das Konzept der Monologizität bei Bachtin kritisch zu hinterfragen, zu aktualisieren und für die Beschreibung und Analyse der zeitgenössischen Theaterformen fruchtbar zu machen. Dabei verfolge ich das Ziel, auf der Grundlage von Bachtins Sprachbetrachtung, seine Dichotomie Dialogizität vs. Monologizität infrage zu stellen. Es soll vor allem gezeigt werden, dass einige Grundmerkmale, die Bachtin der Dialogizität zuschreibt, wie z. B. die Polyphonie (Vielstimmigkeit) oder die Adressierung bzw. Adressiertheit, für die von mir untersuchten zeitgenössischen monologischen Schreib- und Theaterformen konstitutiv sind. Auf der anderen Seite, geht es mir darum, zu beweisen, dass jene Prinzipien und negativen Merkmale, die Bachtin mit Monologizität verbindet (Einheit bzw. Vereinheitlichung, Homogenität, Geschlossenheit, Autorität usw.) für diese monologischen Formen nicht relevant sind.

Der Begriff des monologischen Sprechens soll in dieser Arbeit den Oberbegriff der Monologizität ergänzen. Während einerseits ‚Monologizität‘ auf das – im bachtinschen Sinne – allgemeine Organisationsprinzip der behandelten Texte und Aufführungen hinweist, also auf die Ebene der *Strukturierung* und *Konstituierung* des monologischen Diskurses, bezieht sich andererseits ‚monologisches Sprechen‘ auf die *Artikulation* des monologischen Diskurses und verweist damit auch auf die Transformation des Monologs von einer geschlossenen Redeform in einen offenen Sprechvorgang. Mit dem Begriff des monologischen Sprechens lässt sich ebenfalls der Übergang von der

Philosophie bzw. von der Sprach- und Literaturtheorie zur Theaterästhetik herstellen. Dient ‚Monologizität‘ als Kategorie, um die neuen monologischen Formen theoretisch zu fundieren, so kommt dem ‚monologischen Sprechen‘ eine eher operative Rolle zu: Der Ausdruck dient als begriffliches Instrument, mit dem die Analysen der Texte und Aufführungen durchgeführt werden.

Zugleich ist das Konzept des Sprechens in meiner Untersuchung mit der Frage des Sprechers/der Sprecherin verbunden. Auch wenn in den zeitgenössischen nicht-dramatischen bzw. postdramatischen monologischen Formen längst keine einheitlichen und kohärenten, oft auch keine erkennbaren und definierbaren Redesubjekte zu finden sind, ist das komplexe Verhältnis zwischen monologischem Sprechen und dem/der jeweils Sprechenden für meine Arbeit von großer Bedeutung. Wie spricht man über sich selbst? Was für ein Verhältnis zum Selbst manifestiert sich im monologischen Sprechen? Wie wird das Selbst durch das monologische Sprechen (de)konstruiert? Solche Fragen durchziehen die ganze Arbeit und bilden einen wichtigen Referenznexus für sie.

In der vorliegenden Dissertation werden Theatertexte von Thomas Bernhard, Philippe Minyana, Samuel Beckett, Dea Loher, Dimitris Dimitriadis, Sarah Kane, Rainald Goetz, *Forced Entertainment*, Falk Richter, Elfriede Jelinek und René Pollesch und Inszenierungen von Andreas Kriegenburg, Thomas Ostermeier, Falk Richter, Jossi Wieler, Rimini Protokoll und René Pollesch besprochen und analysiert. Alle Analysebeispiele sind in einer Zeitspanne von über sechzig Jahren entstanden, von den 1960er Jahren bis zur Gegenwart. Die Entscheidung, die 1960er Jahre als zeitlichen Ausgangspunkt für den Untersuchungsgegenstand zu bestimmen, lässt sich folgendermaßen begründen:

Lassen sich die ersten Anzeichen der Monologisierung schon im ausgehenden 19. Jahrhundert beobachten (etwa in den Stücken Anton Tschechows), so markieren die 1960er Jahre einen entscheidenden Schritt in dieser Entwicklung. Auf der Ebene des Textes ist insbesondere die Bedeutung der monologischen Stücke von Samuel Beckett hervorzuheben. Seit dem Ende der 1950er Jahre beschäftigte sich Beckett intensiv mit der monologischen Form und schaffte mit *Krapp's Last Tape* (1958) und *Happy Days* (1961) zwei der originellsten und meistgespielten monologischen Texte in der Geschichte der europäischen Theaters. Mit *Play* (1962) setzte Beckett sein Experimentieren mit der monologischen Form fort und stellte die Weichen für die

Monologe, die er in den 1970er Jahren schrieb und die alle durch eine außerordentliche Radikalität gekennzeichnet sind. Die grundsätzliche Bedingtheit von Form und Inhalt, das Exponieren der Situation des Sprechens und des Hörens, der andauernde Bezug der Texte auf die Materialität der Bühne, ihre nicht-repräsentationale, selbstreferentielle Ästhetik und die Erschütterung der Subjektposition, die mit dieser Ästhetik einhergeht, dies alles bestimmt die Erneuerungskraft von Becketts Monologen.

Das Innovationspotenzial, das Beckett mit seinen experimentellen monologischen Theatertexten für die weitere Entwicklung der monologischen Form freigesetzt hat, ist so groß, dass eine Reihe von unterschiedlichen avancierten monologisch orientierten Schreibpositionen seit den 1960er Jahren (wie z. B. bestimmte Texte von Heiner Müller, Sarah Kane oder Jon Fosse) ohne den Einfluss von Beckett nicht zu denken sind. Dennoch muss man, wie Clare Wallace in der Einleitung des von ihr herausgegebenen Sammelbandes *Monologues. Theatre, Performance, Subjectivity* (2006) betont hat, über die Schlüsselfigur Beckett hinausgehen, um die monologischen Formen der letzten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts in ihrer Vielfalt zu verstehen.<sup>5</sup>

Ebenfalls seit den 1960er Jahren hat die performative Wende, die im Theater wie auch in den anderen Künsten einsetzte und darüber hinaus zur Herausbildung der neuen Gattung der Performance-Kunst führte,<sup>6</sup> neue Voraussetzungen für die Entwicklung des Monologs als szenische Form geschaffen. Ähnlich wie in Becketts Textexperimenten sind in der Performance-Kunst sowie in der Performativierung des Theaters das Überwinden der Repräsentationslogik und das Durchbrechen der fiktiven Geschlossenheit der Aufführung entscheidend. Die materiellen, ereignishaften Aspekte werden in den Vordergrund gestellt. Der Monolog wird nun zum szenischen Sprechereignis, das sich im Hier und Jetzt der Aufführung vollzieht und das durch die konkrete Materialität der Stimme und des Körpers des Akteurs/der Akteurin bestimmt wird. Ebenso wird der Monolog durch die Präsenz der Zuschauer/-innen bedingt und nimmt daher die Form einer Ansprache an sie an. Im Anschluss daran greift das postdramatische Theater der letzten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts und der Gegenwart auf die monologische Rede und Struktur zurück, um durch die Form der indirekten (oder auch direkten) Publikumsansprache eine Intensivierung der realen Kommunikation zwischen Schauspielern/-innen und Zuschauern/-innen zu schaffen.<sup>7</sup>

---

<sup>5</sup> Vgl. Clare Wallace: „Monologue Theatre, Solo Performance and Self as Spectacle“, in: dies. (Hg.): *Monologues. Theatre, Performance, Subjectivity*, Prague 2006, S. 1-16, hier S. 3.

<sup>6</sup> Vgl. Erika Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt am Main 2004, S. 22-30.

<sup>7</sup> Vgl. Hans-Thies Lehmann: *Postdramatisches Theater*, 4. Aufl., Frankfurt am Main 2008 (1999), S. 226-233.

Die monologischen Formen, die sich seit den 1960er Jahren im Theaterschreiben sowie in der Bühnenpraxis entwickelten, sind extrem vielfältig und heterogen. Dabei stellen die Einpersonenstücke („Monodramen“) und die Bühnenmonologe nur einen kleinen Teil der gesamten monologischen bzw. monologisch-orientierten Produktionen dar. Auf der Ebene des Textes lässt sich die Monologisierung in Theaterstücken beobachten, die z. B. aus nacheinanderfolgenden Monologen verschiedener Personen bestehen, oder die innerhalb einer dialogischen Struktur große monologische Teile enthalten, oder in denen der äußere dialogische Rahmen keine dialogische Kommunikation stiftet, sondern vielmehr in eine Aneinanderreihung paralleler Monologe zerfällt. Auf der Ebene der szenischen Praxis ist neben den Inszenierungen monologischer Stücke, die Monologisierung dialogischer Stücke zu erwähnen, ebenso wie die Bühnenadaption literarischer Texte, bei der die Erzählung häufig in monologische Rede umgeschrieben wird. Darüber hinaus findet in vielen postdramatischen Arbeiten eine starke Hinwendung zum Monolog statt, die auf den (oft autobiographischen) Selbsterzählungen der Darsteller/-innen beruhen.

Die Dissertation gliedert sich in folgende Bereiche:

Die zwei ersten Kapitel zielen darauf, die Tradition des Monologs im europäischen Theater in ihren wichtigsten Punkten darzustellen. So ist Kapitel 1 der Definition des Monologs in der Dramen- und Theatertheorie und der Rekonstruktion des traditionellen dramentheoretischen Diskurses über den Monolog gewidmet, während Kapitel 2 die historische Entwicklung der monologischen Form vom antiken bis zum epischen Theater zum Thema hat. Diese beiden historischen Kapitel, in denen diskursanalytische mit historiographischen Ansätzen verbunden werden, erfüllen eine doppelte Funktion: Einerseits dient die Darstellung der Tradition dazu, den Bruch mit dieser Tradition, d. h. die Neuerfindung der monologischen Form seit den 1960er Jahren, die ich in den darauf folgenden Kapiteln thematisiere, verständlich werden zu lassen. Andererseits gehe ich in der vorliegenden Arbeit davon aus, dass in vielen Fällen das Neue durch eine intensive Auseinandersetzung mit dem Alten entsteht. Diese Auseinandersetzung kann zu einer Infragestellung der alten Formen führen und zu einer bewussten Abgrenzung zu ihnen, die oft im Theatertext bzw. im Rahmen der Theateraufführung selbst thematisiert und problematisiert wird. Die Auseinandersetzung mit der Vergangenheit kann aber auch einen Einfluss-Mechanismus aktivieren. Das heißt, viele

monologische Formen der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts und der Gegenwart knüpfen an bestimmte Modelle, Techniken und Strategien aus der Geschichte des Monologs an, setzten sie fort, variieren oder radikalieren sie.

Im 3. Kapitel versuche ich, den Bezug auf Bachtins dialogische Theorie zu erläutern und ihre Bedeutung für die Zwecke meiner Untersuchung darzulegen. Nach einer zusammenfassenden Darstellung von Bachtins Grundthesen (inklusive seiner Thesen zum Drama) diskutiere ich die bisherige Bezugnahme auf Bachtin in der Theaterwissenschaft, um dann meine eigene Betrachtungs- und Vorgehensweise zu verdeutlichen. Die Neukonzeptualisierung und Wiederaneignung der bachtinschen Kategorie der Monologizität, die ich in der vorliegenden Arbeit vorschlage, schließt sich diesen Analysen an und erfolgt im letzten Abschnitt (3.2.3) des Kapitels.

Im darauf folgenden Kapitel wird das ästhetische Instrumentarium der Monologizität im zeitgenössischen Theater und Theaterschreiben entfalten. Dabei werden zwei allgemeine ästhetische Prozesse in der Entwicklung der monologischen Form hervorgehoben, unter die die jeweiligen Merkmale, Richtungen und Tendenzen gegliedert werden können: Literarisierung und Performativierung. Diese beiden ästhetischen Grundlinien verweisen auf eine radikale Erneuerung des Monologs, die durch die Annäherung an ein jeweils unterschiedliches künstlerisches Feld geschieht: an die Literatur bzw. die Literarität einerseits und andererseits an die Performance-Kunst bzw. die Performativität. So stellen z. B. die in der modernen Literatur entstandene und seitdem verbreitete Erzählform des ‚inneren Monologs‘ sowie das vor allem in den USA der 1970er und 1980er Jahre entwickelte Genre der autobiographischen Solo-Performance zwei künstlerische Formen dar, die die Entwicklung des Theatermonologs als Text- bzw. szenische Form befruchteten und die es erlauben, Monologizität als gattungsübergreifendes Phänomen zwischen Literatur, Theater und Performance(-Kunst) zu verstehen.

Eine grundlegende Hypothese der vorliegenden Arbeit ist, dass die Hinwendung zur monologischen Form und die Erforschung ihrer ästhetischen Möglichkeiten seitens einer großen Anzahl von Theaterautoren/-innen und -machern/-innen der Gegenwart kein bloß ästhetisches oder formales Experiment darstellt. Monologizität hat nicht nur mit der Form an sich zu tun, sondern vielmehr mit der Art und Weise, wie die Form und der Inhalt, der ihr zugrunde liegt und entspricht, sich gegenseitig begründen und bedingen. Die Gliederung der Beispiele in den anschließenden Analysekapiteln 5 und 6

erfolgt auf der Basis dieser Hypothese. Den subjektbezogenen und den politischen Dimensionen und Implikationen der Monologizität wird jeweils ein Kapitel gewidmet. Diese heuristische Unterscheidung impliziert keinesfalls, dass die Subjektivitätsproblematik und der politische Charakter eines monologischen Textes bzw. einer monologisch aufgebauten Aufführung einander ausschließen. Im Gegenteil: Es kommt oft zu Überschneidungen zwischen den beiden Themenbereichen. In diesen Fällen sind die Perspektivierung und die Gewichtung bei der künstlerischen Auseinandersetzung mit einem Thema die entscheidenden Faktoren, die bestimmen, ob ein Thema innerhalb einer eher privat-intimen oder öffentlich-politischen Sphäre verhandelt wird. In diesem Rahmen werden auch die in der vorliegenden Arbeit hervorgehobenen, von Bachtins dialogischer Theorie entlehnten Wortfunktionen der Polyphonie und der Adressierung in den Kapiteln 5 und 6 jeweils auf ihr subjektkritisches bzw. politisches Potenzial hin untersucht. Die Infragestellung des bachtinschen Dualismus (Dialogizität vs. Monologizität) geht hier Hand in Hand mit einer Analyse- und Deutungsmethode, die der Tradition des poststrukturalistischen Denkens folgt.

Distanzieren sich alle in der Arbeit diskutierten Beispiele vom dramatisch-dialogischen Modell, so ist diese Distanz jeweils unterschiedlich groß und analog zum Grad der ästhetischen Radikalität der Werke. Auch wenn es sich bei den Beispielen insgesamt um nicht-dramatische oder postdramatische Schreib- und Theaterformen handelt, die sich als experimentell und normabweichend verstehen, ist es mir wichtig, ihrer ästhetischen Vielfalt gerecht zu werden. Darüber hinaus galten als wichtige Auswahlkriterien für die Beispiele ihre Repräsentativität und ihre Einzigartigkeit: Die ausgewählten Texte und Aufführungen stehen einerseits für einen bestimmten Aspekt der jeweiligen Fragestellung und andererseits stellen sie eine originelle, ungewöhnliche und prägnante ästhetische Realisierung dieses Aspektes dar. Dementsprechend werden in den beiden Analysekapiteln 5 und 6 keine vollständigen Text- und Aufführungsanalysen vorgenommen. Vielmehr wird versucht, jene Dimensionen und Merkmale der Texte und Aufführungen zu erfassen, zu beschreiben und zu analysieren, die ihre Relevanz für die jeweils diskutierte Thematik und Problematik der Kapitel bestätigen. Dass einer solchen Vorgehensweise einerseits ein notwendigerweise subjektiver Auswahlmechanismus zugrunde liegt und dass sie andererseits einen fokussierenden und daher auch einschränkenden Blick auf das Material voraussetzt, ist klar. Auf jeden Fall zielt die vorliegende Arbeit nicht darauf, eine systematische

Typologie der zeitgenössischen monologischen Theater- und Theatertextformen zu bieten, sondern diese Formen anhand von Beispielen, im Kontext bestimmter Fragestellungen und Problematiken zu durchleuchten, der Reflexion zugänglich zu machen und sie zu theoretisieren.

## ERSTER TEIL

### 1. Der Monolog in der Dramen- und Theatertheorie

#### 1.1 Einführung

Eine erste Annäherung an den Begriff ‚Monolog‘ lässt sich durch seine etymologische Bedeutung gewinnen. Das deutsche Wort ‚Monolog‘ wurde zunächst in weiblicher Form (Sing., die ‚Monologe‘) im 18. Jahrhundert – gleich dem englischen ‚monologue‘ ein Jahrhundert zuvor – aus dem französischen ‚monologue‘ entlehnt, das als Gegenstück zum ‚dialogue‘ in Anlehnung an das spätgriechische Wort ‚μονόλογος‘ (monólogos) gebildet worden war. ‚Μονόλογος‘ setzt sich aus den Wörtern ‚μόνος‘ (einzeln, allein, einsam) und ‚λόγος‘ (Rede, Diskurs, Wort) zusammen.<sup>8</sup> Demzufolge ist der Monolog prinzipiell als eine Art Einzelrede zu verstehen, die eventuell auch die Form einer Alleinrede bzw. einer einsamen Rede, d. h. einer Rede ohne einen/einer (aktiven) Empfänger/-in annehmen kann.

Die ursprüngliche Verwendung des Begriffs war auf das Theater beschränkt. So wurde das französische ‚monologue‘ um 1500 synonym für die Gattung des ‚sermon joyeux‘ verwendet, ein kurzes, auf die Darstellung einer lustigen Rolle (Verliebter, Scharlatan usw.) zielendes Redespiel. Im 17. Jahrhundert wurde die Bedeutung des Wortes erweitert und bezeichnet seitdem generell die Einzelpersonenrede bzw. -szene im Drama. So wurde der Begriff auch ins Deutsche übernommen und taucht z. B. 1760 in Lessings Diderotübersetzung auf, etwa in der Szenenanweisung zu *Der Hausvater* (II, 9). Gleich zu Beginn des 18. Jahrhunderts, im Jahre 1800, publizierte Friedrich Schlegel seine romantischen Abhandlungen unter dem Titel *Monologen*,<sup>9</sup> wobei

---

<sup>8</sup> Vgl. z. B. „Monolog“ in: Friedrich Kluge: *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*, neu bearb. v. Elmar Seebold, 25. Aufl., Berlin und Boston 2011, S. 632; Bernhard Asmuth: „Monolog“ in: Harald Fricke (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Bd. 2: H-O, Berlin 2000, S. 629 ff.; „Monolog“ in: Jannis Stylianakis: *Das Fortleben des Griechischen im Deutschen. Ein etymologisches Wörterbuch über die griechischen Wurzeln in der deutschen Sprache*, Berlin 2002, S. 237; „Monolog“ in: Wolfgang Pfeifer (Hg.): *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen*, Bd. 2: M-Z, 2. Aufl., Berlin 1993, S. 886; „monologue“ in: Robert K. Barnhart (Hg.): *The Barnhart Dictionary of Etymology*, New York 1988, S. 674.

<sup>9</sup> Vgl. Hans Schauer und Friedrich Wilhelm Wodtke: „Monolog“, in: Werner Kohlschmidt und Wolfgang Mohr (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*, begr. von Paul Merker und Wolfgang Stammer, Bd. 2: L-O, 2. Aufl., Berlin 1965, S. 418-421, hier S. 418.

das Wort ‚Monolog‘ erst im 20. Jahrhundert außerhalb des Theaters bzw. des Dramas populär wurde.<sup>10</sup>

Der Monolog wurde traditionell im Rahmen der Poetik, der Ästhetik, der Dramen- und Theatertheorie, der Theaterhistoriographie und der Semiotik behandelt. Ab Ende des 19. Jahrhunderts erscheinen im deutschsprachigen Raum die ersten Monographien zum Thema Monolog. Die meisten dieser Abhandlungen sind historisch ausgerichtet: Sie konzentrieren sich auf die äußerlichen Merkmale und die inneren Funktionen der monologischen Form innerhalb einer Epoche, eines Genres, einer Strömung oder im Werk eines Autors und versuchen dabei die historische Vielfalt der Erscheinungsformen des Monologs typologisch zu ordnen.<sup>11</sup>

Eine einheitliche Definition des Monologs gibt es in der theoretischen Auseinandersetzung mit dem Konzept bisher nicht. Die meisten Definitionen bedienen sich (analog zur Prägung des französischen Wortes ‚monologue‘) der Abgrenzung des Monologs vom Dialog, weichen jedoch voneinander ab, indem sie den Gegensatz zwischen Monolog und Dialog unterschiedlich auffassen.<sup>12</sup>

Für die Entwicklung der Monologforschung in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts ist der Beitrag Manfred Pfisters besonders hervorzuheben. Pfister hat in seinem Standardwerk *Das Drama. Theorie und Analyse* (1977) ein umfassendes Unterkapitel dem „monologischen Sprechen“ gewidmet,<sup>13</sup> das seitdem als Ausgangs- und Orientierungspunkt für weitere dramenorientierte Studien zum Monolog dient. Pfister gelingt es, die in der Bibliographie vorhandene semantische Vielfalt (und die daraus entstandene Unklarheit) zu erläutern und zu systematisieren, indem er zwei Kriterien für die Definition des Monologs einführt: Erstens, das *situative Kriterium*, das mit der (wirklichen oder geahnten) Einsamkeit des Sprechers/der Sprecherin verbunden ist. D. h., entweder ist die sprechende Figur allein auf der Bühne, oder sie nimmt keine Notiz von der Anwesenheit der anderen Figuren. Deswegen ist auch ihre Rede an kein Gegenüber auf der Bühne gerichtet. Und zweitens, das *strukturelle Kriterium*, nach

---

<sup>10</sup> Vgl. Asmuth: „Monolog“ in: Fricke (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, a. a. O., S. 630.

<sup>11</sup> Vgl. z. B. eine der ersten Monographien: Friedrich Düsel: *Der dramatische Monolog in der Poetik des 17. und 18. Jahrhunderts und in den Dramen Lessings*, Hamburg und Leipzig 1897, nachgedr. in: *Theatergeschichtlichen Forschungen* 14, Nendeln 1977. Für eine ausführliche Bibliographie siehe in der vorliegenden Arbeit, insb. Abschnitt 1.2 (Kapitel 1) und Kapitel 2.

<sup>12</sup> Vgl. Manfred Pfister: *Das Drama. Theorie und Analyse*, 8. Aufl., München 1994, S. 180; vgl. auch Jens Roselt: „Dialog/Monolog“, in: Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch und Matthias Warstat (Hg.): *Metzler Lexikon Theatertheorie*, 2. aktual. u. erweit. Aufl., Stuttgart und Weimar 2014 (2005), S. 68-73, hier S. 68.

<sup>13</sup> Vgl. Pfister: *Das Drama*, a. a. O., S. 180-195.

dem die beiden notwendigen Bedingungen eines Monologs der größere Umfang und der geschlossene Zusammenhang sind.

Die Bezeichnung einer Redeform als Monolog hängt also davon ab, welches der beiden Kriterien zu Grunde gelegt wird. Pfister verwendet den Botenbericht als Beispiel, der kein Monolog ist, wenn man von dem situativen Kriterium ausgeht, da er immer vor anderen Figuren gesprochen wird. Geht man aber von dem strukturellen Kriterium aus, dann handelt es sich doch um einen Monolog, da der Bericht in der Regel eine gewisse Länge, Kohärenz und Geschlossenheit aufweist. Selbstverständlich (wenn auch von Pfister nicht erwähnt) gibt es auch Figurenreden, die beiden Kriterien erfüllen.

Pfisters Unterscheidung entspricht weitgehend der in der angelsächsischen Forschung nachdrücklichen Differenzierung zwischen ‚soliloquy‘ und ‚monologue‘. Im *Dictionary of World Literature* wird der Unterschied zwischen den beiden Begriffen in klaren Worten erklärt:

In everyday usage the two words are interchangeable, designating almost any kind of extended individual utterance. In literary usage a distinction is customary: monologue is the broader category, the genus; soliloquy is one of its species. A monologue is speech by one person. In this literal sense, of course, all speech except a chorus is monologue. But monologue is distinguished from one side of a dialogue by its length and relative completeness, and from the soliloquy (except in the case of the ‘interior monologue’) by the fact that it is addressed to someone. (...) A soliloquy is spoken by one person that is alone or acts as though he were alone. It is a kind of talking to oneself, not intended to affect others.<sup>14</sup>

Demnach sei ‚monologue‘ als eine „weitere Kategorie“ zu verstehen, während ‚soliloquy‘ eine Monologart darstelle, bei der die sprechende Person allein ist oder allein zu sein glaubt und deswegen zu sich bzw. mit sich selbst spricht.

Die etymologische Geschichte und Verwendung von ‚soliloquy‘ verweist aber auf einen zusätzlichen Unterschied, der zwischen ihm und ‚monologue‘ besteht. Der Terminus ‚soliloquy‘ stammt aus dem lateinischen ‚soliloquium‘, das aus den Wörtern

---

<sup>14</sup> „Monologue“ in: Joseph T. Shipley (Hg.): *Dictionary of World Literature. Criticism, Forms, Technique*, Paterson-New Jersey 1964, S. 272 f.

‚solus‘ (allein) und ‚loqui‘ (sprechen, reden, sagen) gebildet wird. Geprägt wurde er vom Heiligen Augustinus in seinem zweibändigen Werk *Soliloquia*,<sup>15</sup> das äußerlich die Form eines Dialogs zwischen zwei Partnern hat, vom Verfasser als ‚Augustinus‘ und ‚Ratio‘ genannt, und inhaltlich die Frage nach der Erkenntnis Gottes und der Seele behandelt.

Mit dem Bezug auf Augustinus’ *Soliloquia* ist der zweite Unterschied zwischen den Begriffen ‚monologue‘ und ‚soliloquy‘ schon angedeutet: War ‚monologue‘ zunächst, wie oben erwähnt, nur auf die Theaterwelt bezogen, stand hingegen das lateinische Wort ‚soliloquium‘ sowie das englische ‚soliloquy‘ ursprünglich in keinerlei Verbindung zum Theater, sondern beide beziehen sich auf eine schon seit der Antike verbreitete kulturelle Praxis des Mit-sich-selbst-Redens, der Selbstbesprechung, die im Dienste der Gedächtnis- und Selbstformung steht.<sup>16</sup> Das antike Soliloquium wies eine formlose schriftliche Fixierung auf, d. h. es nahm, wie bei Marc Aurels *Tà εἰς ἑαυτὸν* [Ermahnungen an sich selbst], meist die Form persönlicher Notizen an und war daher nicht für die Öffentlichkeit bestimmt. Als eigenständiger literarischer Text, der auf Veröffentlichung hin gerichtet ist, existiert das Soliloquium erst seit dem Christentum und stellt eine Erfindung Augustinus’ dar.<sup>17</sup> In der frühen Neuzeit erschienen eine Vielfalt heterogener Texte unter dem Titel „Soliloquium“ (von juristischen Problemsammlungen über politische Schriften bis zu autobiographischen Texten). Bei dem größten Teil dieser Publikationen handelte es sich um religiöser und z. T. weltliche Meditationsliteratur, die durch den Buchdruck eine schnelle Verbreitung fanden und seit dem späten 16. Jahrhundert auch in den Volkssprachen veröffentlicht wurden.<sup>18</sup>

Im Deutschen gibt es, neben dem aus dem Lateinischen übernommenen ‚Soliloquium‘ und dem germanisierten ‚Solilog‘, noch den Begriff ‚Selbstgespräch‘, der als germanisierte Variante des Wortes ‚Monolog‘ geprägt wurde und zugleich eine

---

<sup>15</sup> Zur Etymologie und Deutung des Begriffs „soliloquy“ vgl. z. B. folgende Lexikoneinträge: „soliloquy“, in: Walter William Skeat: *Etymological dictionary*, Oxford 1978, S. 580; „soliloquy“ in: M. H. Abrams und Geoffrey Galt Harpham: *A Glossary of Literary Terms*, 10. Aufl., Boston 2012, S. 370; „soliloquy“, in: John A. Cuddon: *A Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. 5. Aufl., Chichester 2013, S. 665 f.; „soliloquy“, in: Chris Baldick: *The Oxford Dictionary of Literary Terms*, 3. Aufl., Oxford 2008, S. 311; „Soliloquy“, in: Kenneth Pickering: *Key concepts in drama and performance*, 2. Aufl., Basingtoke 2010, S. 133.

<sup>16</sup> Vgl. Erwin W. Roessler: *The Soliloquy in German Drama*, New York 1966 (1915), S. 2 f.; Günter Butzer: *Soliloquium. Theorie und Geschichte des Selbstgesprächs in der europäischen Literatur*, München 2008, S. 14, 18 f., 22-25.

<sup>17</sup> Vgl. Butzer: *Soliloquium*, a. a. O., S. 20.

<sup>18</sup> Ebd., S. 31 f.

Affinität zum ‚Solilog‘ aufweist.<sup>19</sup> Obwohl der Begriff ‚Selbstgespräch‘ in seiner allgemeinen Bedeutung als „Gespräch, das jemand mit sich selbst führt“, dem Inhalt des ‚Solilogs‘ (im Sinne von ‚Alleinrede‘) nahekommt, zeichnet er sich nicht durch die gleiche semantische Klarheit wie das englische ‚soliloquy‘ aus, wenn dieses sich auf das Theater bezieht. So werden z. B. in Wolfgang Schadewaldts *Monolog und Selbstgespräch. Untersuchungen zur Formgeschichte der griechischen Tragödie* (1926)<sup>20</sup> die beiden im Buchtitel prägnant erwähnten Redeformen nicht deutlich voneinander abgegrenzt und nicht vorwiegend in Bezug auf die äußere Situation (d. h. der äußeren Einsamkeit), sondern eher auf die innere Funktion der Rede – und daher variierend und subjektivistisch – bestimmt.<sup>21</sup> In seiner gleichermaßen kulturhistorisch und literaturwissenschaftlich orientierten Studie *Soliloquium. Theorie und Geschichte des Selbstgesprächs in der europäischen Literatur* (2008) verwendet Günter Butzer die Begriffe ‚Soliloquium‘ und ‚Selbstgespräch‘, wie man schon aus Titel und Untertitel des Buches erschließen kann, im Grunde synonym, und bestimmt dabei das Soliloquium als „Diskurselement, das in unterschiedlichen literarischen Kontexten Verwendung finden und in verschiedenen theoretischen Diskursen thematisiert werden kann.“<sup>22</sup>

In einem Versuch, die historische Vielfalt der monologischen Form typologisch zu ordnen, unterscheidet die Dramentheorie nach der Funktion des Monologs im dramatischen Text folgende Monologarten:<sup>23</sup>

1. Der *epische Monolog* oder *Expositionsmonolog*, zur Übermittlung von Informationen über die Vorgeschichte oder über das im Verlauf der dramatischen Handlung außerszenische Geschehen.

---

<sup>19</sup> Vgl. Asmuth: „Monolog“ in: Fricke (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, a. a. O., S. 630; „Selbstgespräch“ in: Johann Georg Sulzer: *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, Leipzig 1792-1794, Repr. Hildesheim 1967-1970, 4. Bd., S. 354 f.

<sup>20</sup> Wolfgang Schadewaldt: *Monolog und Selbstgespräch. Untersuchungen zur Formgeschichte der griechischen Tragödie*, Berlin 1926.

<sup>21</sup> Außerdem verwendet Schadewaldt den Begriff „Selbstäußerung“, der ebenfalls nicht klar definiert wird, aber in zwei weitere Formen unterteilt wird: „Affektäußerung“ und „lautes Denken“ (ebd., S. 28). Im Allgemeinen geht es ihm um die Betonung der Vielfalt von monologischen Formen, die wiederum zur weiteren Kategorie der „Formen nicht-dialogischer Rede“ (ebd., S. 35 ff.) gehören, unter die auch das Chorlied fällt.

<sup>22</sup> Butzer: *Soliloquium*, a. a. O., S. 31.

<sup>23</sup> Vgl. z. B. Patrice Pavis: „monologue“, in: ders.: *Dictionnaire du Théâtre. Termes et concepts de l'analyse théâtrale*, Paris 1980, S. 260 ff., hier S. 261; Elke Platz-Waury: *Drama und Theater. Eine Einführung*, Tübingen 1980, S. 58; Bernhard Asmuth: *Einführung in die Dramenanalyse*, 7. Aufl., Stuttgart und Weimar 2009, S. 82 f.

2. Der *technische Monolog*, mit dem die Szenen eingeführt (Eingangsmonolog), abgeschlossen (Schlussmonolog) und miteinander verbunden werden (Übergangs- und Brückenmonolog).

3. Der *lyrische Monolog* oder *Affektmonolog*, der den seelischen Zustand der sprechenden Figur ausdrückt.

4. Der *Reflexionsmonolog*, in dem die sprechende Figur ihre Situation reflektiert und „sich dadurch über sich selbst klar zu werden“<sup>24</sup> versucht. Verbunden ist der Reflexionsmonolog mit dem

5. *Konflikt- oder Entscheidungsmonolog*, durch den die Figur ein Dilemma zu überwinden und eine Entscheidung zu treffen versucht.

Robert Petsch unterscheidet in *Wesen und Formen des Dramas* (1945) nach Stellung im Drama (in Zusammenhang mit der Funktion) folgende Monologarten:<sup>25</sup> Der *Rahmenmonolog*, am Anfang oder Ende des Ganzen eines größeren Teilstückes; der *Brückenmonolog*, als Verbindungselement zwischen den einzelnen Teilen der dramatischen Handlung; der *Kernmonolog*, den er nicht nur als „Glied der Handlung, sondern [als] ein Organ des dramatischen Vorganges“<sup>26</sup> betrachtet und schließlich die *Monologkette* (wie z. B. Hamlets Monologe, die „innerhalb der Handlung einen inneren Ring“<sup>27</sup> bilden.)

Pfister lehnt die traditionelle Typologie der Monologarten ab, und unterscheidet nach dem Kriterium der Relation von Rede und Handlung nur zwischen *aktionalen* und *nicht-aktionalen Monologen*.<sup>28</sup> Während sich im aktionalen Monolog „Handlung als Situationsveränderung“<sup>29</sup> im Sprechen vollzieht, hat der nicht-aktionale Monolog (den er nochmals in informierender und kommentierender Monolog unterteilt) keinen direkten Einfluss auf die Handlung.<sup>30</sup>

Das Beiseite-Sprechen oder *Aparte* (engl. *aside*, fr. *aparté*) wird meist mit Monolog in Verbindung gebracht und zusammen betrachtet,<sup>31</sup> obwohl es, wie Pfister bemerkt

---

<sup>24</sup> Pfister: *Das Drama*, a. a. O., S. 157.

<sup>25</sup> Robert Petsch: *Wesen und Formen des Dramas*, Halle 1945, S. 363-369;

<sup>26</sup> Ebd., S. 370.

<sup>27</sup> Ebd., S. 374.

<sup>28</sup> Vgl. Pfister: *Das Drama*, a. a. O., S. 190 f.

<sup>29</sup> Ebd., S. 190.

<sup>30</sup> Ebd., S. 191.

<sup>31</sup> Vgl. z. B. Platz-Waury: *Drama und Theater*, a. a. O., S. 57; „Monologue“ in: Shipley (Hg.): *Dictionary of World Literature*, a. a. O.; Alain Muzelle: „Aparté“, in: Manfred Brauneck und Gérard

hat, nicht immer als monologisches Sprechen angesehen werden kann, weshalb er zwischen einem monologischen und einem dialogischen Beiseite unterscheidet.<sup>32</sup> Bei dem monologischen Beiseite handelt es sich um eine meist kurze Aussage einer Figur, die nicht an ihren auf der Bühne anwesenden Dialogpartner, sondern (bei einer Aufführung) indirekt oder auch direkt an das Publikum adressiert ist, wodurch Letzteres zum Mitwisser wird. In dem Beiseite bricht einer der Gesprächspartner aus dem Dialog aus, um die Situation und die anderen Figuren zu kommentieren, seine Gefühle zu offenbaren oder seine geheimen Pläne und Absichten zu äußern. Außerdem kann der/die Sprechende sein/ihr Beiseite auch vortäuschen (falsches Beiseite), indem er dafür sorgt, dass die Anwesenden seine/ihre Worte vernehmen, aber glauben, dass sie dies nur durch Zufall tun und somit die heimlichen Gedanken und Gefühle des/der Sprechenden erfahren.<sup>33</sup> Demgegenüber stellt das dialogische Beiseite, wo zwei oder mehr Figuren miteinander auf eine solche Weise reden, dass sie nicht von den übrigen Figuren gehört werden, ein „konspiratives Sprechen“ sozusagen oder ein „Sprechen in einer Belauschungssituation“ dar.<sup>34</sup>

Neben den Definitionen, den Bestimmungs- und Abgrenzungskriterien und den Ordnungsmodellen, bzw. neben den epochen- und autorspezifischen Kommentaren findet man in der vorhandenen Literatur zum Thema Monolog in Drama und Theater einige theoretische Probleme, die immer wieder in je verschiedener Länge und Akzentuierung thematisiert werden. Im Folgenden werde ich mich auf jene Fragestellungen konzentrieren, die sowohl den theoretischen Diskurs über den Monolog historisch geprägt haben, als auch eine Relevanz für die heutige Diskussion beibehalten haben. Diese grundlegenden theoretischen Probleme werden hier in drei Themenkomplexen geordnet: (1) Adressierung und Kommunikation, (2) Subjektivität, (3) Wahrscheinlichkeit und Konvention. Diese Themenkomplexe bilden drei distinkte Themenfelder mit je eigener diskursiver Dynamik, die aus den besonderen Zusammenhängen und dem Wechselverhältnis zwischen den darin enthaltenen einzelnen Themen entsteht. Die Einteilung hat jedoch z. T. auch heuristische Funktion, um das unübersehbare Netz von Beziehungen und Verweisungen wissenschaftlich handhabbar zu machen, das sich zwischen den drei Themenfeldern erstreckt.

---

Schneilin (Hg.): *Theaterlexikon. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles*, Hamburg 1986, S. 114;

„Aside“, in: Pickering: *Key concepts in drama and performance*, a. a. O., S. 80 f.

<sup>32</sup> Vgl. Pfister: *Das Drama*, a. a. O., S. 192-195.

<sup>33</sup> Muzelle: „Aparte“, in: Brauneck und Schneilin (Hg.): *Theaterlexikon*, a. a. O., S. 114.

<sup>34</sup> Pfister: *Das Drama*, a. a. O., S. 195.

Dabei berücksichtige und verweise ich zunächst (im folgenden Abschnitt 1.2) hauptsächlich auf Texte und Studien aus der Dramen- und Theatertheorie (Monographien, einzelne Kapitel, Artikel in Sammelbänden und Lexikoneinträge), in denen die Beschäftigung mit der monologischen Form entweder auf einer systematischen Ebene oder in Bezug auf eine ältere Phase ihrer historischen Entwicklung stattfindet. Kulturwissenschaftliche, philosophische und sprachwissenschaftliche Ansätze haben deswegen hier, wenn sie in den Text einfließen, nur eine erklärende, stützende oder ergänzende Funktion (dienen also dazu, einen Aspekt zu unterstreichen, einen Zusammenhang aufzuzeigen usw.). Ebenso lasse ich neuere Ansätze zum Monolog im Gegenwartstheater mit wenigen Ausnahmen vorerst außer Betracht, weil ich mich zu späterem Zeitpunkt der Arbeit intensiv mit ihnen befassen werde. Mein Ziel dabei ist es, die traditionelle dramen- und theatertheoretische Diskussion über den Monolog (wie auch, im nächsten Kapitel, die Geschichte der Verwendung des Monologs im europäischen Drama und Theater seit der Antike) zusammenfassend zu rekonstruieren. Daran anschließend werde ich den Fokus auf jene wesentlichen Änderungen und Verschiebungen in der Theorie sowie Praxis des Monologs legen, die seit den 1960er Jahren stattgefunden haben. Das heißt, die gleichen Probleme und Problematiken, die ich zunächst in Bezug auf ihre Behandlung in den relevanten dramen- und theatertheoretischen Schriften einführe, tauchen im zweiten Teil meiner Arbeit wieder auf und bilden die Grundlage oder den Rahmen für die Überlegungen und Analysen, die ich dort präsentiere.

Für jedes der drei Themenfelder wird im anschließenden Unterkapitel ein je ähnliches Erörterungsschema befolgt: Zuerst wird die zentrale These präsentiert, die sich zum jeweiligen Thema in der theoretischen Diskussion herauskristallisiert hat, die nicht selten als Bestimmungs- und Unterscheidungskriterium des Monologs vorgestellt wurde und sogar in manchen Fällen einen gemeinsamen Topos der theoretischen Diskussion darstellt. Im zweiten Schritt werden eventuelle Gegenpositionen ihre Erwähnung finden, die zum bestimmten Thema formuliert wurden. Zugleich werde ich die Implikationen, Mängel oder Widersprüchlichkeiten der genannten These darlegen. Diese Problematisierung der These bildet die Voraussetzung für ihre Relativierung bzw. Widerlegung, die ich in den nächsten Kapiteln unternehmen werde, indem ich auf andere Begrifflichkeit und andere ästhetische Überlegungen zurückgreife.

## 1.2 Themenfelder

### 1.2.1 Adressierung, Kommunikation

Im Eintrag „Dialog/Monolog“ von Jens Roselt im *Metzler Lexikon Theatertheorie* wird Monolog am Anfang allgemein als „Rede einer Figur ohne direkte Ansprache anderer Figuren, die direkt oder indirekt an das Publikum gerichtet wird“ beschrieben.<sup>35</sup> Auch Patrice Pavis beginnt den Monolog-Eintrag in seinem *Dictionnaire du Théâtre* wie folgt: „Discours d’un personnage non adressé directement à un interlocuteur en vue d’obtenir une réponse.“<sup>36</sup>

Dass der Monolog prinzipiell mit einer nicht-adressierten Figurenrede identisch sei, galt seit der Prägung des Begriffs in der theoretischen Diskussion quasi als selbstverständlich. Auch in neueren Definitionen, wie die oben erwähnten, wird diese Ansicht zwar relativiert und ergänzt, nicht aber in ihrer Allgemeingültigkeit als zentrales Bestimmungselement in Frage gestellt. Im Grunde bezieht sich jedoch diese Gleichsetzung nur auf die Redeform des Solilogs, die die Bedingungen von Pfisters situativem Kriterium erfüllt (äußere oder geahnte Einsamkeit des/der Sprechenden).

Indem der Monolog im Prinzip mit der Nicht-Adressierung der Rede gleichgesetzt wird, wird er zugleich vom Dialog abgegrenzt. Der „échange verbal“<sup>37</sup>, der verbale Austausch, der den Dialog grundsätzlich kennzeichnet, beruht nämlich in der Regel auf einer gegenseitigen Ansprache und einem gegenseitigen Bezug zwischen den Gesprächspartnern. Dadurch wird die appellative Funktion der dramatischen Sprache in Gang gesetzt,<sup>38</sup> die auf die „Appelfunktion“ in Karl Bühlers Organon-Modell<sup>39</sup> und die „conative function“ in Roman Jakobsons Modell der verbalen Kommunikation<sup>40</sup> zurückgeht, und die durch eine Orientierung am Empfänger bzw. Adressaten bestimmt ist.<sup>41</sup>

---

<sup>35</sup> Roselt: „Dialog/Monolog“, in: Fischer-Lichte, Kolesch und Warstat (Hg.): *Metzler Lexikon Theatertheorie*, a. a. O., S. 68-73, hier S. 68.

<sup>36</sup> Pavis: „monologue“ in: ders.: *Dictionnaire du Théâtre*, a. a. O., S. 260.

<sup>37</sup> Ebd.

<sup>38</sup> Vgl. Pfister: *Das Drama*, a. a. O., S. 158-161.

<sup>39</sup> Karl Bühler: *Sprachtheorie: Die Darstellungsfunktion der Sprache*. 3. Aufl., Stuttgart und New York 1999 (1934), S. 24-33.

<sup>40</sup> Vgl. Roman Jakobson: „Linguistics and Poetics“, in: Thomas A. Sebeok (Hg.): *Style in Language*, Cambridge, Massachusetts, 1964, S. 350-377, hier S. 355.

<sup>41</sup> Vgl. auch Andrew K. Kennedy: *Dramatic Dialogue. The Dialogue of Personal Encounter*, Cambridge 1983, S. 7: „What all interpersonal dialogue mimes is the essential question-answer structure of all conversation – the inescapable need to address and, at some point, respond to another speaker.“

In der realen Dramen- und Theaterpraxis jedoch gibt es viele Fälle, in denen die monologische Rede, selbst bei einem Solilog (wenn also die sprechende fiktive Figur allein ist oder allein zu sein glaubt) größtenteils oder nur stellenweise an jemanden adressiert ist, z. B. an eine Gottheit, eine gedachte, abwesende bzw. tote Person, an ein Objekt oder imaginiertes Wesen (Apostrophe), oder auch an die sprechende Figur selbst (Selbstanrede).<sup>42</sup> Darüber hinaus gibt es sowohl beim Monolog als auch beim Beiseite-Sprechen die Möglichkeit einer im Theatertext schon enthaltenen oder nur in der Theateraufführung vorkommenden Wendung ans Publikum (*ad spectatores*), die die Form einer indirekten (epischen) Informationsübermittlung oder auch direkten Publikumsanrede annehmen kann.<sup>43</sup>

Von der traditionellen Betrachtungsweise Abstand nehmend, vertritt Günter Butzer die These, dass, „ohne nach literarischen Gattungen zu differenzieren, (...) im Selbstgespräch eigentlich alles und jeder zum Adressaten werden kann“. <sup>44</sup> Insbesondere in Bezug auf den Dramen-Monolog der Antike stellt er fest, dass „hier von leblosen Gegenständen wie dem Schwert über abwesende Menschen und abstrakte Entitäten wie dem Schicksal bis hin zu den Göttern alles angeredet werden kann“<sup>45</sup> und verweist dabei auch auf Schadewaldt, der für das Selbstgespräch bei Sophokles „ein ganzes System mannigfaltiger Anrufungsformen“ konstatiert.<sup>46</sup>

Das Schema einer Unterscheidung zwischen Monolog und Dialog auf der Grundlage einer solcher Gleichsetzung (Dialog=Adressierung, Monolog=Nicht-Adressierung) erweist sich jedoch als so dominant in der Theorie, dass die Anwesenheit einer Ansprache beim Monolog und die damit aktivierte appellative Funktion der Sprache meist als äußeres Merkmal einer „Dialogisierung des Monologs“<sup>47</sup> angesehen wird. In seinem viel beachteten Aufsatz „Dialog und Monolog“ (1940), auf den auch Pfister oft verweist, bringt Jan Mukařovský dies wie folgt auf den Punkt:

Auch beim Monolog gibt es freilich zwei an der Sprachäußerung beteiligte Parteien, doch braucht der Monolog durch den Sprechenden keineswegs besonders nachdrücklich »adressiert« zu werden; schließlich färbt auch solch ein »Adressieren« des Monologs (mit

---

<sup>42</sup> Vgl. z. B. Pfister: *Das Drama*, a. a. O., S. 182, 184 f.

<sup>43</sup> Vgl. ebd., S. 185, 194 f.

<sup>44</sup> Butzer: *Soliloquium*, a. a. O., S. 16.

<sup>45</sup> Ebd.

<sup>46</sup> Vgl. Schadewaldt: *Monolog und Selbstgespräch*, a. a. O., S. 55.

<sup>47</sup> Pfister: *Das Drama*, a. a. O., S. 184 f.

Hilfe einer Anrede, des Personalpronomens der zweiten Person usw.), wenn er realisiert wird, den Monolog dialogisch.<sup>48</sup>

Nicht zuletzt bezeichnet Peter von Matt in seinem viel beachteten Aufsatz „Der Monolog“ (1976) das „gesellschaftliche Ganze“ als den wichtigsten Adressaten und Partner der monologisierenden Person:

Hier löst sich die dramatis persona mit *einer* leichten Drehung aus allen individuellen Bezügen und wendet sich an die zum Partner hypostasierte Wirklichkeit als Ganzes. Hier und jetzt tritt dem Helden seine Gesellschaft als Totum gegenüber, mit einem antwortenden Gesicht. (...) Diese gattungsspezifische Dialektik von sichtbarer und imaginärer Gegenwart bestimmt nun ganz und gar den Monolog. In ihm wird das gesellschaftliche Ganze, innerhalb dessen die Handlung sich abspielt, *als ein Ganzes* gegenwärtig. Und es wird *nur im Monolog* als ein Ganzes gegenwärtig. (...) Nur im Monolog wird das Allgemeine zum Partner selbst; es erhält jene Gewalt der Gegenwärtigkeit, jene Wirklichkeit eines personalen Gegenüber, wie sie der unsichtbare Tartuffe der ersten zwei Akte oder der sterbende Falstaff haben.<sup>49</sup>

In dieser Art von Adressierung an das gesellschaftliche Ganze, das dadurch auf der Theaterbühne hypostasiert und vergegenwärtigt wird und zum Adressaten der monologischen Rede avanciert, liege also, so Peter von Matt, ein spezifisches Merkmal

---

<sup>48</sup> Jan Mukařovský: „Dialog und Monolog“, in: ders.: *Kapitel aus der Poetik*, Frankfurt am Main 1967, S. 108-149, hier S. 115. Der Begriff Monolog wird allerdings hier von Mukařovský ausdrücklich in einem allgemein linguistischen Sinne verwendet, bezieht sich also auf die sprachliche Erscheinung des Monologs außerhalb des Dramas und des Theaters. Am Anfang seines Textes grenzt Mukařovský diesen Gebrauch des Begriffes für die Linguistik von dem Sinn ab, den der Monolog in der Theaterpraxis hat. Während der Monolog im linguistischen Sinne eine Sprachäußerung darstelle, „bei der ein Teilnehmer aktiv ist und die An- oder Abwesenheit sonstiger passiver Teilnehmer unberücksichtigt bleibt“, bezeichne der Monolog in der Theaterpraxis, so Mukařovský, im Grunde immer einen „Dialog mit einem nichtanwesenden oder gedachten Partner“ (vgl. ebd., S. 108, Anm. 1). Den Kern von Mukařovskýs Ausführungen bildet jedoch die These, dass es dialogische Formen mit stark ausgeprägtem Monologcharakter wie auch monologische Formen mit dialogischem Charakter gibt; das heißt, Mukařovský zielt mit seiner Untersuchung des Dialog- bzw. Monologcharakters einer Sprachäußerung (die auf der Grundlage der Bestimmung einiger Grundmerkmale des Dialogischen bzw. des Monologischen erfolgt) darauf ab, die binäre Unterscheidung zwischen Dialog und Monolog zu ersetzen. Diese bedeutsame These, sowie ihre Erweiterung und Übertragung auf die Dramentheorie durch Manfred Pfister (*Das Drama*, a. a. O., S. 181 f.) werde ich im 3. Kapitel der vorliegenden Arbeit in Gegenüberstellung mit Michail Bachtins Theorien ausführlich diskutieren.

<sup>49</sup> Peter von Matt: „Der Monolog“, in: Werner Keller (Hg.): *Beiträge zur Poetik des Dramas*, Darmstadt 1976, S. 71-90, hier S. 80 f. Hervorhebungen in diesem wie in allen folgenden Zitaten wurden – soweit nicht anders vermerkt – von den jeweiligen Autoren/-innen vorgenommen. Vgl. auch: Pavis: „monologue“ in: ders.: *Dictionnaire du Théâtre*, a. a. O., S. 261: „Le monologue, qui par sa structure n’attend pas une réponse d’un interlocuteur, établit une relation directe entre le locuteur et le *il* du monde dont il parle. (...) le monologue communique directement avec la totalité de la société“.

des Monologs, etwas, was im Drama „nur und einzig vom Monolog bewerkstelligt werde“, „wozu kein anderes dramaturgisches Mittel ausreiche“.<sup>50</sup>

Allerdings, wird der Monolog, auch im Falle einer Adressierung, allzu oft in der (Dramen-)Theorie als Anzeichen einer Situation mangelnder oder gestörter Kommunikation aufgefasst, da er keinen Wortwechsel bzw. kein Gespräch zwischen zwei (oder mehreren) Individuen hervorruft, bzw. da er aufgrund seiner äußeren (formalen) wie inneren Merkmale ziemlich leicht von einem dialogischen Kontext abgehoben werden kann. Dabei wird allerdings vor allem der äußere Zustand des Alleinseins bzw. der Nicht-Adressierung (die in der Praxis, wie schon oben gezeigt, keine allgemeine Bedingung für das monologische Sprechen darstellt), als innerer Zustand der Einsamkeit und der Isolation übersetzt. Auf diese Weise wird ein konstitutives Verhältnis zwischen Monolog und mangelnder Kommunikation normativ gesetzt und gefordert.<sup>51</sup>

Repräsentativ für diese Interpretationstradition beschreibt Schadewaldt das geforderte Form-Inhalt-Verhältnis im Falle des Monologs wie folgt:

Es muß sich zeigen lassen, daß die Tragiker vollwertige Monologe in der Einsamkeit gestalteten; d.h. die Form der Rede muß aus der Einsamkeit geboren oder in sie hineingeformt sein – man kann es auf beide Art ausdrücken: denn nur dann ist die äußere Einsamkeit ein wesentliches Moment des Monologs, wenn Form und Einsamkeit einheitlich geschaut sind, wenn die Einsamkeit selber Form ist und in der Rede haftet, wie die Rede in der Einsamkeit haftet.<sup>52</sup>

Eine ähnliche Formulierung findet man bei Christof Schmid's Bestimmung des Monologischen:

Nicht dort, wo die mehr oder weniger zufällige Situation des physischen Alleinseins gegeben ist, sondern dort, wo die Erfahrung der Einsamkeit der eigentliche und tragende

---

<sup>50</sup> von Matt: „Der Monolog“, in: Keller (Hg.): *Beiträge zur Poetik des Dramas*, a. a. O., S. 71.

<sup>51</sup> Pfister spitzt das folgendermaßen zu: „[E]ine Figur wird nun schon allein durch die Tatsache, daß sie Monologe spricht, als unfähig oder unwillig zu dialogischer Kommunikation charakterisiert“. (Pfister: *Das Drama*, a. a. O., S. 188.)

<sup>52</sup> Schadewaldt: *Monolog und Selbstgespräch*, a. a. O., S. 6. Vgl. ebd., S. 28: „Es ist klar, daß die Selbstäußerung im Drama nicht statt hat, so lange die geselligen Kräfte des Menschen wach sind. Einsamkeit ist allerdings mit der Selbstäußerung verbunden; aber Einsamkeit als Zustand, nicht Alleinsein als Tatsache.“ In diesem wie in allen folgenden Zitaten wurde die alte Orthographie beibehalten.

Grund des Sprechens ist, ist das Monologische anzutreffen. Die äußere Situation des Alleinseins ist dabei eher eine Folge als eine Ursache dieser Haltung.<sup>53</sup>

Diese Art von Interpretation, die sich in der Theorie als widerstandsfähig erwiesen hat, geht von einem latenten Realismus-Prinzip aus und scheint nicht zu berücksichtigen, dass der Dramen- und Bühnenmonolog hauptsächlich eine mehr oder weniger zeitlose Konvention darstellt (dazu ausführlicher in Abschnitt 1.2.3). Außerdem wird in so einer mit Anspruch auf Allgemeingültigkeit formulierten Gleichsetzung von Monolog und gestörter Kommunikation meist impliziert, dass, anders als der Monolog, der Dialog eine ‚normale‘, problemlose Kommunikation garantiert, was aber spätestens seit dem Ende des 19. Jahrhunderts in Bezug auf die Dramen- und Theaterpraxis wie auch auf den ästhetischen Diskurs höchst umstritten ist.

Was in diesem Schema („die Exkommunikationserfahrung als Basis des Monologs“<sup>54</sup>) darüber hinaus nicht beachtet wird, ist vor allem die komplexe Kommunikationsstruktur des Theaters. Bei solchen Interpretationen wird normalerweise nur die Kommunikation zwischen den Figuren bzw. zwischen den Schauspielern/-innen als Rollenträgern/-innen beachtet, die aber in der Wirklichkeit nur eine der vielen Kommunikationsebenen darstellt, die im Theater gleichzeitig aktiviert werden. Sie vollzieht sich auf einer rein fiktiven Ebene und wird in der Theorie als ‚inneres Kommunikationssystem‘ bezeichnet. Dies ist in erster Linie vom ‚äußeren Kommunikationssystem‘ abzugrenzen, das die Kommunikationsverhältnisse zwischen den Produzenten und den Rezipienten eines Theatertextes bzw. einer Theateraufführung beschreibt, d. h. zwischen dem/der Autor/-in, dem/der Regisseur/-in (wie auch den anderen beteiligten Theaterkünstlern) und den Schauspielern/-innen einerseits und andererseits dem Publikum.<sup>55</sup>

Manfred Pfister hat zusätzlich von einem „vermittelnden Kommunikationssystem“ gesprochen, und hat darin den wesentlichen Unterschied in der Kommunikationsstruktur zwischen narrativen und dramatischen Texten erkannt. Bei den dramatischen Texten fällt nämlich, so Pfister, das vermittelnde

---

<sup>53</sup> Christof Schmid: *Monologische Kunst. Untersuchungen zum Werk von Hans Erich Nossack*, Stuttgart 1968, S. 13.

<sup>54</sup> von Matt: „Der Monolog“, in: Keller (Hg.): *Beiträge zur Poetik des Dramas*, a. a. O., S. 85.

<sup>55</sup> Vgl. z. B. Nicolette Kretz: „Grundelemente (1): Bausteine des Dramas (Figur, Handlung, Dialog)“, in: Peter W. Marx (Hg.): *Handbuch Drama. Theorie, Analyse, Geschichte*, Stuttgart und Weimar 2012, S. 105-121, hier S. 115 f.

Kommunikationssystem, d. h. die vermittelnde Erzählfunktion, in der Regel aus.<sup>56</sup> Diese These hat er jedoch selbst relativiert, indem er auf eine „Episierung“ des Dramas hingewiesen hat<sup>57</sup> und zugleich die in allen Epochen und Kunstströmungen vorhandenen „Episierungstechniken“ (oder „Techniken epischer Kommunikation“) aufgezählt und beschrieben hat.<sup>58</sup> Laut Pfister dienen diese dazu, das Fehlen des vermittelnden Kommunikationssystems zu kompensieren.<sup>59</sup> Beispiele dieser Technik sind der Nebentext, Projektionen, die Montage, Prologe und Epiloge, der Chor, Songs, das Beiseite-Sprechen, Botenberichte und andere Expositionserzählungen, oder auch Reflexionen und Kommentare, insofern sie von der konkreten dramatischen Situation abstrahieren.

Solche Techniken, zu denen – abgesehen von den Textschichten, die auf keine Figur bezogen werden können, wie auch von dem chorischen Sprechen – vorwiegend monologische Formen gehören, heben die Fiktivität des inneren Kommunikationssystems hervor, durchbrechen auf diese Weise die Illusion und erfüllen, wie schon oben angedeutet, neben der dominanten Erzählfunktion eine Reihe von weiteren Funktionen.<sup>60</sup>

In Hinblick auf die Kommunikationsstruktur des Theaters sollte außerdem, neben der sprachlichen Kommunikation, die nicht-sprachliche Kommunikation mitberücksichtigt werden. Diese vollzieht sich durch verschiedene Kanäle, die die Theatersemiotik in vier semiotische interferierende Systeme unterteilt: paralinguistische, mimische, gestische und proxemische Zeichen.<sup>61</sup> Dieses komplexes Gefüge führt dazu, dass eine Information, die im verbalisierten Text vermittelt wird (etwa die Information ‚Einsamkeit‘ oder ‚Kommunikationsmangel‘), durch Gesten, physische Handlungen oder räumliche Gegebenheiten ergänzt, relativiert und in ihrer Gültigkeit gar in Frage gestellt werden kann.<sup>62</sup> Auch dem Schweigen kommt in Bezug auf die Kommunikation im Theater eine große Bedeutung zu – was allerdings meist deutlicher im Dialog als im Monolog zu konstatieren ist.<sup>63</sup>

---

<sup>56</sup> Pfister: *Das Drama*, a. a. O., S. 20 ff.

<sup>57</sup> Ebd., S. 103-106.

<sup>58</sup> Ebd., S. 106-122.

<sup>59</sup> Ebd., S. 21.

<sup>60</sup> Vgl. Platz-Waury: *Drama und Theater*, a. a. O., S. 55; Kretz: „Grundelemente (1)“, in: Marx (Hg.): *Handbuch Drama*, a. a. O., S. 116.

<sup>61</sup> Vgl. Erika Fischer-Lichte: *Semiotik des Theaters. Eine Einführung*, Bd. 1: Das System der theatralischen Zeichen, 3. Aufl., Tübingen 1994, S. 36-93.

<sup>62</sup> Vgl. Roselt: „Dialog/Monolog“, in: Fischer-Lichte, Kolesch und Warstat (Hg.): *Metzler Lexikon Theatertheorie*, a. a. O., S. 72 f.

<sup>63</sup> Ebd., S. 72. Vgl. auch Kretz: „Grundelemente (1)“, in: Marx (Hg.): *Handbuch Drama*, a. a. O., S. 115.

Das semiotische Modell wurde inzwischen von neueren theaterwissenschaftlichen Ansätzen, die den neuen ästhetischen Strategien und Kommunikationsformen des Gegenwartstheaters gerecht zu werden versuchen, in vieler Hinsicht überholt und ersetzt. Dennoch hat es dazu beigetragen, den Kommunikationsbegriff im Theater wesentlich zu erweitern, das heißt, ihn nicht mehr auf die Ebene des verbalen Austausches zwischen Figuren beschränkt zu betrachten. So hat Erika Fischer-Lichte in ihrer *Semiotik des Theaters* Kommunikation als Bedeutungskonstitution definiert, die bei dem Produzenten als Realisierung von Zeichen und bei dem Rezipienten als Interpretation von Zeichen erfolgt wird. Im Theater, in dem Realisierung und Interpretation von Zeichen parallel verlaufen, wird die teilweise Übereinstimmung der Bedeutung, die Bedingung für eine erfolgreiche Kommunikation ist, durch einen schon vorher vorhandenen gemeinsamen theaterspezifischen oder kulturellen Code garantiert.<sup>64</sup>

Die „doppelte Adressierung der Rede“ im Theater,<sup>65</sup> also die Tatsache, dass die Äußerung einer Figur bzw. eines Darstellers an einen realen oder auch imaginierten Bühnenpartner (inneres Kommunikationssystem) und zugleich direkt oder indirekt an das Publikum (äußeres Kommunikationssystem) gerichtet ist, gilt weiter als Grundlage, auf der man die jeweils unterschiedlich strukturierte und betonte Relation zwischen den beiden Ebenen betrachten kann. So führe, Hans-Thies Lehmann zufolge, das allmähliche Verschwinden der „inneren“ Fiktivität bei vielen postdramatischen monologischen Theaterformen logischerweise zu einer stark zunehmenden Bedeutung der „äußeren“ Theatersituation.<sup>66</sup> Dieses „Zurücktreten der innerszenischen Achse gegenüber der Theatron-Achse“<sup>67</sup> und die Intensivierung der Kommunikation zwischen Bühne und Publikum, die es ermöglicht, bzw. auf die es explizit hinzielt, bringt Lehmann als Argument vor, um der verbreiteten These entgegenzutreten, nach der der Monolog ein Indiz für Kommunikationsmangel oder -störung sei.<sup>68</sup>

Neben dem Zurücktreten der Fiktivität erfolgt die Intensivierung der Kommunikation in vielen Formen des Gegenwartstheaters, die aus der Performance-, Aktions- und Site-Specific-Kunst hervorgegangen sind und die oft auf einer

---

<sup>64</sup> Vgl. Fischer-Lichte: *Semiotik des Theaters*, Bd. 1, a. a. O., S. 189-194.

<sup>65</sup> Roselt: „Dialog/Monolog“, in: Fischer-Lichte, Kolesch und Warstat (Hg.): *Metzler Lexikon Theatertheorie*, a. a. O., S. 68.

<sup>66</sup> Hans-Thies Lehmann: *Postdramatisches Theater*, 4. Aufl., Frankfurt am Main 2008 (1999), S. 230 f.

<sup>67</sup> Ebd., S. 230.

<sup>68</sup> Ebd. S. 232.

monologischen Struktur aufgebaut sind oder monologische Elemente einschließen, auch auf andere Weise: Nämlich durch die Herstellung von Situationen, in denen die Trennung zwischen einem Wahrnehmungssubjekt und einem wahrzunehmenden Objekt aufgehoben wird, und in denen Prozesse der Partizipation, der gegenseitigen Wahrnehmung bzw. Beobachtung und der Interaktion im Zentrum stehen.<sup>69</sup>

Die oben genannten Schemata, Beschreibungen und Analysen der Theatertheorie implizieren eine durchaus gerechte Infragestellung des in der Dramentheorie oft als selbstverständlich betrachteten Verhältnisses von Monolog und gestörter Kommunikation. Dennoch sollte man auch berücksichtigen, dass dieses Verhältnis in der Dramatik oft explizit (wenn etwa die monologisierende Person in ihrem Monolog auf ihre Isolation bzw. ihren Kommunikationsmangel eingeht) oder implizit thematisiert und problematisiert wird. Das betrifft eine Reihe von Monologen und Dramen aus der Antike, dem 18. und dem 19. Jahrhundert und es stellt seit dem Beginn des 20. Jahrhunderts ein wesentliches Merkmal der Gattung des Monodramas dar, auf die ich im zweiten Kapitel der vorliegenden Arbeit eingehen werde.<sup>70</sup>

### 1.2.2 Subjektivität

Die traditionelle These zum Verhältnis von Monolog und Subjektivität, die für einen sehr langen Zeitraum in der dramen- und theatertheoretischen Diskussion dominierte, hat Günter Butzer unter dem Stichwort „Ausdruck des Ich“ treffend zusammengefasst:

Im Soliloquium, so diese Auffassung, artikuliere sich ein Ich authentisch, obwohl oder gerade weil seine Rede zwischen Selbstoffenbarung und Selbsttäuschung schwanken kann. Spielen in den Dialog vielfältige Taktiken und Rücksichtnahmen hinein, so erscheint das Selbstgespräch als derjenige Ort, wo, wie schon Augustin argumentiert, solcherlei Vorbehalte keinen Sinn mehr machen.<sup>71</sup>

---

<sup>69</sup> Vgl. Doris Kolesch: „Situation“, in: Fischer-Lichte, Kolesch und Warstat (Hg.): *Metzler Lexikon Theatertheorie*, a. a. O., S. 328 f.

<sup>70</sup> Vgl. Pfister: *Das Drama*, a. a. O., S. 188: „Der Monolog ist hier eben nicht ein in sich bedeutungsneutrales, durch das Medium vorgegebenes Formelement, sondern verweist auf die Thematik der gestörten Kommunikation und der Isolation und Entfremdung des Individuums.“

<sup>71</sup> Butzer: *Soliloquium*, a. a. O., S. 22.

Butzer spricht hier zunächst allgemein von der weiteren Textgattung des literarischen Soliloquiums, setzt jedoch seine Darstellung in explizitem Bezug auf den Dramenmonolog fort:

Dem Dramenmonolog scheint diese Eigenschaft die alleinige, wenn auch prekäre, Existenzberechtigung zu verschaffen. Hier offenbaren sich, so wird unterstellt, die wahren Gedanken, Absichten und Gefühle der Figuren, die sie gegenüber den anderen ganz oder teilweise verheimlichen; das Paradebeispiel hierfür stellt Shakespeares *Hamlet* dar, wo die Monologkette des Helden einen zweiten, quasi spiegelbildlichen Strang gegenüber der eigentlichen Handlung des Dramas bildet und dadurch die öffentlichen Rede der Verstellung mit der privaten authentischen Rede parallel führt.<sup>72</sup>

Die Verbindung von Monolog und Authentizität einerseits (Monolog als Ausdrucksmittel des ‚wahren Selbst‘), und andererseits die Auffassung des Monologs als Ort des Privaten und des Intimen konstituieren gemeinsam die traditionelle Haltung zum Thema Monolog und Subjektivität, die sich insbesondere in der Dramentheorie als Reaktion auf die reale Textpraxis herausgebildet und durchgesetzt hat. Andererseits hat wiederum der theoretische Diskurs vielfach auf die dramatische Textproduktion zurückgewirkt, das heißt, die traditionelle Verbindung des Monologs mit Authentizität und Intimität wurde oft in der Text- aber auch in der Theaterpraxis gerade unter dem Einfluss oder sogar dem Diktat der Theorie, als Teil eines ästhetischen Programms realisiert.

In Bezug auf die konkreten monologischen Formen nimmt der Ausdruck des authentischen, intimen Kerns der Persönlichkeit im Falle des Affektmonologs die Form einer Gemütsäußerung an, die entweder in der Einsamkeit des/der Sprechers/-in erfolgt (*Selbstoffenbarungsmonolog*) oder an eine/-n Vertraute/-n gerichtet wird (*Bekennnismonolog*).<sup>73</sup> Christian Friedrich Hebbel hat die dramatischen Monologe als „die lauten Atemzüge der Seele“ bezeichnet,<sup>74</sup> und es seien diese seelischen Regungen, die verdrängten und drängenden, starken oder widersprüchlichen Gefühle der redenden Figur, die in einem Affektmonolog zum Ausdruck kommen.<sup>75</sup>

---

<sup>72</sup> Ebd.

<sup>73</sup> Vgl. Petsch: *Wesen und Formen des Dramas*, a. a. O., S. 270 f.

<sup>74</sup> Zit. nach Schauer und Wodtke: „Monolog“, in: Kohlschmidt und Mohr (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*, a. a. O., S. 419.

<sup>75</sup> Vgl. z. B. Pavis: „monologue“ in: ders.: *Dictionnaire du Théâtre*, a. a. O., S. 261; auch Asmuth: *Einführung in die Dramenanalyse*, a. a. O., S. 82, der die Bezeichnung „Innenleben-Monolog“ benutzt.

Dagegen werden im Reflexionsmonolog<sup>76</sup> die Emotionen, die den/die Sprecher/-in bewegen, in einen gedanklichen Vorgang einbezogen, wobei der/die Sprecher/-in versucht, Einsicht und Kontrolle über sie zu gewinnen, sie zu objektivieren, und sie affirmativ anzunehmen oder sich von ihnen zu distanzieren. Indem aber der/die Sprechende bemüht ist, im Reflexionsmonolog über sich selbst und seine/ihre Situation klar zu werden, wird sein/ihr Selbstbewusstsein und Selbstverständnis gefördert. Der Reflexionsmonolog stellt also mehr als ein bloßes Mittel zum Ausdruck des ‚wahren Selbst‘ dar; er ist ein Prozess, in dem dieses Selbst der monologischen Figur erst konstituiert wird, das heißt, die Konstituierung der dramatischen Figur wird im Falle des Reflexionsmonologs als verbaler Prozess dargestellt.

Oft nimmt dieser Prozess die Form einer inneren Debatte bzw. eines inneren Konfliktes an, bei dem das Subjekt als gespalten erscheint: Von widersprüchlichen Gefühlen bewegt, in seiner Rede zwischen verschiedenen, entgegengesetzten Positionen oszillierend, befindet es sich „im Widerstreit mit sich selbst“<sup>77</sup> (Konfliktmonolog).<sup>78</sup> Dieser innere Konflikt lässt sich oft an die dramatische Handlung binden, wenn etwa der Sprecher/die Sprecherin durch seinen/ihren Monolog ein Dilemma zu überwinden und einen Entschluss zu fassen versucht (Entscheidungsmonolog).<sup>79</sup>

Ein solcher Monolog, bei dem es zu einer Auseinandersetzung unterschiedlicher Gemütsbewegungen, Positionen und Intentionen im Inneren der monologisierenden Person kommt, die dadurch eine grundsätzliche Aufspaltung erlebt, wird gemeinhin auch als „innerer Dialog“ bezeichnet.<sup>80</sup> Wolfgang K. Müller verwendet in seinem Text „Das Ich im Dialog mit sich selbst. Bemerkungen zur Struktur des dramatischen Monologs von Shakespeare bis zu Samuel Beckett“ (1982) den Begriff des ‚inneren Dialogs‘, um den Selbstkonflikt und die Aufspaltung des sprechenden Subjekts anhand

---

<sup>76</sup> Vgl. z. B. Pfister: *Das Drama*, a. a. O., S. 157; Pavis: „monologue“ in: ders.: *Dictionnaire du Théâtre*, a. a. O., S. 261; Platz-Waury: *Drama und Theater*, a. a. O., S. 58.

<sup>77</sup> Wolfgang G. Müller: „Das Ich im Dialog mit sich selbst. Bemerkungen zur Struktur des dramatischen Monologs von Shakespeare bis zu Samuel Beckett“, in: Richard Brinkmann und Walter Haug (Hg.): *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 56. Jg, Bd. LVI., Stuttgart 1982, S. 314-333, hier S. 317.

<sup>78</sup> Vgl. Düsel: *Der dramatische Monolog in der Poetik des 17. und 18. Jahrhunderts und in den Dramen Lessings*, a. a. O., S. 10 f.

<sup>79</sup> Vgl. Platz-Waury: *Drama und Theater*, a. a. O., S. 58; Pavis: „monologue“ in: ders.: *Dictionnaire du Théâtre*, a. a. O., S. 261 („monologue de réflexion ou de décision“).

<sup>80</sup> Vgl. Pfister: *Das Drama*, a. a. O., S. 184.

von Monologen aus verschiedenen Epochen zu analysieren.<sup>81</sup> In Anlehnung an Pfister und Mukařovský begründet Müller seine Begriffswahl in Bezug auf das Hin und Her der Argumentation, den Wechsel von Stimme und Gegenstimme und die semantischen Richtungsänderungen, die für den Dialog grundlegend sind und hier auf die Struktur des Monologs übertragen werden.<sup>82</sup> Dabei geraten oft nicht nur gegensätzliche Gefühle, Gedanken und Standpunkte, sondern auch unterschiedliche ethische Positionen und Bewusstseinschichten miteinander in Konflikt. Somit nimmt der Reflexionsmonolog den Charakter eines Wissenskonfliktes an, wie es in den mittelalterlichen Moralitäten, in der Elisabethanischen Dramatik, in den Tragödien der Französischen Klassik, im deutschen Trauerspiel aber auch – auf andere Weise – im modernen Drama häufig der Fall ist.<sup>83</sup>

Müller verweist auf den rhetorischen Dialogismus, die Disputation des Ich mich selbst, als einen wichtigen Ursprung des dialogischen Selbstgesprächs im Drama.<sup>84</sup> Er führt in diesem Zusammenhang die erste – ihm bekannte – Verwendung des Begriffs des ‚inneren Dialogs‘ in André Gides Roman *Les Faux-Monnayerus* (1925), in dem von einem *dialogue intérieur* die Rede ist, und verweist darüber hinaus auf die Rezeption des Begriffs in der Literaturwissenschaft.<sup>85</sup> Im Grunde geht die Tendenz des Monologs als innerer Dialog auf die Prägung und erste literarische Gestaltung des Soliloquiums von Augustinus zurück, der seine *Soliloquia* als Dialog zwischen seiner eigenen literarischen Persona, Augustinus, und der Ratio inszeniert und sie damit, wie Günter Butzer gezeigt hat, in die Gattungstradition des Platonischen Dialogs stellt.<sup>86</sup>

Entscheidend ist in diesem Zusammenhang das komplexe Gefüge der Beziehungen zwischen Selbstgespräch, Dialog und Reflexion, das bei Platon seinen

---

<sup>81</sup> Wolfgang G. Müller: „Das Ich im Dialog mit sich selbst“, in: Brinkmann und Haug (Hg.): *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, a. a. O., S. 317. Vgl. auch Robert Petsch: *Wesen und Formen des Dramas*, a. a. O., S. 363: „So ist das echte dramatische Selbstgespräch ein in die Einzelperson verlegter und darin befangener Dialog und zeigt alle Möglichkeiten, die wir bei dem dramatischen ‚Gespräche‘ beobachteten“.

<sup>82</sup> Vgl. Wolfgang G. Müller: „Das Ich im Dialog mit sich selbst“, in: Brinkmann und Haug (Hg.): *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, a. a. O., S. 317 ff.; auch Mukařovský: „Dialog und Monolog“, in: ders.: *Kapitel aus der Poetik*, a. a. O., S. 116 f.; Pfister: *Das Drama*, a. a. O., S. 184.

<sup>83</sup> Vgl. Wolfgang G. Müller: „Das Ich im Dialog mit sich selbst“, in: Brinkmann und Haug (Hg.): *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, a. a. O., S. 320 ff.; Düsel: *Der dramatische Monolog in der Poetik des 17. und 18. Jahrhunderts und in den Dramen Lessings*, a. a. O., S. 10; Pfister: *Das Drama*, a. a. O., S. 182.

<sup>84</sup> Vgl. Wolfgang G. Müller: „Das Ich im Dialog mit sich selbst“, in: Brinkmann und Haug (Hg.): *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, a. a. O., S. 318.

<sup>85</sup> Ebd., Anm. 15.

<sup>86</sup> Vgl. Butzer: *Soliloquium*, a. a. O., S. 129-143. Vgl. dazu auch: Augustine of Hippo: *Soliloquies. Augustine's Inner Dialogue*, übers. v. Kim Paffenroth, hg. v. John E. Rotelle, 2. Aufl., New York 2008 (2000); Brian Stock: *Augustine's Inner Dialogue. The Philosophical Soliloquy in Late Antiquity*, Cambridge 2010.

Ausgangspunkt nimmt, der in einer berühmten Formulierung in *Theaitetos* das (Nach-)Denken (διανοεῖσθαι) als „Gespräch, das die Seele mit sich selbst darüber durchführt, was sie gerade untersucht“ [Λόγον ὄν αὐτῇ πρὸς αὐτὴν ἢ ψυχῇ διεξέρχεται περὶ ὧν ἂν σκοπῆ] bestimmt.<sup>87</sup> In dieser Hinsicht können, so Butzer, Platons Dialoge als „Selbstgespräche der denkenden Seele“<sup>88</sup> verstanden werden, ebenso wie Augustinus’ Selbstgespräche Dialoge darstellen.<sup>89</sup> Diese enge Verbindung von Selbstgespräch und Reflexion erforscht Butzer auch bei Descartes (*Discours de la méthode, Meditationes*)<sup>90</sup> und bei Autoren des 18. Jahrhunderts wie Johann Jacob Bodmer, Johann Jacob Breitinger und Johann Jacob Engel und Christian Garve, bei denen die „typische Konzeption des aufklärerischen Selbstgesprächs“ realisiert werde, „die, sich auf Platon berufend, die Bewegung des Denkens weitgehend mit dem Soliloquium identifiziert“.<sup>91</sup>

Die Beschreibung des Monologs im Drama und im Theater als ‚lautes Denken‘, auf die man sich im theoretischen Diskurs häufig bezieht,<sup>92</sup> sollte also vor diesem Hintergrund betrachtet werden. Das laute Denken wird meist allgemein mit der Redeform des Monologs assoziiert (d. h. ohne Hinweis auf konkrete Monologarten und -funktionen). Selbstverständlich wird aber vor allem im Reflexionsmonolog diese „Bewegung des Denkens“ in einer klaren und vollständigen Weise dramatisch vorgeführt.

Auch dem Konzept der Innerlichkeit kommt bei der traditionellen Auffassung des Reflexions- und Affektmonologs eine große Bedeutung zu. Spielte die Wendung nach innen als Grundlage der Reflexion und Voraussetzung der (Selbst-)Erkenntnis bereits bei dem literarischen Selbstgespräch Augustinus’<sup>93</sup> wie auch bei dem philosophischen

---

<sup>87</sup> Platon: *Theaitetos*, 189e. Platon bestimmt wiederholt das Denken als Selbstgespräch, d. h. als Gespräch der Seele mit sich selbst. Vgl. *Sophistes*, 263e; *Philebos*, 38c. Vgl. auch Butzer: *Soliloquium*, a. a. O., S. 13 f., 129.

<sup>88</sup> Butzer: *Soliloquium*, a. a. O., S. 129.

<sup>89</sup> Ebd.

<sup>90</sup> Vgl. ebd., S. 363-379.

<sup>91</sup> Ebd., S. 444.

<sup>92</sup> Vgl. z. B. Pfister: *Das Drama*, a. a. O., S. 185 f; „Monologue“, in: Shipley (Hg.): *Dictionary of World Literature*, a. a. O., S. 273; Roessler: *The Soliloquy in German Drama*, a. a. O., S. 11.

<sup>93</sup> Vgl. Butzer: *Soliloquium*, a. a. O., S. 135: „Die Wendung nach innen ist notwendig, da das Organ, mit dessen Hilfe Gott erfasst wird, kein äußerlicher, sondern ein ‚innerer Sinn‘ ist – es ist die Vernunft selbst als vornehmer Seelenteil, den Augustin als ‚Augen des Geistes‘ (oculi mentis) beschreibt“. Vgl. dazu auch: Philip Cary: *Augustine’s Invention of the Inner Self. The Legacy of a Christian Platonist*, Oxford 2000; Eleonore Stump and Norman Kretzmann (Hg.): *The Cambridge Companion to Augustine*, Cambridge 2001, S. 176 f., 182 f.

Selbstgespräch Descartes'<sup>94</sup> eine wesentliche Rolle, so wird die Innerlichkeit in der Romantik neu gefasst und ins Zentrum der ästhetischen Diskussion gerückt. Während Novalis – nach der Formulierung Christoph Menkes – „das ›Innen‹ nicht mehr (cartesianisch) als Bewusstsein und auch nicht mehr (idealistisch) als Einheit“ versteht, „sondern als das Schweben der Einbildungskraft oder Reflexion, die der ‚Kern oder Keim‘ von allem ist“,<sup>95</sup> definiert Friedrich Schleiermacher im Vorwort seiner *Monologen* (1800) das Selbstgespräch als Rede „im Innersten des Gemütes zu sich selbst“.<sup>96</sup> Die Wendung nach innen werde von Schleiermacher, so Butzer, „als Etablierung einer inneren Welt individueller Freiheit“ konzipiert, ebenso die „innerliche Einbildung“ als eigentlicher Ort „individueller Bildung“, die durch die reflexive Selbstbetrachtung im Selbstgespräch erfolge. Außerdem hebt Schleiermacher die Geselligkeit als Bedingung dieser Art von Selbstbildung hervor, die also nicht in der Einsamkeit des Sprechers, sondern in der Anwesenheit einer anderen Person und zwar eines „geliebten Wesens“ stattfindet: „[...] [B]eim inneren Denken, beim Anschauen, beim Aneignen des Fremden bedarf ich irgend eines geliebten Wesens Gegenwart, daß gleich an die innere Tat sich reihe die Mitteilung“.<sup>97</sup> Diese Verknüpfung von innerer Selbstbeobachtung und „intimer Mitteilung“<sup>98</sup>, die in Schleiermachers Konzeption des Selbstgesprächs als Form der Selbstbildung enthalten ist, ist auch für die traditionelle Betrachtungsweise des dramatischen Monologs von zentraler Bedeutung, bei der, auf der Basis der Innerlichkeit, die Aktivitäten der Reflexion (Introspektion) und des Selbstausdrucks komplementär und miteinander verschränkt sind.

Georg Wilhelm Friedrich Hegel, der bekanntlich in seinen *Vorlesungen über die Ästhetik* (1835-1838, posthum) dem Drama den Status der höchsten Poesie zuweist, „weil es ein in sich vollendetes Ganzes ausbilde, insofern es eine Synthese zwischen der Objektivität des Epos und der Subjektivität der Lyrik leiste“<sup>99</sup>, erkennt in dem

---

<sup>94</sup> Butzer spricht von der „dressierte[n] Innerlichkeit“ Descartes', vgl. Butzer: *Soliloquium*, a. a. O., S. 363-379.

<sup>95</sup> Christoph Menke: „Subjektivität“, in: Karlheinz Barck, Martin Fontius, Dieter Schlenstedt, Burkhard Steinwachs und Friedrich Wolfzettel (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe*, Bd. 5, Stuttgart und Weimar 2003, S. 734-787, hier S. 769.

<sup>96</sup> Friedrich Schleiermacher: *Monologen. Eine Neujahrsgabe*, Sonderausg., Darmstadt 1953 (Libelli 10), S. 1. Vgl. hierzu auch Butzer: *Soliloquium*, a. a. O., S. 449.

<sup>97</sup> Schleiermacher: *Monologen*, a. a. O., S. 23.

<sup>98</sup> Butzer: *Soliloquium*, a. a. O., S. 452.

<sup>99</sup> Doris Kolesch: „Ästhetik“, in: Fischer-Lichte, Kolesch und Warstat (Hg.): *Metzler Lexikon Theatertheorie*, a. a. O., S. 6-13, hier S. 8.

Dialog den formalen Inbegriff dieser Synthese.<sup>100</sup> Dagegen sieht er in der Selbst-Objektivierung des „einzelnen Inneren“ die eigentliche Funktion des Monologs, und hebt vor allem jene Momente hervor, in welchen der Monolog zur dramatischen Entwicklung beiträgt:

In *Monologen* umgekehrt ist es das einzelne Innere, das sich in einer bestimmten Situation der Handlung für sich selbst objektiv wird. Sie haben daher besonders in solchen Momenten ihre echte dramatische Stellung, in welchen sich das Gemüt aus den früheren Ereignissen her einfach in sich zusammenfaßt, sich von seiner Differenz gegen andere oder seiner eigenen Zwiespaltigkeit Rechenschaft gibt oder auch langsam herangereifte oder plötzliche Entschlüsse zur letzten Entscheidung bringt.<sup>101</sup>

Die im theoretischen Diskurs verbreitete Abgrenzung zwischen Reflexions- und Affektmonolog, die wohl auf die fundamentale Opposition der abendländischen Tradition zwischen Verstand und Gefühl zurückzuführen ist, wird in der Praxis der dramatischen Textproduktion in Frage gestellt, insofern viele Monologe zwischen beiden Arten schwanken, und deswegen keiner der beiden klar zuzuordnen sind. Außerdem wurde oft implizit oder auch explizit dem Reflexionsmonolog ein höherer Wert gegenüber dem Affektmonolog zugeschrieben, analog zur hierarchischen Vorstellung, nach der Gefühle bzw. Affekte dem „minderwertigen Animalisch-Körperlichen zugerechnet“ und als unberechenbare und potentiell maßlose Phänomene aufgefasst werden, die „von der Vernunft kontrolliert, moderiert und beherrscht werden müssen“.<sup>102</sup>

Es hat aber auch Versuche gegeben, anstelle der Trennung zwischen Reflexions- und Affektmonolog eine andere, subtilere Unterscheidung vorzuschlagen. So unterscheidet z. B. Irmgard Hürsch in ihrer Studie *Der Monolog im deutschen Drama von Lessing bis Hebbel* (1947, radikal gekürzte Form ihrer an der Universität Zürich eingereichten Dissertation) zwei große Monologarten, den Objektivierungs- und den Subjektivierungsmonolog.<sup>103</sup> Auf diese Weise überträgt sie Hegels Objektivitäts- und Subjektivitätsprinzip auf die konkreten monologischen Formen. Während der

---

<sup>100</sup> Vgl. Hans-Peter Bayerdörfer: „Drama/Dramentheorie“, in: Fischer-Lichte, Kolesch und Warstat (Hg.): *Metzler Lexikon Theatertheorie*, a. a. O., S. 76-84, hier S. 80.

<sup>101</sup> Hegel: *Werke 15: Vorlesungen über die Ästhetik III*, a. a. O., S. 493.

<sup>102</sup> Doris Kolesch: „Gefühl“, in: Fischer-Lichte, Kolesch und Warstat (Hg.): *Metzler Lexikon Theatertheorie*, a. a. O., S. 123-128, hier S. 123. Vgl. hierzu auch: Doris Kolesch: *Theater der Emotionen. Ästhetik und Politik zur Zeit Ludwigs XIV*, Frankfurt am Main 2006, S. 10 f.

<sup>103</sup> Vgl. Irmgard Hürsch: *Der Monolog im deutschen Drama von Lessing bis Hebbel*, Winterthur 1947, S. 13-18.

Subjektivierungsmonolog weitgehend mit dem lyrischen bzw. Affektmonolog gleichgesetzt wird, sollte man sich ersteren, so Hürsch, als einen weiter gefassten exponierenden Monolog vorstellen, unter dem auch große Teile des Konflikt- bzw. Reflexionsmonologs fallen. Hürsch gibt zu, dass in der Wirklichkeit „diese beiden Arten von Monologen nie völlig voneinander getrennt erscheinen“<sup>104</sup>. Ihre Unterscheidung ist aber insofern von Bedeutung, als sie auf die grundlegende Richtung eines Monologs nachdrücklich hinweist, nämlich dass der Akzent eines Monologs entweder auf das „Sich-Aussprechen“ oder auf das „Nach-Innen-Lauschen“ fällt:

Während der exponierende und berichtende Monolog aus einem Bedürfnis des Menschen nach Reden, Sich-Aussprechen, hervorgeht, sind die Wurzeln dieser Monologart in ganz anderer Region zu suchen: In dem Bedürfnis zu schweigen, in sich hinein zu horchen und der leisen Stimme des Schicksals, die im Inneren spricht, zu lauschen; das Außen hinein zu nehmen in das Innen, zu verarbeiten, zu assimilieren, bis beide sich in der untrennbaren Einheit des Lebens durchdringen.<sup>105</sup>

Die objektivierende Richtung im Monolog, die von Innen nach Außen geht, führe auch, Hürsch zufolge, vom Privaten zum Allgemeinen und ziele oft auf ein dramatisches Ergebnis (zunächst in der Form eines Entschlusses), während dagegen die subjektivierende Richtung von Außen nach Innen, vom Allgemeinen zum Persönlichen führe und „ganz unberührt von äußerer Handlungsnotwendigkeit“ bleibe.<sup>106</sup>

Man könnte all diese verschiedenen Ansätze miteinander verbinden und die traditionelle Auffassung zum Verhältnis von Monolog und Subjektivität nochmals zusammenfassend zu formulieren versuchen: Der Monolog ist eng mit der Vorstellung der Existenz eines subjektiven inneren Kerns verbunden, der sich mittels der Reflexion (die die Form des Selbstgesprächs annimmt und sich darin grundsätzlich entfaltet) vertieft und verfestigt. Zugleich drückt sich dieser innere Kern durch die monologische Rede in einem Außen aus, auf eine solche Weise, die die Wahrheit, die Authentizität und das Privatsein des Selbst bewahrt und einen Raum des Intimen stiftet.

Die Abhängigkeit dieser Auffassung vom Subjektbegriff der klassischen Subjektphilosophie der Frühen Moderne von 1600 bis 1800, die in allen ihren Variationen von einer ‚Autonomie des Subjekts‘ ausgeht, ist offensichtlich. Andreas

---

<sup>104</sup> Ebd., S. 16.

<sup>105</sup> Ebd., S. 15.

<sup>106</sup> Ebd., S. 16.

Reckwitz beschreibt die Subjektvorstellungen der klassischen Subjektphilosophie wie folgt: Das Subjekt „erscheint als eine irreduzible Instanz der Reflexion, des Handelns und des Ausdrucks, welche ihre Grundlage nicht in den kontingenten äußeren Bedingungen, sondern in sich selber findet. Das klassische Subjekt ist als Ich eine sich selber transparente, selbstbestimmte Instanz des Erkennens und des – moralischen, interessegeleiteten oder kreativen – Handelns. Das klassische Subjekt erhält seinen Kern in bestimmten mentalen, geistigen Qualitäten, die zugleich Ort seiner Rationalität sind.“<sup>107</sup>

Die Dominanz dieser These zum Verhältnis zwischen Monolog und Subjektivität im dramen- und theatertheoretischen Diskurs ist bemerkenswert, besonders angesichts der Tatsache, dass sie oft auch in Theaterepochen bzw. -modellen angewendet wird, in denen andere Subjektivitätskonzepte gelten, wie z. B. die antike Tragödie, das mittelalterliche Theater, oder die frühneuzeitlichen Komödianten.<sup>108</sup> Dies bedeutet, dass im traditionellen Korpus der dramen- und theatertheoretischen Schriften keine Differenzierungen auf theoretisch-systematischer Ebene hinsichtlich der monologischen Rede gemacht werden, die den in verschiedenen Epochen geltenden Subjektivitätskonzepten und -praktiken entsprechen würden.

Ebenso leicht wird bisweilen die traditionelle Auffassung des Monologs auch bei der Analyse der monologischen Form bzw. des monologischen Sprechens im modernen und Gegenwartstheater eingesetzt. Dennoch ist die Entwicklung des Monologs in der Dramatik und im Theater seit dem Ende des 19. Jahrhunderts, vor allem aber (d. h. radikaler und deutlicher) seit den 1960er Jahren, nur vor dem Hintergrund der in der (post-) strukturalistischen Theorie erfolgten ‚Dezentrierung des Subjekts‘ zu begreifen, die „am Ende des 20. und zu Beginn des 21. Jahrhunderts konsequent in die kulturwissenschaftliche Subjektanalyse“ mündet,<sup>109</sup> nicht zu begreifen.

Einige Elemente, die das Verhältnis von Theater und Subjektivität bzw. Subjektconstitution überzeitlich bestimmen, wie z. B. das Vergängliche, Unstabile und Veränderliche der Gegebenheit des Theaters<sup>110</sup> (nicht aber das so einflussreiche

---

<sup>107</sup> Andreas Reckwitz: *Subjekt*, 3. Aufl., Bielefeld 2012 (2008), S. 12.

<sup>108</sup> Zur europäischen Dramen- und Theatergeschichte als Geschichte sich wandelnder Subjektivitätskonzepte vgl. Erika Fischer-Lichte: *Geschichte des Dramas. Epochen der Identität auf dem Theater von den Antike bis zur Gegenwart*, 2., überarb. und erw. Aufl., Tübingen und Basel 1999, Bd. 1: Von der Antike bis zur deutschen Klassik, und Bd. 2: Von der Romantik bis zur Gegenwart.

<sup>109</sup> Reckwitz: *Subjekt*, a. a. O., S. 23.

<sup>110</sup> Vgl. Friedemann Kreuder, Michael Bachmann, Julia Pfahl und Dorothea Volz (Hg.): *Theater und Subjektconstitution. Theatrale Praktiken zwischen Affirmation und Subversion*, Bielefeld 2012, S. 11 (Vorwort): „Das Spiel mit verschiedenen Formen von Subjektivität – sei es in ihrer Fragmentierung oder als Behauptung eines autonomen, mit sich selbst identischen Subjekts – verweist im theatralen Rahmen

Theatralitätsmodell allgemein, das eher auf eine dialogische soziale Interaktion verweist), in Zusammenhang mit Prozessen und Strategien der Dekonstruktion, Fragmentierung, Hybridisierung, Vervielfältigung des Subjekts und somit der Überschreitung von tradierten Subjektivitätskonzepten in der zeitgenössischen Kulturtheorie und (Theater-)Kunst sind für die Betrachtung des monologischen Sprechens in der Dramatik und im Theater seit den 1960er Jahren unerlässlich. Dennoch gehe ich in meiner Arbeit davon aus, dass die Untersuchung des veränderten Verhältnisses zwischen Monolog und Subjektivität seit den 1960er Jahren nur dann produktiv sein kann, wenn sie auf der Grundlage der (und in Abgrenzung zu den) tradierten, dominanten Thesen in den subjekttheoretischen Diskussionen über den Monolog erfolgt. Das fünfte Kapitel der vorliegenden Arbeit ist der Erläuterung und Überprüfung dieser hier allgemein formulierten Hypothese gewidmet.

### 1.2.3 Konvention, Wahrscheinlichkeit

Die Gleichsetzung des Monologs mit einem einsamen, nicht-adressierten Sprechen bringt quasi automatisch das Problem der Unwahrscheinlichkeit mit sich, das auf folgender Tatsache beruht: Außerhalb des Theaters, im ‚realen‘ Leben, redet man in der Regel nicht allein, oder sollte man nicht allein reden. Besser formuliert: Das Alleinreden wird nicht als ‚normales‘ kommunikatives Verhalten akzeptiert, sondern wird als Sonderfall, als abweichendes Verhalten betrachtet. Peter von Matt zufolge stehe das laute Selbstgespräch im Alltagsleben „offenbar unter einem sozialen Tabu“ und werde nur Kindern und sehr alten Leuten gestattet. In Anlehnung an Freuds Phantasie-Theorie betrachtet er das Selbstgespräch, „wie das Spielen des Kindes und der Tagtraum des Erwachsenen“, als „eine Variation des Phantasierens“, das „das installierte Realitätsprinzip auf Zeit und ohne Gefahr außer Kraft setzt“, wodurch es „in eine Reihe mit den klassischen Einbruchstellen des Verdrängten, Verbotenen, Anarchischen“ gehöre.<sup>111</sup>

Im Unterschied also zum Dialog im Drama und Theater, der im Allgemeinen auf die alltägliche Sprechsituation verweist und sich dabei auf die Form und Struktur eines ‚realen‘ Gesprächs bezieht (sei es, um ein solches zu imitieren, zu hinterfragen, zu

---

auf das Prekäre der Subjektkonstitution, insofern letztere von der spielerischen Qualität des Vorgangs destabilisiert wird.“

<sup>111</sup> von Matt: „Der Monolog“, in: Keller (Hg.): *Beiträge zur Poetik des Dramas*, a. a. O., S. 73.

problematisieren, zu parodieren usw.) gibt es im Fall des Monologs keinen solchen Wirklichkeitsbezug, d. h. kein äquivalentes Verhältnis zwischen dem Monolog im Theater und dem Monolog im Alltagsleben.

Wenn man jedoch nach Pfisters strukturellem Kriterium den Monolog als längere, in sich geschlossene und an jemanden gerichtete Rede bestimmt, dann fallen einem „bestimmte konkrete Kommunikationssituationen“<sup>112</sup> im ‚realen Leben‘ ein, in denen ein monologisches Sprechen stattfindet und u. a. auch sachlich begründet ist („etwa durch größeres Wissen des Sprechenden“<sup>113</sup>). „Die Erzählung, der Vortrag, die Predigt vor schweigenden Zuhörern werden in diesem Sinn als M[onologe] verstanden.“<sup>114</sup>

Ohne Berücksichtigung dieser Differenzierung gilt der dramatische Monolog allgemein als eine signifikante Konvention, für die Manfred Pfister eine treffende Beschreibung geliefert hat: „Der Monolog als Konvention des Dramas geht also weit über diese reale Basis hinaus, indem er den pathologischen Sonderfall zu einer Normalform kommunikativen Verhaltens stilisiert.“<sup>115</sup> Was also außerhalb des Theaters als sozial unakzeptabel gilt und weitgehend pathologisiert wurde, nämlich das Alleinreden, wurde im Theater ästhetisch konventionalisiert und daher rechtfertigt, insofern man das Wesen und die Funktion der Konvention selbst nicht in Frage stellt. Morris LeRoy Arnold formuliert das auf eine Weise, aus der man sowohl die Pathologisierung als auch die (bedingte) Rechtfertigung herauslesen kann:

Obviously, the soliloquizer talks to himself. That people do talk to themselves is undeniable, but that young, healthy persons audibly set forth their secret ideas at great length is preposterous. That they do so in soliloquy, however, is entirely satisfactory so long as the convention is unquestioned, because the convention is a matter of technic wholly independent of nature. It is a means rather than an end.<sup>116</sup>

Die konventionelle Betrachtung und Verwendung des Monologs im Drama impliziert allerdings eine bestimmte ästhetische Haltung gegenüber dem Problem des Verhältnisses zwischen Wirklichkeit und Theater, Repräsentation und Präsentation,

---

<sup>112</sup> „Monolog“, in: Dieter Burdorf, Christoph Fasbender und Burkhard Moenninghoff (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen*, 3. völl. neu bearb. Aufl., Stuttgart 2007, S. 511.

<sup>113</sup> Ebd.

<sup>114</sup> Ebd. Vgl. dazu auch Asmuth: *Einführung in die Dramenanalyse*, a. a. O., S. 82.

<sup>115</sup> Pfister: *Das Drama*, a. a. O., S. 186.

<sup>116</sup> Morris LeRoy Arnold: *The Soliloquies of Shakespeare. A Study in Technic*, New York 1965 (1911), S. 20.

Dargestelltem und Darstellung, die von einer nicht-direkten, nicht-imitativen Relation zwischen den beiden Polen der Begriffspaare ausgeht. Auch die Entgegensetzung von Natürlichkeit und Künstlichkeit ist für diese Problematik zentral. So wurde der Monolog in historischen wie auch ästhetischen Zusammenhängen, in denen Künstlichkeit privilegiert wurde, problemlos als Konvention betrachtet und in der Dramen- und Theaterpraxis verwendet. Dagegen wurde er im Rahmen eines dramen- und theatertheoretischen Diskurses, in dem die Natürlichkeit der Künstlichkeit vorgezogen wurde, oft scharf angegriffen. Beginnend mit der französischen Poetik,<sup>117</sup> gab es seit dem 17. Jahrhundert im Kontext ästhetischer Programme und Kunstströmungen, die eine ‚natürliche‘ Abbildung der Wirklichkeit verlangten, stets gewisse Vorbehalte gegenüber dem ‚künstlichen‘ Monolog, wie auch Ermahnungen und Forderungen an die Dramatiker zur ‚richtigen‘ Verwendung dieser sprachlichen Form.<sup>118</sup>

Insbesondere in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, in Zusammenhang mit der Kritik der Aufklärung und dem aufkommenden bürgerlichen Theater, avancierte ‚Natürlichkeit‘ zu einem Leitbegriff, der sich im Bereich der Kunst und des Theaters in der Forderung einer *imitation naturae*, eine Nachahmung der Natur ausdrückte.<sup>119</sup> Wie es Doris Kolesch auf den Punkt bringt, ist hier jedoch mit dem Begriff der Natur „nicht die empirische, konkret vorhandene und mit den Sinnen erfahrbare Natur gemeint, sondern eine bestimmte Idee von Natur, die als regelhaft, apriorisch geordnet und wahrscheinlich vorgestellt wird. Auf die Bühne soll also eine gereinigte, sittlich perfektionierte und ästhetisch überhöhte Natur gelangen“.<sup>120</sup>

Der Grundsatz der *vraisemblance* [Wahrscheinlichkeit], gegen die der Monolog verstoße, wurde dabei zum Schlagwort, um das sich die Diskussionen über das Thema Monolog länger als ein Jahrhundert drehten.<sup>121</sup> Eine zentrale Bedeutung kam dem Begriff der *vraisemblance* in der theaterästhetischen Schrift *Pratique du Théâtre* (1657) von François Hédelin Abbé d’Aubignac zu, die in der Forschung „als resümierende

---

<sup>117</sup> Vgl. Düsel: *Der dramatische Monolog in der Poetik des 17. und 18. Jahrhunderts und in den Dramen Lessings*, a. a. O., S. 1-4.

<sup>118</sup> Vgl. Ebd., S. 187; Schauer und Wodtke: „Monolog“, in: „Monolog“, in: Kohlschmidt und Mohr (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*, a. a. O., S. 420; Asmuth: „Monolog“ in: Fricke (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, a. a. O., S. 630; Peter von Matt: „Der Monolog“, in: Keller (Hg.): *Beiträge zur Poetik des Dramas*, a. a. O., S. 71-76.

<sup>119</sup> Vgl. Doris Kolesch: „Natürlichkeit“, in: Fischer-Lichte, Kolesch und Warstat (Hg.): *Metzler Lexikon Theatertheorie*, a. a. O., S. 230-234, hier S. 232.

<sup>120</sup> Ebd.

<sup>121</sup> Vgl. Düsel: *Der dramatische Monolog in der Poetik des 17. und 18. Jahrhunderts und in den Dramen Lessings*, a. a. O., S. 2.

Bündelung des Wertgefüges der *doctrine classique*<sup>122</sup>, der Theaterdoktrin des klassischen französischen Theaters gilt. Als Teil der Trias von *vraisemblance*, *biéenseance* und *imitation* steht *vraisemblance* im Spannungsfeld zwischen den beiden anderen Begriffen und bestimmt ihre Wechselverhältnisse.<sup>123</sup> Kolesch weist in ihrer Studie *Theater der Emotionen. Ästhetik und Politik zur Zeit Ludwigs XIV* (2006) darauf, dass Hédelin einerseits „ein feines Gespür für die konkrete, sinnlich materielle Dimension theatraler Aufführungen“ besitze,<sup>124</sup> und dadurch auch die Spannung zum Ausdruck bringe, die zwischen Dargestelltem und Darstellung bzw. Darstellungsweisen besteht.<sup>125</sup> Andererseits sei er sehr bemüht, gerade diesen Darstellungscharakter und die „damit verbundenen materiellen und medialen Bedingungen“ der Aufführung zu unterdrücken und so „aus dem Zentrum der Aufmerksamkeit sowohl der Autoren als auch der Schauspieler und Zuschauer zu rücken“<sup>126</sup>. Laut Hédelin solle das Theater selbst seinen Kunstcharakter unterdrücken und verschleiern,<sup>127</sup> und zu diesem Zweck müsse „die Kunst der Nachahmung (...) so sehr perfektioniert werden, daß sie nicht mehr als Nachahmung wirkt, sondern den Eindruck von Wahrhaftigkeit erweckt.“<sup>128</sup>

In diesem Zusammenhang formuliert Hédelin gerade seine Vorwürfe (gegen den unorganischen Prolog der Alten, sowie gegen die zeitgenössischen Monologe *ad spectatores*, „die aus der Handlung herausfallen und den alleinigen Zweck haben, den Zuschauer zu unterrichten und ihm für das Verständnis notwendige Dinge zu sagen, die im lebendigen Dialog vorzuführen der Dichter zu plump ist“<sup>129</sup>) positiv, als Programm, um: „Je dirai seulement ce que j’estime qu’il faut conserver pour faire un Monologue avec vraisemblance“.<sup>130</sup> Dabei betont er vor allem die organische Beziehung des Monologs zur dramatischen Handlung. In der Handlung selbst – so Hédelins Forderung zusammengefasst von Friedrich Düssel – „müsse ein einleuchtender Anlaß für die monologische Auslassung gesucht werden, aus ihr selbst müsse der Monolog herauswachsen“.<sup>131</sup>

Mit der Kritik der Aufklärung wurde das Problem der Unwahrscheinlichkeit des Monologs als Teil eines rationalistischen Denkprogramms behandelt. Das manifestiert

---

<sup>122</sup> Kolesch: *Theater der Emotionen*, a. a. O., S. 142.

<sup>123</sup> Ebd.

<sup>124</sup> Ebd., S. 144.

<sup>125</sup> Ebd., S. 142.

<sup>126</sup> Ebd., S. 144.

<sup>127</sup> Ebd., S. 146.

<sup>128</sup> Ebd., S. 145.

<sup>129</sup> Vgl. Düssel: *Der dramatische Monolog in der Poetik des 17. und 18. Jahrhunderts und in den Dramen Lessings*, a. a. O., S. 2.

<sup>130</sup> Zitiert nach Düssel, a. a. O., S. 2.

<sup>131</sup> Ebd.

sich sehr prägnant in einer berühmten, häufig zitierten Formulierung Johann Christoph Gottscheds aus seinem *Versuch einer critischen Dichtkunst vor die Deutschen* (1730): „Kluge Leute aber pflegen nicht laut zu reden, wenn sie allein sind“.<sup>132</sup> Gottsched verehrte Hédelin, neben Aristoteles, als „maßgebende Obrigkeit des Dramas“<sup>133</sup> und seine Hochschätzung für das Kriterium der Wahrscheinlichkeit ist der von Hédelin nicht unterlegen. „Wahrscheinlichkeit“ sei nach Gottsched die „vornehmste Eigenschaft“ der dramatischen Fabel,<sup>134</sup> während Hédelin das Monolog-Kapitel aus *Pratique du Théâtre* mit folgenden Worten abschließt: „En un mot par tout il se faut laisser conduire à la Vraisemblance comme à la seule lumière du Theatre“<sup>135</sup>.

Dabei hat auch die deutsche Kritik des 18. Jahrhunderts – wie im vorigen Jahrhundert die französische – einige Kriterien gesetzt, die normativ als Forderungen an die Dramatiker gerichtet waren und die den negativen Aspekt der Unwahrscheinlichkeit des Monologs kompensieren sollten. Während Hédelin, wie erwähnt, eine organische Einbeziehung des Monologs in die dramatische Handlung verlangt hat, galten im 18. Jahrhundert vor allem die Kürze, die Beschränkung des rhetorischen Ausdrucks und die innere Motivierung durch die Affekte der monologisierenden Figur, d. h. durch eine besonders heftige Gemütsregung, die zum Ausbruch drängt, als Hauptbedingungen für einen gelungenen und daher auch akzeptablen Monolog.<sup>136</sup>

Neben diesen Bedingungen kommen noch weitere dramaturgische Hinweise hinzu, wie etwa die Einführung von Vertrauten, die sowohl Hédelin als auch Gottsched vorschlugen. Gottsched zufolge sollte der Dramatiker die monologischen Szenen auf solche Weise umgestalten, dass aus dem Selbstgespräch ein Zwiegespräch entsteht, indem er dem Sprechenden einem Vertrauten hinzufügt: „Daher kommen mir die meisten einzelnen Szenen sehr unnatürlich vor (...) Man hüte sich also davor, so viel man kann; welches auch mehrtheils angeht, wenn man dem Redenden nur sonst jemand zugiebt, der als ein Vertrauter, oder Bedienter, das, was er sagt, ohne Gefahr wissen und hören darf.“<sup>137</sup>

---

<sup>132</sup> Johann Christoph Gottsched: *Ausgewählte Werke*, hg. v. Joachim Birke u. Brigitte Birke, Bd. 6: *Versuch einer kritischen Dichtkunst*, Teil 2, Berlin 1973, S. 353.

<sup>133</sup> Düsel: *Der dramatische Monolog in der Poetik des 17. und 18. Jahrhunderts und in den Dramen Lessings*, a. a. O., S. 5.

<sup>134</sup> Gottsched: *Ausgewählte Werke*, Bd. 6: *Versuch einer kritischen Dichtkunst*, Teil 2, a. a. O., S. 322.

<sup>135</sup> Zit. nach Düsel: *Der dramatische Monolog in der Poetik des 17. und 18. Jahrhunderts und in den Dramen Lessings*, a. a. O., S. 3.

<sup>136</sup> Ebd., S. 5.

<sup>137</sup> Gottsched: *Ausgewählte Werke*, Bd. 6: *Versuch einer kritischen Dichtkunst*, Teil 2, a. a. O., S. 353.

In seiner *Poétique française* (1763) nennt Jean-François Marmontel den ungebundenen, natürlichen Redestil, der den wechselnden Empfindungen folgt und daher von „mouvement“ und „variété“ gekennzeichnet ist, als Voraussetzung für einen guten Monolog.<sup>138</sup> Ein Jahrzehnt später hob Johan Jakob Engel in seinem Hauptwerk *Über Handlung, Gespräch und Erzählung* (1774) das dramatische Potenzial des Monologs hervor, indem er die schon von Hédelin geforderte Beziehung des Monologs zur dramatischen Handlung mit dem Aspekt der Leidenschaft und der Affekte der monologisierenden Figur verknüpfte.<sup>139</sup> Für Engel ist die Verwendung des Monologs in einem Theaterstück nur dann berechtigt, wenn er im Gemütszustand der Sprecher, wie auch in der ganzen Handlung eine wichtige Veränderung bewirkt, wenn er also zur Entwicklung der Charaktere und dadurch auch zum Fortschritt der Handlung beiträgt.<sup>140</sup>

Das Problem der Unwahrscheinlichkeit des Monologs wurde in verschiedenen Epochen ‚gelöst‘ und Monolog gerade als dramatische Konvention akzeptiert, indem man auf die Funktionen verwies, die er erfüllt und die nicht oder nur schwer anders erfüllt werden können.<sup>141</sup> Man kann diese Funktionen nochmals zusammenfassend aufzählen: Ein Monolog gewährt, erstens, den Lesern/-innen bzw. Zuschauern/-innen Einblick in die geheimen Gefühle und Gedanken der Figuren, und erweitert und verinnerlicht auf diese Weise ihre Charakterisierung, erläutert ihre Denkprozesse und erklärt ihre Handlungsmotive (Affekt- und Reflexionsmonolog). Zweitens, fungiert er oft als Mittel zur Mitteilung von auf der Bühne nicht dargestellten oder darstellbaren Vorgängen (Expositionsmonolog), bereitet Szenen vor oder verbindet sie besser miteinander (technischer Monolog). Und drittens führt er zur Entscheidung in Konfliktsituationen und ist somit konstitutiv für den Fortgang der Handlung (Entscheidungsmonolog). Aufgrund also dieser Funktionen, die in einem dramatischen Text nicht so einfach auf eine andere Weise realisiert werden können, wird die Unwahrscheinlichkeit des Monologs durch seine Notwendigkeit ausgeglichen.

Es hat aber auch Versuche gegeben, diese dramaturgische Notwendigkeit, die die innere Struktur und Funktion vor allem des dramatischen Textes betrifft und zugleich

---

<sup>138</sup> Vgl. Düsel: *Der dramatische Monolog in der Poetik des 17. und 18. Jahrhunderts und in den Dramen Lessings*, a. a. O., S. 13 f.

<sup>139</sup> Ebd., S. 17 ff.

<sup>140</sup> Ebd., S. 18 f.

<sup>141</sup> Vgl. Pfister: *Das Drama*, a. a. O., S. 186 f.

auf die Steuerung der Rezeption (im Sinne von Informationsvergabe) der Leser/-innen bzw. Zuschauer/-innen zielt, mit der Absicht einer rein affektiven Wirkung beim Publikum zu verknüpfen. In seiner *Allgemeinen Theorie der schönen Künste* (1792-1794) verbindet Johann Georg Sulzer die dramaturgische Notwendigkeit mit dem Vergnügen der Zuschauer. Dies dient ihm dazu, das dramatische Selbstgespräch trotz seiner Unwahrscheinlichkeit zu rechtfertigen. Dabei empfiehlt er sowohl dem dramatischen Dichter als auch dem Schauspieler sich am Prinzip der Natürlichkeit zu orientieren, um den Eindruck der Unwahrscheinlichkeit des Monologs möglichst zu mindern:

Es ist also unstreitig, daß das Selbstgespräch der dramatischen Dichtkunst nicht müsse untersagt werden, weil es notwendig, und weil es angenehm ist. Aber der Dichter muß sich hüten, die Wahrscheinlichkeit nicht allzusehr zu beleidigen, sonst geht das Vergnügen verloren. (...) Um diese Auftritte so natürlich zu machen, als möglich ist, muß sowohl der Dichter als der Schauspieler das Seinige dazu beitragen (...).<sup>142</sup>

Bei Friedrich Nicolai, der in der *Abhandlung vom Trauerspiele* (das erste Heft der *Bibliothek der schönen Wissenschaften und freien Künste*, die er ab 1759 zusammen mit Moses Mendelssohn herausgab) seine Ideen zur Dramatik zusammenfasst, stellt Friedrich Düsel einen „Widerstreit zwischen dem alten Wahrscheinlichkeitsprinzip und der neuen Forderung des Rührenden im Drama“ fest. Es ist dieser Widerstreit, der, so Düsel, Nicolais Konzept verwirre.<sup>143</sup> So sehr Nicolai auch die Wahrscheinlichkeit schätzt, gibt er jedoch dem Rührenden den Vorrang: Wenn ein „in Bewegung gebrachter Mensch mit sich selbst spricht“, das „bewegt uns mehr, als ein kaltes Gespräch“, es „setzt uns außer uns, wir sehen einen gerührten Menschen, und werden selbst gerührt“.<sup>144</sup>

Auch Jean-François Marmontel vertritt gleich am Anfang des Monologabschnittes aus seiner *Poétique Française* (1763) die These, „es gebe glückliche Freiheiten, die das Publikum dem Dichter heimlich zugestehe, wenn es dabei nur seine Vergnügung und Rührung finde“.<sup>145</sup> Und zu diesen Freiheiten, so Marmontel weiter, zähle eben der Monolog. Zugleich geht Marmontel davon aus, dass es der Natur gar nicht zuwider sei,

---

<sup>142</sup> Sulzer: *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, a. a. O., Bd. 4, S. 355.

<sup>143</sup> Düsel: *Der dramatische Monolog in der Poetik des 17. und 18. Jahrhunderts und in den Dramen Lessings*, a. a. O., S. 9.

<sup>144</sup> Zitiert nach Düsel, ebd., S. 9.

<sup>145</sup> Ebd., S. 13.

zu sich selbst zu reden („il est tout naturel de se parler à soi-même“). Allerdings gelte dies nicht für alle Gemütsstimmungen gleichermaßen, sondern vor allem „bei lebhafter Erregung und bei sinnender Grübeleie“.<sup>146</sup>

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts gibt es im Realismus und Naturalismus ein erneutes Interesse an der Natürlichkeit, die somit abermals von Bedeutung wird.<sup>147</sup> Das hatte zur Folge, dass der Monolog poetologisch abgelehnt oder nur unter strengen Bedingungen akzeptiert wurde.<sup>148</sup> So rühmt sich z. B. Henrik Ibsen in einem Brief an Georg Brandes, dass er in seinem Stück *Brand* (1866) ganz ohne Monolog ausgekommen sei,<sup>149</sup> während August Strindberg in seinem Vorwort zu *Fräulein Julie* (1888) für einen realistisch motivierten Monolog plädiert:

Der Monolog ist (heutzutage) von unseren Realisten als unwahrscheinlich verbannt worden. Aber wenn ich ihn motiviere, wird er glaubhaft, und ich kann ihn daher mit Vorteil benutzen. Es entspricht ja der Wahrscheinlichkeit, daß ein Redner allein in seinem Zimmer umhergeht und seine Rede laut durchliest, ebenso daß ein Schauspieler seine Rolle laut memoriert, eine Magd mit einer Katze spricht, eine Mutter mit ihrem Kind scherzt, eine alte Jungfer mit ihrem Papagei schwatzt, ein Schlafender im Schlaf redet.<sup>150</sup>

Rückt im Realismus „die psychologische Wechselwirkung im Dialog“ in den Vordergrund, so tritt also der Monolog im Naturalismus noch mehr zurück und wird nur sehr begrenzt eingesetzt, d. h. in besonderen dramatischen Situationen (Halbschlaf, Schlafwandeln, Rausch, Gefühlsausbruch, oder als Anzeichen für eine psychische Störung) oder in der Form eines kurzen, spontanen Ausrufs.<sup>151</sup>

Das Beiseite stellt eine weitere, zumindest im klassischen Drama signifikante Konvention monologischer Sprechens dar. Trotz seiner Kürze widerspricht es noch mehr als der Monolog den Anforderungen an Natürlichkeit, da es ein Verstoß gegen die

---

<sup>146</sup> Ebd.

<sup>147</sup> Vgl. Kolesch: „Natürlichkeit“, in: Fischer-Lichte, Kolesch und Warstat (Hg.): *Metzler Lexikon Theatertheorie*, a. a. O., S. 233.

<sup>148</sup> Vgl. z. B. Roselt: „Dialog/Monolog“, in: Fischer-Lichte, Kolesch und Warstat (Hg.): *Metzler Lexikon Theatertheorie*, a. a. O., S. 71; Pfister: *Das Drama*, a. a. O., S. 187.

<sup>149</sup> „Die Form habe ich mit Sorgfalt behandelt und unter anderem das Kunststück vollbracht, mir ohne einen einzigen Monolog, ja ohne eine einzige ‚zur Seite‘ gesprochene Replik zu helfen“. Zitiert nach Pfister: *Das Drama*, a. a. O., S. 187. Ausführlicher zur Ibsens theoretische Haltung gegenüber Monolog und zur Verwendung der monologischen Form in seinem dramatischen Werk, im Kontext des poetologischen Diskurses seiner Zeit vgl. Rudolf Franz: *Der Monolog und Ibsen*, Halle a. S. 1908.

<sup>150</sup> Zitiert nach Pfister: *Das Drama*, a. a. O., S. 187.

<sup>151</sup> Ebd.

Gesetze der Akustik darstellt: Wenn das Beiseite so leise und diskret gesprochen wird, dass es der nahe Dialogpartner auf der Bühne nicht wahrnimmt, dürfte es noch weniger vom weiter entfernt platzierten Publikum gehört werden.<sup>152</sup> Wie beim Monolog gab es auch bei dieser Technik einerseits deutliche Vorbehalte bezüglich ihres stark unwahrscheinlichen und artifiziellen Charakters, sowie andererseits Hinweise und Versuche, sie ‚natürlicher‘ zu gestalten.<sup>153</sup> So wurde z. B. das Beiseite-Sprechen verkürzt und als spontaner, ungewollter Ausruf formuliert. Oder es wurde nur partiell überhört, d. h. es fiel dem Dialogpartner zwar auf, dass jemand sprach, ohne aber dass er die Wörter verstand, die gesprochen wurden.<sup>154</sup>

Das Konzept der Authentizität, das in der aktuellen Theatertheorie, an die Stelle der Natürlichkeit und der Wahrscheinlichkeit tritt,<sup>155</sup> und zugleich die Art und Weise, wie das Theater der letzten Jahrzehnte mit Realität umgeht,<sup>156</sup> wie auch, auf der anderen Seite, selbstreflexiv auf sich selbst bezieht und dabei, in beiden Fällen, oft auf das monologische Sprechen zurückgreift: All diese Entwicklungen tragen dazu bei, dass einige Probleme, die oben dargestellt wurden, auch für die Analyse und das Verständnis der zeitgenössischen monologischen Form relevant bleiben, wie ich in den nächsten Kapiteln der vorliegenden Arbeit zu zeigen versuche.

---

<sup>152</sup> Ebd., S. 192.

<sup>153</sup> Vgl. Düsel: *Der dramatische Monolog in der Poetik des 17. und 18. Jahrhunderts und in den Dramen Lessings*, a. a. O., S. 3-5.

<sup>154</sup> Vgl. Pfister: *Das Drama*, a. a. O., S. 193.

<sup>155</sup> Vgl. Kolesch: „Natürlichkeit“, in: Fischer-Lichte, Kolesch und Warstat (Hg.): *Metzler Lexikon Theatertheorie*, a. a. O., S. 234.

<sup>156</sup> So ist etwa die Berliner Volksbühne unter dem Slogan „Nicht Realismus sondern Realität“ gegen die überholte Tradition des realistischen Theaters angetreten und dabei die Forderung nach (mehr) Realität mit dem Ziel gleichgesetzt, das Theater der Jahrtausendwende wieder sozial und politisch wirkmächtig zu machen. Vgl.: Frank Castorf: „Nicht Realismus sondern Realität. Frank Castorf spricht über seine Arbeit“, in: Carl Hegemann (Hg.): *Politik und Verbrechen. Einbruch der Realität*, 2002, S. 71-79; Vgl. auch: Theresia Birkenhauer: „Nicht Realismus, sondern Realität. Das politische im zeitgenössischen Theater“, in: Alexandra Kleihues (Hg.): *Realitätseffekte. Ästhetische Repräsentationen des Alltäglichen im 20. Jahrhundert*, München 2008, S. 115-133.

## 2. Zur Entwicklung des Monologs im europäischen Drama und Theater.

### Von der Antike bis zum Epischen Theater

#### 2.1 Antike

Das Wesen und die Funktion der monologischen Form in den erhaltenen oder fragmentarisch überlieferten Stücken der drei griechischen Tragödiendichter, Aischylos, Sophokles und Euripides, hängt in erster Linie mit der Frage von dem Ursprung<sup>157</sup> und der Entwicklung der Tragödie zusammen. Außerdem wird der Monolog meist den anderen beiden sprachlichen Grundformen der griechischen Tragödie, d. h. dem Dialog und dem chorischen Sprechen, gegenübergestellt. In diesem Zusammenhang wird der Monolog auch im Hinblick auf die unterschiedliche Bedeutung behandelt, die diesen Grundformen im Laufe der Entwicklung der Tragödiengattung zukommt und von der auch ihre Wechselbeziehungen zueinander abhängen.

Die auf der *Poetik* von Aristoteles beruhende,<sup>158</sup> in der Fachliteratur sehr verbreitete, jedoch umstrittene Hypothese,<sup>159</sup> die Tragödie sei aus den Dithyramben<sup>160</sup> entstanden, d. h. den Chorgesängen des alljährlichen, dem Staatskult von Dionysos gewidmeten Athener Festes der Großen Dionysien,<sup>161</sup> spricht für die primäre Rolle des Chorischen in der neuen Gattung. Der wohl entscheidendste Moment für die Geburt der Tragödie soll jedoch jene Innovation gewesen sein, die meist dem Dichter Thespis zugeschrieben wird<sup>162</sup>: Der stellte nämlich im Jahr 534 v. Chr. dem singenden und tanzenden Chor des Dithyrambos einen einzelnen Sprecher (*Hypokrites*) gegenüber, der auf die Chorgesänge Bezug nahm und eine Art Antwort lieferte. Diese Innovation hat den Weg sowohl für den Monolog als auch für den Dialog bereitet – wobei eine klare

---

<sup>157</sup> Vgl. z. B. Albin Lesky: *Die tragische Dichtung der Hellenen*, 3., völl. neubearb. u. erw. Aufl., Göttingen 1972, Kapitel 1. „Die Ursprungsprobleme“, S. 17-28. Lesky gibt darin einen umfassenden Überblick über die bis dahin veröffentlichten Studien zu dem Thema und die darin vertretenen (Hypo-)Thesen und Theorien, die jeweils verschiedene „Lösungsversuche für die Ursprungsprobleme der Tragödie“ darstellen.

<sup>158</sup> Arist. *Poetik* 1449a. Vgl. Aristoteles: *Poetik*, übers. u. hg. v. Manfred Fuhrmann, bibl. erg. Ausg., Stuttgart 1994, S. 15: „Sie hatte ursprünglich aus Improvisationen bestanden (sie selbst und die Komödie: sie selbst von seiten derer, die den Dithyrambos, die Komödie von seiten derer, die die Phallos-Umzüge, wie sie noch jetzt in vielen Städten im Schwange sind, anführten).“

<sup>159</sup> Vgl. Lesky: *Die tragische Dichtung der Hellenen*, a. a. O., S. 21-24.

<sup>160</sup> Zu den Dithyramben vgl. z. B. Arthur Wallace Pickard-Cambridge: *Dithyramb Tragedy and Comedy*, 2. Aufl. hg. v. T. B. L. Webster, Oxford 1970; Horst-Dieter Blume: *Einführung in das antike Theaterwesen*, 3. Aufl., Darmstadt 1991, S. 21-23; Lesky: *Die tragische Dichtung der Hellenen*, S. 24 ff.

<sup>161</sup> Vgl. z. B. Blume: *Einführung in das antike Theaterwesen*, a. a. O., S. 17-26.

<sup>162</sup> Vgl. Lesky: *Die tragische Dichtung der Hellenen*, a. a. O., S. 49-56.

Unterscheidung zwischen den beiden Redeformen in dieser frühen Phase ihrer Entwicklung wohl nicht möglich wäre. Deshalb sei auch die Frage, ob der Monolog die ältere Form sei, laut Jens Roselt aus heutiger Sicht kaum zu beantworten, da die Konzeptualisierung des Monologs und seine Abgrenzung vom Dialog beide Formen voraussetze.<sup>163</sup>

Eine ähnliche Schwierigkeit bei der Einordnung der sprachlichen Formen ergibt sich auch bei der Einführung des zweiten Schauspielers in die Tragödie. Laut Aristoteles war Aischylos derjenige, der den zweiten Schauspieler (*zweiter Hypokrites* oder *Deuteragonist*) einführte,<sup>164</sup> was wesentlich zur Förderung der gesprochenen (und nicht gesungenen) Rede als Hauptmedium der Kommunikation zwischen fiktiven Gestalten und zu einer komplexeren Strukturierung der einzelnen Szenen und eines Stückes insgesamt beigetragen haben soll. Die in der theoretischen Diskussion sehr verbreitete These, die ebenfalls auf Aristoteles' *Poetik* zurückgeht, dass Aischylos' Neuerung vorwiegend auf die Ermöglichung und Etablierung des Dialogs abzielte, wurde in neueren Studien bestritten. In seiner 1991 erschienenen Studie *Theater und Mythos* weist Hans-Thies Lehmann auf eine ‚Dialogisierung‘ in der deutschen Übersetzung der *Poetik* von Fuhrmann hin.<sup>165</sup> So habe Fuhrmann an der Stelle in der *Poetik*, an der die Rede von Aischylos' Innovation ist, das Wort ‚Dialog‘ benutzt, wobei Aristoteles nur von *λόγος* [Rede, Wort, Diskurs] spricht.<sup>166</sup> Darüber hinaus hebt Lehmann die Funktion des zweiten Schauspielers hervor, der im Grunde nicht dem Dialog, sondern dem Botenbericht diene, was sich vorzüglich in den *Perser* manifestiere.<sup>167</sup>

Ab dem Zeitpunkt der Einführung des dritten Schauspielers durch Sophokles<sup>168</sup> und der weiteren Entwicklung und Erneuerung der Tragödie, die sich im Werk der beiden älteren Tragödiendichter, Aischylos und Sophokles, insbesondere aber in der Produktion des jüngeren Euripides vollzieht, unterscheidet man folgende Monologtypen:

---

<sup>163</sup> Roselt: „Dialog/Monolog“, in: Fischer-Lichte, Kolesch und Warstat (Hg.): *Metzler Lexikon Theatertheorie*, a. a. O., S. 70.

<sup>164</sup> Arist. *Poetik* 1449a.

<sup>165</sup> Hans-Thies Lehmann: *Theater und Mythos. Die Konstitution des Subjekts im Diskurs der antiken Tragödie*, Stuttgart 1991, S. 44.

<sup>166</sup> Ebd. Die Passage in Fuhrmanns Übersetzung lautet folgendermaßen: „Aischylos hat als erster die Zahl der Schauspieler von einem auf zwei gebracht, den Anteil des Chors verringert und den Dialog zur Hauptsache gemacht.“ (Aristoteles: *Poetik*, a. a. O., S. 15.)

<sup>167</sup> Im Botenbericht erkennt Lehmann nicht nur den Anfang, sondern auch das Bedeutungszentrum der antiken Tragödie. Vgl. *Theater und Mythos*, a. a. O., S. 45.

<sup>168</sup> Arist. *Poetik* 1449a.

Erstens, die Prologrede, die von einer sekundären Figur, einem Gott oder einer Göttin, oder auch von dem Protagonisten oder der Protagonistin gesprochen wird. Die einsame Rede als Prolog wurde zuerst von Aischylos verwendet (vgl. die Prologrede des Wächters in *Agamemnon* und der Pythia in *Eumeniden*, dem ersten bzw. dritten Stück der *Orestie*-Trilogie) und ist später bei Euripides zur einer üblichen dramatischen Konvention avanciert.<sup>169</sup> In der Regel handelt sich dabei um Expositionsmonologe mit einer dominanten Erzählfunktion, d. h. durch ihn werden erstens wichtige Informationen über die Vorgeschichte und/oder den Zeitpunkt vermittelt, an dem die Handlung ansetzt, und zweitens werden künftige dramatische Ereignisse vorbereitet.

Eine andere Art einsamer Rede findet sich entweder gleich nach der Prologrede und vor dem Parodos (d. h. dem ersten Chorlied beim Auftritt des Chores),<sup>170</sup> oder mitten im Stück, während der Chor vorübergehend von der Bühne abgetreten ist (Metastasis).<sup>171</sup> Ein Beispiel für den ersten Fall ist Elektras Rede in der gleichnamigen Tragödie von Sophokles (Zeile 86-120), nachdem im Prolog Orestes, Pylades und der alte Diener ihren Racheplan entworfen haben. Für den zweiten Fall kann man als Beispiel die Rede von Ajax in Sophokles' gleichnamigen Stück nennen, kurz vor seinem Selbstmord (Zeile 815-865).

Es gibt aber noch eine Reihe von monologischen Reden in der griechischen Tragödie, die nicht in der Einsamkeit stattfinden, sondern zumindest an den (außer dem eher seltenen Fall der Metastasis sonst immer auf der Bühne anwesenden) Chor gerichtet sind, oder zusätzlich an eine andere Person. Bekannt sind die langen Reden, die Medea (in Euripides' gleichnamigen Stück) dem Chor den korinthischen Frauen anvertraut (Zeile 213-266, 364-409, 764-810), oder der Prolog-Klagegesang von Orestes in *Choephoren*, dem zweiten Teil der *Orestie*, der vor dem stummen Pylades gesprochen wird (Zeile 1-25). Die zahlreichen Botenberichte, die im erhaltenen Gesamtwerk der drei Tragödiendichter zu finden sind, sowie die von göttlichen oder dämonischen Figuren gehaltenen Reden in der Exodos (d. h. dem Teil nach dem letzten Chorlied) der meisten erhaltenen Tragödien von Euripides gehören ebenfalls zu dieser

---

<sup>169</sup> Vgl. z. B. Ingeborg Gollwitzer: *Die Prolog- und Expositionstechnik der griechischen Tragödie mit besonderer Berücksichtigung des Euripides*, München 1937; A. Tordesco: „I prologhi Euripidei“, in: *Dioniso* 6 (1937/38), S. 83-88; Hartmut Erbse: *Studien zum Prolog der Euripideischen Tragödie*, Berlin und New York 1984; Schadewaldt: *Monolog und Selbstgespräch*, a. a. O., S. 7-11; Friedrich Leo: *Der Monolog im Drama. Ein Beitrag zur griechisch-römischen Poetik*, Nendeln 1970 (Berlin 1908), S. 19-26.

<sup>170</sup> Vgl. z. B. Schadewaldt: *Monolog und Selbstgespräch*, a. a. O., S. 9-14; Leo: *Der Monolog im Drama*, a. a. O., S. 31 f.

<sup>171</sup> Vgl. z. B. Schadewaldt: *Monolog und Selbstgespräch*, a. a. O., S. 19-24; Leo: *Der Monolog im Drama*, a. a. O., S. 12 ff., 33 ff.

breiten Kategorie der adressierten Monologreden, die meist eine größere oder kleinere dialogische Intervention hervorrufen. Friedrich Leo unterscheidet zusätzlich einen Typus monologischer Rede, die zwar vor anwesenden Personen oder zumindest dem Chor gesprochen wird, ohne aber dass diese Personen angeredet werden;<sup>172</sup> mit diesem Monologtypus verwandt ist das Gebet.<sup>173</sup>

Auch die Monodie, der jüngste und vielleicht auch umstrittenste Teil (*μέρος*) der attischen Tragödie,<sup>174</sup> „eine vom Schauspieler gesungene (,lyrische‘ oder ,melische‘) Partie von größerem Umfang und relativer Eigenständigkeit“<sup>175</sup>, ist zwar durch ihren musikalischen Charakter wesentlich bestimmt, kann aber in ihrer Funktion als Sologesang, gesungen von einem einzelnen Darsteller (im Gegensatz zu den Chorliedern), auch mit der monologischen Rede in Verbindung gebracht werden. Die Monodien werden meist von den Hauptpersonen gesungen,<sup>176</sup> haben einen klagenden Grundcharakter<sup>177</sup> und weisen eine Tendenz zur Passivität auf, obwohl es dabei gelegentlich auch zu Willensäußerungen kommen kann.<sup>178</sup> Im Vergleich zu den Chorliedern (mit denen sie lyrische Metren und dorische Vokalisation gemeinsam haben<sup>179</sup>), schlagen die Monodien inhaltlich einen persönlicheren Ton an und „geben der Gnomik und der allgemeinen Reflexion viel weniger Raum“<sup>180</sup>. Sie werden in zwei Kategorien unterteilt, gemäß ihres zeitlichen Auftretens innerhalb eines Dramas: die Monodie vor dem Parodos und die nach dem Parodos.<sup>181</sup> Euripides, der „dramatisch fest integrierte Monodien von reich nuancierter seelischer Bewegung“<sup>182</sup> komponiert hat, gilt als der „eigentliche Meister der tragischen Monodie“.<sup>183</sup> Bei Aristophanes wird insbesondere die euripideische Monodie zum Gegenstand von Kritik und Parodie. Fortgeführt wird die Monodie in der römischen Tragödie und Komödie.<sup>184</sup> Plautus ist

---

<sup>172</sup> Leo: *Der Monolog im Drama*, a. a. O., S. 10 ff, 28 f.

<sup>173</sup> Ebd., S. 29.

<sup>174</sup> Vgl. Wilfried Barner: „Die Monodie“, in: Walter Jens (Hg.): *Die Bauformen der griechischen Tragödie*, München 1971, S. 277-320, hier 278. In der altgriechischen Lyrik bezeichnet der Begriff ‚Monodie‘ das „zu Instrumentalbegleitung vorgetragene Sololied“ (Vgl. „Monodie“, in: Burdorf, Fasbender und Moeninghoff (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur*, a. a. O., S. 510). Vgl. auch „Monody“, in: *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, a. a. O., S. 798; „monody“, in: Baldick: *The Oxford Dictionary of Literary Terms*, a. a. O., S. 214.

<sup>175</sup> Barner: „Die Monodie“, in: Jens (Hg.): *Die Bauformen der griechischen Tragödie*, a. a. O., S. 279.

<sup>176</sup> Ebd., S. 282.

<sup>177</sup> Ebd., S. 285 f.

<sup>178</sup> Ebd., S. 310.

<sup>179</sup> Ebd., S. 280.

<sup>180</sup> Ebd., S. 284.

<sup>181</sup> Ebd., S. 309.

<sup>182</sup> Ebd., S. 320.

<sup>183</sup> Ebd.

<sup>184</sup> Vgl. „Monodie“, in: Burdorf, Fasbender und Moeninghoff (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur*, a. a. O., S. 510.

derjenige, der sie aus dem hellenistischen Singspiel wieder in die Komödie hineinbringt.<sup>185</sup>

Sowohl in seiner älteren, bereits erwähnten Studie *Theater und Mythos* (1991) als auch in seiner neuesten Publikation *Tragödie und dramatisches Theater* (2013)<sup>186</sup> entfaltet Hans-Thies Lehmann eine Reihe von Argumenten vor, um das zu verdeutlichen und zu bestätigen, was er als „untergeordnete Bedeutung des Dialogischen“<sup>187</sup> im Diskurs der antiken Tragödie bezeichnet. Dies hängt mit Lehmanns Intention zusammen, auf der Grundlage der Distanz zum Dramatischen die Korrespondenzen hervortreten zu lassen, die zwischen dem „prä-dramatischen“ antiken Theater und dem postdramatischen Theater existieren.<sup>188</sup>

Dabei hebt er einerseits die Rolle des Chors hervor, dessen dauernde Präsenz und funktionelle Besonderheit nicht nur in Bezug auf den Ursprung der Tragödie zu erklären sei, sondern vielmehr ein konstitutives Element des tragischen Diskurses darstelle.<sup>189</sup> Er geht davon aus, das der Chor als anwesende „dritte Instanz“<sup>190</sup>, die das Gespräch zwischen den Dialogpartnern überwache und es somit seiner Intimität beraube<sup>191</sup> und eine „Öffentlichkeit des Geschehens“<sup>192</sup> stifte, zugleich als „Repräsentant der zuschauenden Funktion“<sup>193</sup> wirke und dadurch, wie auch durch seinen Charakter als Kollektiv, spiegelhaft das Bühnengeschehen mit dem Publikum verbinde.<sup>194</sup>

Andererseits spielt die – monologisch verstanden, wenn auch von Lehmann nicht nur auf Monolog reduzierte – „Aus-Sprache der Figuren“<sup>195</sup> als Manifestation „subjektiver Erfahrung“ bzw. einer „Erfahrung des Subjekts“,<sup>196</sup> in Lehmanns Auffassung des tragischen Diskurses eine wesentliche Rolle. Das Sichaussprechen des

---

<sup>185</sup> Vgl. Leo: *Der Monolog im Drama*, a. a. O., S. 46.

<sup>186</sup> Hans-Thies Lehmann: *Tragödie und dramatisches Theater*, Berlin 2013.

<sup>187</sup> Lehmann: *Theater und Mythos*, a. a. O., S. 47.

<sup>188</sup> Ebd., S. 2 f., 7. Vgl. Lehmann: *Tragödie und dramatisches Theater*, a. a. O., S. 17, wo er erklärt, dass in dieser neuen Studie der Begriff „postdramatisch“ weiter gefasst sei, also auch diejenigen Theaterformen umfasse, die in *Postdramatisches Theater* im Kapitel der „Vorgeschichten“ analysiert worden seien.

<sup>189</sup> Ebd., S. 48.

<sup>190</sup> Ebd., S. 49.

<sup>191</sup> Vgl. Lehmann: *Tragödie und dramatisches Theater*, a. a. O., S. 265.

<sup>192</sup> Lehmann: *Theater und Mythos*, a. a. O., S. 48.

<sup>193</sup> Lehmann: *Tragödie und dramatisches Theater*, a. a. O., S. 265.

<sup>194</sup> Ebd.; Zu dem Charakter, den Funktionen und dem „Sonderstatus“ des antiken Chores vgl. z. B. auch: Detlev Baur: *Der Chor im Theater des 20. Jahrhunderts. Typologie des theatralen Mittels Chor*, Tübingen 1999, S. 19-28.

<sup>195</sup> Lehmann: *Theater und Mythos*, a. a. O., S. 44.

<sup>196</sup> Ebd., S. 50.

dargestellten Menschen in der Tragödie bedeute, so Lehmann, seine Emanzipation aus dem mythischen Kosmos,<sup>197</sup> was aber nicht als eine „autonome Entscheidung“,<sup>198</sup> als „actio“ eines zu sich selbst findenden Subjekts (wie es in der Fachliteratur meist interpretiert worden sei), sondern vielmehr als „reactio“, als eine Reaktion auf eine vorgegebene Lage angesehen werden sollte.<sup>199</sup> Diese Reaktion des Subjekts, die häufig die Form der Artikulation des Schmerzes und der Ohnmacht annimmt,<sup>200</sup> schließt grundsätzlich das Zögern, die Lücken, den „Abgrund des Bedeutens“,<sup>201</sup> die Ungewissheit und Zweideutigkeit, wie auch das Bewusstsein einer Abhängigkeit mit ein. Lehmann zufolge weise diese Art der Abhängigkeit des tragischen Subjekts von einer höheren Instanz, den Göttern, oder, später bei Euripides, von anderen Menschen,<sup>202</sup> bemerkenswerte Korrespondenzen insbesondere mit jener fundamentalen Abhängigkeit auf, die in der psychoanalytischen Subjekttheorie Lacan von Bedeutung sei, der „dépendance signifiante“, der Abhängigkeit von dem großen Anderen, dem Signifikanten, der Sprache.<sup>203</sup> Der Ort des Subjekts in der griechischen Tragödie erweise sich dann schon, wie es auch in der lacanschen Theorie der Fall ist, als Nicht-Ort, als „Ort einer Frage ohne Antwort“<sup>204</sup>.

Die Besonderheit und Signifikanz von Lehmanns Annäherungsweise liegt zum großen Teil darin, dass er die inhaltliche, philosophisch-theoretische und mythologische Dimension der Tragödie immer an ihre – seit Aristoteles' ausformulierter Verachtung gegen die ‚Opsis‘ in vielen Tragödientheorien unterschätzte – theatrale, materielle Dimension anbindet, und letztere sogar zu ihrem Hauptelement erklärt.<sup>205</sup> So sei auch, Lehmann zufolge, die „Aus-Sprache“ der Figuren als reales Ereignis zu denken, das von den konkreten, theatralen Bedingungen der

---

<sup>197</sup> Lehmann: *Tragödie und dramatisches Theater*, a. a. O., S. 246 f.

<sup>198</sup> Lehmann: *Theater und Mythos*, a. a. O., S. 91.

<sup>199</sup> Ebd., S. 93.

<sup>200</sup> Ebd., S. 114-126. In ähnlicher Weise betrachtet Wilfried Barner die Monodie als eine Reaktion auf ein Ereignis oder eine Tatsache und betont dabei die Ohnmacht der Person, die eine Monodie singt, und die „Tendenz zur reinen Passivität“, die sich dadurch entwickelt. Siehe Barner: „Die Monodie“, in: Jens (Hg.): *Die Bauformen der griechischen Tragödie*, a. a. O., S. 310.

<sup>201</sup> Ebd., S. 133.

<sup>202</sup> Ebd., S. 201: „Daß für Euripides nunmehr die Menschen den Part der Götter zu spielen haben, selbst Schicksal für den anderen sind, wird auch daran deutlich, daß Ambiguität jetzt stärker aus der Sprechersituation resultiert. Zum Schicksal wird, was wann wem gesagt wird.“

<sup>203</sup> Ebd., S. 133-140.

<sup>204</sup> Ebd., S. 141.

<sup>205</sup> So beschreibt er schon auf der ersten Seite der Einleitung (S. 15) von *Tragödie und dramatisches Theater* das Ziel seiner Studie mit folgenden Worten: „Es geht in dieser Studie darum, die theatrale Dimension in die Diskussion der Tragödie zurückzuholen und sogar als ihr zentrales Element zu erweisen.“

Aufführung wie auch ihres institutionellen Rahmens wesentlich mitbestimmt werde. Dazu zählen die Raumspezifität des antiken Theaters, der die natürliche Landschaft und die überdimensionale Theaterarchitektur umfassende „Welt-Raum“ (der die Ausgesetztheit, Zerbrechlichkeit und Schwäche des Einzelnen darstelle),<sup>206</sup> die besondere Kommunikationsform und Öffentlichkeit des Rahmens, in dem die Aufführungen stattfanden,<sup>207</sup> die Theaterapparate usw.

Was die „Aus-Sprache“ und die mit ihr verbundenen Subjektivitätsformen konkret angeht, hebt Lehmann die „physische Präsenz der Stimme“ hervor.<sup>208</sup> Da die (immer männlichen) Schauspieler im antiken Theater eine Maske trugen und immer mehrere Rollen (inklusive die großen Frauenrollen) spielten, war die Stimme das zentrale Mittel der Verkörperung, verselbständigte sich zugleich als Ausdrucksträger<sup>209</sup> und trug dazu bei, dass die jeweiligen Figuren niemals mit der Individualität der Schauspieler zusammenfielen.<sup>210</sup> Darüber hinaus verweise die Stimme, so Lehmann, in ihrer Bindung an die Physis immer auf das „Schwinden der Sinnhaftigkeit“, auf die „Grenze des Sprachlichen“.<sup>211</sup> In ihr sei zudem die „Lust am Aussprechen des Qualvollen“ erkennbar, sie diene also oft als „sadistische[s] Instrument“.<sup>212</sup> Umgekehrt spielt das Hören (und das Schweigen) eine signifikante Rolle im Diskurs der griechischen Tragödie, indem das tragische Subjekt „die Stimme des anderen hören“ muss, die ihm sein Schicksal verkündet (des Boten, oder einer anderen Figur, die die Botenfunktion übernimmt).<sup>213</sup> Das Subjekt spricht also auch dort, „wo die Götter es treulos verlassen, wo seine Sprache sich ihm im Munde umkehrt und entzieht, wo es im Schmerz keinen Sinn stiften kann, wo es eine ihm undurchsichtige Ordnung als Ausgesetztheit erfährt“.<sup>214</sup>

Während das monologische Aus-Sprechen und das Hören/Schweigen die Subjektivität der tragischen Figuren mitbestimmen und manifestieren, geschieht nichts dergleichen in den dialogischen Teilen. Mit Lehmanns Worten: „Was die antike Tragödie als diskursive Formation (...) zeigte, war gerade *nicht* ein Held, der sich überhaupt erst im dialogischen Wechselspiel konstituiert. Die Helden sind dort, was sie sind, von Anfang bis Ende. Sie debattieren, verfluchen und beten, sie stürzen, aber ihr

---

<sup>206</sup> Vgl. Lehmann: *Theater und Mythos*, a. a. O., S. 30-33.

<sup>207</sup> Ebd., S. 7-8.

<sup>208</sup> Ebd., S. 33.

<sup>209</sup> Ebd., S. 36.

<sup>210</sup> Ebd., S. 37 f.

<sup>211</sup> Ebd., S. 41.

<sup>212</sup> Ebd.

<sup>213</sup> Ebd., S. 46. Vgl. Lehmann: *Tragödie und dramatisches Theater*, a. a. O., S. 246 f.

<sup>214</sup> Lehmann: *Theater und Mythos*, a. a. O., S. 133.

Denken und Fühlen wird in nichts Wesentlichem vom Mit-Agonisten geprägt.<sup>215</sup> Außerdem finde in den Dialogen der griechischen Tragödien, sogar oder gerade in den „dialogischsten“ Momenten, d. h. den Streitgesprächen, keine wirkliche Kommunikation statt, sondern ein Vorbei- und ins-Leere-Reden,<sup>216</sup> das im Grunde die Isolation der Figuren, ihrer „Abspaltung“, nicht nur von der Götterwelt, sondern auch von den anderen Menschen<sup>217</sup> zum Ausdruck bringe.

Folgt man Lehmanns überzeugender Lesart, steht nicht der Dialog im Zentrum des Diskurses der griechischen Tragödie, sondern kommunikationsferne und mittels der „physischen Präsenz der Stimme“ realisierte monologische und chorische Sprechformen und -weisen, sowie die ebenso entscheidenden Momente des Hörens und des Schweigens, durch die das tragische Subjekt als Sprechendes und als Hörendes<sup>218</sup> manifestiert und zugleich problematisiert wird.

In der attischen Komödie hat der Chor eine besonders starke Bühnenpräsenz und nimmt „in viel lebhafterer Weise als der tragische [Chor] an der Handlung teil“,<sup>219</sup> was, laut Friedrich Leo, zu geringerer Anzahl und beschränkter Funktion von monologischen Reden in den Stücken von Aristophanes und allen anderen Komödiendichtern dieser Zeit führe.<sup>220</sup> Auch die „geselligere Natur“<sup>221</sup> der Affekte der komischen Personen, die also nicht zu einer einsamen Rede zwingen, trage zur Vernachlässigung des Monologs bei. In den Stücken von Aristophanes, dem wichtigsten Vertreter der alten Komödie, findet man oft Parodien von euripideischen Monologen.<sup>222</sup> Generell verzichtet Aristophanes in seinen älteren Stücken (mit der Ausnahme der *Wolken*) weitgehend auf den Monolog, während in seinen letzten Stücken, *Ekklesiazusen* und *Der Reichtum (Plutos)*, eine größere Anzahl und eine freiere Verwendung von Monologen attestiert werden kann.<sup>223</sup>

Umgekehrt, hänge, so Leo, das allmähliche Verschwinden des Chors in der Zeit nach Aristophanes und der Übergang in die chorlose Komödie mit der

---

<sup>215</sup> Lehmann: *Tragödie und dramatisches Theater*, a. a. O., S. 268.

<sup>216</sup> Lehmann: *Theater und Mythos*, a. a. O., S. 49. Vgl. auch Lehmann: *Tragödie und dramatisches Theater*, a. a. O., S. 268 f.

<sup>217</sup> Lehmann: *Theater und Mythos*, a. a. O., S. 108.

<sup>218</sup> Ebd., S. 62.

<sup>219</sup> Leo: *Der Monolog im Drama*, a. a. O., S. 35.

<sup>220</sup> Ebd.

<sup>221</sup> Ebd.

<sup>222</sup> Ebd., S. 36.

<sup>223</sup> Ebd., S. 37 f.

„neugewonnenen Freiheit einsamer Rede“<sup>224</sup> zusammen.<sup>225</sup> So sei schon der Monolog im Werk von Menander, dem wichtigsten Vertreter der neuen Komödie, „als eine gleichberechtigte Form des dramatischen Ausdrucks neben das Zwiegespräch getreten“.<sup>226</sup> Seine einzige vollständig erhaltene Komödie, *Dyskolos*, besteht zu einem Drittel aus Monologen. Bei Menander dient der Monolog sowohl der Szenenverknüpfung (als Abgangs- und Auftrittsmonolog) als auch der Personencharakterisierung und der Affektäußerung und weist meist eine gewisse Motivierung auf.<sup>227</sup>

Ähnliches gilt wohl für die römischen Komödiendichter Plautus und Terenz, die sehr von Menanders Werk beeinflusst waren und viele seiner Komödien adaptierten. Menander folgend, entwickelten Plautus und Terenz eine Vorliebe für die Verwendung des Monologs als hörbares Sprechen. Das heißt, sie nutzten die Möglichkeiten des Komischen, die jener dramatischen Situation innewohnen, wenn eine Figur, mit oder ohne Absicht, die einsame, nicht-adressierte Rede einer anderen Person mithört.<sup>228</sup> Dieses Motiv dient jedoch nur selten einem „im engeren Sinne dramaturgischen Zwecke“<sup>229</sup>. Das bedeutet, der Lauscher erfährt dabei meist kein großes Geheimnis, dessen Offenbarung die dramatische Handlung wirklich vorantreiben würde.<sup>230</sup>

Richtet man nun den Blick auf die römische Tragödie, so führt die Traditionslinie von Euripides über die neuere griechische Tragödie und über die Rhetorik zu Seneca. Leo hat auf die Entstehung des ethischen und pathetischen Monologs, des Monologs „des höchstgesteigerten Affects“<sup>231</sup> in der Rhetorik, insbesondere in der Ethopöie, und ihren großen Einfluss auf die Monologkunst Senecas hingewiesen:

---

<sup>224</sup> Ebd., S. 80.

<sup>225</sup> Vgl. ebd., S. 116 f.: „Dieses Verschwinden des Chors begleitete die Neugestaltung der Komödie, es befreite die neue Gattung von Hindernissen in der Durchführung der Handlung und in der Dialogführung, es ließ neue Motive entstehen, die zu typischer Geltung gelangten, und verhalf zurückgedrängten Formen zu freier Ausbildung. Hier steht der Monolog allem voran. Er ist offenbar ins Drama eingeströmt, sobald das Hinderniß beseitigt war; und sofort hat sich die Technik seiner bemächtigt.“

<sup>226</sup> Ebd., S. 79.

<sup>227</sup> Zur Verwendung der monologischen Rede bei Menander vgl. die Monographie: John Blundell: *Menander and the Monologue*, Göttingen 1980.

<sup>228</sup> Vgl. Leo: *Der Monolog im Drama*, a. a. O., S. 68; auch James Hirsh: *Shakespeare and the History of Soliloquies*, Madison u.a. 2003, Kap. 3 „From Antiquity to the middle of the sixteenth Century“, S. 66-77. Insbesondere zu Terenzs Monologtechnik vgl. Bruno Denzler: *Der Monolog bei Terenz*, Zürich 1968.

<sup>229</sup> Leo: *Der Monolog im Drama*, a. a. O., S. 74.

<sup>230</sup> Vgl. auch ebd., S. 87.

<sup>231</sup> Ebd., S. 90.

Seneca hat von ihr sowohl die Vorliebe für monologische Äußerung des Affects als die Technik der Ausführung, besonders die zugespitzte Argumentation der Leidenschaft. Auch der Grad der Unbekümmertheit um das Dramatische, der ihn dazu führt, beständig die Anwesenden zu ignorieren und gleichsam die Bedingungen des dramatischen Dialogs zu negieren, ja die mit allen Mitteln des Pathos vorgebrachte Rede des Einen gelegentlich vom Andern als eine stumme Betrachtung bezeichnen zu lassen, diese Verkennung der Lebensbedingungen der Kunst, die er auszuüben meint, ist nur dadurch zu erklären daß die Technik einer anderen Kunst seinen Sinn gefangen hält.<sup>232</sup>

Bei Seneca, „bei dem ein Viertel des Ganzen aus M[onolog]en besteht“,<sup>233</sup> dient der Monolog vor allem dem heftigen Affektausbruch in der Form einer „Argumentation der Leidenschaft“. <sup>234</sup> Sechs der acht Tragödien beginnen mit Prologreden, die meisten werden ganz oder größtenteils in der Einsamkeit (d. h. ohne die Gegenwart des Chors) gesprochen.<sup>235</sup> Dagegen werden nach dem Prolog alle Monologe, mit wenigen Ausnahmen, in Gegenwart nicht nur des Chors gesprochen, sondern auch einer anderen Person (oft vor einem Vertrauten, dessen Rolle als künstlich aufgefasst wurde<sup>236</sup>), allerdings über ihre Köpfe hinweg.<sup>237</sup>

## 2.2 Mittelalterliches Theater – Commedia dell' Arte

Für das religiöse Theater des Mittelalters hatte die im Spätmittelalter vollzogene Verlagerung der geistlichen Spiele vom Kirchenraum auf den Kirchenvorplatz, später auf den Marktplatz sehr wichtige Auswirkungen auf den Charakter und die ästhetische Gestaltung der Spiele. Dies steht in Zusammenhang mit der Durchsetzung der Volkssprache als Sprache der Spiele, die das Lateinische ersetzte. Heinz Kindermann fasst diese Verlagerung als „allmählicher Wandel von symbolhaltiger Wirklichkeitsferne zu immer stärkerer Wirklichkeitsnähe“ zusammen.<sup>238</sup> Ein solcher

---

<sup>232</sup> Ebd., S. 118.

<sup>233</sup> Schauer und Wodtke: „Monolog“, in: „Monolog“, in: Kohlschmidt und Mohr (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*, a. a. O., S. 419.

<sup>234</sup> Asmuth: „Monolog“, in: Fricke (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, a. a. O., S. 630.

<sup>235</sup> Vgl. Leo: *Der Monolog im Drama*, a. a. O., S. 90 f.

<sup>236</sup> „Monologue“, in: Shipley (Hg.): *Dictionary of World Literature*, a. a. O., S. 273.

<sup>237</sup> Vgl. Leo: *Der Monolog im Drama*, a. a. O., S. 91 f.

<sup>238</sup> Heinz Kindermann: *Theatergeschichte Europas*, Bd. 1: Das Theater der Antike und des Mittelalters, 2., verb. und erg. Aufl., Salzburg 1966, S. 243. Zu den inhaltlichen und ästhetischen Folgen des

Wandel lässt sich auch im Sprechen der Gestalten des geistlichen Spiels beobachten: Wirkten im Kirchenraum die Personen noch als überzeitliche Sinnbildträger und Einzelgestalten, die nicht durch den zwischenmenschlichen Kontakt, sondern nur durch ihre unmittelbare Gottbezogenheit gekennzeichnet waren, und die deswegen getrennt voneinander sprachen und agierten,<sup>239</sup> so reden auf den Markt- und Kirchenvorplätzen nicht mehr isoliert zu Gott, sondern sprechen die anderen heiligen Gestalten wie auch die Zuschauer direkt an.<sup>240</sup>

In den geistlichen Spielen des Mittelalters ist die dargestellte Welt (die Szenen aus dem Alten und dem Neuen Testament umfasste und später, z. B. bei den Mysterienspielen, mit „teils deftigen Schwankelementen und Alltagsszenen“<sup>241</sup> verbunden wurde) immer an die konkrete Darstellungssituation gebunden, die aus einer Kombination von kultischen, theatralen, rituellen bzw. volkstümlichen und festlichen Elementen bestand.<sup>242</sup> In dieser Hinsicht sei auch, James Hirsh zufolge, nicht verwunderlich, dass die Anzahl der Monologe der dramatis personae, die direkt an das Publikum gerichtet seien, viel größer sei als die der selbst-adressierten Monologe.<sup>243</sup> Das hängt aber auch damit zusammen, dass in den meisten Theatertexten aus dieser Zeit eine Gesellschaft reflektiert wird, die die durch den Glauben gestiftete Gemeinschaft mehr schätzt als die Individualität, und in der die gemeinsamen christlichen Werte hoch respektiert werden.<sup>244</sup> Die Adressierung an das

---

Herausdrängens des geistlichen Spiels aus dem Kirchenraum auf den Platz vgl. ebd., S. 244-246. Erika Fischer-Lichte weist darauf hin, dass dieser „Wechsel von der Kleriker- zur Volkskultur“ sich „nicht abrupt, sondern ganz allmählich vollzogen“ hat. Vgl. Fischer-Lichte: *Geschichte des Dramas*, Bd. 1, a. a. O., S. 64: „Es ist keineswegs mit dem im 13. Jahrhundert beginnenden Auszug des Spiels aus der Kirche gleichzusetzen, auch wenn dieses Ereignis (das sich zeitlich nicht genau fixieren läßt) als ein wichtiges Indiz dafür gelten kann, daß der Übertritt in die Volkskultur bereits begonnen hatte.“

<sup>239</sup> Vgl. ebd., S. 242 f. Kindermann stellt allerdings die These auf, dass dieses isolierte, gottbezogene Sprechen der Gestalten im Kirchenraumspiel kein Aneinander-Vorbeireden darstelle, sondern in einer „in ihrer Weise vollendeten Einheit“ statfinde, weil es jedes Mal an derselben göttlichen Macht orientiert sei und innerhalb desselben Kreises „der Empfänglichen, d. h. der wahrhaft Gläubigen“ wirke. (ebd., S. 243).

<sup>240</sup> Ebd., S. 245.

<sup>241</sup> Virginia Richter: „Frühe Neuzeit – das englische Drama“, in: Marx (Hg.): *Handbuch Drama*, a. a. O., S. 215-223, hier S. 217.

<sup>242</sup> Vgl. Erika Fischer-Lichte: „Theater und Fest. Anmerkungen zum Verhältnis von Theatralität und Ritualität in den geistlichen Spielen des Mittelalters“, in: Ingrid Kasten und Erika Fischer-Lichte (Hg.): *Transformationen des Religiösen. Performativität und Textualität im geistlichen Spiel*, Berlin 2007, S. 3-17.

<sup>243</sup> Vgl. Hirsh: *Shakespeare and the History of Soliloquies*, a. a. O., S. 78. Vgl. auch Fischer-Lichte: „Theater und Fest“, in: Kasten und Fischer-Lichte (Hg.): *Transformationen des Religiösen* a. a. O., S. 8-10.

<sup>244</sup> Vgl. Hirsh: *Shakespeare and the History of Soliloquies*, a. a. O., S. 79. Dazu auch Jan Mohr und Julia Stenzel: „Mittelalter – geistliches Spiel“, in: Marx (Hg.): *Handbuch Drama*, a. a. O., S. 209-214, hier S. 211: „Die aufgeführten Handlungen, (zeit)historische wie auch schwankhafte, entwickeln sich im Bezugsrahmen abstrakter Werteordnungen und Normsysteme. Im geistlichen Spiel werden eschatologische Zukunft, historische Vergangenheit und lebensweltliche Gegenwart miteinander

Publikum innerhalb der Monologen, seine Einbeziehung in die Theaterpraxis, die nicht selten die Form einer Aufforderung an die Zuschauer/-innen annahm, an diesen gemeinsamen Werten festzuhalten, diene also dem Ziel der Festigung und Erhaltung der Gemeinschaft, da an ihren Ursprung und an ihre Identität erinnert und ihren Mitgliedern eine Transformationserfahrung angeboten wurde.<sup>245</sup>

Findet sich in diesem Rahmen dennoch einmal ein selbst-adressierter Monolog, könnte das, so Hirsh, als Zeichen angesehen werden, dass der Sprecher so sehr von seinen Emotionen überwältigt sei, dass er nicht imstande sei, die Anwesenheit eines Betrachters (einer anderen Figur, des Gottes als höchster Kontrollinstanz oder, in der konkreten Theatersituation, des Zuschauers) zu bemerken, was ihn wiederum zur Sünde führen könnte.<sup>246</sup> Hirsh fasst dies wie folgt zusammen – und schlägt damit eine Brücke zwischen antikem und mittelalterlichem Theater:

A major lesson of many ancient and medieval plays and most morality plays is that one cannot conceal one's behavior from the gods or God. One is, in effect, always onstage. Privacy is an illusion, a dangerous illusion that promotes sinfulness. (...) Audience address was a method of suggesting that one should regard all one's actions as public and an indication that the function of such drama was the assertion of communal values.<sup>247</sup>

Zu den monologischen Elementen des religiösen Theaters im Spätmittelalter zählt auch die Figur eines Spielauslegers, eines ‚Proklamators‘ oder ‚Expositors‘, der die einzelnen Szenen dem Publikum erläutert, sie kommentiert oder ergänzt, indem er alles, was nicht szenisch vorgeführt werden kann, in Form einer Erzählung darbietet.<sup>248</sup> Der Proklamator (lat. ‚proclamator‘), der auch als ‚precursor‘, ‚regens‘ oder ‚rector‘ bezeichnet wird,<sup>249</sup> nimmt so nicht am mimetischen Spiel teil, sondern „macht überhaupt das Spiel als Spiel kenntlich“,<sup>250</sup> vermittelt „zwischen dargestellter und

---

verschränkt. Dabei sind nicht nur die weltlichen, sondern ebenso die geistlichen Spiele auch Ausdruck und Medium gesellschaftlicher Selbstdarstellung, in der die Stadt sich als Gemeinschaft präsentiert und performiert“.

<sup>245</sup> Vgl. Hirsh: *Shakespeare and the History of Soliloquies*, a. a. O., S. 79 und 115; Erika Fischer-Lichte: „Theater und Fest“, in: Kasten und Fischer-Lichte (Hg.): *Transformationen des Religiösen* a. a. O., S. 14-16.

<sup>246</sup> Hirsh: *Shakespeare and the History of Soliloquies*, a. a. O., S. 81.

<sup>247</sup> Ebd.

<sup>248</sup> Vgl. z. B. Kindermann: *Theatergeschichte Europas*, Bd. 1, a. a. O., S. 355, wo er sich auf die Figur des Expositors im berühmten mittelenglischen Mysterienspielzyklus von Chester bezieht.

<sup>249</sup> Vgl. Glenn Ehrstine: „Präsenzverwaltung. Die Regulierung des Spielrahmens durch den Proklamator und andere *expositores ludi*“, in: Kasten und Fischer-Lichte (Hg.): *Transformationen des Religiösen*, a. a. O., S. 63-79.

<sup>250</sup> Ebd., S. 64.

Darstellungssituation“;<sup>251</sup> steuert die Rezeption der Zuschauer und „bestimmt zum Teil auch die rituellen Aspekte einer Aufführung“;<sup>252</sup> indem er „das Publikum als Gemeinde Christi apostrophiert“.<sup>253</sup>

Richtet man nun seine Aufmerksamkeit auf das weltliche Theater des Mittelalters, ist hier, in Bezug auf das Thema Monolog, vor allem die theatralische Kunst der Joculatoren (‘ioculatores’, lat.: ‘Spielleute’) hervorzuheben. In Wirklichkeit stellen die mittelalterlichen Joculatoren einen Punkt dar, von dem aus man rückwärts und vorwärts die Tradition eines nicht-literarischen Theaters betrachten kann, in dessen Zentrum die besonderen Fähigkeiten und Fertigkeiten der Einzeldarsteller/-innen stehen. Der Weg führt von den Mimen und Pantomimen der Spätantike (Rom) zu den Joculatoren des Mittelalters und der Frühen Neuzeit, die durch Frankreich, Spanien, England und Deutschland zogen. Von diesem Punkt lässt sich die Verbindung weiter zu den Schauspielern/-innen der italienischen *Commedia dell’arte* ziehen – ohne dass von einer unmittelbaren Kontinuität und somit einer linearen Entwicklung die Rede sein kann.<sup>254</sup>

Während die Mimen sowohl ihre Stimme als auch ein großes Gebärden-Repertoire einsetzten, um Menschen und Tiere zu imitieren, erfolgte bei den Pantomimen die Nachahmung nur durch die Körpersprache (d. h. durch das Gebärdenpiel, verbunden mit symbolischem Tanz). Der Faktor Stimme fiel also ganz weg, ebenso der Gesichtsausdruck, da die Pantomimus-Spieler in Masken auftraten.<sup>255</sup> Die allmähliche Entwicklung der Mimus-Spiele zur einer weniger improvisierten, festeren Form und das Interesse an einer Handlung, die durch Aktion und Reaktion vorangetrieben wird, hat logischerweise dazu geführt, dass die Mimen kleine Ensembles gründeten: Neben der Hauptfigur agierte zunächst eine Begleitperson, bald mehrere Personen, darunter auch Frauenfiguren (die von Frauen dargestellt wurden), wobei die „Fäden der

---

<sup>251</sup> Mohr und Stenzel: „Mittelalter – geistliches Spiel“, in: Marx (Hg.): *Handbuch Drama*, a. a. O., S. 211. Der „Spielleiter“, der hier als identisch mit dem Expositor betrachtet wird, trug die allgemeine Verantwortung für die Vorbereitung und das Gelingen der Spiele: Er war für die Auswahl des Textes wie auch für seine Adaption oder Neufassung zuständig, bestimmte den Spielraum und die Mitwirkenden, erklärte den Spielern „den Gang und den Inhalt des Ganzen“ und brachte ihnen ihre Rollen bei. Während des Spiels sorgte er auch für Ruhe im Publikum und wirkte zusätzlich als Souffleur. Vgl. dazu auch Kindermann: *Theatergeschichte Europas*, Bd. 1, a. a. O., S. 292 f., 295, 368.

<sup>252</sup> Ehrstine: „Präsenzverwaltung“, in: Kasten und Fischer-Lichte (Hg.): *Transformationen des Religiösen*, a. a. O., S. 65.

<sup>253</sup> Ebd., S. 64.

<sup>254</sup> Vgl. Kindermann: *Theatergeschichte Europas*, Bd. 1, a. a. O., S. 393 ff.; Stefan Hulfeld: „Improvisationscomœdie – Drama und Maskenspiel im 16. – 18. Jahrhundert“, in: Marx (Hg.): *Handbuch Drama*, a. a. O., S. 224-230, hier S. 224 f.

<sup>255</sup> Vgl. Kindermann: *Theatergeschichte Europas*, Bd. 1, a. a. O., S. 139 bzw. 172 f.

Handlung (...) immer betont in der Hand der Hauptperson“ zusammenliefen.<sup>256</sup> In den Pantomimus-Spielen hingegen erfüllten die Nebenfiguren lediglich Statistendienste, der einzige Darsteller spielte alle Rollen des Stückes.<sup>257</sup> Es handelte sich also dabei um mimische, stumme Monologe, von den Römern „cantica“ genannt.<sup>258</sup>

Die mittelalterlichen Joculatoren führten kleine Komödien und Intermezzi, meist Soloszenen, auf.<sup>259</sup> Wie bei den Mimen und Pantomimen war auch die Kunst der Joculatoren durch eine große Virtuosität und eine Nachahmungs- und Verwandlungsfähigkeit gekennzeichnet. Zu ihrem Repertoire gehörte die Tierstimmen- und Tiergebärdennachahmung, die Typen-Karikierung in solistischen Szenen, „Elegien-Komödien“, in denen der Joculator durch Stimm- und Gebärdenwechsel mehrere Figuren darstellte<sup>260</sup> (wohl kamen dabei auch Masken und Kostüme zum Einsatz<sup>261</sup>), wie auch das Marionettenspiel.<sup>262</sup> Eine Reihe von erhalten gebliebenen monologischen Virtuosenstücken aus dem Mittelalter, die vor allem in Frankreich entdeckt wurden, ermöglichen ein besseres Verständnis über die vielseitige Darstellungskunst der Joculatoren. Aus ihnen lassen sich die Bezüge zur Spätantike rekonstruieren.<sup>263</sup> Erwähnenswert sind die Joculatoren-Wettkämpfe, die von Hausherrn veranstaltet wurden und bei denen Joculatoren mithilfe solistischer Szenen (meist Karikaturen) um einen Preis kämpften.<sup>264</sup> Auch im Mittelalter ist die Präsenz einer weiblichen Darstellerin, einer „jongleresse“, nachgewiesen, die häufig als Partnerin ihres männlichen Kollegen auftrat und mit ihm Duoszenen aufführte.<sup>265</sup>

Inwieweit man auch die italienische Commedia dell' Arte (in der die Tradition der Joculatoren mit der neuen Theaterpraxis humanistisch-akademischer Prägung verknüpft wurde<sup>266</sup>) mit der Entwicklung der monologischen Form in Verbindung bringen kann, hängt wohl von der Antwort auf die Frage nach der dramaturgischen Spezifik ab, d. h. nach der Bedeutsamkeit der einzelnen Nummern der Darsteller in der gesamten dramaturgischen Struktur der Stücke. Ob die Fabeln „eher als

---

<sup>256</sup> Ebd., S. 139.

<sup>257</sup> Ebd., S. 172 f.

<sup>258</sup> Ebd., S. 173.

<sup>259</sup> Ebd., S. 393 f.

<sup>260</sup> Ebd., S. 394.

<sup>261</sup> Ebd., S. 396.

<sup>262</sup> Ebd.

<sup>263</sup> Ebd., S. 395 f.

<sup>264</sup> Ebd., S. 396.

<sup>265</sup> Ebd.

<sup>266</sup> Vgl. Hulfeld: „Improvisationscomœdie – Drama und Maskenspiel im 16. – 18. Jahrhundert“, in: Marx (Hg.): *Handbuch Drama*, a. a. O., S. 224 f.

Organisationsprinzip von nummernartigen Mikroerzählungen, oder tatsächlich als übergreifendes Erzählprinzip verstanden wurden“,<sup>267</sup> stellt somit die „zentrale Frage für das Verständnis der italienischen Improvisationscomœdie“<sup>268</sup> dar und bleibt in der Forschung weiter umstritten, obwohl meist auf die Interdependenz der Nummern als „mikrodramaturgische Einheiten“ und auf die „übergeordnete Erzählstruktur“ der Fabeln hingewiesen wird.<sup>269</sup>

### **2.3 Elisabethanisches Drama (Shakespeare)**

Von Italien ausgehend und auf die Kunst und das Denken der Antike zurückgreifend, breitet sich im 15. und 16. Jahrhundert der Geist der Renaissance und die machtvolle Strömung des Humanismus über den größten Teil Europas aus, ein neues Welt- und Menschenbild setzt sich durch. Die theozentrische Weltansicht des Mittelalters wird durch eine anthropozentrische, kritische Sicht auf die Dinge ersetzt, die den Beginn des neuzeitlichen Subjektbegriffs markiert und eine neue Freiheit (durch Befreiung von den alten, metaphysischen Erklärungsmustern) mit sich bringt. Weitere Entwicklungen in den Bereichen der Religion, der Ideologie, der Ökonomie, der politischen und gesellschaftlichen Organisation tragen zum neuen Geist der Individualität bei, die in Zusammenhang mit einem besonderen Interesse an der Privatsphäre einhergeht. So verlagert z. B. die Reformation den Schwerpunkt auf das private Verhältnis zu Gott, während der Handelskapitalismus das freie Unternehmertum und die Konkurrenz zwischen den Individuen fördert. Alle diese (hier nur skizzenhaft dargestellten bzw. angedeuteten) Entwicklungen haben sich auch auf die Dramatik der Zeit ausgewirkt.<sup>270</sup> Das menschliche Handeln rückt nun ins Zentrum der Stücke, die Figuren emanzipieren sich aus dem Typhaften und bekommen individuelle Züge.

Was die Entwicklung der monologischen Form konkret anbelangt, gewinnt der selbst-adressierte Monolog zunehmend an Bedeutung und ersetzt so den Monolog, der an die Zuschauer gerichtet ist. Im Gegensatz zum mittelalterlichen Theater treten nun individuelle Werte und Einstellungen in den Vordergrund, die unterschiedlichen

---

<sup>267</sup> Ebd., S. 226.

<sup>268</sup> Ebd.

<sup>269</sup> Vgl. ebd., S. 224, 229.

<sup>270</sup> Vgl. Hirsh: *Shakespeare and the History of Soliloquies*, a. a. O., S. 115.

Perspektiven der dramatischen Figuren werden hervorgehoben.<sup>271</sup> Zudem spiegelt sich in der großen Anzahl der selbst-adressierten monologischen Reden, die von einer anderen Figur heimlich mitgehört werden, die Sorge um die Privatsphäre;<sup>272</sup> der Versuch, sie verborgen zu halten und die ernsthaften oder komischen Konsequenzen, die ihre Verletzung mit sich bringt, werden nun häufig zu Knotenpunkten der dramatischen Handlung.

Das elisabethanische Theater (wie das Theater der englischen Renaissance unter Königin Elisabeth I, aber auch ihrem Nachfolger Jakob I gemeinhin bezeichnet wird) ist zwar in diesem Rahmen der Frühen Neuzeit zu betrachten, zeichnet sich jedoch durch eine Reihe von besonderen Merkmalen aus, die auf die bestimmten historisch-politischen, gesellschaftlichen, kulturellen und theaterspezifischen Gegebenheiten in England dieser Zeit zurückzuführen sind. Die im Vergleich zur zeitgenössischen dramatischen Produktion in anderen Ländern vorrangige Stellung der Werke der englischen Dramatiker (darunter vor allem der Dramen Shakespeares) und ihre zeitlose Wirkung lässt sich aus diesem Grund ohne Berücksichtigung dieser Besonderheiten nur mangelhaft begründen.<sup>273</sup> Charakteristisch für das elisabethanische Drama ist eine Mischung von verschiedenen dramatischen Gattungen und Stilen, wie auch eine gewisse Freiheit und Elastizität im Umgang mit den dramatischen Konventionen. Die englischen Dramen verstoßen gegen die drei aristotelischen Einheiten der Handlung, der Zeit und des Ortes, d. h. sie verstoßen „gegen die Forderungen, eine einheitliche und abgeschlossene Handlung nachzuahmen und auf sachgemäße und angemessene Weise darzustellen.“<sup>274</sup>

In der Einleitung seines Buches *Shakespeares Monologe* zählt Wolfgang Clemen die verschiedenen Funktionen auf, die der Monolog zur Zeit Shakespeares in den Stücken der zeitgenössischen Theaterautoren erfüllt: „Die Dramatiker der elisabethanischen Zeit verwendeten ihn zur chorischen, überpersonalen Äußerung, zur Kommentierung und Erläuterung des Geschehens, aber auch zur Exposition, als ‚Prologus‘ und ‚Chorus‘, sie gebrauchten ihn als Vehikel für epische, erzählende Partien, die untergebracht werden mußten, als Weg, um die Charaktere sich vorstellen

---

<sup>271</sup> Ebd., S. 115 f.

<sup>272</sup> Ebd., S. 116.

<sup>273</sup> Vgl. Richter: „Frühe Neuzeit – das englische Drama“, in: Marx (Hg.): *Handbuch Drama*, a. a. O., S. 214.

<sup>274</sup> Ebd., S. 217. Vgl. dazu auch Wolfgang Clemen: *Shakespeares Monologe. Ein Zugang zu seiner dramatischen Kunst*, München 1985, S. 15 f.

und gegebenenfalls ihre Doppelrolle erklären zu lassen, als Überbrückungshilfe zwischen den Szenen und vor allem und immer wieder als Mittel, um das Publikum ins Bild zu setzen.<sup>275</sup> So hat Shakespeare den Monolog als sprachliches Instrument von früheren und zeitgenössischen Dramatikern übernommen und ihn dann in seiner sprachlichen Gestaltung, wie auch in seiner Situierung und Funktion innerhalb des Szenengefüges weiter entwickelt.

Um die Besonderheit und große Bedeutsamkeit wie auch andauernde Beliebtheit und weite Rezeption von Shakespeares Monologen zu erklären, behauptet Wolfgang Clemen, dass die Eigentümlichkeit von Shakespeares Monologkunst teilweise in der Art und Weise bestehe, wie er mit den noch für das elisabethanische Drama geltenden Konventionen umgegangen sei. Im Gegensatz zu einer Reihe von Shakespeare-Forschern/-innen, die Shakespeares Abhängigkeit von diesen Konventionen hervorheben und seine Monologe von einer historischen Betrachtungsweise her lesen,<sup>276</sup> ist Clemen der Meinung, dass Shakespeare die Konventionen zwar nicht überwunden (eine solche These würde eher einer moderner Betrachtungsweise entsprechen, die Clemen ebenfalls nicht für angemessen hält),<sup>277</sup> sie aber auf eine freie, flexible Weise in seinem Werk eingesetzt habe.<sup>278</sup>

Des Weiteren versucht er in den einzelnen Unterkapiteln, die jeweils einem Theaterstück von Shakespeare gewidmet sind (zuerst kommen die Königsdramen, gefolgt von den Komödien und Romanzen und zuletzt die Tragödien), die Verschiedenartigkeit und Komplexität von Shakespeares Monologen zu beleuchten, die sich deshalb einer strengen Klassifikation entziehen. Zugleich aber weist er auf eine Reihe von wiederkehrenden Merkmalen hin, die er abschließend in einem letzten Kapitel zusammenfasst.<sup>279</sup> Dazu gehört erstens die große Überzeugungskraft und Glaubwürdigkeit der meisten Monologe, die entweder durch die dramaturgische Vorbereitung oder durch den äußeren szenischen Rahmen (Zeit und Ort) gelinge;<sup>280</sup> zweitens die „monologische Veranlagung“ einzelner Charaktere;<sup>281</sup> drittens die intensive sinnliche Wahrnehmung (durch die „die Außenwelt in den Innenraum der

---

<sup>275</sup> Clemen: *Shakespeares Monologe*, a. a. O., S. 16.

<sup>276</sup> Vgl. ebd., S. 12. Die schon erwähnte Studie von James Hirsh, *Shakespeare and the History of Soliloquies*, ist ein gutes Beispiel für eine solche Annäherungsweise. Vgl. darin insb. S. 119 f., 173 f., 197 f.

<sup>277</sup> Vgl. Clemen: *Shakespeares Monologe*, a. a. O., S. 15 f.

<sup>278</sup> Vgl. ebd., S. 15.

<sup>279</sup> Ebd., S. 183-197.

<sup>280</sup> Ebd., S. 184 f.

<sup>281</sup> Ebd., S. 185.

Selbstgespräche“ eindringe)<sup>282</sup> und Vergegenwärtigung;<sup>283</sup> viertens die Adressierung und Dialogisierung der Monologe;<sup>284</sup> fünftens das explizite Interesse an ihrer schauspielerischer Ausgestaltung unter Einbeziehung von Hinweisen auf Gestik, Bewegung, Physiognomie oder von „indirekten Regieanweisungen“;<sup>285</sup> sechstens die vielfältige sprachliche Gestaltung der Monologe, die insbesondere durch einen wechselnden sprachlichen Rhythmus, eine „zerhackte Syntax“, häufige abrupte Stilkontraste, und eine „metaphorische Durchdringung der Sprache“ gekennzeichnet sei, was wiederum eine enge „Verknüpfung von Gedanke und Gefühl“ produziere;<sup>286</sup> siebtens die besondere Zeitlichkeit, die mit den Monologen verbunden sei und von den Zuschauern erlebt werde;<sup>287</sup> die Berichterstattung und Vermittlung von Informationen mittels des Monologs, die meistens jedoch eng mit dem „Gefühlsausdruck des Sprechenden“ verknüpft und daher „subjektiviert“ werde;<sup>288</sup> achtens die Auswirkung der Monologe auf das „Zuschauer-Bewusstsein“, „sei es durch den Perspektivenwechsel, durch die Erzeugung einer Mitwisserschaft, durch die ‚Sympathie lenkung‘ oder die immer wieder erneute Herausforderung des Zuschauers, sich selbst und die im Monolog ihm gegenüber tretende Gestalt zu befragen“;<sup>289</sup> und neuntens und letztens, werden in einem Drama mehrere Monologe der gleichen Figur enthalten, so trage die „monologische Sprecher-Situation“ dann zum „dramatischen Rhythmus“ bei und fordere die Zuschauer auf, die Veränderungen wahrzunehmen, die inzwischen eingetreten seien.<sup>290</sup> Nach der zusammenfassenden Beschreibung all dieser Aspekte kommt Clemen zum Schluss, dass es nicht nur die Vielfalt und Verschiedenartigkeit sei, sondern vor allem die „Gleichzeitigkeit und Mehrschichtigkeit“ der Wirkungen, die von Shakespeares Monologe ausgehen, die die Besonderheit seiner Monologkunst ausmache.<sup>291</sup>

Trotz der Vielfalt und des Zusammenwirkens der Funktionen von Shakespeares Monologen hat die Forschung festgestellt, dass Shakespeares Interesse für den introspektiven Monolog im Laufe seiner Entwicklung als Dramatiker zunimmt.<sup>292</sup> Die großen Monologe Hamlets, Macbeths und König Lear, die in dem Bewusstsein eines

---

<sup>282</sup> Ebd.

<sup>283</sup> Ebd., S. 186.

<sup>284</sup> Ebd., S. 186 f.

<sup>285</sup> Ebd., S. 187.

<sup>286</sup> Ebd., S. 188-189.

<sup>287</sup> Ebd., S. 190 f.

<sup>288</sup> Ebd., S. 191 f.

<sup>289</sup> Ebd., S. 194.

<sup>290</sup> Ebd.

<sup>291</sup> Ebd., S. 197.

<sup>292</sup> Vgl. z. B. Arnold: *The Soliloquies of Shakespeare. A Study in Technic*, a. a. O., S. 43 f., 133.

großen Publikums durchaus repräsentativ, quasi identisch mit Shakespeares (Monolog-)Kunst sind, stellen dabei nur prägnante Beispiele für diese intensive Beschäftigung Shakespeares mit dem großen Reflexions- und Affektmonolog dar.<sup>293</sup>

Unter den zahlreich erschienenen wissenschaftlichen Analysen von Shakespeares Reflexions- und Affektmonologen ist James Hirshs Lesart von besonderem Interesse für die vorliegende Arbeit, weil er in den Monologen des großen Elisabethanischen Dichters ein innovatives Potenzial erkennt – ohne dies so zu benennen –, das sich erst in der Dramatik des 20. Jahrhunderts entfaltet. Hirsh hat in seiner schon erwähnten Studie (*Shakespeare and the History of Soliloquies*) ein Unterkapitel den ästhetischen und philosophischen Implikationen von Shakespeares Monologen gewidmet.<sup>294</sup> Darin formuliert er die These, dass Shakespeares Figuren oft nur ein unvollständiges und fehlbares Selbstwissen besitzen, dass sie sogar Opfer eines Selbstbetrugs werden.<sup>295</sup> Deswegen bieten auch ihre Monologe keinen sicheren Zugang zu ihren ‚wahren‘ Gedanken und Gefühlen:

Rather than being expressions of complete and utterly reliable self-knowledge, soliloquies in Shakespeare's plays provide vivid examples of the potential gap between what a character says and what is actually going on in the character's mind. A soliloquy represents what a character says, not necessarily what a character really believes or thinks or feels. Characters deceive themselves in soliloquies or *by means* of soliloquies.<sup>296</sup>

In dieser Hinsicht kann ein Monolog auch als die Rolle angesehen werden, die eine Figur sich selbst gegenüber spielt, um sich zu betrügen oder zu überzeugen: „A profound irony Shakespeare dramatizes by means of soliloquy is that, although characters speak *differently* to themselves than to others, they still put on acts when alone, they still play roles.“<sup>297</sup> Demnach sollten, Hirsh zufolge, die Zuschauer und Leser keinen Schlüssel in den Monologen suchen, der ihnen sofort die Tür zu dem Geist und der Seele der Figuren öffnen würde, sondern sich dieselbe Mühe geben, um

---

<sup>293</sup> Für eine ausführliche Darstellung und Analyse von Shakespeares „introspective soliloquies“ vgl. ebd., Kap. VI „The Revelation of Thought and Feeling“, S. 133-169.

<sup>294</sup> Vgl. James Hirsh: *Shakespeare and the History of Soliloquies*, a. a. O., Kap. 5 „Shakespeare's Soliloquies: The Representation of Speech“, 5.2. „Aesthetic and philosophical implications“, S. 174-198.

<sup>295</sup> Ebd., S. 181: „Like real people, many of his characters have significant gaps in their self-knowledge. They fall victim to self-deception. They deny or suppress inconvenient or frightening or painful self-knowledge. They suffer from uncertainty, confusion, or incomprehension about their own motives, feelings, and beliefs.“

<sup>296</sup> Ebd.

<sup>297</sup> Ebd., S. 229.

einen Monolog innerhalb einer dramatischen Situation zu interpretieren, wie sie es ansonsten bei den Gesprächen zwischen den Figuren tun.<sup>298</sup>

## 2.4 Französische Klassik

Es ist nicht möglich, die klassisssche französische Tragödie, die sich vor dem Hintergrund der poetologischen Diskussion der Zeit um die sogenannte ‚doctrine classique‘ entwickelte und dabei zur „Königsgattung“ avancierte, unabhängig dieser „normativen Regelpoetik“ und ihrer Voraussetzungen zu betrachten.<sup>299</sup> (Was diese Voraussetzungen anbelangt, handelt es sich dabei vorwiegend um die seit der Renaissance andauernde Wiederentdeckung der *Poetik* des Aristoteles, sowie die absolutistische Kulturpolitik Richelieus, im Zentrum derer die Gründung der Académie française steht, sowie die Rolle des Versailler Hofes.). Auf der Grundlage einer „Nachahmungstheorie, die das Natürliche mit dem Vernünftigen, das Schöne mit dem Wahren identifiziert“<sup>300</sup>, wurde der Versuch unternommen, „der Gesetzmäßigkeit in der Natur einen Stil der äußersten Regelmäßigkeit in der künstlerischen Repräsentation entgegenzusetzen, um in der strengen Form eine Übereinstimmung von Natur und Vernunft zu erreichen“.<sup>301</sup> So ist die „zentrale Forderung der *doctrine classique* nach der Wahrscheinlichkeit (*vraisemblance*) der Handlung“ auf den Begriff der Vernunft bezogen und eng mit der Forderung nach ‚bienséance‘ (nach „moralischer und ästhetischer Angemessenheit“) verbunden.<sup>302</sup> Zudem wurden die an die *Poetik* von Aristoteles angelehnten ‚drei Einheiten‘ in der französischen Poetik präziser und strenger formuliert.<sup>303</sup>

Da der Monolog prinzipiell gegen die Forderung nach *vraisemblance* verstößt, wurden die Monologe in den Stücken von Racine und Corneille in vielen Fällen als

---

<sup>298</sup> Ebd., S. 184 f.

<sup>299</sup> Julia Pfahl: „Französische Klassik“, in: Marx (Hg.): *Handbuch Drama*, a. a. O., S. 244-250, hier S. 244 f.

<sup>300</sup> Alberto Martino: *Geschichte der dramatischen Theorien in Deutschland im 18. Jahrhundert. Teil I: Die Dramaturgie der Aufklärung (1730-80)*, Tübingen 1972. Zit. nach Sibylle Demmer: *Untersuchungen zu Form und Geschichte des Monodramas* (= Kölner Germanistische Studien 16), Köln und Wien 1982, S. 36. Vgl. auch: Julia Pfahl: „Französische Klassik“, in: Marx (Hg.): *Handbuch Drama*, a. a. O., S. 245 f.

<sup>301</sup> Demmer: *Untersuchungen zu Form und Geschichte des Monodramas*, a. a. O., S. 36.

<sup>302</sup> Pfahl: „Französische Klassik“, in: Marx (Hg.): *Handbuch Drama*, a. a. O., S. 246.

<sup>303</sup> Ebd.

Gespräche zwischen den Hauptfiguren und ihren *confidants* inszeniert, die jedoch einen starken monologischen Charakter behalten.<sup>304</sup>

Sind die Monologe sowohl bei Corneille als auch bei Racine wesentlich von ihrer besonderen sprachlichen Gestaltung bestimmt, unterscheiden sie sich doch voneinander, da ähnliche sprachliche und rhetorische Mittel bei jedem der beiden Autoren anders verwendet werden. Die Mittel manifestieren somit ein anderes Verhältnis der Figuren zur Sprache manifestieren und erfüllen auch eine andere dramaturgische Funktion. So sind auf der einen Seite Corneilles Protagonisten „heroische Gestalten (...), die an der tragischen Herausforderung wachsen“,<sup>305</sup> „autonome Individuen, die ihr Zentrum in sich, in ihrem Willen und ihrer Vernunft haben“.<sup>306</sup> Daher weisen auch ihre Monologe einen deutlichen gedanklichen Zusammenhang und eine logische Argumentation auf, die keinen Rücktritt, kein Hin und Her kennt, sondern immer vorwärts, „von der rationalen Selbstanalyse zur Entschlußfassung und von dort selbstverständlich zum heroischen Handeln“ führt.<sup>307</sup> Der erste Monolog von Don Rodrigue in Corneilles *Le Cid* (I, 7) – ein klassischer Entscheidungsmonolog, in dem der Held das tragische Dilemma zwischen Ehre und Liebe überwindet, zwischen der Verpflichtung gegenüber seines Vaters und gegenüber seiner Geliebten, indem er beschließt, seinen Vater zu rächen und auf seine Geliebte zu verzichten – ist ein repräsentatives Beispiel für diesen gedanklichen Vorgang, der in der monologischen Rede realisiert wird.<sup>308</sup> Nach Irmgard Hürsch erzeuge aber dieser selbstverständliche Übergang vom Denken zum Handeln bei Corneille den Eindruck einer gewissen Erstarrung, die auch seine Monologe kennzeichne: „Seine Personen handeln und leiden nicht aus psychologischer Notwendigkeit, sondern um der großen heldischen Gebärde willen. Ihre Charaktere, sowie ihre Handlungsweise, liegen fest, es

---

<sup>304</sup> Vgl. Pfister: *Das Drama*, a. a. O., S. 187; Zu dem Austausch zwischen Hauptfiguren und Vertrauten, seiner monologischen Dimension wie auch seiner dramaturgischen Bedeutung vgl. auch Volker Klotz: *Geschlossene und offene Form im Drama*, München 1972, S. 66: „Diese Vertrauten sind keine selbstständigen Personen, sie sind Teile ihrer Herren. Die Dialoge zwischen Held und Vertrauten sind im Grunde Monologe, die sich wegen des mannigfachen Hin und Her der Reflexion auf zwei Gesprächspartner verteilen. (...) Der Vertraute äußert dabei nichts, was nicht auch im Innern des Helden lebte, er übernimmt beim Entscheidungs-, Monolog‘ die *eine* Position, und nur durch seine beharrlichen Gegenargumente lockt er den Widerspruch des Helden hervor, der damit die eigene Position ausbaut.“

<sup>305</sup> Henning Krauß, Till R. Kuhnle und Hanspeter Plocher (Hg.): *17. Jahrhundert. Theater*, Tübingen 2003, S. 21.

<sup>306</sup> Fischer-Lichte: *Geschichte des Dramas*, Bd. 1, a. a. O., S. 227.

<sup>307</sup> Wolfgang G. Müller: „Das Ich im Dialog mit sich selbst“, in: Brinkmann und Haug (Hg.): *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, a. a. O., S. 325.

<sup>308</sup> Vgl. ebd., S. 323 ff.; Vgl. dazu auch Pfisters Strukturanalyse, in Pfister: *Das Drama*, a. a. O., S. 189 f. Pfister bringt diesen Monolog als Beispiel des „konventionellen“ Monologs, der von rationaler Distanz und klarer und geschlossener Disposition gekennzeichnet ist, und den Pfister dem „motivierten“ Monolog gegenüberstellt.

geht nur darum, sie auszudrücken, zu beweisen und zu bewähren. Und wie das Wesen der Personen erstarrt ist, so sind auch die Monologe erstarrt zur Gebärde, zum lebenden Bild, das sich nicht bewegt; es *will* sich nicht bewegen, es will in seiner Großartigkeit bewundert werden.<sup>309</sup>

Auf der anderen Seite sind die Figuren in Racines großen Tragödien, wie z. B. *Phèdre* (die allgemein als „die tiefgründigste und formal vollkommene Tragödie der französischen Klassik gilt), ihren Leidenschaften,<sup>310</sup> dem Blick des anderen,<sup>311</sup> wie auch ihrem Schicksal ausgeliefert.<sup>312</sup> (Was letzteres anbelangt, verschmelzen darin wichtige Elemente der antiken Mythologie mit dem deterministischen Welt- und Menschenbild des Jansenismus, von dem Racine geprägt war.) Die besondere Qualität ihrer monologischen Reden liegt wohl in dem Widerspruch, dass eben diese gewaltige, zur Verzweiflung und zum Tod führende Leidenschaft mittels einer wohlgeformten, besänftigten, klaren und präzisen Sprache zum Ausdruck kommt.<sup>313</sup>

## 2.5 Deutsches Drama im 18. und 19. Jahrhundert

Gotthold Ephraim Lessing nahm von der französischen Klassik Abstand und orientierte sich eher an den antiken Tragikern und Shakespeare, in dem Versuch aus diesen Vorbildern Lehren zu ziehen, die er „der modernen Bühnenwelt und den modernen Bedürfnissen“ anpassen könnte.<sup>314</sup> Er strebte aber vor allem danach, zum Schaffen einer deutschen Nationalliteratur beizutragen, die „nicht nur Nachahmung ausländischer Literaturen sein kann, sondern der eigenen Wesensart eines Volkes entsprechen und entspringen muß.“<sup>315</sup> Die Eigentümlichkeit der deutschen Poesie entdeckte er „in ihrem Gegründetsein auf das sorgfältig beobachtete Gesetz des Seelenlebens, in der seelischen Genauigkeit und Gewissenhaftigkeit“, zu der er auch nun das Drama „erziehen möchte“.<sup>316</sup>

Das Seelenleben, d. h. das psychologische Element ist allerdings bei Lessing immer in den Denkprozess der Figuren eingebettet, und so sind auch ihre Monologe im

---

<sup>309</sup> Irmgard Hürsch: *Der Monolog im deutschen Drama von Lessing bis Hebbel*, Winterthur 1947, S. 22.

<sup>310</sup> Fischer-Lichte: *Geschichte des Dramas*, Bd. 1., a. a. O., S. 227.

<sup>311</sup> Ebd., S. 232 ff.

<sup>312</sup> Vgl. Pfahl: „Französische Klassik“, in: Marx (Hg.): *Handbuch Drama*, a. a. O., S. 248.

<sup>313</sup> Ebd.

<sup>314</sup> Vgl. Hürsch: *Der Monolog im deutschen Drama von Lessing bis Hebbel*, a. a. O., S. 19-24 (Zitat auf S. 23).

<sup>315</sup> Ebd., S. 19.

<sup>316</sup> Ebd., S. 23.

Bereich des Denkens verwurzelt. Dass sie trotzdem nicht als reflexive Denkmonologe bezeichnet werden sollten, liegt laut Irmgard Hürsch daran, dass sie als Grundlage immer ein erregtes Gefühl haben – das auf diese Weise objektiviert wird.<sup>317</sup> Dabei ist die Entwicklung des Stils der lessingschen Monologe durch eine immer stärkere Natürlichkeit und Realistik gekennzeichnet.<sup>318</sup> Diese Natürlichkeit, die man in den vier großen Dramen Lessings findet (*Miss Sara Sampson*, *Minna von Barnheim*, *Emilia Galotti* und *Nathan der Weise*), drückt sich sowohl im Sprachstil der Monologe aus, die von den poetischen und rhetorischen Elementen der früheren Dramen befreit sind, als auch in ihrer besseren, funktionalen, die Handlung vorantreibenden Einfügung in den Aufbau des Stückes.<sup>319</sup>

Im Sturm und Drang, der allgemein auf die Repräsentation der äußeren Wirklichkeit verzichtete und sich dafür auf die innere, psychische Welt der Figuren konzentrierte und ihre Subjektivität und Individualität in den Vordergrund stellte, kam der monologischen Form dementsprechend eine große Bedeutung zu.<sup>320</sup> Obwohl das Interesse am Monolog nicht in theoretischen Schriften aus der Zeit explizit thematisiert wird,<sup>321</sup> ist in den Dramen von Friedrich Maximilian Klinger, Johann Anton Leisewitz, Jakob Michael Reinhold Lenz, Heinrich Leopold Wagner und Friedrich (Maler) Müller „eine bezeichnende Verschiebung im Verhältnis der dialogischen zu den monologischen Partien“ zu erkennen.<sup>322</sup> Im Vergleich zum Aufklärungsdrama wurde der Monolog in die Dramatik des Sturm und Drang in größerem Umfang aufgenommen, ein „bald rasender, bald sentimentaler, leidenschaftsdurchglühter,

---

<sup>317</sup> Ebd., S. 25 f.

<sup>318</sup> Vgl. Roessler: *The Soliloquy in German Drama*, a. a. O., S. 42, 50 f.

<sup>319</sup> Vgl. Ebd., S. 50 f.; Hürsch: *Der Monolog im deutschen Drama von Lessing bis Hebbel*, a. a. O., S. 34-40.

<sup>320</sup> Vgl. Fritz Martini: „Die Poetik des Dramas im Sturm und Drang“, in: *Deutsche Dramentheorien*, hg. v. Reinhold Grimm, Bd. 1, Frankfurt am Main 1971, S. 123-166; Demmer: *Untersuchungen zu Form und Geschichte des Monodramas*, a. a. O., S. 29-35; zum Verhältnis zwischen Sturm und Drang und Monolog vgl. auch Schauer und Wodtke: „Monolog“, in: „Monolog“, in: Kohlschmidt und Mohr (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*, a. a. O., S. 420; Hans-Peter Bayerdörfer: „»Le partenaire« Form- und problemgeschichtliche Beobachtungen zu Monolog und Monodrama im 20. Jahrhundert“, in: Jürgen Brummack (Hg.): *Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. Festschrift für Richard Brinkmann*, Tübingen 1981, S. 529-563, hier S. 529 f.

<sup>321</sup> Schauer und Wodtke: „Monolog“, in: „Monolog“, in: Kohlschmidt und Mohr (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*, a. a. O., S. 420.

<sup>322</sup> Bayerdörfer: „»Le partenaire«“, in: Brummack (Hg.): *Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, a. a. O., S. 530.

charakterenthüllender Stimmungs- und Affektmonolog“<sup>323</sup> ersetzte dabei den Verstandesmonolog Lessings.

Auch im dramatischen Werk von Friedrich Schiller und Johann Wolfgang von Goethe, deren erste Theatertexte bekanntlich der Dramatik des Sturm und Drang angehören, kommt dem Monolog eine selbständige, mehr charakterbezogene und weniger handlungsbedingte Rolle zu. Deshalb erscheint der Monolog in sich legitimiert, d. h. es gibt für ihn keine besondere Motivierung oder Rechtfertigung.<sup>324</sup>

Die Monologgestaltung bei Schiller nahm im Laufe seiner Entwicklung als Dramatiker verschiedene Formen an, jedoch wird die Monologgestalt, die zunächst in *Don Karlos* (1787) vorgestellt und später in *Wallenstein* (1798-99) weiterentwickelt und zur Perfektion gebracht wurde, generell als diejenige angesehen, die dem schillerschen Ton und Stil, wie auch der Hauptthematik seiner Dramatik angemessen sei und diesen Elementen diene.<sup>325</sup> Die Rede ist hier von dem großen schillerschen Konflikt- und Entscheidungsmonolog, der „die Grundstimmung der Ruhe“ als Prinzip habe, sich in „der Region des Wollens“ und in der „Gewissenseinsamkeit“, die bei Schiller an die Stelle der Intimität trete, vollziehe.<sup>326</sup> (Dies steht im scharfen Gegensatz etwa zum rasenden Gefühl, das die Monologe in den *Räubern* motiviert.) Der handelnde Mensch, den Schiller in allen seinen Dramen porträtiert, taucht als monologisierendes Subjekt auf, um mit Worten seinen Willen zu objektivieren, Klarheit zu gewinnen und so die Bedingung der inneren Freiheit zu schaffen, die zum selbstverantwortlichen Handeln führt.<sup>327</sup> Es ist eben diese „innere Freiheit, die ‚Freiheit des Gemüts‘, das Bewußtsein dieser Freiheit, die Thema des Schillerschen Monologs ist“.<sup>328</sup>

Irmgard Hürsch hat darauf hingewiesen, dass Goethes Figuren in ihren Monologen mit einer anderen, geistigen Welt in Kontakt treten und so, obwohl ihr Blick nach innen gerichtet sei, nie völlig einsam seien – im Gegensatz zu den Figuren Schillers, die in einem Zustand grundsätzlicher, bewusster Einsamkeit ihre Monologe halten und

---

<sup>323</sup> Schauer und Wodtke: „Monolog“, in: „Monolog“, in: Kohlschmidt und Mohr (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*, a. a. O., S. 420.

<sup>324</sup> Roessler: *The Soliloquy in German Drama*, a. a. O., S. 42, 62; Hürsch: *Der Monolog im deutschen Drama von Lessing bis Hebbel*, a. a. O., S. 44.

<sup>325</sup> Hürsch: *Der Monolog im deutschen Drama von Lessing bis Hebbel*, a. a. O., S. 41 ff.

<sup>326</sup> Ebd., S. 44-47.

<sup>327</sup> Vgl. ebd., S. 44, 48.

<sup>328</sup> Ebd., S. 48.

trotzdem ihren Blick nach außen, auf ihre Tat richten.<sup>329</sup> „Dem Monolog Goethes“, so Hürsch, „liegt ein Hinhorchen auf eine andere Welt zugrunde, ein Erforschen innerster Notwendigkeiten und Gesetze.“<sup>330</sup> Die Entwicklung des Monologs bei Goethe ist gekennzeichnet durch eine Hinwendung zu einem immer intensiver formulierten lyrischen und elegischen Ton (beim gleichzeitigen Zurücktreten des dramatischen Modus).<sup>331</sup> Dabei ist in seinen letzten Dramen eine Steigerung der Anzahl von Monologen zu bemerken, während bei Schiller die Anzahl von Monologen mit der Zeit sinkt (*Die Räuber* enthält 24 Monologe, *Wilhelm Tell* nur noch sechs).<sup>332</sup>

Im 18. Jahrhundert entsteht zunächst in Frankreich und danach in Deutschland die Gattung des ‚Monodramas‘.<sup>333</sup> Als ‚Monodrama‘ wird im Allgemeinen „ein Einpersonenstück oder ein Stück mit mehreren Personen, bei dem die Rede einer Person im Vordergrund steht“<sup>334</sup> bezeichnet. Da es aber im 18. Jahrhundert nur mit instrumentalmusikalischer Begleitung erscheint, „bezeichnete man mit Monodrama über die eigentliche Bedeutung des Wortes hinaus die ganze Mittelgattung des durch Instrumentalmusik unterstützten, kurzen, gesprochenen dramatischen Spiels“.<sup>335</sup> Als alternative Bezeichnungen werden oft auch die Termini ‚Melodrama‘, ‚Dramolett‘, ‚akkompaniertes Drama‘, ‚musikalisches Schauspiel‘, ‚deklamierte Oper‘ und ‚lyrisches Drama‘ benutzt.<sup>336</sup>

Die letztere Bezeichnung ist unpräzise und führt zu Missverständnissen, dennoch weist sie auf die lyrische Grundstimmung hin, d. h. die Konzentration auf die Innenwelt der Hauptfigur und das Zurücktreten des äußeren dramatischen Geschehens.<sup>337</sup> Die „Freisetzung der Affekte“,<sup>338</sup> die sich durch Gefühlsausbrüche und Selbstanalysen vollzieht, wirkt hier nicht mehr (wie beim traditionellen Affektmonolog) „wie ein Ton“

---

<sup>329</sup> Vgl. ebd., S. 47 ff.

<sup>330</sup> Ebd., S. 48.

<sup>331</sup> Roessler: *The Soliloquy in German Drama*, a. a. O., S. 62.

<sup>332</sup> Vgl. ebd., S. 74 f.; Hürsch: *Der Monolog im deutschen Drama von Lessing bis Hebbel*, a. a. O., S. 41.

<sup>333</sup> Neben den informationsreichen Einträgen im *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft* und dem älteren *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte* (s. unten) ist vor allem auf die in den Anmerkungen schon erwähnte ausführliche Studie von Sibylle Demmer *Untersuchungen zu Form und Geschichte des Monodramas* zu verweisen.

<sup>334</sup> Martin Vöhler: „Monodrama“, in: Fricke (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, a. a. O., S. 627 ff., hier S. 627.

<sup>335</sup> Hans Schauer und Friedrich Wilhelm Wodtke: „Monodrama“, in: „Monolog“, in: Kohlschmidt und Mohr (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*, a. a. O., S. 415-418, hier S. 415.

<sup>336</sup> Vgl. Demmer: *Untersuchungen zu Form und Geschichte des Monodramas*, a. a. O., S. 7 ff.; Vöhler: „Monodrama“, in: Fricke (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, a. a. O., S. 627.

<sup>337</sup> Vgl. Demmer: *Untersuchungen zu Form und Geschichte des Monodramas*, a. a. O., S. 7 f.

<sup>338</sup> Vöhler: „Monodrama“, in: Fricke (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, a. a. O., S. 628.

in der „Vieltönigkeit des Ganzen“,<sup>339</sup> und bildet auch nicht nur das inhaltliche und formale Zentrum des Stückes (wie es im Sturm und Drang und später in der Romantik und dem Expressionismus der Fall war), sondern verselbständigt sich, entwickelt sich zu einer eigenständigen Form.<sup>340</sup>

Die anderen Begriffe spielen hingegen auf die formale Besonderheit, d. h. die besondere, diese Mischform kennzeichnende Verbindung zwischen Deklamation und Musik an.<sup>341</sup> Auch das ‚Duodrama‘ sowie das seltenere ‚Triodrama‘ sind begrifflich, inhaltlich und formal dem Monodrama verwandt: Sie unterscheiden sich von diesem zwar in der Personenzahl, nicht aber im Grundcharakter. Duodramen und Triodramen weisen also eine ebenso starke monologische Struktur auf, d. h. die Nebenpersonen, die neben der Hauptperson auftreten, stellen die dominante Präsenz des Protagonisten nicht in Frage.<sup>342</sup>

Das Monodrama ist im Zusammenhang der Empfindsamkeit entstanden, profitierte von der verbreiteten Vorliebe für die empfindsame Literatur und hatte seine Blütezeit zwischen 1775 und 1785 in Deutschland, wo es sich nach dem außergewöhnlichen Erfolg von Johann Christian Brandes’ *Ariadne auf Naxos* als Modeströmung durchsetzte. Mit dem Ende der Empfindsamkeit verschwand auch allmählich das Interesse am Monodrama, wie Martin Vöhler konstatiert.<sup>343</sup>

In dem vielfach eigenartigen und wegweisenden Werk Georg Büchners, in dem die ästhetischen und politischen Antinomien, Widersprüche und Aporien dieser historischen Zeit (um 1830) gerade in ihrer Spannung aufrechterhalten wurden und eine einzigartige literarische Gestaltung fanden,<sup>344</sup> spielt die Sprachproblematik eine wesentliche Rolle und wird in der Büchner-Forschung unter dem Begriff ‚Sprach-, oder ‚Phrasenkritik‘ und in Bezug auf das Thema der Rhetorik untersucht.<sup>345</sup> Anke von

---

<sup>339</sup> W. Kayser: „Anmerkungen zu Goethes *Prosperina*“, in: HA Bd. IV, S. 596-600, hier S. 596. Zit. nach: Demmer: *Untersuchungen zu Form und Geschichte des Monodramas*, a. a. O., S. 111, Anm. 1.

<sup>340</sup> Vgl. Demmer: *Untersuchungen zu Form und Geschichte des Monodramas*, a. a. O., S. 6, 12, 111.

<sup>341</sup> Vgl. Demmer: *Untersuchungen zu Form und Geschichte des Monodramas*, a. a. O., S. 7 und (ausführlicher) S. 61-66.

<sup>342</sup> Vgl. ebd., S. 8 f.; Schauer und Wodtke: „Monodrama“, in: „Monolog“, in: Kohlschmidt und Mohr (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*, a. a. O., S. 415.

<sup>343</sup> Vöhler: „Monodrama“, in: Fricke (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, a. a. O., S. 629.

<sup>344</sup> Vgl. z. B. Günter Oesterle: „Klassizismus, Romantik und Vormärz“, in: Roland Borgards und Harald Neumeyer (Hg.): *Büchner-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart und Weimar 2009, S. 299-305; Theo Buck: „»Man muß die Menschheit lieben«. Zum ästhetischen Programm Georg Büchners“, in: Heinz Ludwig Arnold (Hg.): *Georg Büchner III. Sonderband Text und Kritik*, München 1981, S. 15-34.

<sup>345</sup> Vgl. z. B.: Wulf Wülfing: „Ich werde, du wirst, er wird.« Zu Georg Büchners »witziger Rhetorik« im Kontext der Vormärzliteratur“, in: Burghard Dedner und Günter Oesterle (Hg.): *Zweites Internationales*

Kempen hat mithilfe des Begriffspaares ‚Rhetorik und Antirhetorik‘<sup>346</sup> die „fundamentale Auseinandersetzung mit der Sprache und damit den Konstitutionsbedingungen, den Möglichkeiten und Grenzen des eigenen Mediums“<sup>347</sup>, die sich in Büchners Werk vollziehe, wieder in den Vordergrund gerückt und problematisiert. Obwohl von Kempen selbst nicht auf die konkreten sprachlichen Formen näher eingeht, sind sowohl Rhetorik als auch Antirhetorik in von Kempens Lesart eng mit dem monologischen Ausdruck verbunden.

In *Dantons Tod* wird die Rhetorik in den Dienst eines Redekampfs gestellt und auf eine „Bühne auf der Bühne“<sup>348</sup> gebracht, auf der „die Auftritte der Revolutionäre den Probestücken eines Rede-Aktus“<sup>349</sup> ähneln, während in *Leonce und Lena* eine „bis ins Absurde potenzierte Rhetorik“<sup>350</sup> von Leonce „als Maschine zur Produktion von Nonsense“<sup>351</sup> verwendet wird. Dagegen wird Antirhetorik paradigmatisch in der Figur Luciles in *Dantons Tod*, wie auch von Woyzeck verkörpert,<sup>352</sup> dessen somatischer, idiosynkratischer Sprachgestus im scharfen Gegensatz zur autoritären, gekünstelten, „aus Floskeln des zeitgenössischen ‚Bildungsjargons‘“<sup>353</sup> bestehenden ‚Objektivität‘ der Rede eines Hauptmanns oder eines Doktors steht.

Rhetorik und Antirhetorik werden letztendlich als „Strategien zum gleichen Ziel“ verstanden (nämlich sich „Gehör zu verschaffen, einen Unterschied zu machen“)<sup>354</sup> und führen also zu einer (monologisch orientierten) Rede, die entweder „gegen institutionalisierte Normen bewusst“ aufbegehrt (*Dantons Tod*, *Leonce und Lena*) oder „vom Grunde auf gegen die Regeln“ verstößt (*Woyzeck*).<sup>355</sup> Wenn auch diese Strategien

---

*Georg Büchner Symposium 1987*, Frankfurt am Main 1990, S. 455-474; Gerhard Schaub: „Georg Büchner: ›Poeta rhetor‹. Eine Forschungsperspektive“, in: Hubert Gersch, Thomas Michael Mayer und Günter Oesterle (Hg.): *Georg Büchner Jahrbuch 2*, Marburg 1982, S. 170-195; Peter Horn: „›Ich meine für menschliche Dinge müsse man auch menschliche Ausdrücke finden.‹ Die Sprache der Philosophie und die Sprache der Dichtung bei Georg Büchner“, in: Gersch, Thomas Mayer und Oesterle (Hg.): *Georg Büchner Jahrbuch 2*, a. a. O., S. 209-226.

<sup>346</sup> Anke von Kempen: „Rhetorik und Antirhetorik“, in: Neumeyer (Hg.): *Büchner-Handbuch*, a. a. O., S. 288-293.

<sup>347</sup> Ebd., S. 288.

<sup>348</sup> Ebd., S. 290.

<sup>349</sup> Ebd.

<sup>350</sup> Ebd., S. 291.

<sup>351</sup> Ebd.

<sup>352</sup> Ebd., S. 290 f.

<sup>353</sup> Buck: „›Man muß die Menschheit lieben‹“, in: Arnold (Hg.): *Georg Büchner III. Sonderband Text und Kritik*, a. a. O., S. 29.

<sup>354</sup> von Kempen: „Rhetorik und Antirhetorik“, „“, in: Neumeyer (Hg.): *Büchner-Handbuch*, a. a. O., S. 292.

<sup>355</sup> Ebd.

scheitern müssen,<sup>356</sup> so fasst von Kempen dieses Scheitern als Möglichkeit auf, die Konstitutionsbedingungen der Sprache zu reflektieren.<sup>357</sup>

Woyzecks Antirhetorik hat von Kempen wie folgt beschrieben: „Sie ist Antirhetorik nicht im Sinne einer Gegenposition, sondern als Rede, die im Diskurs keine Bedeutung hat, die für ihr Gegenüber nicht von Interesse ist aufgrund ihrer Referenzialität, als Teil des Gesprächs, sondern nur als Studienobjekt und Symptom eines interessanten Falls.“<sup>358</sup> Darüber hinaus wurde mehrmals in der Forschung der kurze Monolog Woyzecks, aus dem die Szene „Freies Feld“ besteht, mit dem Beginn eines modernen, d. h. nicht-rhetorischen sondern (sprachlich) realistisch gestalteten Monologs in Verbindung gebracht.<sup>359</sup> Manfred Pfister macht dabei auf die assoziative Struktur des Monologs aufmerksam, in der stammelnde Ausrufe und Wortfetzen einander folgen und dadurch der Eindruck der „Spontaneität des Sprechens“<sup>360</sup> und einer distanzlosen „Gleichzeitigkeit von Fühlen, Denken und Sprechen“<sup>361</sup> erweckt werde. Dies entspreche wohl dem Kontrollverlust, unter dem Woyzeck leide: „bedrängt von Stimmen und Visionen, dem Wahnsinn nahe (...) mangelt ihm volle Verantwortlichkeit und rationale Distanz“,<sup>362</sup> was sein verstümmeltes monologisches Sprechen klar zum Ausdruck bringe. Daran anschließend verbindet Wolfgang G. Müller Woyzecks Mangel an Entscheidungsfähigkeit mit dem Prozess, „in dem ein von dem Sprecher nicht kontrollierter, abgespaltener Teil der Persönlichkeit Macht über Denken und Handeln gewinnt“.<sup>363</sup> Auf diese Weise werde aber, so Müller, dem „Monolog in der Form der rhetorischen Disputation des Ichs mit sich selbst (...) die Grundlage entzogen“<sup>364</sup> und der Monolog eines Eugene O’Neills antizipiert, der z. B. in *Strange Interlude* (1928) den Bewusstseinsstrom und den inneren Monolog auf das Theater überträgt.

---

<sup>356</sup> Auch Theo Buck betrachtet die „Frage der nicht funktionierenden menschlichen Kommunikation“ als gemeinsame Basis der vier Werke Büchners (inklusive der Erzählung *Lenz*). „Am mangelnden Verstehen scheitert die Revolution ebenso wie das private Zusammenleben. Die Menschen reden sich um diese Leere herum“. (Buck: „»Man muß die Menschheit lieben«“, in: Arnold (Hg.): *Georg Büchner III. Sonderband Text und Kritik*, a. a. O., S. 28.

<sup>357</sup> von Kempen: „Rhetorik und Antirhetorik“, in: Neumeyer (Hg.): *Büchner-Handbuch*, a. a. O., S. 292.

<sup>358</sup> Ebd.

<sup>359</sup> Vgl. z. B. Pfister: *Das Drama*, a. a. O., S. 189 f.; Wolfgang G. Müller: „Das Ich im Dialog mit sich selbst“, in: Brinkmann und Haug (Hg.): *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, a. a. O., S. 325 f.

<sup>360</sup> Pfister: *Das Drama*, a. a. O., S. 189.

<sup>361</sup> Ebd.

<sup>362</sup> Ebd., S. 190.

<sup>363</sup> Wolfgang G. Müller: „Das Ich im Dialog mit sich selbst“, in: Brinkmann und Haug (Hg.): *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, a. a. O., S. 326.

<sup>364</sup> Ebd.

## 2.6 Moderne Dramatik

Das Ende des 19. Jahrhunderts ist markiert durch den Beginn einer „Krise des Dramas“, wie dies Peter Szondi in seiner *Theorie des modernen Dramas* bezeichnet und analysiert.<sup>365</sup> Diese Krise, die, Szondi zufolge, zunächst paradigmatisch an dem Werk von Henrik Ibsen, Anton Tschechow, August Strindberg, Maurice Maeterlinck und Gerhart Hauptmann abzulesen sei, stellt zugleich den Umbruch zur modernen Dramatik dar.<sup>366</sup> Szondi geht zwar von einem neuzeitlichen Idealtypus von Drama aus, sieht aber darin „nicht nur die subjektive Norm der Theoretiker“, sondern auch „den objektiven Stand der Dramatik“<sup>367</sup> um 1860, mit dem die vorgenannten Dramatiker konfrontiert waren. Insofern sich das klassische Drama, nach Szondis Auffassung, thematisch prinzipiell auf das „zwischenmenschliche Geschehen“,<sup>368</sup> auf die „Sphäre des Zwischen“<sup>369</sup> beziehe, und der Dialog als „das sprachliche Medium dieser zwischenmenschlichen Welt“<sup>370</sup> par excellence funktioniere, sei logischerweise die Krise des Dramas weitgehend als Krise des Dialogs zu betrachten. Bevor Szondi in den nächsten Kapiteln seiner Studie ausführlich und anhand von Beispielen auf die Folgen des konstitutiven Wechselverhältnisses von Drama und Dialog eingeht, weist er in seiner Einleitung nachdrücklich auf dieses Wechselverhältnis hin: „Von der Möglichkeit des Dialogs hängt die Möglichkeit des Dramas ab.“<sup>371</sup>

Von den fünf oben erwähnten Dramatikern, auf die Szondi im zweiten Kapitel des Buches ausführlich eingeht und die er dann nochmals zusammenfassend gemeinsam betrachtet,<sup>372</sup> sind für die Entwicklung der monologischen Form Tschechow und Strindberg wohl am wichtigsten. Tschechows Dramatik birgt ein großes innovatives Potenzial, weil in ihr das Monologische nicht auf die eigentlichen Monologe der Figuren beschränkt bleibt, sondern die ganze Strukturierung der Figurenrede beeinflusst und bestimmt. Die Grenzen zwischen Dialog und Monolog verschwimmen dabei,<sup>373</sup> indem es nicht mehr zu einer „Dialogisierung des Monologs“ (etwa durch Aufspaltung des Redesubjekts, Selbstanrede oder Apostrophierung) sondern vielmehr

---

<sup>365</sup> Peter Szondi: *Theorie des modernen Dramas (1880-1950)*, Frankfurt am Main 1963.

<sup>366</sup> Ebd., S. 20-73

<sup>367</sup> Ebd., S. 20.

<sup>368</sup> Ebd., S. 74.

<sup>369</sup> Ebd., S. 14.

<sup>370</sup> Ebd., S. 14 f.

<sup>371</sup> Ebd., S. 19.

<sup>372</sup> Ebd., S. 74-77.

<sup>373</sup> Vgl. Bayerdörfer: „Le partenaire“, in: Brummack (Hg.): *Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, a. a. O., S. 536 f.

zu einer „Monologisierung des Dialogs“ kommt.<sup>374</sup> Die Sprachäußerungen von Tschechows Figuren, die inmitten der Gesellschaft stattfinden, sind allzu oft melancholische oder sehnsüchtige Fluchtversuche in die Erinnerung oder in eine utopische Zukunft,<sup>375</sup> und lassen dabei eine große Diskrepanz zwischen dem Inhalt des Redens und der gegenwärtigen dramatischen Situation hervortreten.<sup>376</sup> Diese Diskrepanz, die für den ganz eigentümlichen Tschechowschen Ton verantwortlich ist, zwischen Melancholie und Komik (die bisweilen bis zur Grenze der Lächerlichkeit oder des Grotesken reicht),<sup>377</sup> schafft eine bizarre, problematische kommunikative Situation, in der die Figuren durch ihr Sprechen vereinzelt werden.<sup>378</sup> Es findet kein wirklich dialogisches Gespräch statt, sondern vielmehr ein „Aneinandervorbeireden“.<sup>379</sup>

Während bei Tschechow Dialog als äußerer Rahmen im Großen und Ganzen intakt bleibt, und dafür innerlich erodiert, kommt es bei Strindberg zu einer „Subjektivierung der Form“.<sup>380</sup> Das gilt insbesondere für die späte Phase seiner dramatischen Produktion, nachdem er den Naturalismus und das dialogisch-agonale Prinzip seiner früheren Stücke (wie *Der Vater* und *Fräulein Julie*) hinter sich ließ<sup>381</sup> und zur Form des ‚Stationendramas‘ (*Nach Damaskus*-Trilogie) und schließlich des ‚Traumspiels‘ (*Ein Traumspiel*, *Gespensersonate*) gelangte.<sup>382</sup> Wurde in *Der Vater* und *Fräulein Julie* das dramatische Geschehen, trotz des Duellprinzips, eher von dem Standpunkt der Titelgestalt her dargestellt, so wird in dieser neuen Phase der strindbergschen Dramatik das Interesse des Autors an einer zentralen Figur (die sich von den anderen Figuren stark abhebt) erhöht und ‚formal begründet‘. Szondi erläutert den Begriff ‚Stationendrama‘ wie folgt: „Im ‚Stationendrama‘ ist der Held, dessen Entwicklung es schildert, von den Gestalten, die er an den Stationen seines Weges antrifft, aufs

---

<sup>374</sup> Vgl. Pfister: *Das Drama*, a. a. O., S. 182 ff.

<sup>375</sup> Vgl. Szondi: *Theorie des modernen Dramas (1880-1950)*, a. a. O., S. 32-36.

<sup>376</sup> Vgl. Bayerdörfer: „»Le partenaire«“, in: Brummack (Hg.): *Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, a. a. O., S. 537.

<sup>377</sup> Ebd.

<sup>378</sup> Vgl. Szondi: *Theorie des modernen Dramas (1880-1950)*, a. a. O., S. 36 f.

<sup>379</sup> Ebd., S. 39.

<sup>380</sup> Bayerdörfer: „»Le partenaire«“, in: Brummack (Hg.): *Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, a. a. O., S. 540.

<sup>381</sup> Vgl. ebd., S. 534; Szondi: *Theorie des modernen Dramas (1880-1950)*, a. a. O., S. 40-44.

<sup>382</sup> Vgl. Szondi: *Theorie des modernen Dramas (1880-1950)*, a. a. O., S. 46-57; Bayerdörfer: „»Le partenaire«“, in: Brummack (Hg.): *Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, a. a. O., S. 540 ff. Die beiden Formen unterscheiden sich in ihrem dramaturgischen Ansatz und ihrer Grundstruktur kaum voneinander. Strindberg selbst hat nachträglich die Bezeichnung ‚Traumspiele‘ auch für *Nach Damaskus* gewählt. (Vgl. Szondi, S. 50 f.; Bayerdörfer, S. 540). Ausführlicher zum Stationendrama: Paul Stefanek: „Zur Dramaturgie des Stationendramas“, in: *Beiträge zur Poetik des Dramas*, a. a. O., S. 383-404.

deutlichste abgehoben. Sie erscheinen, indem sie nur in seinem Zusammentreffen mit ihnen auftreten, in seiner Perspektive und so auf ihn bezogen.<sup>383</sup>

Demzufolge ist das Zurücktreten des Dialogs zugunsten des Monologs wie auch das Avancieren des Ich-Prinzips zum wichtigsten Strukturelement des Stückes (die Szenen stehen in keinem kausalen Bezug zueinander, vielmehr wird „die Einheit der Handlung durch die Einheit des Ich ersetzt“<sup>384</sup>) als Ausdruck einer neuen dramaturgischen Logik anzusehen.<sup>385</sup> Szondi weist darauf hin, dass hier ein weitgehend einheitliches und „fortschreitendes“<sup>386</sup> Subjekt zu Wort kommt – und nicht ein grundlegend gespaltenes, wie es etwa im traditionellen Reflexionsmonolog der Fall war –, dass durch seinen eigenen Fortschritt die Handlung vorantreibt. Die Suche nach „dem substantiellen Ich“ an sich – und nicht das Erreichen des Ziels, nicht einmal die Ausrichtung auf die Ankunft – markiert hier den dramaturgischen Vorgang.<sup>387</sup> Allerdings wird oft das hier geltende „Ich-Prinzip“<sup>388</sup> und die „Monoperspektivik“<sup>389</sup>, durch die quasi automatisch eine Kluft zwischen dem Ich und der Welt der Anderen entsteht, inhaltlich als Vereinzeln und (Selbst)Entfremdung übersetzt.<sup>390</sup> Das Subjekt tritt sich „in den Hauptfiguren, ihrer Konfiguration, samt dem Horizont der verkörperten Erinnerungsinhalte“<sup>391</sup> als ein Fremdes entgegen.<sup>392</sup> Diese Selbstentfremdung bedeutet aber eine Aufspaltung bzw. Vervielfachung des Subjekts, das so als „Sehendes und Gesehenes, Imaginierendes und Imaginiertes“ präsent ist.<sup>393</sup>

Neben den Entwicklungen in der ‚offiziellen‘ Dramatik erlebte der Monolog in den 1890er Jahren und um die Jahrhundertwende auch in den Podiumsauftritten im Bereich des Kabarets eine große Resonanz.<sup>394</sup> Durch den ständigen Publikumsbezug und durch die vielen direkten Publikumsanreden wirkten diese Auftritte als ein „Theater ad

---

<sup>383</sup> Szondi: *Theorie des modernen Dramas (1880-1950)*, a. a. O., S. 46.

<sup>384</sup> Ebd., S. 47.

<sup>385</sup> Vgl. ebd., S. 46 f., 51.

<sup>386</sup> Ebd., S. 47.

<sup>387</sup> Bayerdörfer: „Le partenaire“, in: Brummack (Hg.): *Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, a. a. O., S. 540 f.

<sup>388</sup> Ebd., S. 540.

<sup>389</sup> Ebd., S. 535.

<sup>390</sup> Vgl. Szondi: *Theorie des modernen Dramas (1880-1950)*, a. a. O., S. 49.

<sup>391</sup> Bayerdörfer: „Le partenaire“, in: Brummack (Hg.): *Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, a. a. O., S. 540.

<sup>392</sup> Vgl. auch Szondi: *Theorie des modernen Dramas (1880-1950)*, a. a. O., S. 49.

<sup>393</sup> Bayerdörfer: „Le partenaire“, in: Brummack (Hg.): *Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, a. a. O., S. 540.

<sup>394</sup> Vgl. z. B. Hans-Peter Bayerdörfer: „Überbrett und Überdrama. Zum Verhältnis von literarischem Kabarett und Experimentierbühne“, in: Hans-Peter Bayerdörfer, Karl-Otto Conrady und Helmut Schanze (Hg.): *Literatur und Theater im Wilhelminischen Zeitalter*, Tübingen 1978, S. 292-325, insb. S. 313 f. und 316 f.

spectatores“,<sup>395</sup> das auf die Durchbrechung der dramatischen Illusion zielte, und das „in seinen literarisch anspruchsvollsten Vertretern“ eine – wie sie Hans-Peter Bayerdörfer nennt – „avantgardistische Monologbühne“ bildete.<sup>396</sup> Allerdings führte die Parodie und die Karikatur, die oft diese Versuche motivierte, meist dazu, dass ihre Bühnenpräsenz sehr flüchtig und unsicher war oder sich in der Provokation erschöpfte. Dasselbe gelte wohl, so Bayerdörfer, für spätere schriftliche und szenische Experimente im Kontext der historischen Avantgarden (Dada, früher Surrealismus), die als Impulse begrenzter Wirkung nicht in die gleichzeitige dramatische Entwicklung eingehen konnten.<sup>397</sup>

Die Dramatik des Expressionismus hat Strindbergs Stationentechnik, seine subjektive Form als „Lebenslauf- oder Lebensphasen-Drama eines einzelnen, der einer Welt von anderen gegenübersteht“<sup>398</sup> übernommen, weiterentwickelt und sie als „Ich-Dramatik“ etabliert.<sup>399</sup> Die auch hier privilegierte Thematik der Vereinzelung wird einerseits zum programmatischen Ziel und zur Methode, andererseits geht sie nicht, wie man erwarten würde, aus der Individualität der zentralen Gestalt hervor, sondern wird vielmehr von ihrer Situierung in einer besonderen sozialen Sphäre bestimmt.<sup>400</sup> Dabei wird vor allem die Welt der Großstadt als ein Ort präsentiert, der Fremdheit hervorruft und somit zur Isolierung, zur „Herauslösung eines Einzelnen aus dem zwischenmenschlichen Bezug“ beiträgt.<sup>401</sup>

Dementsprechend diene die monologische Form in so hohem Maße als geeignetes Ausdrucksmittel der expressionistischen Weltanschauung, dass Hans-Peter Bayerdörfers Einschätzung nicht verwunderlich scheint:

Die Dramatik des expressionistischen Jahrzehnts dürfte im gesamteuropäischen Kontext die erste sein, der ein Vorrang des Monologischen vor dem Dialog bescheinigt worden ist. Zweifellos ist hier gehörige Differenzierung angebracht; die Kennzeichnung scheint aber berechtigt.<sup>402</sup>

---

<sup>395</sup> Bayerdörfer: „Le partenaire“, in: Brummack (Hg.): *Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, a. a. O., S. 538.

<sup>396</sup> Ebd.

<sup>397</sup> Ebd., S. 546.

<sup>398</sup> Ebd., S. 545.

<sup>399</sup> Vgl. Szondi: *Theorie des modernen Dramas (1880-1950)*, a. a. O., S. 105-108.

<sup>400</sup> Vgl. ebd., S. 106 ff.

<sup>401</sup> Ebd., S. 108.

<sup>402</sup> Bayerdörfer: „Le partenaire“, in: Brummack (Hg.): *Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, a. a. O., S. 544 f.

Gemeint ist dabei nicht nur die quantitative Präsenz von monologischen Teilen in den Stücken von Walter Hasenclever, Ernst Toller, Reinhard Johannes Sorge oder Hanns Johst, sondern auch oder hauptsächlich die Bedeutung, die ihnen als Ergebnis einer „Spaltung auf der Sprachebene“ zukommt<sup>403</sup>: Zum ersten Mal wird hier deutlich der Dialog als „leere Gesprächskonvention“ bloßgestellt (eine Problematik, die später im Theater des Absurden vertieft und radikalisiert wird) und dem Monolog, als vermeintlich echte, unverfälschte Ausdrucksform gegenübergestellt. „Dialog und Monolog treten sich im Sinne von *Uneigentlich* und *Eigentlich* gegenüber“, so Bayerdörfer.<sup>404</sup>

Strindbergs Einfluss auf die Dramatik der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts ist aber auch mit der Wiederbelebung der Form des *Monodramas* verbunden. Nach der ersten Blütezeit im 18. Jahrhundert ließ das Interesse am Monodrama im 19. Jahrhundert deutlich nach. Man versuchte es zu retten, indem man es unter Einführung von Einzelgesängen, Chören oder Balletten zum Gesamtkunstwerk erweiterte.<sup>405</sup> Der übermäßige Einsatz von rhetorischen Mitteln und die Betonung der Virtuosität der Darsteller zuungunsten des dramatisch-lyrischen Inhalts „ließen das M.[onodrama] ins Klischeehafte verfallen“.<sup>406</sup> Das Monodrama diente allmählich lediglich parodistischen Zwecken<sup>407</sup> und bald tauchte es als Solo-Szene nur im Haus- und Dilettantentheater auf.<sup>408</sup>

Seit dem Ende des 19. Jahrhunderts erlebte das Monodrama unter Verzicht auf die musikalische Begleitung und unter ganz anderen Voraussetzungen als im 18. Jahrhundert „eine bemerkenswerte Renaissance“.<sup>409</sup> Die Tendenz zu einem szenischen Reduktionismus und die Konzentration auf das Wesentliche, die auf eine größtmögliche Intensität zielte,<sup>410</sup> ersetzte nun die „Intention gesteigerter

---

<sup>403</sup> Ebd., S. 545.

<sup>404</sup> Ebd.

<sup>405</sup> Vgl. Schauer und Wodtke: „Monodrama“, in: „Monolog“, in: Kohlschmidt und Mohr (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*, a. a. O., S. 417.

<sup>406</sup> Bernard Poloni und Wolfgang Beck: „Monodrama“, in: Brauneck und Schneilin (Hg.): *Theaterlexikon*, a. a. O., S. 667.

<sup>407</sup> Vgl. Demmer: *Untersuchungen zu Form und Geschichte des Monodramas*, a. a. O., S. 116 f.; Schauer und Wodtke: „Monodrama“, in: „Monolog“, in: Kohlschmidt und Mohr (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*, a. a. O., S. 417.

<sup>408</sup> Vgl. Bayerdörfer: „Le partenaire“, in: Brummack (Hg.): *Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, a. a. O., S. 532, Anm. 9.

<sup>409</sup> Vöhler: „Monodrama“, in: Fricke (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, a. a. O., S. 629.

<sup>410</sup> Vgl. Demmer: *Untersuchungen zu Form und Geschichte des Monodramas*, a. a. O., S. 4.

Bühnenwirkung durch die Verbindung verschiedener Künste“,<sup>411</sup> aus der das Monodrama im 18. Jahrhundert entstanden ist. Die Sprachskepsis und das Misstrauen gegen die zwischenmenschliche Kommunikation und die Möglichkeiten der Verständigung, sowie die Entdeckung des Unbewussten, die zu einer radikalen Infragestellung der klassischen Konzeption des Individuums als einer autonomen, sich selber transparenten Instanz führte, prägten das geistige und kulturelle Klima der Zeit, beeinflussten die Entwicklung der zeitgenössischen Dramatik, stellten neue Bedingungen an das Verhältnis zwischen Dialog und Monolog und bestimmten, inhaltlich wie auch formal, die Wiederbelebung des Monodramas.<sup>412</sup>

Strindbergs Einakter *Die Stärkere* (1888-89), ein Zweipersonenstück – bei dem nur die eine Figur, Frau X, sprachlich aktiv ist, während die andere, Fräulein Y, stumm auf das Gesprochene reagiert und so die Fortsetzung des Monologs verursacht und ihn inhaltlich bestimmt<sup>413</sup> –, markiert den Beginn dieses neu erweckten Interesses am Monodrama.<sup>414</sup> *Die Stärkere* gehört zur naturalistischen Phase von Strindbergs dramatischer Produktion. Diese Information hilft einerseits, das „Duellprinzip“,<sup>415</sup> das in den anderen Stücken Strindbergs aus dieser Zeit äußerst präsent ist, auch hier zu erkennen, andererseits zeigt sie, dass die Distanz zwischen der ‚Ich-Dramatik‘ und der ‚Monodramatik‘ überhaupt nicht so groß ist.<sup>416</sup>

Das einzige Monodrama des Expressionismus, Arnolt Bronnens *Ostpolzug* (1926-27), ist durch die Entindividualisierung der zentralen Figur wie auch durch die Wahl einer Form, in der das „lyrische Ich-Erlebnis“<sup>417</sup> und die „Ich-Proklamation“<sup>418</sup> alle

---

<sup>411</sup> Ebd., S. 120.

<sup>412</sup> Vgl. ebd., S. 120-132.

<sup>413</sup> Vgl. Bayerdörfer: „Le partenaire“, in: Brummack (Hg.): *Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, a. a. O., S. 535; Demmer: *Untersuchungen zu Form und Geschichte des Monodramas*, a. a. O., S. 134 f.

<sup>414</sup> Auch Tschechow hat sich mit der monodramatischen Form befasst, sein erstes monodramatisches Stück, *Schwanengesang*, ist 1887-88 entstanden und liegt damit zeitlich vor *Die Stärkere*. Etwa zur gleichen Zeit entwirft er *Über die Schädlichkeit des Tabaks*, das ebenso auf einer monodramatischen Situation basiert und das Tschechow jahrelang beschäftigt hat – die letzte von den sechs Fassungen des Stückes entstand 1903, demselben Jahr wie seine Arbeit am *Kirschgarten* (zu den beiden Stücken vgl. Bayerdörfer: „Le partenaire“, in: Brummack (Hg.): *Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, a. a. O., S. 536 f.). Jedoch gilt Strindbergs *Die Stärkere* in all den mir bekannten relevanten Studien und Lexikoneinträgen als der offizielle Beginn der neuen Phase des Monodramas, obwohl sein wirklicher Einfluss auf die späteren Monodramen nicht bewiesen werden kann und diese oft von dem strindbergschen Modell (aber auch untereinander) stark abweichen.

<sup>415</sup> Bayerdörfer: „Le partenaire“, in: Brummack (Hg.): *Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, a. a. O., S. 535.

<sup>416</sup> Vgl. dazu auch Szondi: *Theorie des modernen Dramas (1880-1950)*, a. a. O., S. 45 f.

<sup>417</sup> Demmer: *Untersuchungen zu Form und Geschichte des Monodramas*, a. a. O., S. 149.

<sup>418</sup> Bayerdörfer: „Le partenaire“, in: Brummack (Hg.): *Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, a. a. O., S. 546.

dramatischen Ansätze ersetzt zu haben scheint, von dem Modell, das *Die Stärkere* darstellt, völlig zu unterscheiden.<sup>419</sup>

Eine unübersehbare Affinität zu *Die Stärkere* weisen hingegen die Monodramen auf, die Jean Cocteau geschrieben hat: *La Voix humaine* (1930) und *Le bel indifférent* (1940). Das erste Stück ist ein Telefongespräch, das eine Frau mit ihrem Partner führt, nachdem er sie verlassen hat. Von diesem Dialog ist nur die eine Hälfte zu hören, nämlich der Teil der Frau, der insofern einen Monolog konstituiert. Bei dem zweiten Stück ist die dramatische Situation ähnlich, nur taucht hier der Liebhaber der monologisierenden Protagonistin persönlich auf, bleibt jedoch stumm und gleichgültig der Frau gegenüber. Dem strindbergschen Modell folgend, fungiert der Monolog in beiden Fällen als „Anrede bzw. Auseinandersetzung mit dem Partner“ und stellt zugleich einen „Kampf um Selbstbehauptung“ dar, „in dem die stumme Rolle, ob anwesend und schweigend oder unsichtbar am Telefon, die Oberhand behält.“<sup>420</sup>

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts wurde die Form des Monodramas auch theoretisch fundiert. Der russische Dramatiker und Regisseur Nikolaj Evreinov hat in seiner Studie *Vvedenie v monodramu [Einführung in das Monodrama]* das Monodrama „zum Paradigma moderner Dramatik“ erklärt,<sup>421</sup> in einem Versuch, „die Konsequenzen sowohl aus der naturalistischen wie der symbolistischen Entwicklung zu ziehen und außerdem dem neuesten Stand der Tiefenpsychologie Rechnung zu tragen“.<sup>422</sup> Dabei nimmt er Bezug nicht nur auf das dramaturgische Konzept, sondern auch auf die Rezeptionspsychologie. Bayerdörfer fasst Evreinovs Programm so zusammen:

Den Einfühlungs- und Bewältigungsmöglichkeiten des Zuschauers wie der Komplexität psychischer Verhältnisse kann nur so entsprochen werden, daß nur noch *eine* menschliche Psyche im Widerstreit ihrer inneren Stimmen auf der Bühne präsentiert wird.<sup>423</sup>

In seinen Monodramen *Die Präsentation der Liebe* (1910) und *Die Kulissen der Seele* (1911) versuchte Evreinov seine theoretischen Überlegungen in die Tat

---

<sup>419</sup> Sybille Demmer sieht einen Widerspruch zwischen der expressionistischen Dramenkonzeption und der Form des Monodramas überhaupt gegeben, der sich im Fall von *Ostpolzug* bestätigt. (Vgl. *Untersuchungen zu Form und Geschichte des Monodramas*, a. a. O., S. 144-150).

<sup>420</sup> Bayerdörfer: „Le partenaire“, in: Brummack (Hg.): *Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, a. a. O., S. 548 f.; zu den beiden Monodramen Cocteaus vgl. auch Demmer: *Untersuchungen zu Form und Geschichte des Monodramas*, a. a. O., S. 136-143.

<sup>421</sup> Zit. nach Bayerdörfer, ebd., S. 543.

<sup>422</sup> Ebd.

<sup>423</sup> Ebd.

umsetzen. Dass dieser Versuch nach der Meinung der Kritiker nicht wirklich erfolgreich ist, mindert nicht die Bedeutung seines theoretischen Ansatzes im Hinblick auf die Stelle, die das Monodrama in den Diskussionen um die Verhältnisse zwischen Dramatik, Theater und Psychologie zu Beginn des 20. Jahrhunderts einnimmt.<sup>424</sup>

## 2.7 Episches Theater

Eine weitere wesentliche Tendenz in jener Entwicklungslinie der Dramatik und Theaterpraxis in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, die sich zunächst durch gewisse Risse im tradierten Modell des dramatischen Dialogs kennzeichnet und dann zunehmend die Form einer intensiven Suche nach alternativen Formen der Bühnenrede annimmt, ist mit der theoretischen Konzeptionen und der Theaterpraxis Bertolt Brechts verbunden. Insbesondere das Konzept des epischen Theaters<sup>425</sup> ist auch für das Verstehen einiger signifikanten künstlerischen Positionen in der weiteren Entwicklung der monologischen Form seit den 1960er Jahren von zentraler Bedeutung. Im epischen Theater wird der Dialog als Kommunikationsmittel zwischen Figuren und als Sprachmittel einer abgeschlossenen, illusionistischen Bühnenrealität in Frage gestellt. Um die illusionäre Abbildung dieser fiktiven Realität zu vermeiden, wie auch um das bloße Vorantreiben der dramatischen Handlung zu unterbrechen und so eine kritische Haltung der Zuschauer gegenüber dem Bühnengeschehen zu ermöglichen, sollen erzählende und kommentierende Redeweisen (neben optischen und schriftlichen Elementen, wie Spruchbänder, Plakate und Projektionen) einbezogen werden. Diese veränderte Sprechsituation bringt aber auch eine andere Kommunikationsform mit sich, insofern „das Sprechen der Schauspieler mehr oder weniger explizit als ein Ansprechen von Zuschauern vorgeführt“<sup>426</sup> wird.

Auf diese Weise werden folgende Monologformen und -funktionen wieder eingesetzt bzw. variiert und in ihrem anti-illusionistischen und damit rezeptionskritischen Potenzial hervorgehoben, die im antiken, mittelalterlichen und

---

<sup>424</sup> Vgl. dazu ausführlicher ebd., S. 543 f.

<sup>425</sup> Von der sehr umfangreichen Bibliographie zum epischen Theater und zu Bertolt Brecht verweise ich allgemein nur auf den 1966 erschienenen Sammelband *Episches Theater* (Hg. v. R. Grimm), dessen Beiträge (die meisten von ihnen wurden schon vorher publiziert) sich an einer Antwort auf die Definitionsfrage des epischen Theaters versuchen und zugleich seine Genealogie, seine Stelle im zeitgenössischen Theater und seine Nachwirkung skizzieren: Reinhold Grimm (Hg.): *Episches Theater*, 3. Aufl., Köln 1972 (1966).

<sup>426</sup> Patrick Primavesi: „Episches Theater“, in: Fischer-Lichte, Kolesch und Warstat (Hg.): *Metzler Lexikon Theatertheorie*, a. a. O., S. 94 ff., hier S. 94.

neuzeitlichen europäischen Theater seit der Renaissance existiert haben: Prologe, Epiloge, Botenberichte, Expositionsmonologe, Verknüpfungsmonologe, Spielleiter und Proklamatoren, Erzähler- und Kommentatorfiguren usw.

Exemplarisch wurde die epische Konzeption am Modell *Die Straßenszene* (1938) gezeigt, das vor allem in Brechts Lehrstücken angewendet wurde.<sup>427</sup> In seinem wichtigen Artikel „Vom Dialog zum Diskurs. Versuch einer Synthese der nachbrechtschen Theaterkonzepte“ (1980), weist Andrzej Wirth zwar auf den radikalen Charakter des *Straßenszene*-Modells hin, das keine Bühnen-Dialoge enthält. Zugleich erinnert er einerseits an die Tatsache, dass zwischen Brechts Theorie und seiner künstlerischen Praxis eine Kluft besteht und dass es andererseits es eine breite, formal radikalere, aber vom politischen Inhalt geleerte Rezeption von Brecht „ohne Brecht“ gab.<sup>428</sup> Das heißt, das epische Idiom sei, so Wirth, „zur *lingua franca* des gegenwärtigen Dramas“ geworden, „gleichgültig welcher ideologischen Herkunft“.<sup>429</sup> Dies impliziert eine Trennung zwischen der inhaltlich-politischen und der formalen Dimension von Brechts Programm und reduziert seine Wirkung nur oder hauptsächlich auf den formellen Charakter der neuen Theatertextformen und Bühnenarbeiten.

Auch wenn diese These wohl auf viele Theatermacher/-innen zutrifft, gibt es im Theater der letzten Jahrzehnte dennoch eine Reihe von Autoren/-innen, Theaterkünstlern/-innen wie auch Theater- und Performancekollektiven, die in ihrer Arbeit sich entweder bewusst auf die unbestreitbar höchst politische Kunst Brechts beziehen und sich von ihr beeinflussen lassen, oder auch ohne direkten Bezug auf Brecht die für das epische Theater charakteristische enge Verbindung zwischen politischer und formaler Innovation und Provokation in vielfältiger Weise reaktivieren.<sup>430</sup> In dieser Hinsicht stehen, neben anderen Formelementen, auch monologische Darstellungsweisen, die den dramatischen Dialog ersetzen oder durchbrechen, im Dienste eines neuartigen politischen Theaters.<sup>431</sup>

---

<sup>427</sup> Vgl. Roselt: „Dialog/Monolog“, in: Fischer-Lichte, Kolesch und Warstat (Hg.): *Metzler Lexikon Theatertheorie*, a. a. O., S. 71.

<sup>428</sup> Vgl. Andrzej Wirth: „Vom Dialog zum Diskurs. Versuch einer Synthese der nachbrechtschen Theaterkonzepte“, in: *Theater Heute* 1 (1980), S. 16-19, hier S. 16.

<sup>429</sup> Ebd., S. 16. Unter „gegenwärtigem Drama“ meint Wirth wohl ‚gegenwärtiges Theater‘, d. h. er bezieht sich nicht nur auf die zeitgenössische Dramatik sondern auch auf die neuen Theaterformen, wie man aus dem auf das Zitat folgenden Satz erschließen kann: „Brechts enorme Auswirkung ist spürbar in der Anwendung des epischen Theaters als Montage und Erzählung von Vorgängen auf der Bühne, als demonstrierendes, erläuterndes Spiel und als visuelles Idiom.“

<sup>430</sup> Vgl. z. B. Frank M. Raddatz (Hg.): *Brecht frißt Brecht. Neues episches Theater im 21. Jahrhundert*, Leipzig 2007.

<sup>431</sup> Vgl. Primavesi: „Episches Theater“, in: Fischer-Lichte, Kolesch und Warstat (Hg.): *Metzler Lexikon Theatertheorie*, a. a. O., S. 96.

### 3. Vom Monolog zur Monologizität

#### 3.1 Dialogizität und Monologizität bei Michail Bachtin

##### 3.1.1 Bachtins Theorie des dialogischen Wortes

In dem vielfältigen Werk Michail Bachtins, das in vielen Bereichen des menschlichen Denkens verwurzelt ist (vorwiegend der Philosophie, der Literaturtheorie und -geschichte und der Sprachwissenschaft, aber auch der Kulturwissenschaft und der Anthropologie),<sup>432</sup> und das die Forschung in verschiedenen wissenschaftlichen Disziplinen befruchtet hat,<sup>433</sup> kommt dem Konzept des Dialogs eine zentrale Bedeutung zu.<sup>434</sup> Bachtins Interesse für den Dialog ist keineswegs beschränkt auf die besondere Form und Funktion des Wortwechsels zwischen zwei oder mehreren Gesprächspartnern im Alltag, in institutionalisierten Kommunikationssituationen oder im ästhetischen (literarischen) Feld; vielmehr betrachtet Bachtin den Dialog als philosophisches und ästhetisches Prinzip,<sup>435</sup> auf dem er sein Denken und seine Untersuchungen aufbaut. Dieses zentrale Prinzip wird in der Bachtin-Forschung meist als ‚Dialogizität‘ (oder ‚Dialogismus‘) bezeichnet (im Englischen und Französischen wird ‚dialogism‘ bzw. ‚dialogisme‘ gegenüber ‚dialogicity‘ bzw. ‚dialogicité‘ bevorzugt).

Bevor ich auf die Differenz zwischen ‚Dialog‘ und ‚Dialogizität‘ eingehe (wie sie von Bachtin selbst in seinem Text *Das Wort im Roman* erklärt wird), sowie auf ihre Gegenüberstellung (in vielen Texten Bachtins) zu ‚Monolog‘ bzw. ‚Monologizität‘,

---

<sup>432</sup> Vgl. z. B. Michael Holquist: *Dialogism. Bakhtin and his World*, 2. Aufl., London and New York 2005 (1990), S. 14.

<sup>433</sup> Ebd., S. 183-191; vgl. auch Maja Soboleva: *Die Philosophie Michail Bachtins. Von der existentiellen Ontologie zur dialogischen Vernunft*, Hildesheim, Zürich und New York 2010, S. 7-9.

<sup>434</sup> Vgl. Holquist: *Dialogism*, a. a. O., S. 15: „Dialogue is an obvious master key to the assumptions that guided Bakhtin’s work throughout his whole career: dialogue is present in one way or another throughout the notebooks he kept from his youth to his death at the age of 80. (...) But early or late, no matter what the topic of the moment, regardless of the name under which he wrote or the degree of shared communication he presumed, all Bakhtin’s writings are animated and controlled by the principle of dialogue.“

<sup>435</sup> Vgl. z. B. Tzvetan Todorov: *Mikhail Bakhtine. Le principe dialogique. Suivi de écrits du cercle de Bakhtine*, Paris 1981. Todorov wie auch Julia Kristeva, die aus Bachtins Dialogizitätsbegriff ihren Begriff der ‚intertextualité‘ entwickelte, haben wesentlich dazu beigetragen, dass Bachtins Werk auch außerhalb seiner Heimat, der Sowjetunion bzw. Russland, bekannt und geschätzt wurde. Vgl. Julia Kristeva: „Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman“, [zuerst veröffentlicht] in: *Critique* 23 (1967), S. 438-465. Mit wenigen Änderungen wieder aufgenommen in: *Σημειωτική [Séméiotiké]. Recherches pour une sémanalyse*, Paris 1969, S. 143-173. Vgl. auch die deutsche Übersetzung: Julia Kristeva: „Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman“, übers. v. Michael Korinman und Heiner Stück, in: Jens Ihwe (Hg.) *Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven*, Bd. 3, Frankfurt am Main 1972, S. 345-375.

werde ich einige wesentliche Elemente der dialogischen Theorie Bachtins, d. h. der Dialogizität als grundlegendes Kohärenzprinzip des bachtinschen Werks zusammenfassend vorstellen. Diese kurze, einleitende Präsentation schließt sich den zentralen Argumenten und dem Organisationsschema der Studie *Dialogism. Bakhtin and his World* (1990, 2., bearb. Aufl. 2002, Nachdr. 2005) von Michael Holquist an, einem der führenden Bachtin-Forscher. Ich halte so eine – notgedrungen vereinfachende – Zusammenfassung hier für sinnvoll, aber trage zugleich Holquists Warnung Rechnung: „(...) there are no easy prescriptions for interpretation or quick fixes to be found in dialogism. It is no theoretical steroid.“<sup>436</sup>

Bachtins Dialogizitätstheorie stellt zunächst eine Epistemologie, d. h. eine Erkenntnistheorie und eine „Architektonik der Wahrnehmung“ dar.<sup>437</sup> Eine zentrale Rolle spielen in dieser Theorie die Kategorien des Raums und der Zeit, in Bezug auf das Geflecht zwischen dem Selbst und dem Anderen.<sup>438</sup> Holquist erklärt dabei, dass:

At a very basic level, then, dialogism is the name not just for a dualism, but for a necessary *multiplicity* in human perception. This multiplicity manifest itself as a series of distinctions between categories appropriate to the perceiver on the one hand and categories appropriate to whatever is being perceived on the other. This way of conceiving things is not, as it might first appear to be, one more binarism, for in addition to these poles dialogism enlists the additional factors of situation and relation that make any specific instance of them more than a mere opposition of categories.<sup>439</sup>

Das bzw. der Andere (das/der Wahrgenommene) liegt im Bereich der Vollendung [completedness], während das Selbst (der Wahrnehmende) die Zeit als etwas immer noch Unvollendetes erlebt.<sup>440</sup> Das hat aber zur Folge, dass man nicht sich selbst wahrnehmen kann, dass man für sich selbst unsichtbar bleibt.

So as always to be an open site where the event of existence can have its occurrence, the self must never stop in time or be fixed in space. Since, however, being finished in time

---

<sup>436</sup> Holquist: *Dialogism*, a. a. O., S. 108.

<sup>437</sup> Ebd., S. 35: „(...) dialogism is able to make claims in many different areas because it is basically a theory of knowledge, an architectonics of perception.“ Vgl. auch ebd., S. 15 ff.

<sup>438</sup> Ebd., S. 35.

<sup>439</sup> Ebd., S. 22.

<sup>440</sup> Vgl. ebd., S. 26.

and being specifically located in space are conditions necessary for being „seen“ in perception, the self is by definition invisible to itself.<sup>441</sup>

Deswegen kann die (Selbst-)Wahrnehmung nur vermittels einer gewissen ‚Außerhalbbefindlichkeit‘ [engl. ‚outsideness‘ oder ‚exotopy‘] gelingen, d. h. durch die räumlichen und zeitlichen Kategorien des Anderen.<sup>442</sup>

Holquist hat diese Bedingung für die Selbstwahrnehmung, die zugleich die Grundlage der bachtinschen (Inter-)Subjektivitätstheorie darstellt, in einfachen und klaren Worten formuliert:

Restated in its crudest version, the Bakhtinian just-so story of subjectivity is the tale of how I get my self from the other: it is only the other’s categories that will let me be an object for my own perception. I see my self as I conceive others might see it. In order to forge a self, I must do so from *outside*. In other words, *I author myself*.<sup>443</sup>

Daraus folgt, dass das Selbst für Bachtin immer dialogisch ist, immer ein Verhältnis einschließt<sup>444</sup>: „The self, then, may be conceived as a multiple phenomenon of essentially three elements (it is – at least – a triad, not a duality): a center, a not-center, and the relation between them. Until now we have been discussing the first two elements, the center (or I-for-itself) and the not-center (the-not-I-in-me) in terms of the time/space categories appropriate to each.“<sup>445</sup>

Eng verbunden mit Bachtins Erkenntnistheorie ist seine Sprachtheorie, die zunächst im Bachtin-Kreis aus der zweiten Hälfte der 1920er Jahre in Auseinandersetzung mit den beiden mächtigen abendländischen Sprachkonzeptionen, dem ‚abstrakten Objektivismus‘ auf der einen Seite und dem ‚individualistischen

---

<sup>441</sup> Ebd., S. 35.

<sup>442</sup> Vgl. ebd., S. 27, 30-34. Soboleva gibt folgende Definition des bachtinschen Begriffs der ‚Außerhalbbefindlichkeit‘: „Die ‚Außerhalbbefindlichkeit‘ ist die Bedingung der reflexiven Einstellung zur Welt. Sie kann als eine äußere Perspektive des Beobachters von seinem eigenen bestimmten ‚Ort‘ interpretiert werden, innerhalb derer der Mensch nach seiner eigenen Wertskala die Welt zu verstehen (und mithin zu vollenden) versucht.“ (Soboleva: *Die Philosophie Michail Bachtins*, a. a. O., S. 56. Vgl. auch ebd., S. 57-64.)

<sup>443</sup> Ebd., S. 28. Ich lasse Bachtins Begriff der Autorschaft hier außer Diskussion, da er nicht den (beschränkten) Zwecken dieser sehr kurzen Präsentation von nur einigen – wenn auch zentralen – Punkten des bachtinschen Denksystems dient.

<sup>444</sup> Vgl. Holquist: *Dialogism*, a. a. O., S. 19.

<sup>445</sup> Ebd., S. 29. Vgl. auch ebd., S. 19 („for him ‘self’ can never be a self-sufficient construct“) und S. 49 („But Bakhtin begins by assuming that the self does not coincide with itself“), eine These, die natürlich davon abhängt, was Holquist als das primärste der bachtinschen Aprioris bezeichnet (ebd., S. 38): „(...) the most primary of Bakhtinian a prioris is that nothing is anything in itself.“

Subjektivismus‘ auf der anderen Seite, entwickelt wurde.<sup>446</sup> Als wichtigsten Vertreter der ersten Konzeption betrachtet Bachtin Ferdinand de Saussure, während sich die zweite Konzeption in der Traditionslinie von Johann Georg Hamann, Johann Gottfried Herder, Wilhelm von Humboldt und Alexander Potebnja bis in die psychologische Sprachphilosophie hinein fortsetzt.<sup>447</sup> Bachtin distanziert sich von den beiden Denktraditionen und Entwicklungslinien der modernen Sprachwissenschaft: Er lehnt einerseits die Auffassung des abstrakten Objektivismus ab, Sprache sei ein reines, stabiles Normsystem, das alle phonetischen, grammatischen und lexikalischen Formen regelt, über die die einzelnen Sprecher/-innen keine Kontrolle haben. Andererseits spricht er sich gegen die zentrale These des individualistischen Subjektivismus aus, nach der alle Aspekte der Sprache auf die Intentionen der Redesubjekte zurückgeführt und durch sie erklärt werden können.<sup>448</sup>

Darüber hinaus entfernt sich Bachtin von der reinen Linguistik, weil er ihren Gegenstand und ihre Methoden als sehr beschränkend betrachtet, und nähert sich einer „empirisch orientierte Soziolinguistik“<sup>449</sup> an. Dabei strebt er eine neue Methodologie der Sprachanalyse an,<sup>450</sup> die er in seinem bekanntesten Werk, *Probleme der Poetik Dostoevskijs* (1. Aufl. 1929, 2. durchgearb. und erweiter. Aufl. 1963), als ‚Metalinguistik‘ bezeichnet:

---

<sup>446</sup> Vgl. ebd., S. 42 und Rainer Grübel: „Zur Ästhetik des Wortes bei Michail M. Bachtin“, in: Michail M. Bachtin: *Die Ästhetik des Wortes*, übers. v. Rainer Grübel und Sabine Reese, hg. v. Rainer Grübel, Frankfurt am Main 1979, S. 21-88, hier S. 31-32.

<sup>447</sup> Vgl. Grübel: „Zur Ästhetik des Wortes bei Michail M. Bachtin“, in: Bachtin: *Die Ästhetik des Wortes*, a. a. O., S. 31. Ausführlich zu abstraktem Objektivismus, individualistischem Subjektivismus und ihren Vertretern vgl. Valentin N. Vološinov: *Marxismus und Sprachphilosophie. Grundlegende Probleme der soziologischen Methode in der Sprachwissenschaft*, übers. v. Renate Horlemann, hg. v. Samuel M. Weber, Frankfurt am Main u. a. 1975, S. 95-119. Diese 1929 unter dem Namen Vološinovs veröffentlichte Studie ist von einer Reihe von Bachtin-Forschern Bachtin selbst zugeschrieben. Dasselbe gilt für die ebenso unter dem Namen Vološinovs erschienenen Bände *Der Freudismus* (1927), wie auch für das Buch *Die formale Methode in der Literaturwissenschaft* (1928) von Pavel N. Medvedev, sowie für einige Aufsätze beider Autoren, die ebenfalls in den 1920er Jahren veröffentlicht wurden. Die Annahme (zu deren Unterstützung zahlreiche Argumente vorgebracht wurden, die mit dem soziopolitischen Kontext dieser Zeit, aber auch mit textimmanenten Elementen verbunden sind), Bachtin sei der Verfasser dieser Werke, wurde jedoch von anderen Bachtin-Forschern abgelehnt, sodass bis heute eine Meinungsverschiedenheit innerhalb der Bachtin-Forschung hinsichtlich dieses Themas besteht. Zum Problem der Autorschaft der umstrittenen Texte und zu der andauernden Diskussion diesbezüglich vgl. z. B. Susan Bennett-Matteo: „Bakhtin: The disputed texts“, in: R. Kirk Belknap und Dilworth B. Parkinson (Hg.): *Deseret Language and Linguistic Society. Selected Papers from the Proceedings*, Provo 1986, S. 124-129; Katerina Clark und Michael Holquist: „A continuing dialogue“, in *Slavic and East European Journal* 30 (1) (1986), S. 96-102; Nina Perlina: „Bakhtin-Medvedev-Voloshinov: An apple of discourse“, in: *The University of Ottawa Quarterly* 53 (1) (1987), S. 35-47.

<sup>448</sup> Vgl. Holquist: *Dialogism*, a. a. O., S. 42.

<sup>449</sup> Soboleva: *Die Philosophie Michail Bachtins*, a. a. O., S. 83.

<sup>450</sup> Ebd.

[D]ie Linguistik abstrahiert von einigen Seiten im konkreten Leben des Wortes, was notwendig und gerechtfertigt ist. Aber gerade diese Seiten am Wort, von denen die Linguistik abstrahiert, sind für unsere Ziele von erstrangiger Bedeutung. Deshalb sind unsere folgenden Analysen nicht linguistisch im strengen Sinne des Wortes. Man kann sie der Metalinguistik zurechnen, wenn man unter Metalinguistik das noch in bestimmten Einzeldisziplinen betriebene Studium jener Seiten im Leben des Wortes versteht, die – völlig zu Recht – die Grenzen der Linguistik überschreiten.<sup>451</sup>

Als Gegenstand der Metalinguistik bestimmt Bachtin die „dialogischen Beziehungen“.<sup>452</sup> „In der Sprache als dem Gegenstand der Linguistik“ kann es hingegen „keine dialogischen Beziehungen geben“.<sup>453</sup> Liegen die dialogischen Beziehungen „außerhalb der Linguistik“,<sup>454</sup> so kann man sie auf der anderen Seite „durchaus nicht vom Bereich des *Wortes* trennen, d. h. von der Sprache als einem konkreten, ganzheitlichen Phänomen.“<sup>455</sup>

In „Das Problem des Textes in der Linguistik, Philologie und anderen Geisteswissenschaften“, das aus Notizen Bachtins aus den Jahren 1959 bis 1961 besteht, bezieht er sich auf das Thema der dialogischen Beziehungen mit folgenden Worten:

But, after all, these images (language-styles) in a work do not lie next to one another as linguistic givens; they enter here into complex, dynamic semantic relations of a special type. This type of relations can be defined as dialogic relations. *Dialogical relations* have a specific nature: they can be reduced neither to the purely logical (even if dialectical) not to the purely linguistic (compositional-syntactic). (...) Where there is no word and no language, there can be no dialogic relations; they cannot exist among objects or logical quantities (concepts, judgments, and so forth). Dialogic relations presuppose a language, but they do not reside within the system of a language. The specific nature of dialogic relations requires special study.<sup>456</sup>

---

<sup>451</sup> Michail Bachtin: *Probleme der Poetik Dostoevskijs*, übers. v. Adelheid Schramm, München 1985, S. 202.

<sup>452</sup> Ebd., S. 203.

<sup>453</sup> Ebd.

<sup>454</sup> Ebd.

<sup>455</sup> Ebd., S. 204.

<sup>456</sup> M. M. Bakhtin: „The Problem of the Text in Linguistics, Philology, and the Human Sciences: An Experiment in Philosophical Analysis“, in: ders.: *Speech Genres and Other Late Essays*, übers. v. Vern W. McGee, hg. v. Caryl Emerson und Michael Holquist, Austin, Texas 1987, S. 103-131, hier S. 117.

Bachtin hebt also die dialogische, kommunikative und soziale Dimension und Funktion der Sprache hervor. Seine Überlegungen gehen von der Relation<sup>457</sup> zwischen den Redeakten der Sprecher/-innen in dem „sozialen Ereignis der sprachlichen Interaktion“<sup>458</sup> aus. Nur durch den Sprachgebrauch und nur auf der Basis dieser Relation werde, so Bachtin, „die wahre Realität der Sprache als Rede“ konstituiert.<sup>459</sup>

Die Äußerung (oder Aussage, engl. ‚utterance‘), die an die Stelle der „Abstraktion *Sprache*“<sup>460</sup> tritt, wird dabei zur grundlegenden Untersuchungseinheit und zum Hauptgegenstand der bachtinschen – von Maja Soboleva als „kommunikative Sprachphilosophie“<sup>461</sup> definierten – Sprachkonzeption.<sup>462</sup> Jede Äußerung ist gekennzeichnet durch einen thematischen Aspekt (d. h. den Sinninhalt, wie auch die Intention des Redesubjekts, durch die der Inhalt bestimmt wird) und einen expressiven Aspekt (d. h. die subjektiv-emotionale bewertende Haltung des/der Sprechenden gegenüber dem Inhalt seiner/ihrer Äußerung); vom thematischen und expressiven Aspekt der Äußerung hängt ebenfalls ihre Komposition wie auch ihre Form ab.<sup>463</sup> Das wesentliche, konstitutive Merkmal einer Äußerung ist aber ihre Adressiertheit (engl. ‚addressivity‘), ihre Relation zu fremden Äußerungen.<sup>464</sup> Jede Äußerung ist ein Glied

---

<sup>457</sup> Vgl. Holquist: *Dialogism*, a. a. O., S. 59: „The study of language so conceived is properly not linguistics, but communication. The study of communication differs from the study of language as such (or at least as it is conceived in the practice of most professional linguistics) in a number of ways, the most fundamental of which is that in communication there is no point at which the speaker may be thought of as an isolated entity. In the sphere of communication the individuality of the speaker is always and everywhere *relative*.“

<sup>458</sup> Vološinov: *Marxismus und Sprachphilosophie*, a. a. O., S. 157. (Ich schließe mich hier Holquist und Grübel an, die dieses Werk Bachtin zuschreiben.)

<sup>459</sup> Ebd. vgl. auch Bachtin: *Probleme der Poetik Dostoevskijs*, a. a. O., S. 204: „Die Sprache lebt nur durch den dialogischen Gebrauch aller, die sie sprechen. Die dialogische Kommunikation ist die eigentliche *Lebenssphäre* der Sprache.“

<sup>460</sup> Grübel: „Zur Ästhetik des Wortes bei Michail M. Bachtin“, in: Bachtin: *Die Ästhetik des Wortes* a. a. O., S. 32. Vgl. auch Edward Kowalski: „Michail Bachtins Begriff der Dialoghaftigkeit. Genese und Tradition einer künstlerischen Denkform“, in Michail M. Bachtin: *Untersuchungen zur Poetik und Theorie des Romans*, hg. v. Edward Kowalski und Michael Wegner, Berlin und Weimar 1986, S. 509-540, hier S. 519.

<sup>461</sup> Soboleva: *Die Philosophie Michail Bachtins*, a. a. O., S. 88.

<sup>462</sup> Vgl. Holquist: *Dialogism*, a. a. O., S. 59. In seinem Text *Das Problem der Sprachgenres* bezeichnet Bachtin die Äußerung als die reale Einheit der sprachlichen Kommunikation und grenzt sie vom (grammatischen) Satz ab. Vgl. M. M. Bakhtin: „The Problem of Speech Genres“, in: ders.: *Speech Genres and Other Late Essays*, a. a. O., S. 60-102, hier S. 73: „Here, drawing on material from dialogue and the rejoinders that comprise it, we must provisionally pose the problem of the *sentence* as a *unit of language*, as distinct from the *utterance* as a unit of speech communication.“ Ausführlicher zur Unterscheidung zwischen Äußerung und Satz vgl. ebd., S. 74 f.; auch Soboleva: *Die Philosophie Michail Bachtins*, a. a. O., S. 91.

<sup>463</sup> Vgl. Bakhtin: „The Problem of Speech Genres“, in: ders.: *Speech Genres and Other Late Essays*, a. a. O., S. 84.

<sup>464</sup> Vgl. ebd., S. 95, 99.

in der Kette der sprachlichen Kommunikation einer bestimmten Sphäre,<sup>465</sup> sie ist also „notwendig in die Dialogsituation eingebunden“<sup>466</sup>: Einerseits knüpft sie an vorherige Äußerungen an und stellt eine (weit gefasste, also nicht unbedingt direkte) Antwort,<sup>467</sup> eine Erwiderung dar, und andererseits ist sie auf potentielle, künftige Äußerungen ausgerichtet und provoziert sie.<sup>468</sup> Wie es Michael Holquist formuliert hat: „(...) an utterance is never *in itself* originary: an utterance is always an answer“<sup>469</sup>; es ist ein „border phenomenon“<sup>470</sup> das zwischen verschiedenen Redesubjekten stattfindet. Auf diesem Dazwischensein, dieser ‚Zwischen-heit‘, sei aber auch, so Holquist, der soziale Charakter der Äußerung begründet: „It is this fated in-between-ness of all utterance which insures that communication can take place only in society. (...) It takes place between speakers, and is therefore drenched in social factors.“<sup>471</sup> Die bachtinsche Äußerung sei also „a social phenomenon *par excellence*“.<sup>472</sup>

„Sprachgenres“ [oder „Sprachgattungen“, engl. „speech genres“] nennt Bachtin die relativ stabilen Typen von Äußerungen, die innerhalb jeder bestimmten sozial-sprachlichen Sphäre entwickelt werden.<sup>473</sup> Es gibt eine extreme Vielfalt und Heterogenität von mündlichen und schriftlichen Äußerungen,<sup>474</sup> eine grobe Unterscheidung wäre die zwischen „primären (einfachen)“ und „sekundären (komplexen)“ Äußerungen.<sup>475</sup> Literatur gehört laut Bachtin zur Kategorie der sekundären Äußerungen.<sup>476</sup> Daraus folgt, dass Bachtin die literarischen Texte als

---

<sup>465</sup> Ebd., S. 91.

<sup>466</sup> Grübel: „Zur Ästhetik des Wortes bei Michail M. Bachtin“, in: Bachtin: *Die Ästhetik des Wortes* a. a. O., S. 44.

<sup>467</sup> Vgl. Bakhtin: „The Problem of Speech Genres“, in: ders.: *Speech Genres and Other Late Essays*, a. a. O., S. 91: „Every utterance must be regarded primarily as a *response* to preceding utterances of the given sphere (we understand the word ‘response’ here in the broadest sense). Each utterance refutes, affirms, supplements, and relies on the others, presupposes them to be known, and somehow takes them into account.“

<sup>468</sup> Ebd., S. 94: „But the utterance is related not only to preceding, but also to subsequent links in the chain of speech communion. When a speaker is creating an utterance, of course, these links do not exist. But from the very beginning, the utterance is constructed while taking into account possible responsive reactions, for whose sake, in essence, it is actually created.“ Vgl. auch Grübel: „Zur Ästhetik des Wortes bei Michail M. Bachtin“, in: Bachtin: *Die Ästhetik des Wortes*, a. a. O., S. 44.

<sup>469</sup> Holquist: *Dialogism*, a. a. O., S. 60.

<sup>470</sup> Ebd., S. 61.

<sup>471</sup> Ebd., S. 60 f.

<sup>472</sup> Ebd., S. 61. Zum sozialen Charakter der Äußerung vgl. auch Vološinov: *Marxismus und Sprachphilosophie*, a. a. O., S. 142, 145 f., 155 f.; auch Michail Bachtin: „Das Wort im Roman“, in: ders.: *Die Ästhetik des Wortes*, a. a. O., S. 154-300, hier S.170.

<sup>473</sup> Vgl. Bakhtin: „The Problem of Speech Genres“, in: ders.: *Speech Genres and Other Late Essays*, a. a. O., S. 60: „Each separate utterance is individual, of course, but each sphere in which language is used develops its own *relatively stable types* of these utterances. These we may call *speech genres*.“

<sup>474</sup> Ebd., S. 60 f.

<sup>475</sup> Ebd., S. 61 f.

<sup>476</sup> Ebd., S. 62.

Äußerungen betrachtet; Literatur sei also für ihn, so Holquist, „another form of communication, and, as such, another form of knowledge“.<sup>477</sup>

Analog zu den Sprachgattungen entfaltet sich Bachtins Denken über Literatur vorwiegend auf der Grundlage der literarischen Gattungen.<sup>478</sup> Darunter besitzt der Roman in Bachtins Denksystem eine privilegierte Position, weil er – im Unterschied zu den anderen Gattungen – konstitutiv die extreme Vielfalt der sozialen Sprachen, an der Bachtin interessiert ist, zum Ausdruck bringt.<sup>479</sup> Holquist macht dabei auf Bachtins Unterscheidung zwischen ‚Roman‘ [novel] und ‚Romanhaftigkeit‘ [novelness] aufmerksam: Demnach sind ‚Romane‘ als konkrete Beispiele der Gattung des Romans zu verstehen, während ‚Romanhaftigkeit‘ ein charakterisches Merkmal von Romanen darstellt, das aber nicht nur auf Romane beschränkt ist.<sup>480</sup>

Man kann der Bedeutung, die Bachtin der Romanhaftigkeit beimisst (denn Romanhaftigkeit „is the name of his real hero“,<sup>481</sup> so Holquist), Rechnung tragen, indem man sie nicht unabhängig von ihrer Verbindung zur Bachtins Sprach- und Erkenntnistheorie betrachtet: „The vision of novelness grows out of Bakhtin’s conception of language, and his ideas about language are rooted in his epistemology.“<sup>482</sup>

Romanhaftigkeit sei also, in Holquists Worten, „the body of utterances that is least reductive of variety“.<sup>483</sup> Holquist liefert eine weitere Definition von Romanhaftigkeit: „Novelness is the name Bakhtin gives to a *form of knowledge* that can most powerfully put different orders of experience – each of whose languages claims authority on the basis of its ability to exclude others – into dialogue with each other.“<sup>484</sup>

### 3.1.2 Der Gegensatz zwischen Dialogizität und Monologizität bei Bachtin

Bachtins Denken geht vom dialogischen Charakter der (lebendigen, heterogen gefassten) Sprache aus, dessen Allgegenwart und Wirksamkeit jede Beziehung

---

<sup>477</sup> Holquist: *Dialogism*, a. a. O., S. 68.

<sup>478</sup> Vgl. Bachtin: „Das Wort im Roman“, in: ders.: *Die Ästhetik des Wortes*, a. a. O., S. 154; auch Holquist: *Dialogism*, a. a. O., S. 70 f.

<sup>479</sup> Vgl. Holquist: *Dialogism*, a. a. O., S. 72.

<sup>480</sup> Ebd., S. 72.

<sup>481</sup> Ebd., S. 73.

<sup>482</sup> Ebd.

<sup>483</sup> Ebd., S. 85.

<sup>484</sup> Ebd., S. 87.

zwischen Äußerungen und Redesubjekten wesentlich bestimmt. In seinem Essay *Das Wort im Roman* (1934-35) schreibt er:

Die dialogische Orientierung ist jedem Wort eigentümlich. Sie ist die natürliche Einstellung jedes lebendigen Wortes. Auf allen seinen Wegen zum Gegenstand, in allen Richtungen trifft das Wort auf ein fremdes Wort und muß unweigerlich mit ihm in eine lebendige, intensive Wechselbeziehung eintreten.<sup>485</sup>

Auf diesem immanenten dialogischen Charakter des Wortes beruht das, was Bachtin als (innere) ‚Dialogizität‘ bezeichnet, die er vom ‚Dialog‘ als bloß äußeren ‚kompositionelle Form des Redeaufbaus‘ abgrenzt.<sup>486</sup> Dabei bezieht sich der Begriff der Dialogizität nicht nur auf die allgemeine Orientierung des Wortes, d. h. Dialogizität ist nicht nur auf einer inneren, philosophischen und daher auch abstrakteren Ebene erkennbar, sondern sie „findet ihren Ausdruck“, wie Bachtin betont, „in einer Reihe von Besonderheiten der Semantik, der Syntax und der Komposition, die von der Linguistik und der Stilistik (ebenso wie die Besonderheiten der Semantik im gewöhnlichen Dialog) bislang nicht erforscht worden sind.“<sup>487</sup>

Die Unterscheidung zwischen Dialog und Dialogizität sowie die Bedeutung, die Bachtin der Letzteren zuschreibt, beeinflusst aber auch sein Verständnis des Begriffspaares ‚Monolog‘ und ‚Monologizität‘: An verschiedenen Stellen seiner Texte stellt er sie dem Dialog bzw. der Dialogizität gegenüber und verbindet sie mit jenen Eigenschaften, die gemeinsam den Gegenpol zum Dialog bzw. zur Dialogizität markieren. Das führt dazu, dass Monologizität als Zustand und Orientierung der Sprache vorwiegend durch jene Merkmale gekennzeichnet, die Bachtin als fundamental gegensätzlich zu den Eigenschaften der dialogischen Sprache betrachtet. Nicht selten stellt die Monologizität bloß die Verneinung oder Inversion der dialogischen Merkmale dar.

Bevor ich mich auf die Gegenüberstellung von Dialogizität und Monologizität konzentriere, möchte ich auf ein theoretisches Problem hinweisen, auf das auch Holquist in seiner Studie aufmerksam gemacht hat: Wenn Dialog und Monolog im

---

<sup>485</sup> Bachtin: „Das Wort im Roman“, in: ders.: *Die Ästhetik des Wortes*, a. a. O., S. 172.

<sup>486</sup> Ebd.

<sup>487</sup> Ebd.

engen Sinne nur kompositionelle Redeformen darstellen,<sup>488</sup> und die dialogische Orientierung jedem Wort eigentümlich ist, würde das einerseits bedeuten, dass auch der Monolog in diesen weiteren Dialog (d. h. in die Dialogizität) eingebunden ist, dass also die Dialogizität auch den Monolog durchdringt.<sup>489</sup> Dies würde auch teilweise erklären, warum dem Monolog bzw. der Monologizität eine a priori untergeordnete Bedeutung gegenüber dem Dialog bzw. der Dialogizität zukommt.<sup>490</sup> Die partielle oder sogar (graduell und potenziell) vollständige Aufnahme der Monologizität in die Dialogizität könnte aber andererseits bedeuten, dass Monologizität für Bachtin im strengen Sinne des Wortes nicht existiert, zumindest nicht in gleicher (d. h. selbstständiger) Weise wie Dialogizität. Dialogizität und Monologizität haben folglich – nach Holquists Formulierung – „a different ontological status“.<sup>491</sup> Man sollte also auf jeden Fall diesen im Vergleich zur Dialogizität unterschiedlichen, ontologischen Status der Monologizität bei Bachtin im Kopf behalten, wenn man sich der Funktion der Monologizität in Bachtins Denksystem, wie auch seine – bisweilen sehr scharfe – Kritik an ihr systematisch annähert, um sie richtig einschätzen zu können.

Die gegensätzlichen Eigenschaften von Dialogizität und Monologizität beziehen sich, Bachtin zufolge, einerseits auf die Sprache und die Sprachgenres, auf die literarische Tradition und die literarischen Gattungen, sowie auf die Strukturierung und sprachliche Gestaltung von (konkreten) literarischen Werken. Andererseits sind sie mit einem stark philosophischen Inhalt versehen und stellen daher zwei gegensätzliche Denkparadigmen dar: das dialogische und das monologische.<sup>492</sup> Letzteres wird von Bachtin auch als „ideologischer Monologismus“<sup>493</sup> bezeichnet und in seiner Gesamtheit abgelehnt. Monologismus basiert auf der Idee der Einheit eines „alleinigen“<sup>494</sup> Bewusstseins und fand, wie Bachtin in seinem Dostoevskij-Buch behauptet, „einen

---

<sup>488</sup> Vgl. Bakhtin: „The Problem of the Text in Linguistics, Philology, and the Human Sciences“, in: ders.: *Speech Genres and Other Late Essays*, a. a. O., S. 117: „The narrow understanding of dialogue as one of the compositional forms of speech (dialogic and monologic speech)“.

<sup>489</sup> Vgl. ebd., S. 117: „One can say that each rejoinder in and of itself is monologic (the absolutely minimal monologue) and each monologue is a rejoinder from a larger dialogue (the speech communication of a certain sphere).“ Vgl. auch Bachtin: *Das Wort im Roman*, in: ders.: *Die Ästhetik des Wortes*, a. a. O., S. 172: „Den Dialog wurde lediglich als kompositionelle Form des Redeaufbaus untersucht, die immanente Dialogizität des Wortes (*in Replik wie in monologischer Äußerung*) aber, *die seine gesamte Struktur, seine semantischen und expressiven Schichten durchdringt*, blieb nahezu unbeachtet.“

<sup>490</sup> Vgl. auch Grübel: „Zur Ästhetik des Wortes bei Michail M. Bachtin“, in: Bachtin: *Die Ästhetik des Wortes*, a. a. O., S. 43.

<sup>491</sup> Holquist: *Dialogism*, a. a. O., S. 58 f.

<sup>492</sup> Vgl. Soboleva: *Die Philosophie Michail Bachtins*, a. a. O., S. 86.

<sup>493</sup> Vgl. Bachtin: *Probleme der Poetik Dostoevskijs*, a. a. O., S. 89.

<sup>494</sup> Ebd., S. 90.

sehr prägnanten und theoretisch klar umrissenen Ausdruck<sup>495</sup> in der Philosophie des Idealismus. Die „monologische Auffassung des Bewusstseins“ dominiere darüber hinaus aber auch in vielen „Bereichen des ideologischen Schaffens“. <sup>496</sup> „Der europäische Rationalismus mit seinem Kult des alleingültigen Verstandes und besonders die Epoche der Aufklärung, in der die wichtigsten Gattungsformen der europäischen Kunstprosa entstanden, hat zur Festigung des monologischen Prinzips und sein Eindringen in alle Bereiche des ideologischen Lebens der Neuzeit beigetragen. Auch der gesamte europäische Utopismus basiert auf diesem monologischen Prinzip. So z. B. der utopische Sozialismus mit seinem Glauben an die Allmacht der Überzeugung. Überall sollen ein Bewußtsein und ein Standpunkt Repräsentanten jeglicher Bedeutung sein.“, so Bachtin. <sup>497</sup>

Das monologische Prinzip und sein Ausdruck in der Philosophie (ideologischer Monologismus) wie auch in der Sprache und der Literatur (Monologizität) basiert also auf der Idee der Einheit und ist bedingt durch Prozesse der Vereinheitlichung und Zentralisierung. <sup>498</sup> Die einheitliche Sprache, die nach Bachtin ein wesentliches Merkmal der Monologizität darstellt, ist ein Produkt solcher Prozesse sprachlicher Vereinheitlichung. <sup>499</sup> Dagegen ist Dialogizität prinzipiell mit der „sozialen und historischen Redevielfalt“<sup>500</sup> verbunden (d. h. mit den „zentrifugalen, differenzierenden Kräften“<sup>501</sup> der Sprache), setzt also die Aufspaltung der lebendigen Sprache in „sozioideologische Sprachen“<sup>502</sup> voraus. Der von Bachtin eingeführte Begriff der ‚Heteroglossie‘ umfasst diese für Dialogizität eigentümliche Vielfalt und Aufeinanderbezogenheit der sozialen Sprachen. Diese Vielfalt hat darüber hinaus für Bachtin eine sinngebende Funktion. Mit Bachtins Worten: „(...) alle Sprachen der Redevielfalt stehen, welches Prinzip ihrer Abgrenzung auch zugrunde liegen mag, für spezifische Sichten der Welt, für eigentümliche Formen der verbalen Sinngebung, besondere Horizonte der Sachbedeutung und Wertung.“<sup>503</sup> Auch Holquists Bezug auf Heteroglossie ist hier hilfreich:

---

<sup>495</sup> Ebd., S. 89.

<sup>496</sup> Ebd., S. 91.

<sup>497</sup> Ebd.

<sup>498</sup> Vgl. Bachtin: „Das Wort im Roman“, in: ders.: *Die Ästhetik des Wortes*, a. a. O., S. 164.

<sup>499</sup> Ebd.

<sup>500</sup> Ebd., S. 166.

<sup>501</sup> Ebd.

<sup>502</sup> Ebd., S. 165. Zu den Voraussetzungen und den verschiedenen Aspekten und Formen der Aufspaltung der Sprache vgl. auch ebd., S. 180-183.

<sup>503</sup> Ebd., S. 183.

Heteroglossia is a way of conceiving the world as made up of a roiling mass of languages, each of which has its own distinct formal markers. These features are never *purely* formal, for each has associated with it a set of distinctive values and presuppositions. Heteroglossia governs the operation of meaning in the kind of utterance we call a literary text, as it does in *any* utterance.<sup>504</sup>

In der Literatur kommen die Redevielfalt und die Heteroglossie als ‚Polyphonie‘ [Vielstimmigkeit] zum Ausdruck, ein aus der Musikwissenschaft entlehnter Begriff, den Bachtin in *Probleme der Poetik Dostoevskijs* als Hauptmerkmal und grundlegende Besonderheit der ‚dialogischen Romane‘ Dostoevskijs einführt. Der Begriff der Polyphonie bezieht sich auf die Existenz einer Vielzahl divergenter (Figuren-)Stimmen und Diskurse, die untereinander gleichwertig sind, verschiedene Ideen und Standpunkte repräsentieren, und sich dabei gegenüber der Autorstimme bzw. dem Autorwort verselbständigen.<sup>505</sup>

Das Verhältnis zwischen Selbst und Anderem spielt bei der bachtinschen Unterscheidung zwischen Dialogizität und Monologizität eine entscheidende Rolle: Im Grunde ist die dialogische Vielfalt bzw. die monologische Einheit auf ein je unterschiedliches Verhältnis des Selbst zum Anderen zurückzuführen. In der Sprache und Literatur ist dieses Verhältnis zum Anderen vorwiegend als Verhältnis zum ‚fremden Wort‘ erforschbar und erkennbar: Während bei der Dialogizität die Ausrichtung auf das fremde Wort (die bei der Strukturierung und sprachlicher Gestaltung von literarischen Werken verschiedene Formen einnehmen kann<sup>506</sup>) wesentlich ist, ist dagegen bei der Monologizität eine solche Ausrichtung überhaupt nicht oder kaum vorhanden.<sup>507</sup> An ihre Stelle tritt die Homogenität, die „Einheitlichkeit aller Worte“.<sup>508</sup>

---

<sup>504</sup> Holquist: *Dialogism*, a. a. O., S. 69.

<sup>505</sup> Vgl. Bachtin: *Probleme der Poetik Dostoevskijs*, a. a. O., S. 10: „Die Vielfalt selbständiger und unvermischter Stimmen und Bewußtseine, die echte Polyphonie vollwertiger Stimmen ist tatsächlich die Haupteigenart der Romane Dostoevskijs. In seinen Werken wird nicht eine Vielzahl von Charakteren und Schicksalen in einer einheitlichen, objektiven Welt im Lichte eines einheitlichen Autorenbewußtseins entfaltet, sondern eine Vielfalt gleichberechtigter Bewußtseine mit ihren Welten wird in der Einheit eines Ereignisses miteinander verbunden, ohne daß sie ineinander aufgehen. Die Haupthelden Dostoevskijs sind der schöpferischen Absicht des Künstlers nach *nicht nur Objekte des Autorenwortes, sondern auch Subjekte des eigenen unmittelbar bedeutungsvollen Wortes.*“ Vgl. auch ebd., S. 26 ff.

<sup>506</sup> Zu einer typologischen Gliederung dieser Formen vgl. ebd., S. 222 f.

<sup>507</sup> Ausführlich zum Verhältnis zum fremden Wort vgl. ebd., S. 202-228.

<sup>508</sup> Ebd., S. 223.

Bachtins sozioideologische Auffassung der Sprache stellt eine weitere Voraussetzung für die Unterscheidung zwischen Dialogizität und Monologizität dar. In *Wort im Roman* heißt es: „Wir erfassen die Sprache nicht als ein System abstrakter grammatischer Kategorien, sondern als *ideologisch gefüllte* Sprache, Sprache als Weltanschauung und sogar als konkrete Meinung“.<sup>509</sup> Bachtin gehe also, so Maja Soboleva, „von der Annahme aus, dass sich Sprach- und Sozialstruktur gegenseitig bedingen und stellt die Relationen zwischen gesellschaftlichen Verhältnissen und Funktionieren der Sprache in den Mittelpunkt seiner Untersuchung“.<sup>510</sup>

„Deswegen bringt die Einheitssprache“, nach Bachtins eigener Formulierung, „die Kräfte einer konkreten Vereinheitlichung und Zentralisierung des ideologischen Wortes zum Ausdruck, die in einem untrennbaren Zusammenhang mit den Prozessen der sozialpolitischen und kulturellen Zentralisation stehen.“<sup>511</sup> Bachtin spricht von einer „monologischen Beharrlichkeit“<sup>512</sup> des poetischen Stils und bezeichnet die monologische Sprache, wie sie in den poetischen Gattungen realisiert wird, als „häufig autoritär, dogmatisch und konservativ“,<sup>513</sup> wie auch als ahistorisch, aus dem aktuellen Alltag herausgelöst.<sup>514</sup> Sinn-Monopol, Hierarchie und Dogma sind also die Eigenschaften, die Bachtin mit der ideologischen Konstituierung und Funktion der monologischen Sprache verbindet.<sup>515</sup> Das Ergebnis einer solchen autoritären Funktion des monologischen Wortes soll als ein Versuch betrachtet werden, die Redevielfalt und die immanente dialogische Orientierung der lebendigen Sprache zu unterdrücken und sie auf diese Weise so weit wie möglich zu beschränken.<sup>516</sup>

Die dialogische Sprache der Prosa setzt hingegen „die absichtliche Wahrnehmung der geschichtlichen und gesellschaftlichen Konkretheit und Relativität des lebendigen Wortes, seine Beteiligung am historischen Prozeß und am sozialen Kampf“ voraus.<sup>517</sup> Die prinzipielle Nicht-Isoliertheit und Offenheit zum Anderen (der immer

---

<sup>509</sup> Bachtin: „Das Wort im Roman“, in: ders.: *Die Ästhetik des Wortes*, a. a. O., S. 164.

<sup>510</sup> Soboleva: *Die Philosophie Michail Bachtins*, a. a. O., S. 84.

<sup>511</sup> Bachtin: „Das Wort im Roman“, in: ders.: *Die Ästhetik des Wortes*, a. a. O., S. 164.

<sup>512</sup> Ebd., S. 179.

<sup>513</sup> Ebd. Zum autoritären Wort vgl. ebd., S. 229 ff.

<sup>514</sup> Vgl. ebd., S. 219.

<sup>515</sup> Vgl. Soboleva: *Die Philosophie Michail Bachtins*, a. a. O., S. 26. Zum hierarchischen, dogmatischen und theologischen Charakter des monologischen Diskurses vgl. auch Kristeva: „Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman“, a. a. O., S. 353, 360 f. Kristeva stützt ihre Überlegungen auf Bachtin, findet aber in dem „epischen Monologismus“ auch das „transzendente Signifikat“ und die „Anwesenheit für sich“, von denen Derrida spricht. (ebd., S. 361).

<sup>516</sup> Vgl. Maja Sibylle Pflüger: *Vom Dialog zur Dialogizität. Die Theaterästhetik von Elfriede Jelinek*, Tübingen und Basel 1996, S. 52 f.

<sup>517</sup> Bachtin: „Das Wort im Roman“, in: ders.: *Die Ästhetik des Wortes*, a. a. O., S. 219.

sozialhistorisch bestimmt ist und als solcher wahrgenommen wird<sup>518</sup>) durch die die Dialogizität gekennzeichnet ist, hat also zur Folge, dass hier eine „heftige und intensive Wechselwirkung mit dem fremden Wort“ stattfindet.<sup>519</sup> Demzufolge nimmt die Polyphonie nicht selten die Form eines (Wort-)Kampfes an, der den weiteren sozialen Kampf widerspiegelt. „Die künstlerische Prosa“, so Bachtin, „nimmt das Wort als ein Wort, in dem dieser Kampf und die Feindschaft noch nicht erkaltet sind, ein Wort, das noch unentschieden und von einander feindlichen Intonationen und Akzenten zerrissen ist und ordnet es als solches der dynamischen Einheit ihres Stils unter.“<sup>520</sup>

Die zentrale Bedeutung, die dem Begriff der Gattung im Bachtinschen Denksystem zukommt, führt logischerweise dazu, dass er auch Dialogizität und Monologizität in erster Linie mit unterschiedlichen literarischen Gattungen in Verbindung bringt, d. h. dass er den Gegensatz zwischen Dialogizität und Monologizität im Bereich der Literatur vorwiegend als Gegensatz zwischen den Gattungen auffasst.

Wie schon oben angedeutet, schaffe die „künstlerische Prosa“, insbesondere aber die „Romanprosa“, <sup>521</sup> einen Raum, wo Dialogizität entfaltet und bearbeitet wird, wo sie Komplexität und Tiefdimension gewinnen und zur künstlerischen Vollkommenheit kommen kann.<sup>522</sup> Da der Roman als Ganzes „viele Stile, verschiedenartige Reden und verschiedene Stimmen“ umschließt,<sup>523</sup> beruhe seine stilistische Besonderheit „gerade auf der Kombination dieser untergeordneten, aber relativ eigenständigen (manchmal

---

<sup>518</sup> Vgl. Holquist: *Dialogism*, a. a. O., S. 32: „The other is always perceived in terms that are specified socially and historically, and for all the abstraction of our discussion so far, dialogism’s primary thrust is always in the direction of historical and social specificity“.

<sup>519</sup> Bachtin: „Das Wort im Roman“, in: ders.: *Die Ästhetik des Wortes*, a. a. O., S. 235.

<sup>520</sup> Ebd., S. 219. Grübel sieht in dieser Unentschiedenheit des Wortes, in der Bewahrung des Widerspruchs und der Fortsetzung des Kampfes den zentralen Punkt, durch den sich die Dialogik Bachtins von der Dialektik Hegels unterscheidet: „Während Hegel die Einheit sich systematisch wie historisch durch Entzweiung einer neuen, die Entzweiung aufhebenden Einheit zustreben läßt (letztlich in die Einheit des zu sich selbst kommenden Weltgeistes), ist die Dialogik Bachtins auf die offene Aufnahme des Fremden gegründet, in der das Ich erst zum Ich werden kann. Nicht in der Aufhebung des Widerspruchs, sondern im Verstehen der Gegenrede wurzelt der Wahrheitsbegriff der Bachtinschen Dialogik.“ (Grübel: „Zur Ästhetik des Wortes bei Michail M. Bachtin“, in: Bachtin: *Die Ästhetik des Wortes*, a. a. O., S. 46.) Kristeva fasst den Unterschied zwischen dem bachtinschen Modell des Dialogismus und der Dialektik Hegels auf andere Weise auf, d. h. sie betont bei Bachtin nicht das Element des Kampfes sondern die erzielte Harmonie, die jedoch die Trennung nicht überwindet, sondern zum konstitutiven Element der Relation und zur Bedingung der Transformation macht. Vgl. Kristeva: „Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman“, a. a. O., S. 374: „Der Dialogismus, der Hegel sehr viel verdankt, darf allerdings nicht mit der Hegelschen Dialektik verwechselt werden, die eine Dreiheit voraussetzt, also einen Kampf und eine Projektion (eine Überwindung), die nicht über die aristotelische Tradition von Substanz und Ursache hinausgeht. Der Dialogismus ersetzt diese Begriffe, nimmt sie in dem anderen Begriff der Relation auf, und zielt nicht auf eine Überwindung, sondern auf eine Harmonie, auch wenn er die Idee einer Trennung (Opposition, Analogie) als Modus der Transformation impliziert.“

<sup>521</sup> Bachtin: „Das Wort im Roman“, in: ders.: *Die Ästhetik des Wortes*, a. a. O., S. 170.

<sup>522</sup> Vgl. ebd., S. 171.

<sup>523</sup> Ebd., S. 156.

sogar verschiedensprachigen) Einheiten innerhalb der höheren Einheit des Ganzen: der Stil des Romans besteht in der Kombination von Stilen; die Sprache des Romans ist ein System von „Sprachen“.“<sup>524</sup> „Im Roman“ sei also „die innere Dialogizität ein wesentliches Moment des Prosastils“.“<sup>525</sup>

Dagegen werde, so Bachtin, „in den im engeren Sinne poetischen Gattungen“ (Epos, Lyrik) „die natürliche Dialogizität des Wortes künstlerisch nicht genutzt.“<sup>526</sup> Während im Roman auf allen seinen Ebenen das zweistimmige, im Innern dialogisierte Wort dominiere<sup>527</sup> (eine Zweistimmigkeit, die auf die fundamentale Trennung zwischen Autorsprache und Personensprache zurückgeht), gebe es im poetischen Werk eine einzige, ungeteilte, einheitliche Sprache, die mit der eigenen Sprache des Dichters identisch sei und ihm als „gehorsames Organ“<sup>528</sup> diene, d. h. als reiner und unvermittelter Ausdruck seines Vorhabens gelte.<sup>529</sup> Deswegen sei die Sprache der Dichtung nicht die Sprache eines Konflikts; der Konflikt könne nur thematisiert werden, er bleibe im Gegenstand verschlossen:

Die Sprache verwirklicht sich im poetischen Werk als unumstritten, unanfechtbar und umfassend. (...) Die Idee der Pluralität sprachlicher Welten, die gleichermaßen ausdrucksvoll und mit Sinn versehen sind ist dem poetischen Stil verschlossen. Die Welt der Poesie erstrahlt, wie viele Widersprüche und ausweglose Konflikte vom Dichter in ihr auch immer entdeckt werden mögen, in einem einheitlichen und unumstrittenen Wort. Widersprüche, Konflikte und Zweifel bleiben im Gegenstand, in den Gedanken, in den Erlebnissen, mit einem Wort: im Material, sie gehen jedoch nicht in Sprache über. In der Poesie muß das Wort über den Zweifel als Wort zweifelsfrei sein.<sup>530</sup>

---

<sup>524</sup> Ebd., S. 157.

<sup>525</sup> Ebd., S. 177.

<sup>526</sup> Ebd. Die Absolutheit dieser Feststellung (wie auch der Argumente, die Bachtin anführt, um diese Feststellung zu stützen) wird von ihm selbst relativiert, indem er eingesteht, dass „Redevielfalt oder gar Anderssprachigkeit“ in das poetische Werk doch eingehen könne, wobei dies „nur beschränkt möglich ist“. (Vgl. ebd., S. 179) Vgl. auch Bachtin: *Probleme der Poetik Dostoevskijs*, a. a. O., S. 223, wo er auch einige Beispiele von Dichtern anführt (Heine, Barbey, Nekrasov), die Werke geschaffen haben, „die nicht ihr gesamtes Wortmaterial auf einen Nenner“ zurückführen würden, die also die Dialogizität als künstlerische Strategie genutzten. Für eine ausführliche Widerlegung der bachtinschen These, in den poetischen Gattungen werde die innere Dialogizität prinzipiell nicht genutzt, dafür stehe die poetische Sprache für das monologische Prinzip, vgl. Renate Lachmann: „Dialogizität und poetische Sprache“, in: dies. (Hg.): *Dialogizität*, München 1982, S. 51-62.

<sup>527</sup> Ebd., S. 213.

<sup>528</sup> Ebd., S. 178.

<sup>529</sup> Ebd.

<sup>530</sup> Ebd.

Insistiert Bachtin in *Wort im Roman* auf die grundlegenden Unterschiede zwischen den Prosagattungen, insbesondere dem Roman, und den poetischen Gattungen auf der Basis der Konzeptualisierung und Gegenüberstellung von Dialogizität und Monologizität, so zieht er in seinem Buch über Dostoevskij die Trennlinie zwischen Dialogischem und Monologischem innerhalb der Gattung des Romans selbst: Er grenzt den neuen Typus des ‚polyphonen Romans‘, dessen Schöpfer Dostoevskij sei,<sup>531</sup> vom traditionellen ‚monologischen Roman‘ ab.<sup>532</sup> Die künstlerische Aufgabe Dostoevskijs, „die nur er sich zu stellen und in ihrem ganzen Umfang zu lösen vermochte“,<sup>533</sup> war demnach die Aufgabe, „eine polyphone Welt zu schaffen und die verfestigten Formen des europäischen, im wesentlichen *monologischen* (homophonen) Romans zu zerstören.“<sup>534</sup> Der „dialogische Charakter der Werke Dostoevskijs“, in dem laut Bachtin die Besonderheit der Erfindung des polyphonen Romans wesentlich bestehe, erschöpfe sich „durchaus nicht in jenen äußeren, in der Komposition in Erscheinung tretenden Dialogen, die seine Helden führen. *Der polyphone Roman ist durch und durch dialogisch.*“<sup>535</sup>

Anstelle der Gattungsunterschiede ist in *Probleme der Poetik Dostoevskijs* der Gegensatz zwischen Dialogizität und Monologizität mit dem zugrunde gelegten Organisationsprinzip verknüpft,<sup>536</sup> das vom Standpunkt des Erzählers bis zur Strukturierung und Artikulierung des Wortmaterials alle Elemente der

---

<sup>531</sup> Vgl. Bachtin: *Probleme der Poetik Dostoevskijs*, a. a. O., S. 10. Bachtin gibt zwar zu, dass es in der Literatur vor Dostoevskij eine Tradition der Polyphonie gibt, zu der Autoren wie Dante, Shakespeare, Cervantes, Rabelais und Balzac gehören; dennoch geht er von der These aus, dass nur Dostoevskij „als Schöpfer echter Polyphonie gelten“ kann (ebd., S. 42). Diese These versucht er zu verdeutlichen und zu bestätigen, indem er nicht etwa Dostoevskij seinen Vorgängern gegenüberstellt, um aus so einem systematischen Vergleich Schlüsse zu ziehen. Vielmehr zielt er darauf, Dostoevskijs Besonderheit und Signifikanz durch eine Analyse jener Aspekte seines Werkes zu beleuchten, die gerade diese Besonderheit konstituieren. Vgl. ebd., Kap. 1, Anm. 4, S. 306: „Um Dostoevskijs Stellung in der Geschichte zu klären und die *entscheidenden* Verbindungen mit seinen Vorgängern und Zeitgenossen zu zeigen, gilt es zunächst, seine Eigenart zu erkennen, am Werk Dostoevskijs Dostoevskij zu zeigen.“ Erst im 4. Kapitel seines Buches geht er auf die Frage der Gattungstradition ein und belegt dies anhand einer großen Menge von Material, das zu der Erörterung der Frage einer „historischen Poetik“ beitragen soll. Zur Herausbildung des polyphonen Romans hat, Bachtin zufolge, die Karnevalisierung der Literatur geführt: Die seit dem Mittelalter existierenden, mit Exzentrizität, Tabubruch und Bestreitung hierarchischer Ordnungen verbundenen Karnevalphänomene wurden allmählich in die Literatur eingeführt. Ausführlich zu diesem Thema vgl. Michail Bachtin: *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*, übers. v. Gabriele Leupold, hg. v. Renate Lachmann, 2. Aufl., Frankfurt am Main 1998 (1987); auch Michail M. Bachtin: *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur*, hg. u. übers. v. Alexander Kaempfe, Frankfurt am Main 1996.

<sup>532</sup> Obwohl Bachtin allgemein die gesamte dominierende Tradition des europäischen Romans als monologisch auffasst, bezieht er sich ausführlicher auf den Fall eines prominenten ‚monologischen Autors‘, nämlich Tolstoj, und stellt ihn Dostoevskij gegenüber, um dadurch beide Autorpositionen zu verdeutlichen. Vgl. Bachtin: *Probleme der Poetik Dostoevskijs*, a. a. O., S. 63 f., 78-81.

<sup>533</sup> Ebd., S. 11.

<sup>534</sup> Ebd.

<sup>535</sup> Ebd., S. 48.

<sup>536</sup> Vgl. Kristeva: „Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman“, a. a. O., S. 361.

Romangestaltung regelt. Eine zentrale Rolle spielt dabei die Unterscheidung zwischen dem Wort des (fiktiven) Autors bzw. des Erzählers und dem Wort der Helden: Während in den monologischen Romanen, beispielsweise Tolstoj, „das Wort des Helden in den festen Rahmen der Autorenworte über ihn eingeschlossen“ sei,<sup>537</sup> werde im polyphonen Roman Dostoevskijs gerade diese Unterscheidung zwischen Erzähler- und Personenrede hervorgehoben, vertieft und künstlerisch ausgenutzt. Die Helden besitzen hier eine vollberechtigte Stimme, ihr Wort wird nicht dem Wort des Autors bzw. des Erzählers untergeordnet, und dies führe bei Dostoevskij zu einer eigentümlichen Polyphonie, d. h. zu einer „Vielfalt der Töne und Stile“, die nicht „auf einen Nenner gebracht“ werden könne.<sup>538</sup> „Nirgends gibt es ein dominierendes Wort, sei es nun das des Autors oder das des Haupthelden.“<sup>539</sup>

Die enorme Bedeutung, die Bachtin der Schaffung des polyphonen Romans seitens Dostoevskijs zuschreibt,<sup>540</sup> wird im Epilog von *Probleme der Poetik Dostoevskijs* schließlich als klare Ablehnung der Monologizität formuliert. Bachtins Kritik richtet sich hier hauptsächlich nicht gegen die alten „monologischen Formen der Literatur“,<sup>541</sup> die der neue polyphone Roman zwar als „naiv und vereinfacht“<sup>542</sup> erscheinen lasse, nicht aber „als veraltet und bereits unnötig“<sup>543</sup> aufhebe, sondern sie positiv beeinflusse und befruchte, indem er sie zwingt, „ihre Möglichkeiten und Grenzen besser zu erkennen, d. h. ihre *Naivität* zu überwinden.“<sup>544</sup> Vielmehr kritisiert Bachtin das traditionelle ästhetische Denken, das, „an den monologischen Formen des künstlerischen Sehens geschult, tief von ihnen durchdrungen“, geneigt sei, „diese Formen zu verabsolutieren und ihre Grenzen nicht zu sehen.“<sup>545</sup> Obwohl Bachtin die These vertritt, dass „diejenigen Seinsbereiche des Menschen und der Natur, die objektivierte und abschließende, d. h. monologische Formen der künstlerischen

---

<sup>537</sup> Ebd., S. 63.

<sup>538</sup> Ebd., S. 283.

<sup>539</sup> Ebd.

<sup>540</sup> Vgl. Bachtin: *Probleme der Poetik Dostoevskijs*, a. a. O., S. 303: „Wir halten die Schaffung des polyphonen Romans für einen gewaltigen Fortschritt nicht nur in der Entwicklung der künstlerischen Romanprosa, sondern in der Entwicklung des *künstlerischen Denkens* der Menschen überhaupt. Uns scheint, daß man direkt von einem besonderen *polyphonen künstlerischen Denken* sprechen kann, das über die Grenzen der Romangattung hinausgeht. Diesem Denken sind diejenigen Seiten am Menschen zugänglich – vor allem *das denkende menschliche Bewußtsein und seine dialogische Seinssphäre* –, die von *monologischen Positionen* aus *künstlerisch* nicht angeeignet werden können.“

<sup>541</sup> Ebd., S. 304.

<sup>542</sup> Ebd.

<sup>543</sup> Ebd., S. 303.

<sup>544</sup> Ebd., S. 304.

<sup>545</sup> Ebd.

Erkenntnis erfordern<sup>546</sup>, immer bestehen bleiben und sich erweitern werden, wendet er sich heftig gegen die Verallgemeinerung und Anwendung der monologischen Erkenntnis auch auf dialogische Werke, also gegen ihre ‚Monologisierung‘: „Deshalb ist bis heute die Tendenz so stark, die Romane Dostoevskijs zu monologisieren. (...) Man ignoriert oder negiert die prinzipielle Unabgeschlossenheit und die dialogische Offenheit der künstlerischen Welt Dostoevskijs, d. h. sein eigentliches Wesen.“<sup>547</sup> Bachtin schließt seinen Epilog mit folgenden Worten: „Es ist unbedingt erforderlich, sich von den monologischen Gewohnheiten frei zu machen, um sich jener künstlerischen Sphäre anzupassen, die Dostoevskij entdeckt hat und sich in dem unvergleichlich komplexeren, *künstlerischen Weltmodell* zu orientieren, das er geschaffen hat.“<sup>548</sup>

Der Nachdruck, mit dem Bachtin seine Forderung am Ende seines Buches über Dostoevskij formuliert, wie auch die Heftigkeit seiner Kritik gegen das – von ihm mit bestimmten negativen Merkmalen versehene – monologische Denken im Epilog dieses Buches sowie an anderen Stellen seines Werkes mögen heute übertrieben erscheinen; sie werden aber verständlich, wenn man Bachtins oben dargestellte sozioideologische Sprachauffassung berücksichtigt, die ihrerseits stark von den besonderen historischen Verhältnissen in der Sowjetunion der 1920er und der 1930er Jahre geprägt war. Gegen Ende der 20er Jahre hat Bachtin sein Interesse auf die aktuellen soziopolitischen Themen der Sowjetunion gelenkt und nahm Teil an den großen Debatten seiner Zeit, was die Entwicklung seines Denkens und seiner Forschungen nicht unbeeinflusst ließ. Den besonderen Charakter der Auseinandersetzung Bachtins mit der politischen Öffentlichkeit, wie auch mit der sowjetischen Kulturpolitik seiner Zeit und der normativen Ästhetik des Sozialistischen Realismus, und die Art und Weise, wie diese Auseinandersetzung in seinem Werk reflektiert wird, hat Michael Holquist wie folgt beschrieben: „Thus all of the work that can be associated with his name during this period – while continuing to extend his attacks on the transcendental ego, continuing further to underline the need always to take others and otherness into account, and continuing to emphasize plurality and variety – also lent itself to the *new* conditions as arguments against the increasing homogenization of cultural and political life in the Soviet Union that would culminate in the long night of Stalinism.“<sup>549</sup>

---

<sup>546</sup> Ebd.

<sup>547</sup> Ebd., S. 304 f.

<sup>548</sup> Ebd., S. 305.

<sup>549</sup> Holquist: *Dialogism*, a. a. O., S. 8 f.

In der Homogenisierung, dem Dogmatismus und dem „autoritären Ernst“<sup>550</sup> des politischen und kulturellen Lebens in der Sowjetunion, die die Möglichkeit eines öffentlichen Dialogs erschwerten und auf die Unterdrückung der Vielfalt und der Differenzen zielten, sah Bachtin die Verabsolutierung des monologischen Denkens und die Kanonisierung des monologischen Prinzips,<sup>551</sup> die auf diese Weise die Form eines „kollektiven Monologs“<sup>552</sup> annahm. Wenn – wie Holquist Bachtins Denkweise wiedergibt – der politische Totalitarismus immer den (utopischen) Zustand des absoluten Monologs anstrebt,<sup>553</sup> dann ist es notwendig, diesem Prozess eine Philosophie und Praxis des Dialog entgegenzusetzen: „For as the ultimate critique of any claim to monologue, it is intransigently pluralist“, schreibt Holquist über Dialogizität.<sup>554</sup> Bachtins Verhaftung (1929) und seine darauf folgende Verbannung nach Kasachstan, die fünf Jahre, bis 1934 dauerte, die Tatsache also, dass er die Folgen des Totalitarismus selber erlebt hat, soll in diesem Zusammenhang nicht unerwähnt bleiben, sondern bei der Einschätzung der bachtinschen Thesen wie auch bei der Untersuchung des bachtinschen Tons, des Verschärfungs- bzw. Distanzierungsgrades seiner Formulierungen mitberücksichtigt werden.

## 3.2 Bachtin und Theater

### 3.2.1 Bachtins Thesen zum Drama

Bachtins Überlegungen zum Drama beruhen auf seiner oben schon erwähnten Unterscheidung zwischen dem Dialog als äußeren „kompositionelle[n] Form des Redeaufbaus“<sup>555</sup> und der (viel komplexeren) inneren Dialogizität des Wortes. In „Das Wort im Roman“ spricht Bachtin diesbezüglich von der Unvereinbarkeit von Dialog und Dialogizität:

Die organisch aus der gespaltenen und in der Rede differenzierten Sprache hervorgehende innere Dialogizität des authentischen Prosawortes kann nicht substantiell dramatisiert und

---

<sup>550</sup> Pflüger: *Vom Dialog zur Dialogizität*, a. a. O., S. 53.

<sup>551</sup> Vgl. Grübel: „Zur Ästhetik des Wortes bei Michail M. Bachtin“, in: Bachtin: *Die Ästhetik des Wortes*, a. a. O., S. 51.

<sup>552</sup> Ebd., S. 50.

<sup>553</sup> Vgl. Holquist: *Dialogism*, a. a. O., S. 34.

<sup>554</sup> Ebd., S. 34 f.

<sup>555</sup> Bachtin: „Das Wort im Roman“, in: ders.: *Die Ästhetik des Wortes*, a. a. O., S. 172.

dramatisch vollendet (wirklich beendet) werden, sie geht im Rahmen des direkten Dialogs, im Rahmen eines Gesprächs von Personen nicht restlos auf, ist nicht in deutlich abgegrenzte Repliken zu scheiden.<sup>556</sup>

Demnach ist die dialogische Kompositionsform des Dramas nicht mit der tieferen dialogischen Ausrichtung des Wortes zu verwechseln; vielmehr, so Bachtins These, schließen sich im Falle des Dramas Dialog und Dialogizität gegenseitig aus.<sup>557</sup> Diese These wird verständlich, wenn man die aus dem dichotomischen Schema von Dialogizität und Monologizität hervorgegangene bachtinsche Gleichsetzung von Monologizität und Einheitlichkeit (im Gegensatz zur dialogischen Vielfalt) mitberücksichtigt. Bachtin geht davon aus, dass der Dialog im Drama „immer von einem festen und unerschütterlichen, monologischen Rahmen umgeben“ sei,<sup>558</sup> was er wie folgt expliziert: „Die Helden begegnen einander dialogisch im einheitlichen Horizont des Autors, des Regisseurs und des Zuschauers auf dem klaren Hintergrund einer einfach gefügten Welt.“<sup>559</sup> Für Bachtin stellt also die (monologisch gefasste) Einheitlichkeit ein konstitutives Merkmal der dramatischen Gattung überhaupt, ja eine unerlässliche Bedingung für ihre Existenz dar. Dagegen lasse sich die Vielschichtigkeit nicht vereinbaren mit der Forderung nach Entwicklung der dramatischen Handlung; eine „echte Vielschichtigkeit“ (die mit Dialogizität gleichzusetzen ist) würde das Drama gefährden:

Die Repliken des dramatischen Dialogs zerreißen nicht die dargestellte Welt, machen sie nicht vielschichtig; im Gegenteil, um wirklich dramatisch zu sein, bedürfen sie der monolithischen Einheit dieser Welt. Im Drama muß sie aus einem Stück gemacht sein. (...) Eine echte Vielschichtigkeit würde das Drama zerstören, den die dramatische Handlung, die sich auf die Einheit der Welt stützt, ist nicht in der Lage, eine Lösung zu finden, diese Vielschichtigkeit zu integrieren. Im Drama ist die Verbindung in sich

---

<sup>556</sup> Ebd., S. 215.

<sup>557</sup> Etwas anderes gilt für den Roman: Hier sind auch die konkreten Dialoge zwischen den Romanhelden in der herrschenden, übergeordneten Dialogizität integriert, was sie wesentlich bestimmt und von den Dialogen im Drama unterscheidet. Dabei spielt auch hier das Thema der (Nicht-Vollendung) eine entscheidende Rolle. Vgl. Bachtin: „Das Wort im Roman“, in: ders.: *Die Ästhetik des Wortes*, a. a. O., S. 250: „In sie [d. h. in die differenzierte sprachliche Vielfalt] sind die sujethaft-pragmatischen Romandialoge eingetaucht; von ihm, das heißt vom Dialog der Sprachen, entlehnen sie ihre Ausgangslosigkeit, ihr Nicht-zu-Ende-Sprechen und ihre Mißverständlichkeit, ihre aktuelle Konkretheit, ihren ‚naturalistischen‘ Charakter – all das, was sie deutlich von den rein dramatischen Dialogen unterscheidet.“

<sup>558</sup> Bachtin: *Probleme der Poetik Dostoevskijs*, a. a. O., S. 22.

<sup>559</sup> Ebd.

geschlossener Horizonte zu einer übergeordneten Einheit unmöglich, denn ihm fehlt eine entsprechende strukturelle Grundlage.<sup>560</sup>

Demnach ordnet Bachtin das Drama, zusammen mit der Lyrik und dem Epos, den monologischen Gattungen zu, die er den dialogischen Gattungen, insbesondere dem Roman, gegenüberstellt und unterordnet.

### 3.2.2 Rezeption des Konzepts der Dialogizität in der Theaterwissenschaft

In ihrem Text „Bachtins Dialogizitätstheorie im Spiegel der dramatisch-theatralischen Gattungen“ (1992) bezieht sich Herta Schmid auf Bachtins dichotomisches und normativ wirkendes Gattungsmodell mit folgenden Worten:

Dialogisierung ist bei allen anderen Gattungen nur der Ebene der Makrokommunikation zwischen Autor und Empfänger zugänglich, in die Mikrokommunikation der Binnenstruktur der Werke jedoch nur innerhalb der Romangattung introduzierbar. Gerade daraus leitet sich die normative Inferiorität der übrigen Gattungen gegenüber dem Roman ab, denn Bachtin, der sich zwar dem Strukturalismus gegenüber kritisch verhält, insbesondere jedoch in seiner Analyse der Romane Dostoevskijs ein methodologisches Prinzip des Strukturalismus vertritt, wonach jeder Teil eines Werks das Bauprinzip des Werkganzen enthalten soll, konstatiert für Lyrik und Drama *expressis verbis* einen wesensmäßigen inneren Monologismus.<sup>561</sup>

Schmid betrachtet die „von Bachtin proklamierte ästhetische Inferiorität des Dramas“<sup>562</sup> als eine Provokation für die Dramentheorie, und formuliert die These, dass – im Gegensatz zur Bachtins Auffassung – Dialogizität im Drama und Theater doch auch auf der Ebene der Mikrokommunikation, d. h. in der Binnenstruktur der Werke, möglich sei, was auch eine „Umstrukturierung der gesamten makro- und

---

<sup>560</sup> Ebd.

<sup>561</sup> Herta Schmid: „Bachtins Dialogizitätstheorie im Spiegel der dramatisch-theatralischen Gattungen“, in: dies. und Jurij Schriedter (Hg.): *Dramatische und theatralische Kommunikation. Beiträge zur Geschichte und Theorie des Dramas und Theaters im 20. Jahrhundert*, Tübingen 1992, S. 36-90, hier S. 38. Ausführlicher zum Modell der Makro- und Mikrokommunikation (das der in der Dramen- und Theatertheorie verbreiteteren Unterscheidung zwischen äußerem und innerem Kommunikationssystem entspricht) vgl. ebd., S. 40 f.

<sup>562</sup> Ebd., S. 38.

mikrokommunikativen Struktur<sup>563</sup> des Dramas und Theaters mit sich bringe. Diese These versucht Schmid anhand von historischen Beispielen plausibel zu machen. Sie behauptet zunächst, dass Bachtins Überlegungen zu implizieren scheinen, dass er nur einen Typus des Dramas, nämlich das barocke und klassische ‚Wortdrama‘, in Betracht ziehe,<sup>564</sup> „wobei ihm der Fehler unterläuft, aus den Befunden zu einem Werktypus Wesensaussagen über die Gattung Drama abzuleiten.“<sup>565</sup> Laut Schmid sei Dialogizität hingegen in zwei anderen Dramen- und Theatertypen zu erkennen: Erstens, im modernen Drama, insbesondere im Theater des Absurden, und, zweitens, im experimentellen Theater der Avantgarde.<sup>566</sup> Beide Typen setzen bei einer Kritik am tradierten Wortdrama an, wobei diese Kritik im ersten Fall, inhaltlich wie auch formal, als Sprachskepsis bzw. Sprachversagen ausgedrückt werde, während sie im zweiten Fall als offene Opposition zur literarisierten Bühnenkunst radikalisiert werde und unter dem Schlagwort der ‚Theatralisierung‘ „zu einer Verlagerung der Dominanz vom verbalen auf das nonverbale Medium und damit zu einer Emanzipation der dinglichen Struktur der Bühne gegenüber der Wortbedeutung“ führe.<sup>567</sup> Tschechow markiere, nach Schmid Auffassung, den Beginn der Entwicklung beider Dramen- bzw. Theatertypen, seiner Dramatik komme „die Position der Gabelung beider Linien“ zu.<sup>568</sup>

Bei dem Theater des Absurden konstatiert Schmid eine „*Scheindialogizität auf der Ebene der Personenrede* (Mikrokommunikation)<sup>569</sup>, die sie folgendermaßen bestimmt: „Merkmal der Scheindialogizität ist der formale Gebrauch dialogischer Personenrede bei gleichzeitiger Zerstörung der Kategorie der Person.“<sup>570</sup> Dagegen sei das Theater der Avantgarde durch eine „Dialogizität eigener Art“<sup>571</sup> gekennzeichnet, „die sich aus einer Vielperspektivik der Bühnendinge und des gesamten Bühnenraums heraus entfaltet“.<sup>572</sup> Diese Art von Dialogizität wird von Schmid weiter expliziert und als „*Dialogizität zwischen Dingen*“,<sup>573</sup> „Dialogizität (...) zwischen Schauspielern als Trägern subjektiver

---

<sup>563</sup> Ebd., S. 47.

<sup>564</sup> Ebd., S. 38 f.

<sup>565</sup> Ebd., S. 38.

<sup>566</sup> Vgl. ebd., S. 39 und ausführlich S. 57-83.

<sup>567</sup> Ebd., S. 39.

<sup>568</sup> Ebd., S. 57. Vgl. auch ebd., S. 46 f., 67, 81 ff.

<sup>569</sup> Ebd., S. 65.

<sup>570</sup> Ebd., S. 64.

<sup>571</sup> Ebd., S. 39.

<sup>572</sup> Ebd.

<sup>573</sup> Ebd., S. 71.

*Perspektiven* außerhalb und unabhängig von dramatischen Personen<sup>574</sup> und als „Dialogizität kontrastierender rhythmischer Prinzipien“ kategorisiert.<sup>575</sup>

Laut Schmid bestehe „ein durchaus positiver Beitrag der bachtinschen Dialogizitätstheorie zur modernen Ästhetik und Literaturtheorie“ in der „Wiedereinbringung des Werkautors in die strukturelle Analyse“.<sup>576</sup> Dass es im Drama allgemein keinen Erzähler gebe, bedeute in dieser Hinsicht, dass auch „der dramatische Autor keine vollwertige eigene ‚Rede‘“ habe,<sup>577</sup> und daher nicht mit den dargestellten Personen in ein dialogisches Verhältnis eintreten kann.<sup>578</sup> In diesem Mangel, der für Bachtin – nach Schmid's Lesart – den Grund darstelle, warum im Drama bzw. Theater keine Dialogizität möglich sei, sieht Schmid dagegen eine „positive Gestaltungsmöglichkeit der dramatischen Kommunikation mit anderen als verbalen Mitteln.“<sup>579</sup> In der inneren Struktur eines Theatertextes sowie auf der Theaterbühne gebe es nämlich eine Antinomie *zwischen Ding* (d. h. der in dem Text dargestellten oder nur angedeuteten visuellen Dimension, die bei der Aufführung im Bühnenraum „mit den in ihm befindlichen Dingen und Schauspielerkörpern“<sup>580</sup> präsent wird) *und dramatischer Person*; Entscheidungssubjekt dieser Antinomie sei „der Autor des dramatischen Werks“.<sup>581</sup> Sucht man, darüber hinaus, nach der dominanten Redeinstanz bzw. nach einem Subjekt als Träger des Wortes, so werde, Schmid zufolge, die vorige Antinomie von der *Antinomie zwischen Autorsubjekt und Personensubjekt* überlagert. Mit Schmid's Worten:

Insofern nun die Bühnendinge der Makrokommunikation zwischen Autor und Publikum näher sind, tritt das Subjekt des dramatischen Autors bei ihrer Emanzipation von der Personenrede stärker als unmittelbar dingkonstituierende Aktivität hervor, wie umgekehrt das Autorsubjekt hinter den Personensubjekten zurücktritt, wenn die Personenrede die Funktion der Bedeutungszuweisung gegenüber den Dingen (und gegenüber den Personen) erhält.<sup>582</sup>

---

<sup>574</sup> Ebd.

<sup>575</sup> Ebd., S. 67.

<sup>576</sup> Ebd., S. 38.

<sup>577</sup> Ebd., S. 40.

<sup>578</sup> Ebd. Vgl. auch Pflüger: *Vom Dialog zur Dialogizität*, a. a. O., S. 54.

<sup>579</sup> Schmid: „Bachtin's Dialogizitätstheorie im Spiegel der dramatisch-theatralischen Gattungen“, in: dies. und Jurij Schriedter (Hg.): *Dramatische und theatralische Kommunikation*, a. a. O., S. 41.

<sup>580</sup> Ebd.

<sup>581</sup> Ebd.

<sup>582</sup> Ebd.

Sowohl im modernen absurden Theater, in dem es zusammen mit dem (und durch das) Versagen der Sprache zur Auflösung der Persönlichkeit kommt,<sup>583</sup> als auch (und viel intensiver) im Theater der Avantgarde, in dem sich die dingliche Bühnendimension gegenüber der „verbalen Bedeutungsgebung“<sup>584</sup> verselbständigt, trete in der Antinomie Ding vs. Dramatische Person der Pol der Dinge hervor.<sup>585</sup> Infolgedessen werde aber auch, so Schmid, die Antinomie zwischen „Autorsubjekt“ und „Personensubjekt“ zugunsten des ersten entschieden,<sup>586</sup> d. h. dem „Pol des Autorsubjekts“ werde nun die „ästhetische Dominanz“ verliehen, „die zuvor, im klassischen ‚Wortdrama‘, auf dem Pol der dramatischen Personen lag.“<sup>587</sup>

Ich möchte im Folgenden drei Kritikpunkten an Schmid's Position formulieren:

Erstens, lässt Schmid merkwürdigerweise die – oben erwähnten (s. Abschnitt 3.2.1) – formulierten Thesen Bachtins zum Drama außer Betracht und entwickelt somit ihre Argumentation ohne die Schlussfolgerungen zu berücksichtigen, die sich aus ihnen ableiten lassen.

Zweitens, ist ihr starkes Interesse an der Wiedereinbringung des Autors in die Analyse und Interpretation literarischer Werke anachronistisch und ungenügend begründet, da sie die ganze Diskussion um den ‚Tod des Autors‘, die durch Roland Barthes' gleichnamigen Essay (1968) wie auch durch Michel Foucaults Text „Was ist ein Autor?“ (1969) ausgelöst wurde, außer Betracht lässt. Außerdem scheint Schmid wegen ihrer Fokussierung auf die Position und das Wort des Autors zu übersehen, dass bei Bachtin der Fokus nicht auf dem Autorenwort, sondern im Gegenteil auf dem Heldenwort liegt: seiner Verselbständigung,<sup>588</sup> seiner Gegenüberstellung mit dem Autorenwort, durch welche das dialogische Verhältnis zwischen Autor und Helden erst konstituiert wird.<sup>589</sup> Für Bachtin tritt deshalb der Autor im Verhältnis zu seinen Figuren stark in den Hintergrund und verliert so seine Autorität. Die Tatsache, dass Schmid

---

<sup>583</sup> Ebd., S. 82.

<sup>584</sup> Ebd., S. 66.

<sup>585</sup> Ebd., S. 46.

<sup>586</sup> Ebd., S. 41.

<sup>587</sup> Ebd., S. 47.

<sup>588</sup> Vgl. z. B. Bachtin: *Probleme der Poetik Dostoevskijs*, a. a. O., S. 60: „Der Held Dostoevskijs ist kein objektiviertes Bild, sondern ein vollwertiges Wort, eine *reine Stimme*; wir sehen ihn nicht, wir hören ihn; alles, was wir unabhängig von seinem Wort sehen und wissen ist unwesentlich; es wird vom Wort als Material aufgenommen oder bleibt als stimulierender und provozierender Faktor außerhalb. Im Folgenden wird zu zeigen sein, daß die ganze künstlerische Struktur des Romans bei Dostoevskij darauf ausgerichtet ist, dieses Wort des Helden zu enthüllen und zu erläutern und zu erläutern, und daß sie diesem Wort gegenüber provozierende und richtungsgebende Funktionen hat.“

<sup>589</sup> Vgl. ebd., S. 71 ff. und ausführlicher das ganze 2. Kapitel „Der Held und die Einstellung des Autors zum Helden im Werk Dostoevskijs“, ebd., S. 53-86.

hingegen ihre Annäherung an Bachtin wesentlich auf die „Wiedereinbringung des Autors“ stützt, und sie zur Voraussetzung ihrer eigenen Ausführungen macht, hat aber auch zur Folge, dass, beginnt man diese Voraussetzung infrage zu stellen, Schmid's theoretisches Schema und damit auch ihr Bezug auf Bachtin und der Begriff der Dialogizität, wie sie ihn darauf aufbauend von Bachtin übernimmt, sehr fragwürdig wird.

Schmid's Vorstellung von einem „Pol des Autorsubjekts“, der nach der Auflösung der Kategorie der Person im modernen Drama und Theater den „Pol der Personensubjekte“ ersetzt hat und als Träger der verbalen Bedeutung dem „Pol der Dinge“ gegenübergestellt wird, erscheint auch, so mein dritter Kritikpunkt, aus einer theaterwissenschaftlichen Perspektive heraus sehr problematisch und kann mithilfe sowohl der Theatersemiotik wie auch neueren Ansätzen zu widerlegt werden. Darüber hinaus ist es verwunderlich, dass Schmid die – von der „Emanzipation der dinglichen Struktur der Bühne“ ausgehende, eine „polyphone theatralische Vielschichtigkeit“<sup>590</sup> produzierende – „Dialogizität eigener Art“ nur im Theater der Avantgarde entdeckt, und dagegen die vielfältig polyphone, postdramatische Formen des Gegenwartstheaters außer Betracht lässt, bei denen eine Fortsetzung und oft Radikalisierung der Emanzipation des Theaters von der Herrschaft der dramatischen Literatur und damit auch der verbalen Bedeutung und eine Autonomisierung aller theatralen Mitteln erfolgt.

Eine unterschiedliche Konzeptualisierung der Dialogizität liegt Maja Sibylle Pflügers Monographie *Vom Dialog zur Dialogizität. Die Theaterästhetik von Elfriede Jelinek* (1996) zugrunde. In Bezug auf Jelineks „reines Sprachtheater“<sup>591</sup> greift Pflüger auf den Begriff der Dialogizität zurück, den sie somit – wie vorher Herta Schmid in ihrem Essay –, trotz Bachtins Position, für das Theater fruchtbar macht. Bei ihren allgemeinen Überlegungen zu Jelineks Theaterästhetik, wie auch bei ihren konkreten, ausführlichen Analysen von drei Theater texts der österreichischen Autorin (*Krankheit oder Modernen Frauen, Totenauberg und Wolken. Heim*), geht Pflüger von zwei theoretischen Konzepten aus, die sie als „methodische Prinzipien“<sup>592</sup> für ihre Studie kenntlich macht: dem Konzept der Intertextualität (Kristeva) und dem Konzept der

---

<sup>590</sup> Schmid: „Bachtins Dialogizitätstheorie im Spiegel der dramatisch-theatralischen Gattungen“, in: dies. und Jurij Schriedter (Hg.): *Dramatische und theatralische Kommunikation*, a. a. O., S. 83.

<sup>591</sup> Pflüger: *Vom Dialog zur Dialogizität*, a. a. O., S. 11.

<sup>592</sup> Ebd., S. 17.

„soufflierten Rede“ (aus dem gleichnamigen Text in Jacques Derridas Band *Die Schrift und die Differenz*).<sup>593</sup> Intertextualität und soufflierte Rede werden von Pflüger im Konzept der Dialogizität zusammengeführt, das Pflüger zwar von Bachtin übernimmt, sich aber auch zugleich bewusst von Bachtins Verständnis des Konzeptes abgrenzt. Vielmehr ist Pflüger an Derridas Theorie der Differenz orientiert: „Der Begriff der Dialogizität wird aus Jacques Derridas Philosophie der Differenz hergeleitet. In der Abgrenzung von Michail Bachtins Kategorie des dialogischen Wortes und der Auseinandersetzung mit Julia Kristevas Begriff der Intertextualität gewinnt er zusätzlich Kontur.“<sup>594</sup>

Von Bachtins Theorie der Dialogizität behält Pflüger nur den Bezug auf „die polyphone Struktur der Sprache, die nicht auf eine Einheit (die Aufhebung in einem übergeordneten Sinn) zustrebt“.<sup>595</sup> Die Vielstimmigkeit der Rede, die Pflüger in Jelineks Theatertexten konstatiert, sei einerseits mit der Aufspaltung der Figuren, ihrer Reduzierung auf „diskursive Sprachmaterialien“<sup>596</sup> verbunden. Andererseits hängt sie, auf der Ebene der Strukturierung der Rede, mit der Unmöglichkeit einer klaren, binären Unterscheidung zwischen Dialog und Monolog zusammen.<sup>597</sup> Diese Unmöglichkeit nimmt zunächst die Form der Auflösung des Dialogs an („Die Figuren simulieren eine Kommunikation, der alle Voraussetzungen bereits entzogen sind, und führen bloße Scheindialoge.“<sup>598</sup>) und mündet in einem zweiten Schritt konsequent in die Monologisierung des Dialogs,<sup>599</sup> ebenso wie in die Dialogisierung des Monologs.<sup>600</sup>

Für Pflüger signalisiert Dialogizität zwar „den Bezug zum Dialog und damit auch zum Drama“,<sup>601</sup> wird aber gerade als Kompensation und Überschreitung des (nicht-funktionalen, sinnentleerten, simulierten, oder völlig ausgelösten) Dialogs in Gang gesetzt: „Die Dialogizität der Rede entfaltet sich, weil es keinen Dialog gibt. Die Interferenz der Textfragmente übernimmt das dialogische Element.“<sup>602</sup> Darüber hinaus sei es die Dialogizität der Rede, „die Elfriede Jelineks Texten das szenische Moment

---

<sup>593</sup> Ebd., S. 16 f.

<sup>594</sup> Ebd., S. 18.

<sup>595</sup> Ebd., S. 17.

<sup>596</sup> Ebd., S. 21.

<sup>597</sup> Ebd., S. 22.

<sup>598</sup> Ebd., S. 27.

<sup>599</sup> Vgl. ebd., S. 27 f.

<sup>600</sup> Ebd., S. 28 f.

<sup>601</sup> Ebd., S. 17 f. Vgl. auch ebd., S. 57: „Und tatsächlich geht es um die strukturelle Transformation des Dramas in eine Schreibweise, die die Grenzen der Gattung Drama überschreitet, aber dennoch eine In-Szene-Setzung verlangt.“

<sup>602</sup> Ebd., S. 50.

eingibt“, <sup>603</sup> das dadurch „von der Darstellungsweise auf die literarische Produktionsebene vorverlegt“ werde.<sup>604</sup>

Pflüger bezieht sich zudem auf Kristeva, die ihren Begriff der Intertextualität auf Bachtins Dialogizitätsbegriff aufgebaut hat.<sup>605</sup> Zugleich differenziert sie sich aber ausdrücklich von ihr, indem sie Intertextualität nicht (wie bei Kristeva der Fall) als „generelle Dimension von Texten überhaupt“,<sup>606</sup> sondern als „bewusst gehandhabtes Produktionsverfahren“<sup>607</sup> auffasst.<sup>608</sup> „Das Augenmerk der Analyse“ liege also nicht, so Pflüger, „auf der bloßen intertextuellen Beschaffenheit der Texte, sondern richtet sich, ausgehend von der Übernahme konkreter Prätextelemente und der Rekonstruktion des jeweils zugrunde gelegten Textensembles, auf das dialogische Zusammenspiel der Textfragmente. Intertextualität ist hier als Produktionsverfahren, mittels dessen die Dialogizität der Rede hergestellt wird, von Interesse.“<sup>609</sup> Die Dialogizität der Rede versteht Pflüger weitgehend als Bedeutungskonstitution,<sup>610</sup> die sich erst „in der Interferenz der Referenztexte“ ereigne,<sup>611</sup> wodurch sie auch ihren Prozesscharakter erhalte.

Eine entscheidende Rolle spielt dabei das von Derrida entlehnte Konzept der Differenz der Rede zu sich selbst. In Jelineks Theatertexten betrachtet Pflüger nämlich eine dekonstruktive Bewegung, bei der das „verwendete Sprachmaterial (...) gegen sich selbst ausgespielt und im neuen Kontext zur Distanznahme zu sich selbst genötigt“ werde.<sup>612</sup> Für die nähere Beschreibung und Analyse des intertextuellen Verfahrens in Jelineks Stücken verwendet Pflüger den Begriff der ‚soufflierten Rede‘, den Derrida in Bezug auf das ‚Theater der Grausamkeit‘ von Antonin Artaud einführt aber auch

---

<sup>603</sup> Ebd.

<sup>604</sup> Ebd., S. 51.

<sup>605</sup> Kristevas Intertextualitätsbegriff stelle, nach Pflügers Auffassung, eine Verengung gegenüber Bachtins Dialogizitätsbegriff dar: Letzteres beziehe sich auf und verbindet Sprach-, Bewusstseins- und Kultur- und Textphänomene, während Ersteres zunächst nur auf Texte beschränkt und spezifiziert sei (vgl. ebd., S. 54 f.). Kristeva gehe also „vom dialogischen Wort zum Dialog von Texten über“ (ebd., S. 54.). Pflüger relativiert aber kurz darauf ihre Einschätzung, und damit auch den auf der unterschiedlichen Reichweite beruhenden Gegensatz zwischen den beiden Begriffen, indem sie hinzufügt, dass Kristeva „den Textbegriff so weit faßt, daß er jegliche kulturellen Zeichen einschließt“ (ebd., S. 55) – was Pflüger jedoch als (methodologisches) Problem betrachtet: „Die Reichweite der Begriffe Dialogizität und Intertextualität bleibt aber als Problem bestehen. Denn wenn jedes Zeichensystem in einen universalen Intertext eingerückt wird, drohen die Begriffe nichtssagend zu werden und erlauben keinen analytischen Zugriff mehr. Intertextualität wird zu einem allgemeinen Merkmal aller Zeichensysteme.“ (ebd., S. 55.)

<sup>606</sup> Ebd., S. 16.

<sup>607</sup> Ebd.

<sup>608</sup> Vgl. auch Renate Lachmann: „Vorwort“, in: dies. (Hg.): *Dialogizität*, a. a. O., S. 8 ff., hier S. 8.

<sup>609</sup> Pflüger: *Vom Dialog zur Dialogizität*, a. a. O., S. 58.

<sup>610</sup> Ebd., S. 58.

<sup>611</sup> Ebd.

<sup>612</sup> Ebd., S. 17.

allgemein auf das Theater bezieht. Von den beiden von Derrida gelieferten Definitionen ‚soufflierter Rede‘ ausgehend („Entwendung durch einen möglichen Kommentator“ und „Inspiration durch eine andere Stimme“<sup>613</sup>), erforscht Pflüger die „Mehrstimmigkeit der Rede“<sup>614</sup> und den Prozess der Bedeutungskonstitution bei Jelinek, die immer auch zu einem „Bedeutungsüberschuß“<sup>615</sup> führen.

Pflüger fasst den ihrer Studie zugrunde gelegten Dialogizitätsbegriff folgendermaßen zusammen:

Das dialogische Element resultiert aus der spannungsgeladenen Kollision der Textfragmente. Der Begriff der Dialogizität ist weniger deskriptiv gedacht, sondern vielmehr auf die Analyse der spezifischen Interferenz der Textfragmente ausgelegt. Die intertextuelle Verfassung eines Textes garantiert noch nicht die Dialogizität der Stimmen, solange diese nahtlos im neuen Textkontinuum aufgehen, erst die Differenzen zwischen den Stimmen machen die Dialogizität aus.<sup>616</sup>

„In der Differenz“, so Pflüger, sei „das Andere des Gesagten nun auch zugelassen und ein nicht abschließbarer dialogischer Zeichenprozeß ersetzt die fixierte Bedeutung.“<sup>617</sup>

Pflügers theoretische Überlegungen stehen also in einem eher distanzierten und vermittelten Verhältnis zur Bachtins Theorie der Dialogizität und sind vielmehr auf der Grundlage der derridaschen Philosophie der Differenz aufgebaut. Das auf diese Weise entstandene Konzept der Dialogizität, dem Pflüger in ihrer Studie eine zentrale Bedeutung zuschreibt und das auch im Titel des Buches hervorgehoben wird, ist trotz der losen Beziehung zu Bachtin durch semantische Klarheit, Kohärenz und – in Bezug auf Jelineks Theatertexte – Präzision und Anwendbarkeit gekennzeichnet.

Obwohl Pflügers Studie heute noch, zwanzig Jahre nach ihrer Veröffentlichung, einen wichtigen Beitrag zur Jelinek-Forschung darstellt, sollte man auch berücksichtigen, dass jene allgemeinen Elemente der Theaterästhetik Jelineks, die Pflüger bei den frühen Theatertexten der Autorin betont (intertextuelles, zitatives

---

<sup>613</sup> Für die vollständigen Definitionen vgl. Jacques Derrida: „Die soufflierte Rede“, in: ders.: *Die Schrift und die Differenz*, Frankfurt am Main 1976, S. 259-301, hier S. 267 bzw. 268 f. Vgl. auch Pflüger: *Vom Dialog zur Dialogizität*, a. a. O., S. 45 f.

<sup>614</sup> Pflüger: *Vom Dialog zur Dialogizität*, a. a. O., S. 46.

<sup>615</sup> Ebd.

<sup>616</sup> Ebd., S. 57.

<sup>617</sup> Ebd., S. 58.

Verfahren, Dezentrierung, fließende Grenzen zwischen Theatertext und Prosa, „theatralische Doppelung“,<sup>618</sup> Einschreibung des Metadiskurses, nicht-repräsentative Ästhetik, Vielstimmigkeit der Rede, „Überartikuliertheit“<sup>619</sup> und Vervielfältigung der Figuren, Fragmentierung der Handlung usw.), in Jelineks neueren Stücken mittels einer veränderten Form weiter vertieft und radikalisiert werden. Die „Tendenz zur Monologisierung“<sup>620</sup> der Rede, die Pflüger schon 1996 bei Jelinek festgestellt hat, hat allmählich zu einer verselbständigten und im Inneren vielstimmigen, monologischen Form geführt, die sich in gedruckter Version nicht selten über mehr als hundert Seiten erstreckt, und die quasi als synonym mit Jelineks Theaterschaffen im ersten und zweiten Jahrzehnt des 21. Jahrhunderts betrachtet wird. Die Veränderungen, die die Etablierung dieser monologischen Form durch Jelinek bei ihren eigenen Schreibzielen und -methoden mit sich gebracht hat, sowie die Stelle, die Jelinek mit ihren Texten im Kontext einer bewusst nicht-dialogischen bzw. monologisch orientierten Dramatik der letzten Jahrzehnte einnimmt, werde ich weiter unten im Kapitel 6.2 behandeln.

### **3.3 Zu einer Neubestimmung und -verwendung des Begriffs der Monologizität**

In der vorliegenden Arbeit gehe ich davon aus, dass der Begriff der ‚Monologizität‘, der zwar von Bachtin übernommen wird, von seinem Inhalt und seiner Funktion in der bachtinschen Theorie aber abgegrenzt und daher neu definiert werden soll, mehr als der Begriff ‚Monolog‘ geeignet ist, die monologischen Tendenzen in der europäischen Dramatik und Theaterlandschaft seit den 1960er Jahren zusammenzufassen. Viele Phänomene legen dies nahe: erstens, die starke Tendenz zur monologischen Form und Rede, die man bei vielen Theatertexten und Aufführungen der letzten Jahrzehnte feststellen kann; zweitens, die Vielfalt und Heterogenität der verwendeten monologischen Ausdrucksweisen, sowie drittens, die Bedeutung, die ihnen innerhalb der Struktur der Werke zukommt; und viertens, die Distanz, die auf inhaltlicher, formaler und struktureller Ebene zwischen diesen neueren Ausdrucksweisen und den traditionellen monologischen Formen in Drama und Theater besteht. All diese Phänomene deuten auf ein wachsendes Interesse und eine Orientierung am Monolog hin und zugleich auf eine Transformation, Radikalisierung

---

<sup>618</sup> Ebd., S. 10.

<sup>619</sup> Ebd., S. 32.

<sup>620</sup> Ebd., S. 27 ff.

und Neuerfindung der monologischen Form und sprechen, meines Erachtens, auch für die Notwendigkeit der Bevorzugung eines Begriffs, der sich nicht bloß auf die geschlossene traditionelle Redeform des Monologs, sondern auf den ganzen Bereich seiner Entwicklung, Öffnung und Transformation bezieht.

Im Begriff der Monologizität soll also einerseits die große Bedeutung, die der monologischen Form im Theater und in der Dramatik seit den 1960er Jahren zukommt, und andererseits ihre Distanz zum traditionellen Monolog, wie er sich seit der Antike entwickelt hat und in der Dramen- und Theatertheorie rezipiert wurde, hervorgehoben werden. Neben diesen beiden Elementen kommt als drittes Moment der Bezug auf Bachtins Theorie hinzu, den ich im Folgenden verdeutlichen werde.

Das Konzept der Monologizität, das ich in den nächsten Kapiteln in Bezug auf die monologischen Ausdrucksformen im europäischen Theater seit den 1960er Jahren neu bestimmen und verwenden möchte, wird aus meiner Beschäftigung mit Bachtins Theorie des dialogischen Wortes heraus entwickelt, wie sie in den vorherigen Teilen dieses Kapitels zusammengefasst dargestellt wurde. Aufgrund Bachtins deutlich negativer Einstellung zur Monologizität einerseits, und andererseits aufgrund der bestimmten Art des Gegenstands und der Zielsetzungen meiner Arbeit soll im Folgenden gezeigt werden, warum die hier vorgeschlagene Konzeptualisierung der Monologizität zwar vor dem Hintergrund der bachtinschen Theorie erfolgt, erst aber durch eine kritische Auseinandersetzung mit ihr ermöglicht wird. Dieses besondere, ambivalente Verhältnis zu Bachtin, von dem meine Überlegungen ausgehen, versuche ich im Folgenden explizit zu machen, um dadurch zu einer ersten Bestimmung des Inhalts zu gelangen, den ich dem Begriff der Monologizität zuschreiben möchte und damit auch seine Verwendung im Rahmen einer theaterwissenschaftlichen Arbeit zu rechtfertigen.

Mein Verständnis der Monologizität setzt zwei allgemeine bachtinsche Thesen voraus:

Zum einen, die Unterscheidung zwischen Dialog und Dialogizität, zwischen Monolog und Monologizität, und die Hervorhebung des je zweiten Begriffs des Begriffspaars: Der bloß kompositionellen Form des Redeaufbaus (Dialog, Monolog) wird bei Bachtin die tiefere Ausrichtung, Intentionalität und Funktion des Wortes gegenübergestellt (Dialogizität, Monologizität), durch welche das Verfahren der

Sinngebung aktiviert und realisiert wird, und der philosophische Inhalt des Wortes sowie die gewisse Weltanschauung, die diesem Inhalt entspricht, konstituiert werden. Bei den literarischen Werken nimmt diese Gegenüberstellung die Form einer Unterscheidung zwischen einerseits der äußeren Form der Rede, die die ganze Struktur oder nur Teile des Werkganzen betrifft, und andererseits dem grundlegenden Organisationsprinzip des Werkes, seinem System, dem Rahmen, in welchem die Personenrede entwickelt wird, seinem „Horizont“,<sup>621</sup> an.

Zum anderen, die soziale Sprachauffassung Bachtins, die Fundierung der Sprache im Sozialen, die gegenseitige Bedingtheit zwischen Sprach- und Sozialstruktur,<sup>622</sup> das Untergraben der Festigkeit der Grenzen zwischen „literarischem“ und „außerliterarischem“ Diskurs<sup>623</sup> (das auf seine Betrachtung der Literatur als „Äußerung“ zurückgeführt wird).

Meine Konzeptualisierung der Monologizität geht aber zugleich von einer Infragestellung der Dichotomie aus, die die Grundlage des Bachtinschen Denkens darstellt: der strengen Antinomie zwischen Dialog und Monolog, bzw. zwischen Dialogizität und Monologizität. Meine Arbeit verfolgt also die Absicht, gerade auf der Basis der bachtinschen Theorie und in Bezug auf Theatertexte und Aufführungen der letzten Jahrzehnte, bei denen das monologische Element eine wichtige Rolle spielt, diesen Gegensatz zu relativieren.

Die Konzentrierung meiner Arbeit auf die monologischen Formen im Theater, in Verbindung mit dem Rückgriff auf Bachtin, impliziert keine Privilegierung des Monologizitätsprinzips, die Bachtins Vorliebe für die Dialogizität bloß umkehren würde. Bestritten wird wohl aber der von Bachtin normativ gesetzte Vorrang von Dialogizität gegenüber Monologizität, was auch eine Bestreitung folgender bachtinscher Implikationen bedeutet: (1) Monologizität stelle nur das Negative der Dialogizität dar, und/oder (2) sie ist in die Dialogizität eingebunden. Zwischen diesen beiden (Hypo-)Thesen besteht kein großer Unterschied, weil beide davon ausgehen, dass Monologizität keinen autonomen Existenzstatus besitzt.

Mein Interesse an der Relativierung des Gegensatzes zwischen Dialog und Monolog, bzw. zwischen Dialogizität und Monologizität, geht aber auch nicht in die

---

<sup>621</sup> Vgl. Bachtin: *Probleme der Poetik Dostoevskijs*, a. a. O., S. 74.

<sup>622</sup> Vgl. Soboleva: *Die Philosophie Michail Bachtins*, a. a. O., S. 84.

<sup>623</sup> Vgl. Holquist: *Dialogism*, a. a. O., S. 107.

Richtung der Feststellung des monologischen Charakters mancher dialogischer Redeformen bzw. des dialogischen Charakters mancher monologischer Redeformen im Drama und Theater, wie dies z. B. bei Jan Mukařovský der Fall ist. Dieser spricht vom „potentiellen Dialogcharakter jeder Sprachäußerung“,<sup>624</sup> den er wie folgt bestimmt: „die potentielle Neigung zweier oder mehrerer semantischer Kontexte (...), sich abzuwechseln, eine Tendenz, die nicht nur im Dialog, sondern auch im Monolog zur Geltung kommt“<sup>625</sup>. Umgekehrt konstatiert Mukařovský einen Monologcharakter im Dialog, wenn es z. B. „zu einer Vorherrschaft eines Sprechenden über die anderen kommt“,<sup>626</sup> die sich im semantischen Aufbau, wie auch im sprachlichen Ausdruck erkennen lasse, oder wenn z. B. ein solcher Konsens zwischen den sprechenden Personen bestehe, „daß die für den Dialog notwendige Vielfalt des Textes ganz verschwindet“,<sup>627</sup> woraus sich „ein abwechselnd vorgetragener Monolog“<sup>628</sup> ergebe.

In Anlehnung an Mukařovský führte Manfred Pfister, auf sein strukturelles Kriterium bezogen (Länge, innere Kohärenz und Geschlossenheit), die Begriffe ‚Dialoghaftigkeit‘ und ‚Monologhaftigkeit‘ ein,<sup>629</sup> mit deren Hilfe die Abstufungen des Monologischen bzw. Dialogischen einer Redeform bestimmt werden können. Eine Skalierung der Redeformen nach einem „Mehr oder Weniger an Monologhaftigkeit bzw. Dialoghaftigkeit“<sup>630</sup> solle also, legt man das strukturelle Kriterium zugrunde, die binäre Klassifikation (*entweder* Dialog *oder* Monolog) ersetzen. Betroffen sind jene „Misch- und Zwischenformen“<sup>631</sup> im Drama und Theater, die den idealtypischen Normen von Dialog und Monolog nicht entsprechen, und die Pfister unter „Monologisierung des Dialogs“ und „Dialogisierung des Monologs“<sup>632</sup> kategorisiert und veranschaulicht hat.

Stellt Pfister damit den normativen Zwang einer binären Klassifikation infrage, so bleibt bei ihm, wie auch bei Mukařovský, die klare Trennungslinie zwischen Dialog und Monolog, die auf einer strengen Bestimmung der Grundmerkmale für jede der beiden Redeform basiert, im Grunde intakt. Wenn vom Dialogcharakter bzw. von der Dialoghaftigkeit des Monologs die Rede ist, oder umgekehrt vom Monologcharakter

---

<sup>624</sup> Mukařovský: „Dialog und Monolog“, in: ders.: *Kapitel aus der Poetik*, a. a. O., S. 145.

<sup>625</sup> Ebd.

<sup>626</sup> Ebd., S. 146.

<sup>627</sup> Ebd., S. 147.

<sup>628</sup> Ebd.

<sup>629</sup> Pfister: *Das Drama*, a. a. O., S. 181 f.

<sup>630</sup> Ebd., S. 181.

<sup>631</sup> Roselt: „Dialog/Monolog“, in: Fischer-Lichte, Kolesch und Warstat (Hg.): *Metzler Lexikon Theatertheorie*, a. a. O., S. 70.

<sup>632</sup> Pfister: *Das Drama*, a. a. O., S. 182 ff. und 184 f.

bzw. von der Monologhaftigkeit des Dialogs, bedeutet das, dass man einige Merkmale, die man normalerweise eindeutig mit einer der beiden Redeformen verbindet, nun auch bei der anderen Form feststellt. Von dieser Feststellung ausgehend, kann man auf einen gegenseitigen Einfluss bzw. eine gegenseitige Annäherung von Dialog und Monolog verweisen. Das heißt aber nicht, dass die Definitionskriterien von Dialog und Monolog durch ihre gegenseitige Annäherung bereichert und verändert werden: Der Einfluss und die Annäherung sind hier sekundär zu den Definitionsmerkmalen der beiden Formen und eine Rückwirkung scheint hier nicht gegeben. Das heißt, die grundlegenden Merkmale von Dialog und Monolog, sowie die auf diesen gegensätzlichen Merkmalen beruhende Opposition zwischen den beiden Redeformen werden durch den gegenseitigen Einfluss nicht erschüttert.

Mein Ziel ist ein anderes: Indem ich bei den Texten und Aufführungen, auf die ich mich in den nächsten Kapiteln beziehe, das Monologische nicht nur als verwendete Redeform, d. h. als nur einen Teil der gesamten Werkstruktur, sondern als – im bachtinschen Sinne – Organisationsprinzip betrachte, versuche ich zu beweisen, dass einige Merkmale, die Bachtin für Bestandteile der Dialogizität hält (Verhältnis zum fremden Wort, Vielstimmigkeit, Adressiertheit, intersubjektive Wahrnehmungs- und Kommunikationsstruktur), auch die hier diskutierten monologischen Formen kennzeichnen, und dabei nicht vorläufig, nachträglich oder nebensächlich, sondern, im Gegenteil, konstitutiv für diese Formen sind. Auf der anderen Seite, geht es mir darum, zu zeigen, dass die Grundmerkmale des monologischen Prinzips nach Bachtin, allen voran die Einheit bzw. Einheitlichkeit, für die hier diskutierten monologischen Formen nicht mehr relevant sind.

Die Relativierung des Gegensatzes zwischen Dialogizität und Monologizität geht also hier mit einer Neubestimmung des Inhalts der Monologizität einher, die auf Basis einer intensiven Beschäftigung mit Theatertexten und Aufführungen der letzten Jahrzehnte erfolgt. Neben der bachtinschen Theorie, die ständig im Hintergrund meiner Überlegungen bleibt, kommen in den nächsten Kapiteln weitere theoretische Ansätze hinzu, die die Beschreibungen und Analysen der Beispiele kontextualisieren, stützen und erweitern sollen.

## 4. Ästhetischer Rahmen: Zwischen Literarisierung und Performativierung

### 4.1 Literarisierung

#### 4.1.1 Das Monologische in der Lyrik und der ‚dramatische Monolog‘

Die These Michail Bachtins, in den poetischen Gattungen werde die natürliche Dialogizität der Sprache unterdrückt, das monologische Prinzip dagegen privilegiert und mittels der einheitlichen Sprache des Dichters im poetischen Werk verwirklicht, stellt im Grunde keine bachtinsche Besonderheit dar; vielmehr steht diese These in einer langen theoretischen Tradition, die in der Moderne neuen Schwung bekommt, und bei der die Lyrik als monologische Gattung par excellence aufgefasst wird. So hat beispielsweise Gottfried Benn in seinem wohl bekanntesten Vortrag mit dem Titel „Probleme der Lyrik“, den er 1951 an der Universität Marburg gehalten hat, vom „monologischen Charakter der Lyrik“<sup>633</sup> gesprochen und auch den monologischen Zug des modernen Gedichts hervorgehoben.<sup>634</sup>

Günter Butzer weist darauf hin, dass diese Tradition jedoch „nahezu ausschließlich dem Modell des Selbstgesprächs als Selbstaussdruck“ folge,<sup>635</sup> was nicht verwunderlich sei, da „die Lyrik seit ihrer Institutionalisierung als eigenständige Gattung als das Genre subjektiven Ausdrucks“ gelte.<sup>636</sup> Butzer verweist dabei auf die Begründung dieser Vorstellung in der hegelschen *Ästhetik* sowie auf ihre Fortentwicklung in theoretischen Modellen des 20. Jahrhunderts, wie z. B. in Oskar Walzels Studie *Das Wortkunstwerk* (in der die ‚echte‘ Lyrik der ersten Person durch die Selbstäußerung charakterisiert ist: „Sein innerstes Gefühl zu äußern, singt das Ich in die Welt hinaus.“<sup>637</sup>), oder in Diltheys Modell „von Poesie als intensiviertem ‚Ausdruck des Lebens““.<sup>638</sup>

In seinem Buch *Das Sprachliche Kunstwerk* (1948) hat Wolfgang Kayser dem Kapitel „Darbietungsprobleme der Lyrik“ folgende Sätze vorangestellt: „Die Lyrik gibt sich als monologische Aussprache eines Ich. Dabei hat sich der Autor nun zu

---

<sup>633</sup> Gottfried Benn: „Probleme der Lyrik“, in: ders.: *Das Hauptwerk*, hg. v. Marguerite Schlüter, Bd. 2.: Essays, Reden, Vorträge, Wiesbaden und München 1980, S. 1058-1096, hier S. 1066.

<sup>634</sup> Vgl. ebd., S. 1092.

<sup>635</sup> Butzer: *Soliloquium*, a. a. O., S. 27.

<sup>636</sup> Ebd.

<sup>637</sup> Oskar Walzel: *Das Wortkunstwerk. Mittel seiner Erforschung*, Leipzig 1926, S. 266 f. Zit. nach Butzer: *Soliloquium*, a. a. O., S. 27.

<sup>638</sup> Vgl. Butzer, ebd.

entscheiden, ob er die lyrische Rede als Ausdruck seines eigenen bzw. eines unbestimmten ‚Ich‘ erscheinen lassen will oder ob er sie einer bestimmten Figur in den Mund legt.<sup>639</sup> Obwohl der erste Fall am häufigsten ist (das lyrische Ich ist unbestimmt bzw. scheint dem realen Ich des Lyrikers/der Lyrikerin nahezukommen, wenn es nicht mit ihm explizit gleichgestellt wird<sup>640</sup>), gibt es bestimmte Formen der Lyrik, in denen das lyrische Ich als eine fiktive Figur und somit auch die lyrische Rede als Rede dieser Figur inszeniert wird (und sich dadurch von der Rede des Lyrikers/der Lyrikerin unterscheidet). So z. B. in dem ‚dramatischen Monolog‘<sup>641</sup> [‚dramatic monologue‘, auch ‚persona poem‘ genannt], einem im viktorianischen Zeitalter entstandenen Gedichttypus, den Robert Browning zur Perfektion gebracht hat, und in dem das lyrische Ich die Form einer fiktionalisierten Sprecherfigur erhält.<sup>642</sup> Browning ging es darum, die lyrische Form des Gedichts mit dem dramatischen Prinzip zu vereinigen.<sup>643</sup> Seine Gedichte, wie z. B. „My Last Duchess“ und „Soliloquy of the Spanish Cloister“, sind zu Modellen des ‚dramatischen Monologs‘ geworden. Im 20. Jahrhundert wurde die Form des ‚dramatischen Monologs‘ von französischen (Stéphane Mallarmé, Paul Valéry u. a.)<sup>644</sup> wie auch von englischsprachigen (H. D. [Hilda Doolittle], Amy Lowell, Robert Frost, E. A. Robinson, Ezra Pound, Robert Lowell u. a.) Lyrikern/-innen

---

<sup>639</sup> Wolfgang Kayser: *Das sprachliche Kunstwerk. Eine Einführung in die Literaturwissenschaft*, 20. Aufl., Tübingen und Basel 1992 (1948), S. 191.

<sup>640</sup> Zu einer expliziten Gleichstellung von lyrischem und realem Ich des Lyrikers/der Lyrikerin kommt es vor allem in jenen poetischen Werken, in denen intime Details aus dem Leben des Verfassers/der Verfasserin mit Klarheit einbezogen (oder zumindest angedeutet) und poetisch behandelt werden. Im 20. Jahrhundert wurde das emphatisch in der US-amerikanischen ‚Confessional Poetry‘ verwirklicht, die vor allem mit den Namen von Robert Lowell, Sylvia Plath, Anne Sexton und John Berryman verbunden ist.

<sup>641</sup> In der vorliegenden Arbeit verwende ich allgemein den Begriff des dramatischen Monologs quasi als Synonym für Dramenmonolog, d. h. um mich damit auf den dramatischen Charakter des Monologs zu beziehen. Im Folgenden werde ich den Begriff in Anführungszeichen setzen (‚dramatischer Monolog‘), wenn es sich um den gleichnamigen Gedichttypus handelt, um beide Begriffsbedeutungen voneinander zu unterscheiden.

<sup>642</sup> Zum englischen ‚dramatischen Monolog‘ gibt es eine umfangreiche Literatur. Vgl. z. B. Gisliind Rohwer-Happe: *Unreliable narration im dramatischen Monolog des Viktorianismus*, Göttingen 2011; Glennis Byron: *Dramatic monologue*, London 2003; Esther Loehndorf: *The master's voices. Robert Browning, the dramatic monologue, and modern poetry*, Tübingen und Basel 1996; Petra Ehrenbrink: *Sprecher im Wandel. Zur Gestaltung der Sprecherfigur im englischen dramatic monologue des 19. und 20. Jahrhunderts*, Göttingen 1993; Loy D. Martin: *Browning's dramatic monologues and the post-romantic subject*, Baltimore und London 1985; Carl Frederick Bandelin: *Browning and the premises of the dramatic monologue*, Diss., Yale Univ., 1979; Alan Sinfield: *Dramatic monologue*, London 1977; Francis B. Carleton: *The dramatic monologue: vox humana*, Salzburg 1977; Samuel S. Curry: *Browning and the dramatic monologue. Nature and interpretation of an overlooked form of literature*, New York 1965.

<sup>643</sup> Vgl. ‚Monologue‘, in: Shipley (Hg.): *Dictionary of World Literature*, a. a. O., S. 273.

<sup>644</sup> Vgl. z. B. Elisabeth A. Howe: *Stages of self. The dramatic monologues of Laforgue, Valéry and Mallarmé*, New York 1996.

wiederentdeckt und reaktiviert. Dabei gilt generell T. S. Eliots „The Love Song of J. Alfred Prufrock“ als der wohl bekannteste ‚dramatische Monolog‘ der Moderne.<sup>645</sup>

#### **4.1.2 Die monologische Ich-Erzählung in der Prosa seit dem 19. Jahrhundert und der Weg zum ‚inneren Monolog‘**

Neben der Lyrik wird auch bei den Entwicklungen in der Prosa seit Mitte des 19. Jahrhunderts eine zunehmende monologische Tendenz spürbar, die sich allmählich in der Form des ‚inneren Monologs‘ herauskristallisiert und einen signifikanten Einfluss auf die Entwicklung des Theatermonologs gehabt hat.

In seiner 1976 erschienenen Studie *Die deutsche Monolog Erzählung im 20. Jahrhundert* zählt Jürgen Zenke jene Neuerungen in der Erzähltechnik seit dem 19. Jahrhundert auf, die als Voraussetzungen für die in der modernistischen Literatur (James Joyce, Virginia Woolf, William Faulkner u. a.) etablierten Form des inneren Monologs angesehen werden können<sup>646</sup>: die Forderung nach Objektivität durch die Eliminierung der Eingriffe des Erzählers (d. h. die Vermeidung der kommentierenden „Anteilnahme des Erzählers an seiner dargestellten Welt“<sup>647</sup>), das daraus resultierende Hervortreten des personalen Erzähltyps und die Personalisierung des erzählten Inhalts, der nun aus der Perspektive einer der Figuren vermittelt wird (‚point-of-view-Technik‘, erstmals von Henry James konsequent praktiziert<sup>648</sup>), die Vergegenwärtigung der Erzählung und die daraus folgende scheinbare „Simultaneität von Erzählakt und Handlung“<sup>649</sup>, wie auch die Verinnerlichung der Ich-Erzählung (das erzählende Ich steht „in einer innigen Beziehung zum erzählten bzw. erlebenden Ich“<sup>650</sup>).

Die „intime Seelenbekenntnis“<sup>651</sup> die durch diese Verinnerlichung ermöglicht wird, findet sich in der Literatur schon bei Augustinus (*Confessiones*), gewann in manchen Epochen und Strömungen besonders große Bedeutung (z. B. im Sentimentalismus) und fand in bestimmten literarischen Genres, wie z. B. im

---

<sup>645</sup> Zum Fortleben des ‚dramatischen Monologs‘ in der Moderne vgl. Robert Woodrow Langbaum: *The poetry of experience. The dramatic monologue in modern literary tradition*, London 1957.

<sup>646</sup> Jürgen Zenke: *Die deutsche Monolog Erzählung im 20. Jahrhundert*, Köln und Wien 1976, S. 4-19. Zu den Voraussetzungen für die Herausbildung des inneren Monologs, vgl. auch Franz K. Stenzel: *Typische Formen des Romans*, 4. Aufl., Göttingen 1969 (1964), S. 39.

<sup>647</sup> Ebd., S. 6.

<sup>648</sup> Ebd., S. 10.

<sup>649</sup> Ebd., S. 12.

<sup>650</sup> Ebd., S. 15.

<sup>651</sup> Ebd., S. 16.

Briefwechselroman bzw. Briefroman und Tagebuchroman, „seinen adäquaten Ausdruck“<sup>652</sup>. Eine zentrale Wegmarke in dieser Entwicklung, und damit einen entscheidenden Schritt zum inneren Monolog, stellt die Tatsache dar, dass die Verinnerlichung der Ich-Erzählung gegen Ende des 19. Jahrhunderts sich ebenfalls der Darstellung des Unbewussten bedient.<sup>653</sup> 1891 – acht Jahren vor der Veröffentlichung von Freuds *Traumdeutung*, in der das Unbewusste den Status einer psychischen Realität erhält – formuliert der Theater- und Literaturkritiker Hermann Bahr die Forderung, die moderne Literatur solle im Namen einer „neuen Psychologie“ die „Vorbereitungen der Gefühle“ darstellen, „bevor sie sich noch ins Bewußtsein hinein entschieden haben“, d. h. „die Gefühle in dem sensuellen Zustande vor jener Prägung“.<sup>654</sup> Als adäquate literarische Form betrachtet Bahr die „psychologische Monologie“,<sup>655</sup> die über die bloße Ich-Form der Darstellung hinausweist: Mit dieser sollen die „Vorgehen des Unterbewußtseins im Entstehen“<sup>656</sup> möglichst unvermittelt ausgedrückt werden, ohne dass sie vorher „durch begrifflich-rationale Fixierung“<sup>657</sup> verändert bzw. kontrolliert werden.

Der ‚innere Monolog‘, jene Erzählform die Bahrs Überlegungen und Forderungen sehr nahe kommt und zweifellos zu den prägenden Neuerungen der Literatur der Moderne zählt, wurde zum ersten Mal in Édouard Dujardins Erzählung *Der geschnittene Lorbeer* (*Les Lauriers sont coupés*, 1888) verwirklicht, in der „jeglicher Erzählrahmen aufgegeben ist und ein Prosatext erstmals vollständig aus der Darstellung der Bewusstseinsvorgänge einer Figur besteht.“<sup>658</sup> Dieses Jugendwerk Dujardins hat James Joyce nach eigener Erklärung zur Verwendung der neuen Technik des inneren Monologs in seinem Roman *Ulysses* (1922) angeregt,<sup>659</sup> während Dujardin selbst später noch die erste theoretische Studie zum inneren Monolog vorgelegt hat (*Le monologue intérieur. Son apparition, ses origines, sa place dans l'oeuvre de James Joyce et dans le roman contemporain*, 1931). Bei der Form des inneren Monologs handelt sich um die vermeintlich unvermittelte Darstellung der Gedanken einer Figur im Präsens und in der direkten Rede der ersten Person, wodurch die „Präsenz einer vermittelnden

---

<sup>652</sup> Ebd.

<sup>653</sup> Vgl. ebd., S. 17.

<sup>654</sup> Hermann Bahr: „Die Überwindung des Naturalismus“, in ders.: *Zur Überwindung des Naturalismus. Theoretische Schriften 1887-1904*, hg. v. Gotthart Wunberg, Stuttgart u. a. 1968, S. 33-102, hier S. 58.

<sup>655</sup> Ebd., S. 82.

<sup>656</sup> Vgl. Demmer: *Untersuchungen zu Form und Geschichte des Monodramas*, a. a. O., S. 125.

<sup>657</sup> Ebd.

<sup>658</sup> Matías Martínez und Michael Scheffel: *Einführung in die Erzähltheorie*, 9. erw. u. aktual. Auflage, München 2012 (1999), S. 64.

<sup>659</sup> Vgl. Zenke: *Die deutsche Monolog Erzählung im 20. Jahrhundert*, a. a. O., S. 23 f.

narrativen Instanz“ scheinbar völlig ausgeschaltet wird<sup>660</sup> und somit der dramatische Modus der Erzählung aktiviert wird.<sup>661</sup>

Die Erzähltechnik des ‚Bewusstseinsstroms‘ [engl. stream of consciousness], der oft fälschlich mit dem inneren Monolog gleichgesetzt wird, stelle im Grunde nur „eine Extremform sowohl der Wiedergabe von Figurenbewusstsein als auch des Inneren Monologs“ dar, wie es Martinez und Scheffel formuliert haben<sup>662</sup> – wobei auch beim Bewusstseinsstrom das Prinzip der freien Assoziation, das die psychischen Prozesse im vorsprachlichen Bereich des Vor- und Unbewussten möglichst treu widerspiegelt, nur in wenigen Fällen konsequent (d. h. scheinbar uneingeschränkt) realisiert wird: Als bekanntestes extremes Beispiel gilt hier das abschließende ‚Penelope‘-Kapitel aus Joyces *Ulysses*, das den Schlussmonolog von Molly Bloom enthält.

In *Transparent Minds* (1978) betont Dorrit Cohn die Wichtigkeit der Darstellung des Bewusstseins für die historische Entwicklung des Romans, was sie anhand einer Vielfalt von literarischen Werken aus dem 19. und 20. Jahrhundert (geschrieben sowohl in der ersten als auch der dritten Erzählperson) illustriert. Der Bewusstseinsstrom sei also, so Cohns These, kein singuläres Phänomen in der Geschichte des Romans: „the “inward-turning” of the stream-of-consciousness novel is not nearly so singular a phenomenon, nor so radical a break with tradition as has been assumed, both by critics who applaud it (Edel, Daiches) and by critics who deplore it (Lukács, Auerbach, Wolfgang Kayser).“<sup>663</sup> Außerdem wird von manchen Theoretikern/-innen die in der Forschungsliteratur verbreitete enge Verbindung des Bewusstseinsstroms mit dem Unbewussten kritisiert und die Aufmerksamkeit dagegen auf die „Grenzzone zwischen vorsprachlichem und sprachlichem Bereich“ gelenkt.<sup>664</sup>

---

<sup>660</sup> Ebd., S. 63.

<sup>661</sup> Ebd., S. 53.

<sup>662</sup> Ebd., S. 64.

<sup>663</sup> Dorrit Cohn: *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton 1983 (1978), S. 9.

<sup>664</sup> Zenke: *Die deutsche Monolog Erzählung im 20. Jahrhundert*, a. a. O., S. 21. Vgl. auch ebd., S. 22: „Charakteristisch ist das gleitende Ineinanderübergehen der Bewußtseinsinhalte, die ihrerseits natürlich nicht nur durch willkürliche Assoziationen inhaltlich brüchig sein können, sondern auch dadurch, daß der Bewußtseinsstrom zwischen den verschiedenen Bewußtseinsebenen fluktuiert, und zwar von den höchsten Reflexionsstufen bis zu den tiefsten Schichten eines dämmerhaften Unbewußten.“

### 4.1.3 Der ‚innere Monolog‘ und die Entwicklung des Theatermonologs

Unabhängig von dem – in der Literaturwissenschaft keinesfalls definitiv und eindeutig entschiedenen – Verhältnis zwischen innerem Monolog und Bewusstseinsstrom, unabhängig auch von dem Grad der Neuerung, der beiden Techniken in Bezug auf die Entwicklung der literarischen Ich-Erzählung zugeschrieben wird, sind für den Fokus meiner Untersuchung folgende Beobachtungen Sibylle Demmers von besonderer Relevanz:

Die Frage nach dem Ich scheint seit der Jahrhundertwende in besonderer Weise mit der monologischen Grundhaltung verknüpft. (...) Die Selbstaussage des Ich im Wechselspiel von Bewußtsein und Unterbewußtem bildet einen der zentralen Orientierungspunkte der Dichtung seit der Jahrhundertwende, in dem die Gattungen konvergieren. Die dominierende Tendenz zur monologischen Äußerung ergibt sich als poetologische Konsequenz aus dem Schlüsselbegriff der Subjektivität. Aus der Erfahrung heraus, „daß es keine über das subjektive isolierte Individuum hinaus unmittelbar verbindliche Wahrheit mehr gibt“, lassen sich der weitgehende Verzicht auf ‚Welthaltigkeit‘ und der ‚Rückzug‘ auf das Ich selbst und den Monolog als adäquate Aussageform plausibel machen.<sup>665</sup>

Die „monologische Grundhaltung“ seit der Jahrhundertwende stellt in erster Linie, wie es sich auch aus der oberen Passage erschließen lässt, ein gattungsübergreifendes Phänomen dar. Demnach soll die Gattungsproblematik als Basis für jeden Versuch gelten, der Frage nachzugehen, inwiefern der literarische innere Monolog die Entwicklung eines monologisch orientierten Teils der Dramatik im 20. Jahrhundert direkt beeinflusst hat, oder – anders ausgedrückt – inwiefern man berechtigt ist, zumindest von signifikanten Entsprechungen und Analogien zwischen dem inneren Monolog in der Literatur der Moderne und vielen monologisch aufgebauten Theatertexten insbesondere der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zu sprechen.

Besonders nützlich für eine erste Annäherung an diese Fragen scheint mir die Unterscheidung zu sein, die Dorrit Cohn in *Transparent Minds* einführt: zwischen innerem Monolog als „a narrative technique“ und innerem Monolog als „a narrative genre“.<sup>666</sup> Während die erste Monologart in einen längeren Text eingebettet und durch eine Erzählstimme vermittelt sei (explizit oder implizit zitiert), stelle die letzte

---

<sup>665</sup> Demmer: *Untersuchungen zu Form und Geschichte des Monodramas*, a. a. O., S. 127 f.

<sup>666</sup> Cohn: *Transparent Minds*, a. a. O., S. 15.

Monologart eine unvermittelte, autonome Ich-Form dar. Diese „separate fictional form“, die Cohn als „*autonomous interior monologue*“ bezeichnet<sup>667</sup>, komme zwar nicht so häufig vor (selbst wenn man einzelne Teile bzw. Kapitel aus literarischen Werken dazuzählt, wie z. B. das ‚Penelope‘-Kapitel in *Ulysses*), weise jedoch eine enge Verwandtschaft zu anderen, autobiographischen Ich-Genres auf, wie die Autobiographie, die Memoiren oder das Tagebuch: „Yet it is a genre that is entwined with other first-person genres in far more intricate ways than has generally been understood. Both typologically and historically there are multiple intermediate stages between autobiographical and monologic texts, and the two categories can be separated only by closely examining these transitional variations.“<sup>668</sup>

Die Bestimmung der Kategorie des autonomen inneren Monologs schreibt diesen aber zugleich in die Tradition des Soliloquiums als selbständigen literarischen Textes ein.<sup>669</sup> Günter Butzer, der sich in seiner oben schon mehrmals erwähnten Studie (*Soliloquium. Theorie und Geschichte des Selbstgesprächs in der europäischen Literatur*) auf die Funktion der ‚Selbst-Besprechung‘ (‚Selbstansprache‘, statt der tradierten ‚Selbstaussprache‘)<sup>670</sup> in dem ‚meditativen Selbstgespräch‘<sup>671</sup> konzentriert, bezeichnet den inneren Monolog als die „für die Moderne charakteristische Form des Selbstgesprächs“, <sup>672</sup> eine Bezeichnung, die sowohl die Einbindung in die Tradition als auch die Historizität dieser Form hervorhebt.

Vor dem Hintergrund der Etablierung einer gattungsübergreifenden „monologischen Grundhaltung“, die durch den inneren Monolog beschleunigt und radikalisiert wird, und die klare Grenzziehungen zwischen den Gattungen infrage stellt, ist auch ein Zusammenhang zwischen dem ‚autonomen inneren Monolog‘ und der Wiederbelebung der Form des Monodramas seit der Jahrhundertwende festzustellen. Sibylle Demmer spricht auch im Fall des Monodramas des 20. Jahrhunderts von einem „verselbständigten Monolog“.<sup>673</sup> Auch Cohn, die, von einer sehr strengen Definition ausgehend, die Existenz des Monodramas in der Praxis bezweifelt, betont ebenfalls die Entsprechung zwischen den beiden Formen: „Since stage soliloquy had been the only instance within the traditional genres where a fictional mind was displayed without

---

<sup>667</sup> Ebd., S. 16 f.

<sup>668</sup> Ebd., S. 17.

<sup>669</sup> Vgl. Butzer: *Soliloquium*, a. a. O., S. 20.

<sup>670</sup> Ebd., S. 24.

<sup>671</sup> Ebd., S. 25.

<sup>672</sup> Ebd., S. 454.

<sup>673</sup> Vgl. Demmer: *Untersuchungen zu Form und Geschichte des Monodramas*, a. a. O., S. 121.

authorial mediation, it was an obvious model for the autonomous monologue. (...) What Dujardin leaves unmentioned is that an occasional soliloquy or aside in a play corresponds more closely to a quoted monologue in a third-person novel than to an interior monologue presented as an independent text. The closest dramatic analogue to the autonomous monologue would be a play-length soliloquy or monodrama“.<sup>674</sup>

Sehr interessant ist in dieser Hinsicht die Bemerkung Gerda Poschmanns über die Entwicklung des Monodramas im 20. Jahrhundert: „So ist seit Entstehung der ersten realistischen Monodramen zu beobachten, daß die anfangs noch an ein (stummes oder imaginiertes) Gegenüber adressierte Ich-Aussprache einer Figur geöffnet wird zu ihrem hörbar gewordenen inneren Monolog, der dann auch sprachlich freier gestaltet werden kann, und zu zunehmend abstrakten Sprach- und Ich-Experimenten einer Figur auf der Suche nach eigener Identität und nach Möglichkeiten, diese in Worte zu fassen.“<sup>675</sup> Die – durch die Adressierung einer stummen oder imaginierten Person erfolgte – binnenfiktionale Kommunikation im realistischen Monodrama trete also zurück und werde durch den laut gesprochenen inneren Monolog der Figur ersetzt. Wenn auch von Poschmann nicht ausdrücklich benannt und weiter analysiert, ist hier der Einfluss vom literarischen inneren Monolog unbestreitbar.

Der Zusammenhang zwischen dem literarischen inneren Monolog und der Entwicklung des Monologs im Theater des 20. Jahrhunderts beschränkt sich jedoch keinesfalls nur auf die Form des Monodramas, sondern betrifft eine Vielfalt von Theaterformen und ist auf drei Ebenen zu untersuchen: inhaltlich, strukturell und formal. Es liegt auf der Hand, dass das Thema kompliziert genug ist und einer ausführlichen Behandlung bedarf, was mit Joseph Danans *Le Théâtre de la pensée* (1995) zum Teil schon geschehen ist: Es handelt sich dabei um eine tiefgreifende Auseinandersetzung mit den „transpositions du monologue intérieur au théâtre“<sup>676</sup>, die aber vorwiegend auf die klassischen Theaterautoren der Moderne (Maeterlinck, Strindberg, O’Neill) und auf weitere Theaterstücke der Jahrhundertwende konzentriert bleibt, intermediale Betrachtungen zum Verhältnis von Literatur und Film einbezieht, und nur beschränkt auf die neuere Dramatik und Bühnenpraxis eingeht (Beckett, Duras, Wilson).

---

<sup>674</sup> Cohn: *Transparent Minds*, a. a. O., S. 256.

<sup>675</sup> Gerda Poschmann: *Der nicht mehr dramatische Theatertext. Aktuelle Bühnenstücke und ihre dramaturgische Analyse*, Tübingen 1997, 229.

<sup>676</sup> Joseph Danan: *Le Théâtre de la pensée*, Rouen 1995, S. 15.

Im Folgenden möchte ich in Rücksicht auf Danans Überlegungen und in Hinblick auf die Entwicklung der monologischen Form im Theater seit den 1960er Jahren einige Punkte betonen, bei denen die Überschneidungen zwischen dem inneren Monolog und den neueren Theatermonologen besonders auffallend sind und weiter erforscht werden können.

Auf inhaltlicher Ebene ist zuerst auf die ‚Innerlichkeit‘ hinzuweisen, mit der der innere Monolog schon etymologisch verbunden ist. Robert Scholes und Robert Kellogg beschreiben den inneren Monolog allgemein als „technique for presenting the inward life (...) synonymous with unspoken soliloquy“. <sup>677</sup> Spielte das Konzept der Innerlichkeit, wie ich im ersten Kapitel der Arbeit zu zeigen versuchte (s. Abschnitt 1.2.2), eine zentrale Rolle bei der dominanten Auffassung des traditionellen Reflexions- und Affektmonologs insbesondere in der Romantik, so findet in der europäischen Dramatik seit der Jahrhundertwende (ausgehend vom lyrischen Drama, Maeterlinck und Strindberg) wieder eine ähnliche „Verlagerung nach innen“<sup>678</sup> statt. Das intersubjektive Geschehen in den Theaterstücken sowie auf der Bühne wird zunehmend, u. a. unter dem Einfluss des inneren Monologs, durch das „inner-subjektive Geschehen“<sup>679</sup> ergänzt oder sogar beseitigt. Diese „Neubewertung der Kategorie der Verinnerlichung“<sup>680</sup> wird zwar zunächst bei Autoren wie Maeterlinck, Strindberg oder Tschechow im Grenzbereich zwischen Dialog und Monolog realisiert, steht aber anschließend im engen Zusammenhang mit der Entwicklung der monologischen Form in der Dramatik des 20. Jahrhunderts. Samuel Becketts „interior theatre“,<sup>681</sup> sein „theatre (...) of the mind, of conscience and of consciousness“,<sup>682</sup> stellt zweifelsohne einen Meilenstein in dieser Entwicklung dar und kann als Katalysator für eine Reihe von monologisch orientierten Theatertexten seit den 1960er Jahren angesehen werden.

---

<sup>677</sup> Robert Scholes and Robert Kellogg: *The Nature of Narrative*, Oxford 1966, S. 177.

<sup>678</sup> Bayerdörfer: „Le partenaire“, in: Brummack (Hg.): *Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, a. a. O., S. 539.

<sup>679</sup> Ebd., S. 541 f.

<sup>680</sup> Theresia Birkenhauer: *Schauplatz der Sprache – das Theater als Ort der Literatur: Maeterlinck, Cechov, Genet, Beckett, Müller*, Berlin 2005, S. 41. Birkenhauer verweist dabei auf Jean-Pierre Sarrazac, der sich in seiner Studie *Théâtres Intimes* (Arles 1989), ausgehend von Strindberg, mit „Formen der Subjektivierung“ befasste und sie dabei, anders als Szondi, nicht „als Krisensymptome, sondern als neue dramaturgische Konzepte“ verstehe und als „Dramaturgien des ‚Intimen‘“ kategorisiere (alle Zitate aus Birkenhauer: *Schauplatz der Sprache*, a. a. O., S. 41.)

<sup>681</sup> Vgl. Clare Wallace: „Monologue Theatre, Solo Performance and Self as Spectacle“, in: dies. (Hg.): *Monologues. Theatre, Performance, Subjectivity*, Prague 2006, S. 1-16, hier S. 13.

<sup>682</sup> Ebd., S. 12 f.

Der Selbstaussdruck, eine mehr oder weniger bewusste Handlung des „Sich-Aussprechens“, der im traditionellen Verständnis wie auch in der Praxis des Dramenmonolog auf dem Konzept der Innerlichkeit gründet, scheint in den neueren monologischen Theatertexten seit Beckett durch eine Art Redezwang bestimmt zu sein, durch einen Sprachtrieb, über den die monologisierende Person keine vollständige Kontrolle besitzt. Dabei werden nicht nur die intimsten Gedanken und Gefühle des/der Sprechenden vermittelt, sondern ebenso seine Beobachtungen und Assoziationen. Die Verflechtung des Inneren und des Äußeren, die auf diese Weise geschieht, d. h. die entscheidende Rolle der Wahrnehmung und Aufnahme der äußeren Reize und Eindrücke für die Aktivierung und Gestaltung der monologischen Rede, die dadurch an Lebendigkeit und Spontaneität gewinnt und als ein Bewusstsein in Bewegung vorgeführt wird, kann durchaus als Erbe des literarischen inneren Monologs bzw. des Bewusstseinsstroms angesehen werden.<sup>683</sup> Butzer bezieht sich auf die Hauptfigur aus Arthur Schnitzlers *Leutnant Gustl*, einem klassischen Text des inneren Monologs, mit folgenden Worten:

In solchen Momenten hat man den Eindruck, dass sich der Sprecher noch einmal auf die Möglichkeiten des meditativen Selbstgesprächs zurückbesinnt und damit einhergehend die Schwelle zur bewussten sprachlichen Selbstbeeinflussung überschreitet. Der überwiegende Anteil seiner Rede gibt sich jedoch als profanierte Variante jenes bei Novalis immerhin noch mit dem Prophetenamt in Bezug gesetzten Sprachtriebs, der die Sprecher des inneren Monologs zu zwingen scheint, nicht nur ihre Gedanken, sondern auch ihre Beobachtungen und Wahrnehmungen durchgängig in Worte zu fassen.<sup>684</sup>

Der gleiche Prozess, den Butzer einerseits mit dem romantischen Selbstgespräch assoziiert, und auf dessen ‚Normalisierung‘ im inneren Monolog er andererseits hinweist,<sup>685</sup> ist in vielen neueren Monologen zu beobachten, die seit den 1960 für das Theater geschrieben wurden, und markiert zugleich einen wesentlichen Unterschied zwischen diesen neueren und den traditionellen Monologen.

---

<sup>683</sup> Vgl. Danan: *Le Théâtre de la pensée*, a. a. O., S. 70: „Chez Dujardin, le narrateur se déplace dans le monde et le monologue intérieur qui accompagne sans interruption son déplacement conjugue deux flux: les perceptions de l’extérieur et les impulsions tout intérieures de sa pensée. On peut alors décrire le monologue intérieur comme une interface séparant (en les faisant communiquer) l’intérieur et l’extérieur.“

<sup>684</sup> Butzer: *Soliloquium*, a. a. O., S. 455.

<sup>685</sup> Ebd.

Die Aufspaltung des Redesubjekts im traditionellen Reflexionsmonolog, sein Schwanken zwischen verschiedenen Positionen und widersprüchlichen Gefühlen und der damit verbundene Selbstkonflikt, den der Sprecher/die Sprecherin durch den Prozess des ‚inneren Dialogs‘ zu überwinden versucht, wird in den Theatermonologen des 20. Jahrhunderts zunehmend durch einen „nicht rational gesteuerten Konflikt unterschiedlicher Bewußtseinsschichten“<sup>686</sup> ersetzt und nimmt daher die Form einer inneren Polyphonie an, die die Struktur der monologischen Rede wesentlich bestimmt. Bayerdörfer definiert den inneren Monolog in Anlehnung an Dujardin als „die Umsetzung der innerpsychischen Polyphonie in eine monologische Textgestalt“<sup>687</sup>; dieselbe Definition könnte aber auch für viele monologisch aufgebaute bzw. monodramatische Theatertexte seit den 1960er Jahren gelten.

Bemerkenswerte Ähnlichkeiten zwischen dem inneren Monolog in der Literatur und den neueren Theatermonologen lassen sich schließlich auch auf sprachlicher Ebene beobachten: Die sprachliche Gestaltung ist in beiden Fällen an die Bewegung des Bewusstseins der sprechenden Person angepasst. Analog zum Verwendungsgrad der freien Assoziation in der Komposition der Rede, analog auch zur Tiefe der jeweiligen Bewusstseinssebenen, zwischen denen sich die durchgehend entfaltete und unvermittelt formulierte Reflexion bewegt, wird diese Beweglichkeit auch in die Sprache des Monologs aufgenommen (in die Wortwahl wie auch in die Syntax), was natürlich eine gewisse Distanz zur konventionellen, zusammenhängenden Sprache mit sich bringt. Mit den Worten von Jürgen Zenke:

Dies kann sich sowohl in der umgangssprachlichen oder sogar vulgären Wortwahl als auch in der Reduktion des syntaktischen Gefüges auf die unverbundene Reihung von selbständigen sprachlichen Einheiten oder nuremehr Bruchstücken äußern. Bezeichnend für die Begrenzung der Perspektive auf den jeweiligen Moment ist auch die Häufigkeit von Fragen und Ausrufen sowie von Ellipsen, Anacoluthen und Anaphern. Sie häufen sich vor allem da, wo die grundsätzlich uneingeschränkte Assoziationsfreiheit des Bewußtseinsstroms ins Zentrum der Darstellung rückt.<sup>688</sup>

---

<sup>686</sup> Wolfgang G. Müller: „Das Ich im Dialog mit sich selbst“, in: Brinkmann und Haug (Hg.): *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, a. a. O., S. 333.

<sup>687</sup> Bayerdörfer: „Le partenaire“, in: Brummack (Hg.): *Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, a. a. O., S. 539. Vgl. auch Butzer: *Soliloquium*, a. a. O., S. 456: „Nicht das, was er [d. h. der Sprecher in einem inneren Monolog] sagt, ist ausschlaggebend, sondern die Art, wie er es sagt sowie die daraus abzuleitenden unbewussten Antriebe, die seine Rede auf polyphone Weise instrumentieren.“

<sup>688</sup> Zenke: *Die deutsche Monologergählung im 20. Jahrhundert*, a. a. O., S. 23.

#### 4.1.4 Literarisierung des Theaters: Zur Reichweite des Begriffs

Die Literarisierung stellt meines Erachtens die eine der beiden Achsen (neben der Performativierung) der Erneuerung und Radikalisierung der monologischen Form im europäischen Theater seit den 1960er Jahren dar. Der Begriff der Literarisierung hat eine lange Verwedungsgeschichte und schließt sehr unterschiedliche Bedeutungen und Konzeptualisierungen ein, die mit verschiedenen Diskursen, mit kulturpolitischen wie auch ästhetischen Debatten zusammenhängen. Im Folgenden versuche ich diese Tradition der verschiedenen Bedeutungen des Begriffs in ihren jeweiligen Zusammenhängen zu rekonstruieren, um dann den Begriff in den Dienst der Ziele dieser Arbeit zu nehmen, ihn dabei einzugrenzen und dies zu begründen.

Die Literarisierung bezieht sich zum einen auf die Reform des deutschen Theaters im 18. Jahrhundert und erfolgt auf der Basis der Betrachtung des Theaters als Bildungsinstitution. Das Programm der Literarisierung des Theaters richtete sich folglich, wie Erika Fischer-Lichte gezeigt hat, nicht nur gegen die „extemporierten Harlekiaden und Hanswurstiaden“,<sup>689</sup> aus denen das Repertoire der deutschen Wandertruppen zu Beginn des 18. Jahrhunderts teilweise bestand,<sup>690</sup> sondern auch gegen alle Werke, ästhetischen Richtungen oder Gattungen, die den „Regeln der Vernunft“ widersprechen – was vom Standpunkt der Frühaufklärung, so Fischer-Lichte, vollkommen verständlich sei:<sup>691</sup> Das Theater sollte nach Gottsched (und diese war die dominante Auffassung, die auch die anderen wichtigen Theoretiker der Zeit teilten) „das Gebot des Wahrscheinlichen als des Natürlichen und Vernünftigen“ strikt beachten.<sup>692</sup> Die Literarisierung zielte also auf die „Einführung einer ‚nach den Regeln der Vernunft‘ verfaßten Dramatik“ in das Repertoire der deutschen Wandertruppen.<sup>693</sup> Dabei gab es ein zugrundeliegendes Ziel, nämlich „das Theater in eine Sittenschule, in eine moralische Anstalt zu verwandeln“,<sup>694</sup> dessen Verwirklichung, Fischer-Lichte zufolge, fraglich bleibt.<sup>695</sup>

Dieter Borchmeyer erinnert an ähnliche Tendenzen, die sich zur gleichen Zeit in anderen Ländern entwickelten, so z. B. „an Goldonis Literarisierung der Commedia

---

<sup>689</sup> Erika Fischer-Lichte: *Kurze Geschichte des deutschen Theaters*, Tübingen und Basel 1993, S. 98.

<sup>690</sup> Ebd., S. 88.

<sup>691</sup> Ebd.

<sup>692</sup> Ebd., S. 89.

<sup>693</sup> Ebd., S. 90.

<sup>694</sup> Ebd. S. 93.

<sup>695</sup> Ebd. 97.

dell'arte in der Auseinandersetzung mit Gozzi, an die Opposition der aufgeklärten Poetiker gegen die Comédie Italienne in Paris, (...) oder an Sonnenfels' Befehdung des Wiener Volkstheaters“,<sup>696</sup> die mit der Geburt der Nationaltheater in Europa seit der Mitte des 18. Jahrhunderts zusammenhängen und gemeinsam die Literarisierung des Theaters als kanonische Tendenz bis in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts durchsetzen.<sup>697</sup>

Die Gegenbewegung, d. h. die Entliterarisierung bzw. Theatralisierung des Theaters seit der Moderne, richtet sich bewusst gegen diese Bindung des Theaters an die dramatische Literatur, an die Tradition und an die hohe Kultur, wie auch gegen sein Selbstverständnis als Institution gehobener Bildung und Moral, und findet in radikaler Ausprägung während der zwei Phasen der Avantgarde statt: zuerst in den historischen Avantgarden und dann in den Neo-Avantgarden der 1960er Jahre.

Ist die Literarisierung in dem oben skizzierten Sinne zwar mit ästhetischen Forderungen verbunden, so stellt sie zugleich (oder sogar in erster Linie) ein kulturpolitisches Phänomen dar. Umgekehrt ist die zweite Bedeutungslinie des Begriffs der Literarisierung, die ich im Folgenden behandeln werde, vorwiegend ästhetischer Art, trifft aber selbstverständlich auch auf theaterpolitische Fragen und wirkt auf diese ein.

In seinem als Kommentar zur *Dreigroschenoper* geschriebenen Text „Literarisierung des Theaters“ betont Bertolt Brecht die Notwendigkeit, dem „Primat des Theaters über die dramatische Literatur“ (das auch das Primat der Produktionsmittel reflektiert) Widerstand zu leisten, und wendet sich damit gegen die Tendenz des Theaters, das Drama für seine Zwecke zu verändern. Diese Forderung, die von einem Misstrauen gegen die Theaterpraxis ausgeht, wie sie sich seit Jahrhunderten europäischer Theatertradition etabliert hat, bezieht sich auf die Dramatik, auf die szenische Praxis, sowie auf die Rezeption der Aufführungen seitens der Zuschauern/-innen und wird von Brecht schon auf der ersten Seite des Textes auch als Aufforderung zur einsamen Lektüre formuliert:

---

<sup>696</sup> Vgl. Dieter Borchmeyer: „Theater (und Literatur)“, in: Dieter Borchmeyer und Viktor Žmegač (Hg.): *Moderne Literatur in Grundbegriffen*, 2. neu bearb. Aufl., Tübingen 1994, S. 420-430, hier S. 420.

<sup>697</sup> Ebd., S. 420-421.

Da aber das Theater selber seiner Umfunktionierung Widerstand entgegengesetzt, ist es gut, wenn der Zuschauer Dramen, die nicht nur den Zweck verfolgen, auf dem Theater aufgeführt zu werden, sondern auch den, es zu verändern, selbst liest: aus Mißtrauen gegen das Theater. (...) Die Notwendigkeit, die neue Dramatik richtig zu spielen – wichtiger für das Theater als für die Dramatik –, wird dadurch abgeschwächt, daß das Theater alles spielen kann: es „theatert“ alles „ein“. Selbstverständlich hat dies Primat wirtschaftliche Gründe.<sup>698</sup>

Die Literarisierung des Theaters, die, Brecht zufolge, „in größtem Ausmaß weiterentwickelt werden“ sollte, wird von ihm als „das Durchsetzen des ‚Gestalteten‘ mit ‚Formuliertem‘“ definiert.<sup>699</sup> Für das „Formulierte“ nennt Brecht die „Tafeln, auf welche die Titel der Szenen projiziert werden“ als Beispiel, die er jedoch als primitiven „Anlauf zur Literarisierung des Theaters“ betrachtet.<sup>700</sup> Auch die Spruchbänder, die Plakate, die Ansagen und Formulierungen jeder Art, auf die sich Brecht zwar hier nicht bezieht, die aber bekanntlich wichtige Formelemente des epischen Theaters waren, sollten dem Zweck der Literarisierung dienen,<sup>701</sup> die darauf zielte, die „einlinige Dynamik“<sup>702</sup> der traditionellen, aristotelischen Dramatik, die alles unter einer Idee unterordnet, durch eine Inszenierung auf verschiedenen Ebenen zu ersetzen. „Auch in die Dramatik ist die Fußnote und das vergleichende Blättern einzuführen“, schreibt Brecht, was er als Voraussetzung für die Entwicklung einer kritischen Haltung seitens der Theatermacher wie auch der Zuschauer versteht.<sup>703</sup> Dass die Literarisierung des Theaters ihre Funktion nicht ohne die aktive Teilnahme der Zuschauer erfüllen könnte, hält Brecht für selbstverständlich: „Die Literarisierung (...) bleibt aber einseitig, solange sich nicht auch das Publikum an ihr beteiligt und durch sie ‚oben‘ eindringt. (...) Das komplexe Sehen muß geübt werden.“<sup>704</sup>

Das „Misstrauen gegen das Theater“ wie auch die These, die Literatur solle das Theater verändern, die Brecht als Bedingung für die Erneuerung der Dramatik, der Bühnenrealität wie auch der Kunst des Zuschauens ansieht, findet sich auch in einem

---

<sup>698</sup> Bertolt Brecht: „Literarisierung des Theaters. Anmerkungen zur *Dreigroschenoper*“, in: ders.: *Schriften zum Theater. Über eine nicht-aristotelische Dramatik*, Berlin und Frankfurt am Main 1960, S. 29-36, hier S. 29 f.

<sup>699</sup> Ebd., S. 30.

<sup>700</sup> Ebd.

<sup>701</sup> Vgl. Walter Benjamin: „Was ist das epische Theater? Eine Studie zu Brecht“ [Erste Fassung], in: ders.: *Versuche über Brecht*, hg. v. Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main 1966, S. 7-21, hier S. 14.

<sup>702</sup> Brecht: „Literarisierung des Theaters“, in: ders.: *Schriften zum Theater*, a. a. O., S. 31.

<sup>703</sup> Ebd.

<sup>704</sup> Ebd., S. 30 f.

vielzitierten Auszug aus einem Gespräch Heiner Müllers mit Horst Laube („Literatur muss dem Theater Widerstand leisten“, 1975): „Ich glaube grundsätzlich, dass Literatur dazu da ist, dem Theater Widerstand zu leisten. Nur wenn ein Text nicht zu machen ist, so wie das Theater beschaffen ist, ist er für das Theater produktiv, oder interessant. (...) Es gibt genug Stücke, die das Theater, so wie es ist, bedienen, das braucht man nicht neu zu machen, das wäre parasitär.“<sup>705</sup>

Die signifikante Wirkung, die eine solche Einstellung auf die Theatertextproduktion seit den 1960er Jahren ausgeübt hat, wie auch ihre Relevanz für die Entwicklung der monologischen Form werde ich in dieser Arbeit an späterer Stelle untersuchen. Hier möchte ich Brechts Thesen zu Literarisierung aus einer anderen Perspektive betrachten:

Brechts Auffassung der Literarisierung korreliert in Wirklichkeit mit dem Ziel der Theatralisierung, das seit der Theatermoderne (insbesondere in den historischen Avantgarden und später wieder in den Neo-Avantgarden der 1960er Jahren) verfolgt wurde,<sup>706</sup> und das auf ästhetischer Ebene „den Weg des Theaters zu einer ‚autonomen Kunst‘“ geebnet hat, „welche die Literatur nur als ‚Material‘ benutzt.“<sup>707</sup> Als wichtiges Resultat dieser programmatischen Verselbständigung des Theaters gegenüber dem literarischen Text kann das Regietheater angesehen werden,<sup>708</sup> das sich in manchen radikalen Fällen auch als Theater gegen den Text versteht („Klassikerzertrümmerungen“).<sup>709</sup> Anders ausgedrückt: So widersprüchlich es auf den ersten Blick auch scheint, gibt es zwischen Brechts Konzept der Literarisierung und dem Programm der Entliterarisierung, das mit der Theaterreform seit der Jahrhundertwende bewusst in Gang gesetzt wurde, signifikante Ähnlichkeiten, da beide von einer Trennung,<sup>710</sup> einem autonomen Status von Literatur und Bühne ausgehen. Das auf diesem Weg neu gewonnene Selbstbewusstsein des Theaters (die bewusste

---

<sup>705</sup> Heiner Müller: „Literatur muss dem Theater Widerstand leisten. Ein Gespräch mit Horst Laube über die Langweiligkeit stimmiger Stücke und eine neue Dramaturgie, die den Zuschauer bewußt fordert“, in: ders.: *Werke*, Bd. 10: Gespräche 1. 1965-1987, hg. v. Frank Hörnigk, Frankfurt am Main 2008, S. 52-73, hier S. 57.

<sup>706</sup> Vgl. Borchmeyer: „Theater (und Literatur)“, in: Borchmeyer und Žmegač (Hg.): *Moderne Literatur in Grundbegriffen*, a. a. O., S. 429: „Eine Mittelstellung zwischen literarischem und theatralisiertem Theater nimmt Brecht ein, dessen gegen die naturalistische Illusionsbühne gerichtetes *episches Theater* zwar viele Elemente der Theaterreformbewegung rezipiert, letztenendes aber doch auf eine *Reliterarisierung* des Theaters zielt.“

<sup>707</sup> Vgl. ebd., S. 422, wo auf die wegweisende Schrift „Zapinski režisséra“ des russischen Regisseurs und Theatertheoretikers Alexander Tairov, die 1923 unter dem Titel „Das entfesselte Theater“ in Deutschland erschien, verwiesen wird.

<sup>708</sup> Ebd., S. 422 f.

<sup>709</sup> Vgl. Poschmann: *Der nicht mehr dramatische Theatertext*, a. a. O., S. 20.

<sup>710</sup> Vgl. Borchmeyer: „Theater (und Literatur)“, in: Borchmeyer und Žmegač (Hg.): *Moderne Literatur in Grundbegriffen*, a. a. O., S. 420: „Die Grundgegebenheit der *Theatermoderne* seit der Jahrhundertwende, so läßt sich verallgemeinernd behaupten, ist die Trennung des Theaters von der Literatur“.

Hervorhebung dessen, was im Realismus und Naturalismus verschleiert worden ist, nämlich seines theatralen, ‚künstlichen‘ Charakters),<sup>711</sup> das eine Reihe von Möglichkeiten jenseits der illusionistischen Bühnenästhetik eröffnet, spielt sowohl bei Brecht als auch bei den avantgardistischen Bühnenvisionen und -experimenten eine wesentliche Rolle.<sup>712</sup>

Zu Beginn des 21. Jahrhunderts wurde der Begriff der Literarisierung des Theaters aktualisiert und zugleich in einen völlig anderen Bedeutungshorizont gestellt. In *Manifeste europäischen Theaters* (2003) führte Fiebach den Begriff der ‚Reliterarisierung‘ als Bezeichnung für eine signifikante Tendenz des Theaters der 1990er Jahren ein, nämlich die drastische Relativierung der „in den 60ern dominierenden theatralen Konzepte“<sup>713</sup> und die Wiederkehr zum dramatischen Text: „Man neigt dazu, dramatische *Literatur* (wieder) als das primäre Element von Theaterkunst zu nehmen“.<sup>714</sup> Demnach scheine die Annahme, „die textgetreue Vermittlung dramatischer Literatur“ sei die „eigentliche Aufgabe“ der Theaterkunst, wieder an Geltung zu gewinnen.<sup>715</sup> Verbunden werde dieses wieder aufgetauchte „Ideal der Werktreue“ in der Inszenierung mit einem starken Interesse an neu geschriebener Dramatik sowie mit „Überlegungen und praktischen Versuchen zu einem neuen Realismus“, wie es sich am Beispiel der neuen britischen Dramatik und ihrer internationalen Rezeption vielleicht am deutlichsten gezeigt habe.<sup>716</sup> Durch die Konzentration auf die neue Dramatik werde versucht, so Fiebach, die entscheidenden

---

<sup>711</sup> In der Langfassung seines Essays „Was ist das epische Theater?“ (a. a. O., S. 10) bringt Benjamin dieses Selbstbewusstsein des Theaters so auf den Punkt: „Die naturalistische Bühne, nichts weniger als Podium, ist eine durchaus illusionistische. Ihr eigenes Bewußtsein, Theater zu sein, kann sie nicht fruchtbar machen, sie muß es, wie jede dynamische Bühne, verdrängen, um sich ihrem Ziele, das Wirkliche abzubilden, unabgelenkt widmen zu können. Das epische Theater dagegen behält davon, daß es Theater ist, ununterbrochen ein lebendiges und produktives Bewußtsein. Dieses Bewußtsein befähigt es, die Elemente des Wirklichen im Sinne einer Versuchsanordnung zu behandeln“. Was hier Benjamin in Bezug auf das epische Theater formuliert, könnte unverändert auch auf den Theatralisierungsprozess seit der Theatermoderne bezogen werden.

<sup>712</sup> Die oben bereits formulierte These, die Literarisierung des Theaters im Sinne Brechts sei im Grunde kompatibel mit dem Theatralisierungsprozess seit der Theatermoderne, die am radikalsten die zwei wichtigen Avantgardebewegungen des 20. Jahrhunderts (historische Avantgarden, Avantgarde der 60er Jahren) vorangetrieben haben, sowie das Erneuerungspotenzial, das aus dem Verständnis dieser Kompatibilität geschaffen wurde, hatten erhebliche Auswirkungen auf die Theorie und Praxis des postdramatischen Theaters und Schreibens. Mit der postdramatischen Bühnenästhetik und ihrem engen Verhältnis zum monologischen Sprechen werde ich mich in dieser Arbeit weiter unten befassen (s. Abschnitte 4.2.2 und 4.2.3).

<sup>713</sup> Joachim Fiebach: *Manifeste europäischen Theaters. Grotowski bis Schlegel*, Berlin 2003, S. 352.

<sup>714</sup> Ebd.

<sup>715</sup> Ebd.

<sup>716</sup> Ebd.

Fragen „der jetzigen (Welt-)Polis“<sup>717</sup> auf der Bühne zu verhandeln; dabei genieße der zeitgenössische Theaterautor einen hohen Stellenwert, ja er werde zum entscheidenden Faktor der Theaterpraxis.<sup>718</sup>

Fiebach zögert dabei nicht, seine Skepsis gegenüber der Tendenz der Reliterarisierung zu äußern: Mit Ausnahme der besten Stücke der englischen Dramatik „verbleiben“ die meisten relevanten Texte „in der Abbildung hinlänglich bekannter Oberflächen heutiger Realitäten“, <sup>719</sup> die dann möglichst genau inszenatorisch vorgeführt werden. „Der Horizont kreativer Theaterkunst“ sei aber „ungleich weiter“, <sup>720</sup> schreibt Fiebach, der in der Fortsetzung des Regietheaters in der Arbeit von Christoph Marthaler, Frank Castorf oder Einar Schleef in den 1990ern „die Hauptlinien künftigen kreativen Theaters“<sup>721</sup> sieht.

#### 4.1.5 Literarisierung des Theatermonologs: Gattung, (Theater-)Text, Sprache

Die von Fiebach als ‚Reliterarisierung‘ bezeichnete Tendenz des Theaters der 1990er Jahre wurde auch von anderen Forschern wahrgenommen und ausführlich analysiert, auch wenn diese nicht dabei dieselbe Begrifflichkeit verwendeten. So z. B. die Herausgeber/-innen des Sammelbandes *Theater seit den 1990er Jahren. Der europäische Autorenboom im kulturpolitischen Kontext* (2008), Friedemann Kreuder und Sabine Sörgel, die ihren Fokus auf die „Rückkehr des Autors an die europäischen Theaterhäuser“<sup>722</sup>, d. h. auf die Rückkehr des dramatischen Textes in den Mittelpunkt der Inszenierungspraxis und den schnellen Zugriff auf neu geschriebene dramatische

---

<sup>717</sup> Ebd.

<sup>718</sup> Ebd., S. 353.

<sup>719</sup> Ebd., S. 354.

<sup>720</sup> Ebd.

<sup>721</sup> Ebd.

<sup>722</sup> Friedemann Kreuder und Sabine Sörgel: „Einleitung“, in: dies. (Hg.): *Theater seit den 1990er Jahren. Der europäische Autorenboom im kulturpolitischen Kontext*, unter Mitarb. v. Pamela Schäfer, Mainzer Forschungen zu Drama und Theater, Bd. 39, Tübingen 2008, S. 7-17, hier S. 7. Interessanterweise fand in den 1990er Jahren auch eine literaturwissenschaftliche Debatte um die ‚Rückkehr des Autors‘ statt, als Reaktion auf den Ende den 1960er Jahren von Barthes und Foucault proklamierten ‚Tod des Autors‘. In der deutschsprachigen Literaturwissenschaft kam der Begriff der ‚Rückkehr des Autors‘ durch den 1999 von Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matías Martínez und Simone Winko herausgegebenen gleichnamigen Band auf, der darauf zielte, „legitime, ja notwendige Verwendungsweisen des Autorbegriffs“, die in der Praxis der Interpretation literarischer Werke immer wieder demonstriert werden, nicht nur historisch zu rekonstruieren, sondern auch systematisch zu rechtfertigen, um dadurch den „Vorwurf theoretischer Naivität“ zurückzuweisen und die Verbindung zwischen theoretischer Reflexion und Interpretationspraxis in der Literaturwissenschaft voranzutreiben. (Vgl. Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matías Martínez und Simone Winko: „Rede über den Autor an die Gebildeten unter seinen Verächtern. Historische Modelle und systematische Perspektiven“, Einleitung in: dies. (Hg.): *Die Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs*, Tübingen 1999, S. 3-35, hier S. 3 f.

Literatur legen. Wie bei Fiebach wird auch hier der – durch den intermedialen Bezug zu den neuen und alten Medien vermittelte und zugleich durch die „Sehnsucht nach Authentizität“<sup>723</sup> gekennzeichnete – Realismus als zentrale Strategie der in dem Buch diskutierten Schreib- und Bühnenversuche erkannt,<sup>724</sup> die im kulturhistorischen Kontext nach 1989 untersucht werden.

Ähnliche Beobachtungen und Kommentare zum Thema der Reetablierung eines Autorentheaters finden sich in den letzten Jahren in zahlreichen Publikationen, wissenschaftlichen Monografien, aber auch Medienartikeln. Was alle diese Beiträge verbindet, ist die Feststellung einer Rückbesinnung auf die dramatische Form<sup>725</sup> – und damit auch auf die tradierte dialogische Struktur. „Zeitgenössische Theatertexte, so scheint es, lassen die strukturellen Merkmale der traditionellen, mimetisch-fiktionalen Dramenform wieder auferstehen, zu denen neben Figuren und Handlung auch der Dialog und die eindeutige, konventionelle Raum- und Zeitgestaltung gehören“,<sup>726</sup> schreibt Christine Laudahn. Reliterarisierung bedeutet also in diesem Sinne eine Reaktivierung der schon bei Hegel hervorgehobenen engen Verknüpfung zwischen Drama und Dialog.

Ist also diese Bedeutung von (Re-)Literarisierung mit der Restitution des dramatischen Modells und der dialogischen Form verbunden, so führt dagegen Brechts Verständnis der Literarisierung konsequent zu einer nicht-dramatischen bzw. postdramatischen Ästhetik und damit auch weg vom Dialog, insofern seit der von Szondi konstatierten „Krise des Dramas“ jede Erschütterung des dramatischen Modells eine Infragestellung des Dialogs mit sich bringt. Die – in dem Begriff der Literarisierung angedeutete – Annäherung des Theaters an die Literatur kann nach der

---

<sup>723</sup> Ebd.

<sup>724</sup> Vgl. dazu insbes. den Beitrag von Sabine Sörgel: „Realismus-Variationen: Themen und Tendenzen des Gegenwartstheaters zwischen Glamour, neuer Bürgerlichkeit und Dokumentarismus“, ebd., S. 111-123.

<sup>725</sup> Vgl. dazu auch Birgit Haas: „Editorial. Dramenpoetik 2007 – Wohin geht das deutschsprachige Drama“, in: dies. (Hg.): *Dramenpoetik 2007. Einblicke in die Herstellung des Theatertextes*, Hildesheim u. a. 2009, S. 7-32, hier S. 19: „[S]eit 1990 [entwickelt sich] eine Theaterlandschaft, in der der Autor und ein – nicht selten aristotelischer – Dramentext wieder zunehmend eine Rolle spielen. Ob man es gutheißt oder nicht: Seit den Neunzigerjahren lässt sich im deutschsprachigen Raum erneut eine Restitution des Dramentextes – im Sinne von schriftlich festgehaltenem Text – beobachten“. Zwei Jahre zuvor hatte Birgit Haas ihre Feststellungen auch als Forderung nach einem „dramatischen Drama“ formuliert. Vgl. B. Haas: *Plädoyer für ein dramatisches Drama*, Wien 2007. Neben Haas sollen in diesem Kontext folgende Publikationen Bernd Stegemanns genannt werden: *Kritik des Theaters*, Berlin 2013 und *Lob des Realismus*, Berlin 2015.

<sup>726</sup> Christine Laudahn: *Zwischen Postdramatik und Dramatik. Ronald Schimmelpfennigs Raumentwürfe*, Tübingen 2012, S. 11-16, hier S. 11. Laudahn bezeichnet diese Tendenz als „post-postdramatisch“ oder „neodramatisch“ (ebd., S. 12).

Beendigung der Vorherrschaft des dramatischen Textes verschiedene Formen annehmen, die das Schreiben fürs Theater ebenso wie die Inszenierungspraxis betreffen. Im Folgenden möchte ich meine Aufmerksamkeit auf zwei dieser Formen konzentrieren und ihre Relevanz für die Entwicklung des Monologs prüfen: erstens auf die Literarisierung des monologischen (Theater-)Textes und zweitens (im folgenden Abschnitt, 4.1.6) auf die Übertragung von literarischen Werken auf die Theaterbühne, z. B. in der im Gegenwartstheater verbreiteten Form der Romanadaption, die nicht selten auf einem monologischen Prinzip beruht. Dabei fokussiere ich mich vor allem auf begriffliche Fragen und auf die mit ihnen verbundenen ästhetischen Probleme sowie auf allgemeine ästhetische Merkmale bzw. Richtungen der Literarisierung, die in den Kapiteln 5 und 6 anhand von Text- und Aufführungsanalysen konkretisiert werden sollen.

Auf der Ebene des Textes setzt die Literarisierung des Theatermonologs seit den 1960er Jahren die monologische Tradition im Theater wie auch in der Literatur voraus und erfolgt, meiner Ansicht nach, durch die Konzentration auf drei Elemente: die Gattung, den Text bzw. die Textualität und die Sprache, die eng miteinander verflochten sind.

Die Infragestellung des dramatischen Modells brachte auch eine Infragestellung des mit bestimmten Gattungsnormen und -traditionen verbundenen Konzepts der Gattungszugehörigkeit mit sich. Schon seit der „Krise des Dramas“ können nämlich viele Texte, die für das Theater geschrieben werden, aufgrund ihrer äußerlichen Formelemente wie auch ihrer inneren Logik nicht mehr problemlos als Dramen bezeichnet werden. Die Gemeinsamkeit, die der Dramenbegriff implizierte, scheint nicht mehr zu existieren und die Gattungszuordnung wird folglich zum Problem. Gerda Poschmann fasst das Problem so zusammen: „Werke zu Dramenpoetik, -theorie und -analyse implizieren einen Dramenbegriff, dem sich Theatertexte seit der ‚Krise‘ (deren erste Symptome Szondi bereits im ausgehenden 19. Jahrhundert erkennt) zunehmend entziehen.“<sup>727</sup> „Umgekehrt“, wie Theresia Birkenhauer bemerkt, „gibt es heute keine Texte mehr, die aufgrund ihrer gattungsspezifischen Merkmalen oder Eigenheiten ihrer Form ‚bühnenuntauglich‘ wären.“<sup>728</sup> Die Feststellung dieser Tatsache hat wohl

---

<sup>727</sup> Poschmann: *Der nicht mehr dramatische Theatertext*, a. a. O., S. 4.

<sup>728</sup> Birkenhauer: *Schauplatz der Sprache*, a. a. O., S. 15. Vgl. dazu auch: Antoine Vitez: „Faire théâtre de tout“, in: ders.: *Le Théâtre des idées*, hg. v. Danièle Sallenave, Paris 1991, S. 199-220.

befreiend auf viele zeitgenössische Theaterautoren gewirkt und sie zu gattungsübergreifenden Schreibweisen ermutigt.

Eine sehr wichtige Rolle spielte außerdem die parallele Schreibtätigkeit vieler zeitgenössischer Theaterautoren als Prosaautoren oder Lyriker: Samuel Beckett, Thomas Bernhard, Peter Handke und Elfriede Jelinek sind bekannt sowohl für ihre Theaterstücke als auch für ihr Erzählwerk, während sich Heiner Müller neben seiner Theatertextproduktion intensiv mit Lyrik befasste und Gedichte schrieb – um nur bei einigen markanten Beispielen zu bleiben. Das Schreiben per se, das sich in der Spanne eines Gesamtwerks eines Autors/einer Autorin ständig entwickelt, sich verschiedener Formen und Mittel bedient und doch einem tieferen, einheitlichen Plan zu folgen scheint, relativiert die Bedeutung der Unterschiede zwischen den Gattungen und begünstigt die Überschreitungen und die Übergänge. So werden die Grenzen zwischen Theater und Lyrik, zwischen Theater und Prosa fließender, werden immer wieder neu gedacht, verhandelt und verschoben.

Die Erschütterung des dramatischen Modells, die bewusste und methodische Annäherung des Theaterschreibens an die Literatur und die daraus resultierende Relativierung der Gattungsunterschiede, die Grenzverschiebung zwischen den Gattungen führten zu einem neuen Interesse am Text bzw. an der Textualität, das wohl nicht mehr dem strukturalistischen, sondern dem poststrukturalistischen und dekonstruktiven Verständnis vom Text entspricht: Im Rahmen des poststrukturalistischen und dekonstruktiven Denkens wird nämlich die Auffassung des Textes als lineares, geschlossenes, fixiertes Objekt abgelehnt, vielmehr begreift man den Text als „signifikante Praxis“<sup>729</sup>, „die in einem konkreten sozialen und gesellschaftlichen Kontext entsteht“<sup>730</sup> als „Produktivität (...), die die Sprache der Repräsentation, der Kommunikation und der Expression bearbeitet, neu verteilt, differenziert und erweitert.“<sup>731</sup>

Die Verwandlung des für die Theaterbühne bestimmten Textes im Zuge der Entwicklung einer postdramatischen Schreibästhetik und in Zusammenhang mit der Veränderung des Textbegriffs im poststrukturalistischen Diskurs hat Hans-Thies Lehmann mit folgenden Worten beschrieben:

---

<sup>729</sup> Doris Kolesch: „Textualität“, in: Fischer-Lichte, Kolesch und Warstat (Hg.): *Metzler Lexikon Theatertheorie*, a. a. O, S. 357 ff., hier S. 358.

<sup>730</sup> Ebd.

<sup>731</sup> Ebd.

Der Textbegriff hat sich dynamisiert. Weniger seine als fertig erscheinende Gestalt als der Prozess seines Werdens, das ‚Schreiben‘ mit seiner prinzipiellen Offenheit, seiner Unabgeschlossenheit und Vieldeutigkeit ist in den Vordergrund getreten: der ‚Geno-Text‘ unter dem ‚Phäno-Text‘, der Rhythmus des ‚Semiotischen‘ unter dem ‚Symbolischen‘, die Aktivität des Webens, die dem fertigen Gewebe vorausgeht. Der Text ist „gebastelt aus widerstreitenden Wünschen und Träumen, inkompatiblen Ideologemen, vor-, halb- und unbewussten Impulsen, Motiven und Verdrängungen ihrer Autoren. Bei den Größten unter ihnen passt viel weniger zusammen, als Schulweisheit sich träumen lässt.“ Ihre Texte bestehen „aus (oft genug genialen) Strategien, die widerstreitenden Elemente zusammenzubringen, Abgründe zu überspielen, die formalen Konstrukte vorm Zerfall zu retten. Die Einheit der Texte ist Schein, die Illusion davon Produkt der Konvention.“ Brecht bevorzugte nicht umsonst den Namen ‚Stückeschreiber‘, weil der Autor Stück-Werke hervorbringt.<sup>732</sup>

Um das Fehlen eines Gattungsbegriffes, der der realen Situation des Schreibens für Theater nach der Krise des Dramas Rechnung tragen würde, zu kompensieren, entwickelte Gerda Poschmann den Begriff des ‚Theatertextes‘ in Abgrenzung zum tradierten und normativen Dramenbegriff. Zugleich verwendete sie neben dem Oberbegriff des Theatertextes auch den Begriff der dramatischen Form, den sie ebenfalls dem Drama gegenüberstellte: Die dramatische Form beziehe sich nur auf die „rein äußerlichen Strukturmerkmale des Dramas“<sup>733</sup> (d. h. auf die Figuration und Narration), müsse also nicht notwendigerweise dem repräsentationalen Funktionsmodell des Dramas folgen.<sup>734</sup>

Es ist in erster Linie die „Spannung zwischen Theater und Text“<sup>735</sup> die von den Theaterreformen und Avantgarden des 20. Jahrhunderts „bewusst aufgenommen“ und in den Mittelpunkt des Experimentierens gestellt wurde, die nun, Poschmann zufolge,

---

<sup>732</sup> Hans-Thies Lehmann: „Just a word on a page and there is the drama. Anmerkungen zum Text im postdramatischen Theater“, in: Heinz Ludwig Arnold (Hg.): *Theater fürs 21. Jahrhundert*, Sonderband text + kritik, München 2004, S. 26-33, hier S. 26. Die beiden Zitate im Zitat sind Selbstzitate, d. h. sie stammen aus folgendem Text Lehmanns: Hans-Thies Lehmann: „Stücke Zertrümmern“, in: *Zeitung des Schauspielhauses Bochum*, Nr. 25, 1999, S. 8-12.

<sup>733</sup> Poschmann: *Der nicht mehr dramatische Theatertext*, a. a. O., S. 1.

<sup>734</sup> Poschmann formuliert diese Unterscheidung mit der größtmöglichen Klarheit in der folgenden Passage: „Nicht alle Theatertexte, welche die dramatische Form nutzen, sind als Dramen verstehbar, so sind nach unserer Definition etwa Theatertexte Becketts, die miteinander sprechende Figuren auf die Bühne bringen, dramatisch der Form nach, aber eben nur der Form nach: Beckett nutzt die dramatische Form kritisch.“ (ebd., S. 49.)

<sup>735</sup> Ebd., S. 42.

„zum konstitutiven Merkmal der Gattung“ des Theatertextes werde.<sup>736</sup> Dass durch die „Überwindung der dramatischen Form“ (aber auch in ihrer „Umfunktionierung“ oder „Unterwanderung“),<sup>737</sup> die Poschmann in der zeitgenössischen Theatertextproduktion beobachtet, ein anderes Verhältnis von Theater und Text angestrebt wird, wie es auch bei allen avantgardistischen Versuchen der Fall war, wird durch Poschmanns Begrifflichkeit und Argumentation sehr klar. Dieses Verhältnis werde in dem Begriff der ‚Texttheatralität‘<sup>738</sup> impliziert, den Poschmann im Anschluss an Helga Finters Begriff des ‚Texttheatralischen‘ entwickelt<sup>739</sup> und als Bestimmungskriterium für Theatertexte bezeichnet.<sup>740</sup> Theatertexte werden demnach ganz allgemein als „sprachliche Texte, denen eine performative, theatralische Dimension innewohnt“<sup>741</sup> definiert. Die Texttheatralität beziehe sich also auf „diejenigen Qualitäten eines Textes“, „die solch szenische Theatralität entweder implizieren oder durch Eigenarten sprachlicher Gestaltung nachempfinden“,<sup>742</sup> d. h. „die Theatralität der Aufführung nicht nur sprachlich repräsentieren“, sondern „auch in der Sprachgestaltung selbst ‚präsentieren‘“<sup>743</sup>, was ihnen mittels Aktivierung der performativen Dimension der Sprache „durch Akzentuierung der Materialität der Signifikanten“<sup>744</sup> gelingt. Es handelt sich dabei um eine autoreflexive, „analytische Theatralität“,<sup>745</sup> die Poschmann von der traditionellen, konventionellen Theatralität dramatischer Theatertexte (Dramatizität) abgrenzt: Die analytische Theatralität sei nicht mehr binnenfiktional zu begreifen. „Vielmehr muß sie“, so Poschmann, „– mit Hilfe des Verständnisses von Theatralität als eines vom jeweiligen ‚Rezeptionsrahmen‘ abhängigen ‚Wahrnehmungsmodus‘ – im äußeren Kommunikationssystem, im Spiel-Raum zwischen Bühne und Zuschauerraum, situiert werden.“<sup>746</sup>

---

<sup>736</sup> Ebd.

<sup>737</sup> „Umfunktionierung“ (ebd., S. 128), „Unterwanderung“ (ebd., S. 177) und „Überwindung“ (ebd., S. 259) stellen nach Poschmann drei der „Möglichkeiten des Umgangs mit der dramatischen Form“ (ebd., S. 55) dar, die sie im dritten Kapitel ihrer Studie anhand von Beispielen konkretisiert und analysiert.

<sup>738</sup> Ebd., S. 42 ff.

<sup>739</sup> Vgl. ebd., S. 31, Anm. 48.

<sup>740</sup> Poschmann unterscheidet dabei zwischen szenischer Theatralität und Texttheatralität (ebd., S. 42 ff.). Beiden Begriffen wird ein Verständnis von Theatralität als „Autoreflexion theatraler Signifikantenpraxis“ (ebd., S. 33) zugrunde gelegt. Dieses Verständnis von Theatralität, das durch die Einsicht in den historisch-kulturellen Wandel des Theatralitätsbegriffs ermöglicht wird, sei, Poschmann zufolge, „unvereinbar (...) mit dem auf repräsentationaler Ästhetik basierenden Theatralitätsbegriff, den bis dahin das Drama ebenso impliziert wie das dramatische Theater.“ (ebd., S. 33).

<sup>741</sup> Ebd., S. 42.

<sup>742</sup> Ebd., S. 43.

<sup>743</sup> Ebd., S. 44.

<sup>744</sup> Vgl. Katharina Keim: *Theatralität in den späten Dramen Heiner Müllers*, Tübingen 1995, S. 42, auf die auch Poschmann verweist.

<sup>745</sup> Poschmann: *Der nicht mehr dramatische Theatertext*, a. a. O., S. 44-47.

<sup>746</sup> Ebd., S. 45.

Diese Eigenschaften, die Poschmann der Texttheatralität zuschreibt, bezeugen auch eine Affinität ihres Begriffs des Theatertextes zu dem im Zuge dekonstruktiver und poststrukturalistischer Überlegungen revidierten Textbegriff, in dem nicht zuletzt der Praxis der Rezeption eine große Bedeutung zukommt und durch den folglich die Rolle des Rezipienten aufgewertet wird. Doris Kolesch formuliert dies wie folgt: „Das dekonstruktive und poststrukturalistische Verständnis von T.[extualität] entgrenzt, prozessualisiert und dynamisiert den Textbegriff, betont seinen performativen Charakter und hebt die Relation von Text und Leser hervor, da Text immer nur im Moment einer Tätigkeit, genauer im Vollzug des kommentierenden, differenzierenden, modifizierenden oder abschweifenden Weiterschreibens eines vorhandenen Textes durch den Leser entsteht.“<sup>747</sup>

Poschmann widmet eine Einheit ihrer Studie dem „Sonderfall monologischer Theatertext“.<sup>748</sup> Analog zur Unterscheidung zwischen Drama und Theatertext verwendet sie den ‚monologischen Theatertext‘ als Oberbegriff („Theaterstück für einen einzigen Darsteller“<sup>749</sup>), das Monodrama dagegen als „seine figurativ-narrative und fiktionale Ausprägung“.<sup>750</sup> Das heißt, sie überträgt die allgemein geltende Definition des Monodramas auf den Begriff des ‚monologischen Theatertextes‘ und präzisiert und historisiert zugleich die Bestimmung des Monodramas durch die Kriterien der Fiktionalität, der Figuration und der Variation, wobei seine Abhängigkeit vom Drama betont wird.

Mein Untersuchungsfeld geht aber weit über die Bestimmung des monologischen Theatertextes hinaus, so wie ihn Poschmann bestimmt. Das zentrale Kriterium eines monologischen Theatertextes ist nämlich für sie, dass der Text für einen einzigen sprechenden Darsteller und eventuell für stumme Nebenrollen konzipiert ist. Meiner Meinung nach hat diese strikte Eingrenzung den Nachteil, dass auf diese Weise eine Reihe von Theatertexten ausgeschlossen werden, die zwar für mehr als eine sprechende Person geschrieben sind, oder das Thema der Besetzung bewusst offen lassen, bei denen aber immerhin der monologischen Rede quantitativ wie auch qualitativ eine wichtige Rolle zukommt: Texte, die eine weitgehend monologische Struktur aufweisen (wie z. B. Heiner Müllers *Hamletmaschine*), oder Texte, die den Monolog neben

---

<sup>747</sup> Kolesch: „Textualität“, in: Fischer-Lichte, Kolesch und Warstat (Hg.): *Metzler Lexikon Theatertheorie*, a. a. O., S. 358.

<sup>748</sup> Vgl. Poschmann: *Der nicht mehr dramatische Theatertext*, a. a. O., S. 227-255.

<sup>749</sup> Ebd., S. 229.

<sup>750</sup> Ebd., S. 228.

anderen Rede- und Textformen (kurze Dialogszenen oder Dialogfragmente, Berichte, chorische Passagen, Textcollagen usw.) und gleichwertig mit ihnen in ihre Struktur miteinbeziehen (z. B. Xavier Durringers *Chroniques, des jours entiers, des nuits entières*, Rainald Goetz's *Jeff Koons*, oder Dea Lohers *Diebe*).

Anders als beim ‚monologischen Theatertext‘ ist beim Begriff der Monologizität nicht die Anzahl der beteiligten Personen, die oft im Text gar nicht angegeben wird, sondern das monologische Organisationsprinzip entscheidend. Nur durch die Konzentration auf die Struktur des Textes und das zugrunde liegende Organisationsprinzip kann die Vielfalt der monologischen Formen in der zeitgenössischen Theatertextproduktion als solche wahrgenommen und hervorgehoben werden. Diese Vielfalt der seit den 1960er Jahren entwickelten monologischen Textformen anhand von einigen – historisch bedeutsamen, repräsentativen und/oder in ihrer Eigenart interessanten – Beispielen nachzuzeichnen, stellt ein wichtiges Ziel der vorliegenden Arbeit dar (s. Kapitel 5. und 6.).

Auch bei den Theatertexten, die sogenannte ‚Sprachflächen‘ oder ‚Textflächen‘ bilden, beispielsweise in vielen Texten Elfriede Jelineks, wird oft die Monologisierung der Rede mit einem Textverständnis verknüpft, das dem Konzept des Textes bzw. der Textualität in der poststrukturalistischen und dekonstruktiven Theorie entspricht. Jelineks Sprachflächen „zeichnen sich“, Doris Kolesch zufolge, „durch heterogenste Diskursmontagen, durch das Herbeizitieren und Simulieren fremder, zugleich allzu vertrauter Stimmen, durch das Ausstellen gesellschaftlicher Macht-, Herrschafts- und Geschlechterstrukturen in der Entfaltung metaphorischer Polysemie und durch das Vorführen der Sprache als einer Äußerlichkeit aus,<sup>751</sup> wodurch die „Rückbindung des Sprechens sowohl an feste sprachliche Formen als auch an eine personale, psychologische oder leibliche Einheit des Sprechenden (...) unmöglich gemacht“<sup>752</sup> werde. In diesem Sinne „entziehen sich“ die Textflächen „aber auch herkömmlichen Besetzungskategorien“,<sup>753</sup> wie Karlheinz Braun schreibt. Die Entscheidung, ob „aus

---

<sup>751</sup> Doris Kolesch: „Ästhetik der Präsenz. Die Stimme in *EIN SPORTSTÜCK* (Einar Schleef) und *GIULIO CESARE* (Societas Raffaello Sanzio)“, in: Fischer-Lichte, Kolesch und Weiler (Hg.): *Transformationen*, a. a. O., S. 57-69, hier S. 61.

<sup>752</sup> Ebd., S. 62.

<sup>753</sup> Karlheinz Braun: „Sätze zum MonoDrama“, Einleitung in: ders. (Hg.): *MonoDramen im Verlag der Autoren*, Frankfurt am Main 2014, S. 9-20, hier S. 17.

den jeweiligen Textflächen eine Solo-Performance (...) oder eine fürs ganze Ensemble<sup>754</sup> werde, bleibe den Theatermachern überlassen.

Neben der Gattungsproblematik und den formalen und strukturellen Elementen, die gemeinsam den Charakter und die Funktion des zeitgenössischen Theatertextes bestimmen, spielt bei dem Prozess der Literarisierung die Sprache an sich eine zentrale Rolle. Die Bezeichnungs- und Mitteilungsfunktion der Sprache tritt zugunsten ihrer poetischen bzw. autoreflexiven Funktion zurück, d. h. der Eigenwert und die Mehrdeutigkeit der Sprache treten in den Vordergrund. Mit den Worten Gerda Poschmanns: „Nach der strukturalistischen Schule ist die poetische Funktion der Sprache zu bestimmen als Entautomatisierung der Zuordnung von Bezeichnendem (*signifiant*) und Bezeichnetem (*signifié*), der sprachliche Signifikant erhält also Eigenwert vor seinem rein kommunikativen ‚Gebrauchswert‘ zur Bezeichnung eines Signifikats, das sprachliche Zeichen wird im ästhetischen Gebrauch autoreflexiv, was zum Phänomen der Mehrdeutigkeit solcher Sprache führt.“<sup>755</sup>

Im Anschluss an Poschmann macht Theresia Birkenhauer auf die Verbindung zwischen dem Hervortreten der poetischen Dimension der Sprache und dem Zurücktreten der „dramatische[n] Handlungslogik“<sup>756</sup> und des „Figurenbezug[s]“<sup>757</sup> aufmerksam: „Dort, wo die Sprache nicht in der Figurenrede aufgehe, trete ihre ‚poetische‘ oder ‚autoreflexive Funktion‘ in Erscheinung.“<sup>758</sup> In der Tat lässt sich die Befreiung der Sprache von ihrer obligatorischen Bindung an konkrete Subjekte bzw. Redeinstanzen, von ihrer Charakterisierungs- und Verständigungsfunktion und von der dramatischen Handlungslogik, das „Zurückdrängen der Fabel zugunsten der Sprache“<sup>759</sup> in vielen „nicht mehr dramatischen“ Theatertexten seit den 1960er Jahren beobachten. In poststrukturalistischen Diskursen, und insbesondere in der lacanschen Psychoanalyse wird dieser Prozess, bei dem die Sprache Eigenwert bekommt und über das Aussagesubjekt dominiert, in der Formulierung zugespitzt, das Subjekt werde von der Sprache gesprochen.

---

<sup>754</sup> Ebd.

<sup>755</sup> Poschmann: *Der nicht mehr dramatische Theatertext*, a. a. O., S. 177.

<sup>756</sup> Birkenhauer: *Schauplatz der Sprache*, a. a. O., S. 43.

<sup>757</sup> Ebd.

<sup>758</sup> Ebd. Ausführlicher zu diesem Thema, ebd., S. 50 ff. Hinsichtlich der Sprache reformuliert Birkenhauer den Gegensatz von ‚dramatisch‘ und ‚nicht mehr dramatisch‘ bzw. ‚postdramatisch‘ als Gegensatz von ‚dramatisch‘ und ‚poetisch‘ (vgl. ebd., S. 42 ff.)

<sup>759</sup> Poschmann: *Der nicht mehr dramatische Theatertext*, a. a. O., S. 177.

Für meine Betrachtung ist dennoch die Bewahrung der Bindung des monologischen Sprechens an eine oder mehrere Redeinstanzen von großer Bedeutung, auch wenn es sich dabei um schwer erkennbare, dezentrierte, inkohärente, zerrissene oder plurale Subjekte handelt, oder wenn gerade die Diskrepanz zwischen Sprache bzw. Sprechen und Sprecher/-in thematisiert und problematisiert wird.

In dieser Hinsicht distanzieren mich von Andrzej Wirth, der in seinem schon erwähnten Aufsatz „Vom Dialog zum Diskurs. Versuch einer Synthese der nachbrechtschen Theaterkonzepte“ (1980) die sich in vielen zeitgenössischen Theaterformen abzeichnende Entfernung vom Dialog mit einem depersonalisierten bzw. entindividualisierten Sprechen gleichsetzt, das wiederum als Diskurs des Autors (bzw. des Regisseurs) zu verstehen sei: „Das dialogische ‚Theater der Individuen‘ wird zugunsten eines Theaters des Autors (‚Das Selbst als Text‘) überwunden.“<sup>760</sup> Die neue Kompositionslogik, die vom traditionellen Modell der dialogischen Struktur abweicht („Die Form der *Ansprache*, einmal eine Teilstruktur, wird zur Grundstruktur des Dramas“<sup>761</sup>), wird so einem älteren Subjektivitätskonzept untergeordnet, nach dem der Autor bzw. der Regisseur ‚seinen‘ Diskurs im Text bzw. in der Aufführung durchsetzt und die Figuren zu Trägern dieses Diskurses macht.<sup>762</sup>

Hans-Thies Lehmann hat überzeugend argumentiert, dass es in Bezug auf das neue Theater problematisch sei, die szenische Polyphonie einem einzigen (dominanten) Diskurs und damit auch einer Diskursinstanz zuschreiben zu wollen, wie bei Wirth der Fall sei.<sup>763</sup> Ebenso problematisch scheint mir, das monologische Sprechen, auf das sich Wirth anhand von Beispielen bezieht (an manchen Stellen des Textes verwendet er sogar den ‚Solilog‘ quasi als Synonym des ‚Diskurses‘), von dem/der Sprechenden loszulösen und nur mit dem – abstrakt konzipierten – Diskurs des Autors/der Autorin in Verbindung zu bringen.

---

<sup>760</sup> Wirth: „Vom Dialog zum Diskurs“, in: *Theater Heute* 1 (1980), a. a. O., S. 17.

<sup>761</sup> Ebd., S. 16.

<sup>762</sup> Wirth endet seinen Aufsatz mit folgenden Sätzen: „Und es scheint nur so, daß die Bühnenfiguren in diesem dialoglosen Theater sprechen. Es wäre richtiger, zu sagen, daß sie von dem Urheber der Spielvorlage gesprochen werden oder daß das Publikum ihnen seine innere Stimme verleiht.“ (ebd., S. 19.)

<sup>763</sup> Vgl. Lehmann: *Postdramatisches Theater*, a. a. O., S. 46 f.: „Der Polylog (Kristeva) des neuen Theaters löst sich aber von solcher auf *einen* Logos zentrierten An-Ordnung häufig ab. Es kommt zu einer mehreren möglichen Nutzungen offenstehenden *Dispositionen von Sinn- und Klangräumen*, die nicht mehr ohne weiteres einem (individuellen oder kollektiven) Organisator oder Organon zugeschrieben werden kann. (...) Von einem Diskurs des Theaterschöpfers könnte im neuen Theater nur dann die Rede sein, wenn man ‚dis-currere‘ wörtlich als Auseinanderlaufen versteht. Eher scheint es, daß gerade der *Ausfall* der Ursprungsinstanz eines Diskurses im Verein mit der Pluralisierung der Sendeinstanzen auf der Bühne zu neuen Wahrnehmungsweisen führt.“

Anders formuliert: So vielstimmig und disparat das monologische Sprechen auch artikuliert wird, so sehr es sich von der traditionellen Darstellungs- und Charakterisierungslogik entfernt hat, ist es meines Erachtens nicht von der Subjektivität der sprechenden Person bzw. der Redeinstanz zu trennen. Den Beziehungen zwischen Monologizität und Subjektivität, die in dem seit den 1960er Jahren veränderten diskursiven, theaterästhetischen und soziokulturellen Kontext neu zu bestimmen sind, ist das nächste Kapitel der vorliegenden Arbeit gewidmet.

„Die Befreiung der Sprache aus ihrer illusionistischen Szenenimmanenz“,<sup>764</sup> wie sie Peter Szondi schon für das lyrische Drama des Fin de siècle konstatiert, die als poetisch verstandene Autoreflexivität und Mehrdeutigkeit der Sprache stellt auf jeden Fall ein wesentliches Formelement vieler monologisch aufgebauten Theatertexte der letzten Jahrzehnte dar und ist daher als Basis für die oft komplexe Kompositionslogik und Formsemantik dieser Texte zu betrachten. Die poetische Funktion der Sprache sei zudem, so Poschmann in Anlehnung an Pfister, die einzige unter den – nach Jacobsons Modell bestimmten – grundlegenden Funktionen der Sprache, die „im Normalfall nur für das äußere Kommunikationssystem relevant“ sei, „nicht aber für die Kommunikation der Figuren.“<sup>765</sup> Poschmann fügt hinzu: „Das heißt aber, daß die Betonung der poetischen Funktion der Sprache gekoppelt ist an ein Vordrängen der externen theatralen Kommunikation, während die Bühnenvorgänge im inneren Kommunikationssystem beliebig werden, puren Spielcharakter bekommen und teilweise gar nicht mehr als ‚Kommunikationssystem‘ beschreibbar sind.“<sup>766</sup> Die Wichtigkeit dieser Bemerkung für die Zwecke meiner Untersuchung, d. h. die enge Verbindung zwischen „externer theatralen Kommunikation“ (die Poschmann mit der poetischen Funktion der Sprache verknüpft) und Monologizität, die zu einer Rückgewinnung der in der traditionellen Dramentheorie abgelehnten kommunikativen Funktion des monologischen Sprechens führt, werde ich im Folgenden dieser Arbeit an verschiedenen Stellen thematisieren und analysieren. Hier sei nur hinzugefügt, dass durch eine solche Betrachtung nicht zuletzt die in der Theorie verbreitete Auffassung über das enge Verhältnis zwischen poetischem und monologischem Prinzip um interessante Dimensionen bereichert und aktualisiert wird.

---

<sup>764</sup> Peter Szondi: *Das lyrische Drama des Fin de siècle*. Studienausgabe der Vorlesungen, Bd. 4, hg. v. Henriette Beese, Frankfurt am Main 1975, S. 175.

<sup>765</sup> Poschmann: *Der nicht mehr dramatische Theatertext*, a. a. O., S. 179.

<sup>766</sup> Ebd.

#### 4.1.6 Literarisierung des Theaters als Theatralisierung der Literatur: Zu den Bühnenadaptionen von Erzähltexten

Ein anderes Feld, in dem sich die in den letzten Jahrzehnten zunehmende Annäherung zwischen Theater und Literatur beobachten lässt, und das auch für die Tendenz zum monologischen Sprechen im Gegenwartstheater relevant ist, ist die Dramatisierung und Inszenierung literarischer Werke (meist Romane oder Novellen) auf der Theaterbühne. Obwohl die szenische Adaption epischer Stoffe eine „Konstante im europäischen Theater“<sup>767</sup> seit der Antike ist, lässt sich seit den 1990er Jahren in Deutschland wie auch in anderen europäischen Ländern eine bemerkenswerte Erneuerung des Interesses an solchen Adaptionen beobachten.<sup>768</sup> Erfolgreiche Romane der Gegenwart, Romandramatisierungen für das Kinder- und Jugendtheater, sowie einflussreiche, ‚kanonische‘ Werke aus den letzten 250 Jahren bilden laut Birte Lipinski, die 2014 eine umfangreiche Studie mit dem Titel *Romane auf der Bühne. Form und Funktion von Dramatisierungen im deutschsprachigen Gegenwartstheater* veröffentlicht hat, die Schwerpunkte der aktuellen Praxis von Dramatisierung und Aufführung.<sup>769</sup> Die Bühnenbearbeitung kanonischer Werke der Weltliteratur habe, so Lipinski, „in den letzten 20 Jahren besonders stark zugenommen“,<sup>770</sup> dabei zählen, zumindest in Deutschland, die Romane von Franz Kafka, Thomas Mann und Fiodor Dostojewski zu den beliebtesten Werken, die immer wieder als Vorlage für zahlreiche Bühnenadaptionen dienen.<sup>771</sup>

---

<sup>767</sup> Vgl. Lipinski: *Romane auf der Bühne*, a. a. O., S. 4.

<sup>768</sup> Dieses wachsende Interesse zeigt sich im Falle Deutschland in der Werkstatistik „Wer spielt was?“ des Deutschen Bühnenvereins, die jedes Jahr die meistgespielten Stücke der Spielzeit auswertet. Der Vergleich zwischen den Jahrgängen 1990/1991 und 2008/2009, den Lipinski in ihrer Studie vorstellt, ist dabei sehr aufschlussreich (vgl. Lipinski: *Romane auf der Bühne*, a. a. O., S. 2). Ähnlich scheint die Lage z. B. in England zu sein. Vgl. Michael Anthony Ingham: *The Prose Fiction Stage Adaptation as Social Allegory in Contemporary British Drama. Staging Fictions*, Lewiston u. a. 2004, S. 9: „By the mid-to-late nineties adaptations from novel sources accounted for over twenty per cent of new theatre performances“ (zitiert nach Lipinski: *Romane auf der Bühne*, a. a. O., S. 4.).

<sup>769</sup> Birte Lipinski: *Romane auf der Bühne. Form und Funktion von Dramatisierungen im deutschsprachigen Gegenwartstheater*, Forum Modernes Theater, Bd. 43, Tübingen 2014, S. 8.

<sup>770</sup> Ebd.

<sup>771</sup> Im November 2008 war auf dem Titelblatt der Zeitschrift *Theater heute* ein großes Portraitfoto von Thomas Mann und darunter der spielerische Satz „Dramatischer Nachwuchs“ als Schwerpunktthema der Ausgabe zu sehen (*Theater heute* 11 (2008), S. 1) Die absurde Bild-Text-Kombination war als Kommentar zu der wohl komischen Situation gemeint, dass allein in der Spielzeit 2008/2009 Thomas Manns Roman *Buddenbrooks* an 14 Theaterhäusern inszeniert wurde. Vgl. dazu auch Lipinski: *Romane auf der Bühne*, a. a. O., S. 1; Hans-Peter Bayerdörfer: „Zurück zu ‚grossen Texten‘? Dramaturgie im heutigen Erzähltheater“, in: Artur Pelka und Stefan Tigges (Hg.): *Das Drama nach dem Drama. Verwandlungen dramatischer Formen in Deutschland seit 1945*, Bielefeld 2011, S. 159-182, hier S. 159 ff.

Lipinski begründet ihre Begriffswahl (‚Dramatisierung‘) durch ihre Absicht, das Feld der Untersuchung auf die textliche „Basis solcher Bühnenstücke“<sup>772</sup> einzuschränken: „Wenn ich hier von Romandramatisierungen spreche, sind damit dramatische Texte gemeint, die sich eindeutig (aber in unterschiedlichem Maße detailliert) auf eine epische Vorlage, eben einem Roman, beziehen. Gegenstand dieser Arbeit sind ausdrücklich die dramatischen Texte. Die Inszenierungen bedürften einer gesonderten Analyse, werden hier jedoch einbezogen, wenn der Dramentext spezifische Angaben zur medialen Situation der Aufführung macht oder Passagen nur aus der Inszenierungspraxis heraus zu verstehen sind.“<sup>773</sup> Indem sie aber die „textliche Basis“ der auf einem Roman basierenden Theateraufführungen mit der dramatischen Form quasi gleichsetzt, und dabei von einer klaren Unterscheidung zwischen „Dramentext“ und „Inszenierungspraxis“ ausgeht, legt sie ein ästhetisches Kriterium zugrunde, d. h. sie lässt den wirklichen (dramatischen oder nicht) Charakter einer solchen textlichen Basis – zumindest begrifflich – unbefragt.

Darüber hinaus ist es üblich, in der Forschung wie auch in feuilletonistischen Beiträgen, den Begriff ‚Dramatisierung‘ auch für den gesamten Prozess der Übertragung eines literarischen Werkes auf die Theaterbühne zu verwenden, d. h. ihn nicht nur auf den – durch Bearbeitung einer literarischen Vorlage entstandenen – (Theater-)Text, sondern auch auf seine szenische Umsetzung und Realisierung zu beziehen. Gegen diese Tradition und ihre theaterästhetischen Implikationen wenden sich ausdrücklich einige Forscher/-innen, die die theaterspezifischen Elemente des Bühnenspiels in Betracht ziehen, sowie das ganze verfügbare Repertoire der Stilmittel im Gegenwartstheater (zu dem an vorrangiger Stelle auch postdramatische Formen gehören) und die verschiedenen Möglichkeiten der ästhetischen Gestaltung. In diesem Kontext wird demnach eine andere Begrifflichkeit anstelle der ‚Dramatisierung‘ vorgeschlagen. So plädiert z. B. Hans-Peter Bayerdörfer in seinem Text „Zurück zu ‚grossen Texten‘? Dramaturgie im heutigen Erzähltheater“ (2011) für den Begriff ‚Theatralisierung‘ und liefert eine klare und überzeugende Begründung dafür:

Keineswegs laufen die genannten Gesichtspunkte auf eine einfache Gleichsetzung oder Nivellierung aller Unterschiede zwischen Erzählwerken und Dramen hinaus, wenn es um Theatralisierung, die Umsetzung in das Bühnenspiel geht. Das literaturwissenschaftliche Analyse-Modell, das bisher bemüht wurde, legt dies auch keineswegs nahe. „Erzähltexte“

---

<sup>772</sup> Lipinski: *Romane auf der Bühne*, a. a. O., S. 1.

<sup>773</sup> Ebd., S. 10.

– wobei hier nun nicht von den ‚Proto-Formen‘ die Rede ist, sondern ausgearbeiteten literarischen Vorlagen – sind „nicht ohne weiteres als Vorlage für eine Theateraufführung“ zu nutzen, sie bedürfen dazu „stets komplexer Umstrukturierungsprozesse“. Diese bestehen aber, um keinen Missverständnis Vorschub zu leisten, nicht einfach darin, Erzähltes in ‚dramatische Form‘ umzuschreiben; verlangt ist zudem auch ein Umdenken auf bühnenspezifische Qualitäten für die Präsentation. Insofern geht es im Folgenden nicht um „Dramatisierung“ sondern um „Theatralisierung“ im spezifischen Sinne von theater- und spiel-bezogener Umstellung.<sup>774</sup>

Bayerdörfer weist darauf hin, dass den Dramaturgen und Regisseuren heutzutage ein viel breiteres Repertoire an ästhetischen Mitteln für ihre Romanadaptionen zur Verfügung steht. Er verweist dabei auf John von Düffel, der in einem 2008 in der Zeitschrift *Theater heute* veröffentlichten Gespräch Folgendes formuliert hat – was auch unabhängig von seiner eigenen Tätigkeit als Dramaturg die gegenwärtige Lage treffend beschreibt: „Formal ist eine Dramatisierung ja heute eine viel offenere Form als vor zwanzig oder dreißig Jahren. Ich kann mich bei der Formensprache des Regietheaters oder des postdramatischen Theaters bedienen. Ich muß nicht alles in eine konventionelle Szene nach der anderen zwingen, und nach fünf Akten fällt der Vorhang.“<sup>775</sup>

Lipinski vertritt ebenfalls die These, dass die ästhetische Sprache, sowie die konkreten Ausdrucksmitteln und Formen der auf einem literarischen Werk basierenden Aufführungen sehr vielfältig seien. Dennoch konstatiert sie für die deutsche Bühne der Gegenwart, neben der Fortsetzung der Linie der formalen Radikalität und Provokation im Umgang mit dem literarischen Stoff, die z. B. in Frank Castorfs Romanadaptionen

---

<sup>774</sup> Bayerdörfer: „Zurück zu ‚grossen Texten‘?“, in: Pelka und Tigges (Hg.): *Das Drama nach dem Drama*, a. a. O., S. 172 f. Vgl. dazu auch Hajo Kurzenberger: „Erzähltheater. Zur Theatralisierung epischer Texte von Franz Kafka und Marguerite Duras“, in: Erika Fischer-Lichte, Wolfgang Greisenegger und Hans-Thies Lehmann (Hg.): *Arbeitsfelder der Theaterwissenschaft*, Forum Modernes Theater, Bd. 15, Tübingen 1994, S. 171-181, hier S. 180: „Es kommt zu eigenen szenischen Formulierungen, die nicht sog. ‚Umsetzungen‘ oder ‚Dramatisierungen‘ des Textes sind.“ In ihrem Buch *Vom Roman zum Theatertext. Eine vergleichende Studie am Beispiel der ‚Leiden des jungen Werther‘ von Johann Wolfgang Goethe*, Saarbrücken 2010, beleuchtet Astrid Kohlmeier die in der Forschung wie auch in der Umgangssprache bestehenden Verwirrung zwischen ‚Adaption‘, ‚Dramatisierung‘, ‚Theatralisierung‘, ‚Bühnenfassung‘ und noch weiteren Begriffen (S. 50-56), um dann ebenfalls ihre Bevorzugung für den Begriff der Theatralisierung zu äußern (S. 56). Theresia Birkenhauer bevorzugt in Bezug auf das zeitgenössische Theater den Begriff ‚Realisierung‘ statt ‚Dramatisierung‘. Vgl. Birkenhauer: *Schauplatz der Sprache*, a. a. O., S. 15: „Prosatexte, Romane, Epen, Lyrik, Hörspiele, alle Arten von Texten werden auf der Bühne ‚realisiert‘, ohne im üblichen Sinn ‚dramatisiert‘ zu sein“.

<sup>775</sup> Jan Bosse und John von Düffel: „Romane, Romane! Prosatexte auf dem dramatischen Prüfstand: ein Gespräch mit dem Regisseur Jan Bosse und dem Autor und Dramaturgen John von Düffel“, in: *Theater heute* 11 (2008), S. 12-15, hier S. 13.

noch zu finden sei, auch eine gewisse „Konventionalisierung“.<sup>776</sup> Diese hänge nicht zuletzt mit dem Beharren auf der dramatischen Form, auf einer kontinuierlichen, mimetischen Darstellung von Geschichten und auf der Übertragung eines Sinnganzen zusammen.<sup>777</sup> Mit dieser Argumentation versucht Lipinski auch ihr Festhalten auf dem Begriff der Dramatisierung zu rechtfertigen.<sup>778</sup>

Unabhängig von der ästhetischen Richtung, der jeweils gefolgt wird, ist für die Praxis der Dramatisierung bzw. Theatralisierung von literarischen Werken das Problem des Gattungs- und Medienwechsels von zentraler Bedeutung;<sup>779</sup> ein Problem, das man auf jeden Fall in Betracht ziehen muss, will man die Funktion des Monologs in solchen Aufführungen begreifen. Sowohl bei den formal radikalen als auch bei den mehr oder weniger konventionellen Bühnenadaptionen literarischer Werke scheint nämlich das monologische Sprechen oft eine wesentliche Rolle zu spielen: Die Erzählstimme der literarischen Vorlage – wenn sie nicht völlig ausbleibt – wird in der Theateraufführung zu einem kleineren oder größeren Teil oder auch vollständig in monologische Rede übertragen und entweder von einer autonomen Erzählerfigur oder, wie es im Gegenwartstheater meistens der Fall ist, von der Hauptfigur bzw. von mehreren Figuren verkörpert.<sup>780</sup> Dabei können sich während der Aufführung sehr

---

<sup>776</sup> Vgl. Lipinski: *Romane auf der Bühne*, a. a. O., S. 7.

<sup>777</sup> Vgl. ebd., S. 415: „Die mimetische Darstellung von Welt – auch wenn sie gebrochen wird – ist eine Grundkonstante der Romandramatisierung. Die meisten der analysierten Adaptionen bleiben nah an der dramatischen Form, stellen fiktionales Geschehen und konsistente Figuren dar.“

<sup>778</sup> Vgl. ebd., S. 19 f., Anm. 65: „Die meisten aktuellen Romanadaptionen für die Bühne bedienen sich allerdings einer recht konventionellen dramatischen Form, wie zu zeigen sein wird. Der Begriff der Dramatisierung ist deshalb nicht nur eindeutiger, sondern der Mehrzahl der Texte durchaus auch angemessen.“

<sup>779</sup> Vgl. Lipinski: *Romane auf der Bühne*, a. a. O., S. 21. Vgl. auch Monika Pietrzak-Franger und Eckart Voigts-Virchow (Hg.): *Adaptations – Performing across Media and Genres*, Trier 2009; Astrid Sebastian: *Auf dem Schnittpunkt zweier Gattungen. Dramatisierungen englischer Romane des 18. Jahrhunderts*, Egelsbach 1994; Bernd Lenz: „Intertextualität und Gattungswechsel. Zur Transformation literarischer Gattungen, in: Ulrich Broich und Manfred Pfister (Hg.): *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*, Tübingen 1985, S. 158-178.

<sup>780</sup> Bayerdörfer betont das Zurücktreten der – schon im Theater der frühen Neuzeit aufgetauchten, im 20. Jahrhundert aber vervielfachten – expliziten Erzählerrollen im Gegenwartstheater und die Verlagerung der Erzählfunktion in die Figuren selbst: „Das besagt aber, dass diese explizite erzählerische Vermittlung heute überwiegend in die dramatis personae selbst verlagert wird. Im Einzelfall ergeben sich dabei sowohl abrupte Veränderungen zwischen dem Status des Erzählers wie des Rollendarstellers, als auch fließende Übergänge zwischen beiden.“ (Bayerdörfer: „Zurück zu ‚grossen Texten‘?“, in: Pelka und Tigges (Hg.): *Das Drama nach dem Drama*, a. a. O., S. 170 f.) Dieser ständige Wechsel zwischen Erzähl- und Darstellungsfunktion bestimmt nach Bayerdörfer das Wesen des heutigen Erzähltheaters: „Unter ‚Erzähltheater‘ könnte man also Bühnenspiele des Schauspieltheaters verstehen, die ihre Grundlage in primär geschehensdarstellenden literarischen Texten haben (...). In der Regel ist aber ein Nebeneinander und Ineinander von Erzählpartien und von Figurenrede zu verzeichnen. In diesem Sinne bezeichnet ‚Erzähltheater‘ Inszenierungen, welche mittels szenischen Anordnungen und Verläufen den geordneten Wechsel von narrativen und impersonierenden Partien von Geschehensdarstellung ermöglichen. Auf der Bühne agieren dann Schauspieler als Geschehensteilnehmer wie als

unterschiedliche Erzählmodi und Fokalisierungen ergeben und einander abwechseln (heterodiegetischer, homodiegetischer oder auktorial-extradiegetischer Monolog<sup>781</sup>), die erstens von dem Verhältnis zwischen einerseits der Teilnahme der Figuren an der Handlung und andererseits ihre Teilnahme am Erzählen abhängen, die zweitens die verschiedenen Möglichkeiten der Perspektivierung der Erzählerstimme in der Literatur nachahmen, und die drittens nicht unbedingt den in der jeweiligen literarischen Vorlage vorhandenen Erzählmodi genau entsprechen.

Darüber hinaus gibt es eine besondere Art und Weise, Dramatisierung von Prosa-Literatur mit monologischer Form zu verknüpfen: die Umarbeitung von Erzähltexten zu Monodramen. So werden bekannte Werke der deutschen und Weltliteratur im Theater als Stücke für einen Darsteller/eine Darstellerin aufgeführt (darunter beispielsweise sehr häufig Goethes *Werther* und Büchners *Lenz*).<sup>782</sup> Auch der literarische innere Monolog, sei es als autonomer Text oder als Teil eines größeren Werkes, ist von Regisseuren und Schauspielern als szenischer Stoff entdeckt und auf die Bühne gebracht worden. Zu den meist aufgeführten Texten zählen hier Arthur Schnitzler Erzählung *Fräulein Else* und der Monolog Molly Blooms aus Joyces *Ulysses*.<sup>783</sup>

Das erneute Interesse des Theaters (inklusive des Schreibens fürs Theater) an der Literatur, die „Wiederannäherung an die Sektoren der literarischen Bestände oder des zeitgenössischen literarischen Schaffens“<sup>784</sup> und die Grenzverschiebung zwischen den Gattungen wirft ein neues Licht auf die wichtige Frage nach dem Verhältnis von Theater und Literatur, die seit dem 18. Jahrhundert in der Theaterpraxis wie auch in der theoretischen Diskussion immer wieder und immer neu gestellt und beantwortet wurde, was u. a. in den Gegenbegriffen ‚Literarisierung‘ und ‚Theatralisierung‘ stichwortartig zum Ausdruck kommt. Mögen heute alte Polemiken im Hinblick auf die gegenwärtige Situation als überholt und nutzlos erscheinen, so bedeutet das nicht, dass sich das

---

Geschehensvermittler, erzählende Passagen und inter-agierende Handlungen bestimmen – in unterschiedlichen Relationen, in wechselnder Dichte und mit gleitenden Übergängen – die Gesamtdarstellung.“ (ebd., S. 179).

<sup>781</sup> Vgl. Lipinski: *Romane auf der Bühne*, a. a. O., S. 355-358.

<sup>782</sup> Vgl. Braun: „Sätze zum MonoDrama“, in: ders. (Hg.): *MonoDramen im Verlag der Autoren*, a. a. O., S. 15.

<sup>783</sup> Ebd., S. 13. Vgl. auch Lehmann: *Postdramatisches Theater*, a. a. O., S. 226: „Zahlreiche Versuche der Theatralisierungen etwa von Fräulein Else oder Molly Blooms Monolog zeugen von dem Wunsch, Texte der literarischen Tradition für eine monologische Theaterform zu gewinnen.“

<sup>784</sup> Bayerdörfer: „Zurück zu ‚grossen Texten‘?“, in: Pelka und Tigges (Hg.): *Das Drama nach dem Drama*, a. a. O., S. 163.

Thema erledigt hat, oder dass es sein konfliktuöses Potenzial verloren hat. Theresia Birkenhauer hat Recht, wenn sie schreibt: „Aber damit ist die Frage nach dem Verhältnis von Literatur und Theater keineswegs gegenstandslos geworden. Im Gegenteil, sie ist – dies ein Vorteil der Auflösung alter Oppositionen – neu und auf andere Weise zu stellen.“<sup>785</sup> Um dieser Forderung gerecht werden zu können und ihre Relevanz für die Entwicklung des monologischen Sprechens im Theater seit den 1960er Jahren zu prüfen, sollte man auf jeden Fall den neuartigen Umgang mit Sprache und Literatur auf der postdramatischen Bühne mit berücksichtigen. Mit diesem Thema werde ich mich im Abschnitt 4.2.3 dieser Arbeit befassen.

## 4.2 Performativierung

### 4.2.1 Autobiographische Solo-Performance und Theatermonolog

Sowohl die Herausbildung der Aktions- und Performance-Kunst als auch die „performative Wende“<sup>786</sup> im Theater und in den anderen Künsten seit den Neo-Avantgarden der 1960er Jahre<sup>787</sup> sind, folgt man Erika Fischer-Lichtes Untersuchungen, durch die Verlagerung des Gewichts von der referentiellen zur performativen Funktion gekennzeichnet, d. h. von der „Darstellung von Figuren,

---

<sup>785</sup> Birkenhauer: *Schauplatz der Sprache*, a. a. O., S. 16.

<sup>786</sup> Vgl. Erika Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt am Main 2004, S. 22.

<sup>787</sup> Nur wenig früher, in den 1950er Jahren wurde der Begriff des Performativen auch in den Geisteswissenschaften – insbesondere in der Sprachphilosophie, in der Ethnologie und in der Literaturtheorie – entdeckt (vgl. Erika Fischer-Lichte: „Grenzgänge und Tauschhandel. Auf dem Wege zu einer performativen Kultur“, Einleitung in: Erika Fischer-Lichte, Friedemann Kreuder und Isabel Pflug (Hg.): *Theater seit den 60er Jahren. Grenzgänge der Neo-Avantgarde*, Tübingen und Basel 1998, S. 1-20, hier, S. 12-15.). 1955 von John L. Austin geprägt (in seinen Vorlesungen, die er an der Harvard-Universität unter dem Titel *How to do things with words* hielt und die postum im Jahre 1962 veröffentlicht wurden) und als Sprechakttheorie ausgearbeitet, „verlor“ der Begriff des Performativen allmählich „an Prominenz“, bis er dann in den 1990er Jahren – wie es Fischer-Lichte formuliert hat – „eine zweite Karriere“ erlebte (Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*, a. a. O., S. 36), nachdem ihn Judith Butler in ihrem Text „Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory“ (1988) in die Kulturphilosophie einführte. Ohne explizit auf Austin zu verweisen, hat Butler in ihrem Text das Bezugs- und Verwedungsfeld des Begriffs des Performativen erweitert, sodass man ihn von nun an nicht nur auf Sprechhandlungen sondern auch auf körperliche Handlungen anwenden kann. Die Resonanz, die diese Rekonzeptualisierung des Begriffs des Performativen in den Kulturwissenschaften fand, war so groß, dass sie zu einem Wechsel der Forschungsperspektiven führte: Das traditionelle Text-Modell, d. h. die lange Zeit dominante Vorstellung von der ‚Kultur als Text‘ wurde nun von dem Performance-Modell, von der Vorstellung von der ‚Kultur als Performance‘ ersetzt. (Vgl. Fischer-Lichte, ebd.; vgl. auch: Erika Fischer-Lichte: „Einleitung: Von ‚Kultur als Text‘ zu ‚Kultur als Performance‘. Theatralität und Performativität als kulturwissenschaftliche Begriffe“, in: dies.: *Performativität. Eine Einführung*, Bielefeld 2012, S. 9-34.)

Handlungen, Beziehungen, Situationen etc.“<sup>788</sup> zum „Vollzug von Handlungen“<sup>789</sup> (inklusive der Sprechhandlungen). Diese Schwerpunktverlagerung war konstitutiv für die neue Kunst der Performance ebenso wie für den Performativierungsprozess des Theaters, der jedoch früher, in den historischen Avantgarden des ersten Drittels des 20. Jahrhunderts begonnen hatte und dann „durch Faschismus und Stalinismus abrupt und brutal abgebrochen“<sup>790</sup> wurde. Die „Neuentdeckung des Performativen in den fünfziger Jahren“<sup>791</sup> die laut Fischer-Lichte „nicht lediglich als eine Wiederholung zu werten ist“<sup>792</sup> führte nicht nur zur Entstehung der Performance Kunst, sondern auch zu „neuen performativen Ästhetiken (...), die sich durch/in Grenzgänge(n) zwischen Theater, Musik, bildender Kunst, Literatur, anderen *cultural performances* herausbilde[te]n“<sup>793</sup> und trugen dadurch zu einer Neudefinition des Theaters bei:

Da alle [Künste] als Performance vollzogen und beschrieben werden, läßt sich die These formulieren, daß sie sich – zwar nicht in einem Wagnerschen Gesamtkunstwerk, jedoch – im Theater bzw. als Theater vereinigen. Damit sind sowohl Theater als auch die anderen Künste neu definiert: Theater ist als performative Kunst *par excellence* ausgewiesen. Denn es konstituiert sich durch das Zusammenspiel eben jener Faktoren, die aus meiner Sicht heute die Performance als modellbildend und den Begriff des Performativen als einen Schlüsselbegriff erscheinen lassen: eine spezifische Art der Raumwahrnehmung, ein besonderes Körperempfinden, eine bestimmte Form von Zeiterlebnis sowie eine neue Wertigkeit von Materialien und Gegenständen.<sup>794</sup>

Auch Hans-Thies Lehmann widmet ein Kapitel in *Postdramatisches Theater* der Beziehung zwischen Theater und Performance,<sup>795</sup> in einem Versuch, das Feld, das diese Beziehung aufspannt, zu erforschen und dadurch den Diskurs des postdramatischen Theaters zu bereichern.<sup>796</sup> Eine „als unmittelbar intendierte Erfahrung des Realen“<sup>797</sup> die alle Elemente der Aufführung durchdringe (Zeit, Raum, Körper) und die Funktion der Repräsentation unterminiere, bestimme nach Lehmann

---

<sup>788</sup> Fischer-Lichte: „Grenzgänge und Tauschhandel“, a. a. O., S. 2.

<sup>789</sup> Ebd., S. 3

<sup>790</sup> Ebd., S. 17.

<sup>791</sup> Ebd.

<sup>792</sup> Ebd.

<sup>793</sup> Ebd., S. 19.

<sup>794</sup> Ebd., S. 11.

<sup>795</sup> Vgl. Lehmann: *Postdramatisches Theater*, a. a. O., S. 241-260.

<sup>796</sup> Vgl. ebd., S. 246: „Es kann hier nur darum gehen, den Überschneidungsbereich von Theater und Performance Art zu benennen, weil er zum Diskurs des postdramatischen Theaters gehört, nicht um eine irgend zulängliche Analyse der Performance Art selbst.“

<sup>797</sup> Ebd., S. 241.

den „Grenzbereich zwischen Performance und Theater“<sup>798</sup>. Auf diese grundlegende Realerfahrung seien viele ästhetische Mechanismen (wie die „performative Setzung ohne Begründung in einem Darzustellenden“, <sup>799</sup> die „kommunikative Intensität“<sup>800</sup> oder der Prozess der Verwandlung) des neuen Theaters zurückzuführen.

Die zunehmende Performativierung des Theaters seit den 1960er Jahren ließ auch die Entwicklung des Theatermonologs nicht unbeeinflusst: Unter dem Einfluss der Performance und im Zuge der Herausbildung einer performativen Ästhetik im postdramatischen Theater wurden auch die performativen Dimensionen und Funktionen des monologischen Sprechens entdeckt und hervorgehoben. Um die Performativierung des Monologs besser zu begreifen, richte ich zunächst meine Aufmerksamkeit auf das Genre der autobiographischen Solo-Performance, die sich seit den 1970er Jahren vor allem in den USA und in Großbritannien entwickelte,<sup>801</sup> und fokussiere mich dabei auf jene Aspekte, die für die Entwicklung des monologischen Sprechens im Theater der letzten Jahrzehnte von Belang sind und einen erweiterten und verschärften Blick auf diese Entwicklung ermöglichen. Anschließend versuche ich den durch die Theorie des postdramatischen Theaters sowie durch die Performativitätstheorien geprägten Kontext zu skizzieren, der auch die Performativierung des Monologs ermöglicht und begünstigt, um abschließend diese Performativierung des monologischen Sprechens genauer zu untersuchen und auf konkrete ästhetische Fragen und Strategien diesbezüglich einzugehen.

Obwohl die autobiographische Solo-Performance und der Theatermonolog zumindest einen gemeinsamen Nenner haben, die monologische Form,<sup>802</sup> werden sie

---

<sup>798</sup> Ebd.

<sup>799</sup> Ebd., S. 244.

<sup>800</sup> Ebd., S. 246.

<sup>801</sup> Zahlreiche jüngere, vorwiegend in englischer Sprache verfasste Publikationen sind (zumindest zu einem Teil) dem Genre der autobiographischen Performance gewidmet, darunter: Deirdre Heddon: *Autobiography and Performance*, Hampshire 2008; Maggie B. Gale and Viv Gardner (Hg.): *Auto/biography and Identity. Women, Theatre and Performance*, Manchester 2004; Sidonie Smith and Julia Watson (Hg.): *Interfaces. Women, Autobiography, Image, Performance*, Ann Arbor 2002.

<sup>802</sup> Vgl. Catherine McLean-Hopkins: „Performing Autologues: Citing/Siting the Self in Autobiographic Performance“, in: Wallace (Hg.): *Monologues*, a. a. O., S. 185-207, hier S. 186: „Many, if not most, autobiographical performances employ a clearly recognisable monologue form as their narrative device.“ Der Begriff ‚autobiographische Performance‘ [‚autobiographical performance‘ oder ‚autobiographic performance‘] ist jedoch breit und bezieht sich sowohl auf Solostücke als auch auf Arbeiten, an denen mehrere Akteure/-innen teilnehmen und bei denen neben dem monologischen Sprechen oft auch Dialog oder chorisches Sprechen eingesetzt wird. Vgl. Heddon: *Autobiography and Performance*, a. a. O., S. 11: „‘Autobiographical performance’, then, is adopted in this text as a broad term which encompasses examples of solo autobiographical work, community and applied drama, oral narrative and oral history

meistens getrennt voneinander untersucht. Eine Ausnahme stellt ein 2006 erschienener Sammelband dar, der unter dem Titel *Monologues. Theatre, Performance, Subjectivity* Beiträge zum Theatermonolog, zur Performance-Kunst sowie zu intermedialen bzw. transmedialen Projekten zusammenstellt. Clare Wallace, die Herausgeberin des Bandes, bezieht sich in ihrem einleitenden Text auf die Vielfalt der existierenden monologischen Formen und erklärt die Logik, die der Auswahl der Beiträge zugrundeliegt, wie folgt:

Despite such diversity, two main strands in the theatre of monologue need to be highlighted: the monologue drama and the solo performance. While usually treated separately they have been deliberately juxtaposed here with the aim of drawing out the conceptual affinities and shared contemporary cultural conditions that underpin both varieties. These strands at times are highly distinct; at others they are closely interwoven.<sup>803</sup>

In der vorliegenden Arbeit folge ich nicht Wallaces Kategorisierung und Begrifflichkeit: Erstens gehe ich nicht davon aus, dass die Solo-Performance als eine der beiden Strömungen („strands“) des monologischen Theaters („theatre of monologue“) betrachtet werden kann; vielmehr stellt sie ein autonomes Genre dar. Zweitens bin ich der Ansicht, dass der Begriff des „monologischen Dramas“ („monologue drama“) sehr einschränkend ist, d. h. er lässt sich zwar als Bezeichnung für die dramatischen, nicht aber für die zeitgenössischen, „nicht mehr dramatischen“ (Poschmann) monologisch aufgebauten Theatertexten verwenden. Trotzdem halte ich Wallaces methodologischen Ansatz für wichtig: Ihre Entscheidung, Beiträge zu monologischen Texten sowie zu Solo-Performances in den Band einzubeziehen, führt dazu, das gemeinsame, kulturell bedingte Feld zwischen Monolog und Solo-Performance zu thematisieren, das die Affinitäten der beiden künstlerischen Formen wie auch ihre Unterschiede erscheinen lässt.

---

performance, verbatim drama, documentary drama, testimonial performance, performance art and instances of site-specific and time-based practice.“ Von diesem ganzen Spektrum der Formen der autobiographischen Performance konzentriere ich mich im Folgenden hauptsächlich auf die Soloarbeiten, obwohl nicht die Anzahl der Akteure/-innen, sondern die spezifische monologische Form entscheidend ist für meine Wahl, die jeweilige Arbeit zu thematisieren.

<sup>803</sup> Wallace: „Monologue Theatre, Solo Performance and Self as Spectacle“, in: dies. (Hg.): *Monologues. Theatre, Performance, Subjectivity*, a. a. O., S. 4.

Bei der autobiographischen Performance geht es um eine Selbsterzählung des Performers, die sich in erster Linie durch das Medium Sprache vollzieht und in der „Episode[n] aus der eigenen Lebensgeschichte“<sup>804</sup> (darunter oft peinliche Situationen und intime Einzelheiten aus dem Privatleben) zu einer Story kombiniert und einem Publikum anvertraut werden. Zu den bekanntesten Performance-Künstler/-innen, die in ihren Performances mit autobiographischem Material arbeiten, zählen Rachel Rosenthal, Laurie Anderson, Annie Sprinkle, Kate Bornstein, Tim Miller, Lois Weaver, Luis Alfaro, Marga Gomez, Spalding Grey u. a. in den USA, wie auch Bobby Baker, Ursula Martinez, SuAndi, Donna Rutherford, Joey Hateley, Adrian Howells, Leslie Hill, Helen Paris u. a. in Großbritannien. Deirdre Heddon weist darauf hin, dass es sich bei den meisten von ihnen um „marginalised subjects“<sup>805</sup> handele, Spalding Grey als „white straight male“ stelle dabei eine Ausnahme dar.<sup>806</sup> Betont wird ebenfalls das enge Verhältnis der autobiographischen Performance zur zweiten Welle des Feminismus.<sup>807</sup> Den Zusammenhang zwischen Feminismus sowie marginalisierten Subjekten mit den Zielen der autobiographischen Performance erklärt Heddon wie folgt: „[A]utobiographical performance was regarded (...) as a means to reveal otherwise invisible lives, to resist marginalisation and objectification and to become, instead, speaking subjects with self-agency“.<sup>808</sup> Die Möglichkeit der Überwindung der Marginalisierung („from margin to center [stage]“<sup>809</sup>)“ und der Konstituierung des Selbst als „speaking subject“, wie auch das „potential for agency“,<sup>810</sup> das auf diese Weise entsteht, spielen dabei eine zentrale Rolle.<sup>811</sup> Die autobiographische

---

<sup>804</sup> Erika Fischer-Lichte: „Verwandlung als ästhetische Kategorie. Zur Entwicklung einer neuen Ästhetik des Performativen“, in Fischer-Lichte, Kreuder und Pflug (Hg.): *Theater seit den 60er Jahren*, a. a. O., S. 21-91, hier, S. 58.

<sup>805</sup> Heddon: *Autobiography and Performance*, a. a. O., S. 2.

<sup>806</sup> Ebd.

<sup>807</sup> Vgl. ebd., S. 21-25.

<sup>808</sup> Ebd., S. 3.

<sup>809</sup> Vgl. Elizabeth Bell: „Orchids in the Arctic“. *Women's Autobiographical Performances as Mentoring*, in: Lynn C. Miller, Jaqueline Taylor and M. Heather Carver (Hg.): *Voices Made Flesh. Performing Women's Autobiography*, Madison 2003, S. 301-318, hier S. 315: „Marginalised subjectivities“, the catch-phrase for those denied subjecthood in traditional Western conceptions, move from margin to center (stage) in performance.“

<sup>810</sup> Heddon: *Autobiography and Performance*, a. a. O., S. 3.

<sup>811</sup> Vgl. auch Sherill Grace: „Theatre and AutoBiographical Pact: An Introduction“, in S. Grace and Jerry Wasserman (Hg.): *Theatre and AutoBiography. Writing and Performing Lives in Theory and Practice*, Vancouver 2006, S. 13-29, hier S. 15: „At their best auto/biographical plays are profoundly philosophical; they probe and weigh what it means to claim a personal and national identity – to use the first person pronoun and assert I (or even not I) – to make ethical choices that affect, or have affected, the actual lives of other real people, and they challenge the social construction of identity by staging processes of identity formation that invite audiences to see themselves and others as able to recreate identity and to reassert personal agency.“

Performance zählt also zu den autobiographischen Praktiken, die Sidonie Smith als „occasions for restaging subjectivity“<sup>812</sup> betrachtet.

Dass aber in der autobiographischen Solo-Performance viele Funktionen in einer Person zusammenfallen, d. h. der Performer/die Performerin zugleich der Verfasser/die Verfasserin der Erzählung, das Subjekt des Erzählens und das (dargestellte) Objekt der Erzählung ist, impliziert eine grundlegende Trennung: Das Selbst, das in der Performance in den Vordergrund rückt, ist nicht einheitlich und authentisch, vielmehr ist es, wie es Erika Fischer-Lichte in Bezug auf eine Performance von Rachel Rosenthal formuliert hat, „Resultat eines Inszenierungsprozesses“.<sup>813</sup> Auch die Kluft zwischen der erlebten und erzählten Vergangenheit (die meist unterschiedliche zeitliche Stufen einschließt) und der Jetztzeit, die die Gegenwart des Erzählaktes bestimmt, sowie die auf diese unterschiedliche Zeitlichkeiten gegründete Diskrepanz zwischen vergangenem und gegenwärtigem Selbst, stellt nicht nur ein konstitutives strukturelles Merkmal des autobiographischen Erzählens dar, sondern wird oft auch inhaltlich thematisiert und macht damit die Möglichkeit einer einheitlichen Erzählung obsolet. Gabrielle Brandstetter hat das so auf den Punkt gebracht: „Es handelt sich fast immer eher um einen narrativen ‚Spot‘ als um einen Plot; das heißt die erzählte Geschichte gibt keine Fabel für eine ‚ganze‘ Geschichte (als Handlung), sondern sie präsentiert sich selbst als Erzähl-Akt: eine Redesituation, die sich selbst immer wieder unterbricht“.<sup>814</sup>

Das Subjekt, das in dem bzw. durch den Erzählakt konstituiert wird, ist immer ‚in process‘, Identität erweist sich „als das flüchtige, nur momentan gültige Ergebnis performativer Akte“.<sup>815</sup> „Identität und Selbst erscheinen so als flüchtig und in ständigem Wandel begriffen. Ein Selbst zu konstituieren, heißt hier deshalb gerade, nicht mit sich identisch zu sein, sich als ein jeweils anderer zu konstituieren“,<sup>816</sup> schreibt Fischer-Lichte und stellt anschließend die Frage, ob sich demnach in der

---

<sup>812</sup> Sidonie Smith: „Autobiographical Manifestos“, in: Sidonie Smith und Julia Watson (Hg.): *Women, Autobiography, Theory: A Reader*, Madison 1988, S. 433-440, hier S. 434.

<sup>813</sup> Fischer-Lichte: „Verwandlung als ästhetische Kategorie“, in Fischer-Lichte, Kreuder und Pflug (Hg.): *Theater seit den 60er Jahren*, a. a. O., S. 59.

<sup>814</sup> Gabrielle Brandstetter: „Geschichte(n) Erzählen im Performance/Theater der neunziger Jahre“, in: Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch und Christel Weiler (Hg.): *Transformationen. Theater der neunziger Jahre*, Berlin 1999, S. 27-42, hier S. 29.

<sup>815</sup> Fischer-Lichte: „Verwandlung als ästhetische Kategorie“, in Fischer-Lichte, Kreuder und Pflug (Hg.): *Theater seit den 60er Jahren*, a. a. O., S. 58. Vgl. auch Smith and Watson (Hg.): *Interfaces*, a. a. O., S. 9: „In effect, autobiographical telling is performative; it enacts the ‘self’ that it claims has given rise to an ‘I’. And that ‘I’ is neither unified nor stable – it is fragmented, provisional, multiple, in process.“

<sup>816</sup> Fischer-Lichte: „Verwandlung als ästhetische Kategorie“, in Fischer-Lichte, Kreuder und Pflug (Hg.): *Theater seit den 60er Jahren*, a. a. O., S. 59.

Performance von Rosenthal tatsächlich eine Konstitution des Selbst oder nur der Vorgang einer Inszenierung dieser Konstitution vollziehe. Eine solche Unsicherheit, die die Performance bewusst hervorruft, kann auch, laut Fischer-Lichte, zum folgenden Gedanken führen: „Wenn das Selbst nur durch eine bzw. in einer Inszenierung zur Erscheinung kommt, ist es als ein spezifisches Konstrukt zu begreifen, dem nichts außerhalb der Inszenierung entspricht, auch wenn ihm etwas vorausliegt.“<sup>817</sup>

Diese Problematik, die die Kategorie des Selbst in Frage stellt, stellt auch die (gewöhnlich als gegensätzlich verstandenen) Begriffspaare ‚Authentizität‘ bzw. ‚Wahrheit‘ und ‚Fiktion‘, die für jede Diskussion über die Gattung der Autobiographie von vorrangiger Bedeutung sind, ins Zentrum auch der Reflexion über die autobiographische Performance. Der Anspruch auf Wahrheit, der traditionell mit der Autobiographie verbunden ist, wurde spätestens seit Paul de Mans Aufsatz „Autobiography as De-facement“ (1979) radikal infrage gestellt.<sup>818</sup> In diesem Text bestreitet nämlich de Man die Möglichkeit einer „reliable self-knowledge“, <sup>819</sup> vertritt die These, dass die Autobiographie über keinen Referenten in der außerliterarischen Welt verfüge<sup>820</sup> und lehnt auch den autonomen Status der Autobiographie als Gattung ab: „Autobiographie ist damit keine Gattung oder Textsorte, sondern eine Lese- oder Verstehensfigur, die in gewissem Maße in allen Texten auftritt. Das autobiographische Moment ist der Prozeß einer wechselseitigen Angleichung der beiden am Leseprozeß beteiligten Subjekte, bei der sie einander gegenseitig durch gemeinsame reflexive Substitution bestimmen.“<sup>821</sup>

Es ist eine der Hauptstrategien der autobiographischen Performance, dass die Grenzen zwischen Wahrheit und Repräsentation der Wahrheit bewusst fließend werden, sich verwischen:

[T]he binary between fictional/real is notoriously unstable in all autobiographical performance. Autobiographical *productions* are always that. (...) Retaining the real as a reference point, many performers nevertheless also strategically create ambivalence about the status of their autobiographical work in order to prompt questions about the supposedly given, as well as the mode of autobiography and its potential power. In many

---

<sup>817</sup> Ebd., S. 60.

<sup>818</sup> Ebd., S. 53.

<sup>819</sup> Paul de Man: „Autobiography as De-facement“, in: *Modern Language Notes*, 94.5 (1979), S. 919-930, hier S. 922.

<sup>820</sup> Vgl. auch Fischer-Lichte: „Verwandlung als ästhetische Kategorie“, in Fischer-Lichte, Kreuder und Pflug (Hg.): *Theater seit den 60er Jahren*, a. a. O., S. 53.

<sup>821</sup> Zit. aus der dt. Ausg.: Paul de Man: „Autobiographie als Maskenspiel“, in: ders.: *Die Ideologie des Ästhetischen*, hg. v. Christoph Menke, Frankfurt am Main 1993, S. 131-146, hier S. 134.

instances, as we shall see, engagements with autobiography are doubled: both knowingly playful with and challenging of the form, whilst still utilising its rhetorical function for political effect.<sup>822</sup>

Wird im Allgemeinen in der Performance-Kunst das Reale, das Materielle, das Nicht-Referentielle (bzw. Selbstreferentielle) und das Nicht-Metaphorische<sup>823</sup> privilegiert, so spielt bei der autobiographischen Performance das Problem der Repräsentation, in der Form der Darstellung des Selbst, der Selbstdarstellung eine wesentliche Rolle, was nicht zuletzt dazu führt, dass sich die Subjekt-Problematik viel komplexer erweist als sie auf erster Ebene erscheint. In den meisten Beiträgen zur autobiographischen Performance wird viel Nachdruck auf das Problem der Repräsentation und damit auch auf die Komplexität der Selbst-Darstellung gelegt. Es gibt aber auch Forscher/-innen, wie Susan Bennett, die gerade diesen Nachdruck infrage stellen. Es sei die „very quality of liveness“<sup>824</sup> der Performance und vor allem die Präsenz des Körpers des Akteurs/der Akteurin, die, Bennett zufolge, die proklamierte Abhängigkeit des Realen vom Fiktiven überwinde. „In its three-dimensionality, the body is not, ever, simply those identities it claims for itself, but also those identities claimed on its behalf.“<sup>825</sup> Zu dieser nicht intentionalen, sondern vom Körper hervorgegangenen „signification of identity“<sup>826</sup> fügt Bennett die „signification of the body as archive“<sup>827</sup> hinzu: „The body archives a history that may or may not be part of the performance narrative, explicitly or implicitly; it also enacts that history irrespective of the other constituents of performance and irrespective of the performer’s intentions for it.“<sup>828</sup> Catherine McLean-Hopkins, die stellenweise auch auf Bennett verweist, sieht das ähnlich: „The live presence of their body complicates the representation of a remembered yet multiple, fragmentary and passing self which creates a complex discursive dynamic between the performer, the performed and the spectators. Autobiographical performers are speaking, live, the complexities of their own remembered subjectivities: performing *autologues*.“<sup>829</sup>

---

<sup>822</sup> Heddon: *Autobiography and Performance*, a. a. O., S. 10.

<sup>823</sup> Peggy Phelan: „Survey“, in: Helena Reckitt (Hg.): *Art and Feminism*, S. 14-49, hier S. 29: „Performance remove[s] the metaphorical structure of art“.

<sup>824</sup> Susan Bennett: „3-D A/B“, in: Grace and Wasserman (Hg.): *Theatre and AutoBiography*, a. a. O., S. 33-49, hier S. 34.

<sup>825</sup> Ebd., S. 35.

<sup>826</sup> Ebd.

<sup>827</sup> Ebd.

<sup>828</sup> Ebd.

<sup>829</sup> McLean-Hopkins: „Performing Autologues“, in: Wallace (Hg.): *Monologues*, a. a. O., S. 187.

Die autobiographischen monologischen Erzählungen, auf denen oft die Struktur der Aufführung im Dokumentartheater seit den 1990er Jahren basiert, beispielsweise in vielen Arbeiten von Rimini Protokoll, die sich aber häufig auch in anderen, nicht-dokumentarischen, an der Grenze zur Performance situierten Formen des Gegenwartstheaters finden, können als Erbe der autobiographischen Performance für das Theater angesehen werden: In solchen Theaterprojekten bestimmt die Verwendung autobiographischen Materials durch die Akteure/-innen, in Verbindung mit der monologischen Erzählform, in der dieses Material organisiert und präsentiert wird, weitgehend den Vorgang der Vorbereitung der Aufführung (Auswahl, Strukturierung, Bearbeitung und schriftliche Fixierung des Materials spielen dabei eine wesentliche Rolle). Auch werden dadurch die produktions- und rezeptionsästhetischen Richtungen und Ziele der Aufführung geschaffen, sowie der Raum, der das Unvorhersehbare, Ereignishafte, Transformative, Soziale bereithält. Die auch hier entscheidende Interferenz von Repräsentation und Performativität, die Spannung zwischen Inszenierung des Selbst und Konstitution des Selbst, als Bedingung für die Selbst-Erzählung, sowie ihre ästhetischen und ethischen Implikationen werden mich im letzten Kapitel der vorliegenden Arbeit beschäftigen (s. 6.2.2 und 6.2.3).

#### **4.2.2 ‚Monologien‘ (Hans-Thies Lehmann)**

In *Postdramatisches Theater* konstatiert Hans-Thies Lehmann eine starke Präsenz des Monologs im Gegenwartstheater, sei es als inszenierter Solo-Auftritt eines berühmten Schauspielers wie Bernhard Minetti oder Edith Clever, oder als „monologische Struktur“<sup>830</sup> einer Inszenierung von Robert Lepage, Jan Lauwers oder Heiner Goebbels, oder auch als monodramatische szenische Auslegung eines Theaterstücks, in der der Regisseur als (einziger) Performer auftritt, wie im *Hamlet* von/mit Robert Wilson. Lehmann formuliert dabei die These, dass allen diesen unterschiedlichen Arten von Monolog das „Zurücktreten der innerszenischen Achse gegenüber der Theatron-Achse“<sup>831</sup> gemeinsam sei, dass das Fehlen der innerszenischen Kommunikation zwischen der Figuren (wofür der Monolog ein Zeichen sei) zur Intensivierung der Kommunikation im realen Theaterraum zwischen Akteuren und

---

<sup>830</sup> Lehmann: *Postdramatisches Theater*, a. a. O., S. 226.

<sup>831</sup> Ebd., S. 230.

Zuschauern führe.<sup>832</sup> „Die Sprache des Schauspielers ist nun vorab als An-Sprache an den Zuschauer akzentuiert, seine Rede als Rede der real sprechenden Person, und so auch das Expressive seiner Rede mehr als ‚emotive‘ Dimension der Sprache des Spielers denn als Emotionsausdruck der von ihm dargestellten fiktiven Gestalt.“<sup>833</sup> In dieser „Überschreitung der Grenze des imaginären dramatischen Universums zur realen Theatersituation“,<sup>834</sup> zu der der Monolog hinziele, und die durch die Form der „An-Sprache“, der Adressierung der monologischen Rede erfolge, bestehe auch der Zusammenhang des erneuten Interesses am Monolog mit den ästhetischen Grundprinzipien des postdramatischen Theaters.

Lehmann führt dabei den Neologismus ‚Monologien‘ ein, um den Abstand der monologischen Tendenz des postdramatischen Theaters vom traditionellen dramatischen Monolog und damit auch vom dramatischen Modell hervorzuheben:

Weil es sich dabei nicht einfach um die Fortschreibung des Monologs als Textform handelt, ist es vorzuziehen, für diese Tendenz des postdramatischen Theaters ein Kunstwort zu gebrauchen: es handelt sich um *Monologien*, die als ein Symptom und Index der postdramatischen Verschiebung des Theaterbegriffs gelten können. Wo ersichtlich konzeptionell und nicht akzidentell die Präsenz der Spielenden, ihr Kontakt mit den Zuschauern das szenische Geschehen bestimmt, ist von Monologie als basalem Theatermodell zu sprechen. Es steht außerhalb des Bereichs des Dramas, das Northrope Frey als „Mimesis des Dialogs“ definiert.<sup>835</sup>

Die Bedeutung, die Lehmann der ‚Monologie‘ zuschreibt, wird in ihrer Bezeichnung als „Symptom und Index der postdramatischen Verschiebung des Theaterbegriffs“ und als „basalem Theatermodell“ mehr als deutlich. Die Bewusstwerdung und Aktivierung der – den ganzen Theaterraum einschließenden – „Theatron-Achse“, die der innerszenischen Achse, d. h. der fiktiven Dimension des Bühnengeschehens die Führung entnimmt und sie zweitrangig werden lässt: Darin sieht Lehmann das Spezifische des neuen Theaters<sup>836</sup>, in diese Richtung weist auch die Monologie.

---

<sup>832</sup> Ebd., S. 232.

<sup>833</sup> Ebd., S. 230.

<sup>834</sup> Ebd.

<sup>835</sup> Ebd., S. 231 f.

<sup>836</sup> Vgl. auch: Hans-Thies Lehmann: „Die Gegenwart des Theaters“, in: Fischer-Lichte, Kolesch und Weiler (Hg.): *Transformationen*, a. a. O., S. 13-26, hier S. 17.

### 4.3.3 Neue Bedingungen für den Monolog: Text, Sprache, Stimme im postdramatischen Theater

Dass das Ende der Vorherrschaft des Textes und die damit verbundene Emanzipation aller Theaterelemente im postdramatischen Theater auf einen veränderten Umgang mit dem Text hindeutet, der folglich einen neuen Status und neue Funktionen bekommt, betont Lehmann schon im Prolog seines Buches: „Der Titel ‚Postdramatisches Theater‘ signalisiert, indem er auf die literarische Gattung des Dramas anspielt, den fortbestehenden Zusammenhang und Austausch zwischen Theater und Text, auch wenn hier der Diskurs des *Theaters* im Zentrum steht und es daher um den Text nur als Element, Schicht und ‚Material‘ der szenischen Gestaltung, nicht als ihren Herrscher geht.“<sup>837</sup>

So hat sich im Rahmen der postdramatischen Bühnenästhetik ein neues „Verständnis von *Text im Theater*“<sup>838</sup> entwickelt. Demzufolge kam es in den 1990er Jahren zu einer „verstärkte[n] Wiederentdeckung von Poesie, Text und Sprache (...), die im Entdeckerelan der visuellen Dramaturgie der achtziger für eine Weile zurückgetreten waren – jedenfalls im Bewußtsein der Kritik und Theorie“<sup>839</sup>. Die Rückkehr zum Text in den 1990er Jahren bedeutete also nicht nur die – oben schon erwähnte – erneute Hochschätzung des Autors und des dramatischen Textes in der Affirmation eines neuen Realismus, sondern andererseits auch die Wiederentdeckung der Sprache als Material für experimentelle Theaterprojekte. Die gängige Vorstellung, das „Theater des Textes“ sei „das traditionelle dramatische Theater, das sich als Anstalt für literarische Bildung begreift, während das experimentelle Theater antiliterarisches bzw. ‚textfernes‘ Theater ist“,<sup>840</sup> bekam damit Risse. Ein solches „Interesse am (nicht nur) literarischen Text“ bedeute, Doris Kolesch zufolge, „keinen Rückgriff auf Autoritäten und feste Sinnbestände, sondern eine Entdeckung und Entfaltung von Text als einer vielschichtigen Textur, als Spiel-Material und sinnlich-lautliches

---

<sup>837</sup> Lehmann: *Postdramatisches Theater*, a. a. O., S. 13. Vgl. auch Christel Weiler: „Postdramatisches Theater“, in: Fischer-Lichte, Kolesch und Warstat (Hg.): *Metzler Lexikon Theatertheorie*, a. a. O., S. 262-265, hier S. 263 f.: „Somit zielt der Begriff p.[ostdramatisches] T.[heater] nicht auf ein Theater jenseits des Textes, sondern er befasst sich mit Text insofern, als in und mit dieser Sprache in ihrer jeweils spezifischen Theatralität zur Geltung gelangt.“

<sup>838</sup> Poschmann: *Der nicht mehr dramatische Theater-Text*, a. a. O., S. 38.

<sup>839</sup> Lehmann: „Die Gegenwart des Theaters“, in: Fischer-Lichte, Kolesch und Weiler (Hg.): *Transformationen*, a. a. O., S. 16.

<sup>840</sup> Birkenhauer: *Schauplatz der Sprache*, a. a. O., S. 12. „Institutionell“, fügt Birkenhauer hinzu, „wurde diese Opposition identifiziert mit der Kluft zwischen subventioniertem Stadttheater und Off-Theater.“ (Ebd.)

Gestaltungselement.“<sup>841</sup> So sei die Wiederentdeckung, wie Kolesch betont, „keine bloße Wiederholung, sie propagiert nicht das Literaturtheater früherer Prägung.“<sup>842</sup> In diesem Sinne kann hier die Rede von einem postdramatischen Texttheater sein, eine Bezeichnung, die keine Antinomie darstellt.<sup>843</sup>

Es scheint so, dass Thesen wie diejenigen von Brecht und Müller zum Verhältnis von Literatur und Theater (die in Sätzen wie „Literatur soll das Theater verändern“ bzw. „Literatur soll dem Theater Widerstand leisten“ klar zum Ausdruck kommen) von neueren Theatermachern/-innen wahrgenommen und für die Bühne fruchtbar gemacht werden. Hans-Thies Lehmann hat am Beispiel von Giorgio Barberio Corsettis Beschäftigung mit Kafka auf eine szenische Verwendung des Textes als „Fremdkörper“<sup>844</sup> und als „widerständige Qualität“<sup>845</sup> hingewiesen und diese Art von Arbeit am Text und an der Sprache, die für eine Reihe von Regisseuren/-innen und Theatergruppen charakteristisch ist, wie folgt zusammengefasst: „Theater interpretiert hier nicht Figuren und Handlungsfäden eines Textes, sondern artikuliert seine Sprache als fremde, störende Realität auf einer Bühne, die sich ihrerseits von seiner Eigenart inspirieren lässt.“<sup>846</sup>

Andererseits ist sogar für die Theaterkünstler/-innen, die mit Sprache und Text arbeiten, „das hier als Texttheater bezeichnete Literaturtheatermodell nicht mehr alternativlos, der (präexistente) Text kann nicht mehr als selbstverständlicher Bestandteil des Theaters betrachtet werden.“<sup>847</sup> Vielmehr gilt noch was Doris Kolesch für das Theater der neunziger Jahre konstatiert: „Das Materialkorpus zahlreicher aktueller Inszenierungen entsteht aus Streifzügen durch die Abraumhalden unserer Kultur: hier finden sich literarische Texte, historische Dokumente, autobiographisches Material ebenso wie Gebrauchstexte und Redeweisen aus dem Alltag, der Werbung

---

<sup>841</sup> Doris Kolesch: „Szenen der Stimme. Zur stimmlich-auditiven Dimension des Gegenwartstheaters“, in: Heinz Ludwig Arnold (Hg.): *Theater fürs 21. Jahrhundert*, Sonderband text + kritik, München 2004, S. 156-165, hier S. 160.

<sup>842</sup> Kolesch: „Ästhetik der Präsenz. Die Stimme in *EIN SPORTSTÜCK* (Einar Schleef) und *GIULIO CESARE* (Societas Raffaello Sanzio)“, in: Fischer-Lichte, Kolesch und Weiler (Hg.): *Transformationen*, a. a. O., 61.

<sup>843</sup> Vgl. auch: Wilfried Floeck: „Vom Regietheater zum Texttheater? Tendenzen und Probleme des französischen Gegenwartstheaters“, in: Konrad Schoell (Hg.): *Literatur und Theater im gegenwärtigen Frankreich. Opposition und Konvergenz*, Mainzer Forschungen zu Drama und Theater Bd. 7, Tübingen 1991, S. 1-18.

<sup>844</sup> Lehmann: *Postdramatisches Theater*, a. a. O., S. 264.

<sup>845</sup> Ebd., S. 265.

<sup>846</sup> Ebd., S. 266.

<sup>847</sup> Poschmann: *Der nicht mehr dramatische Theatertext*, a. a. O., S. 20.

oder dem Fernsehen, ergänzt durch Photographien, Filme, Videos und Musikaufnahmen.<sup>848</sup>

In allen Fällen rückt die Materialität der Sprache in den Vordergrund, wird der Sprechakt in seiner Physis ausgestellt und die semantische Ordnung auf diese Weise destabilisiert oder untergraben.<sup>849</sup> „Nicht diese oder jene begriffliche Setzung wird im radikalen Theater bejaht oder verworfen, sondern das Setzen selbst, das ‚Thetische‘, wird in Schweben gebracht“,<sup>850</sup> schreibt Lehmann. Eine „abstrakte“ *Ästhetik des Wortmaterials*<sup>851</sup> entsteht auf diese Weise.

Die Stimme bzw. die Stimmlichkeit spielt dabei eine wesentliche Rolle. Die performative Entfaltung des ganzen Klangspektrums der Stimme, zwischen Flüstern und Schreien, und der Eigenwert, den „die stimmliche Artikulation als raumzeitliche und rhythmisierte Klangskulptur“<sup>852</sup> bekommt, einerseits, und andererseits die Hervorhebung der vermeintlich entkörperlichten, technisch vermittelten, bearbeiteten und veränderten Stimme<sup>853</sup> kennzeichnen den Umgang mit der Stimme im postdramatischen Gegenwartstheater.<sup>854</sup> Zu den Strategien des Einsatzes der Stimme in postdramatischen Arbeiten zählen u. a. die „Stimm-Brüche“<sup>855</sup> (Stottern, Hetzen, Zögern), die „Polyglossie“<sup>856</sup> bzw. Mehrsprachigkeit (d. h. der Einsatz verschiedener Sprachen, aber auch Akzente und Dialekte<sup>857</sup>) und das musikalische Sprechen.<sup>858</sup> In allen diesen Fällen werde die Stimme in ihrer Materialität und Eigenständigkeit

---

<sup>848</sup> Kolesch: „Ästhetik der Präsenz. Die Stimme in *EIN SPORTSTÜCK* (Einar Schlee) und *GIULIO CESARE* (Societas Raffaello Sanzio)“, in: Fischer-Lichte, Kolesch und Weiler (Hg.): *Transformationen*, a. a. O., S. 61.

<sup>849</sup> Vgl. Birkenhauer: *Schauplatz der Sprache*, a. a. O., S. 19.

<sup>850</sup> Lehmann: *Postdramatisches Theater*, a. a. O., S. 263.

<sup>851</sup> Ebd., S. 266.

<sup>852</sup> Kolesch: „Szenen der Stimme“, in: Heinz Ludwig Arnold (Hg.): *Theater fürs 21. Jahrhundert*, a. a. O., S. 158.

<sup>853</sup> Ebd., S. 158 f. Kolesch verwendet den Begriff der ‚Technik‘ bzw. der ‚technisch vermittelten Stimme‘ in einem doppelten Sinne, d. h. „nicht nur im Sinne technischer, elektronischer und audiovisueller Apparate und Geräte, sondern auch im Sinne der Körpertechniken von Marcel Mauss, im Sinne traditioneller und sozial wirksamer Disziplinierungen und körperlicher Dressuren. Stimmliche Verlautbarungen sind im Theater niemals von Techniken zu trennen. Die Technik der Rhetorik, theaterspezifische Techniken der Deklamation und Artikulation, akustisch-elektronische Techniken, aber auch medizinische Operationen und chemische Verfahren (zum Beispiel das Einatmen von Helium, was eine hohe, Micky-Mouse-artige Stimme provoziert) schreiben sich den Theater-Stimmen ein, formen und gestalten sie.“ (Ebd., S. 159.)

<sup>854</sup> Eine ausführliche und tiefgreifende Untersuchung des Phänomens der Stimme im postdramatischen Theater hat Jenny Schrödl in ihrem Buch *Vokale Intensität. Zur Ästhetik der Stimme im postdramatischen Theater*, Bielefeld 2012, vorgenommen.

<sup>855</sup> Ebd., S. 69 ff.

<sup>856</sup> Vgl. Lehmann: *Postdramatisches Theater*, a. a. O., S. 268 f.

<sup>857</sup> Vgl. Schrödl: *Vokale Intensitäten*, a. a. O., S. 74-77.

<sup>858</sup> Ebd., S. 77-81.

ausgestellt und damit auch „als eigenständiges Mittel der Bedeutungskonstitution wie auch der ästhetischen Gestaltung entdeckt.“<sup>859</sup> Demzufolge heben sich die Stimme und das Gesprochene oft voneinander ab, ebenfalls scheint in vielen Fällen die stimmliche Artikulation und der Akt des Sprechens von der Subjektivität des Sprechenden abgelöst zu sein.

Die Solo-Stimme wird neben der chorischen Stimme besonders privilegiert: Beide dienen einem stimmlichen Ausdruck, der seine eigenen Logik durchsetzt und nicht der Konversationslogik des Dialogs untergeordnet ist. Dabei wird die Vielstimmigkeit, der ‚Polylog‘ (Julia Kristeva), der an die Stelle des Dialogs tritt,<sup>860</sup> auch beim monologischen Sprechen eines einzelnen Akteurs konstatiert: als „solistische Polyphonie“,<sup>861</sup> wie sie Jenny Schrödl in ihrem Text „Stimm-Maskeraden. Zum Politik der Polyphonie“ (2012) bezeichnet. Erzeugt werde eine solche Vielstimmigkeit durch „die Kombination und den Wechsel von diversen Sprechweisen, Stimmustern und -zitationen innerhalb eines Sprechakts“<sup>862</sup>, so Schrödl. Die verschiedenen, wechselnden Stimmen bzw. Stimmformen und -codes stehen nicht im Dienst einer dominanten Erzählstimme, sondern sind gleichberechtigt<sup>863</sup> und unterminieren daher die Vorstellung einer einheitlichen, stabilen Subjektivität; sie evozieren vielmehr den Eindruck unterschiedlicher Subjektpositionen und Subjektivitätsformen, sie verweisen auf multiple, miteinander assoziierbare, variable, hybride Identitäten.<sup>864</sup> Das politische Potenzial, das dieser Prozess in sich birgt, arbeitet Schrödl in ihrem Text sehr deutlich heraus.

---

<sup>859</sup> Kolesch: „Szenen der Stimme“, S. 159.

<sup>860</sup> Vgl. ebd., S. 158: „Nicht mehr der Dialog im Sinne des Miteinander-Redens steht in zahlreichen aktuellen Theaterproduktionen im Zentrum, sondern der Polylog aus dem Körper herausgeschleuderter, subjektloser Sprech- und Schreitiraden, die – wie im Theater René Polleschs – nichts mehr mit Formen zwischenmenschlicher Kommunikation wie Gespräch oder Diskussion zu tun haben.“

<sup>861</sup> Jenny Schrödl: „Stimm-Maskeraden. Zur Politik der Polyphonie“, in: Kreuder, Bachmann, Pfahl und Volz (Hg.): *Theater und Subjektconstitution*, a. a. O., S. 145-157, hier S. 146.

<sup>862</sup> Ebd., S. 145.

<sup>863</sup> Schrödl weist darauf hin, dass sich der Begriff der ‚Polyphonie‘ in der Musikwissenschaft auf ein Verfahren der Mehrstimmigkeit, d. h. der Existenz und Beziehung verschiedener Stimmen in einem musikalischen Satz, bezieht. Anders als die Homophonie und die Heterophonie, die ebenfalls Formen der Mehrstimmigkeit darstellen, ist die Polyphonie dadurch gekennzeichnet, dass die unterschiedlichen Stimmen „gleichberechtigt in- oder nacheinander existieren, ohne dass sie als homogene Einheit erscheinen oder einer Leitstimme untergeordnet werden.“ (Ebd., S. 146.) Vgl. dazu auch Schrödl: *Vokale Intensitäten*, a. a. O., S. 81 f.

<sup>864</sup> Schrödl: „Stimm-Maskeraden“, in: Kreuder, Bachmann, Pfahl und Volz (Hg.): *Theater und Subjektconstitution*, a. a. O., S. 150-153.

All das stellt nachdrücklich das Problem der „Sprache auf der Bühne“<sup>865</sup> ins Zentrum der Reflexion, wenn man mit Doris Kolesch davon ausgeht, dass Sprache untrennbar von ihrer Realisierung ist, von der besonderen Form ihrer Artikulation. Kolesch zeigt auf, „dass Sprache immer nur in einem konkreten räumlich und zeitlich situierten Vollzug existiert, als stimmliche, schriftliche oder gestische Artikulation. Sprache muss als verkörperte Sprache rekonstruiert werden, wobei Verkörperung kein Apriori des Leibes anzeigt, sondern eine jeweils spezifische Materialität und Medialität.“<sup>866</sup> In dieser Hinsicht kann auch das Theater als der „Ort einer Erfahrung von Sprache“ angesehen werden, wie Theresia Birkenhauer vorschlägt. Es geht darum, „die Bühne zu verstehen als eine Form, die Sprache in einer bestimmten Weise organisiert, transformiert und bearbeitet, die mit keiner anderen Praxis gleichzusetzen ist, weder unkünstlerischen Praktiken der mündlichen Rede – der Liturgie, dem Gerichtsprozeß – noch anderen künstlerischen Praktiken.“<sup>867</sup>

#### 4.2.3 Monologisches Sprechen und die performative ‚Ästhetik der Präsenz‘ (Doris Kolesch)

Die performative Selbsterzählung, die zwischen Selbtausdruck, Selbstkonstitution und Selbstinszenierung schwankt; die Aktivierung der An-Sprache, die zu einer Intensivierung der Kommunikation im Theaterraum führt; die – außerhalb eines dialogischen Kontexts vollzogene – „Ausstellung der Sprache und des Sprechens“<sup>868</sup> durch Berücksichtigung und Hervorhebung ihrer Materialität und Medialität; die

---

<sup>865</sup> Birkenhauer: *Schauplatz der Sprache*, a. a. O., S. 35.

<sup>866</sup> Vgl. Kolesch: „Szenen der Stimme“, in: Heinz Ludwig Arnold (Hg.): *Theater fürs 21. Jahrhundert*, a. a. O., S. 161. Auf diesem Gedanken baut Kolesch den Begriff der Stimmlichkeit auf, den sie der „geläufige[n] Definition von Stimme als einem Zwischen von Körper und Sprache“ (ebd.) gegenüberstellt. „Denn die Beschreibung der Stimme als Scharnier zwischen Körper und Sprache suggeriert, es gäbe einen idealen, allen Einschreibungs- und Artikulationsprozessen vorgängigen Körper ebenso wie eine abstrakte, sozusagen virtuelle Sprache.“ (Ebd.) „Stimmlichkeit als eine Verkörperungsform von Sprache aufzufassen“, bedeute dagegen, „die jeweiligen materialen und medialen Bedingungen zu thematisieren, die nicht nur zu jeweils unterschiedlichen Erscheinungsweisen von Sprache führen, sondern auch verschiedene Sprach- und Kommunikationshandlungen erlauben.“ (Ebd.)

<sup>867</sup> Birkenhauer: *Schauplatz der Sprache*, a. a. O., S. 35. Obwohl ich das Verständnis von Theater als „Ort einer Erfahrung von Sprache“ für produktiv halte, kann ich den Schluss, den Birkenhauer daraus zieht (die für das experimentelle Theater eigentümliche Arbeit an der Sprache führe dazu, dass das Theater zu einer „Form der Literatur“, zu einer „literarischen Praxis“ werde), nicht teilen. (Ebd.)

<sup>868</sup> Kolesch: „Szenen der Stimme“, in: Heinz Ludwig Arnold (Hg.): *Theater fürs 21. Jahrhundert*, a. a. O., S. 158.

„Entfaltung der Solo-Stimme im postdramatischen Theater“<sup>869</sup> und die Aufnahme der Vielstimmigkeit in das monologische Sprechen: Diese und andere oben dargestellten Aspekte deuten auf eine Performativierung des Monologs im zeitgenössischen Theater hin. Das monologische Sprechen im Theater wurde im Laufe der letzten Jahrzehnte zunehmend zur Performanz, was sich in verschiedenen Formen des Gegenwartstheaters beobachten lässt.

Diese Verschiebung vom Monolog als (selbst-)darstellendes Sprechen zum Monolog als Performanz kann man, meiner Ansicht nach, besser begreifen, ihre Voraussetzungen wie auch ihre Konsequenzen besser berücksichtigen, wenn man sie mit der im Gegenwartstheater herausgebildeten ‚Ästhetik der Präsenz‘ in Verbindung bringt. Mehr noch: Durch die Ästhetik der Präsenz gewinnt die Performativierung des Monologs an Kontur, Inhalt und Gewicht.

Die Ästhetik der Präsenz wird meist in Abgrenzung zur tradierten Ästhetik der Repräsentation bestimmt: In der Gegenwartskunst habe Präsenz die Repräsentation weitgehend zurückgedrängt, so lautet die verbreitete These, darauf beruhe übrigens auch der Prozess der Performativierung. Doris Kolesch, die die Ästhetik der Präsenz im Gegenwartstheater – mit besonderem Fokus auf die Stimmlichkeit – untersucht hat, betont zwar das Zurücktreten der Repräsentation zugunsten der Präsenz,<sup>870</sup> weist aber darauf hin, dass die Ästhetik der Präsenz und die Ästhetik der Repräsentation nicht einfach als gegensätzlich angesehen werden sollten: „Vor diesem Hintergrund darf die Ästhetik der Präsenz auch nicht als starrer Gegenpart einer Ästhetik der Repräsentation verstanden werden. Gerade das Theater zeigt, daß in der Repräsentation – beispielsweise der Darstellung einer Figur durch eine Schauspielerin – immer auch Momente der Präsenz der Akteurin selbst, ihres Körpers, ihrer Stimme mitschwingen, ebenso wie die Präsentation eines Performers nie ganz von repräsentierenden Aspekten frei ist.“<sup>871</sup>

---

<sup>869</sup> Ebd.

<sup>870</sup> Vgl. Kolesch: „Ästhetik der Präsenz. Die Stimme in *EIN SPORTSTÜCK* (Einar Schleef) und *GIULIO CESARE* (Societas Raffaello Sanzio)“, in: Fischer-Lichte, Kolesch und Weiler (Hg.): *Transformationen*, a. a. O., S. 59: „Am Beispiel dieser Inszenierung [*Ein Sportstück*] sowie am Beispiel der Inszenierung *GIULIO CESARE* der italienischen Sozietas Raffaello Sanzio möchte ich erkunden, wie in diesen symptomatischen Arbeiten des europäischen Theaters an der Schwelle zur Jahrtausendwende die Ästhetik der Repräsentation abgelöst wird durch eine Ästhetik der Präsenz, die aus einem je spezifischen Zusammenspiel von Textualität, Körperlichkeit und Stimmlichkeit resultiert.“

<sup>871</sup> Doris Kolesch: „Ästhetik der Präsenz: Theater-Stimmen“, in: Josef Früchtl und Jörg Zimmermann (Hg.): *Ästhetik der Inszenierung*, 5. Aufl., Frankfurt am Main 2013 (2001), S. 260-275, hier S. 265.

Laut Kolesch sei bei der Ästhetik der Präsenz nicht nur das „Verhältnis hin zur Anwesenheit“<sup>872</sup> zu beachten – im Gegensatz etwa zur Repräsentation, wo das Repräsentierte, d. h. das Abwesende den Fokus bilde.<sup>873</sup> Vielmehr sei der soziale Charakter der Präsenz entscheidend: eine Sozietät, die vielerlei Verbindungen produziere, interaktive, intersubjektive Verhältnisse stifte und dadurch zu einer „Intensität des Erlebens“ führe. Kolesch schreibt dazu: „Einer Ästhetik der Präsenz geht es vielmehr um Kräfte- und Wechselverhältnisse aller beteiligten Personen und Elemente, um die Zirkulation sozialer Energie und um Relationen der Faszination, der Interaktion, aber auch der Abstoßung. Präsenz in diesem Sinne verweist auf eine Intensität des Erlebens, die kognitive und emotionale Potentiale gleichermaßen aktiviert.“<sup>874</sup>

Dieser Aspekt der Ästhetik der Präsenz ist auf die „leibliche Ko-Präsenz von Akteuren und Zuschauern“<sup>875</sup> zurückzuführen, welche die „spezifische Medialität von Aufführungen“<sup>876</sup> darstelle: als „gemeinsame, geteilte Anwesenheit von Schauspielern und Publikum im Hier und Jetzt des theatralen Geschehens“,<sup>877</sup> in dem – anders als bei den anderen, nicht-darstellenden bzw. nicht-performativen Künsten – Produktion und Rezeption gleichzeitig stattfinden. In der Performance-Kunst sowie im postdramatischen Theater wird dieser Aspekt bewusst hervorgehoben, thematisiert und künstlerisch erforscht. Dadurch entsteht eine veränderte – im Vergleich zum an der traditionellen Darstellungsästhetik orientierten dramatischen Theater – Zeitlichkeit und Räumlichkeit ästhetischer Wahrnehmung: „So läßt sich zeigen“, schreibt Lehmann, „daß im Gegenwartstheater der Raum nicht primär als Denotat eines fiktiven Raums, die Zeit nicht primär als Denotat einer fiktiven Zeit gilt, sondern als ein Hier und ein Jetzt selbst ausgestellt, vorgeführt, ausdrücklich gemacht werden.“<sup>878</sup> Das erfolge laut Lehmann hauptsächlich durch die Form der ‚An-Sprache‘, d. h. durch die Bezogenheit der Gesten und des Sprechens der Schauspieler auf die Zuschauer: „Blick, Haltung,

---

<sup>872</sup> Ebd., S. 266.

<sup>873</sup> Ebd., S. 265.

<sup>874</sup> Ebd., S. 266.

<sup>875</sup> Vgl. z. B. Fischer-Lichte: *Performativität*, a. a. O., S. 54-58; dies.: *Ästhetik des Performativen*, a. a. O., S. 63-126.

<sup>876</sup> Kolesch: „Präsenz“, in: Fischer-Lichte, Kolesch und Warstat (Hg.): *Metzler Lexikon Theatertheorie*, a. a. O., S. 267-270, hier S. 267.

<sup>877</sup> Ebd., S. 268.

<sup>878</sup> Lehmann: „Die Gegenwart des Theaters“, in: Fischer-Lichte, Kolesch und Weiler (Hg.): *Transformationen*, a. a. O., S. 17.

Sprechrichtung und Sprechweise zielen aus dem Rahmen der Bühne hinaus und ins Antlitz des Zuschauers als im weitesten Sinn adressierende An-Sprache.<sup>879</sup>

Für die Theorie des Gegenwartstheaters ist darüber hinaus ein Verständnis von Präsenz von Belang, das, unter Rekurs auf dekonstruktivistische Überlegungen, den Fokus von Vorstellungen der Fülle, Unmittelbarkeit und Gegebenheit weg verlagert, hin zu Dimensionen der Abwesenheit, des Entzugs, Verlusts, Vergehens.<sup>880</sup> Jacques Derrida hat Edmund Husserls Phänomenologie (in der Präsenz als das „unmittelbar Gegebene und apodiktisch Gewisse“<sup>881</sup> thematisiert wird), Martin Heideggers ‚zeitliche‘ Ontologie (in der Präsenz den Horizont bedeutet, „der dem Jetzt, verstanden als Ekstase der Zeitlichkeit, entspricht und auf den hin das menschliche Dasein im ursprünglich gegenwärtigen etwas versteht“<sup>882</sup>), sowie die ganze westliche Philosophie, mit Ausnahme von Nietzsche, als ‚Metaphysik der Präsenz‘ gelesen und kritisiert. Derridas Philosophie der Differenz baut dagegen auf der Idee der Nicht-Präsenz auf, die mit jeder Vorstellung einer ursprünglichen Präsenz radikal bricht, und für die die Spur, das Supplement, die Schrift, der Gestus des Verweisens und der Wiederholung zentral sind.

Auf der Grundlage dieses dekonstruktiven Denkens fassen Doris Kolesch und Hans-Thies Lehmann, in Bezug auf verschiedene Formen des Gegenwartstheaters, Präsenz nicht als etwas einfach Gegebenes auf, sondern als etwas, das hergestellt werden muss<sup>883</sup> und Momente des Bruchs, Entzugs, Mangels und Nichtverstehens einschließt, ja erst durch solche Momente konstituiert und wahrgenommen wird.<sup>884</sup>

Auf ein solches Verständnis von Präsenz, das all die oben dargestellten Aspekte einschließt, gründet sich die Verbindung des monologischen Sprechens mit der Ästhetik der Präsenz, die ich hier vorschlage. Monolog und Präsenz zusammen zu denken, heißt ein monologisches Sprechen zu denken, das in erster Linie nicht der

---

<sup>879</sup> Ebd.

<sup>880</sup> Vgl. Kolesch: „Präsenz“, in: Fischer-Lichte, Kolesch und Warstat (Hg.): *Metzler Lexikon Theatertheorie*, a. a. O., S. 268; auch: Lehmann: „Die Gegenwart des Theaters“, in: Fischer-Lichte, Kolesch und Weiler (Hg.): *Transformationen*, a. a. O., S. 13.

<sup>881</sup> Kolesch: „Präsenz“, in: Fischer-Lichte, Kolesch und Warstat (Hg.): *Metzler Lexikon Theatertheorie*, a. a. O., S. 268.

<sup>882</sup> Ebd.

<sup>883</sup> Vgl. Lehmann: „Die Gegenwart des Theaters“, in: Fischer-Lichte, Kolesch und Weiler (Hg.): *Transformationen*, a. a. O., S. 20.

<sup>884</sup> Vgl. Kolesch: „Ästhetik der Präsenz“, in: Früchtl und Zimmermann (Hg.): *Ästhetik der Inszenierung* a. a. O., S. 262: „Präsenz darf hier nicht als erfüllter Augenblick, als Moment unmittelbarer und ungebrochener Gegebenheit verstanden werden. Die Erfahrung von Präsenz ist im Gegenteil gebunden an Erfahrungen der Fremdheit, des Entzugs und des Mangels.“

Darstellung einer fiktiven Identität dient, sondern eng mit der Präsenz des Spielers verknüpft ist, d. h. an der Herstellung, der Konstitution dieser Präsenz wesentlich mitwirkt, sie mitprägt und sie zugleich in den realen Theaterraum und in die Jetztzeit der Aufführung situiert und dem Blick des Zuschauers aussetzt. Repräsentierende Momente sind, wie Kolesch gezeigt hat, von einem solchen Prozess nicht auszuschließen; vielmehr werden sie oft bewusst eingesetzt, dem dominanten Modus der Performanz gegenübergestellt und dadurch selbstreflexiv thematisiert und problematisiert.

Abschließend für dieses Kapitel möchte ich einige Aspekte zusammenfassend erwähnen, die einzeln oder in Verbindung miteinander in zeitgenössischen monologisch aufgebauten Bühnenarbeiten zu finden sind und die meines Erachtens dafür sprechen, weshalb die Ästhetik der Präsenz als unerlässlicher Bestandteil für eine Theorie der Monologizität im Theater seit den 1960er Jahren betrachtet werden kann:

1) Auf der Bühne wird oft eine besondere, von bestimmten Normen abweichende, transformierbare und variierende Körperlichkeit und Stimmlichkeit der monologisierenden Akteure/-innen wahrnehmbar. Durch diese Körperlichkeit und Stimmlichkeit wird die Materialität, Ereignishaftigkeit und Prozessualität des Sprechens hervorgehoben.

2) Die Gesten und die körperliche Haltung und Bewegung der Akteure/-innen stehen oft im starken Kontrast zum monologischen Sprechen, was zu einer Verselbstständigung des Sprechens führt.

3) Das körperliche Sprechen und damit die Physis des Sprechens werden oft einem technisch produzierten und modifizierten Sprechen gegenübergestellt.

4) Das Sprechen wird in manchen Aufführungen verdoppelt bzw. vervielfacht, ohne dabei zu einem chorischen Sprechen zu übergehen.

5) Der Modus der Ansprache wird aktiviert, wenn das monologische Sprechen dem Publikum adressiert ist. Dadurch wird ein gemeinsamer Erlebnis- und Wahrnehmungsraum geschaffen und Präsenz als Kopräsenz realisiert.

6) Bei einer solchen angestrebten und erreichten Sozietät kann das monologische Sprechen auch als Störung und Bruch der Kontinuität funktionieren, wenn es z. B. das Gefühl der Jetztzeit und die gewohnten oder in der (und durch die) Aufführung selbst entwickelten Wahrnehmungsmodi destabilisiert und verunsichert werden.<sup>885</sup>

---

<sup>885</sup> Vgl. Lehmann: „Die Gegenwart des Theaters“, in: Fischer-Lichte, Kolesch und Weiler (Hg.): *Transformationen*, a. a. O., S. 18 f.: „Gegenwart ist immer auch als Abweichung von Gegenwart. Gegenwartserzeugung ist immer auch Gegenwartsentzug, Bruch der Kontinuität, Schock. Faktoren wie

## 5. Monologisierende Subjekte

### 5.1 Selbsterzählungen

Wurden im traditionellen Drama der Erzählmonolog (meist als Expositionsmonolog oder epischer Monolog bezeichnet), der Reflexionsmonolog und der Affektmonolog als drei verschiedene, voneinander klar abgegrenzte Monologarten verstanden und demgemäß verwendet, so werden in zeitgenössischen Theatertexten oftmals die Dimensionen des Erzählens, der Reflexion und des Ausdrucks von Emotionen durch das monologische Sprechen gleichzeitig aktiviert und miteinander verknüpft. Der Sprecher/die Sprecherin ist hier sowohl Erzählsubjekt als auch Objekt der monologischen Erzählung, die also die Form einer Selbsterzählung, einer Erzählung des Selbst annimmt.

Ich werde mich im Folgenden auf dieses Phänomen der Selbsterzählung in der zeitgenössischen Dramatik konzentrieren und anhand von zwei Beispielen, Thomas Bernhards *Minetti* (1976) und Philippe Minyanas *Chambres* (1986) [dt. Titel: *Sechs Zellen*], zwei gegensätzliche und charakteristische Wege präsentieren, die dieses ausführliche Von-sich-selbst-Berichten nehmen kann. Im sechsten Kapitel werde ich mich anhand von Rimini Protokolls *Wallenstein*-Inszenierung auch den szenischen, mit autobiographischem und dokumentarischem Material arbeitenden Selbsterzählungen widmen. Dabei werde ich neben subjektiv-ästhetischen auch ethisch-politische Dimensionen in Betracht ziehen, die für diese Theaterformen entscheidend sind.

#### 5.1.1 Selbstbestätigung. Thomas Bernhard: *Minetti*

In Thomas Bernhards Werk, dessen gattungsübergreifende Homogenität sehr oft von Kritiker/-innen und Forscher/-innen hervorgehoben, auf verschiedene Weise interpretiert und kommentiert aber auch bestritten wurde, stellt die monologische Haltung eines der wichtigsten Verbindungselemente zwischen seinen Prosa- und seinen

---

Verlangsamung oder der im Wortsinn ‚enorme‘, aus der Norm fallende Körper, die Einziehung der mentalen Distanz, die Konfrontation mit einem Moment, der nicht schon durch Verstehen beruhigt und geglättet ist, all dies weist darauf hin, daß Gegenwart des Theaters sich wesentlich durch ihre Störung, Verdoppelung, Verzögerung produziert.“

Theatertexten dar<sup>886</sup>: Hier wie dort werden solipsistische Welten errichtet und idiosynkratische, bisweilen auch monomanische Figuren vorgestellt, hier wie dort macht die (monologisch strukturierte) Rede „das eigentliche Geschehen“<sup>887</sup> aus. Es gibt bei Bernhard ein auffälliges „Ungleichgewicht zwischen Sprachvorgang und äußerem Geschehen“<sup>888</sup> der *discours* dominiere also über die *histoire*, wie es Eva Marquardt im Anschluss an Tzvetan Todorov formuliert.<sup>889</sup> „Das hervorstechendste Merkmal der Texte“ bestehe laut Volker Finnnern „gerade in ihrer Redundanz: in dem Ungleichgewicht ihres Bedeutenden und ihres Bedeuteten, in der Inflation der Sprache und der Deflation der Sache, in der Variation einerseits und der Monotonie andererseits“<sup>890</sup> was zur Folge habe, dass „ein erzähltes Geschehen hinter seiner erzählerischen Vermittlung zurücktritt“.<sup>891</sup>

Das Thema der Ich-Werdung, der Selbstbewahrung und der Selbstbehauptung mittels der Rede erweist sich dabei als zentral und durchdringt Bernhards ganze Schreibproduktion, wie sein Biograph und langjähriger Forscher des bernhardschen Werkes Manfred Mittermayer gezeigt hat.<sup>892</sup> Dieser Prozess hat ein oppositionelles Potenzial, d. h. er wird als Kampf gegen eine dem Individuum bedrohlich entgegenstehende Gesellschaft inszeniert.<sup>893</sup> Der Versuch der „Selbstdurchsetzung

---

<sup>886</sup> Vgl. z. B. Hartmut Reinhard: „Das kranke Subjekt. Überlegungen zur monologischen Reduktion bei Thomas Bernhard“, in: *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, Neue Folge 26 (1976), S. 334-356, hier S. 340 f.: Die „monologische Reduktion“ ist „das spezifische, die herkömmlichen Gattungsgrenzen übergreifende Strukturelement seiner Texte“; vgl. auch Hans Höller: „Es darf nichts Ganzes geben‘ und ‚In meinen Büchern ist alles künstlich‘. Eine Rekonstruktion des Gesellschaftsbilds von Thomas Bernhard aus der Form seiner Sprache“, in: Manfred Jurgensen (Hg.): *Thomas Bernhard. Annäherungen*, Bern und München 1981, S. 45-63: „Überhaupt bestehen im Werk Thomas Bernhards weitgehende Strukturparallelen zwischen den Gattungen der Erzählung, des Romans und des Dramas. Sie sind bedingt durch den theatralischen Inszenierungscharakter seiner Prosa, das szenische Arrangement aller Schauplätze in den Romanen und Erzählungen und durch die Tendenz der Mittelpunktfigur zum Monolog, was den Erzähler in die Rolle eines Zuhörers drängt und damit auch die Haltung des Lesers mitbestimmt. Dazu kommt noch, daß Theater und Schauspielkunst selbst wichtige thematische Bildkomplexe – als Modelle des Weltbezugs und der Wirklichkeitserfahrung – in der Prosa wie im Drama darstellen.“

<sup>887</sup> Manfred Mittermayer: *Thomas Bernhard*, Stuttgart und Weimar 1995, S. 134.

<sup>888</sup> Ebd., S. 141.

<sup>889</sup> Eva Marquardt: *Gegenrichtung. Entwicklungstendenzen in der Erzählprosa Thomas Bernhards*, Tübingen 1990, S. 32.

<sup>890</sup> Volker Finnnern: *Der Mythos des Alleinseins. Die Texte Thomas Bernhards*, Frankfurt am Main und Bern 1987, S. 68.

<sup>891</sup> Ebd., S. 72.

<sup>892</sup> Vgl. Manfred Mittermayer: *Ich werden. Versuch einer Thomas-Bernhard-Lektüre*, Stuttgart 1988; auch: ders.: *Thomas Bernhard*, a. a. O., S. VII. Vgl. auch Mittermayers ausführliche und nüchterne Bernhard-Biographie, die ebenfalls reich an Fakten ist: Manfred Mittermayer: *Thomas Bernhard. Eine Biographie*, Salzburg 2015.

<sup>893</sup> Hans Höller betrachtet die gattungsübergreifende monologische Haltung der Zentralfiguren in Bernhards Texten als eine der „sprachlich-literarischen Strukturen“, die den „Gegensatz von abgetrenntem Ich und gesellschaftlicher Welt“ erkennen lässt (Höller: „Es darf nichts Ganzes geben‘ und ‚In meinen Büchern ist alles künstlich“, a. a. O., S. 55). Er formuliert den selben Sachverhalt auch umgekehrt, indem er behauptet, dass „die Bilder wie die Form der Grammatik in den Monologen von

eines Ichs gegen eine Umwelt, die es von Anfang an daran zu hindern trachtet“,<sup>894</sup> stellt nicht nur das – auf einer durchaus existentiellen Basis erarbeitete – literarische Programm von Bernhards Autobiographie (*Die Ursache, Der Keller, Der Atem, Die Kälte* und *Ein Kind*), sondern bestimmt gleichermaßen die Problematik seiner fiktiven Texte (darunter auch seine Theaterstücke),<sup>895</sup> auch wenn bei ihnen allmählich der Mechanismus der (Selbst-)Distanz, der (Selbst-)Ironie, der Komik und des theatralen Rollenspiels aktiviert wird.<sup>896</sup>

Aufbauend auf diesen Ergebnissen der Bernhard-Forschung, möchte ich anhand des Stücks *Minetti* Bernhards Umgang mit der monologischen Theaterform beleuchten, in Hinblick auf die besondere Position, zwischen Tradition und Moderne, die er in der Entwicklung des Monologs einnimmt.

*Minetti* wurde 1976 am Staatsschauspiel Stuttgart unter der Regie von Claus Peymann uraufgeführt. Benannt ist das Stück nach dem deutschen Schauspieler Bernhard Minetti, der, wie es sich gehörte, die Titelrolle in der Uraufführung erhielt und später zum „wichtigsten Darsteller der großen Männerfiguren in Bernhards Theaterstücken“ avancierte: Er hatte vorher bereits an der Berliner Aufführung der *Jagdgesellschaft* und an der Salzburger Uraufführung der *Macht der Gewohnheit* teilgenommen, nach *Minetti* spielte er noch drei weitere Bernhard-Rollen (die Titelrolle in *Der Weltverbesser*, Karl in *Der Schein trügt*, und den alten Schauspieler in *Einfach kompliziert*). Trotz aller Nähe zu dem Schauspieler Minetti diente nicht dessen reale Biographie zum dramatischen Stoff um den fiktiven *Minetti*; vielmehr steht die Biographie eines anderen Schauspielers im Hintergrund von Bernhards Stück: Werner Krauß.<sup>897</sup>

---

Bernhards Zentralgestalten“ „von nichts anderem als dem radikalen Bruch“ des Individuums mit der Gesellschaft handeln (ebd.) – eine Formulierung, die ich wegen ihres Absolutheitsanspruchs für beschränkend halte und nicht teilen kann.

<sup>894</sup> Mittermayer: *Thomas Bernhard*, a. a. O., S. 84.

<sup>895</sup> Eine klare Unterscheidung zwischen den autobiographischen und den fiktiven Schriften Thomas Bernhards ist jedoch nach der Meinung vieler Bernhard-Forschern nicht möglich. Bernhards Autobiographie sei im Wesentlichen „Ich-Erfindung“, sie sei also „in gleichem Maße fiktional wie die Romane autobiographisch“, schreibt Eva Marquardt (in *Gegenrichtung*, a. a. O., S. 164, bzw. 176). Mehr als eine bloße Bearbeitung und schriftliche Fixierung des Erlebten stelle die Autobiographie den „Entwurf einer radikal selbstbestimmten Existenz“ dar, so Mittermayer im Anschluss an Marquardt (in *Thomas Bernhard*, a. a. O., S. 89). Dieselbe Meinung vertritt auch Willi Huntemann: „die nichtfiktionale Selbstdarstellung ist ebenso *inszeniert* wie die fiktionale“ (Willi Huntemann: *Artistik und Rollenspiel. Das System Thomas Bernhard*, Würzburg 1990, S. 193).

<sup>896</sup> Vgl. Christian Klug: *Thomas Bernhards Theaterstücke*, Stuttgart 1991, S. 4; auch: Mittermayer: *Thomas Bernhard*, a. a. O., S. 134 f.

<sup>897</sup> Vgl. Alfred Barthofer: „King Lear in Dinkelsbühl. Historisch-Biographisches zu Thomas Bernhards Theaterstück *Minetti*“, in: *Maske und Kothurn* 23.2 (1977), S. 159-172.

Das Stück spielt in einem Hotel im belgischen Seebad Oostende am Silvesterabend. Aus dem Schneesturm tritt Minetti herein, ein alter Schauspieler, der seit dreißig Jahren nicht mehr gespielt hat. Doch an diesem Abend sei er, so Minetti, in dem Hotel mit dem Direktor des Flensburger Theaters verabredet, der ihm angeboten habe, zur Zweihundertjahrfeier des Theaters in Flensburg noch einmal den Lear zu spielen. Wegen seines möglichen Wiederauftritts nach dreißig Jahren auf der Bühne ist er sehr aufgeregt. Während er in der Hotelhalle – durch die immer wieder Gruppen Maskierter ziehen – auf den Schauspielersdirektor wartet, erzählt er zuerst einer Dame seine Geschichte, die sich dort betrinkt, und dann einem Mädchen, das auf seinen Liebhaber wartet. Einst selbst Theaterdirektor in Lübeck, wurde er vor Gericht gestellt und aus der Stadt verjagt, weil er dem Publikum nicht das geben wollte, was es von ihm verlangte: Klassiker. Minetti habe sich „der klassischen Literatur verweigert“, wie er ständig wiederholt, weil sie der Menschheit als Zuflucht diene: in der Klassik sei die Gesellschaft „unter sich / unbehelligt“,<sup>898</sup> behauptet er. Er habe sich dann, nachdem er den Prozess verloren habe, bei seiner Schwester in Dinkelsbühl zurückgezogen, die letzten dreißig Jahre habe er dort verbracht und Gemüse gepflanzt. Alles Klassische verabscheue er, den Lear ausgenommen: Nach seiner Abschiedsvorstellung in Lübeck in der Rolle Lears habe er dreißig Jahre lang jeden Morgen in seiner Dachkammer vor dem Spiegel die Lear-Maske (die er übrigens damals in ebendem Hotel, in dem er sich jetzt wieder befindet, vom Maler James Ensor bekommen hatte) aufgesetzt und ein paar Sätze aus *König Lear* rezitiert, einmal im Monat habe er sogar die ganze Lear-Rolle gespielt, „um nicht aus der Übung zu kommen“ (241). Während Minetti von sich selbst erzählt, vergeht die Zeit, der Direktor erscheint nicht, und der verzweifelte Minetti begeht am Ende anscheinend Suizid: Später in derselben Nacht sitzt Minetti schweigsam auf einer Bank an der Atlantikküste bei Oostende, schluckt mehrere Tabletten, setzt die Lear-Maske auf und bleibt dort sitzen, bis er vom fallenden Schnee bedeckt ist.

Minetti erscheint schon am Anfang seines Monologs als Gefangener seiner Vergangenheit. Als er die Hotelhalle betritt, erinnert er sich an seinen letzten Besuch in diesem Hotel vor zweiunddreißig Jahren und kommentiert die Veränderungen seit

---

<sup>898</sup> Thomas Bernhard: „Minetti“, in: ders.: *Stücke 2 (Der Präsident, Die Berühmten, Minetti, Immanuel Kant)*, Frankfurt am Main 1988, S. 203-250, hier S. 242. Im Folgenden beziehen sich alle im Text angegebenen Seitenzahlen in Klammern auf diese Ausgabe des Textes.

damals mit folgenden Worten: „Wie es sich verändert / wie es sich langsam verändert / (...) Die Veränderung ist fortschreitend / Es ist alles nur eine Frage der Zeit / Den Fortschritt hassen / den Fortschritt hassen / zur Dame / Meinen Sie nicht / daß man den Fortschritt hassen muß / von einem bestimmten Zeitpunkt an“ (207). Minettis Monolog ist ein Rückblick auf sein Leben, nimmt also die Form einer (fiktiven) autobiographischen Erzählung an und ist tief in der Vergangenheit verwurzelt. Die dramatische Gegenwart (das Warten auf den Schauspieldirektor in dem Hotel) und die Zukunft (sein bevorstehender Auftritt als Lear in Flensburg) erscheinen dagegen diffus, d. h. sie könnten auch ein Produkt der Phantasie Minettis sein. Nichts spricht dafür, dass Minetti tatsächlich mit dem Flensburger Theaterdirektor verabredet ist, schließlich habe er „das Beweismittel“ (247), das Telegramm des Theaterdirektors, verloren.

Doch stellt Minettis Rückblick keinesfalls eine lineare Zusammenfassung seiner Lebens- und Künstlerbiographie dar. Im Gegenteil: In seiner Erzählung sind nur wenige entscheidende Ereignisse enthalten (das Ende seiner Karriere, der Prozess, seine Vertreibung aus Lübeck, seine freiwillige, langjährige Isolation), die Minetti den Anlass geben, seine Lebensphilosophie zu formulieren und seine ‚narrative Identität‘ zu konstruieren. Guy A. M. Widdershoven zufolge kann narrative Identität als „die Einheit des Lebens einer Person, so wie diese Person sie in den Geschichten erfährt und artikuliert, mit denen sie ihre Erfahrung ausdrückt“<sup>899</sup>, verstanden werden. Diese Definition lässt sich auch auf Bernhards Figur anwenden. Die Kunst als Lebenszweck und das schwierige, traumatische Verhältnis des Künstlers zur Gesellschaft: Auf diesem Sinnzusammenhang ist Minettis narrative Identität aufgebaut, was auch die Einheit und Kohärenz seiner monologischen Erzählung gewährleistet.

Minetti betrachtet die Kunst im Allgemeinen und die Schauspielkunst im Besonderen als grundsätzlich mit dem Leben verbunden: Für ihn ist sie jene Aktivität, die der Existenz des Künstlers einen Sinn verleiht. „Die Schauspielkunst als Existenzzweck meine Dame“ (216), apostrophiert er und fügt später hinzu: „Wenn wir nicht etwas gelernt hätten / und wenn wir nicht unsere Kunst hätten / müßten wir jeden

---

<sup>899</sup> Guy A. M. Widdershoven: „The story of life: Hermeneutic perspectives on the relationship between narrative and life history. In Ruthellen Josselson und Amia Lieblich (Hg.): *The narrative study of lives*, Bd. 1, Newbury Park 1993, S. 1-20, hier S. 7. Zum Begriff der ‚narrativen Identität‘ vgl. auch u. a. auch: Kenneth J. Gergen und Mary M. Gergen: „Narrative and the self as relationship“, in: *Advances in experimental social psychology* 21.1 (1988), S. 17-56; Paul Ricoeur: *Zeit und Erzählung*, Bd. 3: *Die erzählte Zeit*, übers. v. Andreas Knop, München 1991; ders.: „Narrative Identity“, in: *Philosophy Today* 35 (1991), S. 73-81; Norbert Meuter: *Narrative Identität. Das Problem der personalen Identität im Anschluß an Ernst Tugendhat, Niklas Luhmann und Paul Ricoeur*, Stuttgart 1995; Wolfgang Kraus: „Identität als Narration: Die narrative Konstruktion von Identitätsprojekten“, <http://web.fu-berlin.de/postmoderne-psych/berichte3/kraus.htm> (zuletzt abgerufen am 10.06.17).

Tag immer tiefer verzweifeln“ (236). Dabei ist er sich der Tatsache bewusst, dass die Beschäftigung mit der Kunst und ihre Betrachtung als „Existenzzweck“ im Grunde eine „Ungeheuerlichkeit“ (216) sei, da sie konsequent zur „Verfinsterung des Gemüts“ (216) und schließlich auch zum Wahnsinn führe: „Der Künstler ist erst der wahre Künstler / wenn er durch und durch wahnsinnig ist / wenn er sich in den Wahnsinn hineingestürzt hat / bedingungslos / sich zur Methode gemacht hat“ (242). Dies bringe nicht zuletzt die „Verhöhnung und Verspottung“ (216) seitens der Gesellschaft mit sich. Aber auch der Künstler seinerseits verachtet zutiefst die Gesellschaft („Jeder Tag bringt nichts als Beweise / für die Niederträchtigkeit und die Unverschämtheit und für die Unzurechnungsfähigkeit der Menschen / die sich die menschliche Gesellschaft nennt mein Kind“, 242), und versucht, mittels seiner Kunst ihren „Stumpfsinn“ (222) zu bekämpfen. „Gegen das Publikum“ (216) habe Minetti immer spielen wollen, „immer wieder nur gegen“ (216). Denn „der größte Feind des Schauspielers / ist sein Publikum / Wenn er das weiß / steigert er sich in seiner Kunst / In jedem Augenblick muß sich der Schauspieler sagen / das Publikum stürzt auf die Bühne / In diesem Zustand hat er zu spielen / gegen das Publikum / gegen die Menschenrechte verstehst du“ (239).

In dieser Hinsicht entspricht Minettis Lebenslauf genau dem Modell des unversöhnlichen Konflikts zwischen Künstler und Gesellschaft, das er schon immer vertreten hat: Minettis unbeugsame, kompromisslose Haltung konnte nicht anders als den Zorn und die Ablehnung der Gesellschaft verursachen. „Tatsächlich habe ich / den Prozeß verloren / Naturgemäß / ein Mensch wie ich / verliert jeden Prozeß / die korrupte Gesellschaft / gewinnt jeden Prozeß“ (228).

Diese Bemerkung ist insofern wichtig, als sie uns hilft, dem Mechanismus des monologischen Sprechens in *Minetti* nachzuspüren. Macht sich auch in diesem Text Bernhards die „Übermacht des Vergangenen“<sup>900</sup> bemerkbar, die Manfred Mittermayer zufolge, „eines der auffälligsten Kennzeichen seiner Theatertexte“<sup>901</sup> darstelle, und das Erzählen in Bewegung setzt, so dient der Monolog hier keineswegs bloß einer Rekonstruktion und nüchternen, distanzierten Beurteilung der eigenen Vergangenheit. In Wirklichkeit ist die Erzählung in einen Denkprozess<sup>902</sup> eingebunden, der nicht etwa

---

<sup>900</sup> Mittermayer: *Thomas Bernhard*, a. a. O., S. 135.

<sup>901</sup> Ebd.

<sup>902</sup> Herbert Gamper hat in Bezug auf Bernhards Theaterstücke von einem „Kopftheater“, im Sinne einer „mimetische(n) Reproduktion von Denkprozessen“ gesprochen. Vgl. Herbert Gamper: „Einerseits Wissenschaft, Kunststücke andererseits. Zum Theater Thomas Bernhards“, in: Heinz Ludwig Arnold (Hg.): *Thomas Bernhard*, Text+Kritik 1974, Heft 43, München 1974, S. 9-21, hier S. 11.

auf die kritische, distanzierte Selbstbetrachtung und Selbstbefragung, sondern, im Gegenteil, auf die Selbstbestätigung zielt. Indem also Minetti Auskunft über sich selbst gibt, ist er bemüht, sich zu rechtfertigen, zu verteidigen und dadurch auch die Vorstellung einer festen, kohärenten Identität zu bewahren.

Man könnte an dieser Stelle an den traditionellen Reflexionsmonolog denken (s. Kapitel 1), der als sprachlicher Ausdruck eines gedanklichen Vorgangs – ebenso wie der bernhardsche Monolog – dem monologischen Subjekt als Mittel zum Selbstverständnis und zur Identitätsgewinnung dient. Jedoch distanziert sich Bernhard vom traditionellen Umgang mit dem Reflexionsmonolog, indem er den Reflexionsvorgang so ausdehnt, dass er die Länge eines ganzen Theaterstückes erhält. Demzufolge funktioniert der Monolog hier nicht als Unterbrechung eines äußeren Geschehens und als Moment intimer Selbstreflexion, wie es im traditionellen Drama der Fall ist. Vielmehr stellt bei Bernhard das monologische Sprechen das eigentliche Geschehen dar.

Was jedoch Bernhard von dieser Tradition erheblich unterscheidet, ist die Tatsache, dass er den Monolog in einen kommunikativen Rahmen einbindet: Die Dame und das Mädchen, obwohl sie nie wirklich in ein Gespräch mit Minetti kommen, können durchaus als Empfängerinnen seiner Rede angesehen werden. Ihre andauernde Präsenz, ihr Schweigen und ihre sporadischen Ein-Wort-Kommentare gelten Minetti als Motivation für die Fortsetzung seiner Erzählung. Markus Barth hat auf eine typische Figurenkonstellation in Bernhards Stücken aufmerksam gemacht: der monologisierenden Zentralfigur stellt Bernhard immer eine stumme Nebenfigur gegenüber, die zwar austauschbar sei, die aber eine wichtige Funktion erfülle. „Die Figur des (stummen) Zuhörers ist nicht eine interpretatorisch vernachlässigbare, zufällige Stileigentümlichkeit, sondern Grundbedingung der Redekunst und damit für ein rhetorisches Selbstverständnis. Die Protagonisten *reden immerzu jemanden an*, ihre Existenzmeditation ist geradezu notwendig gebunden an einen Zuhörer“,<sup>903</sup> schreibt Barth und fügt hinzu: „Daß diese Zuhörer nicht nur zufällig Zeugen eines Monologes sind, der auch ohne sie stattfände, erhellt vor allem aus der Tatsache, daß es sich tatsächlich um *Reden* handelt. Die hier reden, wollen *überzeugen* – und wenn möglich ‚triumphieren‘ – mit allen rhetorischen Mitteln.“<sup>904</sup>

---

<sup>903</sup> Markus Barth: *Lebenskunst im Alltag. Analyse der Werke von Peter Handke, Thomas Bernhard und Brigitte Kronauer*, Wiesbaden 1998, S. 178.

<sup>904</sup> Ebd.; zur Funktion der Rhetorik in Bernhards literarischem und dramatischem Werk vgl. Joachim Knape und Olaf Kramer (Hg.): *Rhetorik und Sprachkunst bei Thomas Bernhard*, Würzburg 2011.

Die Präsenz der anderen, die Adressierung der Rede und der Versuch des Sprechers, seine Zuhörerinnen zu gewinnen, zu „überzeugen“, bestimmen wesentlich den Prozess der Selbstbestätigung in *Minetti*. Darüber hinaus wird Minettis Selbstbestätigung mittels einer Sprache realisiert, in der Negativität, Hektik, Polemik, Komik, Obsession, Wiederholungszwang und „Übertreibungskunst“<sup>905</sup> vereint werden. Die ständige Wiederholung und Variierung derselben sprachlichen und thematischen Motive sowie die – durch die Überfülle von Superlativen, Aphorismen, Verabsolutierungen, Generalisierungen und sprachlichen Extremformen verursachte<sup>906</sup> – Übertreibung haben zur Folge, dass das Erzählte nicht nur durch seine Ausdrucksform und den Erzählakt wesentlich bestimmt und quasi überlagert wird, sondern auch durch die Ich-Perspektive der Erzählers gefiltert und vermittelt wird. Noch viel mehr als die Maske von Ensor und die Zeitungsartikel, die seinen einstigen Erfolg in der Rolle des Lears bezeugen, und die Minetti mit sich herumschleppt, ist für ihn die Sprache und das Sprechen das wichtigste Mittel zur Selbstbewahrung und Selbstbehauptung, die durch gesellschaftliche Missachtung, wie auch durch das Alter und den bevorstehenden Tod bedroht wird. In diesem Sinne bringt das Ende des Monologs, d. h. das Ende des Sprechens buchstäblich den Tod des Sprechers mit sich. Nachdem Minettis Worte erschöpft sind und die Fortsetzung des Sprechens ihm nicht mehr möglich erscheint, da auch die beiden Adressatinnen seines Monologs, die Dame und das Mädchen, weggehen, findet er wohl keinen Grund mehr zu existieren und begeht in der kurzen Schlusszene Suizid.

---

<sup>905</sup> Den Begriff ‚Übertreibungskunst‘ hat Bernhard selbst in seinem Roman *Auslöschung* verwendet. Vgl. Thomas Bernhard: *Auslöschung. Ein Zerfall*, Frankfurt am Main 1986, S. 128: „Wenn wir unsere Übertreibungskunst nicht hätten, hatte ich zu Gambetti gesagt, wären wir zu einem entsetzlich langweiligen Leben verurteilt, zu einer gar nicht mehr existierenswerten Existenz. Und ich habe meine Übertreibungskunst in eine unglaubliche Höhe entwickelt, hatte ich zu Gambetti gesagt.“; vgl. auch ebd., S. 612: „Durch Übertreibung, schließlich durch Übertreibungskunst, die Existenz auszuhalten, habe ich zu Gambetti gesagt, sie zu ermöglichen. Je älter ich werde, desto mehr flüchte ich in meine Übertreibungskunst, habe ich zu Gambetti gesagt. Die großen Existenzüberbrücker sind immer große Übertreibungskünstler gewesen, ganz gleich, was sie gewesen sind, geschaffen haben, Gambetti, sie waren es schließlich doch nur durch ihre Übertreibungskunst.“ Mit Recht behauptet Hermann Korte in seinem Text „Dramaturgie der ‚Übertreibungskunst‘“ (1991), dass solche Aussagen ebenfalls einer Logik der Übertreibung folgen und deshalb als „Ironisierungen des fiktionalen Erzählgefüges“ zu betrachten seien. (Siehe Hermann Korte: „Dramaturgie der ‚Übertreibungskunst‘. Thomas Bernhards Roman ‚Auslöschung. Ein Zerfall‘“, in: Heinz Ludwig Arnold (Hg.): *Thomas Bernhard, Text+Kritik*, Heft 43, 3., neugef. Aufl., München 1991, S. 88-103, hier S. 91.) Die Übertreibung, „das Grundprinzip des Erzählens“ (ebd., S. 89) bei Bernhard, findet aber nicht nur in seinem Prosawerk Anwendung, sondern kennzeichnet ebenso seine Theaterstücke. Vgl. Rolf Michaelis: „Kunstkrüppel vom Übertreibungsspezialisten. Notizen zu Thomas Bernhards Theaterstücken der Jahre 1974 bis 1982“, in: Heinz Ludwig Arnold (Hg.): *Thomas Bernhard, Text+Kritik*, Heft 43, 2., erw. Aufl., München 1982, S. 25-45. Nicht zuletzt wird Thomas Bernhard allzu oft als „Übertreibungskünstler“ bezeichnet.

<sup>906</sup> Für die Formen und die Funktion der Übertreibung bzw. „Hyperbel“ bei Bernhard vgl. Martina Ochs: *Eine Arbeit über meinen Stil / sehr interessant. Zum Sprechverhalten in Thomas Bernhards Theaterstücken*, Frankfurt am Main 2006, S. 290-305.

### 5.1.2 Instabilität, Selbstverkenngung. Philippe Minyana: *Sechs Zellen*

Philippe Minyana zählt zweifellos zu den interessantesten Stimmen der französischen Gegenwartsdramatik. Laut Patrice Pavis, der in seiner Studie *Le Théâtre contemporain. Analyse des textes de Sarraute à Vinaver* (2002)<sup>907</sup> anhand von zehn zeitgenössischen Stücken verschiedener Autoren/Autorinnen und verschiedener Ausrichtung einen guten Überblick über das Theaterschreiben in Frankreich in den letzten Jahrzehnten gab, gehöre Minyana – zusammen mit Yasmina Reza und Jean-Luc Lagarce – zu jener Gruppe von Autoren/Autorinnen, die als Erben der „Grundpfeiler“<sup>908</sup> der zeitgenössischen französischen Dramatik (nämlich Nathalie Sarraute, Michel Vinaver und Bernard-Marie Koltès) angesehen werden können. Trotz der Vielfalt und Verschiedenheit der Formen, die Minyana in seinem Schreiben fürs Theater verwendet,<sup>909</sup> ist sein Werk als Ganzes mit dem ‚Diskurstheater‘, dem ‚théâtre de la parole‘ verbunden.<sup>910</sup> Dabei bilden seine monologischen Stücke (*Chambres*, *Inventaires*, *André*) eine separate Gruppe innerhalb seines Oeuvres.<sup>911</sup>

*Chambres* besteht aus sechs einzelnen Monologen, die sechs Personen, einem Mann und fünf Frauen, zugeteilt werden. Es gibt keine einführenden Informationen und auch keinen dialogischen oder erklärenden Übergang zwischen den Monologen, d. h. dem Text fehlen gänzlich sowohl die Regieanweisungen als auch dialogische Szenen. Die Monologe folgen einander diskontinuierlich und bilden dabei sechs separate Textblöcke. Der Titel der deutschen Übersetzung des Stückes, *Sechs Zellen*<sup>912</sup>, lässt diese Geschlossenheit eines jeden Monologs deutlicher als im französischen

---

<sup>907</sup> Vgl. auch die dt. Übersetzung: Patrice Pavis: *Das französische Theater der Gegenwart. Textanalysen von Koltès bis Reza*, München 2008. Die Ersetzung der Namen von Sarraute und Vinaver durch Koltès und Reza im Untertitel der deutschen Ausgabe geht wohl darauf zurück, dass letztere in Deutschland anerkannter und einem breiteren Lesepublikum von Theaterinteressierten sicherlich vertrauter sind als die beiden Ersteren.

<sup>908</sup> Pavis: *Das französische Theater der Gegenwart*, a. a. O., S. 12.

<sup>909</sup> Vgl. Carole Vidal-Rosset: „fichier pédagogique“, in: *Cantarella – Minyana: un parcours*, Spectres No. 2, édition du Théâtre Dijon Bourgogne, S. 42: „Philippe Minyana est un auteur en constante recherche formelle. Chacune de ses pièces se donne à lire comme un nouveau défi lancé à l’écriture et à la scène. Du «gras» au «maigre» (selon l’expression de l’auteur), du logorrhéique à l’épure, Philippe Minyana prend le risque d’à chaque fois réinventer une forme nouvelle et donc une nouvelle façon d’interroger le sens“.

<sup>910</sup> Vgl. Michel Corvin (Hg.): *Philippe Minyana, ou la parole visible*, Paris 2000; Mountajab Sakr: *Le théâtre de la parole de Philippe Minyana, représentation de la parole et des gestes, passage du texte à la scène, technique d’écriture*, thèse soutenue à Université Paris VIII, Vincennes-Saint Denis, 2009 <tel-00411828>.

<sup>911</sup> Sakr: *Le théâtre de la parole de Philippe Minyana*, a. a. O., S. 36 ff.

<sup>912</sup> Philippe Minyana: „Sechs Zellen“, übers. v. Frank Heibert, in: *Scène 1. Fünf französische Theaterstücke*, hg. v. Renate Schäfer, Frankfurt am Main 1999, S. 213-250. Im Folgenden beziehen sich alle im Text angegebenen Seitenzahlen in Klammern auf diese Ausgabe des Textes.

Originaltitel anklingen und führt dazu, sich die sechs Monologe als separate, isolierte Räume vorzustellen, in denen die sprechenden Personen abgetrennt voneinander verharren. Auf fiktiver Ebene scheint keinerlei Beziehung zwischen den Figuren zu bestehen und auch der Stoff, der erzählte Inhalt jeder monologischen Erzählung ist jedes Mal ein anderer.

Der einzige Berührungspunkt zwischen den Monologen ist der Ort, in dem alle sechs Erzählungen spielen: die französische Stadt Sochoux, Sitz der größten Automobilfabrik Peugeot, bei der übrigens einige in der Erzählungen erwähnten Personen arbeiten. Nicht zufällig ist Sochoux auch eine Stadt, in der Minyana selbst viele Jahre gelebt hat. Wie man aus der bio-bibliographische Notiz im Anhang der Ausgabe der deutschen Übersetzung des Textes entnehmen kann, haben sich alle sechs Fälle, die in *Sechs Zellen* geschildert werden, tatsächlich in Sochoux ereignet, Minyana habe sie der „Sensationspresse“<sup>913</sup> entnommen.

Die Art und Weise, wie Minyana diese Fälle in seinem Text verarbeitet, transformiert und verdeckt, ist eng mit seiner Schreibstrategie verknüpft: In jeder der sechs monologischen Erzählungen stößt man irgendwann auf das zentrale Ereignis, oder auf eine Folge von Ereignissen, die zur ursprünglichen Nachricht führte, die Minyana in der Zeitung las. Jedoch wird das initiale Ereignis nicht nur meistens relativ spät in der monologischen Rede geschildert, sondern es wird auch von einer Reihe von Einzelheiten überdeckt, die nicht das Ereignis selbst, sondern eher das emotionale Verhältnis des/der Sprechenden zum Ereignis, seine/ihre subjektive Perspektive beleuchten. Eine assoziative Verbindung von kleinen Details, Momenten, Eindrücken, Gefühlen, Gedanken, Vorstellungen und Erinnerungen bestimmt dabei die Komposition jedes Monologs.

Entscheidend ist hier der Rhythmus des Sprechens, der auf drei formalen Elementen basiert: auf der kompletten Auslassung von Kommas, auf der veränderten, freier gestalteten Syntax und auf der Wiederholung, Ergänzung und Variierung von bestimmten Wörtern oder Sätzen innerhalb eines Textabschnittes und im gesamten Text.

Zur Veranschaulichung dieser Bemerkungen soll hier der Anfang des ersten Monologs aus *Sechs Zellen* dienen, den ein Protagonist namens Kos (der Bruder des im Zitat erwähnten Boris Kos) spricht:

---

<sup>913</sup> Vgl. die Bio-Bibliographie Philippe Minyanas, in: ebd., S. 320.

Das hatte ich gelesen daß die Füße erfroren waren aufgeplatzt! Erfroren aufgeplatzt ich hatte im Lexikon angeschaut zum Fuß gehören die Fußwurzel die Mittelfußknochen die Fußzehen und dann habe ich mir gesagt Boris' Füße das waren doch auch Adern und Muskeln und Haut da hab ich mich gefragt was haben sie noch von seinen Füßen gefunden von den Füßen des Boris Kos des jungen Boris Kos so schreiben die das in der Zeitung „des jungen Boris Kos“! Was haben sie von Boris' Füßen gefunden? Fußwurzeln oder Mittelfußknochen oder kleine Stückchen von der Fußwurzel kleine Stücken von den Mittelfußknochen oder ein Brei aus Zehen Adern Muskeln Haut! Ich hatte gelesen daß Blut auf der Matratze war daß sie Blut auf der Matratze gefunden hatten Blut von den Füßen da habe ich mich in den Zug gesetzt! Boris' Füße ich dachte an nichts anderes mehr Boris' Füße Boris' Füße ich hatte es so oft gelesen die erfrorenen aufgeplatzten Füße des jungen Boris Kos so schreiben die das in der Zeitung „des jungen Boris Kos“ so oft gelesen daß Boris schließlich kein Mensch mehr war er war nicht der Boris den ich so gut gekannt hatte der Boris mit dem ich Weißfische geangelt hatte als wäre Boris gar nicht mehr der von den Weißfischen der Boris der mir beigebracht hatte wie man Weißfische angelt nein er war nicht der Boris von den Weißfischen und der Kawasaki. Ich hab mich also in den Zug gesetzt um seine Füße zu sehen! Als wären sie noch da seine Füße! (217)<sup>914</sup>

Was zu Beginn des Monologs nur angedeutet ist, wird in seinem Verlauf klar: der Suizid des Boris Kos, von dem der Sprecher, sein Bruder, zufällig durch einen Zeitungsartikel erfährt, was ihn dazu veranlasst, nach Sochoux, Boris' Wohnort, zu fahren, um die Leiche seines Bruders zu finden. In der zitierten Passage lässt die Fokussierung auf Details (Boris' aufgeplatzte Füße) und auf Erinnerungsfragmente (das Angeln von Weißfischen, das die zwei Brüder einst gemeinsam unternahmen, sowie Boris' Kawasaki) das eigentliche Geschehen in den Hintergrund rücken.

---

<sup>914</sup> In der deutschen Übersetzung wurden die Interpunktion und die gebrochene Syntax des Originals beibehalten. Vgl. denselben Textausschnitt im französischen Original: Philippe Minyana: „Chambres“, in: ders.: *Chambres / Inventaires / André*, 3. Aufl., Montreuil 2012 (1988), S. 5-34, hier S. 7: „J'avais lu ça que les pieds étaient gelés éclatés ! Gelés éclatés j'avais vu dans le dictionnaire que dans le pied il y a le tarse les métatarsiens les orteils et puis je me suis dit aussi que les pieds de Boris c'étaient encore des veines des muscles de la peau alors je me suis dit qu'est-ce qu'on a retrouvé de ses pieds les pieds de Boris Kos le jeune Boris Kos ils écrivent ça dans le journal «le jeune Boris Kos» ! Qu'est-ce qu'on a retrouvé des pieds de Boris ? Des torses ou des métatarsiens ou des petits bouts de torses des petits bouts de métatarsiens ou une bouillie d'orteils de veines de muscles de peau! J'avais lu qu'il y avait du sang sur le matelas qu'on avait retrouvé du sang sur le matelas le sang qui venait des pieds alors j'ai pris le train! Les pieds de Boris je ne pensais plus qu'à ça les pieds de Boris les pieds de Boris à force de lire ça les pieds gelés éclatés du jeune Boris Kos ils écrivent ça dans le journal «le jeune Boris Kos» Boris c'était plus per- sonne c'était pas le Boris que j'avais bien connu le Boris avec qui j'avais pêché des ablettes comme si Boris ce n'était pas du tout celui des ablettes le Boris qui m'avait appris à pêcher des ablettes non ce n'était pas celui des ablettes et de la Kawasaki. Donc j'ai pris le train pour aller voir ses pieds! Comme s'ils y étaient ses pieds!“

Diskontinuierlich, fragmentarisch und lückenhaft wird das Erzählen in Minyanas Stück realisiert; es obliegt dem Leser/der Leserin oder dem Zuschauer/der Zuschauerin bzw. Zuhörer/der Zuhörerin, die disparaten Informationen in einen Zusammenhang zu stellen, die Geschichte zu rekonstruieren und dem Text einen Sinn zu verleihen – oder sich eben von diesem Redefluss mitreißen lassen.

Derselbe Erzählmodus findet sich auch in den anderen Monologen aus *Sechs Zellen*, wenn auch der Zeitraum variiert, auf den sich die Erzählungen beziehen: Er kann einen entscheidenden Moment (Kos) oder eine bestimmte Lebensphase einschließen (Elisabeth und Latifa), oder sich auch über einen längeren Zeitraum erstrecken (Tita), während in zwei der Monologe (Arlette und Suzelle) Bilanz über das ganze Leben gezogen wird. Dass die zeitlichen und räumlichen Distanzen scheinbar mühelos überbrückt werden, liegt zweifellos an den unzähligen Assoziationen, den „Gedankensprüngen“,<sup>915</sup> die die Form der monologischen Erzählungen bestimmen und dafür sorgen, dass Disparates innerhalb eines Satzes oder einer Redeeinheit ohne näheren Begründungszusammenhang aufeinandertrifft.

Nicht die getreue Wiedergabe eines Geschehens scheint hier also das Ziel zu sein, sondern eher die Darstellung der inneren Emotions- und Bewusstseinsvorgänge und Gedächtnismechanismen des Erzählers, was sowol die Thematik als auch das kompositionelle Verfahren für jeden Monolog in *Sechs Zellen* bestimmt. Die Bedeutung, die bei diesen Vorgängen dem Unbewussten zukommt, soll hier auf jeden Fall betont und mithilfe eines weiteren Textbeispiels erklärt werden:

[I]ch habe mich hingesetzt und ich fand all diesen Stoff auf den Wänden schön von da an ging nichts mehr von all diesem Stoff wurde mir schwindlig und wenn ich ausging um einzukaufen kam ich so schnell wie möglich wieder heim um mir meinen Stoff auf den Wänden wieder anzusehen ich war besessen davon die ganze Zeit saß ich davor und ich hatte ein merkwürdiges Gefühl ein Gefühl als ob sich etwas in mir aufknöpfte und lockerte und später in Sitges an jenem berühmten Abend in Sitges war es genauso etwas in

---

<sup>915</sup> Patrice Pavis spricht in Bezug auf Minyanas – ebenfalls monologisches – Stück *Inventaires* von einer „Dramaturgie der Gedankensprünge“, was sich problemlos auch auf *Chambres* übertragen lässt: „Ununterbrochen werden Gedanken assoziiert, und diese Gedankenassoziation, wenngleich der Bericht schon recht erstarrt und bereits im Voraus bekannt ist, zeigt stets verdeckte, provokatorische und unbewusste Gedanken, die im Übrigen manchmal gleichermaßen die der Sprecherin wie des Lesers sind. Die Gedankenassoziationen sind oft amüsant, denn der Zuhörer erkennt darin etwas, was arglos, wie zusammenhangslos geäußert wurde. (...) Wie auch immer diese Aufzählungen und Gedankenassoziationen aussehen, die Aneinanderreihung und die ‚Textfiguren‘ bleiben innerhalb des Diskurses, sie vollziehen sich nicht zwischen den Sprecherinnen oder, außer in sehr seltenen Ausnahmefällen, zwischen den parallel verlaufenden Monologen, die ihrer eigenen Logik folgen.“ (Pavis: *Das französische Theater der Gegenwart*, a. a. O., S. 149 f.)

mir das ganz hell strahlte da geht man auf einmal ganz anders das tat mir gut durch den Staub von Sitges zu gehenich war stolz auf nichts Besonderes ich bin stolz geworden als hätte ich etwas vollbracht den Stoff auf den Wänden den hatte ich da angebracht und er saß gut aber in Sitges was hatte ich da schon vollbracht überhaupt nichts ich lief herum und aß mein Eis und bestimmt ist  $\delta\alpha\zeta$  auch der Grund dafür daß mich das Eis nicht mehr zufriedenstellten konnte die Vanille schmeckte plötzlich anders und daran lag es an diesem Stolz die Vanille schmeckte plötzlich nach nichts mehr Edith! Und sogar dein Schmidt an jenem Abend fiel mir auf daß er eine schöne Nase hat normalerweise sah ich ihn als Ganzes deinen Schmidt aber in dem Moment sah ich seine Nase und er hat wirklich eine schöne Nase ich war fünfunddreißig. (234)

Die Erzählungen der Personen in *Sechs Zellen* sind oft – wie aus dem oben zitierten Ausschnitt klar wird – Erzählungen von Träumen ähnlich: Bilder, Einfälle und Gefühle werden aneinandergereiht und scheinen plötzlich und ohne Zutun von Vernunft aus dem Unbewussten aufzutauchen. Auch wenn zwischen dem Zeitpunkt des erzählten Geschehens und dem Moment, in dem dieses Geschehen erzählt wird, ein – undefinierbar langer oder kurzer – Zeitraum liegt, scheinen die monologisierenden Personen nicht in der Lage zu sein, ihre Erinnerungen zu ordnen, zu bewerten, die innere Verbindung der Erinnerungsfragmente zueinander zu begreifen und ihre Bedeutung zu erschließen.

Die Abhängigkeit dieses Schreibprinzips vom literarischen inneren Monolog ist bemerkenswert. Meines Erachtens stellt Minyanas Theatertext eines der auffälligsten Beispiele in der zeitgenössischen europäischen Dramatik dar, in dem sich der Einfluss des inneren Monologs erkennen lässt. Auf diesen Einfluss ist sowohl die Literarität als auch die bestimmte ‚Texttheatralität‘ (Poschmann)<sup>916</sup> von *Sechs Zellen* zurückzuführen. Eine gewisse Offenheit, Diskontinuität und Unvollkommenheit (aufgrund des assoziativen, lückenhaften Erzählstils) in der Struktur eines jeden Monologs und des Theatertextes als Ganzen, die die Partizipation des Lesers verlangt, bestimmt den literarischen und ‚texttheatralischen‘ Charakter des Textes: ein literarischer Widerstand, der seine theatralische Überwindung hervorruft.

Fragmentarisch, lückenhaft, instabil, ambivalent erscheinen aber auch die monologisierenden Subjekte in *Sechs Zellen* – genauso wie ihre Erzählungen. Im Unterschied etwa zu Bernhards Minetti, der, wie ich im vorigen Abschnitt dargestellt

---

<sup>916</sup> Poschmann: *Der nicht mehr dramatische Theatertext*, a. a. O., S. 42 ff.

habe, bemüht ist, die Sprache zu dominieren und sie gezielt als Waffe im Existenzkampf einzusetzen, werden die Sprecher/-innen in Minyanas Stück von der Sprache und dem darin aktivierten und dargestellten Mechanismus des Unbewussten dominiert und entblößt.

Die Subjektposition, die in jedem Monolog auf ähnliche Weise sichtbar wird, kann meines Erachtens mithilfe der psychoanalytischen Theorie Jacques Lacans besser erläutert werden. In Anlehnung an Freud begreift nämlich Lacan das Subjekt als eine gespaltene Instanz (anstelle der freudschen Teilung des psychischen Apparats in Es, Ich und Über-Ich präsentiert Lacan die drei Register des Imaginären, des Symbolischen und des Realen), die durch die Funktion des Unbewussten bestimmt wird und somit auch eine Instanz des Begehrens darstellt. Zugleich hat Lacan spätestens seit seinem 1953 gehaltenen Vortrag „Funktion und Feld des Sprechens und der Sprache in der Psychoanalyse“<sup>917</sup> die zentrale Bedeutung hervorgehoben, die Sprache und Sprechen bei der psychoanalytischen Konstituierung des Subjekts haben. Ist folglich das Subjekt für Lacan im Wesentlichen als ein Sprachwesen zu verstehen, so ist für ihn auch das Unbewusste „wie eine Sprache strukturiert“<sup>918</sup> – wie es Lacan in einer berühmt gewordenen Formulierung ausdrückt. In „Funktion und Feld des Sprechens und der Sprache in der Psychoanalyse“ definiert Lacan das Unbewusste wie folgt: „Das Unbewusste ist dieser Teil des konkreten Diskurses als transindividuell, der dem Subjekt nicht zur Verfügung steht, um die Kontinuität seines bewussten Diskurses wiederherzustellen.“<sup>919</sup>

Lacan geht in diesem Text noch vom Ideal der Selbstverwirklichung des Subjekts aus, d. h. von der Möglichkeit des Subjekts im Sprechen und durch das Sprechen sein Unbewusstes zu erkennen und die Lücken im Diskurs seines Selbst zu füllen, die eigene Kontinuität wiederherzustellen und sich diesen Diskurs als „seine Geschichte“<sup>920</sup> anzueignen. In späteren Texten betont Lacan jedoch zunehmend die grundsätzliche Abhängigkeit des Subjekts von der Sprache, die bei ihm semiologisch verstanden wird, als eine Sequenz von Signifikanten, und die zugleich für ihn die Ordnung des Symbolischen darstellt. So spricht Lacan in seinem bekannten „Seminar

---

<sup>917</sup> Der Vortrag, den Lacan teilweise umgeschrieben und durch eine Vorrede ergänzt hat, wurde zuerst 1956 veröffentlicht und 1966 in die *Écrits*-Ausgabe aufgenommen: Jacques Lacan: „Fonction et champ de la parole et du langage en psychanalyse“, in: ders.: *Écrits*, Paris 1966, S. 237-322.

<sup>918</sup> Jacques Lacan: *Seminar XI. Die vier Grundbegriffe des Psychoanalyse*, bearb. v. Jaques Alain Miller, übers. v. Norbert Haas, Berlin und Weinheim 1996, S. 26.

<sup>919</sup> Jacques Lacan: „Funktion und Feld des Sprechens und der Sprache in der Psychoanalyse“, in: ders.: *Schriften I*, übers. v. Hans-Dieter Gondek, Wien 2016, S. 278-381, hier S. 304.

<sup>920</sup> Ebd., S. 308.

über ‚Der gestohlene Brief‘ (1956) von ‚der beherrschenden Stellung des Signifikanten über das Subjekt.‘<sup>921</sup> Im selben Text geht es Lacan um die Betonung der andauernden Verschiebung und Übertragung des Signifikanten: ‚Denn wir haben gelernt zu begreifen, dass der Signifikant sich nur in einer Verschiebung [déplacement] aufrechterhält.‘<sup>922</sup> Die metonymische ‚Relation zwischen den Signifikanten auf der zeitlichen Achse der Signifikantenkette, das Verhältnis ‚von Wort zu Wort‘, insgesamt das Gleiten der Signifikanten‘ bestehe für Lacan, so Andreas Reckwitz, in folgender Tatsache: ‚Nie erlangt ein Signifikant einen stabilen End- und Ruhepunkt, immer folgen weitere, die den Stellenwert der vorhergehenden verändern.‘<sup>923</sup> Demzufolge ist auch das Subjekt wegen seiner Abhängigkeit vom Signifikanten als eine durchaus instabile Instanz zu verstehen.

In *Sechs Zellen* findet man diese für Lacan typische grundsätzliche Instabilität des Subjekts als Ergebnis dessen Getriebenseins von einer sich fortbewegenden Sprache. Neben der Instabilität, der inneren Spaltung und der Unterwerfung der monologisierenden Subjekte in Minyanas Text gegenüber ihrem Unbewussten, gibt es noch ein weiteres Element, das sie mit dem Subjekt der lacanschen Theorie verbindet: ihre Selbstverkenning. In Bezug auf das Register des Imaginären, das aus Vorstellungen und Fantasien besteht, die die Form von vorgestellten, imaginären Einheiten annehmen, mit denen sich das Subjekt identifiziert, hat Reckwitz den Mechanismus der Verkenning bei Lacan wie folgt beschrieben: ‚Das Subjekt ist in sich fragmentiert und instabil, aber es eignet sich das Ideal-Ich eines perfekten, stabilen und widerspruchsfreien Wesens an – das Ideal eines ‚Subjekts‘ im emphatischen Sinne –, das es fortan antreibt, das aber seine innere psychische Fragmentierung nicht zum Verschwinden bringen kann.‘<sup>924</sup> Den Figuren in *Sechs Zellen* fehlt die Distanz zu sich selbst, die ihnen erlauben würde, über sich selbst zu reflektieren und sich damit auch ihre erzählte Lebensgeschichte anzueignen und ihr auf diese Weise Sinn und Kohärenz zu verleihen. So bleiben sie für sich selbst völlig undurchschaubar: Sie sprechen, als ob sie einheitlich und selbstbewusst wären und Kontrolle über das Selbst und die Erzählung des Selbst hätten, werden aber durch ihr Sprechen als fragile, fragmentierte, instabile und intransparente Wesen entblößt.

---

<sup>921</sup> Jacques Lacan: ‚Das Seminar über ‚Der gestohlene Brief‘, in: ders.: *Schriften I*, a. a. O., S. 12-73, hier S. 46.

<sup>922</sup> Ebd., S. 35.

<sup>923</sup> Reckwitz: *Subjekt*, a. a. O., S. 64.

<sup>924</sup> Ebd., S. 61.

## 5.2 Die Nicht-Ich-Perspektive: Selbstdistanzierung und monologisches Sprechen

### 5.2.1 Bruch mit dem Selbst, dritte Person Singular. Samuel Beckett: *Nicht Ich*

Mit Samuel Beckett tritt der Monolog in eine neue Phase seiner Entwicklung und wird zum Experimentierfeld. Die besondere Bedeutung von Becketts Werk für die Entwicklung des Monologs als Textform seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts ist aber nicht unabhängig von der Bedeutung, die der monologischen Form in Becketts Schreibproduktion fürs Theater zukommt: Die auf kurzen pointierten Repliken basierende Dialogik von *En attendant Godot* (1952) und *Fin de partie* (1957) hinter sich lassend, widmet sich Beckett nach diesen beiden Stücken der Erforschung der Möglichkeiten des Monologs. In einem Zeitraum von 22 Jahren hat er 9 Stücke geschrieben, die entweder als Monodramen zu charakterisieren sind (d. h. als Stücke für eine einzige sprechende Person und eventuell eine stumme Nebenrolle), oder eine klare monologische Struktur aufweisen: *Krapp's Last Tape* (1958), *Happy Days* (1961), *Play* (1962), *Not I* (1972), *That Time* (1975), *Footfalls* (1975), *A Piece of Monologue* (1979), *Rockaby* (1980) und *Ohio Impromptu* (1980).

Darüber hinaus ist die monologische Form bei Beckett – wie übrigens bei Thomas Bernhard – ein wichtiges Verbindungselement zwischen seinen Theatertexten und seiner berühmten Romantrilogie (*Molloy*, *Mallon meurt*, *L'innommable*), wie auch vielen seiner kürzeren Prosatexten, die die Form einer Ich-Erzählung aufweisen und den Charakter eines Selbstgesprächs annehmen.<sup>925</sup> Dabei wird dieses Selbstgespräch an seine Grenzen getrieben, d. h. das monologisierende, quasi solipsistische Bewusstsein, auf das die Ich-Erzähler in Becketts Prosawerk bei Minimierung jeder Handlung beschränkt sind, zeichnet sich durch eine „in der Radikalisierung von Descartes *Meditationen* (...) skeptische Grundhaltung“<sup>926</sup> aus, die eine radikale Infragestellung der Möglichkeit einer konsistenten, zuverlässigen Selbsterzählung mit einschließt.

Der innovative Charakter von Becketts monologischen Theatertexten, ihre Eigenart einerseits und andererseits ihre katalytische und wegweisende Funktion lässt sich durch eine genaue Betrachtung ihrer formalen, strukturellen und inhaltlichen Merkmale, im

---

<sup>925</sup> Butzer: *Soliloquium*, a. a. O., S. 461.

<sup>926</sup> Joachim Becker: *Nicht-Ich-Identität. Ästhetische Subjektivität in Samuel Becketts Arbeiten für Theater, Radio, Film und Fernsehen*, Tübingen 1998, S. 6.

Hinblick auf die Tradition des Monologs wie auch auf die späteren, nach Beckett erfolgten Entwicklungen begreifen. Eine solche Betrachtung, die notwendigerweise bei den beckettischen Texten ansetzt und Feststellungen sehr konkret am Textmaterial abzuleiten und – in einem zweiten Schritt – ihre Bedeutung angesichts der theaterhistorischen und -theoretischen Tradition des Monologs zu bewerten versucht, sollte vor allem der für das Verständnis von Becketts Schreibästhetik grundlegenden Verflechtung von Form und Inhalt Rechnung tragen: ihrer gegenseitigen Abhängigkeit und Wechselwirkung, die wesentlich mit dem zusammenhängt, was Theodor W. Adorno als „Verhandlung über den Sinn“ bei Beckett bezeichnet hat: „Becketts Stücke sind absurd nicht durch Abwesenheit jeglichen Sinnes – dann wären sie irrelevant – sondern als Verhandlung über ihn“<sup>927</sup>, heißt es in seiner *Ästhetischen Theorie*.

Im Gegensatz zur in den 1960er und 1970er Jahren dominierenden existentialistischen Lesart von Becketts Texten, die – beginnend mit Martin Esslins Studie *Das Theater des Absurden* (1961) – von der Abbildung einer Sinnlosigkeit, einer Negation des Sinns (gemeint als Unfähigkeit des Menschen, den Sinn der Existenz zu finden) ausgehen,<sup>928</sup> lenkt Adorno die Aufmerksamkeit auf die Realisierung dieser Sinnlosigkeit im ästhetischen Material, auf ihre ästhetische Gestaltung und Reflexion.<sup>929</sup> In seinem bekannten Essay über Becketts *Fin de partie*, „Versuch, das Endspiel zu verstehen“ (1961), spricht Adorno von einer „organisierte[n] Sinnlosigkeit“.<sup>930</sup> Gemeint ist damit auch, dass der Inhalt, das Mitgeteilte (hier: die Negation des Sinnes) nicht von der bestimmten Form, die der Inhalt annimmt, zu trennen ist, sondern von ihr bestimmt, sogar verändert wird: „Aber die Form, bei Sartre als eine von Thesen-stücken einigermaßen traditionalistisch, keineswegs waghalsig, sondern auf Wirkung bedacht, holt bei Beckett das Ausgedrückte ein und verändert es.“<sup>931</sup> Oder, wie es Simon Critchley, dessen Text „Know happiness – on Beckett“ (1997) aufschlussreiche Kommentare zu Adornos Überlegungen enthält, neu formuliert: „[A]lthough the play negates the possibility of meaning, it still does this in a form, it is organized meaninglessness“.<sup>932</sup>

---

<sup>927</sup> Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie*, hg. v. Gretel Adorno und Rolf Tiedemann, 13. Aufl., Frankfurt am Main 1993 (1973), S. 230.

<sup>928</sup> Vgl. Martin Esslin: *Das Theater des Absurden. Von Beckett bis Pinter*, erw. Neuausg., Reinbek bei Hamburg 1987 (1965), S. 19-65.

<sup>929</sup> Adorno: *Ästhetische Theorie*, a. a. O., S. 230 f.

<sup>930</sup> Theodor W. Adorno, „Versuch, das Endspiel zu verstehen“, in: ders.: *Noten zur Literatur*, Frankfurt am Main 1981, S. 281-321, hier S. 283.

<sup>931</sup> Ebd., S. 281.

<sup>932</sup> Simon Critchley: „Lecture 3: Know happiness – on Beckett“, in: ders.: „Very Little... Almost Nothing“, London and New York 1997, S. 141-180, hier S. 154.

Diese Feststellung ist für Critchley insofern wichtig, als sie zum einen die besondere Errungenschaft Becketts im Kontext des ästhetischen Modernismus hervorstellt, und zum anderen die verbreitete, von Critchley selbst berücksichtigte These unterminiert, dass sich Becketts Texte der (philosophischen) Interpretation (d. h. ihrer Einordnung in ein festes, einheitliches Denksystem) widersetzen. Dementsprechend versteht Critchley die Notwendigkeit sowie die bestimmte Funktion der interpretativen Auseinandersetzung mit Becketts Werk wie folgt:

Incidentally, and to dispel a common misunderstanding, the acknowledgment of a moment of non-identity in artworks that resists conceptualization or the order of meaning, by no means entails that when faced with a writing like Beckett's *there is nothing to say*, where keeping silent is the supposed touchstone of hermeneutic authenticity or even the goal of artistic activity. Not at all. The reading of Beckett demands a determinate and, indeed, laborious work of interpretation, where there is an endless amount of things to say. The point is, however, that such interpretation will not amount to a positive meaning, but rather the concrete reconstruction of the negation of meaning.<sup>933</sup>

Auf der Basis der Erkenntnis dieser engen Verflechtung von Form und Inhalt und in Bezug auf die Verhandlung des Sinns (bzw. des Sinns der Sinnlosigkeit) möchte ich auf eine Reihe von bestimmten Merkmalen hinweisen, die allesamt für den innovativen Umgang Becketts mit der monologischen Form sprechen:

1) Die enge Verbindung zwischen dem Monolog und dem szenischen Raum bzw. der szenischen Anordnung, den materiellen Aspekten der Bühne, den optischen und akustischen Elementen und den eingesetzten Medien (wie z. B. dem Tonband in *Krapp's Last Tape* und *Rockaby*). Der Raum, seine optische und akustische Struktur, sowie die Situierung und Bewegung der sprechenden Person in diesem Raum sind schon im Text vorweggenommen, d. h. bis ins kleinste Detail vom Autor selber in den einführenden sowie in den Text einbezogenen Regieanweisungen vorbestimmt. Unabhängig von der – sowohl theaterhistorisch als auch -theoretisch zu beantwortende – Frage, inwiefern eine solche Vorbestimmung meist als Leitfaden und -linie, oder, im Gegenteil, als Beschränkungsfaktor und Hindernis für die eigentliche Inszenierung, die Übertragung der Texte auf die Bühne wahrgenommen wird, ist hier vielmehr ein anderer Punkt von Bedeutung: Die konkrete, materielle, szenisch orientierte Verfasstheit von Becketts monologischen Theatertexten stellt keine äußerliche und

---

<sup>933</sup> Ebd., S. 152.

nebensächliche Qualität dar, sondern trägt entscheidend zur Hervorbringung der monologischen Situation und zum Sinn des Monologs bei.

2) Die Hervorhebung, Ausstellung und ‚Inszenierung‘ des Sprechens, die auch eine Exponierung des (Zu-)Hörens bedeutet: Sprechen und Hören bestimmen gemeinsam das Bühnengeschehen. Dies erfolgt durch die Anwesenheit einer autonomen, stummen oder beinahe stummen Hörer-Figur (wie der Auditor in *Not I* bzw. Willie in *Happy Days*), durch die Vervielfältigung des Rede-Subjekts, seine Spaltung in eine Sprecher- und eine Hörerfigur (wie z. B. in *Ohio Impromptu*), oder durch seine Auseinandersetzung mit seiner technisch reproduzierten, verselbständigten Stimme (in *Krapp's Last Tape*, *That Time* und *Rockaby*).

3) Die zunehmende Reduktion dessen, was durch das monologische Sprechen mitgeteilt wird, des erzählten Inhalts, sowie die Unterminierung der referentiellen zugunsten der autoreflexiven Funktion der Sprache. Diese erfolgt durch einen im Becketts Spätwerk immer intensiveren sprachlichen Minimalismus, der strukturell auf dem Prinzip der Wiederholung, der ständigen Wiederverwertung des sprachlichen Materials beruht. Die Infragestellung der Mitteilungsfunktion des Monologs steht bei Beckett im Dienste einer bewusst nicht-repräsentativen Ästhetik, die einer weitgehend selbstreferentiellen Logik folgt. Das Sprechen kreist so um sich selbst, thematisiert sich selbst, während die monologische Situation eine eigene szenische Wirklichkeit konstituiert. In dieser Hinsicht gilt durchaus auch für die monologischen Texte, was Ruby Cohn als allgemeines konstitutives Merkmal von Becketts Schreibproduktion fürs Theater betrachtet: „Beckett's plays are just play for precise performance. They are play as opposed to unmediated reality, but play is its own mode of reality.“<sup>934</sup>

4) Die Subjektproblematik, die im engen Zusammenhang mit den oben genannten Merkmalen steht. Die Subjektivitätsformen, die durch die besondere Form und Sprache der Theatertexte artikuliert werden, beruhen auf Prozessen der Verdoppelung bzw. Vervielfältigung und Fragmentierung des Selbst, die allesamt zu einer Verunsicherung bezüglich der Sprecherposition(en) führen sowie dazu, dass das Verhältnis zwischen dem Akt des Erzählens und der erzählten Geschichte durcheinander gebracht wird, wobei auch die Zeitlichkeit der Erzählung oft unklar wird. Das Verhältnis zwischen Selbst und Anderem spielt dabei eine signifikante Rolle, indem z. B. die

---

<sup>934</sup> Ruby Cohn: *Just Play: Beckett's Theater*, Princeton, New Jersey 1980, S. 3.

monologisierende Person ihrer verselbständigten, durch das Tonbandgerät vermittelten Stimme als „ihre eigene andere“<sup>935</sup> gegenübertritt.

Becketts Figuren unterliegen außerdem einem Prozess der Abbaus, einem „self-diminishment“,<sup>936</sup> der durch Alter, Schwäche, Verfall und dem drohenden Tod bestimmt ist und die Form einer körperlichen Reduktion und Fragmentierung, einer eingeschränkten, defizitären Leiblichkeit annimmt. Dieser Prozess der körperlichen Reduktion beginnt schon mit Winnie in *Happy Days*, die zunächst „als ‚Dame ohne Unterleib‘ und im zweiten Akt nur noch als sprechender Kopf zu sehen ist“.<sup>937</sup> Drei sprechende Köpfe, die aus drei grauen, ein-Meter-hohen Urnen ragen, sind auch die Protagonisten in *Play* (1963). „Le corps immense, fait de morceaux séparés, n’est jamais vu dans une totalité“,<sup>938</sup> schreibt Hélène Cixous in einem Essay über Beckett („Une passion: l’un peu moins que rien“, 1976). Mit *Not I* (1972) gelangt die körperliche Reduktion an eine bisher unvorstellbare Grenze: Anstelle einer Redefigur tritt hier ein körperloser Mund auf, dem der monologische Text zugeschrieben wird.

In der Entwicklung von Becketts Schreiben fürs Theater könnte man also, wie Mary Bryden betont, in gewisser Hinsicht seinen Versuch erkennen, „to explore the minimum necessary to convey human-ness“.<sup>939</sup> Demzufolge werde auch, so Bryden, die Bedeutung von individuellen Merkmalen wie Geschlecht und Alter gemindert<sup>940</sup> und Identität nur noch auf molekularer Ebene erforscht.<sup>941</sup>

Wie solche Bemerkungen mit der Wechselwirkung von Form und Inhalt, sowie mit der bühnenorientierten Verfasstheit von Becketts Texten zusammen zu denken sind, hat Joachim Becker gezeigt, der in seiner 1998 erschienenen Monographie zu Beckett folgende These vertritt: „Die vorliegende Arbeit geht davon aus, daß Subjektivität in

---

<sup>935</sup> Martin Schwab: „Ihre eigene andere. Zu Samuel Becketts *Rockaby*“, in: Peter Seibert (Hg.): *Samuel Beckett und die Medien. Neue Perspektiven auf einen Medienkünstler des 20. Jahrhunderts*, Bielefeld 2008, S. 93-112.

<sup>936</sup> Andrew Kennedy: „Mutations of the Soliloquy – *Not I* to *Rockaby*“, in: Robin J. Davis und Lance St. J. Butler (Hg.): *‘Make Sense who May’. Essays on Samuel Beckett’s Later Works*, Irish Literary Studies 30, Totowa, New Jersey 1989, S. 30-35, hier S. 30. „The late plays of Beckett, from *Not I* on, create a significantly new type of theatre, new both in relation to all previous drama and in relation to Beckett’s earlier plays. Anyone can see that we have been given further and radical instances of dramatic ‘lessness’: miniature monodramas that pursue a principle of self-diminishment, that is, the self moving towards existential and verbal extinction.“ „Self-diminishment“ ist also, Kennedy zufolge, mit dem ästhetischen Prinzip der ‚lessness‘ verknüpft, das in Becketts Spätwerk radikal aktiviert wird.

<sup>937</sup> Becker: *Nicht-Ich-Identität*, a. a. O., S. 5.

<sup>938</sup> Hélène Cixous: „Une passion: l’un peu moins que rien“, in: Tom Bishop und Raymond Federman (Hg.): *Samuel Beckett: Cahier*, Cahier de l’Herne 31, Paris 1976, S. 396-413, hier S. 411.

<sup>939</sup> Mary Bryden: *Women in Samuel Beckett’s Prose and Drama. Her Own Other*, Basingstoke und London 1993, S. 114.

<sup>940</sup> Vgl. ebd., S. 114.

<sup>941</sup> Ebd., S. 115: „Although the status of selfhood and self-awareness is a shifting and modulating one, identity subsists in a molecular, process-based selfhood in which layers of consciousness and the passing of immeasurable time are inextricably enmeshed.“

Becketts Werken ästhetisch wird, d. h. weniger auf Repräsentation als auf Konstruktion beruht und auf sinnliche Erkenntnis durch einen externen Beobachter angewiesen ist.<sup>942</sup> Subjektivität durch ästhetische Konstruktion zu erforschen bedeutet aber auch, auf Psychologisierung zu verzichten. „Die Verlockung ist groß“, wie Becker schreibt, „Becketts Figuren als realistische Verfallsformen ‚ganzer Menschen‘ zu behandeln, denn sie inszenieren sich mit erheblichem Aufwand als altersschwache und/oder leidende Individuen. Wer in diese Identifikationsfalle geht, hat Becketts Endspiele bereits verloren.“<sup>943</sup>

Auf der Grundlage dieser Überlegungen werde ich mich im Folgenden auf einen besonderen Aspekt der Subjektproblematik in Becketts monologischen Texten fokussieren: das Problem der Selbstdistanzierung. Darin liegt, meines Erachtens, der Kern der radikalen Abweichung Becketts vom Subjektivitätskonzept, das jahrhundertlang mit dem Monolog in Drama und Theater assoziiert wurde. Wie ich im ersten Kapitel dargestellt habe, galt der Monolog traditionell als das geeignete Mittel zum Selbst-Ausdruck, zur authentischen Selbstaussprache und (Selbst-)Charakterisierung einer Figur, was einerseits die Existenz eines inneren, festen und wahren Kerns der monologisierenden Person voraussetzt, der im Sprechen ausgedrückt wird, und andererseits zur Selbsterkenntnis und Selbstvergewisserung, zur Entfaltung und Verfestigung des inneren, wahren Selbst führt.

Beckett dagegen setzt die Distanz zum Selbst, den Bruch mit dem Selbst als Voraussetzung des monologischen Sprechens, was in fast all seinen monologischen, einer „fortschreitende[n] Minimalisierung“<sup>944</sup> unterliegenden Theatertexten seit den 1960er Jahren deutlich wird. Diese neue Bedingung, die Beckett für das monologische Sprechen aufstellt, sowie ihre Konsequenzen untersuche ich im Folgenden anhand von *Not I [Nicht Ich]*. In diesem Text nimmt nämlich die Distanz zum Selbst einen emblematischen Charakter an: Zum einen stellt sie den thematischen Kern des Textes dar, was schon im Titel des Textes angedeutet wird. Zum anderen wird aber der Prozess der Selbstdistanzierung mittels einer sowohl sprachlich als auch theatral radikalen Form, die mit den tradierten Normen des monologischen Sprechens bricht, szenisch verhandelt, d. h. ästhetisch in Gang gesetzt.

---

<sup>942</sup> Becker: *Nicht-Ich-Identität*, a. a. O., S. 3.

<sup>943</sup> Ebd., S. 2.

<sup>944</sup> Birkenhauer: *Schauplatz der Sprache*, a. a. O., S. 132.

In *Nicht Ich* wird das eindrucksvolle szenische Bild des vom Körper abgelösten Mundes mit Hilfe des Lichtes produziert: Der Mund wird acht Fuß über die Bühne gesetzt und von einem punktierenden Scheinwerferlicht angestrahlt, während der übrige Körper der Schauspielerin, die den Mund spielt, sowie die gesamte Bühne im Dunkeln bleibt. Gemäß den Regieanweisungen ist außer dem Mund nur die geschlechtsneutrale, schattenhafte Gestalt des Auditors präsent, der jedoch außerhalb der Bühne, links im Parkett steht und, in Kapuze und Umhang gehüllt, während der gesamten Dauer des Monologs des Mundes stumm und – abgesehen von vier im Text angegebenen Momenten – unbewegt bleibt.<sup>945</sup>

Das Sprechen des Mundes nimmt die Form einer Erzählung in der dritten Person Singular an. Die erzählte Figur, eine Frau, die keinen Namen trägt und auf die sich der Text lediglich mit „she“ bezieht, wird zwar mit einigen biographischen Angaben versehen, die weitgehend alle mit Abwesenheit und Mangel zu tun haben: Abwesenheit der Eltern („parents unknown... unheard of...“<sup>946</sup>), Mangel an Liebe („no love of any kind... at any subsequent stage...“, 376), Abwesenheit der Stimme bzw. Stimmlosigkeit und Stummheit (practically speechless... all her days... how she survived!“, 379); jedoch kreist die Erzählung des Mundes um ein bestimmtes Ereignis in der Lebensgeschichte der Frau, das eine Art ekstatische Erfahrung darstellte: An einem Aprilmorgen erlangte die Frau als Siebzigjährige auf einmal wieder ihre Stimme zurück und begann zu sprechen, ohne dabei aufhören zu können, d. h. sie befand sich in einem Sprachdelirium.

Je mehr die Erzählung voranschreitet und dasselbe Ereignis immer wieder zur Sprache kommt, ergänzt und variiert wird, wird klar, dass das zentrale erzählte Geschehen (der Redefluss, der durch den Mund der erzählten Figur entweicht) dem minimalen szenischen Geschehen (dem Redefluss des Mundes) sehr ähnlich ist. Man beginnt also zu ahnen, dass die Erzählung nicht (nur) auf eine abstrakte, fiktive Vergangenheit referiert, sondern auch in der Jetztzeit des szenischen Geschehens realisiert bzw. vergegenwärtigt wird. Das würde aber, in einem zweiten Schritt

---

<sup>945</sup> Eine überzeugende Interpretation der Funktion der Auditor-Figur liefern James Knowlson and John Pilling in ihrer Studie *Frescoes of the Skull. The Later Prose and Drama of Samuel Beckett*, London 1979, S. 197 f.: „Most clearly in the intensity of its interest and the silent helplessness of its gestures, Auditor embodies the watching, listening and ‚auditing‘ functions of an audience, while at the same time it supplies the observer or the witness to another’s presence and suffering that for so long has seemed indispensable to Beckett’s stage world.“

<sup>946</sup> Samuel Beckett: „Not I“, in: ders.: *The Complete Dramatic Works*, London 2006 (1986), S. 373-383, hier S. 376. Im Folgenden beziehen sich alle im Text angegebenen Seitenzahlen in Klammern auf diese Ausgabe des Textes.

bedeuten, dass die Figur, von der erzählt wird, in irgendwelchem Verhältnis zum Mund, d. h. der Erzählerfigur steht.

Folgende Textelemente bestärken einen solchen Verdacht: Erstens, die Strukturierung und Artikulierung der Rede in der Form des Bewusstseinsstroms, wodurch ein Gefühl von Gegenwärtigkeit erzeugt wird. Die gebrochene Syntax, die Satzbruchstücke, aus denen der Text besteht und die voneinander durch Auslassungspunkte getrennt sind, sowie die ständigen Wiederholungen, Selbstkorrekturen, Fragen und Ausrufe tragen alle zum selben Ergebnis bei: „when suddenly... gradually... she realiz—... what?... the buzzing?... yes... all dead still but for the buzzing... when suddenly she realized... words were—... what?“ (378 f.). Interessanterweise wird der Redefluss der Frau von Mund tatsächlich als „Strom“ („stream“) bezeichnet und in die Gegenwart situiert („and now this stream... steady stream...“, 379). Gegenwärtigkeit wird darüber hinaus mit Nicht-Linearität verbunden, die Knowlson und Pilling treffend beschrieben haben: „And the concern throughout for accuracy in the words used, with its consequent qualifications, cancellations and corrections, leads nowhere except back into the same unsatisfactory set of words. The fragment of text heard by the audience is not the part of a linear structure.“<sup>947</sup>

Darüber hinaus finden sich im Text Beschreibungen, die sich auf den körperlichen Vorgang des Sprechens, die Erzeugung der Töne und die Bildung der Phoneme und Wörter durch die Bewegung der Zunge, der Lippen und der anderen Sprechorgane konzentrieren und so der szenischen Anordnung des vom übrigen Körper getrennten, verselbständigten Mundes genau entsprechen: „gradually she felt... her lips moving... imagine!... her lips moving!... as of course till the she had not... and not alone the lips... the cheeks... the jaws... the whole face... all those—... what?... the tongue?... yes... the tongue in the mouth... all those contortions without which... no speech possible... (...) whole body like gone... just the mouth... lips... cheeks... jaws... never—... what?... tongue?... yes... lips... cheeks... jaws... tongue... never still a second... mouth on fire... stream of words...“ (389 f.).

Allerdings kann das Spiel der Reflexionen und Entsprechungen zwischen Erzählung und Erzähltem nur bei der einsamen Lektüre des Textes völlig bewusst werden. Sieht man *Nicht Ich* zum ersten Mal im Theater, wird man zunächst von dem Rhythmus, dem Klang und der Musikalität des scheinbar unaufhörlichen Sprechens überwältigt, bevor man anfängt zu versuchen, die Bedeutung des Gesprochenen

---

<sup>947</sup> Knowlson and Pilling: *Frescoes of the Skull*, a. a. O., S. 202.

aufzuschließen (gerade wie die erzählte Figur, die Frau in der Geschichte, nicht imstande ist, „zu erfassen und zu verstehen, was da aus ihrem Mund hervorquillt“<sup>948</sup>): „Wer den niedergeschriebenen Text der eigenen Analyse ausgeliefert vor sich liegen hat und in aller Ruhe ordnen, sortieren, vor- und zurückblättern kann, darf sich nicht darüber täuschen, dass *Nicht Ich* zunächst eine körperliche, nämlich akustische Sensation für den Zuschauer darstellt“,<sup>949</sup> schreibt Oliver Sturm. Dass das auch die Intention des Autors war, hat Beckett in einem Gespräch mit Jessica Tandy zugegeben: Er habe nämlich gehofft, dass die visuelle Anordnung in Zusammenhang mit dem dominanten Klang und Rhythmus des unaufhörlichen Sprechens „[would] work on the nerves of the audience, not its intellect“.<sup>950</sup> Der akustische Effekt des Sprachstroms wird also mit dem optischen Effekt des winzigen, beleuchteten Mundes auf einer großen, leeren, dunklen Theaterbühne<sup>951</sup> gekoppelt und tritt mit ihm in den Vordergrund, vor jeder Sinngebung.

Für die Verknüpfung des Erzählten mit dem Akt des Erzählens und folglich für die Verbindung der erzählten Figur mit der erzählenden Gestalt, dem Mund, ist vor allem jener Moment entscheidend, der sich fünfmal im Text wiederholt und in dem der Mund eine Krise bezüglich der grammatischen Person erlebt, die er in seiner Erzählung verwendet: „who?... no!... she!“. Gefolgt wird dieser Satz jedes Mal von einer Pause der Rede und einer kurzen Bewegung des Auditors, der seine Arme seitlich hochhebt und wieder fallen lässt. In einer einführenden Notiz beschreibt Beckett diese Bewegung des Auditors als „a gesture of helpless compassion“ (375), während er die momentane Krise des Mundes, die mit dem nachdrücklich gesprochen „she“ endet, als seine Weigerung beschreibt, von der dritten Person Singular abzuweichen („There is just

---

<sup>948</sup> Michael Lommel: „Becketts und Bacons Münder“, in: Seibert (Hg.): *Samuel Beckett und die Medien*, a. a. O., S. 137-155, hier S. 148.

<sup>949</sup> Oliver Sturm: *Der letzte Satz der letzten Seite ein letztes Mal. Der alte Beckett*, Hamburg 1994, S. 103. Vgl. auch: Lommel: „Becketts und Bacons Münder“, in: Seibert (Hg.): *Samuel Beckett und die Medien*, a. a. O., S. 148: „Sensation bedeutet also: Wir hören zunächst nur den Redefluss, das Sprachgeräusch, bemerken die organische Realität des Mundes, noch bevor wir eine Geschichte und Bedeutung, ja überhaupt einen Zusammenhang identifizieren. Dennoch können wir, wenn wir das Stück gründlich (und mehrfach) lesen, herausfinden, über was der Mund spricht.“

<sup>950</sup> Zit. nach: Enoch Brater: „The ‘I’ in Beckett’s *Not I*“, in: *Twentieth Century Literature*, 20.3 (1974), S. 189-200, hier S. 200.

<sup>951</sup> In den Fernseh- und Filmadaptionen von *Not I* wird dieser optische Effekt aufgehoben, weil in ihnen der Mund durch die Großaufnahme „das gesamte Bild ausfüllt“ und auf diese Weise „übernatürlich und bedrohlich, klinisch vergrößert“ wirke – wie Michael Lommel in Bezug auf die Fernseh-Fassung von 1973 schreibt, bei der Beckett Regie führte und Billie Whitelaw den Mund spielte, und in Bezug auf die Film-Fassung von 2001, die Neil Jordan für das Projekt *Beckett on Film* drehte, mit Julian Moore als Mund (Vgl. Lommel: „Becketts und Bacons Münder“, in: Seibert (Hg.): *Samuel Beckett und die Medien*, a. a. O., S. 150 f.).

enough pause to contain it as MOUTH recovers from vehement refusal to relinquish third person“ (375). Ob der wiederholte Satz „who?... no!... she!“ als Antwort auf eine „innere Stimme“<sup>952</sup> verstanden werden muss, oder ob der Mund einer Art Kontrollverfahren unterliegt, das mit der Präsenz des Auditors zu tun hat, bleibt unklar.

Die Weigerung des Mundes, sich mit der erzählten Figur zu identifizieren und demzufolge von der distanzierenden dritten Person abzuweichen und sich als Ich zu erkennen, erweist sich allmählich als das wahre Thema des Monologs.<sup>953</sup>

In Becketts Roman *L'innommable/The Unnameable* [1953/1958; dt.: *Der Namenlose*], den der Autor selbst als eine der Hauptquellen für *Nicht Ich* bezeichnete,<sup>954</sup> spielt sich eine vergleichbare Situation ab, nämlich der Versuch des Sprechers, von der ersten auf die dritte Person überzugehen: „Two holes and me in the middle, slightly choked. Or a single one, entrance und exit, where the words swarm and jostle like ants, hasty, indifferent, bringing nothing, taking nothing away, too light to leave a mark. I shall not say I again, ever again, it's too farcical. I shall put it in its place, whenever I hear it, the third person, if I think of it.“<sup>955</sup> Maurice Blanchot hat in diesem angestrebten Verlassen der ersten Person, das in Wirklichkeit den ganzen Text von *Der Namenlose* durchdringt, die Annäherung an eine unpersönliche, neutrale Stimme erkannt: „*The Unnameable* is precisely an experiment conducted, an experience lived under the threat of the impersonal, the approach of a neutral voice that is raised of its own accord, that penetrates the man who hears it, that is without intimacy, that excludes intimacy, that cannot be made to stop, that is the incessant, *the interminable*.“<sup>956</sup> Diese unpersönliche, neutrale Stimme bezeichne aber im Grunde, so Blanchot, die literarische Erfahrung. Der Bruch mit dem Selbst, die Nicht-Identifikation mit dem Selbst (die sowohl in *Der Namenlose* als auch in *Nicht Ich* thematisiert wird) sei folglich die grundlegende Bedingung für das Schreiben: „The

---

<sup>952</sup> Keir Elam: „Dead heads: damnation-narration in the “dramaticules”“, in: John Pilling (Hg.): *The Cambridge Companion to Beckett*, Cambridge 1994, S. 145-166, hier S. 151.

<sup>953</sup> Ebd., S. 150. Vgl. auch Kennedy: „Mutations of the Soliloquy“, in: Davis and Butler (Hg.): *Make Sense who May*, a. a. O., S. 33, der die fünfte und letzte Wiederholung des Krisen-Satzes des Mundes („not knowing what... what she was—...what?...who?...no!...she...SHE!“) folgendermaßen kommentiert: „It is the last of five fragmented utterances and comes with the clarity of a cry, and the ambiguity of an oracle (the last one coming nearest to pointing to total agnosticism concerning selfhood: „not knowing what.. what she was“). By then the play is almost ended, and it has propably taken the whole play to identify the SHE with the NOT-I of the title. (At least one reviewer confessed to missing that insight altogether.)“

<sup>954</sup> Knowlson and Pilling: *Frescoes of the Skull*, a. a. O., S. 197.

<sup>955</sup> Samuel Beckett: *The Trilogy. Molloy, Malone Dies, The Unnameable*, London 1979, S. 315.

<sup>956</sup> Maurice Blanchot: „Where now? Who now“, übers. v. Richard Howard, in: S. E. Gontarski (Hg.): *On Beckett. Essays and Criticism*, London und New York 2014 (2012), S. 111-117, hier S. 113.

work demands that the man producing it sacrifice himself for the work, become other, not *another*, not merely “the writer” with his duties, his satisfactions, and his interests, but *no one*, the empty, actuated site where the summons of the work reverberates.<sup>957</sup> In einem anderen Text drückt sich Blanchot wie folgt aus: „[T]o write is to pass from ‘I’ to ‘he’“<sup>958</sup>. Literarische Erfahrung, Literarität und das, was Blanchot als „narrative Stimme“<sup>959</sup> bezeichnet, gründen sich demnach, wie Blanchot schreibt, auf der Selbstdistanzierung, der Nicht-Identifikation mit dem Selbst;<sup>960</sup> in der Beleuchtung dieser Tatsache bestehe die große Bedeutsamkeit von *The Unnameable*.<sup>961</sup>

Auf das Medium des Theaters übertragen wird das Problem der Selbstdistanzierung in *Nicht Ich* mit einer selbstreferentiellen Theatralität verbunden, die für Becketts Theaterästhetik – insbesondere der späten Phase – fundamental ist und auf die Grenze der Repräsentation hindeutet.<sup>962</sup> Das Theater erweist sich so als eine eigenständige Welt, das keine äußerliche Realität abbildet, sondern eine eigene Realität darstellt.<sup>963</sup>

Dass, erstens, auf der Bühne anstelle eines menschlichen Körpers ein fragmentierter Körperteil, der Mund existiert, und dass, zweitens, dieser Mund gerade darum bemüht ist, seine Identifikation mit der erzählten Figur zu verhüllen und zu verleugnen, bedeutet aber auch, dass er diese Figur nicht ‚verkörpert‘ oder ‚darstellt‘. Ebenso wenig handelt es sich bei ihm um einen szenischen Erzähler, der seine Erzählung übernehmen und zu seiner eigenen machen würde. Es ist bloß eine auf der Bühne ausgestellte Gestalt, die den monologischen Text spricht. Ausgestellt wird aber

---

<sup>957</sup> Ebd., S. 115.

<sup>958</sup> Maurice Blanchot: *The Infinite Conversation*, übers. v. Susan Hanson, Minneapolis 1993, S. 380.

<sup>959</sup> Ebd., S. 379-387, insbes. S. 385 ff.

<sup>960</sup> Vgl. ebd., S. 327: „[I]n literature there is no direct speech“; auch ebd., S. 384 f.: „What Kafka teaches us – even if this formulation cannot be directly attributed to him – is that storytelling brings the neutral into play. (...) [I]n the neutral space of narrative, the bearers of speech, the subjects of the action – those who once stood in the place of characters – fall into a relation of self-nonidentification. Something happens to them that they can only recapture by relinquishing their power to say ‚I‘. And what happens has always already happened: they can only indirectly account for it as a sort of self-forgetting, the forgetting that introduces them into the present without memory that is the present of narrating speech.“

<sup>961</sup> Vgl. Blanchot: „Where now? Who now“, a. a. O., S. 113 f., 116.

<sup>962</sup> Vgl. Alain Robbe-Grillet: „Samuel Beckett ou la présence au théâtre“, in: ders.: *Pour un nouveau roman*, Paris 1961, S. 95-107.

<sup>963</sup> 1967 hat sich Beckett in einem Gespräch folgendermaßen zu seinem Theater geäußert: „Heute ist nicht mehr möglich, alles zu wissen, das Band zwischen dem Ich und den Dingen besteht nicht mehr... Man muß sich seine eigene Welt fassen, um sein Bedürfnis, zu wissen, zu verstehen, sein Bedürfnis nach Ordnung zu befriedigen. (...) Da liegt für mich der Wert des Theaters. Man stellt sich eine kleine Welt her mit eigenen Gesetzen, regelt das Spiel wie auf einem Schachbrett... Ja sogar das Schachspiel ist noch zu kompliziert.“ (Vgl. Michael Haerdter: „Probennotate zu Endspiel: Samstag 9. September 1967“, in: Klaus Völker (Hg.): *Beckett in Berlin. Zum 80. Geburtstag*, Berlin 1986, S. 97. Zit. nach: Becker: *Nicht-Ich-Identität*, a. a. O., S. 3.).

damit auch das monologische Sprechen, d. h. es wird in seiner Materialität und Ereignishaftigkeit hervorgehoben. Mit anderen Worten: es wird zur Performanz.

Theresia Birkenhauer hat Recht, wenn sie in Bezug auf Becketts Werk Folgendes formuliert: „Die Behauptung der Bühne als einer eigenständigen Realität schien hier in einer Weise affirmiert, die Beckett zum Vorläufer der Performance-Konzepte der achtziger Jahre machte“.<sup>964</sup> (Allerdings ist zu erwähnen, dass die performativen Konzepte, wie im vorigen Kapitel dargestellt, schon in den 1960er Jahren in der Performance-Kunst wie auch in den anderen Künsten Geltung besaßen). Mit gleichem Recht kann Becketts Spätwerk auch in Verbindung zur postdramatischen Ästhetik gebracht werden, für die die Eigenständigkeit und Jetzigkeit der Bühnenrealität, ihre Befreiung von der Logik der Darstellung eines fiktiven Kosmos, zentral ist.

Keir Elam weist darauf hin, dass die „Poetik der Negation“, die in *Nicht Ich* artikuliert wird, nicht nur mit der selbstreferentiellen Funktion des Textes, sondern auch mit einer Selbstwahrnehmung des Mundes als szenisches Subjekt/Objekt in Zusammenhang steht:

As in *Come and go*, the poetics of negation here becomes theatrically self-referential; ironically, the more Mouth defends her non-subjectivity, the more she betrays her reluctant self-awareness as stage subject-object, narrating the discovery of her own act of narrating (‘sudden urge to... tell’; 222), the discovery of her own vocalization (‘certain vowel sounds’; 219, the discovery of a light (‘the beam’) that corresponds to the faint spot illuminating her and, above all, the discovery of the spectators’ watching eyes, located in an unflattering public space (‘nearest lavatory... [...] till she saw the stare she was getting’; compare Estragon’s scornful ‘that bog’ with reference to the audience in *Godot*; *WFG*, 15). Unwilling subject of the monologue, Mouth finds herself an even more unwilling object of audience perception. Her attempted private evasion of self turns into a cruel public self-exhibition.<sup>965</sup>

Der Prozess der Selbstwahrnehmung des Mundes, auf den Elam die Aufmerksamkeit lenkt, könnte als performativ bezeichnet werden: Er basiert einerseits auf der Sprechperformanz des Mundes und andererseits auf seinem Ausgestelltsein und

---

<sup>964</sup> Birkenhauer: *Schauplatz der Sprache*, a. a. O., S. 134.

<sup>965</sup> Elam: „Dead heads: damnation-narration in the “dramaticules”“, in: Pilling (Hg): *The Cambridge Companion to Beckett*, a. a. O., S. 151 f.

Wahrgenommenwerden durch die Zuschauer in dem realen Hier und Jetzt der Aufführung.<sup>966</sup>

Indem Beckett also in *Nicht Ich* von der Tradition des auf die Repräsentationslogik orientierten dramatischen Monologs und Monodramas<sup>967</sup> abweicht und sich einem selbstreferentiellen, sprachzentrierten und zugleich bühnenorientierten, performativen Modus annähert, stellt er auch das – auf dieser Repräsentationslogik aufgebaute – Subjektivitätsmodell des Selbstausdrucks radikal infrage und macht den Bruch mit dem Selbst zur Grundlage des monologischen Sprechens. Dieser Bruch wird sprachlich durch das Verlassen der ersten zugunsten der dritten grammatischen Person signalisiert, das in Wirklichkeit, wie Andrew Kennedy gezeigt hat, eine signifikante Innovation in der Geschichte des Monologs darstellt. Das Sprechen in der ersten Person, das die Redeform des Monologs bzw. der ‚soliloquy‘ bestimmt, wurde nämlich historisch niemals wirklich erschüttert, sondern galt, Kennedy zufolge, auch im Falle einer – mittels des Monologs verhandelten – Identitätskrise als die unerschütterliche Grundlage der Ich: „The directly self-expressive ‘I’ may be replaced by self-apostrophe but *not* – as far as I know – by the third person. (...) Even the character who questions his identity, Hamlet *par excellence*, will hitch his shaken self-command to the grammar and rhetoric of the central ‘I’ pronoun (...). If anything, the fragmented self, the no longer solid ego, is shored up by the grammatical stability of the I-voice, with its rhetorical overkill, moving towards mono-maniac monologue.“<sup>968</sup>

Laut Kennedy bedeute das Verlassen der ersten Person in *Nicht Ich* eine Abkehr nicht nur vom traditionellen Ich-zentrierten Monolog, sondern auch allgemein von der Redeform des Monologs bzw. der soliloquy: „The developing new mode presents the non-self in a no-longer soliloquy.“<sup>969</sup> Und an einer anderen Stelle fügt er hinzu: „Beckett uses the Mouth’s struggle against self-speech (that is, soliloquy) for

---

<sup>966</sup> Vgl. auch Becker: *Nicht-Ich-Identität*, a. a. O., S. 9: „Die Selbstdarstellungsversuche der dramatis personae setzen ein Wahrgenommenwerden oder *percipi* als Prämisse voraus, das die solipsistischen *Ich*-Erzähler der Romane u.a. in Frage stellen. Das (angenommene) Beobachtetwerden (auch durch die Zuschauer) wird für viele Bühnenfiguren zu einer der letzten Konstanten ihres Bewusstseins und zieht sich als stückbestimmende Struktur durch sämtliche Dramen.“

<sup>967</sup> Vgl. Poschmann: *Der nicht mehr dramatische Theatertext*, a. a. O., S. 230: „Repräsentation und damit intrafiktionale Theatralität können Ziel des Dramas auch in seiner monologischen Ausprägung bleiben – wenn auch nicht mehr als Darstellung zwischenmenschlicher Ereignisse, so doch als Repräsentation ihrer (‚dramatischer‘) Wirkungen, der in der Figur ausgelösten Empfindungen, oder als Repräsentation menschlicher Entscheidungsprozesse.“

<sup>968</sup> Kennedy: „Mutations of the Soliloquy“, in: Davis and Butler (Hg.): *Make Sense who May*, a. a. O., S. 31.

<sup>969</sup> Ebd., S. 30.

something new, to be barely said, through that new speech-form that has no previous existence or name.“<sup>970</sup> Kennedy betont dabei das Paradox, dass in dieser „nicht-mehr-soliloquy“ bestimmte Elemente des traditionellen Monologs weiterexistieren: „*Not I* is the first no-longer soliloquy, paradoxically drawing on the resources of the traditional soliloquy“.<sup>971</sup> Gemeint ist vor allem die „urgent confessional utterance“,<sup>972</sup> die „self-expressive intensity in the language“,<sup>973</sup> die Kennedy in *Nicht Ich* entdeckt.

Anders als Kennedy sehe ich in *Nicht Ich* nicht die Aufgabe der Redeform des Monologs, sondern ihre radikale Erneuerung, die das Potenzial des monologischen Sprechens erheblich erweitert. Man könnte es so zusammenfassen: Becketts Theater text widersetzt sich der in dem traditionellen dramatischen Monolog dominierenden Gleichsetzung zwischen dem szenischen Sprechsubjekt und dem fiktiven Erzählsubjekt. Diese Gleichsetzung galt traditionell in der europäischen Dramatik als Basis für den Ausdruck des ‚wahren Selbst‘ durch das monologische Sprechen und wird bei Beckett stark erschüttert. Anstelle der Gleichsetzung und des darauf basierenden Selbst-Ausdrucks wird in *Nicht Ich* die Nicht-Identifikation mit dem Selbst durch sprachliche und theatrale Mittel realisiert. Der Monolog wird so zum Mittel für die szenische Erforschung und Artikulierung des Nicht-Identisch-Seins mit dem Selbst, was für die weitere Entwicklung dieser Redeform enorme Folgen haben wird.

### **5.2.2 Der Monolog als Verfremdungsmittel. Dea Loher: *Diebe* (Regie: Andreas Kriegenburg)**

Eine interessante Reaktivierung und Neuverwendung des monologischen Sprechens in der dritten Person als Mittel zur Erkundung der ‚Nicht-Identität‘ findet im Stück *Diebe* (2010) der wohl bedeutendsten und erfolgreichsten deutschen Dramatikerin der Gegenwart, Dea Loher, statt. Lohers Stücke folgen meist einer durchkomponierten Episodenstruktur, in der zwar die sprachliche Interaktion, die dialogische Kommunikation der Figuren im Zentrum steht, dem Monolog aber eine besonders wichtige Funktion zugeschrieben wird. Außerdem hat die Autorin den

---

<sup>970</sup> Ebd., S. 33.

<sup>971</sup> Ebd., S. 32.

<sup>972</sup> Ebd.

<sup>973</sup> Ebd., S. 33.

monologischen Text *Land ohne Worte* (2007)<sup>974</sup> verfasst, während ihre Textsammlung *Magazin des Glücks* (2002) weitere Monodramen enthält (*Samurai, Berliner Geschichte, Die Schere*).<sup>975</sup>

In *Diebe* sind die einzelnen Lebensgeschichten von zwölf Figuren zu einem Netz von Zufällen und Begegnungen verwoben. Die verschiedenen Figurenkonstellationen und die absurden, tragisch-komischen Situationen, die daraus entstehen, kreisen alle um das Thema der Entfremdung, des Selbstverlustes und der Lebensunfähigkeit. „Glauben Sie, dass es viele von meiner Sorte gibt. Menschen wie ich, die leben, als lebten sie nicht. Die sich durch ihr eigenes Leben hindurchstehlen, vorsichtig und scheu, als ob ihnen nichts davon gehören würde, als ob sie kein Recht hätten, sich darin aufzuhalten. – Als ob wir Diebe wären“<sup>976</sup>, erklärt Ira, eine ältere Dame, die 43 Jahre in einem Hotel verbracht und auf ihren Mann gewartet hat, bevor sie ihn nun als vermisst meldet. Die siebzehnjährige Mira formuliert es knapper: „Ich kenn mich selber nicht, das ist das Problem“ (45) – ein Satz, der fast alle Figuren des Stückes kennzeichnet.

Das Stück beginnt mit drei kurzen Szenen (01. Wachen 1, 02. Wolf und 03. Wachen 2), die ausdrücklich jeweils einer Figur gewidmet sind (Finn, Linda und wieder Finn). Es handelt sich dabei um eine Erzählung in der dritten Person über die jeweilige Figur. Das Fehlen einer Erzählerfigur in Zusammenhang mit der Tatsache, dass auch bei den dialogischen Szenen des Stückes die Namen der beteiligten und zu Wort kommenden Personen gleich unter dem Titel der Szene angegeben werden (z. B. Szene 04. Aussicht 1: *Monika. Thomas*, 05. Spuren 1: *Herr Schmitt. Frau Schmitt*) legt den Gedanken nahe, dass es sich bei den Erzählpassagen um eine Art Monologe in der dritten Person handelt. Monologische Szenen mit Finn oder Linda (Geschwister, die sich im Stück nicht begegnen) finden sich nicht nur am Anfang, d. h. als erste drei Szenen, sondern sind zahlreich über den ganzen Text verstreut. Hervorzuheben ist aber ein Unterschied zwischen den beiden Figuren bezüglich ihrer Sprechpräsenz: Während Linda im Laufe des Stückes auch in Dialoge mit anderen Figuren einbezogen wird, ist ihr Bruder Finn nur durch die monologischen Berichte in der dritten Person präsent, die somit eine ‚Monologkette‘<sup>977</sup> im Text bilden. Die nur monologische Präsenz Finns

---

<sup>974</sup> Dea Loher: *Das letzte Feuer / Land ohne Worte*, Frankfurt am Main 2008.

<sup>975</sup> Dea Loher: *Magazin des Glücks*, Frankfurt am Main, 2002.

<sup>976</sup> Dea Loher: *Diebe*, Frankfurt am Main 2010, S. 83. Im Folgenden beziehen sich alle im Text angegebenen Seitenzahlen in Klammern auf diese Ausgabe des Textes.

<sup>977</sup> Die ‚Monologkette‘ ist eine der Monologarten, die Robert Petsch in *Wesen und Formen des Dramas* (1945) unterscheidet. Als Beispiel dafür nennt er Hamlets Monologe im gleichnamigen shakespearschen Drama, die „innerhalb der Handlung einen inneren Ring“ bilden (Petsch: *Wesen und Formen des Dramas*, a. a. O., S. 374; vgl. auch den Abschnitt 1.1 der vorliegenden Dissertation).

erklärt sich, so ist zu vermuten, aus inhaltlichen Gründen, nämlich durch seine Entscheidung (bei der schon der erste Bericht ansetzt) nie mehr aus seiner Wohnung auszugehen, eine Entscheidung, die weiter im Stück konsequent zu seinem Suizid führt.

Obwohl *Diebe* auch traditionellere Monologe in der ersten Person enthält, die meist Erzählcharakter besitzen (z. B. Szene 16. Zu zweit – in der Gabi von einem Vorfall mit ihrem Freund Tscheki erzählt), gilt mein Interesse den Monologen in der dritten Person, in denen ich eine besondere sprachliche Realisierung (d. h. Übertragung auf die Ebene der Sprachgestaltung und der Komposition der Rede) eines zentralen Themas des Stücks, der Selbstentfremdung sehe. Die komplexeste und interessanteste Variante des Sprechens in der dritten Person stellt meines Erachtens der erste Monolog Lindas (02. Wolf) dar, den ich zuerst beschreiben möchte, bevor ich dann meine allgemeinen Überlegungen zur Verwendung dieses Sprachmittels (des Monologs in der dritten Person) in *Diebe* formuliere.

In dieser Szene geht es um die folgende absurde dramatische Situation: Linda deckt den Tisch für drei und erzählt ihrem Mann und ihrem Kind, beide abwesend, ihre Begegnung mit einem Wolf. Die beiden nicht-existierenden Figuren, der Mann und das Kind, hören Linda nicht nur zu, sondern reagieren auf das Gesprochene, kommentieren es und stellen Fragen. All das wird dem/der Leser/-in bzw. dem/der Zuschauer/-in in der Form einer Erzählung in der dritten Person mitgeteilt, die keiner bestimmten Erzählstimme zugeschrieben wird, während über dem Text nur der Name *Linda* steht. Betrachtet man aber diese Erzählung (die mit den Sätzen beginnt: „Linda hat einen Wolf gesehen. Sie will es jemandem erzählen, als sie nach Hause kommt, ist aber keiner da“, 10) als einen Monolog Lindas in der dritten Person, ergibt sich folgendes Schema: Der Monolog in der dritten Person umfasst dann die ganze Szene und enthält einen Monolog in der ersten Person (Lindas Erzählung über den Wolf), der sich als Dialog (mit dem abwesenden Mann und dem Kind) inszeniert. Der Erzählstil schwankt dabei zwischen nüchterner, präziser Beschreibung („Beide, der Mann und das Kind, sehen sie ungläubig an und untereinander tauschen sie zweifelnde Blicke. [...] Hast du eine Vorstellung, wie dich so ein Tier, so ein Wolfstier ansieht, fragt Linda, energisch, zutiefst engagiert“, 11) und Ironie („Und dann, was hat der Wolf gemacht, Reiner nennt das Tier jetzt doch beim Namen. Ja, was hat der Wolf gemacht, unbefangen ist das Kind, völlig unbefangen. Der Mann heißt Rainer, das Kind heißt Unbefangen“, 12).

Diese komplexe Verwendung des Sprechens in der dritten Person als Mittel zur sprachlichen Strukturierung einiger Szenen, zur Vorstellung und Charakterisierung einiger Figuren und zum Vorantreiben der Handlung zeigt, dass das Problem der Selbstdistanzierung im Stück nicht nur thematisch behandelt wird, sondern mit einer Theaterästhetik verknüpft ist, die man im weiten Sinne als post-brechtisch bezeichnen könnte: Entfremdung wird als Verfremdung dargeboten, das heißt, sie wird nicht mimetisch-realistisch dargestellt, sondern theatral vorgezeigt.

In seiner Laudatio zur Verleihung des Bertolt-Brecht-Preises 2006 an Dea Loher hat Uwe Wittstock auf die inhaltlichen, ideologischen Unterschiede zwischen Brechts und Lohers Schreiben hingewiesen. Anders als Brecht gehe Loher vom Scheitern jedes revolutionären Optimismus, vom Mangel an Glauben an die Möglichkeit der Umsetzbarkeit von Utopien aus, und sei eher an „jenem feinen Netz anonymer sozialer Machtmechanismen in nahezu alltäglich wirkenden Szenen“<sup>978</sup> (das Wittstock mit Foucaults „Mikrophysik der Macht“ vergleicht) interessiert.

Demgegenüber vertritt Birgit Haas in ihrer Studie *Das Theater von Dea Loher: Brecht und (k)ein Ende* (2006) die These, dass sich in Lohers dramatischer Produktion „eine Hinwendung zu einem politischen Theater erkennen“ lasse, „das sich einem brechtschen Zugriff verdankt.“<sup>979</sup> Haas betont dabei einerseits den sozialkritischen Inhalt der Stücke: Gezeigt werden bei Loher politische Haltungen, die meist „durch individuelle Wahrnehmungen gefiltert“<sup>980</sup> werden, sowie die „begrenzten sozialen Handlungsmöglichkeiten der politisch, sozial oder ökonomisch Benachteiligten“,<sup>981</sup> der Außenseiter und Unterdrückten des kapitalistischen Systems – ein sehr begrenzter Handlungsrahmen, der auch die Bedingungen für die zwischenmenschlichen Beziehungen festlegt, auf die sich Loher konzentriert.

Andererseits seien es auch die formalen Elemente von Lohers Dramen, die einen Bezug zu Brecht aufweisen und ein gutes Beispiel dafür liefern, wie Verfremdung im Text bzw. durch textliche Mitteln realisiert werden kann. „In diesem Sinne“, so Haas, „verwendet Loher eine dramatische Schreibweise, die durch den Gebrauch der Mittel zeigt, dass alles nur Theater ist: Dazu trägt die offene szenische Episodenstruktur der

---

<sup>978</sup> Uwe Wittstock: „Von der Mikrophysik der Macht: Dea Loher“, in: ders.: *Nach der Moderne. Essay zur deutschen Gegenwartsliteratur in zwölf Kapiteln über elf Autoren*, Göttingen 2009, S. 145-155, hier S. 149.

<sup>979</sup> Birgit Haas: *Das Theater von Dea Loher: Brecht und (k)ein Ende*, Bielefeld 2006, S. 14.

<sup>980</sup> Ebd., S. 39.

<sup>981</sup> Ebd., S. 14.

Dramen ebenso bei wie die teils knappe, teils ironisch-reflektierende Sprache und die Figuren, für die auf eine Charakterzeichnung verzichtet wird.<sup>982</sup>

Diese Betrachtungsweise, die den formalen Elementen in Lohers Theatertexten eine verfremdende Funktion zuerkennt, halte ich für besonders wichtig und nehme sie als Basis für meine Überlegungen. Betrachtet man die offene Episodenstruktur, die Knappheit und Reflektiertheit der Sprache, die bewusst abstrakte, lückenhafte Figurendarstellung als allgemeine Merkmale von Lohers antimimetischen Schreiben fürs Theater, so sind in diesem Rahmen die Verwendung von Chören (wie z. B. in *Unschuld*), die häufigen Monologpartien und insbesondere das (monologische) Sprechen in der dritten Person als textliche V-Effekte zu verstehen, die – analog zu Brechts Anliegen – auf eine kritische Wahrnehmung seitens der Zuschauer/-innen hinzielen.<sup>983</sup>

Eine Verbindung des Sprechens in der dritten Person mit der Schauspieltheorie Bertolt Brechts, die meiner Lesart der oben erwähnten Monologe in *Diebe* genau entspricht, findet sich in einer Passage aus Roland Barthes' fragmentarischer, literarisch-fiktiver Autobiographie *Über mich selbst* [*Roland Barthes par Roland Barthes*, 1975]. In der mit „Moi, je“ betitelten Passage<sup>984</sup> spricht Barthes von der neuen Form von Subjektivität, die durch die Dezentrierung des Subjekts im (Post-)Strukturalismus ermöglicht wurde. Diese neue Form der Subjektivität bringe auch das Ende der „alten Paarung“ von Subjektivität und Objektivität mit sich und gehe dabei von einer Diskrepanz zwischen Subjekt und Objekt aus, die zur inneren Zerrissenheit des Subjekts führe:

Ein amerikanischer Student (positivistisch eingestellt, oder ein Aufbegehrender: ich kann es nicht auseinanderhalten) setzt wie selbstverständlich *Subjektivität* und *Narzißmus* gleich; er denkt sicherlich, daß die Subjektivität darin besteht, von sich zu reden und Gutes davon zu sagen. Dabei ist er Opfer einer alten Paarung, eines alten Paradigmas: *Subjektivität/Objektivität*. Heute jedoch wird das Subjekt *woanders* aufgenommen, und die ‚Subjektivität‘ kann an einen anderen Platz der Spirale zurückkommen: dekonstruiert,

---

<sup>982</sup> Ebd., S. 80.

<sup>983</sup> Vgl. ebd., 81.

<sup>984</sup> Roland Barthes: *Roland Barthes*, Paris 1975, S. 170 ff. Ins Deutsche wurde die Überschrift des Textabschnitts mit „Ich persönlich“ übersetzt. Vgl. Roland Barthes: *Über mich selbst*, übers. v. Jürgen Hoch, München 1978, S. 182 f.

uneinig, verlagert, ohne Verankerung: warum sollte ich nicht von ‚mir‘ sprechen, da doch das ‚Ich‘ nicht mehr das ‚Selbst‘ ist?<sup>985</sup>

Grammatikalisch drücke sich diese Verlagerung der Subjektivität durch eine Abweichung von der ersten Person, vom ‚Ich‘, und eine Hinwendung zu anderen Personalpronomina aus. Dabei stehe das Sprechen in der dritten Person im Dienste eines Verfremdungsmechanismus, der Brechts Lehre sehr nahe komme. Barthes schreibt:

[V]on sich selbst sprechen und dabei ‚er‘ sagen kann heißen: ich spreche von mir *wie von einem etwas Toten*, erfaßt von einem leichten Nebel paranoischer Emphase, oder auch: ich spreche von mir nach Art des Brechtschen Schauspielers, der seine Person *verfremden* soll: ihn ‚zeigen‘, aber nicht verkörpern, und seinen Vortrag gleichsam hinwegschneiden und damit bewirken, daß das Pronomen sich vom Nomen ablöst, das Bild von seiner Vorlage, das Imaginäre von seinem Spiegel (Brecht empfahl dem Schauspieler, seine ganze Rolle in der dritten Person zu denken).<sup>986</sup>

Barthes' Gedanken könnte man problemlos auf Lohers Theatertext anwenden. Das selbstdistanzierte Sprechen aller Figuren, vor allem aber Lindas und Finns, die in ihren Monologen die erste Person verlassen, ist zweifellos durch einen „leichten Nebel paranoischer Emphase“ gekennzeichnet, zugleich dient es aber der Logik einer szenischen Verfremdung, die sich jeder realistischen, psychologischen Verkörperungs- und Vereinheitlichungslogik widersetzt.

In der antirealistischen, antiillusionistischen Schreibästhetik Lohers, in Zusammenhang mit dem distanzierten, beobachtenden und zugleich mitleidigen, zarten Blick, den sie auf ihre Figuren wirft, ist aber auch die Komik ihrer Stücke verwurzelt, die mit dem düsteren Inhalt eine Einheit bildet und von den Kritikern/-innen oft hervorgehoben wird.<sup>987</sup>

---

<sup>985</sup> Barthes: *Über mich selbst*, a. a. O., S. 182.

<sup>986</sup> Ebd., S. 183.

<sup>987</sup> Vgl. Wittstock: „Von der Mikrophysik der Macht: Dea Loher“, a. a. O., S. 155: „Komik lehnt sich auf gegen die unabwendbar Erdschwere, gegen jenen unheilbaren Riß, der durch die Welt geht. In diesem Sinne speist sich auch Dea Lohers Komik aus utopischem Geist, speist sich aus der erbarmungslosen Wucht, mit dem diese Autorin die ungelösten, die unlösbaren Widersprüche in ihren Stücken aufeinanderprallen läßt, bis sie Funken sprühen, Funken aus bitterer Ironie und purer Groteske. Zugegeben, Dea Lohers Witz ist ein zorniger, ein grimmiger Witz, der nicht versöhnt mit der Welt, wie

Komisch-verfremdend wirkt auch das Sprechen in der dritten Person in *Diebe*, was man in der Uraufführung des Stückes am Deutschen Theater (Regie: Andreas Kriegenburg, Premiere: 15.01.2010) erleben konnte. Die Distanzierung und Verfremdung, die durch die Monologe in der dritten Person hervorgerufen werden, tragen so zum tragisch-komischen Charakter des Textes bei, der in der Aufführung bis zur Groteske zugespitzt wurde.

In der Inszenierung Kriegenburgs – Lohers „Wunschregisseur“,<sup>988</sup> wie sie ihn einmal nannte, der bei einer langjährigen und sehr produktiven Zusammenarbeit mit der Autorin fast alle ihre Stücke uraufgeführt hat – wurde die Schwermut des Textes verschleiert, der schwarze Humor, die Komik und die Absurdität dagegen betont und damit auch der theatrale, artifizielle Charakter der Komposition der einzelnen Teile und des Ganzen hervorgehoben. Das spektakuläre, von Kriegenburg selbst entworfene Bühnenbild, ein riesiges, den ganzen Bühnenraum einnehmendes Mühlrad, das in ständiger Bewegung die Figuren verschlingt und wieder auf die Bühne spült, sie zum Liegen, Schaukeln oder zu einer Kopfüber-Position zwingt, zeigt in auffälliger, theatral wirksamer Weise, dass es sich bei ihnen nicht um selbständige, selbstbewusste, selbstbestimmte Individuen handelt; vielmehr wird ihre Verlassenheit, ihr Ausgeliefertsein an ein unverständliches, sich drehendes Schicksal dargestellt, das mal nach oben, mal nach unten führt.

Während Jörg Posse, der Finn spielt, mit Verständnis, Nüchternheit und emotionaler Distanz über die Depression seiner Figur in der dritten Person berichtet, verleiht Judith Hofmann der Rolle der Linda eine szenische Energie, einen „spielerische[n] Aktionismus“.<sup>989</sup> Voller Angst und Heiterkeit taucht Linda in die Welt des Phantasierens ein: Eine Leichtigkeit, die den schwarzen Abgrund nicht verbirgt, sondern verfremdend vorführt, kennzeichnet die szenische Übertragung ihres ersten Monologs. Dabei singt Hofmann das Lied *Que Sera*, das davon handelt, das alles dem

---

sie ist, der dieser Welt aber zumindest einen kurzen Augenblick des Lachens und der Lust abgewinnt – und uns also eine sekundenlange Erinnerung verschafft daran, wie die Welt sein sollte.“

<sup>988</sup> Vgl. Dea Loher: „Nicht Harmonisierung, sondern Dissonanz. Juliane Kuhn im Gespräch mit Dea Loher“, in: Jens Groß und Ulrich Khuon (Hg.): *Dea Loher und das Schauspiel Hannover*, Niedersächsisches Staatstheater Hannover 1998, S. 18-22, hier S. 21: „Kriegenburg war und ist mein Wunschregisseur. Wir haben beide die Schnauze voll von dem postmodernen Orientierungslosigkeitsgefasel, das die gesellschaftliche Funktion des Theaters letztlich auf Null setzt, weil es wurscht ist, was gespielt wird (...).“ (Zit. nach Haas: *Das Theater von Dea Loher*, a. a. O., S. 11 f.

<sup>989</sup> Tobi Müller: „Berliner Mühlen“, in: *Frankfurter Rundschau*, 18.01.2010, <http://www.fr.de/kultur/theater/diebe-berliner-muehlen-a-1053721>, zuletzt abgerufen am 10.06.2017.

Schicksal überlassen ist – und ihr Gesang „flirrt schnell, wach, technisch brillant“<sup>990</sup> nach der Beschreibung Tobi Müllers.

Die Verdoppelungen, die entstehen, wenn das – in den textlichen Monolog eingefügte – Erzählte auf der Bühne nicht nur sprachlich vorgeführt, sondern auch quasi mimetisch realisiert wird, untergraben den neutralen Ton der Erzählung und verstärken die Komik und die verfremdende Theatralität. Es sind meistens die einfachen Beschreibungen (z. B. „3 Sitzkissen rückt sie zurecht, stellt 3 Tassen auf den Tisch und 1 Aschenbecher“, 10), die, indem sie auf der Bühne in Wort und Geste verdoppelt werden, Subjektivität als Selbstentfremdung und Mechanik bloßstellen. Der Monolog in der dritten Person erweist sich so als ein szenisch wirksames Instrument, um die Klippe der Verkörperung zu überwinden und Distanz, Widerspruch und Wachheit anstelle einer beruhigenden Einheit zu etablieren.

### 5.2.3 Identität, Negation, Alterität. Dimitris Dimitriadis: *Homeriade*

Drei Monologe bilden zusammen das Stück *Ομηριάδα* [*Homeriade*] (2006) von Dimitris Dimitriadis, des – nach allgemeiner Ansicht – wichtigsten griechischen zeitgenössischen Theaterautors.<sup>991</sup> Im ersten Teil spricht Odysseus, im zweiten ergreift das Wort die personifizierte Ithaka, während im dritten Teil der Dichter Homer einen Monolog hält. Dimitriadis wirft in diesem Triptychon einen schrägen Blick auf das Ende der Homer'schen *Odyssee*, der die festen Bestandteile des Mythos der Heimkehr

---

<sup>990</sup> Ebd.

<sup>991</sup> Obwohl Dimitriadis' erstes Stück, *Η τιμή της ανταρσίας στη μαύρη αγορά* [*I timi tis antarsias stin mavri agora* = *Der Schwarzmarktpreis des Aufstands*], schon 1968 in Paris von Patrice Chéreau uraufgeführt wurde, wird er in den folgenden Jahrzehnten eher als Übersetzer und als Autor des Prosatextes *Πεθαίνω σαν χώρα* [*Pethaino san chora* = *Ich sterbe als Land*] (1978) bekannt, der mehrmals auf die Bühne übertragen wurde. Seit den frühen siebziger Jahren übertrug Dimitriadis zahlreiche Werke ins Griechische u. a. von Georges Batailles, Maurice Blanchot, Jean Genet, Bernard-Marie Koltès, William Shakespeare, Molière, Tennessee Williams, Witold Gombrowicz, Aischylos und Euripides. Seine Anerkennung und Etablierung als Theaterautor erfolgt erst seit den 2000er Jahren. Seitdem sind seine Stücke in Theatern und Festivals in Griechenland, Frankreich und anderen europäischen Ländern zu sehen. In den letzten Jahren wurde Dimitriadis' Werk nicht nur zum szenischen Erfolg, sondern geriet auch in den Fokus vieler Forscher und Forscherinnen. Neben zahlreichen Artikeln erschienen auch folgende Monographien in griechischer Sprache: Dimitra Kondylaki: *Der Theaterautor Dimitris Dimitriadis. Erforschung der Möglichkeit des Unerwarteten*, Athen 2015; Kalliopi Exarchou: *Δημήτρης Δημητριάδης. Το θέατρο του ανθρωπισμού* [*Dimitris Dimitriadis. Das Theater des Humanismus*], Athen 2016. Vgl. auch die französischsprachigen Artikel: Kaiti Diamantakou-Agathou: „Les Cassandres de la crise. Le paradigme de l'œuvre dramatique de Dimitris Dimitriadis“, in: Maria Litsardaki, Marie Makropoulou und Kalliopi Exarchou (Hg.): *Les Mots en spectacle. Mélanges en l'honneur d'Aphrodite Sivetidou*, Paris 2016, S. 45-62; Kalliopi Exarchou: „L'impact de l'aventure poétique dans le théâtre de Dimitris Dimitriadis“, in: Eliane Beaufilis (Hg.): *Quand la scène fait appel. Le théâtre contemporain et le poétique*, Paris 2014, S. 181-193; Dimitra Kondylaki: „Un écrivain grec“, in: *Au Sud de l'est. Les cultures des balkans*, 3 (2007), S. 43-45.

des Odysseus nach Ithaka dekonstruiert. Zugleich stellt Dimitriadis das Problem der Identität ins Zentrum der Problematik seiner Trilogie: Neben dem Mythos wird auch das Konzept der Identität einer grundlegenden Infragestellung unterzogen. Wie bei den oben diskutierten Beispielen von Beckett und Loher stellt auch hier die Unmöglichkeit einer Selbstidentifikation die Grundlage des Monologs, d. h. die unerlässliche Bedingung für das monologische Sprechen dar. Im Gegensatz zu Beckett und Loher wird aber bei Dimitriadis das Thema der Nicht-Identifikation mit dem Selbst nicht mittels einer im Text gezeichneten theatralen Situation dargestellt; vielmehr vollzieht sich bei Dimitriadis der Bruch mit dem Selbst durch rein sprachliche Mittel und wird dabei explizit thematisiert.

Dimitriadis' Schreiben fürs Theater ist durch das Experimentieren mit verschiedenen Formen gekennzeichnet – nach der Logik, dass jeder Stoff die für ihn geeignete, jedes Mal neu zu erfindende Form verlangt. Die Sprache spielt dabei immer eine Hauptrolle, d. h. die sprachliche Gestaltung des Textes ist für seine Sinnggebung entscheidend, oft haben die sprachlichen Qualitäten Priorität gegenüber der Handlung oder den Charakteren. Andererseits lässt sich bei Dimitriadis ein Beharren auf der dramatischen Form beobachten. In einem Interview, das er 2006 auf der Scène Nationale d'Orléans anlässlich des Übersetzungsprojekts gegeben hat, das durch das Atelier Européen de la Traduction organisiert wurde und während dessen *Homeriade* in neun Sprachen übersetzt wurde,<sup>992</sup> äußerte sich Dimitriadis zur ihm eigentümlichen doppelten Aktivierung der poetischen bzw. lyrischen Dimension der Sprache und des dramatischen Mechanismus des Plots wie folgt:

Mit dem lyrischen Theater meine ich, was ich anfangs angesprochen habe, nämlich die Erfindung dramatischer Situationen, für mich beschränkt sich das Lyrische nicht allein auf die Sprache. Sonst haben wir ein Theater, das nicht dramatisch ist. Es kann lyrisch werden, es kann auch elegisch werden, es kann sogar zum Oratorium werden, aber es ist nicht ‚Drama‘ in dem Sinn, wie ich es meine. Für mich ist das lyrische Theater ein Theater, das szenische Vorgänge schafft.<sup>993</sup>

---

<sup>992</sup> *Homeriade* wurde in folgende Sprachen übersetzt: Englisch, Französisch, Deutsch, Spanisch, Italienisch, Portugiesisch, Rumänisch, Russisch und Arabisch. Alle Übersetzungen, zusammen mit dem griechischen Original und weiterem Material zum Stück, wurden in einer digitalen Ausgabe (DVD) veröffentlicht: Dimitris Dimitriadis: *Homériade*, hg. v. Dimitra Kondylaki, Atelier Européen de la Traduction (Scène Nationale d'Orléans), 2006.

<sup>993</sup> Eine Video-Aufzeichnung, sowie eine Transkription und Übersetzungen dieses Interviews sind in der oben erwähnten DVD enthalten. Das Zitat ist aus der deutschen Übersetzung entnommen: Dimitris

Im Drama sieht Dimitriadis nicht zuletzt die Möglichkeit der „Dramatisierung des Tragischen“,<sup>994</sup> d. h. der szenischen Verhandlung und Auseinandersetzung mit dem tragischen Kern der Existenz, welcher auch im 21. Jahrhundert nicht verlorengelassen dürfe.<sup>995</sup>

Die Umkehrung der Mythen – sei es der Geschichten der altgriechischen Mythologie oder bestimmter Ideologeme, die die Bildung der neugriechischen Identität stützten – stellt ein wiederkehrendes Motiv in Dimitriadis' Werk dar. Dimitriadis problematisiert dabei die kulturelle Sackgasse des modernen Griechenlands: Die selbstverständliche, auf einer Eigentumslogik basierende Aneignung der schweren Tradition der Antike bedeute ein großes Hindernis für jede kreative Auseinandersetzung mit der Gegenwart. Zugleich attackiert Dimitriadis die Konzeptualisierung der Nation auf der Basis heroischer, männlicher Stereotype und betont die Notwendigkeit der Konstituierung der individuellen und kollektiven Identität durch die Aufnahme des Anderen, des Fremden, des Unheimlichen, des Verdrängten.

Die Affirmation des Begehrens und die Hervorhebung seiner transformativen Kraft, sowie eine düstere, unkonventionelle, queere Erotik, die Dimitriadis' Schreiben fürs Theater durchdringt und seine Verwandtschaft mit Autoren wie Jean Genet, Bernard-Marie Koltès und Georges Bataille verrät, die Dimitriadis ins Griechische übersetzt hat, tragen ebenfalls zur Dekonstruktion der Mythen bei, d. h. zur Erschütterung der festen Vorstellungen und Sichtweisen, zur Offenbarung der dahinter stehenden Illusionen und Herrschaftsverhältnisse.

In *Homeriade* fällt zuerst die schriftliche Form des Textes auf. Die drei Monologe sind nicht nur in Versen geschrieben, sondern sind auch frei von jedem Element, das

---

Dimitriadis: „Der Dichter und die Bühne. Interview mit Dimitra Kondylaki“, übers. v. Birgit Hildebrand, in: ders.: *Homériade*, a. a. O., S. S. 3.

<sup>994</sup> Ebd., S. 2.

<sup>995</sup> Vgl. ebd.: „Also diese ganze Auffassung des Menschen als einem Wesen, das sich entweder durch Ideologien oder durch soziales Handeln selbst bestimmt, hat keinerlei Gültigkeit mehr, und zumindest für mich, denke ich, existiert davon gar nichts mehr. In diesem Sinn muss das Tragische wieder zurückkehren. Ich glaube nicht, dass nach dem zweiten Weltkrieg das Ende des Tragischen oder das Ende der Tragödie gekommen ist, ganz im Gegenteil, das Tragische kehrt wieder zurück und muss noch radikaler zurückkehren, und zwar in dem Sinn, dass es sich in anderen Formen ausdrücken muss. In theatralischen Formen, aber eben nicht denen, die wir schon kennen, als klassisches Drama zum Beispiel. Sondern als modernes, heutiges Theater, das über die gegenwärtige Zeit spricht, denn meine Grundauffassung ist ja, dass das Theater eine Kunst des Heute, des Jetzt ist, und aus diesem Jetzt kann auch die Formgestaltung des Dramas hervorgehen, des menschlichen Dramas.“

auf ihre szenische Realisation verweisen würde: Im Text fehlen komplett direkte aber auch indirekte Regieanweisungen. Der äußeren Form nach ähnelt der Text eher einem Langgedicht in drei Teilen und erinnert so an die Tradition des ‚dramatischen Monologs‘, eines Gedichttyps, von dem im Kapitel 4.1.1. der vorliegenden Arbeit die Rede war. Das Fehlen der Regieanweisungen deutet auf das Fehlen jeder dramatischen Handlung: Ähnlich wie beim ‚dramatischen Monolog‘ wird in *Homeriade* die Handlung nur durch das Sprechen der monologisierenden Personen vermittelt, d. h. in ihren Monologen geschildert. Demzufolge werden auch die Redesubjekte nur durch Sprache und als Sprache dargestellt. Eine textnahe Lektüre der *Homeriade* scheint mir also angemessen, die geschilderte Handlung zu rekonstruieren und den dekonstruktiven Prozess der Selbstdarstellung der Personen zu verfolgen und zu analysieren.

Im ersten Teil schildert Odysseus die Ereignisse in Ithaka nach seiner Heimkehr. Anders als in Homers *Odyssee*, begegnet Odysseus in Dimitradis’ Text niemandem, niemand erwartet ihn, als er nach Ithaka zurückkehrt: „Nicht die Welle / nicht der Sand / nicht der Vater / nicht der Hund / nicht die Steine / nicht das Haus / nicht der Sohn / nicht die Frau / nicht der Rauch / nicht die Bäume / nicht die Sklaven / nicht die Freier / nicht die Plätze / nicht die Tempel / nicht das Volk“.<sup>996</sup> Nur Ithaka selbst empfängt ihn, eine leere Ithaka, von ihrem Inhalt, ihrem mythologischen Personal sowie ihrer mythologischen Last entleert. Ithaka wird dabei nicht nur personifiziert, sondern auch mit erotischen Konnotationen versehen („Sie erwartete mich / Leer / Nackt / Bereit / Sie erwartete mich / Bereit“, 6). Ithaka ist aber nicht das, was Odysseus von ihr erwartet hatte; vielmehr steht sie ihm feindlich gegenüber und wird als eine Frau dargestellt, die von ihrem Mann verlassen wurde und dann an ihm Rache nimmt: „*Ithaka* / schrie sie / *die verlässt* / schrie sie / *nie jemand* / *Ithaka* / *Den darf es nicht geben* / *Den Menschen der sie verlässt* / *Ithaka* / schrie sie“ (20 f.). Ithaka erweist sich als „das grausamste Schrecknis“ (23), viel grausamer als die Kyklopen und die Lästrygonen, und härter als jede Strapaze, die Odysseus während seiner Rückreise überstehen musste.

Odysseus wird von Ithaka misshandelt, verstümmelt und schließlich aufgesogen („Zerfleischt durch sie (...) begraben in ihr“, 24 f.). Dadurch schwindet aber auch seine Identität: („Nun bin ich in ihr / aber ich bin nicht ich“, 18), seine Existenz wird von

---

<sup>996</sup> Dimitris Dimitriadis: „Odysseus“, in: ders.: *Homeriade*, übers. v. Birgit Hildebrand, a. a. O., S. 4 f. Im Folgenden beziehen sich alle im Text angegebenen Seitenzahlen in Klammern auf diese Ausgabe des Textes.

Ithaka völlig bestimmt („Ich bin was sie will / Ich sie / Odysseus / Ich kann nicht anders“, 26 f.). Das Ende des Monologs deutet auf eine Verschmelzung von Odysseus und Ithaka hin, die schon am Anfang vorweggenommen wurde: „Ich bin Ithaka / Ich bin Odysseus / Ich bin nicht Ithaka / Ich bin Ithaka / und Odysseus / Ich bin nicht Odysseus“ (3) lauten die ersten Zeilen des Texts, die zum Schluss folgendermaßen variiert werden: „Ithakas Odysseus / ich / Die letzte Heimkehr / Untergehend / hörte ich sie / meinen Namen rufen / Und es war der ihre“ (28).

Im zweiten Teil der *Homeriade* beschreibt Ithaka in ihrem Monolog ihre Identität zunächst als Überschuss („Alle empfangen ihn / Ich / war alle / aber auch / noch etwas mehr / Das / war ich / Das Etwas mehr“<sup>997</sup>) und dann als Entbehrung, die aus ihrer unerträglichen Liebe zu Odysseus hervorgeht. Im Vergleich zum Monolog von Odysseus variiert Ithaka die Geschichte der Begegnung und Auseinandersetzung zwischen ihr und Odysseus. In Ithakas Erzählung ist es Odysseus, der Ithaka angreift, als er zurückkommt; nicht Liebe, sondern Hass ist sein Motiv. Es folgt die Vernichtung, die Eroberung Ithakas, die die Eroberung Trojas noch übertrifft: „Nicht einmal Troja / wurde so vernichtet / wie ich (...) / Er allein / war ein ganzes Heer / Alle Achäer / Alle Kriegsmaschinen / Alle Rüstungen / Geballter Haas / Geballter Feind“ (20).

Als Nicht-Troja definiert sich Ithaka, in einem vergeblichen Versuch, den „Großangriff“ (19) von Odysseus abzuwehren: „Ich bin nicht Troja / schrie ich ihm zu / Ich bin nicht Troja / Ich bin nicht Hektor / Ich bin nicht Priamos / Ich bin nicht Paris (...)“ (24 f.). Ithakas Identität unterliegt anschließend einer Transformation, die in drei Schritten erfolgt: Ithaka wird zunächst zum Opfer der brutalen Gewalt von Odysseus, deren Ergebnis in einer Reihe von attributiven Bestimmungen ausgedrückt wird: „Ithaka / zergliedert / zerfleischt / kastriert / erwürgt / vergewaltigt / zerrissen / Ithaka / mit zersplitterten Knochen / zerschlagenen Zähnen (...) / gefälltten Bäumen / niedergebrannten Häusern (...)“ (28 f.). Nachdem jeder Widerstand besiegt ist, geht Ithaka unter, versinkt im Totenbereich, der Unterwelt, einem „Hades unter dem Wasser“ (34), wo das Nichts herrscht und wo sie folglich ihre Identität als Negation, als Nicht-Identität begreift: „Ich spreche / aber ich bin nicht“ (33). Dort, „in der unergründlichsten Tiefe“ (34), die einem Meer des Unbewussten ähnelt, wird

---

<sup>997</sup> Dimitris Dimitriadis: „Ithaka“, in: ders.: *Homeriade*, a. a. O., S. 4; vgl. auch ebd., S. 7 f. Im Folgenden beziehen sich alle im Text angegebenen Seitenzahlen in Klammern auf diese Ausgabe des Textes.

schließlich Ithaka zu dem, was sie heftig ablehnte und verdrängte. Ihre letzten Worte lauten: „Ich schreie meinen Namen / höre ihn / und / mein Name / ist / Troja“ (35).

Noch ausdrücklicher, ausführlicher und radikaler als in den ersten zwei Monologen wird die Identitätsproblematik im letzten Teil der Trilogie, in Homers Monolog behandelt. Gleich am Anfang wird emphatisch die Frage nach dem Selbst gestellt: „Ich frage *Wer bin ich* / Frage es / Wieder und wieder“.<sup>998</sup> Der Sprechende definiert sich als Fragender, das Selbst wird als unbeantwortete bzw. nicht zu beantwortende Frage verstanden: „Ich bin es der fragt / und ohne Antwort / bleibt / und ohne sie bleiben will / weil er nicht wissen will“ (4).

Homers Selbstverständnis ist allein auf der Kenntnis gegründet, dass er niemals mit sich selbst identisch sein kann: „Ich weiß nicht wer ich bin / und will es nicht wissen / Und doch weiß ich / Ich bin jemand / Ich weiß wer / Ich bin nicht der ich war / Werde nicht sein der ich war / Bin nicht der ich bin“ (4). Die Nicht-Identifikation mit dem Selbst erweist sich als das konstitutive Merkmal seiner Identität. Homer beansprucht dabei, von der früheren Kenntnis des Selbst abweichen zu dürfen, d. h. in kein erstarrtes Schema des Selbst eingebunden zu sein, sondern sich ständig zu verändern und weiter zu fragen. Der Tod der alten Kenntnis bedeutet für ihn die Voraussetzung für die Fortsetzung des Lebens und des Fragens: „Ich habe so vieles zurückgelassen / So viele Tode / zurückgelassen / Hätte ich sie nicht verlassen / hätten sie mich nicht verlassen / Dann wüsste ich wer ich bin / aber ich wäre die toten *Wer* / Würde nicht fragen / würde nicht antworten / wäre nicht lebendig / Ich bin lebendig / weil ich unterschied was tot war / und es zurückließ / und auslöschte / Deshalb frage ich / wieder und wieder / *Wer bin ich*“ (7).

Bei diesem ständigen Wechsel und Neubeginn gibt es nur einen festen Punkt, an dem sich Homers Identität fixieren lässt: die leere Stelle, das Nichts, das jeder Einschreibung oder Bezeichnung vorausgeht und jedem Löschen, jeder Streichung folgt: „Das will ich / Anstelle des Namens / ein Nichts / und dieses Nichts ich / Das Nichts will ich / Das Nichts vor dem Namen / Das Nichts nach dem Namen / Ich ein Unname / Da / an jenem Punkt / da im Unnamen / bin ich“ (13 f.). Infolgedessen wird am Ende des Monologs Homers Name verschwiegen und gestrichen. Der Monolog endet abrupt mit dem Verb „ist“, dem nichts als das Schweigen folgt: „Mein Werk ist / meinen Namen zu rufen und ihn zu hören / ihn wieder und wieder zu hören / Immer

---

<sup>998</sup> Dimitris Dimitriadis: „Homer“, in: ders.: *Homeriade*, a. a. O., S. 3. Im Folgenden beziehen sich alle im Text angegebenen Seitenzahlen in Klammern auf diese Ausgabe des Textes.

einen anderen / Immer den anderer / Immer den meinen / Auch heute habe ich ihn gerufen / und ihn gehört / Hört ihn auch ihr / Ich rufe und höre ihn / und mein Name / ist“ (24).

Auch wenn man nur eine allgemeine, lückenhafte Kenntnis über den Mythos der Rückkehr Odysseus' nach Ithaka besitzt, wie sie in Homers *Odyssee* geschildert wird: Es ist nicht schwer zu begreifen, dass Dimitriadis' Version im Grunde eine Inversion des Mythos darstellt. Sowohl Odysseus als zentrales männliches Subjekt dieses Mythos als auch Ithaka als personifiziertes weibliches Subjekt (die damit Odysseus' Frau, Penelope ersetzt) sind mit negativen, ihrer Rolle und Funktion in der *Odyssee* entgegengesetzten Eigenschaften versehen, was zu ihrer gegenseitigen Vernichtung führt, die erotisch aufgeladen ist.

Mein Interesse gilt jedoch nicht dem intertextuellen Verhältnis zwischen der *Homeriade* und der *Odyssee*, sondern dem innertextuellen Vorgang, durch den die Redesubjekte in der *Homeriade* im Sprechen hervorgebracht werden. Dieser Vorgang weist meines Erachtens signifikante Entsprechungen mit der Hervorbringung des Subjekts als Resultat der Bewegung der ‚différance‘ auf, die Jacques Derrida in seiner Studie *Die Stimme und das Phänomen* (1967) beschreibt. Im Folgenden möchte ich diese Entsprechungen kurz beleuchten:

Werden in den Monologen von Odysseus und Ithaka zwei unterschiedliche Variationen der Ereignisse nach Odysseus' Heimkehr präsentiert, so führt das Sprechen in beiden Fällen in dieselbe Richtung, nämlich zu einem Punkt, an dem das Redesubjekt feststellen muss, dass es keine autonome, einheitliche Identität mehr besitzt. Vielmehr wird in ihren Monologen allmählich eine Identität konstituiert und artikuliert, die wesentlich durch Alterität bestimmt wird. So erkennen sowohl Odysseus als auch Ithaka das Andere, das Fremde, das Feindliche, das Verdrängte als Konstitutionsmerkmal ihrer Identität, was nicht zuletzt auf der Ebene der Namensgebung reflektiert wird. Am Ende jedes Monologs trifft man auf ein ähnliches Motiv: „Ithakas Odysseus (...) Untergehend / hörte ich sie / meinen Namen rufen / Und es war der ihre“ (*Odysseus*, 28); „Ich schreie meinen Namen / höre ihn / und / mein Name / ist / Troja“ (*Ithaka*, 35).

Die Richtung des monologischen Sprechens in „Odysseus“ und „Ithaka“ und die daraus resultierende Art der Subjektivität erinnert an die Bestimmung der ‚Selbstaffektion‘, d. h. der Operation des ‚Sich-Sprechen-Hörens‘ aus Derridas *Die*

*Stimme und das Phänomen.* In Abgrenzung zum phänomenologischen Verständnis der Selbstaffektion als einer Operation der Stimme, die die Selbstgegenwart eines transzendentalen, selbstreflexiven, von sich aus gegebenen Subjekts bewahrt, stellt Derrida die Produktion von Differenzen und die darauf basierende Konstituierung ‚des Selben‘ als Anderen ins Zentrum seiner Überlegungen: „Die Selbstaffektion ist keine Modalität einer Erfahrung, die bezeichnend wäre für ein Seiendes, das bereits es selbst (*autos*) wäre. Sie bringt das Selbe als Beziehung zu sich in der Differenz mit sich, das Selbe als das Nicht-Identische hervor.“<sup>999</sup> Und weiter im Text: „(...) ein solcher Vorgang ist sehr wohl eine reine Selbstaffektion, in der das Selbe nur dann das Selbe ist, wenn es sich mit dem Anderen affiziert, wenn es zum Anderen des Selben wird.“<sup>1000</sup> Nicht nur trage das Selbst ein Anderes in sich, sondern werde auch durch dieses Bedingensein durch die Alterität erst hervorgebracht. So entsteht, Derrida zufolge, ein unauflösbares Ineinander von Identität und Alterität.

Im dritten Teil der *Homeriade*, in Homers Monolog wird dieser Prozess der Hervorbringung des Selben bzw. des Selbst als dem Nicht-Identischen noch intensiver und bewusster, d. h. es wird vom Redesubjekt als Existenzmethode programmatisch vorgestellt und tiefgründig erforscht. Zugleich wird er durch zwei Elemente ergänzt, die auch für Derridas Betrachtung entscheidend sind: die Zeitlichkeit und die Schrift. „Die lebendige Gegenwart geht aus ihrer Nicht-Identität mit sich und aus der Möglichkeit der retentionalen Spur hervor. Sie ist immer schon eine Spur. Diese Spur ist von der Einfachheit einer Gegenwart her, derer das Leben selbstinnerlich wäre, undenkbar. Das Selbst der lebendigen Gegenwart ist ursprünglich eine Spur“,<sup>1001</sup> schreibt Derrida. Dieses „Aus-sich-herausgehen der Zeit“<sup>1002</sup>, diese „ursprüngliche Nichtidentität der Zeitlichkeit“<sup>1003</sup> bestimmt auch die Hervorbringung des Selbst als Nicht-Identischen in Dimitriadis’ „Homer“. „Das bin ich / Der immer verliert / Der immer findet / Der die Antwort gegeben hat / Der die Antwort ausgelöscht hat / Der / aber wer / Wer von den vielen / So viele neue *Wer* / Sind gealtert / Neu und gealtert / Das Neue altert schnell / und man muss schnell unterscheiden / was das Alte ist und was nicht / was das Brauchbare ist und was nicht / Unterscheiden was tot ist und was nicht / und was tot ist / zurücklassen“ (7), heißt es in Dimitriadis’ Text.

---

<sup>999</sup> Jacques Derrida: *Die Stimme und das Phänomen. Einführung in das Problem des Zeichens in der Phänomenologie Husserls*, übers. v. Hans-Dieter Gondek, 3. Aufl., Frankfurt am Main 2015 (2003), S. 112.

<sup>1000</sup> Ebd., S. 115.

<sup>1001</sup> Ebd.

<sup>1002</sup> Ebd., S. 116.

<sup>1003</sup> Michael Wetzl: *Derrida* (Reihe: Grundwissen Philosophie), Stuttgart 2010, S. 22.

Mit dieser Vorstellung der Zeit als dauernden Entzug von Gegenwärtigkeit ist sowohl bei Derrida als auch bei Dimitriadis auch das Konzept der Schrift verbunden. Der Stimme entgegengestellt (in ihrer traditionellen, in der Phänomenologie und generell in der abendländischen Philosophie privilegierten Verbindung zum Logos, was Derrida im Begriff des ‚Phono-/Logozentrismus‘ zusammenfasst und kritisiert), hängt die Schrift bei Derrida mit zwei Schlüsselbegriffen seiner Philosophie zusammen: erstens mit der ‚différance‘, als „reine[r] Bewegung, welche die Differenz hervorbringt“<sup>1004</sup> (durch Aufschieben, Verweisen, Übertragen, Abweichen, Zurückhalten – was die Supplementarität der Zeichen, die textuelle Verkettung und die als Spiel gefasste „Abwesenheit des transzendentalen Signifikats“<sup>1005</sup> regelt); und zweitens mit der Spur, die nicht auf einen Ursprung (des sie Hinterlassenden) hindeutet, die also „nicht aufbewahrt, wovon sie zeugt, sondern erzeugt, was sie bewahrt“<sup>1006</sup> und „immer nur im Rückgang auf einen nicht-Ursprung sich konstituiert hat“.<sup>1007</sup> Michael Wetzl drückt dies in seiner Derrida-Monographie (2010) wie folgt aus: „[D]ie Spur (...) schreibt oder bahnt sich in jedem Moment ihres *Daseins* also schon *fort*, und zwar im doppelten Sinne des Wortes, der es erlaubt, ‚das *Gelöschte* und das *Gebahnte* der Spur zusammen zu denken‘ (RG, 91 [d. h.: Derrida: *Randgänge der Philosophie*, Wien 1988, S. 91]). Was sich zeigt, mithin sichtbar wird, ist immer nur Spur einer Spur beziehungsweise die Spur ihres eigenen Verschwindens in der Folge des *Supplements*.“<sup>1008</sup>

Die unendliche Produktion von Differenzen und das grundlegende Verhältnis zur Abwesenheit, ohne welche Derridas Theorie der Schrift nicht zu denken ist, spielen auch in Homers Monolog eine zentrale Rolle. Im dritten Teil der *Homeriade* stellt sich das Redesubjekt als schreibendes Subjekt vor. Als Abwesenden von seinem Werk betrachtet Homer sich selbst: „So viele Bin-ichs / und keines Ich / So viele Namen / und keiner der meine“ (9) und „alle die Namen von anderen / Ich habe sie vergeben / Andere haben sie / Die anderen haben die Namen / Ich den Unnamen“ (14). Im Grunde stellt die Arbeit an einem immer schon von sich differierenden Selbst Homers eigentliches Werk dar. Er schreibt sich selbst als radikal Anderen: „Das sind meine

---

<sup>1004</sup> Jacques Derrida: *Grammatologie*, übers. v. Hans-Jörg Rheinberger und Hans Zischler, Frankfurt am Main 1974, S. 109.

<sup>1005</sup> Ebd., S. 87: „*Spiel* wäre der Name für die Abwesenheit des transzendentalen Signifikats als Entgrenzung des Spiels, das heißt als Erschütterung der Onto-Theologie und der Metaphysik der Präsenz.“

<sup>1006</sup> Wetzl: *Derrida*, a. a. O., S. 24.

<sup>1007</sup> Derrida: *Grammatologie*, a. a. O., S. 107 f.

<sup>1008</sup> Wetzl: *Derrida*, a. a. O., S. 30.

Rhapsodien / Die Rhapsodien des *Ich-bin-fortwährend-nicht* / Des *Ich-bin-ewig-ein-Anderer* / Ewiges Anderssein / Nicht dieses / das andere / Nicht dasselbe / das Unselbe / Nicht das Erkennen / das Unerkennbare / Der Unselbe / Was ich noch nicht bin / Das ist mein Epos“ (21). In „Homer“ werden also Sprechen und Schreiben zusammengedacht: Beide zielen auf die Produktion von Differenzen und die Hervorbringung des Selbst als Anderes. In dieser Hinsicht kann auch die Auslassung des Namens am Ende des Monologs und das Schweigen, das auf diese Weise dem Text eingeschrieben wird, als Spur gelesen werden: als Abdruck eines Subjekts, das nicht mehr da ist, eines Subjekts, das im Prozess des Sprechens ein Anderes geworden ist; eine Subjekts, das – so lässt sich abschließend feststellen – Text geworden ist, Text ist.

### **5.3 Auflösung, Vielstimmigkeit**

#### **5.3.1 Zwischen Entpersönlichung und Selbstaussdruck. Sarah Kane: *Gier***

**(Regie: Thomas Ostermeier)**

Die fünf bekannten Theaterstücke Sarah Kanes (in chronologischer Reihenfolge: *Blasted*, *Phaedra's Love*, *Cleansed*, *Crave* und *4.48 Psychosis*), die während ihrer kurzen Lebenszeit in ihrem Heimatland England eine öffentliche Kontroverse auslösten, erlangten nach dem Suizid der Autorin 1999 eine große Beliebtheit, wurden in Europa, Nordamerika und Australien zum szenischen Erfolg und werden mittlerweile von den jüngeren Generationen der Theatermacher/-innen neu entdeckt. Außerdem stellten sie das Objekt verschiedener theoretischer Annäherungen dar und wurden im Kontext der britischen Dramatik (insbesondere des In-Yer-Face-Theaters), der postmodernen/postdramatischen Schreibästhetik, des Feminismus, wie auch der Tradition der Avantgarde untersucht. Es ist wahr, dass Kanes Werk wegen seiner Offenheit, stilistischen Vielfalt und inhaltlichen sowie formalen Radikalität unterschiedliche Interpretationen hervorruft und rechtfertigt. Zugleich trifft auch zu, was Clare Wallace betont: „[I]t remains difficult to sum up in any concise fashion as each play takes a markedly different tack, so that as a whole it is at best unified by an

exploration of the limits of what can be done with dramatic form.“<sup>1009</sup> Neben der Radikalität und dem Experimentieren mit der Form stellt die düstere Thematik ein Verbindungselement der fünf Stücke dar, die alle von Begehren, Manipulation, Abhängigkeit, körperlicher Gewalt, Liebe als Erlösung, Schmerz und Tod handeln.

Auf formaler Ebene wurde in der Forschung zumeist – trotz der Anerkennung der Besonderheit jedes Stückes – auf den Bruch zwischen *Cleansed* und *Crave* hingewiesen: Sind *Blasted*, *Phaedra's Love*, *Cleansed* durch die Darstellung von extremen Situationen, körperlichen Foltern und Gewalt gekennzeichnet, findet mit *Crave* und *4.48 Psychosis* eine Verschiebung auf das Innenleben von Personen statt, die mit der Minimierung des äußeren Geschehens einhergeht und durch eine poetisch intensive Sprache realisiert wird. Dementsprechend erfolgt bei den beiden letzten Stücken Sarah Kanes eine Verschiebung auf die monologische Form, die vielstimmig organisiert wird. Im Folgenden werde ich mich auf die vielstimmige Verfasstheit von *Crave* [*Gier*] sowie auf ihre szenische Realisierung in der deutschen Uraufführung des Stückes (Regie: Thomas Ostermeier) konzentrieren.

In *Gier* ist das Bühnengeschehen auf ein plurales, vielstimmiges monologisches Sprechen reduziert. Der Text besteht lediglich aus vier parallelen, bruchstückhaften Monologen, die einander unterbrechen und sich überschneiden. Die Monologe werden vier Figuren zugeschrieben, die nur mit Einzelbuchstaben (C, M, B, A) genannt werden, und über die keine weitere Angaben vorhanden sind: Im Text fehlen gänzlich die Regieanweisungen. Auch die Informationen, die man im Laufe des Textes durch die Selbstäußerungen der Personen erfährt, reichen nicht aus, die Personen als Charaktere zu bezeichnen; vielmehr handelt es sich bei C, M, B und A um einzelne Stimmen, die aneinander vorbeireden und doch miteinander verwoben sind.

In ihrer Monographie „*Into the Light*“ – *Selbst und Transparenz in den Dramen Sarah Kanes* (2012) bezeichnet Paula Deubner die Figuren in *Gier* als „transfigurale Stimmgestalten“<sup>1010</sup>. Der Begriff der „Transfiguralität“ sei als eine Art „Kollektivierung der Figuren“<sup>1011</sup> zu verstehen und verweise sowohl auf die

---

<sup>1009</sup> Clare Wallace: „Sarah Kane, experiential theatre and the revenant avant-garde“, in: Laurens De Vos und Graham Saunders (Hg.): *Sarah Kane in Context*, Manchester and New York 2011, S. 88-99, hier S. 88.

<sup>1010</sup> Paula Deubner: „*Into the Light*“ – *Selbst und Transparenz in den Dramen Sarah Kanes*, Trier 2012, S. 160.

<sup>1011</sup> Ebd., S. 2.

„körperliche Interdependenz“<sup>1012</sup> der Figuren in Kanes Stücken als auch auf die Selbst-Überschreitung bzw. –Transzendenz, die darin stattfindet und an den Selbstverlust, an die „Entpersönlichungs“<sup>1013</sup> grenze.

Dass eine solche Entpersönlichung, die in Stücken wie *Gier* besonders auffallend ist, paradoxerweise die Subjektivität der Figuren trotzdem bewahren kann, hat Karoline Gritzner in ihrem Artikel „Post(Modern) Subjectivity and the New Expressionism: Howard Barker, Sarah Kane, and Forced Entertainment“ (2008) überzeugend gezeigt. Gritzner stellt Kane in die Tradition der expressionistischen Dramatik und erkennt, in Anlehnung an Adorno, in dieser neoexpressionistischen Tendenz einen Widerstand gegen die beschränkten Möglichkeiten der Subjektivität/Individualität im postmodernen/spätkapitalistischen Kontext: „Kane’s project embodies a Beckettian challenge to dramatic meaning yet nevertheless works in the tradition of expressionist theatre which physicalizes the emergence of subjective desire as a critical urge (irrational, compulsive, self-destructive) that blasts the forms of linguistic and physical movement in time and space. The self is nevertheless articulated, indeed insists on its damaged articulation, as a riddle, a wound, a distorted *form* which invites contradictory emotional responses (from performers and spectators).“<sup>1014</sup> Es sei diese „damaged articulation“, die beschädigte/verletzte Artikulierung, die auf die Krise des Subjekts, auf ein ‚damaged subject‘ hinweist, und so – auf der Grundlage von Adornos Negativer Dialektik – Subjektivität wiederherstellt: „In other words, by aestheticizing the failure of the subject Kane’s work puts the subject back into the frame and, in a vestigial way, preserves subjectivity.“<sup>1015</sup>

Die „Parallel-Monologik“,<sup>1016</sup> die die szenische Handlung in *Gier* ersetzt, erinnert an die Struktur von Becketts *Play*, was einige Forscher/-innen dazu gebracht hat, darin ein klares Vorbild für Kanes Text zu erkennen.<sup>1017</sup> Im Vergleich zu *Play* sind aber die

---

<sup>1012</sup> Ebd., S. 9.

<sup>1013</sup> Ebd., S. 10.

<sup>1014</sup> Karoline Gritzner: „Post(Modern) Subjectivity and the New Expressionism: Howard Barker, Sarah Kane, and Forced Entertainment“, in: *Contemporary Theatre Review* 18:3 (2008), S. 328-340, S. 336 f.

<sup>1015</sup> Ebd., S. 337.

<sup>1016</sup> Hans-Peter Bayerdörfer: „Vom Drama zum Theatertext? Unmaßgebliches zur Einführung“, in: ders. (Hg.): *Vom Drama zum Theatertext? Zur Situation der Dramatik in Ländern Mitteleuropas*, Tübingen 2007, S. 1-14, hier S. 8.

<sup>1017</sup> Vgl. ebd.; Graham Saunders weist auch auf die inhaltliche Analogie zwischen den zwei Stücken: „Despite introducing a fourth character, Kane retains Beckett’s device of replacing nomenclature with letters to designate character, and despite forgoing the memorable image of the imprisoned speakers in urns, there is the same sense of entrapment and limbo. Both plays also examine the damage that the pursuit of love can inflict on the characters who appear compelled to talk about obsessions and betrayals involving their trapped counterparts.“ Aus: Graham Saunders: „The Beckettian world of Sarah Kane“, in:

abwechselnden monologischen Äußerungen der Figuren in *Gier* noch kürzer und bestehen sogar manchmal nur aus einem Wort – was dem Wechsel der Stimmen einen schnelleren Rhythmus verleiht.

Zugleich ist im Text auch eine dialogische Dimension vorhanden, die durch Adressierung, Fragen und Antworten und Gesprächsfragmente entsteht. Dennoch bleibt der dialogische Rahmen, wenn er entsteht, immer fließend und unsicher: Beim ständigen Wechsel der Stimmen bekommt man oft den Eindruck, dass eine Stimme quasi zufällig auf die vorige reagiert, diese kommentiert, erweitert, bestätigt oder unterminiert. Auch die nicht zu übersehenden komischen Momente des Textes basieren auf diesen flüchtigen und zufälligen Dialogen der Stimmen, die durch Berührungspunkte, Entsprechungen und Analogien, aber auch durch plötzliche Sinnsprünge und absurde Zuspitzungen gekennzeichnet sind. Mit „zufällig“ ist dabei ein nicht-intentionales Moment auf der innerfiktiven Ebene gemeint, was jedoch als das Ergebnis einer bewussten Schreibintention zu betrachten ist – in dieser Hinsicht ist *Gier* zweifelsohne ein „sorgfältig komponierter Text“.<sup>1018</sup>

Die dialogischen Momente sind eingebettet in die Monologizität des Textes, die sich durch folgende Elemente auszeichnet:

Erstens, durch den persönlichen Charakter der monologischen Äußerungen, die von intimsten Gedanken, Gefühlen, Wünschen und Ängsten handeln und somit an die Funktion des traditionellen Affektmonologs (Selbstoffenbarungs- und Bekenntnismonologs) erinnern. Der persönliche Charakter des monologischen Sprechens wird jedoch auf der Grundlage der ‚Entpersönlichung‘ vollzogen, d. h. er gründet sich auf das Fehlen von einheitlichen, handelnden Figuren, die man als Subjekte dieser Monologe erkennen würde. Diese scheinbare Widersprüchlichkeit, die in Wirklichkeit das Spannungsverhältnis zwischen Persönlichem und Unpersönlichem darstellt, könnte man, meiner Ansicht nach, als eine interessante, radikale Reaktivierung des nach dem Prinzip des Selbst-Ausdrucks organisierten Affektmonologs betrachten: Der Selbst-Ausdruck wird hier zwar behalten, wird aber

---

De Vos und Graham Saunders (Hg.): *Sarah Kane in Context*, a. a. O., S. 68-79, hier S. 77. Saunders untersucht in diesem Text Becketts Einfluss auf sämtliche Stücke Kanes, im Hinblick auf formale wie inhaltliche Elemente, und bezeichnet *Crave* als das „most overtly Beckettian-influenced play“ (ebd., S. 76). Dabei verzichtet er nicht auf Bemerkungen, die auch die Unterschiedlichkeit der beiden Autoren erscheinen lassen, wie z. B.: „While Beckett’s later drama is also predominantly language-driven, it differs from Kane’s in that there is always a central visual image to each play: the wide-brimmed hat on the centre of the table in *Ohio Impromptu* (1981); May’s measured and obsessive pacing in *Footfalls* (1975), or the unveiling through light of The Protagonist in *Catastrophe* (1982). In *Crave* and *4.48 Psychosis* such distinct images have been abandoned“ (ebd., S. 77).

<sup>1018</sup> Deubner: „*Into the Light*“, a. a. O., S. 162.

mit der Entfernung vom traditionellen Subjektivitätsmodell, mit der Auflösung des Charakters als kohärenten, in eine dramatische Handlung eingebundenen Redesubjekts verknüpft.

Die Monologizität von *Gier* ist, darüber hinaus, durch die freie Bewegung des Sprachmaterials gekennzeichnet, das von einer Stimme zur anderen gleitet und sich auf diese Weise entfaltet. Oft wird derselbe Satz von einer anderen Stimme wiederholt oder variiert, wodurch bestimmte Leitmotive, Themen und Variationen entstehen. Der Aufbau des Stückes verweist auf diese Weise auf eine Musikkomposition für vier Stimmen oder Instrumente, ein Quartett.<sup>1019</sup>

Die Inszenierung von Thomas Ostermeier an der Berliner Schaubühne, die am 23. März 2000 ihre Premiere feierte und bis heute zum Repertoire des Theaters gehört, folgt der monologischen Struktur des Textes und lässt die vielstimmige Musikalität der Sprache erklingen, ohne sie mit überschüssiger Theatralität zu illustrieren. Vielmehr ähnelt die Aufführung einem Live-Hörspiel. Vier längliche Plattformen,<sup>1020</sup> parallel angeordnet, mit Stuhl und Mikrofon versehen, bestimmen den Bühnenraum, auf ihnen steht und bewegt sich während der ganzen Aufführungsdauer jeweils ein Schauspieler/eine Schauspielerin: vier winzige Bühnen, die die vier Schauspieler/-innen (Falk Rockstroh, Thomas Dannemann, Cristin König und Michaela Steiger) voneinander abgrenzen. Ein Scheinwerfer über jeder Plattform trägt zu dieser gegenseitigen Separation bei. Der übrige Raum bleibt im Dunkeln. Nur gegen Ende der Aufführung wird das Licht intensiver und erfasst den ganzen Bühnenraum.

Die szenische Anordnung hat zur Folge, dass die Schauspieler/-innen ihren Rollentext nicht zueinander, sondern nebeneinander ins Mikrofon sprechen, wodurch der Eindruck entsteht, als hielten sie eine Rede auf ihrer eigenen Bühne/Tribüne. Ihre

---

<sup>1019</sup> Sarah Kane hat in einem Gespräch zugegeben, dass der Text durch die Konzentration auf den Rhythmus und die Musikalität der Sprache entstanden sei, dass beim Schreibprozess der Rhythmus wichtiger als der eigentliche Inhalt der Wörter war: „Normally, when I am writing, I know what the intention and the meaning of the line is. With *Crave* I knew what the rhythm was, but I did not know what I was going to say. There were a couple of times I used musical notation, only the rhythm without actual words.“ (Aus: Johan Thielemans: „Interview with Sarah Kane and Vicky Featherstone“, in: *Rehearsing the Future*: 4th European Directors Forum. Strategies for the Emerging Director in Europe, London 1999, S. 9-15, hier S. 12.)

<sup>1020</sup> In der Premiere von *Gier* an der Berliner Schaubühne gab es anstelle der länglichen Plattformen vier hohe und schmale Podeste, auf denen die Schauspieler/-innen platziert waren. Simone Kaempf beschreibt sie in ihrem Premierenbericht für den *Spiegel* „Den Tod duzen an der Schaubühne“ als „säulenartige Acrylquader“ (<http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/theater-den-tod-duzen-an-der-schaubuehne-a-70459.html>, zuletzt abgerufen am 10.06.2017) Wann das Bühnenbild modifiziert wurde ist mir nicht bekannt. Im Frühling 2009, als ich die Aufführung zum ersten Mal gesehen habe, waren die Podeste bereits durch die Plattformen ersetzt.

monologischen Äußerungen schwanken dabei zwischen natürlichem und stilisiertem Sprechen. Auf der anderen Seite ist die ausgestellte Leiblichkeit, die Art und Weise, wie die Akteure/-innen stehen und reden, ein Kleidungsstück aus- oder anziehen, oder sich eine Zigarette anzünden, eine Kompensation für die körperlose Natur der Figuren in Kanes Text, die sich nach Körperlichkeit sehnen. Paula Deubner hat diese Dimension, die jede Inszenierung von *Crave* dem Text hinzufügt, sehr schön beschrieben: „Die körperliche Anwesenheit der Schauspieler auf der Bühne verleiht den Stimmen eine Physis, die die Leiblichkeit von Emotion unterstreicht.“<sup>1021</sup> Diese Art von Leiblichkeit, die das Sprechen mit einfachen Handlungen verbindet, geht aber zu keinem Zeitpunkt in Verkörperung oder Herstellung einer Bühnenaktion über, sondern betont lediglich die physische Präsenz der Schauspieler/-innen, hebt ihre Isolation hervor und schafft so einen persönlichen, intimen Raum.

Trotz der äußeren Isolation der Schauspieler/-innen werden ihre Stimmen so orchestriert, dass sie sich einander berühren, miteinander interferieren, aufeinander erwidern. Der Rhythmus, mit dem eine Äußerung der anderen folgt, vereinigt und verwebt die Stimmen, ohne sie einem kollektiven, chorischen Sprechens unterzuordnen. Vielstimmig-monologisch ist dieser Abend inszeniert und lässt dabei die Sinnnuancen von Kanes Text – zwischen dem Scheitern der Liebe und dem Flehen um Liebe – klar erscheinen.

### 5.3.2 Heterogenität und Monoperspektivik. Rainald Goetz: *Jeff Koons*

In Rainald Goetz' *Jeff Koons* (1998) sind nicht nur keine Figuren, sondern auch keine unterscheidbaren Stimmen vorhanden, wie sie in einem Stück wie *Gier* noch zu erkennen sind. Selbst die Titelfigur tritt im Goetz' Stück nicht auf: der gleichnamige US-amerikanische Künstler (1951-), der vor allem für seine Reproduktionen bzw. Bearbeitungen von banalen Objekten aus der Alltags-, Pop- und Konsumkultur bekannt ist und darüber hinaus seit 2013 mit der Versteigerung eines *Balloon Dogs (Orange)* für 58,4 Millionen US-Dollar im New Yorker Auktionshaus Christie's als der teuerste lebende Künstler der Welt gilt. Dem Text mangelt es überhaupt an einem Personenregister, Regieanweisungen sind hier ebenfalls nicht zu finden. Stattdessen trifft man auf eine abstrakte und bruchstückhafte Rede, die keinem/keiner bestimmten

---

<sup>1021</sup> Deubner: „*Into the Light*“, a. a. O., S. 163.

Sprecher/-in zugeschrieben wird und unterschiedliche Redeformen einschließt: Gesprächsfetzen, Nacherzählung oder Übertragung von Dialogen, Erzählung, in die dialogische Momente eingefügt werden, aber auch rein narrative oder monologische Passagen (geschrieben in der dritten oder ersten Person) folgen einander, werden kombiniert, montiert oder gegenübergestellt, wohl nach dem Prinzip „Expansion, Teilung, Explosion. Bits und Pieces“, wie es Goetz selber anderswo beschrieben hat.<sup>1022</sup>

Neben der Heterogenität der verwendeten Redeformen und der daraus folgenden offenen Struktur des Textes ist auch eine gewisse Abstraktion in der Formulierung der Rede zu attestieren: Elliptische, abgebrochene Sätze, Satzfragmente weisen auf einen Sprachgebrauch hin, der vom syntaktisch geregelten, auf die Kommunikation hinzielenden verbalen Ausdruck abweicht. Die Art und Weise, wie ein Dialog dekonstruiert und in den Text integriert wird, wird mitunter bis zur vollständigen Abstraktion getrieben, wie z. B. in dem als „Das Interview“ bezeichneten Abschnitt (II 6.): (...) wenn Sie es so sagen / ganz sicher bestimmt / ich nehme / ich gab / ich hatte / bis gestern / [leere Zeile] / nun aber / so soll wohl? / [l. Z.] / noch schwierig / nicht unklar / sehr gut / aber bald / [l. Z.] / kling spannend / [l. Z.] / mit ohne / betrotzt / aber meist / so er heißt / [l. Z.] / seit gestern vielleicht? / [l. Z.] / seit da schon / Begriffe / fast kann sie / sie nie / [l. Z.] / aha und / ja also so / [l. Z.] / ich muß auch / gestehe / verweigert / bedankt / ganz herzlich / ich habe / [l. Z.] / nein aber / ich uns doch / wir sollten / Sie haben / [l. Z.] / bis morgen / [l. Z.] / bestimmt“.<sup>1023</sup>

Die zitierte Passage illustriert in zugespitzter Form den sprachlichen Prozess, der den gesamten Text kennzeichnet: Es wird kein klarer, vollständiger Sinn übermittelt, vielmehr werden stellenweise Sinnkerne konstituiert, die dann wieder aufgelöst werden. Daher scheint der Text in ständiger Bewegung zu sein, er formiert und deformiert sich permanent. Die Rhythmisierung und Klang-Inszenierung der Sprache spielt dabei eine sehr wichtige Rolle. Die Sprache in *Jeff Koons* drückt in erster Linie nicht Sinninhalte, sondern „visuelle und auditive Sinneseindrücke“,<sup>1024</sup> Reize, Impulse, psychische Stimmungen und physische Zustände (Rausch, Betäubung, Müdigkeit) aus.

Eckhard Schumacher hat darauf hingewiesen, dass Goetz' Schreiben, so sehr es eine durchgearbeitete sprachliche Konstruktion darstellt, zugleich am Modell der

---

<sup>1022</sup> Rainald Goetz: *Abfall für alle. Roman eines Jahres*, Frankfurt am Main 1999.

<sup>1023</sup> Rainald Goetz: *Jeff Koons*, Frankfurt am Main 1998, S. 82 ff.

<sup>1024</sup> Johannes Windrich: *Technotheater. Dramaturgie und Philosophie bei Rainald Goetz und Thomas Bernhard*, München 2007, S. 405.

mündlichen Rede orientiert ist, wobei es hier nicht um die Reproduktion, sondern die Transkription und Transformation der Mündlichkeit in das Medium der Schrift geht: „Die Transkription zielt nicht darauf ab, den ‚Sound‘ der Mündlichkeit originalgetreu abzubilden, sondern die Vorlage nach der Logik der Schrift so lange zu bearbeiten, bis sie ‚auch schriftlich richtig klingt‘, sie so zu transformieren, daß ein Text entsteht, der sich zwar auf ein vorgängiges Modell beziehen läßt, aber nicht auf dieses zurückzuführen ist.“<sup>1025</sup> Neben dem Rhythmus und den ‚Sound‘ sind hier der Live-Charakter, die reale Prozessualität, die kommunikative Orientierung und die Vergänglichkeit der mündlichen Rede von besonderer Bedeutung.

Aber auch Musik selbst scheint einen großen Einfluss auf Goetz' Schreiben zu haben und trägt in einem Text wie *Jeff Koons* ebenfalls zur Rhythmisierung und Klanginszenierung der Rede sowie zu ihrer repetitiven und bruchstückhaften Struktur bei. Wie bei der Mündlichkeit geht es Goetz auch im Falle der Musik nicht um die bloße Reproduktion von Rhythmus und Sound; vielmehr ist für Goetz Musik immer mit bestimmten Kommunikations-, Kultur- und Lebensformen verbunden. So sind Technomusik und die Arbeit des DJs, die bekanntlich eine Faszination auf Goetz ausüben und mit denen er sich immer wieder seit Anfang der 1990er Jahre in seinen Schriften auseinandersetzt, keinesfalls von ihrer Rezeption, von den „verschiedenen Formen von verbaler und nonverbaler Kommunikation auf und neben der Tanzfläche“,<sup>1026</sup> oder – in Goetz' Worten – vom „Sozialexperiment Dance“<sup>1027</sup> zu trennen.

In dieser Hinsicht sind die mündlichen Kommunikationsformen und ihre schriftlichen Transformationen, ebenfalls wie die populäre Musik und der Tanz als ein Teil der Gegenwartskultur und der Kultur der Gegenwärtigkeit zu betrachten, die im Zentrum von Goetz' Schreiben steht.<sup>1028</sup> *Heute Morgen*, ein Schreibprojekt, das aus fünf Büchern besteht, die Goetz zwischen 1998 und 2000 veröffentlichte, und zu denen auch *Jeff Koons* gehört (die anderen vier sind: *Rave*, *Celebration*, *Abfall für Alle* und

---

<sup>1025</sup> Eckhard Schumacher: *Gerade Eben Jetzt. Schreibweisen der Gegenwart*, Frankfurt am Main 2003, S. 140.

<sup>1026</sup> Ebd., S. 143.

<sup>1027</sup> Rainald Goetz: *Celebration. Texte und Bilder zur Nacht*, Frankfurt am Main 1999, S. 232.

<sup>1028</sup> Auch in der Begründung der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung zum Georg-Büchner-Preis 2015 an Rainald Goetz wurde diese intensive Beschäftigung mit der Gegenwart als wichtigster Aspekt seines Werks hervorgehoben: „(...) der sich mit einzigartiger Intensität zum Chronisten der Gegenwart und ihrer Kultur gemacht hat. Er hat sie beschrieben, zur Anschauung gebracht und zu Wort kommen lassen, er hat sie gefeiert und verdammt und mit den Mitteln der Theorie analysiert. Dabei hat er immer wieder neue Formen und Medien erprobt (...)“

(<https://www.deutscheakademie.de/de/auszeichnungen/georg-buechner-preis/rainald-goetz/urkundentext>, zuletzt abgerufen am 10.06.2017)

*Dekonspirationen*) wurde vom Autor selbst als „Geschichte der Gegenwart“ konzipiert. Sie mündete in *Schlucht*, „einer Analyse der Nullerjahre“, aus der bisher *Klage*, *loslabern*, *elfter September 2010* und *Johan Holthrop* erschienen sind. Dabei stehen für Goetz nicht nur aktuelle kulturelle, soziale und politische Phänomene und Tendenzen, sondern ebenso deren – zunehmend veränderte, durch die Medien und die neuen Technologien geleitete – Wahrnehmung im Fokus. „The thematic and theoretical thread connecting Goetz’s work is the struggle to gain access to an immediate experience of the moment, while at the same time being thoroughly aware of the inevitable failure to grasp such a “here and now. ” (...) Goetz’s work exposes the specific traces of the changed material conditions of perception, language and discourse as determined by the media onslaught of the late twentieth century”,<sup>1029</sup> schreiben Martin Jörg Schäfer und Elke Siegel in ihrer Einführung in dem Goetz gewidmeten „Special Issue“ von *The Germanic Review*. Goetz’ starkes Interesse für die Wahrnehmungsprozesse und -bedingungen hat aber zur Folge, dass bei ihm die Fokussierung auf die Jetztzeit Hand in Hand mit dem geht, was Eckhard Schumacher als „reflexive Nachträglichkeit“<sup>1030</sup> bezeichnet, die die Auseinandersetzung mit der – sei es privaten oder soziokulturellen – Gegenwart im Schreiben und durch das Schreiben bestimmt. Die untersuchten Wahrnehmungsmodi werden so mit Schreibweisen verknüpft, die sich einerseits diesen Wahrnehmungsweisen annähern und sie andererseits kritisch reflektieren.

Was die heterogenen, disparaten und abstrakten Szenen- und Redefragmente verbindet, ihnen eine Richtung und einen Fokus verleiht, ist der Titel des Textes, der Bezug auf eine Person, und zwar auf eine Person so bekannt wie Jeff Koons. Auch wenn Koons als Figur im Stück nicht auftritt, so steht seine reale Lebens- und Künstlerbiographie, seine Kunstästhetik und seine Lebensphilosophie im Hintergrund des Stückes und bietet eine Perspektive an, durch die der Text gelesen und gedeutet werden kann. In einem Interview im *Spiegel* (50/1999) äußerte sich Goetz dazu wie folgt: „Die Idee ist: Man gibt einen Namen vor, den Namen eines echten lebenden Menschen, einer öffentlichen Figur. Und schafft so einen Hallraum. Ruft gezielt Assoziationen und imaginären Text auf. Insofern ist der Titel schon das halbe Stück.

---

<sup>1029</sup> Martin Jörg Schäfer und Elke Siegel: „The Intellectual and the Popular: Reading Rainald Goetz“, in: *The Germanic Review*, 81.3 (2006), S. 195-201, hier S. 196.

<sup>1030</sup> Schumacher: *Gerade Eben Jetzt*, a. a. O., S. 149.

Und im Verhältnis dazu steht dann der reale Text des Stücks. Das ergibt tolle Aufladungen.“<sup>1031</sup>

Privates Leben, künstlerisches Schaffen und Kunstbetrieb sind im Stück verwoben. Dabei werden die stilistischen Grundmerkmale von Koons' Kunst (Kitsch, Glanz, Oberfläche, Spiel mit den populären Codes, Provokation usw.), sowie seine narzisstische und zynische Selbstinszenierung, wie sie in seinen Selbstporträts<sup>1032</sup> ebenso wie in seinen öffentlichen Aussagen und Auftritten realisiert wird, zur „Projektionsfläche für einen (Selbst-)Inszenierungsgestus moderner Kunst“<sup>1033</sup> verwandelt. In dieser Hinsicht ist folgender Auszug aus der Rede, die während einer Ausstellungseröffnung (IV.6) gehalten wird, besonders aufschlussreich: „(...) eine Kunst (...), die fast zu zittern scheint vor Panik, nicht zu leuchten, deren Eingeschlossensein im Eigensinn, im hochprivaten Kosmos ihres Schöpfers, um so lauter dauernd Kommunikation schreit und zu schreien meint, zu schreien müssen meint, schreien zu müssen meint, korrekt gesagt, genau, je auswegloser sie sich selbst im Kerker ihrer autistischen Obsession gefangen sieht“.<sup>1034</sup>

Auf dieser Abwesenheit/Anwesenheit der Zentralfigur, die sich wie ein roter Faden durch den Text zieht, sowie auf dem „(Selbst-)Inszenierungsgestus“ einer Kunst, für die Jeff Koons ein paradigmatischer Fall ist, ist die Monologizität des Textes gegründet. *Jeff Koons* kann so als eine Erneuerung der strindbergschen und expressionistischen ‚Ich-Dramatik‘ angesehen werden, in der alle Geschehnisse aus der Perspektive einer zentralen Gestalt geschildert wurden, sich auf sie bezogen und als Stationen in ihrem Weg funktionierten: Man könnte diesen Vorgang, den sich Goetz radikal aneignet und in die Gegenwart (in die gesellschaftliche Gegenwart wie auch in die Gegenwart der Schrift) verlagert, mit dem Begriff der ‚Monoperspektivik‘ zusammenfassen.<sup>1035</sup>

In Goetz' Text führt jedoch die Monoperspektivik und das zugrunde liegende „Ich-Prinzip“<sup>1036</sup> keinesfalls auf die Darstellung eines fortschreitenden, einheitlichen

---

<sup>1031</sup> Volker Hage und Wolfgang Höbel: „Ein Hau ins Lächerliche“. Der Schriftsteller Rainald Goetz über sein Theaterstück ‚Jeff Koons‘, den US-Skandalkünstler gleichen Namens und den Mut, über die kitschigen Aspekte des Lebens zu schreiben“, in: *Der Spiegel* 50 (1999), S. 250-253, hier S. 250.

<sup>1032</sup> Vgl. Martin Jörg Schäfer: „‘Fantasy Realism’: Rainald Goetz, Jeff Koons and the Ethics of Pop Art“, in: *The Germanic Review*, 81.3 (2006), S. 255-268, hier S. 259: „The phrase ‘totally supercomfortable’ evokes the way Jeff Koons tends to present himself in his self-portraits.“

<sup>1033</sup> Norbert Otto Eke: „Welt-Kunst-Beobachtung. Rainald Goetz und das Theater“, in: Heinz Ludwig Arnold (Hg.): *Text + Kritik* 190 (2011) (Sonderband Rainald Goetz), S. 52-67, hier S. 62.

<sup>1034</sup> Goetz: *Jeff Koons*, a. a. O., S. 119 f.

<sup>1035</sup> Bayerdörfer: „Le partenaire“, in: Brummack (Hg.): *Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, a. a. O., S. 535.

<sup>1036</sup> Ebd., S. 540.

Subjekts, wie es bei Strindberg und im Expressionismus der Fall war. Das Subjekt in *Jeff Koons* bleibt trotz der ziemlich genauen Lokalisierung der Szenen (Club, Wohnung, Atelier, Galerie usw.) immer flüchtig, diffus, plural und wird mittels einer nicht-dialogischen, monologisch orientierten Rede realisiert, die grundsätzlich durch Vielstimmigkeit und Heterogenität gekennzeichnet ist.

### **5.3.3 Monologisierung – Spiel – Reduktion. Forced Entertainment: *Complete Works: Table Top Shakespeare***

In der über dreißigjährigen Arbeit der englischen Theatergruppe Forced Entertainment (die 1984 in Sheffield gegründet wurde) sind neben *durational performances*, die sechs, zwölf oder sogar vierundzwanzig Stunden dauern und an denen sämtliche Mitglieder der Gruppe und oft auch Gastperformer/-innen teilnehmen, auch kürzere Stücke für einen, zwei oder drei Akteure/-innen zu finden. Diese minimalistische Tendenz wurde in den letzten Jahren verstärkt – man denke nur an Arbeiten wie *Tomorrow's Parties* (2011), *A Broadcast/Looping Pieces* (2013), *The Notebook* (2014), *Real Magic* (2016) und *To Move in Time* (2019). Der Minimalismus betrifft hier nicht nur die äußeren Bedingungen, d. h. die Dauer der Aufführungen und die Anzahl der Beteiligten, sondern äußert sich auch in einer minimalen Ästhetik: in dem sehr einfachen Setting der Bühne und der immer größeren Konzentration auf die Sprache und die Rede, die oft die Form einer monologischen Erzählung annimmt. Dabei spielt auch in den neueren Stücken das performative Erzählen eine entscheidende Rolle, das die Hauptstrategie beim Umgang mit der Sprache in einigen früheren Arbeiten von Forced Entertainment darstellte, wie z. B. *And on the Thousandth Night*.<sup>1037</sup>

Darüber hinaus sind die Arbeiten Forced Entertainments nach wie vor gekennzeichnet durch die Vermischung des Ernsthaften mit dem Witzigen, des Poetischen und Philosophischen mit dem Banalen und Trivialen, des Komplexen mit dem Einfachen und Primitiven, durch die Ambivalenz der Bühnen-Situationen und die Rätselhaftigkeit der Bühnen-Personen, durch den Glauben an die Evokationskraft der

---

<sup>1037</sup> Für die performativ-spielerische Dimension des Erzählens anhand von Forced Entertainments *And on the Thousandth Night* vgl. Tecklenburg: *Performing Stories*, a. a. O., S. 129-138.

Sprache, sowie durch die „Orientierung der gesamten Spielanlage auf die Beziehung zwischen Spielenden und Zuschauenden“.<sup>1038</sup>

Wenn, folgt man Hans-Thies Lehmann,<sup>1039</sup> so eine Bühnenästhetik an die Schreibästhetik eines Shakespeares erinnert, dessen Werk ebenso von gegensätzlichen Stilelementen durchdrungen ist, wird vielleicht die erstmal verblüffende Entscheidung von Forced Entertainment, sich mit dem englischen Barden szenisch auseinanderzusetzen, und sogar sein Gesamtwerk auf die Bühne zu bringen, verständlicher. Dieses große Projekt, das den Titel *Complete Works: Table Top Shakespeare* trägt, stellt die erste Auseinandersetzung der Gruppe nicht nur mit Shakespeare, sondern überhaupt mit dramatischer Literatur dar, und schlägt somit eine neue Richtung in ihrer Arbeit ein.

Das Konzept ist einfach: Keine Darstellung, sondern Nacherzählen der Stücke durch jeweils einen Akteur/eine Akteurin. Die 36 Dramen Shakespeares wurden auf 6 Auktore/-innen aufgeteilt (Robin Arthur, Jerry Killick, Claire Marshall, Cathy Nade, Terry O'Connor und Richard Lowdon), die nacheinander je ein Drama in der Form einer verdichteten monologischen Erzählung präsentierten. Das monologische Erzählen war in einen konkret festgelegten, für alle Aktore/-innen einheitlichen performativen Spielrahmen eingebettet: An einem massiven Holztisch sitzend, soll jeder Akteur/-in innerhalb von 45-50 Minuten mithilfe von gewöhnlichen Alltagsgegenständen auf dem Tisch, die für die shakespearschen Figuren stehen, den Plot eines Dramas rekonstruieren und anschaulich vorführen. Bei der Premiere von *Complete Works: Table Top Shakespeare* 2015 im Rahmen des Festivals *Foreign Affairs* in Berlin<sup>1040</sup> dauerte die Aufführung insgesamt neun Tage, je vier Dramen wurden pro Tag präsentiert.

Die Monologierung von klassischen oder neueren Dramen oder auch von literarischen Texten ist kein seltenes Phänomen im Gegenwartstheater. Im Gegenteil: Viele Regisseure/-innen haben seit den 1980er Jahren dramatische oder literarische Texte als Solo-Auftritte für einen Schauspieler/eine Schauspielerin inszeniert. Berühmt sind z. B. Robert Wilsons monologische/monodramatische Inszenierungen von

---

<sup>1038</sup> Hans-Thies Lehmann: „Shakespeare's Grin. Remarks on World Theatre with Forced Entertainment / Shakespeares Grinsen. Anmerkungen zum Welttheater bei Forced Entertainment“, in: Judith Helmer und Florian Malzacher (Hg.): „*Not Even a Game Anymore*“. *The Theatre of Forced Entertainment / Das Theater von Forced Entertainment*, Berlin 2004, S. 103-117, hier S. 106.

<sup>1039</sup> Ebd.

<sup>1040</sup> Die Aufführungen in Berlin fanden vom 25. Juni bis zum 4. Juli 2015 statt. Es folgten Gastspiele in Chicago, London, Gdansk, Basel, Rom, Los Angeles, Brüssel, Gent, Barcelona und Athen (2016-2017).

Virginia Woolfs *Orlando* (mit Jutta Lampe in Berlin, 1989, und Isabelle Huppert in Paris, 1993) und Shakespeares *Hamlet* (*Hamlet – A monologue*, 1994, in dem Wilson selbst als Soloperformer auftrat), Klaus Michael Grübers monologischer *Faust* 1982 mit Bernhard Minetti, oder Edith Clevers Soloabende unter anderem von Schnitzlers *Fräulein Else* (1986) und Kleists *Penthesilea* (1987).

In *Complete Works: Table Top Shakespeare* geht die Monologisierung mit einer spielerischen Reduktion einher. Der Tisch wird zur Bühne, die großen shakespearschen Helden werden z. B. durch Marmeladengläser, Streichholzschachteln oder Schwämme ersetzt, die die Akteure/-innen wie eine Art Puppen verwenden. Es geht hier also teilweise um ein „lo-fi puppetry and diagrammatic deadpan“,<sup>1041</sup> nach der Bezeichnung Tim Etchells'. Zugleich hat der Umgang mit den Flaschen, Glaswaren und Küchengeräten auf dem Tisch etwas von der Art, in der Kinder mit Spielzeugen und banalen Gegenständen spielen, sie beleben und ihnen Stimmen verleihen. Das spielerische, quasi kindliche Moment in den Arbeiten *Forced Entertainments*<sup>1042</sup> (die Renate Klett als „überhöhtes Kindertheater für Erwachsene“<sup>1043</sup> bezeichnet hat) bleibt also auch in *Table Top Shakespeare* zentral.<sup>1044</sup>

Wird die Subjektivität der shakespearschen Figuren durch ihre verblüffende Verdinglichung auf einmal geschrumpft und infrage gestellt, so tritt dagegen die Subjektivität der Performer/-innen in den Vordergrund, die sich in dem und durch den Akt des Erzählens entfaltet. Trotz desselben minimalen Settings und derselben Spielregeln gibt es zwischen den 36 szenischen Miniaturen bemerkbare Unterschiede, die wohl auf die besonderen szenischen Präsenz des/der jeweiligen Akteurs/-in zurückzuführen sind. Dabei spielen stimmliche Faktoren wie Tonfall, Sprechrhythmus und Artikulation, die bestimmte Sprachmelodie sowie die besondere Aura der Performer/-innen eine zentrale Rolle. Unterstützt wird die stimmliche Performanz nur durch Arm- und Handbewegungen, mittels deren die Performer/-innen die Objekte auf

---

<sup>1041</sup> Vgl. <http://exeuntmagazine.com/features/table-top-tim-etchells/>, zuletzt abgerufen am 10.06.2017.

<sup>1042</sup> Vgl. Florian Malzacher und Judith Helmer: „Plenty of Leads to Follow / Lauter rote Fäden“, Vorwort in: Helmer und Malzacher (Hg.): „*Not Even a Game Anymore*“, a. a. O., S. 11-23, hier S. 18: „Ohnehin gehören Kinder fest zum Kosmos *Forced Entertainments*, auch wenn der explizite Verweis auf sie eher selten ist. Aber ihr faszinierter Blick auf die Welt und vor allem auf die Sprache, die Spontaneität ihrer Handlungen, die scheinbar fehlende Kausalität in der Abfolge von Aktionen und Bildern, der unbändige Drang zum Spiel und die jäh einsetzende und jäh abbrechende Traurigkeit sind Elemente, die das Werk *Forced Entertainments* wesentlich bestimmen.“

<sup>1043</sup> Zit. nach Lehmann: „*Shakespeare's Grin / Shakespeares Grinsen*“, in: Helmer und Malzacher (Hg.): „*Not Even a Game Anymore*“, a. a. O., S. 112.

<sup>1044</sup> Vgl. Tecklenburg: *Performing Stories*, a. a. O., S. 118, 122.

den Tisch umherbewegen; der übrige Körper bleibt in seiner unbewegten Position hinter dem Tisch weitgehend unbeteiligt.

Die Zuschauer/-innen, die sich dafür entscheiden, am selben Abend mehr als ein shakespearsches Stück anzusehen und anzuhören, haben also die Gelegenheit, bei einem ereignishaften, sich im Hier und Jetzt entwickelnden vielstimmigen monologischen Theaterprojekt dabei zu sein: Die Stimme des/der jeweiligen Performers/-in führt sie in einen anderen virtuellen Raum, während sich eine Episode nach der anderen ins Ganze einfügt.

Aber auch jeder einzelne Solo-Auftritt an sich ist vielstimmig strukturiert. Die Struktur der monologischen Erzählungen besteht dabei aus zwei festen Bauelementen: aus einer Zusammenfassung des dramatischen Plots, des Handlungsgerüsts des Stückes, und aus kurzen Dialogen, die verkürzte, vereinfachte Versionen der shakespearschen Dialoge darstellen und die Synopse der Handlung lebhafter machen sollen. Dementsprechend schwankt das monologische Sprechen zwischen einer erklärenden, distanzierten Sprechweise, und einem flüchtigen Hineinversetzen in die verschiedenen shakespearschen Rollen: Das Verhältnis zwischen diesen beiden Elementen ist bei jedem Akteur/jeder Akteurin ein anderes.

Das ruhige, distanzierte Sprechen, das mit einer ebenso konzentrierten Bewegung der Alltagsgegenstände auf dem Tisch einhergeht, zielt also darauf, den Plot möglichst knapp und präzise wiederzugeben und dadurch, auf zweiter Ebene, den zugrundeliegenden Mechanismus der Dramen aufzudecken. Tim Etchells hat diese Intention in einem Interview in der Online-Zeitschrift *Shakespeare Magazine* klar formuliert: „(...) we wanted to show the clockwork of them, the mechanism of them. One of the ways that I talked about it with the company was in terms of taking the car engine apart and showing all the bits – in a way showing how it works as a narrative.“<sup>1045</sup>

Zugleich aber verstärkt die Distanzierung den komischen Effekt, der von der Umwandlung der komplizierten, poetischen Sprache Shakespeares in die heutige Umgangssprache, oder von der Reduktion ganzer Szenen auf einen erklärenden Satz

---

<sup>1045</sup> Lucy Corley: „Think when we talk of jam jars...“ (Interview with Tim Etchells), in: *Shakespeare Magazine* 10, S. 50-55, hier S. 51 Vgl. auch ebd., S. 53: „The comedies have interesting clockwork structures“, comments Etchells. “There’s a lot of mirroring and repeating, and in a funny sort of way the table top suits that because you really get to see the doubling. But I also like the tragedies because there’s an enormous gap between these static objects and the great interiority and drama you’re trying to do. Somehow the dissonance becomes productive, so they actually can be quite moving, bizarrely.”“ ([https://issuu.com/shakespearemagazine/docs/shakespeare\\_magazine\\_10/c/spp19qt](https://issuu.com/shakespearemagazine/docs/shakespeare_magazine_10/c/spp19qt), zuletzt abgerufen am 10.06.2017)

verursacht wird. Sätze wie „And for the first time for ages Romeo makes a joke“, oder „And he makes a very long speech, where he compares the world with the theatre“, oder auch „And he says ‚absolutely, off I go‘, and off he goes“ wirken unheimlich komisch, gerade weil sie in ruhigem, neutralen Tonfall gesprochen werden. Die Reduktion der Sprache, verknüpft mit der Reduktion der Figuren auf Alltagsgegenstände, kennzeichnet diese Monologe, die aber trotzdem nie ins Lächerliche kippen. Die Ernsthaftigkeit des Spiels, das auf klaren Regeln beruht und so eine eigene Ordnung schafft, in Zusammenhang mit der vielstimmigen Performanz der Akteure/-innen, sorgen für dieses außergewöhnliche theatrale Erlebnis.

Die besondere Qualität dieser Theaterarbeit, die zugleich ihre Relevanz für die hier diskutierte Subjektivitätsproblematik beweist, liegt meines Erachtens in den zwei unterschiedlichen Subjektivitätsformen, die in der Aufführung gleichzeitig aktiviert und miteinander kombiniert werden: Subjektivität unterliegt einerseits einer Reduktion und einer Verdinglichung, die unter Verwendung von sprachlichen und materiellen Elementen erfolgen, und wird andererseits durch die leibliche und stimmliche Präsenz der Akteure/-innen im Hier und Jetzt der Aufführung vielstimmig und performativ hervorgebracht.

#### **5.4 Fazit**

Bei den Text- und Aufführungsbeispielen, die die Verbindung zwischen der Subjektivität und dem monologischen Sprechen thematisieren, wird die Polyphonie durch eine grundsätzliche Distanz zum Selbst hervorgebracht und in Szene gesetzt. Dabei nimmt die Distanz zum Selbst drei Hauptformen an: erstens die Form einer Selbsterzählung, die ich anhand von Thomas Bernhards *Minetti* und Philippe Minyanas *Sechs Zellen* untersucht habe. Auch wenn es davon ausgegangen wird, dass die Figur, von der in dem Monolog in der ersten Person erzählt wird, mit der monologisierenden Figur, also dem Erzähler oder der Erzählerin identisch ist, erweist sich dies als trügerisch. Vielmehr wird die Identifikation mit dem Selbst gerade durch das monologische Sprechen unmöglich gemacht. So scheitert *Minetti* an einer Selbstfiktion, die er in seinem Monolog konstruiert und die in krassem Widerspruch zu seinem realen Situation steht. So scheitern auch Minyanas Figuren in *Sechs Zellen*

darin, ein klares und kohärentes Bild von sich zu geben und werden dagegen in ihren Monologen durch die Sprache und das Unbewusste dominiert.

Die Distanz zum Selbst als Ergebnis des im Monolog aktivierten Sprechmechanismus kann aber nicht nur – wie bei den beiden angesprochenen Beispielen – auf einer unbewussten Ebene situiert werden, sondern auch, zweitens, die Form einer bewussten Selbstdistanzierung annehmen. Diese habe ich anhand von Samuel Becketts *Nicht Ich*, Dea Lohers *Diebe* und Dimitris Dimitriadis *Homeriade* erforscht. Beim ersteren wird die Innovation des monologischen Sprechens in der dritten Person als Mittel zum Bruch mit dem Selbst eingeführt und an einen selbstreferentiellen, performativen Modus gekoppelt. In Lohers *Diebe* wird das gleiche Mittel einerseits zur Betonung der Selbstverfremdung der Figuren und andererseits zur Erzeugung eines nachbrechtschen Verfremdungseffekts eingesetzt. In der Inszenierung von Andreas Kriegenburg wird es noch deutlicher, wie der postbrechtsche, durch das Sprechen in der dritten Person aktivierte Verfremdungsmechanismus dazu dient, sich jeder realistischen, psychologischen Verkörperungs- und Vereinheitlichungslogik zu widersetzen. In Dimitriadis *Homeriade* vollzieht sich der Bruch mit dem Selbst programmatisch, mittels eines sprachzentrierten, dekonstruktiven Verfahrens, in dem eine Identität konstituiert und artikuliert wird, die wesentlich durch Alterität und Abwesenheit bestimmt ist.

Die monologische Strukturierung des Sprachmaterials und die monologische Bühnensituation können auch, drittens, zur Fragmentierung, Diffusion und Auflösung des Selbst führen. Solche Prozesse werden anhand von Sarah Kanes *Gier* (in der Regie von Thomas Ostermeier), Reinald Goetz's *Jeff Koons* und Forced Entertainments *Complete Works: Table Top Shakespeare* veranschaulicht und hinsichtlich ihrer dramaturgischen und ästhetischen Funktionen reflektiert.

Genauer: In Kanes *Gier* treten Stimmen anstelle von Personen auf, und das Sprechen wird durch den Stimmwechsel und die freie Bewegung des Sprachmaterials realisiert. Die Entpersönlichung (d. h. das Fehlen von einheitlichen, handelnden Figuren als Subjekte der monologischen Äußerungen) wird jedoch durch den persönlichen, intimen Charakter der Äußerungen kompensiert. In Ostermeiers Inszenierung von *Gier* wird dieser Widerspruch durch den Kontrast zwischen dem körperlosen Status von Kanes Figuren und der ausgestellten, auf einfachen Gesten und Handlungen beruhenden Leiblichkeit der Schauspieler/-innen ergänzt. In Goetz's *Jeff*

*Koons* zeichnet sich das monologische Sprechen durch hohe Abstraktion und Fragmentierung aus, schließt unterschiedliche Redeformen ein und wird keinem/-r bestimmten Sprecher/-in zugeschrieben. Der Text folgt dem Modell einer Monoperspektivik und wird durch die Abwesenheit/Anwesenheit des Protagonisten geprägt, der immer flüchtig und plural bleibt. In Forced Entertainments *Complete Works: Table Top Shakespeare* unterliegt die Subjektivität einerseits einer spielerischen Reduktion und Verdinglichung und wird andererseits im Hier und Jetzt der Aufführung vielstimmig und performativ hervorgebracht.

In allen diesen Beispielen ist die Selbst-Distanz als ein Prozess zu verstehen, in dem sich das monologisierende Subjekt als Anderer/Andere konstituiert. Die Aufnahme der Alterität in den monologischen Diskurs führt zu einer vielstimmigen Monologizität. Neben der inneren Polyphonie ist aber auch die Adressierung konstitutiv für den monologischen Diskurs. Deutet die Polyphonie auf einen Prozess hin, in dem das Andere in das Eigene aufgenommen wird, oder das Eigene zum Anderen gemacht wird, so ist die Adressierung ein Zeichen dafür, dass das monologische Sprechen auf das Andere ausgerichtet ist. Der oder die Adressierte kann eine andere Figur sein (wie es in Bernhards *Minetti* und Becketts *Nicht Ich* der Fall ist). Es kann aber auch die Fiktion eines Gegenübers sein, das sich nur in einer grammatischen Struktur, nämlich der 2. Person Singular, äußert (auf eine solche Ansprache trifft man in den Monologen in Minyanas *Sechs Zellen*). Die Adressierungsfunktion lässt sich ebenso in der prinzipiell offenen Struktur eines monologisch orientierten Textes erkennen, wie z. B. in *Jeff Koons* von Rainald Goetz, die einen Empfänger oder eine Empfängerin erfordert, der oder die diese Struktur rekonstruieren soll. Im Theater ist das monologische Sprechen zudem immer vorwiegend – auch wenn mehrere Personen auf der Bühne sind – an das Publikum gerichtet.

In allen Fällen bettet die Adressierung den monologischen Diskurs in einen kommunikativen Rahmen ein und stiftet ein intersubjektives Verhältnis.

Der – für die Monologpraxis und -Theorie – neuartige Charakter des mit diesen Entwicklungen verbundenen Subjektivitätskonzepts wird verständlich, wenn man diese Entwicklungen vor dem Hintergrund des Subjektivitätsmodells betrachtet, das traditionell mit dem Theatermonolog eng verknüpft war. Dieses alte Subjektivitätskonzept lässt sich mit Günter Butzer als „Ausruck des Ich“

zusammenfassen und entspricht wohl der in dem deutschen Idealismus und generell in der westlichen Metaphysik dominanten Auffassung des Subjekts als Zugrundeliegendes. Nach diesem Konzept war der Monolog jahrhundertlang in der Theorie wie auch in der Praxis eng mit der Vorstellung der Existenz eines subjektiven inneren Kerns des Menschen verbunden, der sich mittels der Reflexion verfestigt und durch die monologische Rede auf eine authentische Weise zum Ausdruck kommt und so einen Raum des Intimen stiftet.

Der innovative Charakter der oben skizzierten Entwicklungen wird ebenso vor dem Hintergrund der traditionellen Auffassung verständlich, nach der der Monolog als eine nicht-adressierte Rede definiert wird, die eine mangelhafte Kommunikation voraussetzt und auch bewirkt.

An der Stelle eines Subjekts, das in dem Monolog sein wahres Selbst findet und äußert, tritt in den nicht-dramatischen bzw. postdramatischen Monologen ein Subjekt auf, das durch das monologische Sprechen seine Selbst-Identität radikal in Frage stellt, den Bruch mit dem Selbst vollzieht und sich zugleich auf diese Weise intersubjektiv konstituiert.

Diese Auffassung ist dem polyphonen Subjektivitätsmodell Michail Bachtins verpflichtet. Gleichzeitig knüpft sie an dekonstruktivistische Modelle eines Derridas oder eines Deleuzes an. Sowohl Derrida als auch Deleuze haben nämlich je ein Konzept der Differenz entwickelt, auf dem sie die These aufgebaut haben, dass, mit den Worten von Peter Zima, „das Subjekt des Diskurs aufgrund der zahlreichen semantischen Abweichungen, die es selbst hervorbringt, nie mit sich selbst identisch sein kann“.<sup>1046</sup>

---

<sup>1046</sup> Peter V. Zima: *Theorie des Subjekts*, 3. Aufl., Tübingen und Basel 2010 (2000), S. 41f.

## 6. Im Horizont des Politischen

### 6.1 Jenseits der Kollision. Falk Richter: *Unter Eis*

Der Autor und Regisseur Falk Richter beschäftigt sich in seinen Stücken und Inszenierungen mit verschiedenen Aspekten der soziokulturellen Gegenwart in den westlichen globalisierten Gesellschaften. Im Fokus von Richters Textprojekten steht vor allem ein Individuum, das von der enormen Auswirkung der Medien und dem Druck der Selbstopтимierung einerseits und seinem Bedürfnis nach Nähe und Intimität andererseits zerrissenen ist.<sup>1047</sup> Richter inszeniert seine Projekte selbst und entwickelt sie dabei in den letzten Jahren zunehmend in Zusammenarbeit mit Künstlern/-innen anderer Disziplinen als hybride Bühnenformate. Besonders fruchtbar erwies sich dabei Richters Zusammenarbeit mit der Choreographin Anouk van Dijk, aus der bisher fünf gemeinsame Produktionen entstanden: *NOTHING HURTS* (Kampnagel, 1999), *TRUST* (Schaubühne Berlin, 2009), *PROTECT ME* (Schaubühne Berlin, 2010), *RAUSCH* (Düsseldorfer Schauspielhaus, 2012) und *Complexity of Belonging* (Melbourne Theatre Company, 2014). Auch in *For the Disconnected Child* (Schaubühne Berlin in Koproduktion mit der Staatsoper im Schiller Theater, 2013) ging Richter über die Grenzen des Sprechtheaters hinaus, diesmal in Richtung des Musiktheaters, indem er mit sieben zeitgenössischen Komponisten zusammenarbeitete, die Musik zu seinem Text schrieben; auf der Bühne standen Schauspieler/-innen, Sänger/-innen und Tänzer/-innen.

*Unter Eis* wurde als zweiter Teil des Projekts DAS SYSTEM entwickelt, das unter der Leitung Falk Richters in der Spielzeit 2003/04 an der Schaubühne in Berlin entstand.<sup>1048</sup> Das work-in-progress Projekt umfasste vier Theaterabende (1. *Electronic City*, Text: Falk Richter, Regie: Tom Kühnel; 2. *Unter Eis*, Text und Regie: Falk Richter; 3. *Amok WENIGER NOTFÄLLE*, Text: Martin Crimp, Regie: Falk Richter; 4.

---

<sup>1047</sup> In ihrem Vorwort zu der 2012 erschienen Publikation mit Texten von und über Falk Richter (Friedemann Kreuder (Hg.): *Theater. Texte von und über Falk Richter 2000-2012*, Marburg 2012) geht Katrin Ullmann von der Gegenwärtigkeit der Stücke Richters aus, indem sie sich zugleich fragt, „ob diese nicht sogar zu gegenwärtig sind“ (S. 7) und betrachtet die Thematik der Stücke als ein Pendeln zwischen zwei Polen: „Auf der einen Seite stehen die hochaktuellen gesellschaftspolitischen und gesellschaftskritischen Fragen, auf der anderen die Gründe und Abgründe für das zwischenmenschliche Versagen.“ (S. 11)

<sup>1048</sup> Im Folgenden beschäftige ich mich ausschließlich mit dem Theatertext *Unter Eis*. 2007 bearbeitete Falk Richter den Theatertext zu Libretto für eine moderne Oper, das der Komponist Jörn Arnecke vertonte. Die Oper *Unter Eis* war ein Auftragswerk der RuhrTriennale in Koproduktion mit der Oper Frankfurt, die Uraufführung fand in der Jahrhunderthalle Bochum am 28. September 2007 statt.

*Hotel Palestine*, Text und Regie: Falk Richter) und wurde von einem umfangreichen Rahmenprogramm mit u. a. Podiumsdiskussionen, Vorträgen und Videovorführungen begleitet. Richter konzipierte den Zyklus als „Forschungsprojekt“ und „Labor“<sup>1049</sup>, das in der Zeit nach dem 11. September und im Laufe des Afghanistan- und des Irak-Krieges „unsere Art zu leben“<sup>1050</sup> untersuchen sollte. Im Fokus DES SYSTEMS stand, Richter zufolge, „das westliche System, das Wirtschaftssystem, das Metasystem aus Wirtschaft, Krieg und der Produktion der Bilder – das undurchdringliche, undurchschaubare System, nach dem wir alle funktionieren, das System, das den Fluss der Waren und die Hierarchien strukturiert“.<sup>1051</sup> Jede der vier Inszenierungen sollte eine Seite dieses undurchdringlichen Systems wenn nicht durchdringen, zumindest kritisch beleuchten.<sup>1052</sup>

Der Welt der Unternehmensberater ist der zweite Teil des Zyklus, *Unter Eis* gewidmet. Das Stück besteht größtenteils aus abwechselnden Monologen dreier Personen, zwei jüngerer Berater, Aurelius Glasenapp und Karl Sonnenschein und eines älteren Kollegen, Paul Niemand. Gegen Ende des Stückes tritt auch ein kleiner Junge auf, der ein kindliches Alter Ego Paul Niemand darstellt und in zwei ebenfalls monologischen Szenen den Sprechduktus und die Wortwahl eines erwachsenen Beraters aneignet.

Die Monologe der Figur Paul Niemand sind in hoch emotionaler Sprache geschrieben und greifen Erinnerungen seiner Kindheit auf, die als Splitter eines Alptraums wiedergegeben werden. Zugleich kommt vor allem seine gegenwärtige Verzweiflung zum Ausdruck: Jetzt, im Alter zwischen 40 und 50 Jahren (wie das Personenregister am Anfang des Stückes erläutert), steht er kurz vor der Entlassung, da seine Leistungen von seinen Kollegen, Glasenapp und Sonnenschein, nicht mehr als hinreichend bewertet werden.

In den Monologen der Letzteren tritt hingegen mittels einer entpersonalisierten „High Tech-Sprache“<sup>1053</sup> die strenge Arbeitslogik zu Tage, die auf dem Effizienzprinzip aufbaut und nach der die Arbeitnehmer bewertet und entlassen werden

---

<sup>1049</sup> Falk Richter: „Das System wird gestartet. Anja Dürrschmidt im Gespräch mit Falk Richter“, in: ders.: *DAS SYSTEM. Materialien, Gespräche, Textfassungen zu „Unter Eis“*, hg. v. Anja Dürrschmidt, 2. erweit. Aufl., Berlin 2013 (2004), S. 54-67, hier S. 54.

<sup>1050</sup> Vgl. ebd., S. 56.

<sup>1051</sup> Ebd.

<sup>1052</sup> Vgl. Ralf Remshardt: „The Postdramatic Paradox: Theater as an Interventionist Medium in Falk Richter’s *Das System*“, in: Jill E. Twark und Axel Hildebrandt (Hg.): *Envisioning Social Justice in Contemporary German Culture*, Rochester, NY 2015, S. 227-250.

<sup>1053</sup> Falk Richter: „Jenseits der Sentimentalität. Falk Richter im Gespräch mit Thomas Thieme“, in: ders.: *DAS SYSTEM*, a. a. O., S. 123-134, hier S. 133.

sollen. Dreht sich Paul Niemands Sprechen thematisch um Motive der Vereinsamung, der „innerliche[n] Verödung“, <sup>1054</sup> der Erstarrung, des Versagens, so werden, auf der anderen Seite, in den Monologen der zwei jüngeren Berater Anforderungen wie Bewegung, Anpassung, Effizienz, Optimierung und Erfolg stark in den Vordergrund gerückt. Der Monolog wird so zum Ausdrucksmittel der herrschenden (ökonomischen) Logik, die als Marktlogik entlarvt wird (Karl Sonnenschein: „Den Markt als engsten Partner und Vertrauten lieben lernen“; Aurelius Glasenapp: „Niemals stehen bleiben, niemals zurückschauen, sich freimachen von Werten, die sich nicht den Anforderungen des Marktes anpassen können.“<sup>1055</sup>).

So besteht zwischen Paul Niemand einerseits und Aurelius Glasenapp und Karl Sonnenschein andererseits eine Kluft, ein Bruch, der aber nie zu einer dramatischen „Kollision“ – im Sinne Hegels – führt. In seinen *Vorlesungen über die Ästhetik* erklärt Hegel die entscheidende Rolle der Kollision für die Begründung der dramatischen Betrachtung und für die Entwicklung des dramatischen Plots: Die Kollision habe, Hegel zufolge, ihren Grund in einer Verletzung und führe notwendigerweise zur Aufhebung dieser Verletzung und somit zur Veränderung und zur eigentlichen Handlung.<sup>1056</sup> Hegel unterscheidet dabei zwischen, erstens, „Kollisionen, welche aus rein physischen, *natürlichen* Zuständen hervorgehen“ <sup>1057</sup>, zweitens, „geistige Kollisionen, welche auf *Naturgrundlagen* beruhen“<sup>1058</sup> und drittens, „Zwiespälte, die in *geistigen Differenzen* ihren Grund finden“.<sup>1059</sup>

Die dritte Art von Kollision hält Hegel für die interessanteste und tiefste: „Wir haben jetzt also einerseits eine Schwierigkeit, ein Hindernis, eine Verletzung, hervorgebracht durch eine wirkliche Tat des Menschen; andererseits eine Verletzung an und für sich berechtigter Interessen und Mächte. Erst beide Bestimmungen zusammengenommen begründen die Tiefe dieser letzten Art von Kollisionen.“<sup>1060</sup> Handelt es sich also bei dieser dritten Art von Kollision um rein geistige Differenzen, so werden sie erst durch die Leidenschaft realisiert: Eine dramatische Figur (oder, wie

---

<sup>1054</sup> Richter: „Das System wird gestartet. Anja Dürrschmidt im Gespräch mit Falk Richter“, a. a. O., S. 65.

<sup>1055</sup> Falk Richter: „Unter Eis“, in: ders.: *Unter Eis. Stücke*, Frankfurt am Main 2005, S. 433-476, hier S. 443 f.

<sup>1056</sup> Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Werke 13: Vorlesungen über die Ästhetik I*, hg. v. Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel, Frankfurt am Main 1970, S. 267.

<sup>1057</sup> Ebd., S. 268.

<sup>1058</sup> Ebd.

<sup>1059</sup> Ebd., S. 269.

<sup>1060</sup> Ebd., S. 278.

Hegel schreibt, „ein Gemüt“<sup>1061</sup>) fühle sich in seinen Interessen verletzt und erhebe sich leidenschaftlich gegen die Instanz, die für diese Verletzung verantwortlich sei. Diese Aktion führe aber ihrerseits zu einer Reaktion: „[J]etzt stehen zwei aus ihrer Harmonie herausgerissene Interessen einander *kämpfend* entgegen und fordern in ihrem wechselseitigen Widerspruche notwendig eine *Auflösung*.“<sup>1062</sup>

In *Unter Eis* fehlt die Kollision und demzufolge auch die auf dem Prinzip ‚Aktion/Reaktion‘ beruhende Handlung. Das heißt, die in den Monologen der Figuren auftretenden Gegensätze bleiben als solche bis zum Ende bestehen und führen zu keiner Veränderung der Situation oder der Relation zwischen den Personen. Im Allgemeinen wird im Text auf klare Frontlinien, auf das Antagonismusprinzip, ebenso wie auf eine simple Täter-Opfer-Logik verzichtet. In Wirklichkeit wird mit Paul Niemand ein „Täter“ gezeigt, „der in die Opferfunktion hineinschlittert“,<sup>1063</sup> – nach der Formulierung des Schauspielers Thomas Thieme, der in der Schaubühne-Aufführung Paul Niemand verkörpert – also jemand, der seine Karriere lang Kollegen entlassen habe und jetzt, wo er älter geworden sei, selbst dran sei. „Und an Glasenapp und Sonnenschein sieht man, wie die Jungen drauf sind, wenn es ihnen richtig gut geht, noch“<sup>1064</sup>, so Thieme. Das heißt, anstelle der Auseinandersetzung zweier unterschiedlicher Wertpositionen, die in Konflikt miteinander geraten, wie traditionell im Drama der Fall war, wird hier eher „der ganze Kreis“<sup>1065</sup> dargestellt und damit auch eine Polyperspektivik erzeugt.

Formal wird dieses Auslassen des Konflikts durch den Verzicht auf den Dialog ausgedrückt: Die Figuren reden nicht miteinander, sondern aneinander vorbei. Im Grunde enthält der Text zwei ganz unterschiedliche Monologformen, die zwar einander gegenübergestellt werden, nie aber miteinander kollidieren: Einerseits wird im Falle von Glasenapp und Sonnenschein der Monolog als Mittel der Kontrolle, Bewertung, Lehre („Letztlich sind wir ja Berater, und wir vertreten die ‚reine Lehre‘, wir vertreten die ökonomische Logik“<sup>1066</sup>, sagt Glasenapp), Disziplinierung, Zwangsanpassung an die herrschende Logik und schließlich der Indoktrination und Propaganda verwendet. Während andererseits in den Monologen Paul Niemand die Position eines

---

<sup>1061</sup> Ebd., S. 282.

<sup>1062</sup> Ebd., S. 283.

<sup>1063</sup> Richter: „Jenseits der Sentimentalität. Falk Richter im Gespräch mit Thomas Thieme“, a. a. O., hier S. 131.

<sup>1064</sup> Ebd., S. 126.

<sup>1065</sup> Ebd.

<sup>1066</sup> Richter: „Unter Eis“, a. a. O., S. 452.

Individuums dargestellt wird, das nicht mehr fähig ist bzw. nicht mehr als fähig betrachtet wird, sich an diese Logik anzupassen, und deswegen beseitigt wird.

In Falk Richters Inszenierung von *Unter Eis* an der Schaubühne (Premiere war am 15 April 2004) wird das Potenzial der beiden Monologformen szenisch erforscht und realisiert. Am Anfang der Aufführung sitzen drei Männer hinter einem großen schwarzen, glänzend lackierten Tisch frontal zum Publikum. Sie tragen Hemd, Krawatte und Sakko. Vor ihnen auf dem Tisch stehen Mikrofone. Der Rest des Bühnenraums ist leer. In dieser kalten Umgebung kommt der Anfangsmonolog Thomas Thiemes (Paul Niemand) als plötzlicher emotionaler Ausbruch. Seine Stimme ist tief, kraftvoll, emotional aufgeladen (es lässt sich eine Mischung aus Verzweiflung, Angst und Wut erkennen), zugleich ist sie aber fest und klar. Während Thieme seinen Monolog aus den Papieren vorliest, die vor ihm auf dem Tisch liegen, bleiben die zwei anderen Schauspieler, André Szymanski (Aurelius Glasenapp) und Mark Waschke (Karl Sonnenschein), sitzen und schauen meist nach vorne, direkt ins Publikum. Die Szene hat etwas Gespenstisches und Bedrohliches, wozu auch Michael Gööcks gedämpftes und zugleich prägnantes Licht und Paul Lemps düstere, dumpf klingende, dissonante Musik entscheidend beitragen.

Thiemes Bühnenpräsenz und -sprechen entwickelt sich nach dem ersten Monolog nicht weiter. Er bleibt während der ganzen Aufführungsdauer am Tisch sitzen und liest im gleichen Ton seine Texte vor. So entspricht seine körperliche Unbeweglichkeit der psychischen Erstarrung, von der seine Monologe berichten. Dennoch strahlt Thiemes leibliche Präsenz, der tiefe Ton seiner Stimme wie auch sein rhythmisches und kraftvolles Sprechen eine Energie aus, die im Gegensatz zur Situation des Versagens und der Zerbrechlichkeit seiner Figur steht,<sup>1067</sup> und daher eine interessante Erweiterung und sogar Überwindung der im Text gezeichneten Sprecherposition darstellt.

Demgegenüber lässt sich beim szenischen Verhalten und Sprechen von Szymanski und Waschke im Lauf der Aufführung eine Entwicklung in Richtung einer intensivierten Körperlichkeit beobachten, die ihnen zwar mehr Souveränität zu verleihen scheint, zugleich aber zunehmend auf eine Brüchigkeit des Systems, einen allmählichen Kontrollverlust hinweist. Den Höhepunkt dieses Vorgangs stellt die Szene

---

<sup>1067</sup> Vgl. Richter: „Jenseits der Sentimentalität. Falk Richter im Gespräch mit Thomas Thieme“, a. a. O., hier S. 131 (Richter an Thieme): „Ich wollte, dass du diese Rolle spielst, weil ich mich an den Lear erinnere, den du bei Perceval gespielt hattest. Lear ist König, Tyrann und Opfer. Wie du auf deine kleinste Tochter losgingst als Lear, – diese Energie, vor der man als Mitspieler auf der Bühne oder vor der der Zuschauer plötzlich Angst bekommt – diese Energie fand ich für Paul Niemand interessant.“

dar, in der Szymanski Eiswürfel auf die Tischfläche wirft, sich auszieht und nur in Unterwäsche bleibt, sich auf den Tisch stürzt und über die Eiswürfel rutscht: Auf diese Weise versetzt er sich in die Rolle der Robbe hinein, von der das Musical handelt, an dem seine Figur, Aurelius Glasenapp, arbeitet (eine kreative Tätigkeit im Alltagsleben der Firma).

Am Anfang der Aufführung sprechen Szymanski und Waschke ihre sloganartigen Passagen selbstsicher, rhythmisch, mechanisch, kontrolliert aus und bedienen sich so einer Rhetorik, die sich sowohl auf ihre Überzeugungskraft als auch auf ihre Verführungskraft gründet. Das Sprechen wird hier als Rhetorikmechanismus ebenso wie als „Schauspielerei“ offengelegt. In einem Gespräch mit Peter Laudenbach hat Falk Richter das Sprechen und Verhalten der Berater/-innen, das er in Mark Bauders Dokumentarfilm *Grow or Go* studiert hatte, folgendermaßen beschrieben: „Das ist eine Art Schauspielerei, sie spielen Menschlichkeit, Warmherzigkeit, Kumpelhaftigkeit, Verständnis und Kompetenz vor. Sie analysieren, mit welchen menschlichen Fähigkeiten man sein Gegenüber begeistern kann und trainieren das.“<sup>1068</sup> Indem also Szymanski und Waschke diese „Schauspielerei“ auf der Bühne darstellen, stellen sie zugleich den theatralen, inszenierten Charakter des Sprechvorgangs aus. Der gezielte Versuch der Berater/-innen, durch das Sprechen die Adressaten/-innen bzw. Klienten/-innen zugunsten der eigenen Interessen zu beeinflussen, wird in der Aufführung performativ als Publikumsadressierung aktiviert: Die zwei Schauspieler richten sich mit ihrem Sprechen nicht aneinander und auch nicht an Thieme, auch wenn seine Figur, Paul Niemand, zumindest in zwei Szenen („Beratergespräch 1 – klarer Reject“ und „Beratergespräch 2 – Wir haben wirklich ein tolles Team“) der eigentliche Empfänger der Reden von Glasenapp und Sonnenschein ist. Vielmehr ist das monologische Sprechen aller Schauspieler direkt ans Publikum gerichtet und weist so auf das Hier und Jetzt der Aufführung hin.

Durch das Aneinander-Vorbei-Reden der Personen im Text und in der Aufführung, durch die Gegenüberstellung von Sprech- und Darstellungsweisen, die auf unterschiedliche Positionen und Haltungen und damit auch auf aufeinanderstoßende Interessen verweisen, jedoch die Möglichkeit des Konflikts ausschließen, werden gegenwärtige Herrschaftsstrategien, sowie ihre zugrunde liegenden Machtrelationen

---

<sup>1068</sup> Peter Laudenbach: „Unter Eis“ – Interview Peter Laudenbach mit Falk Richter, in: *tip Berlin*, April 2004, wiederveröffentlicht auf: <http://www.falkrichter.com/DE/article/7>, zuletzt abgerufen am 10.06.2017.

sichtbar gemacht. In dieser Hinsicht deutet die Unmöglichkeit von Dialog und Konflikt auf ein Demokratiedefizit hin, folgt man Chantal Mouffes Konzept des ‚antagonistischen Agonismus‘. Anstelle eines konsensorientierten Demokratieverständnisses geht die belgische Politikwissenschaftlerin von einem agonalen bzw. ‚agonistischen‘ und pluralistischen Demokratiekonzept aus, in dem die antagonistischen Konfliktdimensionen aller sozialen Beziehungen aufrecht bleiben.<sup>1069</sup>

In *Unter Eis* wird, darüber hinaus, das System kritisch nach seiner Widerstandsfähigkeit befragt und die Bedeutung von alternativen Ansätzen zumindest angedeutet. Wenn die Effizienz „zu einer neuen Ideologie“ geworden ist, „die in immer mehr Bereiche vordringt, in die Politik, in die Kultur, in alle Segmente der Gesellschaft“, stellt sich die Frage: „[K]önnen wir diesem System etwas entgegenhalten?“<sup>1070</sup> Richters Text und Inszenierung heben die dringende Notwendigkeit der Auseinandersetzung mit solchen Fragen hervor.

## **6.2 Sprechen als Verdrängungsmaschine. Elfriede Jelinek: *Rechnitz (Der Würgeengel)* (Regie: Jossi Wieler)**

Die Entwicklung des Theaterschreibens von Elfriede Jelinek seit Anfang dieses Jahrhunderts und insbesondere nach der Ehrung mit dem Nobelpreis, den sie 2004 bekam, lässt sich in Bezug auf zwei Punkte beschreiben: Zum einen zeichnen sich ihre Theatertexte inhaltlich durch eine zunehmende Auseinandersetzung mit den brisanten politischen Themen der Zeit aus, wie in den letzten Jahren z. B. mit der Finanzkrise (*Die Kontrakte des Kaufmanns*, 2009), der Flüchtlingskrise und -politik (*Die Schutzbefohlenen*, 2014), dem islamistischen Terrorismus und dem europäischen Populismus und Nationalismus (*Wut*, 2016). Zum anderen hat sich formal in Jelineks Theaterschreiben im Zuge einer konsequenten Dekonstruktion der dramatischen Form die „Tendenz zur Monologisierung“<sup>1071</sup> der Rede etabliert, die Pflüger schon 1996 bei ihr festgestellt hat. Jelineks Theatertexte der letzten zwanzig Jahre ähneln sich formal stark: sie erstrecken sich meistens über ein hundert Seiten, sind als ‚Textblöcke‘

---

<sup>1069</sup> Vgl. insbes. folgende Monographien Chantal Mouffes: *Das demokratische Paradox*, übers. v. Oliver Marchart, Wien 2005; (mit Ernesto Laclau) *Hegemonie und radikale Demokratie. Zur Dekonstruktion des Marxismus*, übers. v. Michael Hintz und Gerd Vorwallner, Wien 1991; *Agonistik – Die Welt politisch denken*, übers. v. Richard Barth, Berlin 2014.

<sup>1070</sup> Laudenbach: „Unter Eis“ – Interview Peter Laudenbach mit Falk Richter, in: *tip Berlin*, a. a. O.

<sup>1071</sup> Pflüger: *Vom Dialog zur Dialogizität*, a. a. O., S. 27 ff.

oder ‚Sprachmonolithe‘ (so zwei gängige Bezeichnungen von Jelineks Texten in feuilletonistischen Beiträgen) verfasst, enthalten kein dramatisches Figurenpersonal und nur spärliche Bühnenanweisungen, lassen also die Frage der Besetzung offen, und umkreisen mittels einer unverwechselbaren assoziativen, mäandernden, anspielungsreichen, scharfsinnig ironischen Sprache ihr jeweiliges Thema.

In der Forschung wird in Bezug auf Jelineks Theatertexte vor allem der von der Autorin selbst geprägte Begriff der ‚Sprachfläche‘ (und seine Variation: ‚Textfläche‘)<sup>1072</sup> verwendet, der auf die Verselbständigung und Depersonalisierung der Sprache hinweist: eine Sprache, die nicht an bestimmten Personen gebunden ist und insofern keine Tiefenstruktur aufweist. Trotz des Fehlens von definierbaren, (psychologisch oder zumindest leiblich) einheitlichen Subjekten, die man als voneinander abgegrenzte Sprechende erkennen würde, gibt es bei Jelinek jedoch eine große Vielfalt von Stimmen, die ihre Theatertexte bewohnen. Jelineks Schreibstrategie beruht auf dem Zitieren, Nachahmen, Variieren und Parodieren anderer, fremder Stimmen, auf dem Recycling von vorhandenem Sprachmaterial, das darauf zielt, patriarchale Herrschafts- und Machtdiskurse auszustellen. In Jelineks Theater der Stimmen wird also die monologische Form mit einer inneren Polyphonie verbunden, in der, meines Erachtens, zwar keine kohärente personale Sprecherinstanzen, doch aber temporäre, wechselnde Sprecher- und Subjektpositionen zu finden sind, die eher ein Effekt (und nicht den Ursprung) des Sprechens darstellen. Ich versuche im Folgenden anhand von Jelineks *Rechnitz (Der Würgeengel)* diese These zu erläutern.

*Rechnitz (Der Würgeengel)* (2008) bezieht sich auf ein historisches Ereignis, nämlich das Massaker von Rechnitz, bei dem am 24. und 25. März 1945 ungefähr 200 ungarisch-jüdische Zwangsarbeiter ermordet wurden. Das Massaker ereignete sich nur wenige Tage vor der Invasion der Roten Armee und dem Ende des Zweiten Weltkriegs. Während eines Gefolgschaftsfestes im Schloss Rechnitz im Burgenland nahe der ungarischen Grenze, an dem die lokale NS-Prominenz teilnahm, wurden an einen Teil der Gäste Waffen verteilt, die anschließend in der Nähe des Kreustadls in Rechnitz etwa 180 Zwangsarbeiter ermordeten. Die Toten mussten von 18 weiteren Zwangsarbeitern vergraben werden, die am Tag darauf ebenfalls erschossen wurden.

---

<sup>1072</sup> Vgl. Anke Roeder: „Ich will kein Theater. Ich will ein anderes Theater. Gespräch mit Elfriede Jelinek“, in: dies (Hg.): *Autorinnen. Herausforderungen an das Theater*, Frankfurt am Main 1989, S. 141-157, hier S. 153. Vgl. auch Peter von Becker: „Wir leben auf einem Berg von Leichen und Schmerz. Gespräch mit Elfriede Jelinek“, *Theater heute* 9 (1992), S. 1-9, hier S. 4.

Das Ereignis ist bis heute noch nicht aufgeklärt worden, die Täter wurden nicht bestraft, stattdessen wurden zwei Zeugen ermordet. Außerdem ist der Ort des Massengrabes noch nicht entdeckt.<sup>1073</sup>

Jelinek hat zunächst durch Eduard Ernes und Margareta Heinrichs Dokumentarfilm *Totschweigen* (1994) über das Massaker von Rechnitz erfahren.<sup>1074</sup> Der Film erforscht das langjährige Verschweigen und Verhüllen des Verbrechens und verfolgt die Versuche der Auffindung des Massengrabes der Opfer in den frühen 1990er Jahren. Das Interesse der Autorin für den Fall Rechnitz wurde erneut entfacht durch das Buch *The Thyssen Art Macabre* (2007) vom britischen Journalisten David R.L. Litchfield.<sup>1075</sup> Diese Publikation löste eine heftige Debatte aus, aufgrund der interpretatorischen Annäherung des Autors an die Geschehnisse: Eine Schlüsselrolle wird dabei der Gastgeberin, Gräfin Margit Batthyany-Thyssen zugeschrieben, während das Fest generell als wildes Vergnügen dargestellt wird.<sup>1076</sup>

In *Rechnitz (Der Würgeengel)* beschäftigt sich die Autorin einerseits mit dem Problem der Verdrängung der nationalsozialistischen Vergangenheit, das auch in *Totschweigen* im Zentrum steht, hebt aber andererseits auch, im Anschluss an Lichtfields Buch, den orgiastischen Moment bei der Vorbereitung und Durchführung des Verbrechens hervor und verbindet ihn, darüber hinaus, mit Euripides' *Die Bakchen*. Diese Verbindung bedeutet aber zugleich eine Verschiebung des Blickwinkels: Anders als in den *Bakchen* steht in Jelineks Text der Staat nicht für die Vernunft, sondern für den Wahnsinn und die Brutalität; er zwingt, im Namen der Ideologie, auf der er aufbaut, zur Durchführung der abscheulichsten Verbrechen – und zwar als Höhepunkt einer Orgie.<sup>1077</sup> Zugleich bezieht sich Jelinek in diesem Stück auf Luis Buñuels Film *Der Würgeengel (El Ángel Exterminador, 1962)*: Sie reagierte damit auf einen Auftrag

---

<sup>1073</sup> Für eine umfassende Darstellung der bisherigen Forschungsergebnisse hinsichtlich der Ereignisse um das Massaker, der Identität der Täter und der Suche nach dem Massengrab, mit Verweis auf weitere Bibliographie und Quellen, vgl. Teresa Kovacs: „Chronik der Ereignisse“, in: Pia Janke, Teresa Kovacs und Christian Schenkermayr (Hg.): *„Die endlose Unschuldigkeit“: Elfriede Jelineks Rechnitz (Der Würgeengel)*, Wien 2010, S. 28-44; Walter Manoschek: „Rechnitz, März 1945. Taten und Täter“, in: ebd., S. 51-67; Gregor Holzinger: „...daß mit relativ geringen Mitteln mit einem erfolgreichen Abschluß der Suche gerechnet werden kann.“ Das Massengrab von Rechnitz: eine Suche nach der Stecknadel im Heuhaufen“, in: ebd., S. 114-122; Robert Peticzka: „Rechnitz – Technische Aspekte der Suche“, in: ebd., S. 123-130.

<sup>1074</sup> Vgl. Elfriede Jelinek: „Diese falsche und verlogene Unschuldigkeit Österreichs ist wirklich immer mein Thema gewesen“. Elfriede Jelinek im Gespräch mit Pia Janke“, in: ebd., S. 17-23, hier S. 17.

<sup>1075</sup> Vgl. ebd.

<sup>1076</sup> Für eine detaillierte Schilderung der Debatte vgl. Christian Schenkermayr: „Die ‚Litchfield-Debatte‘ – Chronik der medialen Kontroverse“, in: ebd., S. 74-90.

<sup>1077</sup> Vgl. Jelinek: „Diese falsche und verlogene Unschuldigkeit Österreichs ist wirklich immer mein Thema gewesen“, in: ebd., S. 18 f.

von Frank Baumbauer, des damaligen Direktors der Münchner Kammerspiele, und des Regisseurs Jossi Wieler, eine Art Umarbeitung von Buñuels Film zu verfassen.<sup>1078</sup>

*Rechnitz (Der Würgeengel)*, das sich auf 150 Seiten streckt, besteht in seinem überwältigend größten Teil aus Botenberichten, die über die Geschehnisse rund um das Massaker von Rechnitz erzählen. Die Boten/-innen in Jelineks Theatertext entsprechen wohl den Dienstboten/-innen in Buñuels Film. Während es jedoch bei Bunuel die Herrschaft ist, eine kleine Abendgesellschaft, die das Haus, in dem sie sich versammelt und gefeiert hat, aus unbekanntem Grund nicht mehr verlassen kann, nachdem die Dienstboten/-innen weggegangen sind, sind es bei Jelinek umgekehrt die Boten/-innen, die allein zurückbleiben und den Raum, in den sie gedrängt haben, nur kurz vor dem Ende verlassen. Das Finale des Stückes spielt sich in einer Jagdhütte in den Bergen ab, in der ein Gespräch kannibalistischen Inhalts stattfindet, das auf den Fall von Rotenburg anspielt, Jagdmotive im Anschluss an Friedrich Kinds und Carl Maria von Webers *Der Freischütz* einarbeitet und in einer Sprache geschrieben ist, bei der messianische Töne anklingen.<sup>1079</sup>

Die monologischen Botenberichte sind in einen großen Redefluss eingebettet und fließen ineinander über, sodass man nicht weiß, an welcher Stelle der eine endet und der andere beginnt. Gemeinsam liefern sie keine detaillierte, präzise und vollständige Reproduktion der Geschehnisse und ihres Diskussionsrahmens, keine erhellende Berichterstattung. Im Gegenteil: Das Sprechen selbst wird als Verdrängungsmaschine entlarvt, ein Sprechen, das die Vergangenheit systematisch verdeckt, verbirgt, verschleiert, verdreht. Christine Dössel hat das so auf den Punkt gebracht: „Was Jelinek bei aller – bewusst enervierenden – Geschwätzigkeit, Redundanz, Wortwitz- und

---

<sup>1078</sup> Weitere Intertexte für *Rechnitz (Der Würgeengel)*, neben Buñuels *Der Würgeengel* und Euripides' *Die Bakchen*, sind (wie die Autorin in ihrer Danksagung gesteht): David R.L. Litchfield: *The Thyssen Art Macabre*, T. S. Eliots *The Hollow Men*, Friedrich Nietzsches *Also sprach Zarathustra*, Friedrich Kinds und Carl Maria von Webers *Der Freischütz*, Günther Stampfs *Interview mit einem Kannibalen*, der Psalm 23 und das Gespräch „Jammern ist nie eine gute Idee“ mit Hans Magnus Enzensberger. Vgl. Elfriede Jelinek: „Rechnitz (Der Würgeengel)“, in: dies.: *Drei Stücke: Die Kontrakte des Kaufmanns / Rechnitz (Der Würgeengel) / Über Tiere*, Reinbek bei Hamburg 2009, S. 53-205, hier S. 205. Für die von Jelinek entwickelte Kategorie des ‚Sekundärdramas‘ und das komplizierte Verfahren des Ins-Verhältnis-Setzen von Sekundärdrama und Primärdrama bzw. Primärdramen vgl. Teresa Kovacs: *Drama als Störung. Elfriede Jelineks Konzept des Sekundärdramas*, Bielefeld 2016.

<sup>1079</sup> Vgl. Jelinek: „Diese falsche und verlogene Unschuldigkeit Österreichs ist wirklich immer mein Thema gewesen“, in: Janke, Kovacs und Schenkermayr (Hg.): *„Die endlose Unschuldigkeit“*, a. a. O., S. 19: „Es geht also um eine Literarisierung des Jagens als romantisches Konstrukt und der Verstärkung durch Musik, die ja fast immer noch zusätzlich etwas Rauschhaftes hat in der romantischen Oper, und andererseits um individuelles Jagen und das orgiastische, sogar messianische Sich-Einverleiben eines Menschen durch einen anderen“. Vgl. auch Teresa Kovacs: „Nimm hin und iß mein Fleisch“. Zum Kannibalismusmotiv im Epilog von Elfriede Jelineks *Rechnitz (Der Würgeengel)*“, in: ebd., S. 289-309.

Leerlaufrhetorik virtuos vorführt, sind die Abgründe unseres Sprechens, ist das beredete Verschweigen, das Darüberhinwegreden, die Kunstfertigkeit, sich die Wahrheit diskutierend und scheinbar reflektierend vom Leib zu halten.“<sup>1080</sup>

Zu diesem Ergebnis trägt wesentlich die schwankende Erzählperspektive des Textes bei: In die Monologe der Boten/-innen schleicht sich nämlich auch die Stimme der Mörder/-innen sowie ihrer Mittäter/-innen und Anhänger/-innen ein. So oszilliert das Sprechen zwischen zwei unterscheidbaren Sprecherpositionen: einerseits, die der Diener/-innen und Berichterstatter/-innen, die ihre Distanz zum Verbrechen hervorheben, die beweisen möchten, dass sie nichts gewusst, gesehen oder begriffen haben; und andererseits, die der Herrscher/-innen und Täter/-innen, die mal versuchen, ihre Verbrechen zu vertuschen, und mal höhnisch und zynisch mit ihren Taten prahlen. Die vielstimmige Verfasstheit der Rede geht aber weit über diese grobe Unterscheidung zwischen Dienerdiskurs und Täterdiskurs hinaus, indem Jelinek zugleich ständig auf den gegenwärtigen Erinnerungsdiskurs anspielt und die vorschnelle Bewältigung der NS-Vergangenheit von den Nachgeborenen scharf kritisiert.

Die vielstimmige Monologizität des Textes beruht aber ebenso auf den unzähligen Variationen, Unterschieden und Widersprüchen, die zwischen den einzelnen Berichten bestehen. Die Botenberichte, die meist in der ersten Person Singular verfasst sind (wobei manchmal auf die erste Person Plural gewechselt wird), beleuchten und ergänzen einander nicht; vielmehr verdunkeln, widersprechen und widerlegen sie einander, indem sie die unterschiedlichen Blickwinkel darstellen, aus denen man die Geschehnisse betrachten kann. Auf diese Weise wird die Glaubwürdigkeit jedes einzelnen Berichts infrage gestellt. Insgesamt wird das Verbrechen zum Objekt einer andauernden Übertragung, eines unaufhörlichen Berichtens und Erzählens, und wird zugleich durch die Ich-Perspektive gefiltert, womit auf den eingeschränkten Blickwinkel der Erzähler hingewiesen wird. So verliert die Grausamkeit der Ereignisse durch die Rede allmählich ihren grausamen Charakter, wird relativiert und abgeschwächt.

Das Sprechen stand auch im Mittelpunkt der Uraufführung des Stückes an den Münchner Kammerspielen (Premiere: 28.11.2008). Dennoch musste der Regisseur der

---

<sup>1080</sup> Christine Dössel: „Die Obszönität des Bösen. Elfriede Jelinek: ‚Rechnitz‘“, in: *Süddeutsche Zeitung*, 01.12.2008, <http://www.sueddeutsche.de/muenchen/elfriede-jelinek-rechnitz-die-obszoenitaet-des-boesen-1.367886>, zuletzt abgerufen am 10.06.2016.

Aufführung, Jossi Wieler, in Zusammenarbeit mit der Dramaturgin Julia Lochte zwei Drittel des Manuskripts weglassen; durch die Kürzungen entstand ein zweistündiger Abend.<sup>1081</sup>

Der Charakter der Aufführung kommt in ihrem Anfang prägnant und aufschlussreich zum Ausdruck. Die fünf Darsteller/-innen (Katja Bürkle, André Jung, Hans Kremer, Steven Scharf und Hildegard Schmahl) treten in feierlicher Abendkleidung und, passend dazu, demonstrativ gute Laune auf und wirken dabei als Gastgeber/-innen eines Festes, zu dem auch das Publikum eingeladen ist: lächelnd winken die Schauspieler/-innen ins Publikum, als ob sie da bekannte Gesichter erkannten. Sie stellen sich nebeneinander in eine Reihe auf, wiegen sich gleichförmig im Rhythmus der fröhlich repetitiven Musik und beginnen – nach einem gemeinsam ausgerufenen „Juhu“ – zu sprechen, einer nach dem anderen, ohne dabei aufzuhören, sich zu bewegen, zu lächeln und zu winken. Ihre Sprechweise ist elegant und hat zugleich einen leicht spielerischen und Komplizenhaften Ton. Es ist, als ob sie den Zuschauer/-innen einen Sachverhalt erklären und zugleich ihnen die Rolle der Vertrauten, der Mitwisser/-innen zuweisen.

Der Modus der Publikumsadressierung erweist sich als einer der wichtigsten Strukturelemente der Aufführung: Auch wenn sich die Darsteller/-innen kurz einander zuwenden, ist ihr Sprechen vorwiegend an das Publikum gerichtet und wird somit zur Berichterstattung, während den Zuschauern/-innen die Rolle der Empfänger/-innen dieser Berichterstattung zukommt. Durch diese szenischen Elemente behält der Regisseur Jossi Wieler auch den monologischen Charakter des Textes bei und versucht ihn nicht in ein dialogisches Bühnenspiel umzusetzen. Auch der Eindruck des Redeflusses, den man beim Lesen des Textes bekommt, ist in der Inszenierung erhalten geblieben: Die Rede fließt fast ununterbrochen, scheinbar ungehindert, ruhig und in beständigem Tempo von einem Sprecher/einer Sprecherin zum/zur anderen, es gibt keine langen Pausen oder Ausbrüche, die den Fluss stören würden.

Dass das Sprechen trotzdem nie homogen wirkt, sondern, im Gegenteil, immer vielstimmig und heterogen bleibt, liegt wohl an den auffälligen Unterschieden zwischen den Schauspielern/-innen: Diese unterscheiden sich nicht nur in den äußeren Merkmalen (Geschlecht, Alter, Körperverfassung), sondern auch in der Art und Weise,

---

<sup>1081</sup> Ausgelassen wurde u. a. auch das kannibalistische Ende des Textes, das bei aller Schärfe und Drastik in Bezug auf das im Text Vorausgegangene als „tautologisch“ betrachtet wurde. Vgl. Regine Müller: „Bloß keine Betroffenheit. Publikumsgespräch zu Elfriede Jelineks ‚Rechnitz (Der Würgeengel)‘“, <http://nachtkritik-stuecke09.de/elfriede-jelinek/publikumsgespraech>.

wie sie das Sprechen selbst (anstelle einer Figur) verkörpern. Elfriede Jelinek hebt in einem Text zu Jossi Wieler dessen besondere Fähigkeit hervor, im Umgang mit ihren Theatertexten Bühnenpersonen zu erschaffen, die zwar voneinander abgrenzbar, aber zugleich nicht definierbar seien (d. h. auch keine Charakter darstellen): „Die Unterschiedlichkeit von Personen herzustellen, das überlasse ich Regisseuren wie Jossi Wieler. Ich kann das nicht.“<sup>1082</sup> Und: „Er kann eine Bühnenperson von der andren abgrenzen, ohne daß er das, was sie ausmacht, definieren müßte“.<sup>1083</sup>

Dem Sprechen setzt Wieler eine intensive Leiblichkeit entgegen. Die fünf Schauspieler/-innen setzen sich immer wieder locker auf den Boden, krabbeln und grabbeln, fassen sich an, bilden ein Körperknäuel, streicheln einander oder geben einander einen Klaps. Sie ziehen sich aus und laufen oder liegen in Unterwäsche herum, indem sie immer weiter sprechen, ziehen sich danach Pelzmäntel über. Außerdem wird auf der Bühne viel gegessen und getrunken: Die Darsteller/-innen verschlingen Pizzen, Eier, Hühnchen und Torten, gießen Schnaps in die Gläser.

So entsteht im Rahmen der Aufführung die Bedeutung des monologischen Sprechens immer durch das kombinierte Zusammenwirken des Redehalts, der Sprechhaltung und der Körperhaltung des/der Sprechenden und der Handlung, d. h. der konkreten Bühnenvorgänge, die gleichzeitig stattfinden, und in die alle fünf Darsteller/-innen involviert sind und in denen sie interagieren. Demzufolge kommt auch die Kritik in der Aufführung – Jelineks eigener Schreibstrategie entsprechend – durch Kombinieren, Montieren, Arrangieren, Ein- und Umrahmen zum Vorschein. Dabei wird ein besonders scharfer Ton angeschlagen, wenn in manchen Fällen der Gegensatz zwischen Wort und Handlung beinahe plakativ wirkt: z. B. wenn die Rede auf das unentdeckte Massengrab der Opfer fällt und die Schauspieler/-innen gleichzeitig ihre Hühnerschenkel abnagen.

Die Leichtigkeit und das ungehinderte Fließen des Sprechens, die komplizenhafte Ansprache an das Publikum, die exponierte Leiblichkeit und Sinnlichkeit und der Kontrast zwischen Sprechen und Handeln: All diese Aufführungselemente tragen dazu bei, jene hegemoniale (Selbst-)Inszenierungs- und Kommunikationsstrategien im Umgang mit der NS-Vergangenheit von Kriegsende bis heute auszustellen, die sich

---

<sup>1082</sup> Elfriede Jelinek: „Die Leere öffnen (für, über Jossi Wieler)“, in: Hajo Kurzenberger (Hg.): *Jossi Wieler – Theater*, Berlin und Köln 2011, S. 103-124, hier S. 103.

<sup>1083</sup> Ebd., S. 106.

mittels Maskieren, Verschleiern und Relativieren vollziehen und auf das Verdrängen, das vorschnelle Bewältigen und Vergessen hinzielen.

### **6.3 Selbstdarstellung, Adressierung, Verantwortung. Rimini Protokoll: *Wallenstein. Eine dokumentarische Inszenierung***

Seit Mitte der 1990er Jahre findet in der deutschsprachigen und internationalen Theaterszene eine bemerkenswerte Hinwendung zu dokumentarischen Theaterformen statt. In Deutschland markiert diese Hinwendung eine „dritte Welle“<sup>1084</sup> des dokumentarischen Theaters, nach dem Dokumentartheater der 1920er (Erwin Piscator) und 1960er Jahre (Rolf Hochhuth, Peter Weiss und Heinar Kipphardt). Im Vergleich aber zum Dokumentartheater der 1920er und 1960er Jahre wird heutzutage das Dokumentarische weiter gefasst und praktiziert und umfasst eine große Vielfalt an künstlerischen Projekten, die, oft über die Grenzen des Theaters und der Theatergebäude hinausgehend, sich als Formen von Live Art und ortsspezifischer Kunst manifestieren. Die Überwindung des Fiktiven und die Suche nach dem Realen, die Verwendung vom authentischen dokumentarischen Material als dramaturgische Basis der Performance verbindet alle diese verschiedenen künstlerischen Versuche miteinander. Außerdem treten oft in den dokumentarischen Aufführungen anstelle der oder zusammen mit den professionellen Darsteller/-innen Laien auf, die verschiedenen sozialen Gruppen angehören (Arbeitslose, Obdachlose, Alte oder Jugendliche, körperlich oder geistig Behinderte, Strafgefangene, Sexarbeiterinnen usw.), und die auf der Bühne keine Dramenfiguren darstellen, sondern als Darsteller/-innen ihrer selbst auftreten und von ihrem Leben meist in Form monologischer Selbsterzählungen berichten.

Damit avancierten die Begriffe ‚Realität‘/, ‚Wirklichkeit‘<sup>1085</sup> und ‚Authentizität‘<sup>1086</sup> zu zentralen Kategorien jener medialen und wissenschaftlichen Diskussionen, die die

---

<sup>1084</sup> Andreas Tobler: „Kontingente Evidenzen. Über Möglichkeiten dokumentarischen Theaters“, in: Boris Nikitin, Carena Schlewitt und Tobias Brenk (Hg.): *Dokument, Fälschung, Wirklichkeit. Materialband zum zeitgenössischen Dokumentarischen Theater*, Berlin 2014, S. 147-161, hier S. 148.

<sup>1085</sup> Vgl. Katrin Tiedemann und Frank Raddatz (Hg.): *Reality strikes back – Tage vor dem Bildersturm. Eine Debatte zum Einbruch der Wirklichkeit in den Bühnenraum*, Berlin 2007; Katrin Tiedemann und Frank M. Raddatz (Hg.): *Reality strikes back II – Tod der Repräsentation. Die Zukunft der Vorstellungskraft in einer globalisierten Welt*, Berlin 2010; Nikitin, Schlewitt und Brenk (Hg.): *Dokument, Fälschung, Wirklichkeit*, a. a. O.; Alison Forsyth und Christ Megson (Hg.): *Get Real. Documentary Theatre Past and Present*, Basingstoke und New York 2009; Carol Martin (Hg.): *Dramaturgy of the Real on the World Stage*, Basingstoke und New York 2010;

Erscheinung und Entwicklung dieser Theaterformen begleiten. In der Forschung wird dabei besonders auf die Ansätze, Ziele und ästhetischen Mittel der dokumentarischen Theaterarbeiten hingewiesen. Auf diese Weise werden aber die Kategorien des Realen und Authentischen infrage gestellt, d. h. auf ihre eigentliche Funktion innerhalb dieser Arbeiten hin untersucht. Anders als es im Dokumentartheater der 1960er Jahre noch der Fall war, gehen nämlich die zeitgenössischen Theatermacher/-innen meist nicht von der Vorstellung einer greifbaren, klar abgegrenzten ‚Wirklichkeit‘ aus. Vielmehr sind sie sich der Tatsache bewusst, dass in der heutigen mediatisierten Welt in vielen Fällen Wirklichkeit ununterscheidbar von ihren Simulacra ist, dass die Grenzen zwischen Wirklichkeit und ihren Repräsentationen oder Simulationen oft verschwimmen, dass das politische, wie auch das Berufs- und Alltagsleben in hohem Maße schon thetralisiert ist.

„In vielen zeitgenössischen dokumentarischen Theaterformen“, wie es der Regisseur Boris Nikitin in einem scharfsinnigen Essay formuliert hat, „wird dabei dieses Material ‚Wirklichkeit‘ nicht allein als Fundus für Gegenwarts-Stoffe verstanden, sondern es wird auch auf seine Inszenierung und Konstruktion hin untersucht.“<sup>1087</sup> Demzufolge sei auch Authentizität „im Theater immer ein Darstellungsphänomen“<sup>1088</sup>, „Produkt eines theatralen Prozesses“.<sup>1089</sup> Einen Gedanken ähnlicher Richtung äußern die Herausgeberinnen des Sammelbandes *Wege der Wahrnehmung. Authentizität, Reflexivität und Aufmerksamkeit im zeitgenössischen Theater* (2006) in ihrer Einleitung: „Gerade weil das Theater als tradierter Ort der ‚Darstellung von etwas‘ seine eigene Rahmung nie ganz übersteigen kann, entlarvt es das Authentische zugleich als Vorgestelltes“.<sup>1090</sup> Das Selektieren und Zusammenfügen des Materials, der Probenprozess, das Erstellen eines Skripts bzw. eines Ablaufplans für die Inszenierung, sowie der Faktor der Wiederholung, der Reproduktion des Realen bei jeder einzelner Aufführung: Diese Elemente verschieben den Fokus von der Authentizität hin zur Herstellung von Glaubwürdigkeit. So „scheinen sich im Gegenwartstheater“ die Kategorien des Authentischen und des Fiktiven „nicht

---

<sup>1086</sup> Vgl. Jan Berg, Hans Otto Hügel und Hajo Kurzenberger (Hg.), *Authentizität als Darstellung*, Hildesheim 1997; Erika Fischer-Lichte, Barbara Gronau, Sabine Schouten und Christel Weiler (Hg.): *Wege der Wahrnehmung. Authentizität, Reflexivität und Aufmerksamkeit im zeitgenössischen Theater*, Berlin 2006.

<sup>1087</sup> Boris Nikitin: „Der unzuverlässige Zeuge. Zwölf Behauptungen über das Dokumentarische“, in: Nikitin, Schlewitt und Brenk (Hg.): *Dokument, Fälschung, Wirklichkeit*, a. a. O., S. 12-19, hier, S. 13.

<sup>1088</sup> Jens Roselt: „Die Arbeit am Nicht-Perfekten“, in: Fischer-Lichte, Gronau, Schouten und Weiler (Hg.): *Wege der Wahrnehmung*, a. a. O., S. 28-38, hier S. 35.

<sup>1089</sup> Erika Fischer-Lichte, Barbara Gronau, Sabine Schouten und Christel Weiler: „Einleitung“, in: dies. (Hg.): *Wege der Wahrnehmung*, a. a. O., S. 6-11, hier S. 7.

<sup>1090</sup> Ebd.

gegeneinander abzulösen, sondern sich vielmehr auf neue Art und Weise miteinander zu vermischen.“<sup>1091</sup> Das Ergebnis ist eine bestimmte Zweideutigkeit und eine Verunsicherung der Zuschauer/-innen, die als Irritation, aber auch als Motivation für ein aktives, kritisches Zuschauen verstanden werden kann.

Das Kollektiv Rimini Protokoll (Helgard Haug, Stefan Kaegi und Daniel Wetzel) wurde seit 2000 zum – nicht nur im deutschsprachigen Raum – erfolgreichsten Label dieser neuen Form Dokumentartheaters. In seinen mittlerweile weltweit entwickelten und aufgeführten Projekten arbeitet das Autoren-Regie-Team sehr oft mit sogenannten „Experten des Alltags“<sup>1092</sup> zusammen, also mit Menschen, die Spezialisten in einem bestimmten Lebensbereich sind und aufgefordert werden, dieses ‚Spezialwissen‘ in Form von Selbsterzählungen auf der Bühne zu präsentieren. Alte Damen und Teenager, LKW-Fahrer, Bankiers, Call-Center-Arbeiter/-innen, Historiker/-innen, Ärzte/-innen oder Rechtsanwälte/-innen prägen mit ihrer Präsenz und ihrem Sprechen die Aufführungen von Rimini Protokoll. Neben den großen Bühnenarbeiten arbeitet das Trio in letzter Zeit zunehmend an Hörspielproduktionen und vor allem an ortsspezifischen Projekten und Audiowalks, bei denen die Zuschauer/-innen zu Akteuren/-innen werden und die Stadtlandschaft aus einer ungewöhnlichen Perspektive erkunden.

Das Markenzeichen von Rimini Protokoll bleibt jedoch nach wie vor die Arbeit mit den Alltagsspezialisten, die aufgrund ihrer beruflichen und privaten Erfahrungen „ein bestimmtes gesellschaftliches Rollenkonzept“<sup>1093</sup> tragen. Daniel Wetzel erklärte in einem Interview den Ansatz, den Rimini Protokoll in der Recherchephase verfolgt: „Insofern packen wir keinen Realitätsentwurf ins Theater, sondern suchen Darsteller, die uns interessieren, mit Rollen, die sie schon geübt haben, bevor wir sie treffen.“<sup>1094</sup> Diese Erklärung verweist auf das Phänomen der „Selbstdarstellung im Alltag“ – so der Untertitel der bekannten Studie *Wir alle spielen Theater (The Presentation of Self in Everyday Life, 1959)* des Kanadischen Soziologen Erving Goffman, der die Struktur der sozialen Begegnungen und Interaktionen unter Rückgriff auf das Modell des Theaters analysierte. Neben Goffman beleuchtet der soziologische Ansatz der

---

<sup>1091</sup> Ebd.

<sup>1092</sup> Miriam Dreysse und Florian Malzacher (Hg.): *Experten des Alltags. Das Theater von Rimini Protokoll*, Berlin 2007.

<sup>1093</sup> Alexander Karschnia: „Wir suchen Darsteller mit Rollen, die sie schon geprobt haben. Helgard Haug und Daniel Wetzel im Gespräch“, in: Tiedemann und Raddatz (Hg.): *Reality strikes back*, a. a. O., S. 160-174, hier S. 170.

<sup>1094</sup> Ebd., S. 174.

Rollentheorie sowie der Ansatz einer „Theatersoziologie“, die Uri Rapp – im Rekurs u. a. auf Georg Simmel, Helmuth Plessner und George Herbert Mead – entwarf,<sup>1095</sup> die Analogien, aber auch die Unterschiede zwischen dem Theatermodell und dem Gesellschaftsmodell, die für die Arbeit von Rimini Protokoll von Belang sind.

*Wallenstein* wurde 2005 im Nationaltheater Mannheim im Rahmen der 13. Internationalen Schillertage Mannheim uraufgeführt (Premiere: 05.06.2005). Es war Rimini Protokolls erste Auseinandersetzung mit einem dramatischen Text, das erste Mal, dass das Kollektiv einen Dramentext als Grundlage seiner szenischen Arbeit verwendete.<sup>1096</sup> In *Wallenstein* befragten Helgard Haug und Daniel Wetzl Menschen aus Mannheim und Weimar, baten sie, Passagen aus Schillers Drama zu lesen, das sie höchstens noch aus ihren Schuljahren kannten, und über mögliche Entsprechungen zwischen Schillers Helden und ihrer eigenen Person zu reflektieren sowie sich zu fragen, ob sie sich „auf Grund ihrer Biographie mit Motiven und Figuren in Schillers Stück identifizieren“<sup>1097</sup> könnten. Auf die Bühne traten schließlich zehn Einwohner/-innen der beiden Städte: Rita Mischereit (Inhaberin einer Partnerschaftsagentur), Esther Potter (geprüfte Astrologin), Wolfgang Brendel (Oberkellner im Hotel Elephant a.D.), Friedemann Gassner (Elektromeister und Schillerfan), Robert Helfert (Stadtamtsrat a.D., 1944/45 Luftwaffenhelfer), Ralf Kirsten (Leiter der Polizeiinspektion Weimar), Dr. Sven Joachim Otto (Partner und Rechtsanwalt bei PricewaterhouseCoopers – Rechtsanwaltskammer Düsseldorf), Hagen Reiche (ehemaliger Zeitsoldat), Dave Blalock und Darnell Stephen Summers (Vietnam Veteranen, Antikriegsaktivisten).

Zusammen bilden sie eine sehr heterogene Gruppe von Menschen, die sich auf die Bühne bewegen – in deren Mitte sich eine kreisförmige Plattform dreht – und sich nacheinander vorstellen. Ihre Selbstpräsentationen und -erzählungen stellen die Personen in den komplexen, konfliktreichen und widersprüchlichen soziopolitischen Kontext der zeitgenössischen Geschichte und zugleich lassen die Analogien mit dem schillerschen Welt erscheinen, in der es um romantische, heroische Idealisierung, aber auch um ethische Dilemmas, um die unermessliche Grausamkeit des Kriegslebens, um

---

<sup>1095</sup> Vgl. Uri Rapp: *Handeln und Zuschauen. Untersuchungen über den theatersoziologischen Aspekt in der menschlichen Interaktion*, Darmstadt 1973; vgl. auch ders.: *Rolle, Interaktion, Spiel. Eine Einführung in die Theatersoziologie*, Böhlau 1993.

<sup>1096</sup> 2007 folgte ihre Arbeit an Dürrenmatts *Der Besuch der alten Dame*, eine Rekonstruktion der Uraufführung des Stückes am Schauspielhaus Zürich vom Jahre 1956.

<sup>1097</sup> Irene Grüter: „Zwischen den Ritzen des Alltäglichen. Rimini Protokoll und ihr Projekt Wallenstein. Ein Originaltonbeitrag, aufgezeichnet von Irene Grüter, [http://www.nachtkritik.de/index.php?view=article&id=32%3Arimini-protokoll-und-ihre-projekt-wallenstein&option=com\\_content&Itemid=60](http://www.nachtkritik.de/index.php?view=article&id=32%3Arimini-protokoll-und-ihre-projekt-wallenstein&option=com_content&Itemid=60), zuletzt abgerufen am 10.06.2017.

politische Intrigen und zwielichtige Machtspiele geht. Dabei sind von Schillers Text nur wenige Verse zu hören; vielmehr fungiert er als dramaturgischer Rahmen, der die einzelnen Geschichten der Protagonisten auf bestimmte Motive fokussiert, miteinander verbindet und so den Abend organisiert.<sup>1098</sup> In diesem Sinne verkörpern die Akteure keineswegs die Schiller'schen Figuren, auch wenn sich im Laufe der Aufführung herausstellt, dass sie ihnen doch in manchen Fällen und in gewisser Hinsicht nahe kommen: So steht z. B. Rita Mischereit, Inhaberin einer Seitensprungagentur in Ludwigshafen – die auch während der Aufführung für ihre Kunden erreichbar ist und sich mit ihnen mittels ihres Mobiltelefons live unterhält – für die kupplerische Gräfin Terzky, sowie Ralf Kirsten, Polizeichef von Weimar, für Max Piccolomini, die Astrologin Esther Potter für den Sterndeuter Seni und allen voran Dr. Sven Joachim Otto, ehemaliger Mannheimer CDU-Oberbürgermeisterkandidat, für die Zentralfigur Wallenstein.

Die Personen erzählen nicht nur von ihrem Leben, sondern kommen auch miteinander ins Gespräch und vollziehen Bühnenhandlungen: Sie singen, marschieren, stampfen, führen Militärübungen vor, trommeln, kochen, essen, kleben Wahlplakate. Dennoch stehen die Solo-Auftritte der Akteure/-innen, ihre monologischen Erzählungen und Berichte im Zentrum der Aufführung, werden miteinander montiert und/oder gegenübergestellt, und strukturieren so den Ablauf der Aufführung. Mit diesen Erzählungen geben einerseits die Darsteller/-innen „ihre Geschichten zu Protokoll“<sup>1099</sup> (so Jens Roselt in Anspielung auf den Namen der Gruppe). Andererseits dienen die Monologe den Akteuren/-innen dazu, ein Bild von sich zu zeigen, ihr „Selbst-als-Rolle“<sup>1100</sup> darzustellen.<sup>1101</sup>

---

<sup>1098</sup> Vgl. Tobi Müller: „Schiller auf der Bühne (3)“, in: *Tages-Anzeiger Zürich*, 17.06.2005, auf: <http://www.rimini-protokoll.de/website/de/text/schiller-auf-der-buehne-3>, zuletzt abgerufen am 10.06.2017: „Das Stück, sagt Haug, sei ein Satellit, der die Signale wieder runtersende, ein Rahmen, der den Abend organisiere.“

<sup>1099</sup> Jens Roselt: „In Erscheinung treten. Zur Darstellungspraxis des Sich-Zeigens“, in: Dreysse und Malzacher (Hg.): *Experten des Alltags*, a. a. O., S. 46-63, hier S. 46. Im Rekurs auf die Duden-Definition von „Protokoll“ („wortgetreue oder auf wesentliche Punkte beschränkte schriftliche Fixierung des Hergangs einer Sitzung, Verhandlung, eines Verhörs“) hebt Roselt den Moment der Nachträglichkeit bei der Schilderung der protokollierten Ereignisse auf einer Theaterbühne hervor. Florian Malzacher thematisiert auch in seinem Beitrag im selben Band das „Skripten der Realität“ in den Aufführungen von Rimini Protokoll, das „zu einer spezifischen Textsorte“ führe: „[D]ie Logik des Protokolls prägt fast alle Rimini-Texte“ (Florian Malzacher: „Dramaturgien der Fürsorge und der Verunsicherung. Die Geschichte von Rimini Protokoll“, in: Dreysse und Malzacher (Hg.): *Experten des Alltags*, a. a. O., S. 14-43, hier S. 39).

<sup>1100</sup> Erving Goffman: *Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag*, übers. v. Peter Weber-Schäfer, München 1969, S. 230.

<sup>1101</sup> Diese Selbstdarstellung wird eingeübt und gefestigt, indem die Akteure/-innen sie zuerst in der Probenzeit über und dann in den Aufführungen wiederholen und reproduzieren. Da aber die ‚Alltagsspezialisten‘ keine professionellen Schauspieler/innen sind und daher auch keine

Ich werde im Folgenden die monologische Selbstdarstellung der Personen untersuchen und – da eine detaillierte Beschreibung der Selbstdarstellung von jedem/jeder der zehn ‚Alltagsexperten‘ den Raum dieses Unterkapitels sprengen würde – mich dabei vorwiegend auf Dr. Sven Joachim Otto konzentrieren, dem eine wichtige Rolle in der Aufführung zukommt, nämlich die, die der Protagonisten-Rolle des Wallensteins im schillerschen Text entspricht). Der Art Selbstdarstellung Dr. Ottos stelle ich anschließend die Selbstdarstellungen der US-amerikanischen Antikriegsaktivisten Dave Blalock und Darnell Stephen Summers und des Polizeichefs von Weimar, Ralf Kirstens, gegenüber. Durch diese Gegenüberstellung lassen sich meines Erachtens auffällige Unterschiede konstatieren, sowohl beim Dargestellten (dem Inhalt der Erzählungen sowie ihrem historischen Hintergrund und politisch-ideologischen Rahmen) als auch bei den eingesetzten Darstellungsweisen, die das pluralistische, polyphone Gefüge der Aufführung beleuchten.

Dr. Otto, ein Shootingstar der Politik, trat 1999 mit nur 29 Jahren als CDU-Kandidat für das Oberbürgermeisteramt an und verfehlte knapp die Mehrheit. Daraufhin wurde er Fraktionsvorsitzender und 2004 sollte er zum Kämmerer gewählt werden, fiel aber einer Intrige seiner Parteifreunde zum Opfer: Fünf Kollegen seiner eigenen Fraktion versagten ihm in geheimer Abstimmung die Gefolgschaft, was seinen politischen Tod bedeutete. So erzählt Dr. Otto seinen politischen Aufstieg und Fall und ermöglicht dabei den Zuschauern einen Einblick in die Strategien und Tricks des Politikgeschäfts, indem er z. B. über seine Wahlkampagne in den Kommunalwahlen 1999 Auskunft gibt: Von „Naturverbundenheit und Tierliebe“ war damals in seinem Wahlprospekt die Rede (das er zur Aufführung mitgebracht hat und an die anderen Darsteller/-innen verteilt). Als Beweis soll ein Foto dienen, das auf die Wand hinter Dr. Otto projiziert wird und auf dem er im eigenen Garten mit seiner Frau und einem deutschen Schäferhund zu sehen ist. Dr. Otto erklärt jedoch, dass er selber keinen Hund gehabt habe. Dafür habe er sich den Hund extra für dieses Foto vom Fraktionsgeschäftsführer „ausgeliehen“. Auf einem anderen Foto ist Dr. Otto mit seiner Frau beim Kochen zu sehen, Ralf Kirsten liest die entsprechende Stelle aus der

---

Schauspieltechnik besitzen, kommt es bei ihnen nicht selten zu Momenten einer spürbaren, nicht zu verdeckenden Verlegenheit oder Nervosität, zu Sprachfehlern und Texthängern, durch die die einstudierte Selbstinszenierung gebrochen wird, die aber gerade deswegen als Authentizitätseffekte funktionieren. Vgl. Annemarie M. Matzke: „Von echten Menschen und wahren Performern“, in: Fischer-Lichte, Gronau, Schouten und Weiler (Hg.): *Wege der Wahrnehmung*, a. a. O., S. 39-47, insbes. S. 45.

Wahlkampfbroschüre: „Spaghetti mit Tomatensoße: das Lieblingsgericht von Dr. Otto. Gemeinsam macht das Kochen Spaß.“ Die Zuschauer/-innen werden dann von Dr. Otto informiert, dass sein Lieblingsgericht eigentlich Spagetti Bolognese sei, doch sei Spaghetti mit Tomatensoße ein „absoluter Treffer“ gewesen, denn auch Vegetarier seien Wähler. Das habe ihn aber auch nicht daran gehindert, während seines Wahlkampfes Grillpartys zu besuchen, um dort direkt mit den Wählern/-innen zu sprechen.

Indem Dr. Otto all diese peinlichen Details mit verblüffender Leichtigkeit und Offenheit preisgibt und damit nicht nur die Flachheit, sondern auch die Inszeniertheit und Konstruiertheit seines Wahlkampfes offenlegt, bringt er selber sein eigenes Bild ins Schwanken, d. h. er nimmt das Risiko auf sich, kleinlich und lächerlich zu erscheinen. Dennoch scheint die offensichtliche Distanz, die er zum Erzählten wahr, ihm Souveränität zu gewähren<sup>1102</sup>: Er spricht und bewegt sich auf der Bühne mit bemerkenswerter Selbstsicherheit. Zugleich soll die emotionale Distanz den Darsteller vor einer ungewollten Entblößung schützen. Im Grunde sei dies, Wetzel zufolge, die „größte Aufgabe“ der Inszenierung: „Aber was wir leisten mit der Inszenierung und was unsere größte Aufgabe ist, ist diesen Schutz zu bauen, in dem die Leute auf jeden Fall nicht vorgeführt werden, in dem Sinne, dass sie entblößt werden, dass sie keinen Schutz mehr haben. Wir versuchen, ihnen einen Halt zu geben, ein Geländer zu bauen, über die Art, wie wir inszenieren oder wie sie selbst über sich reden.“<sup>1103</sup>

Dennoch verunsichert diese Art der Selbstdarstellung die Zuschauer/-innen: Man fragt sich, ob Dr. Ottos Bühnenpräsenz, die vermeintlich ‚echt‘ ist, nicht ebenso konstruiert und inszeniert ist wie damals seine politische Persona. Man fragt sich auch ob er vielleicht von seiner Teilnahme an diesem Theaterprojekt – politisch oder privat – profitieren möchte, ob er mit seiner Selbstdarstellung ein bestimmtes Ziel verfolgt.<sup>1104</sup>

---

<sup>1102</sup> Vgl. Roselt: „In Erscheinung treten“, in: Dreysse und Malzacher (Hg.): *Experten des Alltags*, a. a. O., S. 55, 60 f.

<sup>1103</sup> Karschnia: „Wir suchen Darsteller mit Rollen, die sie schon geprobt haben“, a. a. O., S. 171 f. Laut Jens Roselt liege in der „Möglichkeit zur Selbstdistanzierung“, die durch den Rahmen der Inszenierung von Rimini Protokoll gegeben werde, „der entscheidende Unterschied“ zu der Art und Weise, wie Menschen in den Doku-Formaten im Fernsehen dargestellt werden (Roselt: „In Erscheinung treten“, in: Dreysse und Malzacher (Hg.): *Experten des Alltags*, a. a. O., S. 61). Die Distanz zur eigenen Geschichte kann in dieser Hinsicht als Teil einer „Dramaturgie der Fürsorge“ angesehen werden, mittels derer die Gefahr überwunden werden soll, dass die teilnehmenden Darsteller/-innen in einer Rimini Protokoll-Aufführung objektiviert und ausgestellt werden. Vgl. Malzacher: „Dramaturgien der Fürsorge und der Verunsicherung“, in: Dreysse und Malzacher (Hg.): *Experten des Alltags*, a. a. O., S. 14-43, insbes. S. 28 ff.

<sup>1104</sup> Vgl. Barbara Burkhard: „Dr. Otto Wallenstein“, in: *Theater heute* 8/9 August/September 2005, <http://www.rimini-protokoll.de/website/de/text/dr-otto-wallenstein-1>, zuletzt abgerufen am 10.06.2017: „Erzählt Otto uns seine Geschichte so angenehm distanziert und atemberaubend offen, weil er uns

Am Ende der Aufführung macht er sogar eine Mini-Umfrage im Publikum, um so die Wirksamkeit seiner Selbstdarstellung zu messen. Nachdem er keine Antwort von der Astrologin bekommt, die er fragt, ob er in neun Jahren politisch wieder belebt werde, wendet er sich direkt ans Publikum: „Wer von Ihnen hätte mich damals vor etwa sieben Jahren bei der Wahl zum Oberbürgermeister der Stadt Mannheim gewählt?<sup>1105</sup> Wer hat heute Abend mit mir mitgelitten? Wer würde mich in neun Jahren wählen?“ Bei der zweiten Frage werden ziemlich viele Arme hochgehoben, bei der ersten und letzten nur ganz wenige.

Im Gegensatz zu Dr. Ottos distanzierter und ambivalenter Selbstdarstellung ist das Bühnensprechen und -verhalten der zwei US-amerikanischen Vietnam-Veteranen und nun Antikriegs-Kämpfer Dave Blalock und Darnell Summers durch Emotionalität und Klarheit gekennzeichnet. Mit außergewöhnlicher Direktheit erzählt Blalock in seinen Monologen von seinen Erfahrungen auf den Kriegsfeldern in Vietnam, erinnert sich an seine Gefühle damals und spricht sie genau an: ein Staunen, das schnell zum Abscheu und Wut wurde. Noch mehr Wut drückt sich im Sprechen von Summers aus, als er von „Nixons Lager“ erzählt. Auch er landete dort, nachdem er sich freiwillig – wie viele andere Soldaten auch – für den Einsatz in Vietnam meldete, nur um von der Härte des Lebens in Deutschlands wegzugehen. Voller Pathos schwingt seine Stimme auch dann, als er von seinen jetzigen Protestaktionen berichtet: Als Mitglieder der Gruppe „Vietnam-Veteranen gegen den Krieg/Anti-Imperialisten“ und der „Stoppt den Krieg“-Einheit gehen Summers und Blalock zu den US-Armee-Kasernen in Deutschland und in anderen europäischen Ländern und organisieren Soli-Demonstrationen für die Amerikanischen Soldaten, die gegen den Irak-Krieg protestierten und deshalb verurteilt wurden. Der kämpferische Sprechton von Summers und Blalock in diesem Moment der Aufführung erinnert tatsächlich an die feurigen Reden, die während einer Kundgebung gehalten werden. Blalock wiederholt ihre Botschaft an die Soldaten („Tut es wie wir in Vietnam: Verweigert, widersteht und rebelliert!) und gleich danach performt Summers live auf der Bühne noch einen Rap-Song.

---

Wallenstein näher bringen will? Oder macht er schon wieder Wahlkampf? („Bild“ kam so auch mal ins Theater.) Ist das ein öffentlicher Selbsttherapieversuch? Oder münzt er die Niederlage zum Triumph um, ein posthumer Racheakt? Sucht er die Ressource Aufmerksamkeit jetzt nur auf anderer Bühne? Hat er sein Herz fürs Sprechtheater entdeckt, gar fürs nicht-textgereue, derselbe Otto, der vor einiger Zeit in Mannheim noch lässig für die Schließung der Schauspielsparte votierte – schließlich säßen seine Wähler in der Oper?“

<sup>1105</sup> In der Uraufführung in Mannheim wurde hier Indikativ statt Konjunktiv verwendet: „Wer von Ihnen hatte mich damals (...) gewählt?“

Irdendwo zwischen diesen beiden Polen (Dr. Otto einerseits und Blalock/Summers andererseits) befindet sich Ralf Kirsten. Kirsten wurde im Sommer 1988 als junger Kriminalpolizist wegen seiner Beziehung zu seiner damaligen Freundin, die einen Ausreiseantrag gestellt hatte, von der Volkspolizei der DDR entlassen. Nach dem Mauerfall wurde er rehabilitiert, qualifizierte sich für den höheren Polizeidienst und avancierte später zum Polizeichef in Weimar. Auch Kirstens Sprechen zeichnet sich durch Distanz aus, ebenfalls ist bei ihm – wie bei Dr. Otto – eine gewisse Überlegenheit zu spüren. Doch im Gegensatz zu Dr. Otto macht Kirsten keine Show aus seinen Erfahrungen. Seine Schilderungen sind knapp und präzise, in seinem gelassenen, nüchternen, ab und zu sogar heiteren Sprechtönen lässt sich auch das nachträgliche Wissen über die Ironie der Geschichte erkennen. So ist Kirstens Selbstporträt auf der Bühne, anders als bei Dr. Otto, durch eine besondere Klarheit gekennzeichnet – was ihn mit Blalock und Summers verbindet, auch wenn Kirsten keinesfalls ihre emotional geladene und kämpferische Haltung teilt.

Diese Unterschiede lassen sich auch auf die übrigen Darsteller/-innen verallgemeinern. Sie weisen darauf hin, dass die Akteure/-innen individuell mit dem Thema der Selbstdarstellung auf der Bühne umgehen, dass sie also auf der Basis ihrer Persönlichkeit, politischen Einstellung, Charaktereigenschaften und kommunikativen Fähigkeiten, ihrer bisherigen Theatererfahrungen sowie ihrer Vorstellungen von diesem Theaterprojekt und den damit verbundenen Absichten ihr Selbstporträt auf der Bühne unterschiedlich gestalten. Das bedeutet aber auch, dass die Akteure/-innen, obwohl sie in einem organisierten, inszenierten und insofern schützenden Rahmen agieren, die Verantwortung für ihre Selbstdarstellung übernehmen: Sie sind für das Bild, das sie von sich selbst öffentlich zeigen, verantwortlich.<sup>1106</sup> Diese Verantwortung schließt einen selbstreflexiven Vorgang ein, der bei den vorbereitenden Diskussionen mit dem Regie-Team ansetzt, und sich in den Proben und anschließend in den Aufführungen weiter entwickelt: Die Darsteller/-innen reflektieren über ihr Selbstverständnis, ihre Biografie, ihre gesellschaftliche Rolle und/oder ihre Darstellungstechniken und -

---

<sup>1106</sup> Vgl. Yvonne Schmidt: „Experten des Alltags: Zur Funktion von Laiendarstellern in den Arbeiten von Rimini Protokoll“, in: Anne Fournier, Paola Gilardi, Andreas Härter und Claudie Maeder (Hg.): *Rimini Protokoll* (MIMOS, Schweizer Theater-Jahrbuch 77/2015), S. 127-133, hier S. 132: „Als Darsteller, welche ihre individuellen Geschichten, ihre ungeformte Körperlichkeit und ihre Alltagsperformance-Skills auf der Bühne zeigen, sind die Expertinnen und Experten im Theater von Rimini Protokoll die potenzierte Form des Performers im Gegenwartstheater, die auf der Bühne oder im öffentlichen Raum eigenverantwortlich agieren – als Experten ihrer Selbst.“

strategien, stellen sie infrage oder bestätigen sie.<sup>1107</sup> Verantwortung bedeutet aber auch, dass sie das Risiko eingehen, manchmal – trotz der Selbstreflexion – von der bewussten Selbstdarstellung in Selbstenthüllung überzugehen, d. h. ungewollt/unbewusst intime Informationen über sich preiszugeben. Auch der Umgang mit „Scham- oder Angstmomente[n], Situationen der Freude, Überforderung und des Frusts“,<sup>1108</sup> die das nicht-professionelle (und daher „nicht-perfekte“<sup>1109</sup>) Schauspielen mit sich bringt, weist, wie Roselt richtig bemerkt, auf die Verantwortung der Rimini-Darsteller/-innen hin. Nicht zuletzt ist die Verantwortung mit der Bereitschaft der Beteiligten verbunden, alle möglichen Konsequenzen ihres öffentlichen Sich-Zeigens zu tragen, und erhält so eine ethische Dimension, die meistens der Selbstdarstellung innerhalb eines ästhetischen Rahmens in der Forschungsliteratur vorenthalten wird.<sup>1110</sup>

Was allen drei unterschiedlichen (Selbst-)Darstellungsweisen, die ich oben skizziert habe, gemeinsam ist, und was auch den Prozess der Verantwortungsübernahme wesentlich beeinflusst, ist der Modus der Adressierung, d. h. die Publikumsansprache. Diese ist – bis auf den oben erwähnten Moment der kurzen Publikumsumfrage von Dr. Otto am Ende der Aufführung – nicht direkt, zielt also nicht auf eine Interaktion mit den Zuschauer/-innen. Vielmehr wird sie durch die

---

<sup>1107</sup> Die Bereitschaft zur Selbstbefragung und die Feststellung einer gewissen Brüchigkeit im Rollenmodell sei übrigens, Daniel Wetzels zufolge, ein wichtiges Auswahlkriterium der ‚Alltagsspezialisten‘ bei den Castings, die Rimini Protokoll während der Vorbereitung auf ein neues Projekt durchführen. Vgl. Karschnia: „Wir suchen Darsteller mit Rollen, die sie schon geprobt haben. Helgard Haug und Daniel Wetzels im Gespräch“, in: Tiedemann und Raddatz (Hg.): *Reality strikes back*, a. a. O., S. 170.

<sup>1108</sup> Roselt: „In Erscheinung treten“, in: Dreysse und Malzacher (Hg.): *Experten des Alltags*, a. a. O., S. 63.

<sup>1109</sup> Ebd., S. 61 ff. Vgl. ders.: „Die Arbeit am Nicht-Perfekten“, in: Fischer-Lichte, Gronau, Schouten und Weiler (Hg.): *Wege der Wahrnehmung*, a. a. O., S. 28–38.

<sup>1110</sup> Als Beispiel für diese Haltung sei Bruce Wilshire genannt, der in seiner Studie *Role Playing and Identity. The Limits of Theatre as Metaphor*, Bloomington 1982 – von einem phänomenologischen Ansatz ausgehend und in Abgrenzung zu Erving Goffman – folgende These vertritt: „I am responsible for my behavior offstage in fundamentally different ways from my behavior onstage. Ethical responsibility is a condition of the identity of the self; I am the being and no other, who is responsible for behavior, the consequences and parameters of which cannot be confined to the frame of a work of art.“ (S. 280) Auch im Stichwort „Verantwortung“ aus Rimini Protokolls außergewöhnlichen – auf Vorträgen der Mitglieder des Kollektivs im Rahmen der 1. Poetikdozentur für Dramatik an der Universität des Saarlandes in Saarbrücken basierenden – Publikation *ABCD*, die die Form eines Lexikons hat, wird auf schräge, ironische, humorvolle Weise, die den Schreibstil im Buch insgesamt kennzeichnet, auf den Parameter ‚Konsequenzen ziehen‘ hingewiesen: „Es kann tatsächlich nicht alles auf einer Bühne gesagt werden. Obwohl ‚das war doch nur Theater‘ immer eine gute Entschuldigung für eine geäußerte Meinung auf der Bühne ist. Die Frage, ‚Wer hasst seinen Chef‘, beantwortet eine iranische Architektin bei *100% Wien*, indem sie sich auf die ‚Ich-Seite‘ der Bühne stellt. Der Theaterfotograf hält die Szene fest – das Bild wird gedruckt – im Artikel explizit auf diesen Moment Bezug genommen. Der Chef der Architektin ist beleidigt, die Frau erhält ihre Kündigung. Nur mit dem Argument, ‚das sei doch alles nur Theater gewesen‘, erhält sie ihren Job zurück.“ („Verantwortung“, in: Rimini Protokoll (Helgard Haug, Stefan Kaegi und Daniel Wetzels): *ABCD*, hg. v. Johannes Birgfeld, Berlin 2012, S. 146).

Körperstellung und die Gesten der Akteure/-innen hergestellt, die die meiste Zeit in den Zuschauerraum sprechen. Auch wenn die Adressierung in allen monologischen Formen, mit denen ich mich in der vorliegenden Arbeit befasse, eine durchaus wichtige Rolle spielt, stellt sie bei der „dokumentarischen Inszenierung“ von Rimini Protokoll eine unerlässliche Bedingung der theatralen Situation dar. Es ist nämlich die durch das Durchbrechen der vierten Wand ermöglichte Publikumsadressierung, die die Präsenz, den Status des Auftritts der Akteure/-innen (als Darsteller/-innen ihrer selbst und „Experten des Alltags“) und ihre Tätigkeit auf der Bühne begründet: Die Selbstdarstellung geschieht immer im Rahmen einer Interaktion oder Begegnung<sup>1111</sup>, „im Blick des anderen“<sup>1112</sup>, und gewinnt durch diese intersubjektive Relation ihre Gültigkeit. In diesem Sinne sind die Zuschauer/-innen sowohl als Adressaten als auch als Zeugen notwendig, die das Bühnengeschehen beglaubigen. Darüber hinaus orientiert sich die Praxis des Sich-Zeigens an den Ansprüchen des Empfängers und den geltenden Normen des sozialen Rahmens, in dem sie stattfindet.<sup>1113</sup> Die Adressierung akzentuiert diese Prozesse und ruft durch ihren Appel-Charakter die Zuschauer/-innen auf, ihre Rolle innerhalb dieser Relation wahr- und anzunehmen.

So schafft die Adressierung auch einen Raum des Sozialen – und das auf zwei Arten: Erstens, indem sie inhaltlich eine alternative, subjektive Wirklichkeitsbetrachtung an eine Öffentlichkeit richtet und damit in den öffentlichen Diskurs einschreibt.<sup>1114</sup> Dabei greife das Dokumentarische, wie Nikitin treffend bemerkt, „auf ein dem Publikum bekanntes Zeichensystem“<sup>1115</sup> zurück, „indem es die Zeichen der Wirklichkeit benutzt“<sup>1116</sup> – was es zu einer zugänglichen Theaterform mache. Zweitens stiftet die Adressierung eine Art von Gemeinschaftlichkeit, indem sie

---

<sup>1111</sup> Vgl. Erving Goffman: *Encounters. Two studies in the sociology of interaction*, Indianapolis u. a. 1961.

<sup>1112</sup> Adam Czirak: *Partizipation der Blicke. Szenerien des Sehens und Gesehenwerdens in Theater und Performance*, Bielefeld 2012. Czirak hebt in seiner Monographie den grundlegenden intersubjektiven Charakter des Blickens (als ‚Sehen und Gesehenwerden‘) hervor. Zu dieser Thematik vgl. auch ders.: „Subjektwerdung im Blick. Die Szene des Gesehenwerdens“, in: Kreuder, Bachmann, Pfahl und Volz (Hg.): *Theater und Subjektconstitution*, a. a. O., S. 275-283.

<sup>1113</sup> Vgl. Goffman: *Wir alle spielen Theater*, a. a. O., S. 35: „Hierbei handelt es sich um eine der Methoden, durch die eine Darstellung ‚sozialisiert‘, das heißt dem Verständnis und den Erwartungen der Gesellschaft, vor der sie stattfindet, angepaßt wird. (...) Der Einzelne wird sich also bei seiner Selbstdarstellung vor anderen darum bemühen, die offiziell anerkannten Werte der Gesellschaft zu verkörpern und zu belegen, und zwar in stärkerem Maße als in seinem sonstigen Verhalten.“

<sup>1114</sup> Vgl. Nikitin: „Der unzuverlässige Zeuge“, in: Nikitin, Schlewitt und Brenk (Hg.): *Dokument, Fälschung, Wirklichkeit*, a. a. O., S. 18 f. Für Nikitin stellt das dokumentarische Theater eine „Form der Öffentlichkeitsarbeit“ (ebd.) dar.

<sup>1115</sup> Ebd., S. 19.

<sup>1116</sup> Ebd.

die Grundsituation einer Theateraufführung, „die leibliche Ko-Präsenz von ‚Akteuren‘ und ‚Zuschauern‘“<sup>1117</sup> hervorhebt.

Am Ende der Aufführung werden die Biografien von Dr. Otto, Kirsten und Blalock miteinander verknüpft: Ihre nacheinander folgenden Monologe drehen sich alle um das Thema des Verrats, des Aufstands, des politischen, beruflichen oder realen Todes, stellen es in einen anderen historischen und ideologischen Rahmen und beleuchten es aus einer anderen Perspektive. Auf diese Weise wird die polyphone Struktur, die die Aufführung als Ganzes kennzeichnet, am Ende nochmals zugespitzt vorgeführt. Rimini Protokolls Theater richtet sich bewusst gegen die Bevormundung der Zuschauer/-innen. Die szenische Polyphonie bringt sie also dazu, ihre eigene Verantwortung als Adressaten wahrzunehmen: Aufgrund des Fehlens eines einheitlichen Diskurses werden die Zuschauer/-innen aufgerufen, die verschiedenen szenischen Informationen miteinander zu verbinden, die unterschiedlichen Blickwinkel und Standpunkte zu berücksichtigen, zu begreifen, zu vergleichen und zu beurteilen und sich so an der Aushandlung des Sinns der Aufführung zu beteiligen.

Auch dort, wo die Grenzen zwischen Authentizität und Inszenierung verschwimmen, oder wo der/die Zuschauer/-in sich verunsichert fühlt und nicht weiß, ob eine Bühnenmitteilung oder -handlung ‚real‘ oder nur vorgetäuscht ist (z. B.: Telefoniert Frau Mischereit tatsächlich während der Aufführung mit ihren Kunden, die sie sie anrufen, ohne zu wissen, wo sie sich gerade befindet?) muss der/die Zuschauer/-in eine Entscheidung treffen. Dies folgt ganz dem Gedanken Nikitins: „Aus dieser Uneindeutigkeit folgt jedoch nicht etwa ein auf Beliebigkeit hinauslaufender Relativismus, sondern Entscheidbarkeit. Der Betrachter kann und muss selbst Entscheidungen über das, was unbestimmbar ist, treffen“.<sup>1118</sup> Der Zuschauer/die Zuschauerin wird also aufgefordert, zum Bühnengeschehen Stellung zu nehmen, d. h. über eine passive Wahrnehmung hinauszugehen und seine/ihre Rolle als aktives und verantwortungsbewusstes soziales Subjekt wahrzunehmen. Nicht zuletzt in der Entfaltung dieses Potenzials liegt die Errungenschaft der „dokumentarischen Inszenierung“ von Rimini Protokoll.

---

<sup>1117</sup> Fischer-Lichte: *Performativität*, a. a. O., S. 54-58.

<sup>1118</sup> Nikitin: „Der unzuverlässige Zeuge“, „“, in: Nikitin, Schlewitt und Brenk (Hg.): *Dokument, Fälschung, Wirklichkeit*, a. a. O., S. 19.

#### 6.4 Falsche Gemeinschaften, utopische Gemeinschaften.

##### René Pollesch: *Kill your Darlings! Streets of Berladelphia*

Der Autor und Regisseur René Pollesch zählt zweifellos zu den produktivsten und erfolgreichsten Theatermachern im deutschsprachigen Theater der Gegenwart. Seine Theatertexte, die durch den gemeinsamen Arbeitsprozess während der Probenzeit entstehen, thematisieren vor allem den Versuch aller Beteiligten, mit ihrer eigenen Lebens- und Arbeitssituation inmitten einer durchökonomisierten, immer unübersichtlicher werdenden Welt zurechtzukommen. Polleschs postdramatische Texte verzichten auf Strukturelemente des Dramas wie Handlung und definierbare, voneinander abgrenzbare Figuren. Stattdessen greift der Autor gern auf theoretische Diskurse, von Baudrillard bis Agamben, zurück, die er mittels Montagetechniken verbindet und assoziativ mit Pop- und Filmzitate verknüpft. In der Aufführung kommt es zu einer bemerkenswerten Diskrepanz zwischen Text, Sprechen und Sprechern/-innen. Diese Diskrepanz richtet sich gegen die konventionelle Einfühlung in eine Rolle<sup>1119</sup> und manifestiert sich oft durch ein rasendes Sprechtempo oder durch einen abrupten, absurden Wechsel zwischen Sprechen und Schreien.

*Kill your Darlings! Streets of Berladelphia*, das am 18.01.2012 seine Premiere an der Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz in Berlin feierte, ist ein Stück für einen Einzeldarsteller, Fabian Hinrichs,<sup>1120</sup> und einen Turner-Chor mit den „15 besten Turner Berlins“<sup>1121</sup> (wie es im Text heißt). Hinrichs und die Turner/-innen bleiben die meiste Zeit der Aufführung zusammen auf der Bühne präsent und interagieren auf körperlicher Ebene. Auf sprachlicher Ebene kommt ihnen jedoch eine deutlich unterschiedliche Funktion zu: Der Text ist als Monolog des Darstellers verfasst, während es sich bei den Turner/-innen um einen stummen Bewegungschor handelt, der auch Adressat von Hinrichs' Sprechen ist. Es gibt aber auch einen weiteren Unterschied zwischen Hinrichs und dem Chor, der entscheidend für den inhaltlichen Aufbau des Textes und

---

<sup>1119</sup> Vgl. Tim Schuster: *Räume, Denken. Das Theater René Polleschs und Laurent Chétouanes*, Berlin 2013, S. 164: „Text, Sprecher und Stimme fügen sich zu keiner geschlossenen Figur, in deren vermeintlichem Innenleben sie zur Deckung kommen würden, sondern prallen unverbunden aufeinander, so dass man als Zuschauer vor allem die Differenzen dieser Elemente wahrnimmt.“

<sup>1120</sup> In *Kill your Darlings* trat Hinrichs zum dritten Mal als Solist in einem Stück Polleschs auf, nach *Ich schau dir in die Augen, gesellschaftlicher Verblendungszusammenhang!* (Volksbühne Berlin, 2010) und *Der perfekte Tag. Ruhrtrilogie Teil 3* (Ringlokschuppen Mülheim, 2010).

<sup>1121</sup> René Pollesch: „Kill your Darlings! Streets of Berladelphia“, in: ders.: *Kill your Darlings. Stücke*, Reinbek bei Hamburg 2014, S. 285-322, hier S. 316. Im Folgenden beziehen sich alle im Text angegebenen Seitenzahlen in Klammern auf diese Ausgabe des Textes.

der Aufführung ist: Während Hinrichs im Text für sich selber steht, also mit dem ersten Buchstaben seines Vornamens (F) vorkommt – wie es bei Pollesch üblich ist – und keine fiktive Rolle übernimmt, steht der Chor für ein „Netzwerk“ und repräsentiert den Kapitalismus, wie es im Text ausdrücklich heißt.

Dieses Repräsentationsverhältnis scheint nicht nur undurchsichtig, rätselhaft und arbiträr, sondern auch angesichts Polleschs bewusst anti-repräsentationaler Theatersprache zusätzlich irreführend. Was hat eigentlich ein Chor von jungen Turnerinnen und Turnern mit dem abstrakten System „kapitalistisches Netzwerk“ zu tun? In dieser ‚Arbitrarität‘ ist aber die Komik des Textes verwurzelt, die zum Tragen kommt, wenn z. B. Hinrichs den Chor in zweiter Person Singular und mit folgenden Worten anspricht: „Nein! Nein! Nein! Ich gehe nicht mit dir ins Bett. Das kann ich nicht tun! Du bist ein Netzwerk! Nein! Auf keinen Fall! Du repräsentierst den KAPITALISMUS!“<sup>1122</sup> Ebenso funktioniert diese Chor/Netzwerk/Kapitalismus-Analogie als ein geeignetes Mittel, um (Selbst-)Ironie zu formulieren: „Der Kapitalismus (*Turner lösen Freeze und gehen zusammen*) tritt heute als Netzwerk (*F dreht sich um*) auf. (...) Gott sei Dank wissen wir Linken jetzt wieder, wie er aussieht.“ (293 f.) Ein Chor aus Turner/innen, in der Rolle eines Netzwerkes, das den Kapitalismus repräsentiert, stellt ein Paradox dar, das zugleich ironischerweise als ein außergewöhnliches, innovatives Theaterangebot präsentiert wird: „Wir haben Chöre gesehen der Arbeiter, wir haben Chöre gesehen des Proletariats und der kommunistischen Genossen, aber wie haben noch keinen Chor gesehen, der den Kapitalismus repräsentiert, aber mit dem haben wir es gerade zu tun, mit den Netzwerken!!!“ (292 f.)

Das Netzwerk als die herrschende gegenwärtige Gemeinschaftsform, in der sich die kapitalistischen Werte (Individualismus, Selbstvermarktung, Austauschbarkeit, Vernetzung) widerspiegeln, bringt die Diskussion auf das Thema der Gemeinschaft und des Zusammenseins, das im Zentrum des Textes und der Aufführung steht. Als Ausgangspunkt der Auseinandersetzung mit dieser Thematik und als inhaltlicher Hintergrund diente das Stück Bertolt Brechts *Untergang des Egoisten Fatzer*,<sup>1123</sup> in

---

<sup>1122</sup> Ebd., S. 293.

<sup>1123</sup> *Kill your Darlings! Streets of Berladelphia* war Polleschs Beitrag zum Programm „Fatzer geht über die Alpen. Eine theatrale Erprobung“, eine Kooperation der Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz Berlin mit dem Teatro Stabile Torino (Italien), im Rahmen des „Wanderlust“-Projektes der Kulturstiftung des Bundes (Zeitraum: September 2010 – Februar 2012). Pollesch und sein Team waren zunächst an einer Bearbeitung und Neuschreibung von Brechts *Fatzer*-Fragment interessiert. Da aber Brechts Erben einen solchen Umgang mit Brechts Text nicht genehmigten, verzichteten die Künstler auf diesen Plan. Vgl. Fabian Hinrichs: „Macht es für Euch! Interview mit Fabian Hinrichs zu *Kill your*

dem das schwierige Verhältnis zwischen dem Einzelnen und der Gemeinschaft problematisiert wird.<sup>1124</sup> Der Bezug zu Brecht ist aber nicht nur inhaltlich präsent, sondern wird in der Aufführung auch optisch klar demonstriert: Auf der von Bert Neumann gestalteten Bühne ist ein hölzerner Planwagen platziert, den man direkt mit dem von Mutter Courage assoziiert – und den Hinrichs später, einen Kartoffelsack tragend, über die Bühne zieht. Außerdem gibt es auf der Bühnenrampe ein aufgespannter Vorhang, auf dem, als Hinrichs ihn einmal kurz zuzieht, das Wort ‚Fatzer‘ zu lesen ist. Darüber hinaus gibt es in Polleschs Text zwei Zitate aus dem *Fatzer*-Fragment, die in der Aufführung als solche markiert werden: Hinrichs klatscht in beiden Fällen in die Hände und leitet beim ersten Mal das Zitat noch mit dem Satz ein: „Und jetzt ein Text aus dem Glitzerfragment von Bertolt Brecht“.<sup>1125</sup>

„Was verbindet uns?“ lautet die wiederkehrende Frage, die sich als roter Faden durch Polleschs Text zieht. Dabei wird die Frage vorwiegend aus einer negativen Perspektive heraus behandelt: Es wird das Fehlen der Verbindlichkeit als Hauptsymptom aller zwischenmenschlichen Beziehungen konstatiert, die sich deshalb nicht als haltbar, sondern im Gegenteil als flüchtig und austauschbar erweisen. In diesem Sinne stiften die gängigen Formen des Zusammenseins oder der Geselligkeit keine wirkliche Gemeinschaft, sondern werden nur als „der Phantomschmerz einer fehlenden Gemeinschaft“<sup>1126</sup> empfunden, wie es Pollesch in einem Gespräch mit Sebastian Kirsch auf den Punkt gebracht hat. Es geht also in seinem Text um falsche, scheinbare, imaginäre Gemeinschaften, in denen das „Wir“ nur als eine reine

---

*Darlings! Streets of Berladelphia*“, in: Matthias Naumann und Michael Wehren (Hg.): *Räume, Orte, Kollektive* (Mühlheimer Fatzerbücher 2), Berlin 2013, S. 153-170, hier S. 153 f. Tim Schuster zufolge entspreche dieses offensichtliche Ausstellen des Zitats als Zitat genau Brechts Theorie des Gestus. Vgl. Tim Schuster: „Pizza essen mit Fatzer. René Polleschs *Kill your Darlings! Streets of Berladelphia*“, in: Naumann und Wehren (Hg.): *Räume, Orte, Kollektive*, a. a. O., S., S. 174-188, hier S. 180.

<sup>1124</sup> Vgl. Matthias Naumann und Mayte Zimmermann (Hg.): *In Gemeinschaft und als Einzelne* (Mühlheimer Fatzerbücher 3), Berlin 2014. Die Beiträge dieses Bandes beleuchten aus verschiedenen Perspektiven die „Fragen, Verhältnisse und Konflikte von Gemeinschaft und Einzelem\_Einzelnem im und ausgehend von *Fatzer*“ (ebd., Einleitung, S. 7) und binden sie in unterschiedliche diskursive Kontexte ein, wodurch auch unterschiedliche Akzentuierungen des Gemeinschaftsbegriffs zur Sprache kommen. Außerdem werden im Band die Theaterarbeiten dokumentiert, die im Rahmen der Dritten Fatzer Tage (d. h., der dritten Folge des jährlichen Festivals/Symposiums, das seit 2011 von dem Ringlokschuppen Mülheim an der Ruhr veranstaltet wird) gezeigt wurden.

<sup>1125</sup> Tim Schuster zufolge entspreche dieses offensichtliche Ausstellen des Zitats als Zitat genau Brechts Theorie des Gestus. Vgl. Tim Schuster: „Pizza essen mit Fatzer. René Polleschs *Kill your Darlings! Streets of Berladelphia*“, in: Naumann und Wehren (Hg.): *Räume, Orte, Kollektive*, a. a. O., S., S. 174-188, hier S. 180.

<sup>1126</sup> René Pollesch: „Phantomschmerz einer fehlenden Gemeinschaft. Der Autor und Regisseur René Pollesch im Gespräch mit Sebastian Kirsch“, in: *Theater der Zeit* 3 (2012), S. 48.

Addierung von Ichs existiere,<sup>1127</sup> und in denen „man sich lediglich erzählt, dass man etwas miteinander zu tun hat“.<sup>1128</sup>

In dieser Hinsicht schlägt der Text einen kritischen Ton an und versucht zugleich eine Antwort auf die Frage „Was verbindet uns?“ zu geben. Die Antwort, die schließlich gegen Ende des Textes gegeben wird, klingt äußerst klar und einfach: Eine Liebe, die verbindet, solle die Grundlage jeder (man versteht auch: politischen) Gemeinschaft sein: „Das wollen doch alle. Dass und die Liebe verbindet, und wenn sie das bei uns beiden schon nicht macht, und nur in niemand und in zu viele zerfällt, wie soll den ein ‚Wir‘ hier überhaupt gelingen?“ (319)

Während im Text ein Mangel der Gemeinschaft oder eine Unzulänglichkeit der vorhandenen Formen von Gemeinschaft konstatiert wird, wird in der Aufführung das Thema der Gemeinschaft auf drei Ebenen sichtbar: Erstens, stellt der Chor eine Gemeinschaft dar, die optisch und beweglich als einheitlich erscheint. Die Turner/-innen tragen alle Leibchen, „sind also uniformiert“<sup>1129</sup>, und bewegen sich in einem klar definierten Rahmen, führen mit ihren Körpern bestimmte Formationen aus, wodurch „wechselnde Konstellationen“<sup>1130</sup> entstehen. Da aber die Turner/-innen keine Figuren verkörpern, gestalten sie diesen Rahmen jeden Abend erneut durch ihre Handlungen performativ mit. Dabei spielen ihre exponierte Leiblichkeit sowie der dynamische, rhythmische Charakter ihrer Bewegungen eine wichtige Rolle.<sup>1131</sup> Zugleich werden ihre realen Gefühle (wie Verlegenheit oder Scham) und Reaktionen (z. B. Lachen) nicht verhüllt, sondern vielmehr gezeigt, weisen auf ihre performative Präsenz hin und vermitteln so „das Leben in der Formation“.<sup>1132</sup>

Zweitens: Wird durch das gemeinsame Agieren der Turner/-innen als Gruppe eine Art Gemeinschaftlichkeit produziert, so ist diese Gemeinschaftlichkeit auch in der Interaktion zwischen Hinrichs und dem Chor zu finden. Das Sprechen, die Gesten und

---

<sup>1127</sup> Ebd.

<sup>1128</sup> Ebd.

<sup>1129</sup> Hinrichs: „Macht es für Euch!“, in: Naumann und Wehren (Hg.): *Räume, Orte, Kollektive*, a. a. O., S. 162.

<sup>1130</sup> Schuster: „Pizza essen mit Fatzer“, in: Naumann und Wehren (Hg.): *Räume, Orte, Kollektive*, a. a. O., S. 186.

<sup>1131</sup> Vgl. Matthias Warstat: *Theatrale Gemeinschaften. Zur Festkultur der Arbeiterbewegung 1918-33*, Tübingen und Basel 2005, insbes. „I. Teil: Performativierung“, S. 57-169. Warstats Studie untersucht am Beispiel der Feste der Weimarer Arbeiterbewegung die Konstitution von theatralen Gemeinschaften und macht dabei auf die Performativierungsprozesse aufmerksam, die für diese Konstitution von Bedeutung sind.

<sup>1132</sup> Hinrichs: „Macht es für Euch!“, in: Naumann und Wehren (Hg.): *Räume, Orte, Kollektive*, a. a. O., S. 162.

die Bewegungen Hinrichs' stehen während der ganzen Aufführungsdauer im engen Zusammenhang mit den Bewegungen, den Formationen und den Übungen der Turner/-innen, und vice versa, sodass sich eine Kette von Aktionen und Reaktionen bildet. Allerdings kommt Hinrichs durch sein monologisches Sprechen die Rolle eines Leiters und zugleich eines Showmasters zu, der für den Ablauf des Abends verantwortlich ist. Am deutlichsten wird die leitende Rolle Hinrichs' gegen das Ende der Aufführung sichtbar, wenn er den Chor auffordert: „Jetzt sag doch auch mal was!“ (314), worauf der Chor für einen kurzen Moment sein Schweigen bricht, mit dem Satz „Ich bin ein ziemlich lockerer Haufen“ (314) antwortet und ihn sogar, der Aufforderung Hinrichs folgend („lauter!“), zweimal wiederholt. Kurz darauf erklärt Hinrichs den Turner/-innen – die inzwischen ihre Kostüme gegen schlichte Trainingskleidung eingetauscht, eine Schlange gebildet haben und im Wechsel Rad und Salto auf einer Matte schlagen – die Nützlichkeit des Mehrwerts im Kapitalismus: „Das ist sehr sehr gut“ (316), was die Turner/-innen da machen würden, erklärt Hinrichs, „aber würden Sie dafür 45 € in einer Mehrzweckhalle zahlen? (...) Dem Kapitalismus geht es ja leider um mehr als den Profit. Es geht darum, ihm einen Mehrwert zu verschaffen, einen Sinn, einen Geist.“ (316) Hinrichs gibt also ein Zeichen und die Bühne verwandelt sich zu einer Lichtshow, laute Musik tönt, er selber holt sich ein Krakenkostüm und zieht es an.

Diese überlegene Position Hinrichs, die auf seinem Sprechprivileg und -verhalten gegenüber dem stummen Chor beruht, wird jedoch durch deren körperlichen Interaktion umgekehrt. So gibt es viele Momente, in denen sich Hinrichs dem Chor ‚ergibt‘: Er wird von den Turner/-innen ‚verschluckt‘, nach vorne und nach hinten getragen, von einem zur anderen gehoben bzw. weitergereicht usw.

Drittens wird das Thema der Gemeinschaft auf die Relation zwischen den Bühnenakteuren/-innen und den Zuschauern/-innen hin szenisch behandelt. Diese Relation wird durch eine brechtsche Geste des Offenlegens und durch den Modus der Publikumsansprache initiiert: Hinrichs wendet sich mit seinem Sprechen und seinen Gesten an das Publikum, spricht direkt in den Zuschauerraum und lächelt komplizenhaft ins Publikum, auch wenn er im selben Moment den Chor in der zweiten Person Singular anspricht. Dabei wirkt Hinrichs monologisches Sprechen nie homogen, sondern zeichnet sich durch ständige Schnitte, abrupte Wechsel im Sprechtempo und -stil aus: Hinrichs oszilliert andauernd zwischen einem heiteren, leichten, spielerischen und einem melancholischen, fast elegischen Ton, wodurch seinem Sprechen eine anti-realistische, anti-psychologische Funktion zukommt.

Die durch die Adressierung erfolgende Einbeziehung der Zuschauer/-innen ist zugleich, wie immer bei Pollesch, an einen selbstreflexiven Vorgang gebunden, insofern auf der Bühne über die eigentlichen Produktions-, Darstellungs- und Rezeptionsbedingungen der Aufführung reflektiert wird: „Die besten Szenen werden Sie heute Abend nicht sehen, denn die würden wir alle nicht ertragen. Deswegen heißt der Abend ‚Kill your Darlings‘“ (289). Tim Schuster hat diese Beziehung zwischen Publikumsadressierung und selbstreflexivem Theaterdiskurs treffend beschrieben. Er weist darauf hin, dass sich Polleschs „Schreiben und (...) Theater“, wie er selber oft in Interviews erklärt, „nicht *primär* am Publikum orientieren, sondern an der Auseinandersetzung aller beteiligten Akteure mit ihrem Alltag. Da dieser aber gerade mit Fragen der Darstellung und des Theaters zu tun hat, wird die Auseinandersetzung, insofern sie nach Konkretion sucht, fast automatisch zu einem gemeinsamen, szenischen Denken des Darstellungsvorgangs. Und dies schließt ein Publikum eben gerade nicht aus, denn dieses ist eingeladen, die verhandelten Texte mitzuvollziehen.“<sup>1133</sup>

Merkwürdigerweise wird die Einbeziehung des Publikums in *Kill your Darlings* am Ende der Aufführung zurückgewiesen, wenn sich Hinrichs an die Zuschauer/-innen wendet und ankündigt: „Das war nicht für euch. Das haben wir nicht für euch gemacht. Das haben wir nie für euch gemacht! Nein! Sondern für uns. Das hier ist nicht für euch.“ (321) Viel mehr als eine bloße Geste der Provokation oder eine ironische Inversion, kann man dies mit Matthias Warstat als eine Art „Abwendung“<sup>1134</sup> betrachten, die einen Richtungswechsel darstellt: „hin zur Welt des Zuschauers – und wieder von dieser Welt weg.“<sup>1135</sup> Diese „elliptische Wendung“, so Warstat, „kann sich beliebig wiederholen, und sie verhindert kontinuierlich, dass Theater und Welt zu einfacher Deckung kommen.“<sup>1136</sup>

Darüber hinaus stellt diese Aussage einen diskreten Hinweis auf Brechts – in Bezug auf seine Lehrstücke entworfene – radikale Vorstellung eines Theaters ohne Publikum und ohne Proben dar.<sup>1137</sup> Fabian Hinrichs erklärte in einem Interview, dass diese Sätze nicht als Verneinung der Relation zwischen Darstellern/-innen und

---

<sup>1133</sup> Schuster: „Pizza essen mit Fatzer“, in: Naumann und Wehren (Hg.): *Räume, Orte, Kollektive*, a. a. O., S. 185.

<sup>1134</sup> Matthias Warstat: „Anwendung, Zuwendung, Abwendung. Weltverhältnisse des Theaters“, in: Myrna-Alice Prinz-Kiesbüye, Yvonne Schmidt, Pia Strickler (Hg.): *Theater und Öffentlichkeit. Theatervermittlung als Problem*, Zürich 2012, S. 189-197, hier S. 195 ff.

<sup>1135</sup> Ebd., S. 196.

<sup>1136</sup> Ebd.

<sup>1137</sup> Pollesch: „Phantomschmerz einer fehlenden Gemeinschaft“, a. a. O.

Zuschauern/-innen, sondern als Verlangen nach einer anderen, neuartigen Relation zwischen diesen beiden Polen verstanden werden sollen, welche über die „Dienstleistung“<sup>1138</sup> hinausgehe. Ein solches Verlangen sei, so Hinrichs in Anschluss an Kleist, als „dunkle Ahnung von dem, was fehlt“<sup>1139</sup> präsent, und in dieser Ahnung – die der Fortschritt oder die Aufklärung nicht aufkommen lassen – sei das Politische verborgen. „Indem es etwas aussetzt, diesem normalen synchronen Ablauf, dem wir jeden Tag ausgesetzt sind, dadurch wird Theater vielleicht politisch. Indem da Körper zu sehen sind, die anders miteinander umgehen, auch eine Ansprache, die anders ist als: ein Dienstleister sagt einem anderen Dienstleister irgendetwas.“<sup>1140</sup>

In seinem Text „Dialektisches Theater now! Brechts Entfremdungs-Effekt“<sup>1141</sup> bezieht sich Pollesch auf Brechts radikale Entwürfe eines Theaters ohne Publikum und ohne Proben und sieht darin einen Versuch, sich gegen die bloße Lesbarkeit oder Kommunizierbarkeit einer Theateraufführung und dadurch auch gegen die Unterwerfung unter den Konsens zu wehren. In Brechts Vorstellung von einem Theater, das auch ohne Publikum funktionieren würde, findet also Pollesch die Forderung nach einer „Kommunikation zwischen radikal unterschiedlichen Arten von Subjekten“, die er selber teilt.<sup>1142</sup>

In dieser Hinsicht kommt Pollesch dem Denken eines Jean-Luc Nancys sehr nah, der in seinem Buch *singulär plural sein* [*Être singulier pluriel*, 1996] explizit die Notwendigkeit eines Seins-in-der-Gemeinschaft hervorhebt, das nicht auf Homogenität, sondern im Gegenteil auf Unterschiedlichkeit, auf Differenzen aufbaut. So entspricht auch das ‚Mit‘ und das ‚Zwischen‘, das in *Kill your Darlings* sowohl als Mangel als auch als Forderung artikuliert wird, Nancys Konzept des ‚Mit-Seins‘, das von Martin Heidegger beeinflusst wurde und die Grundlage einer „pluralen Ontologie“<sup>1143</sup> darstellt. Und genauso wie Nancy, dem es darum geht, Fragen, „welche die gemeinschaftliche Existenz betreffen, überhaupt erst wieder als *politische* Fragen erkennbar werden zu lassen“,<sup>1144</sup> entwirft Pollesch in *Kill your Darlings* auch die Utopie eines politischen Gemeinsam-seins, das auf einem anderen Konzept von

---

<sup>1138</sup> Hinrichs: „Macht es für Euch!“, in: Naumann und Wehren (Hg.): *Räume, Orte, Kollektive*, a. a. O., S. 165.

<sup>1139</sup> Ebd.

<sup>1140</sup> Ebd.

<sup>1141</sup> René Pollesch: „Dialektisches Theater now! Brechts Entfremdungs-Effekt“, in: ders.: *Liebe ist kälter als das Kapital. Stücke – Texte – Interviews*, S. 301-305.

<sup>1142</sup> Ebd., S. 303.

<sup>1143</sup> Jean-Luc Nancy: *singulär plural sein*, übers. v. Ulrich Müller-Schöll, durchgesehen. Neuaufl., Zürich 2012 (2004), S. 11.

<sup>1144</sup> Lars Gertenbach, Henning Laux, Hartmut Rosa und David Strecker: *Theorien der Gemeinschaft. Zur Einführung*, Hamburg 2010, S. 172.

Gemeinschaft beruht als den bekannten.<sup>1145</sup> Nicht zuletzt hängt die Möglichkeit einer anderen Gemeinschaft von der Möglichkeit einer anderen Ansprache ab, auf die sich Hinrichs in dem oben zitierten Interview-Ausschnitt bezieht, und die in der Aufführung die unerlässliche Bedingung für Hinrichs monologisches Sprechen darstellt. „Denn die Anrede ist das Mit selbst, und nicht das, was angesprochen werden soll“,<sup>1146</sup> schreibt Nancy.

## 6.5 Fazit

Das politische Potenzial der Monologizität kann grundsätzlich auf zwei Wegen entfaltet werden:

Erstens kann die monologische Form und Situation verwendet werden, um das Sprechen als Herrschaftsinstrument zu entlarven. Ist die Monologizität in Bachtins Theorie mit Autorität und Dogmatismus verbunden, so kann diese Verbindung in einem Text oder noch mehr auf der Bühne gerade durch ihre Vorführung und Kontextualisierung in ihrer Bedeutung umgekehrt werden. Das heißt, ein auf der Repräsentationsebene dogmatisch und autoritär wirkender monologischer Diskurs kann durch seine Einbettung in den Inszenierungskontext (das heißt, durch seine Einbindung in die szenische Vielstimmigkeit und Vieldeutigkeit) als ein Mittel verwendet werden, um auf Herrschaftsdiskurse und -mechanismen hinzuweisen, sie zu hinterfragen und zu entlarven. In diesem Kapitel habe ich zwei unterschiedliche Anwendungen dieser Methoden anhand von Elfriede Jelineks *Rechnitz (Der Würgeengel)* in der Regie von Jossi Wieler und Falk Richters Text und Inszenierung von *Unter Eis* untersucht.

Genauer: In Richters *Unter Eis* deutet das monologische Aneinander-Vorbeireden der Personen im Text und in der Aufführung auf die Unmöglichkeit von Dialog und Konflikt und somit auf ein Demokratiedefizit hin: auf die Herrschaftsstrukturen eines Systems, das alternative Ansätze bekämpft, indem es sie in seine eigene Logik integriert. In Jelineks *Rechnitz (Der Würgeengel)* wird durch ein vielstimmiges, mäanderndes, geschwätziges und widersprüchliches Sprechen das Thema der historischen Erinnerung und Verantwortung behandelt und auf die systematische Relativierung, Verschleierung und Verdrängung der NS-Verbrechen verwiesen. In

---

<sup>1145</sup> Vgl. Schuster: „Pizza essen mit Fatzer“, in: Naumann und Wehren (Hg.): *Räume, Orte, Kollektive*, a. a. O., S. 187.

<sup>1146</sup> Nancy: *singulär plural sein*, a. a. O., S. 14.

Wielers Inszenierung des Textes wird insbesondere durch den Kontrast zwischen Sprechen und Handeln, durch die Leichtigkeit des vorherrschenden Sprech- und Darstellungsmodus und durch die komplizenhafte Publikumsansprache eine ironische, kritische Haltung deutlich.

Die zweite Art und Weise, auf die der politische Charakter der Monologizität in den Vordergrund tritt, lässt sich in Aufführungen konstatieren, in denen die Sozialität als Grundbedingung für die Monologizität erforscht wird. Diesen Aspekt habe ich anhand von Rimini Protokolls *Wallenstein* und René Polleschs *Kill your Darlings! Streets of Berladelphia* untersucht. In dem ersteren wird der Monolog als öffentliche Rede auf die Frage der Verantwortung bezogen, die entscheidend sowohl für die Selbstdarstellung der Akteure/-innen als auch für die Wahrnehmung seitens der Zuschauer und Zuschauerinnen erscheint, die eine kritische Haltung gegenüber der szenischen Ambivalenz und Polyphonie einnehmen sollen. Es werden dabei zwei verschiedene Dimensionen der Verantwortung aufgezeigt und praktiziert: eine ethische und eine soziale. Erstere bezieht sich auf die bewusst gestaltete Selbstdarstellung der Akteure/-innen, die einen selbstreflexiven Vorgang einschließt und mit der Bereitschaft der Beteiligten verbunden ist, alle möglichen Konsequenzen ihres öffentlichen Sich-Zeigens zu tragen. Die zweite Art der Verantwortung hängt mit dem Wahrnehmungsprozess der Zuschauer/-innen zusammen: Diese werden durch den Modus der Adressierung aufgefordert, die unterschiedlichen politischen und individuellen Perspektiven und Standpunkte zu berücksichtigen und kritisch zu beurteilen, zum Bühnengeschehen Stellung zu nehmen und auf diese Weise ihre Rolle als aktive soziale Subjekte wahrzunehmen.

In *Kill your Darlings* wird auf der Basis der verschiedenen Adressierungsmechanismen, die durch das monologische Sprechen aktiviert werden, das Verhältnis zwischen dem Einzelnen und der Gemeinschaft beleuchtet, wobei es zwischen einem realen und einem utopischen Gemeinschaftskonzept unterschieden wird: Zum einen thematisiert Polleschs Text das Fehlen der Verbindlichkeit als Hauptsymptom aller zwischenmenschlichen Beziehungen, die sich als fluid und austauschbar erweisen und mit denen sich deshalb keine wirkliche Gemeinschaft (inklusive der politischen Gemeinschaft) aufbauen lässt. Zum anderen wird in der Aufführung die Möglichkeit einer anderen, alternativen Gemeinschaft erprobt, der die Theatersituation als Modell dienen kann. Aus diesem Grund muss die Relation

zwischen Bühne und Publikum ständig neu verhandelt und definiert werden, Differenzen und Widersprüche einbeziehen und sich somit der bloßen Lesbarkeit und Kommunizierbarkeit der Aufführung widersetzen.

## SCHLUSSBETRACHTUNG

Die vorliegende Arbeit zielte darauf ab, die starke Hinwendung zum Monolog, die sich im europäischen Theater und Theaterschreiben seit den 1960er Jahren konstatieren lässt, zu thematisieren, ihr auf den Grund zu gehen, sie theaterhistorisch einzuordnen und ästhetisch zu verorten. Dabei wurde das Ziel verfolgt, die neuen monologischen Formen, die im Rahmen dieser Monologisierung des Theaterdiskurses entstanden, unter die Lupe zu nehmen und sie adäquat zu beschreiben und kritisch zu analysieren. Den Gegenstand der Arbeit stellten nicht-dramatische bzw. postdramatische Theatertexte und -aufführungen dar, die sich zeitlich von den 1960er Jahren bis zur Gegenwart erstrecken und in denen die monologische Form als Organisationsprinzip zugrunde gelegt wird, oder zumindest eine signifikante Funktion innerhalb der Struktur des jeweiligen Werkes erfüllt.

Zwischen den in der Arbeit behandelten monologischen Formen gibt es signifikante Unterschiede, die einerseits auf das unterschiedliche Material (Text oder Aufführung) zurückzuführen sind, andererseits ästhetischer, inhaltlicher oder formaler Natur sind und auf eine Vielfalt verschiedener Richtungen, Merkmale, Strategien, Inhalte und Problematiken hinweisen. Die vielschichtige Darstellung dieser Unterschiede war darauf angelegt, der Vielzahl und Heterogenität der einzelnen Formen gerecht zu werden, die die Monologisierung des Diskurses im zeitgenössischen Theater und Theaterschreiben annimmt.

Dabei diente der von Michail Bachtins dialogischer Theorie übernommene aber neu konzeptualisierte Begriff der Monologizität als theoretische Kategorie, um die unterschiedlichen monologischen Theater- und Theatertextformen auf eine gemeinsame konzeptuelle Basis hin zu untersuchen und ihre wichtigsten gemeinsamen Form- und Strukturelemente herauszuarbeiten.

Neben der Auseinandersetzung mit der Theorie Bachtins benötigte ich für mein Dissertationsprojekt eine theaterhistorische und theatertheoretische Kontextualisierung, um es in den theaterwissenschaftlichen Kontext einzuordnen und an bestimmten Theoriedebatten in der Theaterwissenschaft anzuknüpfen. Daher habe ich zunächst (in den ersten zwei Kapiteln der Arbeit) einen Blick zum einen auf die Rezeption des Monologs in der Dramentheorie und zum anderen auf die historische Entwicklung des Monologs im europäischen Drama und Theater seit der Antike geworfen. Mit diesem Rückblick wollte ich die Distanz zur dramatischen Tradition des Monologs in der

Praxis wie auch in der Theorie als Voraussetzung für seine Neuentdeckung und Erneuerung in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts verständlich machen. Des Weiteren habe ich diese starke Hinwendung zum Monolog und die neue Ästhetik des Monologischen im Kontext der Entwicklungen im europäischen Theater und in der Dramatik seit den 1960er Jahren untersucht. Dabei verfolgte ich auch hier einen interdisziplinären Ansatz, da ich die Ansicht vertrete, dass die Aufwertung des Monologischen im Theater und Theaterschreiben nicht nur durch theaterinterne Entwicklungen ermöglicht wurde, sondern ebenso durch Entwicklungen in anderen Künsten, vor allem in der Literatur und der Performance-Kunst ästhetisch mitbestimmt wurde, was einerseits zur Literarisierung und andererseits zur Performativierung des Theatermonologs führte.

Die ausgewählten Beispiele sind in zwei große Themenbereiche gegliedert, denen je ein Analysekapitel gewidmet ist: Kapitel 5 handelt von den subjektbezogenen, Kapitel 6 von den politischen Dimensionen der neuen monologischen Formen. Die Analyse der Beispiele konzentrierte sich jeweils auf einen bestimmten Aspekt, dem innerhalb der untersuchten Thematik eine besondere Bedeutung zukommt. Gemeinsam sollten die Beispiele eine möglichst große Bandbreite der Themen und ästhetischen Verfahren abdecken, die mit der Verwendung des Monologs in Theatertexten seit den 1960er Jahren sowie im Gegenwartstheater verbunden sind. Eine systematische Typologie der zeitgenössischen monologischen Formen war jedoch nicht Ziel dieser Arbeit.

Abschließend möchte ich vier kapitelübergreifende Thesen formulieren, in denen die Ergebnisse der Untersuchung zusammengefasst werden:

1) *Monologizität bedeutet eine Abwendung nicht nur vom Dialog, sondern auch vom traditionellen Monolog.* Dies hängt einerseits mit der bewusst nicht-dramatischen, nicht-repräsentationalen Ästhetik der neuen monologischen Theatertexte und Bühnenarbeiten zusammen, die sich von der dramatischen Tradition des Monologs deutlich abgrenzt: Als Teil einer dialogischen Struktur erfüllte der Monolog traditionell bestimmte dramatische Funktionen (Übermittlung von Informationen über die Vorgeschichte und/oder das außerszenische Geschehen, bessere Verbindung der einzelnen Szenen, Charakterisierung, Ausdruck von Emotionen und intimen Gedanken, Überwindung eines Dilemmas, Vorbereitung auf die künftige Handlung usw.). Die

Hinwendung zum Monolog seit den 1960er Jahren brachte eine Öffnung, Neuerfindung und -verwendung der monologischen Form mit sich, die sich somit von ihrer bisherigen Funktionalität emanzipierte. Es kommt zu einer Verselbständigung der Sprache und des Sprechens, zur Hervorhebung ihrer materiellen Aspekte und zur Erforschung des Sprachmechanismus, der nun keinem dramatischen Zweck mehr dient, sondern vielmehr das eigentliche Geschehen darstellt.

Andererseits drückt sich die Distanz zwischen Monologizität und traditionellem Monolog in dem veränderten Verhältnis von Sprechen und Sprecher/-in aus: Im Unterschied zum traditionellen Monolog wird in den neuen monologischen Formen das sprechende Subjekt („speaking subject“<sup>1147</sup>) nicht als Voraussetzung für das monologische Sprechen betrachtet. Vielmehr wird es erst in dem Sprechen und durch das Sprechen hervorgebracht und konstituiert und zugleich problematisiert, infrage gestellt, destabilisiert und/oder dekonstruiert.

Darüber hinaus lässt sich eine weitere grundsätzliche Verschiebung konstatieren: Anders als im dramatischen Theater beschränkt sich das Monologische in den „nicht-mehr-dramatischen“ bzw. postdramatischen Theatertexten und Aufführungen nicht nur auf die Ebene der Artikulierung des Sprachmaterials, sondern findet sich ebenso auf der Ebene der Strukturierung des Diskurses. Das heißt, das Monologische geht über die Grenzen des Monologs hinaus und lässt sich als grundsätzliches Strukturmerkmal eines Textes oder einer Aufführung erkennen.

2) *Monologizität ist ein gattungsübergreifendes Phänomen.* Die monologische Form und Struktur stellt das Verbindungselement zwischen Theatertexten und Bühnenarbeiten dar, die sich allesamt von dem dramatisch-dialogischen Modell emanzipieren wollen. Ästhetisch entfaltet sich Monologizität im Spannungsfeld zwischen Literarisierung und Performativierung, lässt sich also von der Annäherung an die Literatur einerseits und an die Performance-Kunst andererseits beeinflussen und mitbestimmen. Die beiden Prozesse der Literarisierung und der Performativierung beziehen sich gleichermaßen auf den Monolog als Theatertextform und auf den Monolog als Theaterform. So lassen sich insgesamt vier ästhetische Verfahren beobachten: erstens die Literarisierung des monologischen Theatertextes, zweitens die Performativierung des monologischen Theatertextes, drittens die Literarisierung des Bühnenmonologs und viertens die Performativierung des Bühnenmonologs. In allen Fällen ist das monologische Sprechen als Ereignis zu denken, das die Sprache in Szene

---

<sup>1147</sup> Heddon: *Autobiography and Performance*, a. a. O., S. 3.

setzt, sie als dynamischen Prozess vorstellt und mittels Textualität oder Performativität entfalten lässt.

3) *Monologizität ist ein plurales Phänomen.* Monologizität ist durch Polyphonie und Heterogenität gekennzeichnet. Dies hängt mit der Unmöglichkeit einer einheitlichen Rede und eines einheitlichen Redesubjekts zusammen. Der plurale, polyphone Charakter der Monologizität drückt sich erstens im Sprechen, zweitens in dem/der Sprechenden und drittens in der Komposition des Werkes (Text oder Aufführung) aus.

Das monologische Sprechen ist prozesshaft. Dabei entfaltet es sich in den meisten Fällen nicht linear, sondern diskontinuierlich, assoziativ oder repetitiv. Außerdem setzt es sich oft aus disparaten Diskurselementen, Redeformen und -einheiten zusammen und weist so in seinem Inneren eine bruchstückhafte, heterogene Struktur auf. Auf der Bühne lässt sich die monologische Polyphonie in den wechselnden Sprechweisen, -stilen und -tempi innerhalb des Sprechens eines Akteurs/einer Akteurin beobachten, sowie in den wechselnden, aneinander vorbeiredenden und/oder miteinander verwobenen monologischen Stimmen verschiedener Akteure/-innen. Dementsprechend erscheint das monologisierende Subjekt, das vom Sprechvorgang abhängt, als instabil, fragmentarisch, gespalten, nicht identisch mit sich selbst, zerissen, multipel, transindividuell, hybrid oder diffus. Anstelle eines einheitlichen, kohärenten Redesubjekts trifft man oft auf temporäre, wechselnde Sprecher- und Subjektpositionen. Ebenfalls schließt die monologisch aufgebaute Komposition unterschiedliche Perspektiven ein und baut somit auf Widersprüchlichkeit und Ambiguität auf.

4) *Monologizität ist ein intersubjektives, kommunikatives Phänomen.* Monologizität ist wesentlich durch die Präsenz des/der anderen und durch die Beziehung zur Alterität bestimmt. Die Aufnahme der Alterität führt einerseits zur pluralen, polyphonen, heterogenen Verfasstheit des monologischen Diskurses. Andererseits wird die Wechselbeziehung zwischen Identität und Alterität, zwischen dem Eigenen und dem Fremden bzw. dem Anderen durch die Adressierung des monologischen Sprechens realisiert. Im Text kann diese Adressierung die Form einer Ansprache an ein fiktives Gegenüber, d. h. an einen stummen Zuhörer/eine stumme ZuhörerIn annehmen (inneres Kommunikationssystem). Die Adressierung kann aber auch lediglich eine Sprachfunktion darstellen, indem ein ‚Du‘ oder ein ‚Ihr‘ eingeführt

wird, das auf keine (außerhalb des monologischen Sprechens) existierende Figur verweist, das aber dem Sprechen eine Richtung verleiht.

Auf der Bühne hat die „doppelte Adressierung der Rede“<sup>1148</sup> zur Folge, dass das monologische Sprechen immer an die Bühnenpartner/-innen (sofern es sie gibt, d. h. sofern die monologisierende Person nicht allein auf der Bühne steht) und zugleich an das Publikum gerichtet ist. In den neuen monologischen Theaterformen lässt sich eine Intensivierung der realen Kommunikation zwischen Bühne und Publikum erkennen, die auf der Basis einer indirekten (manchmal auch direkten) Publikumsansprache performativ erfolgt. Diese durch das Durchbrechen der vierten Wand ermöglichte Publikumsadressierung bezieht die Zuschauer/-innen in das reale Hier und Jetzt der Aufführung mit ein und fordert sie auf, ihre Rolle als aktive Empfänger/-innen wahrzunehmen und sich an der Aushandlung des Sinns der Aufführung zu beteiligen.

---

<sup>1148</sup> Roselt: „Dialog/Monolog“, in: Fischer-Lichte, Kolesch und Warstat (Hg.): *Metzler Lexikon Theatertheorie*, a. a. O., S. 68.

## BIBLIOGRAPHIE

### Primärliteratur

- Bernhard, Thomas: „Minetti“, in: ders.: *Stücke 2 (Der Präsident, Die Berühmten, Minetti, Immanuel Kant)*, Frankfurt am Main 1988, S. 203-250.
- Dimitriadis, Dimitris: *Homériade*, hg. v. Dimitra Kondylaki, dt. Übers. v. Birgit Hildebrand, Atelier Européen de la Traduction (Scène Nationale d'Orléans), 2006 (digitale Ausgabe).
- Goetz, Rainald: *Abfall für alle. Roman eines Jahres*, Frankfurt am Main 1999.
- *Celebration. Texte und Bilder zur Nacht*, Frankfurt am Main 1999.
  - *Jeff Koons*, Frankfurt am Main 1998.
- Jelinek, Elfriede: „Rechnitz (Der Würgeengel)“, in: dies.: *Drei Stücke: Die Kontrakte des Kaufmanns / Rechnitz (Der Würgeengel) / Über Tiere*, Reinbek bei Hamburg 2009, S. 53-205.
- Kane, Sarah: „Crave“, in: dies.: *Complete Plays*, London 2001, S. 153-201.
- Loher, Dea: *Das letzte Feuer / Land ohne Worte*, Frankfurt am Main 2008.
- *Magazin des Glücks*, Frankfurt am Main, 2002.
  - *Diebe*, Frankfurt am Main 2010.
- Minyana, Philippe: „Chambres“, in: ders.: *Chambres / Inventaires / André*, 3. Aufl., Montreuil 2012 (1988), S. 5-34.
- (Dt. Übers.) „Sechs Zellen“, übers. v. Frank Heibert, in: *Scène 1. Fünf französische Theaterstücke*, hg. v. Renate Schäfer, Frankfurt am Main 1999, S. 213-250.
- Pollesch, René: „Kill your Darlings! Streets of Berladelphia“, in: ders.: *Kill your Darlings. Stücke*, Reinbek bei Hamburg 2014, S. 285-322.
- Richter, Falk: „Unter Eis“, in: ders.: *Unter Eis. Stücke*, Frankfurt am Main 2005, S. 433-476.

## Sekundärliteratur

- Abrams, M. H. und Geoffrey Galt Harpham: *A Glossary of Literary Terms*, 10. Aufl., Boston 2012.
- Adorno, Theodor W.: „Versuch, das Endspiel zu verstehen“, in: ders.: *Noten zur Literatur*, Frankfurt am Main 1981, S. 281-321.
- *Ästhetische Theorie*, hg. v. Gretel Adorno und Rolf Tiedemann, 13. Aufl., Frankfurt am Main 1993 (1973).
- Aristoteles: *Poetik*, übers. u. hg. v. Manfred Fuhrmann, bibl. erg. Ausg., Stuttgart 1994.
- Arnold, Morris LeRoy: *The Soliloquies of Shakespeare. A Study in Technic*, New York 1965 (1911).
- Asmuth, Bernhard: *Einführung in die Dramenanalyse*, 7. aktual. und erweit. Aufl., Stuttgart und Weimar 2009.
- „Monolog“ in: Harald Fricke (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Bd. 2: H-O, Berlin 2000, S. 629 ff.
- Augustine of Hippo: *Soliloquies. Augustine's Inner Dialogue*, übers. v. Kim Paffenroth, hg. v. John E. Rotelle, 2. Aufl., New York 2008 (2000).
- Bachtin, Michail: *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*, übers. v. Gabriele Leupold, hg. v. Renate Lachmann, 2. Aufl., Frankfurt am Main 1998 (1987).
- *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur*, hg. u. übers. v. Alexander Kaempfe, Frankfurt am Main 1996.
- *Probleme der Poetik Dostoevskijs*, übers. v. Adelheid Schramm, München 1985.
- „Das Wort im Roman“, in: ders.: *Die Ästhetik des Wortes*, übers. v. Rainer Grübel und Sabine Reese hg. v. Rainer Grübel, Frankfurt am Main 1979, S. 154-300.
- Bakhtin, M. M.: „The Problem of Speech Genres“, in: ders.: *Speech Genres and Other Late Essays*, übers. v. Vern W. McGee, hg. v. Caryl Emerson und Michael Holquist, Austin, Texas 1987, S. 60-102.
- „The Problem of the Text in Linguistics, Philology, and the Human Sciences: An Experiment in Philosophical Analysis“, in: ders.: *Speech Genres and Other Late Essays*, a. a. O., S. 103-131.
- Bahr, Hermann: „Die Überwindung des Naturalismus“, in: ders.: *Zur Überwindung des Naturalismus. Theoretische Schriften 1887-1904*, hg. v. Gotthart Wunberg, Stuttgart u. a. 1968, S. 33-102.
- Baldick, Chris: *The Oxford Dictionary of Literary Terms*, 3. Aufl., Oxford 2008.

- Bandelin, Carl Frederick: *Browning and the premises of the dramatic monologue*, Diss., Yale Univ., 1979.
- Barner, Wilfried: „Die Monodie“, in: *Die Bauformen der griechischen Tragödie*, hg. v. Walter Jens, München 1971, S. 277-320.
- Barnhart, Robert K. (Hg.): *The Barnhart Dictionary of Etymology*, New York 1988.
- Barth, Markus: *Lebenskunst im Alltag. Analyse der Werke von Peter Handke, Thomas Bernhard und Brigitte Kronauer*, Wiesbaden 1998.
- Barthes, Roland: *Über mich selbst*, übers. v. Jürgen Hoch, München 1978.  
– *Roland Barthes*, Paris 1975.
- Barthofer, Alfred: „King Lear in Dinkelsbühl. Historisch-Biographisches zu Thomas Bernhards Theaterstück *Minetti*“, in: *Maske und Kothurn* 23.2 (1977), S. 159-172.
- Baur, Detlev: *Der Chor im Theater des 20. Jahrhunderts. Typologie des theatralen Mittels Chor*, Tübingen 1999.
- Bayerdörfer, Hans-Peter: „Zurück zu ‚grossen Texten‘? Dramaturgie im heutigen Erzähltheater“, in: Artur Pelka und Stefan Tigges (Hg.): *Das Drama nach dem Drama. Verwandlungen dramatischer Formen in Deutschland seit 1945*, Bielefeld 2011, S. 159-182.  
– „Drama/Dramentheorie“, in: *Metzler Lexikon Theatertheorie*, hg. v. Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch u. Matthias Warstat, 2. Aufl., Stuttgart 2014 (2005), S. 76-84.  
– „Vom Drama zum Theatertext? Unmaßgebliches zur Einführung“, in: ders. (Hg.): *Vom Drama zum Theatertext? Zur Situation der Dramatik in Ländern Mitteleuropas*, hg. in Verb. mit Małgorzata Leyko u. Evelyn Deutsch-Schreiner, Tübingen 2007, S. 1-14.  
– „»Le partenaire«. Form- und problemgeschichtliche Beobachtungen zu Monolog und Monodrama im 20. Jahrhundert“, in: Jürgen Brummack (Hg.): *Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. Festschrift für Richard Brinkmann*, Tübingen 1981, S. 529-563.  
– „Überbrettel und Überdrama. Zum Verhältnis von literarischem Kabarett und Experimentierbühne“, in: *Literatur und Theater im Wilhelminischen Zeitalter*, hg. v. Hans-Peter Bayerdörfer, Karl-Otto Conrady und Helmut Schanze, Tübingen 1978, S. 292-325.
- Becker, Joachim: *Nicht-Ich-Identität. Ästhetische Subjektivität in Samuel Becketts Arbeiten für Theater, Radio, Film und Fernsehen*, Tübingen 1998.

- Becker, Peter von: „Wir leben auf einem Berg von Leichen und Schmerz. Gespräch mit Elfriede Jelinek“, *Theater heute* 9 (1992), S. 1-9.
- Bell, Elizabeth: „“Orchids in the Arctic”. Women’s Autobiographical Performances as Mentoring“, in: Lynn C. Miller, Jaqueline Taylor und M. Heather Carver (Hg.): *Voices Made Flesh. Performing Women’s Autobiography*, Madison 2003, S. 301-318.
- Benjamin, Walter: „Was ist das epische Theater? Eine Studie zu Brecht“ [Erste Fassung], in: ders.: *Versuche über Brecht*, hg. v. Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main 1966, S. 7-21.
- Benn, Gottfried: „Probleme der Lyrik“, in: ders.: *Das Hauptwerk*, hg. v. Marguerite Schlüter, Bd. 2.: Essays, Reden, Vorträge, Wiesbaden und München 1980, S. 1058-1096.
- Bennett-Matteo, Susan: „Bakhtin: The disputed texts“, in: R. Kirk Belknap und Dilworth B. Parkinson (Hg.): *Deseret Language and Linguistic Society. Selected Papers from the Proceedings*, Provo 1986, S. 124-129.
- Berg, Jan / Hügel, Hans Otto und Kurzenberger, Hajo (Hg.), *Authentizität als Darstellung*, Hildesheim 1997.
- Birkenhauer, Theresia: „Nicht Realismus, sondern Realität. Das politische im zeitgenössische Theater“, in: Alexandra Kleihues (Hg.): *Realitätseffekte. Ästhetische Repräsentationen des Alltäglichen im 20. Jahrhundert*, München 2008, S. 115-133.  
– *Schauplatz der Sprache – das Theater als Ort der Literatur: Maeterlinck, Cechov, Genet, Beckett, Müller*, Berlin 2005.
- Blanchot, Maurice: „Where now? Who now“, übers. v. Richard Howard, in: S. E. Gontarski (Hg.): *On Beckett. Essays and Criticism*, London und New York 2014 (2012), S. 111-117.  
– *The Infinite Conversation*, übers. v. Susan Hanson, Minneapolis 1993.
- Blume, Horst-Dieter: *Einführung in das antike Theaterwesen*, 3. Aufl., Darmstadt 1991.
- Blundell, John: *Menander and the Monologue*, Göttingen 1980.
- Borchmeyer, Dieter: „Theater (und Literatur)“, in: Dieter Borchmeyer und Viktor Žmegač (Hg.): *Moderne Literatur in Grundbegriffen*, 2. neu bearb. Aufl., Tübingen 1994, S. 420-430.
- Bosse, Jan und von Düffel, John: „Romane, Romane! Prosatexte auf dem dramatischen Prüfstand: ein Gespräch mit dem Regisseur Jan Bosse und dem Autor und Dramaturgen John von Düffel“, in: *Theater heute* 11 (2008), S. 12-15.

- Brandstetter, Gabrielle: „Geschichte(n) Erzählen im Performance/Theater der neunziger Jahre“, in: Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch und Christel Weiler (Hg.): *Transformationen. Theater der neunziger Jahre*, Berlin 1999, S. 27-42.
- Brater, Enoch: „The “I” in Beckett’s *Not I*“, in: *Twentieth Century Literature*, 20.3 (1974), S. 189-200.
- Braun, Karlheinz: „Sätze zum MonoDrama“, Einleitung in: ders. (Hg.): *MonoDramen im Verlag der Autoren*, Frankfurt am Main 2014, S. 9-20.
- Brecht, Bertolt: „Literarisierung des Theaters. Anmerkungen zur *Dreigroschenoper*“, in: ders.: *Schriften zum Theater. Über eine nicht-aristotelische Dramatik*, Berlin und Frankfurt am Main 1960, S. 29-36.
- Buck, Theo: „»Man muß die Menschheit lieben«. Zum ästhetischen Programm Georg Büchners“, in: Heinz Ludwig Arnold (Hg.): *Georg Büchner III. Sonderband Text und Kritik*, München 1981, S. 15-34.
- Burdorf, Dieter / Fasbender, Christoph / Moeninghoff, Burkhard (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen*, 3. völlig neu bearb. Aufl., Stuttgart 2007.
- Butzer, Günter: *Soliloquium. Theorie und Geschichte des Selbstgesprächs in der europäischen Literatur*, München 2008.
- Bühler, Karl: *Sprachtheorie: Die Darstellungsfunktion der Sprache*, 3. Aufl., Stuttgart und New York 1999 (1934).
- Burkhard, Barbara: „Dr. Otto Wallenstein“, in: *Theater heute* 8/9 August/September 2005, <http://www.rimini-protokoll.de/website/de/text/dr-otto-wallenstein-1>, zuletzt abgerufen am 10.06.2017.
- Byron, Glennis: *Dramatic monologue*, London 2003.
- Carleton, Francis B.: *The dramatic monologue: vox humana*, Salzburg 1977.
- Cary, Philip: *Augustine’s Invention of the Inner Self. The Legacy of a Christian Platonist*, Oxford 2000.
- Castorf, Frank: „Nicht Realismus sondern Realität. Frank Castorf spricht über seine Arbeit“, in: Carl Hegemann (Hg.): *Politik und Verbrechen. Einbruch der Realität*, 2002, S. 71-79.
- Cixous, Hélène: „Une passion: l’un peu moins que rien“, in: Tom Bishop und Raymond Federman (Hg.): *Samuel Beckett: Cahier*, Cahier de l’Herne 31, Paris 1976, S. 396-413.

- Clark, Katerina and Holquist, Michael: „A continuing dialogue“, in *Slavic and East European Journal* 30 (1) (1986), S. 96-102.
- Clemen, Wolfgang: *Shakespeares Monologe. Ein Zugang zu seiner dramatischen Kunst*, München 1985.
- Cohn, Dorrit: *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton 1983 (1978).
- Cohn, Ruby: *Just Play: Beckett's Theater*, Princeton, New Jersey 1980.
- Corvin, Michel (Hg.): *Philippe Minyana, ou la parole visible*, Paris 2000.
- Critchley, Simon: „Lecture 3: Know happiness – on Beckett“, in: ders.: „Very Little... Almost Nothing“, London and New York 1997, S. 141-180.
- Cuddon, John A.: *A Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. 5. Aufl., Chichester 2013.
- Curry, Samuel S.: *Browning and the dramatic monologue. Nature and interpretation of an overlooked form of literature*, New York 1965.
- Czirak, Adam: *Partizipation der Blicke. Szenerien des Sehens und Gesehenwerdens in Theater und Performance*, Bielefeld 2012.
- „Subjektwerdung im Blick. Die Szene des Gesehenwerdens“, in: Friedemann Kreuder, Michael Bachmann, Julia Pfahl und Dorothea Volz (Hg.): *Theater und Subjektkonstitution. Theatrale Praktiken zwischen Affirmation und Subversion*, Bielefeld 2012, S. 275-283.
- Danan, Joseph: *Le Théâtre de la pensée*, Rouen 1995.
- de Man, Paul: „Autobiographie als Maskenspiel“, in: ders.: *Die Ideologie des Ästhetischen*, hg. v. Christoph Menke, Frankfurt am Main 1993, S. 131-146.
- (Original:) „Autobiography as De-facement“, in: *Modern Language Notes*, 94.5, (1979), S. 919-930.
- Demmer, Sibylle: *Untersuchungen zu Form und Geschichte des Monodramas* (= Kölner Germanistische Studien 16), Köln und Wien 1982.
- Denzler, Bruno: *Der Monolog bei Terenz*, Zürich 1968.
- Derrida, Jacques: *Die Stimme und das Phänomen. Einführung in das Problem des Zeichens in der Phänomenologie Husserls*, übers. v. Hans-Dieter Gondek, 3. Aufl., Frankfurt am Main 2015 (2003).
- „Die soufflierte Rede“, in: ders.: *Die Schrift und die Differenz*, Frankfurt am Main 1976, S. 259-301.

- *Grammatologie*, übers. v. Hans-Jörg Rheinberger und Hans Zischler, Frankfurt am Main 1974.
- Deubner, Paula: „*Into the Light*“ – *Selbst und Transparenz in den Dramen Sarah Kanes*, Trier 2012.
- Diamantakou-Agathou, Kaiti: „Les Cassandres de la crise. Le paradigme de l’œuvre dramatique de Dimitris Dimitriadis“, in: Maria Litsardaki, Marie Makropoulou und Kalliopi Exarchou (Hg.): *Les Mots en spectacle. Mélanges en l’honneur d’Aphrodite Sivetidou*, Paris 2016, S. 45-62.
- Dössel, Christine: „Die Obszönität des Bösen. Elfriede Jelinek: ‚Rechnitz‘“, in: *Süddeutsche Zeitung*, 01.12.2008, <http://www.sueddeutsche.de/muenchen/elfriede-jelinek-rechnitz-die-obszoenitaet-des-boesen-1.367886>, zuletzt abgerufen am 10.06.2017.
- Dreyse, Miriam und Malzacher, Florian (Hg.): *Experten des Alltags. Das Theater von Rimini Protokoll*, Berlin 2007.
- Düsel, Friedrich: *Der dramatische Monolog in der Poetik des 17. und 18. Jahrhunderts und in den Dramen Lessings*, Hamburg 1897, Repr. Kraus, Nendeln 1977.
- Ehrenbrink, Petra: *Sprecher im Wandel. Zur Gestaltung der Sprecherfigur im englischen dramatic monologue des 19. und 20. Jahrhunderts*, Göttingen 1993.
- Ehrstine, Glenn: „Präsenzverwaltung. Die Regulierung des Spielrahmens durch den Proklamator und andere *expositores ludi*“, in: Ingrid Kasten und Erika Fischer-Lichte (Hg.): *Transformationen des Religiösen. Performativität und Textualität im geistlichen Spiel*, Berlin 2007, S. 63-79.
- Eke, Norbert Otto: „Welt-Kunst-Beobachtung. Rainald Goetz und das Theater“, in: Heinz Ludwig Arnold (Hg.): *Text + Kritik* 190 (2011) (Sonderband Rainald Goetz), S. 52-67.
- Elam, Keir: „Dead heads: damnation-narration in the “dramaticules”“, in: John Pilling (Hg.): *The Cambridge Companion to Beckett*, Cambridge 1994, S. 145-166.
- Erbse, Hartmut: *Studien zum Prolog der Euripideischen Tragödie*, Berlin und New York 1984.
- Esslin, Martin: *Das Theater des Absurden. Von Beckett bis Pinter*, erw. Neuausg., Reinbek bei Hamburg 1987 (1965).
- Exarchou, Kalliopi: *Δημήτρης Δημητριάδης. Το θέατρο του ανθρωπισμού [Dimitris Dimitriadis. Das Theater des Humanismus]*, Athen 2016.

- „L’impact de l’aventure poétique dans le théâtre de Dimitris Dimitriadis“, in Eliane Beauvilis (Hg.): *Quand la scène fait appel. Le théâtre contemporain et le poétique*, Paris 2014, S. 181-193.
- Fiebach, Joachim: *Manifeste europäischen Theaters. Grotowski bis Schleeff*, Berlin 2003.
- Finnern, Volker: *Der Mythos des Alleinseins. Die Texte Thomas Bernhards*, Frankfurt am Main und Bern 1987.
- Fischer-Lichte, Erika: *Performativität. Eine Einführung*, Bielefeld 2012.
- „Theater und Fest. Anmerkungen zum Verhältnis von Theatralität und Ritualität in den geistlichen Spielen des Mittelalters“, in: Ingrid Kasten und Erika Fischer-Lichte (Hg.): *Transformationen des Religiösen. Performativität und Textualität im geistlichen Spiel*, hg. v., Berlin 2007, S. 3-17.
  - *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt am Main 2004.
  - „Grenzgänge und Tauschhandel. Auf dem Wege zu einer performativen Kultur“, Einleitung in: Erika Fischer-Lichte, Friedemann Kreuder und Isabel Pflug (Hg.): *Theater seit den 60er Jahren. Grenzgänge der Neo-Avantgarde*, Tübingen und Basel 1998, S. 1-20.
  - „Verwandlung als ästhetische Kategorie. Zur Entwicklung einer neuen Ästhetik des Performativen“, in Fischer-Lichte, Kreuder und Pflug (Hg.): *Theater seit den 60er Jahren*, a. a. O., S. 21-91.
  - *Semiotik des Theaters. Eine Einführung*, Bd. 1: Das System der theatralischen Zeichen, 3. Aufl., Tübingen 1994.
  - *Kurze Geschichte des deutschen Theaters*, Tübingen und Basel 1993.
  - *Geschichte des Dramas. Epochen der Identität auf dem Theater von den Antike bis zur Gegenwart*, 2., überarb. und erw. Aufl., Tübingen und Basel 1999, Bd. 1: Von der Antike bis zur deutschen Klassik, und Bd. 2: Von der Romantik bis zur Gegenwart.
- Fischer-Lichte, Erika / Gronau, Barbara / Schouten, Sabine und Weiler, Christel (Hg.): *Wege der Wahrnehmung. Authentizität, Reflexivität und Aufmerksamkeit im zeitgenössischen Theater*, Berlin 2006.
- Floek, Wilfried: „Vom Regietheater zum Texttheater? Tendenzen und Probleme des französischen Gegenwartstheaters“, in: Konrad Schoell (Hg.): *Literatur und Theater im gegenwärtigen Frankreich. Opposition und Konvergenz*, Mainzer Forschungen zu Drama und Theater Bd. 7, Tübingen 1991, S. 1-18.
- Forsyth, Alison und Megson, Christ (Hg.): *Get Real. Documentary Theatre Past and*

- Present*, Basingstoke und New York 2009.
- Franz, Rudolf: *Der Monolog und Ibsen*, Halle a. S. 1908.
- Fuchs, Elinor: *The Death of Character. Perspectives on Theatre after Modernism*, Bloomington und Indianapolis 1996.
- Gale, Maggie B. and Gardner, Viv (Hg.): *Auto/biography and Identity. Women, Theatre and Performance*, Manchester 2004.
- Gamper, Herbert: „Einerseits Wissenschaft, Kunststücke andererseits. Zum Theater Thomas Bernhards“, in: Heinz-Ludwig Arnold (Hg.): *Thomas Bernhard, Text+Kritik* 1974, Heft 43, München 1974, S. 9-21.
- Gergen, Kenneth J. und Gergen, Mary M.: „Narrative and the self as relationship“, in: *Advances in experimental social psychology* 21.1 (1988), S. 17-56.
- Gertenbach, Lars / Laux, Henning / Rosa Hartmut / Strecker, David: *Theorien der Gemeinschaft. Zur Einführung*, Hamburg 2010.
- Goffman, Erving: *Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag*, übers. v. Peter Weber-Schäfer, München 1969.
- *Encounters. Two studies in the sociology of interaction*, Indianapolis u. a. 1961.
- Gollwitzer, Ingeborg: *Die Prolog- und Expositionstechnik der griechischen Tragödie mit besonderer Berücksichtigung des Euripides*, München 1937.
- Gottsched, Johann Christoph: *Ausgewählte Werke*, hg. v. Joachim Birke u. Brigitte Birke, Bd. 6: *Versuch einer kritischen Dichtkunst*, Teil 2, Berlin 1973.
- Grace, Sherill and Wasserman, Jerry (Hg.): *Theatre and AutoBiography. Writing and Performing Lives in Theory and Practice*, Vancouver 2006, S. 13-29.
- Grimm, Reinhold (Hg.): *Episches Theater*, 3. Aufl., Köln 1972 (1966).
- Gritzner, Karoline: „Post(Modern) Subjectivity and the New Expressionism: Howard Barker, Sarah Kane, and Forced Entertainment“, in: *Contemporary Theatre Review* 18:3 (2008), S. 328-340.
- Grübel, Rainer: „Zur Ästhetik des Wortes bei Michail M. Bachtin“, in: Michail M. Bachtin: *Die Ästhetik des Wortes*, hg. v. Rainer Grübel, Frankfurt am Main 1979, S. 21-88.
- Grüter, Irene: „Zwischen den Ritzen des Alltäglichen. Rimini Protokoll und ihr Projekt Wallenstein. Ein Originaltonbeitrag, aufgezeichnet von Irene Grüter, [http://www.nachtkritik.de/index.php?view=article&id=32%3Arimini-protokoll-und-ihr-projekt-wallenstein&option=com\\_content&Itemid=60](http://www.nachtkritik.de/index.php?view=article&id=32%3Arimini-protokoll-und-ihr-projekt-wallenstein&option=com_content&Itemid=60), zuletzt abgerufen am 10.06.2017.

- Gumbrecht, Hans Ulrich: „Tod des Subjekts als Ekstase der Subjektivität“, in: Robert Weinmann und H. U. Gumbrecht (Hg.): *Postmoderne – globale Differenz*, Frankfurt am Main 1991, S. 307-312.
- Haas, Birgit: „Editorial. Dramenpoetik 2007 – Wohin geht das deutschsprachige Drama“, in: dies. (Hg.): *Dramenpoetik 2007. Einblicke in die Herstellung des Theatertextes*, Hildesheim u. a. 2009, S. 7-32.
- *Plädoyer für ein dramatisches Drama*, Wien 2007.
- *Das Theater von Dea Loher: Brecht und (k)ein Ende*, Bielefeld 2006.
- Hage, Volker und Höbel, Wolfgang: „„Ein Hau ins Lächerliche“. Der Schriftsteller Rainald Goetz über sein Theaterstück ‚Jeff Koons‘, den US-Skandalkünstler gleichen Namens und den Mut, über die kitschigen Aspekte des Lebens zu schreiben“, in: *Der Spiegel* 50 (1999), S. 250-253.
- Helgard Haug / Kaegi, Stefan / Daniel Wetzel [Rimini Protokoll]: *ABCD*, hg. v. Johannes Birgfeld, Berlin 2012.
- Heddon, Deirdre: *Autobiography and Performance*, Hampshire 2008.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Werke 13: Vorlesungen über die Ästhetik I*, hg. v. Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel, Frankfurt am Main 1970.
- *Werke 15: Vorlesungen über die Ästhetik III*, hg. v. Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel, 3. Aufl., Frankfurt am Main 1993 (1970).
- Hinrichs, Fabian: „Macht es für Euch! Interview mit Fabian Hinrichs zu *Kill your Darlings! Streets of Berladelphia*“, in: Matthias Naumann und Michael Wehren (Hg.): *Räume, Orte, Kollektive* (Mühlheimer Fatzerbücher 2), Berlin 2013, S. 153-170.
- Hirsh, James: *Shakespeare and the History of Soliloquies*, Madison u. a. 2003.
- Höller, Hans: „„Es darf nichts Ganzes geben“ und „In meinen Büchern ist alles künstlich“. Eine Rekonstruktion des Gesellschaftsbilds von Thomas Bernhard aus der Form seiner Sprache“, in: Manfred Jurgensen (Hg.): *Thomas Bernhard. Annäherungen*, Bern und München 1981, S. 45-63.
- Holquist, Michael: *Dialogism. Bakhtin and his World*, 2. Aufl., London und New York 2005 (1990).
- Holzinger, Gregor: „„...daß mit relativ geringen Mitteln mit einem erfolgreichen Abschluß der Suche gerechnet werden kann.“ Das Massengrab von Rechnitz: eine Suche nach der Stecknadel im Heuhaufen“, in: Pia Janke, Teresa Kovacs und Christian Schenkermayr (Hg.): *„Die endlose Unschuldigkeit“*. Elfriede Jelineks Rechnitz (Der Würgeengel), Wien 2010, S. 114-122.

- Horn, Peter: „»Ich meine für menschliche Dinge müsse man auch menschliche Ausdrücke finden.« Die Sprache der Philosophie und die Sprache der Dichtung bei Georg Büchner“, in: Hubert Gersch, Thomas Michael Mayer und Günter Oesterle (Hg.): *Georg Büchner Jahrbuch 2*, Marburg 1982, S. 209-226.
- Howe, Elisabeth A.: *Stages of self. The dramatic monologues of Laforgue, Valéry and Mallarmé*, New York 1996.
- Hulfeld, Stefan: „Improvisationscomœdie – Drama und Maskenspiel im 16. – 18. Jahrhundert“, in: Peter W. Marx (Hg.): *Handbuch Drama. Theorie, Analyse, Geschichte*, Stuttgart und Weimar 2012, S. 224-230.
- Huntemann, Willi: *Artistik und Rollenspiel. Das System Thomas Bernhard*, Würzburg 1990.
- Hürsch, Irmgard: *Der Monolog im deutschen Drama von Lessing bis Hebbel*, Winterthur 1947.
- Jakobson, Roman: „Linguistics and Poetics“, in: Thomas A. Sebeok (Hg.): *Style in Language*, Cambridge, Massachusetts, 1964.
- Jannidis, Fotis / Lauer, Gerhard / Martínez, Matías / Winko, Simone (Hg.): *Die Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs*, Tübingen 1999.
- Jelinek, Elfriede: „Die Leere öffnen (für, über Jossi Wieler)“, in: Hajo Kurzenberger (Hg.): *Jossi Wieler – Theater*, Berlin und Köln 2011, S. 103-124.
- „Diese falsche und verlogene Unschuldigkeit Österreichs ist wirklich immer mein Thema gewesen‘. Elfriede Jelinek im Gespräch mit Pia Janke“, in: Pia Janke, Teresa Kovacs und Christian Schenkermayr (Hg.): *„Die endlose Unschuldigkeit“*. *Elfriede Jelineks Rechnitz* (Der Würgeengel), Wien 2010, S. 17-23.
- Karschnia, Alexander: „Wir suchen Darsteller mit Rollen, die sie schon geprobt haben. Helgard Haug und Daniel Wetzl im Gespräch“, in: Katrin Tiedemann und Frank Raddatz (Hg.): *Reality strikes back. Tage vor dem Bildersturm. Eine Debatte zum Einbruch der Wirklichkeit in den Bühnenraum*, Berlin 2007 S. 160-174.
- Kayser, Wolfgang: *Das sprachliche Kunstwerk. Eine Einführung in die Literaturwissenschaft*, 20. Aufl., Tübingen und Basel 1992 (1948).
- Keim, Katharina: *Theatralität in den späten Dramen Heiner Müllers*, Tübingen 1995.
- Kempen, Anke von: „Rhetorik und Antirhetorik“, in: Roland Borgards und Harald Neumeyer (Hg.): *Büchner-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart und Weimar 2009, S. 288-293.

- Kennedy, Andrew K.: *Dramatic Dialogue. The Dialogue of Personal Encounter*, Cambridge 1983.
- „Mutations of the Soliloquy – *Not I to Rockaby*“, in: Robin J. Davis und Lance St. J. Butler (Hg.): *'Make Sense who May'. Essays on Samuel Beckett's Later Works*, Irish Literary Studies 30, Totowa, New Jersey 1989, S. 30-35.
- Kindermann, Heinz: *Theatergeschichte Europas*, 1. Band: Das Theater der Antike und des Mittelalters, 2., verb. und erg. Aufl., Salzburg 1966.
- Klotz, Volker: *Geschlossene und offene Form im Drama*, München 1972.
- Klug, Christian: *Thomas Bernhards Theaterstücke*, Stuttgart 1991.
- Kluge, Friedrich: *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*, neu bearb. v. Elmar Seebold, 25. Aufl., Berlin und Boston 2011.
- Knape, Joachim und Kramer, Olaf (Hg.): *Rhetorik und Sprachkunst bei Thomas Bernhard*, Würzburg 2011.
- Knowlson, James und Pilling, John: *Frescoes of the Skull. The Later Prose and Drama of Samuel Beckett*, London 1979.
- Kohlmeier, Astrid: *Vom Roman zum Theatertext. Eine vergleichende Studie am Beispiel der ‚Leiden des jungen Werther‘ von Johann Wolfgang Goethe*, Saarbrücken 2010.
- Kolesch, Doris: „Ästhetik“, in: Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch und Matthias Warstat (Hg.): *Metzler Lexikon Theatertheorie*, 2. aktual. u. erweit. Aufl., Stuttgart und Weimar 2014 (2005), S. 6-13.
- „Gefühl“, in: *Metzler Lexikon Theatertheorie*, a. a. O., S. 123-128.
  - „Natürlichkeit“, in: *Metzler Lexikon Theatertheorie*, a. a. O., S. 230-234.
  - „Präsenz“, in: *Metzler Lexikon Theatertheorie*, a. a. O., S. 267-270.
  - „Situation“, in: *Metzler Lexikon Theatertheorie*, a. a. O., S. 328 f.
  - „Textualität“, in: *Metzler Lexikon Theatertheorie*, a. a. O., S. 357-359.
  - „Ästhetik der Präsenz: Theater-Stimmen“, in: Josef Früchtl und Jörg Zimmermann (Hg.): *Ästhetik der Inszenierung*, 5. Aufl., Frankfurt am Main 2013 (2001), S. 260-275.
  - *Theater der Emotionen. Ästhetik und Politik zur Zeit Ludwigs XIV*, Frankfurt am Main 2006.
  - „Szenen der Stimme. Zur stimmlich-auditiven Dimension des Gegenwartstheaters“, in: Heinz Ludwig Arnold (Hg.): *Theater fürs 21. Jahrhundert*, Sonderband text + kritik, München 2004, S. 156-165.
  - „Ästhetik der Präsenz. Die Stimme in *EIN SPORTSTÜCK* (Einar Schleaf) und *GIULIO CESARE* (Societas Raffaello Sanzio)“, in: Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch

- und Christel Weiler (Hg.): *Transformationen. Theater der neunziger Jahre*, Berlin 1999, S. 57-69.
- Kondylaki, Dimitra: *Ο θεατρικός Δημήτρης Δημητριάδης. Εξερευνώντας τη δυνατότητα του αναπάντεχου*. [Der Theaterautor Dimitris Dimitriadis. Erforschung der Möglichkeit des Unerwarteten], Athen 2015.
- „Un écrivain grec“, in: *Au Sud de l'est. Les cultures des balkans*, 3 (2007), S. 43-45.
- Kotte, Andreas: *Theaterwissenschaft. Eine Einführung*, Köln 2005.
- Kovacs, Teresa: *Drama als Störung. Elfriede Jelineks Konzept des Sekundärdramas*, Bielefeld 2016.
- „Chronik der Ereignisse“, in: Pia Janke, Teresa Kovacs und Christian Schenkermayr (Hg.): „*Die endlose Unschuldigkeit*“. *Elfriede Jelineks Rechnitz* (Der Würgeengel), Wien 2010, S. 28-44.
- „Nimm hin und iß mein Fleisch“. Zum Kannibalismusmotiv im Epilog von Elfriede Jelineks *Rechnitz* (Der Würgeengel)“, in: Janke, Kovacs und Schenkermayr (Hg.): „*Die endlose Unschuldigkeit*“, a. a. O., S. 289-309.
- Kowalski, Edward: „Michail Bachtins Begriff der Dialoghaftigkeit. Genese und Tradition einer künstlerischen Denkform“, in: Michail M. Bachtin: *Untersuchungen zur Poetik und Theorie des Romans*, hg. v. Edward Kowalski und Michael Wegner, Berlin und Weimar 1986, S. 509-540.
- Kraus, Wolfgang: „Identität als Narration: Die narrative Konstruktion von Identitätsprojekten“, <http://web.fu-berlin.de/postmoderne-psych/berichte3/kraus.htm>, zuletzt abgerufen am 10.06.2017.
- Krauß, Henning / Kuhnle, Till R. / Plocher, Hanspeter (Hg.): *17. Jahrhundert. Theater*, Tübingen 2003.
- Kretz, Nicolette: „Grundelemente (1): Bausteine des Dramas (Figur, Handlung, Dialog)“, in: Peter W. Marx (Hg.): *Handbuch Drama. Theorie, Analyse, Geschichte*, Stuttgart und Weimar 2012, S. 105-121.
- Kreuder, Friedemann / Bachmann, Michael / Pfahl, Julia / Volz, Dorothea (Hg.): *Theater und Subjektkonstitution. Theatrale Praktiken zwischen Affirmation und Subversion*, Bielefeld 2012.
- Kreuder, Friedemann und Sörgel, Sabine: (Hg.): *Theater seit den 1990er Jahren. Der europäische Autorenboom im kulturpolitischen Kontext*, unter Mitarb. v. Pamela Schäfer, Mainzer Forschungen zu Drama und Theater, Bd. 39, Tübingen 2008.

- Kristeva, Julia: „Le mot, le dialogue et le roman“, in: *Σημειωτική [Séméiotiké]. Recherches pour une sémanalyse*, Paris 1969, S. 143-173.
- (Dt. Übers.): „Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman“, übers. v. Michael Korinman u. Heiner Stück, in: Jens Ihwe (Hg.): *Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven*, Bd. 3, Frankfurt am Main 1972, S. 345-375.
- Lachmann, Renate (Hg.): *Dialogizität*, München 1982.
- Langbaum, Robert Woodrow: *The poetry of experience. The dramatic monologue in modern literary tradition*, London 1957.
- Laudahn, Christine: „Einleitung – Zwischen Postdramatik und Dramatik“, in: dies.: *Zwischen Postdramatik und Dramatik. Ronald Schimmelpfennigs Raumentwürfe*, Tübingen 2012, S. 11-16.
- Laudenbach: „„Unter Eis“ – Interview Peter Laudenbach mit Falk Richter, in: *tip Berlin*, 04 April 2004, wiederveröffentlicht auf: <http://www.falkrichter.com/DE/article/7>, zuletzt abgerufen am 10.06.2017.
- Lehmann, Hans-Thies: *Tragödie und dramatisches Theater*, Berlin 2013.
- *Postdramatisches Theater*, 4. Aufl., Frankfurt am Main 2008 (1999).
- „Just a word on a page and there is the drama. Anmerkungen zum Text im postdramatischen Theater“, in: Heinz Ludwig Arnold (Hg.): *Theater fürs 21. Jahrhundert*, Sonderband text + kritik, München 2004, S. 26-33.
- *Das politische Schreiben. Essays zu Theatertexten*, Berlin 2002.
- „Die Gegenwart des Theaters“, in: Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch und Christel Weiler (Hg.): *Transformationen. Theater der neunziger Jahre*, Berlin 1999, S. 13-26.
- *Theater und Mythos. Die Konstitution des Subjekts im Diskurs der antiken Tragödie*, Stuttgart 1991.
- Lenz, Bernd: „Intertextualität und Gattungswechsel. Zur Transformation literarischer Gattungen, in: Ulrich Broich und Manfred Pfister (Hg.): *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*, Tübingen 1985, S. 158-178.
- Leo, Friedrich: *Der Monolog im Drama. Ein Beitrag zur griechisch-römischen Poetik*, Nendeln 1970 (Berlin 1908).
- Lesky, Albin: *Die tragische Dichtung der Hellenen*, 3., völlig Neubearb. u. erw. Aufl., Göttingen 1972.
- Lipinski, Birte: *Romane auf der Bühne. Form und Funktion von Dramatisierungen im deutschsprachigen Gegenwartstheater*, Forum Modernes Theater, Bd. 43, Tübingen 2014.

- Loehndorf Esther: *The master's voices. Robert Browning, the dramatic monologue, and modern poetry*, Tübingen und Basel 1996.
- Lommel, Michael: „Becketts und Bacons Münder“, in: Peter Seibert (Hg.): *Samuel Beckett und die Medien. Neue Perspektiven auf einen Medienkünstler des 20. Jahrhunderts*, Bielefeld 2008, S. 137-155.
- Malzacher, Florian: „Dramaturgien der Fürsorge und der Verunsicherung. Die Geschichte von Rimini Protokoll“, in: Miriam Dreysse und Florian Malzacher (Hg.): *Experten des Alltags. Das Theater von Rimini Protokoll*, Berlin 2007, S. 14-43.
- Manoschek, Walter: „Rechnitz, März 1945. Taten und Täter“, in: Pia Janke, Teresa Kovacs und Christian Schenkermayr (Hg.): *„Die endlose Unschuldigkeit“*. Elfriede Jelineks Rechnitz (Der Würgeengel), Wien 2010, S. 51-67.
- Martin, Carol (Hg.): *Dramaturgy of the Real on the World Stage*, Basingstoke und New York 2010.
- Martin, Loy D.: *Browning's dramatic monologues and the post-romantic subject*, Baltimore und London 1985.
- Martínez, Matías und Scheffel, Michael: *Einführung in die Erzähltheorie*, 9. erw. u. aktual. Auflage, München 2012 (1999).
- Martini, Fritz: „Die Poetik des Dramas im Sturm und Drang“, in: Reinhold Grimm (Hg.): *Deutsche Dramentheorien*, Bd. 1, Frankfurt am Main 1971, S. 123-166.
- Martino, Alberto: *Geschichte der dramatischen Theorien in Deutschland im 18. Jahrhundert. Teil I: Die Dramaturgie der Aufklärung (1730-80)*, Tübingen 1972.
- Marquardt, Eva: *Gegenrichtung. Entwicklungstendenzen in der Erzählprosa Thomas Bernhards*, Tübingen 1990.
- Matt, Peter von: „Der Monolog“, in: Werner Keller (Hg.): *Beiträge zur Poetik des Dramas*, Darmstadt 1976, S. 71-90.
- Matzke, Annemarie M.: „Von echten Menschen und wahren Performern“, in: Erika Fischer-Lichte, Barbara Gronau, Sabine Schouten und Christel Weiler (Hg.): *Wege der Wahrnehmung. Authentizität, Reflexivität und Aufmerksamkeit im zeitgenössischen Theater*, Berlin 2006, S. 39-47.
- Menke, Christoph: *Subjektivität*, in: Karlheinz Barck, Martin Fontius, Dieter Schlenstedt, Burkhard Steinwachs und Friedrich Wolfzettel (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe*, Bd. 5, Stuttgart und Weimar 2003, S. 734-787.
- Meuter, Norbert: *Narrative Identität. Das Problem der personalen Identität im Anschluß an Ernst Tugendhat, Niklas Luhmann und Paul Ricoeur*, Stuttgart 1995.

- Mittermayer, Manfred: *Thomas Bernhard. Eine Biographie*, Salzburg 2015.
- *Thomas Bernhard*, Stuttgart und Weimar 1995.
  - *Ich werden. Versuch einer Thomas-Bernhard-Lektüre*, Stuttgart 1988.
- Mohr, Jan und Stenzel, Julia: „Mittelalter – geistliches Spiel“, in: Peter W. Marx (Hg.): *Handbuch Drama. Theorie, Analyse, Geschichte*, Stuttgart und Weimar 2012, S. 209-214.
- Mouffe, Chantal: *Das demokratische Paradox*, übers. v. Oliver Marchart, Wien 2005.
- *Agonistik. Die Welt politisch denken*, übers. v. Richard Barth, Berlin 2014.
- Mouffe, Chantal und Laclau, Ernesto: *Hegemonie und radikale Demokratie. Zur Dekonstruktion des Marxismus*, übers. v. Michael Hintz und Gerd Vorwallner, Wien 1991.
- Mukařovský, Jan: „Dialog und Monolog“, in: ders.: *Kapitel aus der Poetik*, Frankfurt am Main 1967, S. 108-149.
- Müller, Heiner: „Literatur muss dem Theater Widerstand leisten. Ein Gespräch mit Horst Laube über die Langweiligkeit stimmiger Stücke und eine neue Dramaturgie, die den Zuschauer bewußt fordert“, in: ders.: *Werke*, Bd. 10: Gespräche 1. 1965-1987, hg. v. Frank Hörnigk, Frankfurt am Main 2008, S. 52-73.
- Müller, Regine: „Bloß keine Betroffenheit. Publikumsgespräch zu Elfriede Jelineks ‚Rechnitz (Der Würgeengel)‘“, <http://nachtkritik-stuecke09.de/elfriede-jelinek/publikumsgespraech>, zuletzt abgerufen am 10.06.2017.
- Müller, Tobi: „Berliner Mühlen“, in: *Frankfurter Rundschau*, 18.01.2010, <http://www.fr.de/kultur/theater/diebe-berliner-muehlen-a-1053721>, zuletzt abgerufen 10.06.2017.
- „Schiller auf der Bühne (3)“, in: *Tages-Anzeiger Zürich*, 17.06.2005, auf: <http://www.rimini-protokoll.de/website/de/text/schiller-auf-der-buehne-3>, zuletzt abgerufen am 10.06.2017.
- Müller, Wolfgang G.: „Das Ich im Dialog mit sich selbst. Bemerkungen zur Struktur des dramatischen Monologs von Shakespeare bis zu Samuel Beckett“, in: Richard Brinkmann und Walter Haug (Hg.): *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 56. Jg, LVI. Bd., Stuttgart 1982, S. 314-333.
- Muzelle, Alain: „Aparte“, in: Manfred Brauneck und Gérard Schneilin (Hg.): *Theaterlexikon. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles*, Hamburg 1986, S. 114.

- Nancy, Jean Luc: *singular plural sein*, übers. v. Ulrich Müller-Schöll, durchgeseh. Neuaufll., Zürich 2012 (2004).
- Naumann, Matthias und Zimmermann, Mayte (Hg.): *In Gemeinschaft und als Einzelne\_r* (Mülheimer Fatzerbücher 3), Berlin 2014.
- Nikitin, Boris: „Der unzuverlässige Zeuge. Zwölf Behauptungen über das Dokumentarische“, in: Boris Nikitin, Carena Schlewitt und Tobias Brenk (Hg.): *Dokument, Fälschung, Wirklichkeit. Materialband zum zeitgenössischen Dokumentarischen Theater*, Berlin 2014, S. 12-19.
- Ochs, Martina: *Eine Arbeit über meinen Stil / sehr interessant. Zum Sprechverhalten in Thomas Bernhards Theaterstücken*, Frankfurt am Main 2006.
- Oesterle, Günter: „Klassizismus, Romantik und Vormärz“, in: Roland Borgards und Harald Neumeyer (Hg.): *Büchner-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart und Weimar 2009, S. 299-305.
- Pavis, Patrice: *Le Théâtre contemporain. Analyse des textes de Sarraute à Vinaver*, Paris 2002; dt. Übers.: *Das französische Theater der Gegenwart. Textanalysen von Koltès bis Reza*, München 2008.
- *Dictionnaire du Théâtre. Termes et concepts de l'analyse théâtrale*, Paris 1980.
- Perlina, Nina: „Bakhtin-Medvedev-Voloshinov: An apple of discourse“, in: *The University of Ottawa Quaterly* 53 (1) (1987), S. 35-47.
- Peticzka, Robert: „Rechnitz – Technische Aspekte der Suche“, in: Pia Janke, Teresa Kovacs und Christian Schenkermayr (Hg.): „*Die endlose Unschuldigkeit*“. *Elfriede Jelineks Rechnitz* (Der Würgeengel), Wien 2010, S. 123-130.
- Petsch, Robert: *Wesen und Formen des Dramas*, Halle 1945.
- Pfahl, Julia: „Französische Klassik“, in: Peter W. Marx (Hg.): *Handbuch Drama. Theorie, Analyse, Geschichte*, Stuttgart und Weimar 2012, S. 244-250.
- Pfeifer, Wolfgang (Hg.): *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen*, erarb. im Zentralinstitut für Sprachwissenschaft Berlin, Bd. 2: M-Z, 2. Aufl., Berlin 1993.
- Pfister, Manfred: *Das Drama. Theorie und Analyse*, 8. Aufl., München 1994 (1977).
- Pflüger, Maja Sibylle: *Vom Dialog zur Dialogizität. Die Theaterästhetik von Elfriede Jelinek*, Tübingen und Basel 1996.
- Phelan, Peggy: „Survey“, in: Helena Reckitt (Hg.): *Art and Feminism*, S. 14-49.
- Pickard-Cambridge, Arthur Wallace: *Dithyramb Tragedy and Comedy*, 2. Aufl. hg. v. T. B. L. Webster, Oxford 1970.

- Pickering, Kenneth: *Key concepts in drama and performance*, 2. ed., Basingtoke 2010.
- Pietrzak-Franger, Monika und Voigts-Virchow, Eckart (Hg.): *Adaptations – Performing across Media and Genres*, Trier 2009.
- Platz-Waury, Elke: *Drama und Theater. Eine Einführung*, Tübingen 1980.
- Pollesch, René: „Phantomschmerz einer fehlenden Gemeinschaft. Der Autor und Regisseur René Pollesch im Gespräch mit Sebastian Kirsch“, in: *Theater der Zeit* 3 (2012), S. 48.
- „Dialektisches Theater now! Brechts Entfremdungs-Effekt“, in: ders.: *Liebe ist kälter als das Kapital. Stücke – Texte – Interviews*, S. 301-305.
- Poloni, Bernard und Beck, Wolfgang: „Monodrama“, in: *Theaterlexikon. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles*, hg. v. Manfred Brauneck und Gérard Schneilin, Hamburg 1986, S. 667.
- Poschmann, Gerda: *Der nicht mehr dramatische Theatertext. Aktuelle Bühnenstücke und ihre dramaturgische Analyse*, Tübingen 1997.
- Primavesi, Patrick: „Episches Theater“, in: Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch und Matthias Warstat (Hg.): *Metzler Lexikon Theatertheorie*, 2. aktual. u. erweit. Aufl., Stuttgart und Weimar 2014 (2005), S. 94 ff
- Raddatz, Frank M. (Hg.): *Brecht frißt Brecht. Neues episches Theater im 21. Jahrhundert*, Leipzig 2007.
- Rapp, Uri: *Handeln und Zuschauen. Untersuchungen über den theatersoziologischen Aspekt in der menschlichen Interaktion*, Darmstadt 1973.
- *Rolle, Interaktion, Spiel. Eine Einführung in die Theatersoziologie*, Böhlau 1993.
- Reckwitz, Andreas: *Subjekt*, 3. Aufl., Bielefeld 2012 (2008).
- Reinhard, Hartmut: „Das kranke Subjekt. Überlegungen zur monologischen Reduktion bei Thomas Bernhard“, in: *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, Neue Folge 26 (1976), S. 334-356.
- Remshardt, Ralf: „The Postdramatic Paradox: Theater as an Interventionist Medium in Falk Richter’s *Das System*“, in: Jill E. Twark und Axel Hildebrandt (Hg.): *Envisioning Social Justice in Contemporary German Culture*, Rochester, NY 2015, S. 227-250.
- Richter, Falk: „Das System wird gestartet. Anja Dürrschmidt im Gespräch mit Falk Richter“, in: ders.: *DAS SYSTEM. Materialien, Gespräche, Textfassungen zu „Unter Eis“*, hg. v. Anja Dürrschmidt, 2. erweit. Aufl., Berlin 2013 (2004), S. 54-67.
- Richter: „Jenseits der Sentimentalität. Falk Richter im Gespräch mit Thomas Thieme“, in: ders.: *DAS SYSTEM*, a. a. O., S. 123-134

- Richter, Virginia: „Frühe Neuzeit – das englische Drama“, in: Peter W. Marx (Hg.): *Handbuch Drama. Theorie, Analyse, Geschichte*, Stuttgart und Weimar 2012, S. 215-223.
- Ricoeur, Paul: *Zeit und Erzählung*, Bd. 3: *Die erzählte Zeit*, übers. v. Andreas Knop, München 1991;
- „Narrative Identity“, in: *Philosophy Today* 35 (1991), S. 73-81
- Robbe-Grillet, Alain: „Samuel Beckett ou la présence au théâtre“, in: ders.: *Pour un nouveau roman*, Paris 1961, S. 95-107.
- Roeder, Anke: „Ich will kein Theater. Ich will ein anderes Theater. Gespräch mit Elfriede Jelinek“, in: dies (Hg.): *Autorinnen. Herausforderungen an das Theater*, Frankfurt am Main 1989, S. 141-157.
- Roessler, Erwin W.: *The Soliloquy in German Drama*, New York 1966 (1915).
- Rohwer-Happe, Gisliind: *Unreliable narration im dramatischen Monolog des Viktorianismus*, Göttingen 2011.
- Roselt, Jens: „Dialog/Monolog“, in: Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch u. Matthias Warstat (Hg.): *Metzler Lexikon Theatertheorie*, 2. aktual. u. erweit. Aufl., Stuttgart und Weimar 2014 (2005), S. 68-73.
- „In Erscheinung treten. Zur Darstellungspraxis des Sich-Zeigens“, in: Miriam Dreysse und Florian Malzacher (Hg.): *Experten des Alltags. Das Theater von Rimini Protokoll*, Berlin 2007, S. 46-63
- „Die Arbeit am Nicht-Perfekten“, in: Erika Fischer-Lichte, Barbara Gronau, Sabine Schouten und Christel Weiler (Hg.): *Wege der Wahrnehmung. Authentizität, Reflexivität und Aufmerksamkeit im zeitgenössischen Theater*, Berlin 2006, S. 28-38.
- Sakr, Mountajab: *Le théâtre de la parole de Philippe Minyana, représentation de la parole et des gestes, passage du texte à la scène, technique d'écriture*, thèse soutenue à Université Paris VIII, Vincennes-Saint Denis, 2009 <tel-00411828>.
- Sarrazac, Jean-Pierre: *Théâtres Intimes*, Arles 1989.
- Saunders, Graham: „The Beckettian world of Sarah Kane“, in: Laurens De Vos und Graham Saunders (Hg.): *Sarah Kane in Kontext*, Manchester and New York 2011, S. 68-79.
- Schadewaldt, Wolfgang: *Monolog und Selbstgespräch. Untersuchungen zur Formgeschichte der griechischen Tragödie*, Berlin 1926.
- Schäfer, Martin Jörg und Siegel, Elke: „The Intellectual and the Popular: Reading Rainald Goetz“, in: *The Germanic Review*, 81.3 (2006), S. 195-201.

- Schaub, Gerhard: „Georg Büchner: ›Poeta rhetor‹. Eine Forschungsperspektive“, in: *Georg Büchner Jahrbuch 2*, hg. v. Hubert Gersch, Thomas Michael Mayer und Günter Oesterle, Marburg 1982, S. 170-195.
- Schauer, Hans und Wodtke, Friedrich Wilhelm: „Monodrama“, in: Werner Kohlschmidt und Wolfgang Mohr (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*, begr. Von Paul Merker und Wolfgang Stämmeler, Bd. 2: L-O, 2. Aufl., Berlin 1965, S. 415-418.
- „Monolog“, in: *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*, a. a. O., S. 418-421.
- Schenkermayr, Christian: „Die ‚Litchfield-Debatte‘ – Chronik der medialen Kontroverse“, in: Pia Janke, Teresa Kovacs und Christian Schenkermayr (Hg.): *„Die endlose Unschuldigkeit“*. Elfriede Jelineks Rechnitz (Der Würgeengel), Wien 2010, S. 74-90.
- Schleiermacher, Friedrich: *Monologen. Eine Neujahrsgabe*, Sonderausg., Darmstadt 1953 (Libelli 10).
- Schmid, Christof: *Monologische Kunst. Untersuchungen zum Werk von Hans Erich Nossack*, Stuttgart 1968.
- Schmid, Herta: „Bachtins Dialogizitätstheorie im Spiegel der dramatisch-theatralischen Gattungen“, in: Herta Schmid und Jurij Schriedter (Hg.): *Dramatische und theatralische Kommunikation. Beiträge zur Geschichte und Theorie des Dramas und Theaters im 20. Jahrhundert*, Tübingen 1992, S. 36-90.
- Schmidt, Yvonne: „Experten des Alltags: Zur Funktion von Laiendarstellern in den Arbeiten von Rimini Protokoll“, in: Anne Fournier, Paola Gilardi, Andreas Härter und Claudie Maeder (Hg.): *Rimini Protokoll* (MIMOS, Schweizer Theater-Jahrbuch 77/2015), S. 127-133.
- Schrödl, Jenny: *Vokale Intensität. Zur Ästhetik der Stimme im postdramatischen Theater*, Bielefeld 2012.
- „Stimm-Maskeraden. Zur Politik der Polyphonie“, in: Friedemann Kreuder, Michael Bachmann, Julia Pfahl und Dorothea Volz (Hg.): *Theater und Subjektkonstitution*, Bielefeld 2012, S. 145-157.
- Schumacher, Eckhard: *Gerade Eben Jetzt. Schreibweisen der Gegenwart*, Frankfurt am Main 2003.
- Schuster, Tim: *Räume, Denken. Das Theater René Polleschs und Laurent Chétouanes*, Berlin 2013.

- „Pizza essen mit Fatzer. René Polleschs *Kill your Darlings! Streets of Berladelphia*“, in: Matthias Naumann und Michael Wehren (Hg.): *Räume, Orte, Kollektive* (Mühlheimer Fatzerbücher 2), Berlin 2013, S. 174-188.
- Schwab, Martin: „Ihre eigene andere. Zu Samuel Becketts *Rockaby*“, in: Peter Seibert (Hg.): *Samuel Beckett und die Medien. Neue Perspektiven auf einen Medienkünstler des 20. Jahrhunderts*, Bielefeld 2008, S. 93-112.
- Sebastian, Astrid: *Auf dem Schnittpunkt zweier Gattungen. Dramatisierungen englischer Romane des 18. Jahrhunderts*, Egelsbach 1994.
- Shipley, Joseph T. (Hg.): *Dictionary of World Literature. Criticism, Forms, Technique*, Paterson-New Jersey 1964.
- Sinfield, Alan: *Dramatic monologue*, London 1977.
- Skeat, Walter William: *Etymological dictionary*, Oxford 1978.
- Smith, Sidonie: „Autobiographical Manifestos“, in: Sidonie Smith und Julia Watson (Hg.): *Women, Autobiography, Theory: A Reader*, Madison 1988, S. 433-440.
- Smith, Sidonie und Watson, Julia (Hg.): *Interfaces. Women, Autobiography, Image, Performance*, Ann Arbor 2002.
- Soboleva, Maja: *Die Philosophie Michail Bachtins. Von der existentiellen Ontologie zur dialogischen Vernunft*, Hildesheim, Zürich und New York 2010.
- Stefanek, Paul: „Zur Dramaturgie des Stationendramas“, in: Werner Keller (Hg.): *Beiträge zur Poetik des Dramas*, Darmstadt 1976, S. 383-404.
- Stegemann, Bernd: *Lob des Realismus*, Berlin 2015.
- *Kritik des Theaters*, Berlin 2013.
- Stenzel, Franz K.: *Typische Formen des Romans*, 4. Aufl., Göttingen 1969 (1964).
- Stump, Eleonore and Kretzmann, Norman (Hg.): *The Cambridge Companion to Augustine*, Cambridge 2001.
- Sturm, Oliver: *Der letzte Satz der letzten Seite ein letztes Mal. Der alte Beckett*, Hamburg 1994.
- Stylianakis, Jannis: *Das Fortleben des Griechischen im Deutschen. Ein etymologisches Wörterbuch über die griechischen Wurzeln in der deutschen Sprache*, Berlin 2002.
- Sulzer, Johann Georg: *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, Leipzig 1792-1794, Repr. Hildesheim 1967-1970.
- Szondi, Peter: *Das lyrische Drama des Fin de siècle*. Studienausgabe der Vorlesungen, Bd. 4, hg. v. Hernriette Beese, Frankfurt am Main 1975.
- *Theorie des modernen Dramas (1880-1950)*, Frankfurt am Main 1963.

- Thielemans, Johan: „Interview with Sarah Kane and Vicky Featherstone“, in: *“Rehearsing the Future”: 4th European Directors Forum. Strategies for the Emerging Director in Europe*, London 1999, S. 9-15
- Tiedemann, Katrin und Raddatz, Frank (Hg.): *Reality strikes back. Tage vor dem Bildersturm. Eine Debatte zum Einbruch der Wirklichkeit in den Bühnenraum*, Berlin 2007.
- Tiedemann, Katrin und Raddatz, Frank M. (Hg.): *Reality strikes back II – Tod der Repräsentation. Die Zukunft der Vorstellungskraft in einer globalisierten Welt*, Berlin 2010;
- Tobler, Andreas: „Kontingente Evidenzen. Über Möglichkeiten dokumentarischen Theaters“, in: Boris Nikitin, Carena Schlewitt und Tobias Brenk (Hg.): *Dokument, Fälschung, Wirklichkeit. Materialband zum zeitgenössischen Dokumentarischen Theater*, Berlin 2014, S. 147-161.
- Todorov, Tzvetan: *Mikhail Bakhtine. Le principe dialogique. Suivi de écrits du cercle de Bakhtine*, Paris 1981.
- Tordesco, A.: „I prologhi Euripidei“, in: *Dioniso* 6 (1937/38), S. 83-88.
- Ullmann, Katrin: „Vorwort“, in: Friedemann Kreuder (Hg.): *Theater. Texte von und über Falk Richter 2000-2012*, Marburg 2012, S. 7-13.
- Vidal-Rosset, Carole: „fichier pédagogique“, in: *Cantarella – Minyana: un parcours*, Spectres No. 2, édition du Théâtre Dijon Bourgogne, S. 42
- Vitez, Antoine: „Faire théâtre de tout“, in: ders.: *Le Théâtre des idées*, hg. v. Danièle Sallenave, Paris 1991, S. 199-220.
- Vöhler, Martin: „Monodrama“, in: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, hg. v. Harald Fricke, Bd. 2: H-O, Berlin 2000, S. 627 ff.
- Vološinov, Valentin N.: *Marxismus und Sprachphilosophie. Grundlegende Probleme der soziologischen Methode in der Sprachwissenschaft*, übers. v. Renate Horlemann, hg. v. Samuel M. Weber, Frankfurt am Main u. a. 1975.
- Wallace, Clare: „Monologue Theatre, Solo Performance and Self as Spectacle“, in: dies. (Hg.): *Monologues. Theatre, Performance, Subjectivity*, Prague 2006, S. 1-16.
- Walzel, Oskar: *Das Wortkunstwerk. Mittel seiner Erforschung*, Leipzig 1926.
- Warstat, Matthias: „Anwendung, Zuwendung, Abwendung. Weltverhältnisse des Theaters“, in: Myrna-Alice Prinz-Kiesbüye, Yvonne Schmidt, Pia Strickler (Hg.): *Theater und Öffentlichkeit. Theatervermittlung als Problem*, Zürich 2012, S. 189-197.

- *Theatrale Gemeinschaften. Zur Festkultur der Arbeiterbewegung 1918-33*, Tübingen und Basel 2005.
- Weiler, Christel: „Postdramatisches Theater“, in: Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch und Matthias Warstat (Hg.): *Metzler Lexikon Theatertheorie*, 2. aktual. u. erweit. Aufl., Stuttgart und Weimar 2014 (2005), S. 262-265.
- Wetzel, Michael: *Derrida* (Reihe: Grundwissen Philosophie), Stuttgart 2010.
- Widdershoven, Guy A. M.: „The story of life: Hermeneutic perspectives on the relationship between narrative and life history. In Ruthellen Josselson und Amia Lieblich (Hg.): *The narrative study of lives*, Bd. 1, Newbury Park 1993, S. 1-20.
- Wilshire, Bruce: *Role Playing and Identity. The Limits of Theatre as Metaphor*, Bloomington 1982.
- Windrich, Johannes: *Technotheater. Dramaturgie und Philosophie bei Rainald Goetz und Thomas Bernhard*, München 2007.
- Wirth, Andrzej: „Vom Dialog zum Diskurs. Versuch einer Synthese der nachbrechtschen Theaterkonzepte“, in: *Theater Heute* 1 (1980), S. 16-19.
- Wittstock: „Von der Mikrophysik der Macht“, in: ders.: *Nach der Moderne. Essay zur deutschen Gegenwartsliteratur in zwölf Kapiteln über elf Autoren*, Göttingen 2009, S. 145-155.
- Wülfig, Wulf: „›Ich werde, du wirst, er wird.‹ Zu Georg Büchners ›witziger Rhetorik‹ im Kontext der Vormärzliteratur“, in: Burghard Dedner und Günter Oesterle (Hg.): *Zweites Internationales Georg Büchner Symposium 1987*, Frankfurt am Main 1990, S. 455-474.
- Zenke, Jürgen: *Die deutsche Monolog Erzählung im 20. Jahrhundert*, Köln und Wien 1976.
- Zima, Peter V.: *Theorie des Subjekts*, 3. Aufl., Tübingen und Basel 2010 (2000).

## Liste der besprochenen Aufführungen

Forced Entertainment: *Complete Works: Table Top Shakespeare*, Premiere im Rahmen des Festivals *Foreign Affairs*, Berlin, 25. 06 - 04.07.2015.

Kriegenburg, Andreas: *Diebe* (Text: Dea Loher), Deutsches Theater Berlin, Premiere: 15.01.2010.

Ostermeier, Thomas: *Gier* (Text: Sarah Kane), Schaubühne am Lehniner Platz, Berlin, Premiere: 23.03.2000.

Pollesch, René: *Kill your Darlings! Streets of Berladelphia* (Text: René Pollesch), Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz, Berlin, Premiere: 18.01.2012.

Richter, Falk: *Unter Eis* (Text: Falk Richter), Schaubühne am Lehniner Platz, Berlin, Premiere: 15.04.2004.

Rimini Protokoll: *Wallenstein. Eine dokumentarische Inszenierung*, Premiere im Nationaltheater Mannheim (im Rahmen der 13. Internationalen Schillertage Mannheim, 05.06.2005.

Wieler, Jossi: *Rechnitz (Der Würgeengel)* (Text: Elfriede Jelinek), Münchner Kammerspiele, Premiere: 28.11.2008.

## ANHANG

### 1. Kurzfassung der Ergebnisse der Dissertation

Die vorliegende Arbeit zielte darauf ab, die starke Hinwendung zum Monolog, die sich im europäischen Theater und Theaterschreiben seit den 1960er Jahren konstatieren lässt, zu thematisieren, theaterhistorisch einzuordnen und ästhetisch zu verorten. Den Gegenstand der Arbeit stellten nicht-dramatische bzw. postdramatische Theatertexte und -aufführungen dar, die sich zeitlich von den 1960er Jahren bis zur Gegenwart erstrecken und in denen die monologische Form als Organisationsprinzip zugrunde gelegt wird. Dabei diente der von Bachtins dialogischer Theorie übernommene aber neu konzeptualisierte Begriff der Monologizität als theoretische Kategorie, um die unterschiedlichen monologischen Theater- und Theatertextformen auf eine gemeinsame konzeptuelle Basis hin zu untersuchen und ihre wichtigsten gemeinsamen Form- und Strukturelemente herausarbeiten.

Die Ergebnisse der Untersuchung können in vier kapitelübergreifende Thesen zusammengefasst werden:

1) *Monologizität bedeutet eine Abwendung nicht nur vom Dialog, sondern auch vom traditionellen Monolog.* Dies hängt einerseits mit der bewusst nicht-dramatischen, nicht-repräsentationalen Ästhetik der neuen monologischen Theatertexte und Bühnenarbeiten zusammen, die sich von der dramatischen Tradition des Monologs deutlich abgrenzt. Andererseits drückt sich die Distanz zwischen Monologizität und traditionellem Monolog in dem veränderten Verhältnis von Sprechen und Sprecher/-in aus.

2) *Monologizität ist ein gattungsübergreifendes Phänomen.* Die monologische Form und Struktur stellt das Verbindungselement zwischen Theatertexten und Bühnenarbeiten dar, die sich allesamt von dem dramatisch-dialogischen Modell emanzipieren. Ästhetisch entfaltet sich Monologizität im Spannungsfeld zwischen Literarisierung und Performativierung, lässt sich also von der Annäherung an die Literatur einerseits und an die Performance-Kunst andererseits beeinflussen und mitbestimmen.

3) *Monologizität ist ein plurales Phänomen.* Monologizität ist durch Polyphonie und Heterogenität gekennzeichnet. Dies hängt mit der Unmöglichkeit einer einheitlichen Rede und eines einheitlichen Redesubjekts zusammen. Der plurale,

polyphone Charakter der Monologizität drückt sich erstens im Sprechen, zweitens in dem/der Sprechenden und drittens in der Komposition des Werkes (Text oder Aufführung) aus.

4) *Monologizität ist ein intersubjektives, kommunikatives Phänomen.* Monologizität ist wesentlich durch die Präsenz des/der anderen und durch die Beziehung zur Alterität bestimmt. Die Aufnahme der Alterität führt einerseits zur pluralen, polyphonen, heterogenen Verfasstheit des monologischen Diskurses. Andererseits wird die Wechselbeziehung zwischen Identität und Alterität durch die Adressierung des monologischen Sprechens realisiert. Im Theater bezieht die durch das Durchbrechen der vierten Wand ermöglichte Publikumsadressierung die Zuschauer/-innen in das reale Hier und Jetzt der Aufführung mit ein und fordert sie auf, ihre Rolle als aktive Empfänger/-innen wahrzunehmen und sich an der Aushandlung des Sinns der Aufführung zu beteiligen.

## **2. Summary of the results**

The present thesis aimed at discussing, classifying and contextualizing, historically and aesthetically, the strong turn towards monologue in the European theatre and theatrical writing. The object of research was constituted by non-dramatic and postdramatic theatre texts and performances, from the 1960s to the present time, in which the monologic form serves as organizing principle. I introduced the concept of monologism, which I borrowed by the dialogic theory of Mikhail Bakhtin and reconceptualized it, in order to provide all the different monologic forms with a common conceptual basis of examination and, by this way, to explore and reflect upon their significant common structural and formal elements.

The research results can be summed up in four chapter-spanning theses:

1) *Monologism signifies a distancing not only from dialogue but also from traditional monologue.* This is connected with the non-dramatic, non-representational aesthetics of the new monologic textual and theatrical forms, which distance themselves clearly from the dramatic tradition of monologue. Furthermore, the distance between monologism and traditional monologue is expressed in the altered relation between the speech and the speaking subject.

2) *Monologism is a genre-crossing phenomenon.* The monologic form and structure constitutes the connecting element between theatre texts and theatre performances, which emancipate themselves from the dramatic-dialogic model. Monologism has been developed in the aesthetic field between literarization and performativity, i.e. it is influenced and determined by the approximation of literature on one hand, and on performance art on the other.

3) *Monologism is a plural phenomenon.* Monologism is characterized by polyphony and heterogeneity. This is related to the impossibility of a coherent speech and a coherent subject of speech. The plural, polyphonic character of monologism is expressed firstly in the process of speaking, secondly in the position of the speaker and thirdly in the composition of the work (text or performance).

4) *Monologism is an intersubjective, communicative phenomenon.* Monologism is marked by the presence of the other and by the relation to the otherness. On the one hand, the inclusion of otherness leads to the plural, polyphonic, heterogeneous constitution of the monologic discourse. On the other hand, the interrelation between identity and otherness is realized by the addressing function of the monologic speech. In theatre, the mode of addressing the audience through monologue integrates them in the here and now of the performance event and make them aware of their role as active recipients inviting them to participate in the negotiation of the meaning of the performance.

### **3. Eigenständigkeitserklärung**

Hiermit erkläre ich, dass ich die Dissertation in allen Teilen selbstständig verfasst und keine anderen als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel benutzt habe. Ich erkläre weiterhin, dass die vorliegende Arbeit noch nicht im Rahmen eines anderen Prüfungs- oder Promotionsverfahrens eingereicht wurde.

Berlin, 27.06.2017

Marina Agathangelidou